DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

BAND XXXIX

JOHANN SCHOBERT, AUSGEWÄHLTE WERKE

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1909

87635

AUSGEWÄHLTE WERKE

VON

JOHANN SCHOBERT

HERAUSGEGEBEN

VON

HUGO RIEMANN

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1909

Vault

JOHANN SCHOBERT.

(Gebürtig aus Schlesien, gestorben 28. August 1767 in Paris.)

Ein merkwürdiges Dunkel liegt über den Lebensverhältnissen des Mannes, dessen für seine Zeit höchst bedeutsame Kunstschöpfungen der vorliegende Band der Gegenwart näherbringen soll — Johann Schobert*). Eigentlich weiß man von ihm nichts weiter, als daß er etwa seit 1760 Kammercembalist des Prinzen von Conti (Bruders Ludwig XVI.) in Paris war und 1767 daselbst zufolge Genusses giftiger Pilze im besten Mannesalter verstorben ist. Als 1763 Leopold Mozart seine beiden Kinder den Parisern vorstellte, waren Johann Gottfried Eckard und Johann Schobert die gefeiertesten Klavierspieler und Komponisten der Salons, und das Nannerl imponierte speziell durch die Sicherheit, mit der sie Schobertsche und Eckardsche Sonaten vom Blatt spielte; Wolfgangs Leistungen aber sollen nach des Vaters Bericht derart die Eifersucht Schoberts erregt haben, daß dieser sich dadurch »zum Gelächter machte« (Jahn, Mozart I, [2. Aufl., S. 33]). Da Schobert, wie wir heute rückblickend erkennen, selbst neue Bahnen wandelte, so beweist seine heftige Erregung über das Genie des Knaben nur, daß er dessen künftige erdrückende Bedeutung mit divinatorischem künstlerischem Feingefühl erkannte. Daß aber gerade Schobert auf die Entwicklung der Künstlerschaft Mozarts einen starken Einfluß ausgeübt hat, wird man aus manchem Einzelzuge der hier mitgeteilten Werke ohne speziellere Nachweise sofort erkennen. Hier hat wieder einmal der vielgeschmähte Fétis schärfer gesehen als seine ihm so vielen Dank schuldenden Tadler (Biogr. univ., Artikel Schobert): »Le style de Schobert, absolument différent de celui des compositeurs de son temps, est original; le premier il sut donner de l'intérêt aux accompagnements des concertos de clavecin, sans nuire à la partie principale. Il y avait quelque rapport entre le génie de ce musicien et celui de Mozart, dont il fut le prédécesseur immédiat (!).« Grove, der von Schobert-Kompositionen offenbar nur die von ihm namhaft gemachten verstümmelten Abdrucke einiger Ensemblesätze (mit Weglassung der Streichinstrumente!) in Pauers Alte Meister und Köhlers Maîtres de clavecin gesehen hatte, denkt von Schobert sehr gering und bemerkt zu Fétis' Urteile (Dictionary, Artikel Schobert): »It is incredible, that Fétis can have discovered any likeness between Schobert and Mozart«. Grove hat sich allzusehr auf das Urteil des Baron Grimm (s. unten) verlassen, der Eckard über Schobert stellt und

*) Während des Stichs dieses Bandes und nachdem diese Einleitung bereits gesetzt, ging mir der inhaltreiche Aufsatz von T. de Wyzewa und G. de St. Foix im Novemberheft 1908 der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft zu »Un maître inconnu de Mozart«, welcher mein Urteil über die Bedeutung Schoberts vollauf bestätigt und die nicht wenig überraschende Tatsache ans Licht bringt, daß die vier ersten Klavierkonzerte Mozarts (Köchels Verzeichnis Nr. 37, 39, 40, 41) wahrscheinlich deshalb von Leop. Mozart nicht in seinem Kataloge der Werke Wolfgangs eingetragen sind, weil sie nicht selbständige Kompositionen, sondern nur Studien sind, sich Schoberts Stil zu eigen zu machen. Der Aufsatz bringt ferner auch endlich den lange vergebens gesuchten Vornamen Schoberts und zwar aus der Taufakte eines Kindes Schoberts vom 9. März 1765. Die Eltern des Täuflings sind *Jean Schobert* musicien und Elisabeth Pauline, son épouse; da die Wohnung »rue du Temple« durch die Titel einer ganzen Reihe der Originalausgaben Schobertscher Werke (Op. 7, 8, 10, 14 »vis-á-vis le Temple) bestätigt wird, so wird man hinfort Schobert seinen Vornamen Johann wiedergeben dürfen.

Schobert als »stets gefällig und liebenswürdig« preist, während Eckard tiefer, genialer sei. Grimm selbst aber würde wohl gegen die Auslegung seiner Worte protestiert haben, daß Schobert nur ein flacher Modekomponist gewesen sei. Immerhin hätte aber Grove Burneys Urteil stutzig machen müssen, daß Schobert einer der wenigen von Ph. Em. Bach nicht beeinflußten Komponisten seiner Zeit gewesen sei. Hier hat auch der keineswegs unfehlbare Burney einmal scharf gesehen. Freilich haben aber weder er noch Fétis erkannt, daß Schobert zur Mannheimer Schule gerechnet werden muß. Das »gänzlich neue« seines Stils ist eben das Mannheimische*). Dasselbe unterscheidet ihn sowohl gegenüber dem aus der Orgelmusik herausgewachsenen dickflüssigen Klavierstile der deutschen Meister Bachscher Richtung als gegenüber dem verzärtelten aus der Lautenmusik hervorgegangenen französischen Stile der Schule Couperins. Schobert ist kurz gesagt der erste vollgültige Repräsentant des neuen Stils der Mannheimer auf dem Gebiete der Klaviermusik. Hugo Daffner hat in seiner doch recht lückenhaften »Entwickelung des Klavierkonzerts bis Mozart« (1906) Schobert überhaupt gänzlich übersehen. Hätte er dessen 6 Klavierkonzerte gekannt, so würde ihm z. B. auch Joh. Christian Bach in einem andern Lichte erschienen sein.

Schobert, von dem bis vor kurzem nicht einmal der Vorname oder auch nur dessen Anfangsbuchstabe bekannt war (er wird nie anders als kurzweg Mr. oder S^{r} Schobert bezeichnet), gilt nach der Aussage Gerberts (ATL) als zu Straßburg geboren und erzogen, ist aber nach Baron Grimm (s. unten), der offenbar verläßlicher instruiert war, vielmehr ein geborner Schlesier, repräsentiert also eine weitere Spezies von emigrierten Österreichern in der Mannheimer Schule (Johann Stamitz aus Böhmen, Fr. X. Richter aus Mähren, Anton Filz von der böhmisch-baierischen Grenze). Daß Schobert nicht zu den jüngern sondern zu den ältern Mannheimern zu zählen ist, d. h. zu den Schöpfern des neuen Stils und nicht zu den Epigonen, erweist schon ein flüchtiger Blick auf seine Musik; zweifellos ist er noch ein Gebender und nicht nur ein Empfangender, so nahe er sich auch oft besonders mit Richter und Stamitz berührt. Im NTL taucht bei Gerber die Nachricht auf, daß Schobert zur Familie Daniel Schubarts gehöre und eigentlich ebenfalls Schubart heiße. Nach Ansicht des Schubart-Forschers J. Holzer wäre dann seine Heimat in Franken zu suchen. Dem in den elsässischen Archiven sehr bewanderten Pfarrer Martin Vogeleis ist der Name Schobert niemals vorgekommen. Fétis' Einwand, daß Schobert kein Verwandter Schubarts sein könne, weil derselbe sich auf einem in seinem Besitze befindlichen Exemplare der Klavierquartette Op. 7 deutlich als Schobert eingezeichnet habe, steht freilich auf sehr schwachen Füßen. Auch hat sich neuerdings ja ein Anhaltspunkt dafür gefunden, daß die ursprüngliche Schreibweise des Namens wirklich Schubart gewesen sein kann, nämlich in den von Michel Brenet im Sammelb. VIII, 3 der I.-M.-G. mitgeteilten Auszügen aus den Pariser Privilegien-Registern. Da steht unterm 28. Juni 1765 die Notiz: »P. G. pour 6 ans du 5 juin au Sieur Hoguet, graveur de musique, pour Symphonie de M. Schubart«, und unter 21. Juli 1767; »P. G. pour 6 ans du 10 juin au S^{r} Schobert, clavescinier pour de la musique de sa composition«. Es scheint sehr wohl möglich, daß auch der erste Eintrag sich auf Schobert bezieht, dessen »Sinfonies« Op. 9—10 aber von einem S^{r} Hue gestochen sind. Aber wir wissen auch, daß ein 1734 geborner deutscher Hornist Georg Peter Schubart im Versailler Hoforchester angestellt war, den sehr wohl das Privileg von 1765 angehen kann. Vor allem scheint aber der Augsburger Besuch

*) Auch Wyzewa und St. Foix haben das nicht bemerkt, sondern glauben annehmen zu müssen, daß Schobert von Augsburg (wo er J. A. Stein aufgesucht hat; vgl. Jahn, Mozart I, 2. Aufl. S. 369 [er wird da *Chobert* geschrieben]) sich nach Italien gewandt habe. Der nähere Weg nach Paris war gewiß der über Mannheim! Vgl. auch die Widmung von Op. 3 an den Pfalz-Zweibrückner Konsularagenten Saum. Daß der neue Mannheimer Stil durch die italienische Opernmusik und Violinmusik befruchtet ist, soll damit nicht geläugnet werden. Der direkte Anschluß Schoberts an die Ausdrucksweise von Joh. Stamitz ist aber so offen zutage liegend, daß es des Weges über Italien nicht bedarf, um Schoberts Stil zu erklären.

Schoberts (Choberts) auf die österreicher Herkunft desselben zu deuten. Der Behauptung Burneys, daß Schoberts erste Kompositionen 1764 zu Straßburg erschienen seien (für welche ich keinerlei Stützpunkt auftreiben kann), tritt Fétis entgegen mit der Bemerkung, daß die ersten gedruckten Werke Schoberts bei Beraud (wohl Bérault) in Paris erschienen seien, der sich aber bereits 1761 ertränkt habe, und dessen Verlag in Besitz von Venier übergegangen sei. Die Richtigkeit dieser Behauptung vermag ich nicht zu erweisen. Trotz Brenets Auszug herrscht über die Pariser Verlagsverhältnisse dieser Zeit noch immer Unklarheit. Ich weise aber darauf hin, daß Venier 1755 Rechtsnachfolger von Boyer bzw. Bayard wurde, und daß 1760 oder 1761 das Jahr ist, wo La Chevardière den Leclercschen Verlag übernimmt und überhaupt viele mit anderen Verlagsangaben angezeigte Ausgaben aufsaugt. Da selbst die Privilegienregister anscheinend die Chronologie nicht vollständig zu sichern vermögen, so bleibt als einziges Auskunftsmittel die Zusammentragung einer möglichst großen Zahl von den Einzelwerken aufgedruckten Verlagsverzeichnissen, um das sukzessive Einrücken der Komponisten in dieselben zu erweisen. Meine eigenen Versuche in dieser Richtung haben bisher mangels ausreichenden Materials nicht zu positiven Ergebnissen geführt. Vielleicht findet sich einmal ein Doktorand, der in Paris oder London die daselbst nicht zu schwierige Aufgabe befriedigend löst. Einstweilen sind wir also noch sehr im Ungewissen über die Erscheinungszeit der ersten Werke Schoberts. Die Pariser bei Lebzeiten Schoberts erschienenen Ausgaben sind wohl durchweg für des Komponisten eigene Rechnung gestochen (chez l'auteur) und nur den Handlungen zum Vertrieb übergeben (aux adresses ordinaires). In meinem Exemplar von Op. V ist das »aux adresses ordinaires« überklebt mit »chez M^elle^ Castagnery«, und ähnliches wird in vielen andern Fällen zu konstatieren sein, vermutlich auch für die Straßburger Ausgaben bei Burney und die Béraultschen bei Fétis.

Meine Behauptung, daß Schobert zu den älteren Repräsentanten des neuen Stils gehört, stützt sich darauf, daß bei ihm noch nicht jene Stereotypität der melodischen Ausdrucksweise herrscht, welche die Mehrzahl der Werke der jüngeren Mannheimer (Cannabich, Karl Stamitz, Eichner usw.) ungenießbar und interesselos macht; vielmehr tritt bei Schobert durchaus Eigenes in reichem Maße bedeutsam hervor. Gerber rühmt das »ihm eigene originelle Brillante und Schwärmende in seinen Kompositionen, das er hin und wieder mit artigem Gesange zu vermischen wußte«, hebt aber auch hervor, daß er »viele, größtenteils unglückliche Nachahmer gefunden, die wohl seine Hände aber nicht seinen Kopf haben mochten«.

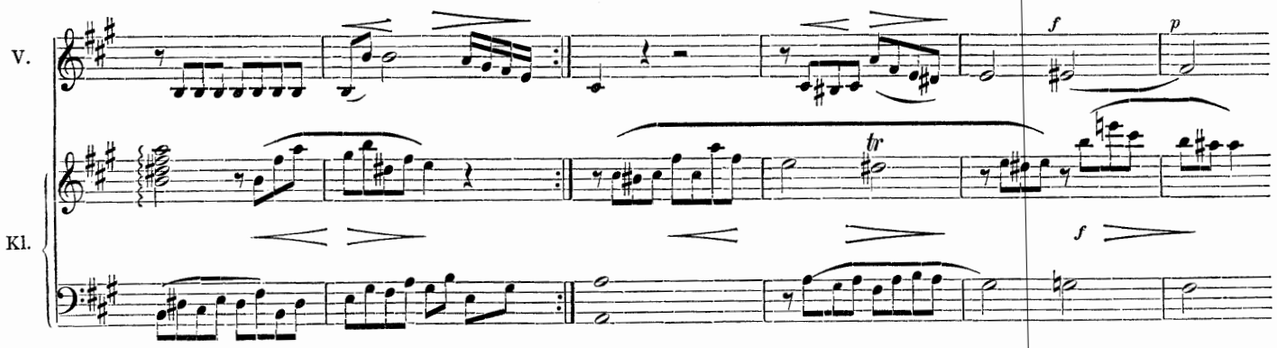
Schubart (Ästh. S. 230) — der beiläufig nirgend ein Wort über die Zugehörigkeit Schoberts zu seiner Familie verlauten läßt — rühmt ihn als einen außerordentlich feurigen Flügelspieler, dem aber das Adagio weniger gelungen sei, weil er nicht genügend das Klavichord studiert und die Empfindung mit Läufen und überhäuften Verzierungen erdrückt habe. Leider weiß man bei Schubart nie, wieviel von seinen Urteilen auf eigener Erfahrung beruht; nur allzu oft lehnt er sich z. B. erkennbar an Burney an, und seine Auslassung erweist sich als Lesefrucht. So wohl auch in diesem Falle (s. unten die Auszüge aus Burney IV). Bedauerlich ist, daß Eitners Quellenlexikon seinen Aussagen soviel Gewicht beilegt und auch die Bemerkung abdruckt: »Da er sehr darauf bedacht war, aus seinem Können Geld herauszuschlagen, so schrieb er sehr viel Modesachen, die wenig Wert haben«. Daß sich Schobert durch Drucklegung auf eigene Kosten die Erträgnisse seiner sehr beliebten Kompositionen sicherte, war ihm gewiß nicht zu verdenken; daß er das konnte und nicht bedingungslos der Ausbeutung durch die Verleger preisgegeben war, ermöglichte ihm wohl seine Stellung in der Musik des Prinzen Conti. Die Londoner Ausgaben (ausgenommen die jedenfalls zu J. J. Hummels Dependenz gehörenden bei Welcker [A. Hummel]) sind wohl ebenfalls nur Kommissionsverlag (bei Rob. Bremner bzw. Longman & Broderip). Das scheinen die auf dem Verzeichnis der

Werke 1—17 auf dem zweiten Blatt von Op. 5 genannten auswärtigen Verkaufsstellen zu beweisen: »Bruxelles Mr de Boubres, Francfort Mr Otto Organiste, Hambourg Mr Hües, Lyon Mr Castaud, Londres Mr Bremner (!), Nüremberg Mr Haffner, Paris aux adresses ordinaires (!), Strasbourg Mr Bager, Vienne Mr ... [nicht ausgefüllt]«. Dem Schicksal des Nachdrucks entging er freilich nicht; vor allem hat ihn oder vielmehr seinen Erben sicher J. J. Hummel in Amsterdam empfindlich geschädigt, der fast alle seine Werke (mit großenteils willkürlich veränderten Opuszahlen) nachdruckte und dessen Ausgaben große Verbreitung fanden. Das erste von Hummel (als Oeuvre premier) gebrachte Werk, die drei Trios Op. 6 (mit der Verlagsnummer 78), ist aber erst nach Schoberts Tode gestochen (auf dem Titel steht: »par *le feu* S^r^ Schobert«). Da Hummel 1774 den Sitz seines Geschäfts nach Berlin verlegte, aber alle mir vorgekommenen Hummelschen Ausgaben der Werke Schoberts noch mit Amsterdam gezeichnet sind, so müssen dieselben zwischen 1768 und 1774 herausgekommen sein.

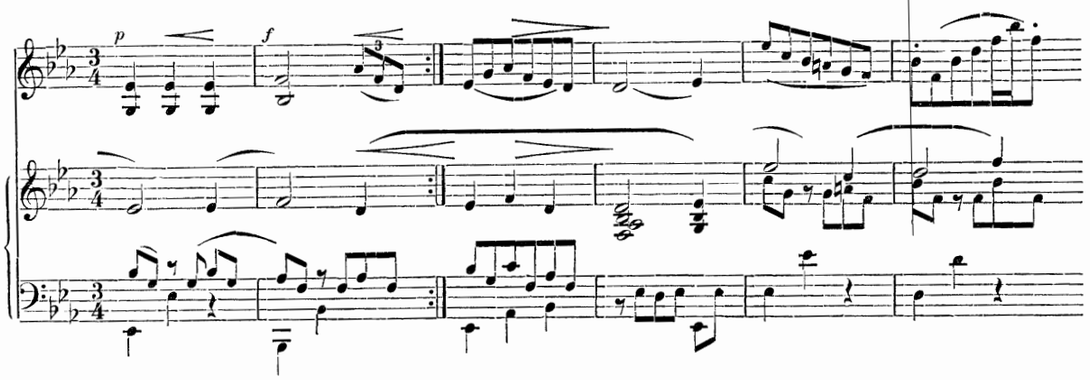
Schoberts historische Bedeutung liegt zweifellos speziell darin, daß er die bis dahin nur ganz vereinzelt aufgetretene Kammermusik für obligates [ausgearbeitetes] Klavier mit Streichinstrumenten in größerem Maßstabe kultivierte. Augenscheinlich hat sein persönlicher Vorgang den direkten Anstoß gegeben zu dem schnellen Aufblühen dieser neuen Gattung der Kammermusik, welche den Generalbaß im Prinzip ganz ausschaltet und den Cembalisten als Improvisator, als sozusagen letzten Vollender der Komposition entthront. Ob aus diesem Übergehen zu detailliert ausgearbeiteten Klavierparten auf einen zum Bewußtsein kommenden Rückgang in der Kunst des Akkompagnements zu schließen ist, der es zum Bedürfnis machte, dem Klavierspieler einen kunstgerechten Klavierpart aufs Pult zu legen, oder aber ob im Gegenteil die zunehmende Beteiligung des Klaviers an der thematischen Arbeit die veränderte Disposition veranlasste, ist nicht kurzerhand zu entscheiden. Doch fällt jedenfalls schwer ins Gewicht, daß das um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich schnell verbreitende Pianoforte durch seine reichere Ausdrucksfähigkeit den Streichinstrumenten als ein würdigerer Partner gesellt werden konnte als bis dahin das tonschwache Klavichord und das nüancenlose Cembalo. Aber selbst die mit dem Pianoforte noch nicht rechnenden vereinzelten älteren Ensemblewerke mit obligatem Klavier (Seb. Bachs sechs Violinsonaten, drei Gambensonaten und drei Flötensonaten, Telemanns Trios und Rameaus Pièces de clavecin en concert) beweisen, daß man das Klavier im Ensemble auch früher nicht nur zur Markierung des Taktes und der Harmonie benutzte. Vollends hatte das durch Bach geschaffene und durch seine Söhne und Schüler und zahlreiche andere Komponisten aufgenommene Klavierkonzert erwiesen, daß das Cembalo sogar einem größeren Ensemble als selbständiger Faktor gegenübergestellt werden könne. Die Natur des Instruments verwies dabei zunächst auf markierte volle Akkordgriffe und glänzendes Passagenwerk aller Art, während ein gesangsmäßiger Melodievortrag ausgeschlossen war. Es ist darum nicht verwunderlich, wenn auch in den nächstfolgenden Kammermusikwerken mit obligatem Klavier wie z. B. in Fr. X. Richters Trios für Klavier, Violine (Flöte) und Cello im Klavierpart richtige konzertmäßige Elemente vorkommen, und wenn auch bei Schobert gelegentlich das Klavier sich in einer mehr oder minder virtuosen Weise solistisch vordrängt.

Die Titel der Werke Schoberts und seiner Nachfolger betonen nun aber in der bestimmtesten Weise die Umkehrung des früheren Verhältnisses zwischen Klavier und Streichern, daß nämlich nicht mehr das Klavier akkompagniert sondern die Streichinstrumente akkompagnieren. Schobert geht sogar so weit, die akkompagnierenden Instrumente als nicht obligat zu bezeichnen (Op. 1, 2, 3, 10 »*qui peuvent ce jouer*«, Op. 5, 6, 7, 9, 14 *ad Libitum*; nur bei Op. 8 und bei den nach seinem Tode gedruckten Werken Op. 16, 17, 19 und 20 fehlt ein derartiger Zusatz), obgleich, wie leicht ersichtlich, dieselben nur in ganz vereinzelten Fällen wie Op. 5^I^, und 1. Satz von Op. 14^VI^ so unselbständig

sind, daß man sie ohne Schmerz missen kann. Ganz etwas anderes ist es natürlich, wenn Schobert einmal einen einzelnen Satz wie in Op. 14 III den ersten, wirklich für Klavier allein schreibt, was heute in einem Ensemblewerk allerdings kaum mehr vorkommt. Außer Frage steht ja freilich, daß viele Werke Schoberts damals wirklich mit Fortlassung der akkompagnierenden Instrumente gespielt worden sind, wie viele erhaltene Abschriften der bloßen Klavierstimmen beweisen; die Dresdener Exemplare der Hummelschen Ausgaben von Op. 1 [Trios] und Op. 5—6 [Sinfonies] haben auch sogar wahrscheinlich vom Verlage mitgelieferte handschriftliche Ripienklaviere statt der Begleitinstrumente. Aber Mereaux, Pauer u. a. gehen doch zu weit, wenn sie Sonaten als bloße Klavierwerke abdrucken, in welchen die Violine wenn auch nicht dominiert, so doch sehr bedeutsam in die Entwickelung eingreift z. B. Op. 14 V (bei Mereaux Les clavecinistes livr. 40 als bloße Klaviersonate):



Angesichts solcher keineswegs vereinzelten Stellen mit voll entwickelter Technik des Ensemblesatzes darf man das »*ad libitum*« Schoberts nicht allzu ernsthaft nehmen; er selbst wußte ganz gewiß, was für reizvolle Wirkungen er in die »akkompagnierende« Violine gelegt hatte und wollte wohl durch die Freihaltung der Besetzung nur die Verkäuflichkeit seiner Sachen steigern. Z. B. das Trio des Menuett von Op. 14 III ist doch ohne die Violine wirklich verstümmelt, da in ihm tatsächlich das Klavier akkompagniert und die Violine das Thema führt:



Das scheint doch auch Mereaux gefühlt zu haben, da er in diesem Satze die Violinstimme als »3e MAIN [!] ad libitum« eine Oktave höher (mit 8va) überdruckt.

Ich meine, man muß Schobert in erster Linie als Ensemblekomponisten nehmen und nicht als Solo-Klavierkomponisten, wenn man ihm gerecht werden will. Die erwähnten Neudrucke haben daher eher verwirrend als orientierend bezüglich der Bedeutung Schoberts gewirkt. Außer der kleinen drolligen Cdursonate für Klavier und Violine Op. 14 VI (Hummel Op. 4 VI), die ich vor einigen Jahren bei Augener in London herausgegeben, ist meines Wissens bisher kein Ensemblewerk Schoberts zum Neudruck gekommen.

Sehr mit Unrecht hat man die Literatur der Sonaten mit »begleitenden« Streichinstrumenten als eine minderwertige Gattung hingestellt. Den Anlaß dazu mögen Fälle gegeben haben, wo eine Violine »ad libitum« wirklich nur eine überflüssige Zugabe, wenn nicht gar, wie bei Mozarts B dur-sonate, Köchel 570, eine gar nicht vom Komponisten herrührende Gratisbeilage des Verlegers ist. Man muß, um die neue Gattung richtig zu beurteilen, die alte ins Auge fassen, an deren Stelle sie tritt, die Ensemblemusik mit akkompagnierendem Klavier (Basso continuo). In dieser versteht es sich bekanntlich durch zirka 200 Jahre ganz von selbst, daß der Klavierbaß mit dem Streichbaß identisch ist; höchstens pausiert gelegentlich der Streichbaß, während der Klavierbaß weitergeht. Aber auch das Akkompagnement, das der Cembalist auf Grund des Continuo in der Mittellage ausführte, hat sicherlich oft ähnliche Identitäten zwischen Klavieroberstimme und Streich-Cantus aufgewiesen. Ein solches Unisono oder All' ottava zwischen den beiden Klangkörpern (immer muß das »Instrument« — gleichviel ob Klavier oder Orgel oder ein Lautenchor — als ein zweiter Komplex gelten, der dem Ensemble der Streicher gegenüberstand), das nun in der neuen Literatur auf dem Papier auftritt, war also etwas Altgewohntes, und das Neue der neuen Literatur beruht vielmehr in der allmählichen stärkeren Einschränkung desselben. Es ganz auszumärzen, liegt aber keinerlei Grund vor, und ist das auch keinem neueren Komponisten bis heute in den Sinn gekommen. So gut der vielstimmige Vokalsatz frei über den Wechsel zwischen Scheidung in kleinere Gruppen und Zusammentreten zu einem kompakten Körper verfügt, bei dem auch wirkliches Unisono und Oktavenführungen unbedenklich Platz greifen, verfügt auch das instrumentale Ensemble zu mindesten seit den Gabrieli über dieselben Möglichkeiten. Macht man sich das völlig klar, so sieht man mit Überraschung, daß es sich in der neuen Gattung eigentlich um weiter gar nichts handelt, als um die Abschaffung des Generalbasses. Dazu stimmt denn auch bestens das gleichzeitige Abkommen der willkürlichen Zusätze und Ausschmückungen der Spieler der Streicherparte, das Hinschreiben und Ausschreiben aller Verzierungen und die detailliertere Bezeichnung des Vortrags. Das reiche individuelle Leben in den Werken des neuen Stils mit seinen schnell wechselnden Stimmungen schloß fortan solche improvisierte Zutaten gänzlich aus, da dieselben doch allzusehr von der Qualität und momentanen Stimmung des Spielers abhingen und die Gefahr brachten, die Intentionen der Komponisten unliebsam zu kreuzen. Wenn der Versuch solcher endgiltigen Fixierung des dem Komponisten vorschwebenden Tonbildes in allen Details anfänglich nicht immer gleich überzeugend ausgefallen ist, so daß man heute an einzelnen Stellen bessern, den Stil noch strenger vereinheitlichen möchte, so ist das gewiß begreiflich. Sicher aber ist, daß die Linie von Schoberts Violinsonaten, Trios und Quartetten über diejenigen Mozarts, Haydns zu Beethoven eine durchaus natürlich verlaufende, in keiner Beziehung ruckweise ist. Schobert gehört aber eben darum durchaus nicht zu den Beiläufern, sondern zu den Marksteinen der Entwickelung. Selbst ein J. Christian Bach tritt auf diesem Gebiete ganz entschieden an Bedeutung hinter ihm zurück.

Mereaux hat aber vollkommen recht gehabt, wenn er Schobert auch als speziellem Klavierkomponisten einen breiten Raum gönnte; nur hätte er freilich nicht Ensemblewerke als Solo-Klavierwerke abdrucken dürfen. Behält man im Auge, daß Schobert starb, als Mozart elf Jahre zählte, daß Christian Bach, Häßler, Clementi und alle weiteren auf seinen Schultern stehen, so wird man nicht umhin können, ihm einen großen Einfluß auf die fernere Gestaltung auch speziell der Klaviermusik zuzugestehen. Daß Schoberts Klaviermusik nicht reine Harpsichordmusik (Cembalomusik) ist, wie Burney will, sondern Pianofortemusik (freilich keine Klavichordmusik!), beweisen einige gelegentlich geforderte Vortragsnüancen, die dem Cembalo nicht möglich waren. Sie kommen zwar selten vor, beweisen aber darum doch.

Ganz vereinzelt kommen auch bei Schobert noch wie in Richters Trios Stellen vor, wo er im Ensemble einige Takte, statt den Klavierpart auszuarbeiten, einen bezifferten Baß schreibt (z. B. in dem Bdur-Trio Op. 16 I [Hummel 3 I]). In seinen Konzerten führt er überall ganz ebenso wie alle Zeitgenossen nach dem Vorgange Bachs den Klavierpart als Continuo weiter, sobald das Tutti eintritt. Natürlich ist für diese Partien eine wirkliche Unterordnung des Klavieres intendiert, wenn auch nicht reines Akkordspiel nach Art der Begleitung des Secco-Rezitativs. Sehr beachtenswert sind die dezenten Akkompagnements der Soli durch Teile des Streichkörpers und gelegentlich auch Bläser; Schobert steht da allerdings auf dem Boden der Praxis der Schule Bachs, und nur die Mannheimer Thematik und große Formgebung unterscheidet ihn. Die anerkennenden Worte Fétis' sind durchaus berechtigt, müssen aber insofern eingeschränkt werden, als die Konzerte Bachs und seiner Söhne Schobert hier sicher die Wege gewiesen haben. In dieser Beziehung möchte ich deshalb sogar ein Fragezeichen zu Burneys Ausspruch machen, daß Schobert nicht durch Ph. Em. Bach beeinflußt sei; gelernt hat er offenbar auch von ihm. Aber das frappante Neue seines Stils ist nicht norddeutsch sondern Mannheimisch. Burneys Versuche, die Komponisten nach Stilverschiedenheiten zu gruppieren (IV, 590), sind nicht gerade glücklich, und mit Verwunderung findet man unter den »founders of styles and authors of revolutions in the music of Germany« Namen dritten Ranges mit Auszeichnung genannt, während z. B. Fr. X. Richter ganz vergessen ist. Desto mehr muß aber frappieren, wenn Burney bezüglich Schoberts, den er zunächst nur ganz beiläufig neben Wagenseil und J. A. P. Schulz genannt hat, schließlich zu dem Ergebnis kommt (S. 497—498): »The novelty and merit of Schoberts compositions seems to consist in the introduction of the symphonic or modern ouverture-style upon the harpsichord and by light and shade, alternate agitation and tranquillity, imitating the effect of an orchestra«. Das unterschreibe ich voll und ganz; es besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß Schobert die Stilreform der Mannheimer auf die Klaviermusik übertragen hat. Die Formulierung ist offenbar nicht ein augenblicklicher Einfall, sondern der Niederschlag einer durch eigenes wiederholtes Hören und Vergleichen gefestigten Überzeugung. Sagt doch Burney ausdrücklich, daß er selbst zuerst 1766 Schoberts Musik aus Paris nach England gebracht habe (»In 1766 I was the first who brought his works to England from Paris«); da ein Grund, eine so positive Aussage anzuzweifeln, nicht vorliegt, so ist Burney offenbar persönlich von Schoberts Musik ganz besonders ergriffen gewesen. Burney sagt auch, daß Schoberts Stil in Deutschland niemals so beliebt gewesen sei als in England und Frankreich, wo das Cembalo sich länger gehalten habe, während in Deutschland schon das Pianoforte an dessen Stelle getreten war. Er schiebt sogar die Ursache des derzeitigen (1789) Rückgangs in der Schätzung Schoberts in England darauf, daß nun fast nur noch für Pianoforte geschrieben werde. Das ist allerdings schwerlich richtig; vielmehr schritt die Zeit über Schobert hinweg, als Mozart, Clementi und Haydn seine Nachfolge übernommen und ihn überboten hatten. Die Ansicht, daß Schoberts Musik spezifische Cembalomusik sei, da sie zu schnell gehe und zu viele Noten bringe, um auf einem Clavichord oder Pianoforte gespielt zu werden, ist im Kern unhaltbar, obgleich man ähnliche Meinungen bei andern Zeitgenossen ausgesprochen findet, besonders bei Daniel Schubart und K. L. Junker. Schubart meint, daß Schobert zu wenig das Klavichord studiert habe (Ästh. S. 230) und darum nicht die Vielseitigkeit Eckards erlangt habe, der am Cembalo sich die Beherrschung des großen Umrißspiels, am Klavichord und Pianoforte aber die Fähigkeit erworben habe, Fleisch, Farbe und Leben in sein Gemälde zu bringen. Die Erwähnung des Pianoforte in diesem Zusammenhange ist wichtig; denn sie beweist, daß es sich schließlich eben doch bereits ums Pianofortespiel handelte; denn was hätten Eckard seine am Klavichord und Pianoforte einstudierten Finessen beim Spiel auf dem

Cembalo genützt? Burneys Urteil ist daher dahin zu deuten, daß Schoberts Klaviermusik und Klavierspiel mehr cembalomäßig als klavichordmäßig gewesen sei, d. h. daß sein reiches Passagen- und Verzierungswesen der noch an die zarte Zeichnungsweise des Klavichords gewöhnten Zeit zu rauschend, zu lärmend vorkam. Das stimmt denn auch vortrefflich zu den Ausführungen Junkers (Zwanzig Komponisten, S. 89 ff.), wo es gleich zu Anfang heißt:

»Entgegengesetztere Gesinnungen und Empfindungen finden wir schwerlich in einem Manne so genau vereinigt als bei Schoberten, und keiner unter der Sonne hat das Instrument (!) mit soviel Kraft zu bewegen gewußt wie er. Aber übertreibt er es auch nicht hierinnen? Legt er wirklich einem Instrument nicht zuviel auf, das doch so eigentlich nicht fürs Lärmende gemacht ist?« Junker stellt dann einen Vergleich Schoberts mit Eichner an, der deutlich erkennen läßt, daß man Eichners einfache klavichordmäßige Faktur damals mehr zu schätzen wußte als das vielseitigere, heftigere Wesen Schoberts. Da heißt es: »denn dazu gehört sehr viel, mit aller Kraft (!) und mit der Abänderung derselben (!) mit der gehörigen Schnelligkeit und fermeté Schobertsche Stücke zu spielen. Gewiß, keine fordern so sehr um gefallen zu können die Meisterhand, als die seinen«. Weiterhin (über Eichner und Schobert): »Schönheit und Pracht sind ihre Unterscheidungszeichen, Schönheit beim ersteren, Pracht bei Schoberten. ... Abgerundeter, tiefer aus dem Grund geschöpft sind Schoberts Empfindungen als Eichners seine, abgerundeter ist sein Kolorit. — Schoberts Werke sind Produkte einer erhitzten Einbildungskraft und eines brennenden Herzens, Eichners eines sanften, leicht zu rührenden, eines zärtlichen Herzens. ... Eichner erschöpft einen Gedanken, eine Empfindung bis auf den letzten Bestandteil; Schobert erschöpft nie aber bricht zu oft, und zu oft zu bald ab. Schobert ist in der Begleitung kompreß, voll und verwebt, Eichner leicht und durchsichtig. Schobert hat das Verhältnis und Abweichung anderer Instrumente vom Klavier besser studiert als Eichner; daher enstanden seine schönen Sonaten aufs Klavier mit der Begleitung einer Violine und zweier Hörner.« Dazu sei bemerkt, daß wenn Junker vom Klavier spricht, er in erster Linie das Fortepiano, in zweiter den Flügel (Cembalo) und in dritter das Klavier (Klavichord) nennt (S. 60). Was Junker als Unterschied der Faktur Eichners gegenüber der Schoberts hervorhebt, gilt mit geringen Einschränkungen auch für die Ensembleklaviermusik Karl Stamitzs; doch steht letzterer Schobert schon etwas näher (man vergleiche die von mir bei Peters herausgegebenen Violinsonaten Op. 20 von Karl Stamitz). J. A. Hiller (Wöchentl. Nachrichten I, 135) findet in der in Haffners Oeuvres mêlées veröffentlichten Klaviersonate Schoberts »italienischen Geschmack«; das beweist nur, daß er den Widerspruch gegen die Schreibart der norddeutschen Schule herausfühlt. Dazu stimmt auch die Notiz Burneys, daß die Anhänger Ph. Em. Bachs Schobert wohl Genie zuerkannten, »but spoiled by his affectation of a new and extraordinary style«. Wenn er hinzufügt, daß er sich etwas zu oft selbst wiederhole, so wird man dem nicht ganz widersprechen können, obgleich die Wirkung der Wiederholung zumeist mehr im Auftreten des Ungewohnten seiner neuen Weise als in wirklichen Reminiszenzen liegt (vgl. aber z. B. die Anfänge des Quartetts Op. 7[1] und des Esdur-Konzerts).

Eine warme Verehrerin Schoberts war Goethes Schwester Cornelia. Sie schreibt am 1. Oktober 1767, nachdem sie Kunde von Schoberts Tode bekommen (O. Jahn, Briefe Goethes an Leipziger Freunde S. 243): »Il a composé XV (!) ouvrages gravées d'une taille douce, qui sont excellentes et que je ne me saurais lasser de jouer. Toute autre musique ne me plait presque plus. En jouant des sentiments douloureux percent mon âme, je le plains ce grand auteur, qui à la fleur de son âge avec un tel génie a fallu périr d'une façon si miserable et inopinée«. Da Cornelia Goethe somit 1767 Schoberts Op. 15 kennt, so sind sicher die Werke 1—15 bei Lebzeiten erschienen. Da von Op. 16 ab die Widmungen fehlen, das »chez l'auteur« verschwindet

und (auf Op. 17) ein Kassenbeamter des Prinzen Conti als Bezugsquelle auftaucht, so wird die Angabe auch auf Wahrheit beruhen, daß eine Anzahl seiner letzten Werke zum Besten seines hinterlassenen Sohnes gestochen worden sind.

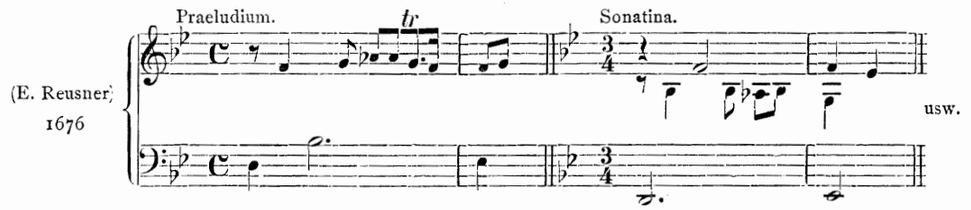
Einen ausführlichen Bericht über den unseligen Vergnügungsausflug Schoberts mit Weib und Kind, Dienstmagd und drei Freunden am Ludwigstage (25. August) 1767, der mit dem Tode sämtlicher Beteiligten durch giftige Pilze endete (Schobert selbst starb erst nach dreitägigen Qualen am 28. August 1767,) gibt die neue (erste vollständige) Druckausgabe der Correspondance litteraire von Baron Grimm, Diderot usw. (herausgegeben von Tourneux 1877—1882, Band VII, S. 422 ff.) in dem Briefe vom 15. September 1767, der in dem Gothaer Exemplar der Correspondance fehlt und daher dem Stockholmer entnommen zum ersten Male durch Druck bekanntgegeben ist. Der bezügliche Passus lautet:

»Le jour de Saint-Louis a été marqué cette année par un événement bien sinistre. Mr. Schobert connu des amateurs de musique comme un des meilleurs clavecinistes de Paris, avait arrangé une partie de plaisir avec sa femme, un de ses enfants de quatre à cinq ans et quelques amis parmi lesquels il y avait un médecin. Ils étaient au nombre de sept et allèrent se promener dans la forêt de Saint Germain-en-Laye. Schobert aimait les champignons à la fureur; il en cueillit dans la forêt pendant une partie de la journée. Vers le soir la compagnie se rend à Marly, entre dans un cabaret et demande qu'on lui apprête les champignons qu'elle apporte. Le cuisinier du cabaret ayant examiné ces champignons assure qu'ils sont de la mauvaise espèce et refuse de les cuire. Piqués de ce refus ils sortent du cabaret et en gagnent un autre dans le bois de Boulogne où le maître d'hôtel leur dit la même chose et refuse également de leur apprêter les champignons. Une cruelle obstination fondée sur ce que le médecin qui était de la compagnie les assurait toujours que ces champignons étaient bons, les fait encore sortir de ce cabaret pour les conduire à leur perte. Ils se rendent tous à Paris chez Schobert, qui leur donne à souper avec ces champignons, et tous, au nombre de sept, y compris la servante de Schobert, qui les avait apprétées et le médecin, qui prétendait si bien s'y connaître, tous meurent empoisonnés. Comme ils se sont trouvés mal tous ensemble ils ont été depuis onze heures du soir jusqu'à l'heure du midi du lendemain sans aucun secours. On les a trouvés étendus sur le parquet dans les convulsions de la douleur et luttant contre la mort. Tous les secours ont été inutiles. L'enfant est mort le premier. Schobert a vécu du mardi au vendredi. Sa femme n'est morte que le lundi après. Quelques uns de ces malheureux ont vécu jusqu'à dix jours après l'accident; mais aucun n'a échappé. Schobert laisse un enfant en nourrice, qui reste sans ressource.« Es folgt weiter die Charakteristik Schoberts im Vergleich mit Eckard, die zur Erläuterung des oben gesagten ebenfalls vollständig hier stehen mag: »Ce musicien avait un grand talent, une exécution brillante et enchantresse, un jeu d'une facilité et d'un agrément sans égal. Il n'avait pas autant de génie que notre Eckard, qui reste toujours le premier maître de Paris; mais Schobert avait plus d'admirateurs qu'Eckard, parce qu'il etait toujours agréable et qu'il nest pas donné à tout le monde de sentir l'allure du génie. Les compositions de Schobert étaient charmantes. Il n'avait pas les idées précieuses de son émule, mais il connaissait supérieurement les effets et la magie de l'harmonie, et il écrivait avec une grande facilité, tandis que Mr. Eckard ne fait que difficilement les choses de génie. C'est que ce dernier ne se pardonne rien et Schobert etait en tout d'un caractère plus facile. Il a péri à la fleur de l'âge. Schobert était **Silesien**.«

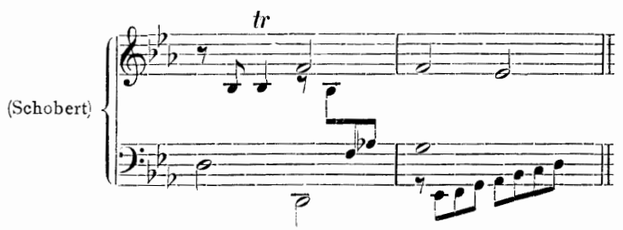
Während wir über Schoberts Leben herzlich wenig wissen, liegt dagegen sein Kunstschaffen in seinem ganzen Umfange übersichtlich vor uns. Das Fétis so stark frappierende Neue seines Stils ist für uns kein Rätsel mehr. Wer die Musik der Mannheimer Symphoniker kennen gelernt hat,

dem begegnen bei Schobert auf Schritt und Tritt Wendungen, die an Stamitz, Richter und Filtz anklingen und beweisen, daß der nach Paris gewanderte Schlesier an Mannheim nicht achtlos vorübergegangen ist. Doch ist ja nicht ausgeschlossen, daß er ebenso wie Eichner nur geistig in den Bannkreis der Schule Stamitzs gezogen worden ist, ohne persönlich je nach Mannheim gekommen zu sein. Woher Schillings Universal-Lexikon das Jahr 1720 für seine Geburt entnommen hat, ist mir nicht auffindbar gewesen; da dessen Angaben sich auch sonst nicht als exakt erweisen, so ist wohl darauf nicht viel zu geben. Das »à la fleur de l'âge« bei Grimm (und bei Cornelia Goethe) spricht sehr gegen die Richtigkeit der Jahrzahl. Mit 47 Jahren ist man zwar noch kein Greis aber über die »fleur« doch hinaus. Auch das Alter der Kinder Schoberts (4—5 Jahre und ein »Säugling« — wohl das 1765 getaufte Kind, das damals 2 $^1/_4$ Jahr war) macht es wahrscheinlich, daß seine Geburt erheblich später angesetzt werden muß, desgleichen das verhältnismäßig späte Auftauchen seines Namens in den Privilegienregistern (1765 bzw. 1767). Andererseits steht fest, daß er bereits 1763 in Paris eine bekannte Größe war und es ist durch Leop. Mozart ausdrücklich bezeugt, daß damals auch bereits ein Teil seiner Werke im Druck erschienen war.

Das Bemerkenswerteste an Schoberts kompositorischer Eigenart ist die Ungezwungenheit und überzeugende Natürlichkeit, mit welcher sich die verschiedenen erkennbaren Elemente des älteren und des neueren Stils zur Einheitlichkeit verbinden, ohne daß auch nur der Gedanke aufkommen könnte, ihn für einen Eklektiker zu halten. Nur einer starken Individualität ist eine gleich glückliche Verschmelzung möglich. Selbst die so unverkennbar in Menge hervortretenden Manieren der Mannheimer (Seufzer, Bebung, gewundener Abstieg, Raketen*) usw.) erscheinen durchaus organisch verwachsen mit eigenem und nirgends nur äußerlich aneinandergereiht. Auffällig und ganz und gar nicht Mannheimisch ist die Vorliebe Schoberts für dunkle Tonfärbungen. Wenn Junker allen Schobertschen Stücken »mehr Licht« und allen Eichnerschen »mehr Schatten« wünscht, so zielt er damit sicherlich auf diese dunklen Tinten ab, wie sie z. B. das Es dur-Quartett Op. 14[1] (Hummel Op. 4[1]) zeigt. Der ernste, gesättigte Klang des ersten Satzes erhält noch einen weiteren Schleier durch die für die beiden Violinen verlangten Sordinen. Ich möchte mehr als einen Zufall darin sehen, wenn dieser Satz mit seinen Kernwirkungen an Esajas Reusners von mir (Sammelb. der Internat. M.-G. VII, 4, S. 515 ff.) mitgeteilte Bdur-Lautensonate vom Jahre 1676 erinnert:



sogar einmal in absolut gleicher Tonlage:

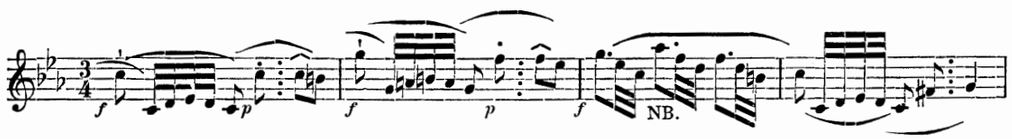


Dieses Motiv spielt aber tatsächlich in Schoberts ganzem Satze ebenso die dominierende Rolle, wie es in Reusners Suite in allen Sätzen den Höhepunkt der Wirkung bildet, so daß die Reminis-

*) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern III, 1.

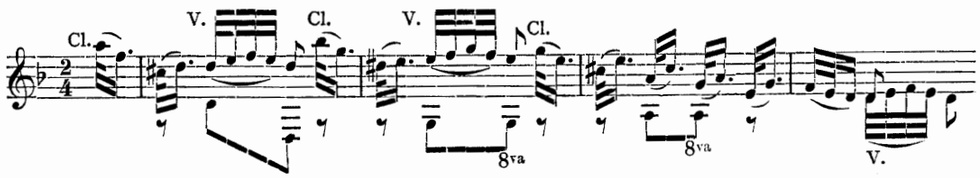
zenz jedem, der Reusners Werk kennt, auffallen muß. Sollte der Clavecinist des Prinzen Conti vielleicht auch noch ein intimer Kenner und Schätzer der gediegenen Lautenmusik der letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts gewesen sein?

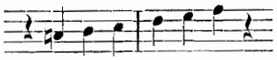
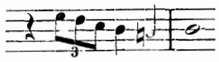
Besondere Beachtung verdienen auch Schoberts Polonäsen, von denen meine Auswahl mehrere Beispiele gibt. Man wird nicht viele Beispiele aus so früher Zeit beibringen können, die so deutlich die für die Polonäse charakteristischen Überbietungen des Taktgewichts der ersten Zeit durch die dritte im Takt zeigen und dennoch in ungezwungenster Weise bei längeren Antwort-Taktgruppen in den realen $^3/_4$-Takt übergehen. So z. B. im Esdur-Quartett Op. 14^{I} (S. 88 vorliegenden Bandes):



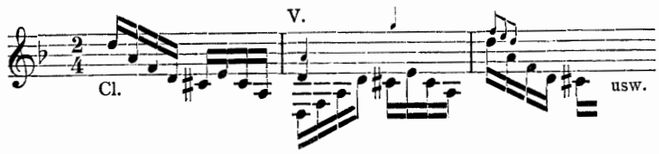
Vgl. auch die Polonäsen der Adur-Violinsonate (S. 51) und des Fdur-Trio (S. 74).

Ein ganz stilrein Mannheimischer Satz, der ebensogut von Johann Stamitz oder Filtz sein könnte, und doch so überzeugend natürlich mit strengster Konsequenz seine leise schluchzende Melodik durchführt, ist das Andante der Dmoll-Violiosonate Op. 14^{IV} (Hummel Op. 4^{IV}):

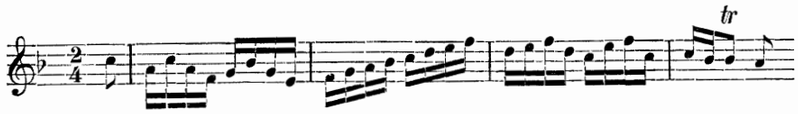


Wer handgreifliche Beweise für die Zugehörigkeit Schoberts zu Stamitzs Gefolgschaft fordert, der sei wenigstens auf S. 95 Z. 1—2 dieses Bandes aufmerksam gemacht (Esdur-Quartett Op. 7^{I}), wo das dreimalige (!)  mitsamt dem abschließenden  wie traumverloren in das Andante von Stamitzs Op. 1^{I} gerät (bei der Wiederkehr nach der Durchführung vermieden!). Ähnliches findet der kundige an vielen anderen Stellen.

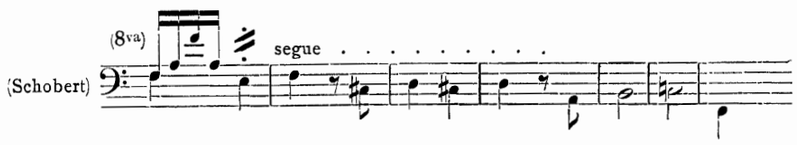
Spezifisch Schobertisch, wenigstens in der Klaviermusik neu (aus der italienischen Violinmusik z. B. bei Abaco übernommen) sind dagegen die rastlos in Sechzehnteln dahineilenden Finalsätze, wie das die Dmoll-Sonate Op. 14^{IV} (Hummel Op. 4^{IV}) abschließende Perpetuum mobile:



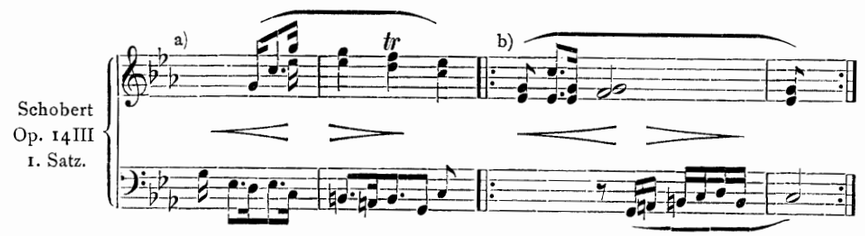
oder das Finale des Fdur-Trio Op. 16^{IV} (Hummel Op. 3^{IV}):



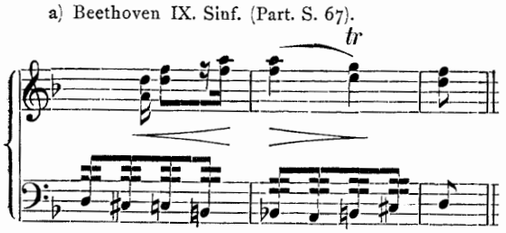
aus dessen Schlußmotiv wohl eine bekannte Stelle der Häßlerschen Dmoll-Gigue herausgewachsen sein dürfte:



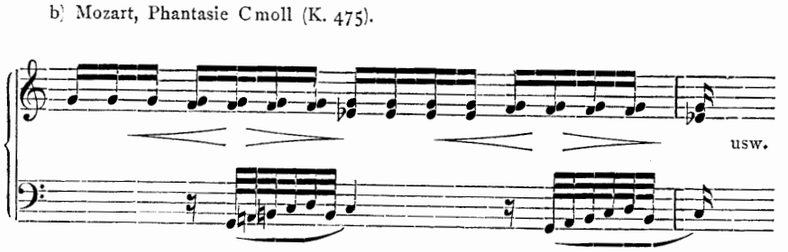
Noch sei auch speziell auf die Cmoll-Sonate Op. 14 III (Hummel Op. 4 III) hingewiesen, deren erster ausnahmsweise für Klavier allein geschriebener Satz mit seiner altertümlichen unentwegten Durchführung des punktierten Rhythmus die Phantasie des Komponisten in ganz eigenartige Bahnen drängt. Der Grundcharakter bleibt streng kontrapunktisch aber die Stimmenzahl wechselt wiederholt, längere chromatische Baßführungen bringen interessante Komplikationen und das starke Ausdrucksbedürfnis des Autors bricht mehrmals mit elementarer Gewalt durch. Auch bringt er trotz des starren Rhythmus die Durchführung der Sonatenform mit zweitem Thema und Epilog fertig. Daß dabei direkt nacheinander Hinweise auf die Neunte Symphonie Beethovens und Mozarts Cmoll-Phantasie auftreten, verleiht dem Satze für uns heutige einen besonderen Wert:



a) Beethoven IX. Sinf. (Part. S. 67).



b) Mozart, Phantasie Cmoll (K. 475).



Ich bin kein Reminiscenzenjäger; aber ich wollte doch nicht unterlassen, dem Schobertbande ein paar Empfehlungsbriefe mitzugeben, die ihm die Türen zu öffnen geeignet sind.

Leipzig, im Sommer 1909.

Hugo Riemann.

VERZEICHNIS DER WERKE JOHANN SCHOBERTS.

Ausgaben der Werke nach Opuszahlen geordnet.

1.

a[1]) **[Deux] Sonates pour le Clavecin** qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du Violon. Par M[r] Schobert, Clavessiniste de S. A. Ser. Mgr. le Prince de Conti. Opera I. A Paris. Aux adresses ordinaires de Musique. Avec Privilège du Roy. Prix 4 ℔ 4. [4° obl.]

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

a[2]) **Deux Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon par M[r] Schobert, Claveciniste de Monseigneur Le Prince de Conty. *Oeuvre I.* London, Printed & sold by R. Bremner opposite Somerset House in the Strand. Where may be had all the Authors Works. [fol.]

(Inhaltlich identisch mit der vorigen Ausgabe.)

a[3]) Dieselbe Ausgabe mit der späteren Firma: London, Printed and sold by Longman and Broderip. Nr. 26 Cheapside and Nr. 13 Haymarket, where may be had all the Authors Works. [fol.]

b) **Trois Sonates pour le Clavecin** avec L'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Composées (!) par *le feu* S[r] Schobert. *Oeuvre première.* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 78).

(Identisch mit Opera VI der Pariser bzw. Londoner Ausgabe.)

2.

a[1]) **Deux Sonates pour le Clavecin** qui peuvent se jouer avec L'accompagnement du Violon dédiées A. M[r] Philippe Frédéric de Dietrich par M[r] Schobert, Clavessiniste de S. A. Ser. Mgr. Le Prince de Conti. Opera 2. Gravées par M[lle] Vendome. Ci devant rue St. Jacques à présent rue St. Honoré vis-à-vis le Palais Royal. A Paris Aux adresses ordinaires. Avec Privilège du Roy. Prix 4 ℔ 4 s. [4° obl.]

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

a[2]) **Deux Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon par M[r] Schobert Claveciniste de S. A. S[me] Monseigneur Le Prince de Conty. *Oeuvre II* (die Zahl handschriftlich, aber auf den Platten unten in der linken Ecke »Op. 2«). London, Printed & sold by R. Bremner opposite Somerset House in the Strand. Where may be had all the Authors Works. [fol.]

(Inhaltlich identisch mit der vorigen Ausgabe.)

a[3]) Dieselbe Ausgabe auch mit der späteren Firma Longman and Broderip. [fol.]

b) **[III] Quatuor** (!) **pour Le Clavecin** Avec Accompagnement de Deux Violons et Basse composées par *le feu* S[r] Schobert. *Oeuvre second.* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 79).

(Identisch mit Opera VII der Pariser bzw. Londoner Ausgabe.)

c) **Six Sonates pour le Clavecin** avec L'Accompagne-D'un Violon Dedies A. S. R. le Prince de Conti Composés par M[r] Schobert. *Oeuvre II.* A Londres Chez Mess[rs] Longman, Lukey & Cie. Nr. 26 Cheapside. [Partitur, fol.]

(Nr. II = Op. 6^{I}, IV = Op. 3^{II}, V = Op. 16^{I}, VI = Op. 16^{II}; Nr. I und III fehlen in den sonstigen Drucken [siehe Ddur Nr. 8 und Cdur Nr. 8].)

Da das Werk drei Trios (aus Op. 6 und Op. 16) als Duos bringt, so erweckt es bezüglich der Echtheit der beiden neuen Nummern einige Zweifel. Auch die Widmung an den Prinzen Conti sieht verdächtig aus.

3.

a[1]) **Deux Sonates pour le Clavecin** qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon Dediées A. M[r] Saum Conseiller de Commerce et Agent de S. A. S. Monseigneur Le Prince Palatin Duc Régnant des Deux Ponts par M[r] Schobert Claveceniste de S. A. S. Monseigneur Le Prince de Conty. Opera III. Prix 4 ℔ 4 s. Gravées par le S[r] Hue. A Paris Aux adresses ordinaires. [4° obl.]

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

a[2]) **Deux Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon par M[r] Schobert Claveciniste de S. A. S[me] Monseigneur Le Prince de Conty. *Oeuvre III* (die Zahl handschriftlich, aber auf den Platten unten in der linken Ecke »Op. 3«). London printed and sold by R. Bremner etc. (wie Op. 1 und 2).

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

a[3]) Dieselbe Ausgabe mit der späteren Firma Longman and Broderip etc.

b) **Quatre Sonates pour le Clavecin** avec L'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle composés (!) par S[r] Schobert. *Oeuvre troisième.* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 148).

(Identisch mit Opera XVI der Pariser bzw. Londoner Ausgabe.)

4.

a[1]) **[II] Sonates pour le Clavecin** par M[r] Schobert, Claveceniste de S. A. S. Monseigneur Le Prince de Conty. Opera IV. Prix 4 ℔ 4 s. A Paris aux adresses ordinaires.

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

a[2]) **Deux Sonates pour le Clavecin** seul par M[r] Schobert usw. *Oeuvre IV.* London, Printed and sold by R. Bremner usw. [fol.]

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

a[3]) Dieselbe Ausgabe mit der späteren Firma Longman and Broderip. [fol.]

b) **Six Sonates pour le Clavecin** avec L'Accompagnement d'un Violon. Composés (!) par S^r^ Schobert. *Oeuvre quatrième.* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 133).

(Identisch mit Opera XIV der Pariser bzw. Londoner Ausgabe.)

(Breitkopf, Suppl. V 1770 als *Trii* a Cembalo e Violino.)

5.

a[1]) **[II] Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement du Violon *ad libitum* dédiées a Monsieur Garnier Interessé dans les affaires du Roy par M^r^ Schobert Claveceniste de S. A. S. Monseigneur Le Prince de Conty. Opera V. Prix 4 ℔ 4 s. A Paris aux adresses ordinaires. Avec Privilège du Roy. [4° obl.].

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

a[2]) **Deux Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon etc. *Oeuvre V.* London, R. Bremner etc. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

a[3]) Dieselbe Ausgabe bei Longman and Broderip.

a[4]) **The first Sonata** from Mons^r^ Schobert's Op. the 5^th^ for the Harpsichord, London, J. Bland. [fol.].

b) **Trois Sinfonies pour le Clavecin** Avec L'Accompagnement d'un Violon et deux Cornes de Chasse ad libitum. Composées par S^r^ Schobert. *Oeuvre V.* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 110).

(Identisch mit Opera IX der Pariser bzw. Londoner Ausgabe.)

6.

a[1]) **[III] Sonates en Trio pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon et Basse *ad Libitum.* Dédiées A Madame Brillon de Joüy par M^r^ Schobert, Claveciniste de S. A. S^me^ Monseigneur Le Prince de Conti. Opera VI. Prix 7 ℔ 4 s. A Paris aux adresses ordinaires. (4° obl.).

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

(Von Hummel als Oeuvre 1^r^ nachgedruckt.)

a[2]) **Trois Sonates pour le Clavecin** avec accompagnements de Violon et Basse *ad Libitum.* Opera VI. London, R. Bremner. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

b) **Trois Sinfonies pour le Clavecin** Avec L'Accompagnement d'un Violon et deux Cornes de Chasse *ad Libitum.* Composées par S^r^ Schobert. *Oeuvre VI* (der Strich bei der V handschriftlich, also Titelplatte identisch mit der von Hummels Op. V). A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 110).

(Identisch mit Opera X der Pariser bzw. Londoner Ausgabe.)

7.

a[1]) **[III] Sonates en Quatuor pour le Clavecin** Avec accompagnement de deux Violon (!) et Basse *ad Libitum.* Dediées A Monsieur le Comte de Brancas Ancien Colonel d'Infanterie par M^r^ Schobert, Claveciniste de S. A. S. Monseigneur Le Prince de Conti. Opera VII. Gravées par M^lle^ Vendome chez M^r^ Moria. Prix 7 ℔ 4. A Paris chez l'Auteur vis a vis le Temple chez M^r^ Maria. Et aux adresses ordinaires de Musique. [4° obl.]. Die drei Quartette sind in dieser Ausgabe mit den Monatsnamen *Avril*, *May* und *Juin* überschrieben.

(Breitkopf, Suppl. II, 1767 angezeigt.)

(Von Hummel als Oeuvre 2^e^ nachgedruckt.)

a[2]) **Trois Quatuor** (!) **pour le Clavecin** avec accompagnements de deux Violons et Basse *ad Libitum* par M^r^ Schobert, Claveciniste de S. A. S^me^ Monseigneur Le Prince de Conty Opera VII. London, R. Bremner. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

b) **Quatre Sonates pour le Clavecin** Avec L'Accompagnement d'un Violon. Composées par S^r^ Schobert. *Oeuvre VII.* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 206.)

(I = Op. 2^II^, II = Op. 3^II^, III = Op. 1^II^, IV = Op. 3^I^.)

8.

a[1]) **II Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon par M^r^ Schobert, Claveciniste de S. A. S. Monseigneur Le Prince de Conti Opera VIII. Gravées par M^lle^ Vendome chez M^r^ Moria. Prix 3 ℔. A Paris chez l'Auteur vis-à-vis le Temple chez M^r^ Maria Sculpteur. Et aux adresses ordinaires de Musique. Avec Privilège du Roy. [4° obl.].

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

a[2]) **Deux Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon etc. London, R. Bremner. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

a[3]) Dieselbe Ausgabe auch London, Longman and Broderip.

b) **Quatre Sonates pour le Clavecin** Avec L'Accompagnement d'un Violon, dédiées à Mademoiselle Susanne Gretzinger par l'éditeur Jean Julien Hummel. Composées par S^r^ Schobert. *Oeuvre VIII* A Amsterdam chez J. J. Hummel (Verlags-Nr. 207).

(I = Op. 5^I^, II = Op. 8^I^, III = Op. 8^II^, IV = Op. 17^I^.)

9.

a) **[III] Sinfonies pour le Clavecin** Avec accompagnement de Violon, Cors *ad Libitum.* Dédiées A Mademoiselle Du Chauffour par M^r^ Schobert Claveceniste de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conti. Opera IX. Prix 7 ℔ 4 s. Gravées par le Sieur Hue. A Paris aux adresses ordinaires, Avec Privilège du Roy. [4° obl.].

(Breitkopf, Suppl. II 1767 falsch als Op. XIV angezeigt.)

(Von Hummel als Oeuvre V nachgedruckt.)

b) **Trois Sinfonies pour le Clavecin** avec l'Accompagnement d'un Violon et deux Cornes de Chasse *ad Libitum. Oeuvre IX.* London, Printed for R. Bremner. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

c) Dieselbe Ausgabe mit der Firma Longman and Broderip.

10.

a) **[III] Sinfonies pour le Clavecin** seul qui peuvent se jouer avec Accompagnement de Violon et Cors de Chasse. Dediées A Madame de Moullaine par M^r^ Schobert Claveceniste de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty. Opera X. Prix 7 ℔ 4 s. Gravées par Le Sieur Hue. A Paris chez l'auteur vis-a-vis le Temple chez M^r^ Maria. Et aux adresses ordinaires. Avec Privilège du Roy. [4° obl.].

(Breitkopf, Suppl. II 1767 falsch als Op. XV angezeigt.)

(Von Hummel als Oeuvre VI nachgedruckt).

b) **Trois Sinfonies pour le Clavecin** avec l'accompagnement d'un Violon et deux Cornes de Chasses *ad Libitum. Oeuvre X.* London, R. Bremner. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

c) Dieselbe Ausgabe mit der Firma Longman and Broderip.

11.

a) **Concerto I pour le Clavecin** avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse et deux Cors de Chasse *ad Libitum* Opera XI. Paris chez l'Auteur et aux adresses ordinaires (später bei Venier) [fol.].

(Breitkopf, Suppl. II 1767 angezeigt.)

(Identisch mit Libro I der von Hummel ohne Opuszahlen gedruckten sechs Konzerte [F dur].

b) **Concerto I pour le Clavecin** avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse et deux Cors de Chasse ad Libitum par M[r] Schobert Op. XI. Pr. 4 sh. London, printed and sold by R. Bremner facing Somerset House in the Strand. Where may be had all the Works of this Author. [fol.]

12.

a) **Concerto II pour le Clavecin** avec l'accompagnement de deux Violons, Alto et Basse. Deux Oboe, deux Cors de Chasse *ad Libitum* par M[r] Schobert. Opera XII. Paris chez l'Auteur et aux adresses ordinaires (später bei Venier).

(Breitkopf, Suppl. II 1767.)

(Identisch mit Libro II der von Hummel ohne Opuszahl gedruckten sechs Konzerte [Es dur]). [fol.].

b) **Concerto II pour le Clavecin** avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse (deux Oboe, deux Cors de Chasse *ad Libitum*). Op. XII. London, Printed and sold by R. Bremner etc. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

13.

a) **Concerto III pastorale pour le Clavecin** avec accompagnement de deux Violons, deux Cors de Chasse *ad Libitum*, Alto, et Basse. Opera XIII. Paris chez l'auteur et aux adresses ordinaires (später bei Venier).

(Breitkopf, Suppl. II 1767.)

(Identisch mit Libro III der von Hummel ohne Opuszahl gedruckten sechs Konzerte [G dur]). [fol.].

b) **Concerto III Pastorale pour le Clavecin** avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse (deux Cors de Chasse *ad Libitum*) par M[r] Schobert. Op. XIII. Pr. 4 sh. London, R. Bremner später auch Longman and Broderip. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

14.

a) **Six Sonates pour le Clavecin** dédiées A Madame de la Valette par M[r] Schobert de la Musique de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty. Opera XIV. Gravées par M[lle] Vendome et le Sieur Moria rue des Fossez Mr. le Prince vis-a-vis le Riche Laboureur. Prix 12 ℔. Les Parties d'accompagnements sont *ad Libitum*, A Paris chez l'auteur vis-à-vis le Temple chez M[r] Maria Sculpteur et aux adresses ordinaires. A Lyon M[r] Castaud près la Comédie. Avec Privilège du Roy. [fol.].

(Identisch mit Hummels Oeuvre IV. Nr. 1 ist in beiden das Es dur-Quartett.) (Fehlt bei Breitkopf, Suppl. II 1767.)

b) **Six Sonates pour le Clavecin** etc. (ohne die Dedikation). Opera XIV. Les parties d'accompagnement sont *ad Libitum*. Price 10 sh 6 d. London, R. Bremner. [fol.].

15.

a) **Concerto IV pour le Clavecin** avec accompagnement de deux Violons, deux Cors de Chasse *ad Libitum* Alto et Basse. Dédiée A Mademoiselle Alexandrine de Martinville par M[r] Schobert Claveceniste de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty Opera XV. Concerto IV. Gravé par le S[r] Hue. Prix 6 ℔. A Paris chez l'auteur (Paris, Venier). [fol.].

(Identisch mit Libro IV der von Hummel ohne Opuszahl gedruckten sechs Konzerte [C dur]).

(Von Breitkopf erst Suppl. IX 1774 angezeigt.)

b) **Concerto IV** (ebenso ohne Dedikation) *Oeuvre XV.* London, R. Bremner. [fol.].

16.

a) **IV Sonates pour le Clavecin** avec L'Accompagnement d'un Violon et Basse. Opera XVI. Paris aux adresses ordinaires. [fol.].

(Identisch mit Hummels Oeuvre 3[e].)

(Breitkopf, Suppl. III 1768.)

b) **IV Sonates pour le Clavecin,** Violon et Basse par M[r] Schobert De la Musique de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty. Opera XVI. London, R. Bremner. Pr. 7 sh. 6 d. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

17.

a) **IV Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon par M[r] Schobert Claveciniste de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conti. Oeuvre XVII. Prix 7 ℔ 4 s. A Paris chez M[r] Guerdoux au Tresors de S. A. S. le Prince de Conti M[r] Groneman rue St. Honoré chès un Tapissier vis-a-vis l'ancien Grand Conseil Entre la Rüe d'Orléans et la rue des vielles etuves et aux adresses ordinaires de Musique A. P. D. R. Gravée par M[lle] Vendome et le S[r] Moria. Imprimé par Montalay. [4° obl.].

b) **IV Sonates pour le Clavecin** avec Accompagnement de Violon. Opera XVII. London, R. Bremner. [fol.].

(Identisch mit der vorigen Ausgabe.)

c) **IV Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon. Opera XVII. London, Welcker.

(Identisch mit den beiden andern Ausgaben.)

18.

Concerto V pour le Clavecin avec accompagnement de deux Violons et une Basse par M[r] Schobert (ohne weitern Zusatz). Opera XVIII. Mis au jour par M. Bailleux (!). Prix 4 ℔ 4 s. Gravée par M[me] Lobry. A Paris. M[r] Bailleux M[d] de Musique ordinaires des Menus plaisirs du Roi. Rue St. Honoré à la Règli d'Or. A Lyon chez M[r] Castaud, a Toulouse chez M[r] Brunet, à Bordeaux à Bruxelles et à Lille chez les M[do] de Musique. A. P. D. R. [fol.].

(Identisch mit Libro VI der von Hummel ohne Opuszahlen gedruckten sechs Konzerte [F dur]).

(Breitkopf, Suppl. I 1766 [!] allein angezeigt als Concerto del Sgr. Schobert, Suppl. II 1767 irrig als Op. 9 mit 2 Oboi.)

19.

[a) **Concerto VI pour le Clavecin,** Libro V der von Hummel ohne Opuszahl gedruckten sechs Konzerte (G dur), ist in Pariser bezw. Londoner Ausgabe mir bis jetzt nicht nachweisbar.]

b) **Deux Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte** (!), avec accompagnement de Violon par M^r^ Schobert, Claveciniste de S. A. S^me^ Monseigneur la Prince de Conty. *Oeuvre XIX.* London, Printed by *Longman, Lukey* and *Broderip* Nr. 26 Cheapside. (London, Brit. Mus.)

c) **II Sonates pour le Clavecin ou le Piano-Forte** avec accompagnement de Violon. Par M^r^ Schobert. *Oeuvre XIX.* Prix 1—10. A Amsterdam chez T. A. Crajenschot, sur le Vijgendam et J. Mol, dans le Raamsteeg, Marchands Libraires [obl. fol.] Peter Mol sculp. (London, Brit. Mus.)

(Mit der vorigen Ausgabe von denselben Platten gedruckt.)

20.

Trois Sonates pour le Clavecin avec accompagnement de Violin (!) par M^r^ Schobert, Claveciniste de S. A. S^me^ Monseigneur Le Prince de Conty composée (!) pour Lusage de Mademoiselle Le Blanc. Oeuvre XX. London, Longman & Broderip etc. [Part. fol.]

Ohne Opuszahl.

1. **Concerto pour le Clavecin** Avec L'Accompagnement des deux Violons, Alto et Basse, Deux Cors de Chasse ad Libitum. Composé par S^r^ Schobert Libro I (bzw. handschriftlich verändert in II, III, IV, V, VI) A Amsterdam chez J. J. Hummel. Verlagsnummern V 108, IV 140, III 142, II 145, I 147, VI 214.

Libro I = Paris Op. 11 (F dur)
» II = » Op. 12 (Es dur, mit 2 Oboi und 2 Corni)
» III = » Op. 13 (C. pastorale G dur)
Libro IV = Paris Op. 15 (C dur)
» V = » [Op. 19?] (G dur, mit 2 Flauti und 2 Corni)
» VI = » Op. 18 (F dur).

2. **Oeuvres mêlées, contenant VI Sonates pour le Clavecin** d'autant de plus célèbres Compositeurs. Nürnberg, Ulrich Haffner. Partie XII, Nr. 5 (Sonata V comp. del Signor Schobert, Cembalista di S. A. S. il Principe di Conti; vgl. Themat. Katalog B dur Nr. 8).

3. **Morceau de Musique Curieux** consistant en un Menuet qui peut s'exécuter de différentes façon (!) etc. Paris aux adresses ordinaires de Musique. 4° obl. (Menuett C dur, Themat. Katalog C dur Nr. 11.)

3a. **Ein sonderbares musikalisches Stück,** welches auf dem Klavier, der Violine und dem Baß und zwar auf verschiedene Art kann gespielt werden. Einzelblatt o. O. und Druckangabe. (Dasselbe Stück.)

4. **Six Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon composées par L. Honauer et Schobert. A Londres chez Hummel in Kings street St. Ann's Soho tacing Nassau Street.

4a. **Six Sonates pour le Clavecin** avec accompagnement de Violon composées par L. Honauer et Schobert. A Londres. Printed by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho (folgt Anzeige von Paradies' 12 Lessons, Horns Lessons, Martinis Lessons with accompaniment, Richters Lessons with do., Giardinis Quartets [the Harpsichord the principal], Chaloons Lessons etc.).

Die beiden Ausgaben 4 und 4a sind von denselben Platten gedruckt.

Nr. 4 auch von J. J. Hummel als Schobert Op. 8^III^ gedruckt, Nr. 1 auch in Honauers Op. 1 (J. J. Hummel) als Nr. 6. Es ist leider nicht festzustellen, ob alle sechs Sonaten Kompagniearbeiten sind oder einige von Schobert und die andern von Honauer.

Die vergleichende Zusammenstellung der Ausgaben mittels Thematischen Katalogs ergibt 6 Klavierkonzerte, 6 ‚Sinfonies', 4 Klavierquartette, 7 Klaviertrios, 33 [32] Violinsonaten und **nur 4 (5) Sonaten für Klavier allein** als Gesamtsumme von Schoberts Schaffen. Das starke Schwanken der Angaben in den Lexika über die Zahl der Violinsonaten und der Solo-Klaviersonaten beruht natürlich auf dem Ignorieren oder Nichtignorieren der *ad libitum*-Violine. Wenn Grove mit Weitzmann 11 Trios gezählt hat, so wird er sich wohl durch Meysels Handbuch der musikalischen Literatur (1817) haben irre führen lassen, das als Op. 7—8 in Hummels Ausgabe vier Trios verzeichnet (Op. 7 und 8 enthalten aber vielmehr je vier Violinsonaten); bei der Zählung der Quartette hat er Hummels Op. 4^I^ (Op. 14^I^ der Pariser und Londoner Ausgabe) übersehen. Hummel hat wie es scheint alle Werke Schoberts nachgedruckt mit Ausnahme der Solo-Klaviersonaten und der letzten Violinsonaten Op. 17, 19 und 20; doch ist vielleicht die Welckersche Ausgabe von Op. 17 (c) eine mit den Verlag Hummels zusammenhängende. Unter Hinweis auf den thematischen Katalog, der für die Einzelwerke die Zugehörigkeit zu den einzelnen Opusnummern der Pariser (bzw. Londoner) und der Amsterdamer Ausgaben anzeigt, stelle ich nun die Werke hier noch nach Gattungen übersichtlich zusammen:

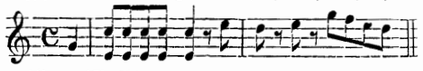
	Originalausgabe.	Nachdrucke Hummels.
6 Konzerte:	Op. 11, 12, 13, 15, [19?] 18	Libro I—VI (6).
6 Sinfonies:	Op. 9—10 (je 3)	Op. 5—6 (je 3).
4 Quatuors:	Op. 7 (3), Op. 14^I^ (1)	Op. 1 (3). Op. 4^I^ (1).
7 Trios:	Op. 6 (3), Op. 16 (4).	Op. 1 (3), Op. 3 (4).
32 Duos:	Op. 1 (2), 2 (2), 3 (2), 5 (2), 8 (2), 14 (5), 17 (4), 19 (2) 20 (3) dazu 2 in Longman, Lukey und Broderips Pseudo-Op. 2 und 5 in Kompagnie mit Honauer und eine nur in Breitkopfs Katalogen nachweisbare (B dur 8), in Summa 32. .	Op. 4 (5), 7 (4), 8 (4).. [A. Hummel] (5) in Summa 18.

