



# DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN  
DER TONKUNST IN BAYERN

---

ZWEITER JAHRGANG

II. BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1901

87640

# DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE  
GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN  
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG  
VON  
ADOLF SANDBERGER

ZWEITER JAHRGANG  
II. BAND

J. K. KERLL  
AUSGEWÄHLTE WERKE ERSTER TEIL



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1901

1  
2  
1217 2





*C. Kerllus et alii del. et sculp. Monach.*

*Ore refero hominem,  
Orpheus atque  
Aethiops multas Aquilas,  
Suspensas fulcos,*

*alio modulante Nomen,  
dicoris esse sua  
Bauarique Leonas  
Teutonicumque tenes.*



# AUSGEWÄHLTE WERKE

DES KURFÜRSTLICH BAYERISCHEN HOFKAPELLMEISTERS

# JOHANN KASPAR KERLL

(1627—1693)

ERSTER TEIL

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

ADOLF SANDBERGER



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1901



# EINLEITUNG.

## I. Leben und Umgebung<sup>1)</sup>.

### I.

Kerl, Kerll, Kherl, Kherll, Cherl, Cherll, Gherl etc. schrieben die Zeitgenossen den Meister, dem die nachfolgenden Ausführungen gewidmet sind. Er selbst hat sich auf den Titelblättern der von ihm dem Druck übergebenen Werke, unter Zueignungsschriften, in Briefen und anderen Dokumenten stets mit Kerll gezeichnet. Wir entscheiden uns dementsprechend für diese Schreibart.

Kapellmeister Johann Jacob Porro, ein sehr verdienter Musiker, der seit 1635 die Münchener Hofkapelle leitete, befand sich um die Mitte des Jahrhunderts in schwankenden Gesundheitsverhältnissen. Seine Vorgesetzten machten sich mit dem Gedanken vertraut, dass nicht sehr lange mehr mit ihm zu rechnen sein möchte und sahen sich frühzeitig nach Ersatz um. Den diplomatischen Agenten des kurfürstlichen Hauses fällt nicht nur in der politischen, sondern auch in der Kunstgeschichte reicher Anteil zu, was um so begreiflicher erscheint, als gelegentlich Künstler selbst die Stelle eines kurbayerischen Geschäftsträgers begleiteten. Im vorliegenden Fall waren dieselben, besonders Francesco Crivelli<sup>2)</sup> in Rom, in Thätigkeit, doch führte der Obristlandhofmeister Graf Kurz, der bekannte Staatsmann, dem die Kapelle unterstand und der meistens selbst auch über die Künstler mit den Agenten korrespondierte, die Verhandlungen aus Sparsamkeit und Rücksicht gegen Porro, wie aus anderen Gründen mit aller Vorsicht<sup>3)</sup>. Zunächst stand der Musiker eines Kardinals zu Rom, Francesco Boccalini in Frage, den Crivelli sichtlich gern nach München gebracht hätte und den auch Porro als seinen geeigneten Nachfolger vorschlug »in caso che lui mancasse<sup>4)</sup>«. Von Boccalinis künstlerischen Leistungen ist wenig mehr bekannt; Porro hatte ihn wohl 1653 auf seiner letzten Reise nach Italien kennen gelernt. Der Römer aber stellte solch hohe Forderungen, dass Kurfürst Ferdinand

1) Von älteren Lebensbeschreibungen Kerlls kommt ihrer Ausführlichkeit wegen vor allem jene in Matthesons »Grundlage einer Ehrenpforte« (Hamburg 1740, S. 135 ff.) in Betracht. Leider ist dieselbe sehr wenig verlässlich. Mattheson benützte, wie bekannt, bei Zusammenstellung seines Buches sehr verschiedenes Material; so erklärt sich der sehr ungleiche Wert der enthaltenen Mitteilungen. Von seinen Zeitgenossen erhielt M. vielfach Autobiographien, von der älteren Generation lagen ihm Leichensermone oder dergl. vor. In solchen Fällen liefert er zumeist — wie wir z. B. im I. Bande dieses Jahrgangs bei Pachelbel sahen — sehr wertvolle Beiträge. Über seine Quelle bez. Kerlls giebt Mattheson an »ex Mss.« Was das heisst, ersehen wir nicht sowohl aus dem »Vorbericht« der Ehrenpforte (S. IX, XXV, XLI), als aus einer Stelle (S. 167) der »Organistenprobe« desselben Verfassers: Lagen authentische Nachrichten nicht vor, so nahm Mattheson aus zweiter und dritter Hand, was er bekommen konnte. So hat er in unserem Falle ältere Lexika und Relationen, wie sie etwa das theatrum europäum gesammelt hat, benutzt, wohl auch mündliche Überlieferungen. Wahres ist dabei mit falschem kurios verquickt; manche Angabe ist überraschend richtig, so z. B. wenn Mattheson von Kerlls ältester Tochter spricht, dann aber sind die Thatsachen wieder ganz willkürlich gruppiert. Aus späterer Zeit ist vor allem Rudhart Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865, S. 33 ff. u. a. a. O. zu nennen, der auf Grund von Münchener Archivalien wesentliche Irrtümer Matthesons bereits berichtigt, aber auch neue hinzugebracht hat. Anderer Mitteilungen geschieht ihres Orts Erwähnung.

2) Schon sein Vater Giambattista Crivelli war bayerischer Resident zu Rom gewesen, bevor er (1629) nach München als Hofkapellmeister übersiedelte. Von einem anderen Komponisten, der umgekehrt zuerst Künstler in München, dann bayerischer Agent in Rom war, I. B. Maccioni, wird weiter unten die Rede sein. Über die beiden Crivelli vergl. Gregorovius, F., Kleine Schriften, Leipzig 1888, S. 35 ff.

3) Auszüge aus diesem Briefwechsel sind in Beilage I mitgeteilt. Ich bediene mich in der Folge bei Erwähnung der für diese Arbeit wichtigsten Münchener Archive folgender Abkürzungen: K. A. (k. Kreisarchiv); R. A. (k. allg. Reichsarchiv); St. A. (k. geheimes Staatsarchiv).

4) Einen Vicekapellmeister neben sich sah Porro nur sehr ungern; er hatte s. Zt. die Anstellung Giov. Girolamo Maggis, dessen Konzerte dem Kurfürsten gefielen, mit allen Kräften zu verhindern gesucht. Damals berichtete er an Max I. »questi Virtuosi Italiani . . . sono di già si mal contenti uedendo di douer soggiacer alla batutta d'uno, che stimano inhabile ad essercitar tal Carica . . . Gran differenza é dal far un Concerto, al reggere una Capella. In oltre al tempo d'Orlando Lasso furono nella Cappella di V. A. passa uenti Compositori; e perciò (fährt er nicht ganz zutreffend fort) non ne fu esaltato alcuno: di qui nasceua che ogn' un di loro, uedendo la strada aperta, si affaticaua al possibile per potersi render meriteuole in occasione di Vacanza d'esser assonto al Grado di M<sup>ro</sup> di Cappella; et in tanto V. A. era così ben seruita . . .« (K. A., Personalakt Porro). Die Stelle zeigt zugleich, welch hohe Meinung doch auch noch diese Zeit von der glorreichen Epoche Orlandos hegte. In der Praxis erscheint die damalige Lassoverehrung freilich als stark platonisch betrieben.

Maria bald gegen ihn eingenommen wurde. Nach einiger Zeit konnte Kurz auch an Crivelli schreiben, man brauche Boccacini überhaupt nicht mehr so sehr, wie noch vor kurzem — das Engagement Kerlls, der damals (November 1655) schon in München gewesen sein muss, war offenbar bereits im Zuge.

Kerll befand sich, bevor er nach Bayern kam, im Dienste des bekannten geistlichen Feldherrn im dreissigjährigen Kriege, des Erzherzogs Leopold Wilhelm<sup>1)</sup>. Seit 1647 (ernannt 1646) Statthalter der Niederlande, residierte der Erzherzog<sup>2)</sup>, soweit es der fortdauernde Krieg zuließ, in Brüssel, seinen künstlerischen Neigungen lebend, die ihm gegenüber den Wechselfällen des Schlachtenglücks Erquickung gewähren mussten. Als Sammler von Bildern, Gobelins etc.<sup>3)</sup>, hatte er, unterstützt von seinem Kammermaler, Kunstbeirat und Galerieleiter David Teniers dem Jüngeren, den grössten Erfolg; mit Staunen und Bewunderung überlesen wir das Inventar der in seinem Besitz befindlichen »Mahlereien, Zeichnungen, Handrisse, steinernen und metallenen Statuen und andere Figuren«, das Adolf Berger veröffentlicht hat. Durch einen Stich in Teniers »Theatrum pictorium« (Brüssel 1660) ist auch die Einrichtung eines Saales in der erzherzoglichen Galerie überliefert; letztere war in 10 Gemächern untergebracht, darunter drei Hallen von 185 Spannen Länge und 46 Spannen Breite, und enthielt im Ganzen 1300 Bilder und 268 Statuen. Nahe verwandtschaftliche Beziehungen verbanden Leopold Wilhelm mit dem Münchener Hofe, er war der Bruder der verwitweten Kurfürstin Maria Anna, die zum Verdruss ihrer Schwiegertochter, der Prinzessin Adelheid von Savoyen, gemeinsam mit dem Grafen Kurz den grössten Einfluss an Ferdinand Marias Hofe ausübte. Über die bei Leopold Wilhelm befindlichen Tonkünstler war man demnach in München wohl informiert; gelegentlich hatte der Erzherzog sie auch mit nach Bayern gebracht, wo man ihre Leistungen mit Geld, »guldenen khöttl« und »Bildnuß-Pfennigen« belohnte<sup>4)</sup>. Überdies nahmen die Fürsten ihre besseren Musiker mit zu den Reichs- und Kollegialtagen<sup>5)</sup>. Schon einmal war der Organist Leopold Wilhelms in bayerische Dienste übergetreten, nämlich der soeben (s. Anm. 4) genannte G. Piscator. Der Künstler wurde nach dem Tode Anton Holtzners 1635 als Hoforganist in München angestellt, wohin er mit Weib und Kind von Innsbruck, der damaligen Residenz des Erzherzogs, übersiedelte<sup>6)</sup>. Das Engagement Kerlls

1) »Serenissimi Archiducis Leopoldi, Maecenatis nostri munificentissimi, Organoedus« nennt Ath. Kircher 1650 den zu Rom studierenden Kerll in seiner dem Erzherzog zugeeigneten Musurgia (II, 316).

2) Über Leopold Wilhelm vergl. Boccabello, Philib., triumphus timoris domini etc. (Gedächtnisrede), Wien 1662; Avancinus . . . virtutes et gesta, Antwerp. 1665; Germania sacra I, 725 ff.; Rinck, Leopold des Grossen . . . Leben, Köln 1713; Parnassus boicus IV, 346 (Von Passauischen Bischöffen), München 1727; Allgemeine deutsche Biographie, XVIII, 403 ff., Leipzig 1883; Lonchay, H., La rivalité de la France et de l'Espagne aux Pays-Bas (1635—1700) in Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'academie royale des sciences etc. de Belgique. Tome LIV. Bruxelles 1896. S. 124—168 (Kämpfe gegen die Franzosen).

3) Vergl. über die einschlägigen Bestrebungen des Erzherzogs Berger, A. Studien zu den Beziehungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich zu dem Grafen Johann Adolf zu Schwarzenberg in »Berichte etc. des Alterthums-Vereins zu Wien«. Bd. XXI (1882) 52—72; derselbe, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenbergischen Centralarchiv herausgegeben. In »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses« I, 2. Teil. LXXIX ff. Wien 1883. Besonders wichtig aber ist der an gleicher Stelle veröffentlichte Aufsatz von Marès, F., Beiträge zur Kenntnis der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm. V, 343 ff. Wien 1887. Leider teilt Marès über die musikalischen Bestrebungen des Fürsten nur wenig mit: »Zu seinem Hofstaate gehörte unter Anderen ein Tanzmeister, ein Lautenist, ein Kapellmeister und ein Theaterleiter. Durch den kaiserlichen Notisten Georg Moser liess er grosse musikalische Kirchenbücher schreiben und bezahlte dafür am 23. Februar 1647 als Abschlag 150 fl. und am 4. November auf die angeschafften 100 Reichsthaler 100 fl. Ebenso erhielt Georg Moser jun. am 24. Februar für musikalische Bücher, welche für den auf der Reise befindlichen Erzherzog zu Linz geschrieben wurden, 20 fl. und für die auf Atlas gedruckten dedicierten Thesen 30 fl. Die Italiener, welche zu Mennin vor dem Zimmer des Erzherzogs sangen, beschenkte derselbe mit 15 fl. 15 kr.« Vermutlich dürfte sich nach den Wiener Archiven noch mehr Material ähnlicher Art beibringen lassen. Einige Nachrichten, welche die Münchener Akten verzeichnen, habe ich unten mitgeteilt.

4) K. A. Finanzgegenstände. Kassawesen. (H. R. F. 425 Nr. 1) Verehrungen 1631—39. 5. August 1631. »Dem Cammerdiener Erzherzog Leopolds Paulus Khinhaimer wegen seiner Praesentierten Composition ain gulden Khöttl von ainer leng mit halb krausen glidern, welche 20 Kronen wigt, vnnd ainen Curfr. platen bildnus Pfennig. Item . . . Georg Piscatorn Erzherzogischen Organisten wegen seiner Praesentierten Composition wie auch dem Erzherzog. Instrumentisten Georgen Conz, vmb er etlich mall im garten geschlagen iedem ain Dutzet Reichstaller . . .«

5) So erhielt 1630 der kaiserliche Kapellmeister Joh. Valentini von Max I. gelegentlich des Kurfürstentags eine Kette im Werte von 100 fl., die »kaiserlichen Musikanten« 150 fl., andere, welche »Stück verehrt« oder »Arien präsentiert«, ebenfalls Geschenke; am 9. Februar 1637 »zu End des kurfürstl. Kollegialtags zu Regensburg« der kaiserl. Kapellmeister (Valentini) ein Trinkgeschirr und einen Bildnispfennig mit Rauten, der kaiserliche Organist (das könnte Froberger gewesen sein) ebenso einen Bildnispfennig mit Rauten, der Diskantist Torquato (? Giordani) dergleichen. K. A. Verehrungen. Vergl. Köchel a. a. O. S. 58.

6) K. A. Personalakt Piscator. Einem Gesuch (verbeschieden 7. August 1640) zufolge hatte Piscator (Fischer) auch die Kantoreiknaben sowie deren Praeceptor in Kost und Wohnung. Ein einzelnes Stimmbuch von geistlichen Konzerten seiner Komposition besitzt die Münchener Staatsbibliothek. Vor Piscator hatte 1635 ein welscher Organist, Nicola Vittori (vielleicht ein Verwandter von Loreto Vittori?) um Dienst gehalten, war aber als unbrauchbar mit 12 fl. Verehrung weggeschickt worden (K. A. Verehrungen 1631—39; 10. Juli 1635).

fällt so ziemlich mit der Auflösung von Leopolds Hothalt in Brüssel zusammen; der Erzherzog wurde im Frühjahr 1656 aus den Niederlanden abberufen und kehrte nach Deutschland zurück. Kerll wurde mit Ordonanz ab 27. Februar dieses Jahres provisorisch zum Vizekapellmeister bestellt<sup>1)</sup>, muss aber, wie erwähnt, schon vorher in München eingetroffen sein, da er 1661 vom sechsten Jahre seiner Thätigkeit spricht und später seine Kinder betonten, er habe über 18 Jahre lang Ferdinand Maria gedient<sup>2)</sup>, während andererseits feststeht, dass er im Herbst 1673 München verliess. Dass sich Kerlls Gehalt erst vom 27. Februar an angewiesen und er sich erst von da ab als »eingestanden« bezeichnet findet, besagt hiefür nichts, da die Kurfürsten »aus aigenen Händen« stets noch Beträge an Künstler spendeten, die nirgends mehr nachweislich sind, weil der offizielle Hofstaat sich zunächst nicht mit ihnen zu befassen hatte.

Es waren nicht die übertriebenen Forderungen und das abstossende Feilschen allein, welche Bocalini um das Münchener Engagement brachten. Für Kerll sprachen ausser seiner künstlerischen Qualifikation ohne Zweifel auch politische Erwägungen. Des gespannten Verhältnisses, das zwischen der energischen Kurfürstinwitwe und dem allmächtigen Grafen Kurz einerseits, der jungen hochbegabten, ehrgeizigen und leidenschaftlichen Kurfürstin Adelheid andererseits bestand, ist schon gedacht; auch der Rolle, welche damals vielfach Sänger und Musiker in den diplomatischen Geschäften (wie Intriguen) der Höfe gespielt haben. Unter diesen Verhältnissen lag es den leitenden Faktoren nahe, wennmöglich keinen Kapellmeister zu berufen, der etwa am Strang der Kurfürstin zöge. Dies war bei einem Fremden, einem Italiener viel eher zu befürchten. Ein Mann wie Kerll hingegen musste der Kurfürstinwitwe Maria Anna, der Habsburgerin, ganz besonders willkommen sein, ein Künstler, der dem habsburgischen Hause seit alters verpflichtet war, ihrem Bruder Leopold Wilhelm fast alles verdankte. So harrten Kerlls denn einerseits reiche und dankbare künstlerische Aufgaben in München; andererseits aber geriet er auf ein schwieriges Terrain, und vielleicht haben wir in den merkwürdigen Vorbedingungen seines Eintritts in den bayrischen Dienst eine der Ursachen seines jähen Ausscheidens aus demselben im Jahre 1673 zu erblicken. Indessen stand er in der ersten Zeit seines Aufenthalts zweifellos bei Adelheid<sup>3)</sup>, der er Gesangunterricht erteilte, ausgezeichnet in Gunst, da sie am 17. Januar 1657 nach Turin schreibt<sup>4)</sup>, sie habe »point du tout de familiarites avec des petits gens . . . hors avec Cèluj, qui me monstre l'Arpe et le Maistre de Chapelle, que par ordre de Mr. l'eleteur m'apran la Musique, que du reste ie n'en haues pas enuie«; infolge boshafter Geschwätzes aber brach Adelheid den Unterricht bei Kerll ab: »je ne chanterey plus, affin que mes chanson ne me fasset verser des larmes«, versagte ihm aber, wie feststeht, auch die nächste Zeit ihre Gunst noch nicht; so übernahm sie im Februar 1658 die Pathenstelle bei seinem ersten Kinde.

Am 11. März traf Leopold Wilhelms Schreiben in München ein, in welchem er seinem Neffen Ferdinand Maria offiziell seine Abreise von Brüssel und den in Aussicht genommenen Durchzug durch Kurbayern anzeigte<sup>5)</sup>, am folgenden Tage wurde Kerll mittels kurfürstlichen Dekrets förmlich zum Vizekapellmeister ernannt<sup>6)</sup>. Wenige Monate darnach, im September, starb Porro, dessen Befinden

1) K. A. Hofzahlamtsrechnungen 1656 S. 566a.

2) K. A. Personalakt. J. K. Kerll.

3) Das oft gezeichnete Bild der Fürstin schwankt immer noch etwas in der Geschichte. Die italienischen Schriftsteller, besonders Merkel, stehen ihr auffälligerweise ziemlich kühl gegenüber. — Vergl. Claretta, G., Adelaide di Savoia duchessa di Baviera e i suoi tempi. Torino 1877; Heide, Gustav, Kurfürstin Adelheid von Bayern, in der Zeitschrift für Allgemeine Geschichte etc. Stuttgart, III. Bd. 1886 S. 313 ff.; Heigel, C. Th. v., Beziehungen Bayerns zu Savoyen, Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wissenschaften, philolog.-hist. Klasse 1887, II, 144 ff.; Merkel, Carlo, Adelaide di Savoia, Elettrice di Baviera. Torino, 1892, wo auch die kleineren Beiträge zur Biographie Adelheids von Trautmann etc. genannt sind.

4) Merkel a. a. O. 73.

5) St. A. Akt. Die Reise Erzherzog Leopold Wilhelms von Brüssel durch Churbaiern 1656 betr. Vergl. auch R. A. Fürstensachen II Spec. Lit. C. Fasc. LXIII Nr. 646, Anfrage des Vicedomb und der Räte zu Straubing vom 31. März. März a. a. O. 353.

6) Matthesons Erzählung (Ehrenpforte 136), dass auch der Kurfürst von der Pfalz Kerll gerne als Kapellmeister gewonnen hätte, beruht auf der Angabe in Walthers Lexikon (1732). Doch bringt Walther weder diese Angelegenheit mit der Kaiserkrönung 1658 in Verbindung, noch thut er überhaupt der letzteren bezw. der Rolle, die Kerll auf jenen Festen gespielt habe, Erwähnung: »hierauf (nach dem Studium bei Carissimi) vom Churfürsten in der Pfaltz in Dienste verlanget, nachgehends aber vom Churfürsten in Bayern Ferdinando Maria, zum Hofcapell-

sich nach einer Reise nach Straubing wesentlich verschlechtert hatte<sup>1)</sup>, und unser Künstler wurde nun mit dem 20. September »wircklicher« Kapellmeister<sup>2)</sup>. Unter Leopold Wilhelm scheint Kerll diesen Rang noch nicht begleitet zu haben, oder aber war er sogleich ersetzt worden, denn der Erzherzog hatte, wie Marès (a. a. O. S. 353) berichtet, nach Passau seinen Kapellmeister mit kommen lassen.

Kerll zählte 28 Jahre, da er in Bayern eintraf. Er ist am 9. April 1627 in Adorf an der Elster, im sächsischen Vogtland (Regierungsbezirk Zwickau) geboren<sup>3)</sup>. Hier war sein Vater Caspar Kerll Organist und dürfte ihm wohl auch den ersten Unterricht erteilt haben. In der Folge studierte Johann Caspar, noch sehr jung, auf Kosten Erzherzog Leopold Wilhelms<sup>4)</sup> in Wien bei Giovanni Valentini, der dort (1629—49) als Hofkapellmeister wirkte, dann schickte ihn der Erzherzog nach Rom, wo er, wie feststeht, die Unterweisung Giacomo Carissimis<sup>5)</sup>, aber auch, wie man sehr glaublicher Weise angenommen hat, die des grossen Orgelmeisters Girolamo Frescobaldi genoss. Welcher Art die Ausbildung junger Musiker damals im allgemeinen, in Sonderheit aber bei Carissimi wie den anderen Meistern der römischen Schule, den beiden Mazzochi, Benevoli, Abbatini, Foggia, Galeasso Sabatini gewesen ist, davon entwirft Giov. Andrea Bontempi, der selbst in Rom studierte, bevor er nach München zu Porro ging (1641; vergl. S. XX), in seiner *Historia musica* (Perugia 1695 S. 170) die nachfolgende anschauliche Schilderung. Da Kerll vermutlich erst in reiferem Alter nach Rom kam, dürften hier die vielen Singübungen zu Gunsten der Kompositions- und Orgelstudien für ihn weggefallen sein. Ähnliches aber hatte er sicherlich bei G. Valentini vornehmen müssen.

Le Scole die Roma obligauano i Discepoli ad impiegare ogni giorno vn'hora nel cantar cose difficili e malageuoli, per l'acquisto della esperienza; vn' altra nell' esercitio del Trillo; vn' altra in quello de' Passaggi; on' altra negli studij delle Lettere; ed vn' altra negli ammaestramenti ed exercitij del Canto, e sotto l'vdito del Maestro, e dauanti ad vno Specchio, per assuefarsi a non far moto alcuno inconueniente, ne di vita, ne di fronte, ne di ciglia, ne di bocca. E tutti questi erano gl'impieghi della mattina. Dopo il mezo di s'impiegaua meza hora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica: vn'altra meza hora nel Contrapunto sopra il Canto fermo: vn'hora nel riceuere e mettere in opera i documenti del Contrapunto sopra la cartella; vn'altra negli studij delle Lettere; ed il rimanente del giorno nell' esercitarsi nel suono del Clavicembalo; nella compositione di qualche Salmo, o Motetto, o Canzonetta o altra sorte di Cantilena, secondo il proprio genio. E questi erano gli exercitij ordinarij di quel giorno, ne quale i Discepoli non vsciuano di Casa. Gli exerciti poi fuori di Casa erano l'andar spesse volte a cantare e sentire la risposta da vn' Echo (!) fuori della Porta Angelica, verso Monte Mario, per farsi giudice da se stesso de' propri accenti, l'andare a cantar quasi in tutte le Musiche che si faceuano nelle Chiese di Roma; e l'osservare le maniere del Canto di tanti Cantori insigni che fioriuano nel Pontificato di Vrbano Ottauo; l'esercitarsi sopra quelle, ed il renderne le ragioni al Maestro, quando vi ritornaua a Casa, il quale poi per maggiormente imprimerle nella mente de' Discepoli, vi faceua sopra i necessarij discorsi, e ne daua i necessarij auuertimenti.

Neben seinen musikalischen Studien hat Kerll offenbar wie zu Wien so in Rom die »studij

meister angenommen«. Jedenfalls ist, wie schon Rudhart feststellte, unrichtig, dass der Kurfürst von Bayern auf Grund von Kerlls Leistungen bei der Kaiserkrönung Leopolds zu Frankfurt sich bewogen gefühlt habe, den Meister zu engagieren.

1) K. A. Personalakt Porro. (Autographes Gesuch an Ferdinand Maria vom Juni 1656): »Doppo la ritornata da Straubinga sin hora io mi ritrouo esser stato quasi sempre infermo, e per consequenza hauer fatte molte spese in speciali Barbieri ed anco in medici per tutt' il tempo che la corte di V. A. E. si ritronaua fuori di Monaco; ultimamente ancora son stato forzato a far uenir d'Italia mio fratello proprio chirurgico per ueder di ridorre in miglior termine le mie gambe, delle quali me ne ritrouo meglio, ma hora son astretto d'usar tutti li rimedij per liberarmi dalla grand efflusione di Catarro, che casca dal capo sopra il petto. Onde per effettuar questo deuo uenir la sorella di mia moglie quale è uedova e non ha figli; quista deua hauer cura non solo della mia uita, ma anco della casa etc. . . .«

2) Die Dekrete, welche sich auf Kerlls Anstellung etc. beziehen, sind in Beilage 5 zusammengestellt.

3) Laut Kirchenbuch der Adorfer Pfarrkirche. Der Name der Mutter sowohl, als der Tauftag sind nicht vorgetragen. Es steht (vergl. auch Mattheson, Schluss des Artikels) unzweifelhaft fest, dass Kerlls Eltern sich zur protestantischen Religion bekannten und Kerll dementprechend getauft wurde. (Freundliche Mitteilung von Herrn Pfarrer Luther in Adorf.) In Kerlls Adelsdiplom ist auch von Diensten die Rede, welche seine Voreltern dem Kaiser, Reich und Haus Österreich erwiesen hätten. Welcher Art diese Dienste sind, vermag ich nicht anzugeben. Wasielewski (das Violoncell und seine Geschichte, Leipzig 1889, S. 6) bringt Kerlls Familiennamen mit dem alten brescianer Geigenbauer Ioan. Kerlino in Verbindung. — Vergl. auch Frenzel, R., »Ein musikhistorischer Fund« in *Urania* 1897, S. 10, woselbst Kerlls Geburtsort und -Datum bereits gegenüber Rudhart nach der Krenkelschen Chronik der Stadt Adorf richtig gestellt sind, sowie Vollhard, Geschichte der sächsischen Kantoren, Berlin 1899, S. 2. Einige Irrtümer in Frenzels weiteren Ausführungen berichtigte Walter nach Rudhart und Maiers Notizen (s. Beilage 5, Anm.) in Nr. 2 der *Urania* 1898.

4) Walther, a. a. O., dessen Angabe durch Kerlls Adelsdiplom (s. u.) näher präcisirt wird.

5) Die Angaben Walthers (Lexikon 1737), Zedlers etc. finden ihre Bestätigung durch Kerlls Schüler Murschhauser, welcher in der Vorrede seiner hier noch öfter zu erwähnenden *Academia Musico-Poetica* (München 1721) sagt: »Johann Kaspar Kerll sel., welcher aus gnädigster und Mildreichster Verordnung des Durchl. Ertz-Herzoglichen Hauses Oesterreich von dem weltberühmten Carissimo zu Rom ad Sanctum Appolinarem Capellae Magistro p. m. in der Composition die Unterweisung empfangen . . .«

nelle lettere« fleissig betrieben. Schon der Umstand, dass sein Mäcen Leopold Wilhelm eine so kunstbegeisterte Persönlichkeit war, eröffnete dem Jüngling zahlreiche Quellen der Bildung. Kerll beherrschte das zeitübliche Latein und war auch imstande, den Vorreden seiner Werke den uns heute bombastisch anmutenden Schwung zu geben, der damals als poetisch empfunden wurde. Auch mit dem vielseitigen berühmten Jesuiten Athanasius Kircher, der sich, wie erwähnt, gleichfalls der Gunst Leopold Wilhelms erfreute, wie er auch zum bayerischen, kaiserlichen und sächsischen Hofe<sup>1)</sup> Beziehungen unterhielt, verkehrte Kerll zu Rom, und gewiss nicht ohne Nutzen. Bontempi freilich nannte Kirchers Theorien kurzweg scocchezze (= sciocchezze, Dummheiten) und verwahrte sich gegen die Annahme, die römischen Meister lehrten solches Zeug. Kircher war indes jedenfalls, abgesehen von zahlreichen anderen, nicht zu unterschätzenden Eigenschaften, eine anregende Persönlichkeit; er ist auch der erste, der eine Arbeit des jungen erzherzoglichen Organisten der Öffentlichkeit übergab, als er nämlich die (in unserem Band enthaltene) Toccata sive Ricercata mit einem bedeutenden Lob für den Komponisten im zweiten Teil seiner Musurgia 1650 abdruckte.

Mit den Jesuiten und anderen Ordensleuten stand Kerll zeitlebens auf gutem Fusse: begreiflich, denn er hatte, wie sein berühmter Kunstgenosse Froberger, die Religion seiner Eltern abgeschworen und war zum Katholizismus übergetreten. Wann dies geschehen ist, vermag ich nicht zu sagen; vermutlich bildete es bereits die Voraussetzung für die Gönnerschaft Leopold Wilhelms. Nach München kam Kerll ohne Zweifel als Katholik, denn weder Ferdinand Maria<sup>2)</sup> noch Max Emanuel<sup>3)</sup> duldeten Protestanten an ihrem Hofe<sup>4)</sup>.

Über das Künstlerpersonal und Kunstleben, das Kerll in München vorfand, sind wir nach verschiedenen Seiten hin leidlich unterrichtet; so bezüglich des Repertoires durch ein auch für die allgemeine Musikgeschichte sehr wertvolles Verzeichnis der in der Hofkapelle gebrauchten Kompositionen, das unmittelbar nach Porros Tode aufgenommen worden ist<sup>5)</sup>. Dies Inventar repräsentiert natürlich nicht das, was der bayerische Hof damals an Musik überhaupt besass, sondern eben nur, was in der Kapelle sich in praktischem Gebrauch befand. Porros Werke, die heute fast gänzlich verschollen sind<sup>6)</sup>, obwohl man sich in München im 17. Jahrhundert emsig bemühte, sie geordnet zu erhalten und sie auch den Residenzbrand von 1674 glücklich überdauerten, sind hier (wie in der erwähnten Spezialaufnahme) in imponierender Anzahl verzeichnet. Dann begegnen wir zahlreichen Kompositionen von Kerlls Lehrer Valentini, solchen Piscators, Werken anderer Wiener Meister und kleinerer bayerischer (Münchener, Bamberger) Künstler der Zeit; den Sternen vergangener italienischer Epochen wie Palestrina, Merula und Nanini oder der Neuzeit, wie Grandi, Turini und vor allem

1) K. A. Hofzahlamtsrechnungen 1666 S. 492. Herrn P. Kircher der Soc. JESU nacher Rom laut Zettl fl. 462. Das Exemplar von Kirchers Phonurgia (1684) in der münchener Staatsbibliothek trägt auf dem Titelblatt die autographe Dedikation des Verfassers an Kurfürst Max Emanuel. Vergl. Köchel, J. J. Fux, Wien 1872, S. 15; Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen etc., Dresden 1861 S. 8. — Über Kircher im Allgemeinen s. Buchonia, eine Zeitschrift für vaterländische Geschichte etc., Fulda 1829 IV, 2 und vor allem Wegele, Geschichte der Universität Würzburg, Würzburg 1882 I, 322 ff.

2) Lipowski, F. J., Des Ferdinand Maria . . . Regierungs-Geschichte. München 1831, S. 116.

3) Für die Zeit Max Emanuels liefert ein sehr interessantes Beispiel die aus konfessionellen Rücksichten unterbliebene Berufung des hervorragenden Gambenspielers und Komponisten August Kühnel. Vergl. Beilage 2. Wir sehen hier, wie durch die Macht der Zeitverhältnisse Max Emanuel um einen ausgezeichneten Künstler, Kühnel aber um einen von ihm damals erstrebten Wirkungskreis gekommen ist.

4) Möglich ist, dass Kerll katholische Verwandte zu München hatte; der Name Kerl ist sehr häufig, er findet sich in protestantischen wie katholischen Gegenden, in Adorf, Prag, Nürnberg, München, Wien u. s. f. Ein Michael Kerl diente 1607 in München als Kantoreiknabe (K. A. Hofzahlamtsrechnungen), ein Niclass Kherl war in den vierziger Jahren »Fasan-Gärtner« in Prag (Wiener Hofzahlamtsrechnungen in der k. k. Hofbibliothek 1643—5 u. a. a. O.), ein P. Theodor Kherler S. I. ist in den siebziger Jahren zu Wien nachweislich, zur selben Zeit ein kais. Reichshofkanzlist Georg Christoph Kerl (gleiche Quelle 1671, 1676, 1677), einen Thomas Wolf Kerl in Nürnberg nennen die münchener Hofzahlamtsrechnungen 1658. In München lebte zur Zeit unseres Meisters der ausgezeichnete Kunstschlosser Christoph Kerl (Hofzahlamtsrechnungen an vielen Stellen, Matrikelbücher der Frauenkirche), eine Maria Anna Kerlin war Oberhofmeisterin (R. A. Decret vom 10. März 1659); hervorragender Gunst des kurfürstlichen Hauses erfreute sich auch seit seiner Primiz der Jesuit Ignaz Christoph Kerl aus Landshut, ein Schüler des Collegium germanicum in Rom, später in Altötting (K. A. Hofzahlamtsrechnungen 1666, 1667, 1669) und Professor, dann Rektor der Universität zu Ingolstadt (Lipowski, Geschichte der Jesuiten in Bayern, München 1816, II, 245), wie der Augustiner Prosper Kerle aus Gaimersheim bei Ingolstadt, Rektor, dann Provinzial der bayerischen Provinz. (Ruthart a. a. O. S. 33.) Zu Kerlls nächsten Familienmitgliedern aber gehört keine dieser Persönlichkeiten.

5) Abgedruckt in der Beilage 3b. Beigegeben ist in 3a ein Spezialverzeichnis von Porros Werken. Vergl. S. XXIII.

6) Hierdurch sah sich Rudhart (a. a. O. S. 28) bemüssigt, Porro etwas en bagatelle abzuthun, wobei ihm noch die wichtigsten vorhandenen Dokumente über den Meister entgingen.

Claudio Monteverdi. Lasso ist nur noch mit Villanellen vertreten, er steht gegen Palestrina auffällig zurück. Auch hier zeigt sich deutlich, wie im Zusammenhang mit dem reformierten Katholizismus im 17. Jahrhundert die Musik der römischen Schule an den katholischen Höfen besonders gepflegt wurde. Merkwürdiger Weise aber ist die modernste Kunst der Zeit, der stile recitativo, nur mit einer Nummer vertreten, der Suevia Germoliente, posta in musica del Signore Massimiliano Wilibaldo. Der Titel weist auf die Königin Christine von Schweden hin, welche 1655 auf ihrer Reise nach Rom auch München passierte<sup>1)</sup>; doch ist damit noch nicht festgestellt, dass das Stück auch in München aufgeführt wurde und sonstige Anhaltspunkte irgend welcher Art sind nicht vorhanden. Hingegen kennen wir andere dramatische Werke, die vor Kerlls Eintreffen in München gegeben worden sind, aber in unserem Verzeichnis fehlen. Es mag daher von ihnen hier noch die Rede sein.

Über die Frühzeit der Münchener Oper besitzen wir in Rudharts Buche über die Geschichte der Oper am Hofe zu München viele wichtige Nachrichten; im einzelnen ist freilich auch hier Manches zu verbessern, bzw. zu ergänzen.

Porro selbst kommt auf diesem Gebiet nicht in Frage. Er hatte sich, soviel ich wenigstens sehe, in der dramatischen Komposition nicht mehr versucht; auch der unter ihm angestellte Giacinto Cornachioli d'Ascoli, der vorher in Rom als Opernkomponist aufgetreten war (Diana schernita 1629), liess sich in Bayern auf diesem Gebiet nicht vernehmen. Vielmehr sind die Anfänge des musikalischen Dramas in München an zwei andere Künstler geknüpft, von denen der eine seit langen Jahren daselbst thätig war, der andere, bedeutendere und bahnbrechende aber kurz vor dem Eintreffen der jungen Kurprinzessin Adelheid am Hofe erschien. Es sind dies der musico Pietro Zambonini und vor allem der Hofkaplan, Harfenist und musico Giov. Batt. Maccioni<sup>2)</sup>. Maccioni dichtete und komponierte die Opernkantate *L'arpa festante*, die im August 1653 gelegentlich des Besuchs Kaiser Ferdinands III. aufgeführt worden ist. Er erfreute sich der besonderen Gunst der Kurprinzessin, die er im Harfenspiel unterrichtete.

Maccioni stammte aus Orvieto und wurde »wegen vnterschiedlich habender Verrichtungen« 1651 (Dekret vom 21. Juni, giltig ab 17. Mai) mit 738 fl. Gehalt ausserhalb des Status der Kapelle angestellt<sup>3)</sup>. Später kehrte er nach Italien zurück und begleitete zuerst das Amt eines kurbairischen Agenten, dann (1662—78) das eines Residenten am päpstlichen Hofe. Wir werden ihm in dieser Eigenschaft noch begegnen. Adelheid nennt Maccioni 1657<sup>4)</sup> als den einzigen neben Kerll, dem sie »de familiarités« erwies. Er interpretierte die dramatischen Intentionen der Kurfürstin, denen er, wie schon Rudhart nach Münchener Textbüchern mitgeteilt hat<sup>5)</sup>, jedenfalls Form und Reim verlieh, und schrieb so 1657 zwei Ballette, 1658 die *Barriera* (Turnier mit Solis und Chören) gelegentlich der Anwesenheit Leopolds I., 1660 die Oper *Ardelia*. Von diesen Werken bliebe die oben erwähnte Kantate auch dann wohl das interessanteste, wenn die etwa ihm zugehörigen Partituren der anderen wieder auftauchten: denn die *L'arpa festante* ist, soweit wenigstens heute unsere Kenntnis reicht, das erste Gebilde des neuen musikdramatischen Stiles, das in München aufgeführt worden ist. Text

1) Lipowski, a. a. O. 96.

2) Dass Adelheid im Allgemeinen mindestens eben so sehr für Dinge der französischen als der italienischen Kultur Interesse hatte, hat zuerst Trautmann nachgewiesen. Mit der ersteren mag auch die Bevorzugung der Pallette (die übrigens auch sonst in Italien sehr beliebt waren) am savoischen Hofe zusammenhängen. An Opern kannte die Prinzessin von Turin her so sehr viel noch nicht. Menetrier in seinem Verzeichnis der dramatischen Aufführungen, welche dort vor 1652 stattfanden, nennt die ursprünglichen Formen des Intermediums, Ballette, Touraniere etc. weit öfter, als favole pescatorie etc. und diese Angaben werden durch die Bestände der Turiner Bibliothek, die Verf. an Ort und Stelle einsehen konnte, bestätigt. (Vergl. auch Esposizione nazionale di Torino 1898, Manoscritti e libri a stampa musicali, esposti dalla biblioteca nazionale di Torino. Firenze 1898.) Auch Adelheids Verlobung wurde zu Turin 1650 mit einem Ballet gefeiert (*L'Education d'Achille e delle Nereide sue sorelle nell' isola d'oro*), dessen Beschreibung in seinem prachtvoll ausgestatteten Cod. in Turin aufbewahrt wird, einem vor Allem für Dekorations- und Kostümkunde sehr wertvollen Buche.

3) K. A. Personalakt. (Hofgeistliche.) — Vermutlich unterwies Maccioni die Kurfürstin auch im Gitarrenspiel; eine Gitarrentabulatur aus ihrem Nachlass wird noch in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt.

4) Merkel 73.

5) A. a. O. S. 41.

und Musik liegen mir, und zwar wie der Vergleich mit Maccionis Briefen im k. Staatsarchiv ergibt, im Autograph vor (Cod. 16889 der Wiener k. k. Hofbibliothek; Partitur, Singstimmen und basso continuo enthaltend). Die Dichtung preist Kaiser Ferdinands Tugenden in den gewagten Bildern des zeitüblichen Panegyricus. Ihre Abschnitte werden von sich ablösenden Solostimmen wiedergegeben, einem Bass, Tenor, zwei Sopranen und einem Alt. Am Schlusse treten alle fünf Stimmen zu einem Coro zusammen. Das durchweg lebendige Recitativ ist gelegentlich von kolorierten Stellen und in gewissen Abständen von Ariosos durchbrochen. Letztere — Maccioni nennt sie Arie — sind kleine strophische Lieder und Duette, überwiegend in der bekannten  $\frac{3}{2}$  Takt-Melodik des 17. Jahrhunderts gehalten und mässig koloriert. Bei den Duetten erscheinen die Ansätze zu imitatorischer Ausgestaltung bemerkenswert. Leider ist die Erfindung durchweg recht matt. Rudhart ist die »Arpa festante« unbekannt geblieben; er verlegt vielmehr die Einführung der neuen Kunst ins folgende Jahr 1654 und nennt hier (nach den in der Münchener Staatsbibliothek vorhandenen Textbüchern) drei Werke<sup>1)</sup>: das drama per musica »La ninfa ritrosa«, aufgeführt am 12. Februar, das Turnier »Mercurio e Marte discordi« mit Solis und Chören, aufgeführt wenige Tage später, am 15. Februar<sup>2)</sup>; Autoren sind bei diesen beiden Werken nicht genannt. Dann »Le Pompe di Cipro, introduzione per balletti, composta da Carlo Macchiati«. Aus der Angabe »composta« lässt sich, wie Rudhart ganz richtig bemerkt, allerdings nicht feststellen, ob Macchiati Text und Musik, oder nur eines oder das andere geliefert habe, da die Zeitgenossen comporre gelegentlich für die Doppelthätigkeit gebrauchten, im allgemeinen aber vorzugsweise die dichterische, szenische Gestaltung damit bezeichneten; hingegen besitzen wir andere Anhaltspunkte. Zunächst ist noch ein viertes Stück zu erwähnen, nämlich wiederum eine gelegentlich der Anwesenheit Ferdinands III. zu München in diesem Jahre aufgeführte dramatische Kantate für Soli und Chöre, deren Text im k. b. Reichsarchiv<sup>3)</sup> aufbewahrt wird. Die agierenden Charaktere sind Donau, Isar und Inn, welche den Fürstlichkeiten ihre Huldigung darbringen. Wir kennen nun den Komponisten von drei in diesem Jahre gegebenen Stücken. Es erhielt nämlich der Hofmusikus Pietro 1654 »wegen seiner bey den dreym representationen gehaltenen bemühung der Compositionen ain goldnes Kettl<sup>4)</sup>«; der einzige Pietro, der sich 1654 in der Hofmusik vorfindet, ist aber Pietro Zambonini<sup>5)</sup>, der somit nachgewiesene Komponist der Ninfa ritrosa, Mercurio e Marte discordi und der letztgenannten Kantate für Ferdinand III. Der Komponist der Pompe di Cipro ist entweder Macchiati oder aber wahrscheinlicher der Hoforganist Ludwig Wendler. Dieser — wir kommen später auf ihn zurück — sagt 1668 in einer Eingabe an den Kurfürsten, dass er seit 25 Jahren bei allen Komödien, Balletten u. dergl. mitgewirkt und die vom Tanzmeister empfangenen »Arietta, Courrenten vnd Pallett componirt habe«<sup>6)</sup>. Macchiati war erst seit 1652 in München<sup>7)</sup> und bereits die längste Zeit daselbst gewesen. Zambonini dagegen diente bereits seit 1643 und ist noch bis in die Epoche der beiden Bernabei in der Kapelle nachweislich, als Komponist allerdings nur mit Kleinigkeiten; wir sehen ihn im folgenden Jahre nach Italien entsendet, offenbar mit dem Engagement neuer Kräfte betraut; auch wurde er bei seiner Rückkehr zum Kammerdiener ernannt<sup>8)</sup>. Für 1655 war eine Aufführung gleichfalls geplant, aber sie wurde wieder abgestellt<sup>9)</sup>; dies bewirkten vielleicht doch jene wohlgemeinten Vorschläge, welche der geheime Rat

1) A. a. O. 31 ff.

2) Die mitwirkenden ersten Kräfte lassen sich aus einem Eintrag im K. A. feststellen (Verehrungen 1654, 28. März), nach welchem Rob. Sabatini (Sänger und Instrumentist), Balth. Pistrini (Bass), Francesco Sandi (Alt-Castrat) und Wolf Alber (Tenor) Geldgeschenke erhielten.

3) Fürstensachen Gen. Fasc. XVII Nr. 127.

4) K. A. Verehrungen.

5) K. A. Hofzahlrechnungen.

6) K. A. Personalakt Wendler. In den letzten Jahren hatte diese Thätigkeit allerdings durch die Berufung Teibners eine Einschränkung erfahren.

7) Er wurde mit Dekret vom 29. Juli 1652 angestellt, aber noch 1654 wieder entlassen. K. A. Personalakt. Rudhart S. 31.

8) K. A. Hofzahlrechnungen 1655 S. 406 und 577 ff.

9) Ebenda S. 504 a.

v. Mandl sehr zu seinem Schaden bei Hofe machte<sup>1)</sup>, dahinlautend, es sollten die Ausgaben eingeschränkt werden, denn »bey allen Ämbtern, alss Frauenzimmer, Cammer, Music (sei) ybermass«. Mandl wurde entlassen, obwohl sein Verlangen mit einer testamentarischen Bestimmung des alten Kurfürsten nicht in Widerspruch stand, dass nach seinem Ableben »auch vnnser Hof Musica vfs wenigst biss auf vierzehen Persohnen geringert vnd daraus solche Vocal- vnd Instrymental Musicanten behalten werden (sollten), damit vnnser Gemahlin demnach zu Hof einen Gottesdienst haben möge<sup>2)</sup>«. Zur Ehre Ferdinand Marias muss indes gesagt werden, dass er die Hofmusik im alten Glanz erhielt und dennoch bei seinem Tode die Staatskassen gefüllt hinterliess, sowie dass er als einer der ersten deutschen Fürsten die neue Kunst dauernd pflegte.

Auch bezüglich der Einrichtung des Münchener ersten Opernhauses lassen sich Rudharts Angaben<sup>3)</sup> heute berichtigen. Der Umbau des Kornhauses wurde noch unter Max. I., vermutlich in Rücksicht auf die bevorstehende Vermählung des Kronprinzen mit der savoyischen Prinzessin, 1651 unter Leitung des Baumeisters Joh. Baptist Högele begonnen, erlitt aber dann, offenbar durch den Tod des Kurfürsten (27. September) eine längere Stockung; 1654 waren der Baumeister Schinagl und der Hofzimmermeister Michael Heichel am Werk, bis im Herbst der »wälsche Paumeister« Santurini eingriff.

So sehen wir also, wie auch auf dramatischem Gebiete in München vor Kerlls Ankunft die notwendigen Grundlagen einer neuen Entwicklung geschaffen waren, und es gehörte mit zu den vorzüglichsten Obliegenheiten des neuernannten jungen Hofkapellmeisters, diese Entwicklung nach Kräften zu fördern.

## 2.

Im allgemeinen lässt sich die Tätigkeit, die Kerll in München entfaltete, in vier hauptsächliche Funktionen gliedern. Die des Dirigenten, des Verwaltungsbeamten und Lehrers, des Instrumentalvirtuosen und des Komponisten. Wir fassen im folgenden diese einzelnen Zweige ins Auge.

Der regelmässigen Aufführungen, die Kerll zu leiten hatte, waren wie in früheren und späteren Epochen der Hofkapelle viele. Sie betrafen die Gottesdienste wie die gewöhnliche Kammer- und Tafelmusik, »les concerts de musique qui y rafinoyent la volupté«, wie der französische Reisende Patin sich ausdrückt. Zunächst hier im täglichen Dienst dürfte Kerll Gelegenheit zu Reformen gefunden haben; es liegt wenigstens aus Porros späterer Zeit eine Instruktion vor, deren Motivierung auf die damalige Verfassung der Kapelle gerade kein günstiges Licht wirft<sup>4)</sup>. Bei besonderen Gelegen-

1) R. A. Hofrat. Ferdinand Marias Deputat 1652—84. »Consultatio et Reformatio der ybermessigen Ausgaben.«

2) R. A. Hofstaatsachen in genere 1631—48. Fasc. III.

3) A. a. O. S. 40. K. A. Hofmusik Generalia. Fasc. 12. Opernhaus am Salvatorplatz betr. etc.

4) Leges et statuta in Serenissimi Principis Electoris nostri Capella, a Musicis obseruanda.

Cum Serenissimus Princeps Elector noster Musicorum tam vocalium quam Instrumentalium Electoralis Capellae multos suum saepe-numero seruitium neglexisse uiderit, ita, ut musica pluribus uicibus secundum suae Celsitudinis gustum effectum non habuerit, sed multo magis contra reuerentiam decoremque Ecclesiae mala turpiaque a multis effusa uerba, alterque alterum contumelijs affecisse uisum sit: Volens igitur Serenissimus ad hoc providere nonnullas leges constitui easque a musicis obseruari, negligentes in seruitio certa pecuniarum poena multari, inquietos uero carcere Castigari iussit, sicut etiam in alijs Ducum Regumque Capellis hoc fieri consuetum est.

1<sup>o</sup>. Tabula fieri necesse erit, in qua Festa cuiusque mensis secundum Calendarium Frisingense et Capellae nostrae extraordinarium normam in causam praesentiae musicorum sint scripta, ut Calcans ipsis non nisi seruitia tabulae aut extra Capellam celebranda intinere iubeatur.

2<sup>o</sup>. Fieri necesse erit liber, omnium Musicorum nomina comprehendens (excepto Domino Capellae Magistro et pueris) in quo ponantur puncta absentium secundum mulctationem pecuniariam singulis quartalibus per praesentes distribuendam.

3<sup>io</sup>. Si quis musicorum post Epistolam non aderit, pro medio puncto erit punctandus: Si uero post offertorium non adfuerit, in punctum incurret ordinarium.

Punctum ordinarium ex decem: medium autem ex quinque pro quolibet seruitio constabit cruciferis.

4<sup>o</sup>. Item si aliquis in quolibet Festo neglexerit seruitium Capellae et alibi absenteque licentia cantauerit uel sonuerit, punctabitur pro Festo poena unius florini: si autem pluribus uicibus ista contingeret temeritas, secundum arbitrium Serenissimi in maiores incurreret poenas.

5<sup>o</sup>. Item, quod unusquisque Musicorum, dummodo non sit aegrotus, siue possit, siue non possit canere, nihilominus in Capella praesentialiter adesse teneatur: si autem in tempore supradictae excusationis sciatur in alijs cecinisse templis, locis uel domibus, et exinde inhabilitatem caussasse canendi, erit punctandus in puncto ordinario.

heiten steigerten sich die Anforderungen nicht nur durch die Festopern, sondern auch durch Festkonzerte und festliche Tafelmusik. So musizierte die Hofkapelle zu München 1658 auch ausserhalb des Theaters vor Kaiser Leopold<sup>1)</sup>, dessen Urteil über die nun gebotenen Leistungen ins Gewicht fällt, da er ja selbst den Namen eines Künstlers verdient; so folgten eine Anzahl Musiker 1659 dem Kurfürsten nach Salzburg, mit dessen Erzbischof der bayerische Hof sorglich Beziehungen pflegte, und musizierte die Kapelle 1668 und 1671 (in Starnberg) vor dem Salzburger Kirchenfürsten; 1668 wurden hierfür der Hofmusik 300 fl. aus Salzburg angewiesen<sup>2)</sup>. Diese Reisen gestalteten sich zuweilen recht umständlich: als Ferdinand Maria 1678 nach Landshut Ercole Bernabei und einen Teil der Hofkapelle mitnahm, bedurfte es besonderer Massregeln, um durch den Pfleger von Wartenberg die nötige Anzahl Betten nach Langenpreising schaffen zu lassen, wo die Musiker übernachteten<sup>3)</sup>.

Naturgemäss machten auch all die anderen Geschäfte, welche die Leitung eines so grossen Instituts mit sich brachte, Kerll viel zu thun. Wir besitzen zahlreiche Zeugnisse seiner Thätigkeit, die sich auf Fürsorge für die Kantoreiknaben, Engagements von Musikern, Gutachten etc. beziehen. Unter diesen Dokumenten finden sich mannigfach Autographe, so eine Einladung in bayerische Dienste zu treten an Bart. Melani<sup>4)</sup>, mit dessen Bruder Filippo Kerll von Italien her befreundet war, vom 14. Sept. 1657 (Rudhart, S. 67)<sup>5)</sup>, ein Zeugnis für Joh. Caspar Teibner bezüglich seiner Berufung aus Wien, datiert vom 13. April 1662 (autographe Unterschrift), ein Attestat für Sebald Auer, der damals fünf Jahre als Kantoreiknabe gedient hatte, vom 5. Januar 1671<sup>6)</sup>. Bis zu diesem Jahre

6°. Item, ne ullus de maturitate seruitij possit conqueri, omnes saltem quadrante hora ante quodlibet seruitium adesse iubentur, et praesentim musicus curam puerorum habens, ante alios primus cum ipsis pueris adesse tenetur.

7°. Item si aliquis ante finem seruitij absenteque licentia Capellae Magistri abiuerit, punctetur ad rationem totius: uel medij puncti supradicti § 3<sup>io</sup>.

8°. Item si aliquis habuerit controuersias uerborum turpium contumeliorum etc. punctabitur pro prima uice ordinarie; altera, uno florino, tertia uice ad arbitrium Serenissimi.

9°. Item in absentia Domini Capellae Magistri. 1°. Dominus Joann Martin Caesar (s. S. XXII.), 2°. Lupperger Organista (s. S. XXIII.) Capellae regimen habebit.

10°. Punctator, aut librum punctationis habens, multis ex causis a regimine superiori erit denominandus et confirmandus.

Vltimo. In Fine cuiusque quartalis fiet calculus punctorum et portabitur ad thesaurarium, qui respectu schedae a Domino Capellae Magistro subscriptae, omnium Musicorum retinere pecunias, secundum numerum punctorum debitas a Camera iussus teneatur, quae pecuniae a punctatore inter praesentes, ut supradictum est, postea distribuenda erunt.

1) Lipowski, Ferdinand Maria S. 89. Vielleicht improvisierte Kerll bei dieser Gelegenheit so, wie dies Mattheson erwähnt (s. u.). Dass eine Leistung Kerlls aus dem Jahr 1658 auch nicht Veranlassung zu einem Streit verschiedener Fürsten (s. S. XI, Anm. 6) um seine Person gewesen sein kann, hat ebenfalls Rudhart schon festgestellt. Kurfürst Ferdinand Maria nahm an der Krönung in Frankfurt gar nicht teil, sondern liess sich vertreten (Theatrum europaeum VIII, 496); deshalb und mit Rücksicht auf die Vorbereitungen für die Feste, welche Kaiser Leopold zu Ehren veranstaltet werden sollten, als er auf seiner Rückreise von Franken München berührte, ist überhaupt nicht anzunehmen, dass Kerll damals in Frankfurt gewesen ist. Dass die anwesenden Kurfürsten bei der Krönung ihre Musiker hören liessen, geht aus einem Eintrag in den Wiener Hofzahlamtrechnungen (1658, k. k. Hofbibliothek, mir freundlichst mitgeteilt von Dr. Kroyer) hervor, nach welchem ihnen der Kaiser insgesamt 3150 fl., und den kurkölnischen Künstlern noch eigens 150 fl. verehrte. Die gesamten Trompeter erhielten 150 fl. Schliesslich will ich nicht unerwähnt lassen, dass Joh. Heinrich Schmelzer in München allerdings nicht unbekannt war. (Er vermittelte 1660 an den bayrischen Hof von Linz aus »allerhandt Confecturn, Weinfässl, Malfesier vnd andere siesse Wein;« Hofzahlbücher S. 518.)

2) R. A. Fürstensachen II. Spec. Lit. C. Fasc. LXII Nr. 644 und LXIII Nr. 646.

3) R. A. Fürstens. II. Spec. Lit. C. Fasc. LXIII Nr. 646.

4) K. A. Personalakt. Bart. Melani (und Jos. Donati). »Monaco li 14. Settembre 1657. Molt' Illustrissimo Signor mio osservandissimo. Li giorni passati hebbi ordine da S. A. S. di scriuere a V. S., hauendo S. A. S. inteso lodare la sua Virtù, che uolendo uenire in questo seruitio V. S. haura li cent' Ongari conferma sono stati dati ad altri, et il Salario parimente, che ha il Signor Cavagna (vergl. Rudhart S. 40) et altri; si che V. S. m'anisa quanto prima la sua Intentione, che uolendo uenire S. A. S. li farà subito rimettere li cent' Ongari, auiso cio ancora al Sig.: D. Filippo suo Fratello mentre ho hauuto qualche corrispondenza con lui per uia di lettere et è mio carissimo amico. Si che hò gusto di seruire a V. S. ancora per amor suo, e la prego di rispondere quando prima, che sarò sempre di V.S. molt' Illre

Affettuosissimo Seruitore

Gio. Gasparo Cherll

Maestro di Capella di S. A. S.

5) Bei Rudhart herrscht bezüglich der verschiedenen Melani die vollendete Konfusion. Der von Mazarin in Sachen der Kaiserwahl gesandte Atto war wirklich ein Melani, ein Bruder des obengenannten. Bei den »Verehrungen« des Jahres 1657 (Kr. A.) ist Atto Melanio mit einer »Kötten und Gnadenpfennig« im Werte von 120<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Cr., dem Lohn seiner vergeblichen diplomatischen Bemühungen vorgetragen. Ein anderer der sieben Brüder Melani, Domenico, wirkte bekanntlich in Dresden (vergl. Fürstenau I, 11 ff.); Werke von Alessandro Melani besitzt u. A. auch die Laurenziana, von Jacobo Melani die Bibl. nazionale in Florenz. Über die Brüder Melani im allgemeinen und Atto im besonderen vergl. Goldschmidt, H., Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig 1901, S. 109 ff. und Rolland, R., notes sur l'Orfeo de Luigi Rossi (in Combarieu, congrès international d'histoire de la musique, Solesmes 1901, S. 191 ff.); derselbe, Les origines du théâtre lyrique moderne, Paris 1895, S. 166.

6) Ebenda. Personalakt Auer. »Ich vnterschribner bezeige mitt disem, das Matthias Aur Ihro Churfürstl. Durchlaucht Vor einen Capellknaben in den fünfften Jahr lang gedient, anietzo aber, Weil seiner nit mehr vonnöthen abgeschafft worden. München den 5. Jan. 1671. Johann Caspar Kerll m. p.«

waren die Knaben erst bei den Jesuiten, dann bei Wendler in Quartier und Unterricht gewesen. Nun wurden sie bei Sebastian Albrecht, dem Kammerdiener der Kurfürstin einlogiert, den Musikunterricht aber übernahm Kerll selbst, der hierfür pro Kopf jährlich 26 fl., d. i. wöchentlich 30 Kreuzer erhielt (Dekret vom 30. Januar 1671<sup>1)</sup>). Auf die Ausquartierung der Jungen beziehen sich zwei weitere Autographe des Meisters, ein Memorial an die Hofkammer vom Ende April 1671, bezüglich des Holzes, der Schlafhauben (!) etc. und ein Monitorium bei derselben Behörde vom 1. April 1672<sup>2)</sup>. Nur einen der Knaben, einen armen Salzburger Jungen aus bedürftiger, kinderreicher Familie, namens Alexander Hack, der kastriert worden war, hatte Kerll selbst in Kost (wie zuvor Agostino Steffani) und Quartier<sup>3)</sup>. Welch beredte Anklage gegen den scheusslichen Gebrauch der Zeit erheben die Worte, mit denen der kurfürstliche Zahlmeister die Abfindung von Hacks Mutter in seinen Büchern registrierte: »Caspar Kerl, Hofcapellmeister zu contentierung Salome Hackhin wegen Ires Sohns Alexander Hackhens, Hof Discantisten vnd Castratens laut Scheins fl. 100<sup>4)</sup>«.

Gelegentlich musste die Autorität des Hofkapellmeisters auch zur öffentlichen Empfehlung von Büchern herhalten, nach der vielgeübten Sitte der Zeit, die eigene Arbeit mit angesehenen Namen zu decken; wobei es immerhin als Fortschritt zu betrachten ist, dass man neben den fürstlichen Personen allmählich Fachleute in dieser Absicht heranzog. So veröffentlichte 1663 ein Münchener Minorit<sup>5)</sup> B. Scheyrer unter dem Titel: *Musica choralis theoro-practica*<sup>6)</sup> eine Abhandlung über allgemeine Musiklehre, Choralgesang und anderes, die auf seinen Wunsch Kerll mit folgendem Briefe approbierte<sup>7)</sup>:

»Approbatio. Weil ich ex Musica Choralis von R. P. Bernardo Scheyerer S. Francisci Ordens der Reformirten beschriben genuegsame Erlütterung habe, das nicht allein darum gehandelt werde, wie man die Jugend das Choralgesang solte lehren, sondern das auch die schon lang prakticierte

1) R. A. Fürstensachen Spec. Fasc. LXIIa Nr. 645e (Hofstaat Ferdinand Marias). K. A. Personalakt Wendler.

2) K. A. Acta des Cantorei-Knaben (auch Castraten) Institut etc. betr. H. R. Fasc. 456. »Durchlauchtigster Churfürst, gnädigster Herr, Für die 5 churfr. Cantorey Knaben vndt dero Praeceptor seindt per Decretum der Churfr. Hofcammer zuegefertigter iährlichß auch 6 Klaffter Buechestrifftholz zue geben, vndt im übrigen wie es im letzteren Decret vndt vorhero beschehen, in einem vndt andern wider zue halten befohlen worden.

Weil aber die churfr. Hofcammer in deme nit parirt, sondern wider das Klare Decret der jährlich 6 angeschaffter Klaffter buechestrifftholz nur 3 bueches vurt 3 Klaffter feuchtes neben deme an den 6. Klafftern, so Sebastian Albrecht, churf. Cammerdiener für den verwichnen winter extra angeschafft worden, inß Kunfftig abzuziehen gedacht seindt; vndt im letzten Decret verfällt iedem iährlichß 2 Paar winter vndt sonil Sommerschlauffhauben gesetzt worden, das wären iede 8, vndt sonil nit vonnöthen haben, vnmaßgebig ieder gattung iedevdern 1 paar oder 2 Zue setzen wäre: auch dem praeceptor seine iährliche vorhero in specie angeschaffte 24 fl. besoldung nit wöllen gefolgt werden:

Pitte derohalben unterthenigst E. Churfürstl. Drl. gerueh abermahl, daß nit allein dem Churfürstlichen Klaren Decret pariert, die 6 Klaffter Buechestrifftholtz ohne abzug der 2 extra ... an den 6<sup>ten</sup>; sondern auch dem Praeceptor die 24 fl. besoldung gereicht vndt iedem für 2 Paar winter vndt sonil Somerschlauhauben 1 par oder ieder gattung 2 gesetzt werden gnädigst zue schaffen, der gestalt zue gnädigster wilfahrigkeit bestens empfehle.

E. Churfürstl. Drtl.

Vnterthenig-demietigster

Joh. Kaspar Kerll.

Durchleichtigster Churfürst, Gnädigster Herr.

Verschiedenen 28. Octobris 1671 Jahrs seindt zwey Cantorey Knaben Gebrüeder Nemens Georg Willhelm vnd Frantz Mayr in dero-selben Dienst aufgenommen worden. Weil aber in dem Churfr. decreto lautent dem ersten, daß alle wegen der Instruction nemlich 30 kr. wochentlich vor einen ieden, es seyen viel oder wenig, solle gleich gehalten werden, obgemelte aber bey dem churfr. Hoffzahlamt nit seindt dessentwegen angeschafft worden, vndt ich einfals die mühehaltung mit Ihnen habe, als gelangt an Eur Churfürstl. Durchl. mein unterthenigster erinnern, das dem ersten decreto gemeß dero-selben gnädigster befehl möge vollzogen werden, mich anbey zu beherligen churf. Gnaden empfehle.

Eur Churfr. Durchlaucht

Vnterthenig demietigster

Joh. Caspar Kerll m. pia.

3) R. A. Altb. Fürstensachen Spec. Fasc. LXIIa Nr. 545e Decret vom 28. Juli 1672. K. A. Hofzahlamtsrechnungen 1672 S. 422. Hack sang regelmässig bei der »Tafelmusic in der churfürstl. Gegenwart« und lernte auch Viola da Gamba bei dem Gambisten Zeiller; er trat später (1684) in den geistlichen Stand und starb 1696 mit Hinterlassung vieler Schulden. (K. A. Personalakt.)

4) Weitere 760 fl. »Abrechnung« bezahlte die Hofkammer im folgenden Jahr für Hack (Hofzahlamtsrechnungen S. 501).

5) »... Deß Ordens der Mindern Brüder S. Francisci der Reformierten Priester.«

6) »... Das ist: Ein nützliche Vnderweisung, wie man das Choralgesang durch leichtes speculieren oder Nachdenken auch wörtlich in kurtzer Zeit ergreifen möge. Auß vnderschiedlichen, sowol lateinischen: als teutschen Authoribus (deren etliche vom Figural, etliche vom Choral schreiben) mit grossem Fleiß zusammen getragen, auch in ein bequeme Ordnung redigirt vnnd verfasset vnnd auff Anhalten sowol Geistl: als Weltlicher Herrn Musicorum (nit allein die liebe Jugend dardurch zu lehren, sonder auch allen Musicis so von dem Choral die nothwendigste Fundamenta zuwissen begehren, zum guten) in Truck verfertigt. — Gedruckt zu München durch Johann Jäcklin, Chur-Fürstlichen Hoff-Buchdrucker.

7) Auch Wendler liess sich mit einer Empfehlung vernehmen.

Musici, fürnemblich diejenige, welchen das Choral Singen obliget, mehrere Scientz vnd Wissenheit de modis Musicis vnd Tonis darauß haben mögen: Also approbier vnnd erkenne ich für guet vnd nützlich, dass solches gedruckt werde. Datum München, den 19. November 1662.

Johann Caspar Kerll,

Churfürstl. Durchl. in Bayern Rath vnd Hoff-Capellmaister.

Zu Kerlls Obliegenheiten gehörte auch die Oberaufsicht über die Instrumente, mit deren Verwaltung zuerst die Hofmusiker Franz Siber und Johann Lederer, später Joh. Carl Seyringer betraut waren, ausgenommen die Orgeln und Klaviere, welche bis 1672 von Wendler, dann aber von dem Hofmusiker und Komponisten Veit Weinberger in Stand gehalten und gestimmt wurden<sup>1)</sup>. Charakteristisch ist für Kerll als Orgel- und Klavierkünstler, dass sich in seiner Epoche zahlreiche Neuanschaffungen von Tasteninstrumenten finden; sogleich 1656 wurde ein neues »Hauptorgelwerkh« um 104 fl., sowie zwei neue »Instrument« angeschafft, die sämtlich Michael Martin in München verfertigte. Später wurden z. B. binnen dreier Jahre 1661 ein »neues Instrument« um 40 fl., 1662 vom Orgelmacher Chr. Egedacher in Straubing eine Orgel um 200 fl., 1663 von Martin »ain orgelwerkh mit 4 Register« um 150 fl. erkaufte<sup>2)</sup>.

Ein besonderes, von der Fama reich ausgeschmücktes, in allen neueren Lexicis und Musikgeschichten erörtertes Kapitel in Kerlls Münchener Thätigkeit wie in seinem Leben überhaupt, bildet das Verhältnis zu den ihm unterstellten Musikern, d. h. seine Streitigkeiten mit den italienischen Sängern, welche ihn schliesslich aus München vertrieben hätten. Wir lassen indess diese Frage vorläufig beiseite und befassen uns zunächst mit den Mitgliedern der Kapelle allein.