Für die freundliche Unterstützung bei der Zusammenbringung des Materials des vorliegenden Bandes sage ich besonders der Verwaltung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden und den Herren Prof. Dr. Albert Kopfermann in Berlin, Barclay Squire in London, Alfred Wotquenne in Brüssel und Jules Ecorcheville und Gaston Knosp in Paris herzlichen Dank.

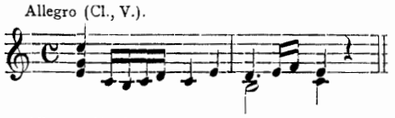
THEMATISCHER KATALOG.

1. C dur.

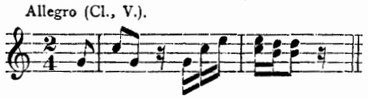
[4⁰] **Concerto.** Allegro assai (Cl., 2 V., Vla., B., 2 *ad lib.* Corni).

1.  Paris (London) Opera XV (bei Breitkopf Suppl. IX 1774 angezeigt). Amsterdam Libro IV.

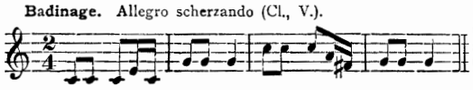
Allegro (Cl., V.).

2.  Paris (London) Op. 2^{II} (Breitkopf Suppl. II 1767). Amsterdam Op. 7^{I}.

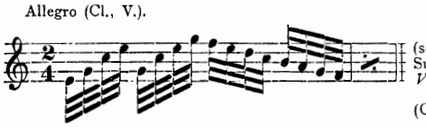
Allegro (Cl., V.).

3.  Paris (London) Op. 1^{II} (Breitkopf Suppl. II 1767 »Violino *non obligato*«). Amsterdam Op. 7^{III}.

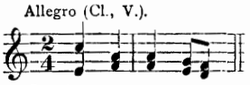
Badinage. Allegro scherzando (Cl., V.).

4.  Paris (London) Op. 14^{VI}. Amsterdam Op. 4^{VI} (Breitkopf Suppl. V 1770).

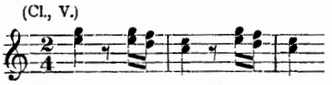
Allegro (Cl., V.).

5.  Paris (London) Op. 4^{II} (senza Violino) Breitkopf Suppl. II 1767 »*senza Violino*«. Amsterdam Op. 8^{IV} (Cl., V.!)

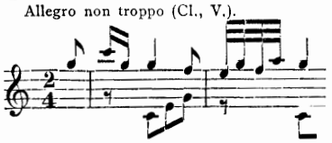
Allegro (Cl., V.).

6.  London, Welcker (A. Hummel) 6 Sonates de Honauer et Schobert Nr. 3.

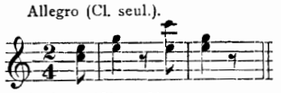
(Cl., V.)

7.  Paris (London) Op. 17^{I}.

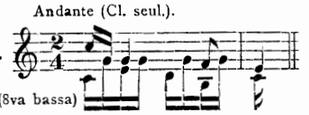
Allegro non troppo (Cl., V.).

8.  London, Longman, Lukey & Cie. Oeuve II³. (London, Brit. Mus.)

Allegro (Cl. seul.).

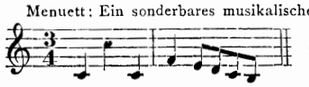
9.  (Keine Druckausgabe?) **MS:** Paris Bibl. Nat. Vm. 7, 4877 fol. 17^{V}.

Andante (Cl. seul.).

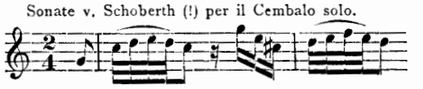
10.  (Keine Druckausgabe?) **MS:** ib. fol. 23^{V}.

(8va bassa)

Menuett: Ein sonderbares musikalisches Stück etc. (V , B. oder Cl. seul.).

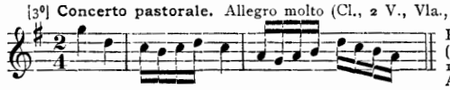
*11.  Druck ohne Ort und Verlag, Einzelblatt (auch mit französischen Text).

Sonate v. Schoberth (!) per il Cembalo solo.

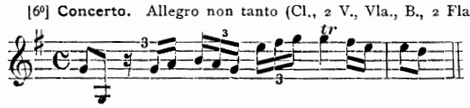
12.  Breitkopf, Catal. Parte IV^{ta} 1763.

2. G dur.

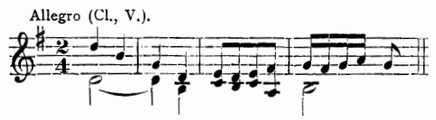
[3⁰] **Concerto pastorale.** Allegro molto (Cl., 2 V., Vla., B., *ad lib.* 2 Corni).

1.  Paris (London) Op. 13 (Breitkopf Suppl. II, 1767 ohne Corni). Amsterdam Libro III.

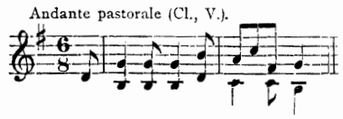
[6⁰] **Concerto.** Allegro non tanto (Cl., 2 V., Vla., B., 2 Flauti, 2 Corni).

*2.  [Paris, Op. 19?] (Breitkopf Suppl. III, 1768). Amsterdam Libro V.

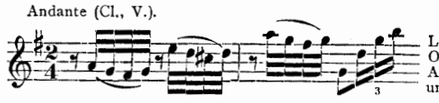
Allegro (Cl., V.).

3.  Paris (London), Op. 3^{II} (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam Op. 7^{II}.

Andante pastorale (Cl., V.).

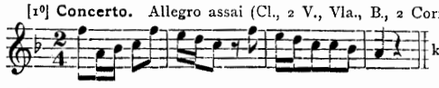
4.  Paris, Op. 8^{II} (Breitkopf Suppl. II, 1767). London Welcker (A. Hummel) 6 Sonates de Honauer et Schobert Nr. 4. Amsterdam Op. 8^{III} (!)

Andante (Cl., V.).

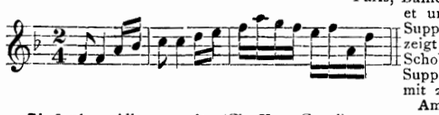
5.  London, Longman, Lukey & Broderip Oeuvre 19^{I}. Amsterdam, Crajenschot und Mol Oeuvre 19^{I}.

3. F dur.

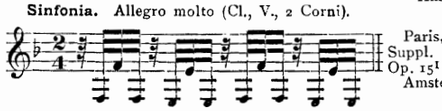
[1⁰] **Concerto.** Allegro assai (Cl., 2 V., Vla., B., 2 Corni).

1.  Paris, Op. 11 (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam Libro I.

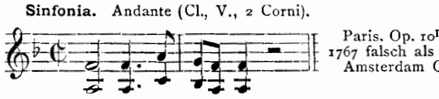
[5⁰] **Concerto.** Allegro moderato (Cl., 2 V., Vla., B., 2 Corni).

2.  Paris, Bailleux Op. 18 (nur mit 2 V. et une Basse!), Breitkopf Suppl. I, 1766 allein angezeigt als Concerto del Sgre Schobert mit 2 V. Vla. e B., Suppl. II, 1767 als Op. 9 [!] mit 2 Ob. 2 V. Vla. e B. Amsterdam Libro VI.

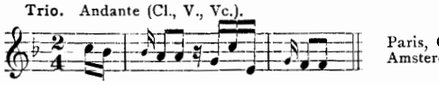
Sinfonia. Allegro molto (Cl., V., 2 Corni).

3.  Paris, Op. 9^{III} (Breitkopf Suppl. II, 1767 falsch als Op. 15^{I}). Amsterdam Op. 5^{III}.

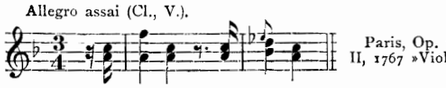
Sinfonia. Andante (Cl., V., 2 Corni).

4.  Paris, Op. 10^{III} (Breitkopf Suppl. II, 1767 falsch als Op. 14^{III}). Amsterdam Op. 6^{III}.

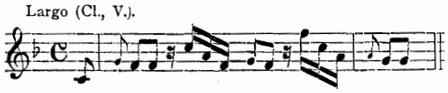
Trio. Andante (Cl., V., Vc.).

*5.  Paris, Op. 16^{IV}. Amsterdam Op. 3^{IV}.

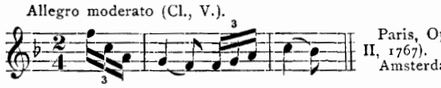
Allegro assai (Cl., V.).

6.  Paris, Op. 1^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 »Violino *non obligato*«).

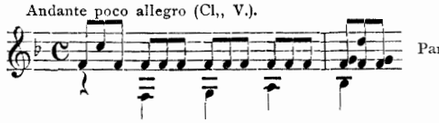
Largo (Cl., V.).

7.  Paris, Op. 5^{II} (Breitkopf Suppl. II, 1767 »*senza Violino*«).

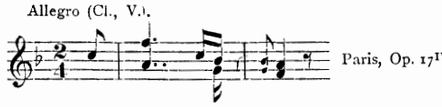
Allegro moderato (Cl., V.).

8.  Paris, Op. 8^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam Op. 8^{II} (!)

Andante poco allegro (Cl., V.).

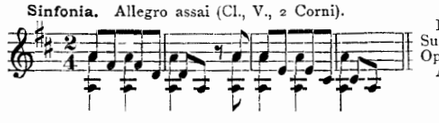
9.  Paris, Op. 17^{II}.

Allegro (Cl., V.).

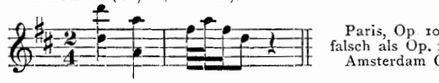
10.  Paris, Op. 17^{IV}.

4. D dur.

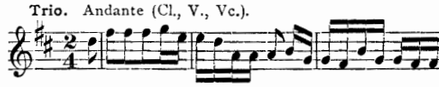
Sinfonia. Allegro assai (Cl., V., 2 Corni).

1.  Paris, Op. 9^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 falsch als Op. 15^{III}). Amsterdam Op. 5^{I}.

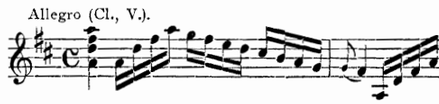
Sinfonia. (Cl., V., 2 Corni).

2.  Paris, Op 10^{II} (Breitkopf Suppl. II, falsch als Op. 14^{II}). Amsterdam Op. 6^{II}.

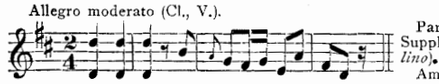
Trio. Andante (Cl., V., Vc.).

3.  Paris, Op. 16^{III} (Breitkopf Suppl. III, 1768). Amsterdam Op. 3^{III}.

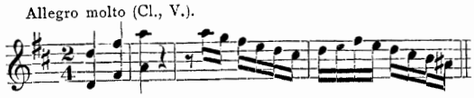
Allegro (Cl., V.).

4.  Paris (London) Op. 3^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam Op. 7^{I}.

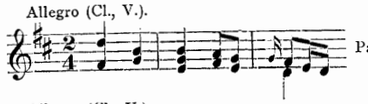
Allegro moderato (Cl., V.).

5.  Paris, Op. 5^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 *senza Violino*). Amsterdam Op. 8^{I}.

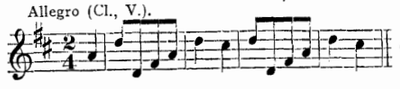
Allegro molto (Cl., V.).

6.  London, Longman & Broderip, Op. 20^{III}.

Allegro (Cl., V.).

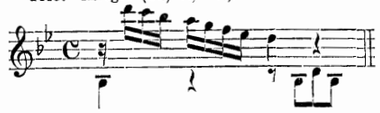
7.  Paris, Op. 17^{III}.

Allegro (Cl., V.).

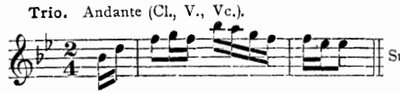
8.  Longman, Lukey & Cie. Oeuvre III^{I}. (London, British Mus.).

5. B dur.

Trio. Allegro (Cl., V., Vc.).

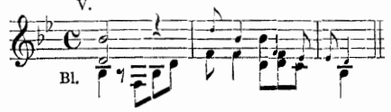
1.  Paris, Op. 6^{III} (Breitkopf Suppl. II, 1767 [V. e. B *ad. lib.*] Amsterdam Op. 1^{III}.

Trio. Andante (Cl., V., Vc.).

*2.  Paris, Op. 16^{I} (Breitkopf Suppl. III, 1768). Amsterdam Op. 3^{I}.

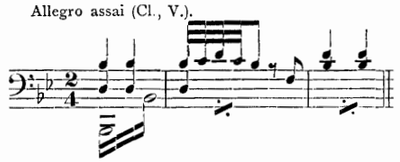
Allegro assai (Cl., V.).

V.

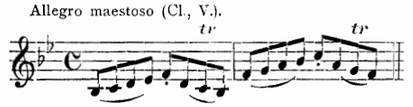
3*. 

Paris (London) Op. 2^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 V. *non obligato*).

Allegro assai (Cl., V.).

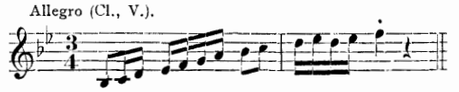
*4.  Paris, Op. 14^{II} (Breitkopf Suppl. V, 1770). London Op. 14^{III}. Amsterdam Op. 4^{II}.

Allegro maestoso (Cl., V.).

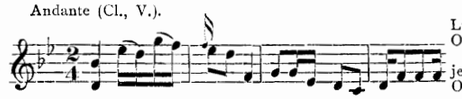
5. 

Paris? Nach Breitkopf Suppl. II, 1767 in VI Sonates par Honäuer pour le Clavecin Nr. 6 [avec acc. d'un Violon]. London Welcker (A. Hummel) 6 Sonates de Honauer et Schobert Nr. 1.

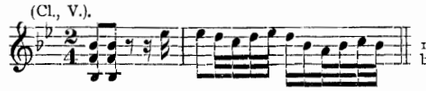
Allegro (Cl., V.).

6.  London, Longman & Broderip Op. 20^{II}.

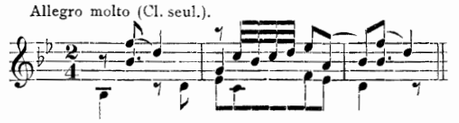
Andante (Cl., V.).

7.  London, Longman, Lukey and Broderip Oeuvre 19^{II}. Amsterdam, Crajenschot und Mol Oeuvre 19^{II}.

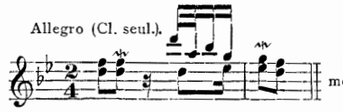
(Cl., V.).

8.  Breitkopf Suppl. IX, 1774 Sonata da Schobert — 10?

Allegro molto (Cl. seul.).

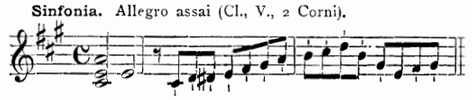
9.  Paris, Op. 4^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 »*senza Violino*«).

Allegro (Cl. seul.).

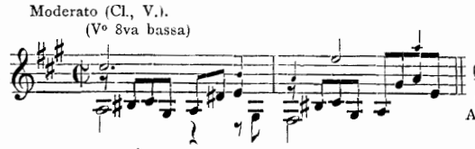
10.  Nürnberg, Ulr. Haffner Oeuvres mélées p. XII Nr. 5.

6. A dur.

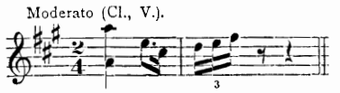
Sinfonia. Allegro assai (Cl., V., 2 Corni).

1.  Paris, Op. 9^{II} (Breitkopf Suppl. II, 1767 falsch Op. 14^{I}). Amsterdam Op. 5^{II}.

Moderato (Cl., V.).
(V° 8va bassa)

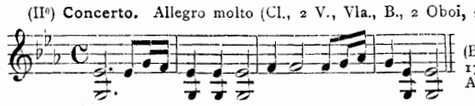
*2.  Paris, Op. 14^{V} (Breitkopf Suppl. V, 1770). London Op. 14^{II}. Amsterdam Op. 4^{V}.

Moderato (Cl., V.).

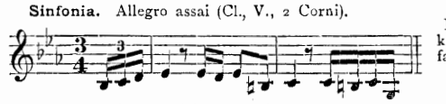
3.  Paris? London Welcker (A. Hummel) 6 Sonates de Honauer et Schobert Nr. 2.

7. Es dur.

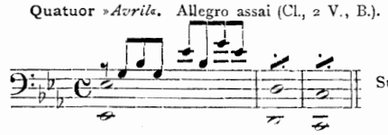
(II°) **Concerto.** Allegro molto (Cl., 2 V., Vla., B., 2 Oboi, 2 Corni).

*1.  Paris, Op. 12 (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam Lib. II.

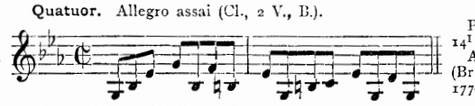
Sinfonia. Allegro assai (Cl., V., 2 Corni).

2.  Paris, Op. 10^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 falsch als Op. 15^{II}). Amsterdam, Op. 6^{I}

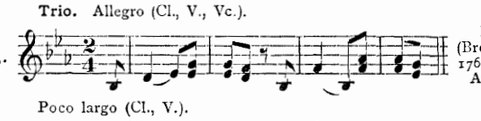
Quatuor »*Avril*«. Allegro assai (Cl., 2 V., B.).

*3.  Paris, Op. 7^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam, Op. 2^{I}.

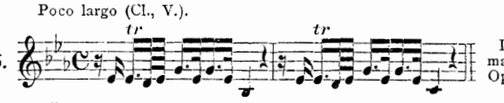
Quatuor. Allegro assai (Cl., 2 V., B.).

*4.  Paris (London) Op. 14^{I}. Amsterdam, Op. 4^{I} (Breitkopf Suppl. V, 1770).

Trio. Allegro (Cl., V., Vc.).

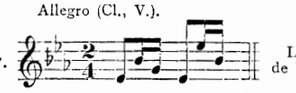
5.  Paris, Op. 6^{I} (Breitkopf Suppl. II, 1767 [V. e B. *ad lib.*]. Amsterdam, Op. 1^{I}.

Poco largo (Cl., V.).

6. 

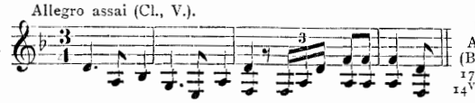
London, Longman & Broderip, Op. 20^{I}.

Allegro (Cl., V.).

7.  London, Welcker (A. Hummel) 6 Sonates de Honauer et Schobert Nr. 6.

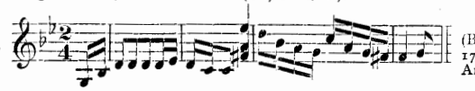
8. D moll.

Allegro assai (Cl., V.).

*1.  Paris, Op. 14^{IV}. Amsterdam, Op. 4^{IV} (Breitkopf Suppl. V, 1770). London Op. 14^{V}.

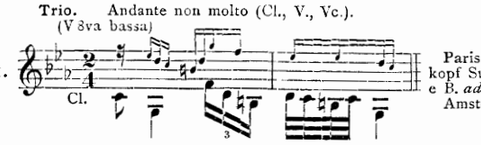
9. G moll.

Quatuor »*Juin*«. Andante (Cl., 2 V., B.).

1.  Paris, Op. 7^{III} (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam, Op. 2^{III}.

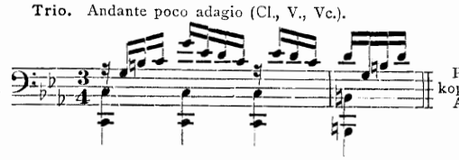
10. C moll.

Trio. Andante non molto (Cl., V., Vc.).
(V 8va bassa)

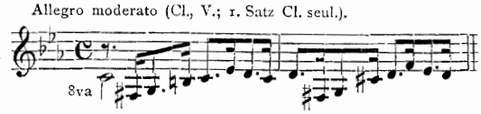
1. 

Paris, Op. 6^{II} (Breitkopf Suppl. II, 1767) [V. e B. *ad lib.*]. Amsterdam, Op. 1^{II}.

Trio. Andante poco adagio (Cl., V., Vc.).

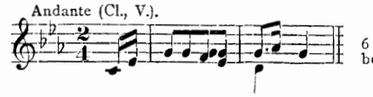
2.  Paris, Op. 16^{II} (Breitkopf Suppl. III, 1768). Amsterdam, Op. 3^{II}.

Allegro moderato (Cl., V.; 1. Satz Cl. seul.).

*3. 

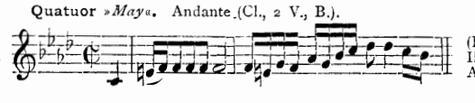
Paris, Op. 14^{III} Amsterdam, Op. 4 III (Breitkopf Suppl. V, 1770). London Op. 14^{IV}.

Andante (Cl., V.).

4.  London, Welcker (A. Hummel) 6 Sonates de Honauer et Schobert Nr. 5.

11. F moll.

Quatuor »*Mai*«. Andante (Cl., 2 V., B.).

1.  Paris, Op. 7^{II} (Breitkopf Suppl. II, 1767). Amsterdam Op. 2^{II}.

INHALT.

Seite

Johann Schobert (Einleitung) . . . . . V—XVI

Verzeichnis der Werke Johann Schoberts.

Ausgaben der Werke nach Opuszahlen geordnet . . . . . XVII—XX

Thematischer Katalog . . . . . XXI—XXII

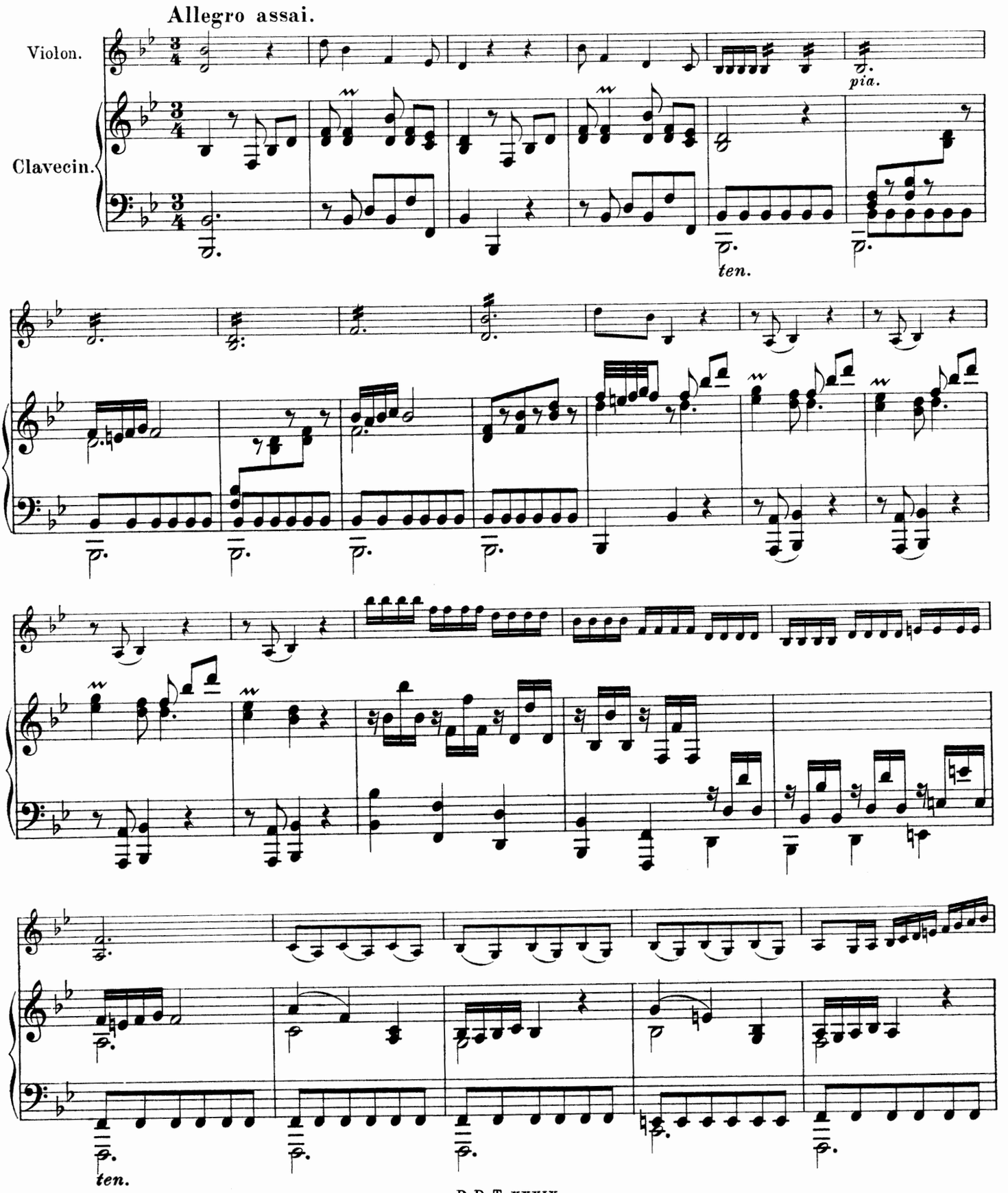
Text.

1. Sonate Bdur Op. 2^{I} (Paris) für Klavier und Violine 1
2. Sonate Bdur Op. 14^{II} (Paris) bezw. Op. 4^{II} (Amsterdam) für Klavier und Violine 14
3. Sonate Cmoll Op. 14^{III} (Paris) bezw. Op. 4^{III} (Amsterdam) für Klavier und Violine. 25
4. Sonate Dmoll Op. 14^{IV} (Paris) bezw. Op. 4^{IV} (Amsterdam) für Klavier und Violine 34
5. Sonate Adur Op. 14^{V} (Paris) bezw. Op. 4^{V} (Amsterdam) für Klavier und Violine 47
6. Trio Bdur Op. 16^{I} (Hummel Op. 3^{I}) für Klavier, Violine und Violoncello 55
7. Trio Fdur Op. 16^{IV} (Hummel Op. 3^{IV}) für Klavier, Violine und Violoncello 68
8. Quatuor Esdur Op. 14^{I} (Hummel Op. 4^{I}) für Klavier, 2 Violinen und Violoncello 83
9. Quatuor Esdur Op. 7^{I} (Hummel Op. 2^{I}) für Klavier, 2 Violinen und Violoncello 94
10. Klavierkonzert II (Esdur Op. 12) mit Streichorchester, 2 Flöten (Oboen) und 2 Hörnern 112
11. Klavierkonzert V (Gdur Op. 19?) mit Streichorchester, 2 Flöten (Oboen) und 2 Hörnern. 148
12. Ein sonderbares musikalisches Stück (Kanon) 177

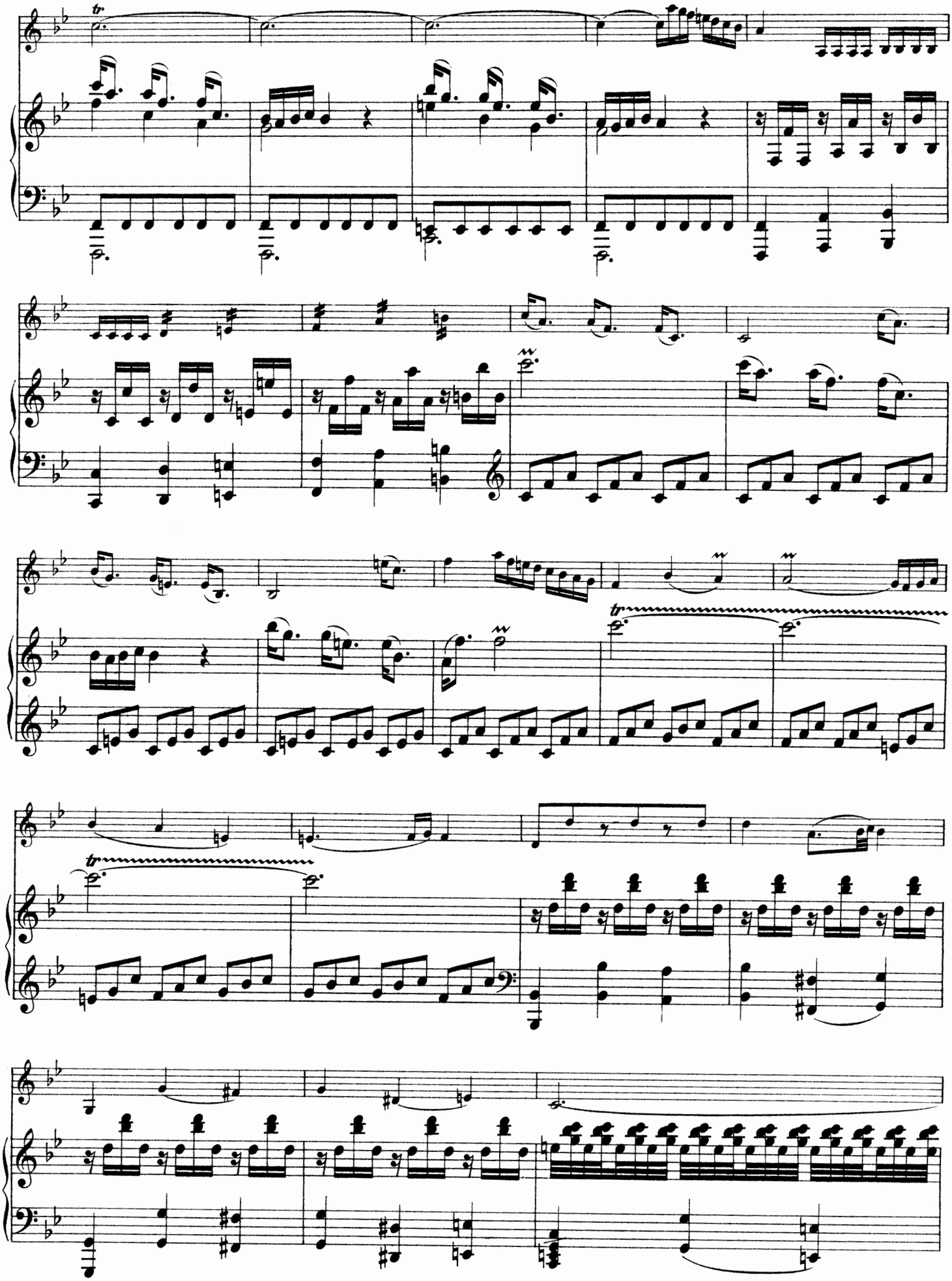
1.

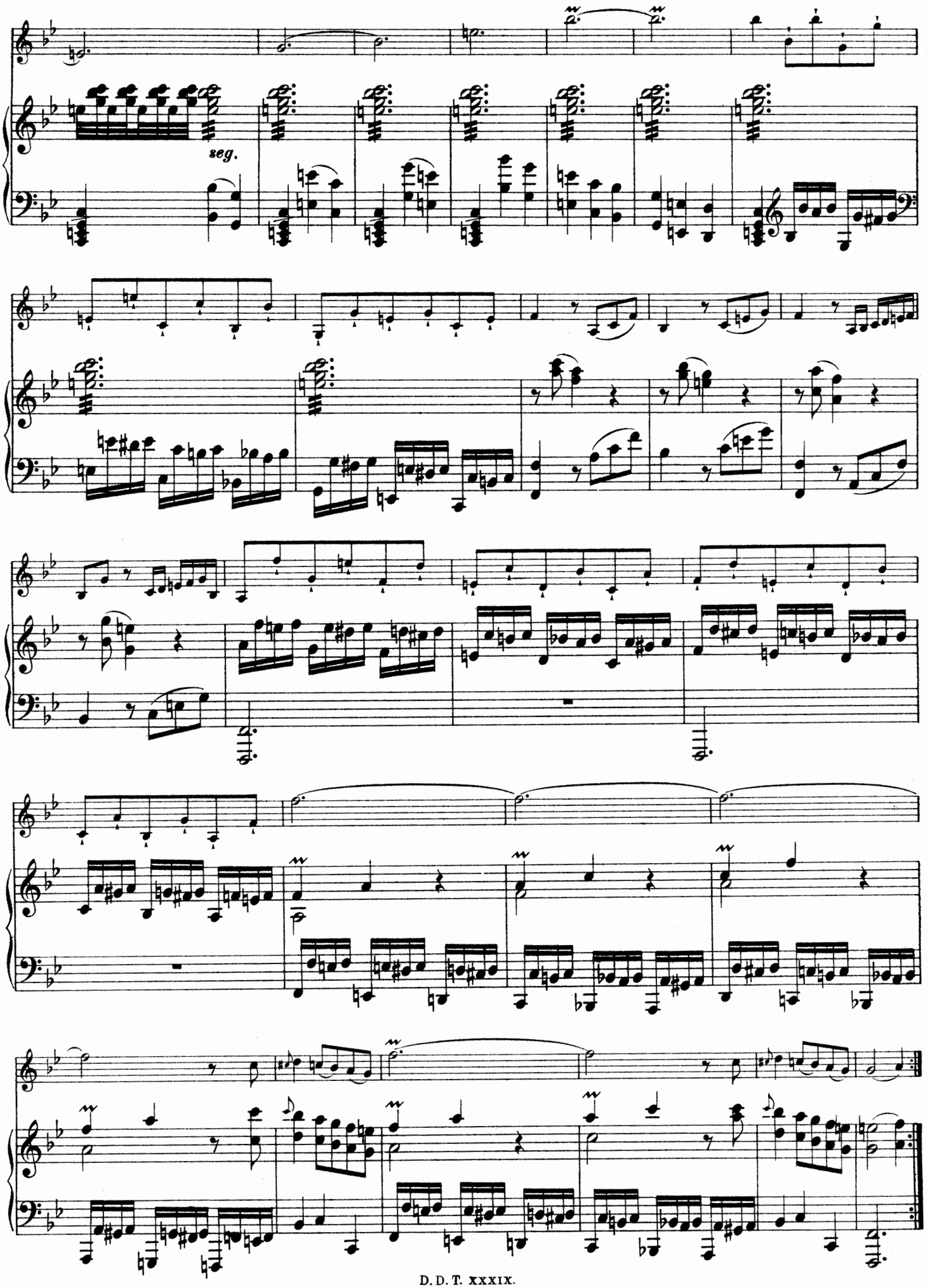
Sonate für Klavier und Violine.

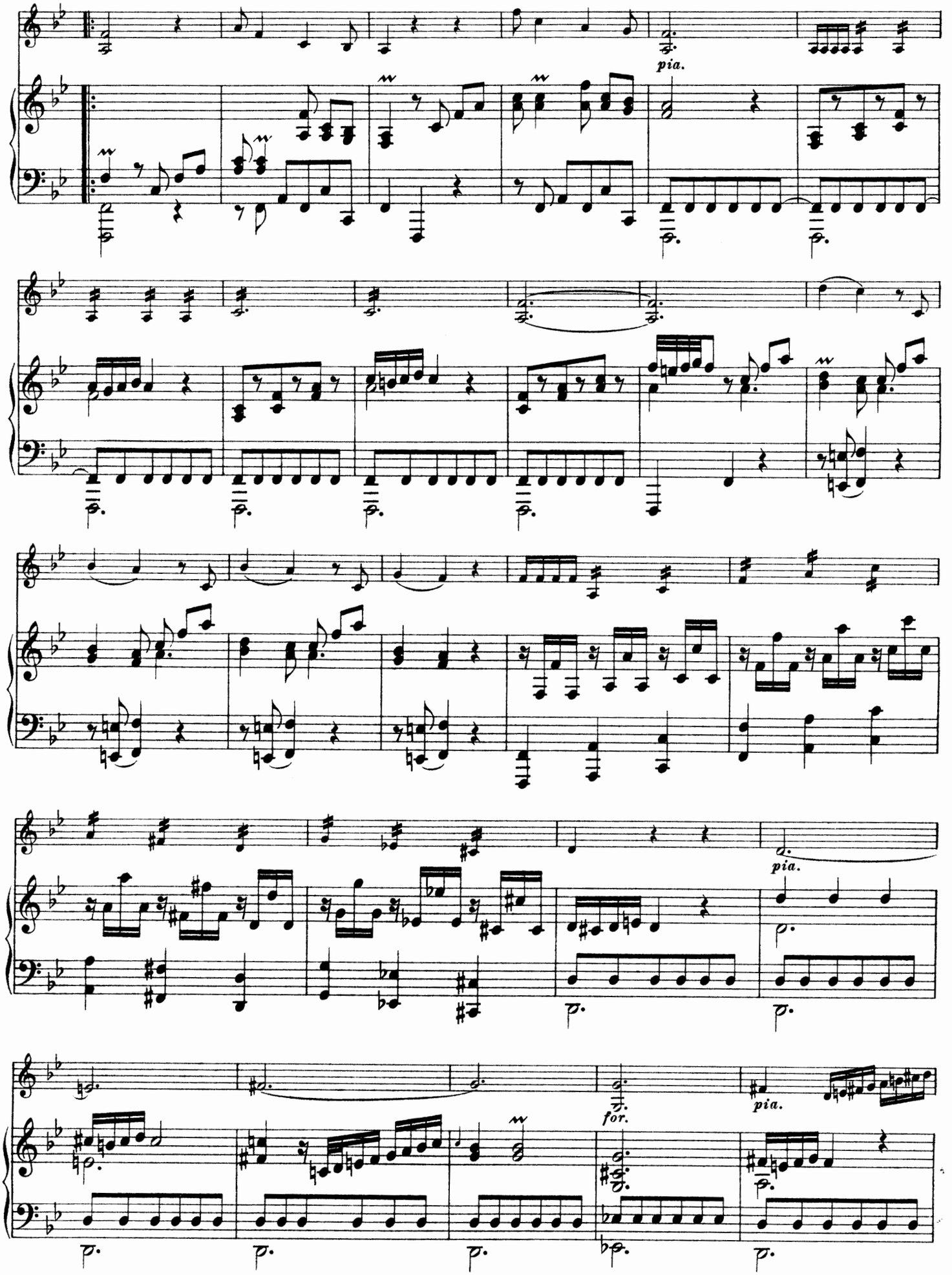
Schobert, Op. 2[1] (Paris).

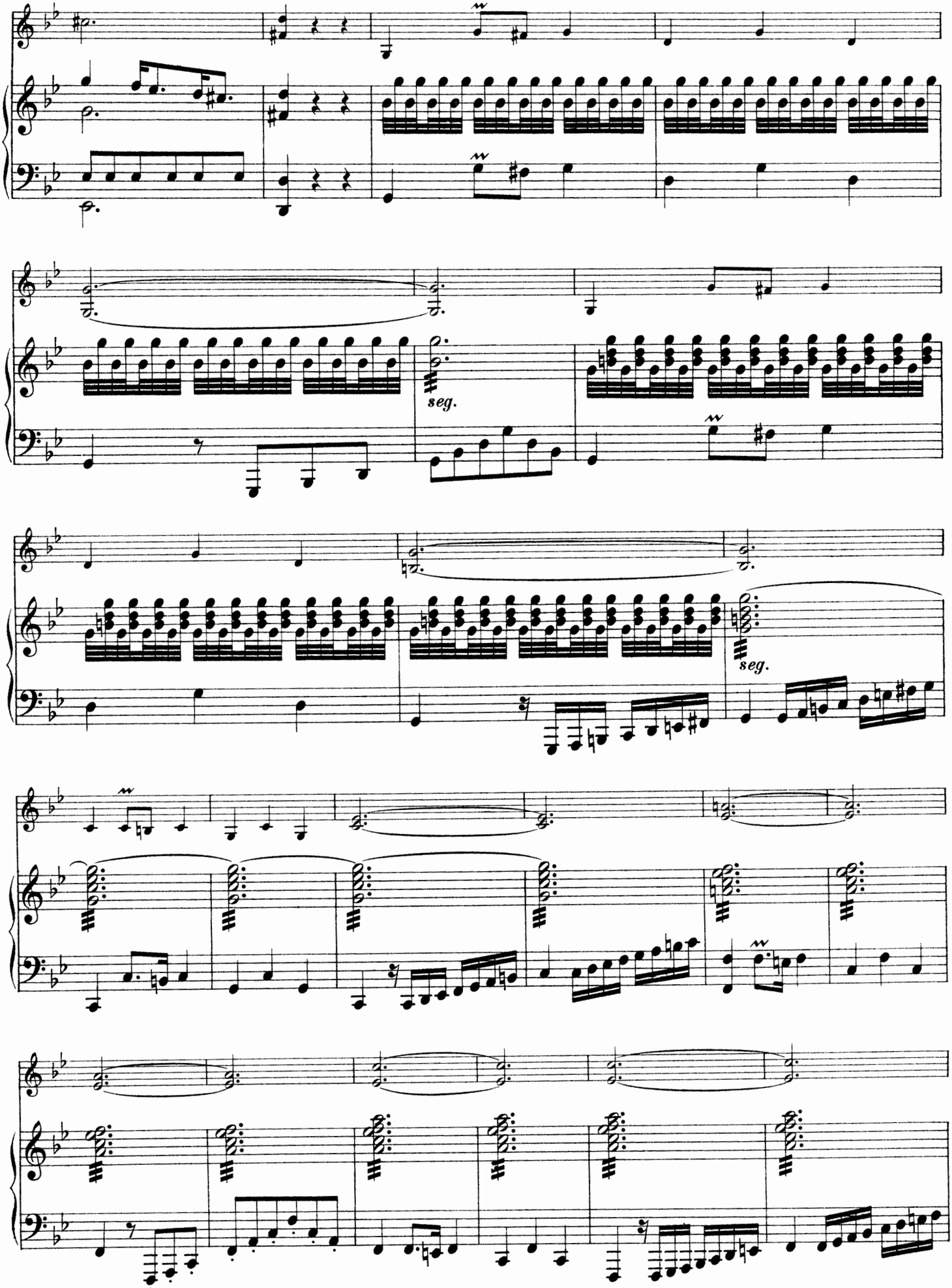


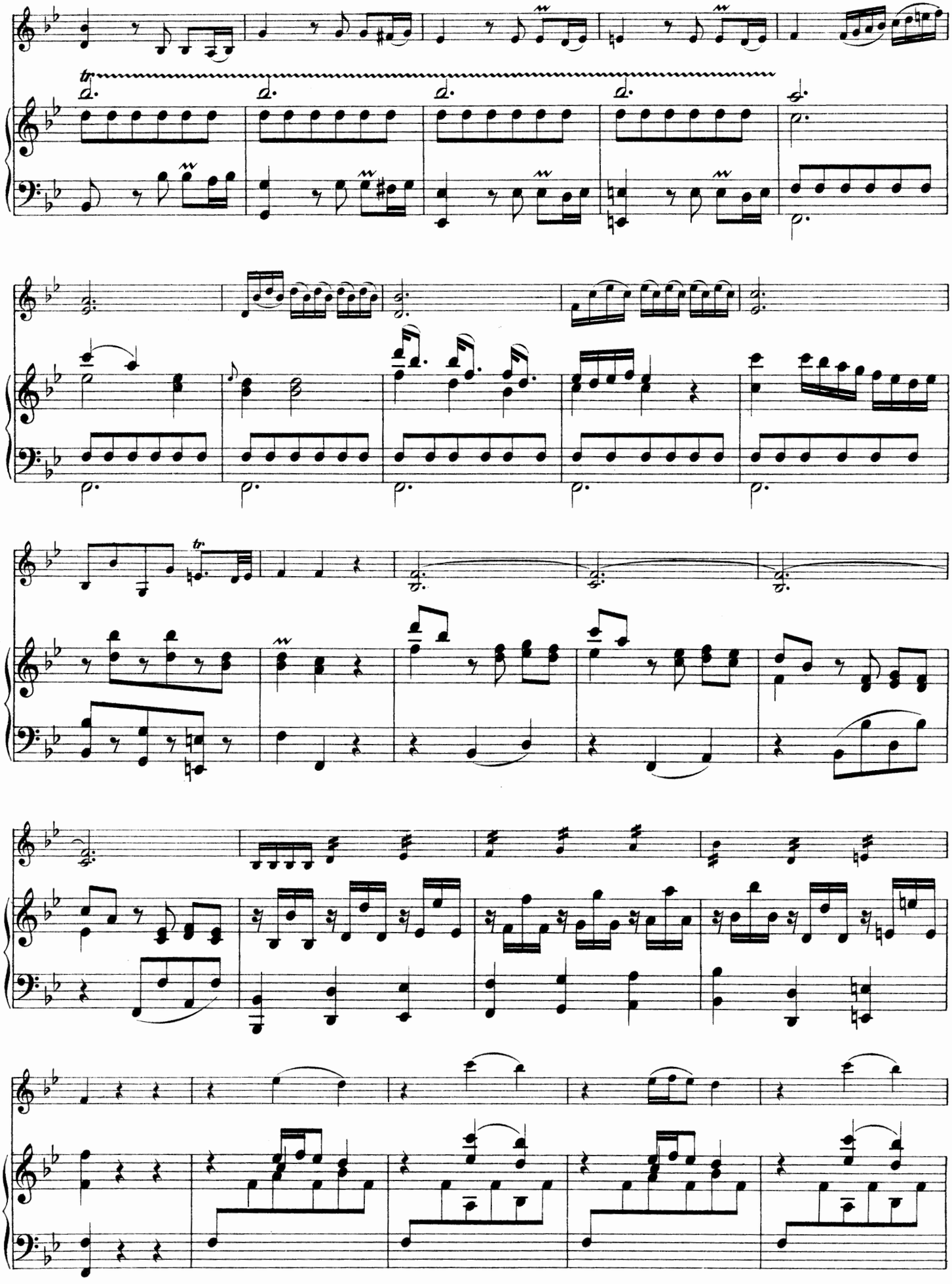
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

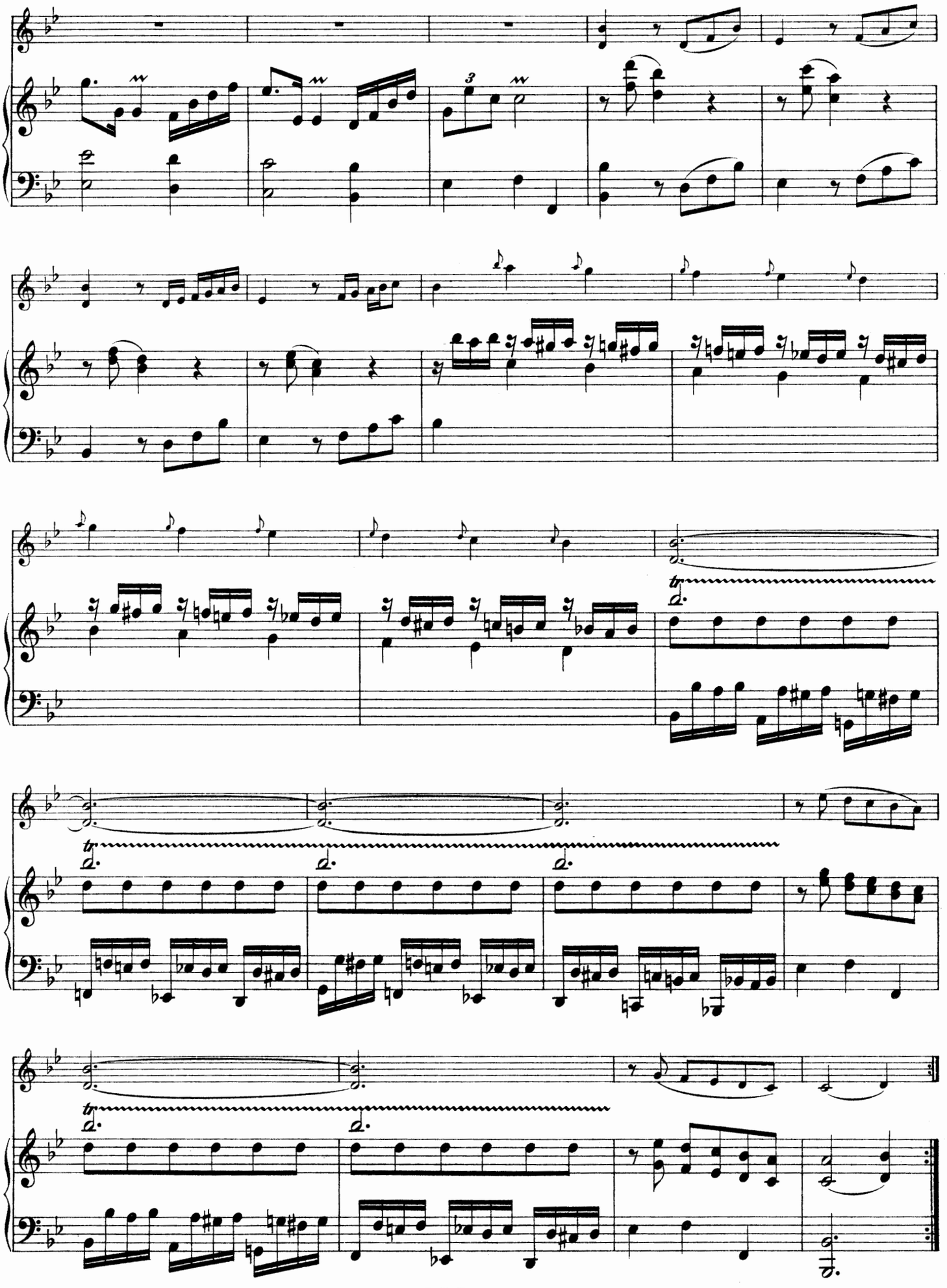


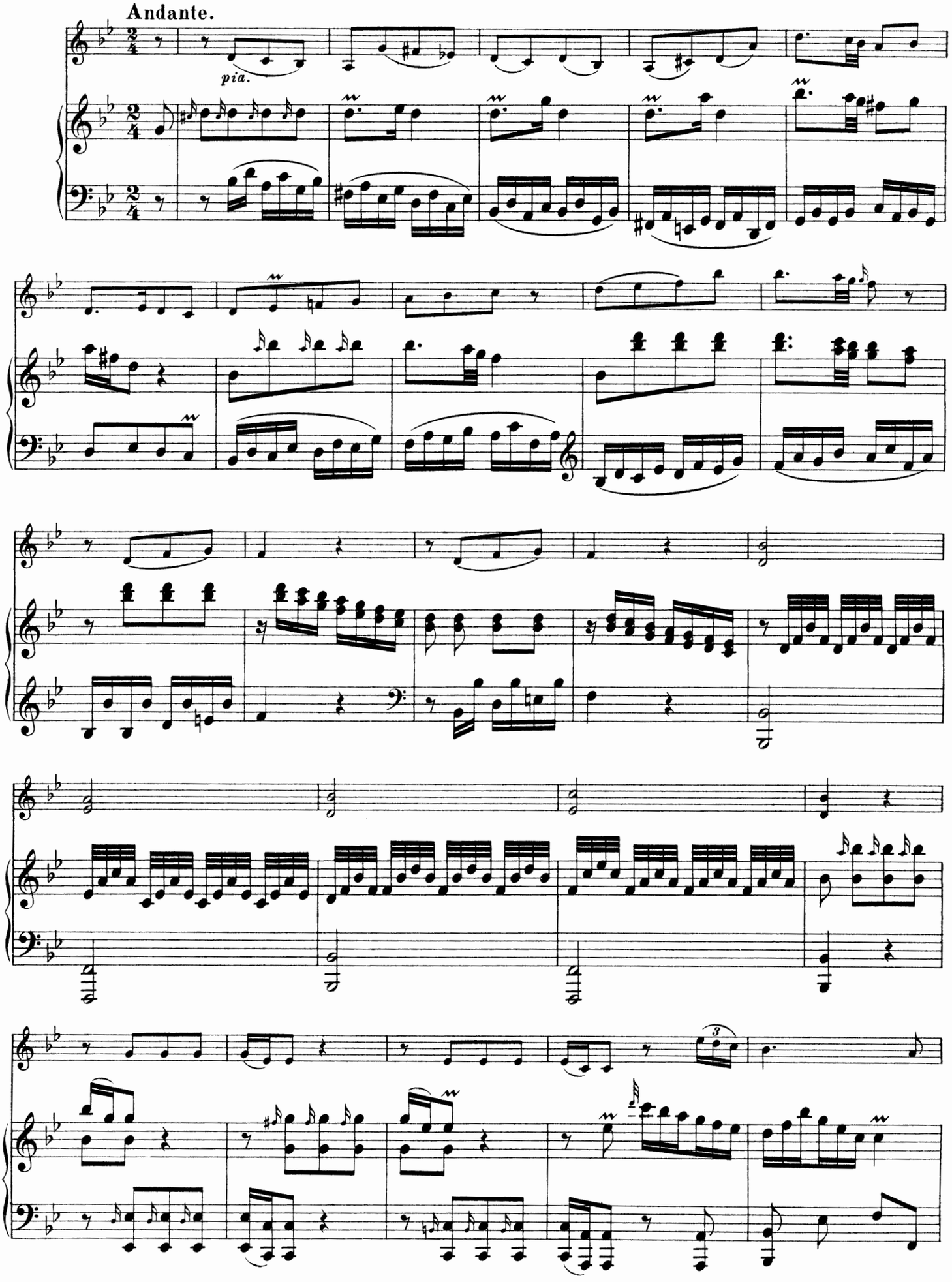

seg.

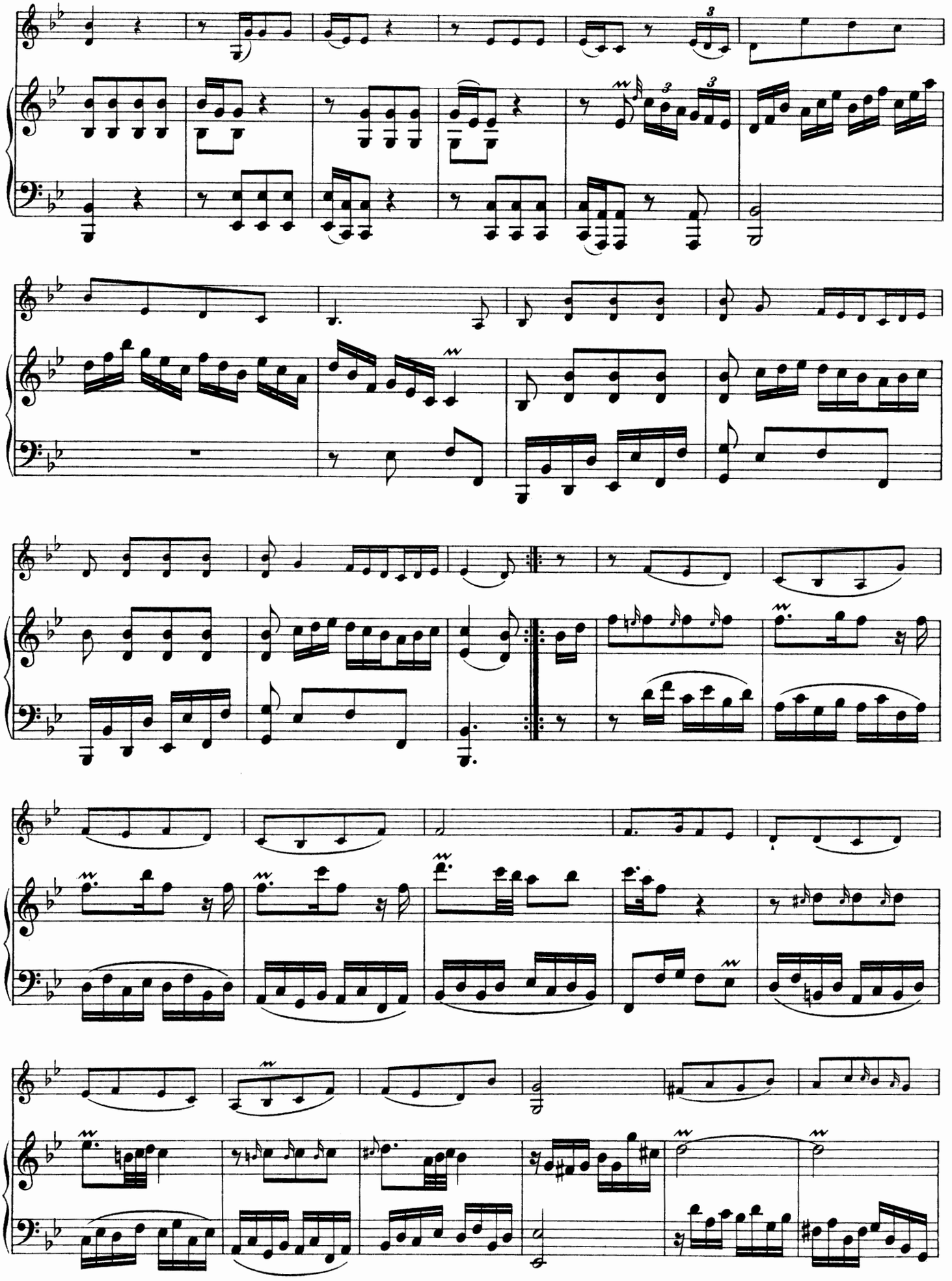

pia.
pia.
for.
pia.

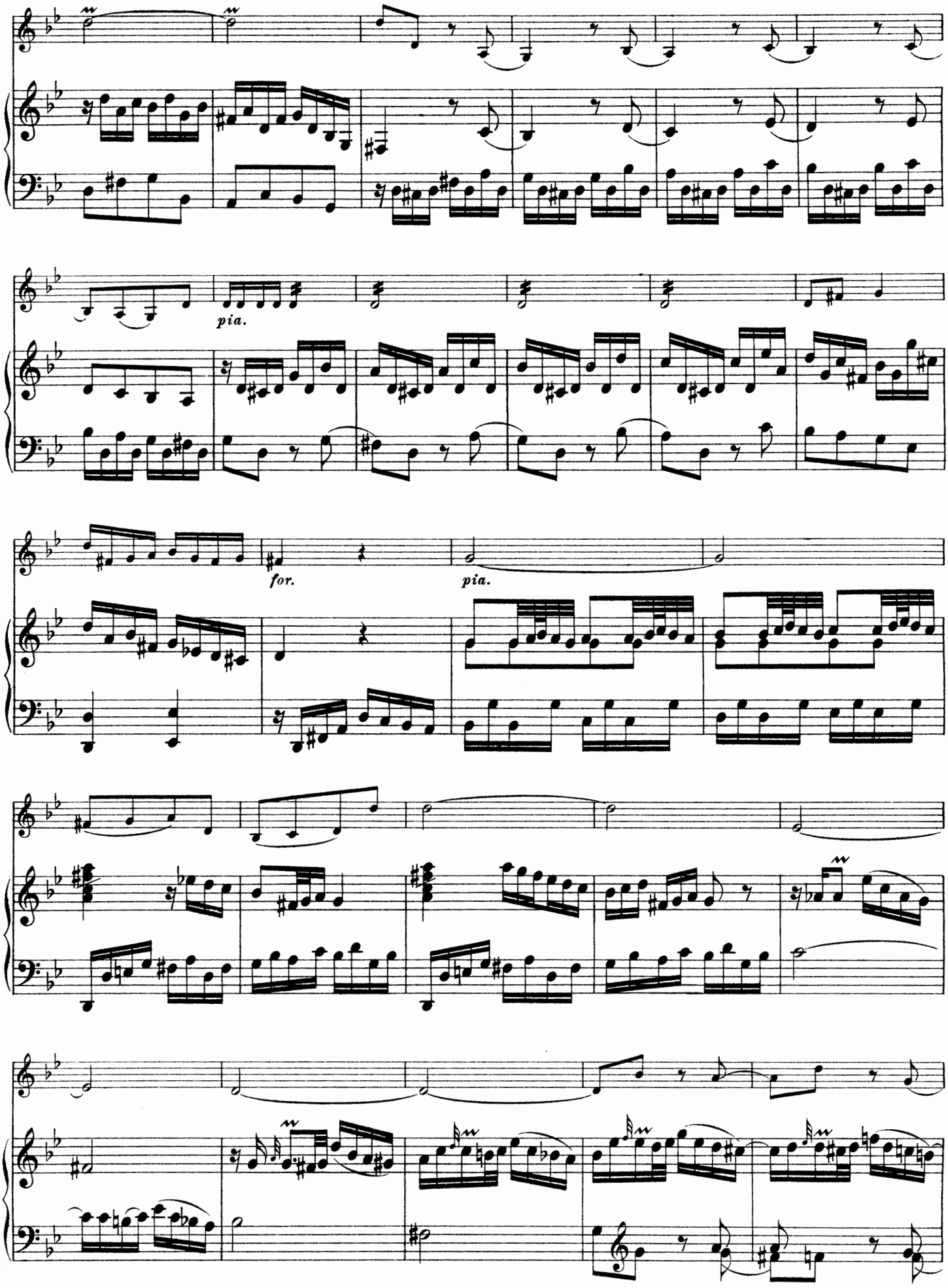

seg.
seg.

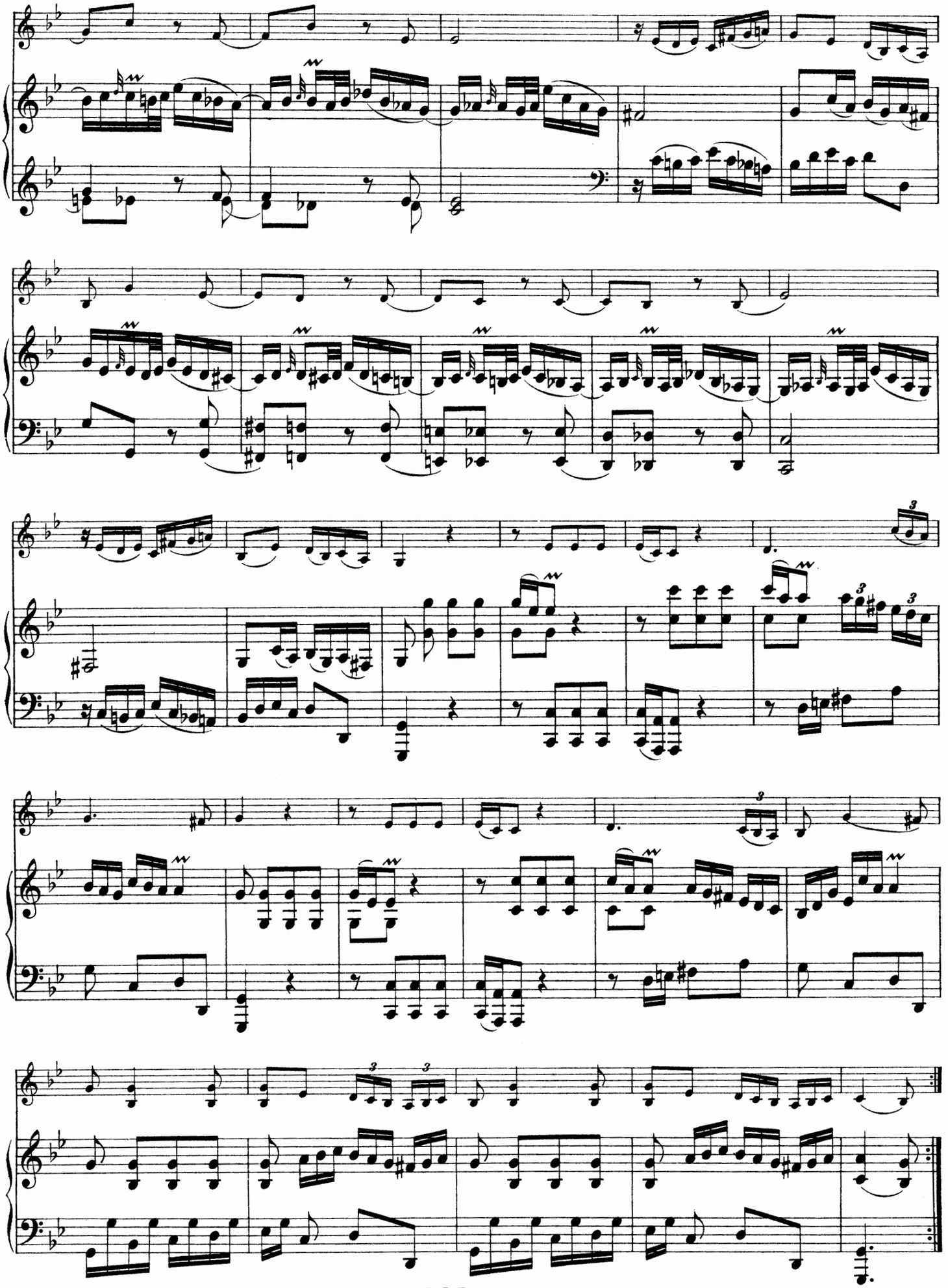


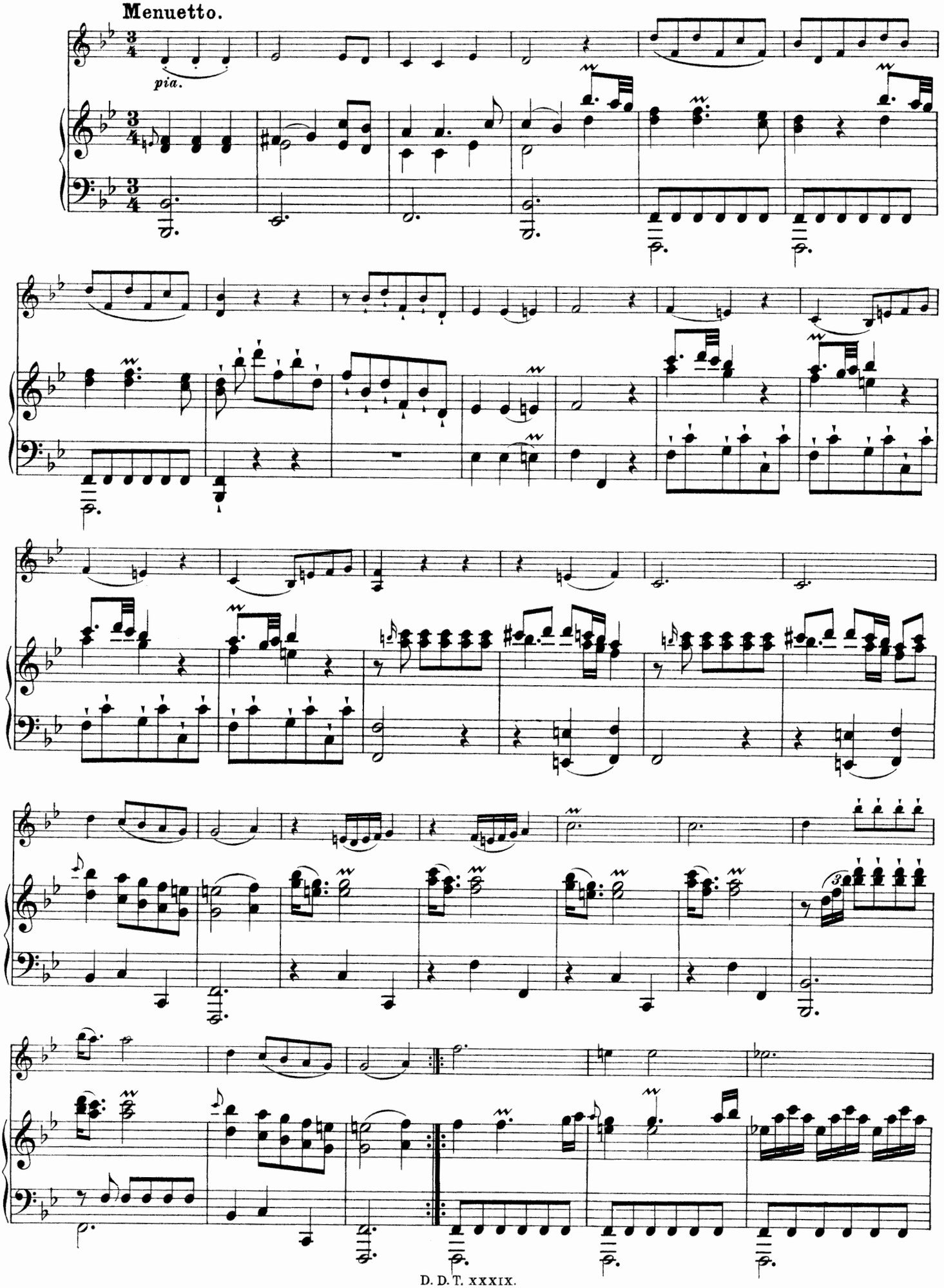


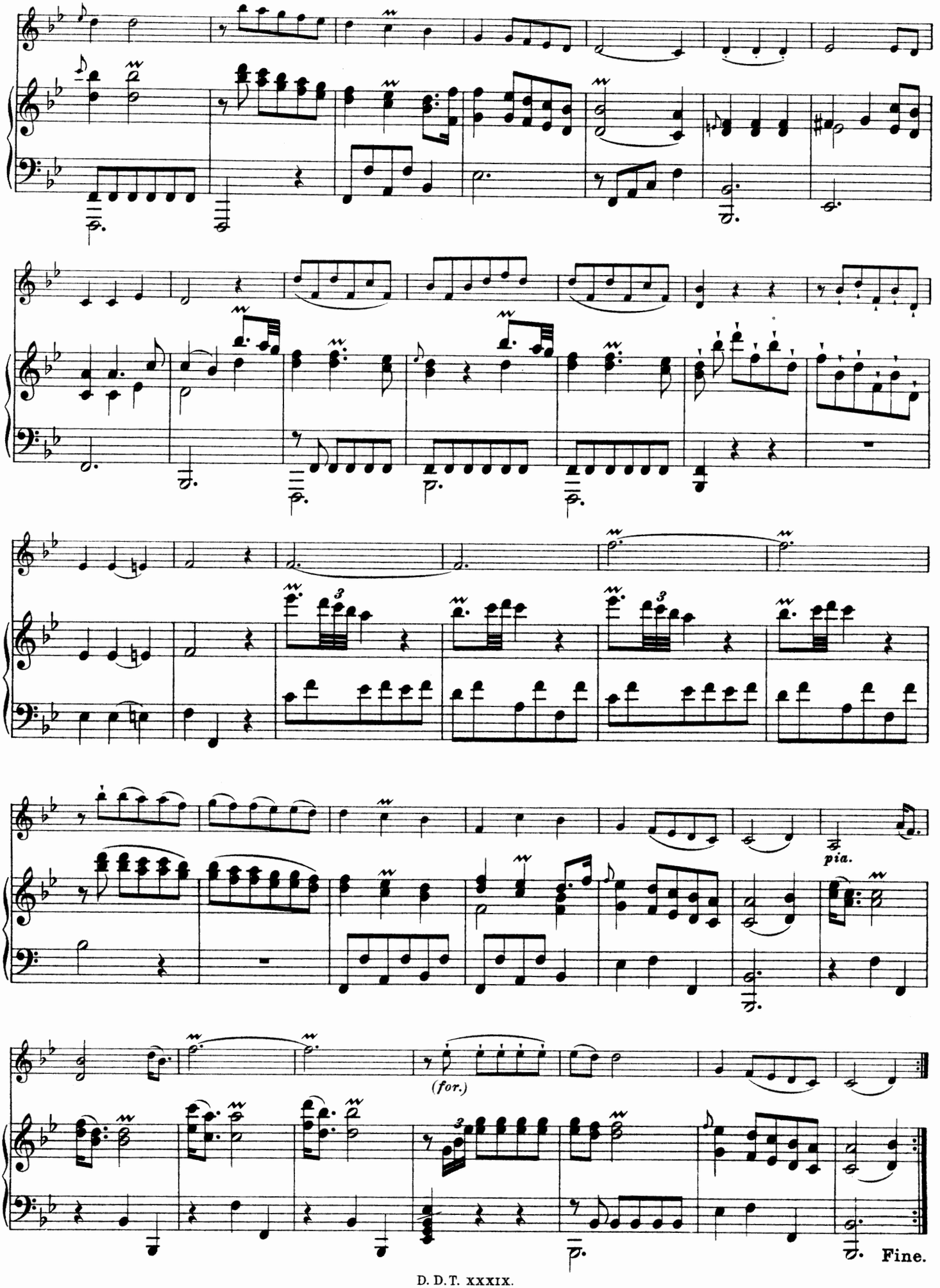

Andante.
pia.




pia.
for.
pia.




Menuetto.
pia.

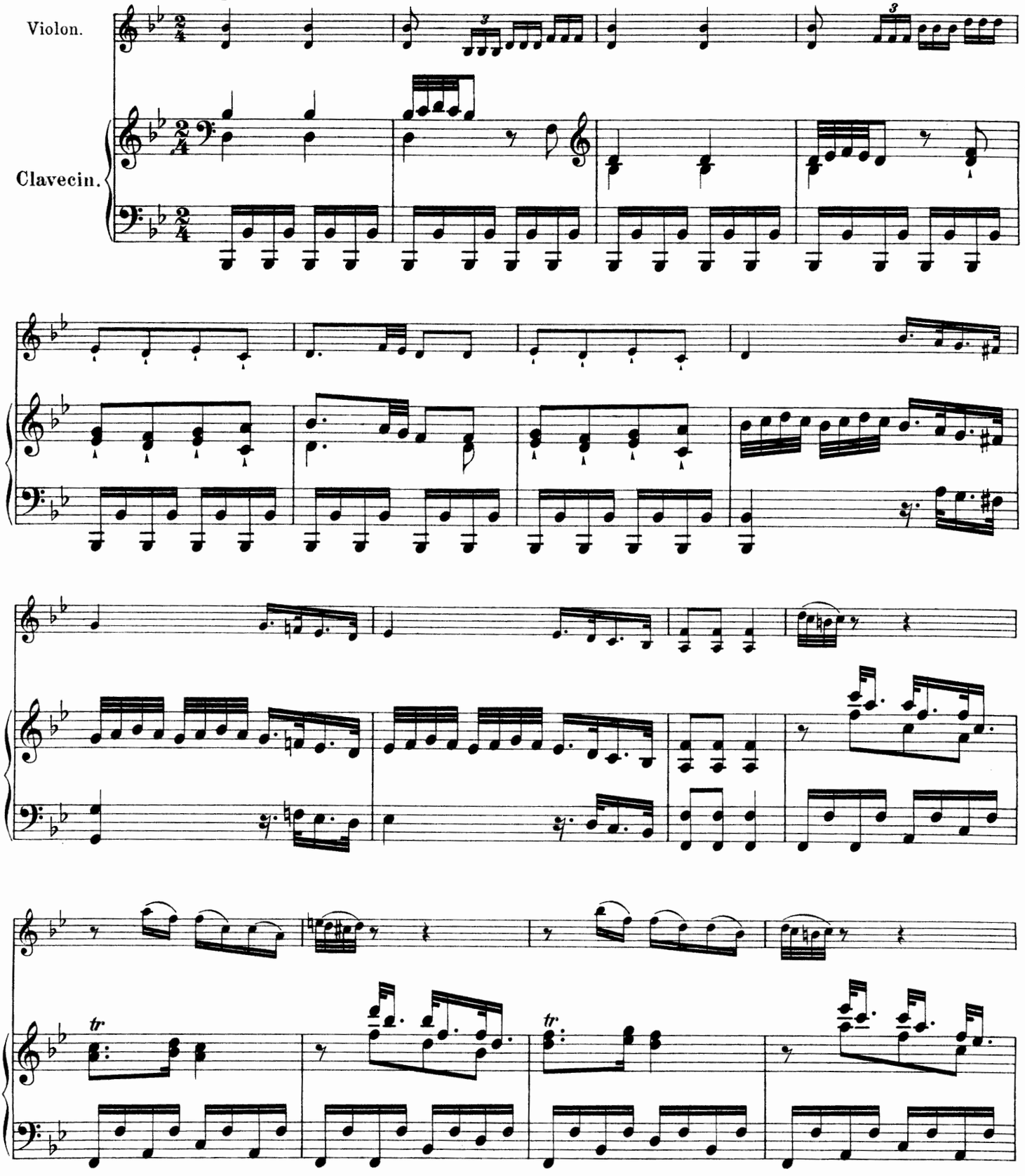

pia.
(for.)
Fine.

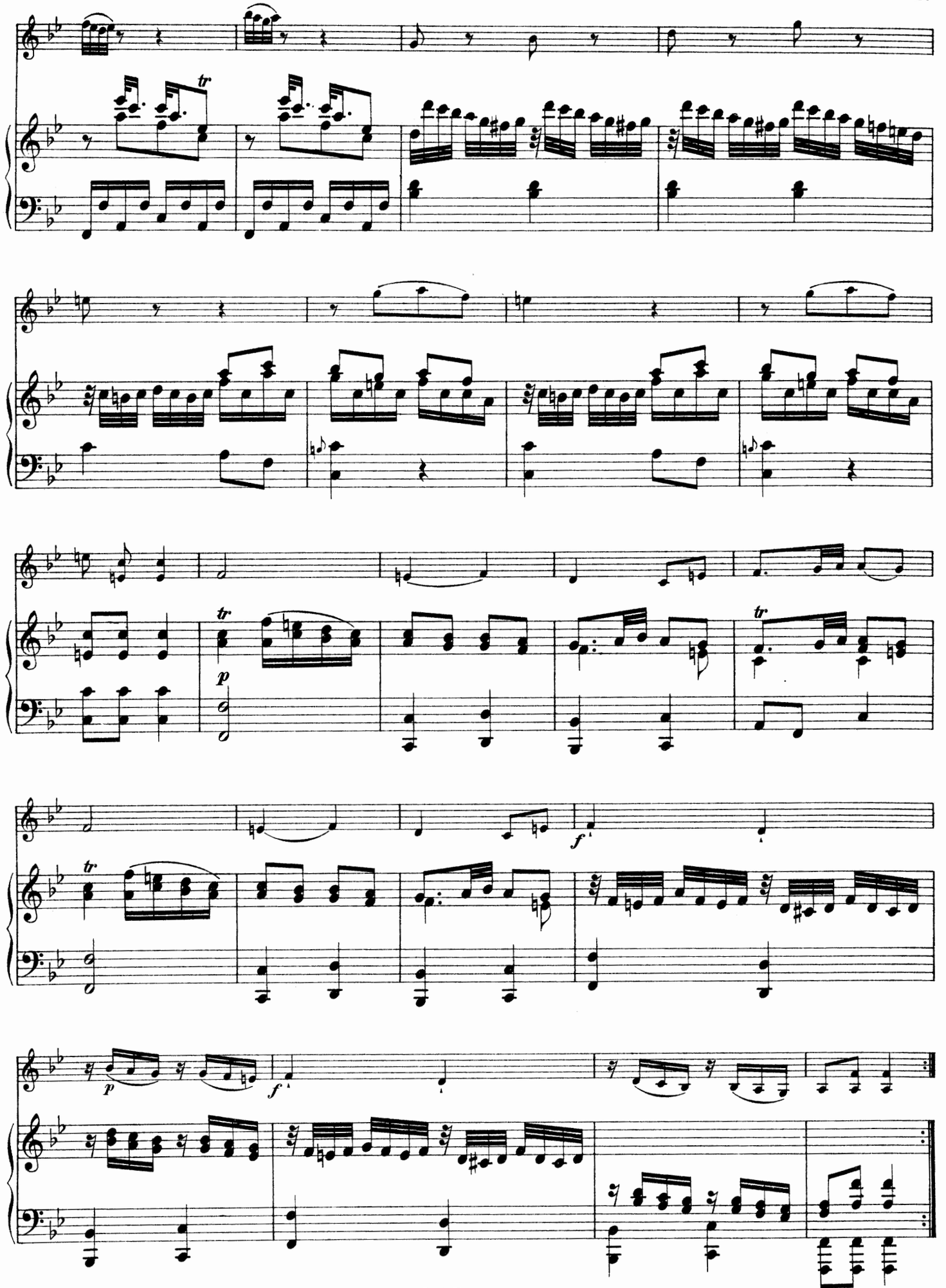
2.