Bevor Kerll in bayerische Dienste trat, bestand die Hofmusik (Status von 1655) neben Porro aus 39 Personen, nämlich 19 Sängern (darunter 5 Knaben), 2 Organisten, einem Organistenschüler und 17 Instrumentalisten. Acht von den Sängern waren Italiener: Pistorini, Santi, Sorlisio, Zambonini, Sabbatini, Galanci, Rivaldini und Guisani; von ihnen schieden Pistorini, Sabbatini und Galanci während des Jahres aus, wogegen Alcaini, der Diskantist Jac. Antonio Ferrari (nicht zu verwechseln mit B. Ferrari, dem Komponisten des Samson) und der Bassist Ferucci neuengagiert wurden. Die deutschen Sänger hiessen Helm, Alber, Geismayer, Lang, Lambert und Johann Mayr, von den Knaben ist nur Hölz namentlich aufgeführt. Die Organisten waren Lupperger und Wendler (in den Zahlbüchern auch Wendlinger genannt), der Lehrjunge Christoph Friess. Die Instrumentisten hiessen Andreas Wildberger (Hofpauker), Lederer, Stärlechner (auch Trompeter), Lindemayr (auch Kalkant), Nidermeyer (Trompeter), Joh. Wildperger, Fr. Siber, Bernh. Kremponer, Christoph (Trompeter), Burkholzer (Trompeter), Lederer II. (auch Trompeter), Holzvil, Peter F. Caesar (Cornetist und Violinegeiger), Kaltschnee (Trompeter), Wacker (Trompeter), Erttl (Posaunist), Joh. Martin Caesar (Cornetist). Der Status des Jahres 1673, da Kerll sein Amt verliess, nennt zehn italienische Musiker, bei einem Gesamtpersonal von 55 Künstlern. Hieraus erhellt, dass der Meister wenigstens Anlass zur Unzufriedenheit der Italiener durch Verringerung der von ihnen eingenommenen Stellen nicht gegeben haben kann.

Während der 17 Jahre von Kerlls Amtsführung kamen und gingen nun zahlreiche Deutsche und Welsche. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, über all' diese Personalveränderungen zu berichten. Nur von einigen der betreffenden Künstler soll hier die Rede sein, von denen nachzuweisen ist, dass sie auf diese oder jene Art über den Durchschnitt hervorragten; zur Aufhellung der Musik- und Kulturgeschichte trägt die Erforschung der Schicksale auch dieser kleineren Existenzen erfahrungsgemäss vieles bei. In unserem Fall ist auch die Kenntnis der Auswüchse lehrreich, die das zuchtlose Virtuosen- und Kastratentum auf deutschem Boden zeitigte.

Balthasar Pistorini war zwar vor Kerlls Ankunft schon aus der Kapelle ausgeschieden; allein

1) K. A. Personalakte Wendler und Weinberger.

2) K. A. Hofzahlamtsrechnungen an verschiedenen Stellen.

er blieb von Italien aus mit dem Münchner musikalischen Leben in Fühlung, so dass auch von ihm hier kurz die Rede sein soll.

Pistorini<sup>1)</sup> stammte aus Bologna. Er war Bassist, dabei eine litterarisch geschulte Persönlichkeit. 1644 kam er nach München und dedizierte Kurfürst Maximilian I. ein Buch, 1652 dichtete er für die Hochzeit der Prinzessin Adelheid (25. Juni 1652) das Epithalam »Applausi festivi«, und scheint sich an den dramatischen wie musikdramatischen Aufführungen in München lebhaft beteiligt zu haben<sup>2)</sup>. 1652 (18. Januar) sandte ihm Bontempi, der selbst in München studiert hatte<sup>3)</sup>, durch den Augsburger Kaufmann Jeremias Seiz 300 Thaler »zu seiner vorhabenden reiss nach Dresden«; Pistorini sollte sich in München losmachen und mit Seiz' Hülfe über Augsburg »per Carozza oder zu Pferd« samt den Seinigen nach Sachsen reisen. Doch war die Sache offenbar nicht genug vorbereitet; denn nach wenigen Tagen schon gab Bontempi Seiz Gegenordre: »che se non ha fatto contare li 300 taleri a Monaco, ela non li dia più fuori per degni rispetti et le trattenga in sua mano in ogni maniera e si uenisse chi si sia non li dia a nissvna . . .« Pistorini aber blieb im bayrischen Dienste. 1653 reiste er nach Italien, wozu ihm die Reichverweserin Maria Anna 300 fl. auszahlen liess. Seine Tochter war Kammerdienerin bei der Kurfürstin Adelheid, was Pistorini nicht verhinderte, wie wenigstens Adelheid annahm, sich ihr feindselig zu erzeigen und sie, durch den Grafen Kurz angestachelt, in ihrer Ehre zu verläumdern. Pistorini wurde in Untersuchung genommen und musste sich bei der Kurfürstin entschuldigen, aber er wurde nicht bestraft, sondern schliesslich wiederholt beschenkt entlassen<sup>4)</sup>. Bei seiner »Abfertigung« erhielt er (Dekret vom 15. November 1655) 1½ Quartale seines Gehalts, ausserdem aber noch 150 Dukaten<sup>5)</sup> und seine Tochter Johanna 500 fl. In der Folge lebte er als Bassist der kaiserlichen Kapelle in Wien (1657—60)<sup>6)</sup>, dann in Bologna, woselbst er 1661 für die Ausstattung von Kerlls Erinto verschiedenes besorgte<sup>7)</sup>.

Die Kastraten Francesco Santi und Bartolomeo Sorlisio (aus Pavia) waren hervorragende Virtuosen. Santi kam 1642<sup>8)</sup>, Sorlisio 1652<sup>9)</sup> nach München. Später (1661) finden wir beide unter Schütz und Bontempi in Dresden, wohin Kurfürst Johann Georg schon als Kronprinz Münchener Künstler wegzuzugagieren trachtete<sup>10)</sup>. Sorlisio wurde daselbst Kämmerer, erhielt 1666 sogar den Reichsadel und starb als Amtshauptmann von Dippoldiswalda 1672. Seine 1666 erfolgte Heirat skandalisierte damals alle Welt<sup>11)</sup>. Von Santi, der gleich Bontempi aus Perugia stammte, wissen wir, dass er mit W. C. Printz bekannt war; letzterer besuchte ihn 1662 in Dresden und wurde auf seine Empfehlung Hauskomponist des Grafen von Promnitz<sup>12)</sup>. 1656 erhielt Santi in München noch eine Gehaltszulage (Dekret vom 14. September)<sup>13)</sup>, und 1661 gleich Sorlisio (Dekret vom 29. Okt. 1661) ein Abschiedsgeschenk. Auch Santi und Sorlisio erscheinen in der Untersuchung wegen Beleidigung der Kurfürstin als kompromittiert<sup>14)</sup>.

1) Kr. A. Personalakt. Ebenda. Die für die ital. Oper angestellten Individuen in genere 1636—1758.

2) Vergl. z. B. Hofzahlamsrechnung 1653, S. 510 »Per zur Comödie erkaufte Träxlersachen etc.«

3) Vergl. Beilage 4.

4) Claretta a. a. O., S. 97. Merkel, S. 63. Adelheid schickte ihrer Mutter (6. Juli 1655) eine Kopie des Prozesses »que l'on a fait contre le Baltasar Pistorini nostre musicien, qui estoit tout du Conte Curtz.« »Curtz le fait diner tous les iours chez luy, et luy a fait de tres grandes caresses et non contant de cella, il luy at encore fait donner vne sentence, qui est tout à fait iniuste car parler contres les Princes cest crime de les Maieste, et encore il lui a fait donner a cause qu' il a parle contre moy des choses, que ie ney pas seulement heu dans ma pansee troicent hongrois et deux chenes d'or de deux cents rístaler chacune.« Merkel erzählt auch alle weiteren Details dieser Affaire.

5) Hofzahlamsrechnungen 1655, S. 415.

6) Köchel, a. a. O., S. 62.

7) Hofzahlamsrechnungen 1661, S. 501 ff.

8) »Noi Francesco Santi e Marco Antonio Brocchi siamo arriuiati il primo di Xbre che fu di domenica a hore dieci del' anno 1641« berichtet Santi über seine Ankunft in München. K. A. ital. Oper . . Individuen in genere 1636—1758.

9) K. A. Dekret vom 27. Juli.

10) Vgl. Fürstenau I, 10.

11) Ebenda S. 14.

12) Printz, Historische Beschreibung der Edlen Sing- und Klingkunst. Dresden 1690, 218. Phrynis Myth. III, 218.

13) R. A. Fürstensachen a. a. O.

14) Claretta, 98. Der Verf. hat irrtümlich Forlizio gelesen.

Bei der Jugendgeschichte der münchener Oper begegnen wir auch Giorgio Jacobo Alcaini<sup>1)</sup>. Er war Bassist und gehörte der Kapelle 1655—7 an; Alcaini ist bemerkenswert als Arrangeur eines Ballets vom Jahre 1656 und Textdichter des Orontes. 1664—76 war er Bassist in der kaiserl. Kapelle zu Wien<sup>2)</sup>. Vorher scheint er auf den Galeeren gesessen zu sein<sup>3)</sup>.

Eine langjährige Stütze der Kapelle wurde der Bassist Giovanni Carlo Ferucci, dessen Engagement Crivelli in Rom 1655 vermittelt hatte<sup>4)</sup>. Graf Kurz erkannte ihn sogleich als »persona molto civile et di buon naturale della voce«, der sich auch unter den trefflichen Bässen der Kapelle gut präsentiere (»alli nostri bassi non lascia tuttavia di dar buona satisfazione«), worauf Crivelli entgegnete »solo dico, che il Ferucci spero darà ogni dì piu magior satisfazione«. Auch Kerll hielt auf Ferucci grosse Stücke; so entsandte er ihn nach Italien, um neue Kräfte »di tutta finezza« zu engagieren<sup>5)</sup>. Damals (1662) hatten zwei andere Virtuosen, Gioseppino und Tinti (angestellt 30. Dezember 1658), Veranlassung zu neuem Ärgernis gegeben und waren entlassen worden, worüber der Sekretär Carlo Begnudelli an Maccioni schreibt (24. November): »per essersi resi troppo familiari con le nostre Dame di Corte, a segno che una di quisse si lasciò indurre di uscire dalla corte in vestimenti da huomo«. Ferucci diente bis 1680, wo er sich mit einem Gnadengeschenk von 1500 fl. und einer lebenslänglichen Pension (von 500 fl.) nach Italien zurückzog<sup>6)</sup>.

Am 17. Januar 1657 erfolgte die Aufnahme Jacobo Antonio Cavagna's<sup>7)</sup>, eines ausgezeichneten Altisten. Wie eifersüchtig die Höfe damals über ihre guten Kräften wachten, beweist die Instruktion, die der bayrische Agent Bartoli in Venedig erhielt, als Cavagna im November 1657 dort sang (»per recitare nelle opere comiche che si faranno quest' anno in detta citta«<sup>8)</sup>): Bartoli solle ja Sorge tragen, dass Cavagna nach Schluss der Vorstellungen auch wieder nach München zurückkehre. Im Textbuch des Orontes preist Alcaini Cavagna's Kunst mit folgenden schlechten Versen:

. . Cavagna, che solo può col canto  
Render pietoso il fero Dio del pianto,  
E s'il Mondo non hà altro a lui pari:  
Dal Cavagna a cantar ciascuno impari.

Hervorragendere Virtuosen der späteren Zeit waren der Kastrat Bart. Fregosi (engagiert mit Dekret vom 12. Okt. 1657), der Bassist Thomas Macolino (30. April 1660), der Sopranist Vic. Venturj und Altist Gius. Barberio (6. Juli 1665), der Kastrat Giuliano Reali (früher Mitglied der päbstl. Kapelle, 20. Okt. 1667), die Sängerin Antonia Rivani (»welsche Sängerin bei dero churfürstl. Princessin«, angestellt mit 300 fl. am 4. Febr. 1671). Andere werden wir mit Kerlls Erinto kennen lernen. Von den deutschen Sängern scheint der Tenorist Wolf Alber die bedeutendste Kraft gewesen zu sein. In München ausgebildet wurde auch der Tenorist Benedetto Giusani. Wir finden ihn daselbst 1655 als Kantoreiknaben; seine Hauptthätigkeit war die eines Kopisten, zu der er (mit Dekret vom 1. April) 1658 bestellt wurde und auch nach einer Unterbrechung 1662 wieder zurückkehrte.

Bei den Instrumentisten lag zweifelsohne das Hauptgewicht auf dem deutschen Personal. Kerll fand unter ihnen eine ganze Anzahl altgedienter Leute vor, wie Caesar, Siber, Lederer u. s. f.

1) Rudhart S. 38.

2) Köchel a. a. O. 62.

3) St. A. K. schw. 266/2. Korrespondenz mit dem venetianischen Agenten Bartoli. »Schleissheim, 27. August 1660. Da G. G. Alcaini di Bergamo, stato musico bassista in questa Corte ricevemo humillissima suplica a passar ufficio con la ill<sup>ma</sup> Republica, perchè gli sia fatta grazia della liberazione dalla Gallera, a cui si trova condannato.«

4) St. A. K. schw. 313/17 Briefwechsel Crivellis mit dem Grafen Kurz. Briefe Kurz' vom 14. Mai, 9. Juli, Crivellis vom 24. Juli 1655.

5) St. A. K. schw. 489/4. Ital. Korrespondenzen 1657—79. Briefe an Maccioni vom 24. November und 15. Dezember 1662, sowie 19. Januar 1663.

6) K. A. Personalakt.

7) R. A. Dekret. Die im Folgenden citierten Dekrete sind stets entnommen: Altb. Fürstensachen, Spec. Fasc. LXIIa, Nr. 645a.

8) St. A. K. schw. 266/2. Brief vom 30. November.

Unter den Italienern sind zu nennen der Geiger Hans Paul Tagliano (der auf Kosten des Hofes weiter ausgebildet wurde, Dekret vom 18. Juni 1658), der Lautenist C. A. Corradino (angenommen 18. Aug. 1658)<sup>1)</sup>, vor allem aber der Lautenist A. Caes. Galilei (25. Juli 1658) und der Violinist Cristoforo Fuga aus Venedig (30. Juli 1670). A. Caes. Galilei ist ein Neffe des grossen italienischen Astronomen, der zweite Sohn von dessen Bruder, des Instrumentisten Michael Angelo, der 1607—31 der bayerischen Hofkapelle angehört hatte. Er war von seinem Vater im Lautenschlagen, dem Organisten Anton Holtzer »in der Music vnd Contrapunkt«, von Franz Siber »vf der Violin«, auch sonst auf der »Viola Bastarda oder Viola di Braccio« ausgebildet worden, wurde dann auf Kosten des Hofes »im Welschlandt zu erlehrung der Lautten vnd Tyorbaschlagen, auch Latein: vnd welsche schrift« geschickt, studierte dann wieder bei Siber, 1639 nochmals in Italien, verschwand aber 1641 aus dem bayerischen Dienst, in den er erst 1658 wieder aufgenommen worden ist. Er starb 1661 in München<sup>2)</sup>.

Fuga gehört zu den wenigen Münchener Kunstgenossen Kerlls aus dieser Periode, von denen sich Kompositionen erhalten haben. Wir besitzen von ihm einige Kammerkantaten (Staatsbibliothek München Mss. B. 1531)<sup>3)</sup>, für Sopran und Continuo, Alt und Continuo, sowie Sopran, zwei Violinen und Continuo, die zwar kein übergrosses Talent offenbaren, aber besser als reines Mittelgut sind. So interessiert die Kantate für Alt in harmonischer Beziehung, in melodischer fesseln die langsamen Sätze in allen Stücken durch ihren freien Zug. Das Deklamatorische erscheint etwas gezwungen.

Der Älteste der deutschen Instrumentisten war Johann Martin Caesar. Er wurde, nachdem er sich »vmb Diennst angemeldet vnnd Sr. Drtl. etliche compositiones praesentiert«, bereits 1615 (Dekret vom 20. April)<sup>4)</sup> angenommen. 1627 reiste sein Sohn Carl Marquardt nach Italien, zunächst nach Venedig, wobei diesem »mit Ernst« anbefohlen wurde, er solle sich »inn der Music, Contrapunct, Componiern, Cornet vnnd Violin recht volkhommenlich perfectionieren, weilen ohne dass dieselbe der Stimpler genug(!). Von einem anderen Träger des Namens Johann Melchior Caesar, der zu Würzburg und Augsburg als Kapellmeister wirkte, wird in diesen Blättern noch die Rede sein. Johann Martin fungierte 1635 vor Porros Eintreffen kurze Zeit als »Kapellmeisteramtsverwalter«; im ganzen diente er über 50 Jahre in der Kapelle, nebenher auch als Silberbewahrer und Kammerdiener. Er starb am 6. Februar 1667.

Der Zweitälteste der deutschen Instrumentisten ist Franz Siber.<sup>5)</sup> 1624 wurde er auf Kosten des Hofes nach Mantua geschickt, »vmb daselbs das Geigen auf der Violin noch mehreres zu erlernen«, <sup>6)</sup> spielte auch in den dortigen Kirchen gelegentlich mit. Da die »wellischen wie wissentlich, vnbitig« drang der Intendant Fugger 1625 darauf, dass ihm das Lehrgeld immer rechtzeitig zugestellt werde. Später sandte man Siber nach Prag und Wien »zu Ihr Kays. May. Hof Violinisten, desselbigen

1) R. A. Dekrete.

2) K. A. Personalakt des A. C. Galilei. R. A. Altb. Fürstensachen Spec. Fasc. LXIIa, Nr. 645e. Trautmann, Die Familie Galilei in München. Jahrbuch für Münchener Geschichte III, 553 ff. Michelangelo hat auch eine verschollene Sammlung Lautenstücke herausgegeben.

3) Maier, J. J. Die musikalischen Handschriften der Münchener Staatsbibliothek. München 1879, S. 142.

4) K. A. Personalakt und Hofzahlamtsrechnungen 1615 ff.

5) K. A. Personalakt und Hofzahlamtsrechnungen. Ich gebe auch hier aus den Akten etwas ausführlichere Mitteilungen, weil dieselben für die Frühzeit der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts in Deutschland von Interesse sind. Vor Kerll gab es ausser dem genannten noch einen dritten Siber in der Kapelle, Andreas. Derselbe erscheint 1625 als »Instrumentisten-Jung« in München, wurde dann 1629 auf Kosten des Hofes da »zue hoffen, er werde ein fortreflichen musicum abgeben« nach Polen gesandt »sich vf der pusaunen daselbst zu perfectionieren«, kehrte nach 3½ Jahren zurück — seinem Lehrmeister, der leider nicht genannt ist, wurde als Anerkennung des Kurfürsten unterm 29. Dezember 1632 ein »Köttl« nach Polen übersandt (K. A. Verehrungen 1631—39) — und diente seitdem in der Kapelle. 1637 bat er um Aufbesserung seines Soldes, da »zu solchem Exercitium (der Musik) ain frölichs, freyes vnd nit auß vrsach der schulden vnd anderem khumer angefülltes gemüth vonnöthen«, auch weil er sich »bei erlehreter meiner khunst nit allein mit meinem Instrument der Trombon, massen zu Regensburg vf dem Churfr. Collegialtag geschehen vor andern khann vnnd darf mit ehren hören lassen, sondern auch mit dem Violin, Viola da Brazza vnd gemeinen Viola vnter andern nit vermaine, der wenigist zesein«. Dies Gesuch befürwortete auch Max Fugger, dem die Kapelle damals unterstand, weil Siber thatsächlich »auf den benannten instrumenten, sonderlich aber mit der Pusaunen ein Musicus von solchen qualiteten, daß Er vnder andern Musicanten gewiß vor der Bässten ainer, massen Er von dem Capellmeister selbst darvor geraimbt wurdet, mag geschetzt werden.« Siber machte 1648 eine Kur in Salzburg durch; auf der Reise zu ihm wurde seine Frau von schwedischen und französischen Soldaten vollständig ausgeplündert. Er starb im Februar des folgenden Jahres.

6) R. A. Fürstensachen etc. Fasc. XLVIIIa, Nr. 536e.

Khunst vnnd Manier auf dem Violin zuerlernen«; auf der Reise wurde der Künstler »nicht weit von Prag angriffen, seiner Khleider, Mantel, Rapier, Huett vnnd Gelt spoliert, vnnd wass er bej sich gehabt abgenohmmen worden«. Am kaiserlichen Hof bildete er sich nicht nur »vf dem Khleinen geigel oder Violin« aus, sondern lernte auch daneben »auf mein aigen spesa die Quartpusaun, Viola da Bracio vnnd Orglschlagen«, kehrte 1630 zurück und wurde nun in der Hofmusik angestellt.

Leonhard Kremponer gehörte der Kapelle seit 1627, zuerst als Discantist an<sup>1)</sup>. Mit bevorstehender Mutation (1631) lernte er bei Joh. Martin Caesar Geige und Cornet, zu welchen Instrumenten er »sambt dem contrapuncto, alss welcher vast zu allen Instrumenten vnterpörllich vonnöten« eine »sonderbare lust« hegte und blieb dann als Instrumentist in der Kapelle. 1655 wurden ihm auf seine Vorstellung (»inmassen ich, alss welcher nit allein in Vocali Musica sondern auch Instrumentali so lange Jahr gediennt habe, vnnd also in ainem vnnd anderem erfahren bin«) an Stelle Stärllehner's die Verwaltung der Kapellbibliothek übergeben. In seiner neuen Funktion begann Kremponer »zerrissene vnd abgeschlaiffte Messen, motetten, Psalmen, Cantiones vnd anders mehr, so inner 11 iahren nicht reparirt worden, abzueschreiben vnd zu mundieren« ordnete und verzeichnete auch nach Porro's Tod dessen hinterlassene Kompositionen. »Habe nit ohne sonderbahre aufgewendnte müeche vnnd arbeith yber dieinnige stückh, so ich wider habe zuruckhgeben (zurücklegen)<sup>2)</sup> miessen, uoch ain solche anzahl alss beyliegende specification zaigt zusammen gebracht, lautter schöne, der fleissiger Verwahr vnnd aufbehaltung wol wirdige stuckh.« (S. S. XIII und Beilage 3 a.)

Johann Georg Lederer<sup>3)</sup> wurde 1638 als Hofinstrumentist und Trompeter in die Kapelle aufgenommen. Er blies auch Posaune und hat Kerlls Regime sogar noch überlebt, da er noch 1679 im Dienst nachweislich ist.

Eine Kraft, an der Kerll ausgiebige Unterstützung fand, war der bereits mehrerwähnte Organist Ludwig Wendler.<sup>4)</sup> Er war am 12. Dezember 1643 an Stelle Piscators (s. o.) als Hoforganist angenommen worden und diente in der Folge 30 Jahre, bis 1673. Die ersten zwölf derselben unter Kerll, also 1656—68, versah Wendler sogar alle Dienste am akkompagnierenden Klavier oder der Orgel allein, da man gleichzeitig mit dem Engagement des neuen Hofkapellmeisters den verdienten Organisten Lupperger entlassen hatte<sup>5)</sup>, zweifellos aus dem Grunde, weil man in Kerll selbst einen grossartigen Orgelkünstler gewann. Sehr zu Recht erhielt Wendler 1657 eine Gehaltszulage, 1668 500 fl. und 1673 gar 1500 fl. als Gnadengeschenk. Seit 1668 wechselten dann die Organisten wöchentlich im Dienste ab. Der Aufgaben, welche Wendler als Komponist zufielen, geschah bereits Erwähnung. Ausserdem unterrichtete der Künstler den Kurfürsten selbst drei Jahre lang im Orgelschlagen, besorgte lange Zeit (s. S. XIX) die Tasteninstrumente und beherbergte die Kantoreiknaben, wirkte auch bei den Bestrebungen mit, Porros Werke der Nachwelt zu erhalten, indem er die Kopien der unbrauchbar gewordenen Originale korrigierte u. s. f. Ein Sohn des Meisters, Anton Ignaz, bildete sich später gleichfalls (unter der Anweisung A. Rauschers) zum Organisten aus<sup>6)</sup>. Wendler war sich seiner Leistungen wohl bewusst und zutreffend sagt er einmal in einer seiner Eingaben an den Kurfürsten »der Organist hat das ganze Musicwerkh vnder seinen Handen.«

An der Komposition der »Aria, Courrenten vnd Palett« beteiligte sich seit 1662 auch der, wie erwähnt, aus Wien berufene (Dekret vom 31. Dezember 1661) Violinist Johann Kaspar Teibner

1) K. A. Personalakt.

2) In dem betreffenden Inventar (1115 Nr.) ist also noch immer nicht alles enthalten, was Porro komponierte.

3) K. A. Personalakt.

4) K. A. Personalakt und Hofzahlamtsrechnungen. Wendler starb 1673 zwischen Juli und Oktober (Hofzahlamtsr. S. 570 a.).

5) Hofzahlamtsrechnungen 1656, S. 566 a. Lupperger und Piscator (s. S. X) waren die Nachfolger des 1635 verstorbenen A. Holtzer R. A. Fürstensachen, Fasc. XLVIII a, Nr. 536 e, Dekret vom 29. August; K. A. Personalakt. Vergl. Jahrg. II, Bd. 1, S. XV.

6) Ein anderer Sohn trat 1663 in den Augustinerorden (Hofzahlamtsrechnungen S. 404).

(Teubner). Er war der Sohn eines 1658<sup>1)</sup> in München angestellten Harfenisten und Kammerdieners, studierte seit 1660 in der Donaustadt<sup>2)</sup>, und diente dann bis zum Ende des Jahrhunderts in München, wo er selbst wiederum eine Musikerfamilie begründete. Seine drei Söhne und R. J. Mayr studierten später in Paris und brachten von dort den französischen Instrumentalstil, dem Steffani ohnehin schon huldigte, 1685 ihrerseits mit nach München<sup>3)</sup>. In der Begründung eines Aufbesserungsgesuchs sagt Johann Kaspar: »als ich sowohl in der Hof-Capelle, auch bey der Tafl, Comöedien, Balleten, vnd anderen dergleichen Vorfällen nit allein so tags als nachts vnderthenigst aufgewahrt, sondern auch mit vüllfertiger Composition vnd zugleich mit inuention allerhandt Musikalischer Instrumenten ohne aignen Rhuemb zu melden solche Dienst gethon, das so wohl die ienige, welchen hierinfahls zu iudiciren gebürth hat, solche meine compositiones vnd Inventiones nit weniger gerühembt, alf es auch vorderist E. Churfr. Drtl. selbst zu gefallen gnädigst aufgenommen . . .«

Andere bemerkenswerte Kräfte aus den späteren Jahren waren der Gambist Franz Zeiller<sup>4)</sup> (angestellt 5. März 1665, gestorben 1695); der Hoftrompeter Johann Baptist Pez<sup>5)</sup> (gestorben 1672), vermutlich der Vater des hochbegabten Komponisten Hans Christoph; der Kerll zeitlebens treu ergebene Komponist, Organist und Orgelbauer Veit Weinberger<sup>6)</sup>, der seit 1668 gemeinsam mit Wendler den Dienst versah; Melchior d'Ardespin, der spätere Konzertmeister, welcher 1669 zum Hof-Kornetisten ernannt wurde<sup>7)</sup>, aber damals schon einige Jahre in der Kapelle gedient zu haben scheint<sup>8)</sup>; endlich der 1672 (29. November) angestellte Hoforganist Georg Zellner, ein begabter Tonsetzer († 1675).<sup>9)</sup>

Alle diese Künstler aber überragte in sieghafter Genialität ein junger Italiener, der im Sommer 1667 in München eingetroffen war, Agostino Steffani. Es ist nicht unsere Absicht, hier ausführlich über Steffani zu berichten; dies wird in den ihm gewidmeten Bänden unserer Denkmäler geschehen, für welche die Publikation einer Oper, seines Stabat mater und anderer Kirchenstücke, sowie ausgewählter Kammerduette und Instrumentalwerke vorbereitet ist. Wir beschränken uns deshalb auf die nachfolgenden Angaben<sup>10)</sup>. Steffani erscheint zuerst im Dienst des Oberstallmeisters G. W. Grafen von Rheinstein und Tattenbach, dem am 26. Juli 1668 »wegen des auf ein Jar bei ihm gehaltenen welschen Musikanten Augustin Stephano« 150 fl. vergütet wurden. Da Tattenbach 1667 den Kurfürsten nach Italien begleitet hatte, ist wahrscheinlich, dass Ferdinand Maria selbst Steffani dort hörte<sup>11)</sup>. Mit dem 9. Juli 1668 trat der jugendliche Künstler (geb. 1655) bereits als Hof- und Kammer-Musikus in kurfürstliche Dienste. Daneben liess ihm Ferdinand Maria von Kerll Orgelunterricht erteilen und that ihn auch zum Meister in die Kost, nur Brod und Wein empfing Steffani von der Hofkammer.

Diese Beziehungen nahmen aber mit 1. Oktober 1671 ein Ende, wie es scheint, für Kerll unvermuteter Weise und wider seinen Willen. An diesem Tage befahl nämlich der Kurfürst mittels

1) R. A. Dekrete vom 18. August 1658 und 18. Mai 1668. K. A. Personalakt.

2) R. A. Dekret vom 27. Februar.

3) Kurfürst Max Emanuel bezahlte 1685 für die vier jungen Künstler nach Paris 5287 fl. 43 kr. (Hofzahlamtsrechnungen S. 486).

4) R. A. Dekrete.

5) K. A. Hofzahlamtsrechnungen 1667, S. 596, 1672, S. 618 u. a. a. O.

6) K. A. Personalakt Rudhart S. 74. Rudhart nennt W. irrig »Violinist«.

7) Hofzahlamtsrechnungen S. 584.

8) Vergl. Jahrgang I. S. XX ff.

9) K. A. Personalakt.

10) Das hier benutzte archivalische Material befindet sich teils im R. A. (Dekrete), teils im K. A. (Personalakt und Hofzahlamtsrechnungen). Hieraus haben Rudhart a. a. O. S. 72 ff. und nach Aufzeichnungen J. J. Maiers F. X. Haberl im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1891, S. 71 ff., 1894, S. 60 und 1896, S. 20 Mitteilungen gemacht. — Andere Archivalien aus der Münchener Zeit wie litterarische Dokumente sind allen bisherigen Biographen des Meisters entgangen.

11) Von dieser Reise handelt der Akt R. A. Fürstensachen Fasc. LXIII, Nr. 646. Am 25. Juni hörte Ferdinand Maria zu Padua eine Komödie. Der Sekretär Begnudelli reiste dem kurfürstlichen Paare voraus und traf die notwendigen Vorkehrungen (dessen Instruktion St. A. K. schw. 266/2).

Dekret »nachdem er sich entschlossen . . . eine änderung vorzunehmen . . . dass gedachtem Capellmeister hiefüran alles, was ihm für ermelten Steffani biss dato ausservolgt worden, mit aussgang des aniezt abgescheinten Monats September aufgehbt vnd hingegen dero Camerdiener Augustin Sayler für ihne Steffani Quatemberlich Neunvnddreissig gulden Costgelt Verreicht vnd darmit der anfang vom heintigen dato gemacht werde . . .« Steffani erscheint dann zunächst unter den besoldeten Hofmusikern, bis er Anfang Oktober 1672 nach Rom reiste, wo er sich »zu seiner mehrern perfection« auf Kosten des Kurfürsten bis 1674 aufhielt. Sein Lehrer wurde dort der neue Kapellmeister an St. Peter, Ercole Bernabei. Nachdem Maccioni diesen als Nachfolger Kerlls gewonnen hatte (s. S. XXXV), kehrte Steffani mit ihm im genannten Jahre über Venedig nach München zurück, wo sie Anfang Juli eintrafen. Mit seinem alten Meister, der damals längst nach Wien übersiedelt war, hatte Steffani nach seiner Rückkehr noch recht unerfreuliche Auseinandersetzungen, die mir wenig pietätvoll erscheinen wollen. Wegen einer Schuldforderung an Kerll setzte er nämlich durch, dass ersterem mit dem 6. September 150 fl. Zinsen von seinen Lehenskapitalien beim Münchener Zahlamt jährlich gesperrt und ihm (Steffani) ausgezahlt wurden, bis die Schuld getilgt sei, was erst nach vier Jahren (1678) der Fall war. Wenn sich Steffani auch als Schüler Bernabeis von Kerll abkehrte, so verdankt er ihm doch wichtige Anregungen, wie dies spätere Ausführungen darthun werden; dass sich der geniale junge Künstler in der Folge auch mit Bernabei, beziehungsweise den beiden Bernabei nicht mehr vertrug, ist bereits früher erwähnt worden<sup>1)</sup>.

Auch eines anderen Schülers aus Kerlls erster Münchener Periode, des Kaspar Prentz (Prenitz) wurde bereits in diesen Blättern gedacht<sup>2)</sup>. Kerll war aber nicht nur ein gründlicher Theorielehrer, sondern erteilte auch guten Gesangunterricht. Von seinem Schüler Kaspar Dormiglia (den Franz Zeiller auch auf der Gamba instruiert hatte<sup>3)</sup>), sagt Maccioni später<sup>4)</sup> »Egli ha una bellissima voce di contralto, chiara, sonora e piena, un bel modo di cantare et un trillo naturale« und fügt hinzu »suona di tasti et accompagna commodamente bene et intende fondatamente la compositione, componendo a più voci, et anco a più cori . . .«

\* \* \*

Von Kerlls Fähigkeiten als Orgelvirtuose entwirft die mehrerwähnte Beschreibung Matthesons ein anschauliches Bild. Für die Sache selbst ist gleichgiltig, wo sich der geschilderte Vorgang abspielte. Mattheson schreibt<sup>5)</sup>: »Kerll gewann die Freundschaft des Kaiserl. Vicekapellmeisters, Johann Heinrich Schmeltzer, der ihn seinem Herrn zu allen Gnaden empfahl, und Seine Majestät dermassen begierig machte, Kerl zu hören, dass Höchstdieselbe ihm ein Thema zusandten, um solches am folgenden Tage mit 4 Stimmen auf der Orgel durchzuführen. Kerl nahm diesen Befehl mit Freuden an; bat aber inständigst, ihm das Thema nicht ehender vorzuzeigen, als biss er schon auf der Orgelbank vors Klavier sässe. Da fantasierte er nun vorher, und machte herrliche Sachen aus seinem eigenen Kopffe; fing so dann das Thema erst mit zwey Stimmen zu tractieren an: welches den Anwesenden wunderlich vorkam. Allein bald darauf folgte ein Adagio, und hiernächst die Durchführung mit dreien; nachgehends mit vier; zuletzt aber durch Hülffe des Pedals, nicht nur mit 5 Stimmen; sondern noch mit dem Zusatze eines Gegenthematis, einer Abwechselung aus dem geraden in den ungeraden Tact, samt allen zur Doppelfuge gehörigen Kunststücken: welches den Kaiser und die gantze Hofstatt ungemein vergnügte.«

1) Jahrgang I, S. XXII.

2) Jahrgang II, Bd. I, S. XIV. Die Witwe des »Archibusier-Reiters« Wolf Caspar Prenitz erhielt seit 1651 50 fl. Pension. (Hofzahlungsrechnungen.)

3) R. A. Dekret vom 20. Juni 1668.

4) St. A. a. a. O. Brief vom 2. Mai 1676.

5) a. a. O. S. 136.

Die alten Musikschriftsteller wissen von ähnlichen Proben geistiger Klarheit und kontrapunktischer Schlagfertigkeit auch bei anderen Vertretern der grossen Organistenzeit zu berichten. Das Staunen der Zuhörer dürfte daher in erster Linie der besonderen Art, in welcher Kerll die selbstgestellten Probleme löste, dem qualitativen Moment gegolten haben. Dass man in München zu würdigen wusste, welch' eminenter Virtuose Kerll war, geht nicht nur aus der obenerwähnten Entlassung Luppergers hervor und aus den vielen Aufwendungen, die der Hof zu Kerlls Zeit für Orgeln und Klaviere machte, sondern auch aus den Normen, die man für das Engagement seines Nachfolgers aufstellte. Maccioni sollte nicht nur einen »ottimo compositore«, sondern auch einen »buon virtuoso« suchen. Ercole Bernabei scheint in diesem Betracht aber nicht ganz entsprochen zu haben; als auf Grund einer wohl etwas vorschnell gemachten Äusserung dieses Künstlers, München verlassen zu wollen, der Hof 1676 wiederum Maccioni beauftragte, nach eventuellem Ersatz Umschau zu halten, wurde der Vermittler in Erinnerung an die Kunst Kerlls angewiesen, nunmehr ein »soggetto di vaglia, qualificato nel comporre, ma etiamdio (!) buon Organista« zu suchen<sup>1)</sup>.

Ungeachtet aller Arbeit, die dem Leiter der Hofkapelle aus seinen Dienstobliegenheiten, dem Lehrer aus den Unterrichtspflichten, dem Virtuosen aus der Erhaltung und Weiterbildung seiner Technik erwachsen, lag dennoch der vornehmste Teil von Kerlls Tätigkeit auf anderem Gebiet. Hofkapellmeister sein, hiess damals vor allem Hofkomponist sein. Dass er »mit grosser Müh' und harter Kopfarbeit« Ferdinand Maria diene, hat der Meister einmal selbst besonders hervorgehoben<sup>2)</sup>. Welch' reiche Produktivität Kerll in dieser Periode als Komponist entfaltete, erhellt zunächst aus einem sehr äusserlichen Umstand, der Verrechnung des für die Hofkapelle benötigten Notenpapiers, bei welcher oft genug von »seinen (des Hofkapellmeisters) Gsengern« die Rede ist. Dementsprechend finden wir in den Hofrechnungen regelmässige hierauf bezügliche Einträge, so 1657 (S. 388) 24 fl., 1659 (S. 528) 9 fl., 1671 (S. 398a) 18 fl.; seit 1669 (Ordonnanz vom 1. April) aber bezog der Künstler ein jährliches Fixum von 60 fl., um in Abwesenheit des Kopisten Giusani seine Kompositionen anderweitig abschreiben lassen zu können<sup>3)</sup>. Ferner besitzen wir das Zeugnis eines Schreibers, der nach Kerlls Weggang lediglich kopierte, was die Münchener Jesuiten von seiner Musik besassen; die Arbeit dieses Mannes nahm fünf Vierteljahre in Anspruch<sup>4)</sup>.

Heute ist freilich ein guter Teil von Kerlls Werken gänzlich verschollen; andere kennen wir aus alten Inventaren u. s. w., besitzen sie aber nicht mehr; und auch von den vorhandenen Arbeiten lässt sich keineswegs überall die Entstehungszeit feststellen. Immerhin aber sind wir in einer ganzen Anzahl von Fällen in der Lage, mit mehr oder weniger Sicherheit die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Periode nachweisen zu können.

Über die Tätigkeit Kerlls als Kirchenkomponist während dieser ersten Münchener Zeit ergeben sich mehrfach willkommene Anhaltspunkte. So wurde 1665 in Dresden am Osterfest während des Gottesdienstes »ein Laudate omnes gentes von des churf. bayr. Capellmeisters Caspar Kerl's Composition« aufgeführt<sup>5)</sup>; das fünfstimmige a capella-Requiem Kerlls trägt in dem Münchener Kodex, der seine authentische Niederschrift birgt (Mss. 67) die Jahrzahl 1669 (Mense Sept.); durch ein Inventar des Regensburger Domes vom 13. März 1674<sup>6)</sup> lassen sich eine ganze Anzahl Kerllscher Werke annähernd datieren, nämlich, die Messen »Virga nate pur«, »La dormi pur«, »Missa superba«, ein Stabat mater aureum, ein Properate und Justus ut palma, welche somit wohl sämtlich in unsere Epoche fallen werden. Als in dieser Periode entstanden, lassen sich auch die geistlichen Konzerte nachweisen, deren

1) St. A. a. a. O.

2) Vergl. S. XXXII und Beilage 5, Nr. 10.

3) K. A. Hofzahlamtsrechnungen. Auch Beilage 5, Nr. 16. Gelegentlich schrieb auch der Sänger an der Frauenkirche Martin Wagner für Kerll; von seiner Hand ist z. B. das Requiem von 1669 geschrieben.

4) K. A. Personalakt Seyringer.

5) Fürstenau a. a. O. I, 182.

6) Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866, S. 131.

unser Band eine grössere Anzahl enthält, das Kantatenwerk, welches Kerll 1669 unter dem Titel *Delectus sacrarum cantionum* bei Joh. Jaecklin in München edierte. Es war, wie der Autor in der Dedikation an den Kurfürsten sagt, zunächst nur für die Ohren *Serenissimi* (*faventes benignae aures*) bestimmt, doch entschloss sich Kerll zur Publikation, »*Serenissimi nominis ornandi studio*« und aus einem anderen Grunde, der in der Vorrede an den Leser mitgeteilt ist<sup>1)</sup>: einzelne der ungedruckten Stücke waren u. a. handschriftlich oder gedruckt weiterverbreitet, von schlimmen Gesellen für ihr eigen Werk ausgegeben und dabei gelegentlich auch entsprechend verballhornt worden. Als weiteren Beleg führt Kerll nach einer streitbaren Pauke wider die schlechten Komponisten bei dem Terzett »*Qui sperat pascitur*« an: »*Hunc textum, recte a me antehac compositum alius invasit typis expressum componendo destruxit*«. Ohne Zweifel entbehren diese Ausfälle, auf die wir noch zurückkommen, nicht eines drastischen Beigeschmacks, wie denn auf Grund von Kerlls Vorreden zu seinen gedruckten Werken gesagt werden muss, dass Bescheidenheit nicht gerade seine Sache gewesen ist. Dennoch sind gerade solche Äusserungen doch auch von kunsthistorischem Interesse, indem sie den Standpunkt Kerlls der Mitwelt gegenüber darlegen. Mattheson (Ehrenpforte 136) spricht auch von einer vor Kaiser Leopold in Frankfurt aufgeführten Messe und verweist die *Missa nigra* wie das Konzert »*O bone Jesu*« in die erste Münchener Zeit, worüber aber weitere Belege fehlen; ebenso hätten Kerlls Sonaten für zwei Violinen und Gamba, wie seine »*Toccaten, Canzonen, Ricercaten, Bataillen etc.*« für Orgel (und Klavier) des Meisters Ruhm von München weiter verbreitet. In letzterem Betracht lässt sich Matthesons Annahme anderweitig stützen.

Dass das Meiste von Kerlls Orgelkompositionen ebengenannter Art in Bayern — einiges mag er schon dahin mitgebracht haben — entstanden ist, geht nicht nur aus der Erwägung hervor, dass der in München gefeierte Virtuos dort auch fleissig für sein Instrument geschrieben haben muss, sondern auch aus der Datierung einer Sammlung, welche schon fast alle einschlägigen, echten Stücke enthält. Dieselbe trägt die Jahreszahl 1675<sup>2)</sup>.

Ebenso ist anzunehmen, dass sich Kerll, wie in der Folge in Wien, auch jetzt schon als Komponist musikalischer Jesuitendramen bethätigte. Wie wir wissen, besass der Orden von Kerll eine gewaltige Fülle von Manuskripten und bei den engen Beziehungen, die unseren Meister mit den Vätern S. J. verbanden, ist kaum denkbar, dass er ihnen seine Kraft für ihre bevorzugtesten Veranstaltungen versagt hätte. Textbücher von Münchener Periochen aus den fraglichen Jahren sind in ziemlicher Anzahl erhalten, die Komponisten darin aber leider vor 1673 fast niemals genannt. Welche dieser Gebilde (*Triumphus ecclesiae, Providentiae divinae ingeniosa vis, Lusus elusus, Tribunal justitiae et clementiae divinae, Ambitio per Estherum in Amore triumphata etc. etc.*) in Kerll ihren Komponisten fanden, lässt sich also nicht sagen<sup>3)</sup>. Die Kräfte, über welche die Jesuiten geboten, waren keineswegs zu verachten. Schon im 16. Jahrhundert bei Aufführung des bekannten »*Triumph- und Freudenfestes zu Ehren des heil. Erzengels Michael*« (1597) hatte der Jesuitenkapellmeister Victorin mit kolossalen Mitteln arbeiten können<sup>4)</sup>, es handelte sich hier aber auch um die Einweihung der Michaelskirche. Die 1643 aufgeführte »*Philothea, id est anima Deo chara*« verlangt ein Orchester von 4 Violinen, 3 Violon, 4 Oboen, 3 Posaunen, Theorben und Orgel<sup>5)</sup>. 1658, zu Kerlls Zeit, standen dann bei einer Wiederholung dieses Werkes 2 Violini, 3 Violon, 1 Violone, 2 Cornettini, 3 Tromboni, 1 Fagotto, 1 Clavicembalo, 1 Arpicordo und 1 Tiorba zur Verfügung.

Von den 1655—1673 in München gegebenen Opern, Balletten u. s. f. ist bei vier Werken

1) Vergl. Beilage 7, Nr. 1.

2) Vergl. Kritischer Kommentar A, Nr. 2.

3) Auch das *Diarium* (1595—1772) des Jesuitengymnasiums, das in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt wird (Cod. lat. 1550—3) giebt hierüber keine Aufschlüsse. In den *Litterae annuae* des Gymnasiums hingegen (R. A. Jes. 82/3) erscheinen wiederholt Kerlls Kompositionen (»*Musica*«, Requiem 1669, *Missa* von 1689). Vergl. Stubenvoll, Geschichte des k. Erziehungs-Instituts in München. München 1874. S. 181.

4) Rudhart a. a. O. S. 9.

5) Der Komponist, ein ungenannter Jesuit, sagt in der Vorrede: »*Stylo recitativo, qui praestantes requirit cantores, non sum usus*«.

in den uns erhaltenen Textbüchern — die Partituren sind insgesamt verschollen — des Meisters Name erwähnt; indes ist zweifellos, dass Kerlls dramatische Thätigkeit mit ihnen allein nicht beschlossen war. Bekanntlich nahm es jene Zeit mit Nennung der Autoren wenig genau. Auch unsere Textbücher waren für die einheimische Hofgesellschaft bestimmt, in der ohnehin jedermann wusste, wer die fällige Oper komponiert hatte. Für gewöhnlich war es ja Amt und Pflicht des Hofkapellmeisters, sich dieser Arbeit zu unterziehen; die zur Oper gehörigen Tänze und die selbständigen Ballette schrieben andere einheimische Kräfte, wie Wendler und Teibner<sup>1)</sup>; besass man neben dem Kapellmeister auch zur Opernkomposition geeignete Leute in der Kapelle, wie unter Ferdinand Maria Maccioni und Zambonini, unter Max Emanuel Steffani und Weinberger, so kamen natürlich auch sie zu Wort. Erst in zweiter Linie zog man auswärtige Künstler hinzu. Leider erfahren wir aber auch in diesem letzteren Falle im 17. Jahrhundert den Namen des Meisters nur ausnahmsweise aus den alten Münchener Textbüchern und sind demnach angewiesen an anderen Quellen nach ihm zu forschen.

Wie in der bisherigen kurzen Entwicklung der Münchener Oper folgen sich auch in den kommenden Jahren alle Formen der damaligen musikalisch-dramatischen Darstellung in buntem Wechsel: *Dramme per musica*, *feste musicali* etc., ferner *balletti*, *tornei*, *dramme di foco* u. s. f. Wir beziehen gleich Rudhart auch diese Unterformen hier mit ein, weil ja auch die Ballette, Aufzüge, Waffenspiele und Feuerwerke mit Musik, die unverfälschten Nachfolger des alten Intermediums, eine dramatische Handlung besaßen und die für sie benötigten Instrumental- und Chorsätze unsere Komponisten in Thätigkeit gesetzt haben.

1656 wurde nicht, wie Rudhart angiebt, auch Komödie<sup>2)</sup>, sondern nur ein »Ballet und Ritterspiel« abgehalten; das Ballett lässt sich nachweisen: »Il monte incantato« von G. G. Alcaini<sup>3)</sup> leitete das festliche Turnier der bayrischen Kavaliers mit der Fiktion ein, Circe halte diese Ritter gefangen, bis es der *più bella principessa d'Europa* (d. h. der Kurfürstin) gelinge, den Zauber zu brechen. Als sich der entzauberte Berg spaltet, singt die Hofkapelle eine dreichörig komponierte Kanzone mit Instrumentalbegleitung: *Gioite, Gioite, Amanti Campioni* etc. Als Komponist derselben muss uns nach den Akten Ludwig Wendler gelten.

Im folgenden Jahre 1657 trat Kerll — im neuen Hause — mit dem *Orontes*, Dichtung von Alcaini, auf den Plan. Rudhart hat das Hauptsächlichste über das Werk bereits mitgeteilt<sup>4)</sup>, anderes ist nachzutragen. Den *Orontes* sang (laut Textbuch) Zambonini, die Hauptdarsteller erhielten am 10. April vom Kurfürsten goldene Ketten, darunter Sorlisio eine im Werte von 40 Kronen<sup>5)</sup>. Das Datum der Aufführung geht genauer aus Briefen des kurfürstlichen Rates Egarter an Crivelli hervor<sup>6)</sup>. Am 18. Januar schreibt ersterer: »Quì la Corte attende a passatempo di feste, Balletti, Commedie, che si ricitaranno in Musica e linguaggio Italiano et altri simili trattenimenti, massime nel farsi tirar in Città per le contrade riempite di neue« (!); am 9. Februar: »Queste S. A. Elettorali godano ottima salute, trattenendosi quisti giorni di Carnevale con commedie, Balletti et altre feste«. Im März ist dann die Rede von maschere et altri trattenimenti. *Orontes* muss also im Februar gegeben worden sein. Sein Vorbild ist — was Anregungen der Kurfürstin betrifft — vielleicht in einem *Orontes* des Sigismondo d'India zu suchen, den die Turiner Bibliothek (Fragment) besitzt. d'India war bis zu seinem Tode (1630) Kapellmeister in Turin<sup>7)</sup>. Rudhart schliesst aus einem Text-

1) Die Scheidung von eingelegter Instrumentalmusik und Oper mit Sinfonie ist charakteristisch. Ebenso waren Sänger und Instrumentisten im Status derart geschieden, dass sie lange Zeit an verschiedenen Stellen der Hofrechnungsbücher verzeichnet sind.

2) Der Maler Kaspar am Orth erhielt für »verrichtete Arbeit in's Comedi Hauß« d. h. für malerische Ausschmückung desselben 100 fl. (Hofzählbücher S. 490). Durch diese Notiz ist wohl Rudharts Irrtum entstanden.

3) *Il monte incantato per introductione del Torneo tenutosi in Monaco Li 13. di Nouembre dell' Anno 1656. Nella Nascita della SERMA ELETRICE HENRIETA ADELAIDE* etc. Da Giorgio Giacopo Alcaini. (Staatsbibl. München.)

4) A. a. O. S. 40.

5) K. A. Verehrungen. Auch die Kantoreiknaben erhielten am 5. März 15. fl. (K. A. Generalia. Die Kantoreiknaben betreffend).

6) St. A. a. a. O.

7) Er sollte 1628 nach München kommen und hatte 300 fl. Reisegeld angewiesen erhalten (R. A. Dekret 20. IV. 1628. Fürstensachen F. XLVIII a, Nr. 536 e).

buch s. l. e. a. (dessen Prolog sich an den gran Leopoldo wendet), Orontes sei auch in Wien gegeben worden. Dies muss an Hand von Köchels Verzeichnis der Wiener Aufführungen verneint werden; ein Vergleich der beiden Prologe zeigt, dass das eben erwähnte Textbuch das spätere, ein Vergleich der typographischen Ausführung, dass es in München gedruckt ist. Hieraus ergibt sich, dass die Oper im folgenden Jahre zu Ehren des Kaisers in München gegeben wurde; denn Leopold kam nur dies eine Mal in die bayrische Hauptstadt. Neben dem von Rudhart erwähnten Orontes von Theile, der 1678 in Hamburg gegeben wurde, ist auch ein in dem gleichen Jahre in Hannover gegebenes Werk zu nennen<sup>1)</sup>. Die Münchener Textbücher enthalten keine Stiche, welche uns, wie sonst üblich, Szenen und Dekorationen überlieferten; dagegen besitzt die Maillingersammlung der Stadt München sechs derartige Einzeldrucke.

Neben »Oronte« wurden 1657 noch die zwei von Maccioni ausgearbeiteten Ballette aufgeführt. Rudhart (S. 41) ist entgangen, das auch das erste derselben von der Kurfürstin entworfen war, wie dies deutlich aus der Dedikationsschrift hervorgeht, während der Titel sogar besagt »dalla Serenissima Henrietta Adelaide etc.«. Die Musik beider Stücke muss von Wendler komponiert worden sein.

Die Aufführung von Alessandro vincitor di se stesso im folgenden Jahre scheint mir mit dem Verzicht Ferdinand Marias auf die Kaiserkrone in Verbindung zu stehen<sup>2)</sup>. Zu Rudharts Vermutung, dass es sich um Cavallis Werk handeln könne, lässt sich ergänzend beifügen, dass in diesem Jahre verschiedene Musikanten »aus Venedig hieher geliefert« wurden<sup>3)</sup>. Der August dieses Jahres also sah, wie wiederholt erwähnt, Kaiser Leopold auf der Rückreise von der Frankfurter Krönung in München. Über die ihm zu Ehren veranstalteten Aufführungen berichtet das Theatrum Europäum, soweit uns dies hier angeht<sup>4)</sup>, dass am 28. das »Kopff-Rennen unter einem vorhergehenden kostbaren Aufzug«, am 1. September aber »eine welsche Comödie von den Hof-Musicis in vier Stund lang mit männliches Wolgefallen gehalten worden; darbey fürtreffliche Galliarden und Tántze . . . fürgestellt worden«. Das Kopffrennen ist Maccionis Barriera »Applausi festivi«, Musik diesmal wohl von Kerll (Madrigale, Chöre, Arien, Recitative), oder Maccioni selbst; die welsche Komödie Kerlls Orontes, wobei die zugehörigen Tänze von Wendler herkommen müssen. In dem Münchener Exemplar der Barriera, deren Stiche höchst interessante Kostümbilder aufweisen, sind viele Namen der Mitwirkenden handschriftlich eingetragen. Das Theatrum europäum berichtet auch vom Abend des 27. von einem »kaiserlichen Ballet«, also einer Aufführung, welche die im Gefolge des Kaisers (1500 Personen) befindlichen Künstler veranstalteten.

Das nächste Werk, das Kerll schuf, ist möglicherweise die Ardelia vom Jahr 1660 gewesen (nach den Anregungen der Kurfürstin »posto in Rime dal Cavalier Gio. Battista Maccioni«); ebensogut freilich könnte der fleissige Maccioni wiederum die Musik verfasst haben. Auch zu dieser Aufführung waren »etliche Musikanten aus Venedig« beigezogen<sup>5)</sup>.

1661 folgte dann Kerlls Erinto nach Bissaris Dichtung. Das erhaltene Textbuch überliefert uns 12 Dekorationsstiche. Was München nicht an Kräften besass, musste Italien stellen<sup>6)</sup>; auch Pistorini war, wie erwähnt, in Bologna für die Beschaffung von allerlei zur Oper benötigten Utensilien tätig. Die nachfolgende Rollenbesetzung zeigt das Italienertum in vollster Blüte: Corimante—Ferrucci; Artemia—Tinti; Timante—Serafino Jacobanti (engagiert 29. August 1660; das Textbuch sagt irrig Jacobutij); Olderico—Paulo Rivani (engagiert 15. März 1660); Fernando—Zambonini;

1) Fischer, Opern und Konzerte in Hannover bis 1866 S. 13. (Hannover u. Leipzig 1899).

2) Derartige Anspielungen, zum Teil solche auf wenig diskutale Vorgänge am Hofe, waren damals nicht selten.

3) Hofzahlamtsrechnungen S. 532a.

4) Bd. VIII, 545 ff. Dementsprechend ist Rudhart S. 44 zu verbessern. Lipowski stützte sich ausserdem noch auf eine Rudhart unbekannte Quelle, nämlich den Akt R. A. Fürstensachen Fasc. LXIII, Nr. 646 »Die Durchreise des Kaisers und des Erzherzogs Leopold Wilhelm von der Krönung zu Frankfurt betr.« etc.

5) Hofzahlamtsrechnungen S. 464a.

6) Verschiedlichen welschen Musicanten vnd andern aus Italien hiehero beschriebnen Meistern 2698 fl. 30 kr.; desgl. 532 fl. (Hofzahlamtsrechnungen S. 509a). Über die Kostüme, Dekorationen etc. berichten die Rechnungen ausführlich S. 501—513a.

Ercinda—Gios. Maria Donati (engagiert 10. Juli 1658); Rosaura—Giov. Antonio Divida (engagiert 18. März 1661); Bisto—Guisani; Gidaspe—Galli; Stelliclea—G. Angelo Battistini (engagiert 15. März 1660; Nerina—Francesco Bardi (engagiert 30. Dezember 1658).

»Erinto« wurde (Rudhart S. 55) 1671 zu Ehren des Erzbischofs von Salzburg in München nochmals gegeben, damals zeichnete der Hofpoet Gisberti die neue Dedikation, ein Sonett an den Kirchenfürsten, mit den Worten »Consacrando le fatiche de due grandi Autori, dell' illustrissimo Signor Conte Bissari Poeta, e del S. Giovanni Gasparo Kerl, maestro di capella elettorale«.

Über den Dichter des Erinto hören wir seit 1660 zuweilen in den mehrerwähnten venetianischen Korrespondenzen. Bissari scheint berufen worden zu sein, um Maccioni zu ersetzen. Von Interesse ist das durch ihn veranlasste Engagement venetianischer Feuerwerker (Rudhart S. 49) und eines Kostümiere zu den grossen Festen von 1662. Letzteren forderte der Senator Giovanni Grimani am 9. August zurück, da er ihn für sein Theater S. Giovanni e Paolo brauche<sup>1)</sup>. Die Aufführungen dieses Jahres feierten die Geburt des Thronerben Max Emanuel. Niemand anderer als Kerll, der Hofkomponist des regierenden Hauses, kann, wenigstens der Hauptsache nach, der Komponist der bei den dargestellten dreiteiligen »Applausi festivi« benötigten Musik gewesen sein. Diese Arbeit ihm nicht zu übergeben, wäre, wie die Dinge lagen, für den Meister eine förmliche Beleidigung gewesen. Die zahlreichen Dekorationsstiche der »Applausi« (ausgeführt von Math. Küssel) wurden schon damals zu einer selbständigen Sammlung vereinigt, einem lehrreichen Bilderbuch zeitgenössischer Scenengestaltung.

Welcher Art Aufführungen 1663 statthatten, konnte auch ich nicht näher ermitteln. Kerll empfing in diesem Jahr für seine »wegen der festifitet gehabte Bemühung« eine Gnadenkette im Wert von 70 $\frac{3}{4}$  Kronen<sup>2)</sup>, doch könnte diese Ehrung auch seinen Leistungen bei den Applausi festivi gelten. Ausserdem enthalten die Hofzahlamtsrechnungen (S. 476a) folgenden Eintrag: »Herrn Johann Caspar Kerll, churfürstlichen Hofcapellmeister für 6 Musicanten, so sich bey vorgangener Festivität gebrauchen lassen, jedem 12 ist 72 Ducaten«.

Für die Oper von 1665 »L'amor della Patria superiore ad ogn' altro« dürfte wiederum Kerlls Autorschaft feststehen. Sehr richtig sagt Rudhart, dass die Bemerkung auf dem Titelblatt »composto dal Sgr. Francesco Sbarra« sich hier nur auf die Dichtung beziehen könne. Letztere war für München bestellt, auch findet sich keine Spur der Honorierung eines auswärtigen Musikers.

1666 wurde zu Ferdinand Marias Geburtstag (31. Oktober) ein kleines Werk gegeben, wiederum »Applausi festivi« betitelt, Dichtung von Gräfin Anastasia Katharina Törring, Musik von Teibner oder Wendler.

Für die Atalanta (1667) wird an Kerlls Name festzuhalten sein. Im allgemeinen ist zu Rudharts Polemik gegen Lipowski zu bemerken, dass letzterer wohl die Namen von Komponisten, welche er anderweitig mit dem Titel der betreffenden Oper verknüpft fand, kurzweg für die Münchener Aufführung in Anspruch nahm. Dass er hingegen die Erzählung eines Vorgangs, wie die Schenkung eines Hauses (in der Fürstenfeldergasse) an Kerll gelegentlich der Atalanta, frei erfunden hätte, halte ich für ausgeschlossen, obwohl wir wissen, dass Kerll nicht in jenem Haus gewohnt haben kann. Das archivalische Material ist ungemein verstreut, eines Tages wird wohl auch Lipowskis Quelle, die mir nicht bekannt wurde, wieder aufgefunden werden. Reich mit Musikstücken ausgestattet war auch das im gleichen Jahre gegebene Ballett »Festa di Ballo«. Über die Ausführung sagt der Verfasser des »Buches«: »La Musica animata dal fiato de' più periti nell' arte con armonia intercalare sodisfece all' orecchio«. Als Komponisten sind Wendler oder Teibner oder aber alle beide anzunehmen.

1) Weitere Einzelheiten gehen aus den Einträgen in den Hofzahlamtsrechnungen 1662, S. 498ff. hervor.

2) K. A. Verehrungen.

Mit dem letzten Stück des Jahres, der introduzzione musicale alla corsa delle teste »Le pre-tensioni del Sole« trat Kerll auch auf dem Gebiet der Barriera wieder auf den Plan. »Non ti posso rappresentare«, schreibt diesmal der Dichter Gisberti<sup>1)</sup>, »quanto progresso habbia fatto l'ubbidienza de' miei Carmi sotto l'harmoniche Leggi del signor Gio. Gasparo Kerll, Maestro di Capella di queste serenissime Altezze Elettorali, inarriuabile nella puntualità del comporre«.

Zu den übrigen Werken ist noch folgendes zu bemerken: La cuna elettorale (1668) durfte als trattenimento notturno in Schleissheim aufgeführt worden sein. Eines dort gegebenen Ballettes erwähnen die Hofrechnungen<sup>2)</sup>; hiebei wirkten auch die Musiker des Bischofs von Freising mit<sup>3)</sup>. — Kerlls »Colori geniali« sind ins Jahr 1669« zu verlegen. Nicht nur giebt Menetrier dieses Jahr an<sup>4)</sup>, auch die Hofrechnungen von 1669 berichten von »den Balletten« mit folgendem Eintrag<sup>5)</sup>: »Hanns Caspar Kherle Hofcapellmaister wegen in vergangener Fastnacht bei den gehaltenen Baletten gebrauchter 32 Instrumentisten für Iren Verdienst laut Zetl fl. 64«. — Eine Oper Adelaide von Sartorio wurde 1672 zu Venedig im Teatro San Salvatore und zu Hannover gegeben. — Ottone in Italia (1670) ist nicht von Kerll, sondern von einem nach München berufenen Italiener komponiert, welcher hierfür u. a. eine Gnadenkette im Wert von 99 $\frac{3}{16}$  Kronen erhielt<sup>6)</sup>. Nach jedem Akte des Werkes folgte ein längeres von H. C. Teibner komponiertes Ballett. Das Orchester wurde wieder, wie üblich, für die Aufführung besonders entschädigt<sup>7)</sup>. Ausserdem wurde im Jahr 1670 die Adelaide wiederholt. Der französische Arzt Patin hörte das Werk bei seinem Aufenthalt in München in diesem Jahr und thut dessen kurz Erwähnung, wie folgt<sup>8)</sup>: »La comedie qu'on avoit retardée quelques jours a cause de l'indisposition de Mad. l'Electrice n'en fut que mieux représentée. Elle estoit tirée d'une histoire italienne intitulée Adelaide, en faveur de Celle pour qui elle estoit faite«. 1671 finden wir, wie erwähnt, die Sängerin Antonia Rivani (vermutlich eine Verwandte von Paolo) angestellt<sup>9)</sup>. Sie ist seit langer Zeit wieder die erste singende Frau, die sich am kurfürstlichen Hofe hören liess. In der Oper waren die Frauenrollen bislang ausnahmslos den Kastraten übergeben gewesen. Bei der Reprise von Kerlls Erinto (Anfang August) dürfte auch die Rivani beteiligt gewesen sein. — Schliesslich müssen wir auch noch die komische Oper Amor tiranno (1672) Kerll zusprechen. Die Tänze dazu komponierte Teibner, wie dies wiederum aus einem Eintrag der Hofrechnungen zweifellos hervorgeht<sup>10)</sup>.

### 3.

Gegenüber der so angestregten Thätigkeit Kerlls auf den verschiedensten Gebieten waren indes auch die Gegenleistungen nicht gering. Sein Einkommen war ein recht reichliches; zahlreiche Gnadengeschenke erhöhten die regelmässigen Bezüge, und an besonderen Auszeichnungen liess es Ferdinand Maria nicht fehlen. Auch auswärtige Fürsten bewiesen dem Meister ihre Verehrung. Als Vizekapellmeister bezog Kerll monatlich 60 Reichsthaler (gleich 90 fl.) Gehalt<sup>11)</sup> und erhielt ausserdem Wein, Bier und Brot vom Hofe geliefert (Dekret vom 12. März 1656); die Quantität dieser Naturalien

1) Ein Porträt Gisbertis befindet sich in der k. Gemäldegalerie zu Schleissheim. Mit Dekret vom 16. Februar 1668 wurde der Poet zum Benefiziaten ernannt.

2) S. 468.

3) K. A. Verehrungen.

4) Des representations en musique. Paris 1681, S. 331.

5) S. 471. Desgleichen unter der Rubrik Druckerlohn.

6) K. A. Verehrungen.

7) Kreisarchiv Landshut, Repert. XXXVII. Fasc. ad 244, Nr. 81/1. Ausgab Buech de Anno 1670 (S. 211). 22. Februar. Hanns Casparn Kerll . . hat man wegen der Instrumentalisten, so sich bei der gehaltenen Comedj in der Fastnacht gebrauchen lassen, für ainen Recompens geben laut zetl fl. 30.— 15. Martij. Hanns Caspar Teibner vmb zu der gehaltenen Comedi gemachter Sonaten vnd Baleten fl. 13.30.

8) Qvatre relations historiques, Basle 1673, S. 101.

9) R. A. Dekrete. K. A. Personalakt. S. S. XXI.

10) S. 496a.

11) Für die folgenden Darlegungen siehe das archivalische Material, soweit es hier nicht zur Wiedergabe gelangt, in Beilage 5.

war auf je zwei Mass Getränkes und je zwei »Semel vnd laibl« festgesetzt (Dekret vom 27. März 1656). Als Hofkapellmeister wurde Kerll zuerst (Dekret vom 22. Sept. 1656) mit Porros bisherigen Jahresbezügen (1000 fl. Gehalt und 165½ fl. an Stelle des Weins) angestellt, nach wenigen Tagen (18. Oktober) aber, offenbar weil diese Rechnisse seinem bisherigen Einkommen gegenüber kaum als Verbesserung gelten konnten, auf 1180 fl. Besoldung und 243 fl. Weingeld aufgebessert, wobei die Besoldung ihm vom 20. September, das Weingeld vom 1. Juli an nachbezahlt werden sollte. Trotzdem sah sich der Meister genötigt, 1659 um einen Vorschuss von 1000 Reichsthalern einzukommen, der ihm (Dekret vom 26. April) bewilligt und in drei Raten zu 500 fl. ausbezahlt wurde, wobei die Rückzahlung durch jährliche Gehaltsabzüge von 400 fl. bethätigt werden sollte. Als es aber, wie ausbedungen, nach zwei Jahren mit diesen Abzügen Ernst wurde, wandte sich Kerll an den Kurfürsten, machte (Autograph s. d.) geltend: »weil ich nunmehr in dem sechsten Jahr Eur Churfürstl. Durchl. mit grosser mühe vndt harter Kopfarbeit Contienirlich diene, vndt mit meiner besoldung nicht vff tausent thaler Järlichen sambt Wein, Bier vndt Brodt gereiche, . . . , also dass ich nicht mehr alß Vierhundert gulden vbertriffe in der besoldung einen Musico, auch iederzeith Vernommen, der vorige Capellmeister habe größere besoldung gehabt, Zudem ich villeicht auch mehrer vnd größere mühe, iedoch niemalen aus gehorsamlister diemut solches melden wollen« — und bat um gänzlichen Nachlass der Rückzahlung, der ihm auch (mit Dekret vom 18. April 1661) bewilligt wurde. Dabei hatte er schon 1657 (20. März) 300 fl. Gnadengeld gelegentlich des Orontes erhalten. 1666 verlieh ihm der Kurfürst ein später fälliges Lehen von 4000 fl., dessen Betrag ihm auf seine dringende Bitte (Autograph ohne Datum) als Gnadengeld baar ausgezahlt wurde (Dekret vom 14. Sept.); am 17. Mai 1668 aber erhält der Künstler gar ein Ritterlehen zu 6000 fl. für sich und seine Nachkommen beim kurfürstlichen Lehenhof verschrieben<sup>1</sup>). 1670 (10. März) erhielt er die Futterlieferung ab 24. Febr. vom Hofe für zwei Pferde und unterm 12. März wiederum 400 fl. aus dem Lehenshof in Baar, bei welchem Betrag ihm jedoch die verfallenen Zinsen der 6000 fl. berechnet werden sollten<sup>2</sup>). Schliesslich wurden ihm (10. Sept. 1670) auch diese im Betrage von 195 fl. geschenkt, auch (20. Mai 1671) auf sein Ansuchen (undatiertes Autograph) der übliche Abzug von zehn Prozent der Zinsen mit Rücksicht auf seinen Stand als Rat erlassen.