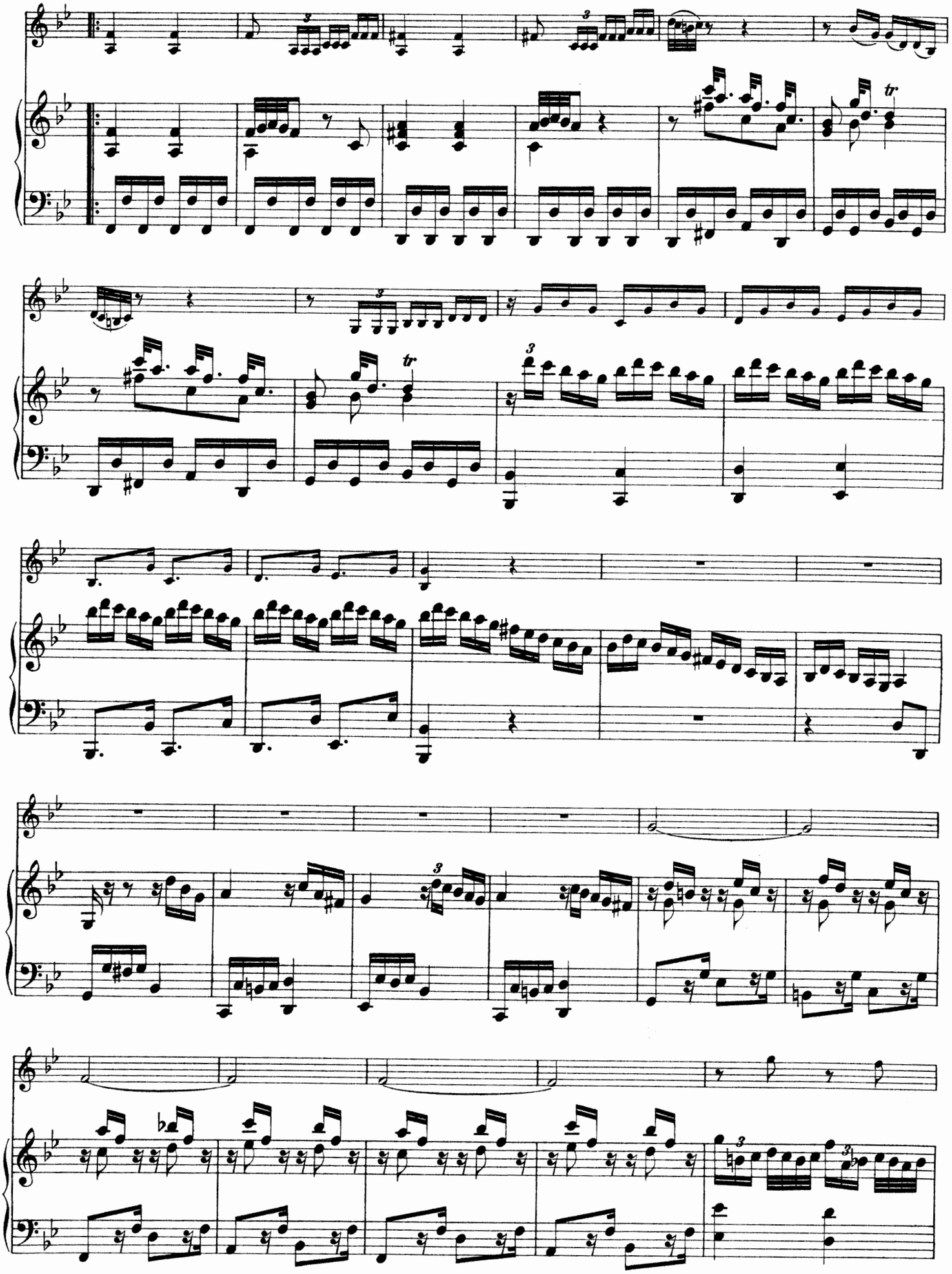
Sonate für Klavier und Violine.

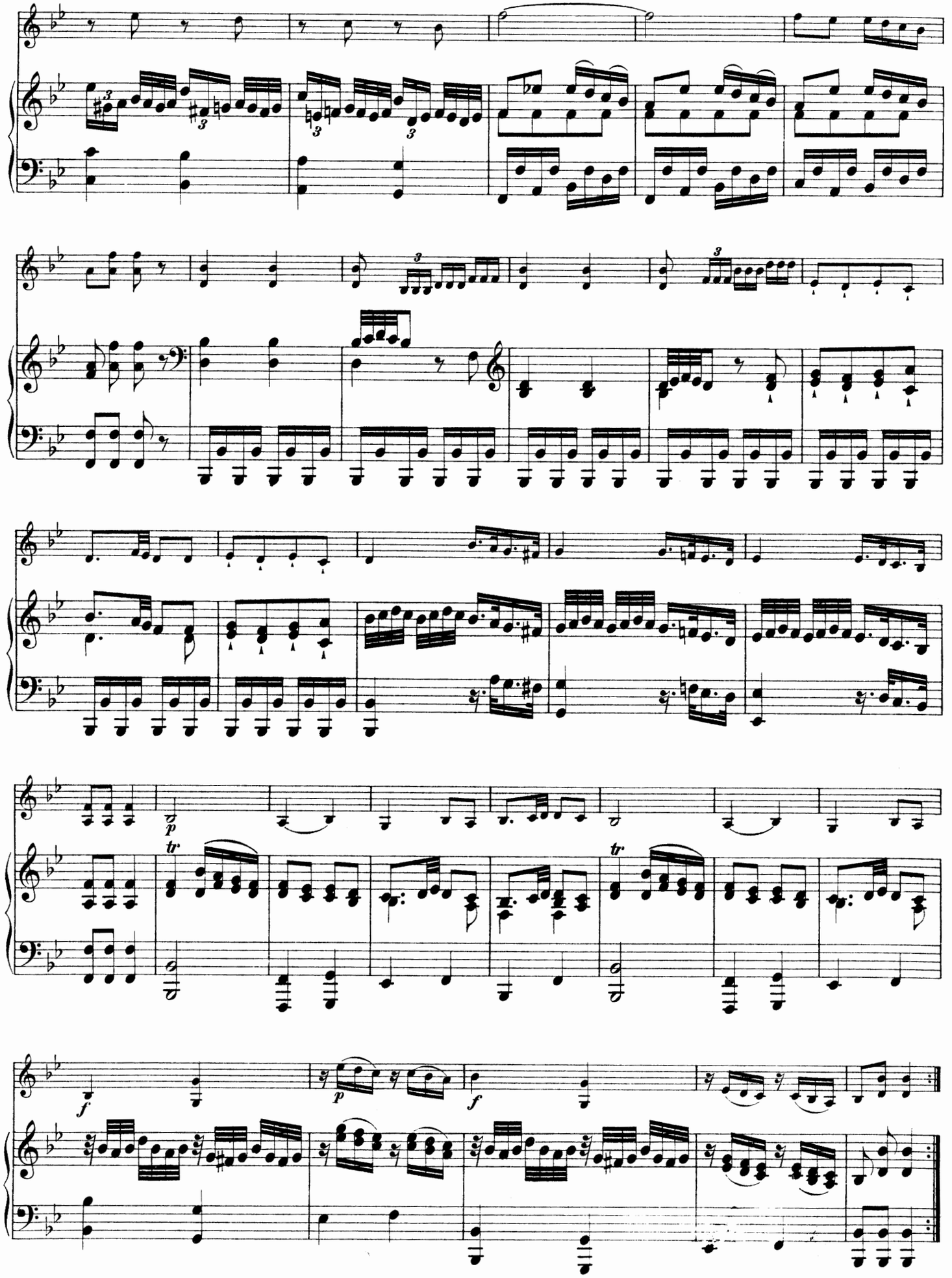
Op. 14 II (Paris).
Op. 4 II (Amsterdam).

Allegro assai.

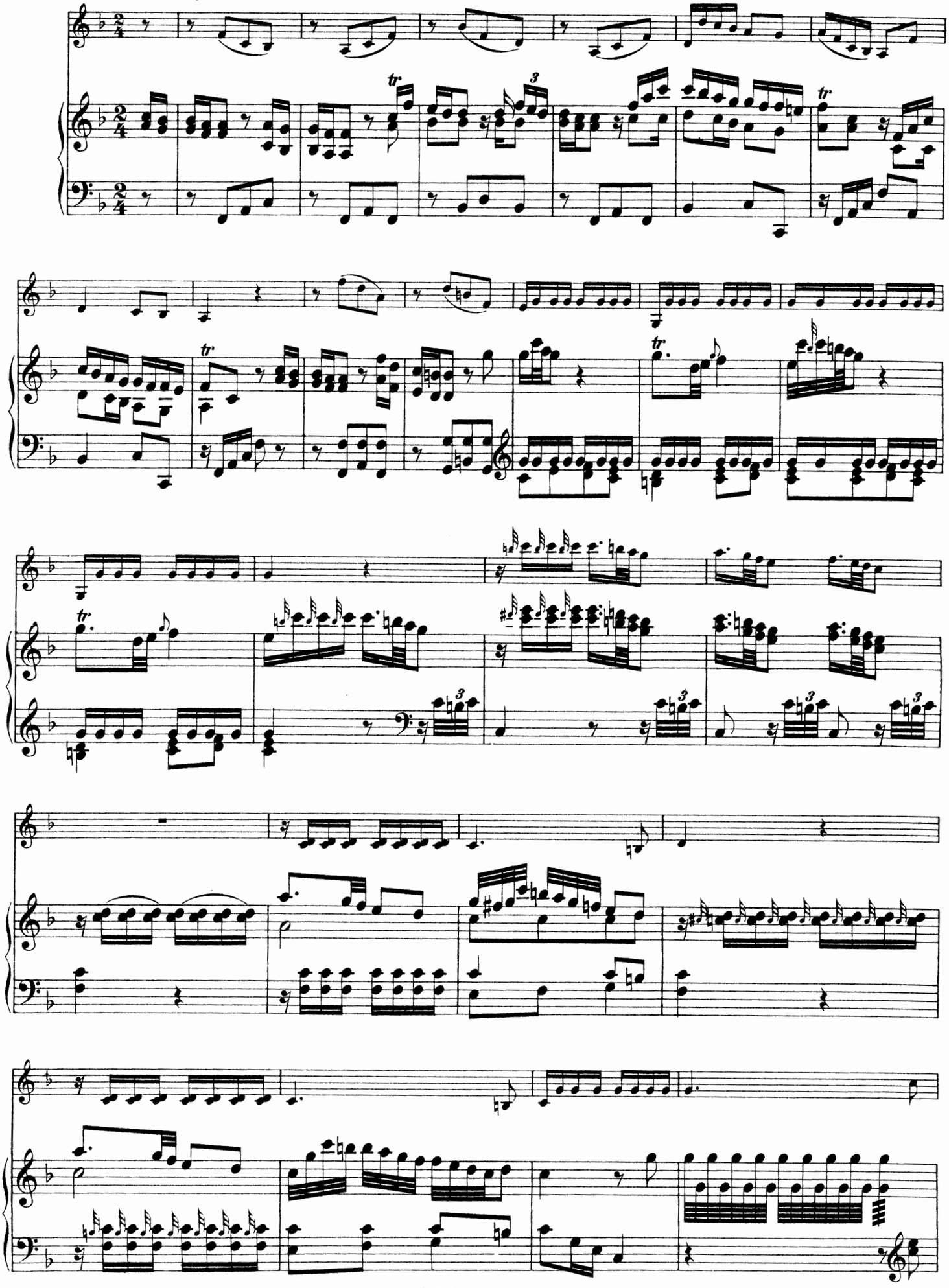


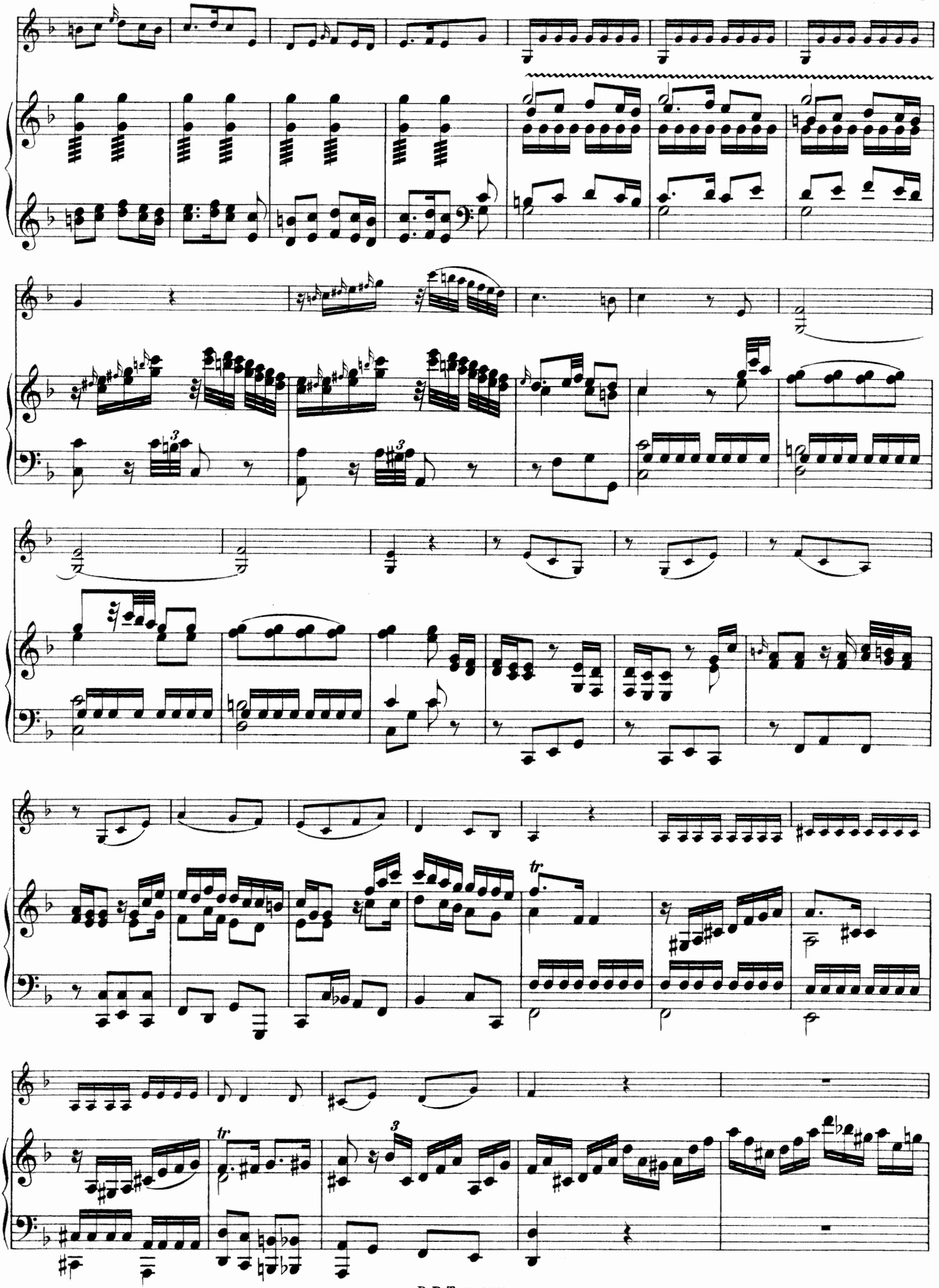


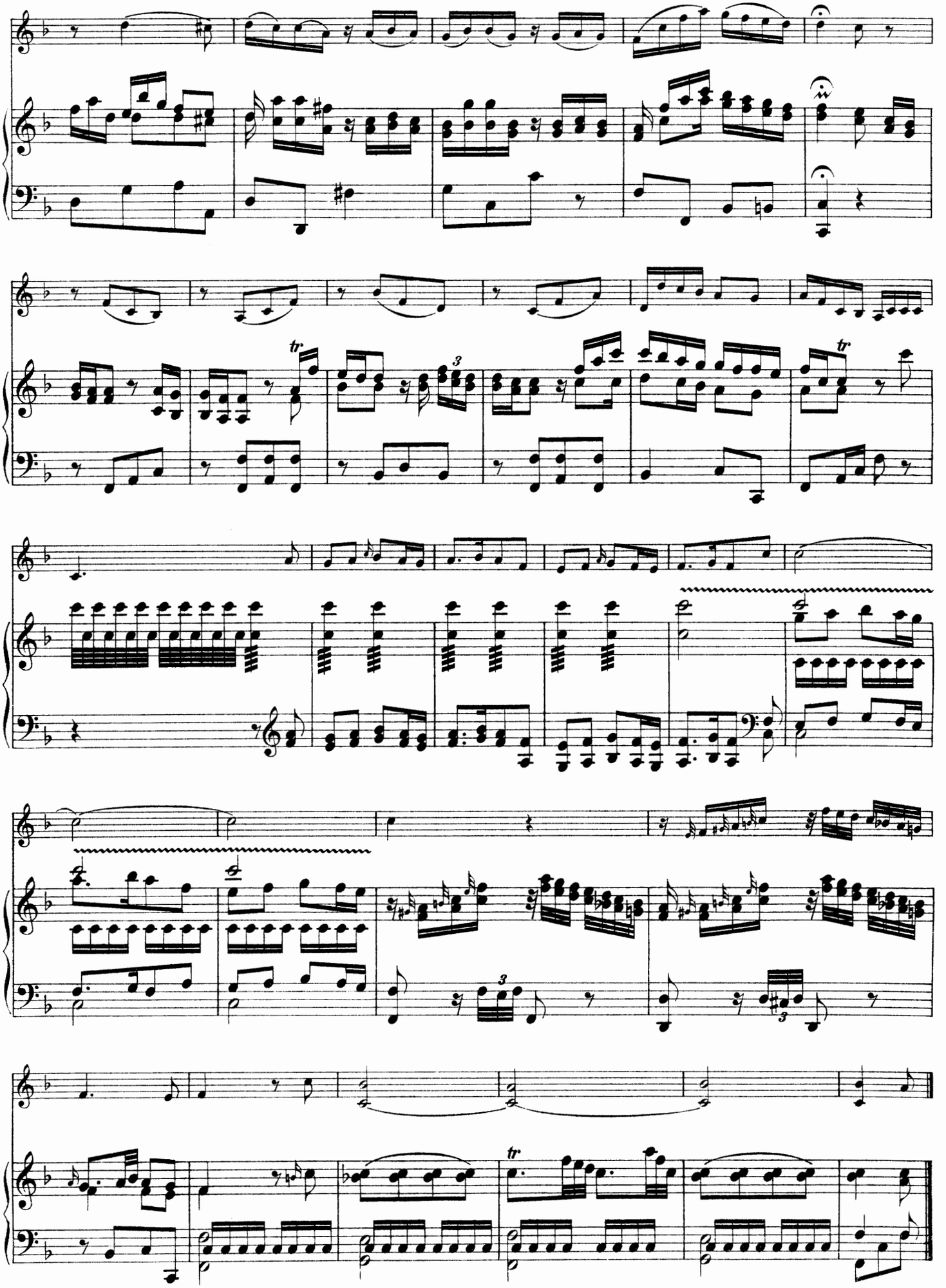




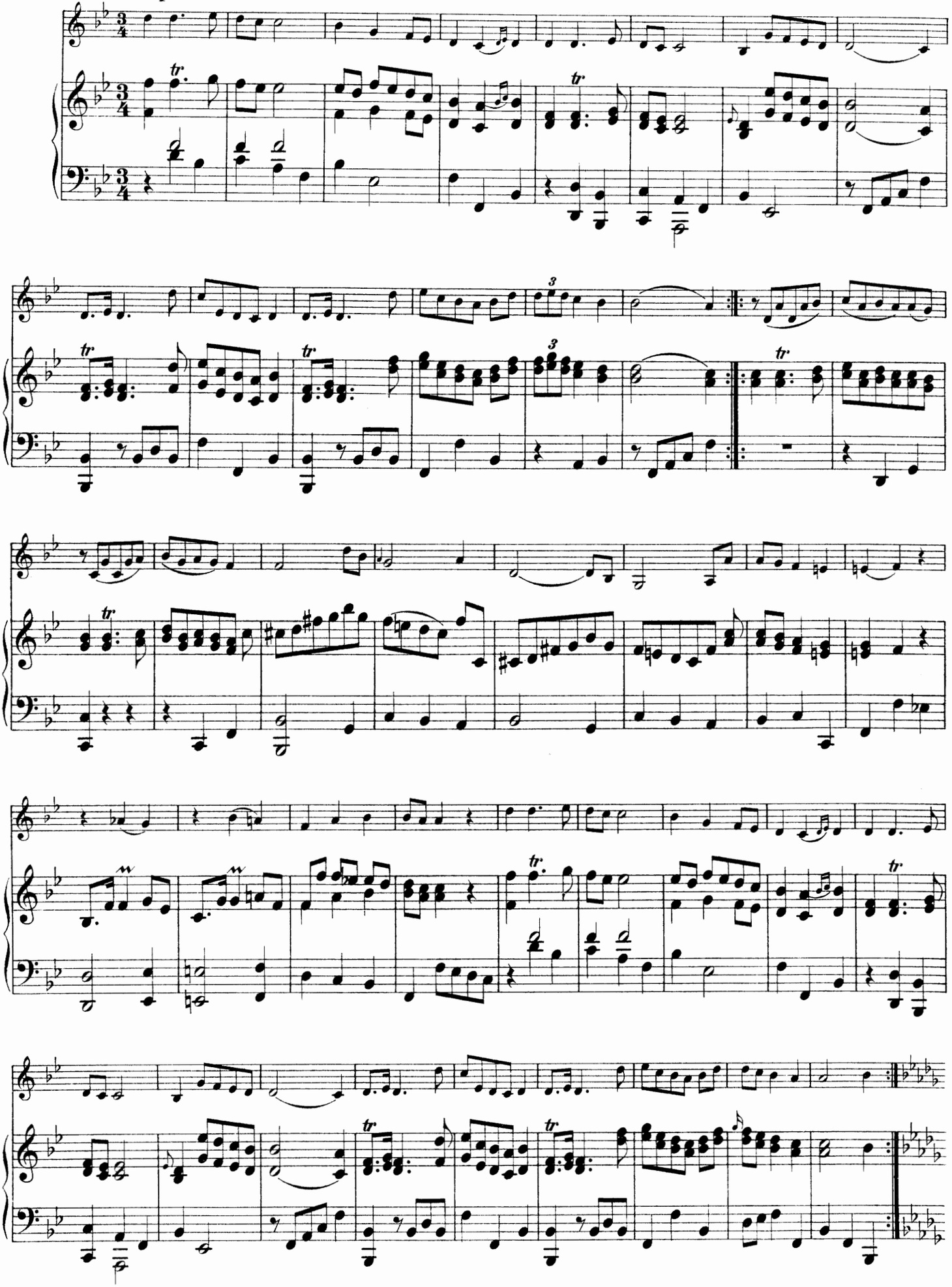
Andante.



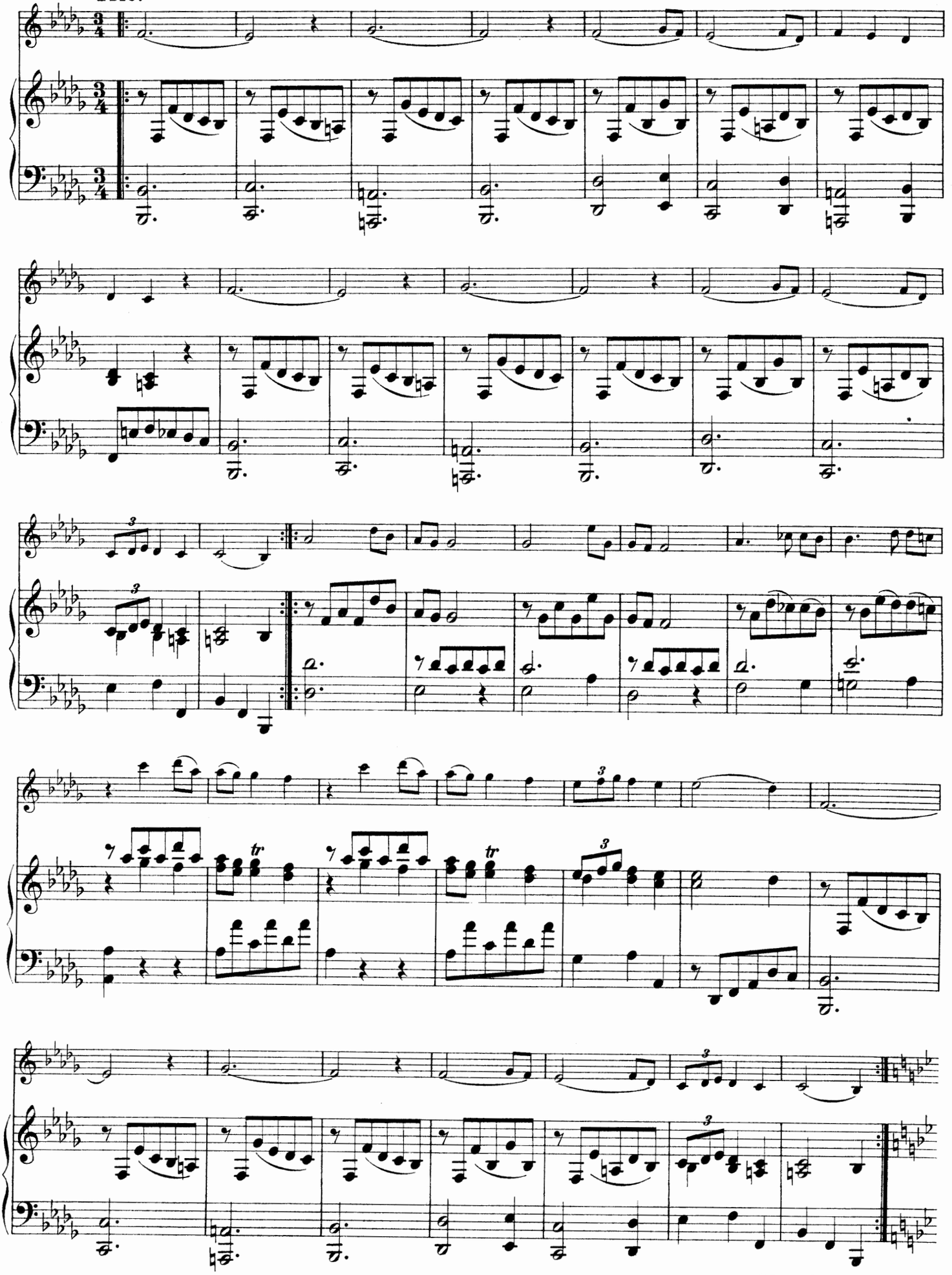




Tempo di Menuetto.

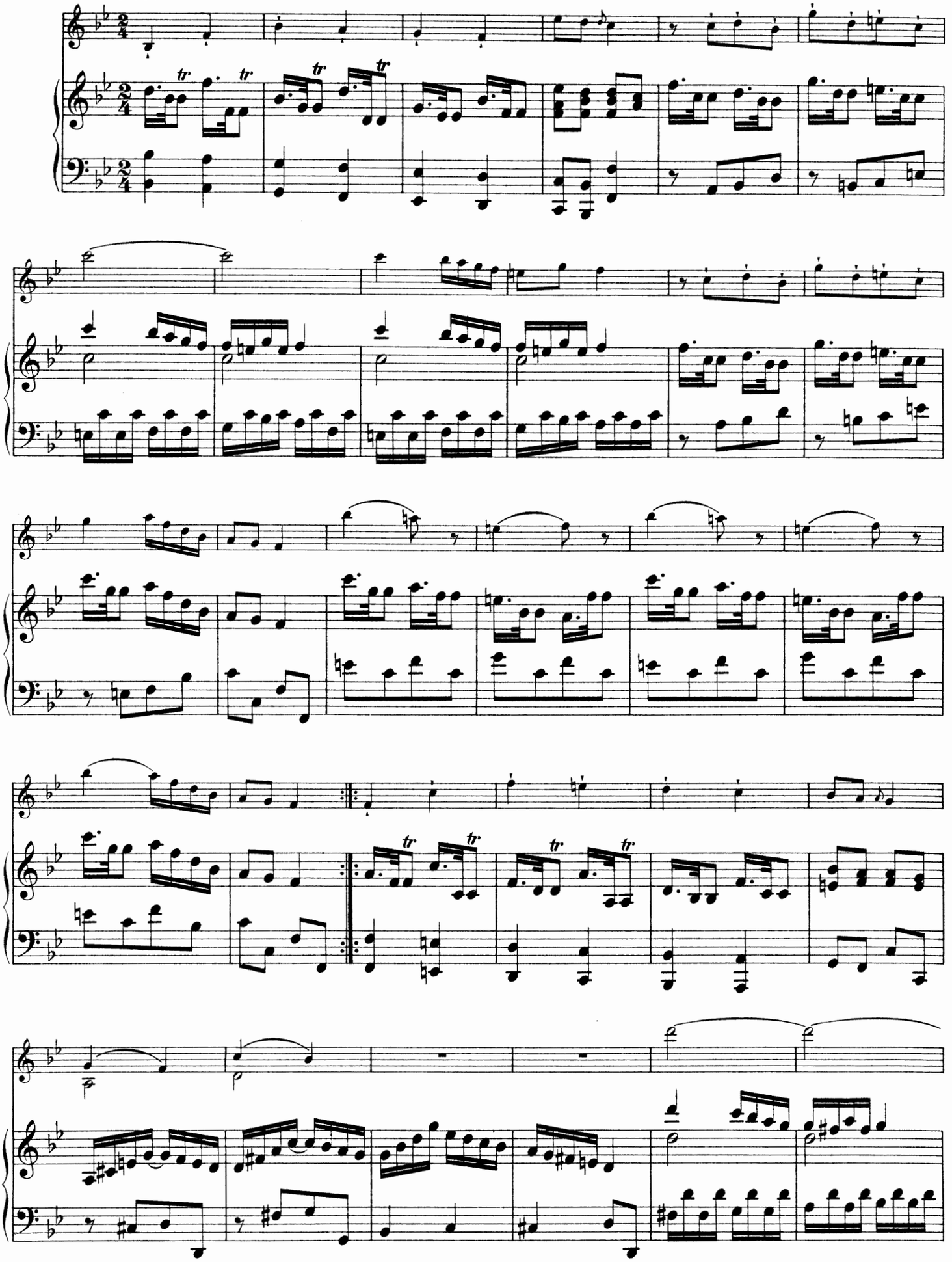


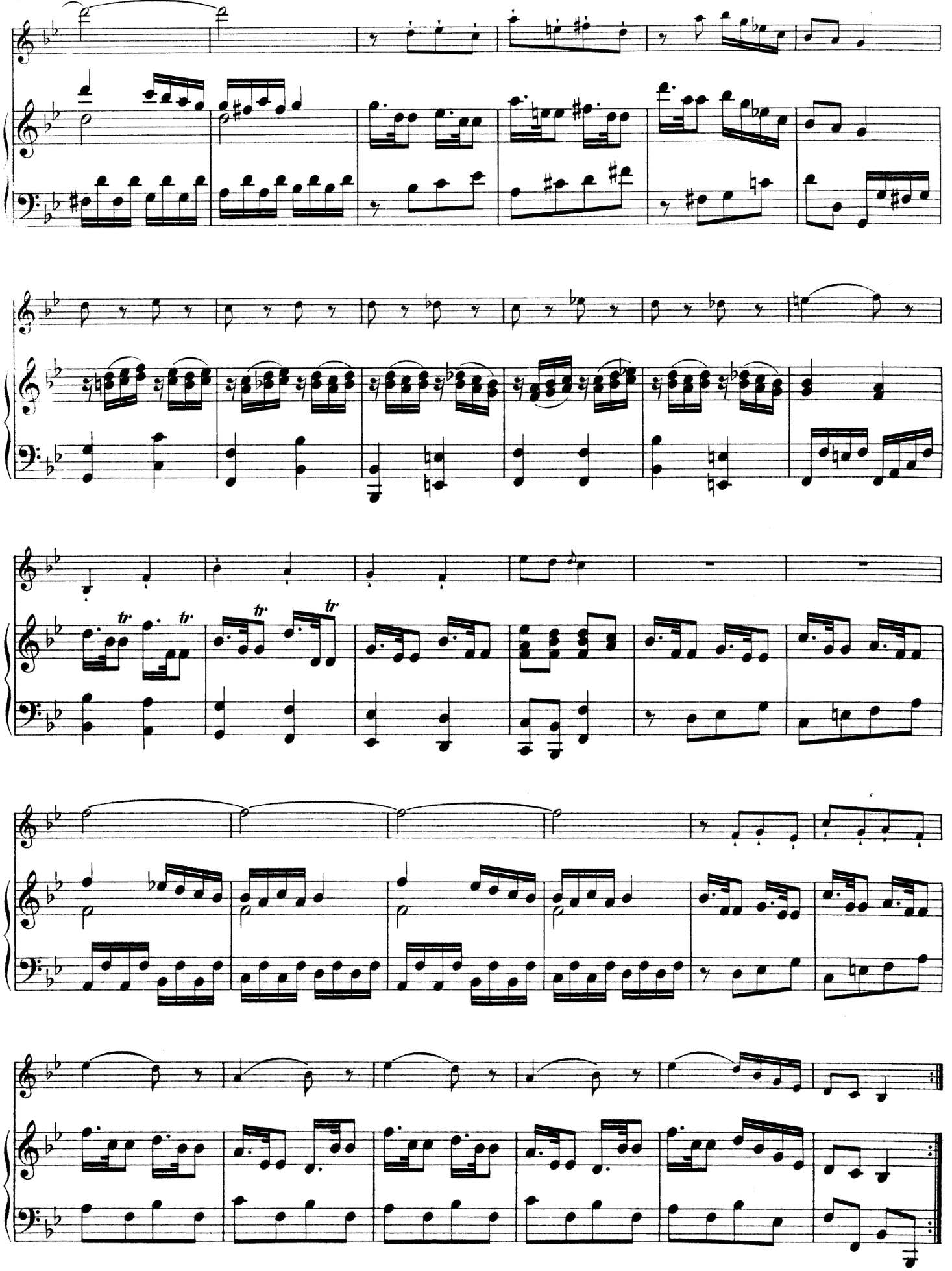
Trio.



Men. Da Capo.

Presto.




tr
tr
tr
tr
Fine.

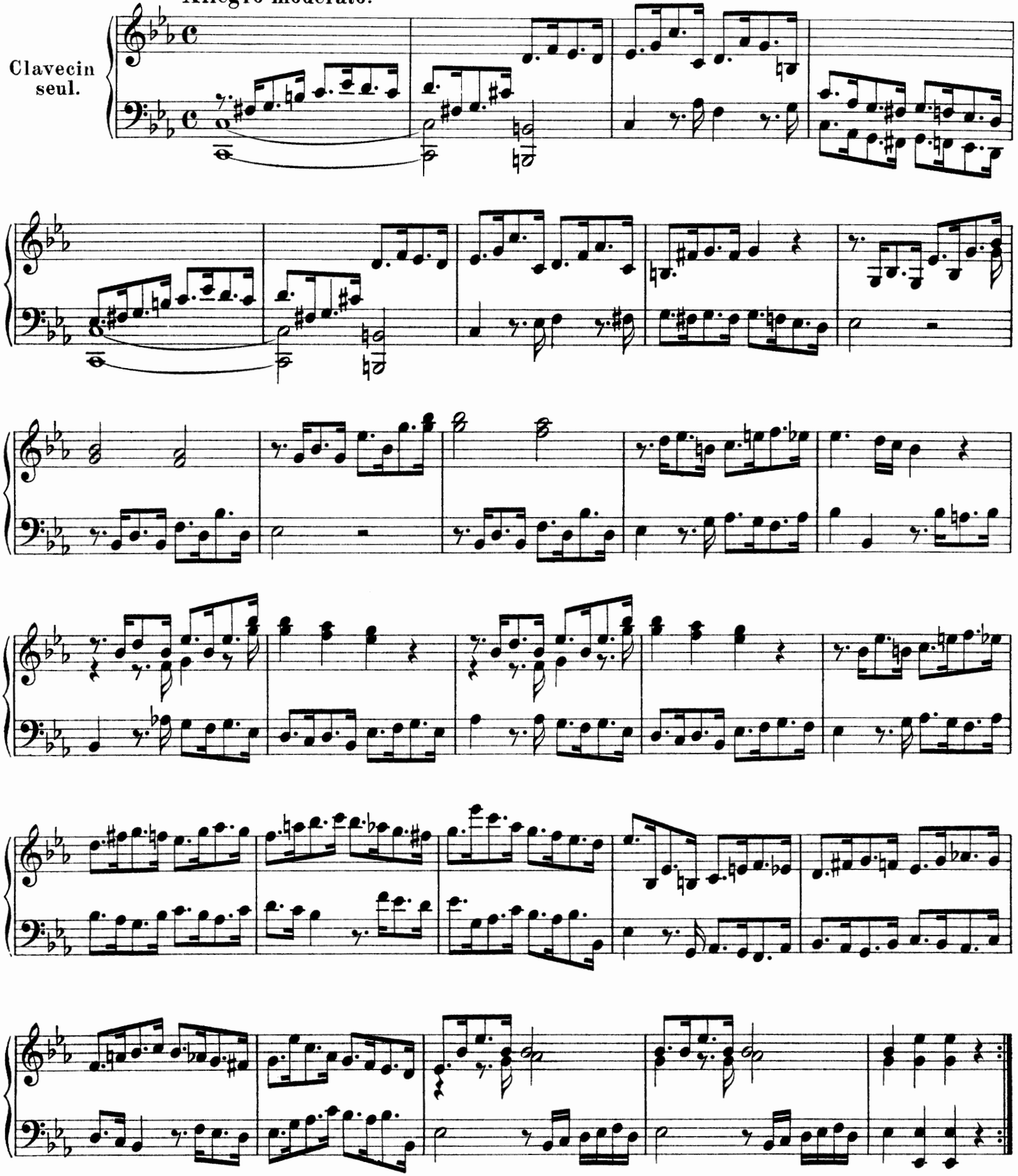
3.

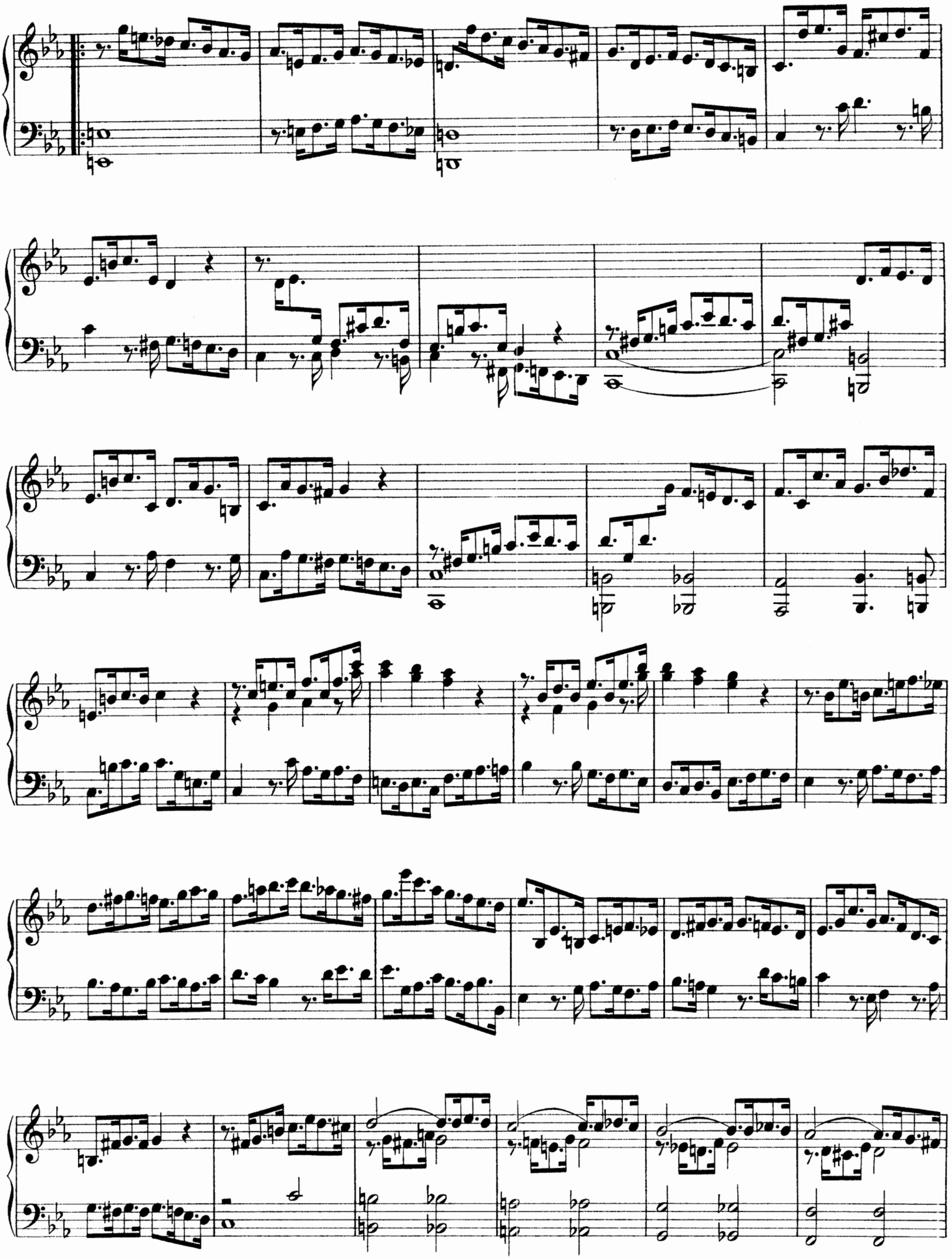
Sonate für Klavier und Violine.

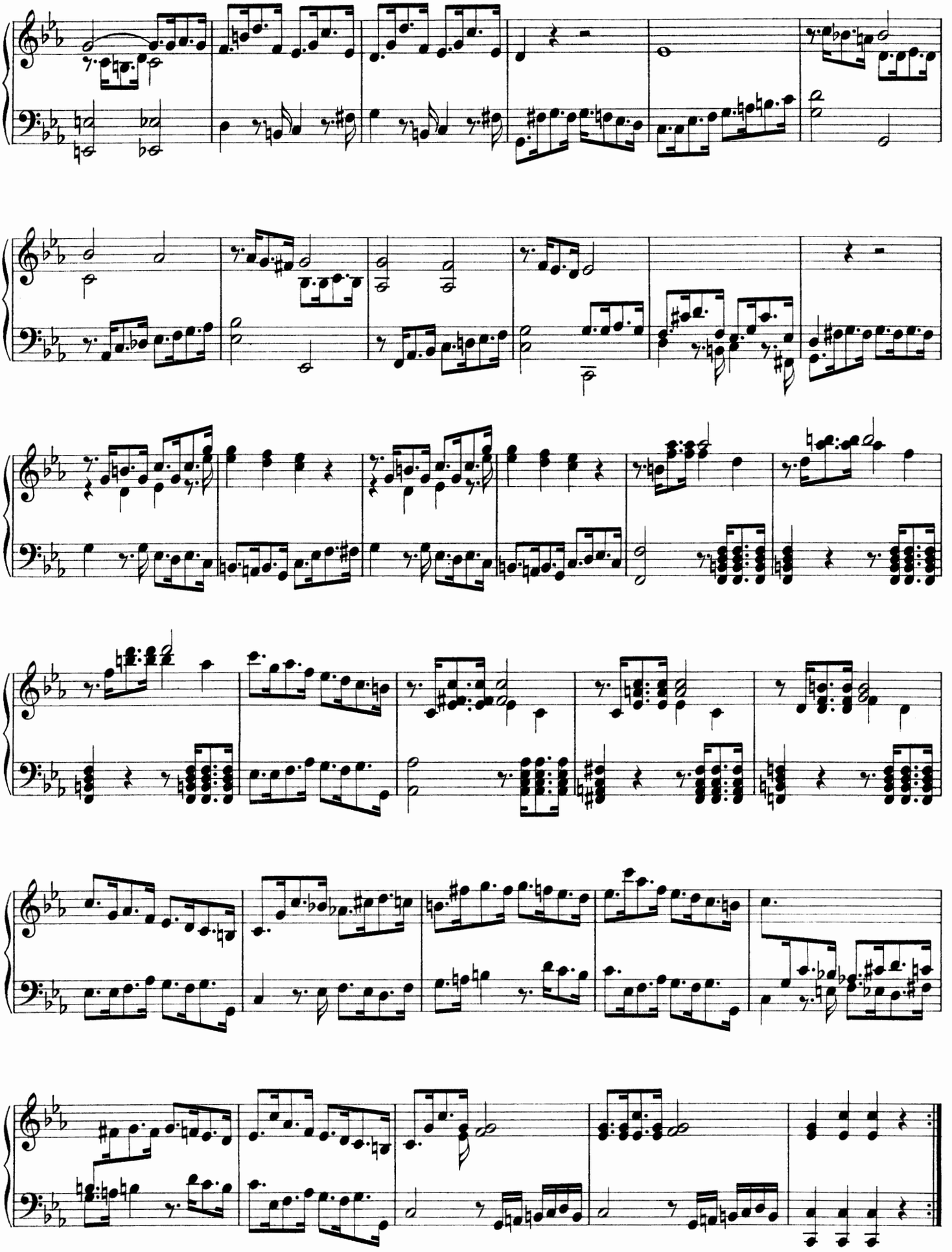
Oeuvre 14 III (Paris).
Oeuvre 4 III (Amsterdam).

Allegro moderato.

Clavecin seul.



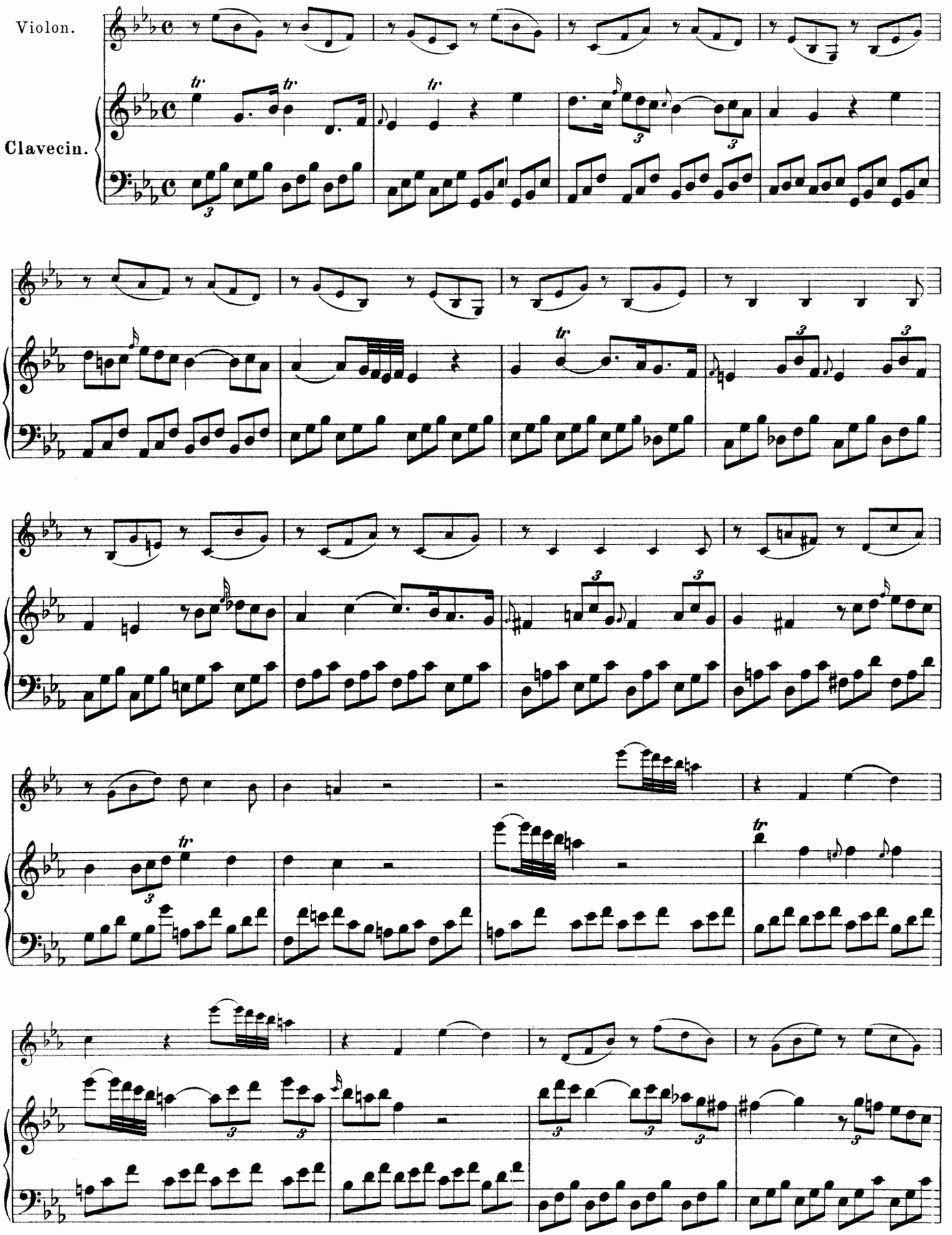


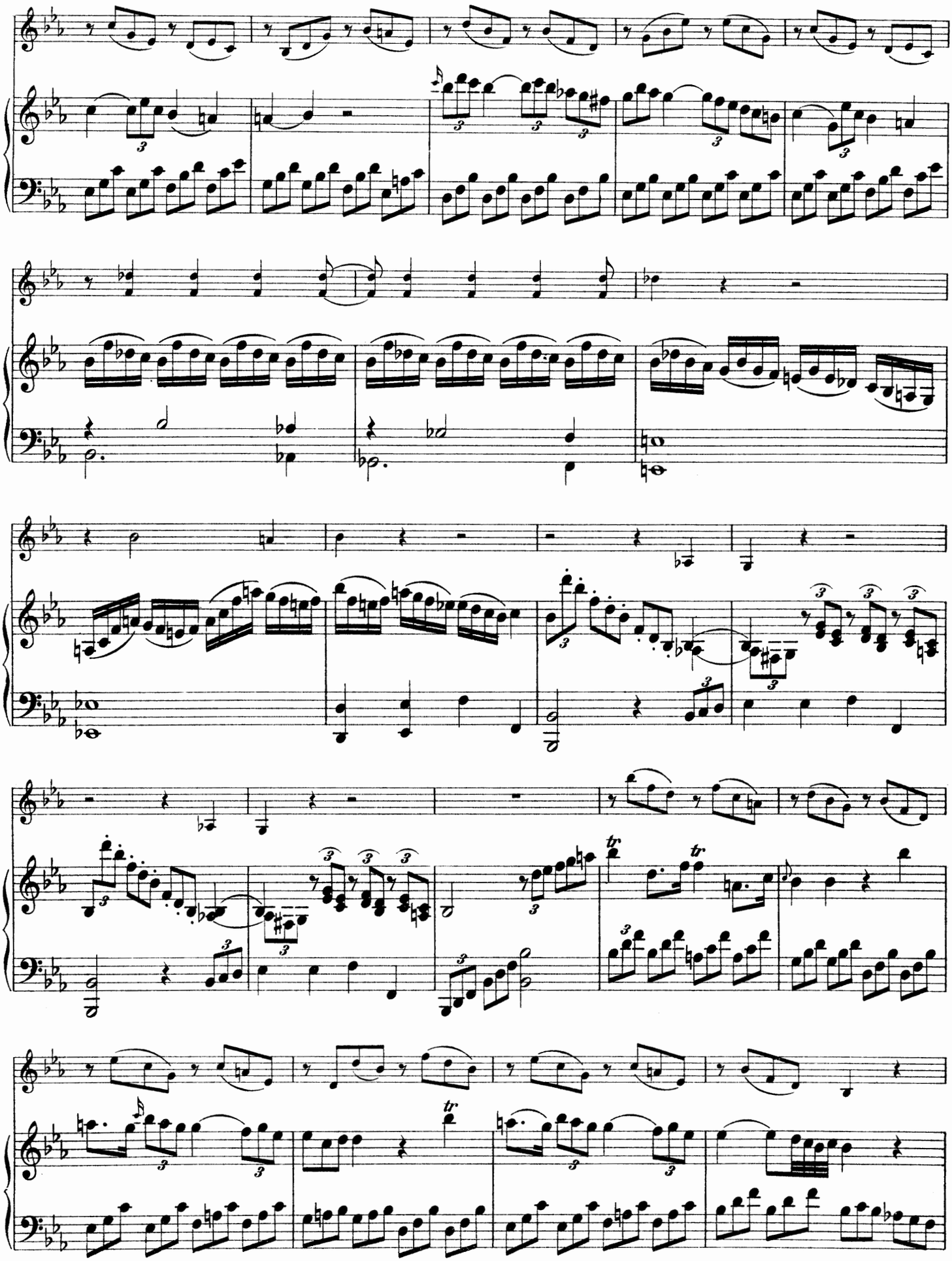


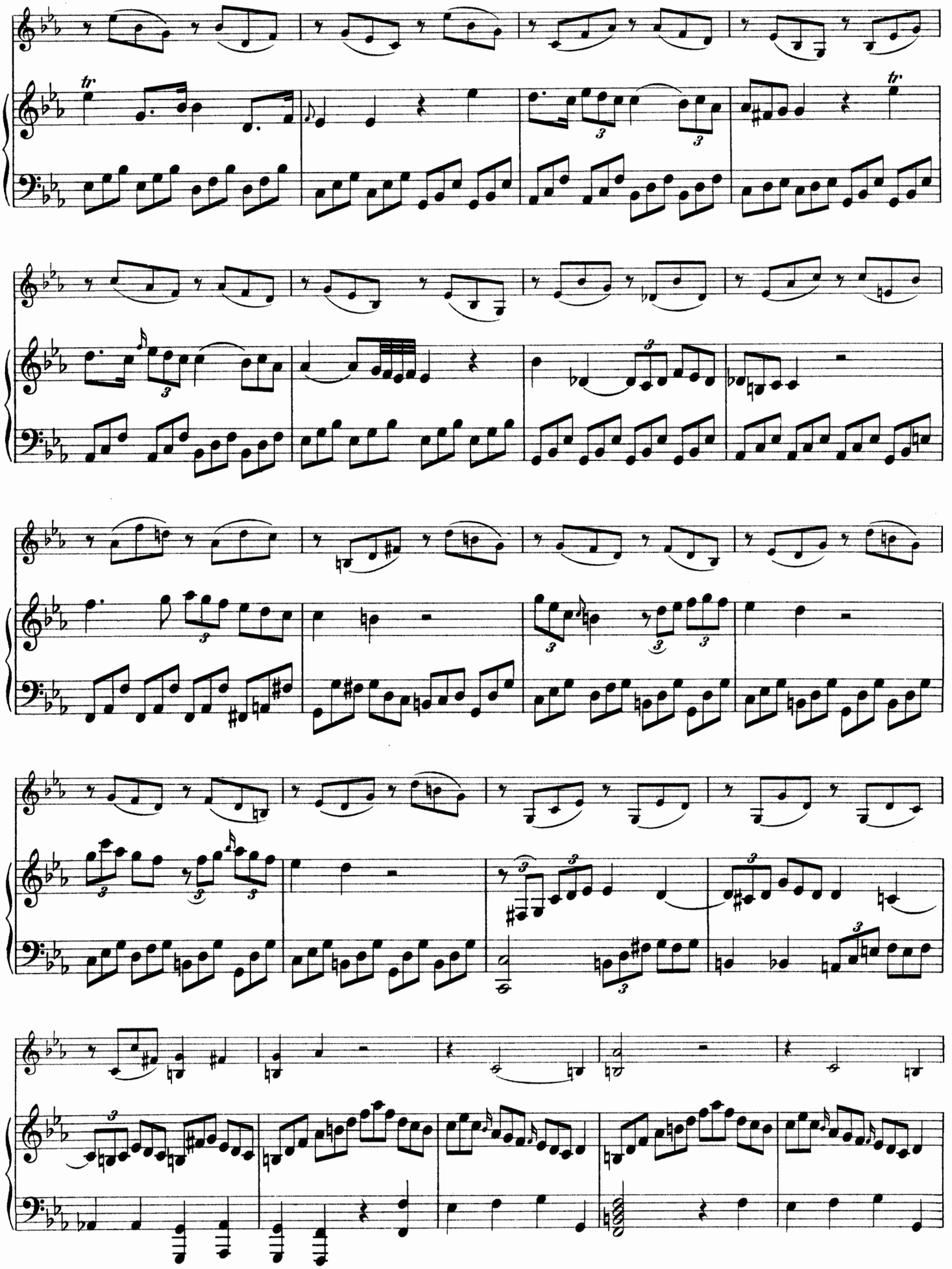
Andante cantabile.

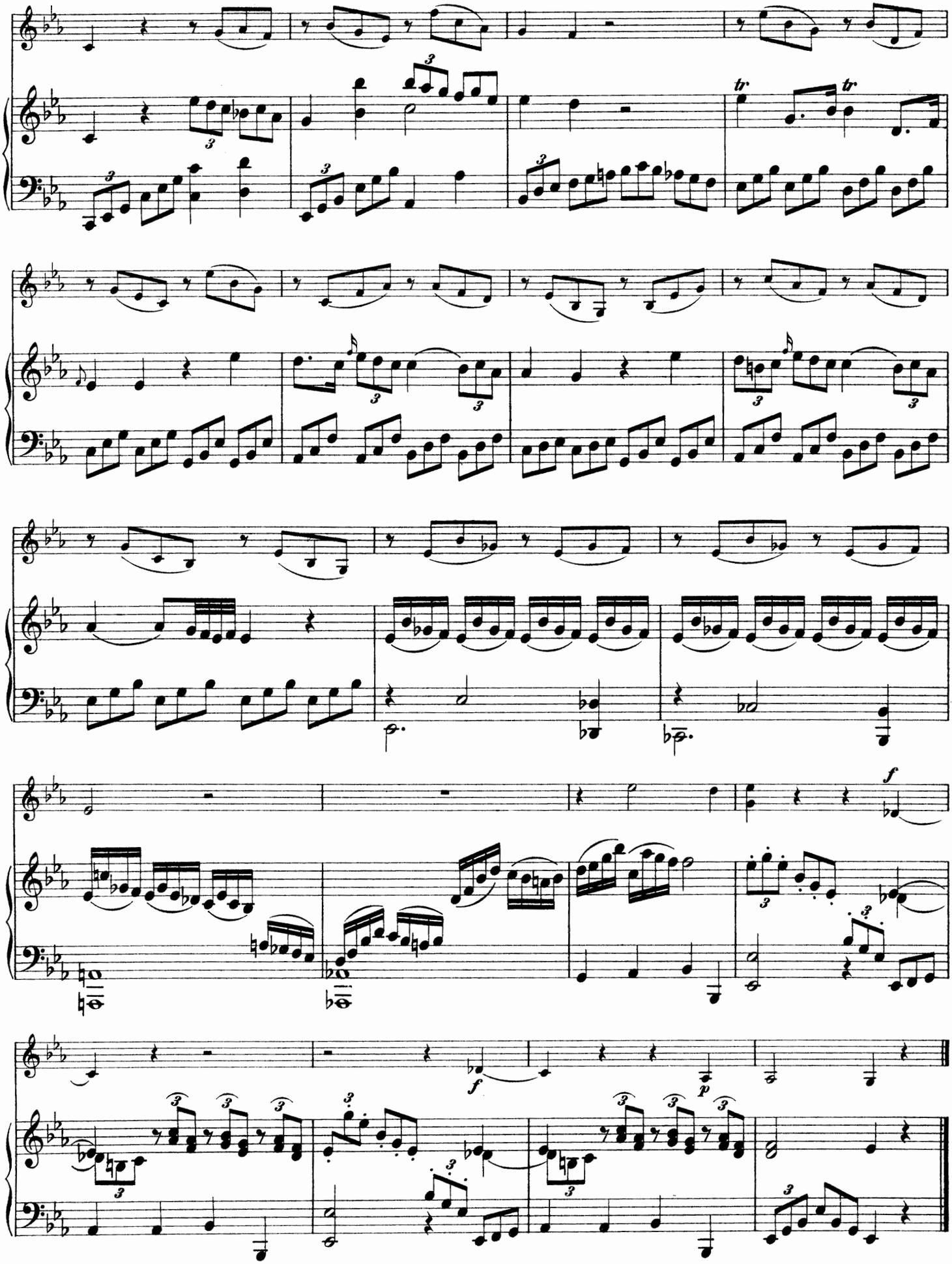
Violon.

Clavecin.



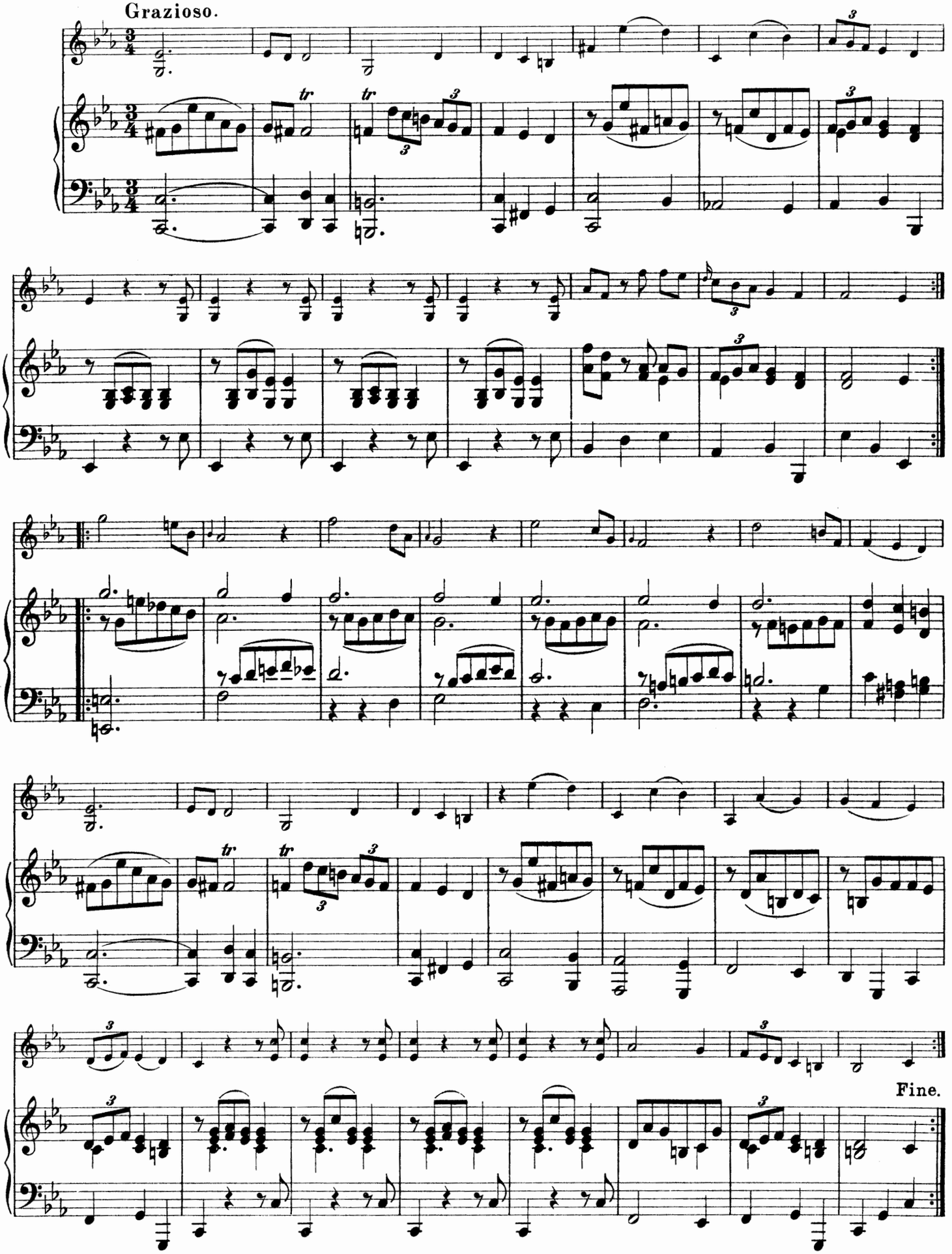


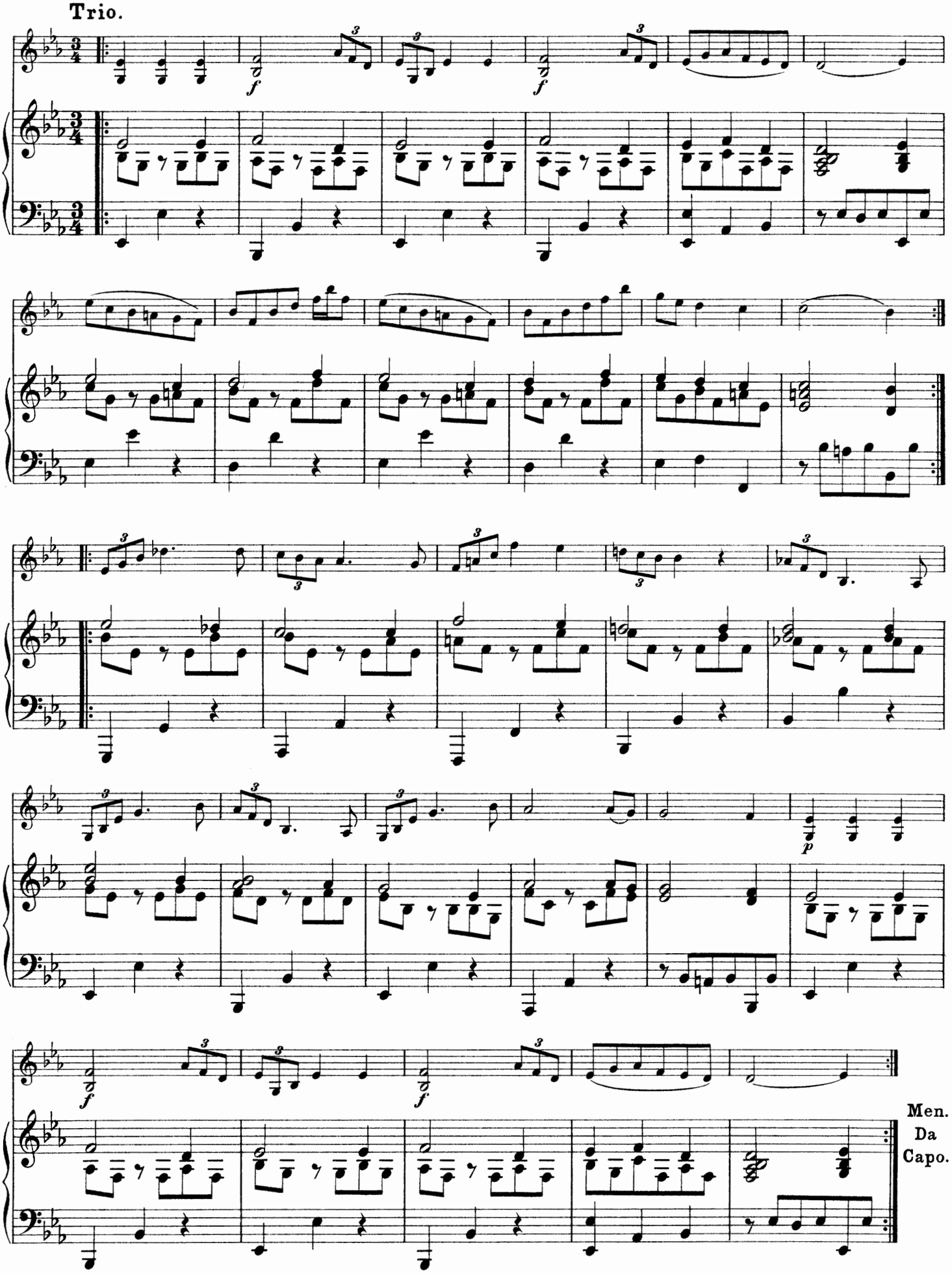




Menuetto.

Grazioso.



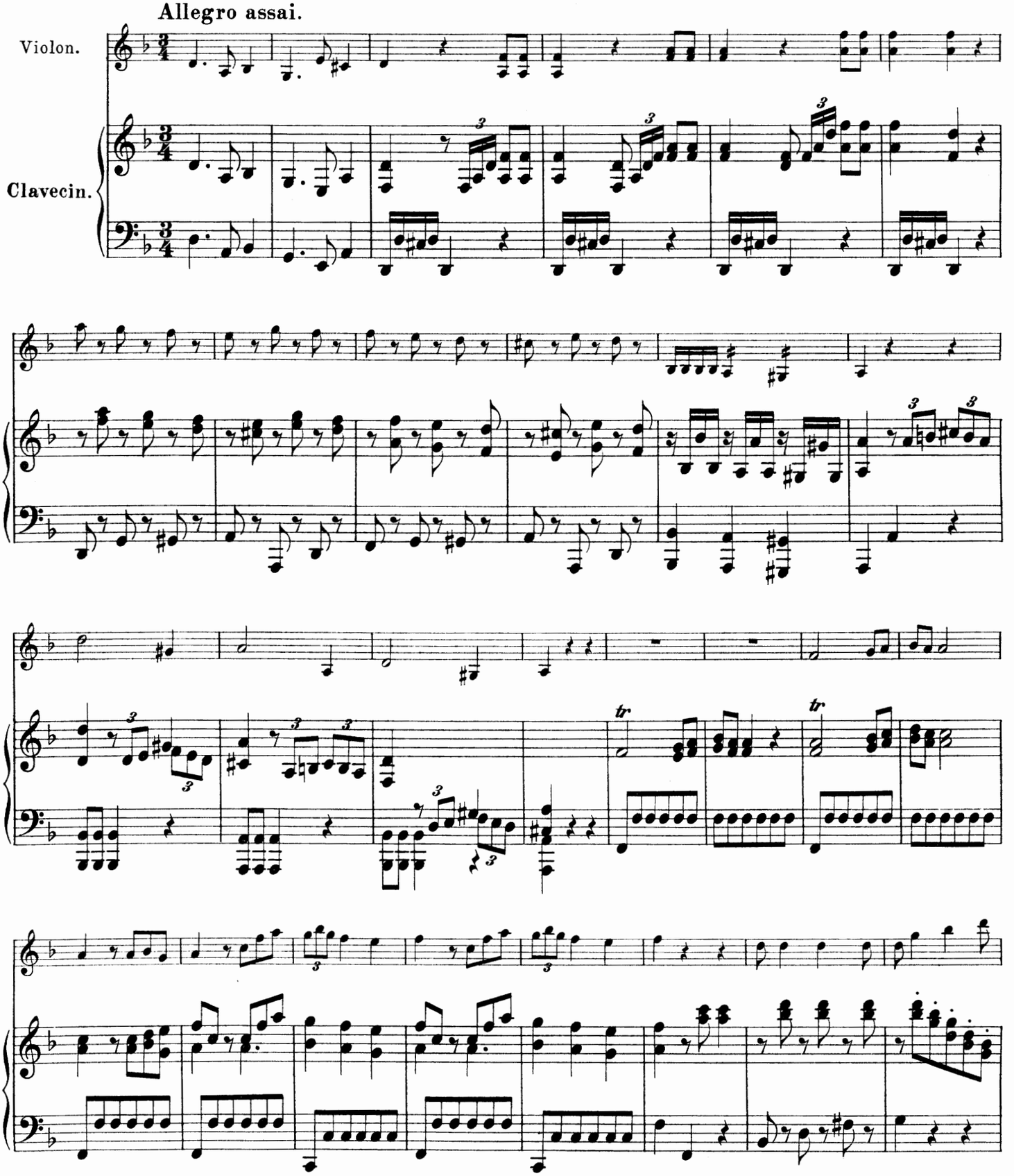

Trio.
Men.
Da
Capo.

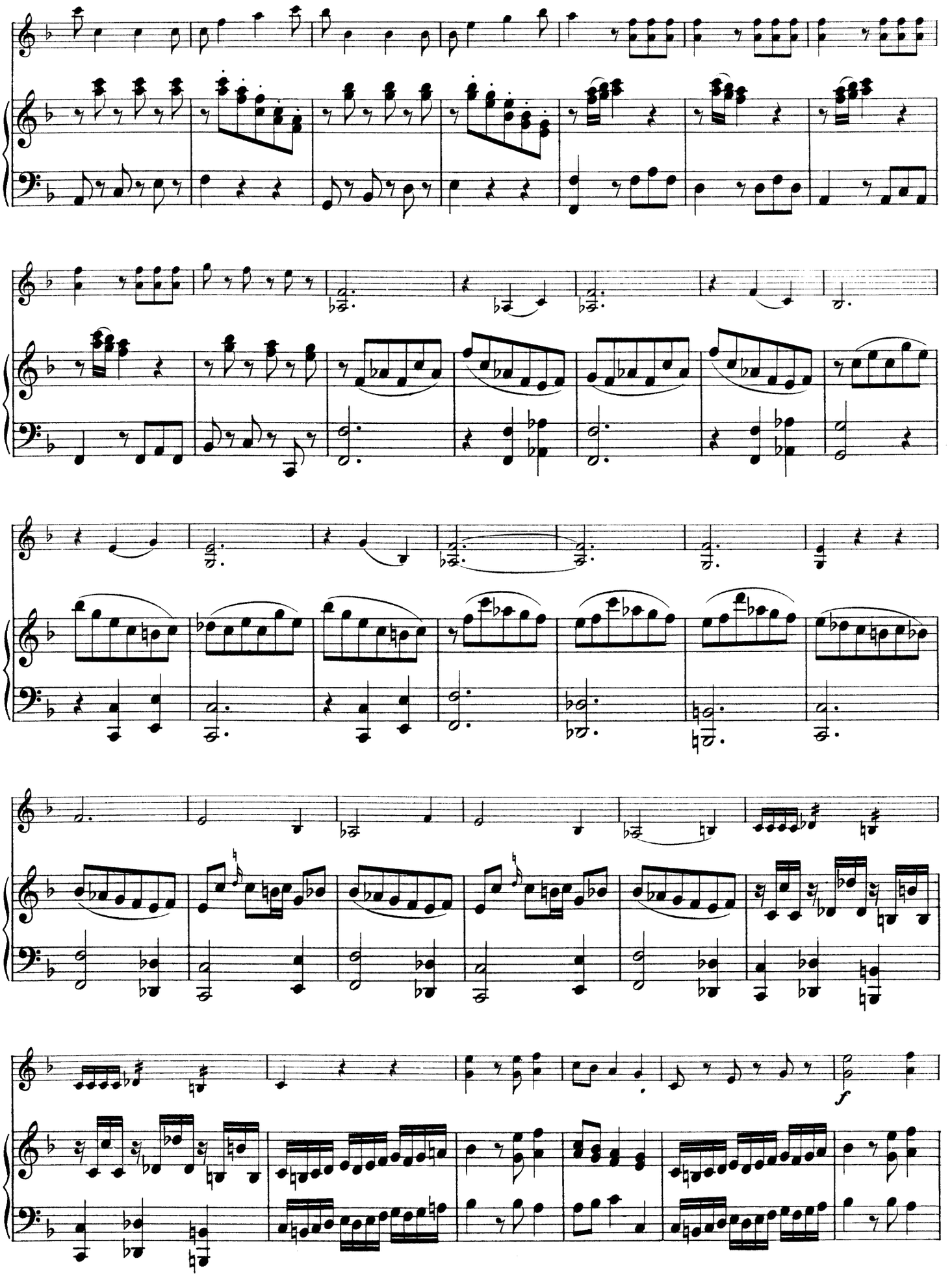
4.

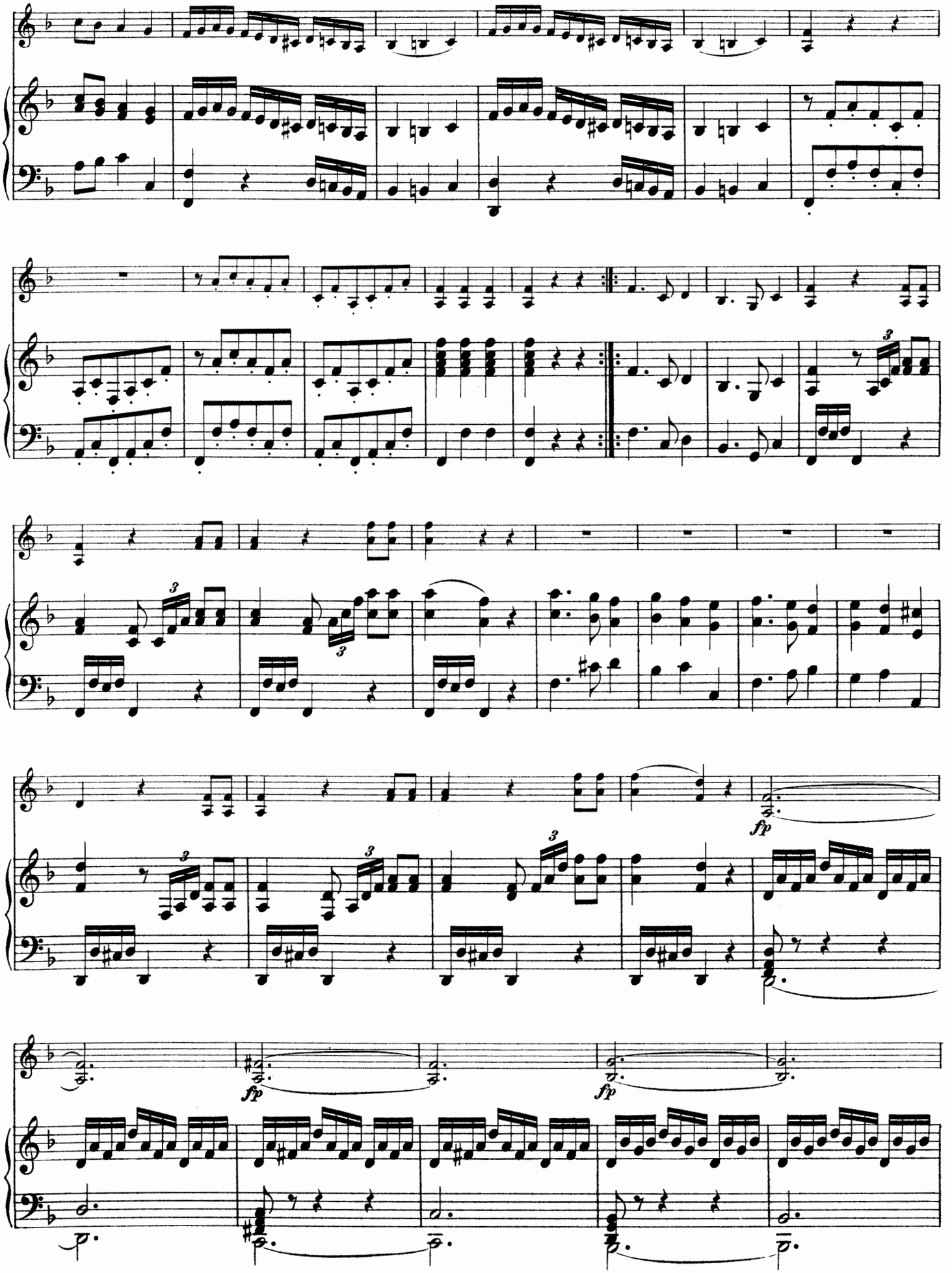
Sonate für Klavier und Violine.

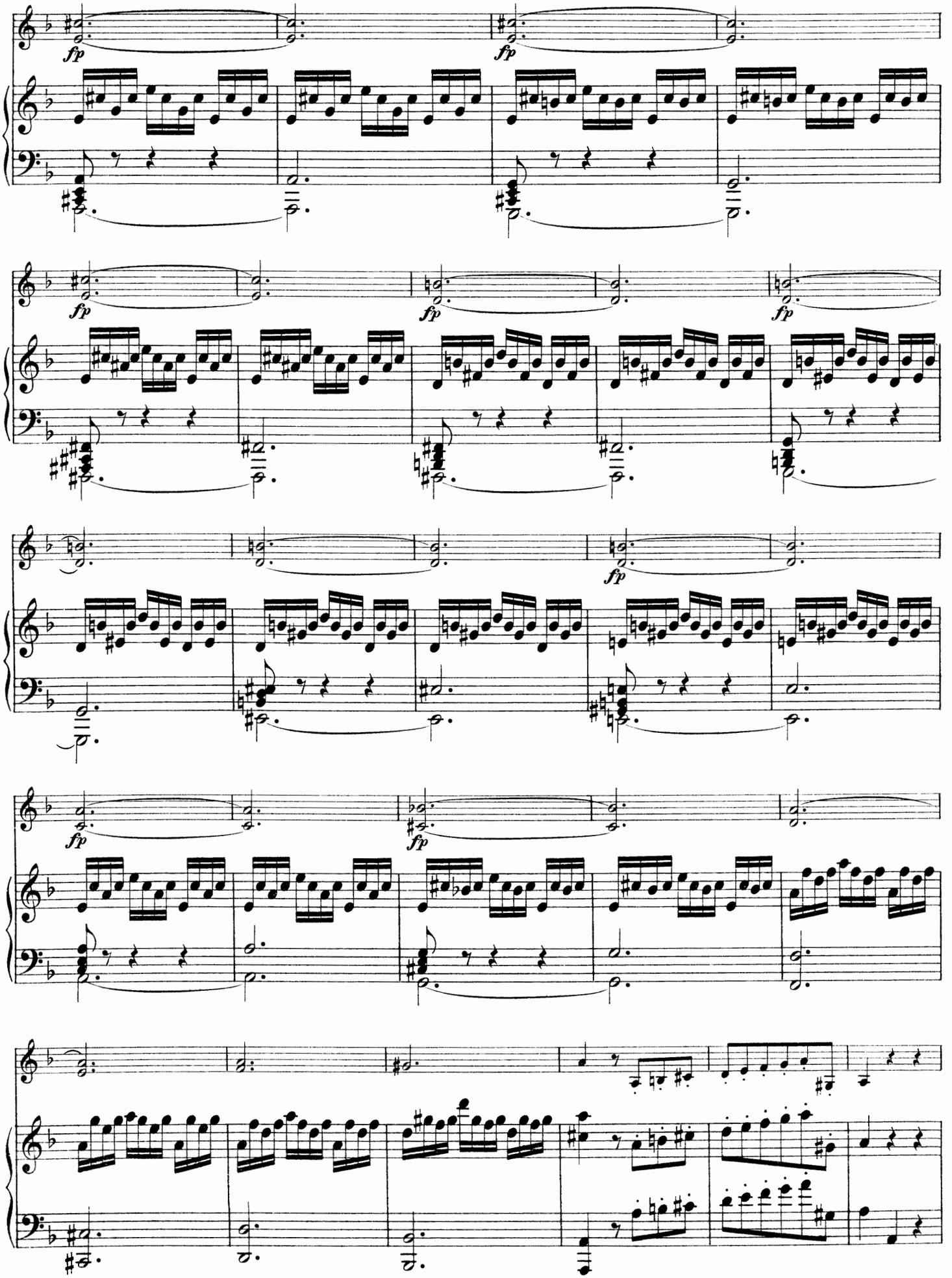
Op. 14 IV (Paris).
Op. 4 IV (Amsterdam).

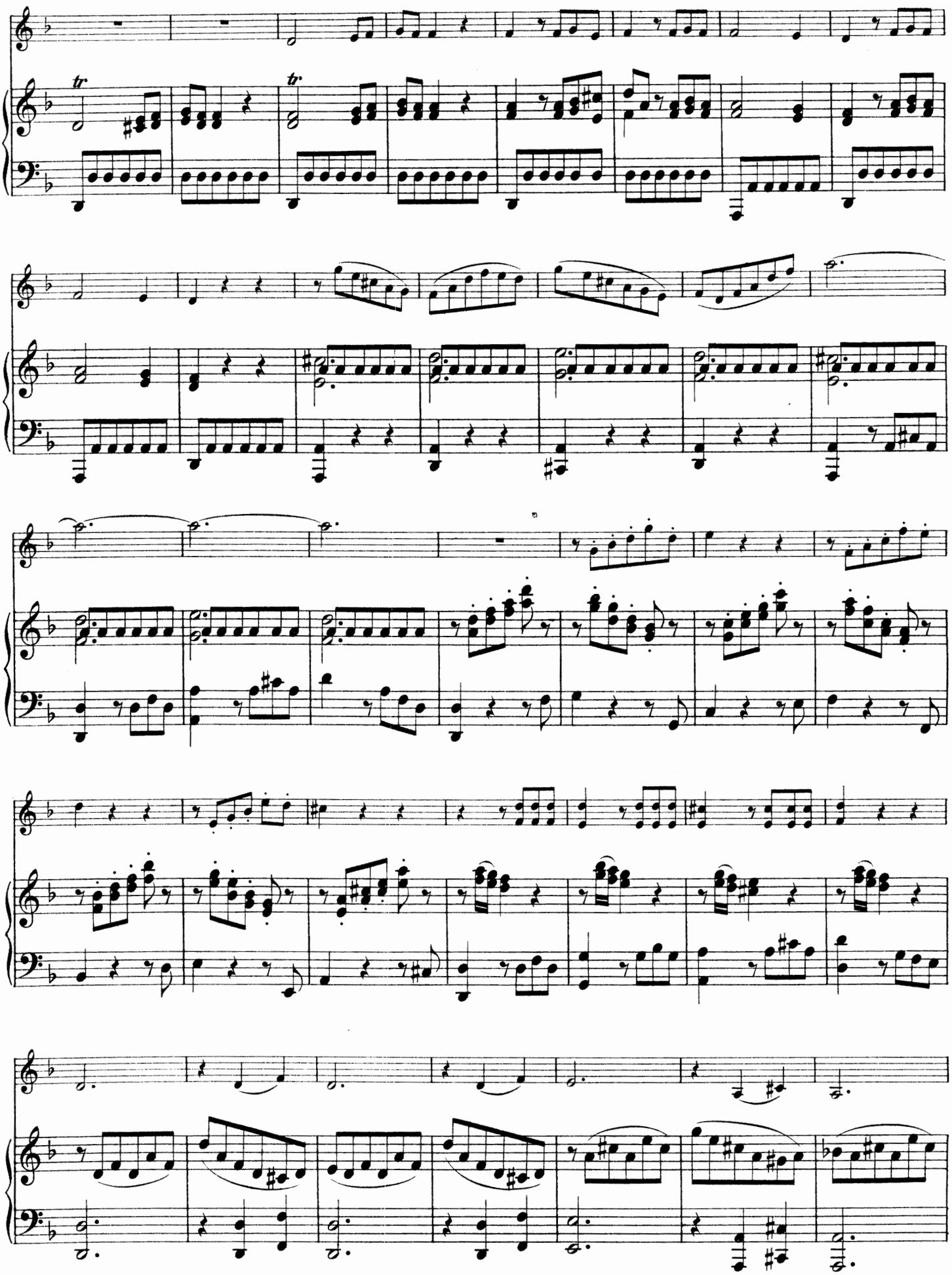
Allegro assai.

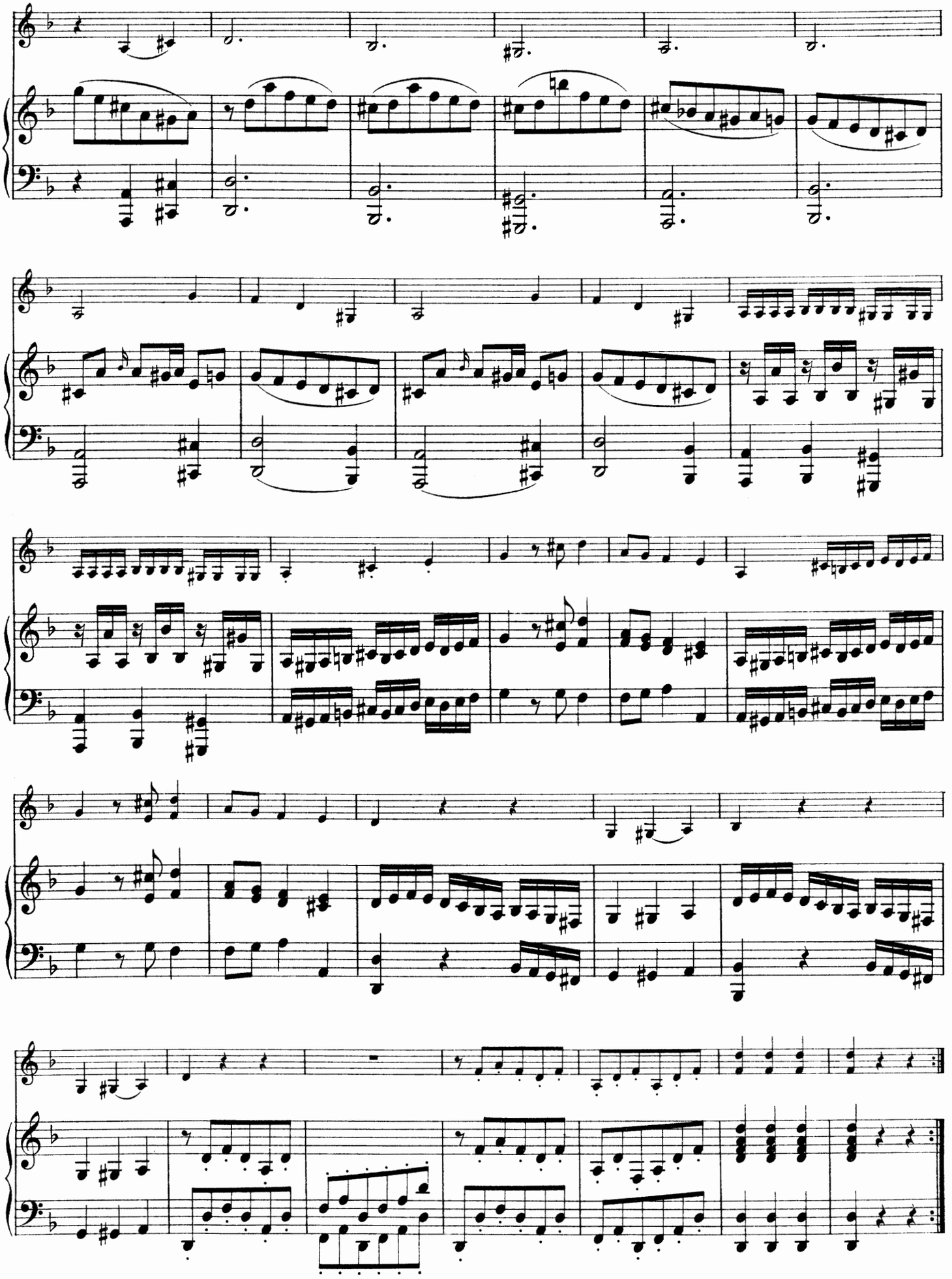


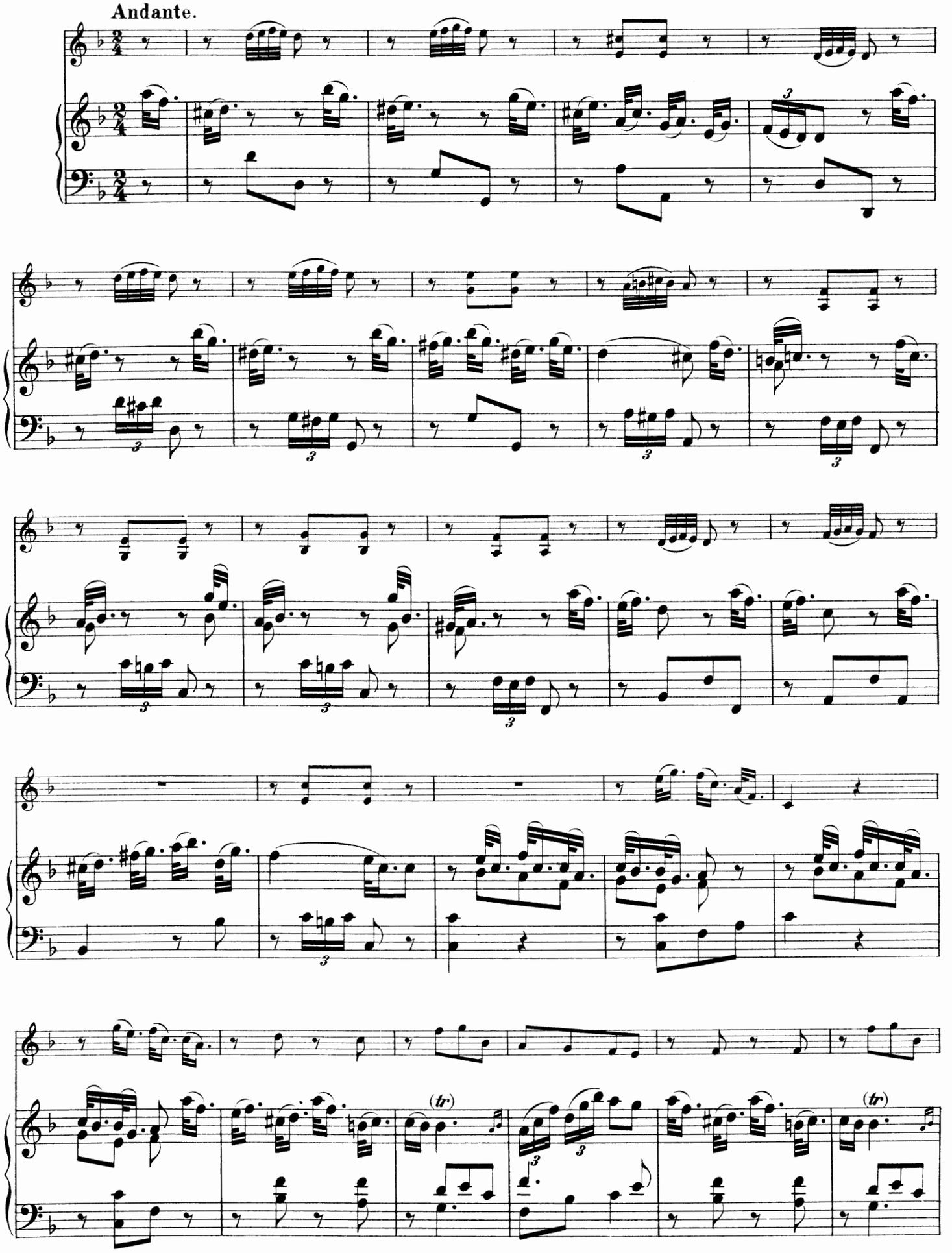

f

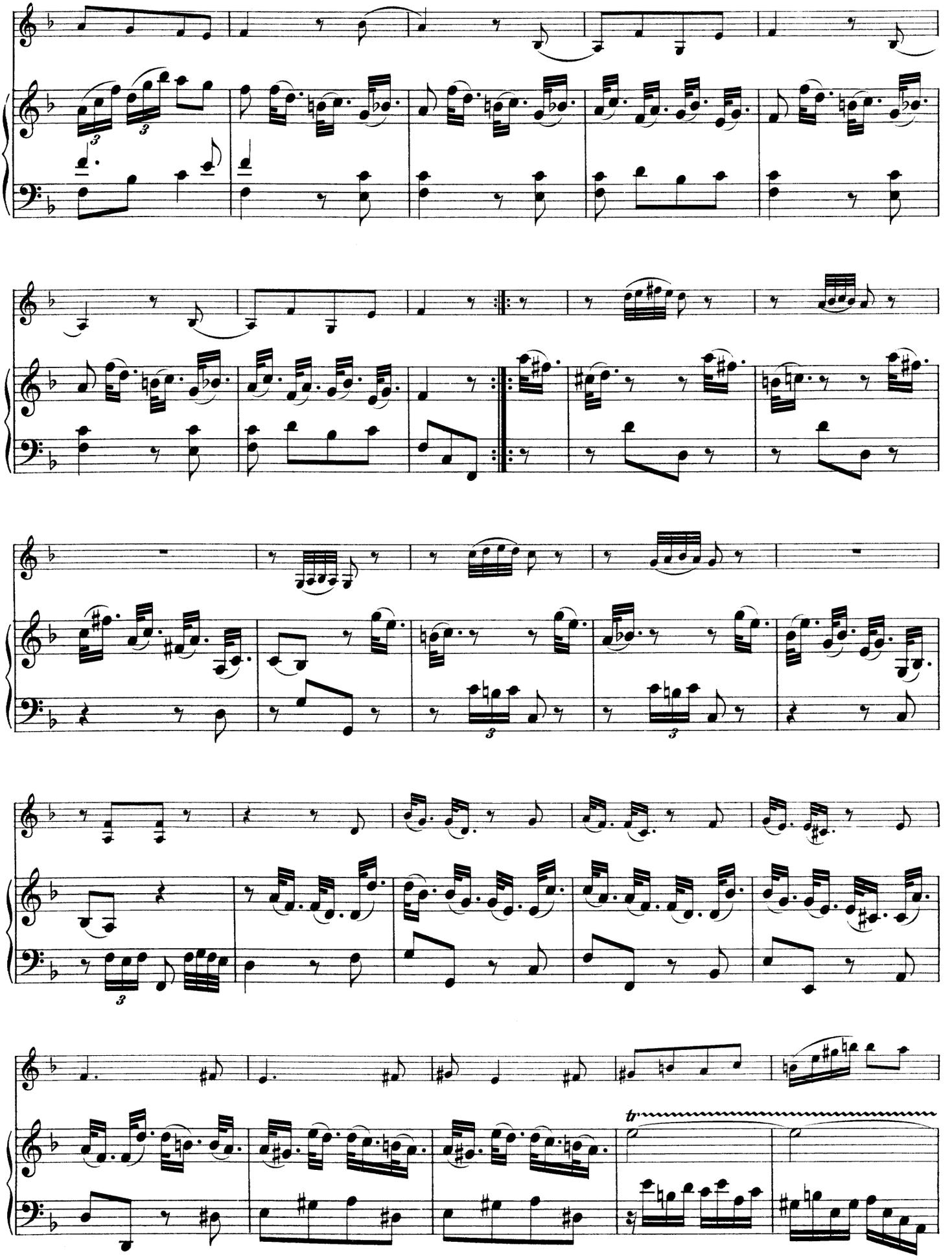

fp
fp
fp

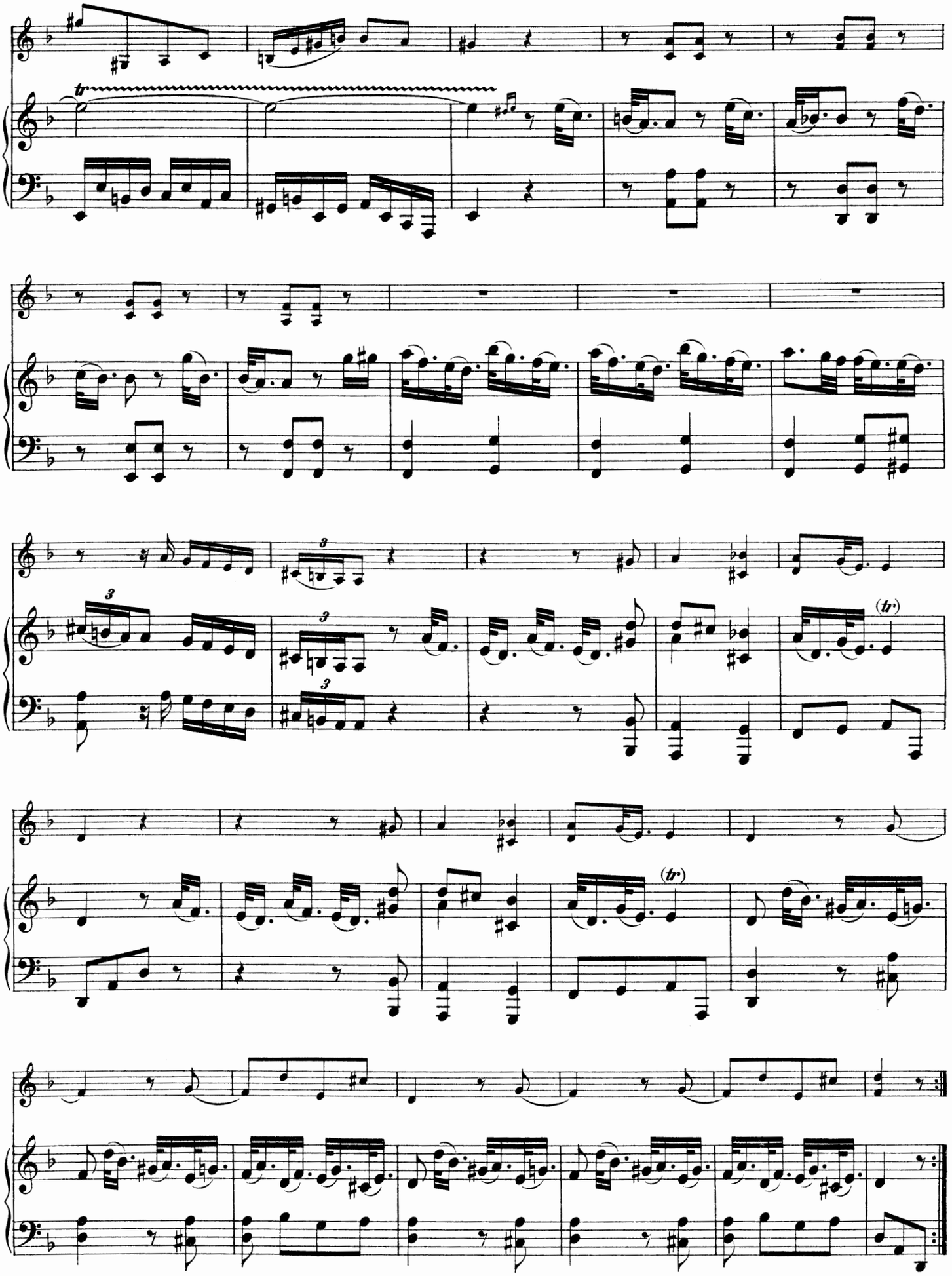


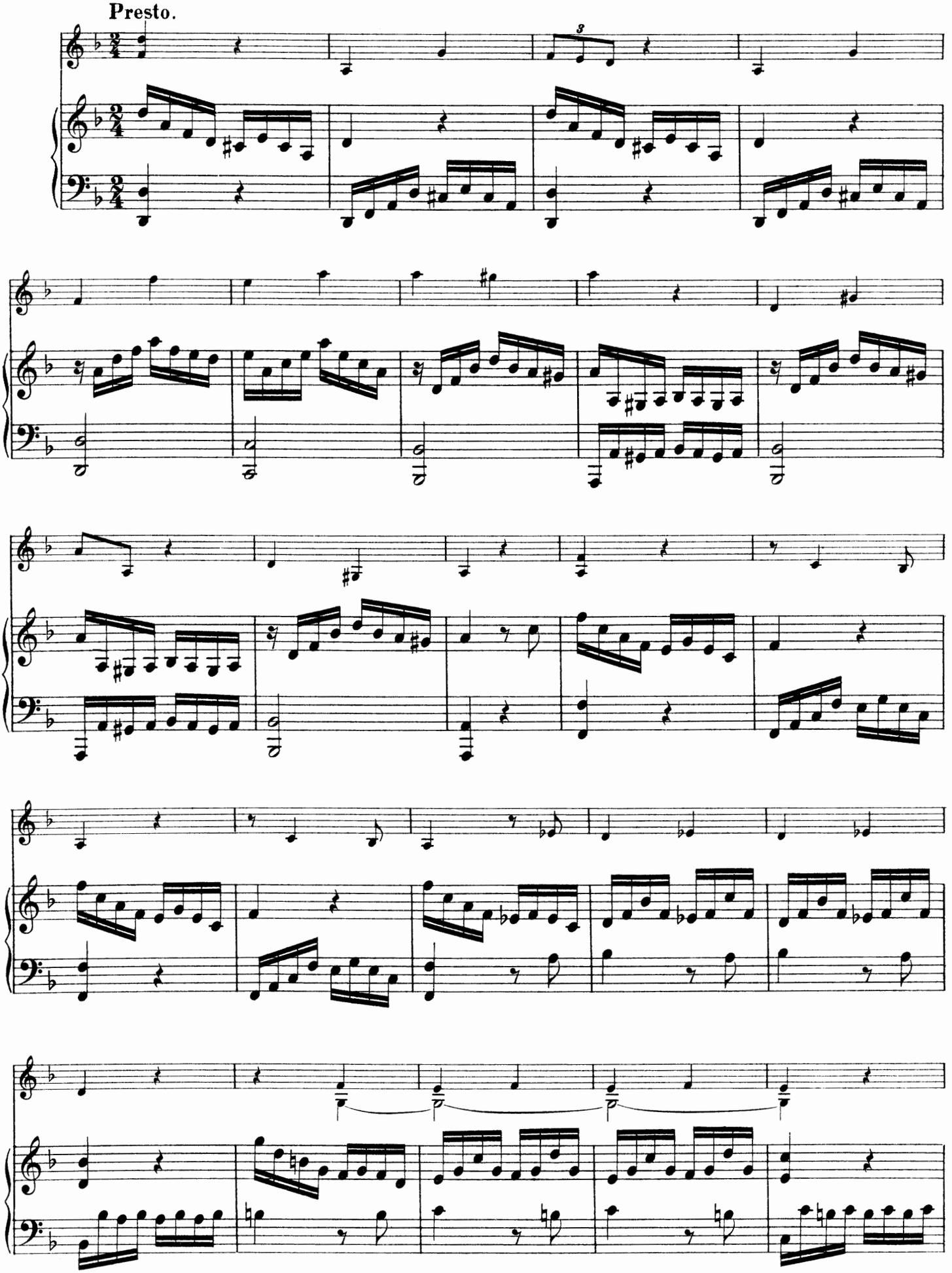


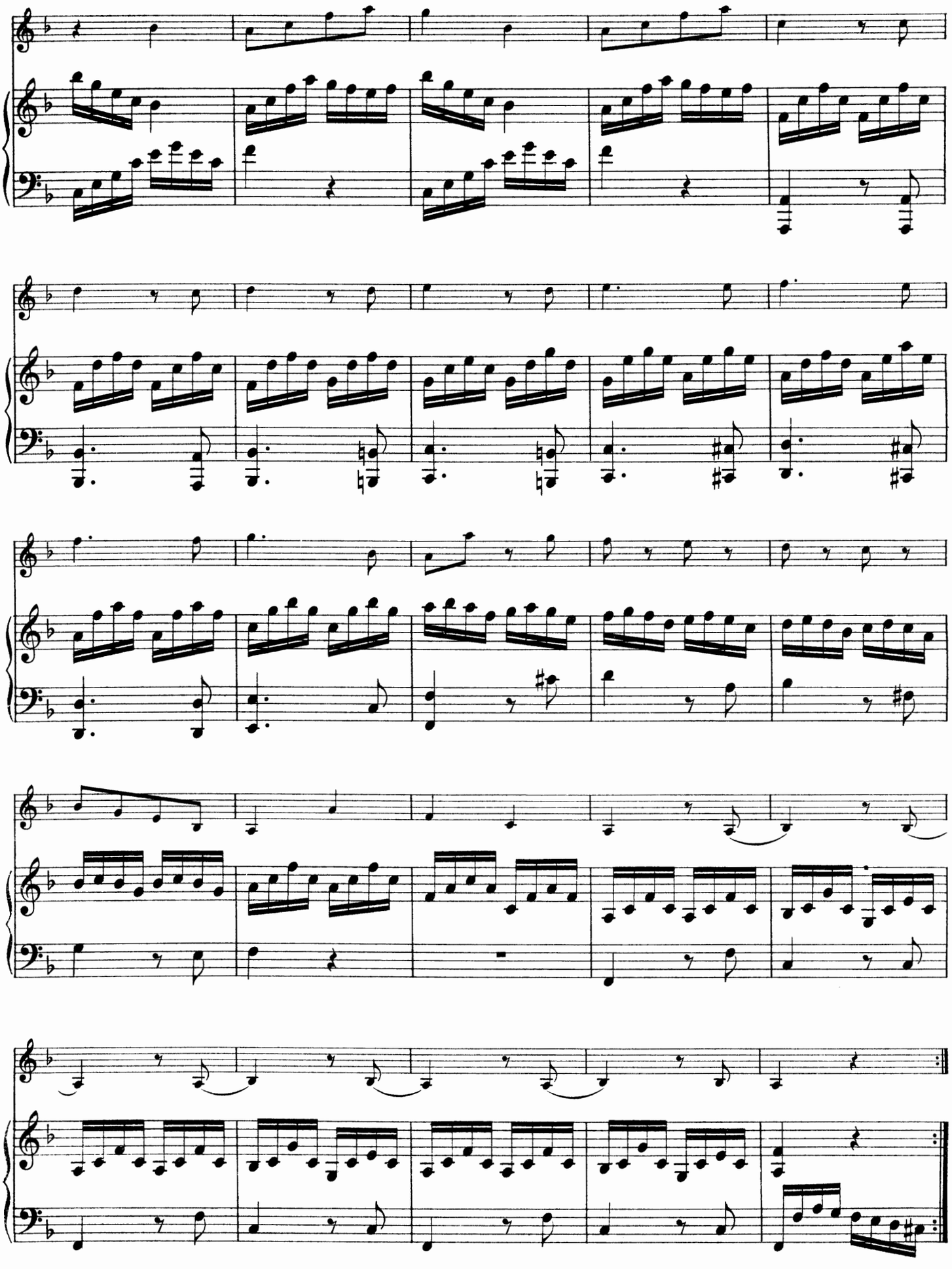


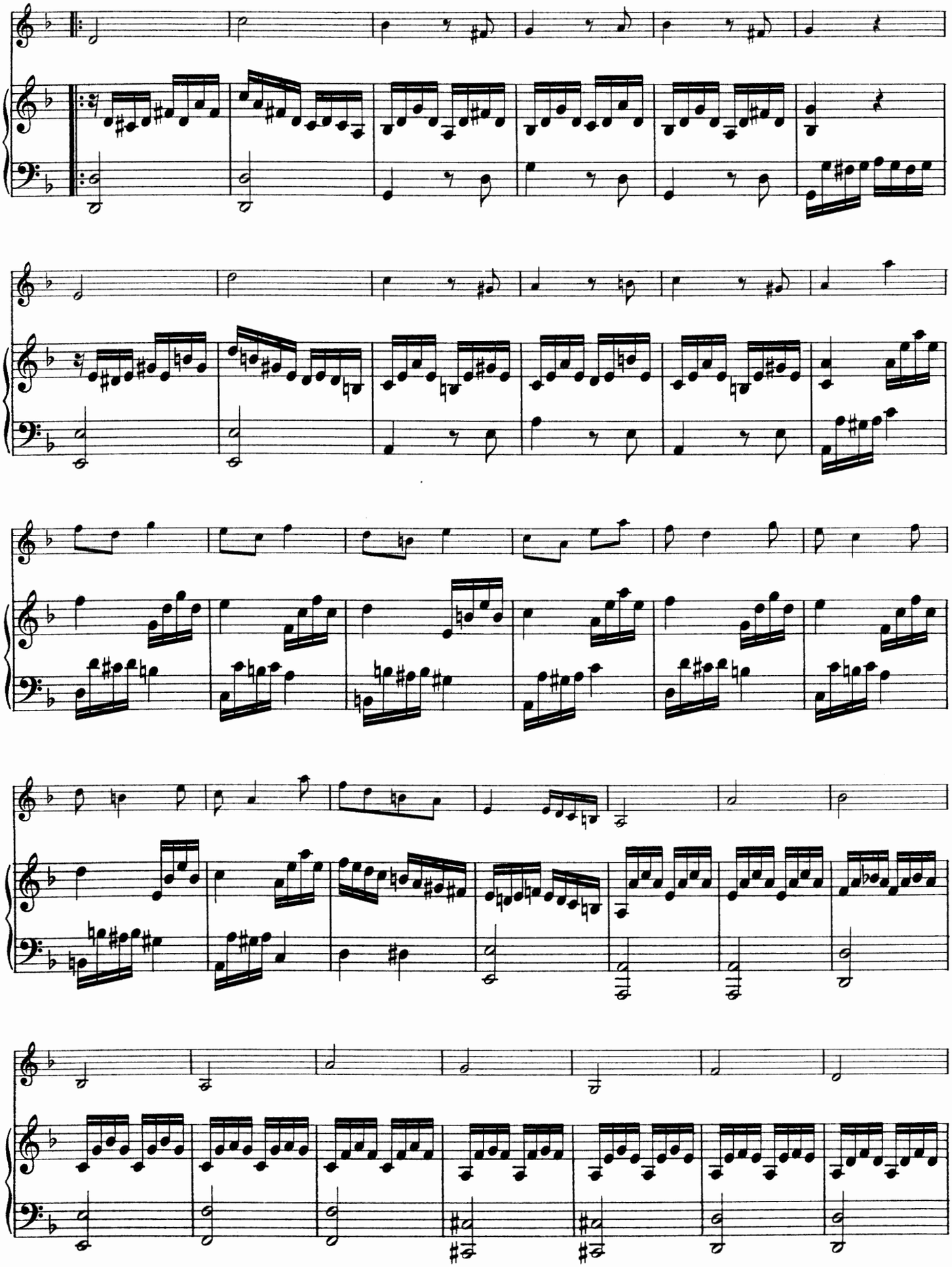

Andante.

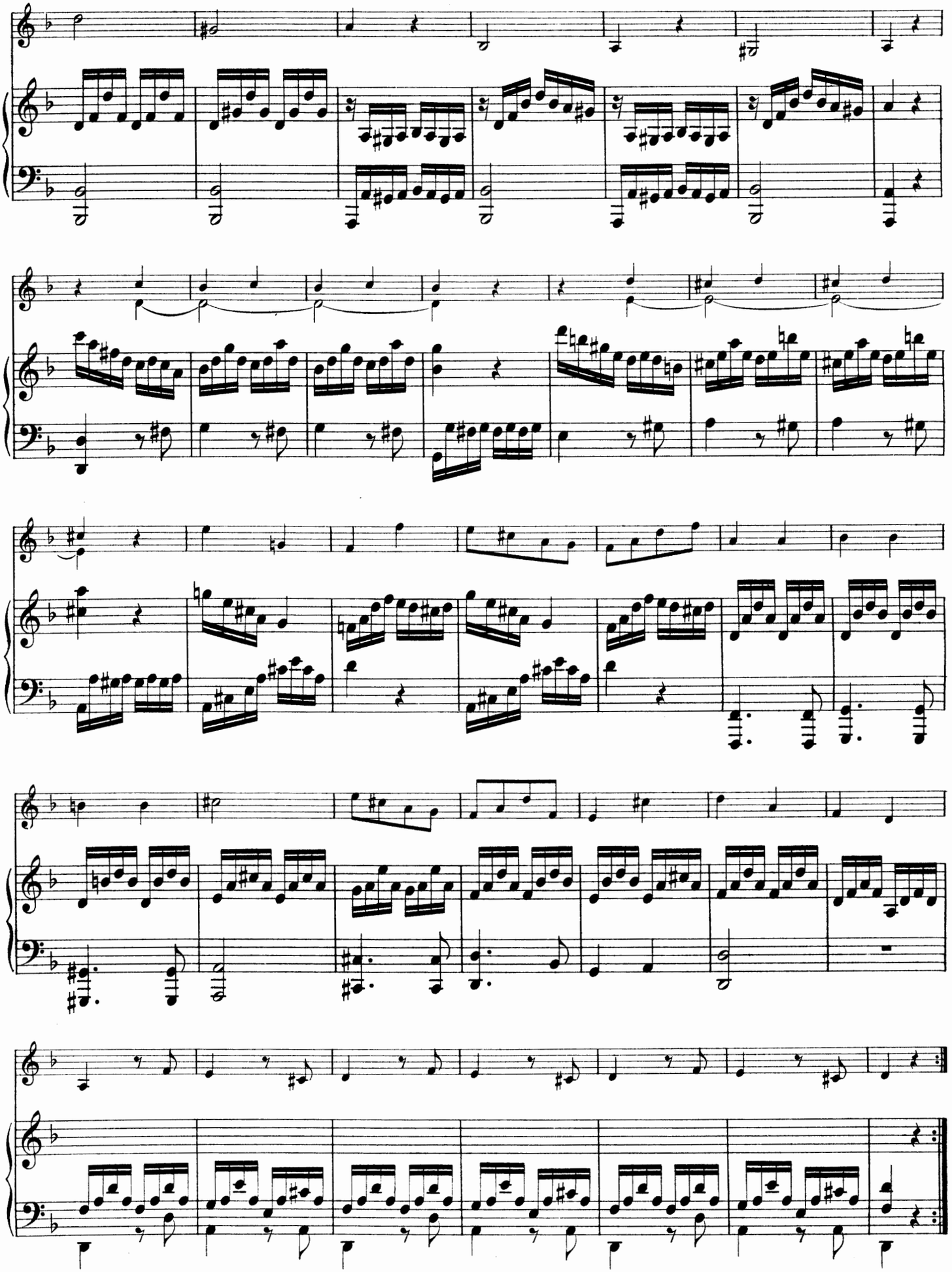





Presto.



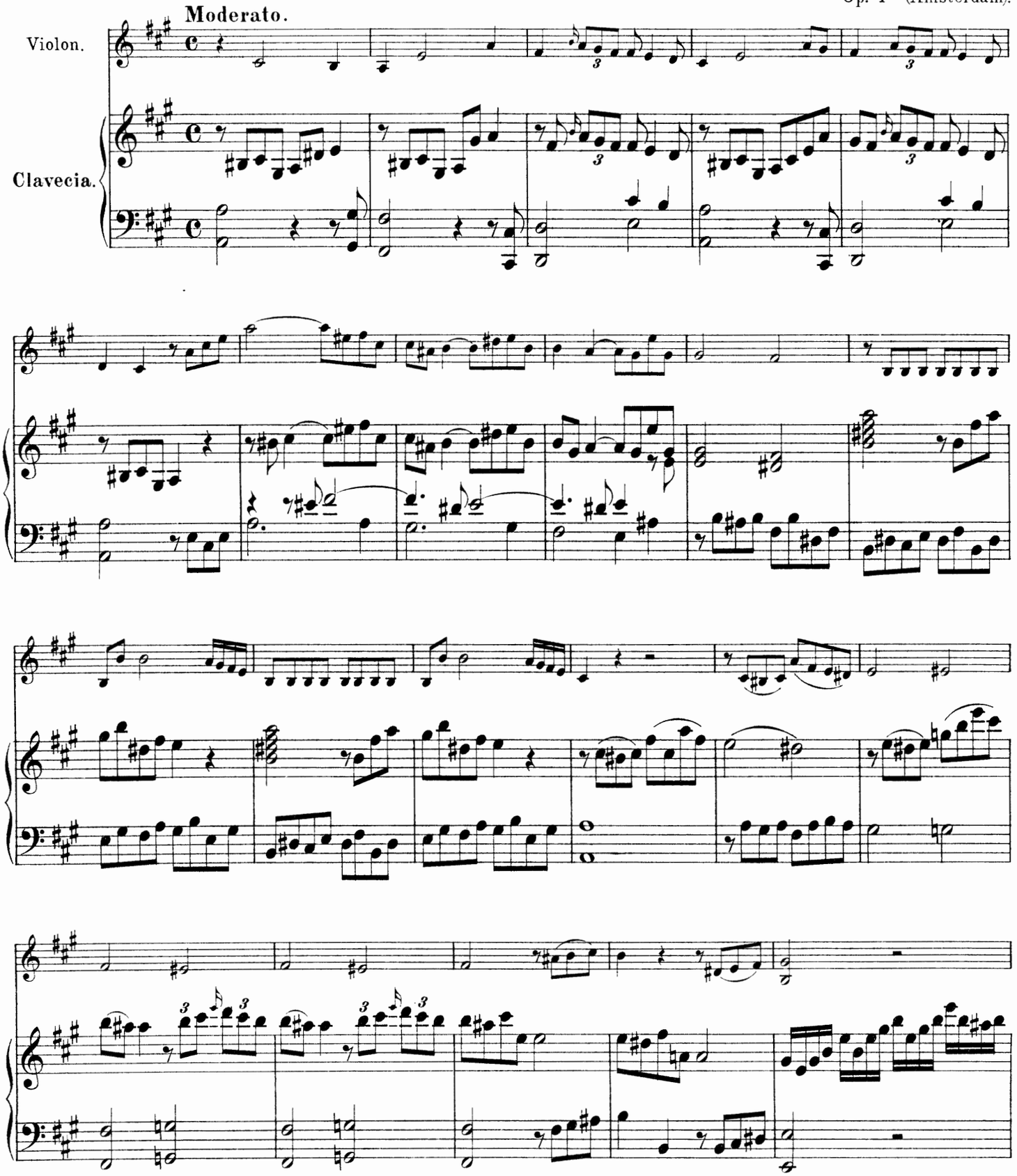


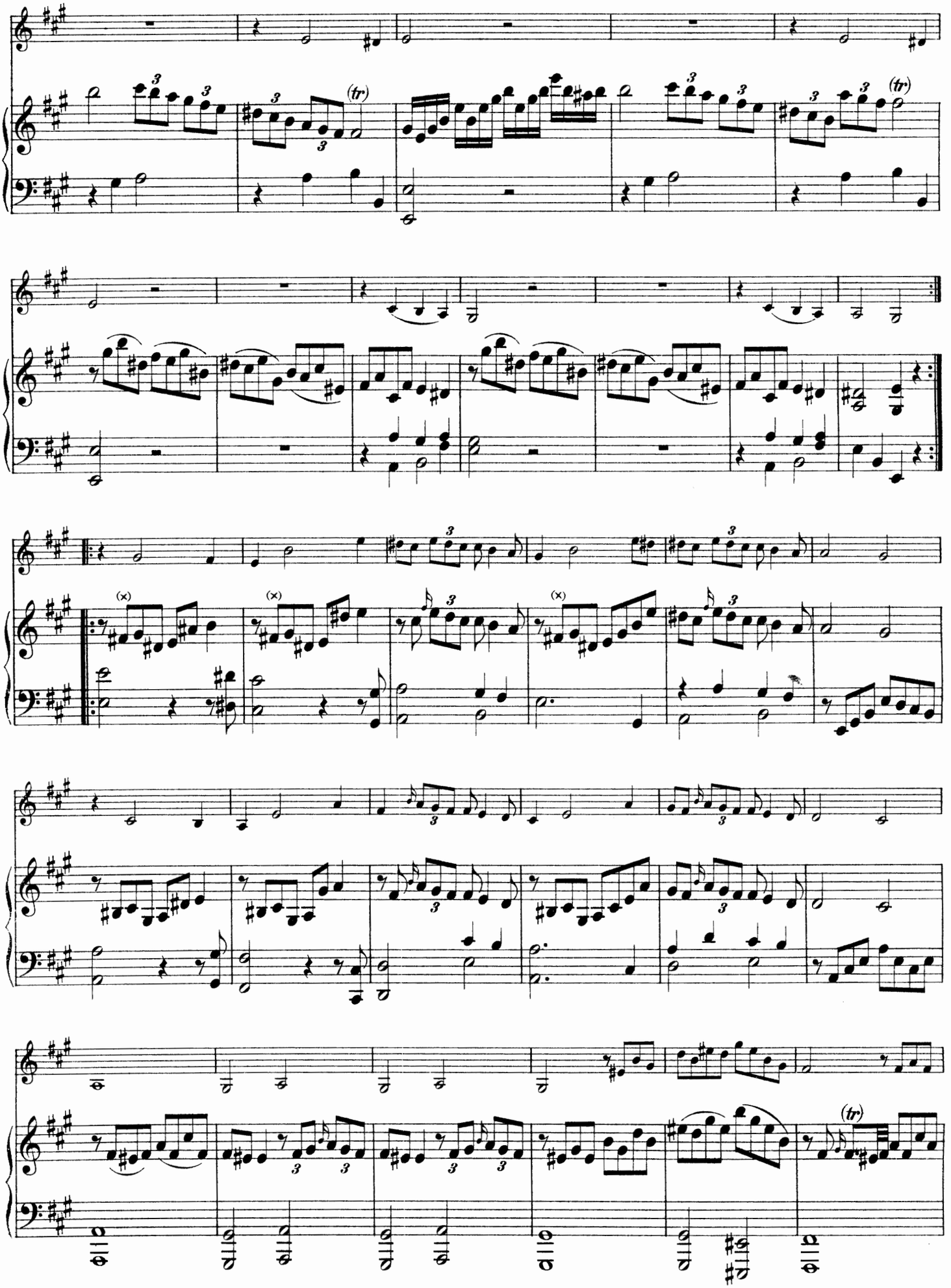


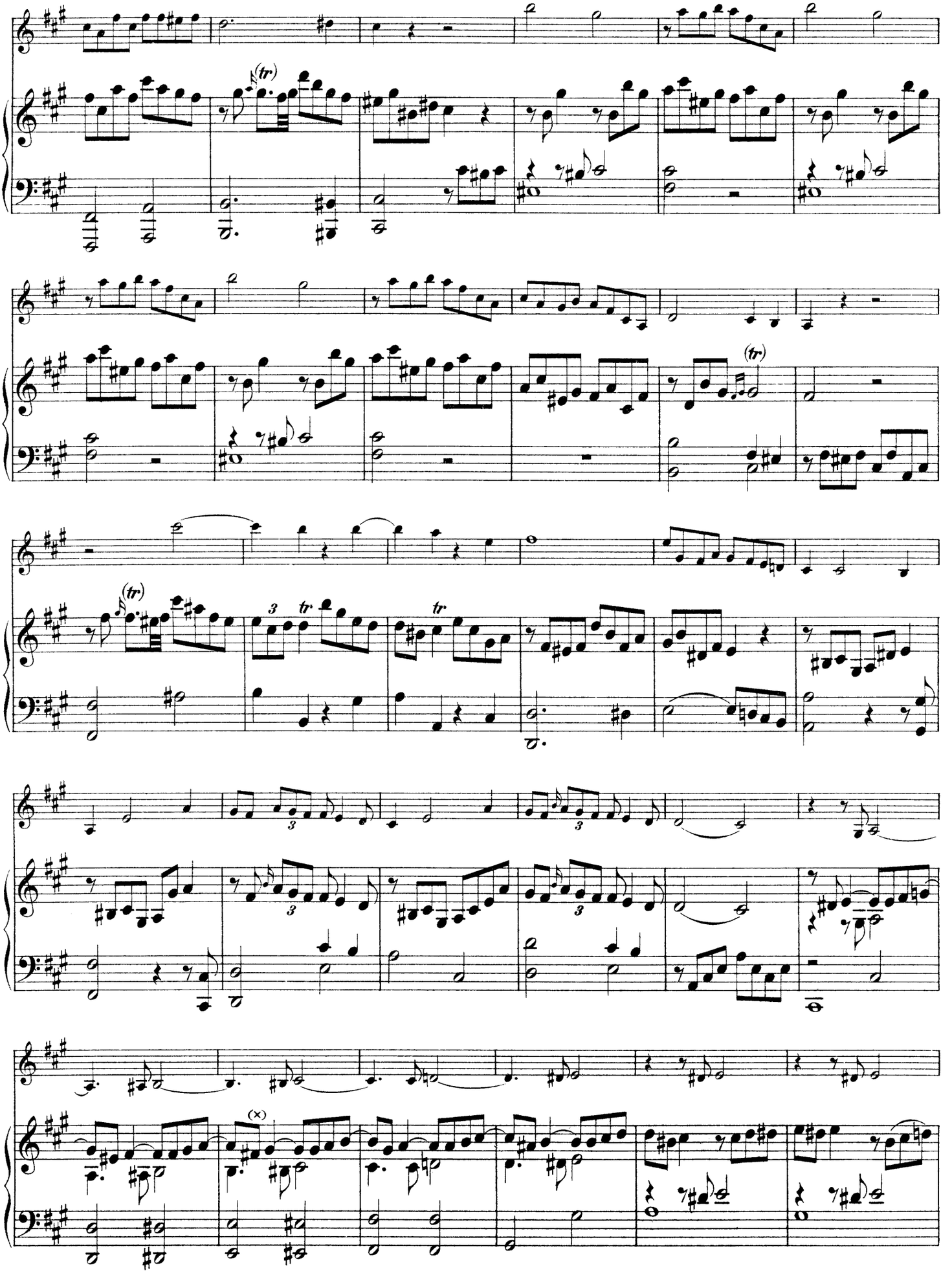
5.

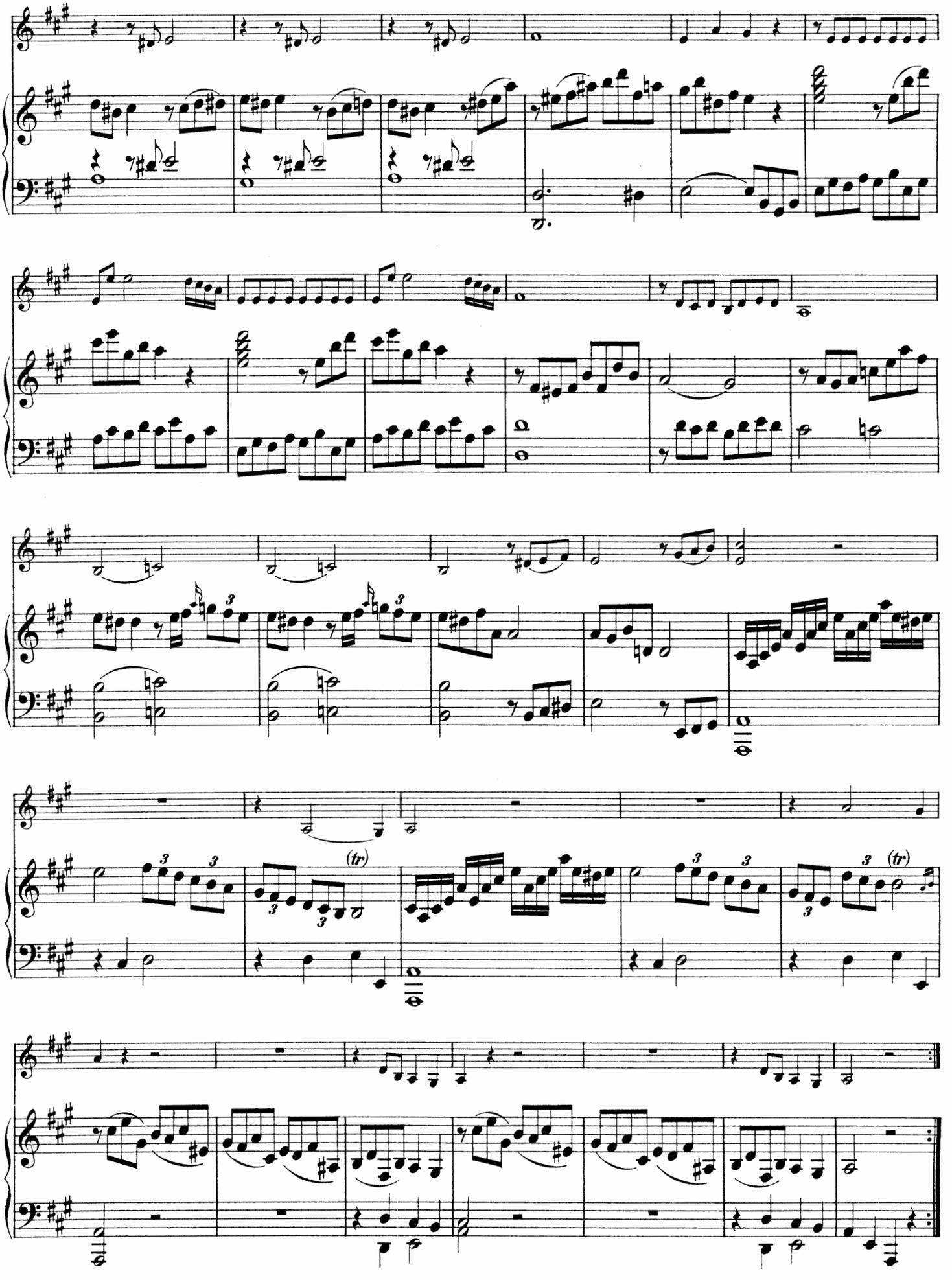
Sonate für Klavier und Violine.

Op. 14ᵛ (Paris).
Op. 4ᵛ (Amsterdam).



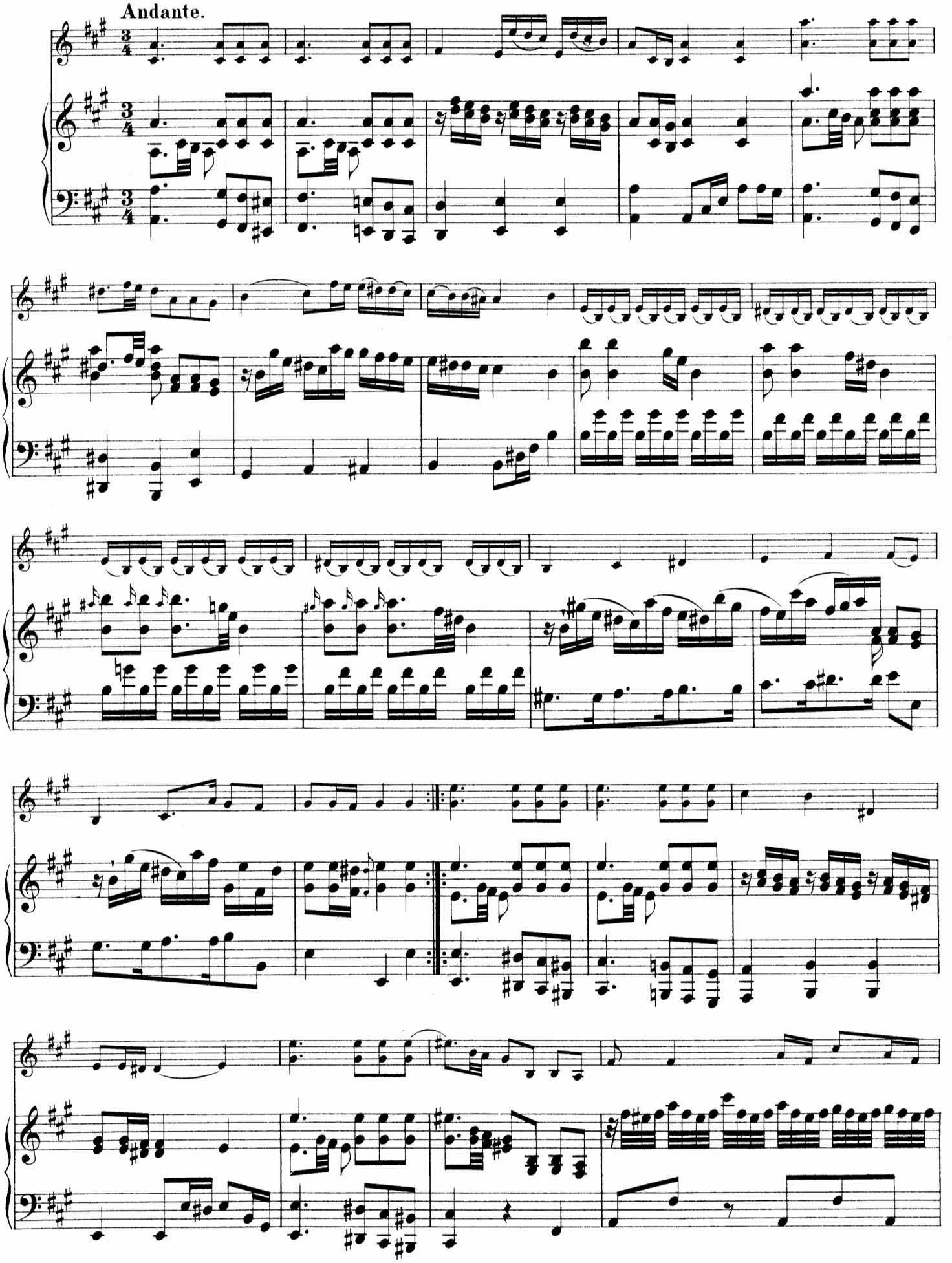


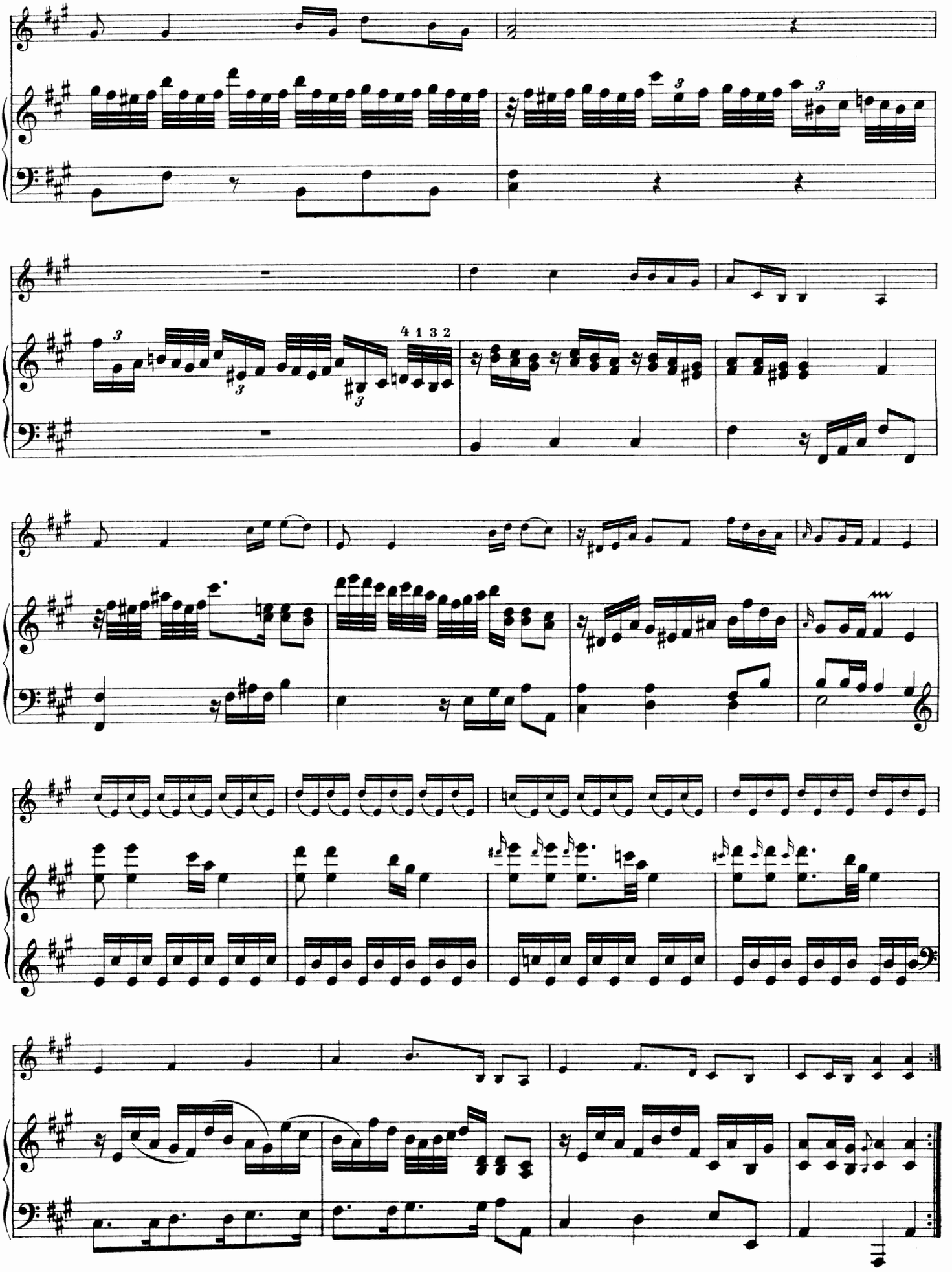


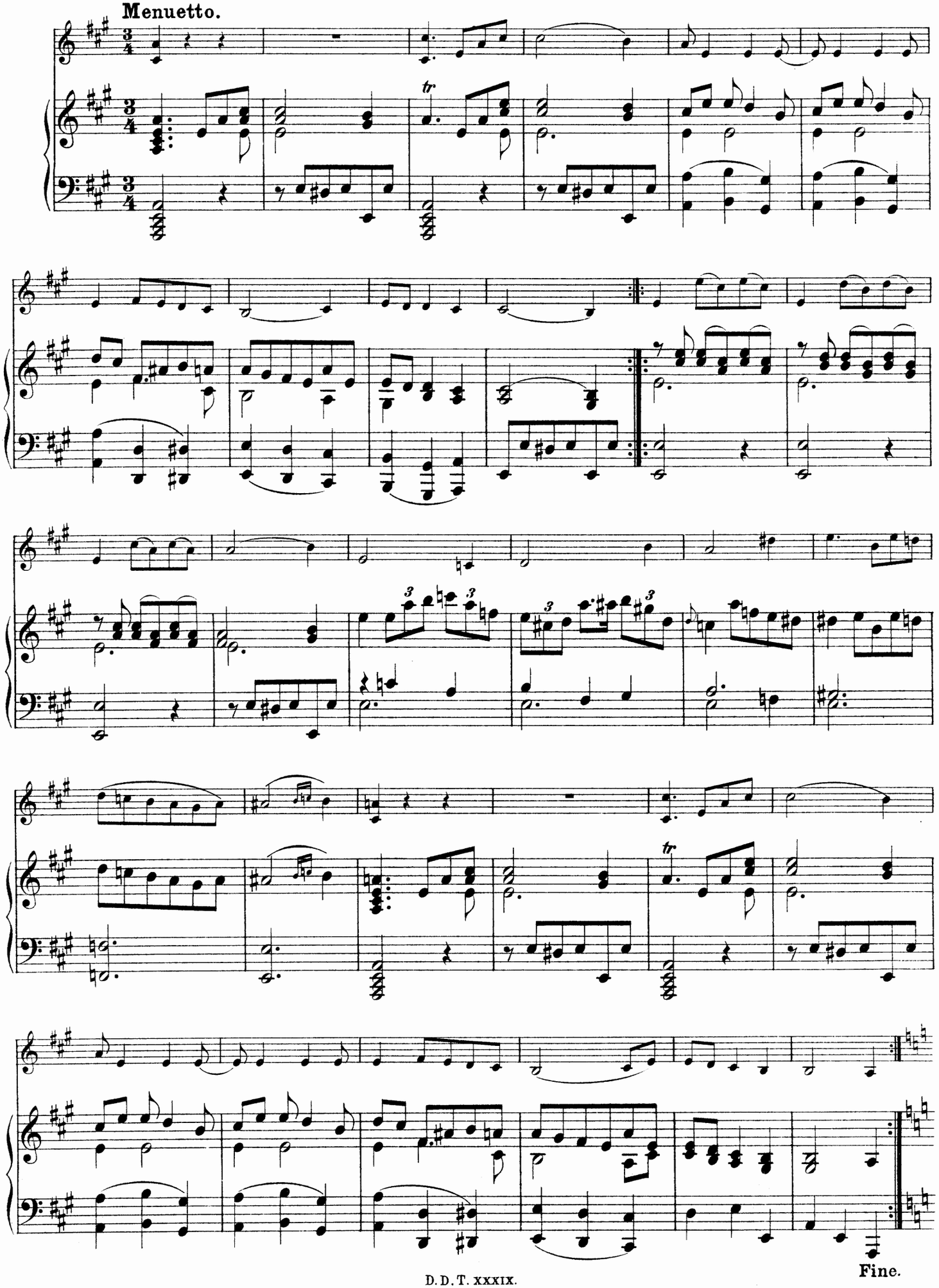


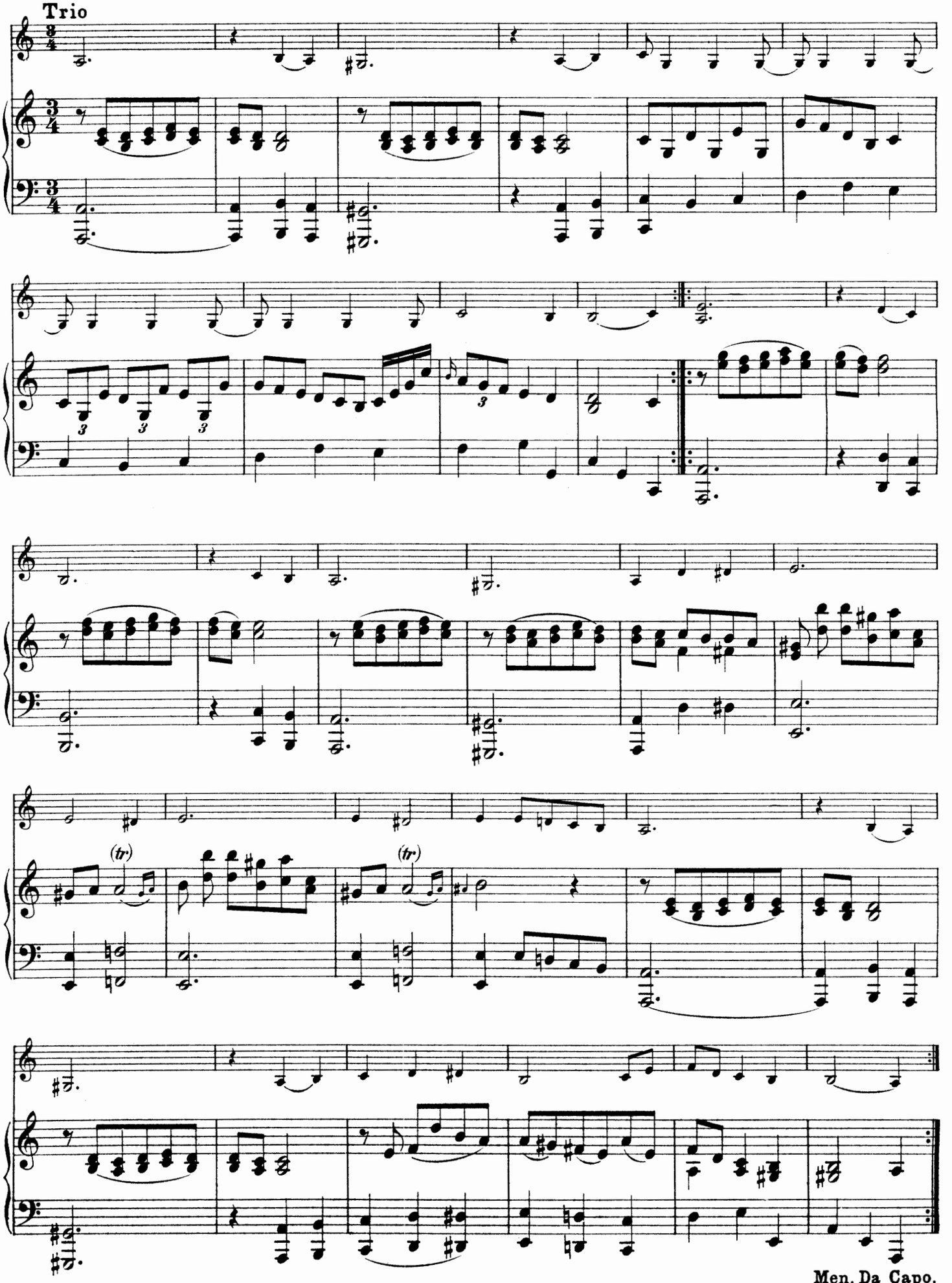
Polonoise.

Andante.





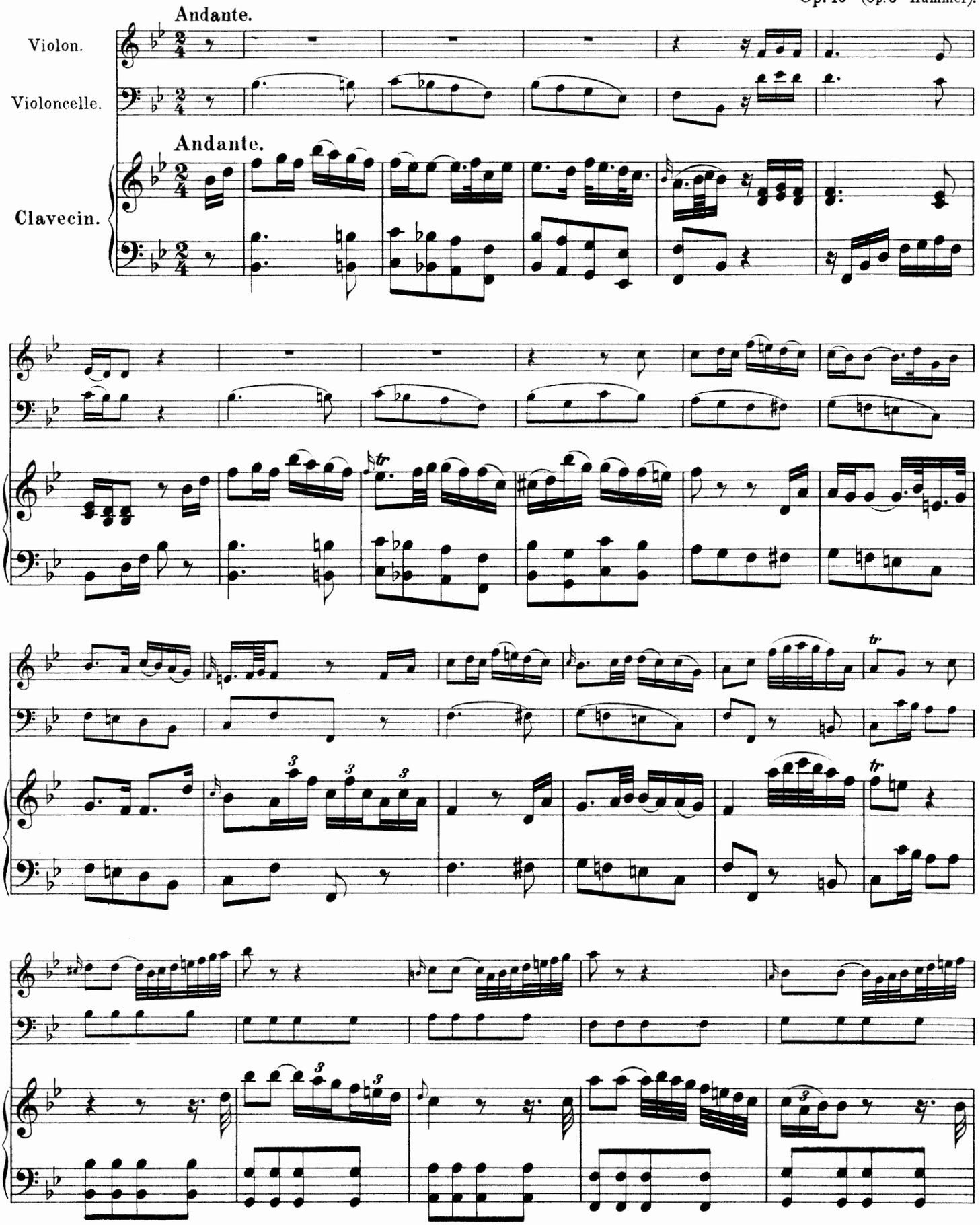

Menuetto.
tr
tr
Fine.

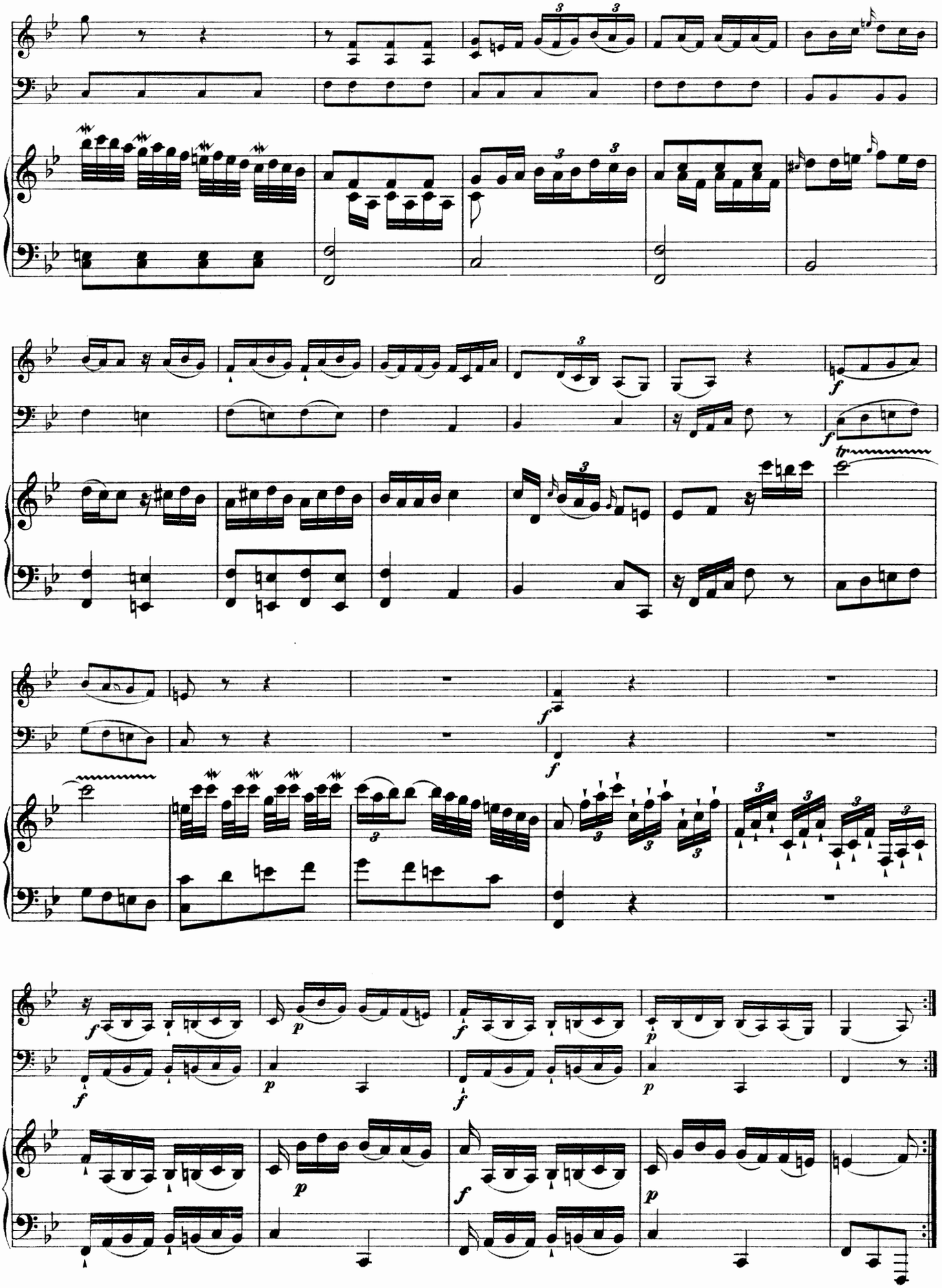

Trio
(tr)
(tr)
Men. Da Capo.