Wann Kerll diese Würde verliehen wurde, ist nicht genau bekannt, doch geschah es schon in den ersten Jahren seines Aufenthaltes, vor dem 26. April 1659, von welchem Datum bereits ein Dekret (s. o.) bezügl. des Rates und Kapellmeisters vorliegt. Kerll hatte (undatiertes Autograph) mit Verweisung auf seine Amtsvorgänger um den Ratstitel selbst ersucht. 1663 verlieh ihm Ferdinand Maria die obenerwähnte als Dekoration vielfach übliche Gnadenkette, 1664 Kaiser Leopold den Reichsadel<sup>3</sup>), 1667 der Kurfürst von Sachsen zum »Gnadengedächtniß eine Conterfait-Büchse mit dem Curfürstl. Bildniß<sup>4</sup>)«.

1) Die Verzinsung desselben lässt sich durch all' die Jahre wenigstens für jene 2000 fl. verfolgen, welche beim Hofzählamt mit Zins zu Dreikönig angelegt waren. Der Rest wurde im Kriegszählamt und bei der Landschaft verzinst; hieraus erklärt sich, dass die Hofzählamtsrechnungen immer nur von 100 fl. Zins (5%) berichten.

2) Unter Vermahnung an den Lehenhof, Kerll »fördlich zue Fried vnd ruh mit den 6000 fl. an brief« zu stellen.

3) Matheson a. a. O. 136 sagt, Kerll sei 1658 bei der Kaiserkrönung in Frankfurt in Folge der erwähnten Bethätigung seiner Künste geadelt worden; die Jahrzahl lässt sich bereits aus Hefners Stammbuch des Adels in Deutschland (Regensburg 1863, Pustet), Bd. II, 247 berichtigen. Das Adelsdiplom des Meisters zeigt, dass die Nobilisierung gelegentlich eines Reichstags zu Regensburg am 1. März 1664 geschah. Zur Zeit desselben war Kerll wohl persönlich in Regensburg. Wie das Theatrum europäum (IX, 857 und 1081) berichtet, traf Ferdinand Maria am 9. Januar »samt der Churf. Frau Gemahlin und einem prächtigen Hof-Staat« dort ein; Ende Februar waren alle Churfürsten (ausser Churpfalz) beisammen. Das kaiserliche Patent, das Kerlls mit so hohem Lob gedenkt, teile ich im Nachfolgenden nach einer mir von Herrn Dr. Kroyer freundlichst besorgten Abschrift (Wien, Ministerium des Innern, Adels-Archiv. Fascikel. V. B. 6451) mit. Der erwähnte, im Wappen angebrachte »Haydnische Mann« (vergleiche Kerlls Porträt) ist, wie ein Siegel des Kanonikus Georg Matthias Egermair aufweist (s. S. XXIV, Anm. 1), dem Familienwappen von Kerlls Frau entnommen, also nicht etwa in Berücksichtigung der alten Gleichbedeutung (s. den Artikel Kerll im deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm) von »Kerll« mit »Mann« gewählt.

Umschlag: Rittermässiger Adelstand für das Reich und Erbländer. Berechtigung zu Lehen. Regensburg. 1. März 1664.

Kerll, Johann Kaspar. Churfürstl. bayerischer Kappellmeister.

Akt: Nobilitatio für Johann Caspar Kerll Churf. Bay: Capellmeister. Regensburg. 1. Martij. 1664.

Bald nach seinem Eintreffen in München, am 14. Mai 1657, hatte sich Kerll verheiratet<sup>5)</sup>. Als Trauzeugen fungierten der Handelsmann Claudius Panzau und der kurfürstl. Controlor Johann

Wir Leopold . . . Bekennen für Vns vnd Vnßere Nachkommen am Reich öffentlich mit dießem Brieff vnd thuen kundt allenmeniglich, wiewohl Wir auß Röm: Kay: Höhe vnd Würdigkeit, darein Vnß der allmächtige nach seinem göttlichen Willen gesetzt hat, auch angeborner güete vnd mildigkeit allezeit genaigt seindt aller vnd ied Vnßer vnd des Heyl: Röm: Reichs, auch Vnßer Erblichen Königreich, Fürstenthumb vnd Lande Vnderthanen . . . zu befördern, So ist doch Vnß. Kay: gemüeth nicht vnbillich mehrers bewegt, dem ienig Vnßer Kay: gnadt vnd Sanftmütigkeit mitzuthellen, deren Voreltern vnd Sie selbst in alten Erbaren, redlichen standt herkommen vnd sich gueter adelicher Sieten, Tugendt vnd Wandels befiessen, auch Vnß, dem Hey: Röm: Reich vnd Vnseren Löbl: Ertz Hauß Österreich mit steter getreuer vnd beständiger Dienstbarkeit vor andern gehorsamblich anhängig vnd verwandt seyndt.

Wan Wir nun gnädiglichem angesehen, wahrgenommen vnd betrachtet die sonderbahre guete tugendt, geschicklichkeit, erfahrung, hohe Vernunft vnd andere fürtreffliche qualiteten, darinnen Vnßer vnd des Reichs Lieber getreuer Johann Caspar Kerll, Churf: Bay: Rath vnd Capellmeister vor Vnß berühmt worden, Insonderheit aber auch die angenehmb, getrew, aufrichtig steet willige, vnuerdroßene, nutz- und ersprißliche Dienst, so mit allein seine Vor Eltern sondern auch selbst Vnßere Vorfahren Röm: Kay: Königen Vnß und dem Hey: Reich fürnemblich ob weyl: . . . geliebten Vetter des Ertz Herzog Leopold Wilhelms etc: auf dero Kosten Er die music erlernet vnd dazue von iugendt auf applicirt worden, nun auch etlich Jahr hero Vnßers auch Lieben Veters des Churfürsten in Bayern etc. mit allen wohl Vergnüegen (zu Kriegs- vnd Friedens) in Zeit(ten) in beharlicher deuotion vnd getrew beständigen gehorsamb in allen Ihme anbefohlenen Ver-Richtungen, erzagt vnd bewißen Vnd Vnß, dem Heyl: Reich vnd Vnseren Löbl: Ertz Hauß Österreich hinführo nit wenig zu thuen des gehorsambisten erbiethens ist, auch wohl thuen kan, mag vnd solle:

So haben Wir demnach mit wohlbedachtem mueth, guettem Rath vnd rechtem Wissen bemeltem Johann Caspar Kerll diese besondere gnadt gethan, vnd Ihm sambt seinen Ehelichen Leibs Erben vnd derßlben Erbens Erben Mann vnd Weibspersohnen in ewigkeit in den Standt vnd gradt des Adels Vnßer vnd des Heyl: Röm: Reichs auch Vnßerer Erb-Königreich, Fürstenthumb vnd Lande rechtgeborenen Lehens, thurniersgenos vnd Rittermessigen Edelleüthen erhebt, darzue gewürdigt, geschöpft, geadelt vnd Sie der Scharr, gesellschaft vnd gemeinschaft des Adels zugefüegt, zugesellet vnd vergleicht, allernasßen vndgestalt alß ob Sie von Ihrem Vier ahnen Vatter vnd Mutter Geschlechte beid(er)seits rechtgeborene Lehens vnd thurniers genos Rittermessige Edelleüth wären. Vnd zu mehrer gezeignus, glauben vnd gedächtnuß solch Vnßer Kayl: gnad vnd erhebung in den Standt vnd gradt des Adels Haben Wir ged: Johann Caspar Kerll, seiner Ehelichen Leibs Erben vnd derselben Erbens Erben Man: vnd Weibs-Persohnen hernach folgend adelich Wappen vnd Clainot nun hinführo in ewigkeit von neuen also zu führen vnd zu gebrauchen gnädigt gegönt, erlaubt vnd zugelassen: nemlichen ein quadrierten Schildt, desßen hinter vnd vnd (!) Vorder ober Veldung gelb oder goldt farb, in deren iedem auf einem in grundt liegenden dreybüchelden Felsen fürwerts ein gekrönter schwartz greif mit hind(er) sich auf geschwungenem Flueg: durch die Fuesß vnd(er) sich gewundenen Schweif, beede pranchken zum grimmigen von sich werffend, offenen Schnabel vnd rothaußschlagend Zungen, Vord(er) vnd Hind(er) obere Veldung aber weiß, welche an beed(en) enden und von untten herab mit 3. rothen palkhen abgetheilt vnd zwischen denselben in beeden weißen Velden drey ober einand(er) gestelte musicalische rothe noten; in mitten des Schildts ab(er) ein blaw od(er) Lasurfarbes Hertzschiltel: darein ein Mans Persohn biß auf die Knie fürwerts sehend mit rothem haidnischen Leibbrockh, weißer guertbinden, guldenen Knöpfen, fliehenden weißen bandt vmb den Kopf, in der Linckhen Handt ein Schildt, in der rechten ab(er) ein pusican zum streich haltendt zu sehen; auf dem Schildt ein freyer offener adelich blaw angeloffener vnd hi vergulder turniershelmb, auf der linken seithen mit weiß vnd rother, rechter ab(er) gelb vnd schwartz Helmbdeckhen vnd darob einer guldenen Königlichen Cron gezieret, auß welcher biß an die Hüefft der im Hertz Schildtel beschriebene Haidtnische man, in der Linckhen handt einen zur Zier verguldeten Schildt, in der rechten ab(er) den gelb(en) od(er) verguldeten pusican zum streich haltendt erscheint, alßdan solch adelich wappen vnd Clainodt sambt seiner Zier in diesem Vnserm Kayl: Libell weiß geschriebenen Brief auf negstfolgendem [steht am Rand: vorgehenden] blat erster seitten gemahlet und mit farben aigentlicher außgestrichen vnd entworfen ist.

Thuen das vnd geben Ihnen solche gnad vnd freyheit, erheben, würdigen vnd setzen Sy also in den Standt vnd grad des Adels, adlen, gesellen, gleichen vnd füegen Sie auch zue der Schaar, gesell: vnd gemeinschaft Vnßerer vnd des Heyl: Röm: Reichs, auch anderer Vnserer Erbkönigreich Fürstenthumb vnd Landsrecht geborenen Lehens, Turniers genos vnd Rittermessigen Edelleüthen; Ziehen, Verleihen, geben, gönnen vnd erlauben Ihnen auch obberührt adelich Wappen vnd Clainoth also zu führen vnd zu gebrauchen von Röm: Kayl: Macht Vollkommenheit wißentlich vnd in Krafft dieses Brieffs, Vnd mainen, setzen vnd wollen, daß nun fürbaßhin obbesagter Johan Caspar Kerll sein eheliche Leibs Erben vnd derselben Erbens Erben Mann vnd weibspersohnen hinführo in ewigkeit rechtgeborene Lehens Turniersgenos vnd rittermessige Edelleüth seyn, gehaisßen von meniglich an allen orthen vnd enden, in allen vnd ieglichen geistlichen vnd weltlichen geschäften vnd Sachen dafür erkennt vnd geschrieben werden, auch darzue alle vnd iegliche gnadt, Ehr, würde, Vortheil, recht vnd gerechtigkeit, alt Herkommen vnd guete gewohnheit haben, mit Beneficien auf Thumbstüfften, Hohe vnd Niede(re) ämbter vnd Ehren anzunehmen, zu empfaßen vnd zu tragen mit andern Vnßern vnd des Heyl: Reichs auch Vnßerer Erb Königreich, Fürstenthumb vnd Lande recht gebornen Lehens, Turniergenos vnd Rittermessigen Edelleüthen in Thurnier zu reitten, mit Ihnen Lehen vnd all andre Gericht und Recht zu besitzen, Vrtheil zu schöpfen vnd Recht zu sprechen, auch der vnd all andern adelich sachen, Handlungen vnd geschäften inner und außßer Halb gerichts Theilhaftig, würdig, empfänglich vnd darzue tauglich, schicklich vnd guet seyn, und sich das alles auch abgeschribenen adelichen Wappen vnd Clainodt in allen vnd ieglichen ehrlichen, redlichen adelichen vnd ritterlichen sachen vnd geschäften zu schimpf vnd Ernst, in Streitten, Stürmen, schlachten, Kempffen, Thurnieren, gestechen, gefechten, Reiterspühlen, Veldtzügen, Panieren, gezelten aufschlag, Insigilen, Pettschafften, Clainoten, begräbnusßen, gemaliden vnd sonst an allen orthen vnd enden nach Ihrem Ehren, notturfften, Willen vnd wohlgefallen gebrauchen vnd genisßen sollen vnd mögen alß andere Vnßer vnd des Heyl: Röm: Reichs, auch Vnßerer Erb-Königreich, Fürstenthumb vnd Landesrecht geborne Lehens-Turniersgenos vnd Rittermessige Edelleüth solches alles haben, sich desßen frewen, gebrauchen vnd geniesßen von recht od(er) gewohnheit, von allenmeniglich vnuerhindt.

Vnd gebietten darauff allen vnd ieden Churfürsten, Fürsten, geistlichen vnd Weltlichen, Praelaten, grauen, Freyen, Herrn, Richtern, Knechten, Landtmarschalkhen, Landts-Haubtleüthen, Landtvögten, Haubtleüthen, Vizdomben, . . . ernstlich vnd Vestiglich mit diesem brief, vnd wollen, daß Sy offternanten Johann Caspar Kerll sein Eheliche Leibs Erben . . . für vnd für in ewig Zeit, alß andre . . . Rittermessige Edelleüthe in allen vnd ieden geistlichen vnd weltlichen Ständen, Stüfften vnd sachen, wie hienor stehet, annehmen, zuelassen, Halten, würdigen, ehren vnd an deme oberzehnten Vnßerer Kayl: gnd. gaaben . . . nicht Hindern noch irren . . . auch nicht anfechten . . . noch das iemandt anders zu thuen gestatte, alß lieb einem ieden seye Vnser vnd des Reichs schwäre Vngnadt und . . . dazue ein Pöne nemlich 50 Markh Lottigen goldts zu vermeiden. . . . Mit Vhrkundt diß Brieffs besigelt . . . Statt Regenspurg des 1. Martij 1664. — Die Beschreibung ergibt, dass Amling Kerlls Wappen nicht ganz exakt ausgeführt hat. Greif, Felsen und Noten könnten deutlicher sein.

4) Fürstenau I, 9. Der Originaleintrag in den Dresdener Akten lautet nach gefl. Mitteilung der k. Direktion des sächs. Staatsarchivs (Oberkammerlei-Sachen 1668 ff. Vol. II Loc. 8686) »Eine Conterfait-Büchse pro 150 Thlr, Ein Churf. Bildniß pro 5 Thlr haben Seine Churf. Durchlaucht durch den Geheimen Kämmerer Bartholomäus de Sorlisy (der oben erwähnte Kastrat) dem Bayerischen Capellmeister Johann Caspar Kerll zustellen lassen laut Anordnung 18. Dezember 1667 sub Cap. Jubel- und Silberwahren Nr. 5«.

5) Hiebe erhielt er von Hofe »auf sein Hochzeit ain Silbergeschirr von 1 Mark 13 Loth« Gewicht als Geschenk. Kr. A. Verehrungen 1657.

Rhon. Seine Gattin Anna Katharina Egermeyr, entstammte einer angesehenen aus dem Elsass eingewanderten Münchener Familie<sup>1)</sup>. In den ersten Jahren ihrer Ehe beschenkte sie den Gemahl alljährlich mit einem Sprössling. Katharina geb. Kerll zu München acht Kinder; von einem derselben (geb. 1659) wissen wir, dass es im ersten Lebensjahr verstarb. Pathen waren der Kurfürst und die Kurfürstin, die Kurfürstinmutter, ja der kleine Kurprinz Max Emanuel und seine Schwester Marianne Christina, was insoferne fingiert werden konnte, als sich die Herrschaften bei der Taufhandlung vertreten liessen; ferner die einflussreichsten Mitglieder der Hofgesellschaft, wie die Gräfin Kurz und der Zahlmeister Rat Cammerloher. Auch diese Beziehungen zeigen, wie sehr man Kerll am Hofe schätzte. Seine Kinder waren. Adelheid Catharina (getauft — die Geburtstage sind nicht angegeben — 11. Februar 1658); Ferdinand Maria (3. Februar 1659, gestorben im gleichen Jahre); Ferdinand Maria (4. Februar 1660); Maria Susanna Felicitas (21. August 1661); Maria Anna (25. Januar 1663); Emanuel Josef (14. Februar 1665); Cajetana Theresia Elisabetha (16. September 1667); Johann Christophorus (15. Oktober 1669)<sup>2)</sup>. Lipowski berichtet (s. S. XXX)<sup>3)</sup>, Kerll habe seit 1667 ein Haus in der Fürstenfeldergasse besessen und wir wissen auch, dass der Meister seit 1670 zwei Pferde im Stall stehen hatte. Lipowskis Quelle ist mir, wie gesagt, verborgen geblieben; jedenfalls hat Kerll nicht in diesem Hause gewohnt. Denn die Fürstenfelderstrasse gehörte zur Pfarrei St. Peter, Kerlls Kinder aber sind alle in der Frauenkirche getauft.

So sehen wir unseren Meister in München in einem prächtigen Wirkungskreis, umgeben von einer grossen Familie, in Verhältnissen, die bei vernünftiger Wirtschaft durchaus auskömmliche sein konnten. Und all' das gab der Meister 1673 plötzlich auf, obwohl er sich doch sagen musste, dass er ohne Stellung ganz anderen Verlegenheiten wie bisher entgegen gehen werde. Da beansprucht wohl die Frage nach den Ursachen, welche ihn zu seinem Entschluss veranlassten, einiges Interesse. Wir stellen im nachfolgenden zusammen, was sich zu ihrer Beantwortung beitragen lässt.

Authentische Nachrichten über Differenzen Kerlls mit seinen Untergebenen besitzen wir in einer Äusserung Johann Kriegers, der in den Mattheson mitgeteilten »Gedanken über die, dem Neueröfneten Orchestre durch das Ut erregte Controvers<sup>4)</sup>« im II. Kapitel bemerkt »der sehr fundamentelle Componiste, Caspar Kerl, hat, als er Capellmeister zu München gewesen, mit denen übrigen Musicis der Capellen, absonderlich denen Italiänern, einmahl grosse Händel gehabt, dass (d. h. »darüber, dass«) er ein Stücke componiret, so lauter Intervalla inusitata und solche Abweichungen von den gewöhnlichen Regeln in sich enthalten, dass die guten Leute in der Execution nicht fortkommen können«. Krieger erwähnt diesen Fall als Beispiel, wie man sehr wohl von der Regel abweichen könne und macht sich etwas über die »guten Leute« lustig, die Kerlls Intervalle nicht trafen. Freilich müsse man das Gehör entscheiden lassen; »gut präparirt« aber könne man die grösste Dissonanz zu Beginn eines Stückes setzen etc. Krieger ist ein durchaus glaubwürdiger Zeuge, konnte die Sache auch durch seinen Bruder oder aus nächster Quelle gehört haben, da er bis 1671 in Nürnberg und seit 1672 nach kurzem Aufenthalt zu Zeitz, in Bayreuth lebte; er musste sich auch für derlei Dinge später noch persönlich interessieren, da ihn selbst 1677 die Italiener aus Bayreuth vertrieben<sup>5)</sup>. Wir nehmen also Kriegers Bericht als Tatsache an. Von ihm gehen die späteren Schriftsteller aus. Nach kurzer Zeit beginnen indessen die

1) Pfarr-Archiv der Münchener Frauenkirche. Liber nuptiarum celebratorum in Parochiae B. Mariae Virginis Monachii 1624—1662. S. 256. — Ein Verwandter der Anna Catharina, Georg Matthias, begleitete später die Stelle eines Canonici an der Frauenkirche zu München. K. A. aus München Stadt 49/304. Er hatte 1657—63 im Collegium germanicum zu Rom studiert (Steinhuber II, 65).

2) Ebenda Liber Baptizatorum, continens nomina Parentum, patinorum et infantium. 1652—1663 S. 131, 154, 179, 221, 260; 1663—1673 S. 39, 106, 165. Die Pathen sind der Reihe nach: Kurfürstin Adelheid, vertreten durch ihre Kammerdienerin Angela Vernoni; Ferdinand Maria, vertreten durch Geheimsekretär Rat Egarter (1659 und 1660); Obersthofmeisterin Gräfin Susanna Kurz; Kurfürstinwitwe Maria Anna, vertreten durch ihre Kammerfrau Maria Elisabeth Khoek; der kleine Kurprinz Max Emanuel, vertreten durch den Geheim-Sekretär Carlo Begundelli-Bassi (der Pfarrer trug irrtümlich Genuntelli ein); Prinzessin Maria Anna Christina, vertreten durch Camilla Felicitas Endicz; Rat Franz Christof Cammerloher.

3) Urgeschichte von München II, 332. Eos 1828 S. 809, Rudhart S. 35.

4) Abgedruckt in Matthesons Critica Musica Hamburg 1725 II, 216 ff.

5) Wie er Mattheson für dessen Ehrenpforte (s. daselbst S. 152) berichtete.

Mitteilungen derselben sich nicht mehr mit dem zu begnügen, was Krieger erzählte, nämlich dass Kerll einmal ein solches Stück komponiert habe und dass diese Komposition Ursache zu grossen Händeln mit seinen deutschen und vornehmlich italienischen Untergebenen gewesen sei. Walther bleibt 1732 in seinem Lexikon noch streng bei Kriegers Bericht; in Matthesons Ehrenpforte aber ist bereits von einem anfangs guten, später zunehmend schlechten Verhältnis zu den Künstlern die Rede: »doch wie die Missgunst, absonderlich der Welschen, endlich ausbrach und nicht mehr zu hemmen war, so dass er endlich mit ihnen unter anderm auch deswegen grosse Händel bekam, weil er ein Stück mit lauter ungewöhnlichen Intervallen für sie, zum Stolpern, gesetzt hatte«, ging Kerll »aus Verdruss nach Wien...« Die späteren Quellen aber verkehren, Kriegers Ausdrucksweise missverstehend, Ursache und Wirkung; in Gerbers älterem Lexikon (Sp. 729) lesen wir: »und als man ihm der Unruhen zuviel machen wollte, setzte er ein Stück zur öffentlichen Ausführung, worinnen er den Sängern die ungewöhnlichsten und schwer zu treffenden Intervalle gab, so, dass sie sich durch einen schlechten und fehlerhaften Vortrag desselben lächerlich machen mussten, und gieng wieder nach Wien...«; hieraus entsteht dann noch folgende Version: nachdem ihn die Italiener hinausgebissen, habe er sich durch Komposition des besagten Stückes gerächt. Und endlich werden aus den Schwierigkeiten der Intonation solche der Notation: Kerll rächte sich durch Komposition der *missa nigra*, der nur in schwarzen Noten aufgezeichneten Messe, die Mattheson die Italiener noch mit Vergnügen singen lässt, der dieselben aber nun nicht mehr gewachsen sind. Dies Beispiel ist wohl auch über den Fall Kerll hinaus lehrreich für viele unserer musikgeschichtlichen Überlieferungen.

Und dennoch war ein wahrer Kern an der Sache. Es gab Händel über Kerlls aparte Komposition, das steht durch Kriegers Zeugnis fest; Kerll verliess aber auch eines Welschen halber München. Das wissen wir aus einem Berichte seiner Tochter Maria Anna und seines Sohnes Johann Christoph an die Hofkammer, welcher wörtlich sagt, dass der Vater »wegen eines von einem Italiener unglücklichen Torto affrontirt zu Ihro Kays. May. nacher Wien gingen<sup>1)</sup>«. Dann verraten die Directiven, welche in München für das Engagement eines geeigneten Nachfolgers ausgesprochen wurden, wohl etwas von Erfahrungen, die man mit dem Meister gemacht hatte. Der kurfürstliche Agent Maccioni wiederholt in seinem Brief<sup>2)</sup> an Ferdinand Maria vom 7. Oktober 1673 gewiss nicht ohne Grund, welche Eigenschaften er für ein Neuengagement ins Auge fasse: dass der Kapellmeister auch ein umgänglicher Mensch sei und ohne Schrullen, damit Ruhe und einheitliche Arbeit in der Kapelle herrschten; aus dem Zeitpunkt, da die Verhandlungen mit Maccioni begannen, ersehen wir auch, dass der Bruch dem kurfürstlichen Hofe unerwartet kam, ein weiterer Beleg dafür, dass Kerll infolge eines einzelnen Zwischenfalles München verliess.

Endlich aber lässt ein strenger Erlass, welcher beim Dienstantritt Bernabeis an die deutschen und welschen Kapellmitglieder erging, darauf schliessen, dass unter Kerll die Disziplin in der Kapelle gelockert gewesen war<sup>3)</sup>. Insbesondere werden die Italiener angewiesen, dem neuen Kapellmeister zu gehorchen »senza che alcuno ardisca contrariarlo o di moteggiarlo, e molto meno di oltraggiarlo in, ò fuori di Capella, ò Camera, ne in fatti, ne in parole«. Dass Kerlls Autorität untergraben war, daran mag einerseits seine Gutmütigkeit, anderseits seine Heftigkeit schuld gewesen sein, auch der Umstand, dass er der Notierung seiner Werke gelegentlich nicht die notwendige Sorgfalt widmete<sup>4)</sup>: jedenfalls war mit durch seine Veranlassung und Natur der notwendige Hintergrund geschaffen, auf welchem sich der von den Kindern erwähnte Einzelfall ereignen konnte. Wendlers Tod (Sommer 1673) mag die Verhältnisse weiter verwirrt haben. Die Erzählung von der aus Rache konzipierten Komposition

1) Vergl. K. A. Personalakt J. Chr. Kerll; Jahrg. 1901 Bd. 1 S. XV.

2) Die beiden wichtigsten Briefe, welche vor und bei dem Engagement Ercole Bernabeis gewechselt wurden, sind in Beilage 6 wiedergegeben.

3) Personalakt Bernabei. Kirchenmusikal. Jahrb. 1891 S. 75.

4) 1674 berichtete der Hofmusiker Seyringer, welcher die bei den Jesuiten vorhandenen Werke Kerlls kopiert hatte, dass »in selbigen, sich weit yber Tausent groß vnnnd Klein, auch allerhandt zweifelhaftige fehler vnnnd mancamenta gezeigt vndt herfür gethan«. K. A. Personalakt Seyringer.

aber muss auf Grund ihrer oben nachgewiesenen Entstehung ins Reich der Fabel verwiesen werden; mit heraufbeschworen hat sie vielleicht die Erwähnung der »suspensi Itali« auf Kerll's Porträtstich und die geringschätzige Art, mit welcher der Meister in der Vorrede seines Kantatenwerkes von gewissen italienischen Komponisten spricht.

Ein ungeschickter Kapellmeister dürfte Kerll kaum gewesen sein. Sein Sohn Johann Christoph erinnerte 1715 Max Emanuel nicht nur an die »raren Compositiones« sondern auch die »Direction« seines Vaters und wurde »wegen solcher langwüriger gueter Diensten« desselben im neuen Hofstaat wieder angestellt. Welcher Art nun auch der dem deutschen Künstler von dem Welschen zugefügte »vnleiderliche torto« gewesen ist, Kerll verliess München im Herbst 1673. Von der Stellung, welche die Kurfürstin in der ganzen Sache eingenommen hat, wissen wir nichts; ohne ihren Willen aber hätte der Meister nicht ziehen können, denn seit dem Tode der Maria Anna hielt sie am Hofe das Heft in der Hand. Sehr beschäftigt mit den Angelegenheiten der Kapelle erscheint nach dem Tode Kurz' der Geheimsekretär Begnudelli, ein Welschtiroler. Ferdinand Maria erhielt Kerll seine Gunst und schätzte seine Kunst bis zu seinem Tode. Er verlieh ihm vor seinem Abgang eine zweite schwere goldene Kette<sup>1)</sup> (im Werte von 155 Kronen) und erteilte nicht nur dem Hofmusiker Seyringer den Befehl, Kerlls bei den Jesuiten befindliche »musicalische compositiones abzuschreiben, zu revidiren vnnd wo vonnethen die gebierente correction vorzunehmen«, sondern ersuchte auch Kerll nach seiner Abreise noch um eine Anzahl Stücke, welchem Wunsche der Meister gern willfahrte und sich nur ausbat, anstatt der Originale in Wien anzufertigende Kopieen nach München senden zu dürfen<sup>2)</sup>. Der Kurfürst war hiemit einverstanden und der bayerische Geschäftsträger in Wien, Stoiberer schickte die Sachen, die Ferdinand Maria gar nicht schnell genug bekommen konnte<sup>3)</sup>, am 4. Januar 1674 unter Vorlage der Rechnung nach München. Beweis dafür, dass man Kerll am bayrischen Hofe weiter schätzte, ist ferner, dass man mit ihm in Zukunft und über Max Emanuels Regierungsantritt hinaus in Fühlung blieb. Von seinen Bezügen bekam unser Künstler 1673 noch 1188 fl. ausbezahlt<sup>4)</sup>, was bei einer Totalsumme von 1665 fl. pro Jahr (inkl. Weingeld, Kopialentschädigung, Verpflegung des A. Hagk) etwa einer Entlohnung für 8½ Monate entspricht; in einem Aktenstück vom 12. Juli heisst hiermit übereinstimmend Kerll noch churfürstl. Hofkapellmeister, in einem andern vom 15. September schon »gewester« Hofkapellmeister<sup>5)</sup>. Der erste Brief an Maccioni, der sich mit der Angelegenheit zu befassen<sup>6)</sup> scheint, war in München am 27. Juli geschrieben; den Dienst verliess Kerll vermutlich Anfang September. Aus Stoiberers erstem Bericht aber, der (s. Anm. 2) vom 12. November 1673 datiert ist, ersehen wir, dass der Meister die Übersiedelung nach Wien damals bereits vollzogen hatte.

## 4.

Kerll lebte, wie Mattheson versichert<sup>7)</sup>, in Wien einzig in der Stellung eines Organisten am Stefansdom. Doch gilt dies nur für die ersten Jahre seines Aufenthaltes. Während dieser Zeit

1) Kr. A. Verehrungen 1673.

2) K. A. Personalakt Stoiberer. Bericht Stoiberers, Wien 12. November 1673. »Ist Euer Churfürstl. Durchl. gewester Capellmeister zue mir kommen vnd hat mir zu vernemmen geben, wie daß dieselbe gnädigst verlangt, von seiner Composition noch ichtwaß zue haben, welches auch Euer churfürtl. Dnt. zuekommen zelassen Er des vnderthenigisten erbiედens sey, allein weil Er die originalia ein so fernen weeg über landt zu schickhen wegen des Leichtlich erfolgenden Verlustes oder Verderbens ie nith thrauen könde, das ab Copiren derselben auch nit mehr dan etwan 10 Thaller antreffen werde, also wolte Er gehorsambist erwartien, ob Euer churfürstl. Durchlaucht gnädigst verlangten, daß obbesagte Compositiones auf dero Spesa copiret vnd so dan gegen empfang derselben mir Behendiget werden solten; nach vernembung dero gnädigster resolution wolte er Er alsobalden die Feder ansetzen vnd daran also laborirn lassen, daß Eure churf. Durchlaucht derselben gar zeitlich thailhafftig werden solten . . . .«

3) Ebenda. Schreiben an Stoiberer, München 21. November 1673. »sobald du aber berirete compositiones zu handen gebracht, sollest du dieselben verners wahrlich einmachen vnd bei gewiser gelegenheit hieher vberschicken . . . .«

4) Hofzahlrechnungen 1673 S. 398a.

5) K. A. Personalakte Hack und Steffani.

6) Wir wissen von ihm nur aus Maccionis Empfangsanzeige (S. a. a. O.), welche auch ein mit der amtlichen Korrespondenz übersandtes eigenhändiges Schreiben Ferdinand Marias erwähnt.

7) A. a. O. S. 137. Vergl. unsere Denkmäler 1901 Bd. I S. XV. Im Wiener Stadtarchiv finden sich nach freundlicher Mitteilung des Herrn Oberarchivars Dr. Uhlirz keine diesbezüglichen Nachrichten: »In den Oberkammeramtsrechnungen erscheinen nur die Organisten Wendelin Hueber, 1669-1686 Lukas Mayrgündter, vom 24. Oktober 1686 an Georg Reuter; als Kapellmeister Johann Winsauer, August Kierzinger (seit 1667) und Michael Zächer.«

ging es ihm in materieller Beziehung herzlich schlecht, da ihm auch der Zinsgenuss seines Münchener Lehens durch Steffanis Einspruch verwehrt war; aber auch noch später befand er sich in ständigen Verlegenheiten, wie zwei Eingaben an Kaiser Leopold erweisen. Es war eben kein kleines Wagnis, mit einer vielköpfigen Familie eine so hervorragende Position aufzugeben.

Schon Walther<sup>1)</sup> weist auf Grund von Kapellmeister Aschenbrenners Zeugnis nach, Kerll habe 1677 in kaiserlichen Diensten gestanden; Aschenbrenner<sup>2)</sup> aber musste die Sache wissen, denn er hatte 1676 und 1677 in Wien bei Schmeltzer studiert. Diese Angaben finden ihre Bestätigung und Ergänzung in Wiener archivalischen Nachrichten, auf welche zuerst Köchel in seiner Schrift über die kaiserliche Hofkapelle und in der Biographie Fux' aufmerksam gemacht hat. Kerll bezog seit 1. Januar 1675 von Kaiser Leopold eine Pension von 600 fl.<sup>3)</sup>; am 16. März 1677 aber wurde er nach wiederholten dringlichen Gesuchen »als alter Diener« des Erzhauses Österreich zum Hoforganisten (mit 50 Thaler Monatsgehalt) ernannt<sup>4)</sup>, und erhielt also nunmehr 900 fl. jährlich<sup>5)</sup> (wird aber in den Rechnungsbüchern erst 1680 als Hoforganist aufgeführt<sup>6)</sup>). Gehalt vom Kaiserhofe bezog er (vorübergehende Störungen abgerechnet) bis Ende 1692<sup>7)</sup>, erhielt ihn also weiter, als er sich längst wieder dauernd in München angesiedelt hatte. Im übrigen erteilte der Meister vielfach Unterricht, wofür er 3 bis 6 Reichsthaler monatliches Honorar erhielt, wie wir bereits aus Pachelbels Biographie<sup>8)</sup> wissen. Dort haben wir auch gesehen, dass Pachelbel sich bereits in Wien befand, als Kerll eintraf und das Verhältnis kennen gelernt, in welchem der junge Nürnberger Künstler zu seinem Lehrer steht.

Leider sind die hier einschlägigen Akten der Stefanskirche bislang verschollen<sup>9)</sup>. Damit fehlt für die Wiener Zeit eine wichtige Quelle. Immerhin besitzen wir indes in anderen Papieren auch über diese Periode einige Nachrichten, welche vielleicht durch eine systematische Durchforschung der österreichischen Archive noch werden ergänzt werden können. Dass Pachelbel den Meister »als sein Amts-Gehülfe mit vielem Ruhm« drei Jahre lang vertrat, ist bereits bekannt. Über die Orgeln der Stefanskirche in damaliger Zeit berichten verschiedene Verfasser. Nach Ogesser<sup>10)</sup> und Anderen standen Kerll drei Instrumente zur Verfügung; ein grösseres »nicht weit von der grossen Sacristei«, 1507 von Burchard Tischlinger erbaut, 1544 von Jacob Kunigsschwerd (Königsschwert) aus Zwetel, 1681 von den Gebrüdern Römer<sup>11)</sup> renoviert, und ein kleineres noch älteres (erbaut 1336), dem ersten

1) Lexikon S. 339.

2) Siehe über ihn den Artikel in Walthers Lexikon S. 53.

3) Fux S. 8 nach den Hofzahlrechnungen (unter »Hofpoeten«); der Originaleintrag lautet: Johann Casparn Kerlern ann seinen von ersten Jener diß Jahrs erlangten jährlichen: 600 fl. inhalt ordinanz vnd 3 quittungen vierhundert fünfzig gulden. (Bemerkung am Rand:) Lauth ordinanz die Erste bezahlt. (K. k. Hofbibliothek; frdl. mitgeteilt von Hrn. Dr. Kroyer.)

4) Ebenda nach Akten des Oberhofmeisteramtes. Die Dokumente (Berichte des Oberhofmeisteramtes an den Kaiser, nunmehr im k. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv) lauten: (18. August 1676) »Johann Caspar Kerl bittet Ihme in gnädigsten ansehen seiner bishero angewendten vnüberschwinglichen Vncosten vndt ausgestandenem betrübnis zu seiner vereren Vnderhaltung in ermanglung andwertiger gelegenheit mit Stöll eines Organisten 60 Rthlr. von eingang dises Jahrs zu begnadigen.

Weillen dißes Supplicanten Valor vndt qualiteten Euer Kayl. Maj. vnzweifflich selbst gnuegsam bekhandt, würdet deroselben allein gdst. anhaimbgestölt, wie Sye etwan seinethalben gdst. disponiren wollen.« Diesem Gesuch gab der Kaiser aber noch nicht statt, sondern bemerkte »er werde sich ferners darauff resolviren«. Nun erschien der Meister im folgenden Frühjahr wieder: »Johann Caspar Kerl bittet vor einen Organisten mit monatlichen 60 Rthlr. aufgenommen zu werden, damit er in denen, drey iahr hindurch aufgewendeten vnerschwinglichen ausgaben sich etwas erholen, vndt seine grosse Familje besser aushalten möge.

Weillen dieser Kerl nicht würklich dienet, sondern nur aus gnaden 600 fl. Zum jährlichen interteniment empfänget, ietzo auch keine Organistenstelle uacirendt, so kan an seitten Ew. Kay. Mayst. Obersten Hoffmeister Ampts disfalls nichts eingerathen werden, sondern muss man nebenst dem Vice Capellmeister, dero gnädigsten Belieben anheimstellen, welcher gestalt Sie den Supplicanten consoliren wollen«. Hiezu bemerkte Leopold 16. März 1677 »Weillen Er Kerl Ein alter Diener . . . Kan man ihn Vortin zum Organisten auffnemben, doch nur mitt der Sonsten gewöhnlichen besoldung der Monatlichen 50 Rtl.«.

5) Johann Casparn Kherlen der aniezo von 1. Martij 1677 zur Mo. besoldung 75: fl. Crafft ordinanz vnd quittung Sibenhundert Fünff vnd sibenzig gulden. Id: 775.— auf verbessert ordinanz q. D. F. 150 die vertige Zahlung.

6) 1680 erhielt er 1025, 1681 ff. aber wieder 900 fl.

7) Köchel a. a. O. S. 357. Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543—1867 (Wien 1869) S. 66 und 110.

8) Jahrgang 1901 Bd. I. S. XV.

9) Denkmäler d. Tonkunst in Österreich VIII, 2 S. VI. Eine »Geschichte des Metropolitan Capitels zum hl. Stefan in Wien« veröffentlichte 1895 H. Zschokke.

10) Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien. Wien 1806 S. 83. S. auch Tschischka, die Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1843.

11) Außerlesene Denkwürdigkeiten Von der Sowohl Uralten als Kunstreichen St. Stephans Dom-Kirchen u. s. f. (Wien 1722) S. 254.

gegenüber, das gleichfalls zur Zeit des Meisters (1675) renoviert worden ist. »Die dritte und zwar die allerjüngste, so jedoch an der Kunst und Schätzbarkeit der Arbeit denen vorberührten keinesweges nachzusehen ist, befindet sich eben auf dem jetzigen Musicanten-Chor, dem Kayserl. Oratorio gegen über, welche der Stadt-Rath nach dem von Marmor erbauten Hochaltar Anno 1647 hat setzen lassen«<sup>1)</sup>. Der Kuriosität halber sei hier auch der papiernen (!) Orgel gedacht, welche sich ehemals zu Wien in »ihrer Röm. Kayserl. Majestät Hoff-Capella« befunden haben soll<sup>2)</sup>.

Dass Kerll unter den damaligen Wiener Organisten<sup>3)</sup> einen hohen Rang einnahm, versteht sich von selbst, erhellt aber auch daraus, dass er sich bei bedeutenden Anlässen hören lassen durfte. So am 28. Oktober 1676, gelegentlich der später wieder aufgelösten Verlobung, welche Kaiser Leopolds Tochter Maria Antonia, die nachmalige (erste) Gemahlin des bayrischen Kurfürsten Max Emanuel, mit dem König von Spanien in absentia einging. Damals berichtete der mehrerwähnte Stoiberer (29. Okt. 1676): »Gestrigen Tages ist bey dem Kayserlichen Hoff die Verlibtnus der Kays. Princessin Antonia mit dem König in Spanien solemniter Vorgangen, vnd deroselben Seiner Königl. Maj. Bildtnuss mit Diamanten . . . vberreicht worden. Vormittag wurde ein stattliches Ambt der heyl. Mesß (warbey der Caspar Kehrl sich auf der Orgel zu grosser Verwunderung aller angewesenen hören lassen) gehalten«<sup>4)</sup>. Neben dem Orgelvirtuosen kam natürlich auch zu Wien der Komponist zu seinem Recht. Kerlls Kinder hoben 1705 in Eingaben an die kaiserl. Administration zu München eigens hervor, wie der Vater »zu Ihro Kais. Maj. nach Wien gangen, von derselben allergnädigst acceptirt vnd allda mit allergnädigstem Contento vill Jahr als Musicalischer Componist (an andrer Stelle »als Componist und Organist«) gedient habe«. Im Einzelnen wissen wir, dass Kerll 1675 eine feierliche Messe für Chor und Instrumente komponierte, die in München bei den Festlichkeiten zur Einweihung der Theatinerkirche aufgeführt worden ist<sup>5)</sup>. 1677 aber führten die Wiener Jesuiten gelegentlich der Preisverteilung des fälligen Jahres ein Drama auf »Pia et Fortis mulier, in S. Natalia, S. Adriani martyris coniuge expressa«, zu dem Kerll eine weit-ausholende und stellenweise sehr schöne Musik geschrieben hat, die noch in einer vom Meister durchkorrigierten und signierten Handschrift, der dem Kaiser Leopold oder dem Jesuitenkolleg überreichten Kopie, vorhanden ist<sup>6)</sup>. Von anderen Werken werden wir sogleich hören. Dass Kerll ohnehin mit dem damaligen reichen Wiener Musikleben, das uns vor allem Köchel in seinem trefflichen Werke über Fux schildert, beständige Fühlung hatte, ist zweifellos. Von den musikalischen Veranstaltungen des Wiener Hofes aus jenen Jahren berichtet gelegentlich auch der bayrische Gesandte nach Hause<sup>7)</sup>, so 1673<sup>8)</sup> von Balletten und Komödien, wie einem grossen Feuerwerk mit Musik, das die Geschichte des Dädalus behandelt; am 23. Juli 1676 von einer »costbaren« zu Schönbrunn abgehaltenen Musik; 1677 von Wirthschaften und Komödien, unterm 22. Juli von einer »schönen Serenata vnd vocal Music«, die zu Schönbrunn »in dem Walddt exhibirt worden«; am 17. Februar 1678 über eine »Musica von sonderbar rarer Composition«, die gelegentlich eines Festes aufgeführt wurde; leider wird der Name des Meisters nicht genannt<sup>9)</sup>. Ende August dieses Jahres »ist ein Pastoral in Musica exhibirt worden«, am 1. September »eine andre musicalische Action«, beidemale spielten die Fürstlichkeiten mit. Am 6. Oktober berichtet Stoiberer von der Comedia »La Monarchia latina trionfante«, am 30. von einer Purlesca und Instrumentalmusik, am 24. November von einer musicalischen Comoedia Li favoriti della Fortuna, am 8. Januar

1) Ebenda S. 255.

2) Printz, Phrynis Mytileneus (Dresden und Leipzig 1696, III, 224.

3) Vergl. Köchel, Hofmusikkapelle S. 22, 66; Fux, S. 357/8.

4) St. A. Acta der Gesandtschaft bei dem kaiserl. Hof zu Wien betr. Kasten 10/3.

5) Lipowski, des Ferdinand Maria . . . Regierungsgeschichte. S. 140.

6) Vergl. S. L.

7) St. A. a. a. O.

8) Vergl. Köchel, Fux 491 u. 495 ff. u. a. a. O.

9) Der Vergleich dieser Angaben mit Köchel a. a. O. ergibt wiederholt Draghi als Komponisten.

1679 von einer musikalischen *Opera*. Als der Hof im Frühjahr 1681 nach der Pest in die Hauptstadt zurückkehrte, hören wir am 8. Mai wieder von einer *Musica* im Lustgarten Favorita »vnd wurdte diße Invention sowohl wegen der verschiden vnnnd vñhle Instrumenten, als der vngemein anemblichen Composition« gelobet. Am 8. Januar 1682 schreibt unser Gewährsmann von einer *Comödia*, die »wegen Erkrankung eines Musici nit exhibirt« werden konnte, am 29. von einer *Wirthschaft* und *Ballet*, am 8. Februar von einer *Comedia* »*Chimera*«, *Ballet* und *Wirthschaft*; die Fastnacht wurde dieses Jahr »bei Ihro May. der verwittibten Kayserin beschlossen, wobei gewisse Cavaliere sich mit Arietten hören liessen«; endlich erfahren wir unterm 9. Juli von einem *trattenimento musicale*, am 20. August von einer schönen *Serenade* bei der Kaiserin Witwe, am 18. Mai 1683 von einer *Serenata* in der Favorita bei derselben u. a. m. Gelegentlich wird uns auch kund, dass Kerll mit den fremden Künstlern, die nach Wien kamen, in Verkehr trat, so mit J. Ph. Krieger<sup>1)</sup>.

Im Juli 1679 befand sich Kerll in Prag, wie aus einem *Signat des Capriccio* »*Cucu*« (datiert Pragae 17. Juli 1679) hervorgeht. Kurz darauf aber muss der Meister wieder nach Wien zurückgekehrt sein, wo seiner neuerlich prüfungsreiche Zeiten warteten. Wie sein Schüler Pachelbel zu Erfurt, hatte Kerll in Wien die heftigsten Ausbrüche der Pest mit den Seinen zu durchleben. Gleich Pachelbel suchte er Trost in der Musik und damals »*Viennae Austriae, dum pestifera lue occuparetur*«<sup>2)</sup> schrieb er seine »*Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*«. Vom Fortschritt der Seuche in Wien geben Stoiberers Berichte ein kurzes aber höchst aktuelles Bild, das wohl geeignet ist, die vorhandenen Zeugnisse, unter denen Abrahams a Santa Clara Predigten in »*Merks Wien*« drastisch hervorragen, zu ergänzen. Schon als 1677 die Pest in Polen, dann als sie 1678 in Ungarn gemeldet wurde, veranlasste der bayrische Hof seinen Geschäftsträger zu beschleunigten Mitteilungen. Im August 1679 brach die Seuche dann mit Vehemenz in Wien aus. »*Ir Kays. Majestet*«, schreibt Stoiberer am 17. dieses Monats, »ist Bericht worden, dass die Infection nun mit allem gewaldt vnd zwar also vberhandt nehme, das nit wol mehr zuraten sey; der Kaiser hat sich den 15<sup>t</sup> diss Abents nach gehaltener Vesper resoluirt, sich mit Einer Mittermessigen Hofstatt nacher Prag zu begeben«. Indes verzögerte sich die Abreise des Hofes noch einige Tage; als sie dann erfolgte, herrschten in Wien »*Consternation, Lamentiren und Confusion*«. Auch Stoiberer flüchtete nach Prag, wo man ihn kaum mehr einlassen wollte, empfing aber aus Wien Berichte, die er nach München weitergab. Unterm 14. September 1679 wird aus der unglücklichen Stadt gemeldet, dass bei 200 Menschen täglich sterben; niemand will mehr den Kranken beistehen oder Tote begraben; Barbieri und Bader wurden in Fesseln geschlossen ins Lazaret gebracht, wo an 1300 Kranke auf sie warteten. Ob Kerll wie Pachelbel in diesen schweren Tagen auch unter seinen Lieben Verluste zu beklagen hatte, wissen wir nicht. Dass seine Gattin zu Wien starb, steht fest<sup>3)</sup>. Wahrscheinlich ist, dass er sich daselbst aber auch zwischen Herbst 1682 und 1683 wieder verheiratete, da in den Münchener *libri nuptiarum* keine Nachricht über seine zweite Ehe zu finden ist. Seine zweite Frau hiess Kunigunde Hilaris.

Wieviele Köpfe die Familie des Meisters, die er selbst in Wien noch eine grosse nennt, bei der Übersiedlung zählte, wissen wir nicht genau, da die Kindertotenbücher der zuständigen Münchener Pfarrei verloren sind. Als Kerll 1693 starb, überlebten ihn nurmehr seine Frau und zwei Kinder; vier der letzteren sind zu Wien damals noch nachweislich. Da ist zunächst jene Tochter, welche ins Kloster ging, nachdem sie mit einem jungen Nürnberger Musiker üble Erfahrungen gemacht hatte, wie in unserem letzten Band (S. XV) bereits erwähnt worden ist. Dies kann, wie auch Mattheson angiebt, nur die älteste, Adelheid Katharina, gewesen sein, da wir von den beiden nächstjüngeren Mädchen wissen, dass sie später nicht im Kloster waren: Maria Susanna heiratete in München, Maria

1) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik (Leipzig 1899) S. 208.

2) Vergl. Beilage 7 Nr. 2.

3) Kerll war (K. A. Personalakt Deichl) 1682 Witwer; in den Münchener Todtenbüchern von St. Peter u. U. I. Frauen vor 1674 kommt aber der Name seiner Frau nicht vor.

Anna hielt ihrem Bruder Hans Christof Haus; Cajetana Theresia aber war erst 16 Jahre alt, wenn sie überhaupt noch lebte, als Kerll wieder nach München kam. Gelegentlich der Einkleidung Adelheids komponierte der Meister auf Wunsch die Messe »Corona virginum«. Genauer wissen wir von Kerlls jüngstem Sohne Johann Christof (geboren 1669). Er zeigte viel Talent in der Musik, wurde zuerst von seinem Vater (später in München noch von G. A. Bernabei) in der »Composition, accompagnieren vnd Orgelschlagen« unterrichtet, und war im Winter 1682/3, als Dominik Deichl bei Kerll studierte (s. u.), schon so weit, dass ihm Max Emanuel bei seiner damaligen Anwesenheit in Wien einen Gnadenpfennig überreichen liess »mit der gnädigsten Vertröstung, ihn mit der Zeit in dero Diensten als einen würcklichen Hofforganisten anzustöllen<sup>1)</sup>. Der Kurfürst hat sein Wort später auch gehalten, wie wir Johann Christof ja auch bereits als Organisten aus dall' Abacos Zeit kennen gelernt haben<sup>2)</sup>.

Obwohl Kerll schliesslich auch in Wien seit 1677 ein annehmbares ständiges Einkommen hatte, bewegte sich die Familie daselbst doch weiter in beschränkten Verhältnissen. Als Max Emanuel 1680 zum erstenmal in Wien war, musste er bereits Kerll gehört haben, denn er entschloss sich während dieses Aufenthaltes, ihm einen jungen Altbayern namens Dominik Deichl als Orgelschüler zu schicken. Kerll, zumal er Witwer war, konnte sich nur schwer dazu verstehen, den Jüngling in seine Wohnung aufzunehmen. Der bayerische Gesandte, der die Angelegenheit weiter vermittelte<sup>3)</sup>, schrieb am 11. Oktober 1682 deshalb aus Wien »ich muess selbst bezeigen, dass . . . Kerl dermassen eng logiert ist, dass nicht meglich were, Jemanden weiter zue sich zunemen«. Kerll machte es aber schliesslich doch möglich, da es schwierig schien, Deichl anderweitig gegen die verfügbare Entschädigung von 150 fl. für Kost und Logis unterzubringen. »Alß hat Entlichen (schreibt Stoiberer am 29. November 1682) der Caspar Kerl auf mein zuesprechen sich erbothen, obwohlen es mit seiner grössten incommoditet beschehe, doch Ewer Churfr. Drtl. zu vnderthänigst schuldigen Ehren Ihne Deichl vor die 150 fl. zu sich in sein logiament zuenemmen, vnd selbigen mit Cosst, Zimmer, Holz vnd Liecht, ausser der s. v. (salva venia) wäsch, welche Er selbst ausser dem Hauß säubern lasse, für den Deichl auch daß ganze Jahr hindurch 6 fl. Cossten werde, zuuersehen, welches dann auch dem mehristerwehnten Deichl in dem Lehrnen desto besser zuestatten khommen werde, weil derselbe sich stets an der Hand befinden vnd also zu allen Zeiten sowohl im schlagen alß componieren vnderwissen werden khönte . . .« Deichl zog am 25. November bei Kerll ein; es war wirklich eine grosse Gefälligkeit, dass ihn der Meister nahm, umsomehr (wie Deichl im Mai 1683 nach München berichtet) »die Victualia der orthen sehr theuer seint« und Kerll gelegentlich auch noch Deichl »in ermanglung aller gelt mit die nottdurfft anticipieren« musste.

Die Pestgefahr in Wien währte mehrere Jahre. Erst im Herbst 1682 (25. Oktober<sup>4)</sup>) hielt der päpstliche Nuntius wegen »Erledigung« der Seuche ein feierliches Hochamt in der Stephanskirche,

1) Kr. A. Personalakt Johann Christof Kerlls.

2) Jahrgang 1900 S. XXII ff.

3) Kreisarchiv München, Personalakt Deichl. Deichl war vorher Organist an der Moritzkirche in Ingolstadt. Der Kurfürst interessierte sich für ihn und gedachte ihn zuerst nach Italien zu schicken, hielt aber dann für thunlicher, ihn Kerll zu übergeben, um ihn »in der Kunst des schlagens vnd componierens noch mehreres perfectioniert zu machen«. Charakteristisch ist, dass Deichl bat, man möge Kerll durch den Gesandten »kräftig zuesprechen lassen, damit er an Gethrener instruction nichts ermangeln lasse«. Der Gesandte begab sich selbst zu Kerll in der Sache »den Anwurf zu thuen« und trug sie ihm vor »welcher dan darauf ohne ainigen anstandt oder bedacht zuenemen alsobald geantwortet hat, dass Ihrer Churf. Drtl. Er ein vnderthenigster gehorsamster Diener sein vnd sterben werde, Sye heten derowegen wie in all ybrigen also auch in disem gnädigst zuebefehlen, wollte sich auch befeissen, den Dominicum Deichl sowohl in schlagen alß componieren solcher gestalten zue instruiren, auf dass Ihre Churfr. Drtl. derselbe zue gnädigster Satisfaction bedienen sollte«. Deichl erhielt »zur ajuta für Wohnung und Kost« 150 fl. jährlich zugesichert, welche Stoiberer nach Bedarf beim Mauthamt Stein (an der Landesgrenze) erheben, wie auch quartaliter Bericht erstatten sollte, wie sich der Schüler anlasse. An Kerll direkt wurde Deichl folgender Brief mitgegeben: Vnserm Rhat vnd lieben getreuen Kaspar Kerl. Lieber getreuer. Vns gereicht zu gnädigstem gefallen, das du dich auf vnser verlangen Mr. Dominicusen Deichl . . . sowol in der Musicalischen composition als dem Orglschlagen zuunderweisen erboten. Vnd wie Wir nun an ermeltem Deichls fleissiger application nit zweifeln, also auch wollen Wir disen deinen guetten Willen vnd Bemühung in hohen gnaden zuerkennen vnuergeessen sein, Als mit denen Wir dir ohne das gewogen verbleiben. Den 16. Oktober 1682«. Ferner erhielt Deichl pro viatico sowie zur Anschaffung eines »reputierlichen klaid« 18 fl.; er wählte den üblichen Weg zu Schiff nach Wien.

4) Bericht Stoiberers vom gleichen Tage. Litteratur über die Pest in Wien, die Türkenbelagerung etc. vergl. in Krones, Franz R. v. Marchland. Grundriss der österr. Geschichte mit besonderer Rücksicht auf Quellen- und Litteraturkunde. Wien, Hölder 1881.

dem eine Procession zum Graben folgte, woselbst auf »mit höchst gezierten Säulen« geschmückter Stätte durch »vnderschiedliche Cöhr der Musicanten« das Te Deum laudamus gesungen wurde.

Indessen sollte sich Wien und mit seinen Inwohnern unser Meister nicht lange ruhiger Tage erfreuen. Auch das Heraufziehen der Türkengefahr lässt sich in Stoiberers Relationen verfolgen; ein Schreiben vom 25. Juli 1683 aus Passau berichtet, wie man am Kaiserhofe noch eilig Archiv und Bibliothek in Sicherheit zu bringen gesucht habe. Sechzig Tage hielten die Türken die Stadt umschlossen, bis endlich am 12. September ihre Macht gebrochen war. Unter den Verbündeten, welche Wien entsetzten, thaten sich die Bayern unter ihrem jungen Churfürsten besonders hervor. Die Belagerung hatte der Stadt furchtbar mitgespielt. Am 19. September schreibt Stoiberer aus dem Lager vor Wien »Weylen die kayserliche Purg genzlich ruinirt vnd in der Statt Wien ein vnleiderlicher geschmach (d. h. Geruch) so . . . gehen Ihr Mayestet . . . nach Linz«. Auch diese Schreckenstage hat Kerll mit den Seinen völlig ausgekostet. Wiederum suchte er Trost in seiner Kunst; damals entstand die Messe in fletu solatium. Anschaulich schreibt der Meister darüber bei ihrer Drucklegung (vergl. Beilage 7 No. 3): »In fletu solatium appellata a memorabili illa Viennensi obsidione nomen trahit; ego enim cum meis toto obsidionis tempore intra afflictæ Civitatis Moenia versatus cum passim complorantium gemitus exaudirentur, solatium in hac Missa ad modulos Musicos concinnanda inveni«.

Damals »nach aufgehebter Belagerung«, griff Kerll nun wieder zum Wanderstab und zog über Linz nach München. In Linz traf er noch mit Stoiberer zusammen und besprach mit ihm die Angelegenheiten Deichls, durch dessen Verpflegung ihm während der Einschliessung bedeutende Kosten erwachsen waren, während andererseits Deichls Bezüge von Stein aus nicht bezahlt werden konnten<sup>1)</sup>, so dass er nun ein volles halbes Jahr guthatte. Vielleicht ist Kerll damals auch im benachbarten Kremsmünster gewesen, wo man seinen Werken ein besonderes Interesse zugewendet zu haben scheint; eine archivalische Spur hat sich leider dort nicht erhalten<sup>2)</sup>.

## 5.

Die Nöte der überstandenen Belagerung samt Deichls Angelegenheiten waren indessen wohl nicht die einzigen Gründe für Kerlls Rückkehr nach Bayern. Seit dem Jahre 1681 sehen wir unsern Meister zu München in unangenehme Händel verwickelt. Er hatte an seinen alten Freund und Trauzeugen Claudius Panzau noch eine Forderung von 2000 fl. Als dieser im genannten Jahre starb, machte Kerll sein Guthaben der Witwe und den Kindern, bezw. den wechselnden Vormündern derselben gegenüber geltend. Sein »gwalther« d. h. Bevollmächtigter in dieser Angelegenheit war anfangs sein Schüler Veit Weinberger, der zunächst auch erreichte, dass auf das Vermögen des Verstorbenen Beschlagnahme gelegt wurde, später Dr. Oberhammer<sup>3)</sup>. Die Panzauschen Hinterbliebenen erkannten aber Kerlls Forderung nicht an und bekämpften dementsprechend seine Massnahmen, woraus nun langwierige Verhandlungen entstanden. Die Sache kam vor den Kurfürsten, der sie unterm 8. Juli 1682 wieder an die erste Instanz zurückverwies. Es hat also wohl diese Angelegenheit mit beigetragen, Kerll wieder nach München zurückzuführen; und in der That begann sie erst eine günstigere Wendung zu nehmen, als er sie persönlich betreiben konnte. Im September 1684 hatte er eine »curfürstliche Hofrathserkandtnuß« erlangt, nach welcher »wirdt der Panzauschen Wittib vnd Erben aufgetragen, daß sye die Caspar Kerlische praetension sambt denen a tempore more verfallenen interesse

1) Ebenda. Stoiberer an den Mauthner zu Stein (Linz 2. Dezember 1683) »Weillen Herr Kerll gegen mir Transeundo alhier vermelt hat, dass Er von Ir. churf. Drlt. in ansehung der vorgewessenen Wienerischen belägerung ein mehrers Kostgelt, dan sonst assignirt gewessen, wegen des Deichls erbithen wolte, vnd also von mir weiter Keine bezallung verlangt hat, ich es auch ihm retro nicht nachzuschickhen gedenkhe etc. . . .«

2) Wie mir P. Huemer, der verdiente Musikbibliothekar und musikalische Geschichtsschreiber des Stiftes mittheilte, der mir auch die S. LVI erwähnten Messen aufs Dankenswerteste zur Verfügung gestellt hat.

3) Stadtarchiv München, Ratsprotokolle 1681, I. S. 97. Die nachfolgenden Auszüge besorgte auf meinen Wunsch freundlichst Herr Dr. Kroyer.

zu bezallen schuldig<sup>1)</sup>, dahingegen selbigen der regress, wan sye gegen den Panzau in Augsburg<sup>2)</sup> einen zu haben vermeinen, beuorgestölt sein solle«, im Oktober 1685 endlich einen förmlichen Zahlbefehl des Rats. Aber die Panzauschen zahlten immer noch nicht, erschienen nicht bei den »in puncto executionis verschiden mahlen angesetzten Comissionen«<sup>3)</sup> und auch der Vormund zögerte, über das Vermögen der Kinder Rechnung abzulegen. Endlich am 28. November 1685, als die Verhandlungen bereits über vier Jahre gedauert hatten, erzielte Kerll einen Befehl zur Zwangsexekution. Und nun zeigt sich des Meisters Gutherzigkeit im schönsten Lichte. Nachdem man ihn mit dieser unangenehmen Sache so lange hingehalten und ihn die Erben bis aufs äusserste chikaniert hatten, offenbarte sich, dass alles, was die letzteren im Augenblick aufbringen konnten, in 600 fl. bestand. Statt nun sich und seinen Kindern den Anspruch auf den Rest wenigstens für spätere Zeit zu sichern, verzichtete Kerll, »weil er die Vnmöglichkeit vnd das Verderben ersagter wittib und erben vor augen gesehen«<sup>4)</sup> gänzlich und stellte zugleich die Panzauschen durch eine Schenkungsurkunde<sup>5)</sup> über 1400 fl. für alle Zeit sicher, nahm auch von vorhandenen »mobilien und wahr«, welche den Kindern seines alten Freundes gehörten, nichts in Anspruch, so dass also die Familie in der Nutzniessung des ganzen »pafels« verbleiben konnte.

Unzweifelhaft hat unser Künstler von den zehn Jahren, die ihm noch zu schaffen beschieden war, die längste Zeit in München zugebracht. Dies erhellt aus den auf Deichl bezüglichen Papieren, aus den Akten des soeben erwähnten Prozesses, aus der Vorrede der *Modulatio organica*, aus dem Stich, den Amling 1688 von Kerll fertigte, aus dem Zeugnis seines Schülers F. X. Murschhauser.

Dennoch muss die Frage offen bleiben, ob der Meister nicht in den achtziger Jahren nochmals kurze Zeit in Wien, wo man ihm seine Besoldung weiterbezahlte, oder auch an einem dritten Ort, in Augsburg, gewirkt hat. Im 3. Teil des »satyrischen Componisten«<sup>6)</sup> lässt nämlich W. C. Printz seinen deutschen Musiker Cleon von einer Reise durch Deutschland berichten, welche dieser nach des Verfassers Fiktion jedenfalls nach 1677 gemacht haben musste, da z. B. erst nach diesem Zeitpunkt der an gleicher Stelle erwähnte J. Ph. Krieger Kapellmeister in Weissenfels war. Es ist bei aller Vorsicht gegenüber Printz' Angaben schon der Erwähnung wert, dass Cleon hier erzählt: »Von München kam ich auff Augsburg, da Herr Caspar Kerl ein berühmter Componist Capellmeister ist«. Nachforschungen, die auf diese Angabe hin im Augsburger Stadtarchiv angestellt wurden, sind freilich gänzlich ergebnislos verlaufen.

In der schönen Isarstadt ging es Kerll anfangs wieder recht schlecht. Die Forderungen wegen Deichls, den er auch in München weiter unterrichtete und wenigstens verköstigte, liessen sich nur langsam eintreiben, auch zögerte die kaiserliche Hofkasse zu Linz, dem Meister seinen fälligen Gehalt auszubezahlen, dazu erwuchsen ihm durch die Ausstattung seiner Tochter Susanne bedeutende Ausgaben.

Maria Susanne wurde am 28. Mai 1684 mit dem churfürstl. Kammernmusicus Joann Baptista Moradelli morgens um 7 Uhr ohne Zeugen in der Frauenkirche<sup>7)</sup> getraut. An seinem Schwiegersohn erlebte Kerll wenig Freude. Moradelli<sup>8)</sup> trat 1683 in die Hofcapelle (Decret vom 23. Juli). Zu seiner »bevorstehenden Hochzeit« bat er um einen Vorschuss von 1500 fl., der ihm auch (Decret vom 11. April 1684) gewährt wurde. Im folgenden Jahre begab er sich nach Italien, um wegen zunehmender »dolori artetici« Heilung zu suchen; ebenso Sommer 1688, nachdem ihn die »penose flussioni« genötigt hatten, fast den ganzen Winter das Bett zu hüten. Auch 1690 zog Moradelli wieder südwärts unter Mitnahme eines neuerlichen Vorschusses auf seinen Gehalt bis März 1691 (1000 fl.), weigerte sich

1) Ebenda 1684 S. 93b. Kerll scheint aber damals München wieder verlassen zu haben, da er sich laut Ratsprotokoll vom 20. September (S. 102b) wieder durch Veit Weinberger vertreten liess.

2) Vermutlich P. Octavian Panzau, Chorherr und Dechant im Kloster zum H. Kreuz, der sich auch als Komponist hervorgethan hat. Stetten, Kunstgeschichte etc. Augsburg 1779 I, S. 545.

3) Ebenda 23. November 1685.

4) Ebenda 1685 (17. Dezember) S. 152.

5) Ebenda (20. Dezember) S. 155.

6) Dresden und Leipzig 1696, S. 228.

7) Pfarrarchiv Liber nuptiarum etc. 1672—85 S. 162.

8) K. A. Personalakt, dem die nachfolgenden Angaben entnommen sind.

aber von Italien aus, in bayerische Dienste zurückzukehren, und scheint die Hofkasse dauernd um den grössten Teil der vorgestreckten Beträge geschädigt zu haben<sup>1)</sup>. Ob ihm seine Frau nach Italien folgte, wird nicht gesagt; doch steht fest, dass Maria Susanna nicht in München gestorben ist. Ein Sebastian Moratelli findet sich seit 1691 (bis 1694) in den Ständen der Wiener Hofkapelle verzeichnet<sup>2)</sup>.

Im Februar 1684 kam wenigstens der Fall Deichl besser ins Geleise: »Bey dem churfürstl. Hofzahlamt (sagt ein Bericht vom 8. ds., der uns zugleich über Kerlls Absicht belehrt, auch über die Hochzeit der Tochter hinaus zunächst in München zu bleiben) hat man mit dem Kerl gewesten Cappelmaister conferirt und von Im Vernohmen, dass der Deichel bei Ime den 25. November 1682 zue Wienn in die cosst eingestandten vnd biß nach aufgehebter Belagerung verblieben, hernach sich mit Ime hiehero begeben, alwo Er anizo auch seine cost vnd den trunkh gaudire. Er habe aber nur 75 fl. von wegen besagten Deichls empfangen, derowegen biß 25. November A<sup>o</sup>. 1683, da sich das Jahr geendet, noch souil zu praetendiren; auff konnfftig 25. November werde sich das 2te Jar auch endten vnd alsdan sowohl die instruction alß cosst bei Ime aufhören . . . verhofft Er gewester Cappelmaister man werde Ihnn für die cosst vnd den trunkh die auf dieses 2te Jahr albereith gnädigst angeschaffte 150 fl. zu zweymahlen von dem Hofzahlamt erfolgen lassen«. Diese wurden auch angewiesen; doch sah sich Kerll, der für den Unterricht Deichls bisher noch nicht das geringste empfangen hatte, im Juni, nachdem Susannas Hochzeit gewesen war, veranlasst, nun selbst ein bewegliches Gesuch an den Kurfürsten zu richten, ihm, da er gegenwärtig aller Subsistenzmittel beraubt sei, doch zuzuwenden, was so viele erhielten<sup>3)</sup>:

»Altezza Serenissima Elettorale, Spinto dall' urgente bisogno, trouandomi spolpato d'ogni sostanza per il sborso e spese fatte nel dotar la mia figliola e massime che scorrono hormai due Quartali che da Linz non riceuo cosa ueruna<sup>4)</sup>, deuo con ogni efficacia mia possibile risuplicar l'Altezza vostra Elettorale, accio anch'io possa goder quelle gratie che tanti godono, rimettendo il tutto alla Clementissima Bontà dell' A. V. El<sup>e</sup>, alla quale humilmente resto per sempre

Humil<sup>mo</sup> ossequiet<sup>mo</sup> e Diuot<sup>mo</sup> Seruo

Gio. Gasparo Kerll.