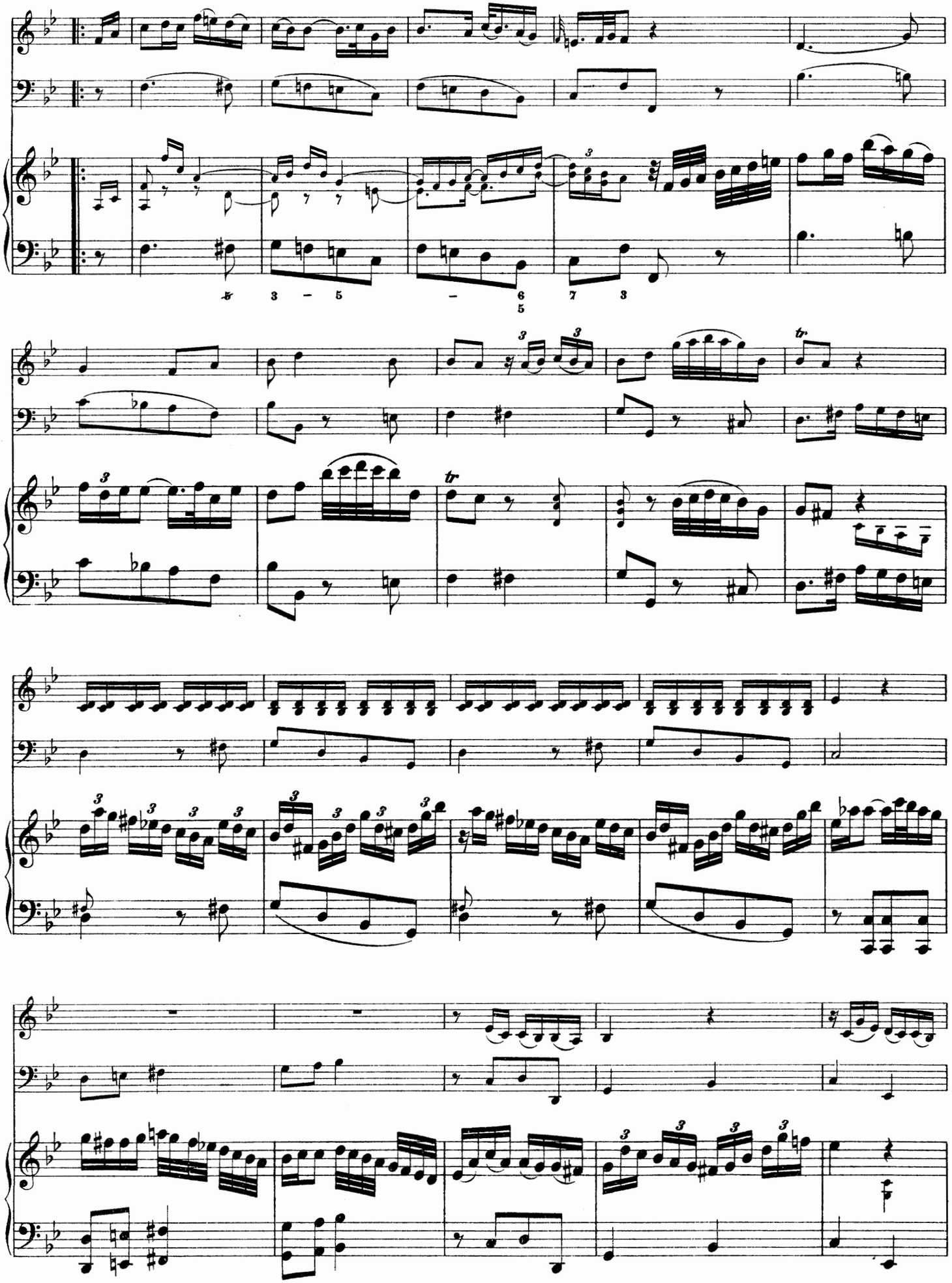
6.

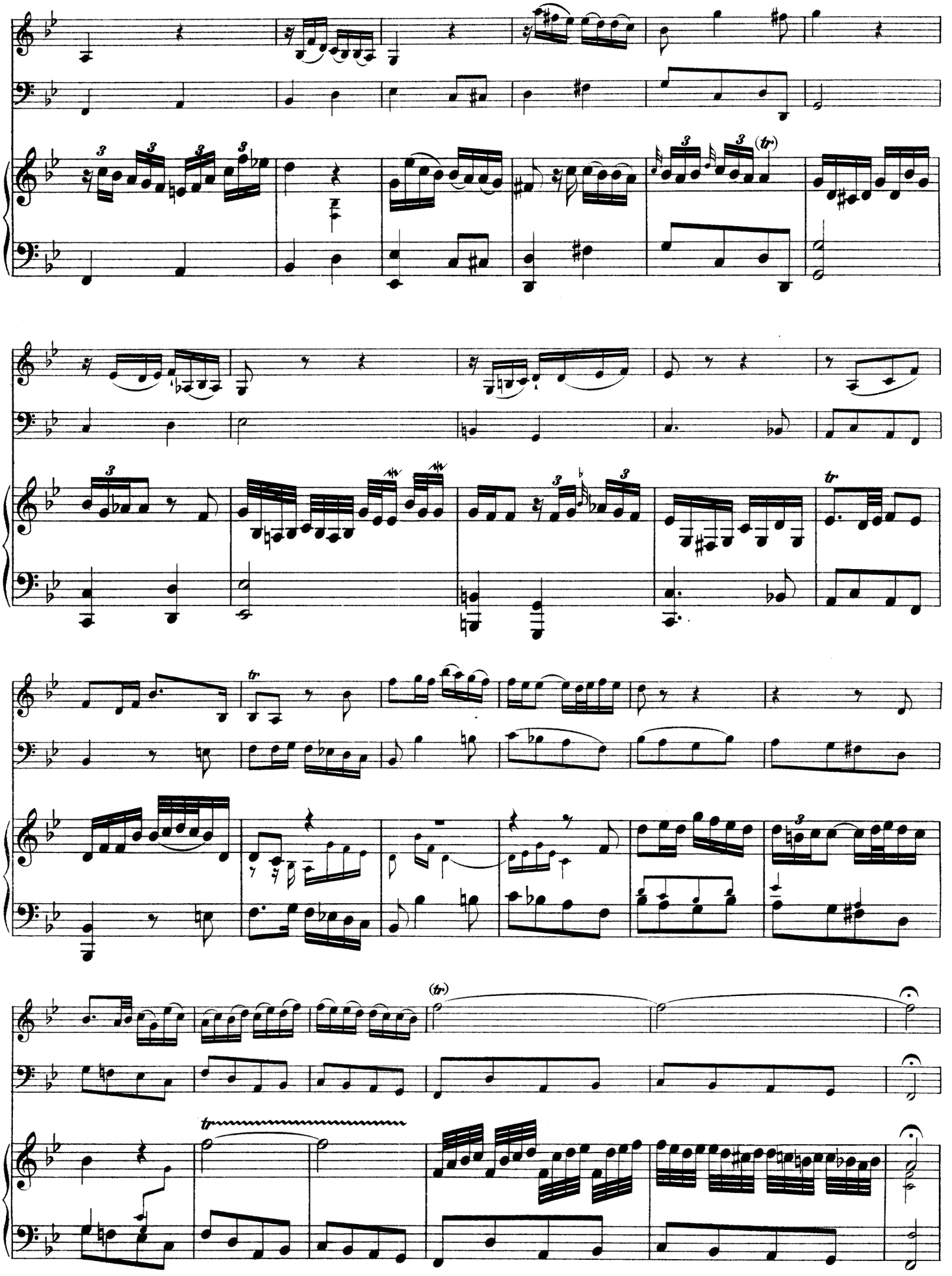
Trio für Klavier, Violine und Violoncell.

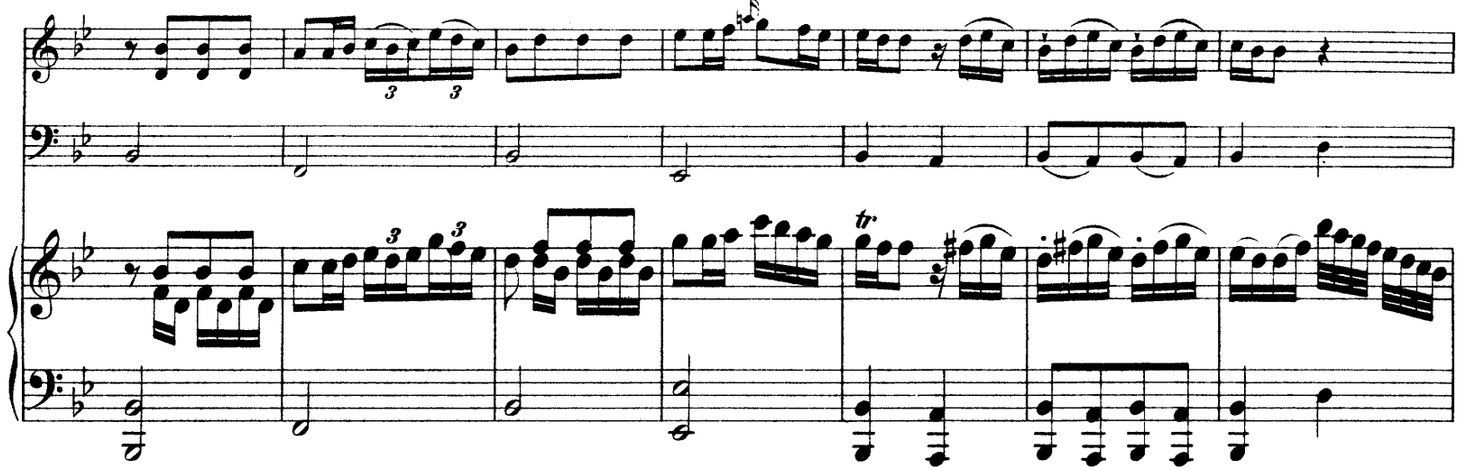
Op. 16[I] (Op. 3[I] Hummel).

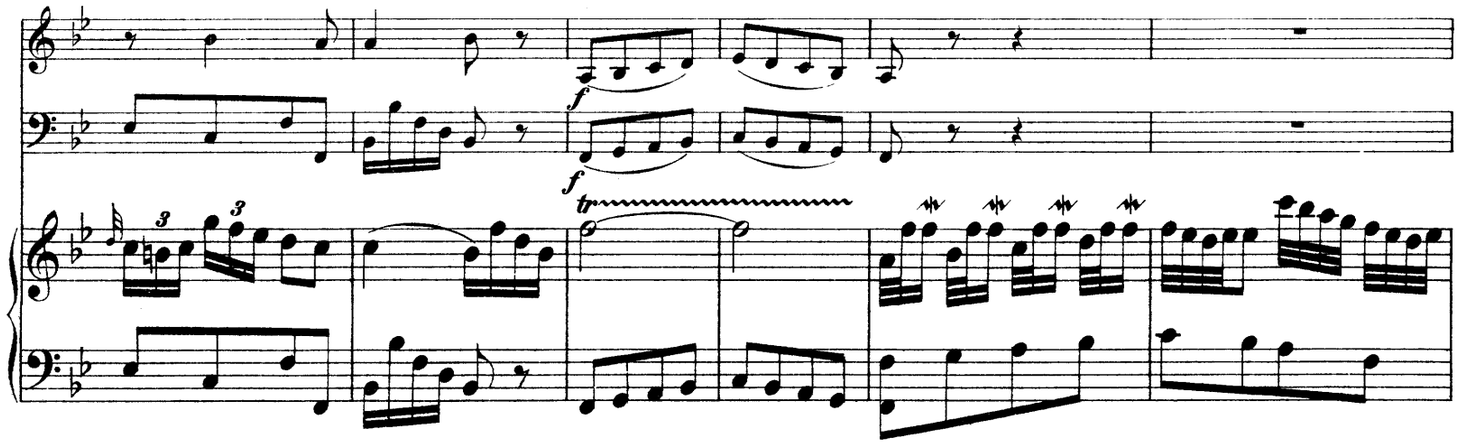


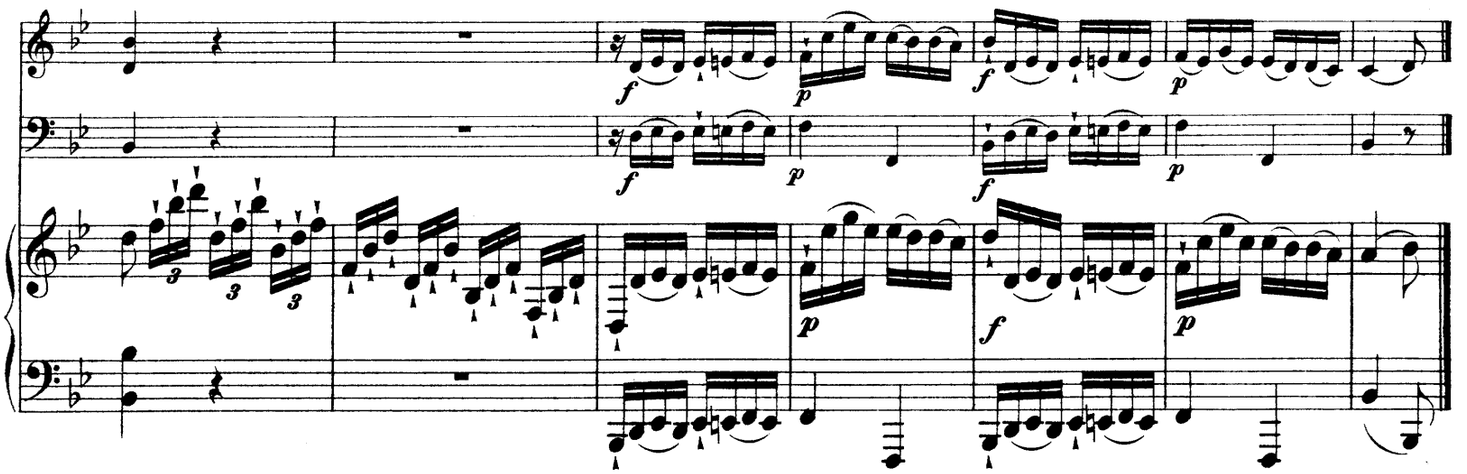




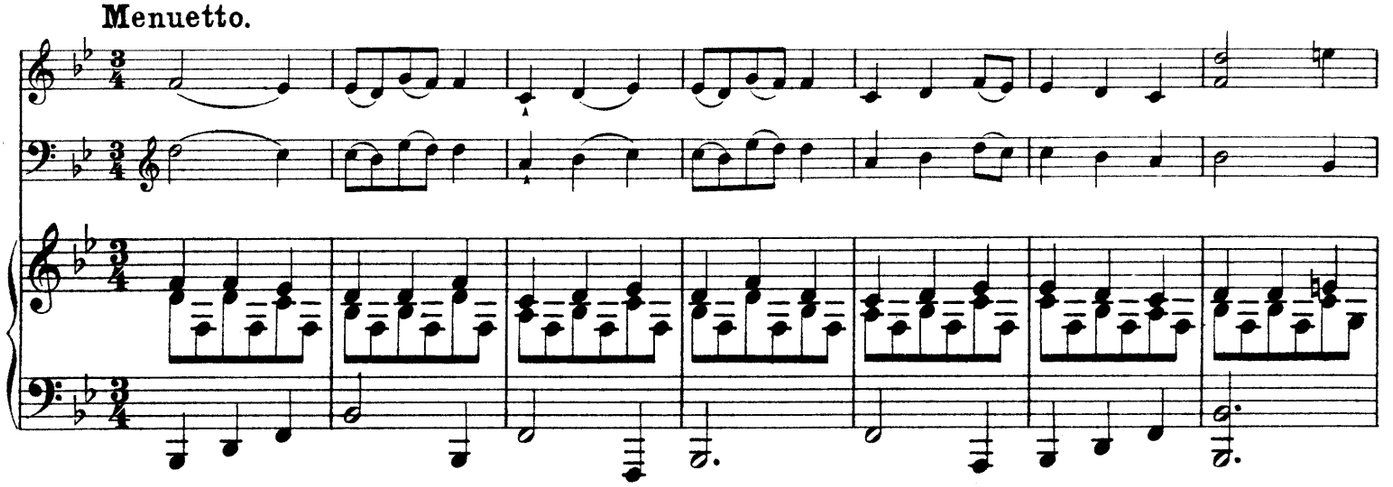


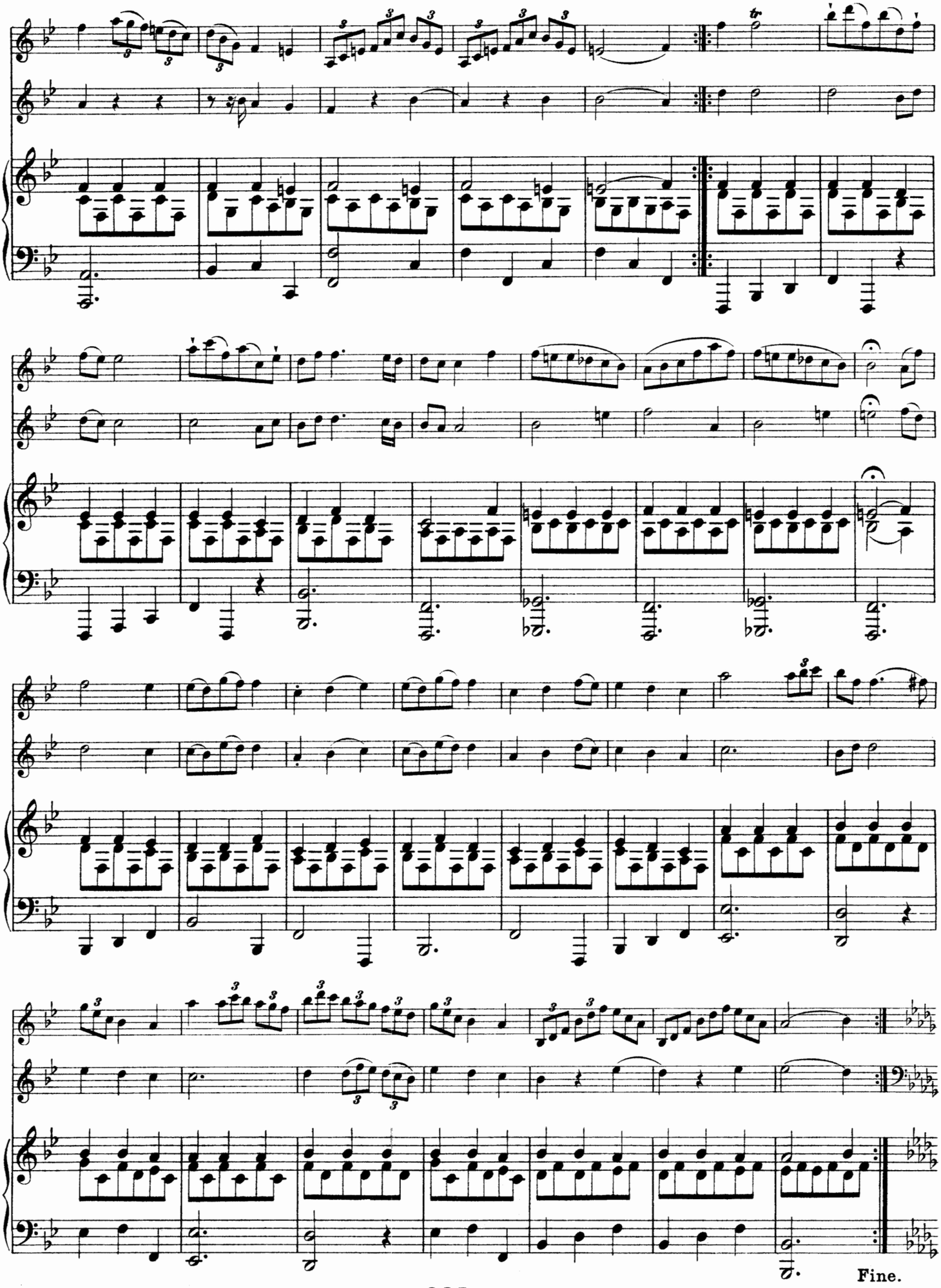




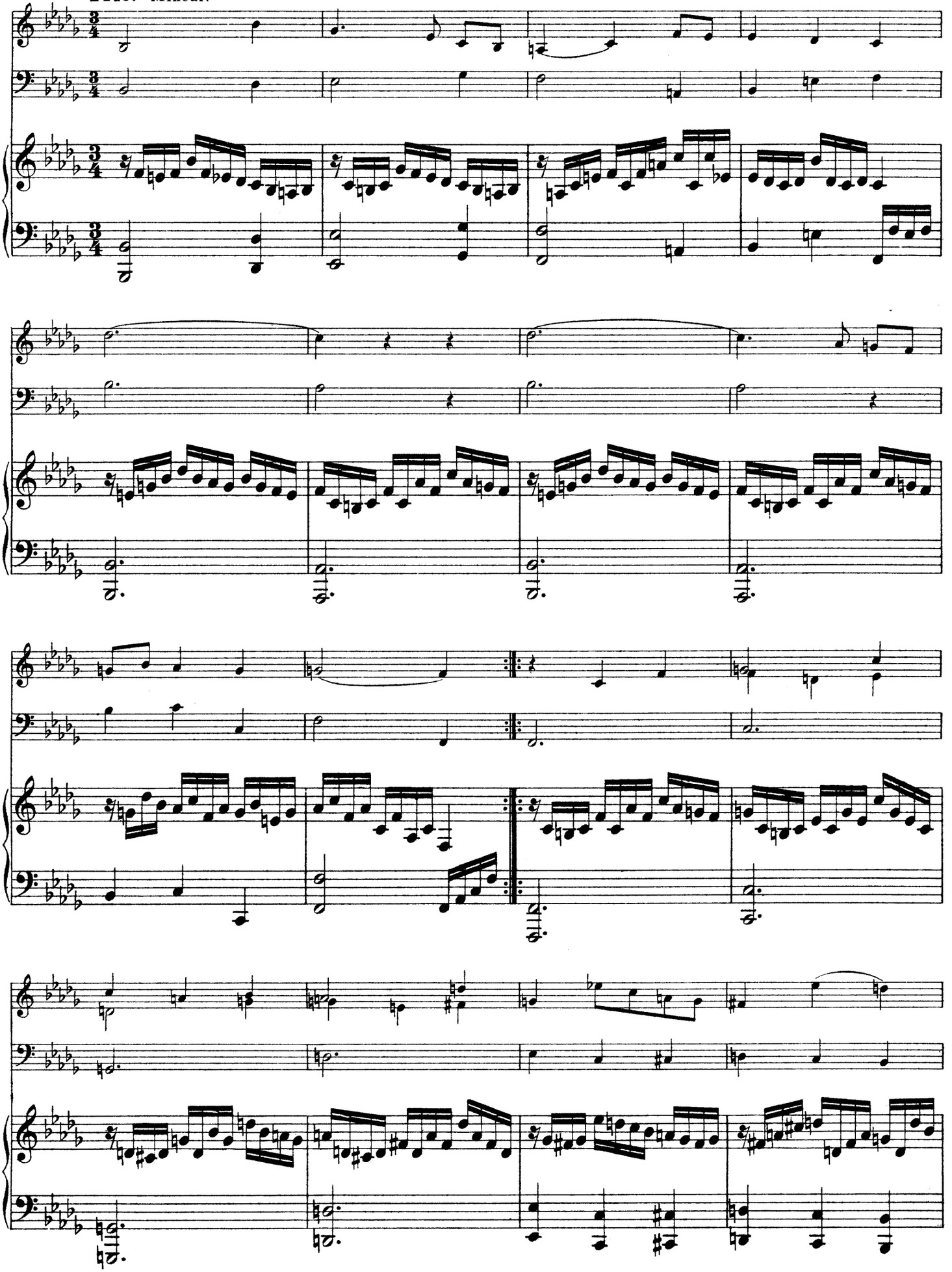


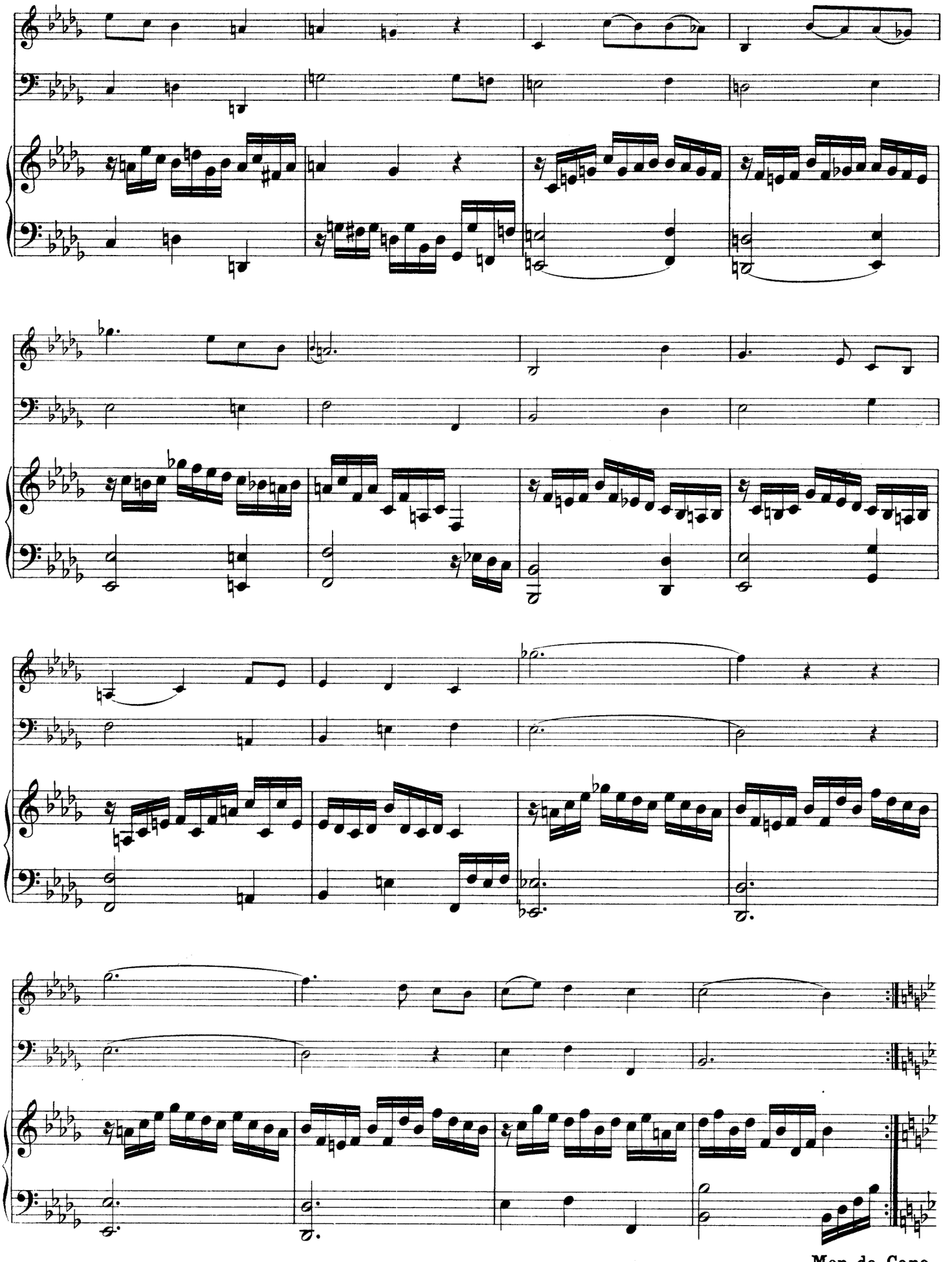
Menuetto.



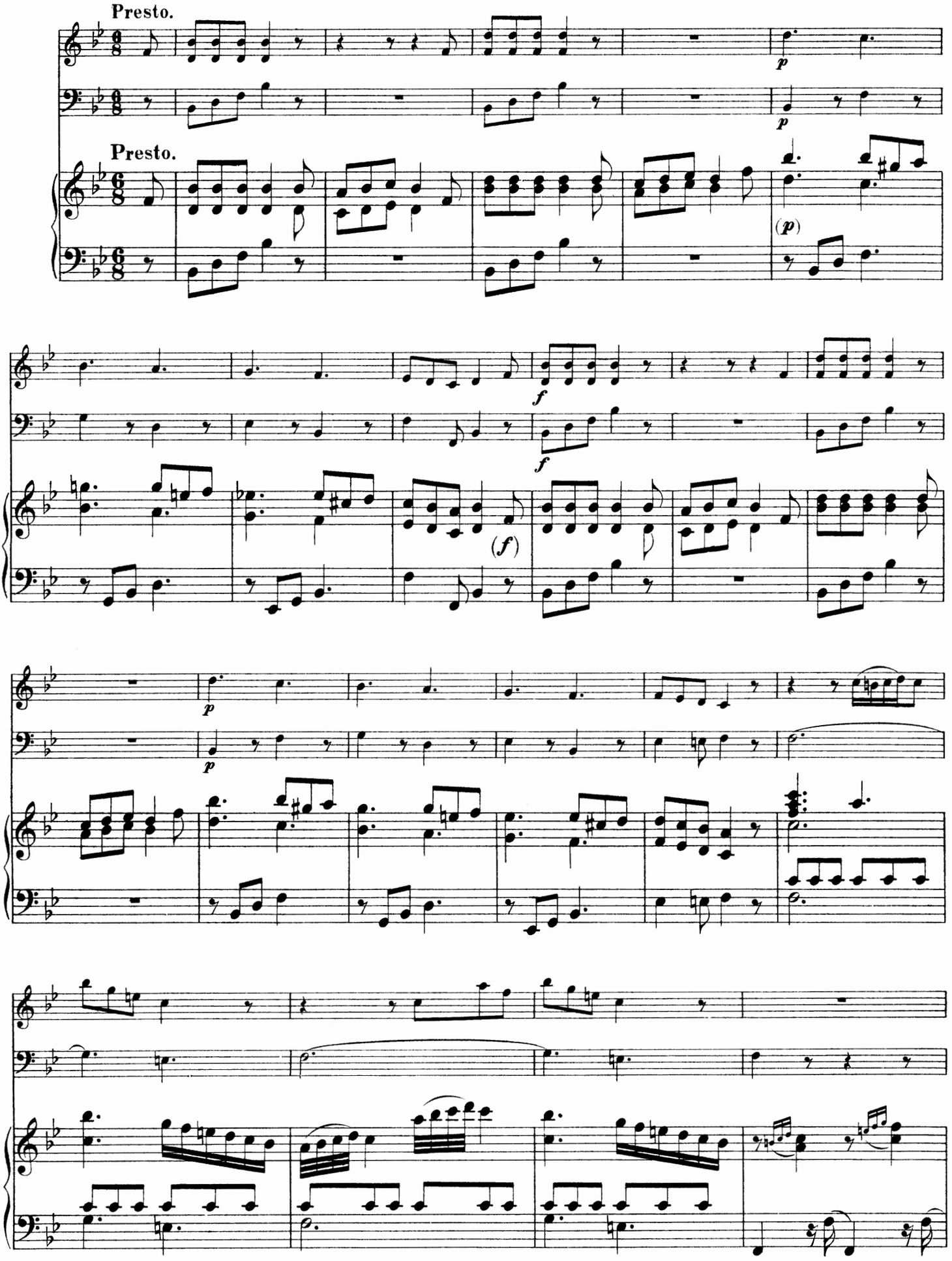

Fine.

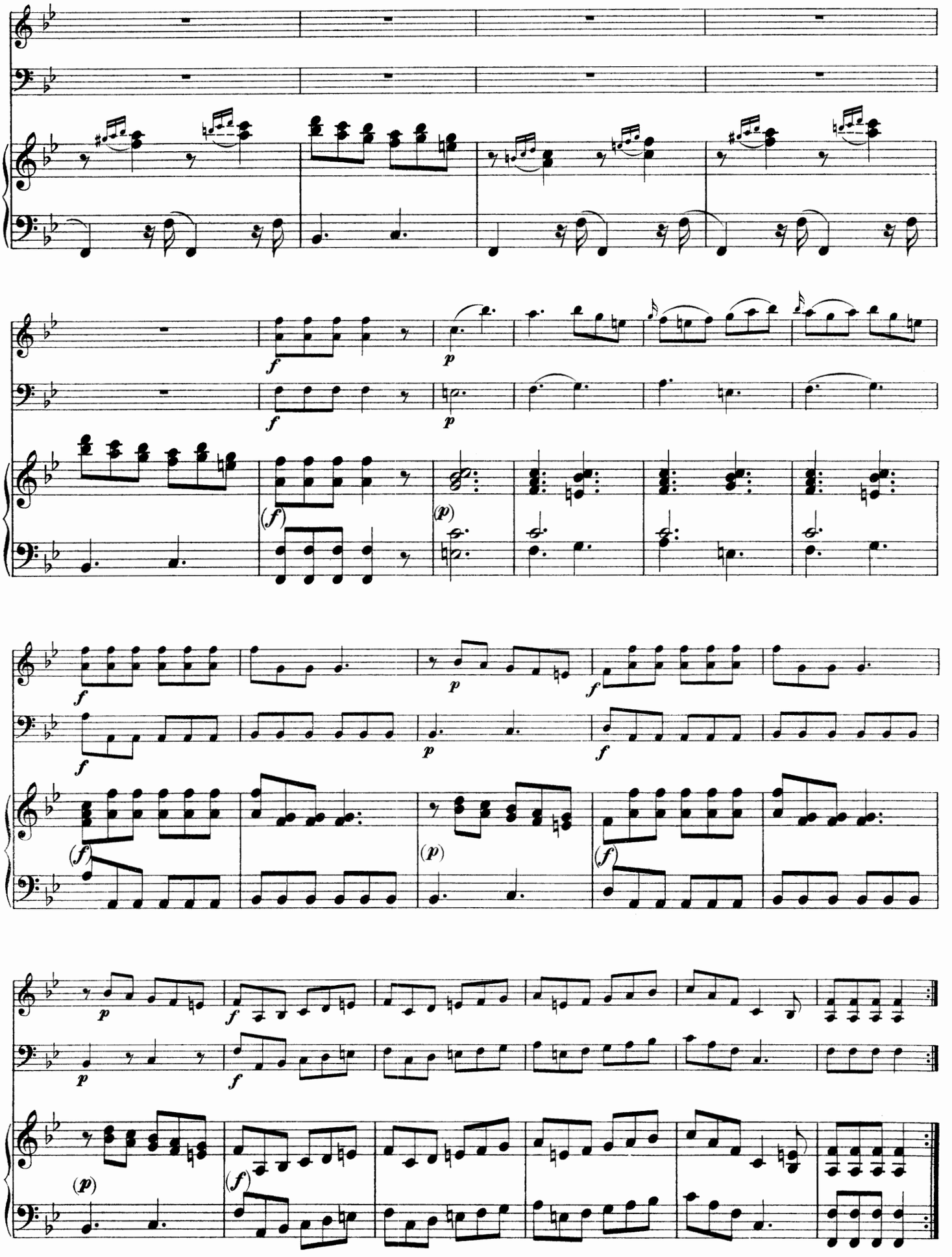
Trio. Mineur.

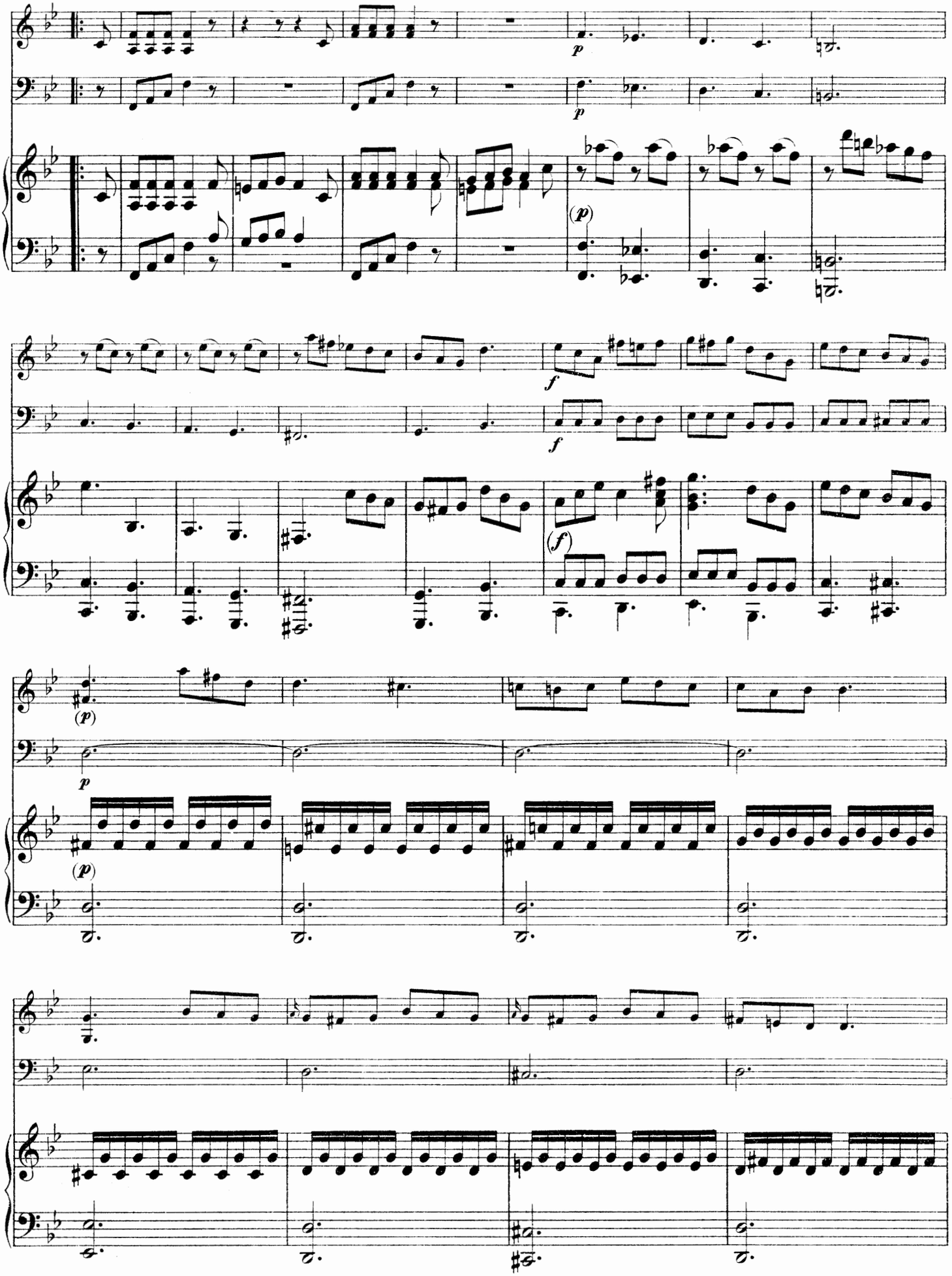


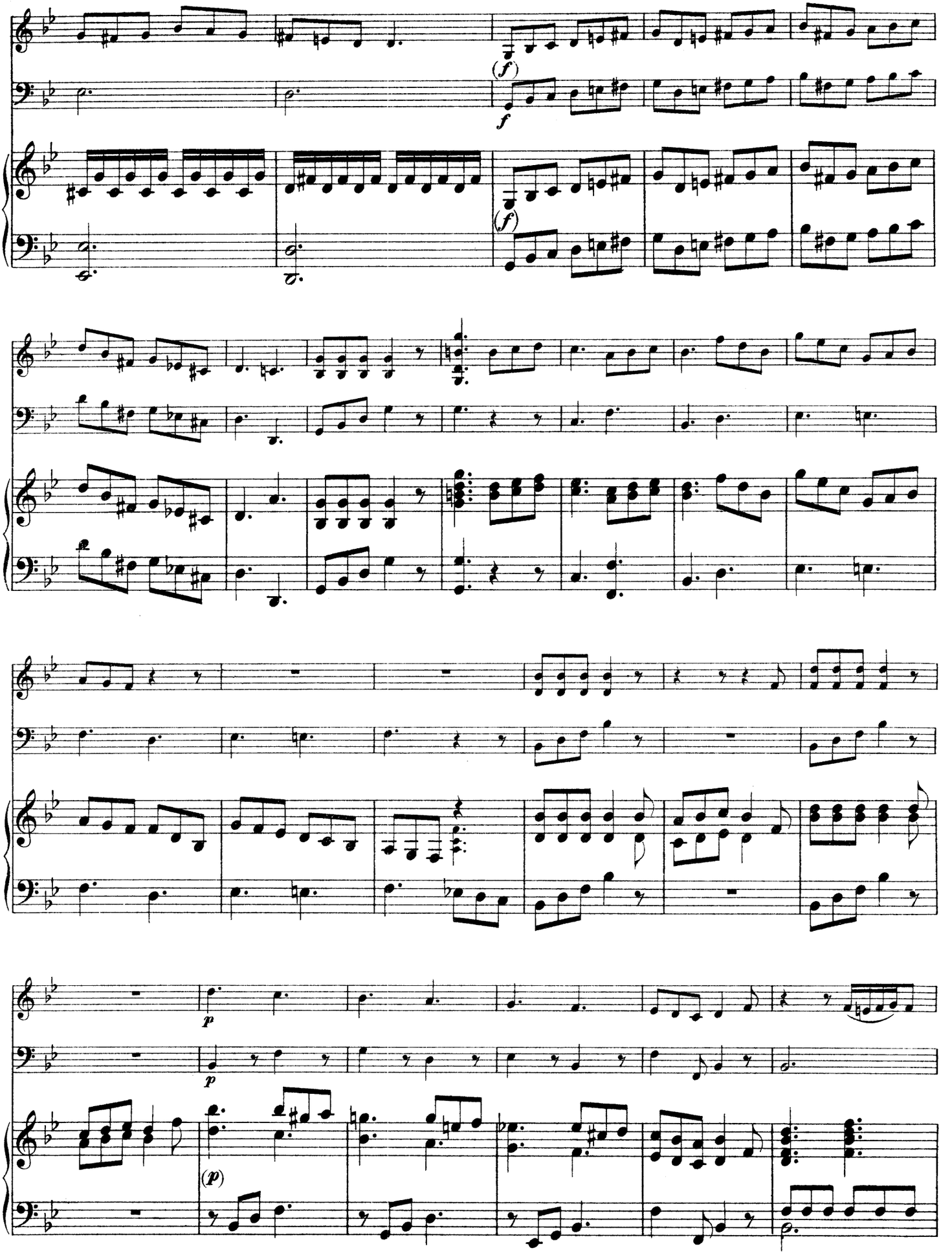


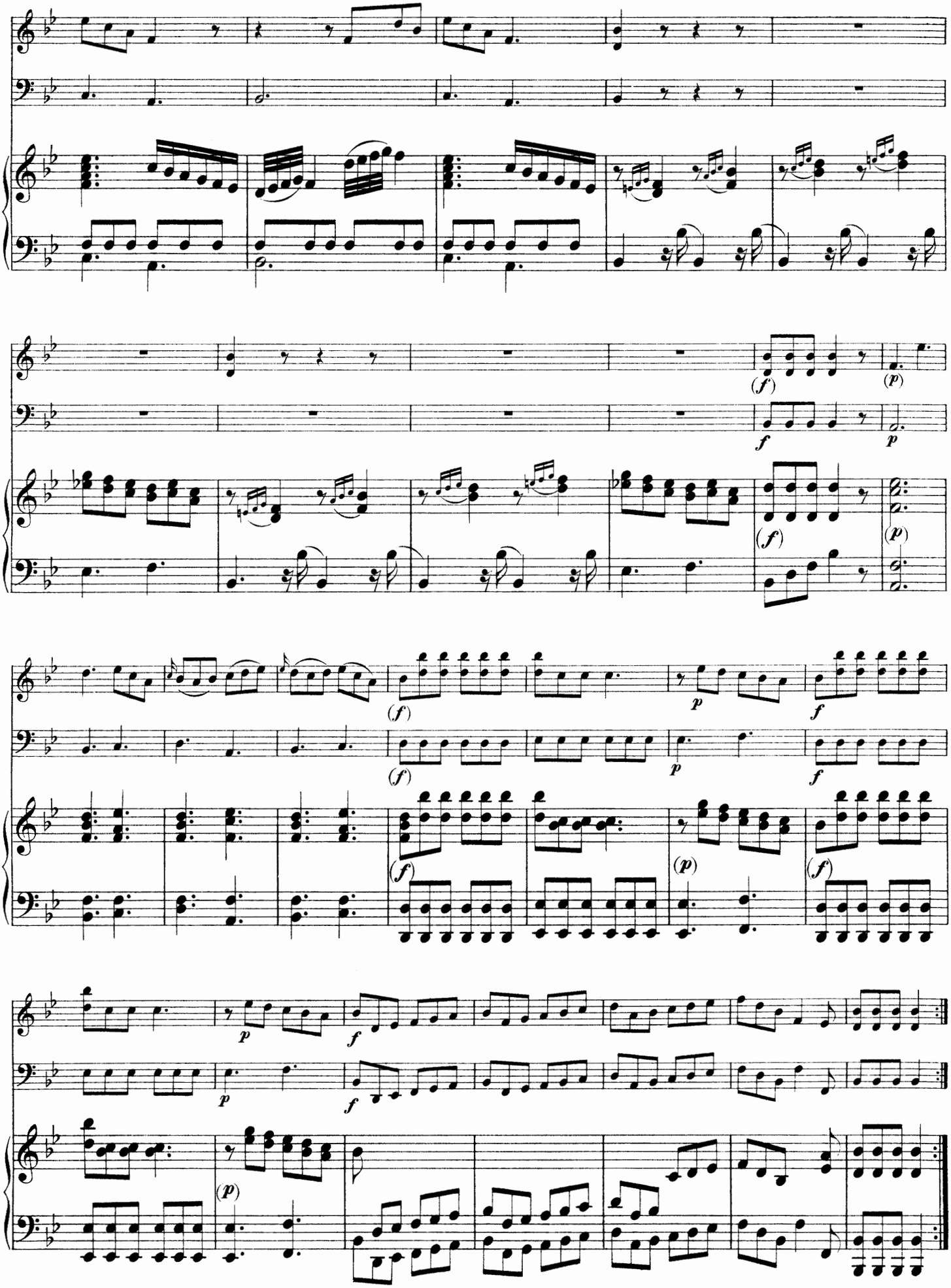
Men. da Capo.


Presto.
Presto.





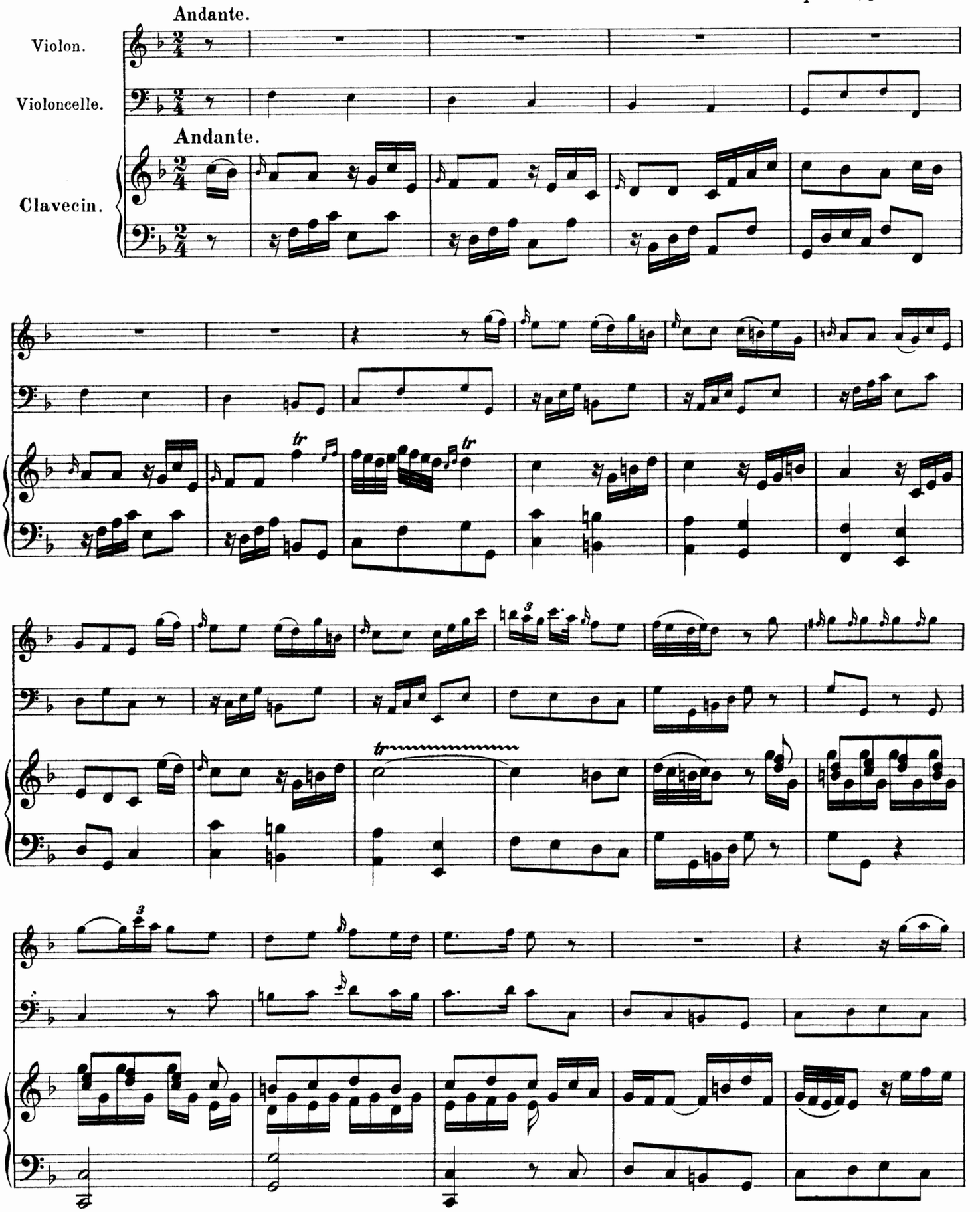

(f)
f
(f)
p
p
(p)

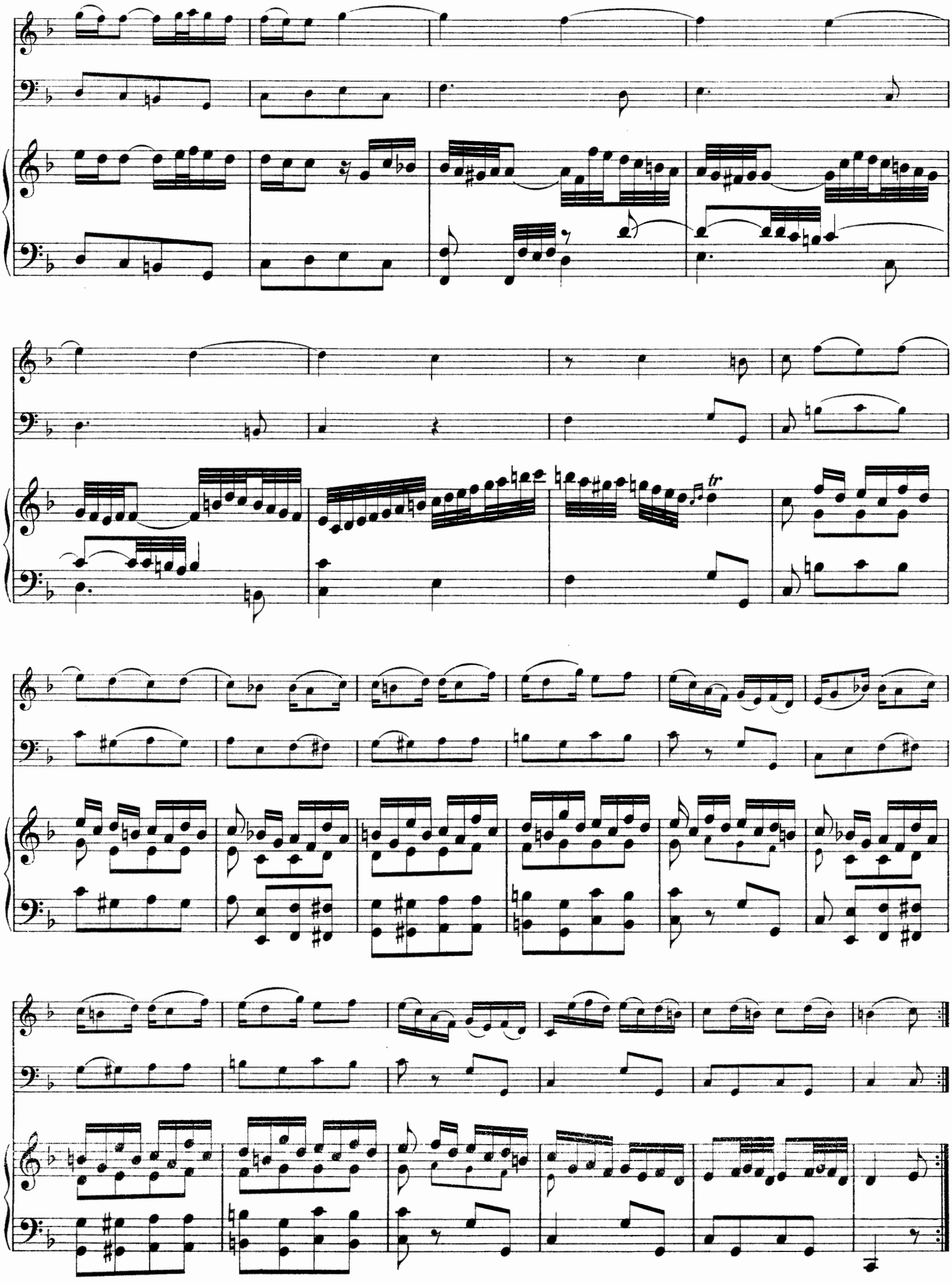


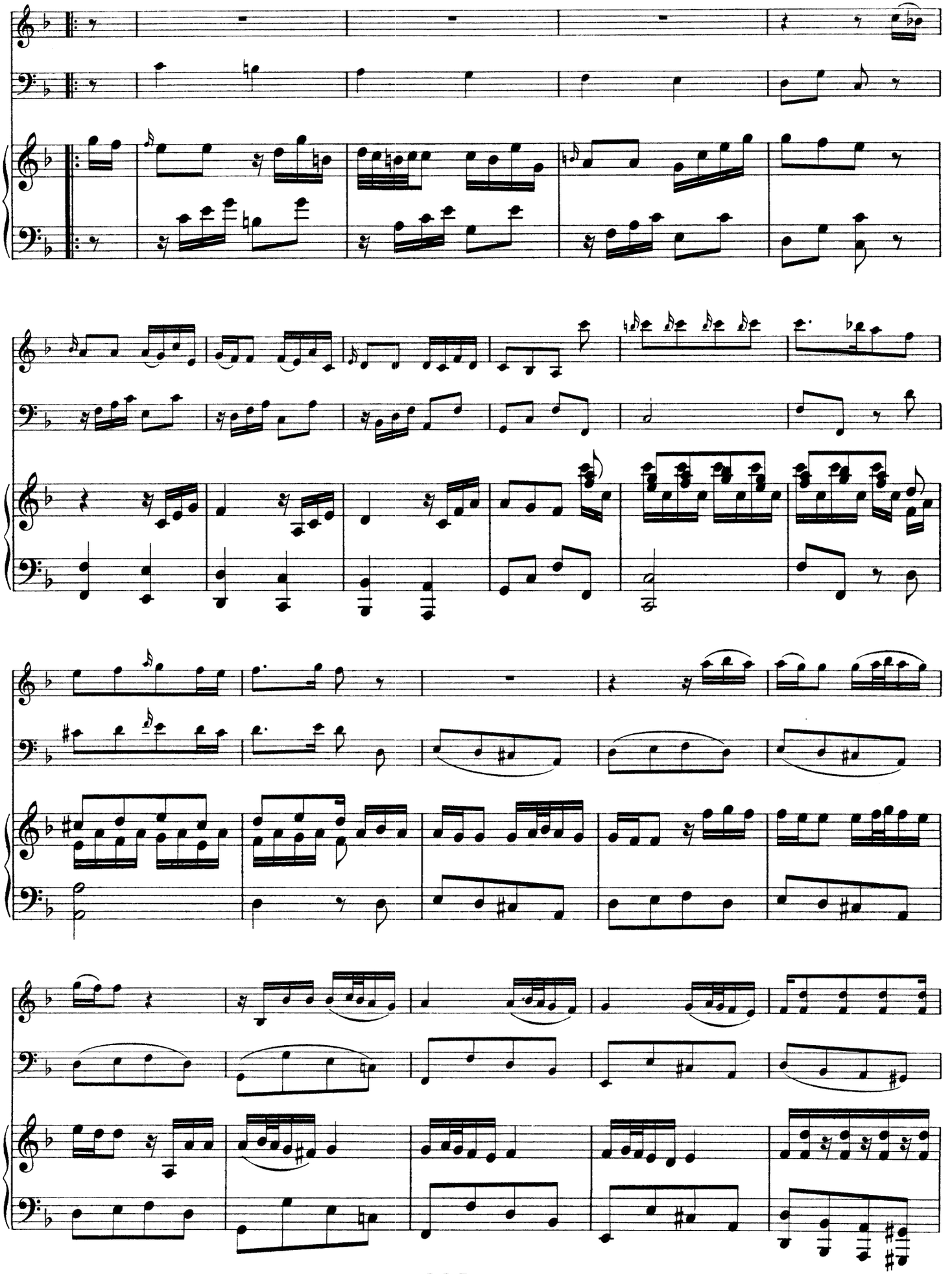
7.

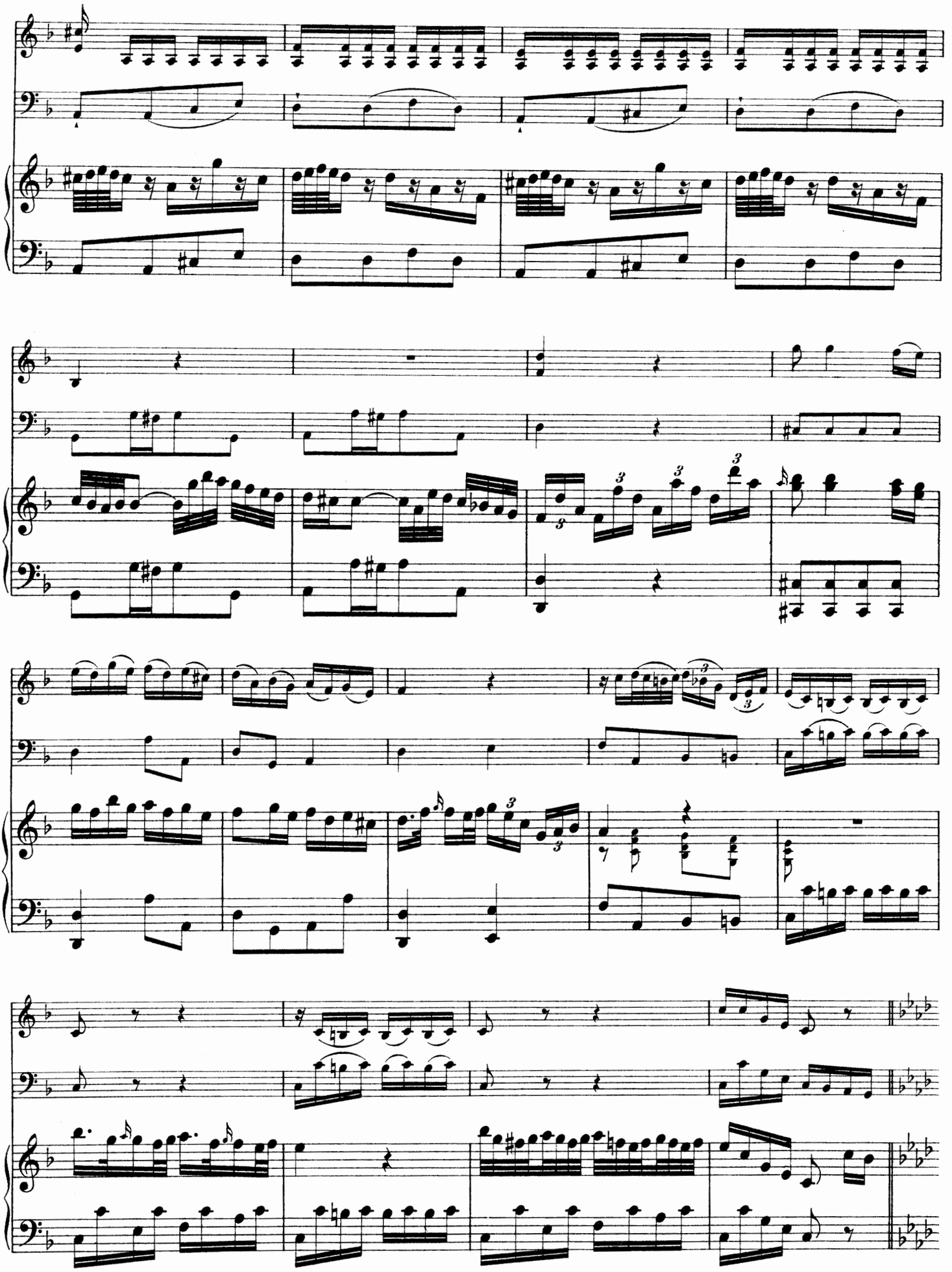
Trio für Klavier, Violine und Violoncell.

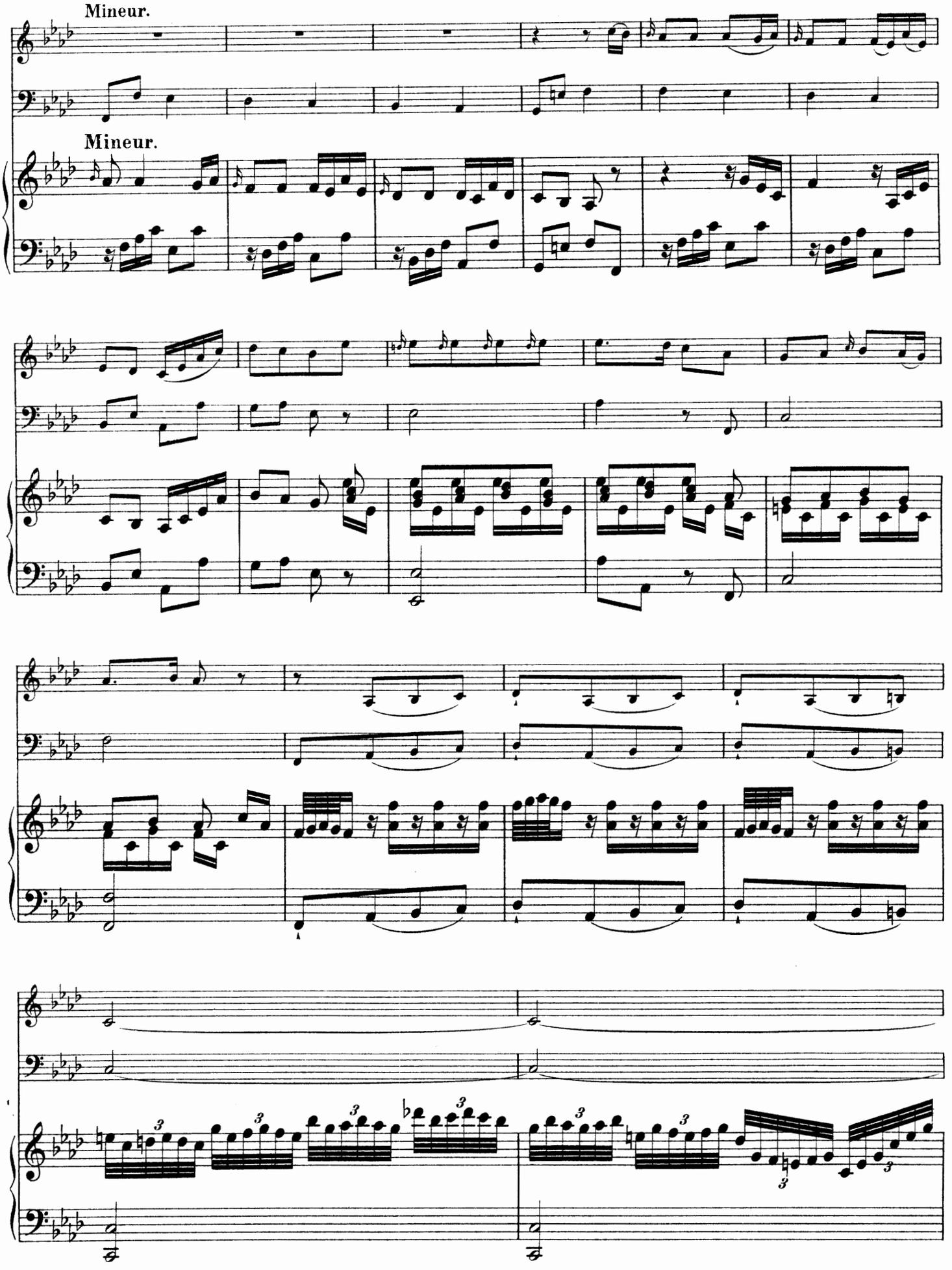
Op. 16IV (Op. 3IV Hummel).

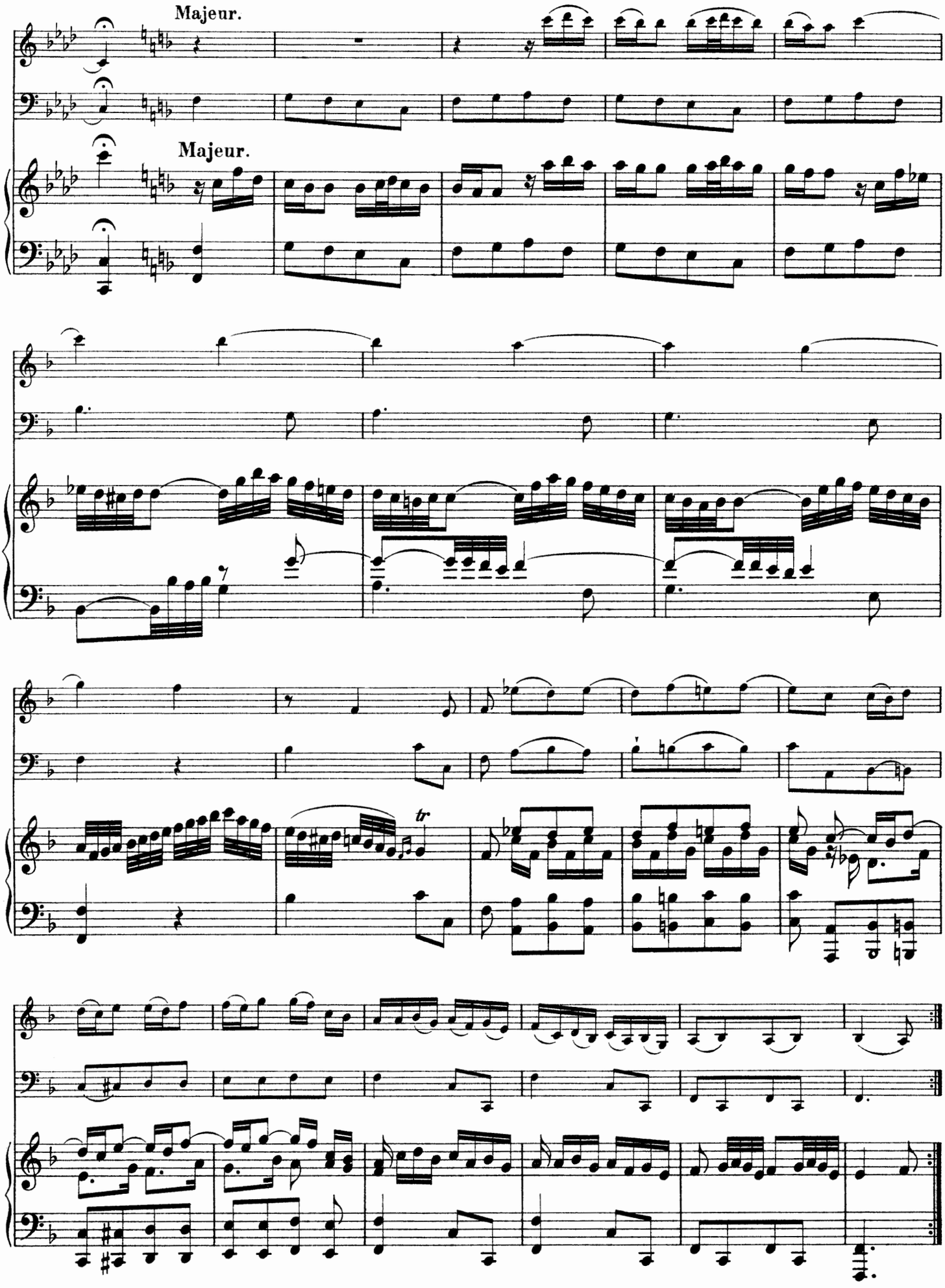



tr



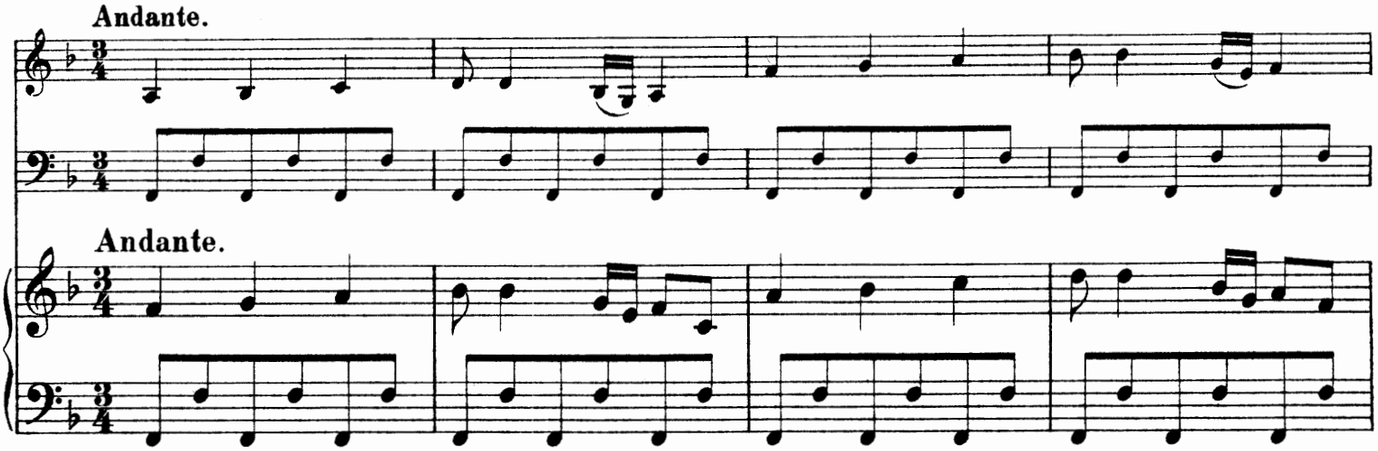



Mineur.
Mineur.

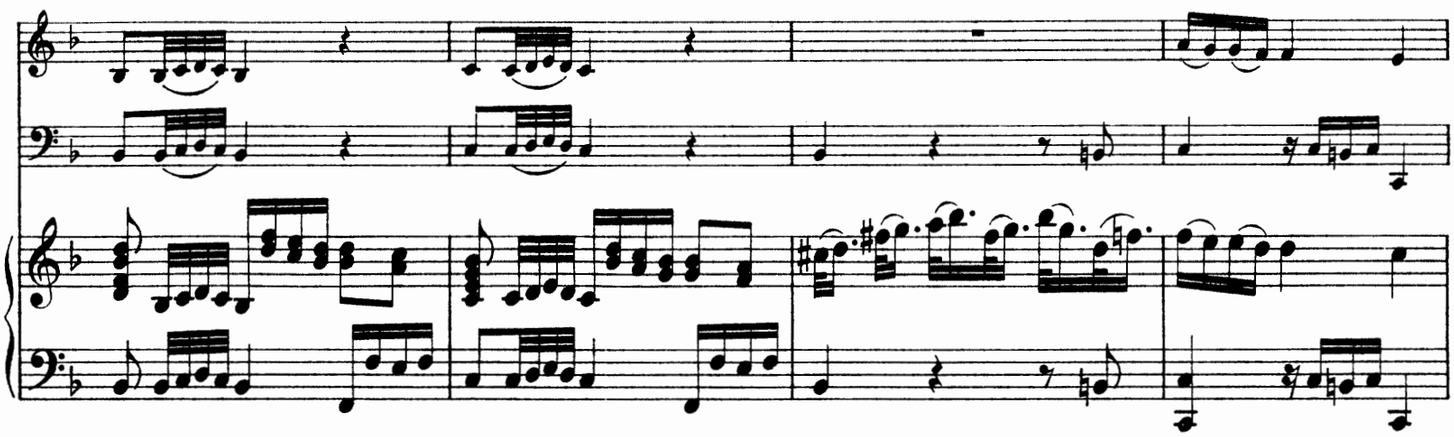

Majeur.
Majeur.
tr

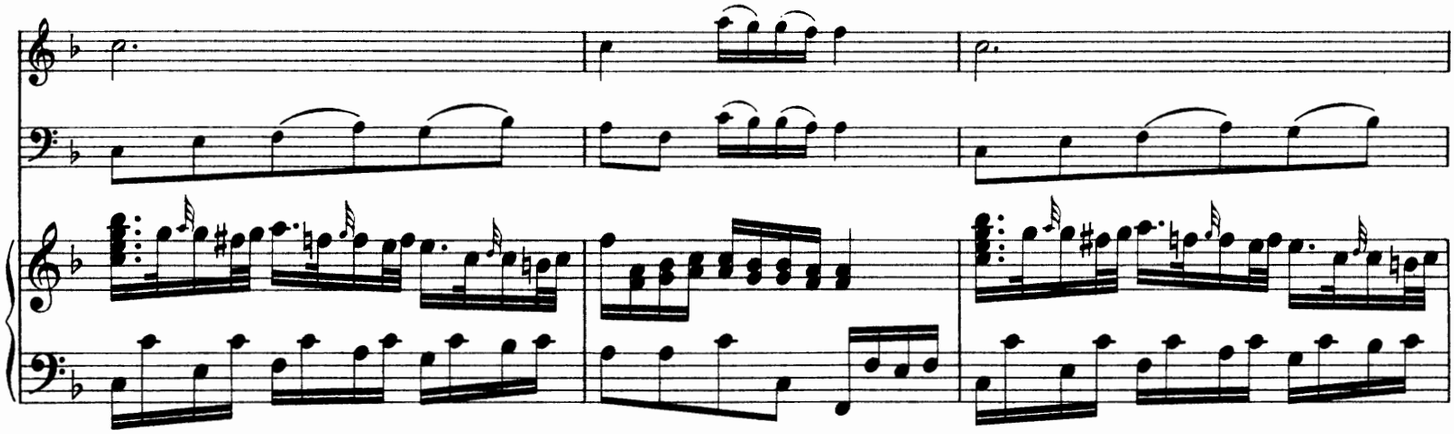
Polonoise.

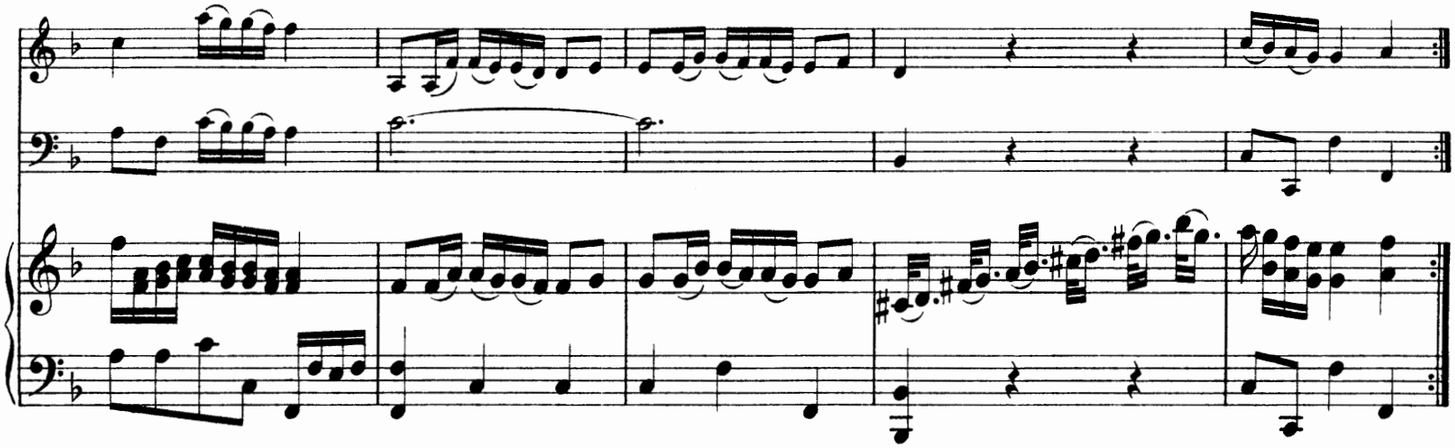
Andante.