In München hatte sich seit 1673 vieles verändert. Die Kurfürstin Adelheid war 1676 gestorben, Ferdinand Maria ihr 1679, erst 43 Jahre alt, nachgefolgt. Kurfürst Max Emanuel liess den Meister nicht im Stich, unter dessen Kunst er bis zum elften Jahre aufgewachsen war<sup>5)</sup> und den er, wie wir bereits gesehen haben, auch später hatte schätzen lernen, sondern wies ihm unterm 1. Juli 1684 »bis auf weitere Verordnung« 300 fl., die quartaliter ausgefolgt werden sollten<sup>6)</sup>, als Gnadengeld für ein Jahr an. Das Lehrgeld für Deichl ist Kerll freilich erst nach weiteren langen Jahren, 1691<sup>7)</sup> mit 600 fl. übermittelt worden.

Aus dem obenerwähnten Bericht und der Auszahlung des Kostgeldes an Deichl in München pro 1684 erschen wir, dass Kerll bis Herbst dieses Jahres in München gewesen sein muss. Ferner wissen wir aus dem weiteren Verlauf der Panzauschen Angelegenheit, dass er sich auch im Herbst 1685 daselbst befand. Nun trat er auch wieder künstlerisch hervor. Am 15. April hatte Kurfürst Max Emanuel in Wien Leopolds I. Tochter Maria Antonia (s. o.) geheiratet, war aber wenige Tage nach der Hochzeit wie in den Vorjahren wieder gegen die Türken ausgezogen. Nach der glorreichen Schlacht bei Gran und der Wiedereroberung von Neuhausel kam Max Emanuel im Sep-

1) In den Hofzahlamtsrechnungen fehlt sein Name vom obengenannten Termin, dem zweiten Quartal 1691 an.

2) Köchel a. a. O., S. 68.

3) Autograph im K. A. Rudhart 37.

4) Kirchenmus. Jahrb. 1891 S. 71 irrtümlich »nessuna«.

5) Vergl. Jahrg. 1900 S. XIV.

6) Beilage 5 Nr. 24.

7) Hofzahlrechnungen dieses Jahres S. 416 »Herrn Caspar Kerl churfrtl. Rhat vnd gewesten Capelmaister vmb willen Er dem Dominio Deichel im Orglschlagen vnd componirn 3 Jar lang instruiert zum recompens saag anschaffung vnd schein 600 fl.«

tember nach Wien und führte nun erst seine Gattin nach München<sup>1)</sup>. Am 9. Oktober<sup>2)</sup> erfolgte der Einzug des jungen Paares. Unter den Gratulanten befand sich auch Kerll, der Maria Antonia die s. Z. komponierte *Modulatio organica* überreichte: »Inter festivos Bavariae plausus, quibus exceptit Sponsam Serenissimam et potentissimam Dominam, silere Organum meum non debet. Quare ut in communi omnium laetitia partes meas et ego agerem, modulationem adornavi adventanti Serenissimae Principi concinendam«. (Vergl. Beilage 7 No. 2.)

Die Dedikation dieses Werkes an die junge Kurfürstin war ein sinniger Zug. Nicht nur, wie Kerll in der Zueignungsschrift weiter ausführt, um der Gelegenheit willen, bei welcher jene beiden fürstlichen Häuser sich verbanden, denen er selbst so viel verdankte<sup>3)</sup>; es liegt auch noch eine andere Beziehung der Widmung zu Grunde. Wir wissen, dass Kerll dies Werk in Wien schuf, als die Pest dort wütete. Die Kurfürstin empfing mit ihm nicht nur ein Hochzetsgeschenk, sondern zugleich in diesen glücklichen Tagen eine Erinnerung an die grösste Gefahr, der sie vordem ausgesetzt gewesen war. Denn Maria Antonia war 1679 bei Ausbruch der Seuche selbst erkrankt; wenn auch die Hofleute das nicht zugeben wollten, so geht es doch deutlich aus Stoiberers Berichten hervor. Nur ein vorangegangenes anderes Unwohlsein habe die Prinzessin gerettet, meint der Gesandte: »wo nit wegen des zuvor erlitenen fieber der Leib so wol gereinigt gewesen were, es ein schlechten außgang mit deroselben hete nehmen derffen«<sup>4)</sup>. Über die wichtigen Aufschlüsse, welche dies Werk bezüglich der Ächtheit anderer mit Kerlls Namen bezeichneter Orgelkompositionen erteilt, wird weiter unten zu sprechen sein; es wurde 1686 in München bei Michael Wenig gedruckt. Während vom folgenden Jahre bislang nichts vorliegt, erhalten wir 1688 wieder ein sicheres Zeugnis, dass Kerll sich damals in München befand, zugleich mit dem Beweis, wie sehr man in ihm den bedeutenden Meister schätzte, den Orpheus aetatis, wie er mit der zeitüblichen poetischen Übertreibung genannt wird. In diesem Jahre<sup>5)</sup> stach C. G. Amling Kerlls Porträt. »Ad vivum del. et sculp. Monachij« bemerkte der Künstler eigens auf der Platte. Der Leser findet eine Reproduktion des Stichs diesen Zeilen vorangesetzt<sup>6)</sup>. In den sprechenden Zügen erkennen wir leicht all die Eigenschaften von Kerlls Charakter wieder, welche die Forschung hervortreten lässt. Das beigegebene Wappen ist, wie ein Vergleich mit der im Adelsdiplom enthaltenen Beschreibung erweist, nicht ganz zutreffend ausgeführt. Die Distichen:

Ore refers hominem, dulci modulamine Numen,  
Orpheus aetatis diceris esse tuae.  
Austriacas mulces Aquilas, Bauarosque Leones,  
Suspensos<sup>7)</sup> Italos, Teutoniumque tenes,

welche in hübscher Weise die Hauptzüge in des Meisters Leben zusammenfassen, haben später auch dem Verfasser seiner Grabschrift zur Vorlage gedient. Im folgenden Jahre 1689 veröffentlichte Kerll in München (auf eigene Kosten) bei Johann Jaecklin das bedeutendste seiner Werke, nämlich eine Auswahl seiner vorzüglichsten Messen und eignete sie Kaiser Leopold zu. »Hoc opus, hic labor« setzt der Meister stolz an die Spitze der Publikation<sup>8)</sup>, wie auch die Praefatio ad lectorem wieder von der hohen Meinung, die Kerll selbst von seiner Kunst hegte, seiner Verwahrungen ungeachtet, ein naives Zeugnis giebt. Die Sammlung ist auch unter autobiographischen Gesichtspunkten zusammen-

1) Schreiber, W. Max Emanuel Kurfürst von Bayern. München 1861 S. 26.

2) Lipowski, Geschichte der Jesuiten in Bayern II, 251.

3) An die Widmung an Maria Antonia knüpfte später Kerlls Schüler Murschhauser an, als er sein Octitium (1696) Max Emanuels zweiter Gattin zueignete.

4) St. A. Bericht vom 7. Oktober 1679.

5) Die Datierung von Amlings Arbeit ergibt sich aus der Umschrift »J. C. Kerll Aetatis LXI«.

6) Nach einem dem k. Kupferstich-Kabinet zu München gehörigen Exemplar. Andere Abzüge besitzt zu München die Maillinger Sammlung und der Verfasser dieser Arbeit. Eine geringwertige Reproduktion findet sich bereits bei Lipowski, Porträte der berühmtesten Compositeurs (Münchens.a.).

7) Suspensus hier wohl in der Bedeutung von ängstlich, furchtsam.

8) Die Zueignung und Vorrede vergl. Beilage 7 Nr. 3.

gestellt; wir finden hier die oben erwähnte Messe *Corona virginum*, sowie das gelegentlich der Wiener Belagerung komponierte Stück in seiner authentischen Fassung, »non illa, falso quondam meo sub nomine et isto Titulo divulgata« sagt Kerll im Index des Druckes. Die Messe »non sine quare« knüpft an die *Modulatio organica* an, der mit »*Patientiae et spei*« bezeichneten gaben Lebenserfahrungen den Namen, »*temporis ratio, qua tum ob certos quosdam casus spem inter magnamque patientiam me constituit*«. Den Beschluss macht eine *Missa pro defunctis*, die Kerll von vorzeitigen Todesahnungen erfüllt seinem eigenen Gedächtnis weihte (wie das später auch Cavalli that); »*omnes Dominos Phonascos, quos amicissime complector, supplex rogem, ut si me ex hac ad alteram vitam a supremo Coeli terraeque Domino migrare jussum intellexerint, hanc ipsam Missam cum sequentia Dies irae a subditis suis pro anima mea decantandam promere velint*« u. s. w.

In diesen Jahren unterrichtete unser Meister unentgeltlich einen jungen Elsässer, Franz Xaver Murschhauser<sup>1)</sup> und setzte den Unterricht auch noch fort, als der Künstler bereits (1691) Musikdirektor an der Münchener Frauenkirche geworden war. »Mein werthester Herr Lehr-Meister, von welchem ich die Unterweisung in dieser hohen Wissenschaft (der Komposition) etlich Jahr lang, als sein letster; zwar unwürdiger Scholar, biß auf sein seliges Hinscheiden empfangen« schreibt Murschhauser in der Vorrede zum ersten (und einzigen) Teil seiner *Academia Musico-Poetica* (Nürnberg bei Endter, 1721; Lesart des Münchener Exemplares<sup>2)</sup>). Beim letzten Schüler des Meisters mögen wir noch zweier seiner älteren Genossen kurz gedenken. Von Steffani, Pachelbel, Deichl, Prentz, Kerlls Sohn Christof und einigen *dii minorum gentium* wie Hack etc. war hier wie in unserem vorhergehenden Bande schon die Rede. In Wien sollen nach Seifferts Meinung noch zwei sehr bedeutende Künstler Kerlls Unterricht genossen haben, Georg Reuter sen. (geb. in Wien 1656<sup>3)</sup>) und vornehmlich Johann Josef Fux, der nachmalige (1698—1740) Hofkomponist und Hofkapellmeister Leopold I., Josef I. und Karl VI<sup>4)</sup>.

Ist diese Annahme zutreffend, so lebten wohl auch in Fuxens weltberühmtem, aus der Erfahrung eines langen Kunstlebens heraus geschaffenem Lehrbuch *Gradus ad parnassum* Elemente der Kerllschen Schule weiter<sup>5)</sup>; zuverlässig wissen wir das von Murschhausers *Academia*, die der Autor ausdrücklich »nach der Tradition« seines »weltberühmten Lehr-Meisters« verfasst zu haben angiebt. Übrigens sind wir in dieser Frage nicht auf Murschhauser allein angewiesen. Wiederholt hörten wir bereits den Meister selbst seinen theoretischen Anschauungen Ausdruck verleihen. In der Vorrede zum *Delectus sacrarum cantionum* sagt er, es rege einem Einsichtigen die Galle auf, wie wenige Werke »ad fundamenta et regulas« komponiert würden; will man die Verfasser belehren, so sagen sie, sie wollten nur die Ohren ergötzen. »Wie«, fragt Kerll, »wollt Ihr das machen, wenn Eure Werke jedem Gesetz zuwider laufen, wenn Ihr gut und schlecht nicht unterscheiden könnt, »et quod pejus est, nullum tonum formare; multo minus notam contra notam collocare potestis? Tacebo nunc de Contrapuncto, de Compositione, Ligaturis etc. . . .« Ohr und Kunst hätten ihn bei Ausarbeitung seiner Kantaten geleitet. In der *modulatio organica* bittet er die Organisten, von seinen Themen lieber die Finger zu lassen,

1) Wir werden Kompositionen dieses vor allem als Orgelkomponist hervorragenden und seines Lehrers würdigen Künstlers in einem späteren Bande veröffentlichen. Das hiezu von dem Schreiber dieser Zeilen bereits gesammelte archivalische Material hat er auf Wunsch dem Verfasser einer biographischen Spezialstudie über Murschhauser, Pfarrer M. Vogeleis (in Behlenheim-Elsass), zur Verfügung gestellt. Diese Arbeit ist nunmehr erschienen (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901). Welch' inniges Verhältnis zwischen Kerll und seinem Schüler bestand, geht auch daraus hervor, dass Kerlls zweite Frau wiederholt (1692 und 1694) bei Kindern Murschhausers Pathenstelle übernahm.

2) Dieser Akademie war ein kurzes Elementarbüchlein vorangegangen »Fundamentalische Kurz und bequeme Handtleitung sowohl Zur Figurat- als Choral-Music, aus denen Alt- und Neyen Approbierten Uohnembsten Kunst-Meistern unterschiedlicher Nationen herausgezogen«. München 1707. In der Vorrede seines *Octitonium* sagt Murschhauser (Exemplar in meinem Besitz) von Kerll: »Famosissimus Musurgus, colendissimus Magister, cui quia totum debeo«.

3) Vergleiche über ihn Stollbrock, L., Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Johann Georg Reuter jun. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892 S. 161 ff.

4) Vergl. die wiederholt erwähnte Biographie. Auch Köchel (S. 8) macht wahrscheinlich, dass Fux von Kerll Anregungen empfangen habe.

5) Da die in Norddeutschland vielgebrauchte Kontrapunktlehre von Bellermand sich auf Fux' *Gradus* stützt, könnten wir demnach in bescheidenem Masse noch heute von einem Lebendigkeit der Kerllschen Lehre sprechen.

damit sie nicht »coctum bene cibum male recoquant«. Streng den Geboten der Kunst entsprechend sei dies Werk geschrieben; nur Jene, die selbst vollkommen in ihr und den Gesetzen des Kontrapunktes zu Hause seien, könnten hier Richter sein »qui non ignorant, qua ratione et quando ad imitationem fuga vel ad tonum trahenda, qui discernere contrarium inter, et ordinem inversum sciunt (Itali riverso vocant), quando in fuga mi contra fa contrario modo ponitur«. Wie das richtig zu bewerkstelligen sei, zeigten seine Versetten an verschiedenen Stellen (deren er zwei näher bezeichnet). Noch kräftiger ist das Vorwort zu den Messen gehalten. Bei der Messe S.S. Innocentium wendet sich Kerll gegen die sogenannten Komponisten, welche die moduli in barbarischer Weise handhabten, ihre Erfindungen dem Zufall überliessen und demnach mit ihren Missgeburten prangten. In der Missa sexta bekämpft er Jene, die »in ihrer Verblendung wahnwitzig ausschwätzten«, dieser oder ein anderer modus sei ausser Gebrauch, existiere überhaupt nicht mehr (exolevisse) und mit den Tonarten umsprängen wie der Schuster mit seinem Mass. »Hunc sutorium modulum tractare decet ejus modi nugivendulos modistas, non modulus Musicos!«

Ausserdem aber hatte der Meister einen theoretischen Leitfaden verfasst, dessen er sich bei Unterweisung seiner Schüler bediente. Schon Mattheson spricht von dieser Abhandlung — deren Existenz neuerlich vielfach ignoriert wurde — in unzweideutiger Weise, d. h. er führt eine Stelle aus einer in seinem Besitz befindlichen Abschrift derselben an<sup>1)</sup>. Es haben sich aber auch bis in unsere Tage mit Kerlls Namen gezeichnete Traktate erhalten, deren meines Wissens ausführlichster (im Besitz des Wiener Minoritenkonvents) den Namen führt »Modo Componendi dal Sgr. Giov. G. Kerl, Maestro di Capella del S<sup>mo</sup> Elettore di Baviera a Monaco«, somit auch — falls authentisch — den Beweis liefert, dass der Meister die Arbeit bereits während seines ersten Münchener Aufenthaltes ausgeführt hat. Diese Schrift ist in erster Linie eine Kontrapunktlehre und handelt in 24 Berichten und einem Appendix von den Konsonanzen, Dissonanzen, Ligaturen, dem transitus, figuris superficialibus und anderen Voraussetzungen des einfachen, wie im 24. Bericht vom doppelten Kontrapunkt, im Appendix auch von der »Anzahl der Tonorum«<sup>2)</sup>.

Charakteristisch für Kerlls theoretische Anschauungen ist offenbar seine Begrenzung erlaubter Fortschreitungen und das absolute Festhalten an den Kirchentonarten. Er würde wohl seinen älteren Kunstgenossen Rosenmüller (1619—1684) geradezu für einen Hochverräter gehalten haben, der bekanntlich auf die Frage, was er von den vierzehn Modi hielte, geantwortet hat<sup>3)</sup>: »Rosenmüller ist ein armer Mann; Jonicus und Doricus sind meine beyde Modi, deren der erste Tertiam majorem und der andere Tertiam minorem hat, und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen zwei enthalten, wie viel Feuerfunken im Stahl und Stein.«

Der nächsten Generation, besonders den Mittel- und Norddeutschen, galt Kerlls Lehre denn auch bereits ziemlich allgemein als altes Eisen; bekannt ist, wie Mattheson über des armen Murschauser Academia herfiel, und sie, obwohl bezüglich der Hauptfragen im Recht, in seiner effektbedürftigen und skrupellosen Polemik mittels der drei »Schneuzungen der melopoetischen Lichtscheere«<sup>4)</sup> jämmerlich zerzauste. Wir stehen heute der Scheidung zweier theoretischen Anschauungsepochen, wie sie sich damals vollzog, leidenschaftslos gegenüber und vermögen auch an der alten Schule das Vortreffliche, das sie besass, zu würdigen.

Kerll starb am 13. Februar und wurde am 16. in der Klostergruft der Augustiner unter feierlicher Prozession begraben. Dies geht aus den Matrikeln der Frauenkirche<sup>5)</sup> wie einem »Toten-

1) Critica musica (Hamburg 1722) I, 22.

2) Vergl. Beilage 8.

3) Horneffer, Joh. Rosenmüller, Charlottenburg, 1898. S. 108.

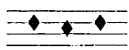
4) Critica musica T. 5 ff.

5) Pfarrarchiv Begräbnisbuch 1635—1706 (Fragment) S. 36. »16. Februar 1693 nobilis Dominus Joan Caspari Kerl cum Processione ad Augustinianos«. (Der Eintrag ist im Register 1687—1732 S. 16a wiederholt.) Die Kosten beliefen sich auf 4 fl.

Buechlein« des Klosters vom Jahre 1704<sup>1)</sup> hervor, in welchem sich S. 20 ff. der Eintrag findet: »Anno 1693 den 16. February ist Zwar der Woledl, Vnd Gestrl. Herr Joannes Caspary Kerle, gewester Churfrtl. Rath alhie, in die Closter Grufft begraben worden, so befindet sich jedoch ein grabstain Von diesen Herrn am pfeiller bey der Bökhen-Capellen mit diser schönen grabschriff:

Siste viator, pijsque manibus salutem precare. Mortalem vitam exuit Redempti. Mundi anno M. D. C. XCIII. die 13. Febr. aetatis suae 65. Praenobilis, ac strennus Elect. Ferdinandi Mariae, vtriusque Bavariae Ducis Consiliarius, et Musicae Praefectus:

Musices erat iste decus, trahit velut Orpheus  
Alter Caesareas Aquilas, Bauarosque leones.  
Austria dum quoque alaudas laudat eiusque  
Modos musicos Europa requirit«.

Der Grabstein stand also an anderer Stelle, nicht an der Ruhestätte des Meisters. Die Augustinerkirche in München dient heute als Mauthalle; die Grabdenkmäler in ihr sind gänzlich zerstört. Schon Rudhart konnte in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts keine Spur von Kerlls Epitaph entdecken, auch der Verfasser dieser Zeilen hat sich vergeblich bemüht. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts sah ein Korrespondent Gerbers, vielleicht Carl Maria von Weber, das Denkmal noch unversehrt. Auf der linken und rechten Seite waren »folgende drey Choralnoten und darunter das lateinische Wort Seni eingehauen, als: . Man glaubt, es habe dies auf Kerlls hohes Alter Beziehung<sup>2)</sup>. Zu der Begräbnisgruft in der Kirche gelangte man durch einen Gang unweit des ehemaligen Hochaltars; sie wurde in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geöffnet<sup>3)</sup>, wobei man etwa 230 Grabstätten vorfand, darunter solche von Frauen und Kindern. Die vorhandenen Gebeine und Schädel wurden damals im Grabgewölbe der Frauenkirche neu beigesetzt. Bei keinem der Gräber selbst war ein Kennzeichen der Person angegeben, dagegen waren die Namen der Begrabenen in der angebauten früheren Katharinenkapelle auf Tafeln angebracht; da man abweichend von diesem Brauch Kerll einen Stein in der Bäckerkapelle setzte, fand es der Verfasser des Mortuariums notwendig, dies eigens zu erwähnen. Murschhauser ruft seinem alten Meister im Octitonium nach: »Aeternam ei requiem non a DEO solum, qua indubie fruitur, sed etiam ob hominibus (!) animitus exopto:

Cujus nunc laudes sileo, quia facta loquuntur.  
Principibus placuisse Viris, haud infima laus est.«

Kerll war thatsächlich zu Lebzeiten ein von den Ersten geschätzter Mann; er kommt auch selbst einmal (1689 im Vorwort der Messen bei der Missa renovationis) auf seine »fama« zu sprechen; »dantur inquam artis Musicae peritissimi etiam moderni, tam in Italia, quam Germania, qui non sine meo rubore summis semper laudibus compositiones meas et lingua et testibus litteris extollant . . .« Im 18. Jahrhundert geschieht seiner in der Litteratur kaum mehr Erwähnung, in Matthesons Critica musica auch ohne Respekt. Scheibe nennt Kerll unter jenen Meistern des 17. Jahrhunderts, die sich bemühten, »die wichtigsten Kirchenkonzerte und Motetten zu verfertigen, bloß in der Absicht, die Melodie auch in der Kirche bekannter zu machen<sup>4)</sup>. In der Praxis hingegen lebten seine Orgelstücke noch lange fort; keinen Geringeren als J. S. Bach sehen wir in der grossen cismoll Fuge des wohltemperierten Klaviers sich vor der Missa non sine quare verneigen, und vor allem

1) Cod. germ. 2495 der münchener Staatsbibliothek S. 1. »Dieses Todten Büchlein ist Anno 1704 aufgerichtet, vnd, wass an denen Verstorbenen alhie in Gott ruhenden Personen bey disser Kloster-Kürchen, Creytzgang vnd in der Clostergrufft hat gefunden können werden, zusammen geschriben worden«. Rudhart S. 36.

2) Gerber N. L. S. 37. Von hohem Alter kann mit 65 Jahren nicht wohl die Rede sein.

3) Die Ausgrabungen in den Grüften der ehemaligen Augustinerkirche zu München. Nach historischen Quellen und Urkunden bearbeitet von G. K. München (s. a., 1874).

4) Im »kritischen Musikus« (2. Aufl. 1745 S. 760).

Händel huldigte Kerll auf seine Weise (s. S. LXVII). 1764 zeigte Breitkopfs Katalog noch ein paar Messen und Messenteile an; auch Hawkins druckte noch eine Orgel-Canzone des Meisters<sup>1)</sup>).

Unter dem Schutz der aquilae austriacae bavarique leones hatte Kerll gelebt. Wir wissen, wie bald das gute Einvernehmen, das noch der junge Max Emanuel mit dem Kaiser gepflogen hatte, ins Gegenteil umschlug. Unter den veränderten Zeitverhältnissen<sup>2)</sup> hatten auch Kerlls damals einzig noch lebende Kinder Maria Anna und Johann Christof<sup>3)</sup> schwer zu leiden. Der Meister hatte ihnen aus Eigenem so gut wie nichts hinterlassen. Johann Christof diente seit 1702 als Hoforganist und scheint seine Schwester erhalten zu haben. Eine Einnahmequelle bildeten vorher für die Beiden nur die Zinsen jenes Kapitals von 6000 fl., das Ferdinand Maria Kerll als ein ewiges Ritterlehen für ihn und seine Nachkommen geschenkt hatte. Mit der österreichischen Okkupation schienen die Geschwister dieser Rente, welche schon vorher säumig ausbezahlt worden war, dauernd verlustig zu gehen. In zwei Eingaben vom 7. und 19. Oktober 1705<sup>4)</sup> wendeten sie sich an die Administration; verzinslich waren damals noch 4600 fl.: »damit wür gleichwollen aus mangl der Lebensmitl, zumallen wür weder einige besoldung noch anders einkhomen haben, nit gahr crepiren müssen«, »in ansehung vnsers Vatters selig Bey Ihro Kays. Maj. Leopoldo Primo hochseligster Gedächtnus sovill Jahr allervndterthenigst geleisten Diensten« und da ja Johann Christof seit längerer Zeit auch den Organistendienst in der Hofkapelle ohne Sold besorge«, bitten sie um Auszahlung der 230 Gulden pro 1705; unterm 6. März 1706 wurden schliesslich auch die Zinsen pro 1705 und am 19. Mai 1707 der Fortbezug für künftige Zeiten bewilligt, da die Supplikanten »nichts im vermögen, sondern allein von diesem interesse der 230 fl. leben müssen . . .«. Von der Stiefmutter ist in diesen Akten nicht die Rede.

Johann Christof verblieb die ganze Zeit der Okkupation in München<sup>5)</sup> und wurde dann endlich wieder am 20. Mai 1715 als Hoforganist im neuen Status angestellt. In der Folge hatte er zunächst noch viele Schwierigkeiten mit der Hofkammer wegen seiner Kapitalien und seines Gehaltes, was wir hier nicht weiter verfolgen. Interessant aus seinen Papieren ist nur noch ein Gutachten, mit welchem ihn sein alter Lehrer Gius. A. Bernabei 1720 zu einer Gehaltsaufbesserung empfahl<sup>6)</sup>. Johann Christof starb am 3. Mai 1730<sup>7)</sup> plötzlich an einem Schlaganfall. Maria Anna überlebte den Bruder noch um zwei Jahre. Sie starb, gänzlich verarmt, im Dezember 1732. Bei dem Leichenbegängnis der »Tagwerkerin« wusste wohl niemand mehr, dass gekrönte Häupter an der Verstorbenen und ihrer Geschwister Wiege gestanden hatten<sup>8)</sup>.

## II. Werke.

### 1. Oper, Jesuitendrama und weltliche Vokalmusik.

Kerll ist einer der ersten Musiker deutscher Abstammung, welche Opern geschrieben haben, nach Schütz zweifelsohne der erste deutsche Komponist von Bedeutung, der sich diesem Gebiet zuwandte. Schon deshalb haben wir sehr zu bedauern, dass die Partituren der einschlägigen Werke

1) Siehe S. LXXII, Nr. 19.

2) Vergl. Jahrgang 1900, S. XIV ff.

3) Die beiden zeichnen sich in den Akten als »hinterlassene Kinder«.

4) K. A. Personalakt Kerll.

5) Kr. A. Personalakt Joh. Christoph Kerll.

6) K. A. Personalakt J. Chr. Kerll. Autograph Bernabeis. Serenissime Elector. Princeps Clementissime, Joannes Christophorus Kerll organista perfectissimus meretur additionem 100 florenorum: sicut habuerunt Rauscer et Teikel (Rauscher und Deichl); et eo magis supplicans Kerll est dignus hac additione propter suam diligentiam accuratissimam in servitio capellae Electoralis, et propter perfectam habilitatem in pulsando organum, et quia debet etiam supplere defectui Vincentij Bernabei, qui aliquando est impeditus propter servitium serenissimae Electricis. Me tamen summitto Prudentiae, Intelligentiae, Generositati et judicio Serenitatis Vostrae Electoralis et demississime ratificans meum obsequium maneo Serenitatis Vostrae Electoralis Humillimus et obsequius servus obediens Joseph Antonius Bernabei.

7) Vergl. Jahrgang 1900, S. XXIX.

8) Pfarrarchiv der Frauenkirche, Begräbnisbuch 1687—1732, S. 185. »28. Dezember 1732 Anna Kerlin, Tagwercherin«. An Stelle des Gebühreneintrags finden sich zwei Striche.

gänzlich fehlen. Unter diesen Umständen ist es natürlich unmöglich, sich von der Art seines musikdramatischen Schaffens ein erschöpfendes Bild zu machen; immerhin aber besitzen wir einige anderweitige Anhaltspunkte, aus denen sich zuverlässige Rückschlüsse auch auf diese Werke ziehen lassen.

Dass Kerll die massgebenden Musikdramen der Florentiner und römischen Schule gekannt hat, ist zweifellos. Einmal waren dieselben gedruckt<sup>1)</sup>, also allgemein zugänglich; sodann muss der junge Künstler bei seinem Studium und infolge seiner engen Beziehungen zu den geistlichen Kreisen in Rom über die vorhergegangene erste Blütezeit der römischen musikdramatischen Kunst unter den Barberinis noch genug erfahren haben. Aber schon während und vor Kerlls Aufenthalt in der ewigen Stadt hatte dort die venetianische Oper ihren Einzug gehalten<sup>2)</sup>; in den folgenden Jahren aber bis zu seinem Eintreffen in Bayern entwickelte sie sich überhaupt zur führenden Kunst. Insbesondere in München richtete der Hof die Blicke immer wieder nach dem nahegelegenen Venedig. Musiker, Costumiers und Feuerwerker wurden, wie wir gesehen haben, von dort engagiert. Aber auch die Dichter mussten sich die venetianische Dramaturgie zum Vorbild nehmen. Teilweise stammten sie ja ohnehin selbst aus Venedig, wie Gisberti, der Autor der *Pretensioni del Sole*, der *Colori geniali* und des *Amor tiranno*, oder aus der nächsten Nähe, wie der Vicentiner Bissari, der Dichter des *Erinto* und der *Applausi* von 1662.

So begegnen wir in Kerlls Textbüchern nicht in römischen Anfängen sondern in venetianer Ausbildung jener Stoffwelt und Art der Gestaltung, deren Kenntnis uns Hermann Kretzschmar bahnbrechend und in so vorzüglicher Weise erschlossen hat<sup>3)</sup>, den Göttern und Helden, Griechen und Römern, den Zaubereien, Liebesintrigen und Scheinkonflikten, der Überladung mit Nebenpersonen und dem überhäufigen Wechsel der Schauplätze. Die niedrigkomischen Episoden fanden auch in München vor der Hofgesellschaft Gefallen und der Stotterer im *Orontes* konnte auch hier unter Kerlls Weisen sein:

»Mi sento schia-schia-schiarare  
Morire cre-cre-crepare«

producieren. Echt venetianisch ist in den Münchener Opern der Ausfall des Chors. Die Chöre, soweit überhaupt vorhanden (*Cori de' Soldati*, *Alabardieri*, *Arcieri*, *Cittadini*), sind wie dort Statistenchöre, nie ein wichtiger Faktor der Handlung, selten daher auch nur äusserlich etwas breiter ausgeführt. Anders bei den Aufzügen, Turnierstücken u. s. w. Hier nehmen die Chöre der Coribanden, himmlischen Gottheiten u. s. w. einen verhältnismässig grösseren Raum ein.

Über Kerlls Musik besitzen wir zunächst einige litterarische Zeugnisse. Der Verfasser jener Relation, welche im *Theatrum europäum* den Besuch Kaiser Leopolds in München schildert, sagt, wie oben bereits erwähnt, dass die italienische Komödie, d. i. *Orontes* (s. S. XXIX), »mit männliches Wolgefallen« aufgenommen worden sei; doch will fast scheinen, als ob ihm die Ballette Wendlers noch mehr Eindruck machten. Hingegen preist Alcaini<sup>4)</sup> in seiner Vorrede Kerlls »eccellenza nel recitativo e divinità nelle Arie«, welche geeignet seien, die Langeweile seines eigenen Produktes vergessen zu machen (»il tedio che apportar di potribbe queste mie poetiche imperfettioni«) und Gisberti, wie wir sahen, in jener der »*Pretensioni del sole*« die »puntualità nel comporre«, in welcher der Herr Hofkapellmeister unerreichbar sei (s. S. XXXI). Beide Komplimente treffen offenbar das Richtige: besitzen wir auch kein Recitativ und keine Arie einer Kerllschen Oper mehr, so kennen wir doch zunächst aus seinen Kantaten die Schönheit seiner ariosen Melodik und die Prägnanz seiner Tonsprache. Mit ähnlichen liedmässigen Arien, wie sie sich u. a. dort eingeschaltet finden, müssen aber

1) Vergl. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500—1700*, Berlin, Haack, 1892.

2) Goldschmidt a. a. O. S. 77.

3) In den beiden Studien: »Die venetianische Oper« und »Monteverdis *Inorconazione di Poppea*«, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1892 und 1894.

4) Rudhart a. a. O. S. 40.

nach Ausweis der Textbücher die Opern reich durchsetzt gewesen sein; besonders die Dichtungen von Orontes und Erinto weisen, am strophischen Gefüge leicht erkenntlich, die analogen poetischen Vorlagen auf (Orontes S. 15, 25, 38, 39, 59; Erinto S. 28, 35, 36, 48, 65). Ferner ist nach Kerlls Stellung zur Tonmalerei, wie wir sie aus seinen Kantaten und instrumentalen Capricci kennen, nicht zu zweifeln, dass er auch diesem Element in der Oper ausgiebig Rechnung getragen habe. Die Anwendung anderer ähnlicher, zeitüblicher Reiz- und Effektmittel verraten uns wiederum die Texte. So findet sich in der *Atalanta* (Akt III, 17) eine grosse Echoscene:

»*Atalanta* (per sollievo delle passate pene canta, e ne rivenne le risposte dall' *Eccho*):

Aure fredde, aure gelate

Deh mostrate

Ove n'arda la fiamma il foco mio.

*Eccho*: Jo.« Und in dieser Weise antwortet das Echo noch zwölfmal.

Von den instrumentalen Vorspielen Kerlls können wir sodann durch Studium seiner Sonaten bzw. Canzonen für Streichinstrumente eine Vorstellung bekommen; auch seine opernkomponierenden Zeitgenossen schöpften aus dem bunten Vorrat der gleichzeitigen Canzonen und Sonaten der selbständigen Instrumentalmusik. Alles Einzelne aber haben wir uns von dem individuellen, verhalten-leidenschaftlichen Zug durchpulst zu denken, der Kerlls musikalische Natur kennzeichnet.

Diese Anhaltspunkte erhalten nun noch die wertvollste Bundesgenossenschaft in jenem Jesuitendrama »*Pia et fortis mulier*«, das (s. S. XXXVIII) mit Kerlls Musik 1677 von dem Wiener Kolleg aufgeführt wurde, und dessen Partitur sich erhalten hat<sup>1)</sup>.

Bekanntlich unterscheidet sich das Oratorium fast des ganzen 17. Jahrhunderts von der Oper hauptsächlich nur durch seinen dichterischen Stoff. Musikalisch ist zu Kerlls Zeit die stärkere oder schwächere Betonung von Chor und Ensemble der einzige tiefer greifende Unterschied. Erst mit Ende des Jahrhunderts macht sich der Grundsatz geltend, dass das geistliche Musikdrama mit einer beschränkteren Handlung als die Oper auszukommen habe<sup>2)</sup>; auch häufen sich zunehmend die musikalischen Divergenzen, vor allem strebten im 18. Jahrhundert selbst ausgesprochene *Décadents*, wie z. B. Bernasconi, sich hier doch mit einer etwas solideren Setzart hören zu lassen.

Nun liegt in Kerlls Jesuitendrama unzweifelhaft der Versuch vor, das geistliche Schauspiel mit Musik durch Mehrung der gesungenen Partien der modernen geistlichen Oper anzunähern, der Form des damaligen Oratoriums, wie sie der junge Meister etwa erstmals in Landis »*St. Alessio*«, später in venetianischen Werken kennen gelernt hatte. Freilich blieben noch viele und wichtige gesprochene Szenen übrig<sup>3)</sup>, wie wir sogleich sehen werden. Die musikalische Ausdrucksweise aber, die Kerll bei seiner Umwandlung ins geistliche Drama hinübertrug, ist in Ariette und Recitativ die der venetianischen Oper, gehandhabt von einem bedeutenden Künstler mit kräftiger Eigenart. So gelangen wir also auf diesem Wege zu einem klareren Einblick auch in Kerlls Opernkomposition.

Der vollständige Titel des Werkes lautet:

*Pia et Fortis Mulier in S: Natalia, S: Adriani Martyris Coniuge expressa. Augustissimis Majestatibus Leopoldo, Invictissimo Romanorum Imperatori, et Eleonorae Magdalenae Theresiae, Dum Litterarijs Victoribus Caesarea munificentia annua praemia decernerentur, Ab Academica Iuventute Caesarei Collegii Societatis Jesu Viennae in Scenam datam. Anno reparaetae salutis. MDCLXXVII.*

1) K. K. Hofbibliothek Wien. Eine Abschrift von J. J. Maier in der k. Staatsbibliothek zu München; Maier bemerkt dazu: »Der Wiener) Kodex . . . ist eine durch Kerlls eigenhändige Unterschrift am Schlusse, wie durch eine Reihe von seiner Hand vorgenommener Korrekturen und Beisätze (welche ich mit blauer Tinte in die folgende Partitur eingetragen habe) dokumentierte Originalabschrift des Werkes.«

2) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abteilung 2. Teil (Oratorien und weltliche Chorwerke). Leipzig 1890. S. 20.

3) Anders urteilt diesbezüglich Kretzschmar a. a. O. S. 5.

Das Drama behandelt in sehr freier Weise<sup>1)</sup> die von der Heiligengeschichte überlieferten Schicksale des hl. Adrian und seiner glaubensstarken, von Nachstellungen umgebenen Gattin Natalia, welche ihn mit allen Mitteln dem Märtyrertod in frommem Eifer zu überliefern trachtet. Mythologische und allegorische Nebenpersonen umgeben die Träger der Handlung, und sie allein (Amor in Gestalt von Mars und Apollo, Endimion und Merkur; Fortitudo conjugalis, auch in Gestalt der Daphne und Luna; Innocentia, Pietas, Stultitia u. s. f., im Prolog Hymen, Votum mundi und die vier Erdkreise), und nicht etwa die Hauptpersonen, sind die Singenden. Dazu kommen noch Chöre von Hirten, Schiffern etc.

An der musikalischen Ausführung erkennen wir nun aber in vollem Mass, welch' einen Entgang der Verlust von Kerlls weltlichen dramatischen Partituren bedeutet. Die Tonsprache ist voll von Reichtum und Schönheit, das Recitativ von namhafter Ausdruckskraft, ähnlich jenem des Carissimi zuweilen sich in kühnen Schritten ergehend und originelle harmonische Bildungen herbeiführend; die Arien geben sich teils virtuos koloriert, teils voll melodisch ausströmend; einige derselben haben bereits eine ganz respektable Ausbreitung, so die des Mars und der Innocentia (S. 17 und 35 der Münchener Abschrift). Geradezu als Prachtstückchen der Erfindung sind zwei Solonummern zu bezeichnen: ein Ständchen, das der lüsterne Tribun Flavius der Natalia bringen lässt (S. 27), und ein von vier Violoncelle begleiteter Gesang, mit welchem die Heilige nach der gelungenen Flucht nach Byzanz in Schlaf gewiegt wird (»Blande veni, veni somnule« S. 93). Dies Stück ist auch formell interessant, da es die ausgesprochenste Dreiteiligkeit ABA (Satz, Mittelsatz, Rückkehr) aufweist. Die Chöre sind, wie schon Kretzschmar bemerkte, kurz. Unter den Ensembles begegnen wir einem Quartett der Winde für vier Bässe mit köstlicher Tonmalerei (»Ululabo, sibilabo, tonabo, boabo«); die Vorliebe für vier Bassstimmen zu schreiben, hatte Kerll, wie wir unten näher sehen werden, aus München mitgebracht. Auch das Echo ist (ausgeführt vom Votum mundi) vertreten; der Generalbass ist sorgfältig beziffert, an obligaten Instrumenten finden sich Violini, Violen und wiederholt zwei Trombe vorgeschrieben. Wir kommen auf das Werk in unserem dem musikalischen Jesuitendrama in Bayern gewidmeten Bande zurück; darüber aber kann wohl kein Zweifel mehr bestehen, dass sich Kerlls Opern sehr wohl neben jenen Cavallis und der besten Zeitgenossen sehen lassen konnten.

\* \* \*

Von weltlichen Vokalkompositionen unseres Meisters haben sich zwei erhalten. 1. Cantate a voce sola (Soprano o Tenore) »Da rühret die Trumme« (Mss. der ständ. Landesbibliothek zu Cassel. 2. Duett für zwei Soprane »Il mio cor è un passeggero« (Liceo Rossini, Bologna; eine Abschrift desselben besitzt, wie mir Herr Domkapellmeister R. Santoli freundlichst mitteilt, auch das Musikarchiv von S. Petronio daselbst. Beide Stücke liegen mir vor; die Kopie des Duetts danke ich dem unermüdlich entgegenkommenden Dr. Luigi Torchi.

Die Kantate feiert den Sieg eines im Liebeskampf unbezwingbaren Herzens in den stolzen Tönen des dreimal erklingenden Allegro-Hauptsatzes, während der zweimal eingeschaltene langsamere Mittelsatz (»Cupido vmbringet mit lieblichen schmerzen« und »Liebs zwingende brünste, herzzündende pfeilen«) sich in einer gefühlvolleren Weise ergeht. Das Ganze hat die Form ABABA und ist ein effektvolles Solostück, bei welchem unverkennbar Carissimis »Vittoria, vittoria« Gevatter gestanden hat.

Auch das Duett ist nichts anderes als eine Kantate und zwar eine sehr ausgeführte. Einem strophisch gebauten (aber ausgeschriebenen) Duettsatz schliesst sich ein längeres Solo jeder Stimme an, worauf der Einleitungsteil zu wiederholen sein dürfte, obwohl dies nicht vorgeschrieben ist. Der Zwiesengesang ist nur leicht imitatorisch gehalten. Im Solo der ersten Stimme folgen einem kurzen recitativischen je ein langer kolorierter und arioser Abschnitt; das zweite Solo wechselt zwischen Recitativ, parlando und getragenen Stellen. So waren die verschiedensten Vortragsarten in dem

<sup>1)</sup> Deshalb bemerkt der Verfasser bei Wiedergabe des Argumentum: »Hoc argumentum est Historiae, reliqua ad exhibendam pietatem et fortitudinem Nataliae Poesis addidit.«

Stück untergebracht. Nach Seite der melodischen Erfindung ragt nur ein Abschnitt im ersten Solo hervor (*„Se in due guancie“*). Im Übrigen fesselt das von Kerll gestellte Problem: das ganze Duett, abgesehen von den recitativischen Stellen, durch einen figurierten Bass fast unablässig begleiten zu lassen. Dieser Gedanke knüpft offenbar an das dichterische Bild des *passagiero* an. Mattheson erwähnt (a. a. O., S. 136) wie schon früher mitgeteilt, eines »gewissen Konzerts O bone Jesu etc. für zween Castraten, ohne Instrumente, mit einem sehr künstlichen Generalbass, der in steter Bewegung durch alle Schlüssel gieng, wobei die Singstimmen . . in langsamen Gängen fortschritten«. Die Canti verhalten sich hier anders, der Bass thut desgleichen. Von Interesse ist auch, dass einige Stellen des *Accompagnements* in der Vorlage ausgeführt sind (*„si suona“*). Die damit gegebenen Winke wurden bei Ausarbeitung der in unserem Bande enthaltenen geistlichen Kantaten berücksichtigt.

Natürlich werfen auch diese beiden Stücke Licht zurück auf Kerlls Schaffen als dramatischer Komponist und zeigen ihn, wie die geistlichen Konzerte, auch grösseren formalen Aufgaben auf diesem Gebiete gewachsen.

## 2. Kirchenmusik.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik fällt, beginnen wir mit den kleineren Formen, zunächst die gedruckte Sammlung *Delectus sacrarum cantionum* vom Jahre 1669 in die Augen<sup>1)</sup>. Die in ihr enthaltenen Stücke gehören mit einer einzigen, ausdrücklich bezeichneten Ausnahme (Nr. 9 unserer Ausgabe) dem begleiteten Sologesange an; es sind geistliche Kammerkantaten, oder wie Heinrich Schütz zutreffend auch diese Gattung benannte »kleine geistliche Konzerte«, welche Bezeichnung wir acceptiren.

Über die Genesis dieser Form sind die Akten noch keineswegs geschlossen<sup>2)</sup>; in Deutschland hatte bislang nach italienischen Anregungen Schütz, in Italien Carissimi das meiste für diese Gattung gethan. Ihre Mission war zunächst, nach dem Bruch mit der Vergangenheit, der sich mit der Einbürgerung der Monodie zu Anfang des Jahrhunderts vollzogen hatte, wieder an die alte Tradition anzuknüpfen. Bei Verwendung mehrerer Solostimmen oder auch weiterer, zu der begleitenden Orgel oder dem Klavier gesetzter Instrumente stellten sich sofort neben dem neuen recitativischen, ariosen und konzertierenden Wesen die imitatorischen Prinzipien der alten Kunst wieder ein. Die römischen Musiker scheinen mit besonderer Pietät an der alten grossen Kunst und Palestrina gegangen zu haben; denn auch auf dem Gebiet des musikalischen Dramas wird dort zuerst mit dem Vorurteil gegen den Kontrapunkt gebrochen<sup>3)</sup>.

Kerlls Werk enthält 26 Stücke<sup>4)</sup>; ich habe dieselben sämtlich in Partitur gebracht und hoffe mit der für unseren Band getroffenen Auswahl von neun Nummern das Beste herausgehoben zu haben. Der Zusammenhang mit Carissimi<sup>5)</sup> ist unverkennbar; ohne Zweifel kannte Kerll aber auch Schützens geistliche Konzerte von 1636 und 1639.

Über die von unserm Meister gewählten Texte lässt sich leider wenig Löbliches aussagen. Einige derselben entstammen ganz oder teilweise der Liturgie, doch überwiegen, wie in unserer Auswahl, die freien Dichtungen, gut gemeinte Verse voll inbrünstiger Verzückung, ähnlich den Heiligenbildern jener Zeit, nur unvergleichlich geringer als diese nach Form, Ausdruck und Gedanken. Bei

1) Vergl. Beilage 7 Nr. 1.

2) Neben den Florentiner Büchereien dürften wohl vor allem die Barberina und die Bibliothek der Christ Church in Oxford mit noch unerforschtem Material in Frage kommen.

3) Goldschmidt a. a. O. S. 42.

4) Es sind je sechs Stücke zu zwei, drei und vier, sowie acht zu fünf Stimmen; die bei vier Stimmen mitwirkenden beiden Violinen sind der Sitte der Zeit entsprechend als reale Stimmen aufgeführt. Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin, der mir das Werk aufs Liberalste zur Verfügung stellte, sage ich hier für alle wiederum freundlich gewährte Förderung besten Dank.

5) Zum Vergleich lagen mir zahlreiche Kantaten Carissimis (aus der Hamburger Stadtbibliothek) vor. Vergl. Burney, *history of music* IV 141 ff. (mit Notenbeispielen). Chrysander, *Allgemeine Musikzeitung* 1879 S. 67 ff.; Rolland, *histoire de l'opéra* S. 182—187; Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1893, S. 83 ff. Brenet, *Rivista musicale* 1897, S. 460 ff.; Steinhilber *Geschichte des Collegium Gregorianum zu Rom* (Freiburg, Herder) II, 13 u. a. a. O.; Beilage VI.

der Ähnlichkeit der Diktion mit jener in den Jesuitendramen und der Freundschaft Kerlls zu den Vätern S. J. dürfen wir wohl einen Münchner Jesuiten als Poeten dieser »Rythmi« vermuten<sup>1)</sup>.

Bei der Gestaltung seines Werkes ging Kerll offenbar von dem Bestreben aus, innerhalb der Einheit des Ganzen die beiden Elemente der Monodie und Polyphonie gleichmässig zur Geltung kommen zu lassen; »cape hunc meum sacrarum cantionum delectum, quem *tam auribus, quam arte attemperavi*« beschliesst (s. S. XLV) der Meister seine Vorrede an den Leser. Seine monodischen Sätze sind erheblich umfangreicher, als jene Carissimis — soweit ich wenigstens sehe —, die polyphonen hingegen strenger durchgearbeitet. In dieser Arbeit offenbart sich wohl einerseits schützischer Einfluss, andererseits ganz allgemein germanisches Wesen, wie in specie ein der Natur unseres Meisters eigentümlicher Zug. Denn er hatte seine Freude daran, kontrapunktische Probleme aufzuwerfen und nährte diese Leidenschaft an mancherlei Quellen. Sätze, wie das einleitende Adagio von »O quam suavis« (Nr. 1) lassen sich leicht zu Gebilden gesteigert denken, bei denen die Sänger stolpern konnten; auch an sie mochte also die Fama angeknüpft haben, welche Kerll im Streit mit den Italienern feindseliger Absichten bezichtigte.

Am Bau unserer Stücke imponiert überall der sichere, die einzelnen Gruppen in wirkungsvoller Weise einander gegenüberstellende Plan. Weit moderner als bei Carissimi fügen sich die Teile und leben sich aus, die alte madrigalische Form hat längst die Kinderschuhe ausgetreten. Im Einzelnen aber begegnen wir manchen Dingen, die unverändert aus dem 16. Jahrhundert herübergekommen sind und deren sich u. A. auch die gleichzeitige Oper bemächtigt hat. Erscheint im Text das Wort »descendisti«, so ist der Komponist sogleich mit einer absteigenden Figur bei der Hand, bei »ligate« mit langen Noten, bei »exornate« mit dem Schmuck der Coloratur, bei »laetare« mit einem jubelnden Gange; besonders in Refulsit sol (Nr. 4) ist der Einzelausdruck aufs Eifrigste verfolgt, das charakteristischste Beispiel bildet wohl das schreiend harte »gemitus« (S. 112). Gleich wie bei Schütz in den oben genannten Werken fehlen bei reiner Continuo-Begleitung Ritornelle des Instruments fast gänzlich. Wo die Violinen mit beteiligt sind, greifen sie selbständig ein, auch in poetisierender Weise (Nr. 8).

Nicht unbesprochen darf bleiben, welche Fülle schöner Gesangsmelodien unser Werk bietet, besonders in den monodischen Teilen in ungeradem Takt. Mit ihnen — Maccioni kann seiner matten Erfindung halber nicht in Betracht kommen — erscheint zuerst in München der Ton jener grosszügigen, langatmigen, elegisch angehauchten Weisen, welche wir schon von dall' Abaco her kennen, und denen wir bei Steffani wieder begegnen werden. Die Reife dall' Abacos hat Kerll natürlich noch nicht: seine Töne sind nicht so vollsaftig, sind herber; aber sie bezeichnen den Ausgangspunkt der Richtung. Unverkennbar auf die italienischen Vorbild erweist auch der echt kantatenhafte Geist des Pathetischen und Dramatisierenden zurück, mit dem unsere Stücke reichlich durchtränkt sind; doch findet dieser Ton ein lautes Echo in Kerlls eigenster drangvoller Natur, in der ein Stück Berliozschen Temperaments sich geltend macht. Neben der tondichterischen Leistung bedeutete Kerlls Sammlung auch die Schaffung von »Gebrauchsmusik«, die Befriedigung eines durch den kurfürstlichen Dienst hervorgerufenen Bedürfnisses. Verstünde sich das nicht in jenen Zeiten von selbst, so könnten wir es aus Kerlls eigenen Worten und aus Anderem erweisen. Der Meister wandte der Benutzung der Bassstimmen besondere Sorgfalt zu: nicht nur in unserer Nr. 4 Refulsit sol, ferner einem Ave Regina, dass zwei Bässe mit zwei Sopranen, einem Salve Regina, das dieselben mit Sopran, Alt und Tenor zusammenstellt, sondern auch in einem gleich

1) Der Druck enthält nach der Vorrede das folgende Gedicht eines Jesuiten A. S. Vielleicht ist dieser der Verfasser der Texte:

Seu blandis recreas avidas concentibus aures:  
De suavi calamo mella sonora fluunt.  
Seu sacra accendas generoso praelia cantu:  
Infari credas ad fera bellas tubas.

Seu capis in sanctos gemitus erumpere cantum:  
Dulcibus in lacrimis flebilis oda natat.  
Artis ad arbitrium mentes suspendis et aures:  
Qui te audit, fieri totus ut auris amet.

Ipsaque, quam cantu exagitas, *Fuga*, sistit euntes,  
Qui laudant artem de meliore *Nota*.  
Orpheus arguto traxisset flumina cantu:  
Atque foret tantae laus pretiumque fugae.

Delphinusque sagax aures et terga dedisset,  
Tantum suspiciens arte manuque virum.  
Omnia cum possis ad te revocare canendo:  
Sola tuae laudis libera fama volat.

Refulsit sol höchst drastischen Dominus regnavit, das für vier Bassstimmen komponiert ist. Wir konnten von der Wiedergabe dieses Stückes hier absehen, da es Commer<sup>1)</sup> bereits, als die einzige bislang neugedruckte Nummer unserer Sammlung, veröffentlicht hat (Musica sacra II, 83; eine Bearbeitung für Männerchor vergl. Monatshefte für Musikgeschichte IX, 214). Nun wissen wir aber aus den Briefen des Grafen Kurz, dass damals (wie ehemals zu Lassos Zeiten), die Bässe in der kurfürstlichen Hofkapelle wieder besonders trefflich bestellt waren. Wie diesen in unserm Beispiel die tiefen D<sup>2)</sup>, die cyplopenmässigen Sprünge und Koloraturen samt dem getragenen Mittelsatz, so waren zweifelsohne alle Stücke im Ganzen wie im Einzelnen den Münchner Künstlern, nicht zuletzt den Kastraten mit Berücksichtigung ihrer besonderen Art und Manier auf den Leib geschrieben.

An Hand der in den Inventaren alter Bestände uns überkommenen Aufzählungen von Kerllschen Werken können wir ermessen, wieviel gerade an kleineren geistlichen Vokalkompositionen des Meisters verloren gegangen ist. So besass u. a. (s. S. XXVI) auch die Marienkirche in Würzburg 1684 »sex partes«, 1694 vierundzwanzig Offertorien. Ausser den in unserem Delectus enthaltenen Stücken sind heute nur mehr die folgenden nachweislich:

1. Für eine Singstimme mit Begleitung. Drei Stücke (»Wie der Hirsch schreiet (Psalm 42),« »Jesu meine Freude,« »Herr, wenn ich nur Dich habe«) für Canto solo, 2 Viol. und Basso continuo (Herzogtl. Bibliothek Wolfenbüttel<sup>3)</sup>). Leider fehlen überall die Violinstimmen.

2. Für mehrere Singstimmen ohne Begleitung. Zwei media in vita 4 voc. (Chorbücher) in der Bibliothek des erzbischöflichen Ordinariats<sup>4)</sup> zu München (Art. 290 und 240).



Das erstere Stück ist von F. X. Murschhauser geschrieben; das zweite ist durch einen eingelegten kleinen Zettel bezeichnet der von Kerlls eigener Hand herrührt.

3. Für mehrere Singstimmen mit Begleitung.

- a) Motette »Surrexit Christus hodie« 4 voc. c. org. Part. 19. Jahrh. in der Bibl. der k. Musikschule zu Würzburg. Die Echtheit dieses Stückes, das mir Herr Hofrat Dr. Kliebert auf meinen Wunsch gütigst zur Verfügung stellte, ist zweifelhaft.
- b) Offertorium »Angelorum esca« 4 voc. cum 8 Instr. (Diese, wie die folgenden Nr. in der k. Bibliothek Berlin. Partitur von Dehn.)
- c) »Gaudete pastores« 4 voc. 3 Violette, Basso continuo. (Part. aus dem Nachlass des Cantor Bockmeyer in Lüneburg.)
- d) Magnificat 4 voc. c. 2 Viol. Bc. (desgl.)
- e) Magnificat 6 voc. c. 2 Viol. Bc. (desgl.)
- f) »Laudate pueri dominum« 8 voc. mit 5 Viol. (Tabulatur).
- g) »Laudate pueri dominum« 9 voc. mit 2 Violini, Bc. (Stimmen. ? Autograph).
- h) Quemadmodum desiderat 5 voc. mit 3 Viol. 3 Tromboni, Organo (Stimmen. ? Autograph).

Unter diesen Stücken, so weit ich sie kennen lernen konnte<sup>5)</sup>, ragt die Cantate »Gaudete pastores« durch Frische der Erfindung und den glücklich getroffenen pastoralen Ton hervor; die beiden Media in vita geben sich als a capella Sätze kirchlicher im Ausdruck, wie dies sogleich an einem anderen Beispiel näher zu besprechen sein wird.

1) Eine Abschrift von Commers Hand besitzt nebst einem Duplikat die Bibliothek des Pariser Conservatoire. (Freundliche Mitteilung von Herrn J. Tiersot.) Eine andere Copie besitzt die k. Bibliothek Berlin.

2) Abgesehen von den besonderen Münchener Verhältnissen schrieb man übrigens damals für alle Stimmen, besonders für Bass und Alt ausgiebiger nach der Tiefe zu. Bei Aufführungen wird es sich daher empfehlen, die eine oder andere unserer Kantaten zu transponieren.

3) Vergl. Vogel, E., Die Handschriften der herzogtl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1890. S. 61.

4) Herrn Bibliothekar Domkapitular Dr. Specht sage ich auch an dieser Stelle für sein freundliches Entgegenkommen besten Dank.

5) Auf ein an die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel gerichtetes Gesuch, mir die obenverzeichneten Werke nach München auf die königl. Universitätsbibliothek zu senden, erfolgte keine Rückäußerung irgend welcher Art.

Eine geradezu imponierende Thätigkeit entfaltete unser Meister auf dem Gebiet der Messenkomposition. Hier hat auch ein freundliches Geschick uns, wie es scheint, das meiste erhalten; einigen verlorenen Werken, darunter jenen, von deren Existenz wir aus dem Regensburger Inventar von 1674 Kenntnis haben (*Virgo nate pur* und *La dormi pur*), treten dreizehn erhaltene Schöpfungen samt einer Anzahl von Bruchstücken gegenüber.

Unter diesen Arbeiten steht die bereits erwähnte Totenmesse von 1669 für sich. Sie ist a capella komponiert im Gegensatz zu ihren sämtlichen von 4—14 Instrumenten begleiteten Schwestern, einschliesslich einer zweiten Totenmesse, und verzichtet, wie die massgebende Quelle ausweist (Mss. 67 der Münchener Staatsbibliothek), auch auf die häufig diesen Stücken planwidrig aufgenötigte Orgel. Die a capella-Komposition galt damals, in der ersten Blütezeit der instrumental — vokalen Mischungen, als konservativ und als der strengste Grad kirchlichen Ausdrucks. Sie scheint besonders zu Rom, sowie in jenen Kapellen, die mit Rom engere Fühlung hatten, gepflegt worden zu sein und wurde die Vermittlerin des Palestrinastils für die nachkommenden Geschlechter. In gewissem Sinn ist ihr a capella-Charakter sogar reiner als der des Vorbildes; denn im 16. Jahrhundert pflegte man, in München wenigstens, die Chorsätze an allen Feiertagen ausgiebig mit Instrumenten zu verdoppeln<sup>1)</sup>. Kerlls Stück verleugnet nicht den Spross eines nachgeborenen Geschlechtes, trifft aber im ganzen den archaisierenden Ton ausgezeichnet und bewegt sich mit voller Sicherheit in der alten Technik. Merkwürdigerweise zeigt sich auch nicht die Spur einer Erinnerung an Lasso, vielmehr gemahnt die mehr mild-anmutige Ausdrucksweise überall an Italien. Kein Zweifel, dass Kerll an den Werken Palestrinas und der römischen Schule (wie andererseits an Schütz) eifrige Studien gemacht hat. Der Vokalmusik in erster Linie, nicht der Orgelliteratur, verdankt er die Entwicklung seiner kontrapunktischen Fähigkeiten.

Es ist indes nicht meine Absicht, sein Schaffen als Messenkomponist hier einer ausführlichen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Würdigung zu unterstellen. Bei der Bedeutung des Meisters auf diesem Gebiet und der Dunkelheit, welche noch über der vorbachischen Instrumentalmesse liegt, wird den einschlägigen Werken in unseren Denkmälern ein weiterer vollständiger Band gewidmet werden, für dessen Bearbeitung Herrn Domkapellmeister Dr. Widmann in Eichstädt zu gewinnen gelungen ist. An der Hand der Neudrucke wird sich beweiskräftiger, als es hier geschehen könnte, darthun lassen, dass in den Messen unser Meister das höchste geleistet hat. Die besten derselben sind bedeutende Kunstwerke voll Weihe und doch vielfach leidenschaftlich dramatischen Geistes, von in moderner Weise gehandhabter Ökonomie und Steigerung der Mittel, voller kontrapunktischer Künste und doch voller Poesie: mit Crucifixus-Sätzen, welche erschauern machen, mit wundersamen innigen Benedictus'. Die strenge Kirchlichkeit der Messen des 16. Jahrhunderts ist diesen Schöpfungen mit ihrer gelegentlich sehr lebhaften Deklamation u. s. w. freilich nicht mehr zu eigen; doch sind sie noch überwiegend vokal, nicht instrumental erfunden. Der Ausdruck des Menschlichen tritt in den Vordergrund und wird das Mass aller Dinge.

Nach diesen Bemerkungen kann ich mich darauf beschränken, nur mehr mit der Aufzeichnung des Materials fortzufahren. Als eine selbständige Erscheinung müssen uns nach dem Requiem von 1669 natürlich jene sieben Messen gelten, die Kerll selbst für seine Sammlung von 1689 herausgehoben hat<sup>2)</sup>. Über die Beziehungen der einzelnen Werke zu seinem Leben und übrigen Schaffen

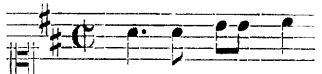
1) In wohl unbewusster Anknüpfung an diesen Brauch verlangt die nur zu einem kurzen Fragment gediehene Abschrift unseres Stückes, welche die Wiener Hofbibliothek besitzt (Mss. 18580), die Verdopplung »con 5 viole und basso continuo«; Stimmen zu einer solchen Besetzung finden sich in der königl. Bibliothek Berlin. Partituren des Werkes sind in Wien (Hofbibliothek), in München (Staatsbibliothek in zwei Exemplaren) und Paris (Bibliothek des Conservatoriums) vorhanden.

2) Die Stimmbücher des Druckes befinden sich in Bologna (Liceo Rossini, compl.), München (Staatsbibliothek, defekt, mit autographen Titelschildern) und Berlin (königl. Bibliothek, defekt, indess komplettieren sich die Münchner und Berliner Bändchen wechselseitig). Die Viola prima besitzt auch das erzbischöfliche Ordinariat, eine komplette Partitur die Staatsbibliothek zu München. Ebenda findet sich das Benedictus der 4. Messe (*Corona Virginum*) einzeln handschriftlich; endlich besitzt auch das Stift Kremsmünster die 1. Messe (*Non sine quare*) handschriftlich in Stimmen. — Vergl. Beilage 7 Nr. 3.

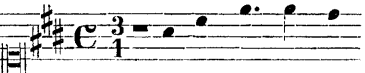
berichtet der Meister, wie wiederholt erwähnt, des breiteren in der Vorrede<sup>1)</sup> an den Leser. Die Anknüpfungen an die *modulatio organica* finden sich im Kyrie der Messe »non sine quare« an den Vers *quia respexit*, bei »Crucifixus« an den Vers *Deposuit* des *Magnificat primi toni*.

Ausserdem lassen sich noch folgende Messen nachweisen:

(Nr. 9.) Mss. des Stiftes Kremsmünster Missa a 3 Chori (je C. A. T. B.), 2 Violini, 3 Viole, 3 Tromboni, 2 Clarini con Organo e Violone. 

(Nr. 10.) Ebenda. Missa cujus toni (4 voci concert., 4 voci ripieni, 2 Violini, 1 Fagotto o Viola di basso, 3 Tromboni, Organo c. Violone e Basso per la batutta).   
(1670 vom Stift erworben, also in die münchener oder noch frühere Zeit gehörig.)

(Nr. 11.) Ebenda. Missa superba (bereits im Regensburger Inventar von 1674 aufgeführt) 8 voc. (je 2 C. A. T. B.), 2 Violini, 4 Tromboni con Organo e Violone. 

(Nr. 12.) Ebenda. Missa nigra für 6 St. (C. 1. C. 2 A. T. 1. T. 2. B.) mit 2 Violinen, 2 Violon und Orgel (in durchweg schwarzer Notation). 

(Nr. 13.) K. Bibliothek Berlin. Messe volante für 4 St. (S. A. T. B.) mit 5 Violon ad lib. Fdur. Partitur aus Bockemeiers Nachlass, scheinbar geschrieben von Val. Albrici.

Zwei Messen sowie zwei Kyrie offerierten, wie erwähnt, Breitkopf in Leipzig noch 1764<sup>2)</sup>; heute findet sich auch im Geschäftsarchiv von Breitkopf u. Härtel keine Note mehr von Kerll (Freundliche Mitteilung der Firma). An Fragmenten besitzt noch die k. Bibliothek Berlin ein Kyrie und Gloria Gdur 5 st. (2 C. A. T. B.) mit 2 Violinen und Organo, Partitur aus Bockemeiers Nachlass, sowie Verballhornungen einer Messe und verschiedener Einzelsätze von Harrer. Letztere Messe ist mit der einen von Breitkopf angezeigten identisch. Endlich besitzt die Bibliothek des Konservatoriums zu Paris noch ein Sanktus, für 2 Chöre, 4 Tromb., 3 viores, 2 hautbois, 2 violons und basso continuo



### 3. Instrumentalmusik.

Von Instrumentalkompositionen Kerlls liegen heute noch zweifellos die meisten seiner Werke für Orgel und Klavier vor, ausserdem einige seiner Trios für Streichinstrumente mit Continuo.

Beginnen wir bei der ersteren Gattung auch hier mit den kleineren Formen, so fällt uns zunächst die mehrerwähnte *modulatio organica* in die Augen<sup>3)</sup>, komponiert in Wien zur Zeit der Pest, veröffentlicht zu München 1686. »In nuce (sagt Kerll selbst von ihr) continet artis organicae Iliadem, varietatem, ut oblectet, brevitatem, ne offendat.« Diese Worte der Dedikation, wie in der folgenden Vorrede an den Leser die Bezeichnung »laboris haud minimi fructum«, veranlassten wohl Hawkins, die *modulatio* kurzweg als das Hauptwerk des Meisters zu bezeichnen<sup>4)</sup>. Der englische Forscher hat schwerlich jenen Überblick über Kerlls Lebensarbeit gehabt, der eine solche Klassifizierung rechtfertigte. Indes nimmt dies Werk jedenfalls zunächst insofern einen gesonderten Platz im Schaffen des Künstlers ein, als es auf die einfachste Weise darthut, welch' eminenter Kontrapunktist er gewesen ist.

Den Inhalt des Büchleins bilden *Magnificat-Versetten* (*Versetti* = Verse), welche natürlich auch der privaten Erbauung dienen können, aber ausschliesslich in Rücksicht auf den gottesdienst-

1) Vergl. Beilage 7 Nr. 3.

2) Gerber, E. L. Neues Lexikon, Leipzig 1813, III, 37.

3) Vergl. Beilage 7 Nr. 2.

4) General history of ... music. Neuauflage 1853, II, 596.

lichen Gebrauch konzipiert sind. Die Verteilung der Worte beziehungsweise Verse des Lobgesangs<sup>1)</sup> geschieht hierbei so, dass jeweilig der Intonation des Magnificat die Orgel mit *Anima mea* antwortet, während in der Folge die respondierenden Faktoren versweise alternieren, so dass also der Orgel die ungeraden Verse, und da ihr Kerll das letzte Wort erteilt, noch ein Nachspiel loco Antiphonae zufallen. Bei dieser Anlage enthält also jedes der acht (nach den Kirchentönen<sup>2)</sup> geordneten) Magnificats je sieben Versetten, von denen immer das erste und letzte Stückchen toccatenmässig freier, die mittleren canzonenhaft streng gearbeitet sind; im ersten klingt ausnahmsweise gelegentlich die kirchliche Melodie an, die anderen Themen sind frei erfunden. Weder in der Anordnung noch in der freien Erfindung an sich liegt, wie bereits im ersten Bande dieses Jahrgangs angedeutet wurde, etwas Aussergewöhnliches; nachdem es in der Vokalmusik freie Magnificatsätze gab, wurden dieselben ohne Zweifel auch sehr bald auf die Orgel übertragen. Hingegen verdient die Kunst alles Interesse, mit welcher Kerll hier im kleinsten Rahmen nicht bloß eine reiche Fülle kombinatorischer Meisterstückchen, sondern auch zugleich mit der Abwandlung seiner vielseitig schönen Themen oft ein tief ausdrucksvolles Tonbild geschaffen hat. Er selbst that sich auf die bethätigte Satzkunst nicht wenig zu gute und eiferte in der Vorrede, indem er sich an die Wissenden wendet, wie erwähnt, gegen die unwissenden Zeitgenossen.

Exemplare der *modulatio* sind sehr selten geworden. In Bayern hat sich ein einziges erhalten (Proschesche Bibliothek in Regensburg), ein weiteres besitzt die Wiener k. k. Hofbibliothek, eine alte Abschrift auch der Wiener Minoritenkonvent; vermutlich hat Hawkins einen noch in England befindlichen Abdruck benutzt. Einzelne der Versetten finden sich da und dort in Handschriften zerstreut, so der Vers *quia respexit quarti toni* in dem in unserem kritischen Kommentar unter I A Nr. 15 beschriebenen Mss., die Verse *Deposuit sexti und primi toni*, sowie *Misericordia primi toni* in einem Mss. des Wiener Minoritenkonvents, das wir WM 5 nennen wollen: »*Varia Praeludia, Toccatae, Fugae et Versiculi ex Fa*« ad usum patris A. Giessl; der Vers *Suscepit secundi toni* in einem, Herrn Musikdirektor v. Werra in Constanx gehörigen »*Octitonium von Praeludien, Fugen etc.* von Fischer, Froberger, Hochreiter, Kerll, Muffat, Murschhauser, Speth und Scherer« u. s. f. Fünf Verse *primi toni*, vier *secundi*, drei *quarti*, zwei *sexti* hat Riegel in seiner *Praxis Organoedi* (Brixen 1869) S. 16—18 mitgeteilt, leider mit den willkürlichsten Entstellungen. Eine Neuausgabe des Werkes planen die »*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*«, weshalb wir von der Herausgabe sowie ausführlicher Erörterung abgesehen haben.

Der Druck von Kerlls *modulatio* ist, wie erwähnt, auch mit Rücksicht auf die übrigen Orgel- und Klavierkompositionen des Meisters sehr wertvoll; als Adnex finden wir nämlich daselbst ein Verzeichnis jener einschlägigen Werke bis 1686, welche Kerll als authentisch anerkannte. Damit erhalten wir nicht nur Kenntnis von fast völlig verschollenen Schätzen, die Forschung gewinnt auch gegenüber der mannigfachen Überlieferung von unter des Künstlers Namen kursierenden Orgelstücken eine förderliche Handhabe zur Scheidung des Echten und Unechten.

Kerll hat nachweislich bei seiner Aufstellung ein Stück (Nr. 19 unseres Bandes) vergessen, auch ist natürlich mit ihr für etwa nach 1686 komponierte Werke nichts gesagt; wir haben uns aber trotzdem auch bei unserer Auswahl in der Hauptsache an dies Verzeichnis gehalten. Nr. 1—20 unseres Bandes enthält die achtzehn von Kerll anerkannten Toccaten, Canzonen, Capricci etc., ferner das *Ricercare* (Nr. 19), dessen Echtheit durch das Zeugnis Ath. Kirchners unzweifelhaft feststeht, sowie ein weiteres Stück (Nr. 20), für dessen Authentizität starke innere Gründe sprechen. In Nr. 21 und 22 geben wir dann noch zwei Beispiele von solchen Orgelsätzen, wie sie in ziemlicher Anzahl als angebliche Werke Kerlls in Umlauf waren.

1) Vergleiche hierzu Bd. I unseres Jahrgangs S. XXI ff.

2) Der 5. Ton schließt »regulariter« in A-la-mi-re.

Bevor wir uns den verschiedenen in dieser unserer Auswahl vertretenen Formgattungen zuwenden, soll hier aber noch angeführt sein, teils was sich an beglaubigten nur fragmentarisch, teils was sich an unverbürgten Kompositionen weiter vorgefunden hat.

Der Adnex der modulatio nennt vor allem vier Suiten und giebt die Anfänge der einzelnen Sätze, wie folgt, wieder:

I. Allamande.

Courante.

Sarabande.

Gigue.

II. Allamande.

Courante.

Sarabande.

Gigue.

III.  
Allamande.

Courante.

Sarabande.

IV. Allamande.

Courante.



Diese Suiten galten bisher als gänzlich verschollen. Was ich vorläufig von ihnen beibringen kann, ist nicht viel, aber doch immerhin etwas; es sind die Sarabanden der ersten und dritten Folge, welche Herr Dr. Kroyer in München gelegentlich seiner von mir veranlassten Durchmusterung der Orgelbücher des Wiener Minoritenkonvents auffand. Dort sind (in dem Mss., das unser kritischer Kommentar unter I A Nr. 7 beschreibt) die beiden Stücke in nachfolgender Lesart erhalten:



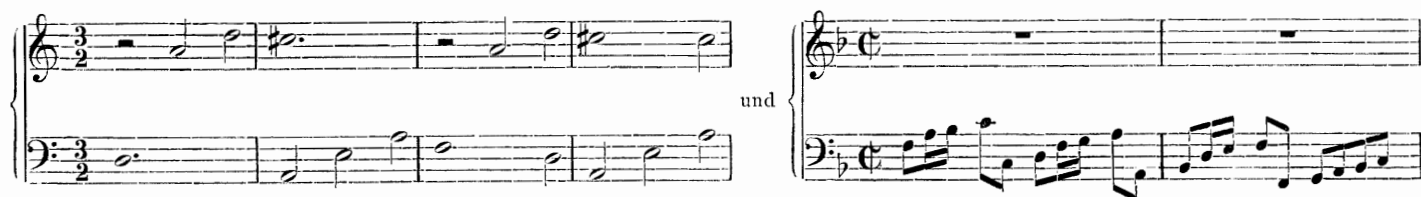
Eine Allemande von Kerll enthielt auch das in unserem kritischen Kommentar unter I A Nr. 2 Anm. 3 erwähnte Berliner Mss., das leider vorläufig nicht zugänglich ist. Es versteht sich von selbst,

dass dies geringe Material nicht zureicht, über Kerlls Thätigkeit als Suitenkomponist etwas Stichthaltiges auszusagen.

Das letzterwähnte Wiener Mss. enthält noch eine Variationsreihe über



welche trotz des a. a. O. mitgeteilten Beisatzes als unecht gelten muss; ferner finden sich in einer Pariser Handschrift (Nationalbibliothek, Pièces d'orgue de differents auteurs Vm 7 1818) zwei Stücke unter Kerlls Namen:



Des weiteren bezeichnet das vorhin WM 5 benannte Mss. die Canzone (»singulariter bona, a R. P. Venantio accepta«, vergl. Kritischer Kommentar I A Nr. 12)



und die »Fuge bona (clamor campestrium)«<sup>1)</sup>



als unserem Meister zugehörig<sup>2)</sup>. Endlich besitzt die Hamburger Stadtbibliothek eine Handschrift mit Stücken von Froberger, Gottl. Muffat, Murschhauser, Eberlin, Joh. Seb. Bach, Neymiller u. A., die sich 1738 im Besitze von J. A. Graf (Organoedae Matticensis) befand; hier sind unter Kerlls Namen zwei Canzonen verzeichnet



1) An sich wäre die Composition eines solchen Capriccios, analog dem Cucu, Kerll wohl zuzutrauen; nach der mir vorliegenden längeren Probe aber ist das Stück schwerlich echt. — In Shedlocks Selection of Pieces by Pasquini (London, Novello) erwähnt Seiffert als Übersetzer der Vorrede (S. X) auch dreier Stücke Kerlls »über das Hannen und Henner-Geschrey« in der Bibliothek des Herrn Hofrat Dr. Bischof in Graz. Nach einer freundlichen Mitteilung des Letzteren besitzt er diese Stücke nicht. Vermutlich handelt es sich um eine Verwechslung mit Poglietti's Composition.

2) Die gleiche Quelle enthält auch als »Canzone. Fuga Domini J. C. Kerl« den zweiten Teil von Kerlls erster Canzona allein.



Abschriften dieser beiden Stücke besitzt auch Herr Musikdirektor von Werra in Constanz.

\* \* \*

Da Kerll seine ersten Versuche auf dem Gebiet der Orgel- und Klavierkomposition begann, musste, wie bereits angedeutet, für ihn die Stellung massgebend sein, welche auf diesem Gebiet in Italien und nicht weniger in Süddeutschland die Werke Frescobaldi einnahmen. Ausgehend von den Schöpfungen der beiden Gabrieli und Merulos hatte der geniale römische Meister die heimische Kunst der Tasteninstrumente<sup>1)</sup> durch Befruchtung mit der motivischen Feinarbeit der Engländer und Niederländer vertieft, und so zwei nebeneinander bestehende Richtungen zu einer neuen Einheit erhoben<sup>2)</sup>. So verlockend es nun für einen jungen Künstler sein musste, sich ganz in diese Welt zu versenken, so lehrt andererseits die geschichtliche Erfahrung, wie schwer es nach Prozessen, wie sie sich mit Frescobaldi vollzogen, der nächsten Generation vielfach gemacht ist, sich mit selbständigen Errungenschaften durchzusetzen. Dass dies Kerll dennoch gelang, gereicht ihm zu nicht geringem Ruhm.

Leider liess sich nicht feststellen, in welchem Jahr Kerll zu Rom eintraf<sup>3)</sup>; geschah dies vor 1644, so würde die Annahme, dass dem Schützling Erzherzog Leopolds noch der persönliche Unterricht des bedeutendsten unter den römischen Organisten zu Teil geworden sei, uns als Thatsache zu gelten haben. Aber auch ohne Gewissheit hierüber ist an äusseren und inneren Kennzeichen deutlich zu ersehen, wie Frescobaldi auf Kerll gewirkt hat. Schreibt der Altmeister eine »Toccata di durezza et di ligature«, ein Capriccio »Cromatico con ligature al contrario«, oder ein solches über den Kukuksruf, so ist, ganz abgesehen von der Lösung, schon mit Kerlls Aufstellung der gleichen Probleme wohl seine Nachfolgeschaft erwiesen.

Kerlls Stücke zerfallen in Bezug auf ihre Abhängigkeit von Frescobaldi in zwei Gruppen; eine kleine erste, in der volle Nachbildung herrscht, und eine ausgedehnte zweite, in deren Werken der Meister trotz der empfangenen Anregungen sich zu eigener Selbständigkeit durchgerungen hat. Zur ersten gehört unsere Nr. 19, in welcher dem jugendlichen Künstler der einfachste der verschiedenen Typen des Frescobaldischen Ricercars als Vorbild diene. Jedenfalls aber ist auch in diesem Stück die Sicherheit, mit welcher der Dreiundzwanzigjährige kontrapunktiert, von Bedeutung und Reiz, so dass wir Kirchners Lobsprüchen<sup>4)</sup> voll beipflichten können. Ferner gehören in diese Gruppe die Ciaconna und Passacaglia (Nr. 17 und 18; Kerll benennt sie in der modulatio ganz logisch Ciacona variata, Passacaglia variata). Zutreffend hat von ihnen bereits Seiffert gesagt, sie schlugen kaum wesentlich aus der Art des Römers<sup>5)</sup>. Anders hingegen liegen die Dinge bei den Toccaten, Canzonen und Capricci.

Nicht an die zahlreichen kleineren Toccaten Frescobaldi hat Kerll angeknüpft, sondern an die weitausholenden, grossen Stücke des Meisters. Mit ihnen teilen bei aller Verschiedenheit des Gesamttons die seinen den raschen, aber wohl vermittelten Wechsel der gestaltenden Faktoren, wenn

1) An sich war den Italienern bekanntlich die motivische Arbeit aus der Vocal- und chorischen Instrumentalmusik wohl geläufig.

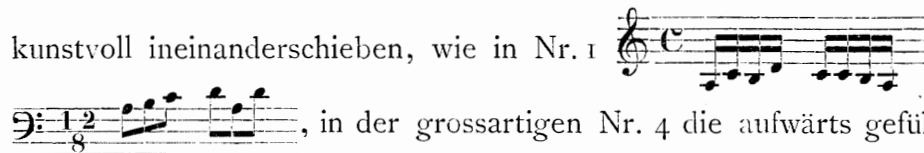
2) Vergl. Chrysander, Allg. musikalische Zeitung 1866 (Bd. 13), Frescobaldi; Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig 1881. IV, 438 ff.; Ritter, zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, I, 31 ff., Haberl, F. X. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg, 1887, und vor Allem Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, 126 ff.

3) Seiffert, a. a. O. S. 185, sagt, dies sei »bei eingetretener Mutation«, Ambros a. a. O. S. 472 es sei 1645 geschehen; einen quellenmäßigen Beleg habe ich aber weder für die eine noch die andere Angabe auffinden können. — Nicht minder bedauerlich ist natürlich, dass wir über Kerlls Brüsseler Zeit so gut wie nichts wissen. Dort waren ehemals Cornet, 1650 auch Froberger tätig.

4) Vergl. kritischer Kommentar I, A Nr. 1.

5) a. a. O. 187.

nicht ein absichtlich aufgeworfenes Problem zu konsequenter Behandlung gelangt. Die alten Bausteine der Toccata<sup>1)</sup> sind auch die Kerlls: gehaltene und aufgelöste Akkorde, Laufwerk, kleine Motive und koloristische Figuren. Wie bei Frescobaldi erscheint kaum eine Gestalt, ohne dass sie, wenn auch manchmal nur ganz kurz, ausgenutzt würde. Das Gesamtbild, wie erwähnt, wird trotzdem bei dem Münchener Meister ein wesentlich verschiedenes; durchweg erscheint er freier und subjektiver. Bei Erfindung der Einzelteile bekundet Kerll wie stets grossen Reichtum. Das Laufwerk- und Passagenmaterial stellt der Spieltechnik verschiedene Aufgaben, desgleichen die uns freilich recht zopfig anmutenden koloristischen Figuren. Von den ausgebildeten kleinen Motiven ist, wie von dem Stoff der *modulatio organica*, vieles in die spätere Zeit übergegangen. Die protestantische Schule hat freilich dann an Themenbildung noch ganz anderes geleistet. Bei fugierender Behandlung kommt es in rascher Folge bis zu zehn und mehr Einsätzen, die sich gelegentlich sehr kunstvoll ineinanderschließen, wie in Nr. 1



mit seinem Gegenmotiv, in Nr. 3 , in der grossartigen Nr. 4 die aufwärts geführte chromatische Quarte (Takt 38 ff.), in Nr. 7 der Schluss. Ein echt Kerllscher Zug ist es, wenn (Anfang von Nr. 3) einem Motiv sogleich seine Umkehrung als Antwort gegenübergestellt wird. In der 5., 6. und 8. Toccata hat der Meister auf intercalierte Fugatos kein Gewicht gelegt<sup>2)</sup>; hier gefiel ihm, mehr mit Problemen der Fingergeläufigkeit zu arbeiten. Der canzonemässige Charakter der fugierten Episoden ist unverkennbar, doch besteht innerhalb der hier mit Froberger gleichartigen Tendenz<sup>3)</sup> doch auch wieder ein Unterschied, der Kerlls Selbständigkeit erweist: seine Fugatos sind fast alle kürzer als die Frobergers, auch fehlt jene wichtige Eigentümlichkeit der letzteren, die Ableitung des thematischen Stoffes aus dem bereits vorhandenen Material.

Auf Frescobaldi weisen wieder die rythmischen Pikanterien zurück, wie z. B. in Nr. 3 Takt 22 ff., wo die Hände denselben Tongedanken gleichzeitig in verschiedenen Fassungen zugewiesen erhalten. Auch bei den ruhenden Pedaltönen der 6. Toccata erinnern wir uns sogleich Frescobaldis, so seiner 6. Toccata in der Sammlung von 1637.

Einmal, doch nicht im Fugato, macht Kerll auch hier von der Kunst seiner italienischen Vorgänger, ein Motiv durch Umrythmisierung zu einem neuen zu prägen, bescheidenen Gebrauch (Nr. 3 Takt 7). Ein vereinzelt Zeichen deutet auch einmal auf die französische Klavierschule, der Schlussorgelpunkt von Nr. 2. Als feine Bethätigung eines erstmals von Merulo geübten Brauchs muss gelten, wenn Kerll in Nr. 3 und 4 durch Wiederholung des früheren thematischen Stoffes in einer späteren Gruppe die Einheitlichkeit des Ganzen recht von innen heraus zu steigern versucht. In Nr. 3 finden sich dreimal solche Verknüpfungen, in Nr. 4 wirkt die Verbindung, welche Takt 17 ff., das bisherige Motiv  mit dem neuauftretenden eingeht, echt organisch, u. s. f.

In Nr. 5 (*«tutta di salti»*) erscheint wohl der reine Toccatencharakter durch die allzu grosse stoffliche Gleichartigkeit alteriert. Mit den salti und anderen Passagen samt Colorismus wird alles bestritten. So erhalten wir vorzugsweise Folgen zerlegter Akkorde, erst gegen den Schluss wird das Gefüge etwas kompakter. In Nr. 4 ist durch die Erfindung dreier profilierter Motive (das dritte, die aufwärts geführte chromatische Quarte hat dazu noch einen schön kontrastierenden Kontrapunkt) auch für Mannigfaltigkeit in der Einheit gesorgt, welch' letztere sowohl durch die Probleme der Chromatik, die kühnen Zusammenklänge und Bindungen, als durch die thematischen Verknüpfungen

1) Murschhauser sagt in der zweiten Vorrede seines *Oecitonium* (Augsburg 1696) »A gloriosis Toccatarum Canzonumque titulis abstinui sed simpliciter Praeambulorum ac Fugarum nomine . . . usus sum . . . ; exemplum in hoc secutus . . . Caspari Kerll.« Dieser Ausspruch ist schwer verständlich, da Kerll, wie unsere Stücke und die Tabelle der *modulatio organica* zeigen, sich sehr wohl der gloriosen Namen bediente.

2) Matthesons Wort »seine Toccaten waren mit sinnreichen Fugen vermischet« gilt also nicht ausnahmslos.

3) Vergl. Seiffert a. a. O. S. 187.

geschaffen ist. Es entspricht ganz dem geschichtlichen Gesetz der Weiterentwicklung vom Einfachen zum Komplizierten, wenn wir hier bei Kerll in einem Stücke die Aufgaben konzentriert (*Toccata cromatica con durezze e ligature*) finden, die Frescobaldi noch getrennt behandelte. Ihre primäre Aufstellung für die *Toccata* ist aber nicht erst durch Kerll geschehen<sup>1)</sup>; auch hier war Frescobaldi bereits mit seiner *Toccata cromatica per elevatione*, *Toccata di durezze e ligature* vorangeschritten.

Bei seiner Reform der Tastencanzone war Frescobaldi von den Orchestercanzonen Giovanni Gabrielis ausgegangen, hatte deren formalen Bau zunehmend geklärt und den Organismus durch Anwendung des Prinzips thematischer Umbildung in den einzelnen Abschnitten vereinheitlicht<sup>2)</sup>. Einer der ersten deutschen Künstler, welcher diese neue Form aufgriff, war der mehrerwähnte Münchener Komponist Anton Holtzner. Er studierte 1615—19 auf Kosten des bayerischen Hofes in Parma und Rom; 1619 berichten die Hofrechnungen von ihm: »für seinen maister zu Rhom lerngelt 103 fl.« Da Frescobaldi in jener Periode (1608—28) in Rom als Organist von St. Peter lebte, überkam Holtzner zweifellos die neue Kunst aus erster Hand<sup>3)</sup>. Kerll brachte also für die Canzone nicht nur nach München mit, was er selbst an der Quelle geschöpft hatte, er fand daselbst auch eine gleichartige Tradition vor, auf welcher er weiterbauen konnte.

Unseres Meisters Canzonen schreiten zunächst auf dem von Frescobaldi zur Vereinfachung der Form eingeschlagenen Wege fort. Drei Stücke (Nr. 9, 12, 13) sind zwei-, der Rest dreiteilig. Von der Verknüpfung der Teile durch Umrythmisierung der Anfangsthemen macht Kerll auch hier nur bescheidenen Gebrauch. Dagegen werden die einzelnen Teile der Themen energisch ausgebeutet, sowohl in ihrer Originalgestalt, als, was Kerll besonders liebt, in ihrer Umkehrung, und wird im neuen Teil das erste Thema ganz oder teilweise mit neuem Stoff verknüpft. Wie gründlich und elegant ist z. B. in Nr. 12 das Material verarbeitet! Das erste Thema tritt überwiegend (in Nr. 9, 10, 12, 13) sogleich mit einem begleitenden Kontrapunkt auf, und ist meist recht prägnant erfunden (wie schneidig wirkt z. B. jenes von Nr. 11); an J. S. Bach und vielen Anderen aus der nord- und mitteldeutschen Kunstwelt darf man freilich, daran ist immer wieder zu erinnern, diese Gebilde in ihrer Gesamtheit nicht messen. Wiederholt zeigen die Themen die bereits bekannte Vorliebe des Meisters für repetierende Noten (vergl. Nr. 9, 10, 12), die unverkennbar auf die alte *Canzon francese* zurückweist. Wir wissen, dass diese Spezialität auf Kerlls Schüler Pachelbel überging.<sup>4)</sup> Gelegentlich (Nr. 13) kommt weiterer Stoff in der späteren Entwicklung kaum mehr neu hinzu, gelegentlich (Nr. 11) sind aber auch nach alter Weise die Teile kaum verknüpft. Sehr witzig ist in Nr. 10 der Eintritt des neuen Themas in der zweiten Gruppe, das sogleich von seiner eigenen Verkürzung begleitet erscheint. Charakteristisch sind auch die Exkurse in das Gebiet der *Toccata*, die Kerll im dritten Teil von Nr. 10 und im Mittelteil von Nr. 11 unternimmt.

Zu den *Capriccios* gehört nicht nur der so bezeichnete »Cucu« (Nr. 15), sondern auch der zwar nicht beglaubigte aber sehr wahrscheinlich echte »steyrische Hirt« (Nr. 20) und die »Battaglia« (Nr. 16)<sup>5)</sup>. Frescobaldi pflegte verschiedene Formen unter den Zwang eines Problems, eines »obbligo« wie er sich ausdrückt, zu stellen; von seinen einschlägigen *Toccaten* war schon die Rede, seine Sammlung von 1615 enthält »*Recercari et canzoni francese fatte sopra diversi obblighi*« u. s. f. Dem *Capriccio* aber behielt er besondere Probleme vor, die er in der Form einer höchst freiheitlich be-

1) Wie Seiffert a. a. O. S. 187 irrtümlich annimmt.

2) Seiffert a. a. O. 126 ff.

3) Vergl. die von Ritter nach Mss. 262 der Münchner Staatsbibliothek mitgeteilte Canzone II, 112. Seiffert, a. a. O. 99.

4) Vergl. Bd. I unseres Jahrganges S. XVI.

5) Mattheson a. a. O. spricht von »Bataillen«, in denen Kerll gleich seinen *Toccaten*, *Canzonen* und *Recercaten* »eine starke Einbildungskraft« gezeigt habe. Mir ist eine zweite Schlacht nicht bekannt geworden.

handelten Canzone löste, darunter auch die Verwendung musikalischer Motive, welche nicht der Kunstmusik entstammen, sowie, was noch einen Schritt weiter bedeutet, programmatischer Vorwürfe. So ging er auch hier Kerll voran mit der Komposition eines Capriccio sopra la battaglia (1614) und eines Capriccio Cucu (1624).

In der Vokalmusik war bekanntlich gerade die Nachahmung von Vogelstimmen, wie jene des Schlachtgedröhns samt seinen Fanfaren, Trommelwirbeln und Kriegsrufen lange heimisch. Es genügt an Lemlins Kuckuckslied (1640, keineswegs das älteste Beispiel), sowie die ältere Schlacht des Mathias Verecorensis zu erinnern, an Jannequins Bataille und Chant des oyseaux (1545), an die Schlachten von Cimello (1545), Reulx (la battaglia moresca 1546), Vento (um 1560), Demant (1600 und 1615, Venuskrieg), Harnisch (1604), Melchinger (1608), an Donatos Gallina (1558), Scandellis »Hennlein weiss« (1670), Lassos Gans (1673) Lechners und Eccards Kuckucke (1589), Bernias Gallus et Gallina (1603), Stephans »der Kuckuck auf dem Zaune sass« (1618|19), Banchieris und Vecchis Tierstimmen etc. Von der grossen Beliebtheit der Kuckuckslieder in England zeugt auch das Frühlingslied in Shakespeares »Liebes Leid und Lust« (V,1).

Diese Gebilde kamen durch Übertragung der Vokalsätze auf die Laute und andere Tonwerkzeuge sehr bald in die Instrumentalmusik; so enthält z. B. das 1550 in Zürich bei Wyssenbach gedruckte »Tabulaturbuch vff. die Lauten« Stücke »mitsamt dem Vogelgesang und einer Feldschlacht«. Als sich hier dann in der Folge die Ausbildung selbständiger kunstmässiger Formen mehrte, mochte man des überkommenen Besitzes nicht missen. Das Madrigal hatte ähnliche Spezialitäten u. a. bei seinen Capricci untergebracht; dementsprechend verfahren die Italiener nun auf instrumentalem Gebiet. Diese Imitationen behielten die Vorliebe der Geschlechter, Kerll steht mit seiner Nachfolge Frescobaldi's nicht allein. Wie unser Meister schrieb Poglietti ein Capriccio über das steiermärker Horn, andere über den Ruf der Nachtigall und wie oben bereits erwähnt, über das »hannen vnd hennergeschrey«<sup>1)</sup>, Bernardo Pasquini seine Kuckuckstoccata u. s. f. Auch die Violinmusik war nicht zurückgeblieben: Farina produzierte 1627 in seinem Capriccio stravagante Hahn und Henne, Katzen<sup>2)</sup> und Hunde, Uccellini 1642 Kuckuck und Hahn, Walther 1694 (im Hortulus chelicus) Hahn, Henne, Kuckuck und Nachtigall; auch die Theorie hatte sich bereits mit den Vogelstimmen befasst (vergl. Kircher a. a. O. I, 30). Kein Wunder also, wenn wir gelegentlich auch J. S. Bach auf diesen Pfaden begegnen, wie sich andererseits für Beethovens Schlacht und den Kuckuck der Pastoral-symphonie eine lange Ahnenreihe ergibt<sup>3)</sup>.

Der Kunst Frescobaldi's, aus einem oft ganz kleinen Motiv eine Welt von mannigfaltigen Gestalten hervorzuzaubern<sup>4)</sup>, giebt Kerll im Kuckuck (Nr. 15a) nichts nach. In den verschiedensten Beleuchtungen wird das Thema gezeigt: kontrapunktisch mit anderem Stoff umkleidet, im zerlegten Akkord, über ruhenden Stimmen, umflossen von gewaltigen Passagen, in engerer Imitation zu einem reizenden Scherzando verdichtet. Toccatenartige freie Zwischenglieder gewährleiten dem Thema eintritt neuen Reiz. Der Fortschritt des Ganzen gegenüber Frescobaldi nach Seite der Freiheit, Belebung und des Humors ist enorm. In den Handschriften erscheinen dann noch andere Bildungen, welche mehr oder weniger von der in 15a vorliegenden, zweifellos authentischen, ersten und besten Fassung abweichen. Wir haben zum Vergleich noch zwei derselben zum Abdruck gebracht, von denen 15b vermuthlich einer fremden Hand, 15c Kerll selbst zuzuschreiben ist. Näheres darüber findet der Leser im Revisionsbericht. In ähnlicher Weise, natürlich dem verschiedenen thematischen

1) Seiffert a. a. O, S. 185.

2) Die Katze erscheint bereits in den Frottole. Vergl. Schwartz' Aufsatz in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1886, S. 444.

3) Sehr verdienstliche Beiträge zu einer planmässigen Untersuchung der Tonmalerei auf geschichtlicher Grundlage gab u. a. E. von Wolfflin in seinen beiden Abhandlungen »zur Geschichte der Tonmalerei« Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften, philos.-philolog. Klasse 1897 und 1898, beidemale Band II, Heft 2. Vergl. auch Becker, zur Geschichte der Hausmusik, III. Tonmalerei, Neue Zeitschrift für Musik 1838. S. 45 ff. Tappert, Neue Zeitschrift für Musik 1868. Nr. 40 ff.

4) Ambros a. a. O. IV, 455.

Stoff entsprechend modifiziert, präsentieren sich die Umkleidungen, mit denen in Nr. 20 das Thema des steyrischen Alphorns, die Weise des Halter, d. i. des Hirten variiert erscheint. Die ganze Bearbeitung giebt sich so kerllisch, dass wir trotz der fehlenden Beglaubigung nicht an der Echtheit des Stückes zweifeln möchten.

Im letzten unserer Capricci, der Battaglia Nr. 16, erscheinen Elemente der Canzone, Toccate und Suite gemischt. Kerlls Schlacht besteht aus drei Teilen. Der erste erschöpft das charakteristisch erfundene Hauptthema in zahlreichen Einsätzen. Zu seinen Trommel- und Fanfarenklängen gesellen sich im ersten Teil des »Aria« überschriebenen Mittelsatzes die kleinen Querpfeifen der Fusstruppen; die Absicht des zweiten Teiles, das Aufeinanderplatzen der feindlichen Heerkörper zu schildern ist so klar ersichtlich, als ihre Ausführung naiv. Der dritte Teil scheint dem Ausdruck des Dankes und der Freude über den erfochtenen Sieg gewidmet zu sein. So burlesk das Ganze wirkt, so ernsthaft ist es offenbar von Kerll gemeint und gehört mit Frobergers Lamento auf den Tod Ferdinand IV. zu den Incunabeln der deutschen Programmmusik.

Bei den Capricci wird der moderne Leser geneigt sein, der Ausführung auf dem Klavier den Vorzug zu geben. Indess wäre dies schwerlich im Sinne Kerlls gedacht. Einzelheiten, wie die in unserem Revisionsbericht zur zweiten Toccata (Takt 50) erwähnte, wie der Praller im vierten Takt der Ciaconna Nr. 17 oder die Pedaltöne der sechsten Toccata deuten vielmehr darauf hin, dass Kerll in erster Linie die Orgel als Verkörperin seiner Gedanken ins Auge fasste und dem Klavier überliess, sich mit dem Gegebenen abzufinden. Prinzipiell galt ihm das Klavier im Sinne seiner Zeit natürlich völlig gleichberechtigt. Die Orgel aber erschien ihm keineswegs in der überwiegenden Masse, wie es heute der Fall ist, als kirchliches Instrument; es bedeutete keine Profanation, wenn er den Reiz der Cucu-Umspielungen durch wechselnde Registrierung noch stärker herauskehrte oder in der Schlacht den Donnerruf des vollen Werkes erklingen liess<sup>1)</sup>. Im Gegenteil: auf den Orgeln seiner Zeit waren nicht nur »Feld-Trompeten« sondern auch gelegentlich »Trommel« und sehr häufig »Vogelgesang«, »Vogelgeschrei«, »Kuckuck«, »Nachtigall« in eigenen Stimmen berücksichtigt, und wirkten ihrerseits zweifelsohne gleichfalls auf die Komposition solcher Capricci zurück<sup>2)</sup>. Über die Spieltechnik des Meisters lässt sich leider gar nichts aussagen; in der Berliner Niederschrift der Passacaglia finden sich (Takt 39, 81, 82, 105) wohl einige Fingersätze, welche aber naturgemäss zunächst nur auf den Besitzer der Handschrift, nicht den Komponisten Rückschlüsse gestatten. Bezüglich der Manieren giebt die Tabelle der modulatio organica wenigstens einige Anhaltspunkte, welche auch bei Redaktion des Textes verwertet werden konnten. Aus ihr geht hervor, dass Kerll das Zeichen *t* nicht sowohl zur Bezeichnung des tremulus simplex, als (gleich Frescobaldi) auch für die mordentartigen Verzierungen anwendete.

Was das Studium unserer Stücke betrifft, empfiehlt es sich natürlich, in erster Linie sich den Bau, die Art der thematischen Verbindungen klar zu machen. Die alte Notation zielt an sich nicht auf eine solche Klarstellung ab; unsere Ausgabe versucht daher, soweit zulässig, durch Einsetzen von Pausen zwischen der alten Auffassung, welche die Fixierung von Griffen und Gängen, und der unsrigen, welche die Niederschrift von Stimmen geben will, zu vermitteln. Näheres hierüber findet der Leser im kritischen Kommentar (I, B, 5). Es sei hier zugleich daran erinnert, dass in der gesamten Tastenmusik des 17. Jahrhunderts einschliesslich Frescobaldis auch bezüglich eines korrekten Satzes gelegentlich sehr laxe Anschauungen herrschten. Wir haben hiermit als mit einer Thatsache zu rechnen. Der Leser wolle also vor Stellen, wie z. B. Canzone 1, zweiter Teil, Takt 9 (Quinten mit dem vorangegangenen Gdur) nicht zurückschrecken.

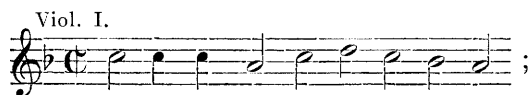
1) Bezüglich der Registrierung der in der Modulatio organica enthaltenen Stücke vergl. Kerlls allgemeine (und nicht eigentlich verbindliche) Anweisungen in Beilage 7 Nr. 2, welche sich mutatis mutandis auch auf seine übrigen Werke übertragen lassen.

2) Praetorius Michael, Syntagma Tomus secundus 1618. Neudruck von R. Eitner S. 192 ff.

Dass die zeitgenössischen und späteren Organisten an Kerlls Orgelwerken Anteil nahmen, erklärt sich leicht; waren diese Werke doch zugleich vom Ruhme des Orgelvirtuosen als ihres Schöpfers getragen. So wurden sie auch der späteren Generation in besonderer Beleuchtung überliefert. Unter ihren Bewunderern finden wir Händel, der seiner Anerkennung auf die ihm eigentümliche Art Ausdruck verlieh, Kerlls Themen in seinen Werken neu zu verarbeiten. In »Israel in Ägypten« (»Froh sah Ägypten seinen Auszug«), in den ersten Sätzen eines Orgelkonzerts und des elften Concerto grosso<sup>1)</sup> lebten so Gedanken unseres Meisters weiter.

\*                      \*

»Wegen seiner Sonaten<sup>2)</sup> von zwei Violinen und einer Violdigamba wurde er, in Betracht der sonderlichen Erfindungen, nicht weniger hochgeachtet«, sagt Mattheson. Von diesen Stücken sind mir drei bekannt geworden<sup>3)</sup>. Das erste besitzt die Pariser Nationalbibliothek (Vm 7 1099). Es

beginnt:  ;

das zweite die Landesbibliothek in Kassel: .

Das dritte findet der Leser in unserem Bande nach einem Mss. der Universitätsbibliothek in Upsala wiedergegeben. Es ist sowohl das umfangreichste als interessanteste der drei Werke.

Zunächst fällt an diesen Schöpfungen die solistische Berücksichtigung der Gamba neben dem Basso continuo auf, die meines Wissens neu ist. Sodann aber die formelle Anlage. Das Pariser Mss. trägt keinen Titel; auf dem Kasseler lesen wir: »Canzone a 3; 2 Violini e Fagotto<sup>4)</sup> ovvero Viola da Gamba«; auf unserem »Sonata. A. 3«. Canzone und Sonate sind verschieden gebaut. Die Canzone beginnt mit einem fugierten Presto, dem ein langes, mehrteiliges Adagio folgt, mit einer akkordlichen, einer imitatorischen und einer dritten Gruppe, in welcher die Weise einer unverfälschten Vokal-Canzone von figurativen Seitensätzen abgelöst wird. Das Ganze soll laut Vorschrift wiederholt werden. In der Sonata folgt zwei thematisch strenger gearbeiteten Sätzen, einem Adagio und Allegro, ein zweites, weit freier gestaltetes Allegro, in dem indes das Anfangsthema eine Art von Verbindung herstellt; den Schluss bildet ein Satz von mässiger Bewegung (ohne Tempo-bezeichnung) und freiem, imitatorischem Wesen. Durch das ganze, prächtig voll und stellenweise sehr orchestral klingende Stück zieht sich ein leises Band thematischer Anklänge.

So sind die beiden Werke gründlich verschieden und zeigen uns Kerll mitten in jener Bewegung stehend, welche in rastlos wechselnden Versuchen die Gewinnung einer selbständigen, mehrsätzigen, durchgearbeiteten und organisch ausgestalteten Form für die mehrstimmige Kammer- bzw. Orchestermusik anstrebte.

1) Seiffert a. a. O. S. 188.

2) A. a. O. S. 248 gibt Seiffert der Vermutung Raum, es möchte die in Kulnaus Vorrede zu den biblischen Historien erwähnte programmatische Sonate »La medica« vielleicht von Kerll herrühren. Anhaltspunkte hierfür habe ich nirgends angetroffen.

3) Auf eine Anfrage bei der Bibliothek des Wiener Musikvereins wurde mir in einer Zusage (gezeichnet Dr. Botstiber) als von Kerll vorhanden die »Sonata modi dorii a 2 Viol. Viola e Basso (Partitur und Stimmen)« bezeichnet:



Man sieht sogleich, dass es sich um eine viel späterer Zeit zugehörige Composition handelt. Dasselbe Stück findet sich übrigens auch im Kataloge der Wiener Hofbibliothek unter Kerlls Namen.

4) Dem Fagott dürfte es indes nicht leicht geworden sein, die ganz zweifellos nur für Gambe konzipierten Figuren entsprechend herauszubringen.

Die ordnenden Meister in dieser Bewegung (deren Verlauf wir bereits im Jahrgang 1900, S. XXXIV kurz skizziert haben) sind Maximilian Neri und Giovanni Legrenzi. Kerll hielt sich aber, wie wenigstens das verfügbare Material lehrt, keineswegs an die von ihnen begründete Norm, je zwei Sätze von wechselnder Bewegung und Taktart zusammenzustellen, sondern experimentierte selbständig weiter. So ist er einerseits einer der letzten Komponisten, welche noch derartige Canzonen geschaffen, andererseits einer der ersten Deutschen, welche selbständige Sonaten geschrieben haben und damit gegenüber der heimischen Orchestersuite einen neuen und bald einflussreichen Faktor geltend machten. Bislang kannte man nur Johann Rosenmüller als Träger der oben bezeichneten Mission<sup>1)</sup>; neben ihm wird künftig nicht nur unser Meister, es werden auch, wie andere mir vorliegende Werke erweisen, die fränkischen Künstler Johann Erasmus Kindermann (Canzoni, Sonate etc., Norimbergae 1653), Georg Arnold (Canzoni, Ariae, Sonatae 1659), Philipp Friedrich Buchner (Plectrum musicum, Francofurti 1662) zu nennen sein.

Mit diesen Ausführungen nehmen wir von unserem Künstler Abschied, der, wie Printz 1690 sagt (Histor. Beschreibung der . . Sing- und Klingkunst, S. 143): »gar fein componieren können«. Kerll war kein Revolutionär; aber seine Natur war eigenständig genug, die zeitgenössischen Formen mit neuem, individuellen Inhalt zu erfüllen. Den Frescobaldi, Carissimi, Schütz, Neri verdankt er die formalen Grundlagen; den Alten die Tendenz, kontrapunktische Probleme aufzuwerfen, auch ein gut Teil seiner eigenen kompositorischen Technik, wie mittelbar Anregungen auf dem Gebiet der Tonmalerei. Ein Neuerer erscheint er zunächst in der deutschen Musikgeschichte, in seiner Eigenschaft als einer der ersten Opernkomponisten deutscher Nationalität, ebenso in seiner Stellung zur deutschen Orchesterkomposition; innerhalb der allgemeinen Musikgeschichte als ein das Gegebene frühzeitig Ergreifender und kraft seiner Natur selbständig weiter Entwickelnder; ganz besonders können wir diese Thätigkeit auf dem Gebiet des geistlichen Konzerts und der Orgelmusik verfolgen. Das dem absoluten Werte nach Höchste aber hat Kerll, wie erwähnt, in seinen Messen geleistet.

Er war eine leidenschaftliche Natur. Was seiner Musik den so sympathischen und uns heute noch ergreifenden drangvollen Zug verlieh, dem Menschen erschwerte es gemeinsam mit der starken Überzeugung von der eigenen Bedeutung und der geringen Einschätzung mancher Mitstrebenden zweifelsohne bis in die letzten Tage hinein das Dasein. In seiner Gesamterscheinung aber ist unser alter bayerischer Hofkapellmeister ebenso der Repräsentant eines interessanten Kapitels in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, wie er in sich ein charakteristisches Stück allgemeiner deutscher Kulturgeschichte aus der Zeit nach dem dreissigjährigen Kriege verkörpert.

### III. Kritischer Kommentar.

#### 1. Werke für Orgel und Klavier.

**A. Quellen.** Die Vorlagen, welche für diesen Teil unseres Bandes zur Verfügung standen<sup>2)</sup>, sind in der nachfolgenden Aufzählung, soweit dies nach den vorhandenen Anhaltspunkten thunlich erschien, chronologisch geordnet. Sie zerfallen in drei Gruppen, deren erste und weitaus wertvollste (1—7) in Kerlls Tage, die zweite (8—15) bis ungefähr 1740, die dritte in spätere Zeit zu verlegen ist. Wir zählen unter ihnen die Tabelle der modulatio organica nicht eigens auf; selbstverständlich wurde dies wichtige, leider fragmentarische Hilfsmittel mit allen in ihm enthaltenen Fingerzeigen (s. S. LXVI) redaktorisch ausgenutzt.

1) Vergl. die verdienstlichen Studien von A. Horneffer, Johann Rosenmüller, Charlottenburg 1898 und Karl Nef, Zur Geschichte der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902.

2) Es muss dahingestellt bleiben, ob es gelang, alles Erhaltene auch aufzuspüren; im Privatbesitz, von Klöstern z. B., kann sich noch manches vorfinden. An einigen Thüren haben wir auch vergeblich angeklopft, da es die mutmasslichen Besitzer nicht für der Mühe wert hielten, eine Anfrage zu beantworten.

1. Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Tomus II. Romae 1650. S. 316 ff.

Enthält Nr. 19. Kircher handelt in Buch IX, Teil V seines Werkes von automatischen Musikinstrumenten, darunter von einer automatischen Orgel, deren Töne mit Hilfe einer Zahnwalze (des *cylindrus phonotacticus*, *cylindrus dentatus*<sup>1)</sup>) entfesselt werden. Als Beispiel, welcher Art Stücke solch ein Instrument bei entsprechend grosser Zahnwalze hervorbringen könne, führt Kircher unseren Satz an — der aber auch auf der gewöhnlichen Orgel ausführbar sei — und bringt ihn in extenso zum Abdruck: »Si quis vero ingeniosa praeludia, quas Toccatas siue Ricercatas vocant, in cylindrum phonotacticum transferre vellet . . . cuiusmodi hic vnam apponendam duxi, a Gasparo Kerll, Serenissimi Archiducis Leopoldi Mecenatis nostri munificentissimi, Organoedo, Musico eximio compositam, in qua tanquam in idea quadam elucescit absolutissimi huiusmodi styli ratio, dignissima proinde quam ingeniosus opifex tum in automatis artificiose concinandis, tum in Organis industria manu exhibeat«. Kirchers Werk ist (s. S. X) dem Erzherzog Leopold Wilhelm gewidmet, und wohl auf seine Kosten gedruckt worden; daher die Bezeichnung: Mecenatis nostri munificentissimi. Auch ein Porträtstich des Erzherzogs ist dem ersten Teil beigegeben. So erklären sich Kerlls Beziehungen zu Kircher schon aus den gemeinsamen Beziehungen beider zu Leopold Wilhelm. In der Tabelle der *modulatio organica* fehlt das Stück bekanntlich, doch kann seine Echtheit nicht bezweifelt werden. Vielleicht hatte Kerll seiner vergessen oder schien ihm nach Kirchers Ausführungen überflüssig, es nochmals als echt zu erwähnen. Wir citieren das Werk unter »Kircher«.

2. *Toccate, Canzoni, et altre Sonate, per Sonare sopra' il Clavicembalo è Organo*. Dalli Principali Maestri Sig: Gio: Gasparo Kerll, Borro, I: P: Kriegeri Composte. De An: M. DCLXXV. Im Besitz des k. Instituts für Kirchenmusik in Berlin, welches die Benützung aufs Liberalste gestattete. Wir bezeichnen die Handschrift in der Folge mit *BKM*<sup>2)</sup>.

Diese umfangreichste und wichtigste aller unserer Vorlagen ist von einem Schreiber zu verschiedenen Zeiten geschrieben und wurde erstmals und zwar in ihrem massgeblichen Teil zu Pirnitz in Mähren am 22. März 1676 abgeschlossen<sup>3)</sup>. Sie besteht aus dem Titelblatt und 54 Blättern, von denen der Schreiber aber Blatt 45, 46 und 47, erste Seite vorläufig unbeschrieben liess. Hier trug er später mit flüchtigerer Hand Kerlls Cucu nach. Ebenso fügte er noch später hinter Bl. 54, neue, an ihrem Wasserzeichen leicht erkenntliche Blätter an, auf denen sich der sogenannte steirische Hirt (dessen Echtheit, wie erwähnt, nicht erwiesen ist) mit der Bezeichnung: Halter etc. J. C. K.<sup>4)</sup>, sowie eine mit I. B. S. gezeichnete Passacaglia eingetragen finden<sup>5)</sup>. In dieser Phase kann auch erst das Titelblatt geschrieben sein, auf welchem dann eine zweifellos spätere Hand unter Kerlls Namen beifügte: »† 1690«, bei Krieger über J: P: »Joh. Phil.« und »nato in Norimberga 1649, † 1725 a Weissenfels«, endlich hinter der genannten Jahreszahl: »e MDCLXXX«, was sich vermutlich auf irgend einen späteren Druck bezieht, in welchem sich einzelne der kopierten Stücke gleichfalls vorfinden.

Nach ihrem älteren Teil stellt sich unsere Vorlage als die Kopie einer Sammlung aus dem Jahr 1675 mit 19 Stücken dar, wovon 17 von Kerll, eines von A P<sup>6)</sup> und eines von J. P. Krieger herrühren. Dass es sich hierbei um einen von Kerll veranlassten Druck handelt, ist mit Rücksicht auf die Vorrede der *modulatio organica* nicht wohl anzunehmen. Vielleicht war es eine nicht autorisierte Nürnberger Sammlung, vielleicht nur eine Handschrift, welche aber in Copieen weiter verbreitet gewesen sein muss, da auch die Pariser Niederschrift der Battaglia (s. u.) die Jahreszahl 1675 aufweist. Jedenfalls aber weist schon der Umstand, dass hier im Jahre 1676 17, schliesslich (nach Eintrag des Cucu) sämtliche 18 der 1686 von Kerll als echt anerkannten Stücke und nur solche vereinigt sind, auf direkte Beziehungen zu Kerll zurück und verleiht ihr hohen Wert. Auch die Schreibung Kerll findet sich nur bei dem Meister selbst und seiner näheren Umgebung.

Das Mss. enthält ff. Nr.:

|            |                      |   |               |                          |
|------------|----------------------|---|---------------|--------------------------|
| 1. Toccatà | 1. ohne Autorzeichen | = | Kerll Toccatà | 1. (Nr. 1) <sup>7)</sup> |
| 2. »       | 2. »                 | = | »             | 2. ( » 2)                |
| 3. »       | 3. »                 | = | »             | 3. ( » 3)                |
| 4. »       | 4. »                 | = | »             | 4. ( » 4)                |
| 5. »       | 5. »                 | = | »             | 5. ( » 5)                |
| 6. »       | 6. »                 | = | »             | 6. ( » 6)                |
| 7. »       | 7. »                 | = | »             | 7. ( » 7)                |
| 8. »       | 8. »                 | = | »             | 8. ( » 8)                |

1) S. 312.

2) In gleichem Besitz befand sich früher ein zweiter Sammelband mit Toccaten, Canzonen, der Battaglia und einer Allemande von Kerll, gez. Mappe 6 HK. (Freundl. Mittlg. von R. Eitner). Dies Mss. muss leider, wie mir die Direktion genannten Instituts mitteilt, vorläufig für verschollen gelten.

3) Laut Bemerkung Bl. 54 a.

4) Eine fremde spätere Hand hat hier beigezeichnet: »In einer Abschrift, die sehr alt ist und fast ganz vermodert war, fand sich dieses nemliche Stück unter dem Namen Capriccio der Steyrische Hirt genannt, angezeigt«.

5) Möglich, dass dieser zweite Nachtrag überhaupt von fremder Hand ist; eine Anzahl graphischer Anzeichen stimmen mit den anderen Teilen überein; die Gesamthaltung wirkt etwas anders. Für unsere Zwecke ist die Entscheidung hierüber belanglos.

6) Vermutlich Poglietti.

7) Nummerierung nach der Tabelle der *Modulatio organica* und unserem Neudruck.

- |                    |                     |                                                   |
|--------------------|---------------------|---------------------------------------------------|
| 9. Canzon          | ohne Autorzeichen   | = Kerll Canzone 1. (Nr. 9)                        |
| 10. »              | 2. »                | » » 2. ( » 10)                                    |
| 11. »              | gezeichnet AP       | = vermutlich Alessandro Poglietti.                |
| 12. »              | » JCK               | = Kerll Canzone 4. (Nr. 12)                       |
| 13. »              | » »                 | = » » 5. ( » 13)                                  |
| 14. »              | ohne Autorzeichen   | = » » 6. ( » 14)                                  |
| 15. »              | gezeichnet JCK      | = » » 3. ( » 11)                                  |
| 16. Ciaccona       | » »                 | = Kerll Ciaccona (Nr. 17)                         |
| 17. Battaglia      | » »                 | = » Battaglia (Nr. 16)                            |
| 18. Passaglia      | » »                 | = » Passaglia (Nr. 18)                            |
| 19. Cappricio CuCu | ohne Autorzeichen   | = Kerll Capriccio sopra il Cucu (Nr. 15)          |
| 20. Passaglia      | gezeichnet PK       | = Joh. Ph. Krieger                                |
| 21. Halter         | gezeichnet J:C:K.   | = ?Kerlls steyrischer Hirt (Nr. 20)               |
| 22. Passaglia      | gezeichnet J. B. S. | = vermutlich Jacob Borro scripsit <sup>1)</sup> . |

Im älteren Teile des Mss. ist die linke Hand auf fünf Linien notiert, welche, den gewöhnlichen alten Gebrauch variierend, gleichzeitig den Tenor- und den F-Schlüssel auf der vierten Linie aufweisen . Gelegentlich werden diese beiden Schlüssel durch den Altschlüssel abgelöst. Die neueren Teile begnügen sich mit einfachen Schlüsseln. In der Modulatio organica hat Kerll die Anfänge unserer Stücke für die linke Hand stets auf sechs Linien mit dem F-Schlüssel auf der vierten Linie verzeichnet .

3. Mss. der Nationalbibliothek in Paris Vm<sup>7</sup> 1817. Enthält Nr. 16 unter dem Titel Scharra Muzza (= Scharmützel) Joan Casp. Gherl 1675. Zunächst sind auf S. 1 die drei ersten Takte der rechten Hand notiert, darunter findet sich in Buchstaben die Benennung der claves, je nachdem Diskant- oder Bassschlüssel zu lesen ist. Auf der nächsten Seite folgt »Instruction und Unterricht« über die rechte und linke Hand, den Goldfinger, Zeiger, Daumfinger. S. 3 beginnt dann die Battaglia. Ich verdanke diese Beschreibung meinem Freunde Silvio Lazzari, der auch die Kollationierung der Vorlage besorgt hat, nachdem die Versendung des Mss. trotz gütiger Verwendung des k. b. Staatsministeriums des Äusseren nicht ermöglicht werden konnte. Wir bezeichnen die Handschrift mit *P*.

4. Mss. der k. Bibliothek Berlin o. S., 2 Bl., als Autograph bezeichnet, in Wahrheit nur mit einer autographen Bemerkung Kerlls auf S. 4 versehen, während die Noten vorher von fremder Hand geschrieben sind<sup>2)</sup>. Enthält nur eine der Fassungen des »Capriccio Cucu«. Kerlls Bemerkung lautet: »A M D G. (?) S. Alexij Honorem. Pragae Ao<sup>o</sup>. 1679 die: 17: Julij:« Nach einer Kopie von M. Seiffert hat J. S. Shedlock diese (beste) Fassung des Cucu herausgegeben in »Three Pieces composed for the Harpsichord by G. Frescobaldi, J. J. Froberger and J. C. Kerl, London Novello, Ewer & Co. Die irrtümliche Quellenangabe des Vorworts hat Seiffert bereits (Klaviermusik S. 186, Anm.) berichtigt; in der (bei Shedlock genannten) Sammlung des Herrn Hofrat Dr. Bischof in Graz befinden sich, wie mir letzterer freundlichst mitteilt, überhaupt keine Stücke von Kerll. Wir bezeichnen die Handschrift mit *BB*.

5. Mss. 51 der Stadtbibliothek Leipzig aus Beckers Nachlass. Die in Frage kommende Handschrift nimmt den zweiten Teil des Bandes ein und ist eine der Hauptsache nach sehr sorgfältig geschriebene deutsche Tabulatur aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts mit im Ganzen 19 Stücken, darunter noch Buxtehude, Froberger, Pachelbel, Strunck, Merulo, Frescobaldi. Von Kerll ist nur die Toccata tutta di salti (Nr. 5) vorhanden. Einzelne Takte dieser Nummer sind durch Überkleben verstümmelt. Wir bezeichnen das Mss. als *Lpz. I*.

6. G. C. Aresti, Sonate da Organo di varii avtori, dedicate all Ill<sup>mo</sup> e rev<sup>mo</sup> mons<sup>re</sup> D. Antonio Vidmann, vicelegato di Bologna e protonotario apostolico partecipante nobile Veneto s. l. e. a., die bekannte Sammlung, 18 Kompositionen von Ziani (?), Pollaroli (d. Ä.), Bassani, Giustiniani, Colonna, Monari, Aresti u. a. enthaltend. Von Kerll ist nur die erste Canzona («Sonata 3<sup>a</sup> del Cherli») vorhanden. Das Werk ist (vermutlich in Bologna) durch Stich in grösstem Formate hergestellt und dürfte etwa in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts veröffentlicht worden sein<sup>3)</sup>. Aresti notiert die rechte Hand im Diskantschlüssel auf fünf, die linke im Alt- und Bassschlüssel auf acht Linien.

 Die Wiedergabe von Kerlls Stück ist durch Füllungen u. a. wertvoll. Benützt wurde das der k. Hof- und Staatsbibliothek in München gehörige Exemplar. Wir citieren den Druck mit »Aresti«.

7. Mss. des Minoritenkonvents zu Wien (202 Seiten). »Sum ex musica Fratris Wolffgangi ordinis S. Francisci Minorum: Conuentualium Laici Professi anno 1683 Monachii Collecta«. Enthält ausser anonymen Praeambeln, einem Ricercare, Toccaten und Fugen, wie einem ausgestrichenen Fragment von Poglietti, anonyme Tänze und Ritiraden, eine Courrant del Carissimo, ferner ein Balletto und »Kindl wiegen« von dem frühverstorbenen Münchener Organisten

1) Aus inneren Gründen ist ausgeschlossen, dass etwa der Schreiber den Vornamen verwechselt haben und dass Nr. 11 Porro zugehören könnte. — Die Schreibart Borro überwiegt auch in den Münchener Akten.

2) Die k. Bibliothek Berlin besitzt noch ein weiteres hier einschlägiges Stück Kerlls in Mss. ac. 2, einer Handschrift des 18. Jahrhunderts von 6 Bl. fol., mit Choralvorspielen von Alberti, Arnsdorf, Ballstedt, Froberger, Kaufmann, Kittel, Marpur, Martini, Pachelbel. Diese Handschrift ist seit längerer Zeit nicht auffindbar.

3) Die Dedikationsschrift bietet für uns ausser der Bezeichnung »armonici componimenti« für Werke dieser Art kein Interesse.

Zellner. Kompositionen dieses Künstlers sind sehr selten und wird durch ihre Aufnahme die Angabe »anno 1683 Monachii collecta« weiter bekräftigt. Von Kerll (?) ist vorhanden die Canzon primi toni (S. 11; Nr. 9 unserer Ausgabe), 6 Variationen (S. 145—151) »Schmidt Del S. Joann Casp. Kerll«, die wir aber gleichwohl unserer Sammlung nicht einverleibt haben, da sie im Verzeichnis der Modulatio organica fehlen, ferner die Sarabanden der 1. und 3. Suite (S. 154, Nr. 4 und S. 180, Nr. 32). Die bibliographische Aufnahme dieser Sammlung, welche die Besitzer zu versenden sich nicht entschlossen wollten, besorgte samt den notwendigen Vergleichen und Abschriften an Ort und Stelle freundlichst Herr Dr. Kroyer, und wurde hiebei vom P. Guardian Karl Belšak in dankenswerter Weise gefördert. In einem von P. Belšak aufgefundenen Index patrum et fratrum ordinis minorum S. Francisci conventualium findet sich über den frater Wolfgang ff. Eintrag (Pars II, fratres laici S. 1): »Wolfgangus Schwabpaur (Schwabauer) Bavarus, filius Viennae (d. h. des Wiener Konvents) natus 1659, professus 1682, organista, scriba et pharmacopaeus, servivit potissimum conventui viennensi et quidem tamquam praefectus pharmacopae ab anno 1696 cum majori emolumento, quam sui antecessores«. Wir bezeichnen die Handschrift mit *WM I*.

8. Mss. der Stadtbibliothek Hamburg. Realcat. ND VI No. 3335. 6 Bl. Um die Wende des 17. Jahrhunderts geschrieben. Enthält das »Capriccio vel Imitatio Cuculi«. Wir bezeichnen die Handschrift mit *Hbg I*.

9. Mss. der Stadtbibliothek Hamburg. Realcat. ND VI No. 2426. 8 Bl. Von der gleichen Hand wie das eben genannte Mss. geschrieben. Enthält die »Battaglia«. Wir bezeichnen die Handschrift mit *Hbg II*.

10. Toccates & Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti & Gaspard Kerle. Amsterdam, Et. Roger (1704). Exemplare in der Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel (ehemalige Sammlung Wagener<sup>1)</sup>) und in der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin. Die Beschreibung in »Thematischer Katalog der von Thulemeierschen Musikalien-Sammlung« in der Bibliothek desselben Gymnasiums (Monatshefte für Musikgeschichte, 1899, Beilage S. 66) erwähnt nur drei Nrn. von Kerll, tatsächlich enthält die Sammlung Nr. 5, 9, 12, 14 und 21. Wir citieren diesen Druck unter »Roger«.

11. Dieselbe Sammlung wie Nr. 10, aber ediert zu Amsterdam »chez Pierre Mortier sur le Vygendam«. Exemplar in der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin. Die Platten Rogers sind bis S. 22 genau nachgestochen, nur die Accidentien wurden teilweise modernisiert. Der Inhalt ist bis zum Schluss derselbe. Wir citieren diesen Druck mit »Mortier«. In Brossards Dictionaire des musique zeigt Mortier noch in der 6. Auflage das Werk an: »Toccates & suites pour le clavessin de Pasquini, Poglietti & G. Kerle, mises en meilleur ordre & corrigées d'un grand nombre de fautes«.

12. Mss. des Minoritenkonvents zu Wien. Ein Sammelbuch »ad usum Fratris Venantij Sstanteysky«. In dem obenerwähnten Index patrum findet sich über den ehemaligen Besitzer folgender Eintrag: »Venantius Stanteski, Bohemus, pater Glogoviae factus 1710, natus 1671, professus 1693 sacerdos 1694. Penes studia servivit conventui Viennensi sicut et Linzensi ac Brunensi pro organista et vicario, anno 1705 factus est Viennae vicarius chori et praefectus etiam musicae, in quo officio de facto perseverat. 1715 declaratur vicarius formalis. Anno 1720 ei adjudicatur praecedentia ante baccalaureos et patres conventus non magistros. Anno 1721 dimissus a suo conventu fit filius et pater conventus Viennensis .... anno 1729 die quinta decembris in domino obiit ...«. Natürlich können (s. o.) diese wie die folgenden Handschriften gleichen Fundorts nicht dieselbe Bedeutung wie jene des frater Wolfgang beanspruchen; alle aber lieferten willkommenes Material. Unser Mss., das wir mit *WM 2* bezeichnen, enthält Nr. 18.

13. Mss. 5 der Stadtbibliothek Leipzig aus Beckers Nachlass, Orgelwerke von Joh. Chr. Bach, Hasse, Saxer, Zachau etc. enthaltend. Eine Beschreibung dieser Handschrift, die wir mit *Lps II* bezeichnen, von R. Buchmayer vergl. in Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. II, 256 ff. Enthalten ist eine Bearbeitung des Capriccio Cucu (Nr. 15<sup>b</sup>).

14. Mss. des Minoritenkonvents zu Wien. Sammelband. »G. Varia Praeludia, Toccatae, Fugae et Versiculi ex g  $\frac{1}{2}$  dur et g  $\frac{1}{2}$  mol« von der Hand des Pater Alex. Giessl. Enthält Nr. 14. Über den Schreiber, der auch Beziehungen zum jüngeren Muffat hegte, sagt der Index patrum: »Alexander Gisele Silesius, filius Oppaviae, natus 1694 19. Martii, professus 1703 sacerdos 1717, insignis organista nunc philosophiae studet Welsii inde venit Viennam, ubi servit pro organista et bassista et simul theologiae studet. 1721 defendit theses theologicas, 1723 fit magister novitiorum Viennae. 1724 confirmatus, 1726 confirmatus pro regente chori Viennae et fit filius ejusdem conventus Viennensis. Anno 1729 cum se in conventu Viennensi in musicalibus ut regens chori huiusque egregie gesserit obtinuit praecedentiam formalitatis«. Wir bezeichnen die Handschrift, welche Nr. 14 enthält, mit *WM III*.

15. Mss. des Minoritenkonvents zu Wien. Sammelband »Varia Praeludia, Toccatae, Fugae et Versiculi ex E  $\frac{1}{2}$  dur et E mol« von der Hand des Pater Alex. Giessl (s. o.). Enthält Nr. 4, sowie den Vers quia respexit aus dem Magnificat quarti toni der modulatio organica. Wir bezeichnen die Handschrift mit *WM IV*.

16. A Second collection of Toccates Vollerantys and Fugues made on Purpose for the Organ & Harpsichord Compos'd by Pasquini Polietti (!) and others The most Eminent Foreign Authors Engraven & Carefully Corrected. The are lately Published several Pieces ac Psalms Interludes & Lessons for e Organ Harpsichord or Spinett wich may be had where these are sold. London, Walsh. s. a., zweites Drittel des 18. Jahrhunderts. Exemplar in der k. Bibliothek zu Brüssel. Enthält noch Stücke von Pasquini, Poglietti, Aresti, Amadori (?) u. a. Die Nummern von Kerll sind offenbar Roger nachgedruckt (Nr. 5, 9, 12, 14, 21); ausserdem finden sich hier ohne Autorbezeichnung

1) In derselben Sammlung befand sich laut Katalog auch ein Band Praeludien, Canzonen etc. (moderne Abschrift) mit zwei Stücken von Kerll. Der bisherige Besitzer Prof. Strahl in Giessen vermochte denselben aber leider nicht mehr aufzufinden.

die schwerlich echten Nr. 22a und b, welche Farrenc nach einer mir unbekannt gebliebenen Quelle edierte. Mit der sorglichen Korrektur Walsh' ist es nicht weit her, wie unser Revisionsbericht zeigt. Wir citieren den Druck mit »Walsh.«

17. Mss. der k. k. Hofbibliothek Wien 18580/4. 18. Jahrhundert. Vergl. Tabulae Codicum mano scriptorum ... in biblioteca palatina Vindobonensi asservatorum Bd. X, beschrieben v. J. Mantuani. S. 158, Enthält Nr. 19.

18. Mss. der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin. Am. 571. 18. Jahrhundert. Enthält Nr. 19.

19. Hawkins, History of music IV, 597 (1776), enthält Nr. 12, aber, wie besonders Takt 33 erweist, in wenig verlässiger Wiedergabe.

20. Mss. der k. Bibliothek Berlin, P. 407. »Verschiedene Compositionen für Clavier und Orgel in strengem Style ... gesammelt von Aloys Fuchs 1837«. Enthält Nr. 9 und 14. Wir zitieren diese Handschrift unter »Fuchs«.

21. Mss. im Besitze des Herrn Musikdirektor v. Werra in Konstanz aus Ritters Nachlass. Abschrift einzelner Stücke aus BKM, von Ritters Hand, geschrieben im Mai 1844. Enthält Nr. 4, 6 und 9—14. Wir zitieren diese Handschrift unter »Ritter«.

22. Mss. der k. k. Hofbibliothek Wien 17034/1. 19. Jahrhundert. Vergl. Tabulae codicum etc. IX, S. 262. Enthält Nr. 12.

**B. Editionstechnik.** Neuausgaben alter Musik sollen bekanntlich einerseits den Bedürfnissen der lebenden Generation nach Möglichkeit entgegenkommen, andererseits keines der charakteristischen Kennzeichen der alten Kunst verwischen. Wir haben bei den vorliegenden Stücken versucht, beiden Anforderungen gerecht zu werden, wie folgt. Diese Ausführungen enthalten zugleich die im vorangehenden Bande noch nicht erörterten principiellen Gesichtspunkte, nach denen wir Werke solcher Art, unbeschadet der wechselnden Vorlagen in unseren Publikationen auch in Zukunft zu behandeln gedenken:

1. Durch die konsequent durchgeführte Einsetzung von Taktstrichen im Gegensatz zu den zuweilen nur phrasisch oder willkürlich gehandhabten Taktstrichen der alten Quellen. Nur zu Anfang und Schluss der Stücke in C-Takt sind längere ungeteilte Notenwerte zulässig, deren Gebrauch die Deutlichkeit nicht alteriert, wie ihre Verwendung bei Schlusstakten ja auch heute noch allgemein gebräuchlich ist. Die Frage, wo  $C = \frac{4}{2}$  beizubehalten ist, ist gemäss dem Charakter der Stücke und der Deutlichkeit der graphischen Wiedergabe zu entscheiden.

2. Durch Herstellung der Schlüssel  und . In der älteren Vokalmusik verdirbt die Einsetzung moderner Schlüssel (abgesehen von anderen Missständen<sup>1)</sup>) das ganze Bild, durch welches bei der alten Notation auch der sinnvolle Gebrauch der Stimmen in den Grenzen der natürlichen Lagen mit der geringen Verwendung von Hilfslinien graphisch gekennzeichnet ist. Beim Klavier fällt dieser Umstand weg; auch ist dem Musikfreunde wohl kaum zuzumuten, dass er ad hoc Tabulaturen oder Schlüsselaufstellungen wie die Tautologie  oder  u. s. w., lesen lerne, wenngleich auch dieses Studium natürlich zu empfehlen ist.

3. Zu einer charakteristischen Gepflogenheit der Alten gehört auch die in diesen Bänden bereits erwähnte Wiederholung der Accidentien. Wir behalten dieselben in Partituren bei, wo sie zu Missverständnissen keinen Anlass geben, eliminieren sie aber im Klavier- und Orgelsatz, in welchem ihre Häufung das Bild unklar machen und Lesefehler hervorrufen kann. Diese zwiefache Handhabung resultiert also nicht aus Mangel eines festen Prinzips, sondern aus der Befolgung eines solchen. Ebenso können hier die Zuthaten des Bearbeiters an  $\flat$ , die Verdeutlichung von  $\flat$  durch  $\natural$  und dergleichen<sup>2)</sup> nicht dadurch kenntlich gemacht werden, dass man sie über die Zeilen setzt, weil häufig Missverständnisse möglich sind, auf welche Note im Akkord sich das Zeichen beziehen solle. Auch die Wiedergabe in Klammern ( $\flat$ ) etc. würde das Lesen erschweren. Dementsprechend wird hier der Deutlichkeit halber auf diese Kenntlichmachung ganz verzichtet.