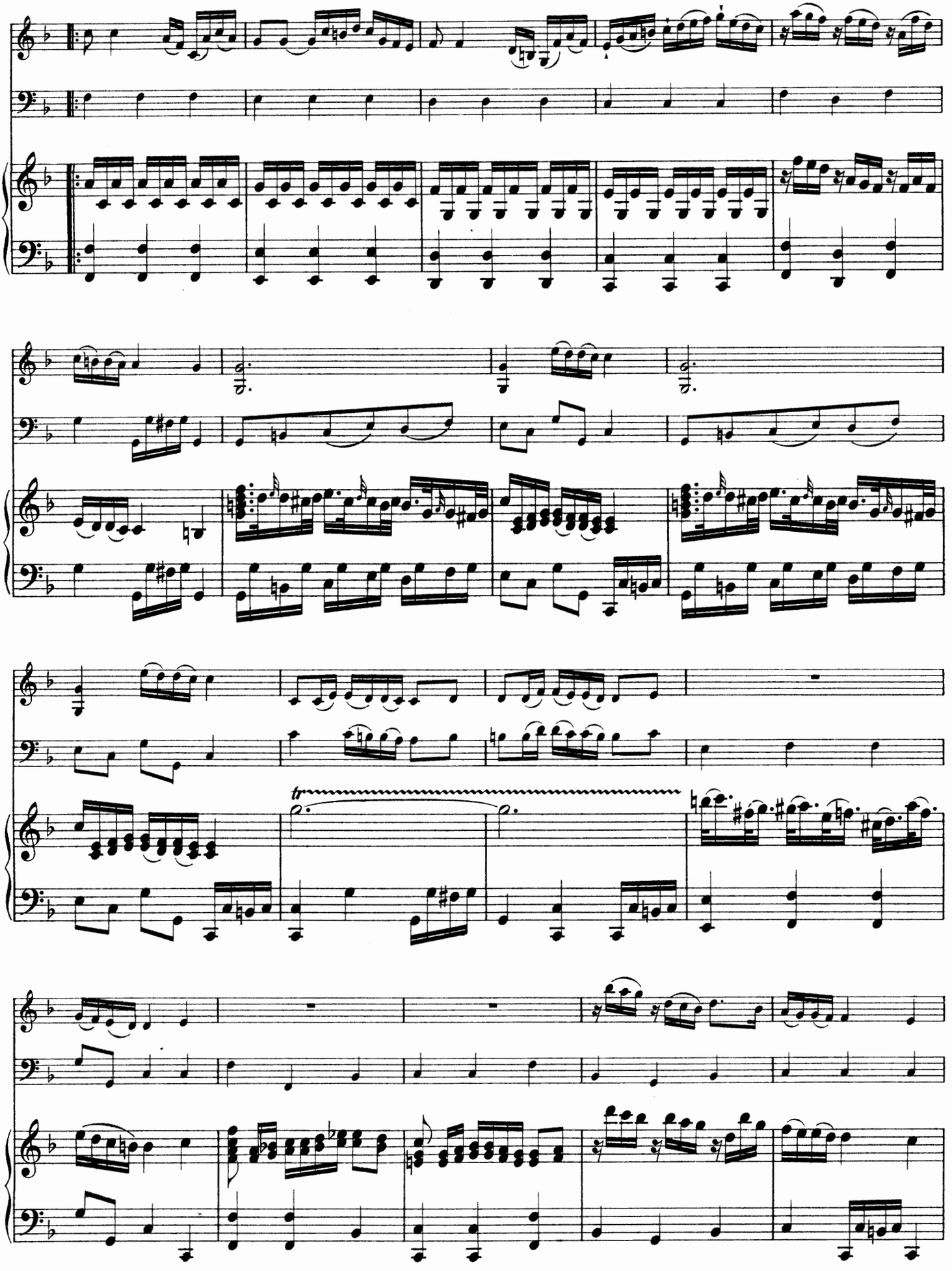


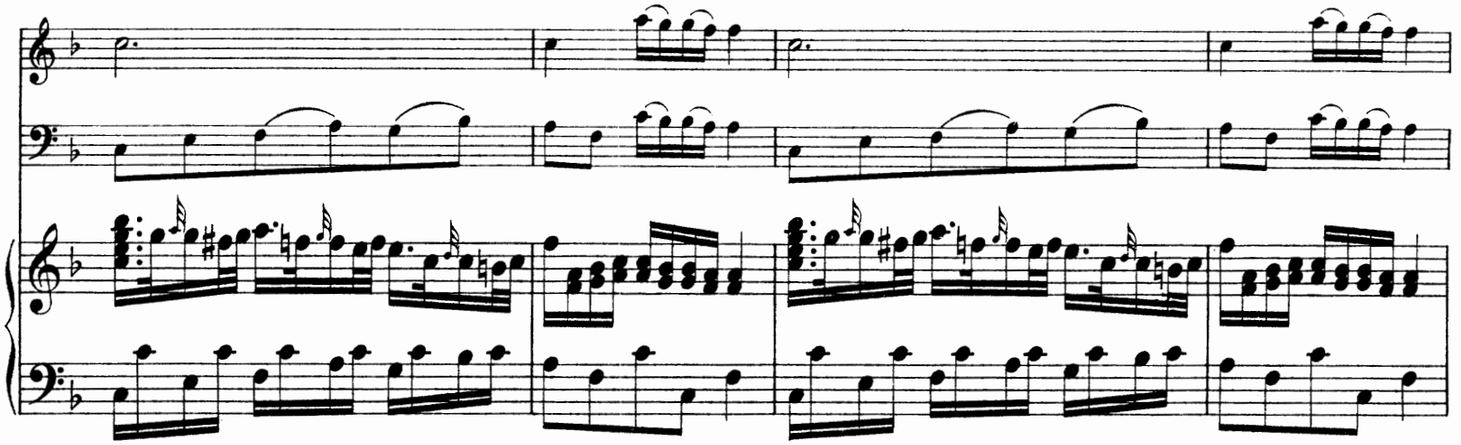
Andante.

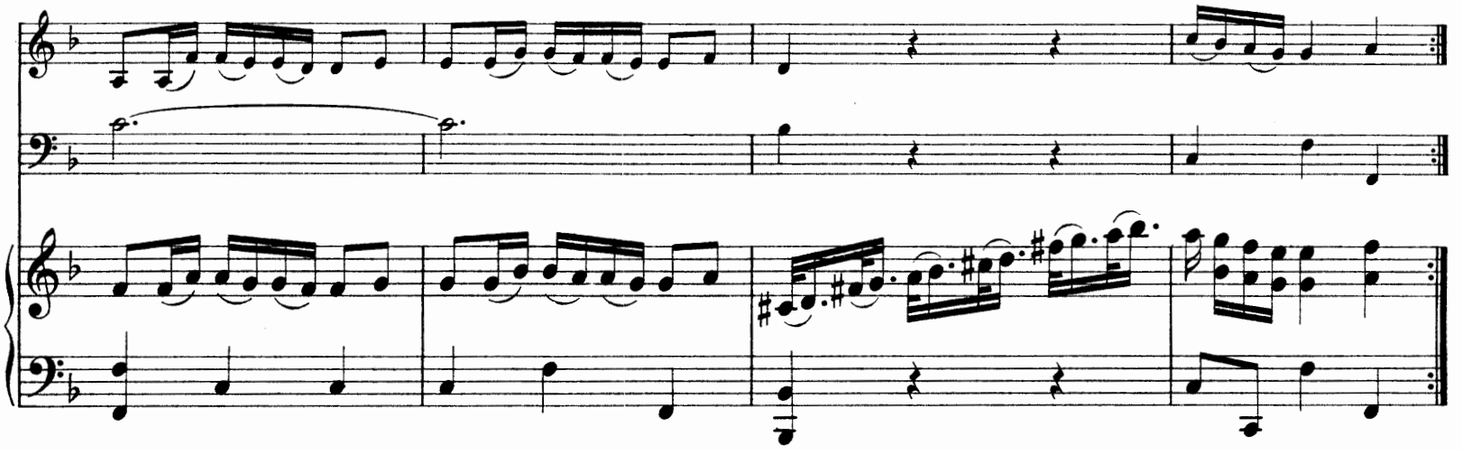




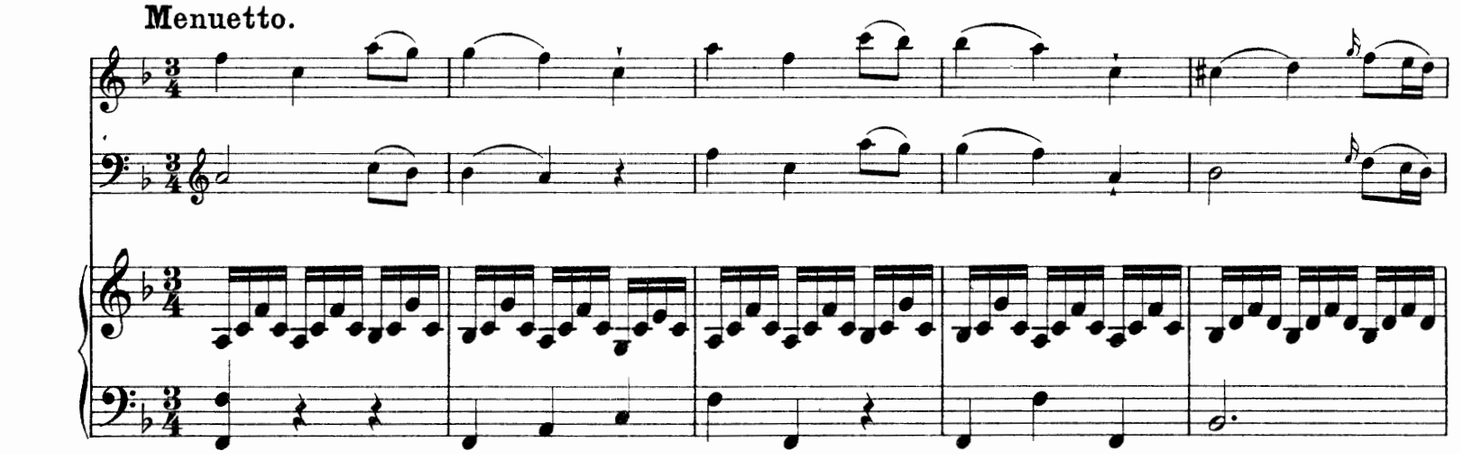


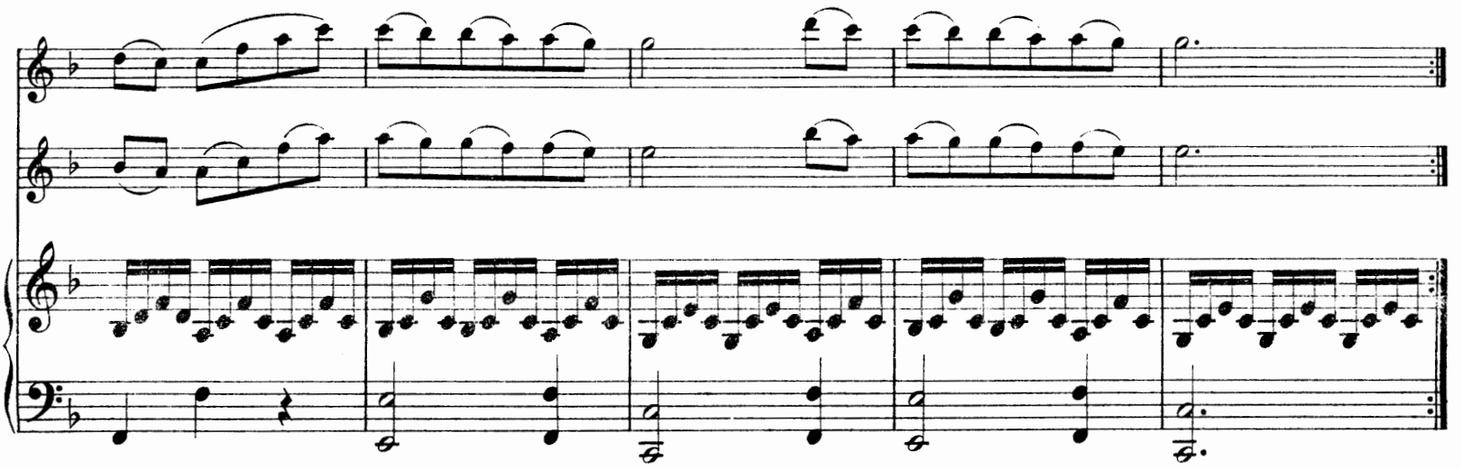

tr

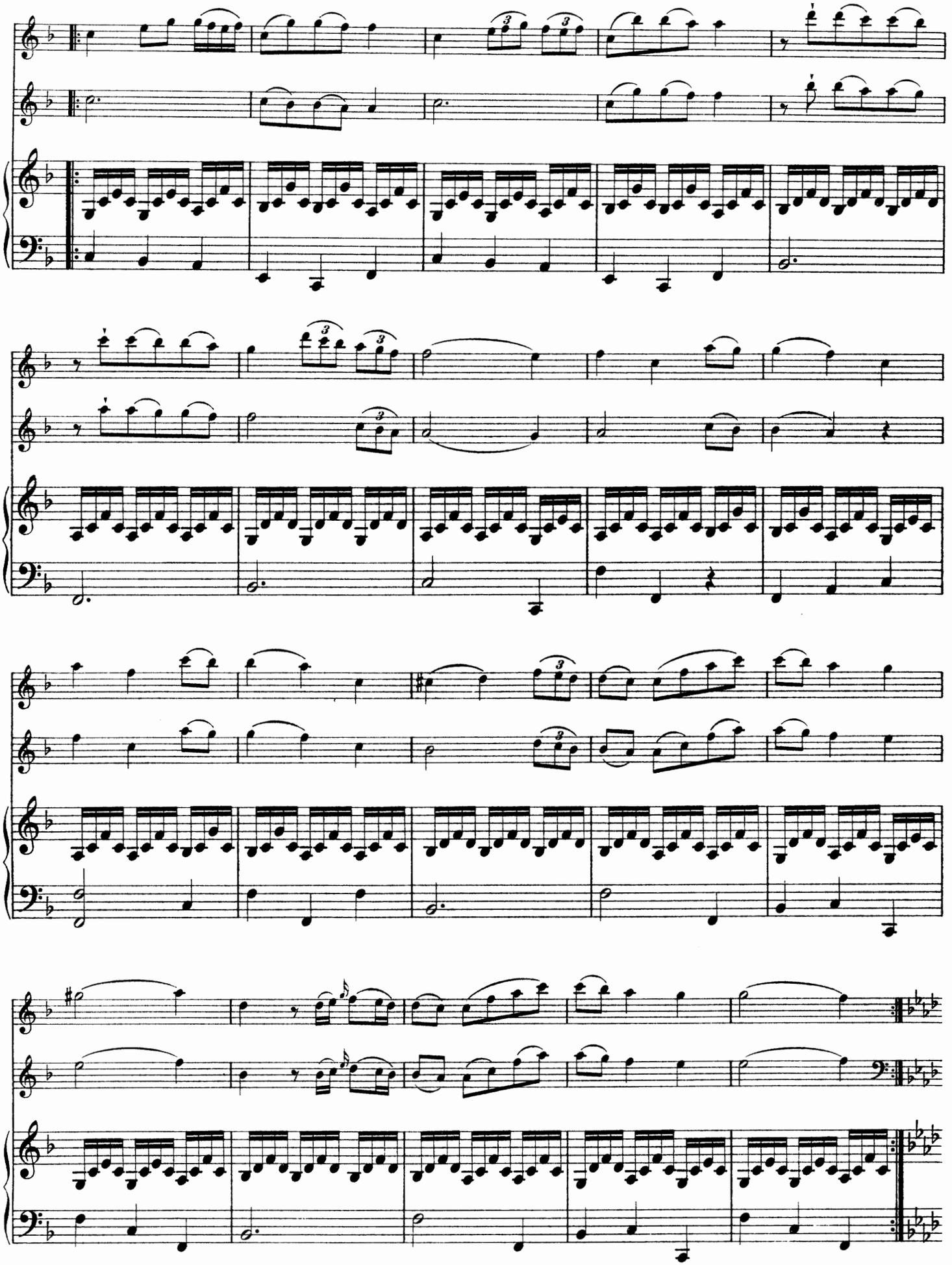




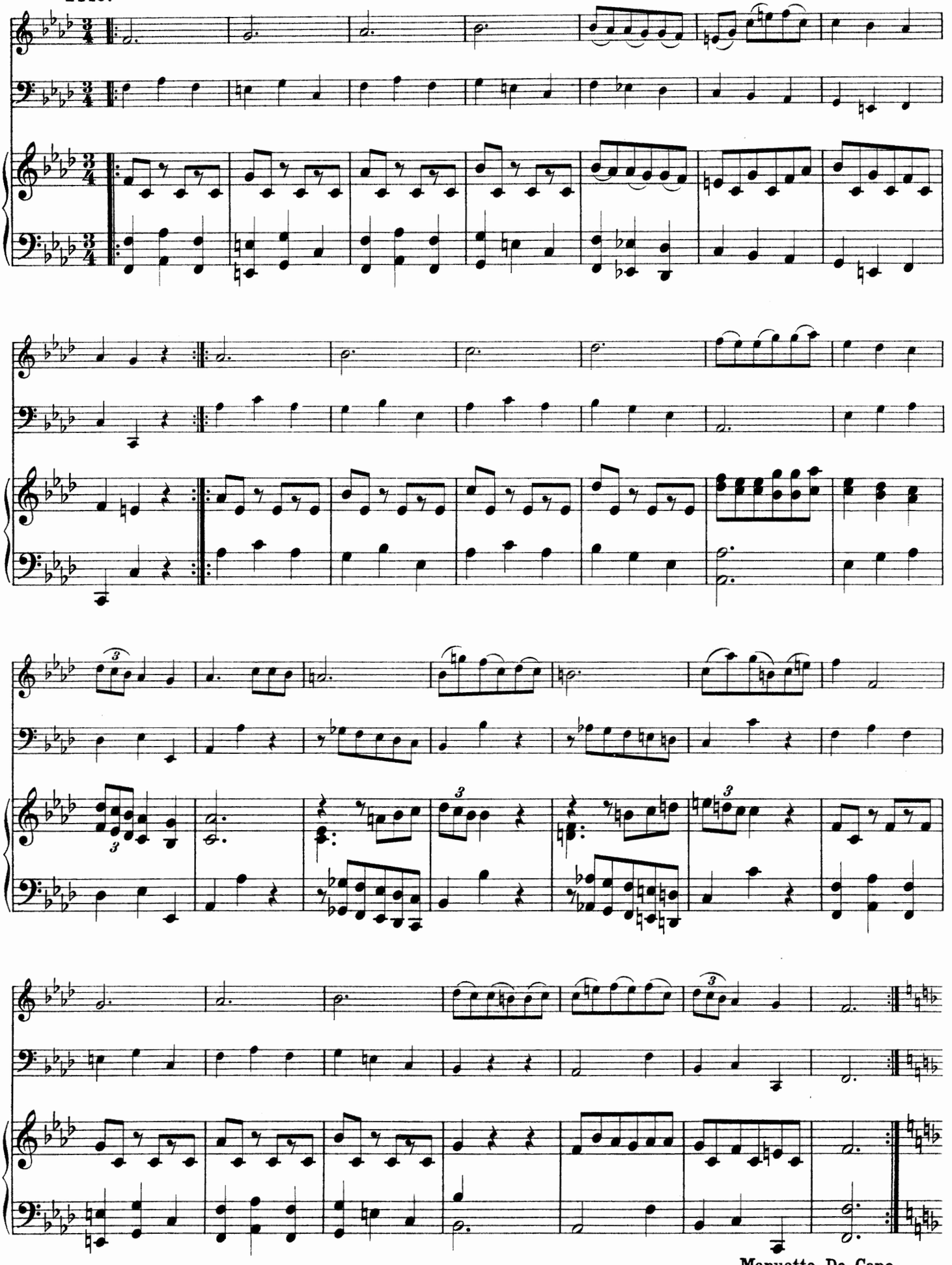
Menuetto.



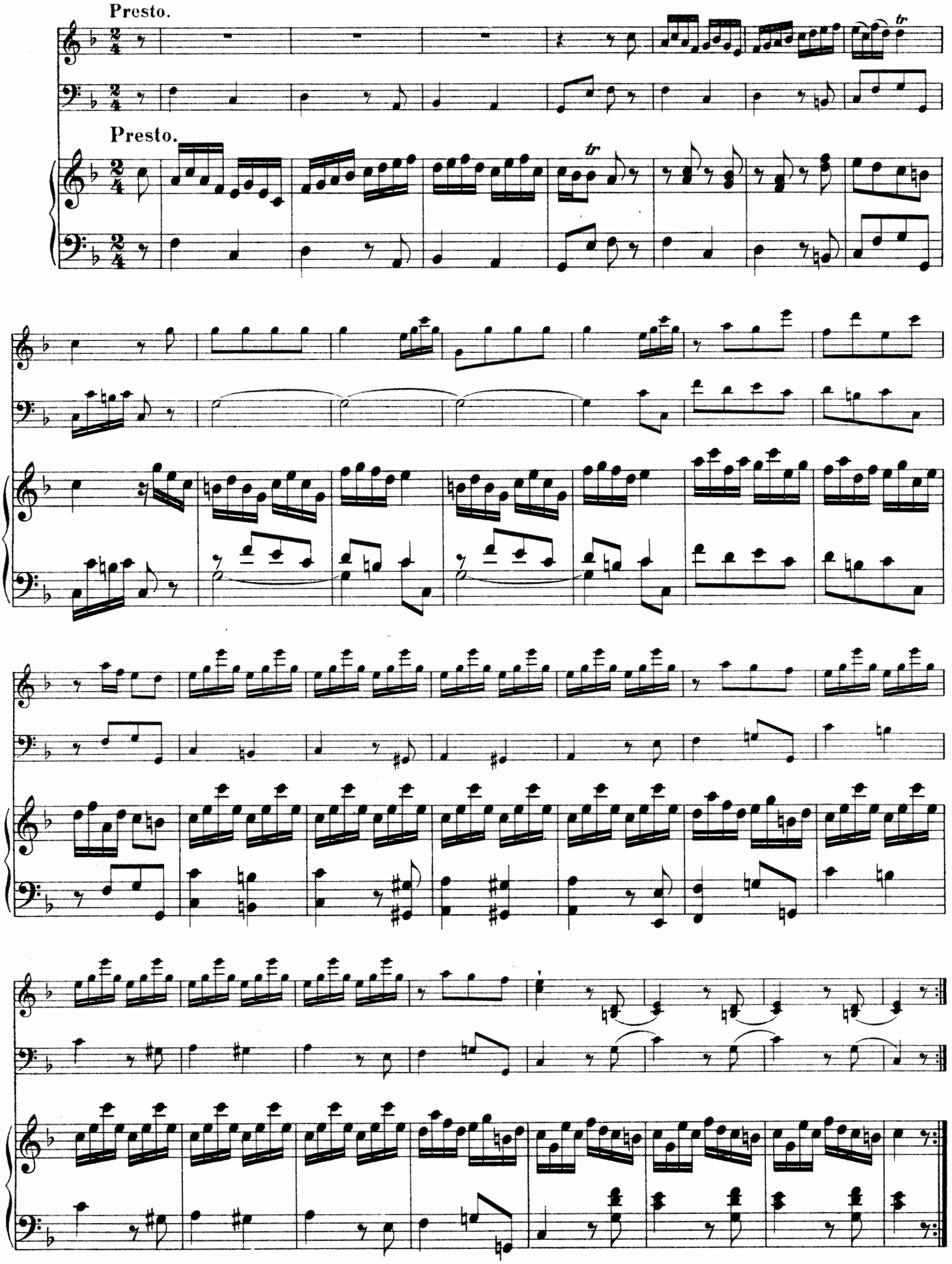


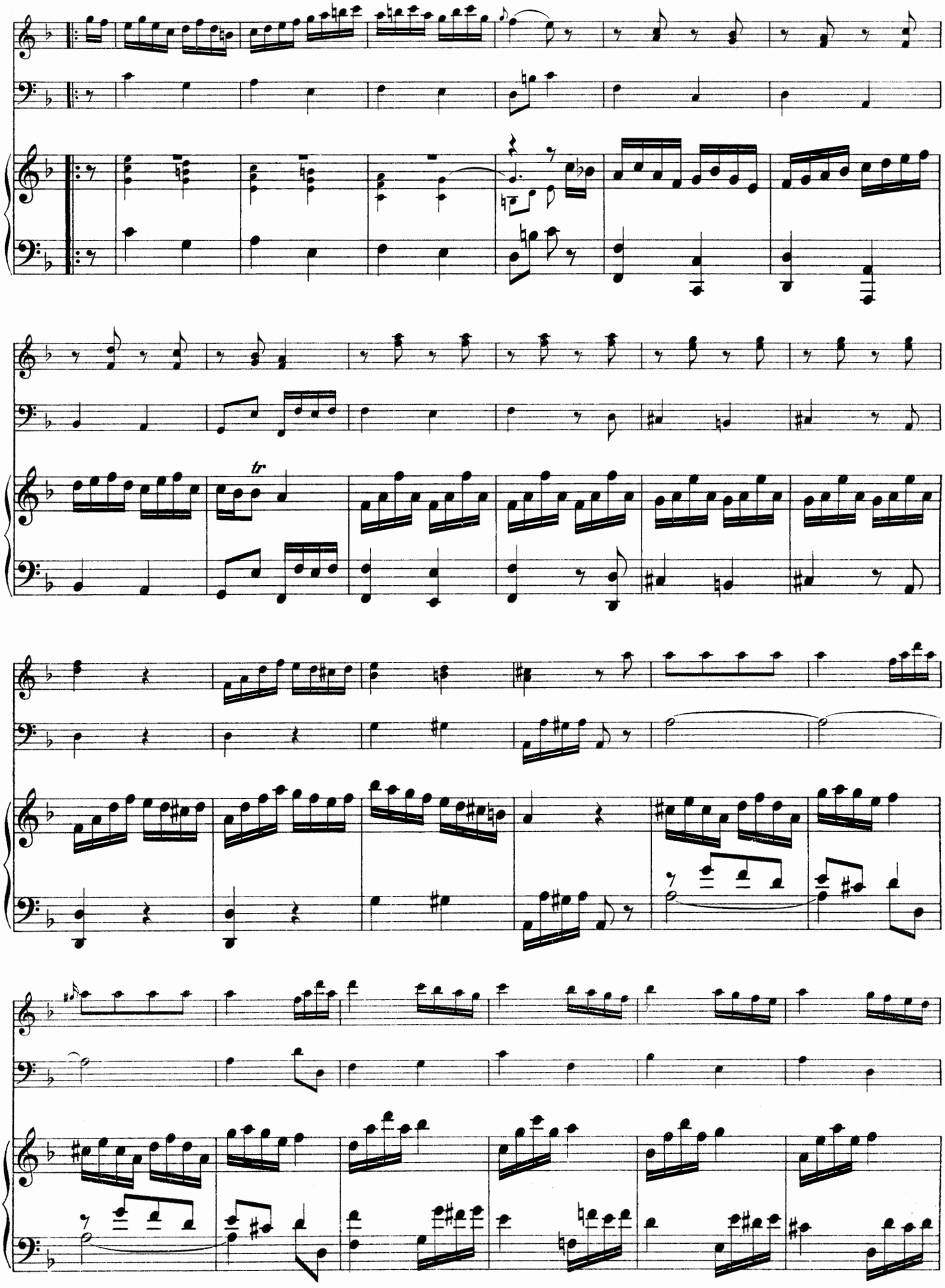


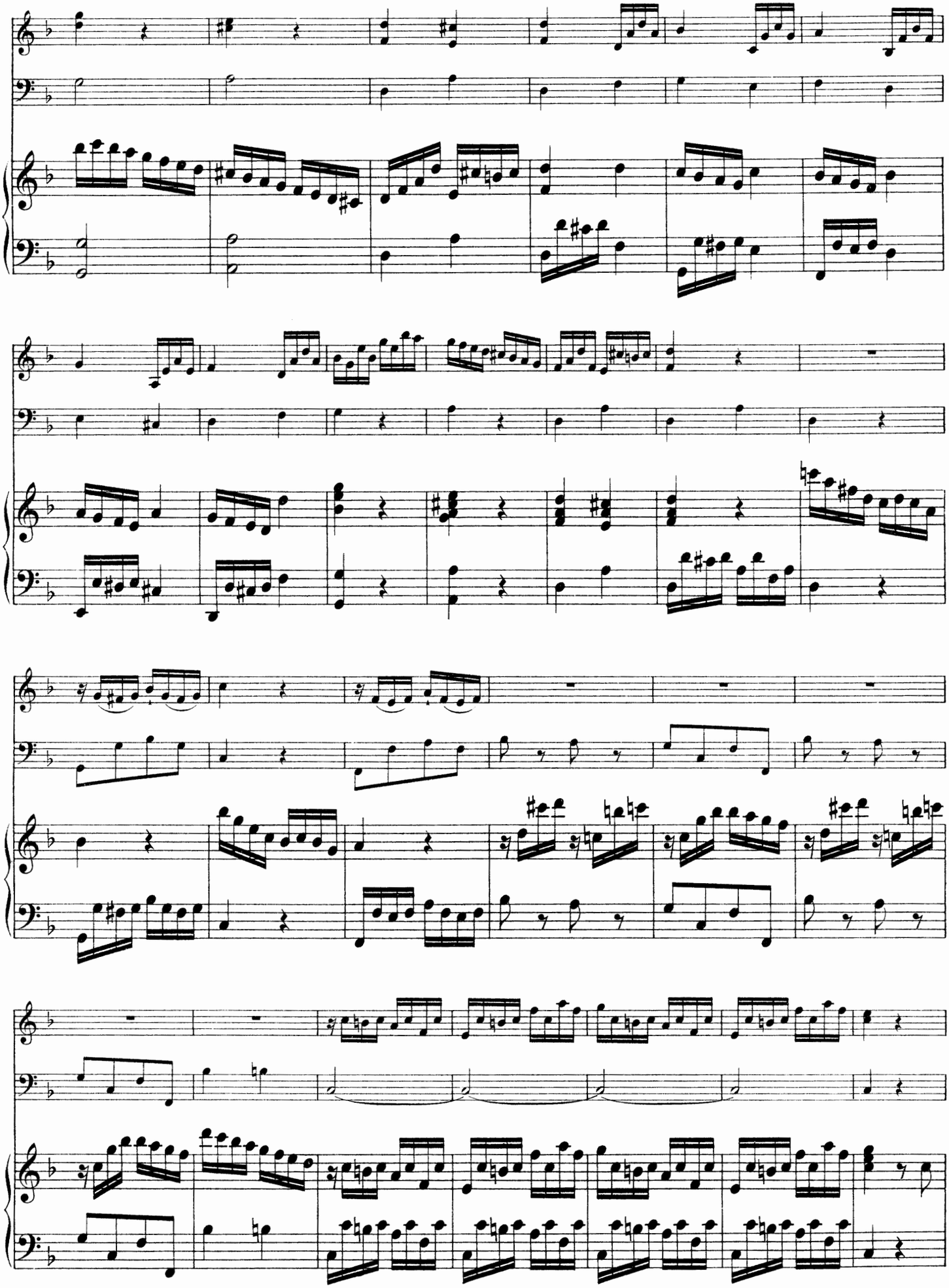
Trio.

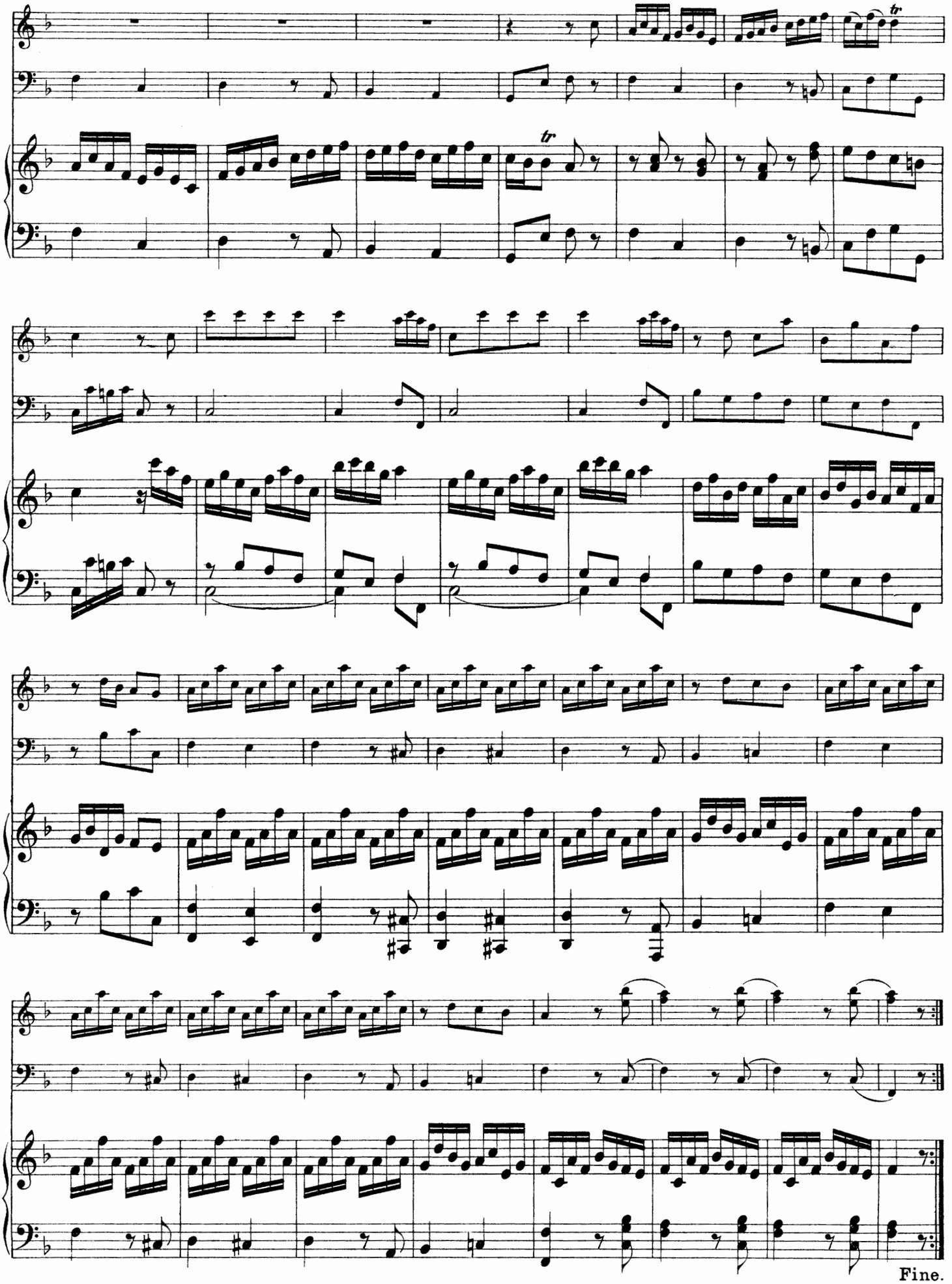


Menuetto Da Capo.


Presto.
Presto.


tr

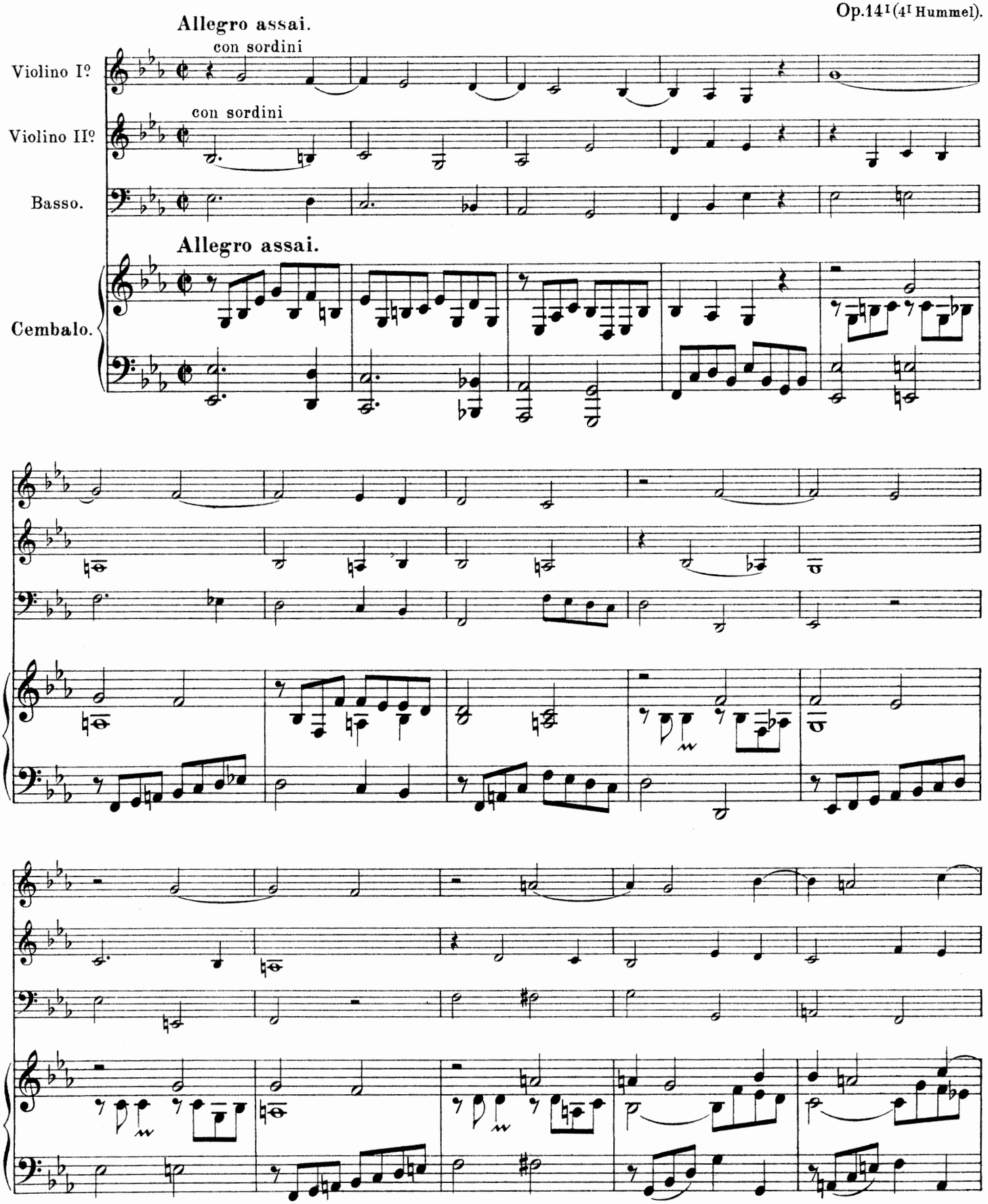


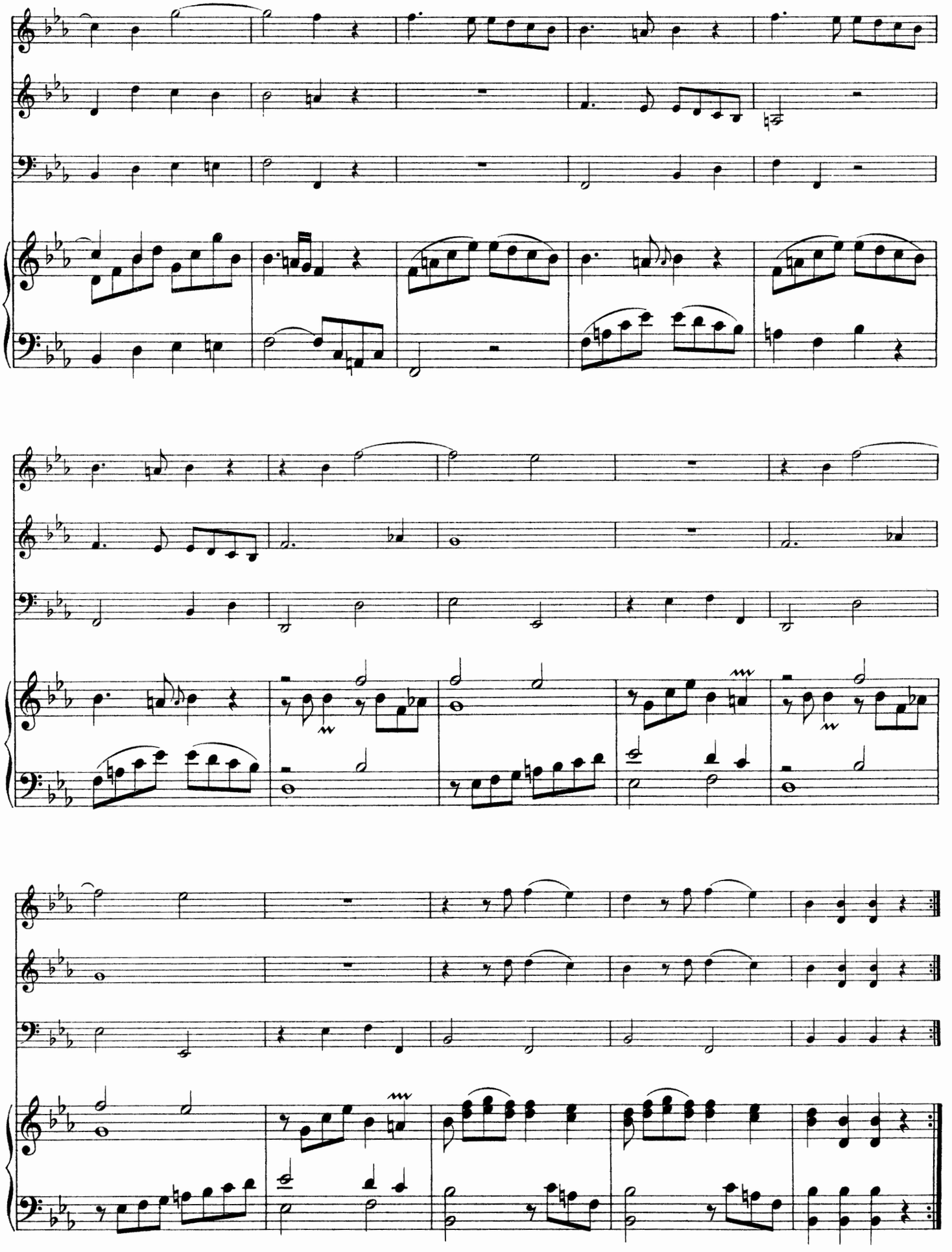

tr
tr
Fine.

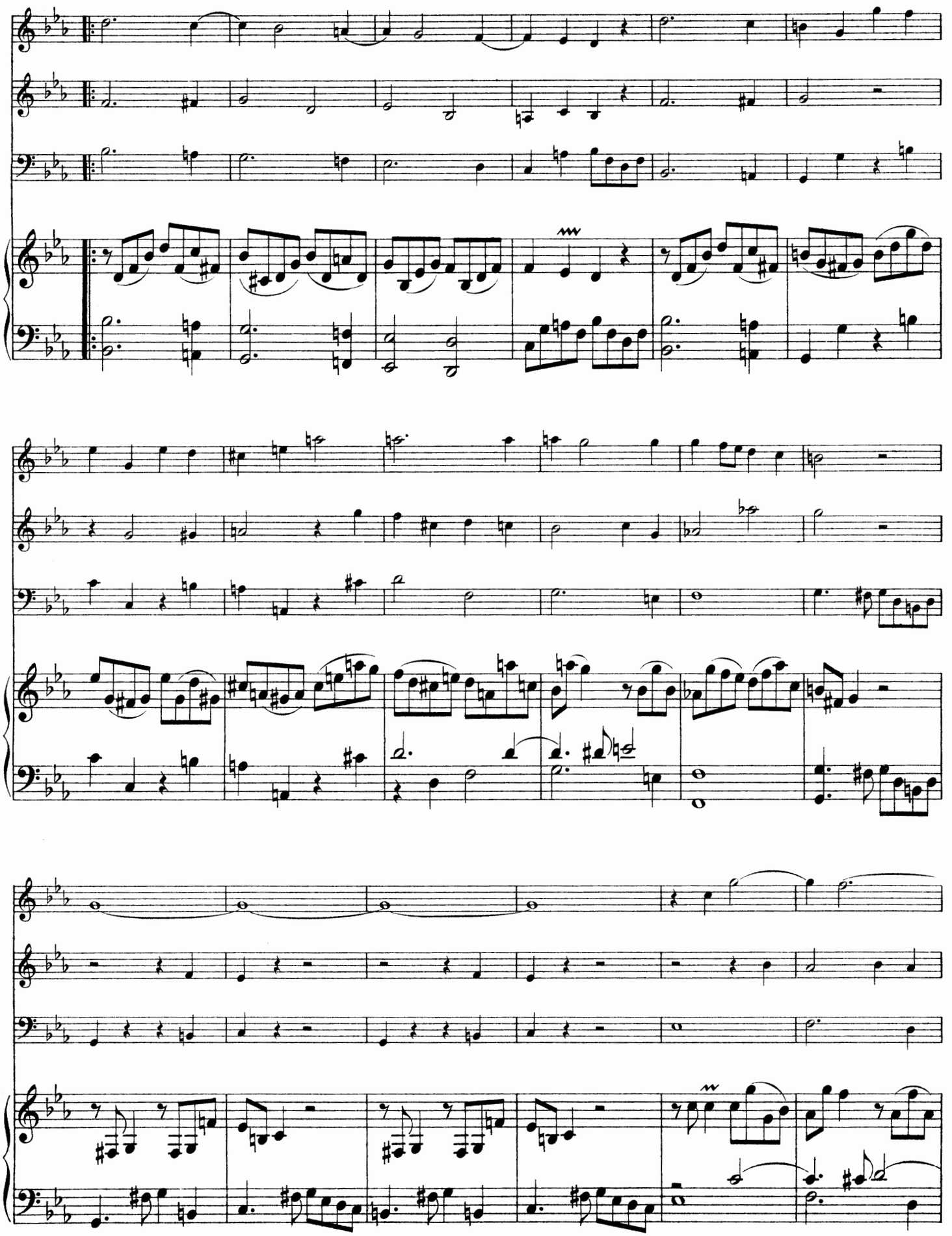
8.

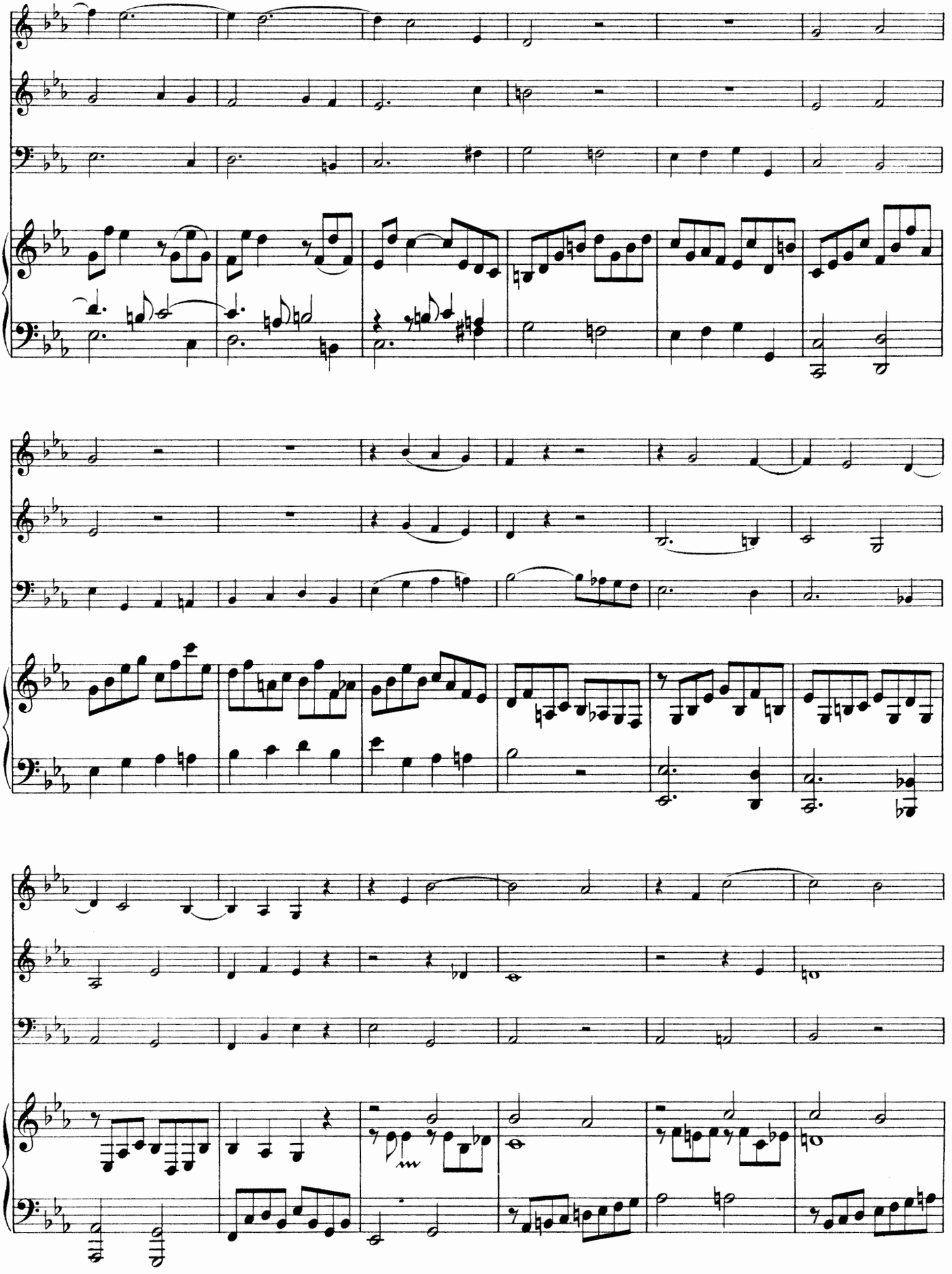
Quatuor für Klavier, 2 Violinen und Baß.

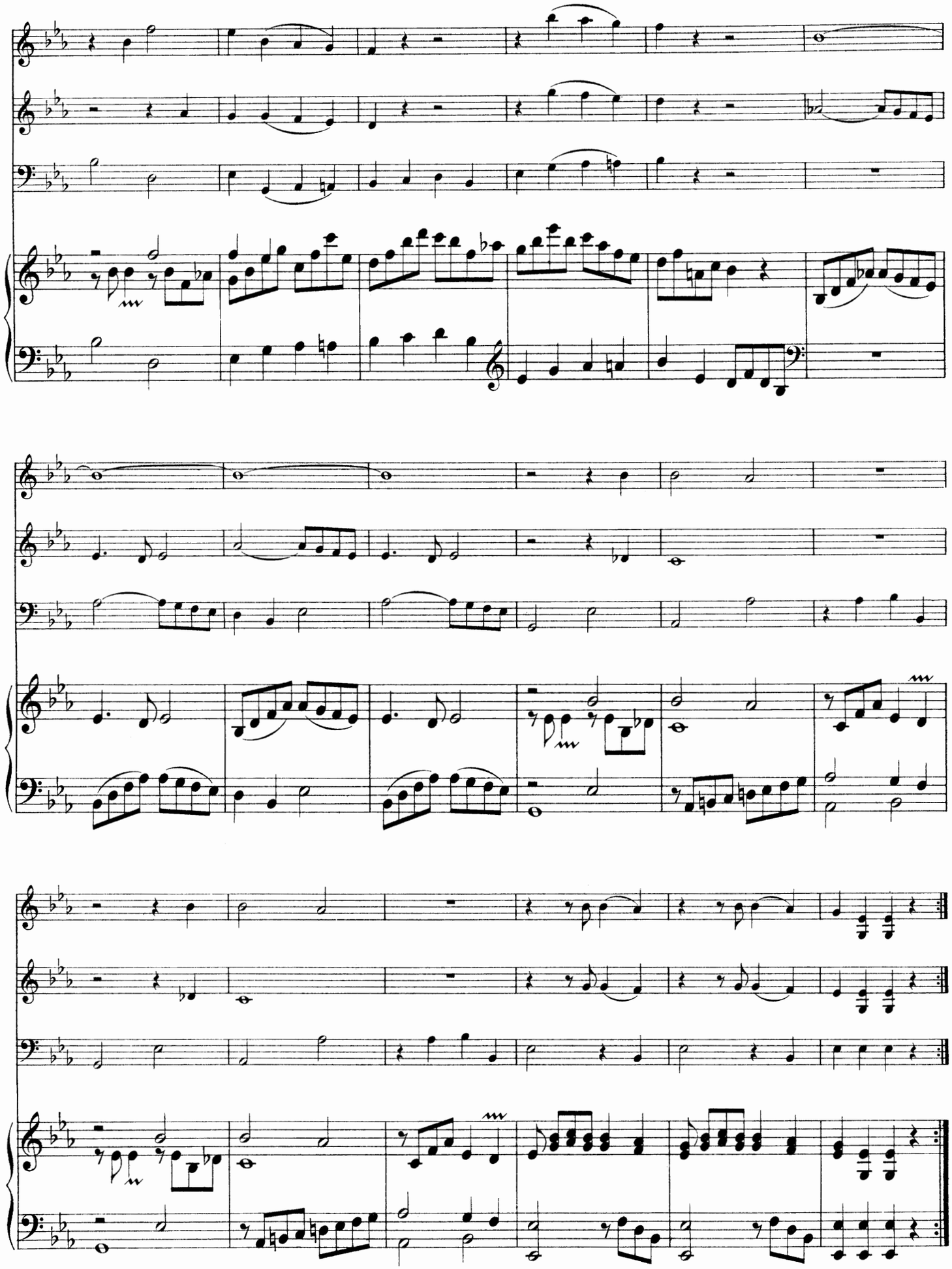
Op. 14 I (4 I Hummel).





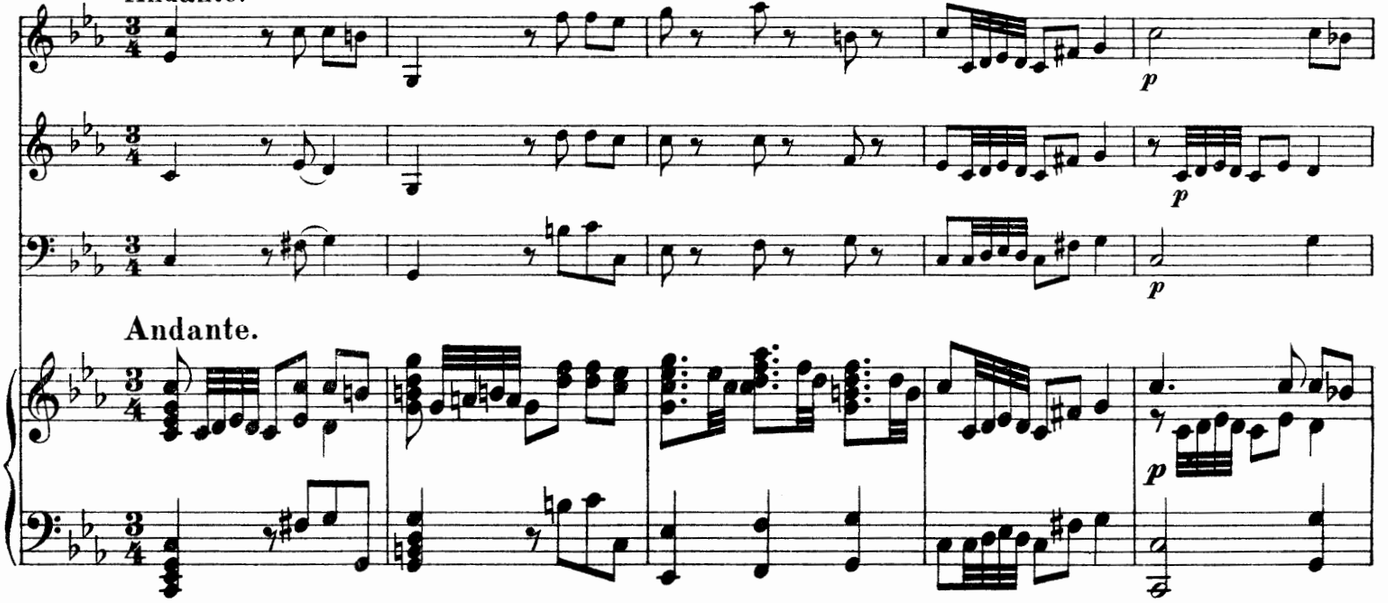


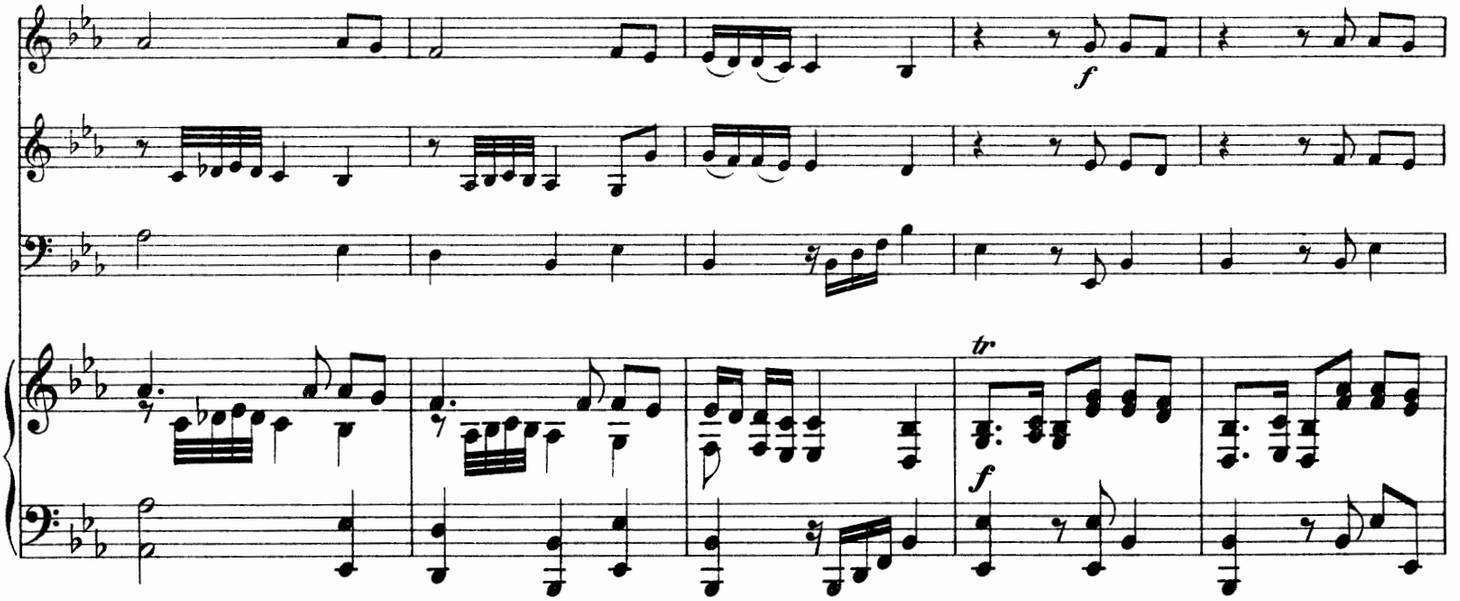


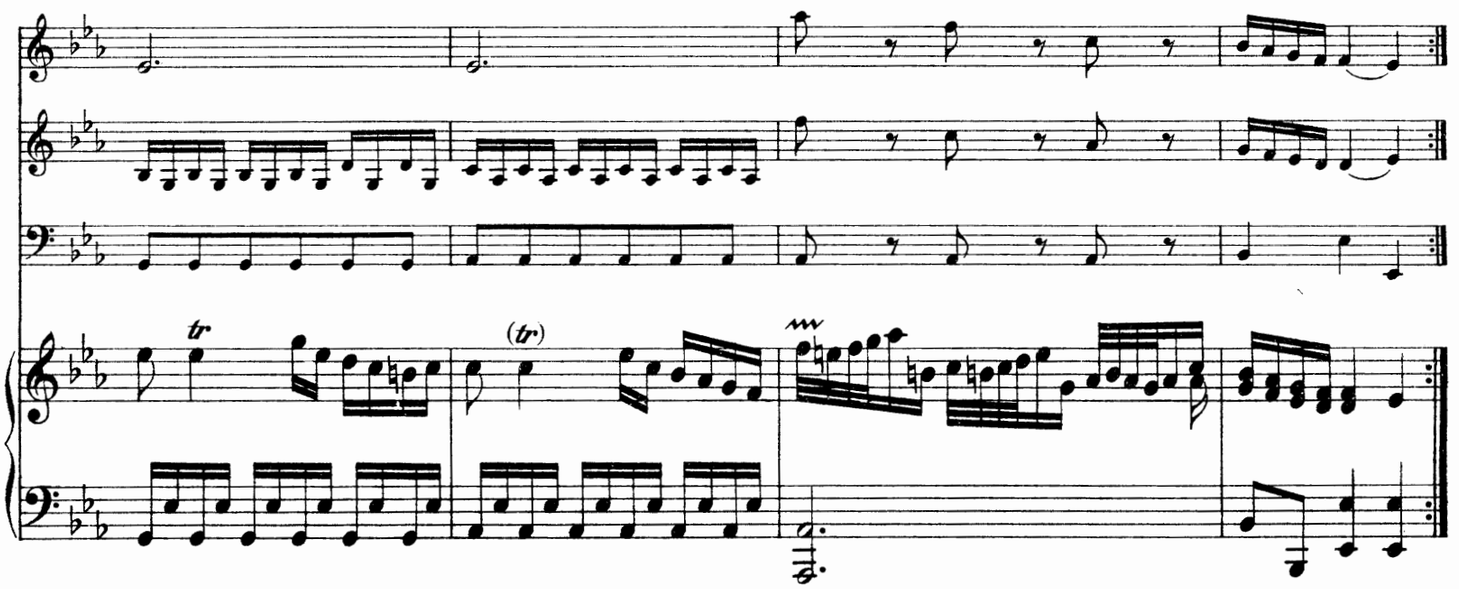


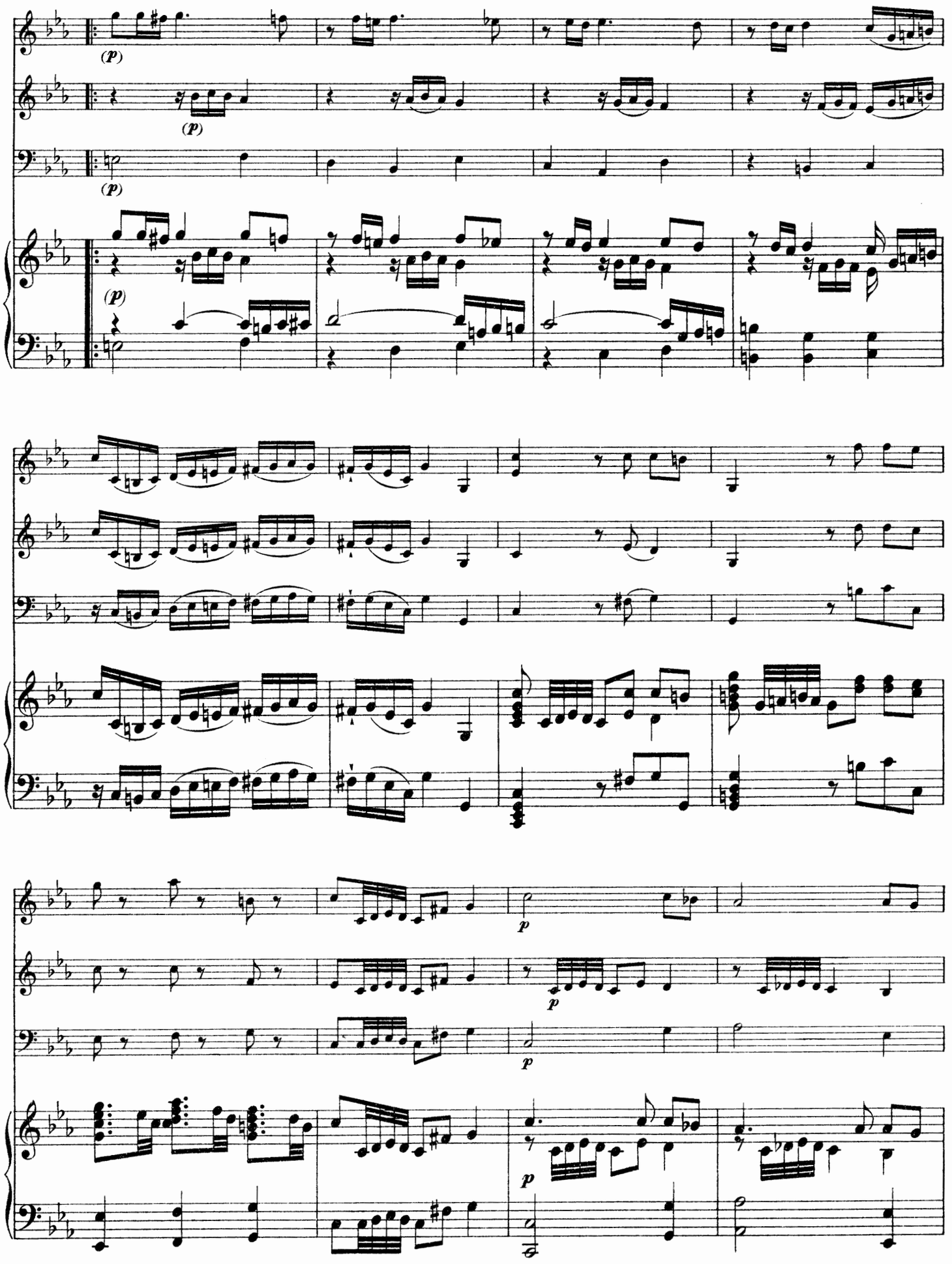
Polonoise.

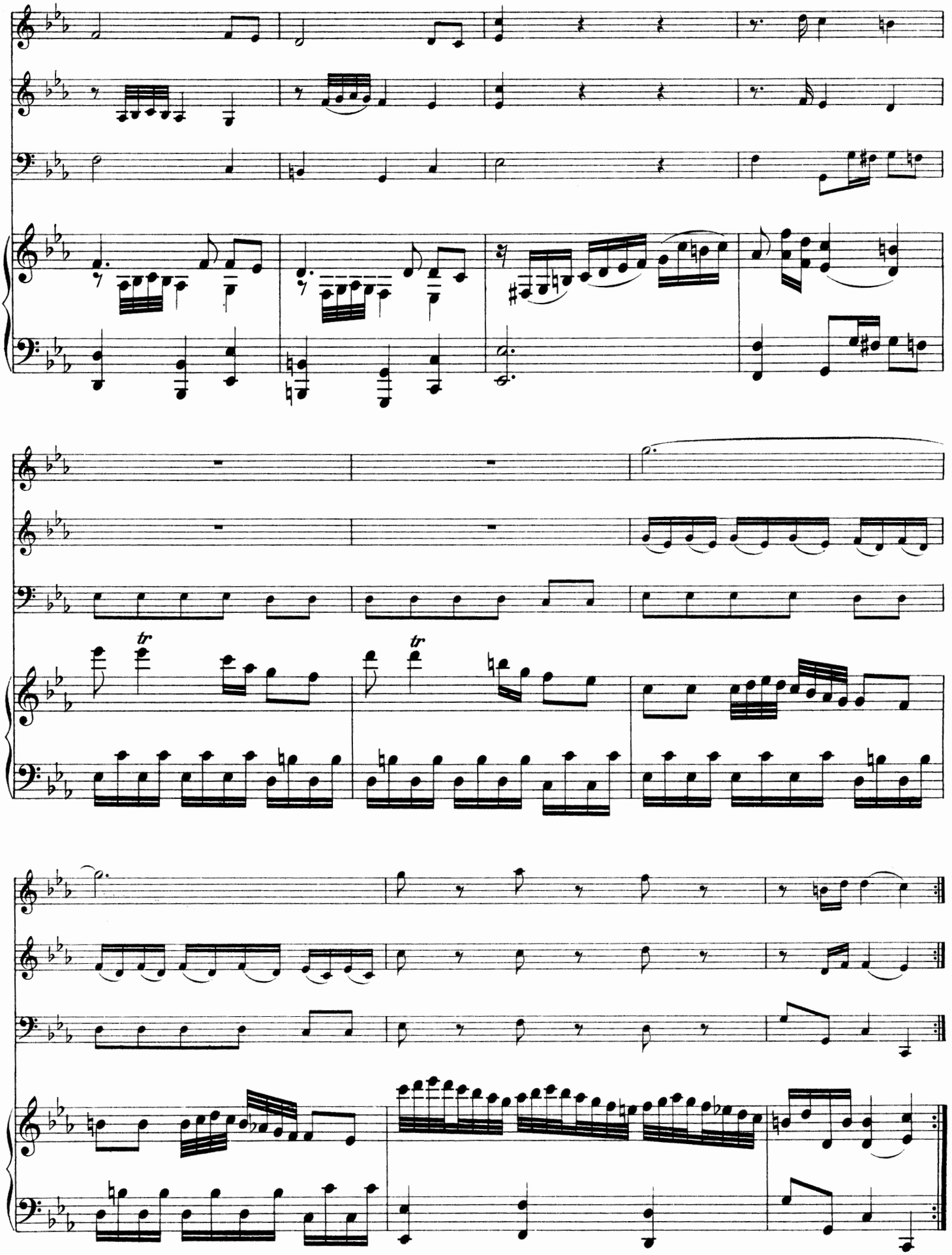
Andante.



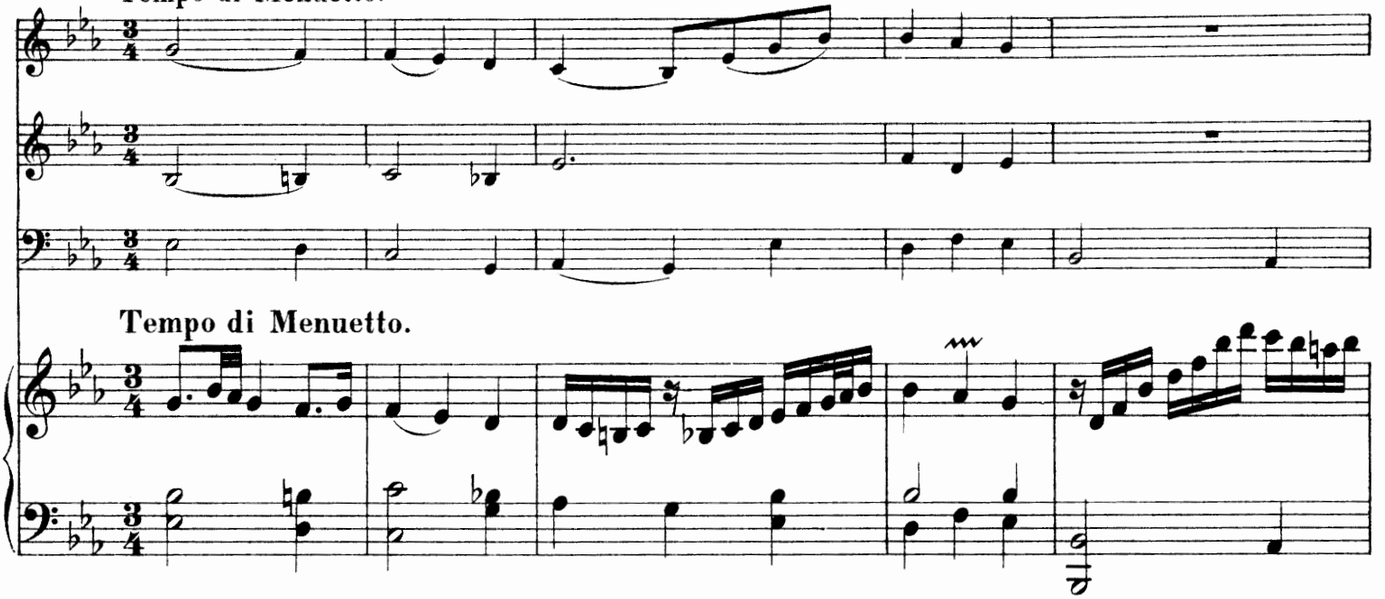




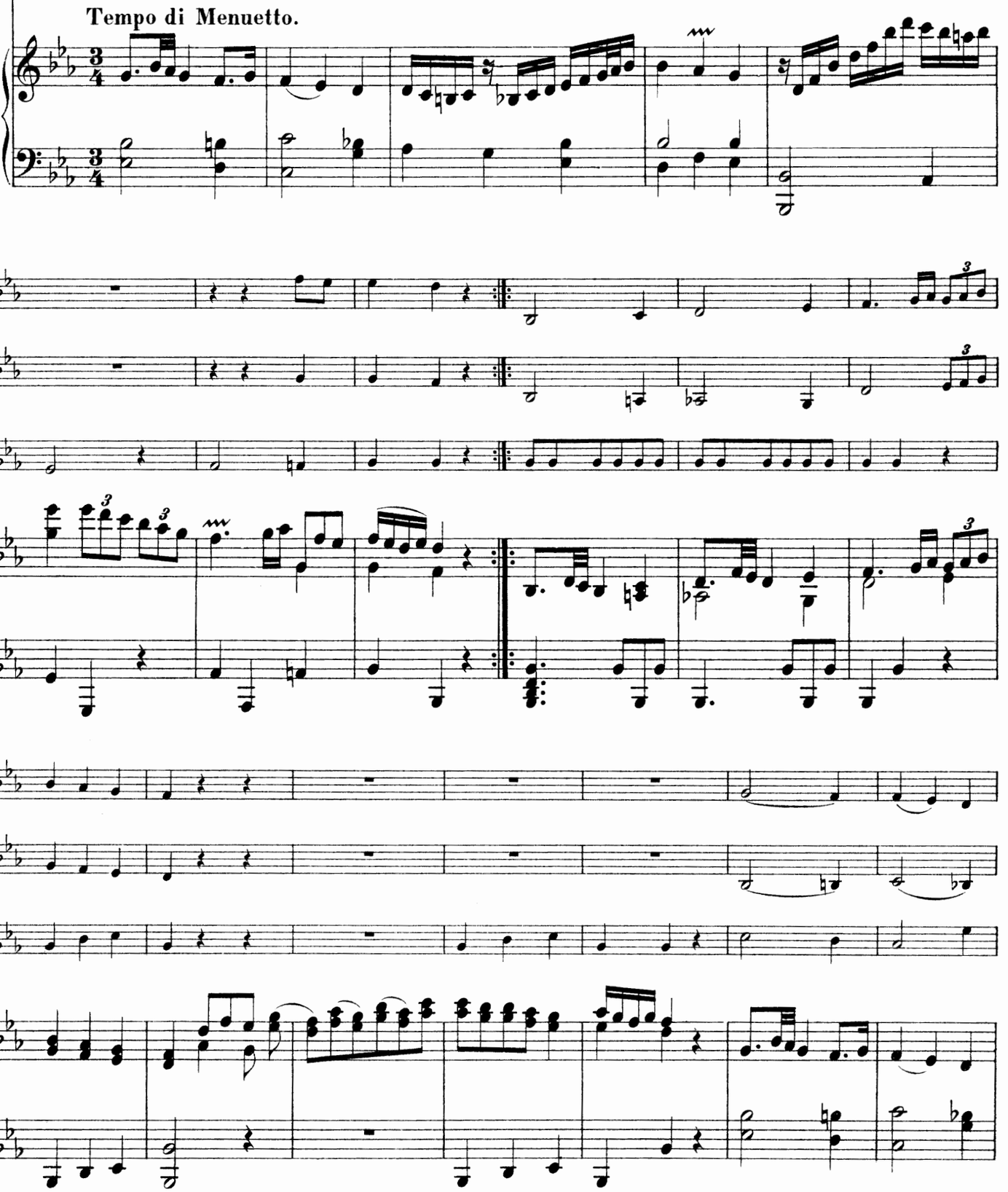


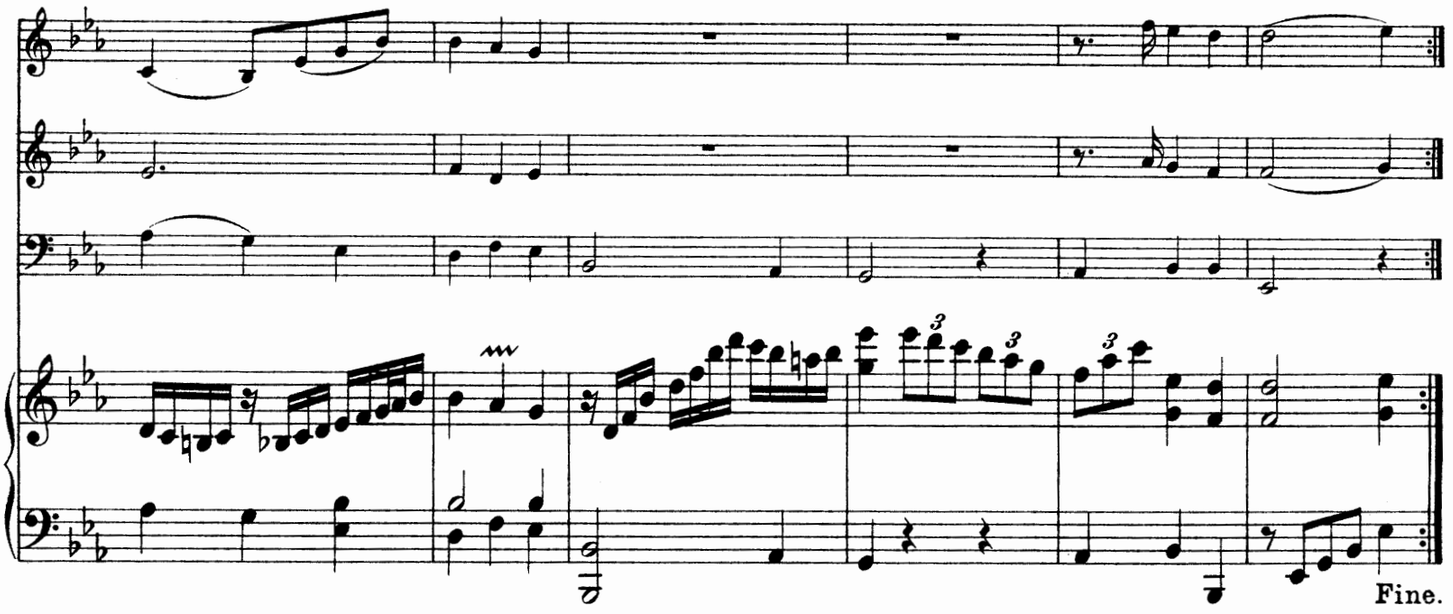


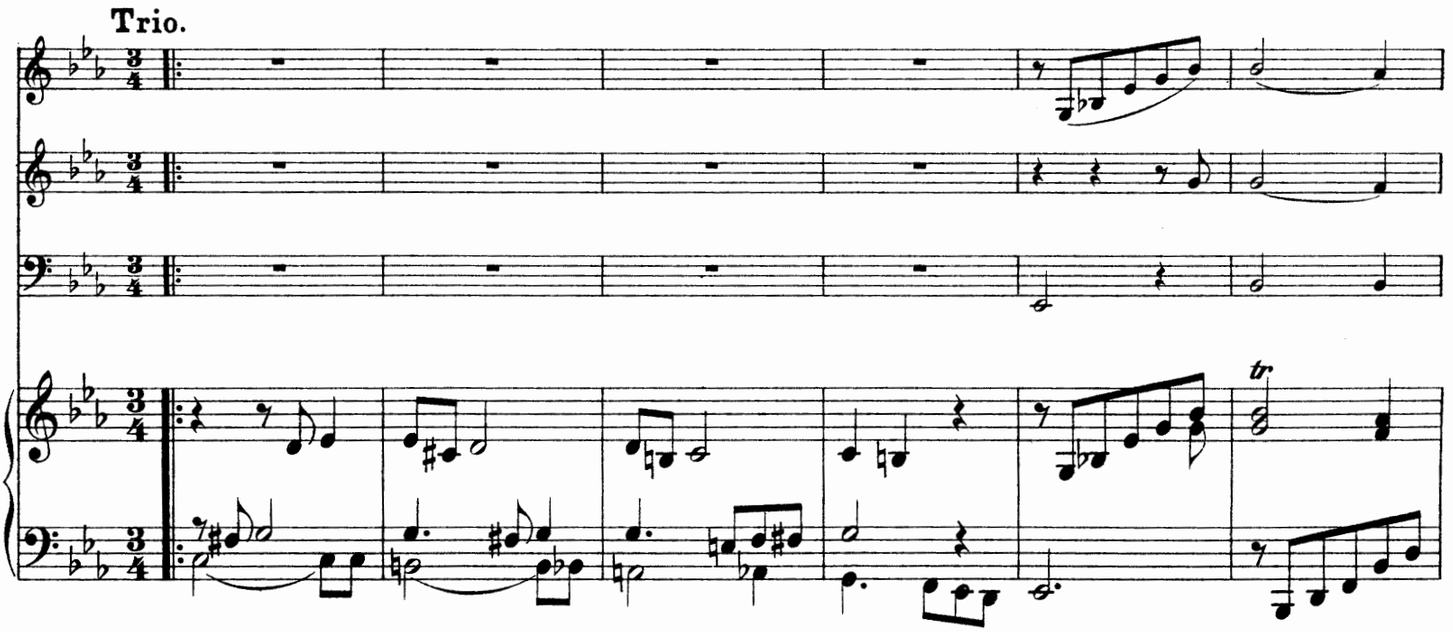
Tempo di Menuetto.