4. Bei den Taktzeichen konnten nach Bedürfnis erläuternde Übertragungen zwischen den Systemzeilen in Klammern gegeben werden; in manchen Fällen mussten aber auch hier die Originalzeichen ganz wegfallen, weil sie für den modernen Leser völlig unverständlich und irreführend sind. In Teil C dieses Kommentars geschieht solcher wie anderer notwendig gewordener Änderungen in der Schreibart Erwähnung. Prinzip ist auch hier gewesen, solange mit Schonung der alten Schreibung vorzugehen, als die Deutlichkeit gestattet.

5. Die Alten koncipieren und notieren (sofern dies nicht partiturmässig geschieht) ihre Klavier- und Orgelwerke bekanntlich vielfach sehr ungeniert in Bezug auf Stimmführung. Von Kerlls nachfolgenden Stücken sind z. B. ihrem Gattungscharakter entsprechend die Toccaten sehr, die Canzonen weit weniger »freistimmig«, wenn auch nicht absolut strengstimmig gesetzt, beide aber sehr freistimmig notiert. Der Leser wolle hiervor nicht zurückschrecken. Wo es für das Verständnis unerlässlich erschien, vornehmlich zur Kenntlichmachung thematischer Eintritte, haben wir Pausen beigefügt. Die Stimmführung durch Einsetzung aller Pausen, und was hiedurch weiter erforderlich würde, durch zugesetzte Noten zu vervollständigen (zumeist fehlte die Einmündung eines Ganges in den Accord oder in ein neues Motiv) oder sonstwie gelegentlich konsequenter zu gestalten, erachtet der Herausgeber für unzulässig, nachdem gerade diese Gepflogenheiten zwar wenig löblich, aber für die Zeit charakteristisch sind. In der

1) Vergl. meine Ausführungen in der Lasso-Ausgabe II, X.

2) Vergl. Jahrg. I, S. LVIII.

Regel wird ein musikalischer Mensch ohne Schwierigkeit gewahr, welcher Art Gefüge dem alten Meister vorschwebte. Von der analogen Erwägung scheint auch die damalige Organistenpraxis ausgegangen zu sein. Das Prinzip, das hinter ihrem Brauch stand, war, nicht nach Stimmen, sondern nach den manuellen Griffen zu notieren. Schliesslich sei bemerkt, dass es sich natürlich nicht darum handeln konnte, die Launen von Schreibern festzuhalten; ein Blick in die Tabelle der modulatio organica zeigt, dass Kerll voll auf dem Boden der geschilderten Übung stand. In unserem Anhang für die heutige Praxis ist die Notation rücksichtslos modernisiert.

6. Auch was die Verteilung des Stoffes in die beiden Hände anlangt, erscheinen die alten Vorlagen zuweilen wunderlich. Das Unentbehrlichste ist hier umgeschrieben, was irgend anging konform der massgebenden Vorlage belassen worden. Im übrigen steht natürlich gerade nach dieser Richtung hin das Meiste im Belieben des Spielers, der sich je nach seiner Fertigkeit und Spielart selbst einzurichten wissen wird.

### C. Revisionsbericht<sup>1)</sup>. Nr. 1. Toccata 1.

Quelle: BKM. Nr. 1.

Takt 34 l. H. 3. Viertel ist die Vorlage durch Korrektur zu  entsteht, eventuell ist statt

des  $\times f$  auch e oder g zu lesen. Konsequenterweise muss die Figur heissen .

Nr. 2. Toccata 2.

Quelle: BKM. Nr. 2.

Takt 28 ff. findet sich als Taktvorzeichnung an Stelle des bisherigen  $C \frac{24}{16}$ , also statt  $\frac{16}{16}$  erscheinen nunmehr deren  $24 = \frac{12}{8}$  (vergl. Nr. 3) = Sechzehntelsextolen in  $C$ . Die Betonung wird hier auch durch Kerlls Schreibart der linken Hand klar gestellt<sup>2)</sup>.

Takt 33 hat die Vorlage , doch erfordert die Konsequenz der Fortschreitung unsere Lesart.

Takt 34/5 soll der Rückgang durch  $C$  und Zerlegung in zwei Abschnitte zu zwei Vierteln in den beiden ersten Abschnitten verdeutlicht werden.

Takt 35 sind die Triolen in der noch lange Zeit üblichen Art von halben Werten notiert; die Taktstriche sollen auch das verdeutlichen.

Takt 40 ist die Mittelstimme (der Passage zulieb) völlig vernachlässigt.

Takt 50 l. H. zweites Viertel deutet an, dass Begleitung und Figuration auf verschiedenen Manualen gespielt gedacht sind. Vorschriften für die Ausführung auf der Orgel, wie Pedalzeichen etc. enthält diese Vorlage nicht, während zu Anfang der 6. Toccate in der Tabelle der modulatio ausdrücklich »Pedale« angegeben ist.

Nr. 3. Toccata 3.

Quelle: BKM. Nr. 3.

Takt 9 bei Wiedereintritt des  $C$  hat die Vorlage die Taktvorschrift  $\frac{8}{12}$ , die  $\frac{12}{8}$  werden durch Vertauschung von Zähler und Nenner wieder aufgehoben. Dasselbe wiederholt sich später; ebenso erscheinen  $\frac{24}{16}$  durch  $\frac{16}{24}$  beseitigt etc. Dieser Gebrauch ist im 17. Jahrhundert häufig. Schon Frescobaldi übt ihn, später Froberger<sup>3)</sup> u. A.

Takt 14, letztes Viertel, fehlt die Erniedrigung vor g, ergibt sich aber aus dem Vorhergehenden.

Takt 22 ff. hat die rechte Hand  $C$ , die linke  $\frac{12}{8}$  zu spielen und umgekehrt, ein charakteristisches Beispiel Kerllscher Rhythmenkombination, wie wir deren noch mehreren begegnen werden. Auch diese Übung findet sich, wie erwähnt, (ihrerseits an alte Tradition anknüpfend) bei Frescobaldi<sup>4)</sup>. In der Regel sind diese Stellen mit Sextolenbetonung, also nur einem leichten Druck auf dem ersten 16<sup>tel</sup> und nicht als 16<sup>tel</sup> Triolen zu spielen.

Takt 25, erstes Viertel fehlt  $\sharp$ .

Takt 32 restituiert die Vorlage  $\frac{8}{12} = C$ , führt aber in der Mittelstimme die  $\frac{12}{8}$ -Bewegung noch fort; Takt 34 erscheint noch ein  $C$ , mit welchem diese Bewegung dann gänzlich verschwindet.

Takt 37 r. H., drittes Viertel steht  $\sharp$  vor d (als Warnungszeichen).

Takt 56 ff. erscheint der Wechsel von  $C$  und  $\frac{24}{16}$  in beiden Händen besonders lebhaft. Der vorletzte Takt

lautet in der Vorlage l. H. .

1) Die nachfolgenden Aufstellungen beschränken sich schon aus Raumrücksichten auf die wichtigeren Abweichungen in den einzelnen Lesarten.

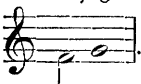
2) Über diese und ähnliche Fragen der Notation vergl. Bononcini, Giov. Mar., Musico pratico Bologna 1673 (Parte prima.); Bon-tempi, Giov. Andrea, Historia Mvsica, Perugia 1695, S. 219 ff.

3) Vergl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. IV. Band, 1. Teil, S. 124.

4) Bereits Ambros hat darauf aufmerksam gemacht (Geschichte der Musik. Bd. IV. 2. Aufl. S. 441). — An anderer Stelle (in Nr. 5, Takt 8 ff.) verwendet Kerll freilich dieselbe Schreibart auch da, wo sich durch den Duktus Triolencharakter von selbst einstellt. Gelegentlich werden  $\frac{24}{16}$ ,  $C$  und  $\frac{12}{8}$  auch ganz bunt durcheinander gewürfelt. So fehlt Nr. 8 Takt 32 nach  $\frac{24}{16}$   $C$  bei seinem Wiedereintritt gänzlich; im Zusammenhang hiemit beginnt der Komponist Takt 55 ff. ein Wechselspiel von  $\frac{12}{8}$  und  $\frac{8}{12}$ .  $\frac{8}{12}$  müsste mit Rücksicht auf die vorangegangene  $C$ -Gruppe =  $C$  sein, ist aber mit  $\frac{12}{8} = \frac{24}{16}$  identisch. Solche Dinge sind nur im 17. Jahrhundert möglich, als der Zeit des Übergangs in graphischer und metrischer Auffassung.

## Nr. 4. Toccata 4.

Quellen: 1. BKM Nr. 4; 2. WM IV; 3. Ritter. WM IV nennt das Stück »bona toccata« Auth. Jo. Casp. Kerl.

Takt 7 lautet der Alt in BKM .

Takt 13 sollte in BKM die erste Bassnote anfänglich dis heissen, doch strich der Schreiber das Accidens wieder weg.

Takt 42 ist in BKM die erste Note des Alt nicht ganz deutlich (c oder d); die Lesung d ergibt sich aus der Imitation.

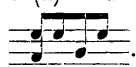
Takt 51 Alt in BKM , was offenbar nur ein Schreibversehen.

## Nr. 5. Toccata 5.

Quellen: 1. BKM Nr. 5; 2. Lpz. I; 3. Roger; 4. Mortier; 5. Walsh. Neudrucke von Farrenc (Le tresor des pianistes), III, 43) und Pauer (Alte Klaviermusik, Leipzig, Senff).

Takt 3 Lpz. ; ebenda Mittelstimme fehlt der Bindebogen.

Takt 4/5 Lpz. fehlt in Mittelstimme (a) und Oberstimme (f) der Bindebogen.

Takt 6 zweites Viertel Bass BKM .

Takt 8 findet sich in BKM und Lpz.  $\frac{24}{16}$  vorgeschrieben; vermutlich dürfte die Vorlage von 1675 bzw. Kerl selbst die Stelle so notiert haben. Dies ist für die rechte Hand nicht zutreffend. Der grösseren Deutlichkeit halber wurde die Linke hier (in Übereinstimmung mit den Drucken) umgeschrieben.

Takt 9 sind die Sechzehntel des Basses in Lpz. durch  angezeigt.

Takt 10/11/12 ergeben sich die Bindungen richtig aus Lpz.

Takt 10 fünftes Achtel bei Walsh fälschlich f; letztes Achtel Mittelstimme Lpz. fälschlich e.

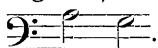
Takt 11 siebentes Achtel bei Walsh fälschlich a.

Takt 12 letztes Achtel bei Walsh fälschlich d.

Takt 14 BKM und Lpz. fehlt das restituierende Taktzeichen. In Lpz. ist im folgenden die Figur gleichmässiger auf beide Hände verteilt.

Takt 17 BKM zweites Sechzehntel inkonsequent d.

Takt 18 Lpz. überklebt. Desgl. 20, zweite Hälfte.

Takt 22 Lpz. Mittelstimme .

Takt 23 Triller korrekt; in BKM fehlen vier Zweiunddreissigstel.

Takt 24 Walsh Bass . BKM Fermate.

Takt 27 BKM fehlt Mittelstimme a. Lpz. hat zweites Viertel , wohl aus Scheu vor den durch die Pause verdeckten Oktaven; doch ist der Konsequenz halber an der Figur festzuhalten.

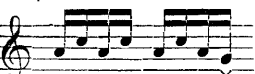
Takt 35 zweite Hälfte r. H. bei Walsh korrumpiert.

Takt 37 BKM, l. H. drittes Viertel , was unschön und unlogisch.

Takt 38 zweites Viertel r. H. Lpz. .

Takt 39 Walsh irrtümlich Bass h c d; im letzten Viertel ist auch die Mittelstimme an der Verzierung (aufgis) beteiligt.

Takt 40 Oberstimme c fehlt bei Walsh der Punkt; Mittelstimme zweites Viertel heisst fälschlich d.

Takt 41 1. und 2. Viertel Oberstimme in Lpz. ; die Schlussnote g (x) fehlt in BKM, wurde aber als besser vermittelnd aus Lpz. acceptiert. Ähnlich sind Takt 44 und 45 berichtigt.

Takt 42 zweites Viertel l. H. Walsh irrtümlich .

Takt 44 l. H. letzte Note Walsh irrtümlich c.

Takt 47 l. H. 3. Viertel Lpz. .

Takt 47 r. H. letztes Achtel Lpz. irrtümlich Vierundsechzigstel.

Takt 48 r. H. erstes Viertel, Walsh irrtümlich g a g.

Takt 59 ff. bei Walsh sehr verdorben. Die Mittelstimme in Lpz. am meisten logisch; ihr folgt die Übertragung.

Takt 62 Lpz. Bass 

Nr. 6. Toccata 6.

Quelle: 1. BKM Nr. 6; 2. Ritter.

Nr. 7. Toccata 7.

Quelle BKM Nr. 7.

Nr. 8. Toccata 8.

Quelle: BKM Nr. 8.

Takt 9 r. H. zweites Viertel irrtümlich 

Takt 37/8 fehlt im Bass der Bindebogen.

Nr. 9. Canzona 1.

Quellen: 1. BKM Nr. 9; 2. Aresti; 3. WM I; 4. Roger; 5. Mortier; 6. Walsh; 7. Fuchs; 8. Ritter.

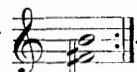
Takt 5 r. H. WM I Triller auf den punktierten Noten (ebenso a. a. Stellen).

Takt 6 r. H. WM I cis.

Takt 13 Aresti 

Takt 16 zweite Hälfte, Aresti, Mittelstimme , WM I ; ebenda bei Aresti der Bass

korrumpt in 

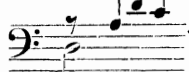
Takt 22 WM I hat Fermate, Aresti r. H. irrig 

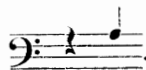
Takt 24 Aresti fehlt der Alt.

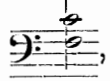
Takt 27 zweites Viertel, Oberstimme BKM und WM I übereinstimmend g, Aresti h.

Takt 28 Aresti korrumptiert (wie die Thematik ergibt).

Takt 32 Aresti, letztes Viertel, r. H. nur 

Takt 36 Aresti, BKM l. H. nur 

Takt 37 WM I Bass 

Takt 45 l. H. BKM , WM I 

Takt 49 Aresti korrumptiert.

Takt 51 BKM fehlt 3. und 4. Viertel Tenor; in WM I heisst dessen letzte Note f; die korrekteste Lesung bei Aresti, welche wir acceptieren.

Takt 55 Aresti will auch den zweiten Teil wiederholt haben.

Nr. 10. Canzona 2.

Quellen: 1. BKM Nr. 10; 2. Ritter. Neudruck in Fétis, la science de l'organiste und Körners Orgelvirtuos.

Takt 11 hat BKM im Bass (1. Viertel) g punktiert, was ohne Sinn.

Takt 53 BKM Sopran es irrtümlich nur halbe Note.

Nr. 11. Canzona 3.

Quellen: 1. BKM Nr. 15; 2. Ritter.

Takt 18ff. Triolen in BKM in moderner Art notiert.

Takt 24 musste die Notation gegenüber BKM verdeutlicht werden, woselbst in der r. H. die Triolenbezeichnung fehlt.

Takt 42 erstes Viertel Mittelstimme fehlt # vor c.

Nr. 12. Canzona 4.

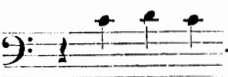
Quellen: 1. BKM Nr. 12; 2. Roger; 3. Mortier; 4. Walsh; 5. Hawkins, History of music IV, 97; 6. Mss. 17034/1 der k. k. Hofbibliothek zu Wien (19 Jahrh.); 7. Ritter. Neudrucke bei Farrenc a. a. O., Fétis a. a. O. und Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, II, 153.

Takt 21 Hawkins Alt cis.

» 22 » » e Viertelnote, dann Viertelpause.

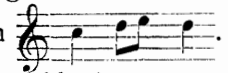
» 25 » Tenor h ganze Note.

» 27 » Bass 

Takt 28 Hawkins Tenor 

» 33 » fehlt die Mittelstimme.

» 51 » Tenor *gis* 2 halbe Noten, vor der ersten fehlt *#*.

» 62 » Sopran 

» 63 » » fehlt das *c*.

» 67/8 » r. H. 

Nr. 13. Canzona 5.

Quellen: 1. BKM Nr. 13; 2. Ritter.

Nr. 14. Canzona 6.

Quellen: 1. BKM Nr. 14; 2. Roger; 3. Mortier; 4. WM III; 5. Walsh; 6. Fuchs; 7. Ritter.

WM III trägt den Vermerk: »Fuga di Casparo Kerl in G: fin aliter desinens«; nach dem Wiederholungszeichen: »sequitur 2<sup>a</sup> pars fuga toppica«; mit Eintritt des  $\frac{6}{4}$  Taktes »3<sup>ta</sup> pars«. Das Mss. weist eine ganze Anzahl kleiner Abweichungen auf, von denen wir nicht Notiz nehmen.

Takt 5 Oberstimme, letztes Viertel WM III antizipiert *d* (statt *e*).

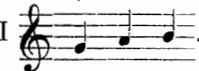
Takt 7 drittes und viertes Viertel Walsh korruptiert.

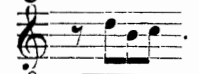
Takt 13 r. H. Walsh *cis* erst aufs letzte Viertel.

Takt 21 WM III l. H. verändert das Thema.

Takt 27 Walsh r. H. ; ebenda fehlt Wiederholungszeichen.

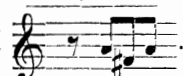
Takt 30 zweite Hälfte r. H. WM III irrtümlich Sechzehntel; ebenso Takt 34 erste Hälfte.

Takt 33 Oberstimme WM III 

» 37 » » » 

» 39 » » » 

Takt 40 letztes Viertel Walsh 

Takt 41 Oberstimme WM III 

Takt 42/3 Bass WM III zweimal statt *c e*.

Takt 47 zweites Viertel ff. Walsh 

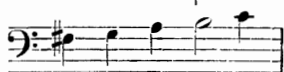
Takt 48 r. H. WM III *d a fis a*.

Takt 50 Walsh analog dem Schluss des ersten Teils verändert mit Einschlebung eines Taktes.

Takt 53 Walsh fehlt Einsatz des Tenors.

Takt 62 zweite Hälfte Oberstimme in WM III 

Takt 64 Mittelstimme WM III 

Takt 66 Mittelstimme WM III 

Am Schluss schaltet Walsh wieder einen ganzen Takt ein, während WM III folgende Variante (»versus in *g dur*; *finis huius fugae*«) bringt:



Nr. 15a, 15b, 15c Capriccio Cucu.

Quellen: 1. BB; 2. BKM Nr. 19; 3. Hbg. I; 4. Lpz. II.

Diese Handschriften enthalten das Stück in vier verschiedenen Fassungen, von denen Hbg. I BB am nächsten kommt; Lpz. II steht zu BB wiederum in einem näheren Verhältnis als BKM, indem sie BB verkürzend und umsetzend folgt. BKM dagegen bildet organisch neu, teils mit Benutzung der vorhandenen, teils mit neuen Kombinationen. Vermutlich handelt es sich hier um eine spätere Neubehandlung des reizvollen Problems durch Kerll selbst, welcher indessen BB als Ganzes entschieden vorzuziehen ist. Da Kerll BB am 17. Juli 1679 signierte, wird eine solche Neubearbeitung wohl als nach diesem Datum vorgenommen anzusehen sein, wie sie denn auch in der 1676 geschriebenen BKM anfänglich fehlte und erst später mit flüchtiger Hand nachgetragen ist.

Bei dieser Sachlage schien es dem Herausgeber lehrreich, die Bearbeitungen von BB, Lpz. II und BKM in extenso wiederzugeben; unsere Nr. 15a bringt die Fassung von BB, 15b von Lpz. II und 15c von BKM. Zu den Vorlagen ist noch folgendes zu bemerken:

1. Lpz. II: Takt 26—30 fehlen l. H. vor g c und f die  $\sharp$ .
2. BKM Takt 15 zweites und drittes Viertel g-e statt d-h ist offenbar ein Schreibversehen und wurde korrigiert.
  - » 45 letztes Viertel fehlt der Nachschlag, wurde ergänzt.
  - » 46 fehlt Basston d, wurde ergänzt.
  - » 49 drittes und viertes Viertel fehlt Weiterführung der l. H., wurde ergänzt.
  - » 53 Bass erstes Achtel irrtümlich e statt g.

Nr. 16. Battaglia.

Quellen: 1. BKM Nr. 17; 2. P.; 3. Hbg. II.

BKM und P stimmen der Hauptsache nach überein; BKM und Hbg. II dagegen unterscheiden sich nicht nur in Einzelheiten. In Hbg. II ist zu Anfang der Aria die Wiederholung nicht ausgeschrieben; vom  $\frac{3}{2}$  Takt an tritt daselbst die auch noch von Kerlls Schüler Murschhauser geübte weisse Notation ein. Der wichtigste Unterschied aber findet sich am Schlusse, wo Hbg. II einen längeren Anhang (von 42 Takten) bringt, während in BKM und P das Stück mit dem  $\frac{3}{2}$  Takt abgeschlossen wurde. Das Hamburger Appendix ist aus inneren Gründen (es ist geradezu läppisch) unmöglich echt; wir teilen dasselbe unten mit.

Im übrigen ist ff. zu bemerken:

Takt 30/1 wurden nach der Pariser Lesart redigiert.

Takt 34 P im Bass letzte Note irrtümlich  $\frac{1}{2}$ .

Takt 41—44 wurden nach P redigiert.

Takt 45 lautet 3. und 4. Viertel r. H. in P und Hbg. II .

Takt 46 BKM r. H. erstes Viertel entstellt.

Takt 46 P zweites Viertel hat eine Mittelstimme in Sechzehnteln.

Takt 47 P Oberstimme, zweite Hälfte, Sechzehntel.

Takt 62/3 wurden gegenüber BKM graphisch verdeutlicht.

Takt 71 P Oberstimme Terz tiefer.

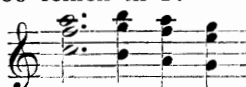
Takt 74 erste Hälfte fehlt in P.

Takt 75 Hbg. II Oberstimme eine Terz tiefer.

Takt 77 l. H. figuriert P analog der Oberstimme.

Takt 81 erste Hälfte hat P noch Bewegung.

Takt 104—108 fehlen in P.

Takt 124 P  bizarr.

Appendix der Battaglia in Hbg. II.





Nr. 17. Ciacona<sup>1)</sup>.

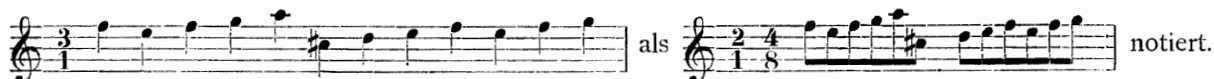
Quelle: BKM Nr. 16.

Takt 30 und 31 stehen, offenbar zufolge Schreibversehens, am Anfange der Takte vier Sechzehntel statt vier Achtel. Die richtige Einteilung ergibt sich zunächst aus der Analogie mit Takt 29 und 32.

Nr. 18. Passacaglia.

Quellen: 1. BKM Nr. 18; 2. WM II.

Das Stück ist in BKM in  $\frac{3}{4} = \frac{6}{8}$  Takt notiert; wir folgen der angemessenen Schreibung von WM II. Im weiteren Verlauf zollt der Schreiber von BKM der zu seiner Zeit in manchen Fragen herrschenden Unsicherheit der Notation seinen Tribut. So setzt er im Laufwerk der einen Hand vielfach den nächst kleineren Notenwert an Stelle des erforderlichen. Die Berichtigung ergibt sich an diesen Stellen leicht aus der korrekten Notation der andern Hand, wie Takt 21 ff., 37 ff. Zu grösserer Unklarheit führt diese Gepflogenheit aber, wo sie sich bei wechselnden Taktverhältnissen in beiden Händen findet. Dies ist Takt 137 ff. der Fall, wo in dem neueintretenden  $\frac{18}{24}$  Takt die Triolen (s. Nr. 3 Anm.) in alter Art, also in derselben Wertverschiebung notiert sind ( statt ). Bei Aufhebung der Triolenbewegung steht natürlich wieder  $\frac{24}{18}$ , indes behält der Schreiber die Verkürzung noch bei, misst dazu aber dem Zeitgebrauch entsprechend, ohne Rücksicht auf die metrischen Verhältnisse nur nach Zählzeiten. So erscheint in BKM Takt 141



Takt 146 fehlt r. H. in BKM die Terz. In Rücksicht auf diese Fragen war die spätere Niederschrift von WM II zur Kontrolle der Übertragung von grösserem Wert, als ihr von Haus aus zukommt, da sie z. B. in Takt 141 die auf theoretischem Weg gefundene Lösung bestätigt. Im einzelnen hat WM II viele Unterschiede anderer Art, so in der ersten Variation (aufsteigende Bewegung ohne Pausen); Takt 29 ff. sind die Viertelnoten in weissen Chromen notiert; gelegentlich finden sich Füllnoten, kleine Abweichungen und Zusätze in der Stimmführung etc. Takt 135, 154 hat der Schreiber von WM II ausgelassen, in 155 ist a als Basston interpoliert, Takt 160 u. 161 sind auf die Hälfte ihres Wertes zusammengezogen.

Nr. 19. Ricercata.

Quellen: 1. Kircher; 2. Mss. 18580/4 der k. k. Hofbibl. Wien; 3. Mss. mus. Am. 571 der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin »Fugue par Mr. Kerll a trois sujets«.

2 und 3 gehen auf 1 zurück. Bei Kircher ist das Stück partiturförmig auf vier Systemen mit 3 c- und einem f-Schlüssel wiedergegeben. Das Wiener Mss. ist Partitur geblieben, im Berliner der Inhalt unter Modernisierung der Accidentien auf zwei Systeme zusammengezogen.

Nr. 20. Halter. Der steyrische Hirt.

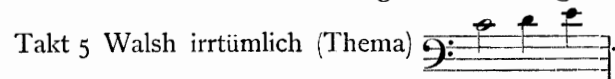
Quelle: BKM Nr. 21.

Vergl. S. LXIX.

Nr. 21. Canzona.

Quellen: Roger; Mortier; Walsh.

Das Stück ist in diesen Vorlagen der Toccata tutta da salti angehängt, bei Walsh auch unter gemeinsamer Nummerierung (III). Kerlls Name ist nur bei der Toccata genannt. Fehlt in der Liste der modulatio organica. Echtheit zweifelhaft. Die Überlieferung ist sehr mangelhaft, z. B.:



Takt 27 Walsh verdorben.

Vorletzter Takt Walsh, Alt letztes Achtel irrtümlich  $\sharp$ . Andere grobe Fehler wurden stillschweigend emendiert.

Nr. 22 a und b.

Quelle: Walsh. Neudruck Farrenc a. a. O.

Die Stücke fehlen in der Liste der modulatio organica. Echtheit sehr zweifelhaft. Überlieferung mangelhaft.

Nr. 22a, Takt 14 ff. sind die Noten der Akkorde statt untereinander, nebeneinander geschrieben.

Takt 31 zweites Viertel Vorlage irrtümlich  $\sharp$ .

Nr. 22b Takt 17 drittes Viertel Vorlage irrtümlich  $\sharp$ . Andere grobe Fehler und Satzunreinheiten sind emendiert.

## 2. Geistliche Konzerte.

**A. Quelle.** Der mehrgenannte Münchener Druck von 1669 »Delectus sacrarum cantionum etc.« Benutzt wurde das Exemplar der k. Bibliothek Berlin. Alt, Tenor und B. c. auch in London, british Museum. — Vergl. Beilage 7 No. 1.

**B.** Die hier bethätigte **Editionstechnik** folgt mutatis mutandis denselben Grundsätzen, welche wir bei

<sup>1)</sup> In der Modulatio organica, wie bereits erwähnt, Ciaconna variata benannt, desgleichen die folgende Nr. Passacaglia variata.

Ausgabe der Abacoschen Werke (Vergl. Jahrg. I. S. LVII) in Anwendung gebracht haben. Der Leser findet in den grossen Noten eine in allem Wesentlichen getreue Wiedergabe des Originals, während wir der modernen Praxis durch Ausarbeitung des Bassus continuus — die sich auch hier auf sämtliche Nummern erstreckt — entgegenkommen. Diese Ausarbeitung stammt von Herrn F. Bennat, k. Kammermusiker in München. Es ist bei ihr mit Rücksicht auf die Texte eine Form gewählt worden, welche in gleicher Weise der Ausführung durch Klavier, Orgel oder Harmonium Rechnung zu tragen versucht. Die Spieler der beiden letzteren Instrumente werden verstehen, sich mit den beigeetzten dynamischen Zeichen etc. nach den für sie massgebenden Verhältnissen abzufinden. Zu einigen unserer Stücke, sowie dem nachfolgenden Trio sollen wiederum separate Stimmen mit unserem Continuo entsprechenden Vortragszeichen etc. erscheinen. Bezüglich der Vorzeichen, Accidentien, der Generalbassschrift Kerlls etc. liegt zu besonderen Ausführungen kein Grund vor. Bei den Texten ist durch Auflösung der Abkürzungen und Einsetzung moderner Interpunktion versucht worden, das rasche Verständnis zu erleichtern. Was die Unterlage der Worte betrifft, spiegelt der Druck Kerlls Absichten deutlich wieder. Auflösungen des secundo-Zeichens sind dem allgemeinen Brauch entsprechend, durch Kursivschrift kenntlich gemacht.

**C. Revisionsbericht.** Der Druck ist im ganzen sehr korrekt; gelegentlich fehlt eine Pause oder findet sich eine falsche Note oder ein falscher Buchstabe im Text, doch ergibt sich die Korrektur ohne weiteres von selbst. Wenig Konsequenz waltet bezüglich der Bögen  und , durch welche mehrere Noten über einer Silbe zusammengefasst werden. In Nr. 8 ist die dem modernen Leser irreführende Taktvorzeichnung  $\text{C } \frac{3}{2}$  durch  $\frac{3}{2}$  ersetzt worden.

### 3. Sonata für zwei Violinen, Viola da gamba und Basso continuo.

**A. Quelle.** Mss. Cap. 4:5 der Universitätsbibliothek Upsala. Den Nachweis dieses Fundorts verdanke ich Herrn R. Eitner. 17. Jahrh. Die Stimmen sind auf vier einzelnen Blättern in 4° geschrieben. Die Continuostimme trägt die Aufschrift: Sonata. A. 3. ex G. Bmol. di J. Caspar Kerl.

**B. Die Editionstechnik** ist gehandhabt wie bei der Ausgabe der Abacoschen Werke. Die Ausarbeitung besorgte wiederum F. Bennat.

**C. Revisionsbericht.** Im ersten und letzten Satz unseres Stückes tritt der heute befremdende Gebrauch, den das 17. Jahrhundert von  $\text{C}$  macht, besonders sinnfällig hervor. (Vergl. Spitta, Vorwort zur Ausgabe von Schütz' Werken, I, VII.) Takt 25 Violine II sechstes Viertel irrtümlich a statt g.

Takt 27 Violine II siebentes Viertel irrtümlich c statt a und infolgedessen Quinten zwischen Violine II und Bass.

Takt 33—40 ist in der Vorlage die Bezifferung des Continuo gänzlich verdorben.

Takt 60 Continuo irrtümlich g statt f.

Takt 69 Gamba letzte Note irrtümlich d statt c.

Takt 86 Gamba neuntes Achtel irrtümlich b statt a.

Takt 97 Continuo über a irrtümlich  $\frac{7}{b}$  statt  $\frac{7}{\sharp}$ .

## IV. Beilagen.

1. St. A. (K. schw. 313/17.) 1. Kurz an Crivelli, München, 2. April 1655 . . . . In quanto al Sign. Francesco Bocalini<sup>1)</sup> e statta ancora già ditta la sua resolutione di uoler accettar cottoesto Seruitio . . . infratranto si prosuppone che l'interessi che ritardano la sua partenza, potranno essere sbrigati e egli tanto più presto all' stirsi la partenza: che per le sue virtù e qualità dal Sigr. Porro se ne ha sufficiente notitia, il quall' istesso lo propone per Maestro di Capella, in Caso che lui mancasse; il che li servirà di risposta et per informatione, di quanto L' A. Sua Elettorale da Lei desidera . . .

2. Kurz an Crivelli, München, 7. Mai 1655. . . . Per il Boccalini sento quello m'accenna nel ultima sua d. 24. spirato in un posdato, et credo, che per il donatuo non mi sarà difficoltà di darli scudi 300, comprendoui anco La spesa del uiagio, di che però con L. prossime ne darò parte più minuta. E tuttauia necessario che qua si sabbì, quanto pretende di trattenimento, acciò si resti ne patti chiari et non sia adossato a noi quello che necessariamente debbe essere determinato a Roma . . .

3. Crivelli an Egarter (Rat und Geheimsekretär bei der Hofkammer), Rom, 15. Mai 1655 . . . Ho inteso che il Sigr. Maestro di Capella si troui in cativissimo stato di salute, tuttavia desiderarei saperne la Certezza senza far di ciò motto ne ad esso ne ad altri . . .

4. Kurz an Crivelli, München, 18. Mai 1655 . . . . qualmente S. A. Elettorale rimane sattisfatta della resolutione che a dato al S. Bochalini, non uolendosi S. A. Serenissima caricar d'un virtuoso di tanta spesa e di modo che egli puo buon ristar a casa . . .

1) Vergl. Eitner, Quellenlexikon, Artikel Boccalini und Boccarini II, 73.

5. Egarter an Crivelli, München, 28. Mai 1655 . . . Il S. Maestro di Capella Giacomo Porro e stato per qualche tempo indisposto, si, ma si troua hora quasi del tutto rimeso e migliorato . . .

6. Kurz an Crivelli, München, 4. Juni 1655 . . . Il Pancratio (ein Altist, von dem früher die Rede war) non si desidera più; ben il Boccalini, si però egli resta in termini di giusta pretensione; et crede S. A. E., che di 300 scudi di donativo et spese egli si possi contentare, sapendo bene che più non sia mai stato pagato a quel uirtuoso che ui fosse. V. S. Illustrissima però non lo facij partire che prima non si sappij quello pretenda per sua prouisione annuale, et S. A. E. li habbij dato resolution sopra . . .

7. Crivelli an Kurz, Rom, 5. Juni 1655 . . . Prudentissimamente determino V. E. che il Boccalini non douesse porsi in uiaggio, se prima non si dichiaraua intorno alla pretensione della Prouisione e donatuo il che ho procurato più uolte, ma non L'ha uoluto mai fare. Finalmente hauendolo fatto scalta da un terzo, si è lasciato intendere liberamente, di non poter seruire per meno di scudi 100 il Mese e di scudi 1000 per il donativo e viaggio. A questo tale non ho risposto altro, se non che gli dica, che trovi chi gli li dia: di maniera che questa pratica si può tener totalmente esclusa . . .

8. Kurz an Crivelli, München, 9. Juli 1655 . . . Boccalini potrà . . . restar a casa sua . . .

9. Crivelli an Kurz, Rom, 18. September 1655. (Boccalini hatte Crivelli wieder besucht und nun seine Dienste für 500 Scudi angeboten; billiger könne er es nicht thun, weil er einen Diener brauche e che uol condurre tutti li suoi Instrimenti; auch weil er seiner Familie 200 Scudi zurücklassen müste u. s. w. Dies teilte Crivelli Kurz am 11. September mit. Wenige Tage darnach erschien Boccalini wieder bei ihm und drängte auf Engagement. Crivelli sagte, er habe keinen Auftrag.) . . . Boccalini rimase un pò disgustato . . . è ualante homo, ma vedo anco, che presume assai più, e dio sa, se andando a cotesto seruitio ui rimanesse, se non per poco tempo per rispetti della Moglie e 5 figlioli. Supplico V. E. a farmi gratia di non partecipare questi duoi punti con il S. Porro, perché uerebbe a saperli l'istesso Boccarini . . .

10. Kurz an Crivelli, Rom, 24. September 1655 . . . al S. B. non sarà mai dato di donativo e spesa di viaggio più chi ad altri, et si ui fusse qualche gionta, sarebe il rifarli la condata deli suoi Instrimenti oltre li 100 ducati . . .

11. Crivelli an Egarter, Rom, 9. Oktober 1655 . . . Desiderai sapere come se la passa Il Maestro di Capella S. Giov. Jacomo Porro, hauendo inteso che si troua in cattivo stato di sanità e che per ciò non puol più essercitare la sua carica . . .

12. Egarter an Crivelli, München, 29. Oktober 1655 . . . Il Signor Maestro di Capella nostro non è altimente aggravato di male, ma gode buona salute e essercita la sua carica ordinariamente . . .

13. Kurz an Crivelli, München, 5. November 1655 . . . Ho visto . . . li Instanti che fa il S. Boccarini per il suo donativo che pretendi dela esser di 300 scudi. In risposta di ciò mando a V. S. Illustrissima sotto sigilo uolante queulo che Io li rispondo, essendo cotista la mente del S<sup>mo</sup> El<sup>re</sup> *che la persona di detto S. Boccarini per adesso non e tanto necessaria quanto prima* . . .

2. August Kühnel ist geboren am 3. August 1645 zu Delmenhorst in Oldenburg. Wo er seine Ausbildung empfangt, ist nicht bekannt, doch erweisen die vorliegenden Dokumente, dass er ein Schüler von Ag. Steffani — wie bislang wohl angenommen wurde — nicht gewesen sein kann. Bereits in sehr jungem Alter (1661) finden wir (s. u.) Kühnel im Dienste des Herzogs Moritz von Sachsen-Weitz, dem er über zwanzig Jahre, bis zu dessen Tode (Dezember 1681) diente. 1678 liess sich der Künstler in Dresden, 1680 vor Kurfürst Max Emanuel in München hören. Weshalb sich sein damals in Aussicht genommenes Engagement zerschlug, geht aus den nachfolgenden Briefen hervor. 1682 ging Kühnel auf kurze Zeit nach England, 1685 wurde er am Hofe zu Cassel als Kapellmeister, 1686 zu Darmstadt als Violadigambist und Direktor der Instrumentalmusik angestellt; dann war er eine Zeit lang Vicekapellmeister des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, bis er 1695 als Kapellmeister an den Casseler Hof zurückkehrte, in welcher Stellung ihn um 1700 der Italiener Ruggiero Fedeli abgelöst hat. Das Todesjahr Kühnels ist nicht bekannt.<sup>1)</sup>

a) Kühnel an den Geheimsekretär Prielmayr in München, Weitz, den 6. September 1682. »Monsieur mon tres honoré Patron. Daß demselben ich durch diese wenige Zeilen auffwartte, veruhrsachet sowohl meine begierde, dessen erwünschtes vergnügen und guhte gesundtheit zu erfahren, alß daß ich gern wißen möchte, ob man hir aus Sachsen, von der Contagion befreiten örthern nach München passiren kan. Es wirdt zweiffelsohne meinen Hochgeehrten Herrn noch in frischen gedächtnüß sein, wie daß ich gegen demselben gedacht, weil ich vor 2 Jahren von Ihro Churfürstl. Durchl. sonderbahre hohe gnade verspürte, daß ich gelegenheit suchen wolte, mich hir loß zu machen und in Ihre Churfürstl. Durchl. diensten zu treten; hir zu gibt nun die gelegenheit es selbst an die Handt, in dem Ihre hochfürstl. Durchl. Christmildester gedächtnüß als mein sehr gnädigst gewesener Herr (welchen ich über die 20 Jahr gedient) im vorigen Jahr am andern advent Todes verblieben, daß ich also mich nur erstlich neulich hie habe los machen können; Ist derohalben an meinen Hochgeehrten Herrn mein, dienstl. bitten mir diese hohe Gunst zu erweisen, und mir ohnschtrer mit ehester post berichten, ob man von hie nach München passiren kan, und ob ich

1) Prachtvolle Sonaten des Meisters für Gambe und Continuo hat F. Bennat soeben begonnen zu edieren (Berlin, Verlag Drei Lilien), denen Verf. obige biographische Notiz vorangeschickt hat. Vergl. Walther, Lexikon; Spitta, Bach (I, 508) u. a. m.

auch bey Ihre Churfürstl. Durchl. von Bayern noch in vorigen gnaden stehe. Solte ich dieses beydes von meinen HochgeE. Hrn. erfahren, bin ich gänztlichen resolviret in Ihre Churfürstl. Durchl. Diensten mich zu begeben.

Hie zu Zeitz, wie auch in denen darumb liegenden örthern haben wir, dem Höchsten sey Dank, nicht den geringsten anstoß von der Contagion, und ist solche guhte anstalt gemacht, daß auch kein mensch, er sey auch, wer er wolle, hie eingelaßen wirdt, der von verdächtigen örthern her kombt; daß aber die Contagion sich itzo in Halle (welches 6 meil von hir ist) befindet, ist nicht zu leüchnen; wir hoffen aber zu gott, sie soll hieher nicht kommen, weil deßwegen hir guhte vorsichtigkeit gebraucht wirdt. Dieses inliegende schreiben bitte ich ohnschtrer an dem Herrn Cammerdirector Augustin zu übergeben laßen. Ich wil hoffen, Er wirdt mir die Ehre gönnen, ein paar Zeilen Zu antwortten, kan als der Monsieur solches ohnschterer mit einschließen; solte Er aber wieder verhoffen mir nicht gerne antwortten wollen, weil Er nicht gerne teutsch schreibet, in dem ich schon vor diesen ein mahl an Ihm geschrieben und keine antwort bekommen, so bitte ich nochmahls mein HochgeE. H. wolle mir nicht laßen, sondern mir nur ein par wordt, so bald es sein kan, antwortten, damit ich versichert werde, daß dieses Zu recht über kommen ist, und ich nicht vergeblich darauff warten darf. Sonsten hätte ich eine andere Reise vor, alwo ich auch bin hin begeret worden, werde aber dessen antwort ohnfehlbahr erstlichen erwartten, in dem ich daßienige, waß ich zu münchen versprochen habe, feste gedenke zu halten. In übrigen recommendire mich in deßen favor und gunst, der ich ieder Zeit verbleibe

Meines HochgeEhrten Herrns

dienstfertigster

Zeitz den 6. Septemb: Anno 1682.

Augustus Kühnel. m. propria.

P. S. Die gegen antwortt kan ohnemasgebung nur biß Nürnberg francirt werden, wirdt mir als dan solches hieher nach Zeitz wohl überantworttet werden. Sonsten bitte ich bey gelegenheit Ihre Exelenz dem Oberst Hoffmeister meine wenige persohn unterdienstl. zu recommendiren und Sie meinen Vorsatz entdecken, weil Ihr Exelenz, da ich bey Sie abschiedt nahm, gedachten, daß Ihre Churfürstl. Durl. gerne sehen würden, wen ich würde wiederumb auff München kommen; dieses werden Sie sich zweifelsohne noch wohl erinnern und vielleicht meiner in guhten bey Ihre Churfürstl. Durchl. gedencken.«

b) Freiherr von Rechberg an Prielmair in München, Esting den 23. September 1682. »Monsieur, Was derselbe vnder heittigen dato An mich gelangt vnd von dem guetten Gambenisten Augustin Küchel (!) beige-schlossen, welcher gestalten Er seine vntertenigste dienst vor Andern offerirt, hier Von habe ich Ihr. C. F. G. nach der Taffel vndertenigst nachricht geben. Haben es Kürzlich dahin beantwortt, wan er sich zur catholischen religion Zue begeben von selbst geneigt were, one welches Er Keinen beständigen diener könte abgeben, wollen selbe Ime, vnangesehen vil guette leidt bei der Music vorhanden, auch accomodiren, stehet deme nach Alles An dieser resolution, so der Her Mit guetter Manier Zue rescribiren wirdt wissen. Ich aber verbleibe u. s. w.

Esting den 23 September 1682

Meines H. bereitwilliger

Bernhardt Boro Frh. v. Rehberg. mp.«

c) Prielmair an Kühnel in Zeitz, München den 25. September 1682 (Concept). »Monsieur. Meines hochgeehrten Herrn an mich beliebtes vom 6. dieß St. V. ist mir wol zuekommen vnd habe ich nit vnterlassen, den einschluß dem D. Augustino Steffani rechts abzugeben, welcher hinwider zuantwortten versprochen. In der Haubtsach haben Ire Ch. Drl. in Bayrn, mein gnädister Herr, wol gern vernommen, das mein Herr derselben seine Dienst offerirt; die er auch an hiesigem Hoff würcklich vnd beständig haben kann, wann er sich zu vnserer Religion erclären will, wie man vermeint, daß er ohne das diser intention sein, in dem er in seinem vorigen alhier sein als ein gescheider vnpassionirter Mann schon beobachtet haben wird, in wem vnser dem Cathol<sup>m</sup> thuen vnd lassen bestehe. Ligt also vornemblich das werck dermal an deme, das sich Monsieur weiters vernemmen lasse: ob er die Religion mit seinem hauswesen ändern könde, oder nit: kanns sein: so hat er, wie gemelt, gewiß vnd seinen Meriten nach reputirliche Dienst: was fraw vnd Künd anbelangt, wird meines erachtens für den anfang gnug sein, wan sie nur einen gueten willen mitbringen, das ybrige wird sich alsdann von selbst mit der gnad Gottes schon ergeben, sonderbar wan Sie auch das Exempl deß Herrn Vatters vor sich haben werden:

Von Ir Ex. dem Herrn Obr. Hoffmeister einen frd. grueß: Ich aber bedancke mich für das Zu meiner wenigen Persohn gestellte guete vertrauen vnd erwarte über obiges Der weiteren nachricht, alsdann es der heraufreis halber bald füreinander gebracht sein wird: Mit verbleib u. s. w.

Den 25. September 1682.

Prielmair.«

d) Kühnel an Prielmair in München. Zeitz den  $\frac{15}{25}$  Octob. Anno 1682. »Monsieur mon tres honoré Amy. Deßwegen beliebtes vom 25. Septembris ist mir zurecht eingehändiget, und ob ich wohl gänztlich vermeinet hette, daß daßienige, waß mir vor 2 Jahren zu München durch dem Herrn Cammer director Augustin ist versprochen worden, mir auch itzo noch wiederfahrn würde; als nemlichen, wie ich gegen dem Herrn Augustin gedachte, daß ich mich wegen der religion nicht forßiren oder zwingen ließe, so bekam ich zur antwortt, daß würde auch nicht geschehen: Weil ich aber auß meines HochgeEhrten Herrns schreiben ein anders ersehen, daß ich noch vor her, ehe ich nach München komme, wegen der religion mich erklären soll, so berichte ich herauff in gegenantwortt, daß nicht alleine hiesiger orthen alle Leüte, wen ich solches eingienge, davor halten würden, daß ich die religion umb deß Dienstes willen gangirte oder änderte, sondern Sie würden ihres orthes auch selber in der gleichen gedanken gerahten, wordurch ich mir eine übele nachrede würde veruhrsachen. Ein anders ist, wen einer durch Zeit und

gelegenheit in seinen gewissen überzeuget wirdt, ist er als den schuldig nach seinen wißen und gewissen von sich selbst und ohne Zwang seine Seele zu versorgen. Dieses ist, wie ich gänzlich da vor halte, aller rechtschaffenen gemüther Ihre arht, werde auch also hir von nicht abweichen können; versichere Monsieur, daß ich der besten meinung gewesen, Ihre Churfürstl. Durchl. /:weil ich von Sie so eine sonderbahre hochgnädige Affection verspürt habe:/ vor alle andern Potentaten zu dienen, welcher meinung ich auch noch bin, wen ich die Freyheit wegen der religion erhalten kan, in dem ich auch die Meinigen auff eine andere arht nach München nicht zu bringen weiß, ohngeachtet Sie mir sonst in keinen Dinge leichtlich zuwieder leben. Kann Monsieur mir diese Freiheit nicht versichern, muß ich gedenken, daß ich dißfals unglücklich bin, daß ich an einen solchen orte, wo ich gerne gesehen würde, und ich auch gerne sein möchte, wegen der religion /:welche doch von einen solchen großen unterscheidt nicht ist, als man es auff beyden seihnten vorgibt:/ nicht sein kan. Waß zwar mein stücke brodt, so ich in diesen Jammervollen leben noch möchte von nöhten haben, anbelangt, kan ich ohne ruhm daßelbe sowohl hir als auch noch an einen andern orte haben; dennoch aber, weil mir mein vorsatz zu München auff solche arht ist fehl geschlagen, so bin ich nunmehr mit gott gänzlischen resolvirt, ehe ich mich dieser orthen recht feste ein laße, eine Reiß in Engellandt zu thun, vmb zu erfahren waß vor Viol d'gambisten /:weil die Viol d'gamba auß Engellandt her kombt:/ da anzutreffen sein. Ich bin schon etliche Jahr damit umgegangen Engellandt zu sehen, es hat sich aber biß her nicht recht schicken wollen, will derowegen itzo die Zeit in acht nehmen, weil ich noch frey bin, und mit Gottes Hülffe die Reiß über etzliche Tage antreten. Ich will hoffen, daß ich anderer orthen werde passiren können, weil hie herumb gantz gesunde lufft ist, worvon ich die gewißheit baldt zu erfahren gedencke, in dem ich an ein gar guhte Freunde deßwegen geschrieben, ob ich nach Hollandt ohne garantaine passiren kan. Solte ich künftigen Fröling, wie ich zu Gott hoffe, mit guhter gesundtheit wiederumb auß Engellandt komen, werde ich Monsieur mit ein schreiben auffwarten, umb eine antwortt hierauff zu erlangen, weil ich solche wegen bevorstehenden winter hir nicht erwarten kan, und ich mir auch die gedanken mache, daß ich hierauff, Monsieur schreiben nach, umbsonst würde warten. In Zwischen bitte gantz dienstl. bey Ihre Churf. durchl. meine wenige Persohn gar unterthänigst, wie auch bey Ihre Ex. dem Herrn Obr. Hoffmeister gantz unterdienstl. zu recommendiren; worbey ich mich auch schönstens bedancke, daß derselbe mir nicht alleine einer antwortt gewürdiget, sondern auch darinne alle treue Affection verspüren laßen, worin ich bitte Stetswerend zu verharren gegen

Meines hochgeehrten Herrns

Lebenslang Treuen Diener

Augustus Kühnel. mp.

Zeit den  $\frac{15}{25}$  Octob: Anno 1682.

3. a) K. A. Personalakt Kremponer. Specificatio. Waß der geweste churf. Hofcapellmaister Johann Jacob Porro sel. an Compositionen sowohl zur Churfr. Hof Capellen alß Tafelmusic gehörig hinderlassen. Alß

|                                                                |                        |
|----------------------------------------------------------------|------------------------|
| Missae 32                                                      | Diuersi psalmi 40      |
| Cantiones 60                                                   | Magnificat 64          |
| Motetti de tempore per totum annum 60                          | Alma Redemptoris 48    |
| Motetti de B. Virgine 44                                       | Ave Regina Caelorum 34 |
| Motetti de virginibus 20                                       | Regina Coeli 80        |
| Motetti de Apostolis, martiribus et confessoribus 47           | Salve Regina 46        |
| Motetti de angelis 9                                           | Lytanie 20             |
| Motetti pro aduentu domini 21                                  | Sub tuum praesidium 48 |
| Motetti pro natiuitate domini usque ad purificationem B. V. 22 | Miserere 20            |
| Missa pro defunctis 1                                          | Stabat Mater 7         |
| Psalmi Vespertini vacat                                        | Ad Completorium 40     |
| Dixit Dominus 54                                               | Te deum laudamus 2     |
| Confitebor tibi 26                                             | Responsoria 3          |
| Beatus vir 22                                                  | Madrigalia 200         |
| Laudate pueri 45                                               | Paletti (!) 10         |

Summa 1115 Stuckh.

Leonhardt Khremponer

musicus Instrumentverwalter m. pr.

b) K. A. Personalakt Porro. **Designatio Compositionum a Domino Capellae Magistro ante discessum hic relictarum.**

|                                       |                         |
|---------------------------------------|-------------------------|
| 26 Missae a uoci diuersi.             | 17 Beatus Vir.          |
| 52 Canzon.                            | 27 Laudate Pueri.       |
| 36 Offertoria de Tempore.             | 25 Psalmi uarij.        |
| 4 Sequentia de Sancto spiritu.        | 54 Magnificat.          |
| 3 Sequentia de uenerabili Sacramento. | 22 Psalmi Completorij.  |
| 3 Sequentia de Pascate.               | 63 Salve Regina.        |
| 55 Offertoria de Sanctis.             | 50 Alma redemptoris.    |
| 41 Dixit Dominus.                     | 26 Ave Regina Caelorum. |
| 16 Confitebor.                        | 30 Regina Coeli.        |

40 Litaniae de B. Virgine Maria.

28 Sub tuum praesidium.

9 Litaniae de omnibus sanctis.

1 Litania de Venerabili Sacramento.

1 Litania de Sancta Cruce.

5 De profundis.

3 Stabat Mater.

62 Motetta uaria, uariorum Autorum cum paucis uocibus.

33 Missae, Cantiones, miserere motecta, Magnificat, partim de Domino Valentino, partim de Piscatore.

10 Motecta de Angelis cum multis uocibus.

7 Motecta de Angelis cum paucis uocibus.

2 Motecta plena de uenerabili Sacramento.

5 Benedictus pro hebdomada sancta et pro defunctis et unum Magt. pro defunctis, simul et Benedictus octo uocum.

4 Miserere pro hebdomada sancta.

7 Hymni uarij concertati multis uocibus.

9 Responsoria in sancta nocte Natalis cantanda.

1 Improperia in feria sexta Parasceves cantanda. Varia Responsoria et Lamentationes pro hebdomada maiori.

21 Miserere multis uocibus et Instrumentis.

3 Miserere Piscatoris.

5 Missae in libris compactae, Concertatae cum multis uocibus.

### Sequuntur opera cum tubis

4 Missae cum multis uocibus, Instrumentis et tubis.

7 Motecta uaria cum tubis.

3 Te Deum Laudamus.

2 Regina Coeli.

2 Cantiones cum tubis et alijs Instrumentis.

1 Alma redemptoris.

2 Pange Lingua.

1 Litania de Beata Virgine Domini Valentini cum tubis.

1 Tui sunt.

4 Salve Regina.

3 Magnificat.

1 Ave Regina Coelorum.

4 Sub tuum praesidium.

3 Psalmi in libris conscripti octo uocibus.

4 Psalmi in alijs libris.

*Huc usque sunt Compositiones 848.*

Fasciculus Contrapuncti colligatus pro toto anno.

### Opere per il seruitio di tauola.

85 ottanta cinque Cantate a molte uoci e stromenti.

135 Cento e trenta cinque Cantate a pocce voci.

34 Trenta quattro Cantate spirituale uarij, a uoci e stromenti.

23 Vinti tre sonate e Baletti per il seruitio di tauola.

29 Vinti noue Cantate uarij del Signore Giovanni Valentini.

### Libri stampati.

Motetti di Jacomo Arrigo primo [libro] a 4.

Canzone per sonare a tre, di Achilles Bauer.

Sonate di Dario Castello, a 2, 3, e 4 voc.

Canzoni di Tarquinio Merula.

Quattro libri di Cantate a uoce sola, tre stampati et uno manoscritto.

Cinque Libri de Madrigali et Canzoni per sonare di uarij Autori.

Cantate del Agostino (Felci) Felice, libri 8.

Madrigali del Giuan Rouetta, opera sesta, lib. 6.

Madrigali del Francesco Turini, libro terzo, lib. 7.

Madrigali concertati del Girolamo Rouetta, lib. 5.

Madrigali del Claudio Monteverde, lib. 9.

Vn libro sola uoce d'Arie Fontei.

Madrigali di Galleazo Sabbathini, lib. 6.

Violino 1 e 2 a partengono a di libri de Merula quagli suono ligati nelli libri de Merula.

Delicie Musicali del Prioli, lib. 7.

Villanelle d'Orlando di Lasso, lib. 4.

Madrigali di Francesco Turini, lib. 4.

Madrigali d'Horatio Tarditi, lib. 5.

Madrigali del Chinelli, lib. 5.

Libro 2°. di Madrigali del Francesco Turini, lib. 5.

Madrigali del Valentini, lib. 7.

Madrigali d'Alessandro Grandi, libro 2°. lib. 5.

Madrigali del Merula, lib. 4.

Musiche Concertate del Merula, lib. 5.

Madrigali del Besenti lib. 4.

5° e 6° libro de madrigali Monteuerde lib. 6.

Quarto libro del detto lib. 5.

Raccolta de fiori musichali del Magni lib. 5.

Messe del stadelmair a 5 voci et Istromenti lib. 18.

Salmi del detto a 4 con ripieni e 2 Viol. lib. 12.

» » Chizzolo lib. 9 a otto uoci.

Part 1<sup>a</sup> et 2<sup>a</sup> ofiertoria del Praenestini lib. 10.

Liber tertius Missarum dicti lib. 5.

Secundus liber » » » 4.

Motecta Nanini lib. 2.

Messe Concertate d'Alessandro Grandi lib. 9.

Miserere Mengelij lib. 6.

Liber Primus Missarum Palestina [sic] lib. 5.

Hymni dicti libri 4.

Missae Georgij Poss lib. 12.

Madrigali del Nanini lib. 5.

» » Marentio, non adhuc ligati.

» a 3 del Stefano Bernardi, non ligati.

Cantate del Sances, libro solo.

» un libro solo del Brunerio.

Arie Alessandro Grandi non auchora ligati.

La suevia Germogliante posta in musica in stile

recitatio del sigre Massimiliano Wilibaldo.

Fasciculus Chartellarum pro Compositione.

4. Kr. A. Personalakt Bontemps. »Demnach die Churfr. Drtl. in Bayern ainen welschen Singer Khnaben von Perus (Perugia), Namens Andre Bontempo zum Discantisten in dero Hof Music gdst. an: vnd aufnehmen vnd Ime das Monat zu Sold dreissig gulden, dann Cosstgelt neben Wein vnd brott, so Ime von Churfr. Hof Kheller

geraicht wirdet, zwelff gulden dergestalt bestimbt vnd verwilliget, daß Ime an dem monatlichen Sold alzeit  $22\frac{1}{2}$  vnd ybrigen  $7\frac{1}{2}$  fl. seiner Muetter darinnen im Welschlandt durch den Hern Criuell<sup>1)</sup> zu Rom geraicht werden solle; Alß wirdet dem Churfrl. Rhat vnd Hofzalmaister Hannß Christoph Camerlohr hiemit beuolchen, beriitem Singer Khnaben dis orts mehr nit als  $22\frac{1}{2}$  vnd die sonderbar gemachten wochentlichen drei gulden Costgeld ausvolgen zlassen vnd in ausgab zu bringen, weiln obverstandtner massen die ybrigen monatlichen  $7\frac{1}{2}$  fl. seiner Muetter gemelter Criuell zu Rom zuerlegen beuelch ist, vnd selbiger es in seiner Rechnung, daß es Ime volgents herausen wieder guet gemacht werde, zubringen hat. Mit gedachtem Sold ist auch der anfang auf den ersten Augusti Cosstgelt, aber vom 27. Juli Diß nunmehr zu end lauffenden Jahrs zenemmen.

München den 27. Dezembris A<sup>o</sup> 1641.«

##### 5. Gehalts- und dergl. Bezüge 1656—73. 1684.

1. R. A. Ferdinand Maria Hofstaat. Hofmusik 1652—1679. (Altbayer. Fürstensachen, Spec. Fasc. LXII<sup>a</sup>, No. 545<sup>c</sup>.) Concept im K. A., Personalakt. Decret vom 12. März 1656<sup>2)</sup>. Demnach die Churfr. Drl. in Bayrn etc. Johann CasPar Kerl zum vice Kapellmeister gnädigst an: vnd vfgenommen vnd zu solchem ende für die Tafel (doch ausser Wein, Pier vnd broth, so Ime teglich zu Hof verreichet wirdt) vnd zur besoldung Monathlich Sechzig Reichstaller verordnen lassen; Also befelchen Sie dero Hofcamer Presidenten vnd Rhäten hiemit gnädigst, die verfigung zethuen, damit vom churfr. Hofzahlamt Ime Kerl obermelte besoldung zu Quartaln eingethailter außgefolgt, vnd damit der anfang vom 27. Februar dises Jahres gemacht werde . . .

Ferdinand Maria Churfürst. mp.

2. K. A. Personalakt. Signat zum Hofkeller, 27. März 1656. Demnach die churfrtl. Drtl. etc. Johann CasParn Kerl zum ViceCapellmeister gdst. an: vnd aufgenommen, Also wirdt dem churfr. Hofkhellermaisteramt hiemit beuolchen, Ime Kerl teglich zwai Maß Wejn, Zway maß Pier, zway Semel vnd zway laibl ausVolgen Zlassen vnd damit der anfang vom 27. Februarij, alda er eingestanden, zumachen . . .

Curfr. HofCammer Canzley.

3. K. A. Personalakt. Signat zum Hofzahlamt, 27. März 1656. Demnach . . . (wie oben) . . . aufgenommen, vnd zu solchem ende für die Tafel (doch ausser Wein, Pier vnd Prot, so Ime teglich zu Hof verreichet wirdt) vnd zur besoldung Monathlich Sechzig Reichstaller oder 90 fl. Verordnen lassen, Also wirdt dem churfr. Rhat vnd Hofzahlmeister alhie hiemit beuolchen, Ime Kerl obermelte besoldung, so das Jahr 1000 fl. trifft, zu Quartaln eingethailter ausVolgen zlassen vnd damit den anfang vom 27. Februar dises Jahres zemachen . . .

Curfr. HofCammer Panzley.

4. R. A. a. a. O., Concept im K. A. Personalakt. Decret vom 22. September 1656. Demnach Ire churfrt. Dlt. etc. dero bißhero gewesten Vice Capelmaistern Hannß CasPar Kerl nunmehr zu Irem würckhlichen Capelmaistern an stat des Negstverstorbnen Giacomo Porro gnädigst an: vnd aufgenommen, vnd demselben die Jenige besoldung, so besagt sein Antecessor zu seinem Anstandt gehabt, nemblich an gelt 1000 fl., dan für den Täglichen Trunkh Wein  $165\frac{1}{2}$  fl. also zusammen Jährlichen 1165 $\frac{1}{2}$  fl. raichen zlassen gnädigst verwilligt, also befelchen Sie dero Hof Camer hiemit gnädigst, die beherige Verordnung zu thun, damit Ihme Kerl erwenter Järlicher soldt hinfüran quartaliter geraicht, vnd der anfang von dem 20 diß gemacht werde . . .

Ferdinand Maria Churfürst mp.

5. K. A. Personalakt. Ordonanz an den Hofzahlmeister vom 9. Oktober 1656. Demnach . . . (wie oben) . . . verwilliget, Also wirdet dem Curfr. Rhat vnnd Hofzahlmeister Hannß Christophen Kammerloher hiemit beuolchen, Ime Kerl erwenthen Järlichen soldt der 1165 $\frac{1}{2}$  fl. hinfüran quartaliter zu raichen vnnd den anfang vom 29. September negsthin zumachen . . .

Curfr. HofCammer Canzley.

6. R. A. a. a. O. Decret vom 18. October 1656. Demnach die Churfr. Drtl. in Bayern etc. dero bißher gewesten ViceCapelmaistern Hannß CasPar Kerl nunmehr Zu Irem würckhlichen Capelmaister genedigist an: vnd aufnommen; vnd zum Järlichen Sold 1180 fl. vmd für den Teglichen Trunkh wein Järlich 243 fl. verordnen lassen, alß befelchen Sy dero HofCamerpraesidenten vnd Rhäten hiemit gnädigst, die verfigung zu thuen, daß Ime Capelmaister oberante besoldung vnd Weingelt Zu Quartaln eingetheilter außgeuolgt, vnd mit dem Weingelt der anfang vom Ersten July, mit der besoldung aber vom 20. Septembris dises Jars gemacht werde . . .

Ferdinand Maria Churfürst mp.

7. R. A. a. a. O. Decret vom 20. März 1657. Demnach die Churfürstl. Drtl. in Bayrn etc. dero HofCapelmaistern CasParn Kerl aus gnaden dreyhundert gulden geschenkt, Alß thuen Sy dero HofCamer Praesidenten vnd Rhäten hiemit gnädigst beuelchen, zuuerfügen, das Ime Capelmaistern solche 300 fl. ausgeuolgt werden . . .

Ferdinand Maria Churfürst mp.

8. K. A. Personalakt. Autografe Gesuch Kerll's ohne Datum (vor 26. April 1659).

Durchleuchtigster Curfürst, Gnedigster Herr etc.,

Euer Curfürstl. Durchl. haben vor diesem dero Würckhlichen Capelmeistern iederzeith auch den Raths Tittel Gnädigst Zu conferirn pflegen. Wann Sie mich nun dan auch zue solcher Function bereit vor geraumer Zeith

<sup>1)</sup> Vergl. S. IX.

<sup>2)</sup> Die Dokumente sind, wenn nicht anders bemerkt, von München datiert. Auszüge aus einer Anzahl derselben finden sich ausser bei Rudhart nach hinterlassenen Papieren J. J. Maiers im kirchenmusikalischen Jahrbuch (Regensburg, Pustet) 1891, S. 70 ff. veröffentlicht. (Mitgeteilt von F. X. Haberl.)

gnädigt ahn vndt auffgenommen, vndt verhoffentlich biß daher die von mir erlangte Satisfaction empfangen, Also bitte dieselbe hiemit gehorsambist, mich auch meinen Antecessoribus gleich Zu halten vndt in Churfürstl. Gnaden den Rhats Tittel anschaffen Zu lassen, welche hohe Gnadt ich mitt meinen ohne daß schuldigsten Diensten verdiene vndt deroelben mich solcher gestalt vndt zu gewühriger resolution vnterhengist befelhen thue.

Euer Churfürstl. Durchl.

Vnthenigist Gehorsambister

Johann CasPar Kerll.<sup>1)</sup>

9. K. A. Personalakt. Decret Schleißheim den 26. April 1659. Demnach die Churfr. Dchl. in Bayern etc. . . . dero Rhat vnd Capellmaister CasPar Kherl auf sein vnderthenigistes anhalten Zu gewisem ende von dem Hofzählamt Tausent Taller anticipando dergestalt volgen zu lassen gnädigst verwilliget, daß ihme zu drey Quartalen iedes 500 fl. bezahlt, dagegen aber, Vnd biß sich angeregte 1000 Taller widerumb abgestattet haben, an seiner besoldung Jährlich 400 fl. defalirt vnd innebehalten werden; Also befelchen hechstgedacht Iro Churf. Drtl. dero Rhat vnd HofZahlmaistern Hanß Christophen Camerloher hiemit gnädigst, dise dero intention in ainen vnd andern zuuolziehen, dises Decret aber a part zuhalten, Alß Sie sich dessen versehen vnnndt saintd ihme benebens mit genaden gewogen.

Ferdinand Maria Churfürst mp.

10. K. A. Personalakt. Autografs Gesuch Kerlls ohne Datum (Frühjahr 1661, cf. 11).

Durchleichtigster Kurfürst, Gnedigster Herr etc.

Eur Churf. Durchl. werden sich Gnedigist Zu erinnern wissen, wie daß Sie mir vngefähr vor 2 Jahren vff Abschlag meiner besoldung haben lassen 1500 fl. erlegen, herentgegen alle Quartal von meiner besoldung sollen 100 fl. abgezogen werden, biß solche Summa bezahlt wirdt. Weil denn, Gnedigster Churfürst vndt Herr, ich nunmehr in den sechsten Jahr für Churfürstl. Durchl. mit groser mühe vndt harter Kopfarbeit Continuirlich diene, vndt mit meiner besoldung nicht vff tausend thaller Jährlichen sambt wein, Bier vndt Brodt gereiche, sondern alles Zusamben auff Viertzenhundert Zwey vndt Zwanzig guldten macht, also daß ich nicht mehr alß Vierhundert guldten vbertriffe in der besoldung einen Musico, auch iederzeith Vernommen, der vorige Capellmeister habe größere besoldung gehabt, zu dem ich vielleicht auch mehrer vndt größere mühe, iedoch niemahln aus gehorsambister diemuth solches meldten wollen, alß gelangt an Eur Churfürstl. Durchl. mein gantz demietigistes anlangen vndt bitten, mir mit einer Churfürstl. Gnadt verhilfflich zu sein vndt mir solche 1500 fl. nicht lassen abziehen, biß so lang ich solche mehrers mit meinem vnterthenigsten dienste gehorsambist verdienen möchte, Welche Churfürstl. Gnadt ich sambt den meinigen bey Gott dem Allmechtigen mit demietigisten gebett vmb für Churfürstl. Durchl. langwirig vndt glückliche regierung begehre iederzeit zu uerschulden, verhoffent ein Gnedigistes fiat.

Eur Churfürstl. Durchl.

Vnterthenig- vndt demietigster

Johann CasPar Kerll.

11. K. A. Personalakt. Decret 18. April 1661. Ihr Churfr. Drt. etc. erinnern sich zwar genedigist, waß massen Sie auf des Rhath vnd Capellmaisters Johann CasPar Kerl vor disem beschehnes vnderthenigstes anlangen verwilliget, ihme an seiner Jarsbesoldung zu gewüssten ende 1500 fl. anticipando dergestalt außvolgen zulassen, daß ihme hiran, biß itztbenannte Summa widerumb bezahlt vnd abgedient sein würdt, Jarlich 400 fl. zu defallirt werden. Demnach aber hechstgedachte Ire Churfrtl. Durchlaucht auf ermelten Capellmaisters seither beschehenes ferneres vnderthenigistes anhalten vnd in ansehung seiner bishero gelaisten vleissigen dienst, dass er auch solche zn continuiren erbiettig, genedigist resoluiert, ihme besagte 1500 fl. auß genaden ganzlich nachzusehen, Alß befelchen Sie dero Rhat vnd HofZahlmaistern Hanß Christoph Camerloher hiemit genedigist, mergelten Capellmaister ernannter 1500 fl. halber mit Zurückgebung seines dissfalß von Handen gegebenen Scheinß vnangelangt zulassen, vnd selbige zwar an seinem orth per Aufgab in Rechnung zu bringen, dises Decret aber auß gewissen vrsachen noch zur Zeith zuruck zu halten. Alß Sie sich zu geschehen verlassen vndt seindt ihme benebens mit genaden . . .

12. K. A. Personalakt. Autografs Gesuch Sommer 1666.

Durchleichtigster Churfürst, Gnädigster Her etc.

Eur Churfürstl. Durchl. wissen sich gnädigst Zu erinnern, wass gestalt dieselben bey dero Lehenhoff mir aus Churfr. Gnaden ein Lehen vff Viertausent gulden angeschafft, vor welche Churfr. Gnadt ich mich schuldigster maßen höchstens zu bedancken hab. Weiln aber, Gnädigster Churfürst vndt Herr, ich vff solches Lehen langezeith warten solle, vndt villeicht solches bey meinen lebs Zeiten schwerlich würde in etwas genießen können auß vrsachen, daß vor meiner anschaffung schon Zwey dergleichen Signaturen seindt andern Persohnen gegeben, vndt ich, biß solche contendirt zur gedult gewissen wordten, mir aber vndt den meinigen dardurch wenig geholffen; Als gelangt an Eur Churf. Durchl. hinwiderumb mein diemietigistes bitten, Sie geruhen gnädigt bey dero Lehenhoff an statt gemelten Lehens mir die Summa Viertausend gulden in recompens vndt straffgeldern anschaffen Zulassen, welche Churfr. Gnadt mir vndt den meinigen mehr ersprießlich würde sein vndt ich solche gehorsambist begehre iederzeit Zuuerdienen, mich anbey Zur gnädigsten resolution Vnterthenigist empfehlent.

Eur Churfr. Durchl.

Diemitig-Gehorsambister

Joh. CasPar Kerll.

1) Ein Faksimile von Nr. 8 findet sich in »Die Musik«, erstes Dezemberheft 1901, Berlin u. Leipzig, Schuster & Löffler. (Mitget. v. Dr. Schiedermaier).

13. K. A. Personalakt. Signat vom 6. (zum Lehenhof expediert am 14.) September 1666. Demnach die Curfr. Durl. etc. auf dero Rhat vnd Capellmaister Johann CasPar Kherls vnderth. anlangen gnädigst resoluiert, das, wann der Curfr. Haupt Buechhalter vnnnd KhrigsCassir Philipp Paull von den Lehen Strafgefölln, darauf Er albereit mit seiner gnäd. D. Wissen befridigt worden, alsdann hechstgedachte S. Curf. Drl. gnädigst geschehen lassen mögen, das auch besagtem Capellmaister von denen nach vnd nach eingehenden Lehens Straffen satisfaction geschehe. Also hats die Curfr. HofCammer dem Curfr. Lehenhoff Zur nachrichtung bedeuten wollen.

14. R. A. a. a. O. Decret Schleißheim, 16. April 1668. Demnach die Curfr. Drtl. in Bayrn etc. dero Rhat, Capellmaister vnd lieben getreuen Johann CasPar Kherl auf sein vnderthenigstes anhalten vnd bitten in Ansehung seiner vleissig vnd mühesamb gelaister dienst die besondere gnadt gethan vnd Verwilliget, daß demselben bey Dero lehenhoff Von den khunfftig alda eingehenden Gefölln ein Brief per Sechs Tausent gulden erkhaufft vnd eingehendigt werde, doch daß Er solchen Zu Lehen empfangen thue, Alß befolchen hechstgedacht S<sup>e</sup> . . Drl. dero HofCammer Directori vnd Rhäten hiemit, gehörigen orths zuuerfügen, damit dise Iro Churfr. Drtl. vnsers gn. Herrn resoluierte intention vnd willen gehorsammist vollzogen werde . . .

Ferdinand Maria Churfürst mp.

15. K. A. Personalakt. Signat an den Lehenhof 17. Mai 1668. Demnach . . . (fast wortgetreu wie oben bis) . . . empfangen thue, Also wierdet ein solches dem Churfr. Lehenhof Zur nachricht vnd dem ende bedeußt, damit selber Zu volziehung diser Irer Churfr. Dl. etc. resoluierten intention vnd mainung von denen khunfftig alda eingehenden Gefölln einen brief pr m./6 fl. mit dergleichen Vortl, wie andere thuen, zuerkhauffen, besagtem Capellmaister einzuhendigen : vnd Ime solches zu Lehen anzusezen waiß . . .

16. K. A. Personalakt. Signat an das Hofzahlamt vom 1. Aprillis 1669. (Der Text Autograf Kerlls!). Auß Ihro Churfürstl. Durchl. HoffZahlamt etc. solle deroselben Cappelmeister Joh. Casp. Kerll Jährlichen Sechzig gulden vndt Quartaliter eingethailt gefolgt werden, so herentgegen dem Benedetto Giusani abzuziehen, damitt gemelter Capellmeister seine Musicalische Compositiones in abwesenheit dessen khan abschreiben lassen, vndt dises solle von ietzt laufenten Quartal anfangen.

17. R. A. a. a. O. (Concept K. A. Personalakt.) Decret vom 10. März 1670. Demnach die Churfr. Drl. in Bayrn etc. . . dero Rhat vnd HofCapellmaister, auch lieben gethreuen Johann CasPar Kerl auf sein vnderthenigstes anhalten das glatte fuetter von der röhren auf zway Pferd gleich wie es sein vorfahrer gehabt, gnädigst verwilliget; Als beuelchen Sye dero HofCamer Directorj vnd Rhäten hiemit, die verfiegung zuthun, daß ihme HofCapellmaister hinfüro solches fuetter ausgevolgt vnd darmit der anfang vom 24. Februarij negsthin gemacht werde. . .

Ferdinand Maria Churfürst mp.

18. K. A. Personalakt. Decret 12. März 1670. (in duplo.) Demnach Ir Curfr. Drtl. etc. gnädigst resoluiert, dero Capellmaistern CasPar Kerln über die ienige Sechstausent gulten an briefen, warmit Er albereit auff dem Lehenhoff angewisen worden, von denn Lehensgefölln noch Vierhundert gulden in parem gelt, iedoch mit einrechnung des, von theils für ihne Capellmaister erhandelten Brieffs albereit verfallenen interesse außfolgen lassen: Alß waiß der Churfürstl. Obriste Lehenbrobst solch . . . resolution also zuvollziehen, vnnnd daran zusein, daß ermelter Capellmaister auch mit denn 6000 fl. an briefen nunmehr förderlich zu frieden vnnnd ruehe gestellt werde . . .

19. K. A. Rechnungsbuch der Lehenverwaltung Bl. 5<sup>a</sup>. 12. August 1670. Empfahet Johann Caspar Kerl, churfr. Rhat vnd Capellmaister 6000 fl. Capitall, so bei dem curfrtl. Hof- vnd Kriegs: auch Landschafft-Zinß-Zahlamt anligendt von den Churf. Lehengefölln erkaufft ihme zu lehen geschenckht, vnd zu durchgendem Maß: vnd Weibs Ritterlehen von neuem angesetzt worden, hierin Ritterschießzeug: sambt canzleitax 10 fl. 56 kr. 6 hl.

20. K. A. Personalakt. Signat an das Hofzahlamt. 10. September 1670. Demnach . . . (wie oben bis) . . . außfolgen lassen, allermassen Er dan soliche Vierhundert gulden bei dem Churfürstl. lehenhof wirklich empfangen, dagegen ermelter lehenhof angeregte Verfallene interesse, so ermelten churf. lehenhofs erleitterung nach ainhundert fünf vnnnd vierzig gulden getroffen einnehmen lassen, Vnnndt aber hochgedacht Ihr churf. Drtl. seithero weiters gnädigst bewilligt, daß ihme Capellmeister auch diese Ainhundert fünf vnnnd Vierzig gulden interesse, so mehr gedachter lehenhof Von ermelten für ihne Capellmaister erkhaufften Capital eingenommen, widerumben ausgeolgt: Vnnndt zwar bei dem churfürstl. Hofzahlamt bezallt werden sollen, Als wierdt dem churfürstl. Hof Cammer Rhat vndt Hofzahlmaistern Hannss Christophen Camerloher hiemit befolhen, Ime Capellmaistern berierte Ainhundert fünf vnnnd Vierzig gulden gegen schein darzugeben, Vndt an seinen orth in ausgab zuschreiben . . .

21. K. A. Personalakt. Autografes Gesuch Kerlls ohne Datum. (Frühjahr 1671, s. 22.)

Durchleichtigster Churfürst, Gnädigster Herr.

Die Jenige Churfr. Gnadt der Sechstausent gülden Capital hab ich von Eur Churfr. Durchl. Lehenhoff vnterthenigst empfangen, dessentwegen mich nochmahl demitigst bedancke, weiln aber, gnädigster Churfürst vndt Herr, ich vndt alle meine descendenten den abzug des Zehenten theils von den interesse sollen entgelten, wie dann schon würcklich bey deroselben Hoff- vndt Kriegs Zahlämtern auch bey dero Landtschafft, allwo obgemelte Capitalien seindt aufgelegt, der abzug geschehen vndt ich berichtet worden, Das dessen niemandt anders, als die würckliche Rätth Eur Churfr. Durchl. befreith; Als gelangt nochmahln mein vnterthenigstes bitten vor mich vndt alle meine nachkömbling, gleich die Churfr. obgemelte Gnadt erthailt worden, auch aus Churfr. gnaden den abzug so wohl nun mehr der verfallenen als auch zukunfftigen interesse aller gnädigst nachzusehen, gleich Sie deroselben würcklichen Rätthen vergunnen, mich auch denen sowohl in disem als andern priuilegijs in geistlichen vnd weldlichen, so Sie zu genießen haben,

gleich halten vnd allergnädigst anbefelchen; solche Churfr. Gnadt werde ich neben andern mier höchstens in allerschuldigkeit beflissen sein lassen iederzeith demietigst zu verdienen.

Eur Churfr. Durchl.

Vnterthenig demietigster

Joh. Caspar Kerll.

22. K. A. Personalakt. Kurfürst Ferdinand Maria an Kerll. 20/1 May 1671. Lieber getreuer, Auf Dein vnderthenigstes anlangen lassen wür ess nit allain bey dem Diir vorhin erthailten Rhatstitul gnädigt verbleiben, sonndern wollen dir auch verners alle priuilegia, so ain würcklicher Rhat zugeniesen auß sonnderbaren Churfürstl. gnaden bewilliget haben, allermassen ein solches auch gemain vnnser lieben vnd gethreuen lanndtschafft nachrichtlich communicirt worden, wollten wür Diir bedeitten . . .

23. K. A. Personalakt. Signat des geheimen Rats an die Landschaft. 21. Mai 1671. Liebe getreue. Demnach wiir vnnsern Rhat Capelmeister vnd lieben getreuen Johann Caspar Kerll auf sein vnderthenigstes anlangen nit allain bey dem Ime vorhin erthailten Rhatstitul gdist verbleiben lassen, sondern Ime auch auß sonnderbar Churfürstl. gnad gdist bewilliget, daß Er verners alle priuilegia wie ain würcklicher Rhat zugeniesen, Alss haben wiir Euch p. nachricht: vnnd verhalts willen hiemit nit bergen wollen . . .

Dergleichen nachricht ist auch zu beeden Zallämbtern zegeben.

24. K. A. Personalakt. Dekret 1. Juli 1684. (Ebenda Anweisung an die Hofkammer.) Ihro Churfrl. Drl. in Bayern haben dero Rhat vnd gewesten Hofcapellmeister Johann Caspar Kerl auf sein vnderthenigstes anhalten für ain Jahr ein gnadengelt von dreyhundert gulden gnädigst verwilliget; Sye beuelchen demnach dero Hofcamer-Präsident: Directorj vnd Rhäten hiemit, die verfiigung zuthuen, dass ihme Kerl solche 300 fl. ein Jahr hindurch zu Quartaln eingethailte gevolt vnd damit der anfang vom heintigen Dato an gemacht werde . . .

6. St. A. K. schwarz 489/4. 1. Maccioni in Rom an Ferdinand Maria, 7. Okt. 1673. »Serenissimo Elett., Patrone Clementissimo. Non ho ambitione maggiore ne obbligo che più mi astringa, quanto di ben seruire all' intentione di V. A. E. Giuseppe *Spoglia* gia sta su la promessa fattami; quando però le sue opere siano di sodisfattione di V. A. E. e l'esser egli giouane mi persuadeuo che fusse più grato a V. A. E., come più habile alle fatiche et al seruitio, come anco perche poteva costi accasarsi. Ma se ciò pare che gli osti, procurerò qualche altro sogetto) nel che io non solo ho mira, che sia *buon uirtuoso et ottimo compositore*, ma anco che sia *trattabile e senza capricci* (il che da rado suol trouarsi ne musici), acciò possa mantener *quieta et unita nel buon seruitio cote sta* Cappella elettorale. Qui non mancheranno sogetti, ma io li desiderarei con queste accennate conditioni, che perciò ne farò diligentissima prattica per raguagliarne V. A. E., Alla quale humiliandomi con ossequiosa riuerenza profondamente m'inchino.

D. V. A. E.

Roma 7. Ott. 1673.

Humilissimo obligatissimo e fedelissimo Seruo  
Il Cau. Maccioni.

2. Desgleichen. 10. März 1674. »Serenissimo Elett., Patrone Clementissimo. Il Bernabei mi da parola, che uerrà a seruire V. A. E. e che ciò riceuerà à sommo fauore. Una difficultà ui si è interposta, cioè che il *Kherl* haueua di salario 1500 fiorini, uenendoli cosi attestato da *Agostino Stefani* in diuersi discorsi. Jo ho sopita questa difficultà con assicurare il Bernabei, che egli haurà la medesima prouisione, che haueua il Kerl, ne gli sarà diminuita; è che io ne ho più certezza di Agostino cioè, che il salario è di 1180 fiorini; alche con prestarmi fede egli si è quietato et è rimasto sodisfatto . . . . Roma 10. Marzo 1674.

Dieses Schreiben wurde in zwei Briefen vom 23. März 1674 aus München beantwortet und B.'s Engagement ratificiert. — Weitere Mittheilungen aus der vorliegenden Correspondenz, bei welcher auch der Tod Carissimis zu Sprache kam, werden wir später veröffentlichen.

#### 7. Titel, Widmungen und Vorreden der gedruckten Werke.<sup>1)</sup>

1. DELECTVS SACRARVM CANTIONVM A II. III. IV. V. Vocibus, cum adjunctis Instrumentis. OPVS PRIMVM. Auctore JOHANNES CASPARO KERLL, Serenissimi Ducis & Electoris Bavariae Consiliario & Capellae Magistro. CANTVS PRIMVS. MONACHII. Typis JOHANNIS JAECKLINI, Typographi Electoralis. ANNO M. DC. LXIX.

SERENISSIMO AC POTENTISSIMO PRINCIPI DOMINO DOMINO FERDINANDO MARIAE Vtriusque Bavariae, ac Palatinatûs superioris Ducis, Comiti Palatino Rheni, S. R. I. Electori, Archidapifero, Landgravio Leichtenberg &c.

SERENISSIME AC POTENTISSIME PRINCEPS DOMINE CLEMENTISSIME.

Postquam SERENITAS SVA tot annis clementissime dignata est, elaboratis a me concentibus faventem benignamque aurem dare; sive in templis DEO, sive domi SERENITATI SVAE accinerem: nolui permittere, ut velut in transitu seu gratia seu labor peracti operis cum sono efflueret. Sed ut debitae in SERENITATEM SVAM observantiae meae argumentum etiam apud posteros extaret, non tam operis mei, quam Serenissimi Nominis ornandi studio, typis vulgare publicis hoc, quidquid est piae modulationis, decrevi: ut post conatum, Serenissimas aures meo qualicunque tinnitu recreandi, nunc & oculis Ejusdem SERENITATIS SVAE idipsum subicerem: & de utroque sensu non male meritis, SERENITATIS SVAE aures mihi & oculos propitios eò ampliùs conciliarem.

<sup>1)</sup> Andere Werke als die hier genannten hat Kerll selbst nicht veröffentlicht (die älteren Quellen erwähnen auch nur dieser drei Publikationen). Dass der Meister 1689 die Absicht hegte, noch mehr von seinen Kompositionen zu publizieren, ergibt sich aus der Vorrede zu Nr. 3.

Ac mihi quidem plus quam gloriosum duco, ab eo Principe meum hunc partum excipi, qui qua sapientia res Imperij ac Patriae suo modo componit eadem peritia ad harmoniae leges componere ac discernere vocum discrimina potest. Vt jam SERtis Sae summo exemplo Musica superbire gratularique sibi possit, artem eam maximis Principibus non in delicijs tantum sed & in usu & ore manuque versari. Ailubescat igitur SERENITATI SVAE hoc etsi tenue opus, Ejusdem clementissimis oculis, auribus & imprimis obsequio destinatum, & me ipsum ea benignitate complecti, quae SERtis Sae servitijs ante devotissimo ad laborum constantiam ampliori esse incitamento queat. Ad extremum opto precorque, ut SERENITAS SVA jam nunc in terris ac modulos divinae laudis erudita coelestes Phonascos olim audiat, aeternum felix. Ita voveo

Monachij, 1. Jan. 1669.]

SERENITATIS SVAE

Servus humillimus  
Johann-Casparus Kerll.

BENEVOLE LECTOR. Licet ante non cogitarim, aliquid operum meorum typis dare; commotus tamen varijs rationibus & quia ita amici a me saepius desiderarunt, hunc laborem suscepi, ea maxime de causa, quod varij hinc inde concentus Musici *e meis excerpti & ab ijs*, qui se Musicae peritos profitentur, *pro suis venditi ac subiecti sint*: & quod magis indigneris, depraedatores ejusmodi excusare se atque contendere audent, licitum esse, alterius subjecta imitari. Sed quisquis haec jactas, scito me non abnuere, stylum alterius imitari ex parte licere. Verum alterius subjecta invadere: totum Kyrie, ut meis auribus audivi, pro suo obtrudere: principium vel finem cantionis ante bene factae corrumpere, & illicitum & furtum esse pronuntio<sup>1)</sup>. Compator, Amice Lector<sup>1)</sup>, nobilissimae arti Musicae, cujus laudes silere, ut & injurias ferre non possum. Ajo itaque tanto in flore nostris temporibus Musicam esse, ut altius extolli vix possit: quam tamen sine gemitu non intueor, ita a depravatoribus male haberi; ut homini intelligenti bilem moveat, adeo paucas ad fundamenta & regulas elaborari compositiones. Quod si forte occasio se offerat, de Musicae praeceptis cum ejusmodi corruptoribus, ipsorum bono, disserendi; erudiri nolunt: ac sui moris tenaces, ajunt, se solum studere aures qualicunque concentu demulcere. Quibus sane nihil est imperitius. Qua enim ratione, boni viri! alienis auribus satisfacietis, si compositionis vestrae omnibus legibus repugnant: si bonum nescitis a malo discernere, & quod pejus est, nullum tonum formare, multo minus notam contra notam collocare potestis? Tacebo nunc de Contrapuncto, de Compositione & Ligaturis. Hoc est scilicet aures recreare, concentu tam absurdo, quo vobis ipsis canitis; intelligentis vero & ad regulas componentis aures & animum offenditis. Hoc vestra opera typis expressa & in componendis cantionibus inscitia demonstrat. Quae non de nostris tantum Musurgis, sed de exteris etiam dicta velim: qui putant, se artis magistros esse, si melodiam ad clavicymbalum auditam, notis exprimant. Ad te postremo me verto, Amice Lector! Cape hunc meum sacrarum Cantionum Delectum, quem tam auribus quam arti attemperavi. Proba, & vale.

2. MODULATIO ORGANICA SUPER MAGNIFICAT OCTO ECCLESIASTICIS TONIS RESPONDENS A JOAN: CASPARO KERLL. Ex omnifario Artificij Musici Genere concinnata. MONACHII, APUD MICHAELEM WENING CALCOGRAPHUM ANNO M. DC. L. XXXVI.

SERENISSIMAE AC POTENTISSIMAE PRINCIPI, AC DOMINAE, DOMINAE MARIAE ANTONIAE, UTRIUSQUE BAVARIAE, AC PALAT. SUP. DUCISSAE, NATAE REGIAE PRINCIPI, BOHEMIAE, HUNGARIAE, ARCHIDUCISSAE AUSTRIAE, ETC. ETC.

Serenissima, ac Potentissima Princeps, Domina Clementissima.

Inter festivos Bavariae plausus, quibus excepit Sponsam Serenissimam, et potentissimam Dominam silere Organum meum non debet. Quare, ut in communi omnium laetitia partes meas et ego agerem, modulationem adornavi, adventanti Serenissimae Principi concinendam. Et sane peccaret modulatio haec Organica: si non illis sonaret, quibus Auctor ejusdem jam pridem se consecravit: si Patrocinium quaereret aliud, quam quo hactenus clementissime protegebatur.

Accipe igitur, ELECTRIX SERENISSIMA, non postremum obsequiorum meorum, quae Domui Austriacae simul, et Boicae debeo: quas novo modo, et autiori vinculo colligasti; non sine fausto secuturae felicitatis omine.

Nec dedignare parvitatem opusculi, PRINCEPS potentissima, in nuce continet artis Organicae Jliadem, varietatem, ut oblectet, brevitatem, ne offendant. Amanti offero. Intelligenti dedico. Nec metuo repulsam, dum MARIAE imprimis servire gestio; et animare Canticum Patronae Caelestis volo, a qua nomen habeo et omen. Suscipe. Fave.

SERENITATIS VESTRAE.

humillimus servus  
Joan: Casp: Kerll.

AD LECTOREM.

Versiculos hosce, Musicis Organis modulandos, amicorum vota impetrarunt. Composui Viennae in Austria, dum pestifera lue occuparetur, utque Orbi proponerem, aeri incisos, eadem causa, quae ad edendum Opus primum impulit, adegit. Ne idem Versiculis his obveniret, quod Maronianis olim contigit, de quo ipse Poëtarum Princeps:

»Hos ego Versiculos feci: tulit alter honores«. Et vero inspexi non uno in loco alieno Nomini laboris mei partus adscriptos. Ita triumphat, mutuatis pennis, ornata Cornicula. Ut ergo de Authore constaret, et suus api mellificanti honos redderetur: placuit, aliarum quoque compositionum mearum ad Organum et Clavicymbalum initia subnectere.

1) Kerlls nachfolgende Worte (Compator-offenditis) citiert Murschhäuser in der Vorrede seiner mehrerwähnten Academia.

Organaedos hic monitos velim, ne subjecta themata, ad suum quisque arbitrium, placitumque deflectant: et coctum bene cibum, male recoquant.

Feci ad artis regulas, quod illi judicent, qui artem perfecte callent, et Contrapuncti leges sequuntur; qui non ignorant, qua ratione, et quando ad imitationem fuga, vel ad tonum trahenda; qui discernere contrarium inter, et ordinem inversum sciunt (Itali *riverso* vocant:) quando in fuga mi contra fa contrario modo ponitur: exempla vide fol. 31, 34 &c.

Observandum denique, ut fistularum series (vulgo *Registra*) subjectis adhibeantur accomodae, laetis ac salientibus acutae; Cromaticis vero, et gravioribus graves, ac mediae pleno Organo non admisso. Sed hoc iudicio Musurgi relinquo. Cujus benevolentiae me atque Opusculum hoc meum, laboris haud minimi fructum commendo. Vale, et adversus impudentis Momi criminationes (qui etsi nihil ipse operis praeclari ediderit, tamen in Deorum etiam involare opera, audaci carpendi licentia solet) defende.

3. Hoc Opus, Hic Labor. MISSAE SEX A IV. V. VI. Vocibus, cum Instrumentis concertantibus, & vocibus in Ripieno, Adjunctâ unâ pro Defunctis eum seq. Dies irae. CONSECRATAE LEOPOLDO I. IMPERATORI. AUCTORE JOANNE CASPARO KERLL. MONACHI SUMPTIBUS AUCTORIS. Typis JOANNIS JAECKLINI, Typographi Electoralis, & Bibliopolae. ANNO M. DC. LXXXIX.

AUGUSTISSIME CAESAR.

Cui modulorum meorum obsequia submississime deferenda essent, haut operosum fuit inquirere; si enim quaelibet res innato quasi impetu tamdiu rapiatur, donec nativo sui principio jungatur, quid ni & moduli mei ibi se inclinare ambiant, unde suam nacti Originem profluxêre? Cuique Orpheus Lyræ suam, quae docto ipsius pollice animata tam argutè resonabat, ut omnibus aevi sui Musicis, & Cantoribus artis peritiâ longo intervallo praeire diceretur, si inquam Orpheus Lyræ suam Phaebo debeat, utpote à quo dono accepit; quid ni & ego (liceat minora conferre majoribus) modulos meos in hunc librum collectos, & Lyræ meam (scientiam Musicam intelligo) ad Augustissimam Austriacae Domus Munificentiam, tanquam ad originem suam reducam, à quâ omne, quidquid artis in me est, haustum gratus agnosco? Quare Augustissime Caesar, opus hoc meum, tenue licet, ante Augustos Sacrae Majestatis tuae pedes eo, quo par est, observantiae & demissionis affectu venerabundus depono. Quod si Tibi arriserit, prae laetitâ gestiente animo, & linguâ illud cum Poëta accinam:

Jam Dominas aures, jam regia tecta meremur

Et chelys AUGUSTO Judice tacta sonat.

SACRAE CAES.Æ MAJEST.TIS TUAE

Humillimus Cliens  
Joann. Casparus Kerll.

#### PRAEFATIO AD LECTOREM.

Miraberis forsan, benevole Lector, & amice Musicophile, vel etiam praepropero iudicio insolitam Nomenclationem Missis meis praefixam damnabis, qui tamen aliter, ut spero, judicabis, si facti rationes amico calamo expressus, amicis pariter oculis vel auribus exceperis. Quare scias velim, illud mihi semper usitatum fuisse, ut tale Missis meis nomen haurirem, quod ipsaemet per se requirebant, vel extranea quaedam ratio exigere videbatur. Unde prima ex meis Missis hunc titulum praeponendum duxi *Missa non sine quare*. Eò quòd meorum Magnificat verisiculi (!) (ut inter primos statim videre est) in organo pneumatico canendi aerieque jam comissi eodem cum hac Missa subiecto nitantur, & cum versiculorum brevis ampliatio non admitteret, vel in hac Missa demonstrare placuit quodlibet subiectum, nisi materiae brevis prohibeat, diducere me perbenè nôsse: non incongruè igitur Missa non sine quare appellata est.

Ad componendam alteram Missam, eique Nomenclaturam *Patientiae & spei* imponendam temporis ratio induxit, quae tum ob certos quosdam casus spem inter magnâque patientiam me constituit.

*Tertia S. S. Innocentium* dicta, cum eam pro Luce his Divis sacrâ rogatus componendam suscepim, meritò hoc sibi nomen vindicat. Circa illam praeterea Benevolo prudendique Lectori observandum est, duplici eam modo produci posse, prout Index declarat, & quidem semper juxta veras artis Musicae regulas non casu quodam, quem admodum aliquibus S-Componistis (barbarè tractantibus modulos Musicos) sive in hac arte Mangonibus evenire solet, qui casu quodam inventa, imperitorum oculis, ac auribus arroganter, tamquam rarissima miracula obtrudunt, cum tamen in arte Musica nequiquam fundentur, & à peritioribus (si tamen eorum oculos severiorémque trutinam subire audeant) haud gennini (!) filij, sed aborientis tantummodo Musicae privigni ac turpia monstra agnoscantur, quin imò & sint.

*Missa Corona Virginum in trino & uno* quarto loco posita ex duplici capite hoc nomen sortita est: rogatus nempe à sacro dicatore Deo Virginum Coetu illam composui, & abijs Coronam Virginum nuncupavi, cùmque una filiarum mearum illi coetui adlecta degeret, industriam singularem adhibendam ratus, ut rarius quidquam eveniret, totius Missae subiectum in tria divisi, quae dein optima qua potui, modulatione inter se commista denuo copulavi, ideoque ultima Nomenclatura in Trino et uno adiecta est. Meritas hinc Missa laudes dicet prudens estimator, si, de quo non dubito, peritis illius auribus ac oculis satisfiet, talemque hanc missam probabit, quales vel pauca, vel forsan nulla in lucem prodierit, nisi quidam simiorum (!) naturam indutus, me sectari voluisset, quem tamen maiori scientiâ praeditum esse oportet, quàm ut temerè notis Musicis abacum implere calleat. Occurret in hac Missa Canon à 3, quas inter, vox una ab inverso hoc  $\mathfrak{Q}$  tempore regitur, ne autem verum mirùs peritus typo errorem aliquem imputaret, monendus videbatur, signum  $\mathfrak{Q}$  idem cum signo  $\mathfrak{C}$  esse, easque geminas voces alla breve, hoc est unam brevem ad mensuram Musicam canendam esse. Quae omnia imperito instructionis loco hic addita sunt.

*Quinta in fletu solatium* appellata a memorabili illa Viennensi obsidione nomen trahit; ego enim cum meis toto obsidionis tempore intra afflictæ Civitatis Moenia versatus cum passim complorantium gemitus exaudirentur, solatium in hac Missa ad modulos musicos concinnanda inveni, licet ea ipsa, ut aliquid quoque gementibus concederet, altum quandoque ingemiscat. Ne autem quis errore obductus sibi imaginetur quasi Missa hac aspectum suum, & lucem jam pridem subiisset, Indicem consulere moneo aliterque sentire docebitur.

*Missam sextam* quæ instrumentis concertantibus prius carebat, duobus Violinis obligatis augere placuit, & quia propter hanc additionem pluribus in locis fuit non nihil immutata, *Missam Renovationis* nominare, parum sollicito, an Nasutis quibusdam hæc nomenclatio arrideat; nam in rugas exasperent nares ejusmodi naris emunctæ homines, & titulos Missis meis præmissos, quod ab uno alterove factum haud me latet, improbare pergant, feram id æquius dummodo in subiecta mea, sicut hactenus, non involent eaque furtivè abstracta, utpote & titulos, modulis suis applicent, quamvis adeò perversa ac præpostera ratione, ut ob ignorantiam suam, quam sole clariùs meridiano simil, facto produnt, certi non Magistri in arte, sed imperiti scrutatores agnoscantur: & curem dein criticos talium ructus, quibus nomen meum obfuscare, licet frustra, conantur? Dantur enim interea (sine arrogantia dixerim, utpote qui Deo scientiam meam, & partam inde famam in acceptis refero) dantur inquam artis Musicae peritissimi etiam moderni tam in Italia, quàm Germania, qui non sine meo rubore summis semper laudibus compositiones meas, & linguâ, & testibus litteris extollunt; quidquid contra obganniant invidi canes, digni quorum effraenatae lingæ in officina chartaria tamdiu contunderentur, donec de inclytis, ac de arte Musica optimè meritis Magistris melius sentire atque loqui discerent, sed quemadmodum ita rudentes muli cum sui aequalibus (nam rudente uno rudit & alter) parum me movent, juxta tritum apud Italos adagium (Raglio d'Asini non arriva in Cielo) ita plurimum minor, rudes ejusmodi Musurgos ab indomitis animi sui passionibus adeò excaecari, ut neque intellegant, suam potius prodi inscitiam, dum laudanda vituperant, laudant vituperanda. Unde etiam fit, ut quidam (Modistas nominare liceat) summa temeritate effutire audeant, hunc illūve modulandi modum jam exolevisse, quasi verò quoties suam Luna faciem toties etiam Lunaticis his doctam ad modulos Musicos componendi methodum variare liceret, atque nobiles Musicae moduli illis peritus ita servire deberent ac suus sutori modulus, quem ad arbitrium juxta pedum diversitatem immutat opifex: at minimè gentium: Poëtam audiant aliud sibi occinentem:

Haud resonos licitum est modulos variare Modista,  
Sutor habet modulum, quem variare potest.

Hunc sudtorium modulum tractare decet ejusmodi nugivendulos modistas, non modulos Musicos, sed ne præter opinionem, & voluntatem reprehendens calamus ulterius progrediatur, adducto fraeno coercendus est, dummodo alij quoque mordacibus suis linguis nomen meum proscindantibus, aliquando tandem fraenum injiciant; sin verò? faxint superi! Vires mihi, ac vita prorogetur, ut & reliqua opera mea Typo, lucique committere valeam, acrius lixivium non tam ad me quàm Artem Musicam vindicandam quorundam pertinacibus in sua opinione capitibus parabitur.

*Missa pro Defunctis* cum nomen suum in ipsa fronte gerat, nihil monendum circa illam occurrit, quàm ut omnes Dominos Phonascos, quos amicissimè complector, supplex rogem, ut si me ex hac ad alteram vitam a supremo Coeli, terræque Domino migrare jussum intellexerint, hanc ipsam Missam cum sequent: Dies iræ à subditis suis pro anima mea decantandam promere velint, ac mihi solatii aliquid aspergere: quod detentæ in flammis purgantibus animæ votis omnibus exoptant, ac etiam à suis fratribus in hac miseriarum valle militantibus exspectant; unde & ego afflictis his animabus pro maturanda ipsarum liberatione laborem omnem huic operi impensum benigno Numini dono dico, dedico.

*Pro Coronide* notandum est, Violam primam si cui altum nimis ascendere videretur, adjuncto Violino sed moderate plecti posse. *Missa non sine quare*, & *Missa Renovationis* cum alijs instrumentis, exceptis duobus Violinis careat, aliorum loco Ripieni descripti, quotquot placuerint, adjici possunt, varijs instrumentis, quæ vel plectuntur vel inflantur, applicandi. Caeterum benevole Lector, & amice Musicophile, si quid minùs emendatum in hoc opus irrepserit, homines nos erroribus subiectos, non Angelos reputabis, eumque qui potiora scivit, etiam faciliora non ignorasse tibi persuadebis, non Aristarchos quosdam imitatus, qui quemlibet naevum grande piaculum interpretantur, licet suos crassissimos errores non tantum emendare nesciant, sed nec advertant. Tu benevole Lector vale, favore tuo mihi semper addictus.

8. Dass die Frage der Authentizität sehr wohl aufgeworfen werden kann, erhellt aus folgendem: Neben dem (1720 datierten, von P. Giessler geschriebenen) modo componendi besitzt der Wiener Minoritenkonvent einen Traktat in älterer Handschrift (1693) »Regulae Compositionis . . . Compendiosa Relation: Von dem Contrapunct« betitelt, als dessen Autor Poglietti genannt ist. Der Vergleich dieser Arbeit mit dem modo componendi ergab, dass einerseits Anlage, eine Anzahl Notenbeispiele, ja ganze Kapitel fast wortgetreu übereinstimmen, während andererseits in den »Regulae« mit Vorliebe gekürzt und oft anders stilisiert ist. Nun findet sich aber wieder eine mit den »Regulae« beinahe identische Arbeit unter Kerlls Namen in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde. Herr Dr. Mandyczewski war so liebenswürdig, mir dieselbe zu übersenden. Sie scheint zu Anfang des 18. Jahrhunderts geschrieben, führt den Titel »Ein compendiose Relation von den Contrapunct von Hr. Joani Casparo Kerl« und ist wohl das von Gerber (N. L. III, 37) nach Trägs Katalog angeführte Werk. Den Schluss dieser Handschrift bilden »Annotata Zu den Contrapunct d'Allessandro Poglietti Libero e Sciolto« unter deren Beispielen sich zwei Ricercari à 5 und 6 soggetti befinden. Letztere beiden Stücke sind wiederum in Cod. 18580 der Hofbibliothek, hier indes sicher unmassgeblich, mit Kerl bezeichnet. Endlich scheint auch ein weiterer, dem Bertati zugeschriebener Traktat des Minoritenkonvents zur Familie zu gehören. Da sich der tit. Konvent, wie erwähnt, zur Versendung seiner Schätze nicht ent-

schliessen konnte, sah ich mich auf die compendiose Relation, sowie von Herrn Dr. Kroyer freundlichst gemachte Aufnahmen und Auszüge angewiesen; mein Urteil kann deshalb kein abschliessendes sein. Soviel aber liess sich feststellen, dass in dem genannten Material weder die von Mattheson angeführte Regel, noch eine nennenswerte Übereinstimmung mit Murschhausers Buch sich vorgefunden hat, während z. B. das Operieren mit cantus durus und mollis in der compendiosen Relation eine völlige Modernisierung der Kerll-Murschhauserschen Anschauung und Diktion voraussetzen würde.

## V. Texte.

1. O quam suavis es, quam dulcis et quam benignus, o care Jesu! Tu pro peccatore et propter me de caelo descendisti!

O Amor perfecte,  
Quem tenes dilecte  
Succurris peccanti,  
Ignoscis erranti,  
Quem vides gementem  
Exaudis dolentem,  
Nec spernis cadentem  
Si cernis surgentem!  
O flammae ardentes  
Divini amoris,  
O gemmae nitentes  
Caelestis ardoris!

Amantem ferite,  
Cremate, necate,  
Languentem fulcite,  
Stipate, ligate.  
Amantes venite  
Ad fontem amoris  
Et corda replete  
Divini dulcoris!  
Sentite quam dulcis  
Sit Jesus gustanti,  
Videte quam bonus  
Fit esus amanti!

2. O amor Jesu, quam magnus, quam potens es! Qui semper ferves et nunquam tepescis, accende cor meum, ut te solum amet, in te tantum ardeat et in te solo vivat!

O ignis, qui semper ardes et nunquam extingueris, intra in animam meam et sana me!

Prae amore cor liquescit, pro amante paenas amplectit. Amor Jesu, tu dulcis es, sine te vana spes, nulla quies.

Ad te clamo, dulcis Jesu, quia tu es amor meus. Qui te amat, fulgebit, ardebit, in amante gaudebit. Sine Jesu non est amor, non est salus, non est dilectio.

3. Admiramini fideles, Obstupescite mortales, Videte Cherubin, Audite Seraphin magnum miraculum, misterium, prodigium caritatis, divinae excessum bonitatis!

Qui regnat inter angelos, coeli beatos spiritus, descendit ad nos homines, viles terrae vermiculos, sub parvo panis schemate vinique sub velamine divino pascit corpore et pretioso sanguine!

O esca salutifera, o dulcedo meliflua, o mensa admiranda, o caro deifica, o sanguis divinissime, o deliteae amantis animae!

Adeste angeli, Juvate caelites, succurrite miseris mortalibus, vestris ardoribus nostra inflammate pectora, vestris virtutibus nostras exornate animas!

Curramus igitur ardentes et humiles, adoremus tam bonum dominum, amemus tam dulcem sponsum, adeamus hanc mensam, gustemus hanc escam, sumamus hanc carnem, comedamus delicias paradisi!

4. Refulsit sol in clypeos aureos, et resplenduerunt montes ab eis, et fortitudo gentium dissipata est. Tua est potentia, tuum regnum Domine! Qui caelorum contines thronum et abyssos intueris, montes ponderas, terram palmo concludis, exaudi nos et da pacem in diebus nostris.

5. Exultate corda devota,  
Dicite laudes, fundite vota  
Virgini sanctissimae.  
O virgo beatissima,  
Quanta sanctitate,  
Quam magna claritate  
Inter angelos coruscas!  
Ad te, o clementissima,  
Sunt oculi nostri,  
Gemitus et suspiria.  
Venite, populi,  
Exultate, jubilate  
Semper et quotidie!  
Sed Mariam celebrate  
Multo magis hodie!  
Sine vivo

Modo miro,  
Virgo, Dei  
Mater es!  
O sublimis,  
Alta nimis  
Solo Deo  
Dignares!  
Stella maris,  
Tu probaris  
Malefluctu antibus,  
Caeli clavis  
Tuta navis  
Illuc come antibus.  
Tu es visus  
Paradisus,  
Caelum summi

Numinis;  
Luna plena,  
Lux serena  
Et aurora  
Luminis.  
Exultate, jubilate  
Semper et quotidie!  
Sed Mariam celebrate  
Multo magis hodie!

6. Dignare me  
Laudare te,  
Virgo sacrata!  
Da mihi virtutem  
Contra hostes tuos!  
Ut te possim honorare,  
Laudes tuas decantare  
Corde, verbo et opere.

7. Plaudentes Virgini  
Prodite populi,  
Psallentes cantibus  
Adeste plausibus  
Et veneramini  
Mariam!  
Admiramini  
Dilectionis prodigium,  
Intuemini  
Spei terrestris solatium,  
Obstupescite  
Reginam omnium,  
Quae invocantes  
Adjuvat,  
Desperantes  
Respicit,  
Gementes  
Exaudit.  
Si vita misera,  
Funde suspiria,  
Hanc matrem visita,

Cor illi consecra!  
Cum matre victurus,  
Tranquillus, securus  
Non sortem videbis  
Nec mortem timebis;  
Nulla maestitia  
Sola laetitia  
Tu ista patria  
Quicumque regnat  
Cum Maria.

8. Ama, cor meum  
Nec te separe a Jesu!  
Ne sis crudum  
Nec severum  
Sed perseveras amare!  
Totus (amor) est gaudia terrae,  
Totus amor est gloria coeli,  
Amat terrestia,  
Amat coelestia.  
Ipse Jesus est amor;  
Per amorem salvavit nos,  
Per amorem beavit nos,  
In amore stat vita nostra,  
In amore stat salus nostra.  
Ama ergo  
Exclama, cor meum!  
O amoris beata sors,  
Vivit vita, perit mors.  
Ama, cor meum  
Nec te separe a Jesu!  
Ne sic crudum  
Nec severum,  
Sed perseveras amare!

9. Regina caeli, laetare, Alleluja!  
Quia quem meruisti portare, Alleluja!  
Resurrexit sicut dixit, Alleluja!  
Ora pro nobis Deum, Alleluja!



# REGISTER.

|                                                   | Seite  |                                                        | Seite |
|---------------------------------------------------|--------|--------------------------------------------------------|-------|
| Porträt Johann Kaspar Kerlls                      |        | Nr. 20. Der Steyrische Hirt . . . . .                  | 61    |
| Einleitung. I. Johann Kaspar Kerlls Leben und     |        | » 21. } Beispiele von unter Kerlls Namen ver-          |       |
| Umgebung . . . . .                                | IX     | » 22. } breiteten Stücken . . . . .                    | 65    |
| II. Werke . . . . .                               | XLVIII | Geistliche Concerte . . . . .                          | 69    |
| III. Kritischer Commentar . . . . .               | LXVIII | Nr. 1. O quam suavis für 2 Soprane und Begleitung      | 71    |
| IV. Beilagen . . . . .                            | LXXX   | » 2. O amor Jesu für 2 Soprane und Begleitung          | 80    |
| V. Texte . . . . .                                | XCII   | » 3. Admiramini für Sopran, Alt und Begleitung         | 91    |
| Werke für Orgel und Klavier . . . . .             | I      | » 4. Refulsit sol für 2 Bässe und Begleitung . . . . . | 101   |
| Nr. 1. Toccata 1. . . . .                         | 3      | » 5. Exultate für 2 Soprane, Tenor und Begleitung      | 110   |
| » 2. Toccata 2. . . . .                           | 6      | » 6. Dignare me für Sopran, Alt, Bass und              |       |
| » 3. Toccata 3. . . . .                           | 9      | Begleitung . . . . .                                   | 120   |
| » 4. Toccata 4. . . . .                           | 13     | » 7. Plaudentes Virgini für Sopran, Alt, Tenor,        |       |
| » 5. Toccata 5. . . . .                           | 15     | Bass und Begleitung . . . . .                          | 126   |
| » 6. Toccata 6. . . . .                           | 18     | » 8. Ama cor meum für Alt, Tenor, 2 Violinen           |       |
| » 7. Toccata 7. . . . .                           | 20     | und Begleitung . . . . .                               | 135   |
| » 8. Toccata 8. . . . .                           | 22     | » 9. Regina caeli lactare (Pleno choro si placet)      |       |
| » 9. Canzona 1 . . . . .                          | 25     | für Sopran, Alt, 2 Tenöre, Bass und Be-                |       |
| » 10. Canzona 2 . . . . .                         | 27     | gleitung . . . . .                                     | 148   |
| » 11. Canzona 3 . . . . .                         | 29     | Sonata für zwei Violinen, Viola da gamba und           |       |
| » 12. Canzona 4 . . . . .                         | 32     | basso continuo. . . . .                                | 159   |
| » 13. Canzona 5 . . . . .                         | 34     | Anhang. Stücke für Orgel zu modernem Ge-               |       |
| » 14. Canzona 6 . . . . .                         | 36     | brauch eingerichtet . . . . .                          | 171   |
| » 15. Capriccio Cucu (in drei Lesarten) . . . . . | 38     | Nr. 1. Toccata 4 . . . . .                             | 173   |
| » 16. Battaglia . . . . .                         | 47     | » 2. Canzona 1. . . . .                                | 176   |
| » 17. Ciaconna . . . . .                          | 51     | » 3. Canzona 2. . . . .                                | 178   |
| » 18. Passacaglia . . . . .                       | 53     | » 4. Canzona 4. . . . .                                | 181   |
| » 19. Ricercata in Cylindrum phonotacticum trans- |        |                                                        |       |
| ferenda . . . . .                                 | 59     |                                                        |       |

# STÜCKE FÜR ORGEL UND CLAVIER



# Nº 1. Toccata 1\*)

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a long note. The second system features a treble staff with a long note and a bass staff with a series of eighth notes. The third system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a long note. The fourth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a long note. The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a long note. The sixth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a long note.

\*) Über die Stimmführung etc. vergl. den kritischen Kommentar, B.  
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note. The sixth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note. The seventh system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note. The notation is written in a standard musical style with various accidentals and dynamic markings.

# Nº 2. Toccata 2.

The musical score for "Toccata 2" is presented in six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system introduces a more active bass line with eighth notes. The third system features a complex, rapid sixteenth-note melody in the right hand. The fourth system continues this rapid texture with a prominent eighth-note bass line. The fifth system is characterized by dense, fast-moving sixteenth-note passages in both hands. The sixth system concludes with a final, rapid sixteenth-note run in the right hand and a sustained bass line.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system typically has a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with a repeat sign is present in the third system. A footnote at the bottom left refers to a revision report.

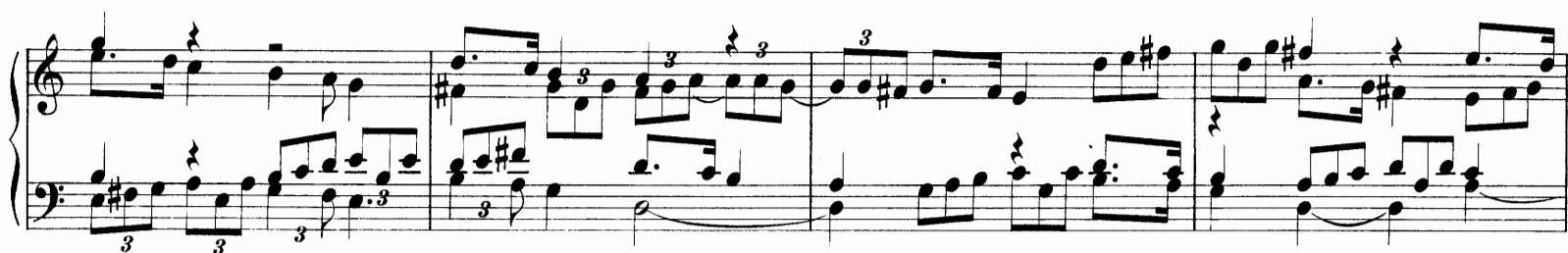
\*) Siehe Revisionsbericht.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features a more complex treble staff with many sixteenth notes and a bass staff with a single note. The third system has a treble staff with a continuous sixteenth-note pattern and a bass staff with a single note. The fourth system shows a treble staff with a continuous sixteenth-note pattern and a bass staff with a single note. The fifth system features a treble staff with a continuous sixteenth-note pattern and a bass staff with a single note. The sixth system has a treble staff with a continuous sixteenth-note pattern and a bass staff with a single note. The seventh system shows a treble staff with a continuous sixteenth-note pattern and a bass staff with a single note. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Nº 3.  
Toccata 3.

The musical score for "Toccata 3" is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like slurs and accents. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system introduces a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The third system features a prominent melodic line in the treble with a more active bass line. The fourth system continues the melodic development in the treble. The fifth system shows a more active bass line with a melodic line in the treble. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a supporting bass line. The score is marked with a repeat sign at the beginning of the second system and a double bar line at the end of the sixth system.

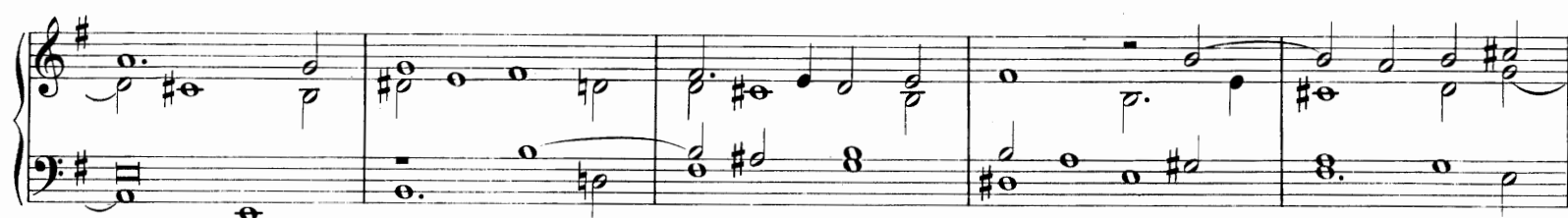
This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands, using treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 12/8, indicated at the beginning of the first system and the end of the third system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Some measures contain complex figures, such as triplets and sixteenth-note runs. The notation is clear and well-organized, with a consistent layout for each system.



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The time signature is 24/16, which appears at the beginning of each system and at the end of the first five systems. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the treble staff. The piece concludes with a final chord in the treble staff and a double bar line.

Nº 4.  
Toccata 4.  
Cromatica con Durezze e Ligature.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six systems of two staves each. The first system includes a tempo marking of  $\frac{4}{2}$  in the left hand. The piece is characterized by frequent chromatic runs, often spanning multiple octaves, and the use of trills and ligatures to create a sense of continuous motion. The right hand typically plays chords and single notes, while the left hand handles the more complex chromatic passages. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) to indicate the chromatic shifts. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.



Nº 5.  
Toccata 5.  
Tutta de salti.

The musical score for "Toccata 5" is presented in six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The piece is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first system shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The second system continues with similar textures, including a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The third system introduces a more complex texture with a treble staff featuring a series of chords and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The fourth system features a treble staff with a series of chords and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The fifth system continues with similar textures, including a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The sixth system concludes the piece with a final melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The first system shows a more complex melodic line in the treble with many sixteenth notes. The subsequent systems feature a variety of rhythmic patterns, including eighth-note runs and chords. The final system concludes with a series of sixteenth-note runs in both hands.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Nº 6.  
Toccata 6.  
Per li Pedali.

The musical score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). It features a variety of musical textures, including sustained chords in the left hand and moving lines in the right hand. The piece is in 2/4 time and ends with a double bar line and the number 24 in the right margin.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 24/16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

# Nº 7. Toccata 7.

The musical score for "Toccata 7" is presented in seven systems, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece features a variety of textures, from dense chordal passages to more melodic lines. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The second system shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The third system features a prominent treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The fifth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The sixth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The seventh system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The key signature changes throughout the piece, with flats and sharps appearing in various measures. The time signature is primarily 6/8, with some variations. The piece concludes with a final system showing a sustained chord in the bass and a melodic line in the treble.

Nº 8.  
Toccata 8.

The musical score for Toccata 8 is presented in six systems, each consisting of a piano (piano) and organ (organ) staff. The piano staff is written in treble clef, and the organ staff is written in bass clef. The time signature is common time (C). The score begins with a key signature of one sharp (F#). The first system shows a rapid, continuous sixteenth-note pattern in both hands. The second system introduces a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third system features a series of chords and arpeggios. The fourth system includes a prominent melodic line in the piano part and a complex rhythmic pattern in the organ part. The fifth system shows a series of chords and arpeggios. The sixth system concludes with a final chord and a series of arpeggios. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

System 1: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

System 2: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

System 3: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

System 4: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

System 5: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

System 6: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

System 7: Treble staff begins with a half note G4, quarter note A4, and half note B4. Bass staff begins with a half note G3, quarter note A3, and half note B3. Treble staff has a slur over the first three notes. Bass staff has a slur over the first three notes. Treble staff has a slur over the last three notes. Bass staff has a slur over the last three notes.

# Nº 9. Canzona 1.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in C major (one sharp, F#) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various melodic lines, including trills (tr.) and triplets (7). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is a single system, likely a page from a larger work.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation is in a single system, likely for a piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nº 10.  
Canzona 2.

27

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in B-flat major (one flat) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and a key signature change to B major (no flats) in the sixth system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the seventh system.



# Nº 11. Canzona 3.

The musical score for "Canzona 3, N.º 11" is presented in six systems. Each system consists of a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as trills (tr.), triplets (3), and slurs. The first system shows a treble staff with a trill and a piano staff with a trill. The second system features a treble staff with a trill and a piano staff with a trill. The third system shows a treble staff with a trill and a piano staff with a trill. The fourth system features a treble staff with a trill and a piano staff with a trill. The fifth system shows a treble staff with a trill and a piano staff with a trill. The sixth system features a treble staff with a trill and a piano staff with a trill.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** Features a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes and triplets. A piano (*p*) dynamic marking is present.
- System 2:** Continues the melodic and bass lines with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.
- System 3:** Shows a more active bass line with sixteenth-note patterns and a treble staff with chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is present.
- System 4:** Characterized by dense sixteenth-note passages in both staves, creating a rapid, flowing texture.
- System 5:** Features a treble staff with eighth-note chords and a bass line with continuous sixteenth-note motion. A piano (*p*) dynamic marking is present.
- System 6:** Concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line with sixteenth-note patterns. A piano (*p*) dynamic marking is present.



# Nº 12.

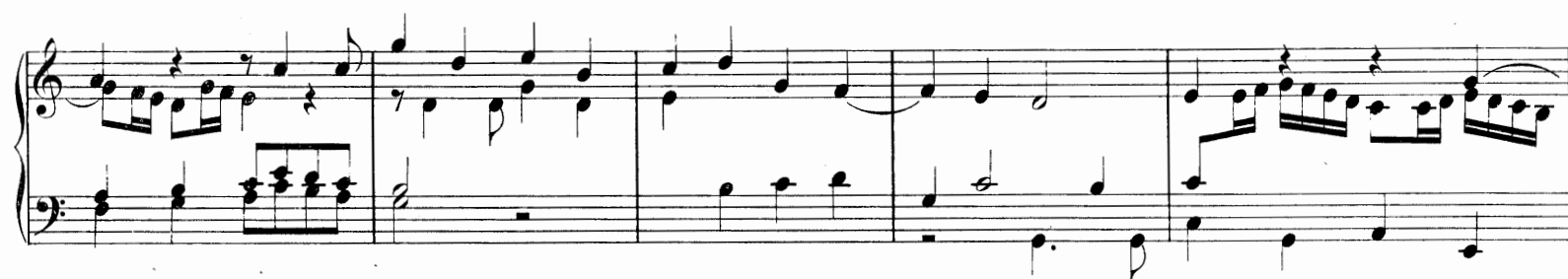
## Canzona 4.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in C major (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The piece is titled "Nº 12. Canzona 4." and consists of six systems of two staves each. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Nº 13.  
Canzona 5.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in a 3/4 time signature. It is in C major, indicated by the absence of sharps or flats. The piece is titled 'Canzona 5' and is the 13th in a series. The notation is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a simple melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. The second and third systems introduce more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets. The fourth system features a more melodic right hand with some grace notes. The fifth and sixth systems continue the melodic and rhythmic development, with the piece ending in a final cadence marked by a double bar line and repeat dots.



# Nº 14. Canzona 6.

Canzona 6, N.º 14, in G major, 3/4 time. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.



Nº 15<sup>a</sup>\*)  
Capricio Cucu.

The musical score is written for piano (left hand) and violin (right hand). It consists of seven systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano introduction in the left hand, followed by a melodic line in the violin. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The violin part is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The score concludes with a final cadence in the piano part.

\*) Vergl. den kritischen Commentar.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of note values, rests, and complex rhythmic patterns such as sixteenth-note runs and triplets. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system also has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Nº 15<sup>b</sup>  
Capricio Cucu.

41

The musical score for "Capricio Cucu, N.º 15<sup>b</sup>" is presented on page 41. It is written in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into six systems, each containing a treble and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece begins with a simple rhythmic pattern in the treble and rests in the bass. As the piece progresses, the bass staff becomes more active, contributing to the overall texture. The final system concludes with a clear cadence, marked by a double bar line and a final chord in both staves.





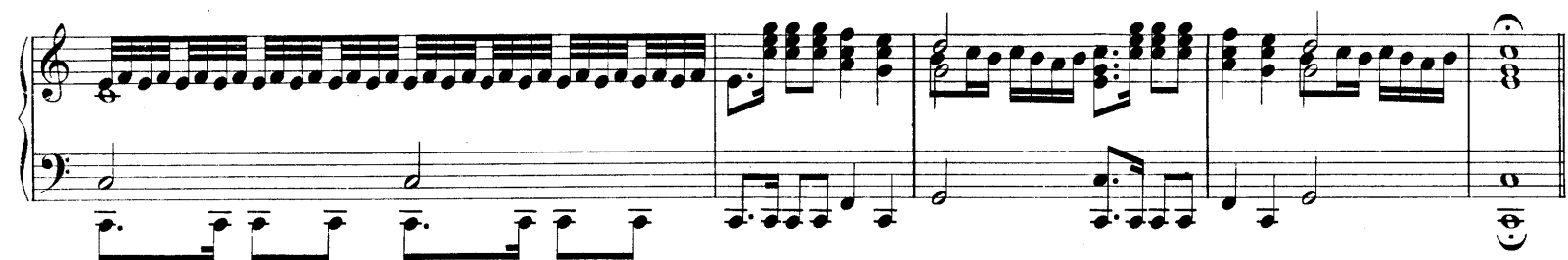
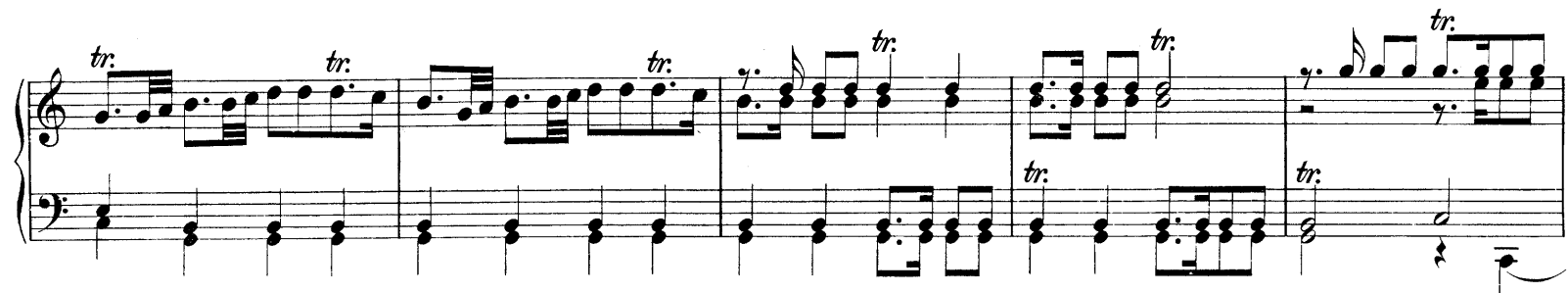
# Nº 15<sup>c</sup> Capricio Cucu.

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a whole rest. The second system features a more active melody in the treble staff with eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system continues the melodic development with some chords in the treble and a walking bass line. The fourth system shows a change in the bass line with some half notes and a more active treble staff. The fifth system features a more complex texture with sixteenth-note runs in the bass and a melodic line in the treble. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a corresponding bass line.



The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like '8' and '6'. The piece is titled 'D. d. T. i. B. III.' at the bottom.

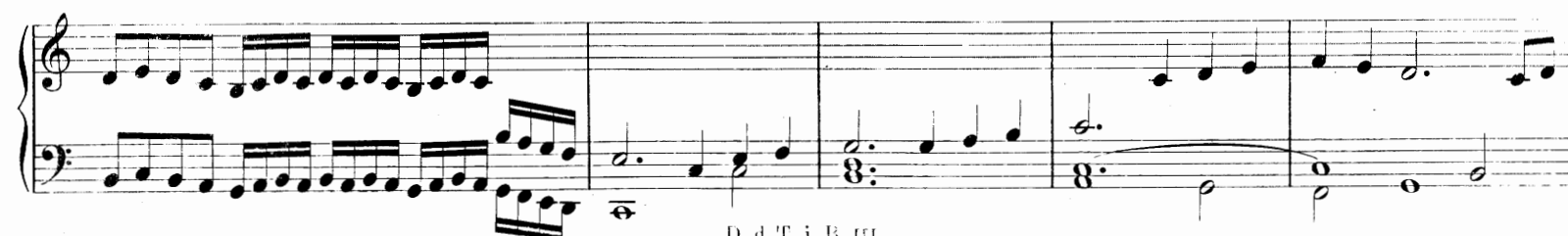
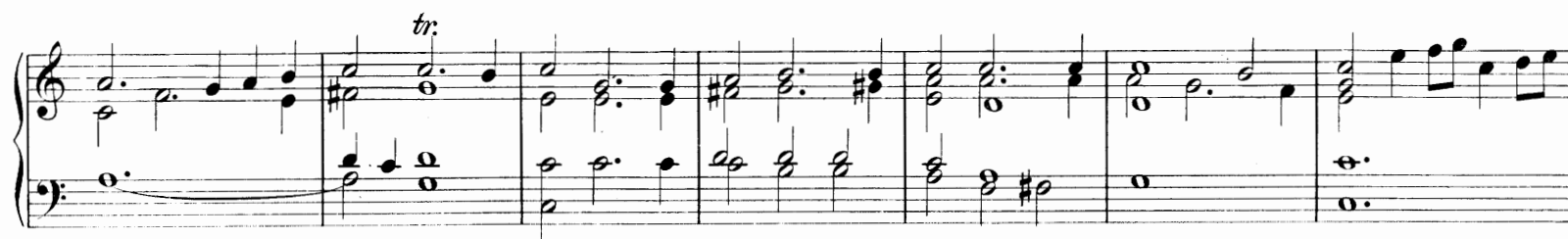
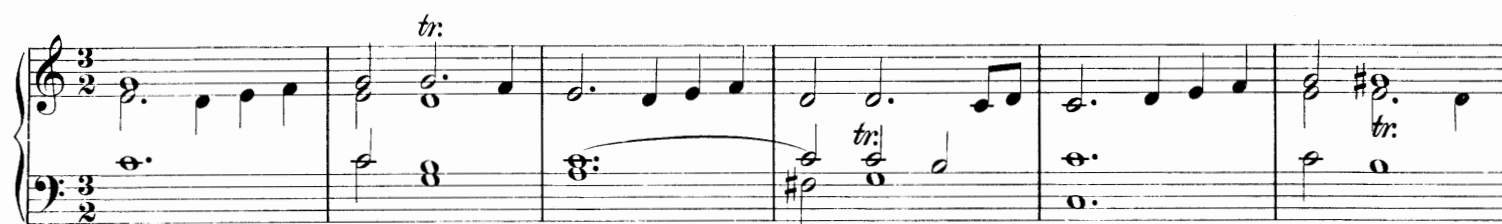
This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a treble staff and a bass staff, with some systems having a single staff. The notation is in common time (C) and features various musical elements such as trills (marked 'tr.'), slurs, and dynamic markings. The piece is written in a key with one sharp (F#), likely D major or B minor. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and trills are frequently used throughout the piece. The page is numbered '1' in the bottom right corner.



The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation is written in black ink on a white background. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line. The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature. The first system includes a first ending bracket marked with a '2.' above it. The subsequent systems show various musical notations, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The notation is arranged in a standard musical score format, with the treble staff on top and the bass staff below it. The piece concludes with a final system of staves.

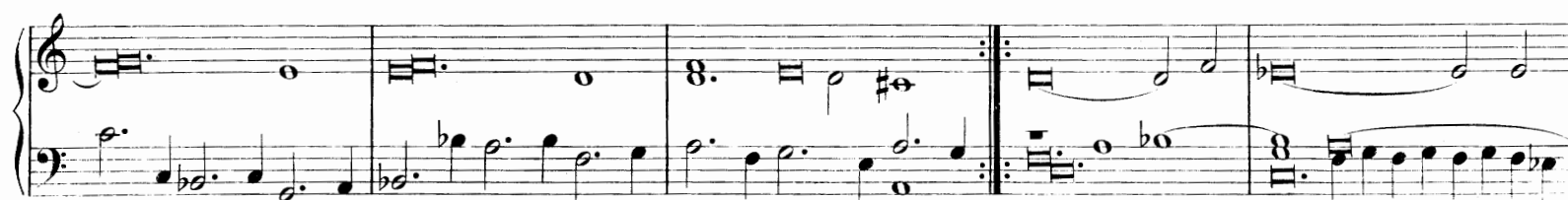
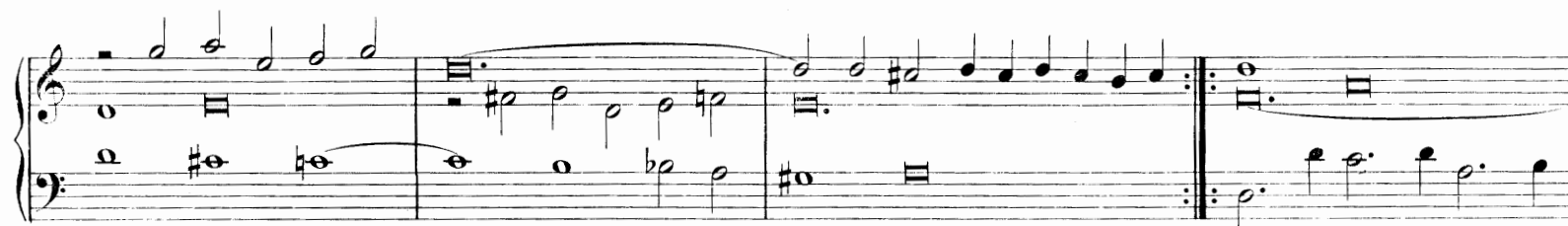
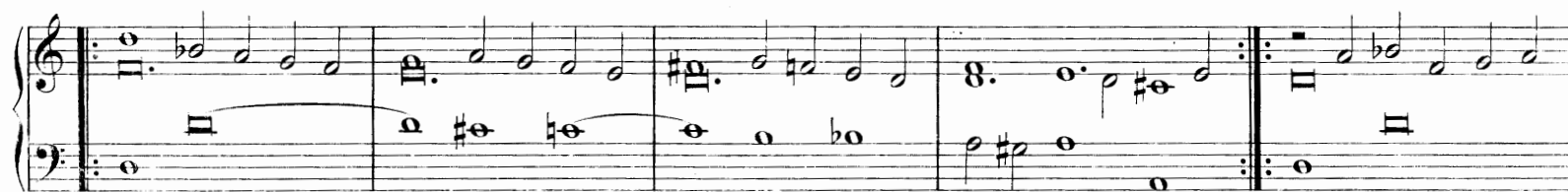
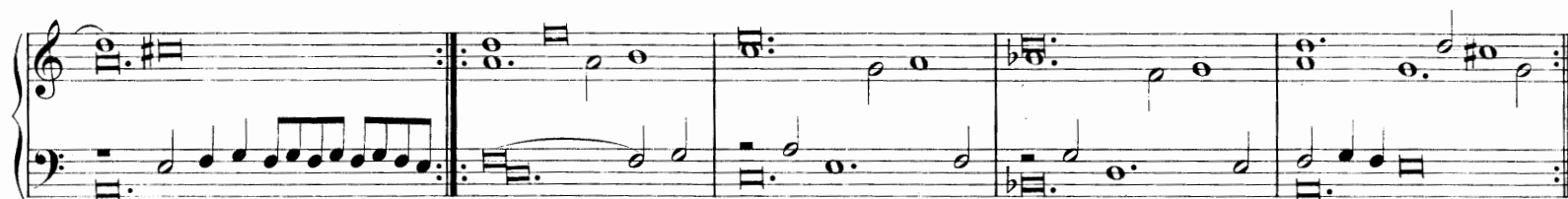
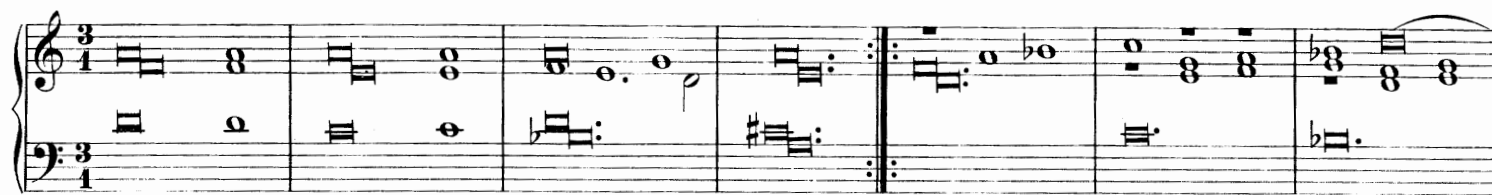
The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system features a treble staff with chords and a bass staff with a continuous eighth-note accompaniment. The second system continues this texture, ending with a repeat sign. The third system introduces a 3/2 time signature and features a more melodic treble line. The fourth system continues the melodic development in the treble. The fifth system includes a repeat sign and a key signature change to one sharp (F#). The sixth system continues the piece with various chordal textures. The seventh system concludes the piece with a final cadence and a repeat sign.