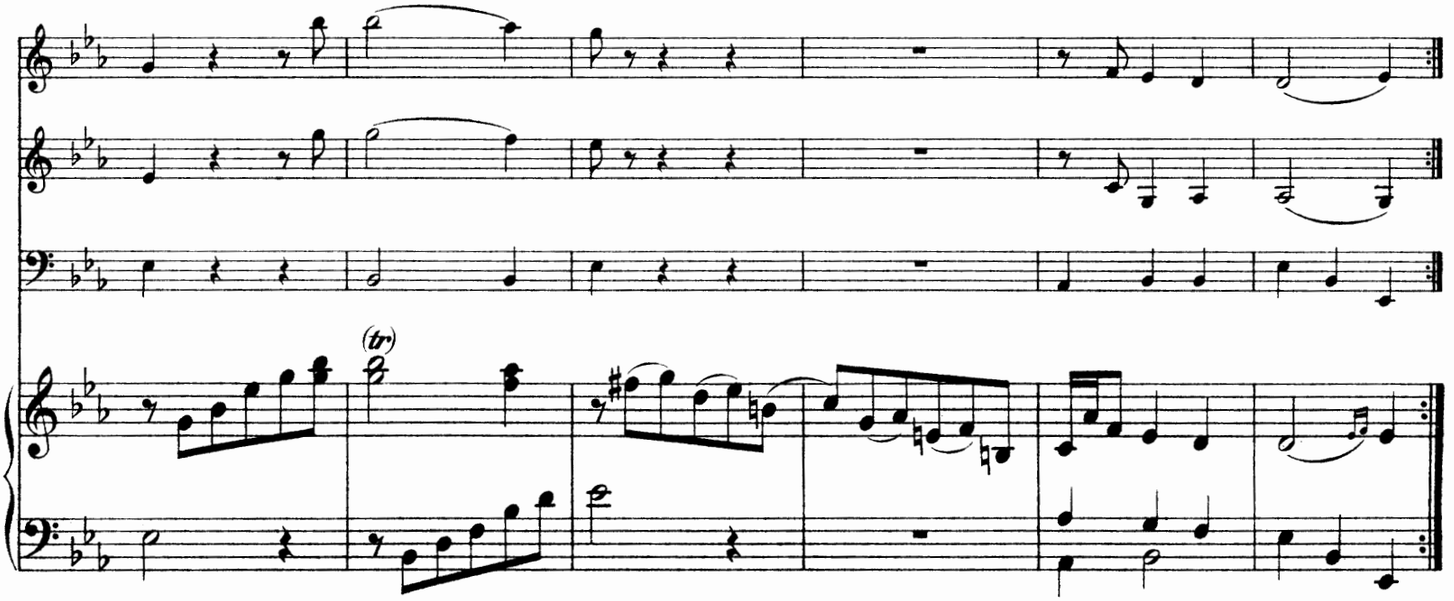


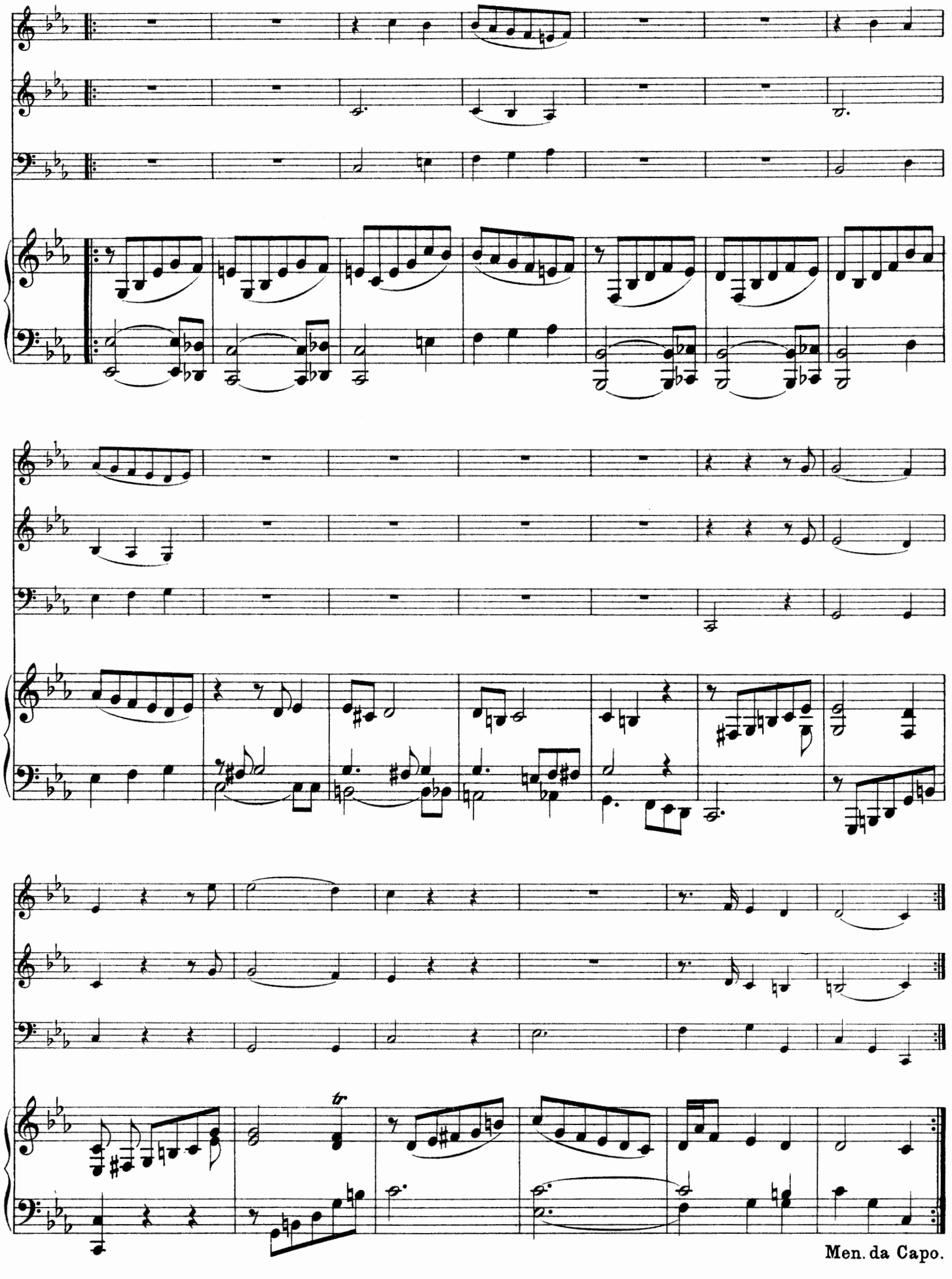
Tempo di Menuetto.




Fine.


Trio.

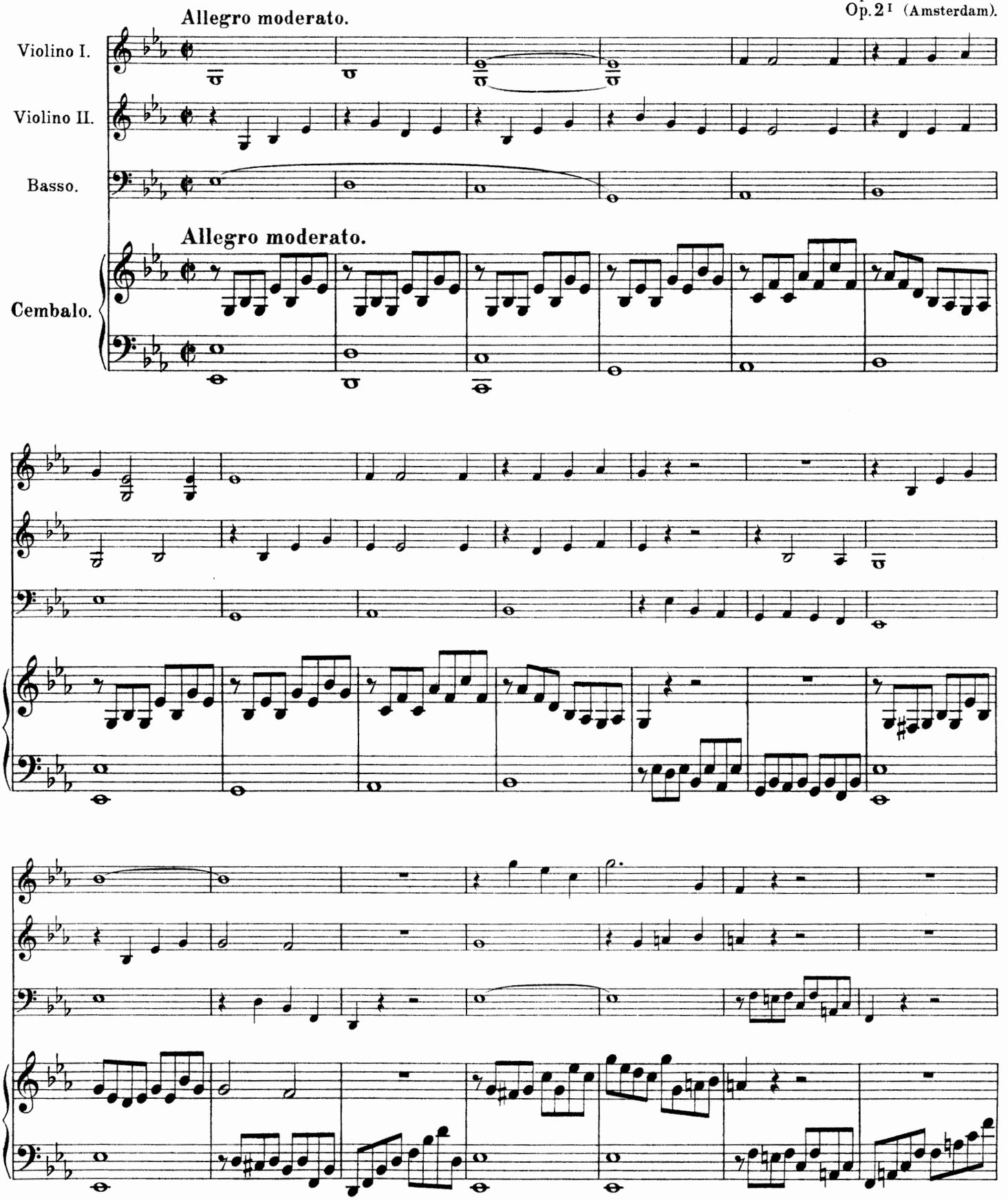


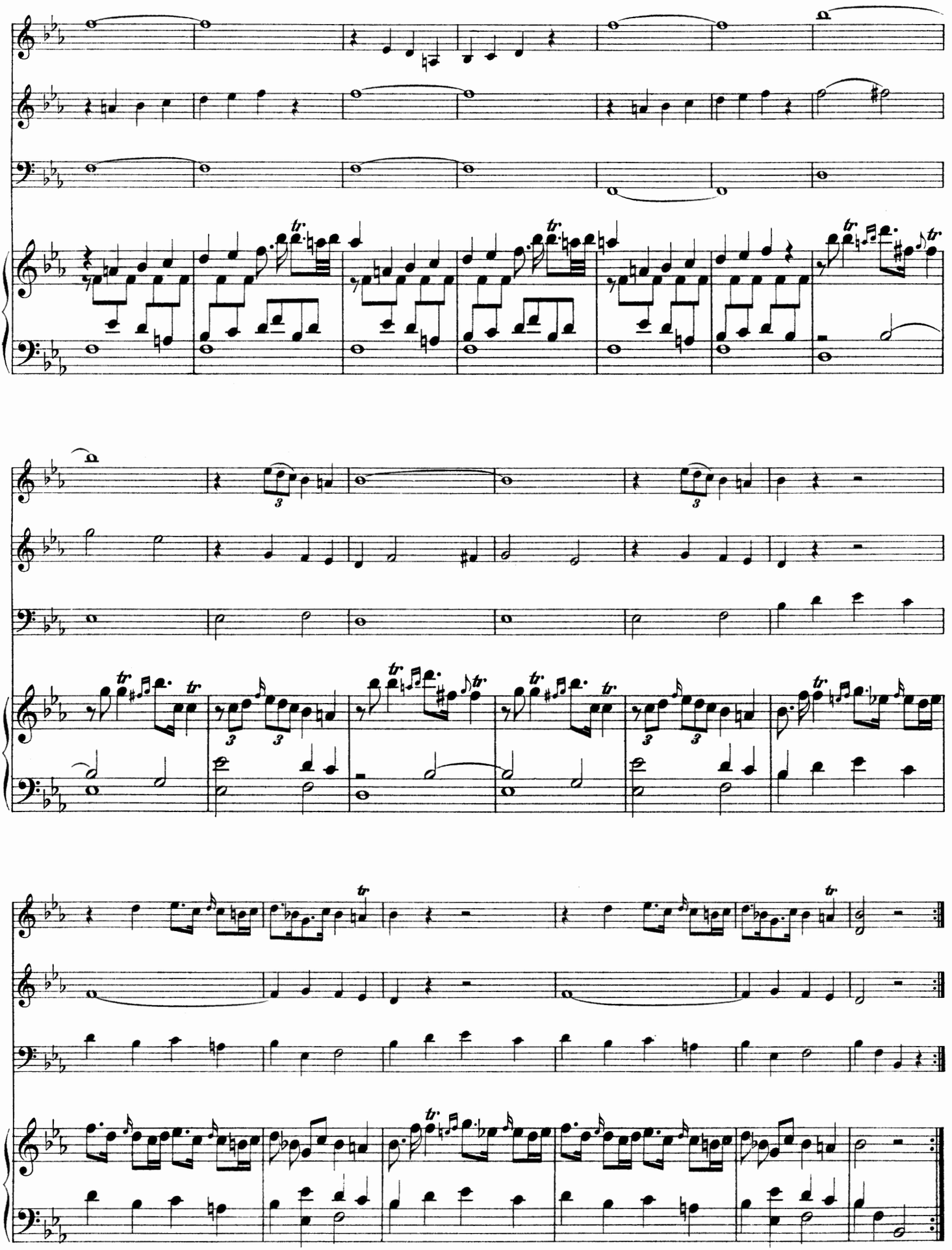

tr
Men. da Capo.

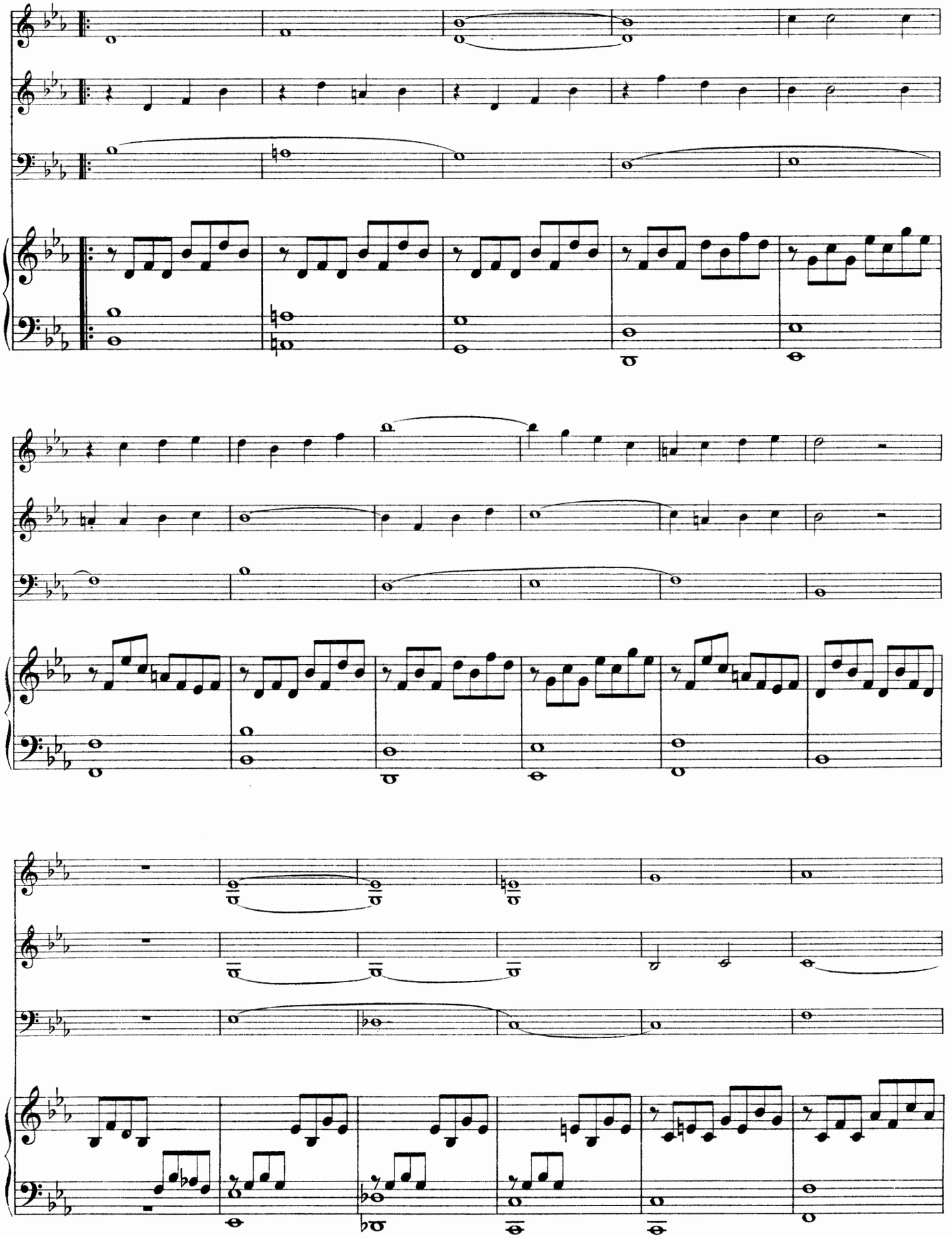
9.

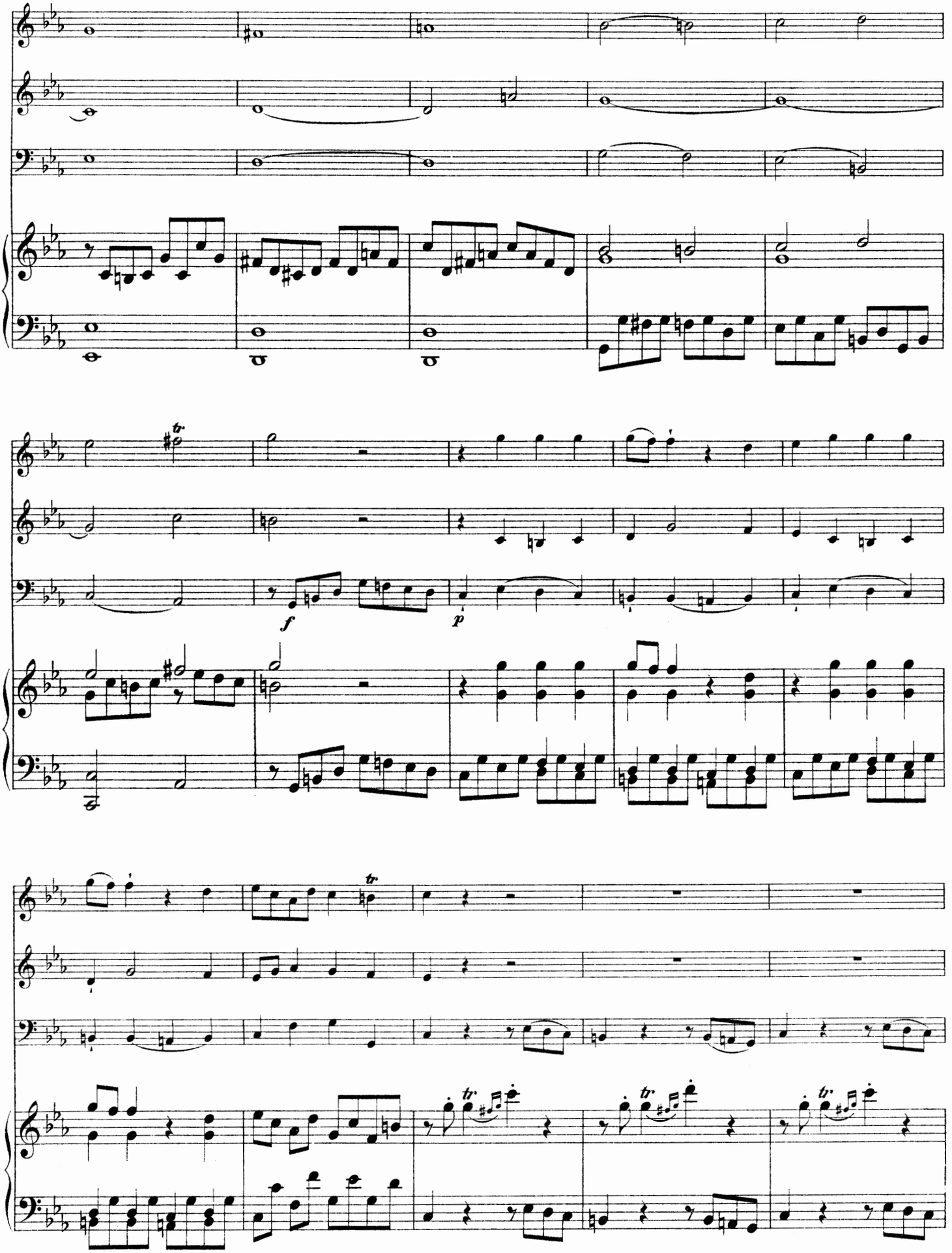
Quatuor für Klavier, zwei Violinen und Violoncell.

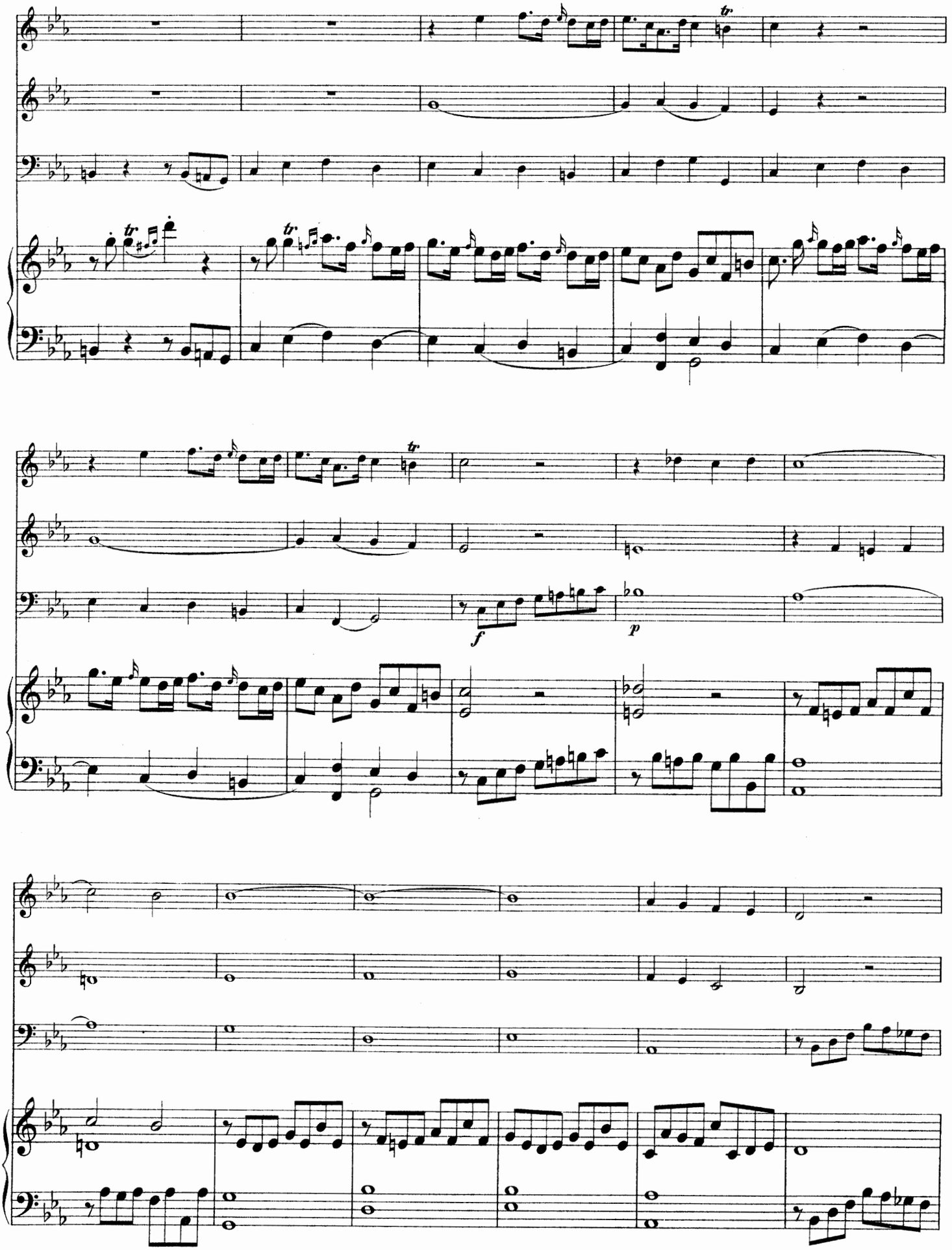
Op. 7 I (Paris).
Op. 2 I (Amsterdam).

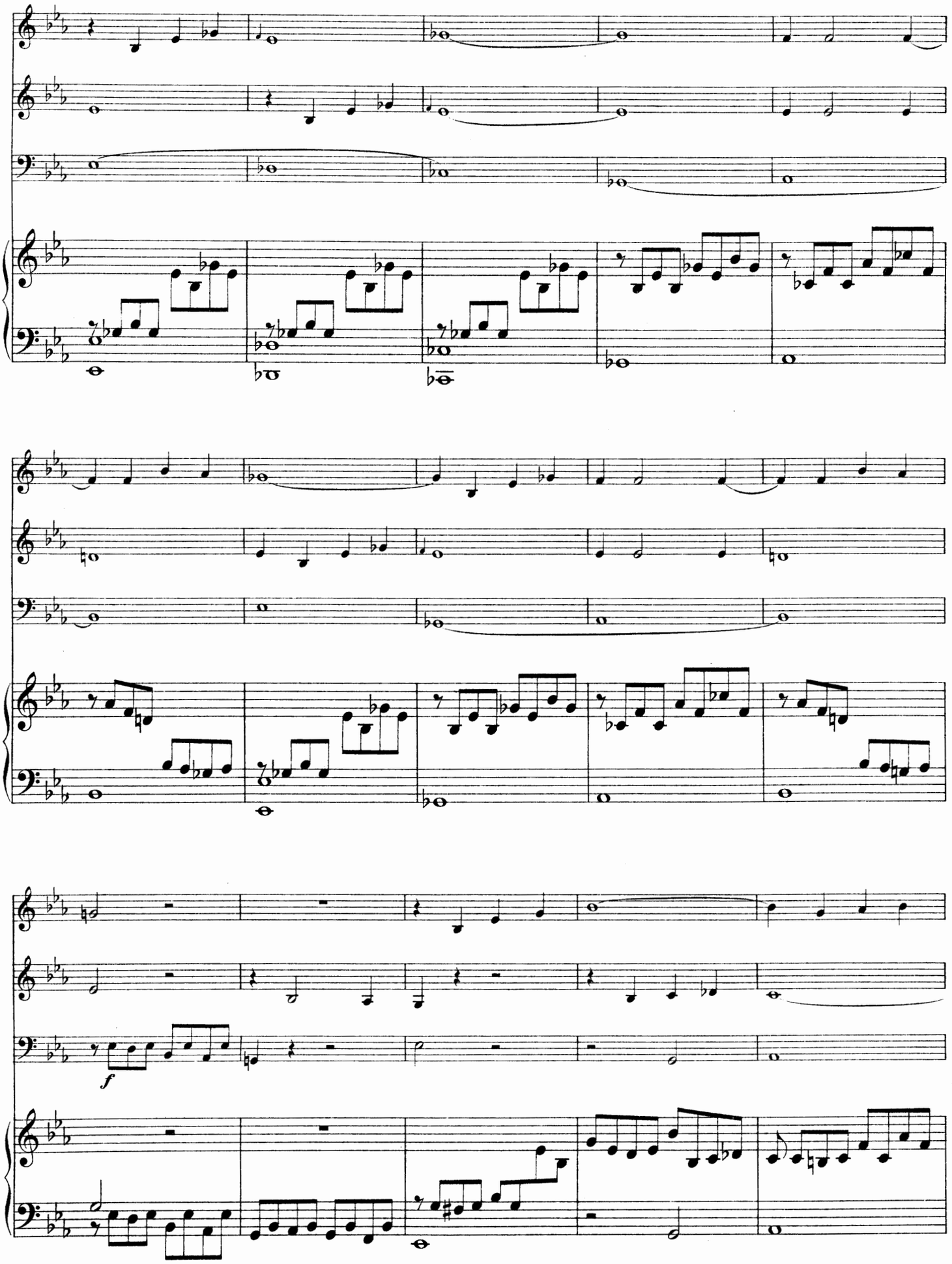


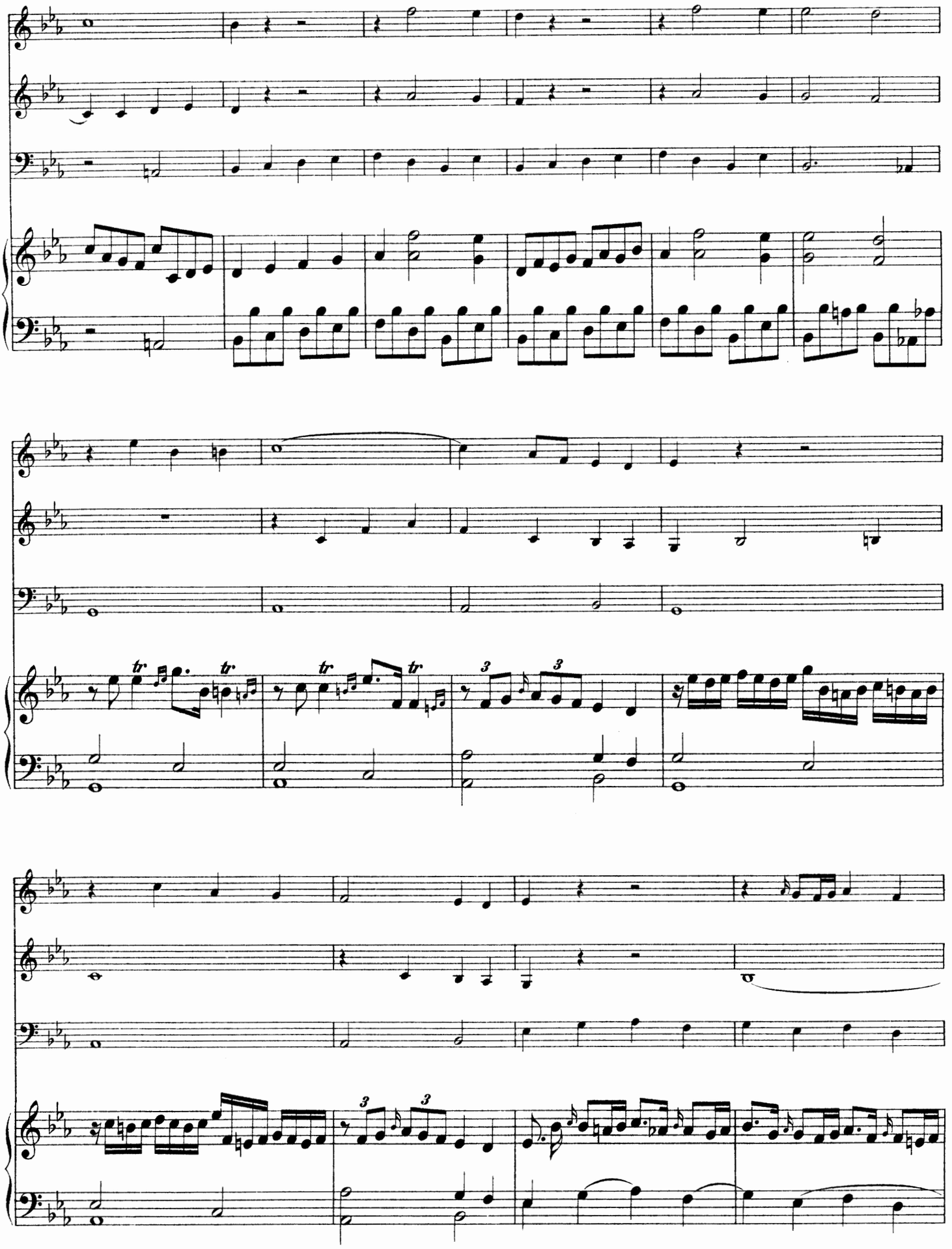


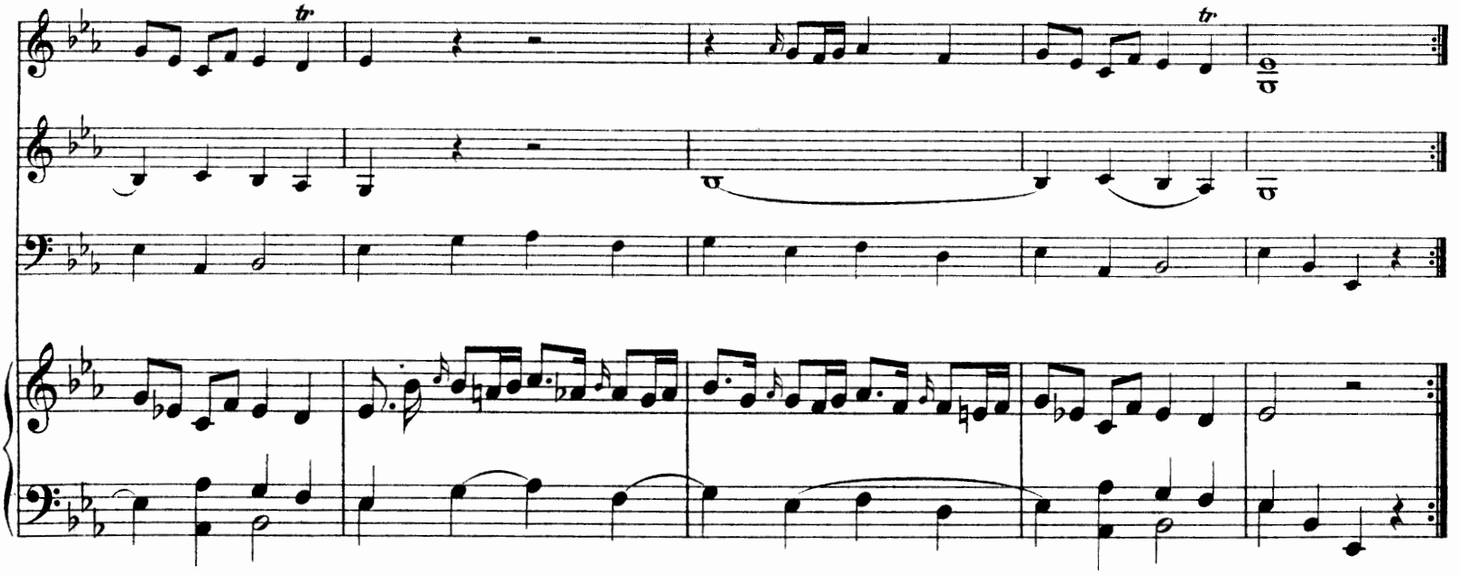


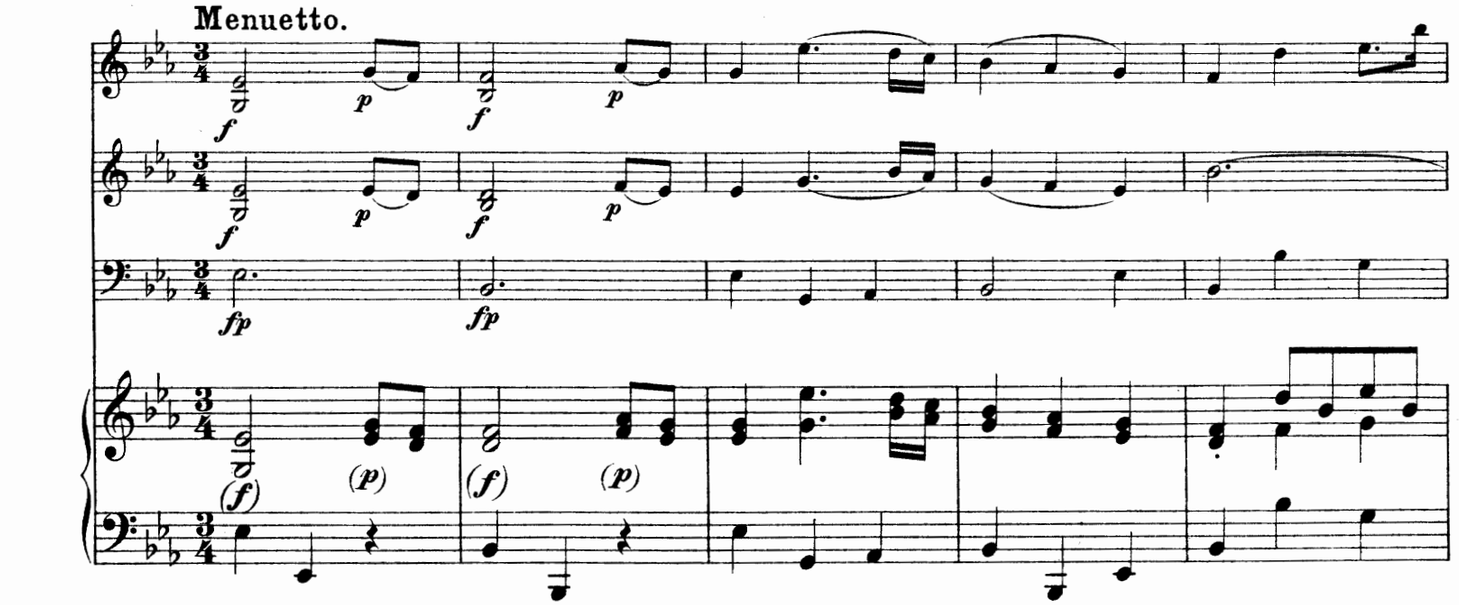

tr
f
p
tr
tr
tr
tr

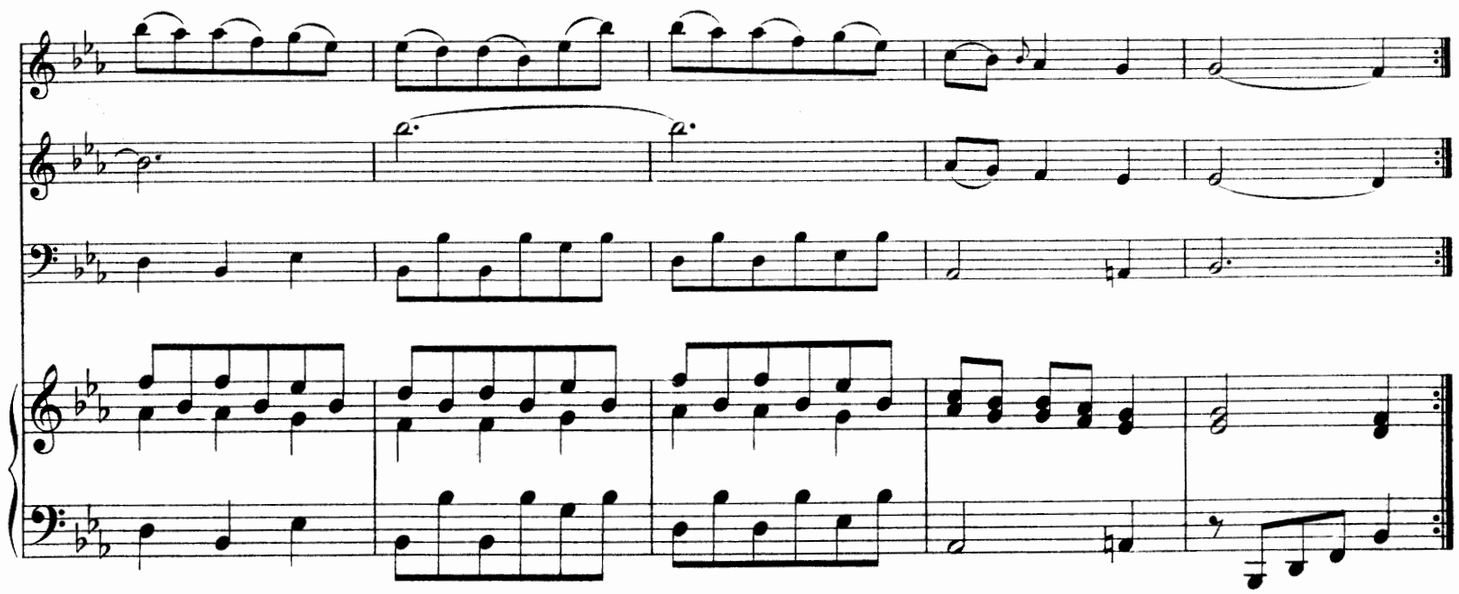


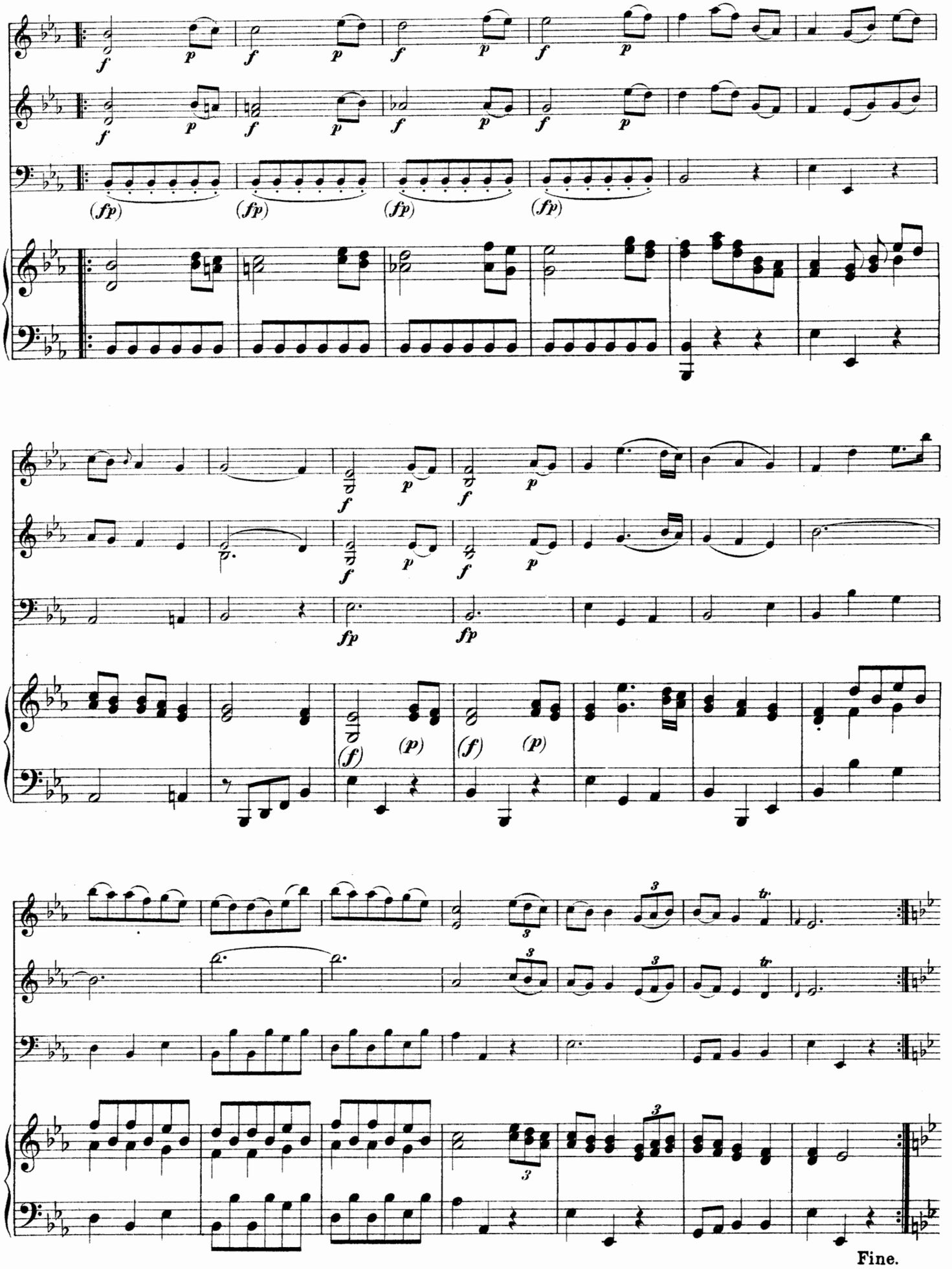

f

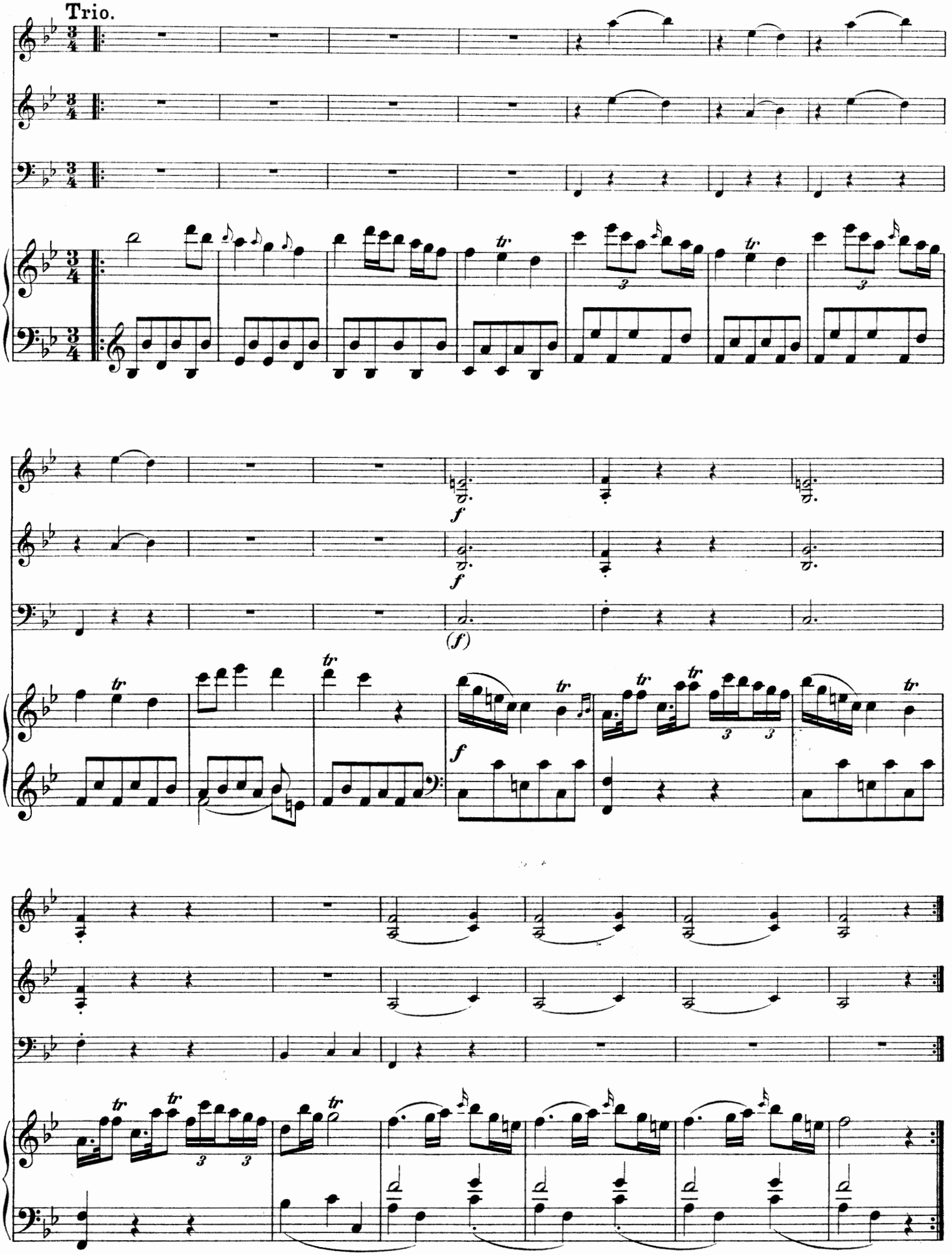


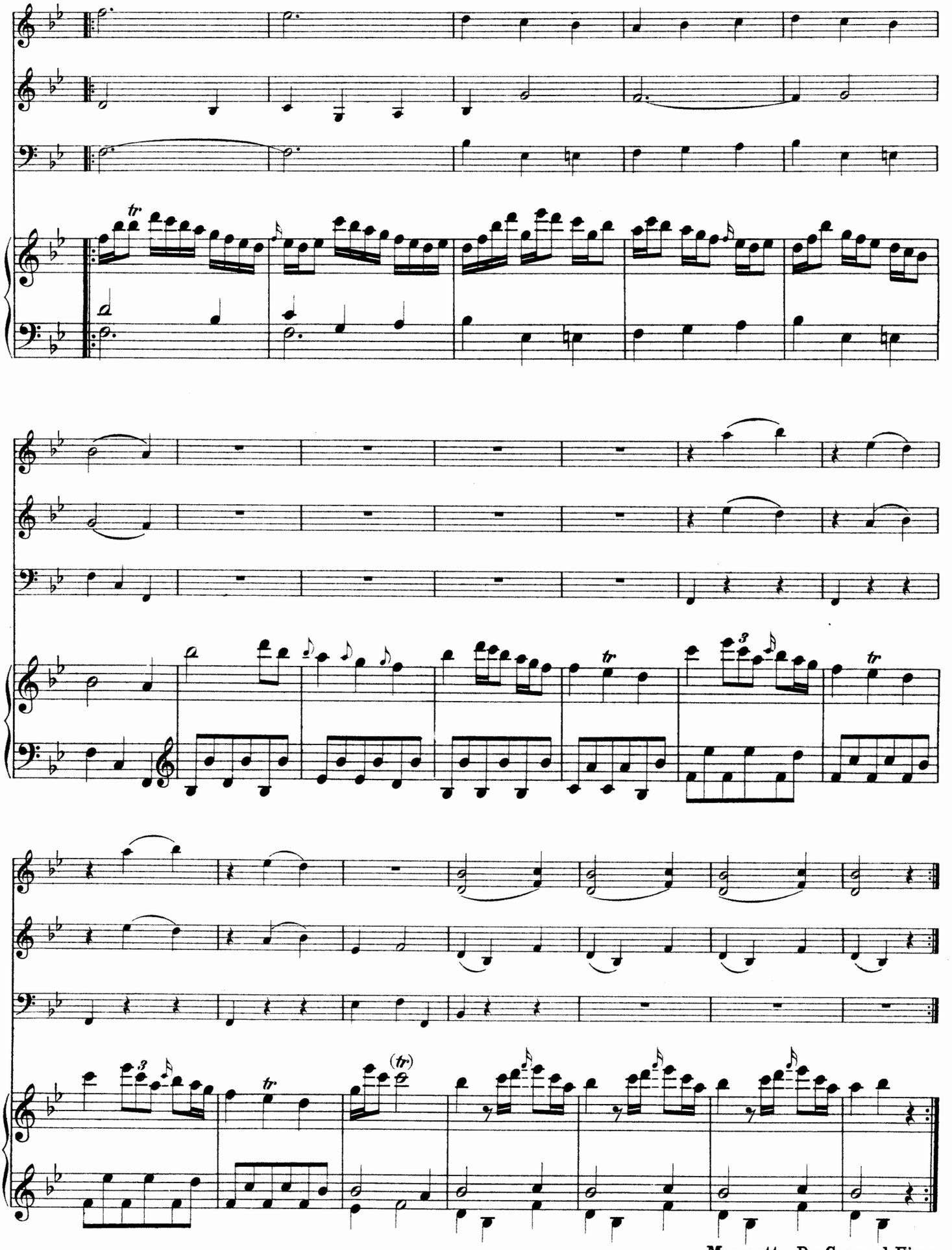



Menuetto.

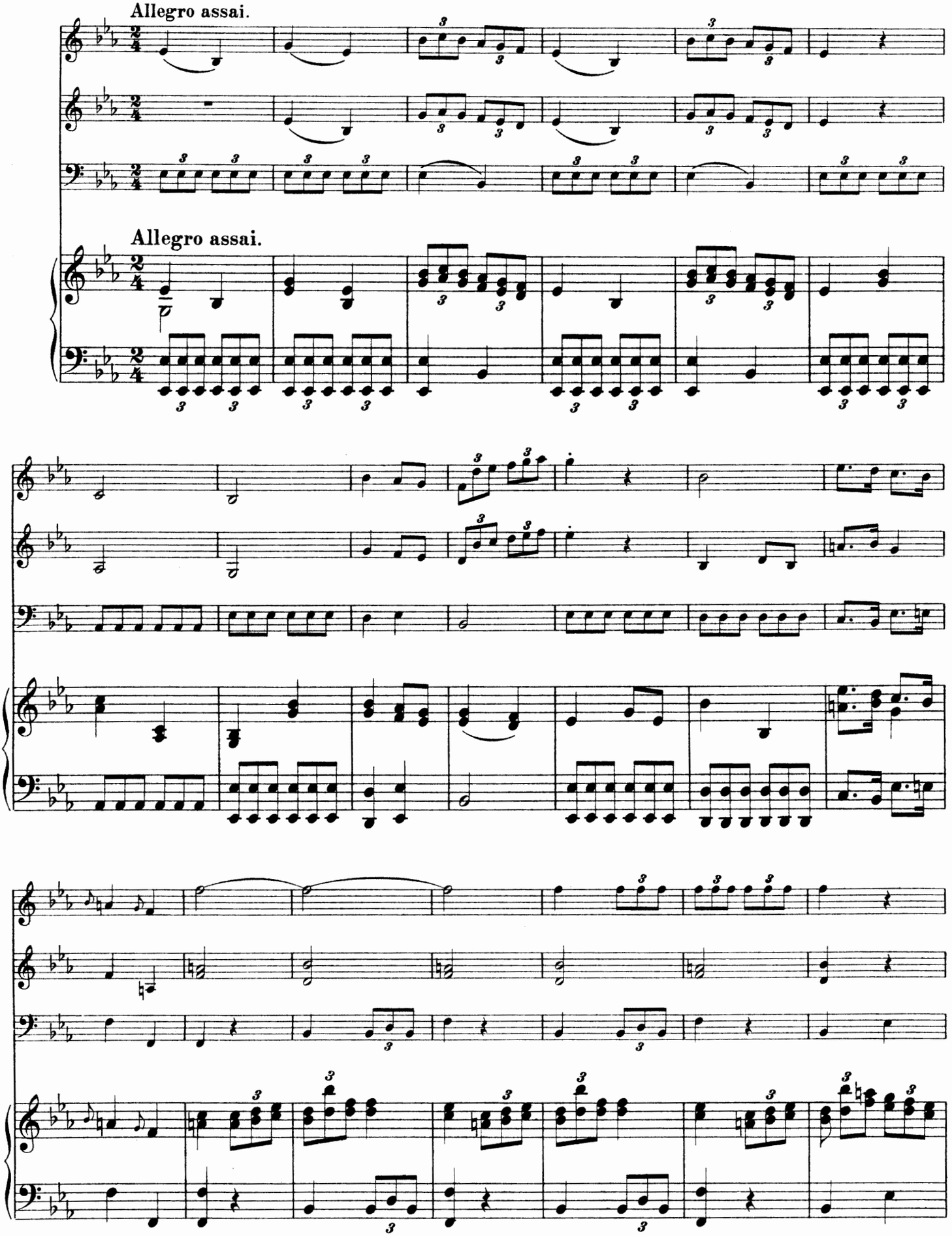


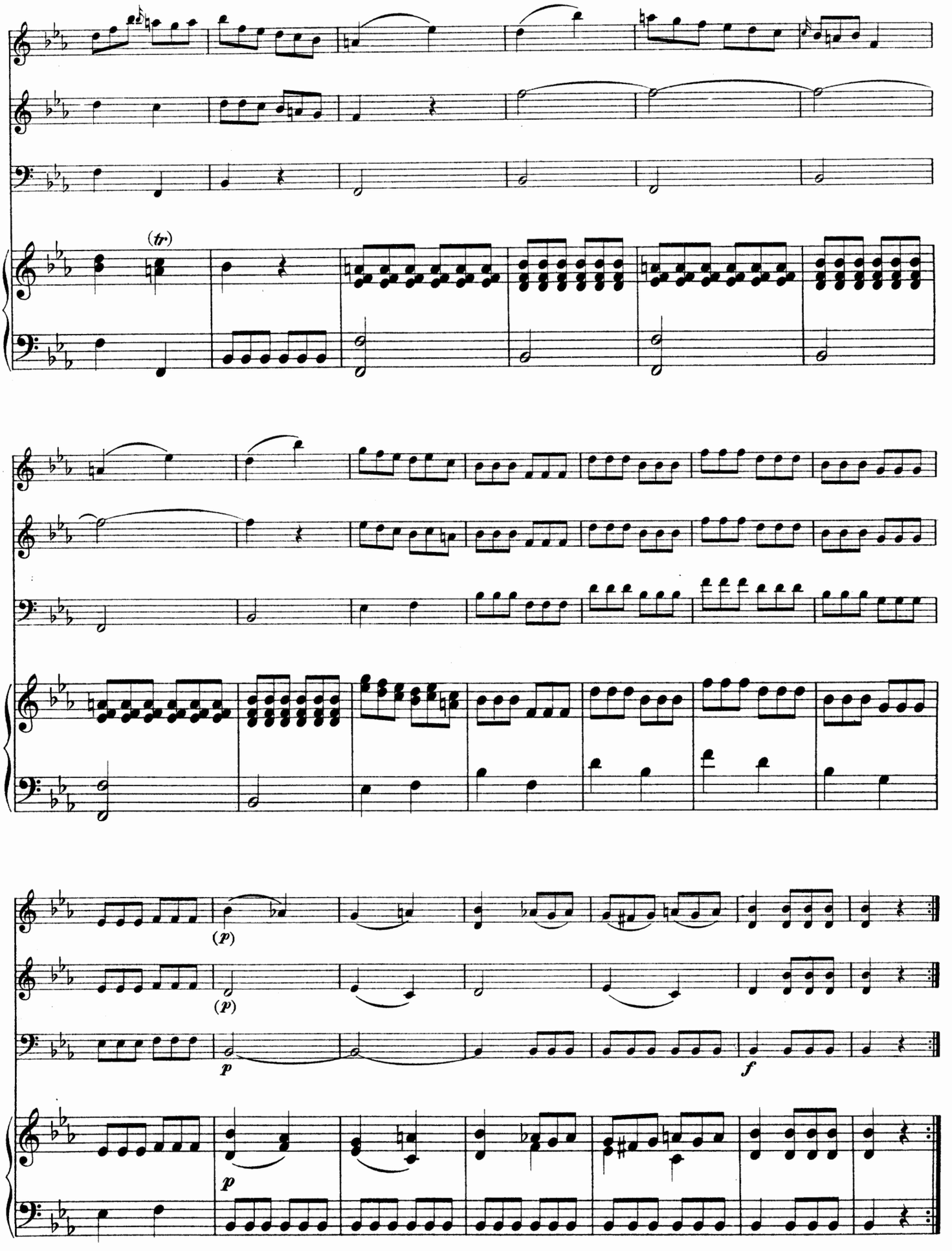

Fine.

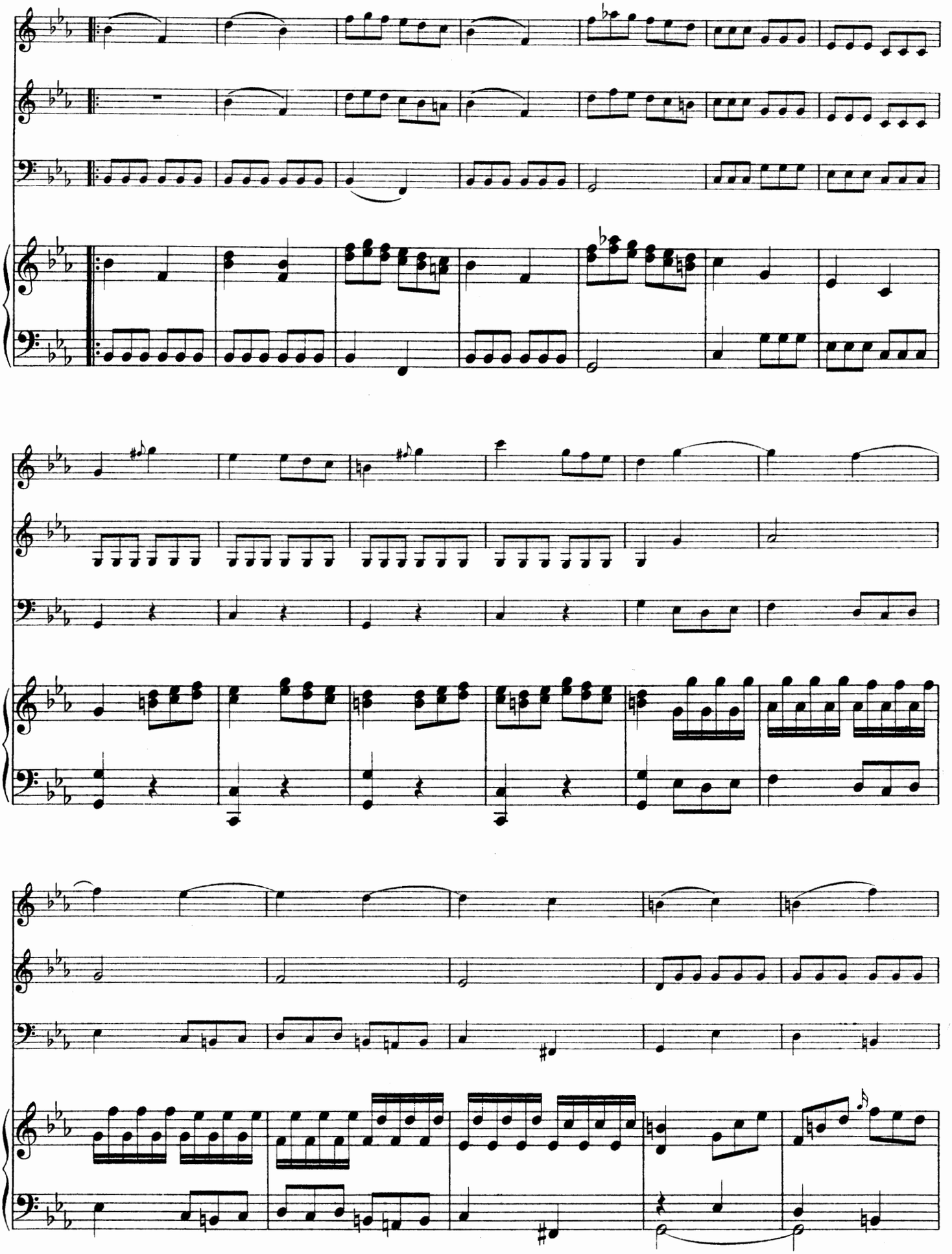

Trio.

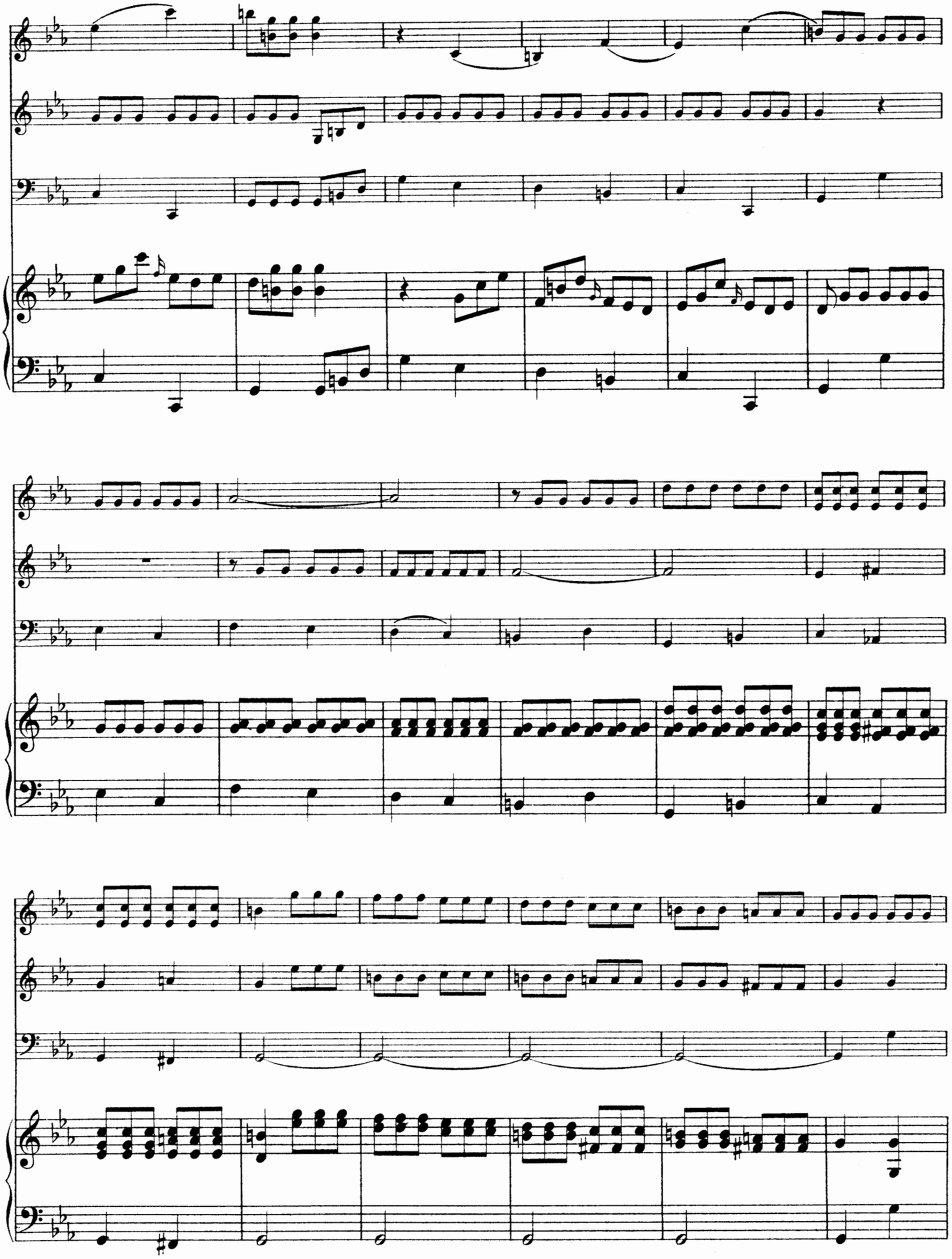


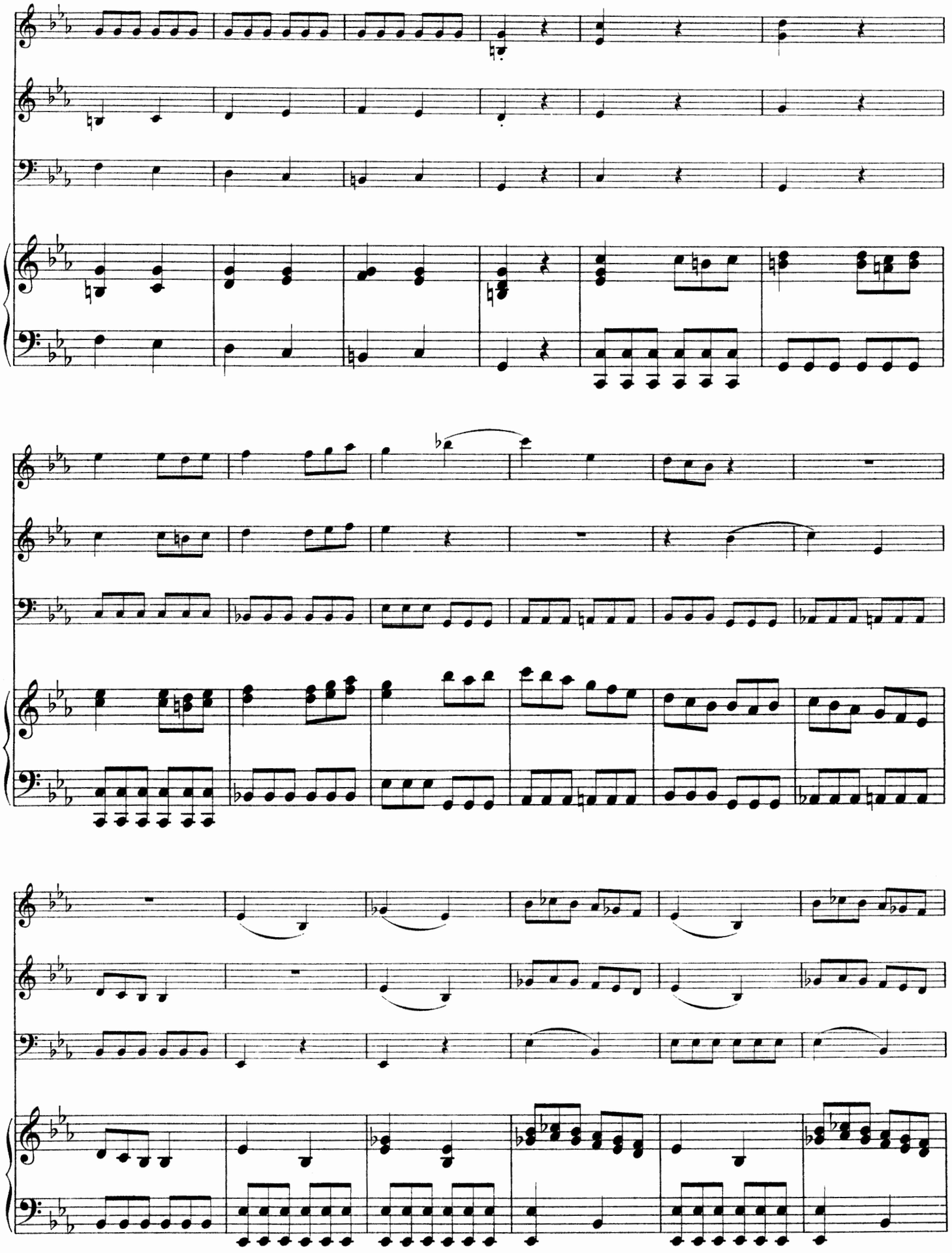
Menuetto Da Capo al Fine.

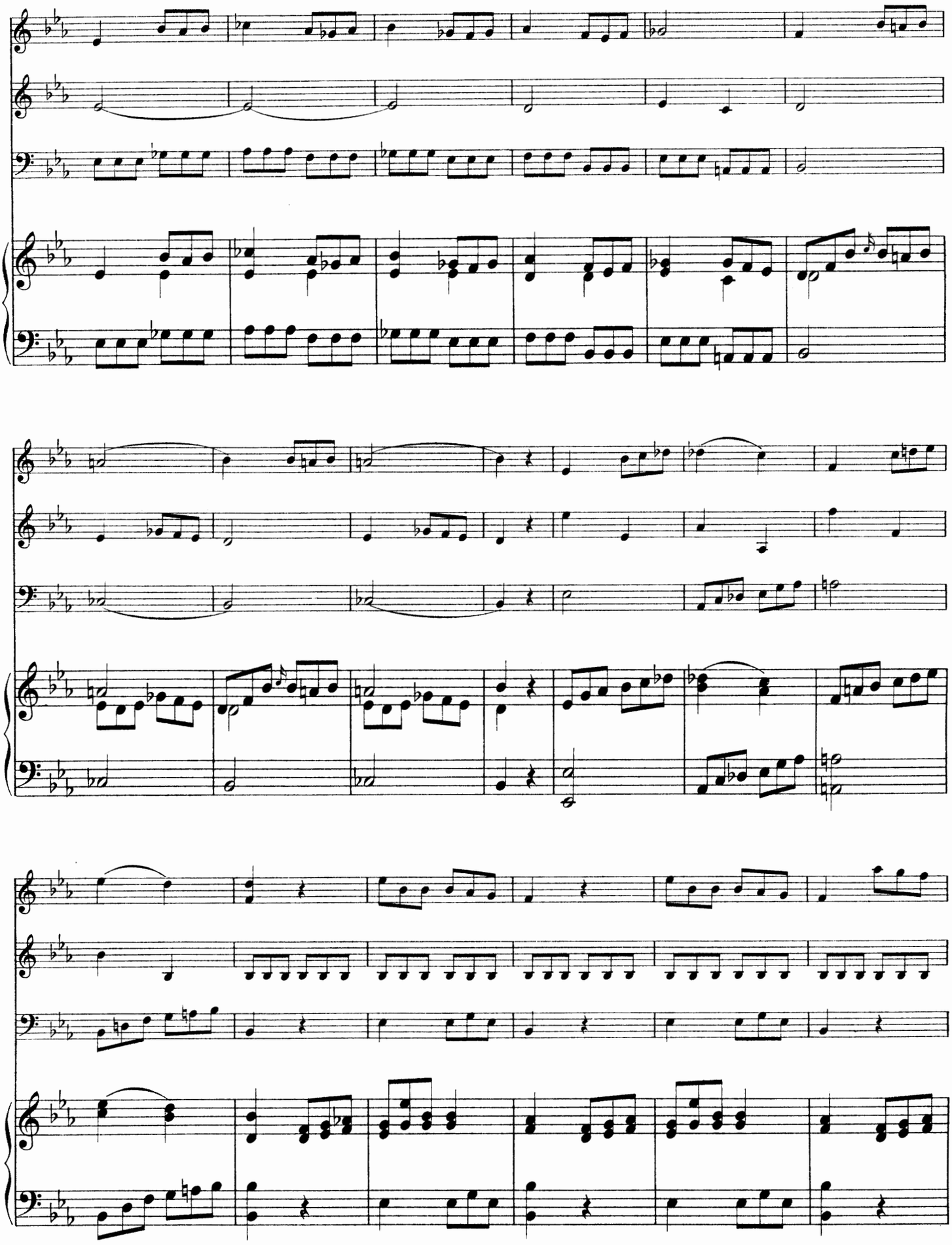

Allegro assai.
Allegro assai.