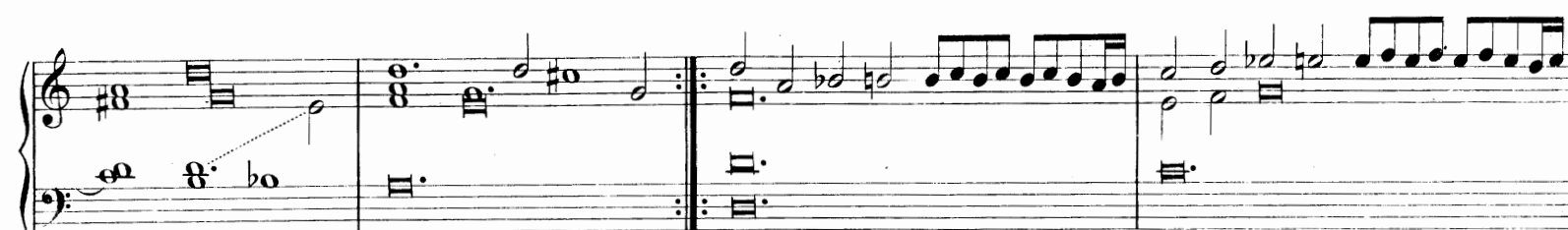
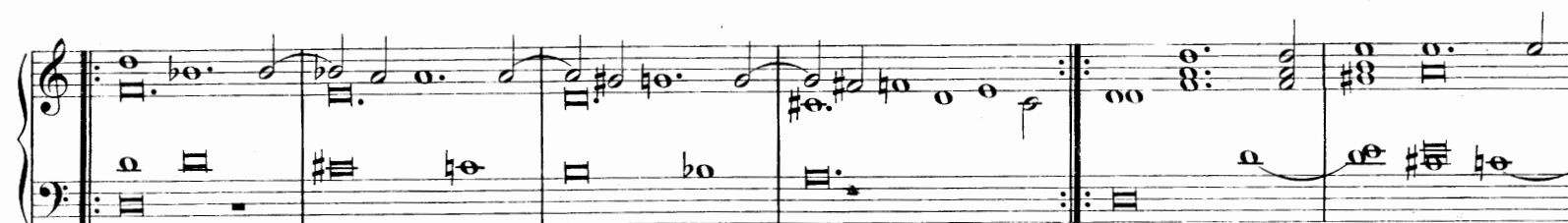
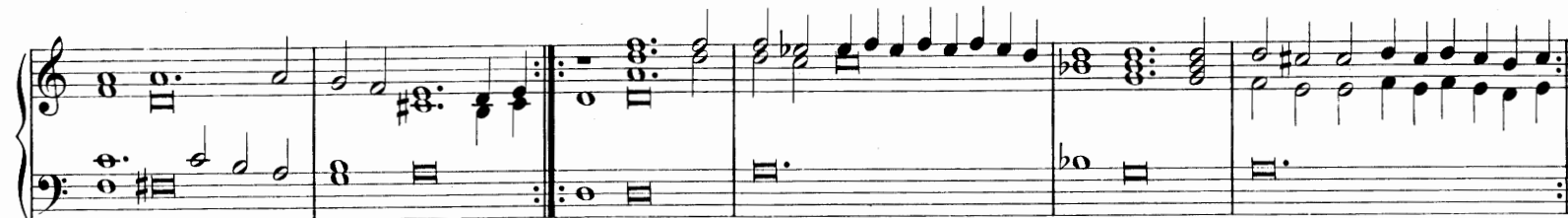
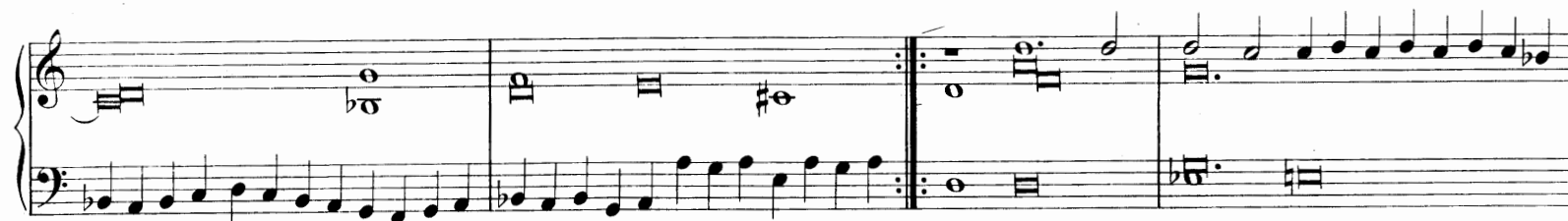
# Nº 17. Ciaccona.

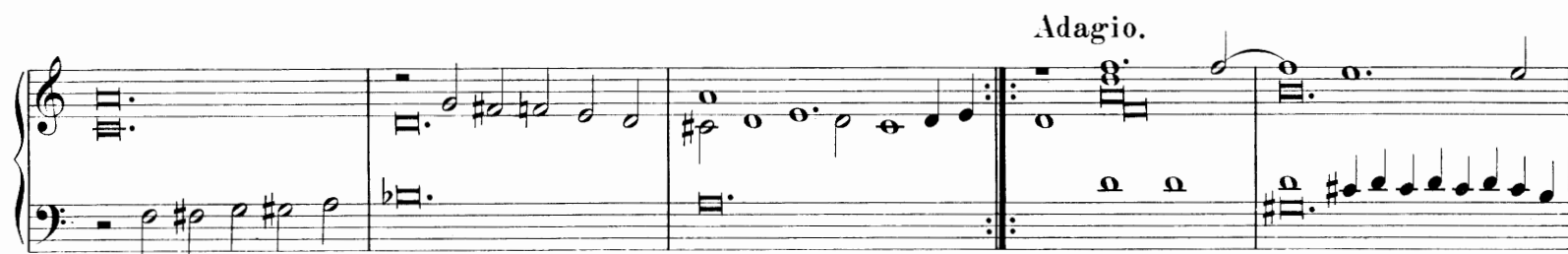




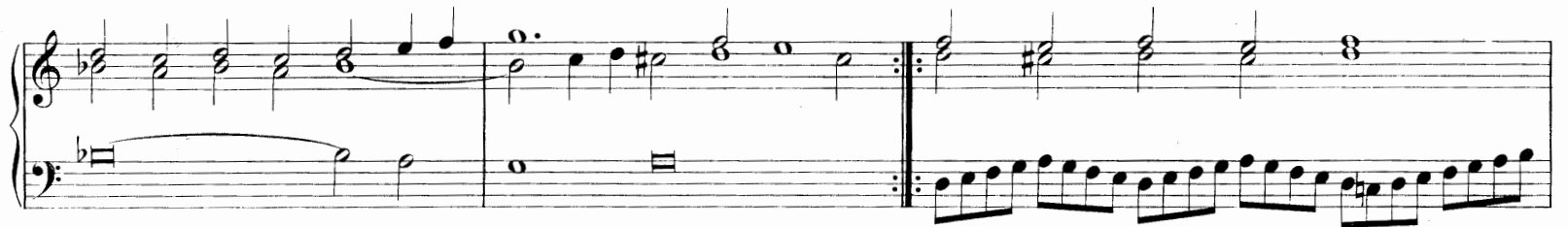
# Nº 18. Passagaglia.







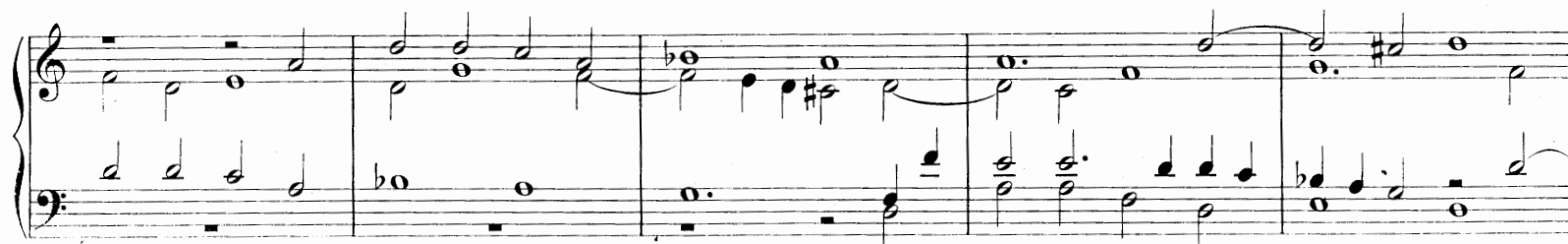
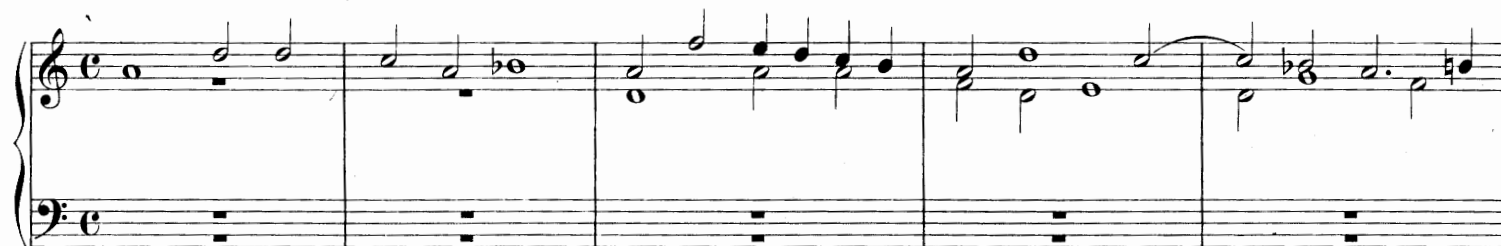




The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system typically contains a treble staff and a bass staff, with some systems featuring a grand staff (treble and bass clef on a single staff). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The third system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fourth system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fifth system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The sixth system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The seventh system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The notation is written in a clear, legible style, with various musical symbols and markings used to indicate the intended performance.

## Nº 19.

Ricerca in Cylindrum phonotacticum transferenda.\*)



\*) Siehe den kritischen Commentar.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on two staves, with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is divided into four measures. The first measure shows the voice entering with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment consists of a series of chords. The second measure continues the vocal melody with a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a series of chords, including a triad and a dyad. The third measure shows the voice with a half note and a quarter note. The piano accompaniment continues with chords. The fourth measure concludes the phrase with a half note and a quarter note. The piano accompaniment ends with a final chord. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of five measures. The first measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note and a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note and a half note. The second measure shows the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a half note. The third measure shows the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a half note. The fourth measure shows the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a half note. The fifth measure shows the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a half note.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of five measures. The first measure shows the voice entering with a half note, followed by the piano accompaniment. The second measure continues the vocal melody. The third measure features a vocal half note and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The fourth measure has a vocal half note and a piano accompaniment with a half note. The fifth measure concludes the phrase with a vocal half note and a piano accompaniment with a half note.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes a key signature change from one flat to two flats (B-flat to B-natural) in the third measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The melody is primarily in the treble staff, with some notes in the bass staff. The lyrics are written below the bass staff.

# Nº 20.

## Halter. Der steyrische Hirt.

Echtheit nicht verbürgt.

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The melody is primarily in the treble clef, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns. The bass clef provides a steady accompaniment, often using eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is marked 'Allegretto'.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

# Nº 21. Canzona.

Echtheit zweifelhaft.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

The musical score is written in 3/4 time and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings, including accents and slurs. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Nº 22<sup>a</sup>

Echtheit zweifelhaft.

The musical score for N° 22<sup>a</sup> is written in C major and 2/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. The first system includes a tempo marking 'Echtheit zweifelhaft.' (Authenticity doubtful). The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment, while the treble line features more melodic and rhythmic complexity. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.



# No 22<sup>b</sup>

Echtheit zweifelhaft.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The time signature is common time (C), and the key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final system includes a trill (tr) over a note.



# GEISTLICHE CONCERTE



## 1. O quam suavis.

**Adagio.**

**Cantus primus.** O quam sua - - - - - vis es, O quam su-

**Cantus secundus.** O quam su-a - - - - - vis es, O

**Bassus continuus.** 7 6 5 9 8 7 6

**Begleitung.** *p*

*tr.*

a - - - - - vis es, quam dulcis et quam be-ni-gnus, quam

quam su-a - - - - - vis es, quam dulcis et quam be-

7 #6 5 9 8 7 6

dul-cis et quam be-ni-gnus, O cha-re, cha-re JE-su, O cha-re, cha-re JE-

ni-gnus, quam be-ni-gnus, O cha-re, cha-re JE-su, O cha-re, cha-re JE-su, quam

6 3 5 4 3 6 3 5 4 3

su, quam dulcis et quam be - nignus quam be - ni - gnus, O cha - re, cha - re JE -

dul - cis et quam be - ni - gnus, quam dul - cis et quam be - ni - gnus, O cha - re, cha - re JE -

6 6 4 3

**Allegro.**

su, O cha - re, cha - re JE - su, O cha - re, cha - re JE - su!

su, O cha - re, cha - re JE - su, O cha - re, cha - re JE - su! Tu pro pec - ca -

6 4 3 4 3 6 5

*p*

Tu pro pec - ca - to - re et propter

to - re et propter me de cae - lo de - - - - - scendi - - - - - sti,

6 6 6 5 6

me de caelo de - - - - - scendi - - - - - sti,

Tu pro pec - - ca - to - re et propter me de caelo de - - - - -

[illegible]

de caelo de - - - - - scen - di - sti, et propter me

me de cae - lo de - - - - - scen - di - - - - - sti, de cae - lo

5 b b 6 4 5

de cae-lo de - - - - - scendi - - - - - sti, de caelo de - - - - -

de - - - - - scendi - sti, de cae-lo de - - - - -

5 6 # 4 6 # b b b

**Adagio.**  
**SOLO.**

- - - - - scendi - - - - - sti! O A - mor per -

- - - - - scendi - - - - - sti! Tacet.

5 6 # 6 5 2

*p*

fe-cte, quem te-nes di - le-cte suc-cur-ris pec-can-ti, i - gno-scis er - ran - - - - - ti, quem

6 # 6 3 # 6 5 - 3  
4 4 4

vi-des ge-mentem ex - au-dis do - lentem, nec spernis ca - den - tem si cer - nis sur -

6 5 9 8 6 5 9 8 4 2 6 3 #4 5 6 # # #

gen - tem, nec spernis ca - den - tem, si cer - nis sur - gen - tem, si

6 5 3  
4 - 3

b #2 3 6 4 5 6 # # #

6 5 3 #

[illegible]

**Adagio.**  
**Cant. sec.**

Cant. sec.

O flam-mae ar-den-tes di-vi-ni a-mo-ris, O gemmae ni-ten-tes cae-

*piano*

lestis ar-dor-is, cae-lestis ar-dor-is! A-mantem fe-ri-te, cre-ma-te, ne-ca-te, lan-guentem ful-

ci-te, sti-pa-te, li-ga-te, sti-pa-te, li-ga-te, a-mantem fe-

ri-te, cre-ma-te, ne-ca-te, lan-guentem ful-ci-te, sti-pa-te, li-ga-te, sti-pa-te, li-

ga-te, sti-pa-te, sti-pa-te, li-ga-te.



sen - ti - te quam dul - cis sit JEsus gu - stanti, sen - ti - te quam dul - cis sit JEsus gu - stan - ti,

sen - ti - te quam dul - cis sit JEsus gu - stanti, sen - ti - te quam dul - cis sit JEsus gu - stanti, vi -

6 5 4 3 6 5 4 3

*f* *p*

vi - de - te quam bonus fit e - sus a - man - ti, vi - de - te quam bonus, vi -

de - te quam bonus, vi - de - te quam bonus fit e - sus a - man - ti, Vi -

4 3 4 3 9 8 9 8 6 4 3 6 5 4 3

*f*

de - te quam bonus fit e - sus a - man - ti, fit e - - - - - sus, fit

de - te quam bonus fit e - sus a - man - ti, fit e - - - - -

4 3 9 8 6 5 3 6 5 6

*p*

[illegible]

**Adagio.**

The musical score is written for voice and piano. The vocal part consists of two staves (Soprano and Alto) with lyrics in Italian. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system has three measures, and the second system has three measures. The lyrics are: 'sus a - manti a - manti, fit e - - - sus a - man - - - ti. e - - - sus a - manti, fit e - - - sus a - man - - - ti. b # b # b # # 7 6 6 4 5 3'. The piano part features arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

## 2. O amor Jesu.

Cantus sec. tacet.

Cantus primus. Bassus continuus.

O amor JE - su, quam magnus, quam po - tens es, quam magnus, quam

po - tens es! Qui semper fer-ves, *qui semper ferves,* et nun-quam te pe -

- - - - - scis, ac-cen-de cor meum, accende cor meum, ut te solum a-met, in te

tan - tum ar-de-at, in te tan - tum ar-deat et in te so-lo, in te so-lo vi - - vat,

ut te solum a-met, in te tan - tum ar-deat, in te tan - tum ar-deat et in te so-lo, in te

so - lo vi - - vat, et in te so-lo, in te so - lo vi - - vat!

**Cant. sec.**  
O i-gnis, o i-gnis, qui semper ar - - des et nunquam, et nunquam ex-tin - gueris.

(3/2) In-tra in a - nimam me-am, in a - nimam me-am et sa - na me, in-tra in

me, et sa - na, et sa - na me, et sa - na me!

*piano*

**Adagio.**

Cant. prim.

## Cant. sec.

The first system of the musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves: a vocal staff (Soprano/Alto), a vocal staff (Tenor/Bass), and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "poe - nas am - plec - tit. Si - ne te, si - ne nas am - plec - tit. A - mor JE - su, tu dul - cis es". The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical score. The lyrics are: "te va - na spes, nul - la qui - es, si - ne te, si - ne a - mor JE - su, tu dul - cis es". The vocal parts continue with the same melodic lines, and the piano accompaniment provides a steady harmonic support.

The third system concludes the musical score. The lyrics are: "te va - na spes, nul - la qui - es, si - ne te, si - ne te va - na spes, nul - la qui -". The vocal parts end with a final cadence, and the piano accompaniment provides a concluding harmonic structure.

te, si - ne te va - na spes, va - na spes, nul - la qui - es, nul - la qui -

es, si - ne te va - na spes, va - na spes, nul - la qui - es, nul - la qui -

*cresc.*

es.

es. Ad te cla - mo, dul - cis JE - su, qui - a tu es a -

*f* *p*

Ad te cla - mo, dul - cis JE - su, qui - a

- - - mor me - us. Ad te cla - mo, dul - cis

*8*

tu es a - - - mor me - us, es a - - -

JE-su qui-a tu es a - - - mor me-us, es a - - -

5 6 5 6 4 3 5 6

- - - mor me - - - us. Qui te a-mat ful - ge - bit, ar - de-bit, ful - ge - bit, ar -

- - - mor me - us. Qui te a-mat ful - ge - bit, ar - de-bit, ful - ge - bit, ar -

5 6

*mf*

de-bit, in a - man - - - te, in a -

de-bit, in a - man - - - te, in a -

5 6 5 6 5 6

man.te gau - de - bit, in a - man - - - te, in a -

man.te gau - de - bit, in a - man - - - te, in a -

6 5 5 6 5 6

4 3 b

man.te gau - de - bit. Si - ne JE - su non est a - mor, non est sa - lus, non est di -

man.te gau - de - bit.

4 3 b b

*mf*

le - - - cti.o, non est di - le - - cti - o

Si - ne

4 3 b

*p*







First system of the musical score. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The lyrics are: "cti-o, non est di-le-cti-o, non est di-cti-o, non est di-le-cti-o, non est".

**Adagio.**

Second system of the musical score, marked "Adagio". It continues with the vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "le-cti-o, si-ne JE-su non est sa-lus, non est di-le-cti-o, si-ne JE-su non est a-mor, non est di-le-cti-o".

Third system of the musical score. It continues with the vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "le-cti-o, non est di-le-cti-o. -cti-o, non est di-le-cti-o." The system concludes with a double bar line.

## 3. Admiramini.

Cantus primus.

Cantus secundus.

Bassus continuus.

Ob-stu-pe -

Ad-mi-ra - - - mini fi - de - les,

8 #7 b

*p*

- - - ci-te mor - ta - les, au - di-te Se - raphin, au - di-te Se - raphin

vi-de-te Che - rubin, vi - de-te Che - rubin

8 #7 b 6 5 6 b

ma-gnum mi-ra - culum, mi - ste - ri-um, pro - di-gium cha-ri-ta - tis,

ma-gnum mi-ra - culum, mi - ste - ri-um, di - vi - nae ex-cessum bo - ni -

bo-ni-ta-tis! Qui re-gnat, qui

ta-tis! Qui re-gnat, qui

6 4 5 3

#

b 6 5 #

b

*p*

D. d. T. i. B. III.

mi - cu - los, de - scendit ad nos ho - mines, vi - les ter - rae ver - mi - cu - los, vi -

mi - cu - los, vi - les ter - rae ver - mi - cu - los, vi -

6 5 4 - 3 9 8 7 6 6 5 4 - 3 #

- les ter - rae ver - mi - cu - los, sub parvo panis schemate di -

- les ter - rae ver - mi - cu - los, vi - nique sub ve - la - mine, di -

9 8 7 6 4 3 b b b

vi - no pascit cor - pore et pre - ti - o - so san - gui - ne, vi - nique sub ve -

vi - no pascit cor - pore et pre - ti - o - so san - gui - ne, sub parvo panis schema - te

6 4 3 b

la-mine di-vi-no pascit cor-pore et preti-o-so san-guine, di-vi-no pascit cor-

di-vi-no pascit cor-pore et pre-ti-o-so san-gui-ne, di-vi-no pa-scit

6 5 3 b

- - - pore et pre-ti-o-so san-gui-ne, et pre-ti-o-so san-gui-ne! O es-ca,

cor - - - pore et pre-ti-o-so san-gui-ne, et preti-o-so san-guine!

4 3 4 3 #

*p*

es-ca sa-lu-ti-fe-ra, O mensa ad-miran-da

O dul-ce-do, dul-ce-do mel-li-flu-a, O ca-ro De-

6 #

O mensa ad-mi-ran-da, O sanguis di-vi-nis-sime,  
 i-fi-ca, O ca-ro De-i-fi-ca O de-li-tiae a-mantis, a-

O sanguis di-vi-nis-sime, O de-li-tiae a-mantis, a-  
 man-tis a-ni-mae, O sanguis di-vi-nis-sime,

man-tis a-ni-mae, O de-li-tiae a-mantis, a-  
 O de-li-tiae a-mantis, a-man-tis a-ni-

man - tis, a - man - tis a - ni - mae! Ade - ste, ad - este An - ge - li,

mae, a - man - tis, a - man - tis a - ni - mae! Ju -

The first system consists of two systems of staves. The top system has three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff (Bass). The bottom system has two staves: a vocal staff (Tenor) and a piano accompaniment staff (Bass). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The vocal parts enter with the lyrics 'man - tis, a - man - tis a - ni - mae!' and 'Ade - ste, ad - este An - ge - li,'.

suc - cu - ri - te mi - se - ris mor - ta - li - bus, ve - stris ar -

va - te, ju - va - te cae - li - tes, suc - cu - ri - te mi - se - ris mor - ta - li - bus,

The second system continues the musical piece. It follows the same staff layout as the first system. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern. The vocal parts enter with the lyrics 'suc - cu - ri - te mi - se - ris mor - ta - li - bus, ve - stris ar -' and 'va - te, ju - va - te cae - li - tes, suc - cu - ri - te mi - se - ris mor - ta - li - bus,'.

do - ri - bus nostra in - flam - ma - te pec - to - ra,

ve - stris vir -

The third system concludes the musical piece. It follows the same staff layout. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern. The vocal parts enter with the lyrics 'do - ri - bus nostra in - flam - ma - te pec - to - ra,' and 've - stris vir -'.

tu - ti - bus nostras ex - or - na - te a - ni - mas!

**Allegro.**

Cur - ra - mus i - gitur ar - dentes, ar - dentes et hu - mi - les,

**Allegro.**

*piano*

cur - ra - mus i - gitur ar - dentes, ar - dentes, ar - dentes et hu - mi - les, ar -

dentes et hu - mi - les, a - do - remus tam bonum, tam bo - num Do - mi - num,

dentes et hu - mi - les, a - memus tam dulcem, tam

6 5 3  
4 - 3

6 5  
#3

a - de - amus hanc mensam gu - stemus hanc escam, su - mamus hanc car - nem, co - me -

dul - cem spon - sum, a - de - a - mus hanc mensam, gu - stemus hanc escam, su - mamus hanc car - nem,

*mf*

*piano*

damus de - li - ti - as, de - li - ti - as pa - - - ra - di - si, a - de -

a - de - a - mus hanc

6 #6 4 3

*p*

First system of the musical score. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "a-mus hanc mensam, gu-stemus hanc escam, su-mamus hanc car-nem, mensam, gu-stemus hanc escam, su-mamus hanc car-nem, co-me-damus de-li-tias, de-li-tias". The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *piano* marking in the final measure.

Second system of the musical score. The vocal parts continue with the lyrics: "ade-amus hanc mensam, gu-stemus hanc escam, su-mamus hanc pa-ra-di-si, ade-amus hanc mensam, gu-stemus hanc escam, su-". The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Third system of the musical score. The vocal parts conclude with the lyrics: "car-nem, co-me-damus de-li-tias, de-li-tias pa-". The piano accompaniment includes a *piano* marking and a measure with a '6' indicating a sixteenth note. The system ends with a final melodic flourish in the vocal parts.

The image displays a page from a musical score for 'Gloria in excelsis Deo' by Johann Sebastian Bach. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The piano part is in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin: 'ra - di si, co - me - damus de - li - tias, de - li - tias, pa - ra - di si, co - me - damus de -'. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'cresc.'. The piano part features a prominent bass line with a 'cresc.' marking and a 'p' marking. The vocal parts are written in a standard four-part setting.

co - me - damus de - li - tias, de - li - tias pa - - - ra -

li - tias, de - li - tias, de - li - tias, de - li - tias pa - - -

*piano*

*piano*

*piano*

*p*

*p*

*cresc.*

*f*

[illegible]

## 4. Refulsit sol.

Bassus primus. *Re-ful-sit sol in cly-peos au*

Bassus secundus.

Bassus continuus.

The first system of the musical score features three vocal parts and a keyboard accompaniment. The Bassus primus part has a melodic line with lyrics 'Re-ful-sit sol in cly-peos au'. The Bassus secundus part is mostly silent. The Bassus continuus part provides a harmonic foundation with notes and fingerings (6, 7, 6, 7, 6). The keyboard accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Dynamics include *f* and *mf*.

*re-os, et re-splendu-e-runt, et re-splen-du-e-runt mon*

The second system continues the vocal and instrumental parts. The Bassus primus part has lyrics 're-os, et re-splendu-e-runt, et re-splen-du-e-runt mon'. The Bassus secundus part remains silent. The Bassus continuus part continues with notes and fingerings (7, 6, 6, 6, 6). The keyboard accompaniment continues with chords and a bass line, marked with *p*.

*tes ab e-is,*

*Re-ful-sit sol in cly-peos*

The third system concludes the vocal and instrumental parts. The Bassus primus part has lyrics 'tes ab e-is,'. The Bassus secundus part has lyrics 'Re-ful-sit sol in cly-peos'. The Bassus continuus part continues with notes and fingerings (3, 4, 3, 6). The keyboard accompaniment continues with chords and a bass line, marked with *f* and *mf*.

re - ful - sit sol in

au - reos, re - ful - sit sol

7 6 7 6 7 6 6

*f* *mf*

cly - peos au - re - os, et resplendu e - runt mon -

et resplendu e - runt mon -

5  $\flat 6$  7 $\flat$  6 7 6 7 6

*p*

tes, et resplendu e - runt mor -

tes ab e - is, et resplendu e - runt mon -

6 3 4 3

*f*

tes ab e - is, et resplendu e - runt mon -

tes, et resplendu e - runt mon -

6 3 4 3

*p*

tes, mon -

tes ab e - is, mon -

6 3 4 3

tes ab e - is, et for - ti - tu - do, for - ti - tu - do gen - ti - um.

tes ab e - is, et for - ti -

6 3 4 3 6 5 6

*f*

dis - si - pa - - - - -

tu - do, for - ti - tu - do - gen - ti - um dis - si - pa - - - - -

*mf*

- - - - - ta, dis - si - pa - ta est,

- - - - - ta, dis - si - pa - ta est, dis - si - pa - - - - - ta, dis - si - pa - ta

*f*

et for - ti - tu - do, for - ti - tu - do gen - ti - um, et for - ti - tu - do,

est, et for - ti - tu - do, et for - ti - tu - do, for - ti - tu - do

*f*

for-ti-tu-do gen-ti-um dis-si-pa

gen-ti-um, for-ti-tu-do, gen-ti-um dis-si-pa

6

- ta, dis-si-pa-ta est, dis-si-pa-ta est, dis-si-pa-ta est, dis-si-pa-ta est

- ta, dis-si-pa-ta est, dis-si-pa-ta est, dis-si-pa-ta est, dis-si-pa-ta est

5 6 6 4 3

si-pa-ta est. Tu-a est po-ten-ti-a,

si-pa-ta est.

6 5 6 7 6 7 6 7 3

*mf*

tu.um regnum Do - - - - - mi ne, tu.um regnum

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "tu.um regnum Do - - - - - mi ne, tu.um regnum". The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a series of chords and a melodic line with a trill marked "7" and a sixteenth-note figure marked "6".

Do - - - - - mi ne!

Tu - - a est po ten - - - - -

The second system continues the vocal line with the lyrics "Do - - - - - mi ne!" and "Tu - - a est po ten - - - - -". The piano accompaniment features a melodic line with a trill marked "7" and a sixteenth-note figure marked "6". The lower staff includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

- - - ti-a, tu.um regnum Do - - - - - mi ne, tu.um regnum

The third system continues the vocal line with the lyrics "- - - ti-a, tu.um regnum Do - - - - - mi ne, tu.um regnum". The piano accompaniment features a melodic line with a trill marked "7" and a sixteenth-note figure marked "6". The lower staff includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Qui caelo-rum con - - tines thronum,  
Do - - mi - ne! et a -

mon-tes pon-deras, montes  
bys-sos, et a-byssos in-tu e - - ris, terram pal-mo con-clu - -

pon-deras, exau-di nos, ex-au-di nos et da pacem, et da pacem in di-e-bus, in di-  
dis, terram pal-mo con-clu - - dis exau-di nos, ex-au-di nos

e - bus no - stris, ex - au - di nos, ex - au - di nos in di -  
 et da pa - cem, et da pa - cem in di - e - bus, in di - e - bus no -  
 #6 6 6

e - bus, in di - e - bus no - stris, ex - au - di nos, ex - au - di nos  
 stris, et da pa - cem, et da pa - cem in di - e - bus, in di - e - bus, in di -  
 6 6

*mf*

et da pacem, et da pa - - - - - cem in di - e - bus, in di - e - bus no -  
 e - bus no - stris, et da pa - cem, et da pa - cem ex - au - di  
 b b



stris, ex - au - di nos, ex - au - di nos et da pa - cem et da pa - cem,

nos, ex - au - di nos, ex - au - di nos, et da pa - cem, et da pa - cem in di - e - bus, in di -



et da pacem, et da pa - - - - - cem, in di - e - bus, in di - e - bus no - -

e - bus no - - stris et da pa - cem, et da pa - cem in di - e - bus, in di - e - bus



- - - - - stris, in di - e - bus no - - - - - stris.

no - - - - - stris, in di - e - bus no - - - - - stris.

*cresc.*

## 5. Exultate.

Cantus primus. Ex - ul - ta - - - te, ex - ul - ta - - - te

Cantus secundus.

Tenor.

Bassus continuus.

The first system of the musical score for '5. Exultate.' features four vocal parts and a keyboard accompaniment. The vocal parts are Cantus primus (Soprano), Cantus secundus (Alto), Tenor, and Bassus continuus (Bass). The Cantus primus part has a melodic line with lyrics 'Ex - ul - ta - - - te, ex - ul - ta - - - te'. The other vocal parts are mostly rests. The keyboard accompaniment is in the right hand, with a dynamic marking 'p' (piano) and a tempo marking '8' (allegretto). The left hand has a simple harmonic accompaniment.

cor - - - da de - vo - ta, - di - ci - te laudes, fun - di - te vo - ta Vir - gi - ni san -

The second system of the musical score continues the vocal parts and keyboard accompaniment. The Cantus primus part has a melodic line with lyrics 'cor - - - da de - vo - ta, - di - ci - te laudes, fun - di - te vo - ta Vir - gi - ni san -'. The other vocal parts are mostly rests. The keyboard accompaniment is in the right hand, with a dynamic marking 'p' (piano) and a tempo marking '8' (allegretto). The left hand has a simple harmonic accompaniment.

ctis - si - mae, di - ci - te laudes, fun - di - te vo - ta Vir - gi - ni san - ctis - - - si - mae.

The third system of the musical score continues the vocal parts and keyboard accompaniment. The Cantus primus part has a melodic line with lyrics 'ctis - si - mae, di - ci - te laudes, fun - di - te vo - ta Vir - gi - ni san - ctis - - - si - mae.'. The other vocal parts are mostly rests. The keyboard accompaniment is in the right hand, with a dynamic marking 'p' (piano) and a tempo marking '8' (allegretto). The left hand has a simple harmonic accompaniment.

## Cant. sec.

O Vir-go be-a-tis-si-ma, quan-ta, quan-ta san-cti-ta-te, quam magna cla-ri-ta-te

The first system of the musical score for 'Cant. sec.' features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The vocal line begins with a half rest, followed by eighth notes for 'O Vir-go be-a-tis-si-ma,' and then a half note for 'quan-ta, quan-ta san-cti-ta-te,' and a quarter note for 'quam magna cla-ri-ta-te'. The piano accompaniment consists of sustained chords in the bass and moving lines in the treble and bass staves.

in-ter An-ge-los co-ru-scas, quan-ta quan-ta san-cti-ta-te,

The second system continues the vocal line with 'in-ter An-ge-los co-ru-scas,' and 'quan-ta quan-ta san-cti-ta-te,'. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving lines.

quam magna cla-ri-ta-te, in-ter An-ge-los co-ru-scas, in-ter

The third system continues the vocal line with 'quam magna cla-ri-ta-te, in-ter An-ge-los co-ru-scas, in-ter'. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving lines.

An-ge-los co-ru-scas!

The fourth system concludes the vocal line with 'An-ge-los co-ru-scas!' and a trill (tr.) on the final note. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving lines.

**Ten.**

Ad te, o cle - men - tis - si - ma, ad te sunt o - cu - li

no - stri, ge - - mi - tus et su - spi - - ri - a, ad te, ad

te, ad te, ad te sunt o - cu - li no - stri, ge - -

- mi - tus et su - spi - ri - a, ge - - mi - tus et su - spi - ri - a.

**Cant. prim.** *piano* *forte* *piano*

**Cant. sec.** *piano* *forte* *piano*

**Ten.** *piano* *forte* *piano*

Ve-ni-te po-pu-li, ve-ni-te, ve-ni-te, ve-ni-te po-pu-li, ve-ni-te, ve-ni-te,

Ve-ni-te po-pu-li, ve-ni-te, ve-ni-te, ve-ni-te po-pu-li, ve-ni-te, ve-ni-te,

Ve-ni-te po-pu-li, ve-ni-te, ve-ni-te, ve-ni-te po-pu-li, ve-ni-te, ve-ni-te,

*f* *p* *f* *p*

Ex-ul-ta-te, ju-bi-la - - - te, ju-bi-la - - - te,

Ex-ul-ta-te, ju-bi-la - - - te, ju-bi-

Ex-ul-ta-te, ju-bi-la - - -

*f*

ex-ul-ta-te, ju-bi-la - - - te, ju-bi-la - - - te

la - - - te, ex-ul-ta-te, ju-bi-la - - - te, ju-bi-

- - - te, ju-bi-la - - - te, ex-ul-ta-te, ju-bi-la - - -

*f*

*piano*

semper et quo-ti-di-e, semper et quo-ti-di-e!

la-te semper et quo-ti-di-e, semper et quo-ti-di-e!

-te semper et quo-ti-di-e, semper et quo-ti-di-e!

*piano*

Sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te!

Sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te!

Sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te!

*mf*

*piano*

-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e!

-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e!

bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e!

*piano*

sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-  
 sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-  
 sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-

*f*

-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e!  
 -te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e!  
 bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e!

*piano*

**Cant. prim.**  
 Si-ne vi-vo modo mi-ro, vir-go, De-i ma-ter es! o su-blimis, al-ta ni-mis so-lo De-o di-gna

res, o su-bli-mis, al-ta ni-mis so-lo De-o-di-gna-res, so-lo De-o di-gna-res!

**Cant. sec.**

Stella maris, tu pro-baris ma-le-fluctu an-ti-bus, caeli clavis tu-ta navis il-luc co-me an-ti-bus, caeli clavis tu-ta

bus, caeli cla-vis tu-ta na-vis il-luc co-me an-ti-bus, il-luc co-me an-ti-bus. bus, caeli cla-vis tu-ta

**Ten.**

Tu es vi-sus pa-ra-disus, caelum summi nu-mi-nis; lu-na plena, lux se-rena et au-ro-ra lu-mi-nis; Tu es vi-sus pa-ra-disus, caelum summi nu-mi-nis; lu-na plena, lux se-rena et au-ro-ra lu-mi-nis

nis, lu - na ple - na lux se - re - na et au - ro - ra lu - mi - nis, et au - ro - ra lu - mi - nis.

Ex - ul - ta - te, ju - bi - la - - - - te, ju - bi - la - - te,

Ex - ul - ta - te, ju - bi - la - - - - te, ju - bi -

Ex - ul - ta - te, ju - bi - la - - - -

ex - ul - ta - te, ju - bi - la - - - - te, ju - bi - la - - te,

la - - te, ex - ul - ta - te, ju - bi - la - - - - te, ju - bi -

- - te, ju - bi - la - - te, ex - ul - ta - te, ju - bi - la - -

*piano*

semper et quo-ti-di-e, semper et quo-ti-di-e.

la-te semper et quo-ti-di-e, semper et quo-ti-di-e.

-te semper et quo-ti-di-e, semper et quo-ti-di-e.

*piano*

Sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-

Sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-

Sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-

*mf*

*piano*

-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-

-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-

bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-

*piano*

e, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te, sed Ma-ri-am ce-le-bra-te,

*f*

bra-te mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e,

*piano*

gis ho-di-e, mul-to ma-gis ho-di-e! ho-di-e! ho-di-e! ho-di-e!

*f*

6. Dignare me.

**Cantvs.**  
**Altvs.**  
**Bassvs.**  
**Bassvs continvs.**

Digna-re me, di-gna-re me lau-da-re te, Vir-go sa-cra-ta, di-gna-re me, di-gna-re me lau-da-re te, Vir-go sa-cra-ta, di-gna-re me, di-gna-re me lau-da-re te.

**ta, di-gna-re me, di-gna-re me lau-da-re te, Vir-go sa-cra-ta, di-gna-re me, di-gna-re me lau-da-re te, Vir-go sa-cra-ta, di-gna-re me, di-gna-re me lau-da-re te.**

**ta, Vir-go sa-cra-ta! te, Vir-go sa-cra-ta! Da mi-hi virtutem, da mi-hi vir-tutem contra hostes, contra ho-stes tu-**

da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes, con - tra ho - stes, con - tra hostes tu -

da mi - hi vir tu - tem con - tra ho - stes, con - tra hostes tu -

os  
b da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu -

os!

os, di - gna - re me, di - gna - re me lau - da - re te, Vir - go sa - cra -

os! Di - gna - re me, di - gna - re me lau - da - re

b 4 3

di - gna - re me, di - gna - re me lau - da - re te, Vir - go sa - cra -

ta, di - gna - re me, di - gna - re me lau - da - re

te, Vir - go sa - cra - ta, Vir - go sa - cra -

5 4 3

ta, Vir - go sa - cra - ta!

te, Vir - go sa - cra - ta! Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes, con - tra ho - stes

ta, Vir - go sa - cra - ta!

*p*

Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes, con - tra ho - stes, con - tra ho - stes

tu - os, da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes, con - tra ho - stes tu -

Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes, con - tra ho - stes, con - tra ho - stes

*mf*

tu - os, da mi - hi vir - tu - tem, da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes, con - tra

- os, da mi - hi vir - tu - tem, da mi - hi vir - tu - tem con - tra

tu - os, da mi - hi vir - tu - tem, da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes,

*mf*

ho-stes tu - - - os, con-tra ho-stes tu - os!

ho-stes tu - os, con-tra ho-stes, con-tra ho-stes tu - - os! Ut te

con-tra ho-stes tu - os, con-tra ho-stes, con-tra ho-stes tu - os!

6 4 3 # 4 3

*f*

possim ho-no-ra-re, lau-des tu-as de-can-ta - - - re, cor-de,

3 4 3 # 4 3 b

*p*

ut te possim ho-no-ra-re lau-des tu-as de-can-ta - - -

ver-bo, cor-de, ver-bo et o-pe-re,

5 6 5 - 5 4 3 3 4 3

re cor - de, ver - bo, cor - de, ver - bo et o - pe - re.

ut te

possim ho - no - ra - re, lau - des

tu - as de - can - ta -

5 6 5 3

3 5 3 5 6

tu - as de - can - ta -

re

cor - de, ver - bo, cor - de, ver - bo et o - pe - re, ut te

pos - sim ho - no - ra - re, lau - des

re cor - de, ver - bo, cor - de, ver - bo et o - pe - re,

5 6 5 3

3 5 3 5 6

tu - as de - can - ta -

possim ho - no - ra - re, lau - des

re cor - de, ver - bo, cor - de,

tu - as de - can - ta -

re, cor - de, ver - bo, cor - de,

cor - de, ver - bo, cor - de, ver - bo,

cresc.

ver-bo, cor - de, ver-bo et o - pe - re, ut te pos-sim ho-no - ra-re, lau-des tu-as de-can -

ver-bo, ut te pos-sim ho-no - ra-re, lau-des tu-as de-can - ta - - - re

cor - de, ver-bo et o - - - pe - re,

5 5 6 5 3 3 5 4 3 5 6

ta - - - re cor - de, ver-bo, cor - de, ver-bo et o - pe - re, cor - de, ver-bo et o - pe -

cor - de, ver-bo, cor - de, ver-bo et o - pe - re, cor - de, ver-bo et o - pe -

cor - de, ver-bo, cor - de, ver-bo et o - pe - re, cor - de, ver-bo et o - pe -

3 6 # 6 4 3 4 3

re, cor - de, ver - bo et o - - - pe - re.

re, cor - de, ver - bo et o - - - pe - re.

re, cor - de, ver - bo et o - - - pe - re.

#6 # 6 4 3

## 7. Plaudentes Virgini.

Adagio.

Cantvs. PLaudentes Vir - gi - ni pro - di - te po - pu - li, psallen - tes can - ti - bus

Altvs. PLaudentes Vir - gi - ni pro - di - te po - pu - li, psallen - tes can - ti - bus

Tenor. PLaudentes Vir - gi - ni pro - di - te po - pu - li, psallen - tes can - ti - bus

Bassvs. PLaudentes Vir - gi - ni pro - di - te po - pu - li, psallen - tes can - ti - bus

Bassvs continvvs. PLaudentes Vir - gi - ni pro - di - te po - pu - li, psallen - tes can - ti - bus

a - de - ste plau - si - bus et ve - ne - ra - mini Ma - ri - am, Ma -

a - de - ste plau - si - bus

a - de - ste plau - si - bus et ve - ne -

a - de - ste plau - si - bus et ve - ne - ra - mini Ma -

(mf)

ri - am,

et ve - ne -

et ve - ne - ra - mini Ma - ri - am, Ma - ri - am,

ra - mini Ma - ri - am, ve - ne - ra - mi - ni Ma - ri - am,

ri - am,

et ve - ne - ra - mini Ma -

3 4 3

*f*

ra - mi - ni Ma - ri - am, ve - ne - ra - mi - ni Ma - ri - am,

et ve - ne -

et ve - ne - ra - mi - ni Ma - ri - am,

ri - am, ve - ne - ra - mi - ni Ma - ri - am,

6 5 6 5 3

et ve - ne - ra - mini Ma - ri - am!

ra - mini Ma - ri - am, Ma - ri - am!

et ve - ne - ra - mini Ma - ri - am, Ma - ri - am!

am, Ma - ri - am, Ma - ri - am, Ma - ri - am!

6 6 5 3

Admira - mi - ni di - le - cti - o - nis pro - di - gi - um,

In - tu - e - mi - ni, in - tu - e - mi - ni

*p*

quae in.vocantes

spe.i ter.restris so - la - ti.um,

Obstu - pesci.te, *ob.stu.pe.sci.te* Reginam omni - um, quae in.vocantes

Quae in.vocantes

6 6 #6

ad - juvat,

ad - juvat,

ad - juvat, despe.rantes re - spicit,

ad - juvat,

ge - men.tes ex - au - dit, ge -

ge - men.tes ex - au - dit,

ge - men.tes ex -

ge - men.tes ex - au - dit, ex -

*f* *p*

mentes ex-au - dit, despe-rantes re - spicit, de-spe-rantes re - spicit, ge -

desperantes re - spicit, ge - mentes ex-au -

au - dit, ex-au - dit despe rantes, desperantes re-spicit,

au - - - - dit ge - mentes ex -

3  $\flat$  6 5 3

## Adagio.

mentes ex-au - dit, ge - mentes ex-au - dit.

- - - dit, ex - au - - - - dit.

ge - mentes ex - au - dit, ex-au - dit.

au - dit, ex - au - - - - dit.

Si vi - ta mi - se-ra fun-de su - spi - ri.

$\sharp$   $\flat$  4 3

*p*

a, hanc matrem vi - si - ta, cor il - li con - se - cra, hanc matrem vi - si - ta, cor il - li con - se - cra, cor il - li

6

**Allegro.**

Cum ma - tre vi - cturus, non sor - tem vi - debis  
 Cum ma - tre vi - cturus, tran - quil - lus, se - curus non sor - tem vi - debis nec mor - tem ti - me - bis;  
 Cum ma - tre vi - cturus, tran - quil - lus, se - curus non sor - tem vi - debis nec mor - tem ti - me - bis;  
 con - se - cra! tran - quil - lus, se - cu - rus nec mor - tem ti - me - bis;  
 4 3 #6 6 # b6 b 6 #

nulla maesti - ti - a, *nul - la mae - sti - ti - a* in i - sta pa - tria quicunque re - - - gnat  
 so - la lae - ti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a in i - sta pa - tria qui - cunque re - - - gnat

The first system of the musical score consists of five measures. It features three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the same key and features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The lyrics are in Latin, and the music is in a 4/4 time signature.

cum Ma - ri - a, nulla maesti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a,  
 cum Ma - ri - a, nulla maesti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a,  
 so - la lae - ti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a in i - sta pa - tria qui - cunque  
 nulla mae - sti - ti - a, nulla mae - sti - ti - a in i - sta pa - tria

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It also consists of five measures. The vocal parts continue the melody from the first system, and the piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics are in Latin, and the music is in a 4/4 time signature.

nullamaesti - ti - a, nulla maesti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a,  
 so - la lae - ti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a in i - sta  
 re - - - gnat cum Ma - ri - a, nulla maesti - ti - a, so - la lae - ti - ti - a  
 qui - cunque re - - gnat cum Ma - ri - a, so - la lae - ti - ti - a,  
 # 6 4 3

nulla maesti - ti - a, so - la lae -  
 pa - tria quicunque re - - - gnat cum Ma - ri - a, so - la lae -  
 in i - sta pa - tria quicunque re - - - gnat cum Ma - ri - a, nulla maesti - ti - a  
 so - la lae - ti - ti - a  
 # 8 6 7 5 4 3 #

ti - ti - a qui - cun - que re - gnat cum Ma -

ti - ti - a in i - sta pa - tri - a qui - cun - que re - gnat cum Ma -

in i - sta, in i - sta pa - tri - a qui - cun - que re - gnat cum Ma -

qui - cun - que re - gnat, qui - cun - que re - gnat, re - gnat cum Ma -

ri - a, cum Ma - ri - a, qui - cun - que regnat cum Mari - a, cum Ma - ri - a.

ri - a, cum Ma - ri - a, qui - cun - que regnat cum Mari - a, cum Ma - ri - a.

ri - a, cum Ma - ri - a, qui - cun - que regnat cum Mari - a, cum Ma - ri - a.

ri - a, cum Ma - ri - a, qui - cun - que regnat cum Mari - a, cum Ma - ri - a.

## 8. Ama cor meum.

**Adagio.**

**Violino primo.**

**Violino secondo.**

**Altus.**

**Tenor.**

**Bassus continuus.**

A-ma, cor me - um, a - ma nec te

A-ma, cor me - um, a - ma nec te se - pares a

6 5 3 6 5 3 6

se - pares a JE - su, a - ma cor

JE - su, a JE - su, a - ma cor

6 5 3 6 5 6 6 5 3 5 6

me - um, a - ma ne sis cru - dum nec se - ve - rum

me - um, a - ma ne sis cru - dum nec se - ve - rum sed per - se -

6 5 3 6 5 3 8 6 6 5 3 4 b3 9 8

sed per se - ve - ras a - ma -

ve - ras a - ma -

5 6 5 6

*cresc.*

re, per. se - ve - ras a - ma - re, ne sis cru - dum

re, per. se - ve - ras a - ma - re, ne sis cru - dum

8 7 6 5 3  
6 5 4 3

*f*

nec se - ve - rum sed per. se - ve - ras a -

nec se - ve - rum sed per. se - ve - ras a - ma -

5 4 3 6 5 4 3 4 8  
3 2 1 4 3 3 9 3

*p*

ma - - - - re, per-se ve-ras a -

re, per-se ve-ras a -

5 6 6 5 6 8 7  
6 6 5

*cresc.*

ma - - - re!

ma - - - re!

6 4 3 5 6 6

First system of the musical score. It includes two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The lyrics are: "A - ma cor me - um, a - ma, A - ma cor me - um, a - ma,". The piano part features chords and arpeggios, with some notes marked with fingerings like 6, 5, 4, 3, and 2.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "a - ma cor me - um, a - ma, cor me - um, cor me - um". The piano part includes a piano (*p*) dynamic marking and continues with chords and arpeggios. The bottom system of the page shows the continuation of the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking.

a - ma, cor me - um a - ma!  
 a - ma, cor me - um, cor me - um a - ma!  
 7 5 5 4 3 b 6 5 6 5 4 3 6 5 6 5 4 3

Totus a - more est glo - ria coe - li, a - mat coe - li  
 To - tus est gau - dia ter - rae, a - mat ter - re - sti - a,  
 b 6 6

le-sti-a, a - mat coe - le - sti - a. Ip - se JE - sus est a - mor, est  
 a - mat ter - re - sti - a. Ip - se JE - sus est a - mor, est

5 4 3 6 5 b 6 5 #

*mf*

a - mor, ip - se JE - sus, ip - se JE - sus est amor, est a - mor;  
 a - mor, ip - se JE - sus est amor, est amor, est a - mor;

b 6 5 6 5 6 5 6 5 # b

per a - morem sal - va -

*p*

per a - morem be - a - vit nos, in a -

- vit nos, in a - mo - re

*f*

mo - re stat vi - ta no - stra, stat vi - ta nostra, stat salus, stat vi - ta no - stra,  
 stat sa - lus no - stra, stat sa - lus no - stra, stat salus, stat vi - ta no - stra,

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The next two staves are vocal staves in bass clef, with lyrics written below them. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with fingerings 6, 5, 4, 3 and a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

in a - mo - re stat vi - ta no - stra, stat vi - ta  
 in a - mo - re stat sa - lus no - stra, stat sa - lus no - stra,

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The next two staves are vocal staves in bass clef, with lyrics written below them. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with fingerings 6, 5, 4, 3 and a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

nostra, stat sa-lus, stat vi - ta no - stra.

stat sa-lus, stat vi - ta no - stra.

6 5 # 4 3 b 6 5 # 4 3 #

The first system consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The third and fourth staves are vocal staves in alto clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time and D major. The lyrics are 'nostra, stat sa-lus, stat vi - ta no - stra.' and 'stat sa-lus, stat vi - ta no - stra.' The piano accompaniment includes fingerings 6 5, # 4 3, b 6 5, # 4 3, and #.

A - ma er-go ex - cla - - - ma, cor meum, ex - cla - - - ma cor me -

A - ma er-go ex - cla - - - ma, cor meum, ex - cla - - - ma cor me -

6 # 6 6 4 3

*piano*

*piano*

*f*

*p*

The second system consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The third and fourth staves are vocal staves in alto clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time and D major. The lyrics are 'A - ma er-go ex - cla - - - ma, cor meum, ex - cla - - - ma cor me -' and 'A - ma er-go ex - cla - - - ma, cor meum, ex - cla - - - ma cor me -'. The piano accompaniment includes fingerings 6, #, 6, 6, 4, 3. Dynamic markings include *piano*, *f*, and *p*.

um! O a - moris be - a - ta sors, vi - vit

um! O a - moris be - a - ta sors, vi - vit vi - ta,

6 5 6 5

*pp*

vi - ta, pe - rit, pe - rit mors, pe - rit mors.

pe - rit, pe - rit mors, pe - rit mors.

*piano*

*piano*

5 6 5 6 6 5

*cresc.*

*f*

*p*

*cresc.*

*piano*

*piano*

Vi - vit vi - ta, pe -

Vi - vit vi - ta, pe -

5 6 6 5 # 5 6

*f*

*p*

*cresc.*

*piano*

- rit, pe - rit mors, pe - rit mors,

*piano*

- rit, pe - rit mors, pe - rit mors,

5 6 6 5 5 6 5 6 6 5

*piano*

*f*

*p*

*cresc.*

*f*

*piano*  
*piano*  
*piano*  
 pe - - - rit, pe - - - rit, pe - rit mors, pe - rit  
*piano*  
 pe - - - rit, pe - - - rit, pe - rit mors, pe - rit  
*piano*  
*piano*

The first system consists of five staves. The top two staves are vocal parts, both marked *piano*. The third and fourth staves are vocal parts with lyrics. The fifth staff is the piano accompaniment, also marked *piano*. The piano part includes fingerings 5, 6, and 5, 6.

*piano*  
*piano*  
 mors.  
 mors.  
*piano*  
 cresc. *f* *p*  
 Ama cor meum  
 ut super.

The second system consists of five staves. The top two staves are vocal parts, both marked *piano*. The third and fourth staves are vocal parts with lyrics. The fifth staff is the piano accompaniment, marked *piano*. The piano part includes dynamics *cresc.*, *f*, and *p*.

## 9. Regina caeli laetare.

Pleno choro, si placet.

Cantus.

Altus.

Tenor primus.

Tenor secundus.

Bassus.

Bassus continuus.

Re-gi-na cae-li lae-ta-re, al-le-lu-ja, lae-ta-re, lae-

-re, lae-ta-re, al-le-lu-ja

ta-re, al-le-lu-ja

ta-re, al-le-lu-ja

Re-gi-na cae-li lae-ta-re, al-le-

[illegible]

ta-re, i-sti por-ta-re, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, qui-a quem me-ru-

ja, al - le - lu - ja, qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re al - le - lu -

i - sti por - ta - re, al - le - lu -

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

ja!

ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

Resur-re-xit si-cut di-xit,

Resurre-xit si-cut di-xit,

5 6 5 4 # #

- le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

lu-ja, al-le-lu-ja!

resurre-xit si-cut di-xit, al-le-lu-ja,

al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

4 3 6 #

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 Resur-re - xit si - cut di - xit, al - le - lu - ja, al - le -  
 - le - lu - ja, resur-re - xit si - cut dixit, si-cut di - xit, al -  
 ja, resur-re-xit si - cut di - xit, si-cut di - xit, al - le - lu - ja,  
 5 6 5 #6 5 6 # 6

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja! O - ra pro no - bis DE -  
 al - le - lu - ja! O - ra pro nobis DE -  
 lu - ja, al - le - lu - ja! O - ra pro no - bis DE -  
 - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!  
 al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!  
 # 4/2 4 3 # 6 7 6

[illegible][illegible]

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu -

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

4 # 5 6 3 5 5 6 3 5 5

al - le - lu - ja,

ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

4 3 # 6





**SONATA FÜR ZWEI VIOLINEN,  
VIOLA DA GAMBA UND BASSO CONTINUO**



## Sonata.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola da Gamba.

Basso continuo.

Clavicembalo.

Violino I. (4/4)

Violino II. (4/4)

Viola da Gamba. (4/4)

Basso continuo. (4/4)

Clavicembalo. f

Figured bass notation for Basso continuo:

- Measure 1:  $\flat$  6  $\flat$  5 4 $\sharp$
- Measure 2:  $\flat$   $\flat$  7 6
- Measure 3:  $\flat$  5 4 7 $\sharp$
- Measure 4: 6 7 6
- Measure 5: 6 7 8

## Allegro.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The system includes dynamic markings *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingering numbers 6, 4, 3, 5, 6, 5, 3 are visible in the bass line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The system includes dynamic markings *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingering numbers 6, 6, 4, # are visible in the bass line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The system includes dynamic markings *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingering numbers 6, 4, 3, 6 are visible in the bass line.

First system of musical notation, measures 1-3. The system consists of five staves. The top two staves are treble clef, the third is bass clef, and the bottom two are grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 features rapid sixteenth-note runs in the top two staves. Measure 2 continues these runs. Measure 3 shows a change in the top staves with more melodic movement, while the bottom staves provide harmonic support. Fingering numbers 6, 5, and 4# are visible above the third staff in measure 2.

Second system of musical notation, measures 4-6. The system consists of five staves. The top two staves are treble clef, the third is bass clef, and the bottom two are grand staff. Measure 4 continues the melodic development in the top staves. Measure 5 features a dense texture with many sixteenth notes in the top staves. Measure 6 shows a continuation of the melodic lines. Dynamics include *p* (piano) in measure 5 and *cresc.* (crescendo) in measure 6. Fingering numbers 5, 6, and 4 are visible above the third staff in measure 6.

Third system of musical notation, measures 7-9. The system consists of five staves. The top two staves are treble clef, the third is bass clef, and the bottom two are grand staff. Measure 7 features rapid sixteenth-note runs in the top two staves. Measure 8 continues these runs. Measure 9 shows a change in the top staves with more melodic movement. The bottom staves provide harmonic support. A forte (*f*) dynamic is marked in measure 7.

First system of musical notation, measures 1-3. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and a figured bass line with figures: 7 3, 6 4, 5 4, 6 4, 5 4, 6 4. The system ends with a repeat sign.

Second system of musical notation, measures 4-6. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and a figured bass line with figures: 6 4, 5 4, 6 4, 6 4, 5 4. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation, measures 7-10. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and a figured bass line with figures: 5 4, 6 4, 5 4, 6 4, 6 4, 5 4, 6 4, 5 4. The system ends with a repeat sign. The word *cresc.* is written below the lower staff in measure 8.

## Allegro.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains several measures of rests. The lower staff has a bass clef, the same key signature and time signature, and contains a melodic line with notes and rests. Fingering numbers 4, 2, 6, 5, and 6 are written above some notes. A dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the lower staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature, with several measures of rests. The lower staff has a bass clef, the same key signature and time signature, and contains a melodic line. Fingering numbers 5, 6, 6, 5, 4, and 6 are written above some notes. A dynamic marking *f* is present at the beginning of the lower staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature, with several measures of rests. The lower staff has a bass clef, the same key signature and time signature, and contains a melodic line. A dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning of the lower staff. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the lower staff. A trill (tr) is marked above a note in the final measure of the lower staff.

System 1 of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note B-flat in the lower staff. After two measures, the upper staff has whole rests, and the lower staff has a half note B-flat. In the third measure, the upper staff changes to a 12/8 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes in the upper staff and half notes in the lower staff. The system ends with a half note B-flat in the lower staff.

System 2 of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note B-flat in the lower staff. After two measures, the upper staff has whole rests, and the lower staff has a half note B-flat. In the third measure, the upper staff changes to a 12/8 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes in the upper staff and half notes in the lower staff. The system ends with a half note B-flat in the lower staff.

System 3 of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note B-flat in the lower staff. After two measures, the upper staff has whole rests, and the lower staff has a half note B-flat. In the third measure, the upper staff changes to a 12/8 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes in the upper staff and half notes in the lower staff. The system ends with a half note B-flat in the lower staff.

First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature. The music features a complex rhythmic pattern in the upper staff, with many beamed sixteenth notes. The lower staff has a more melodic line with some accidentals. Fingering numbers 5 and 6 are visible in the lower staff.

Second system of musical notation, measures 6-10. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern from the first system. The lower staff has a more melodic line with some accidentals. Fingering numbers 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6 are visible in the lower staff. The word *dim.* (diminuendo) is written above the lower staff in measure 8, and the word *p* (piano) is written above the lower staff in measure 9.

Third system of musical notation, measures 11-15. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern from the first system. The lower staff has a more melodic line with some accidentals. Fingering numbers 3, 4, 2, 6, 7, 8, 7, 6, 5, 4 are visible in the lower staff. The word *f* (forte) is written above the lower staff in measure 11.

First system of musical notation, measures 1-6. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests. Fingering numbers (7, 6, 5) are present in the bottom two staves.

Second system of musical notation, measures 7-12. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values and rests.

Third system of musical notation, measures 13-18. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values and rests. Fingering numbers (6, 5, 4, 7) are present in the bottom two staves.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values and rests.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values and rests. Fingering numbers (6, 5, 4) are present in the bottom two staves.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values and rests. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the bottom left staff.

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass) and two grand staves (treble and bass). The first staff has a key signature of one flat and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one flat and a common time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The second staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The third staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The fourth staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass) and two grand staves (treble and bass). The first staff has a key signature of one flat and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one flat and a common time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The second staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The third staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The fourth staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass) and two grand staves (treble and bass). The first staff has a key signature of one flat and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one flat and a common time signature. The first staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The second staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The third staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The fourth staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, measures 1-6. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody of eighth notes, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The piano part consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Second system of musical notation, measures 7-12. The piano accompaniment continues with similar patterns. The piano part includes the instruction *piano* in measures 10 and 11. The bass staff has fingerings 5 and 6 indicated in measures 7, 8, and 9.

Third system of musical notation, measures 13-18. The piano accompaniment concludes with a final chord. The piano part includes the instruction *rit.* (ritardando) in measure 17. The bass staff has fingerings 6, 7, and 6 indicated in measures 13, 14, and 15.

(Moderato.)

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time, starting with a whole rest. The second and third staves are a piano accompaniment in G major, 4/4 time, with a tempo marking of (4/4). The fourth staff is a bass line in G major, 4/4 time, with a tempo marking of (4/4). The fifth staff is a grand staff (treble and bass clef) in G major, 4/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns in the piano part.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line in G major, 4/4 time. The second and third staves are a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The fourth staff is a bass line in G major, 4/4 time. The fifth staff is a grand staff in G major, 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns in the piano part.

The third system of musical notation continues the piece. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line in G major, 4/4 time. The second and third staves are a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The fourth staff is a bass line in G major, 4/4 time. The fifth staff is a grand staff in G major, 4/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns in the piano part.

The first system of musical notation consists of five measures. It features a grand staff with three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a complex melodic line in the upper treble staff with many sixteenth notes, while the other staves have simpler accompaniment. The second measure has a half note in the upper treble and a whole note in the bass. The third measure has a quarter rest in the upper treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The fifth measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The bass staff has some fingerings indicated: 5, 6, #, #4, and 8 7 6 5.

The second system of musical notation consists of five measures. It features a grand staff with three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The second measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The third measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The fifth measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The bass staff has some fingerings indicated: #, #, and b.

The third system of musical notation consists of five measures. It features a grand staff with three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The second measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The third measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The fifth measure has a quarter note in the upper treble and a quarter note in the bass. The bass staff has some fingerings indicated: 6.

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are for a piano, with the right hand playing a complex, rapid melodic line and the left hand providing a steady bass accompaniment. The bottom staff is for a cello or double bass, featuring a more melodic line with some chromaticism. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first measure contains a forte (*f*) dynamic marking.

The second system continues the musical piece with four staves. The piano part maintains its intricate texture, while the cello/bass line becomes more active, mirroring some of the piano's melodic motifs. The key signature and time signature remain consistent. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking in the final measure.

The third system of musical notation spans measures 7 through 10. It features four staves. The piano part continues with its dense, flowing texture. The cello/bass line shows some chromatic movement and rests. The system ends with a double bar line. The key signature and time signature are unchanged.



ANHANG  
VIER STÜCKE FÜR ORGEL

zu modernem Gebrauch eingerichtet

von

E. LERCH



# Toccata 4.

(Cromatica con Durezze e Ligature.)

Andante.

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system begins with a forte (f) dynamic and the tempo marking 'Andante.' The notation is characterized by complex chromatic passages, often spanning multiple staves with long ligatures. The first staff of each system typically contains the most intricate melodic lines, while the second and third staves provide harmonic support with sustained chords and moving bass lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, emphasizing the 'Cromatica con Durezze e Ligature' (Chromatic with Dissonances and Ligatures) theme.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The bottom staff is also in bass clef and begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The middle staff continues with eighth notes. The bottom staff continues with eighth notes. The system concludes with a double bar line.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The middle staff continues with eighth notes. The bottom staff continues with eighth notes. The system concludes with a double bar line.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line with beamed sixteenth notes. The middle staff continues with eighth notes. The bottom staff continues with eighth notes. The system concludes with a double bar line.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including a trill marked 'tr' and a mordent. The middle staff is in bass clef and contains a series of half and whole notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of half and whole notes, some with accidentals.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a mordent. The middle staff continues with half and whole notes. The bottom staff continues with half and whole notes, some with accidentals.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a mordent. The middle staff continues with half and whole notes. The bottom staff continues with half and whole notes, some with accidentals.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a mordent. The middle staff continues with half and whole notes. The bottom staff continues with half and whole notes, some with accidentals. The system concludes with a double bar line.

## Canzona 1.

Moderato.

The musical score for "Canzona 1. Moderato." is presented in three systems, each with three staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic in the treble staff. The second system includes a trill (tr) in the treble staff and a piano (p) dynamic in the bass staff. The third system features a piano (p) dynamic in the bass staff and a trill (tr) in the treble staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.



## Canzona 2.

Andantino quasi Allegretto.

The musical score is written for a three-staff instrument, likely a harpsichord or spinet, in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Andantino quasi Allegretto." The score is divided into four systems, each with a treble, middle, and bass staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking and a repeat sign. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating the flow and phrasing of the music.





## Canzona 4.

Allegretto.

The musical score for "Canzona 4" is written for three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in a lower Bass clef. The time signature is common time (C). The piece begins with a forte (f) dynamic. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and frequent rests. The first system shows the right hand starting with a whole note rest, while the left hand plays a series of eighth notes. The second system continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and rests. The third system features a more active right hand with eighth notes and a left hand with a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth system concludes the piece with a double bar line and repeat signs.