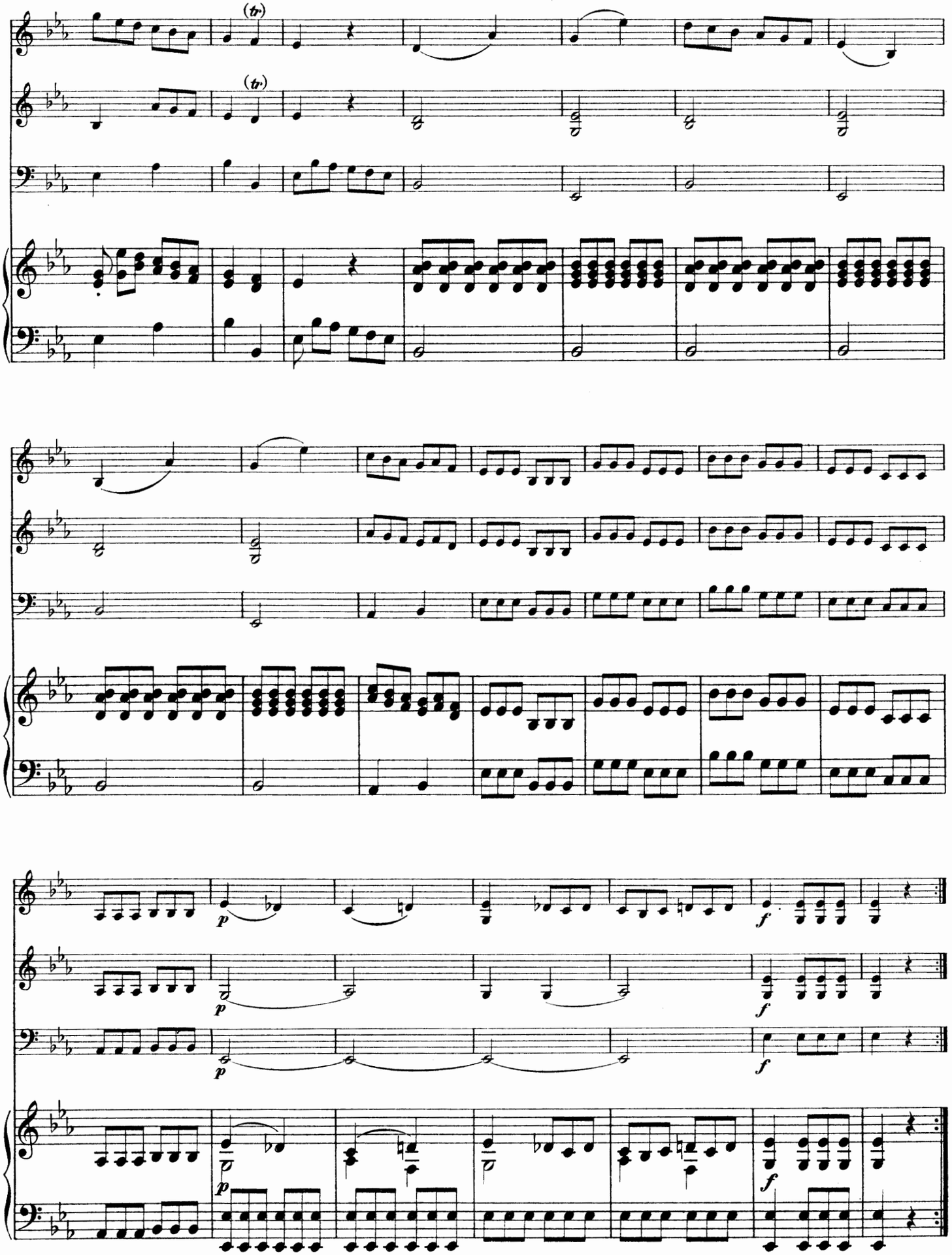

(tr)
(p)
(p)
p
p
f







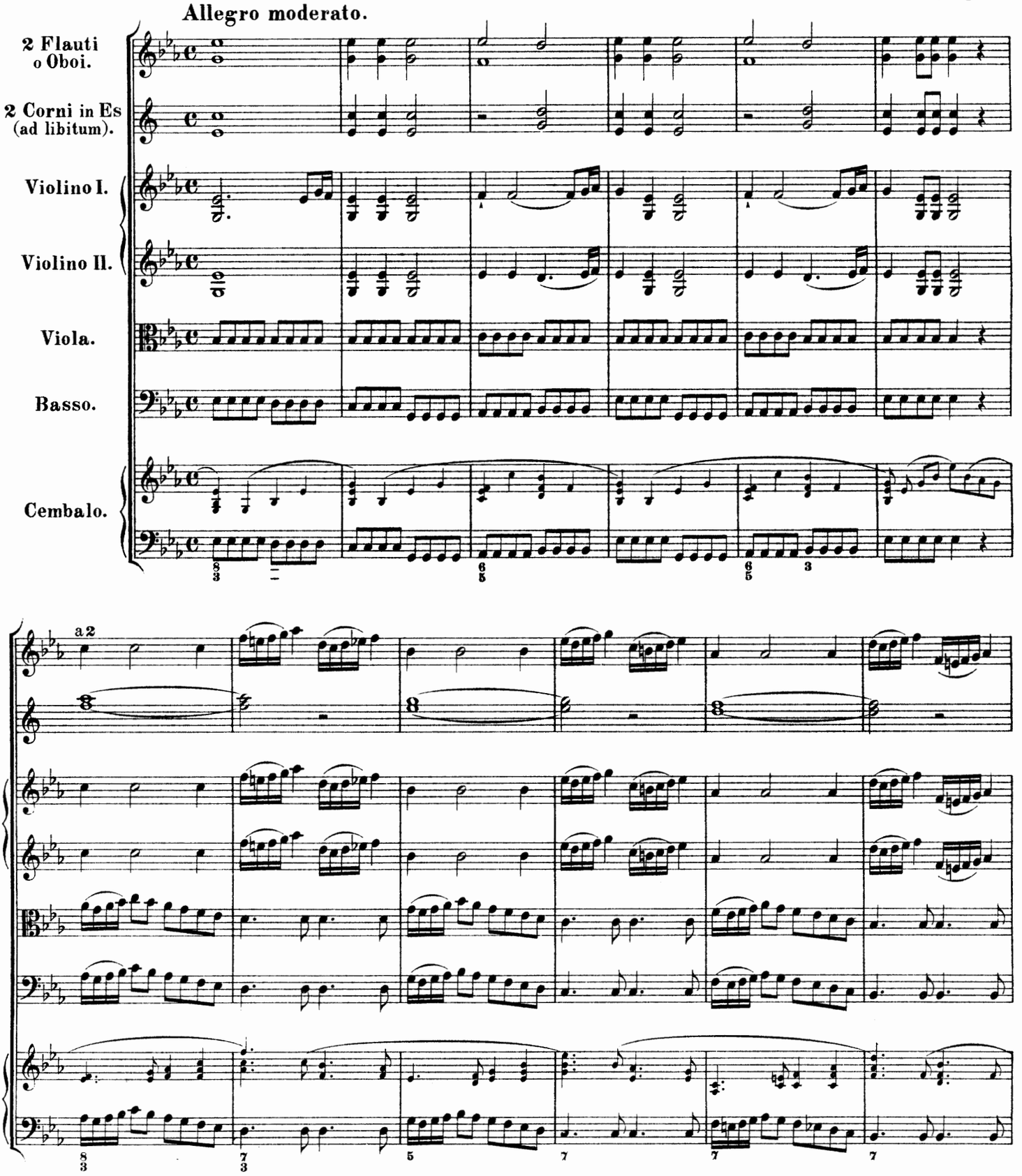


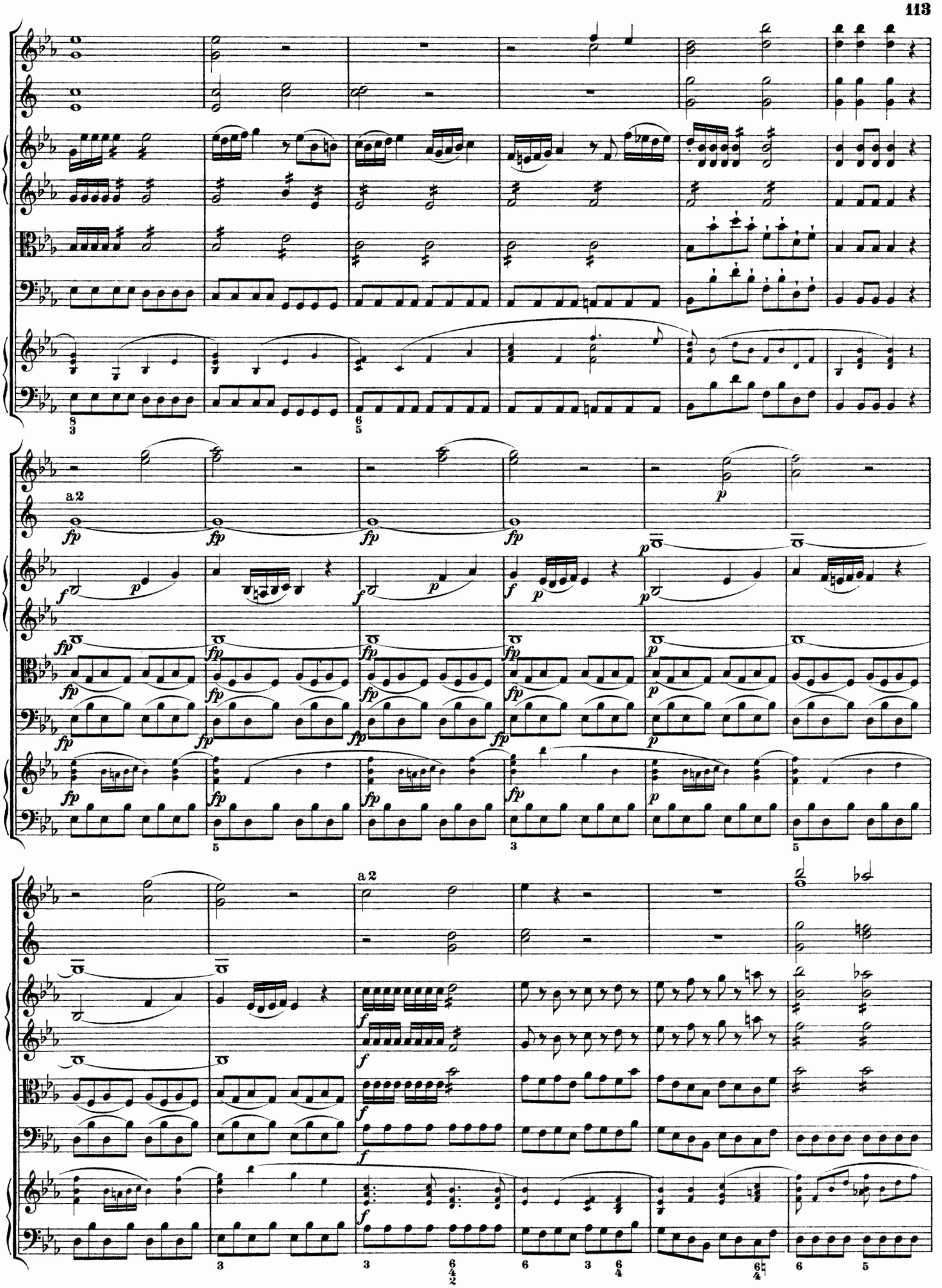


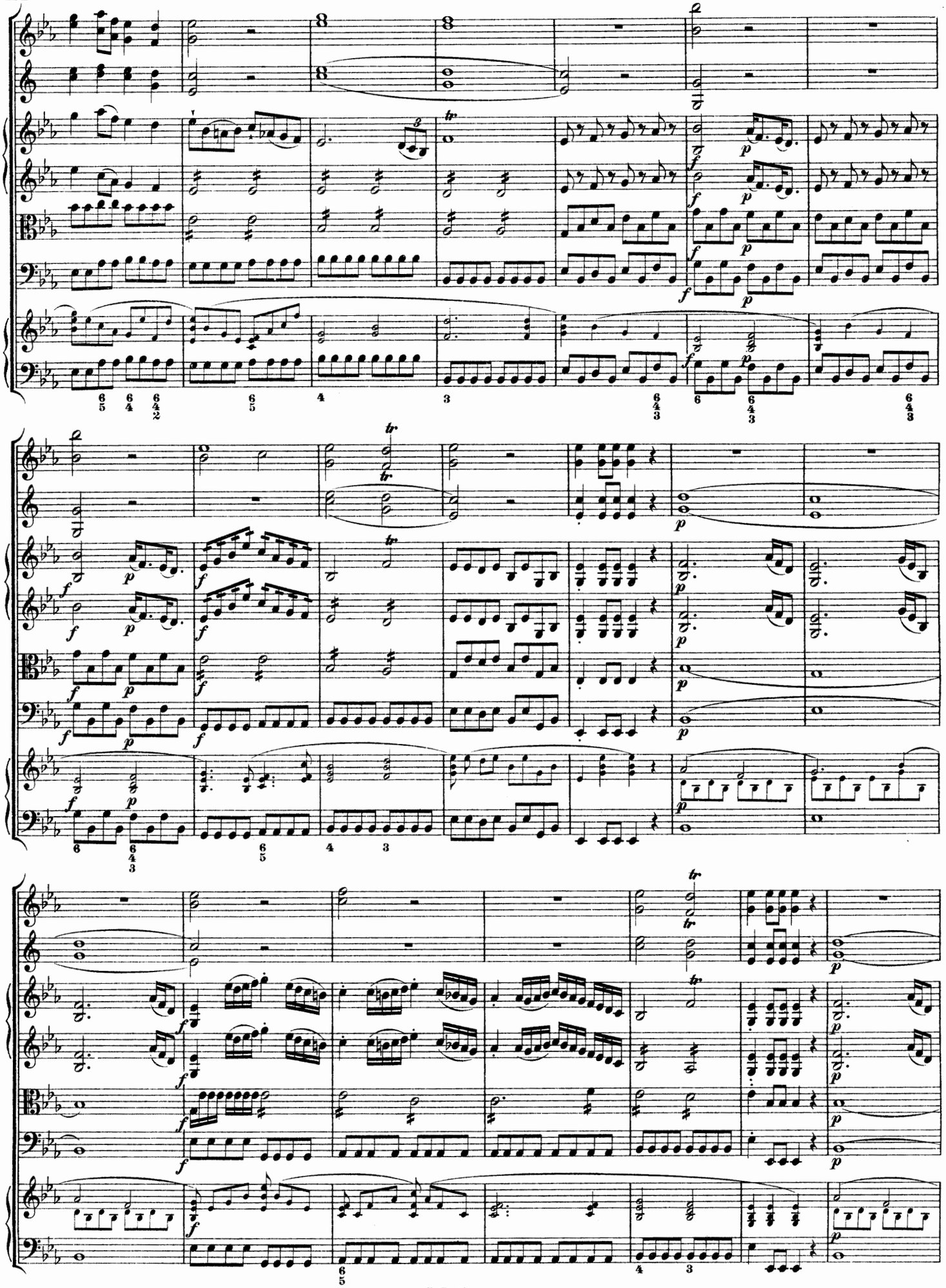
10.

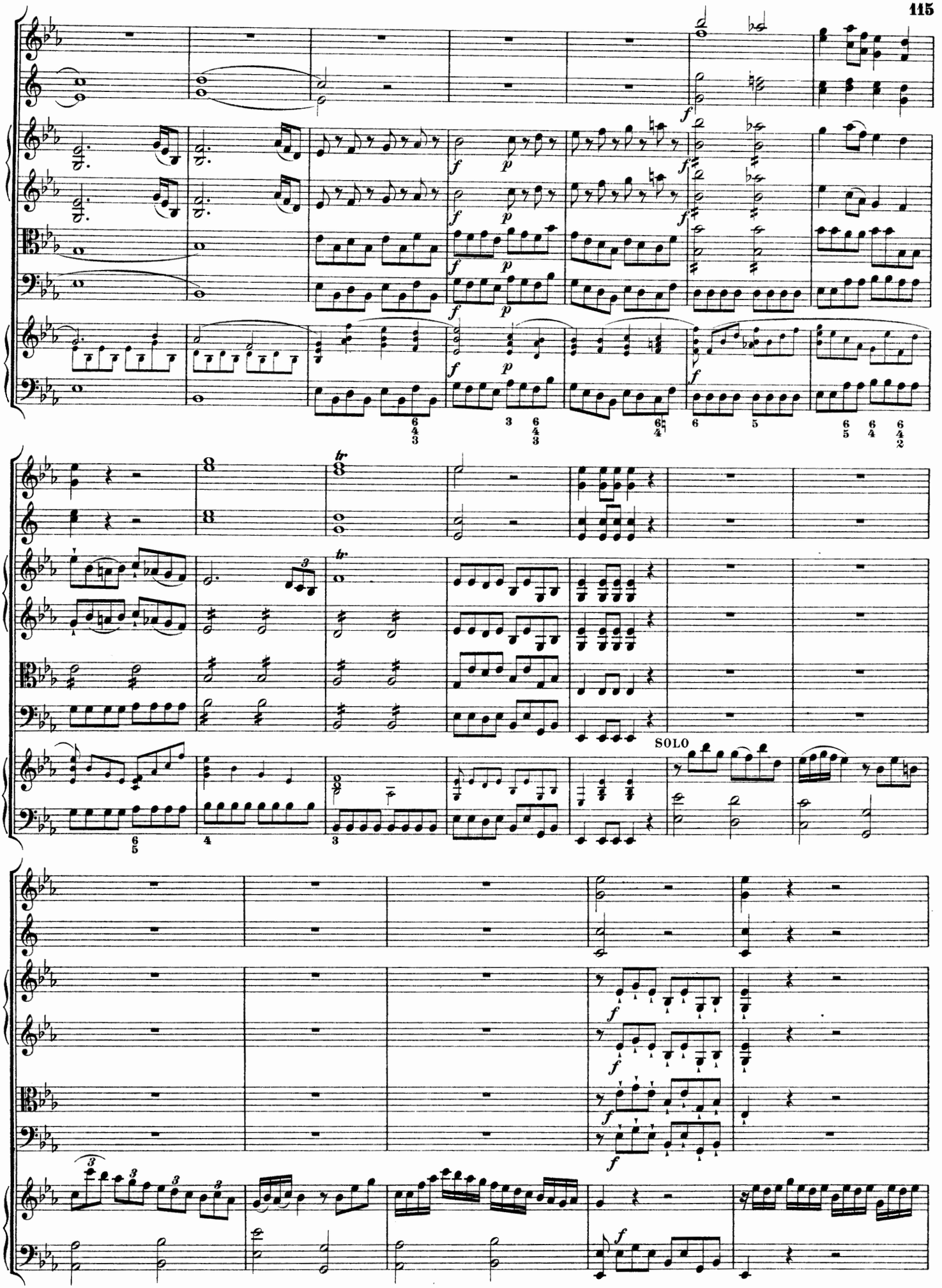
Klavierkonzert in Es dur

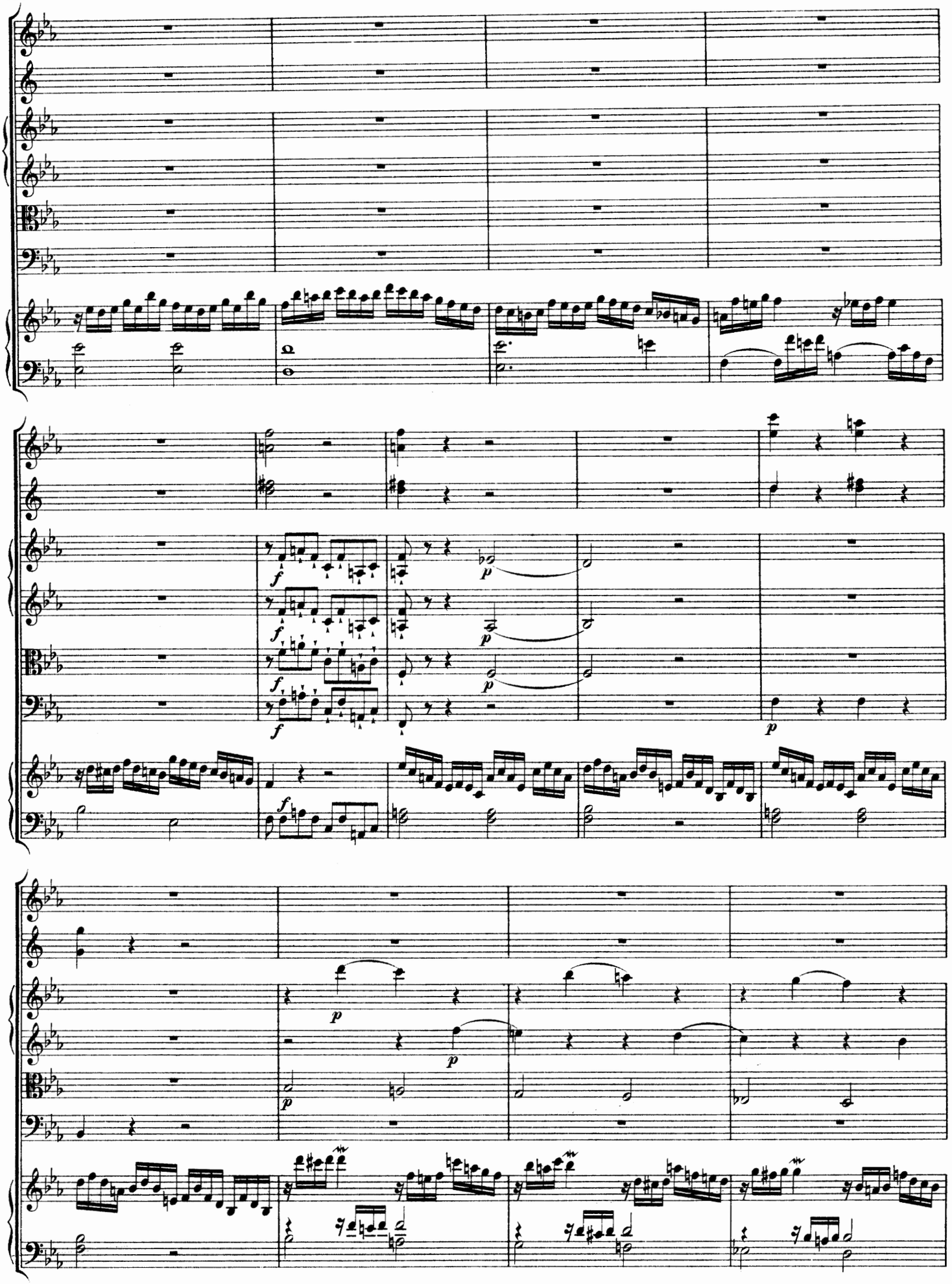
mit Streichorchester, 2 Flöten (Oboen) und 2 Hörnern.

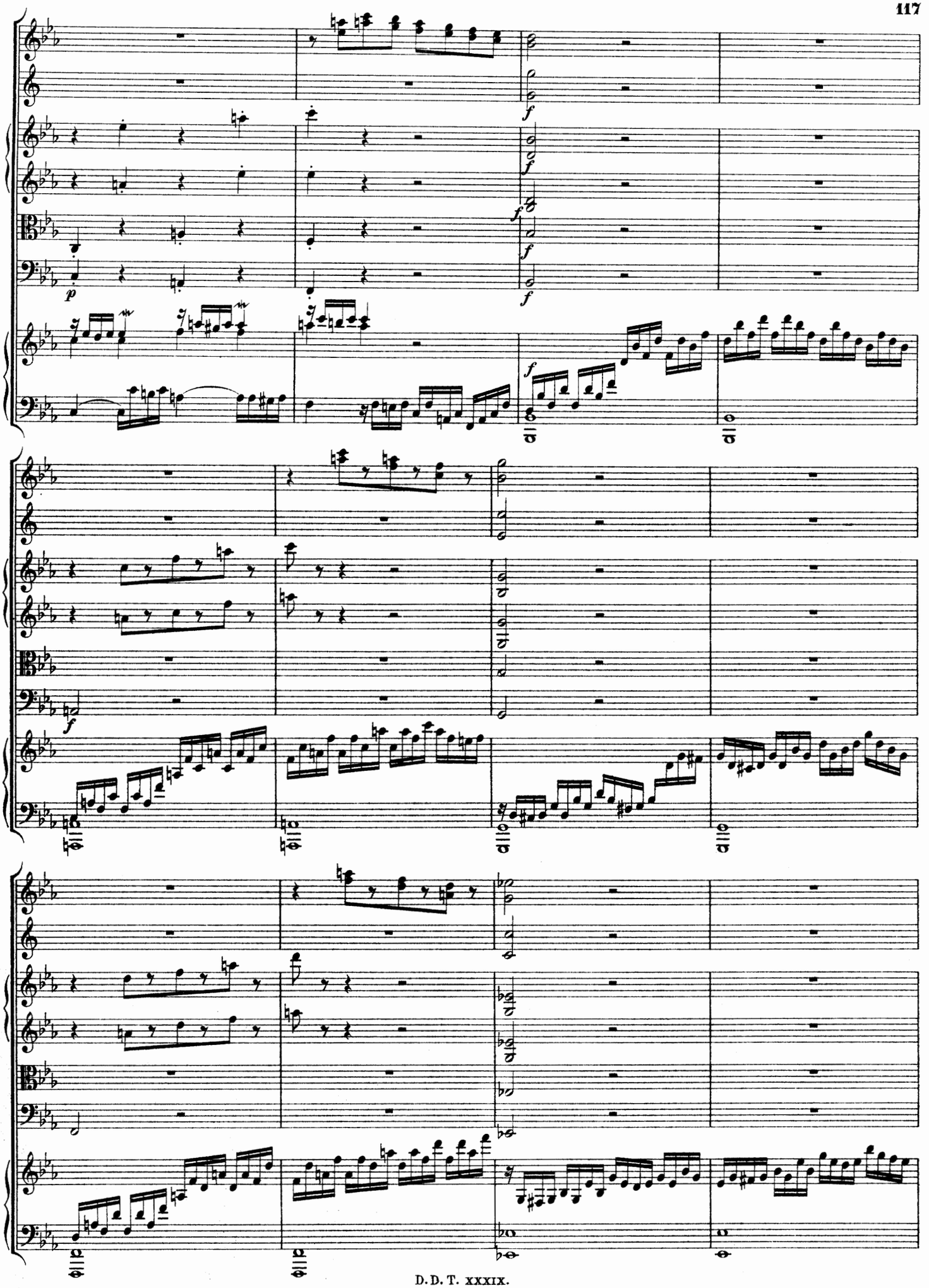


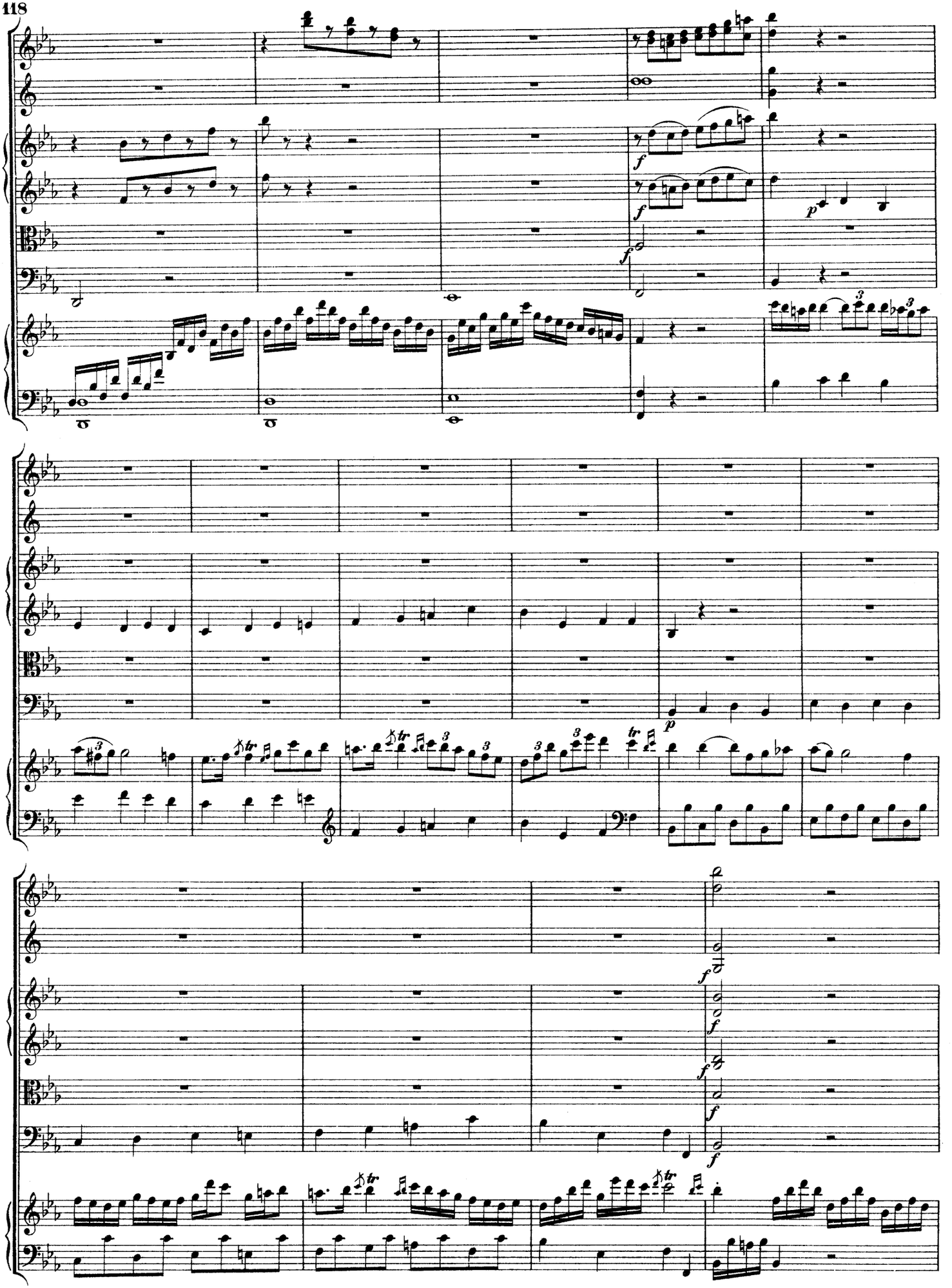


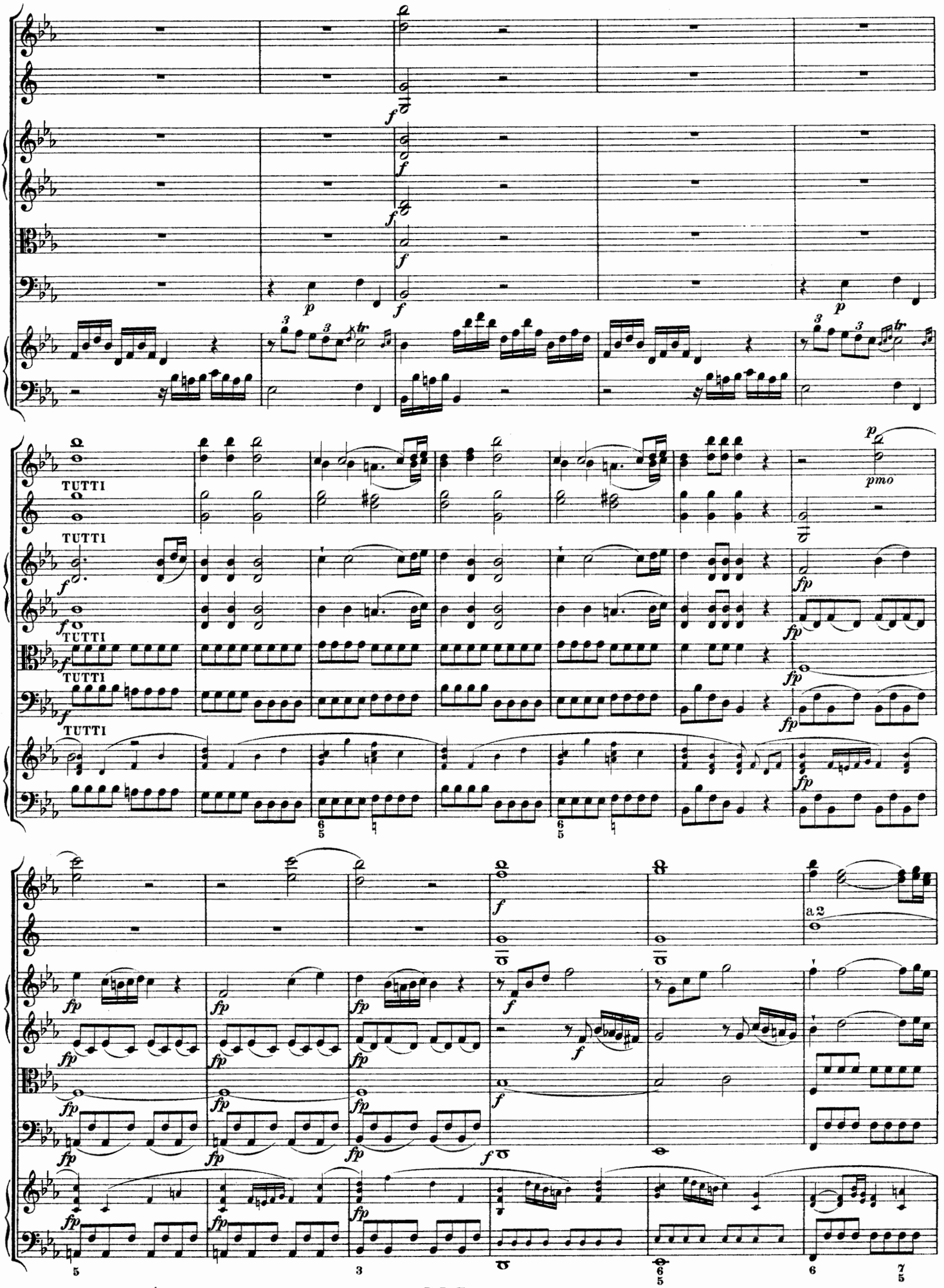


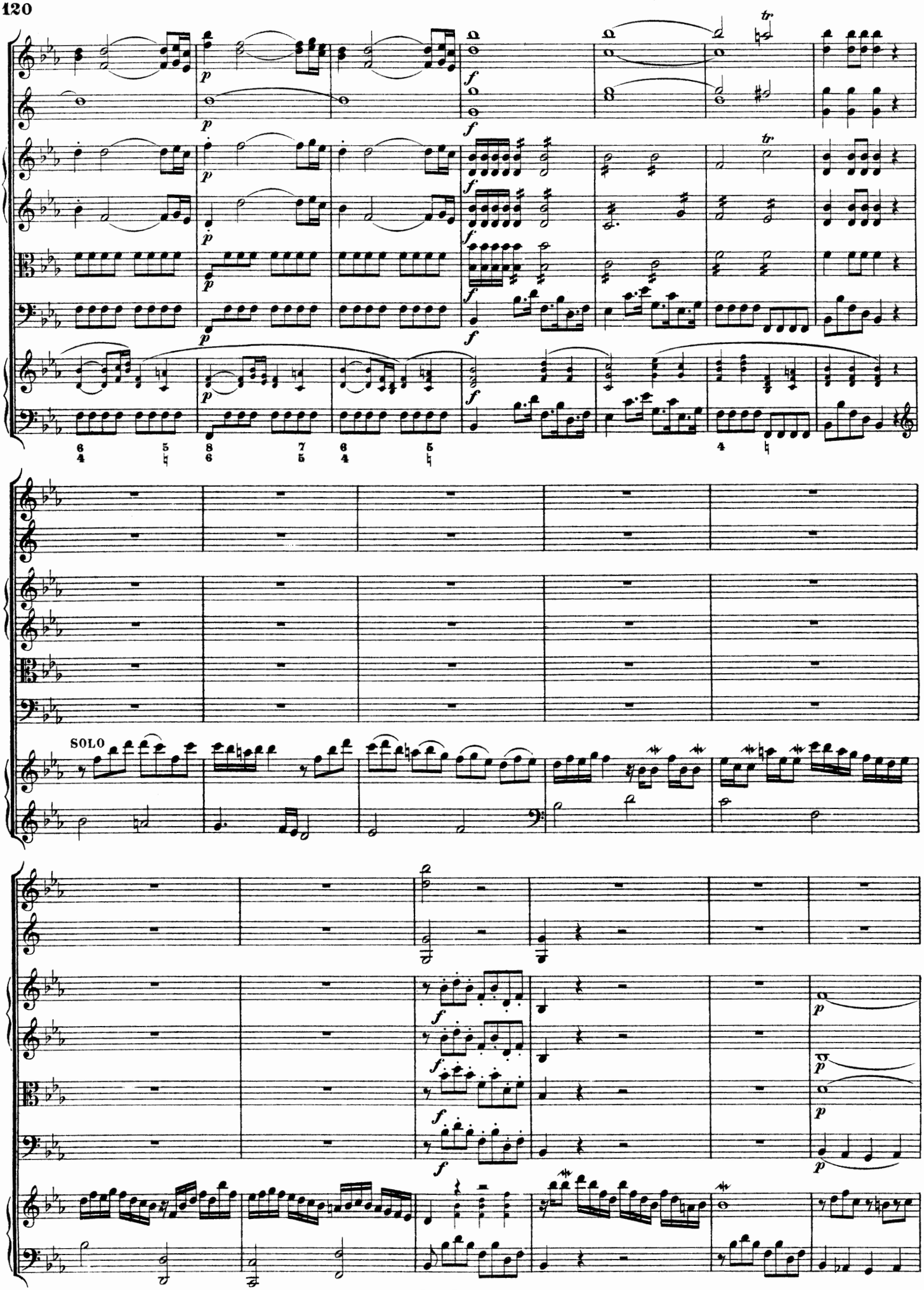

SOLO

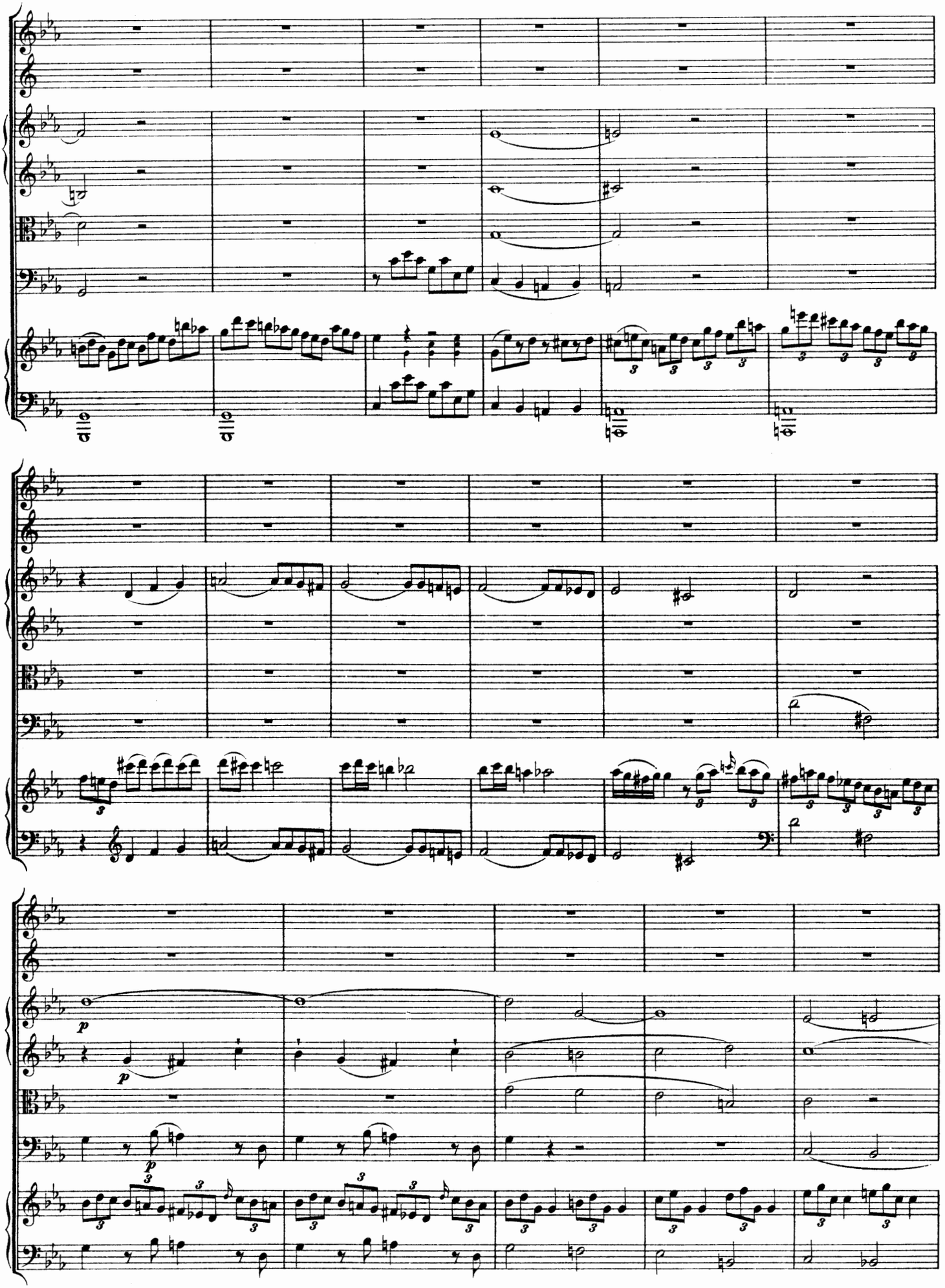


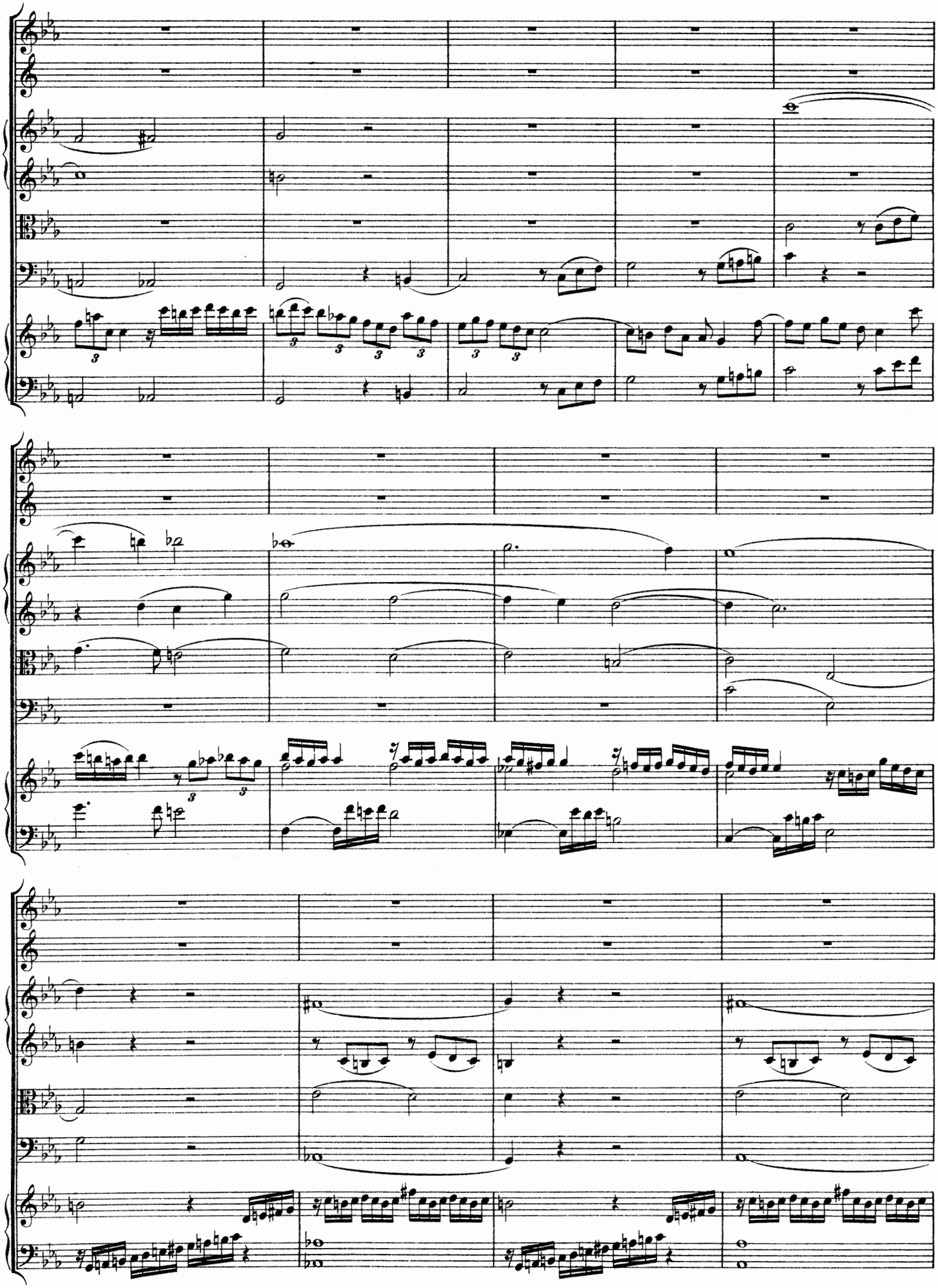


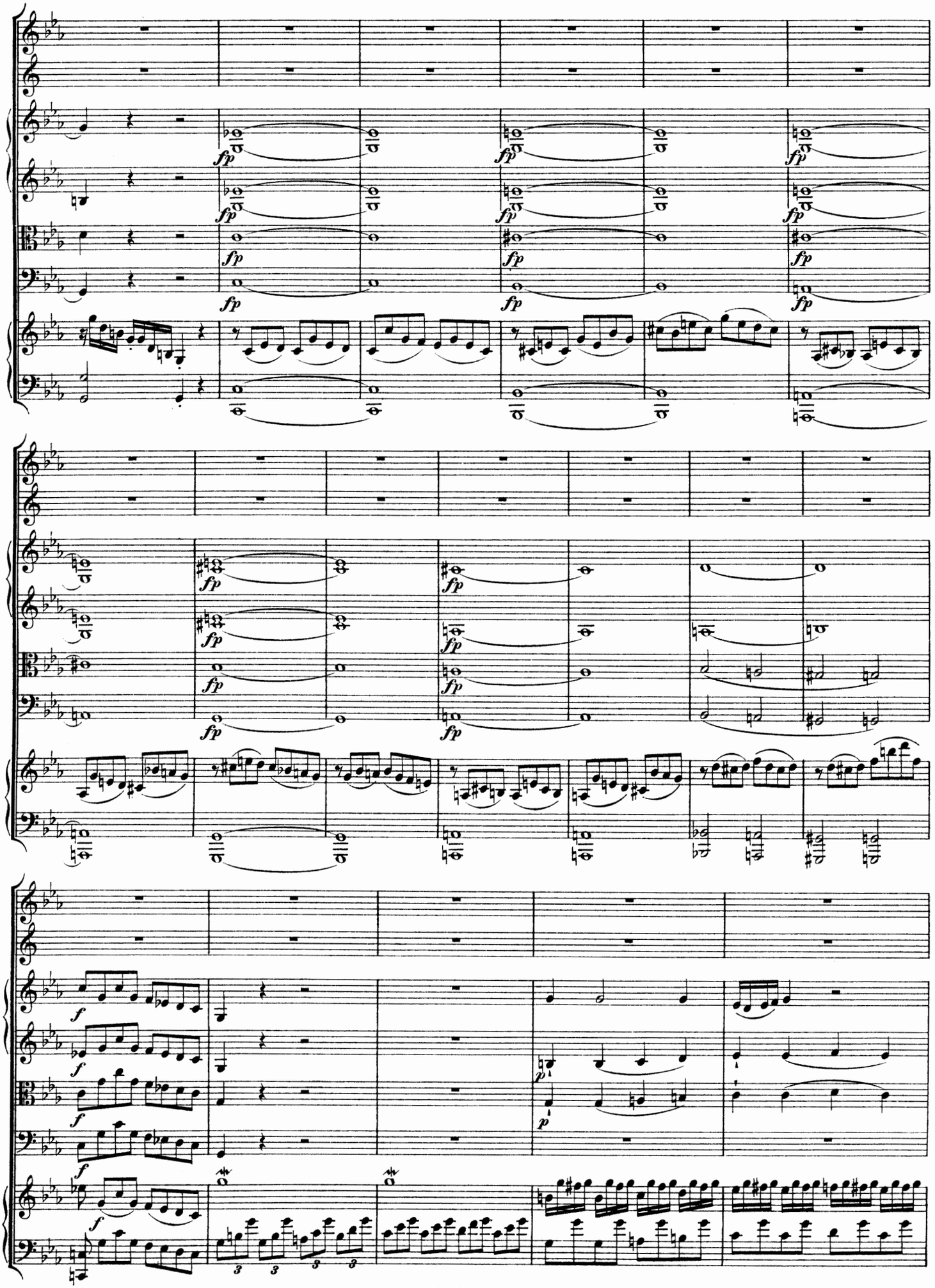


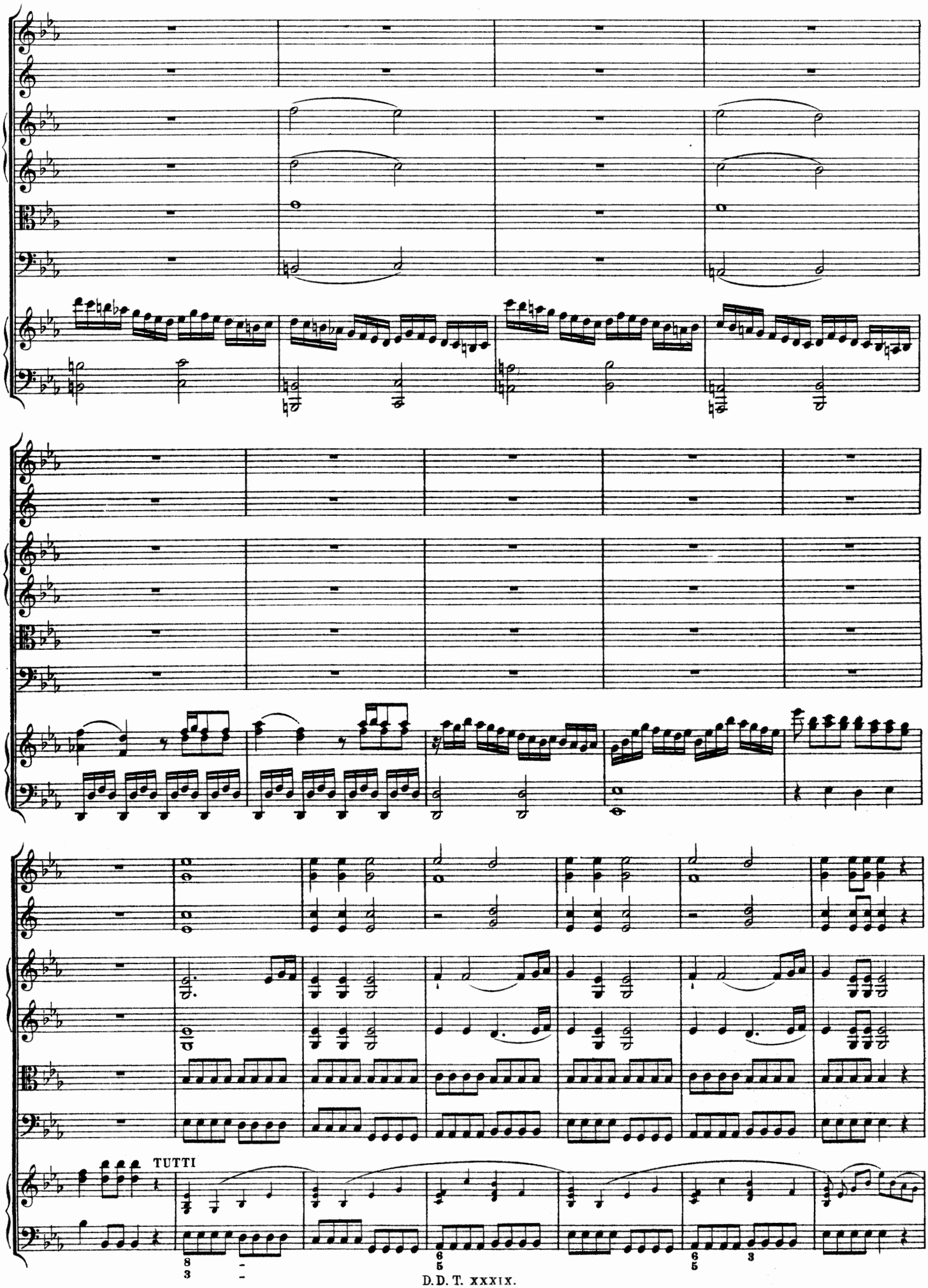

TUTTI
TUTTI
TUTTI
TUTTI
TUTTI
a 2

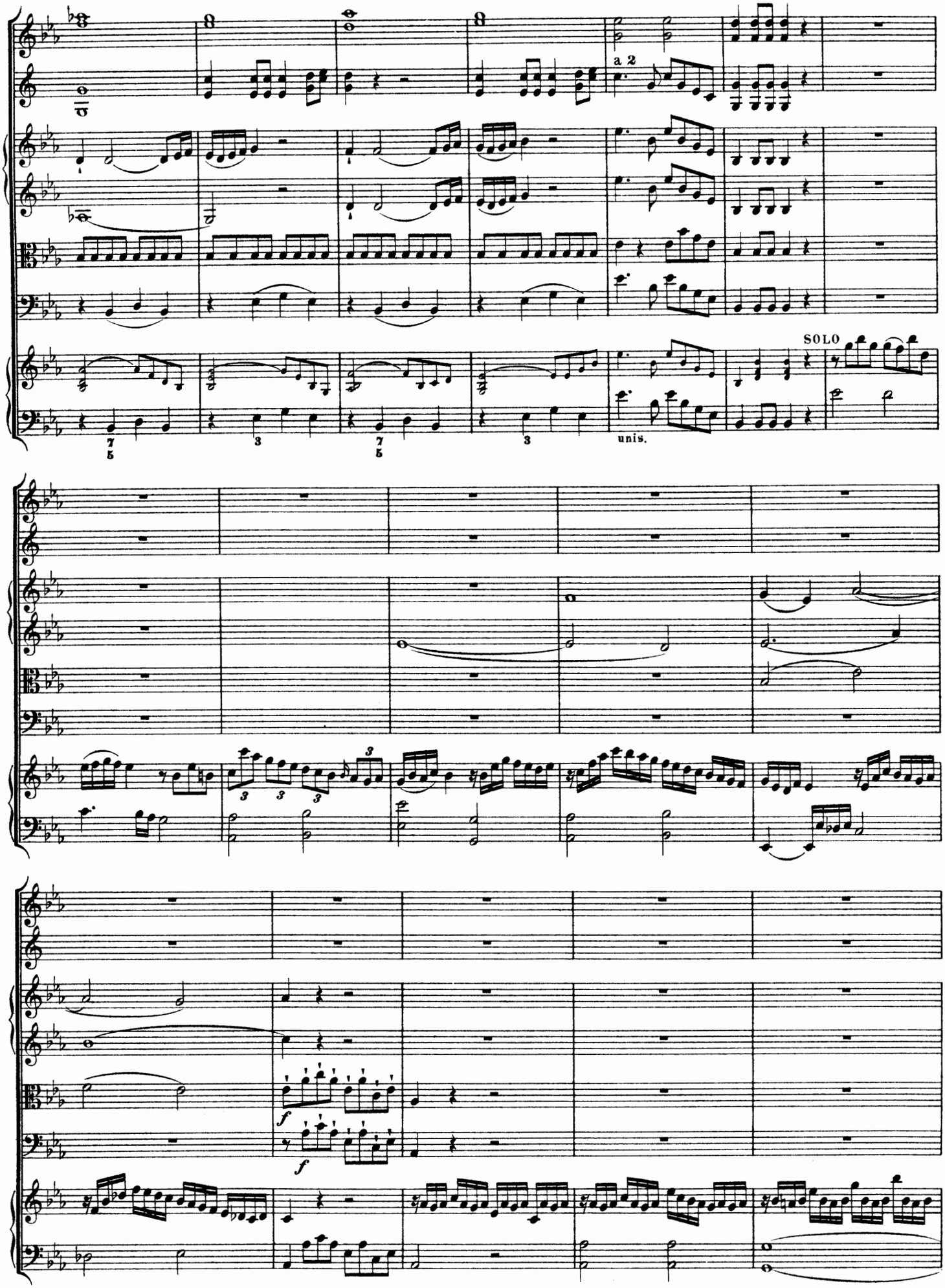

SOLO

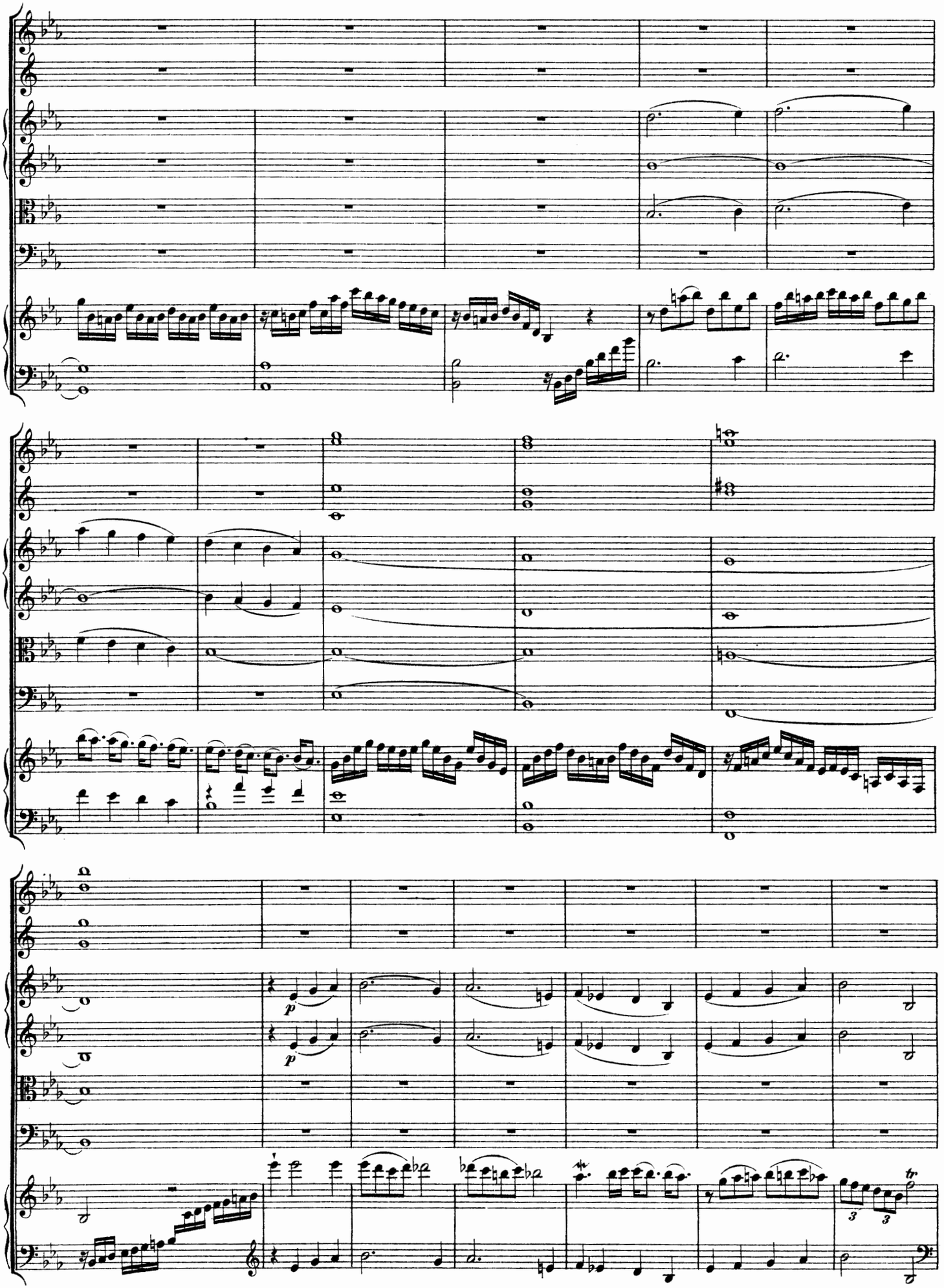


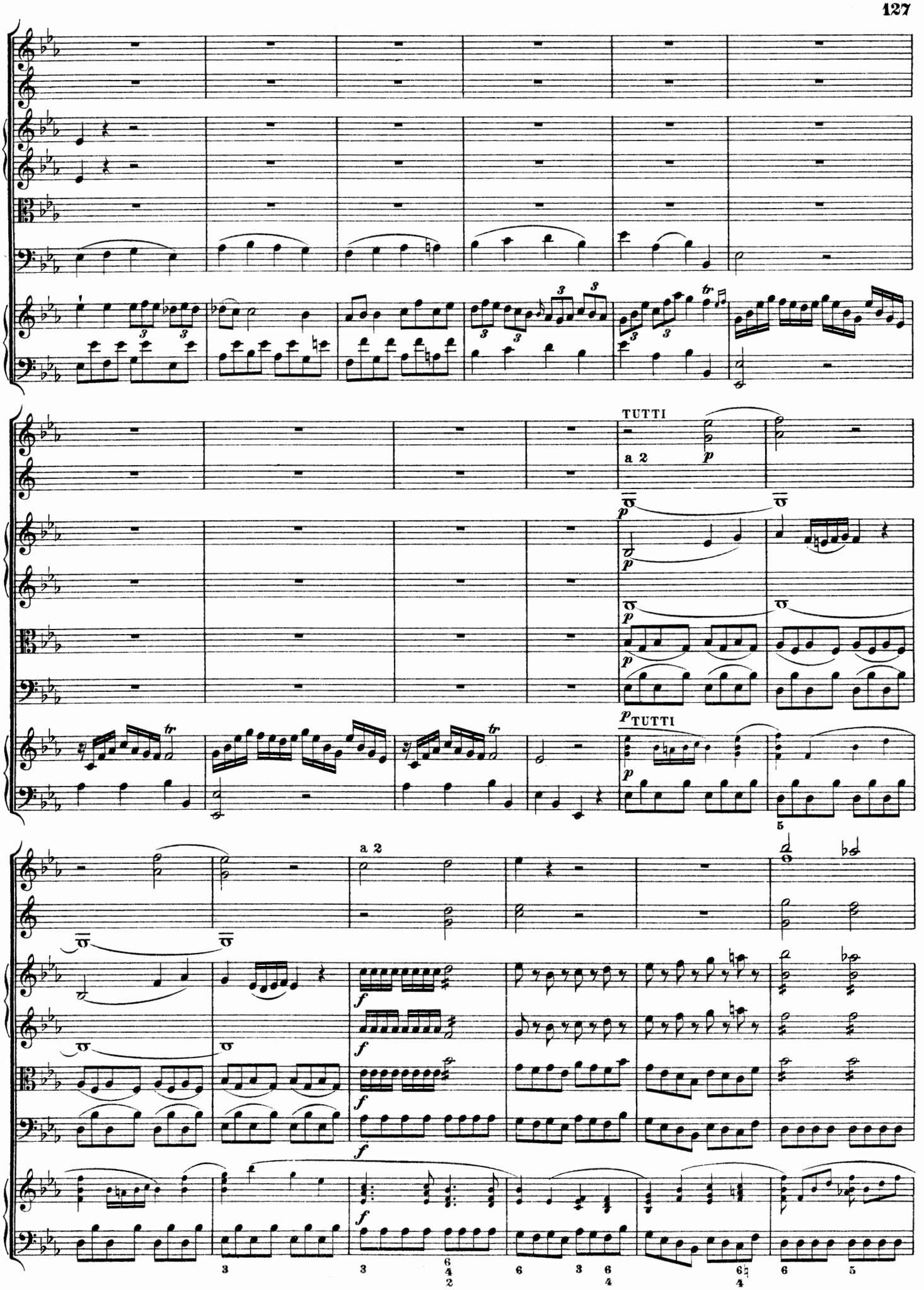


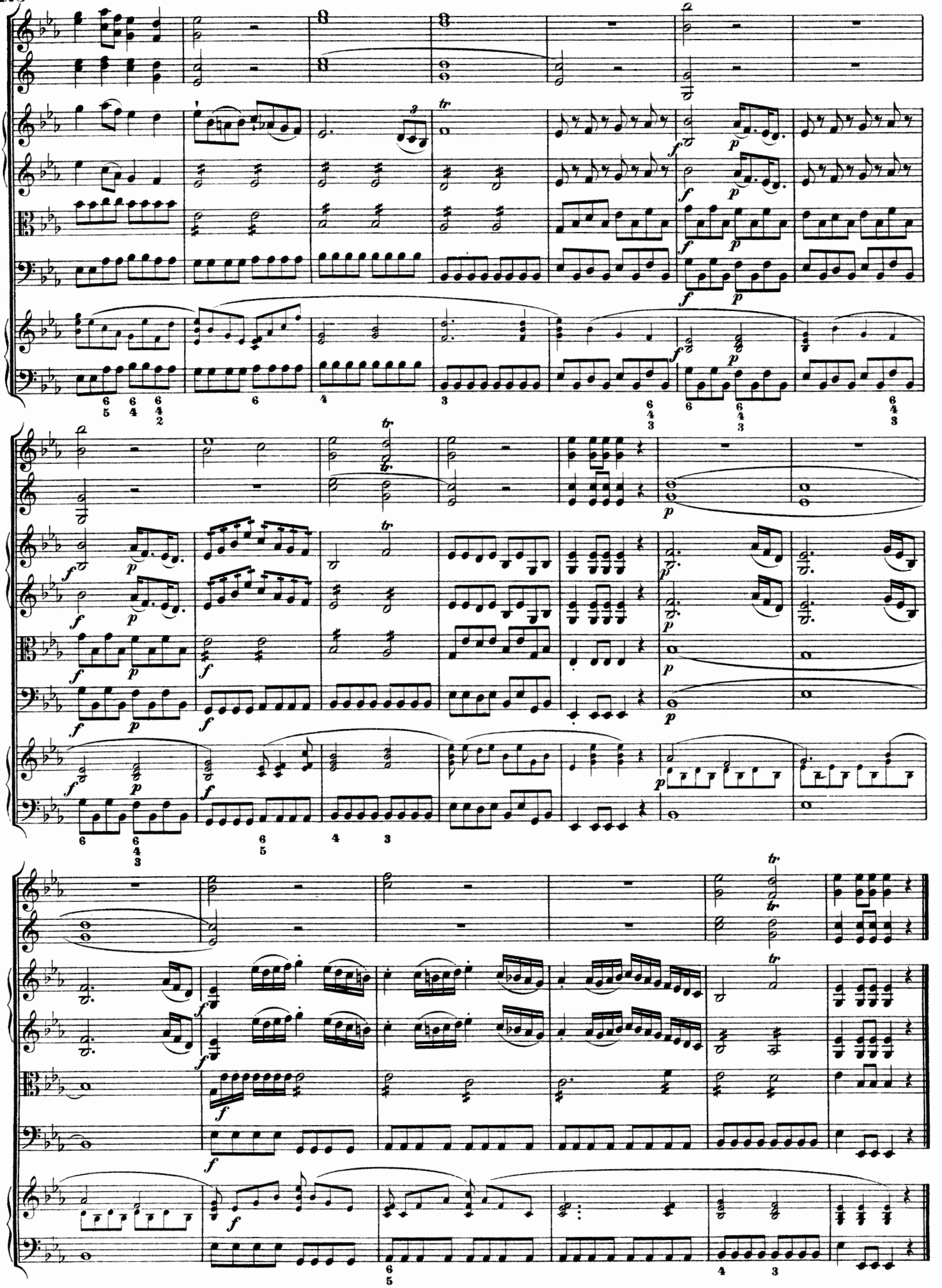


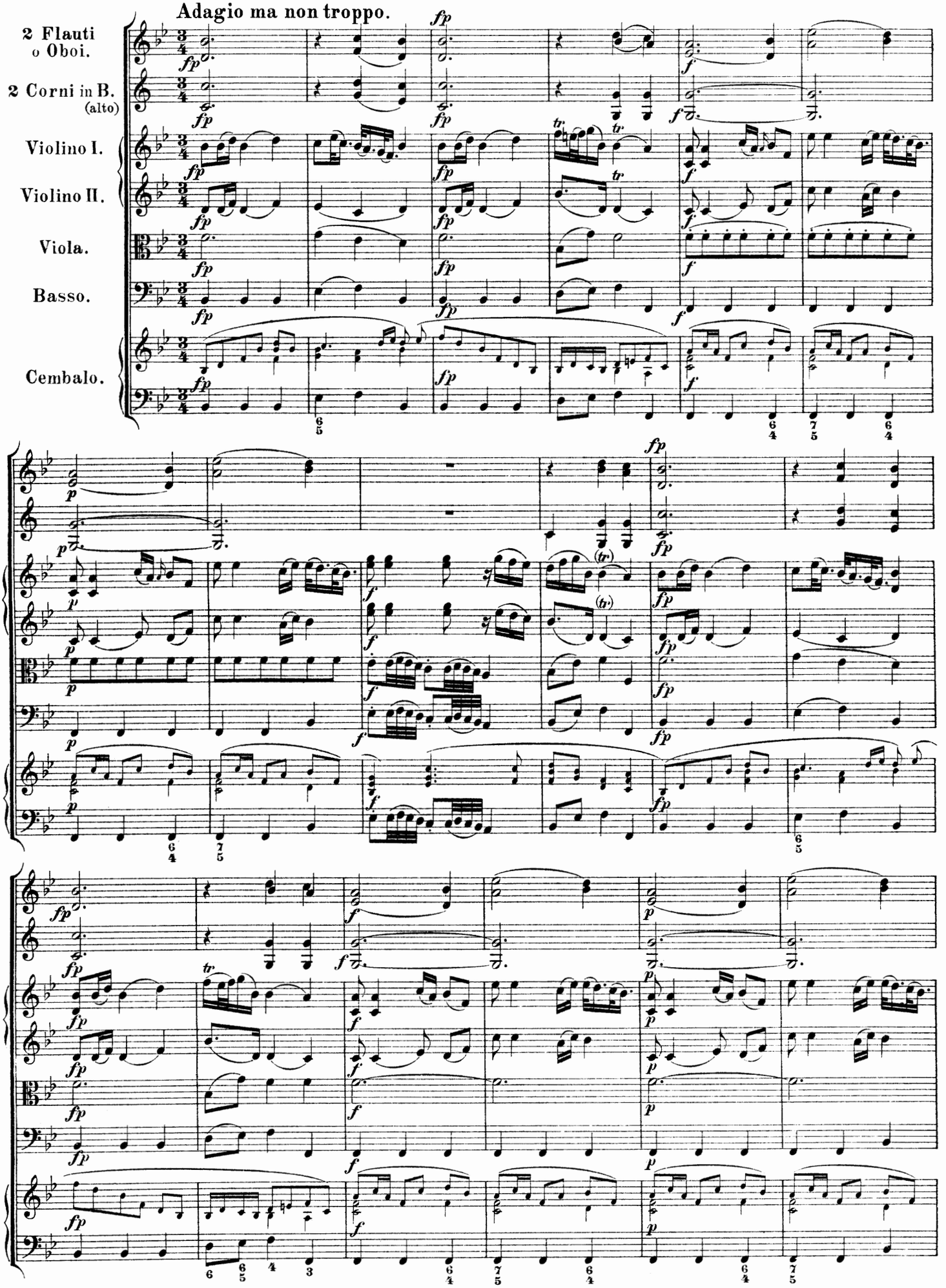

TUTTI

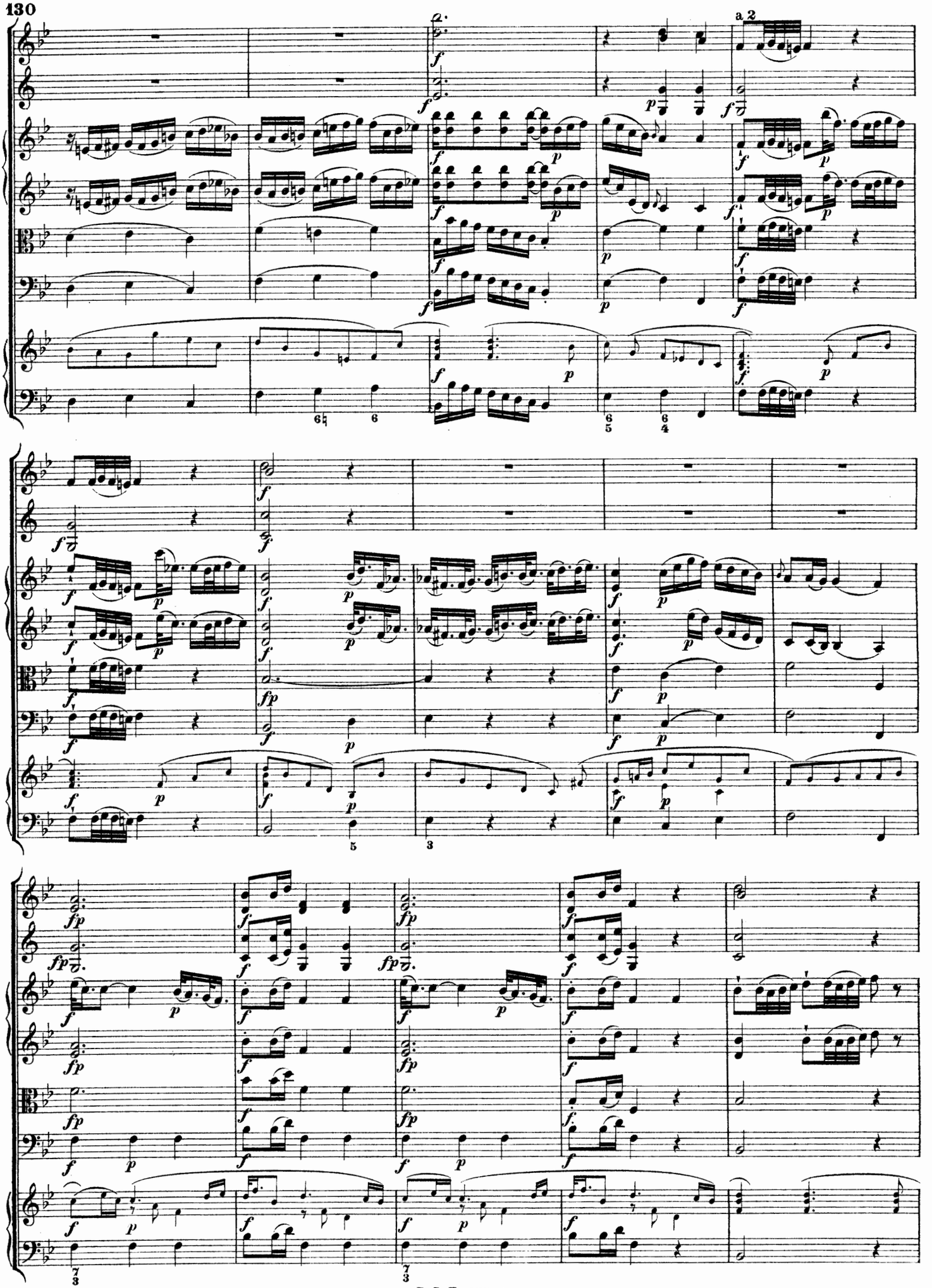

a 2
SOLO
unis.
f
f

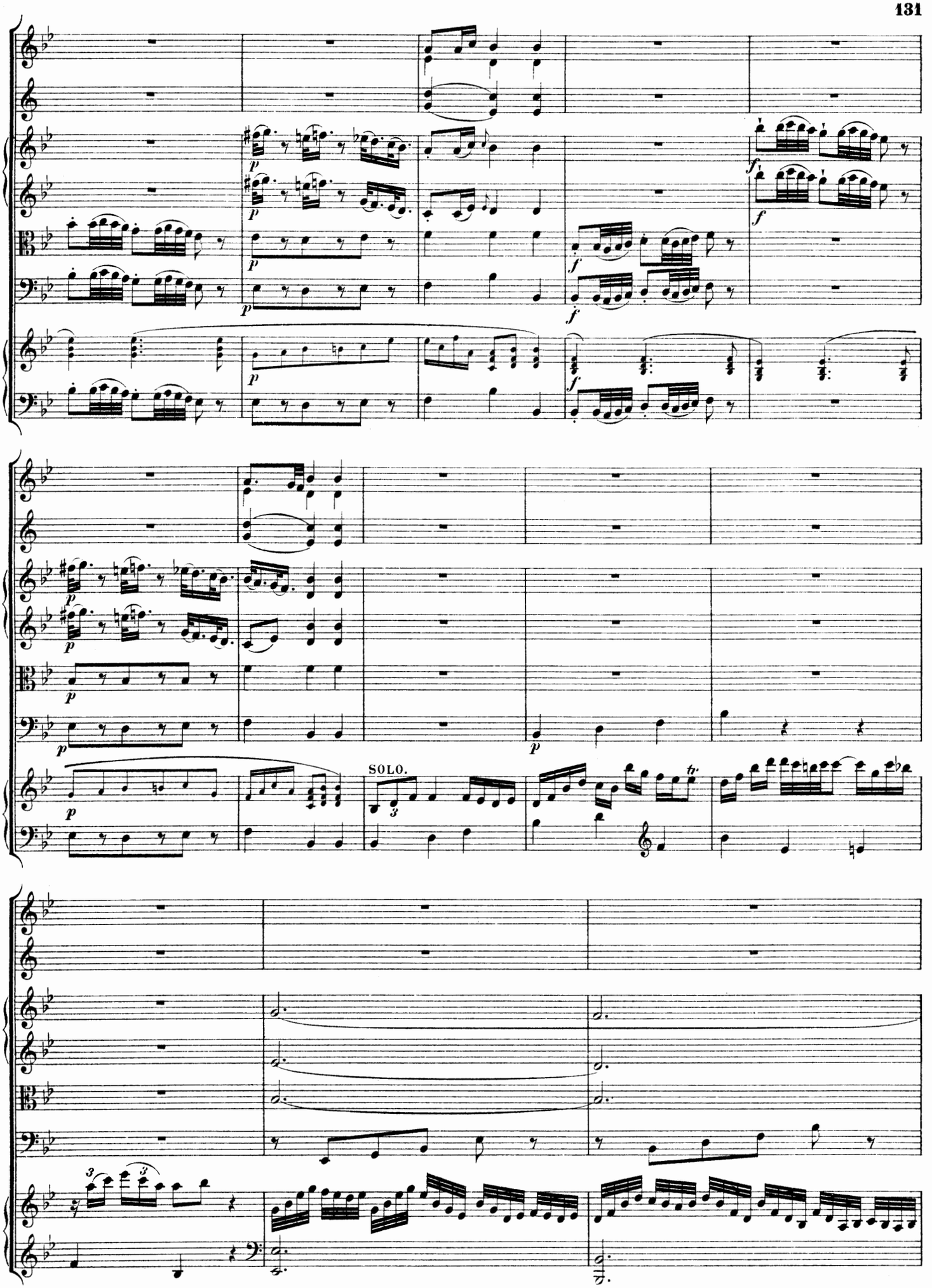

p
p
3
3
tr

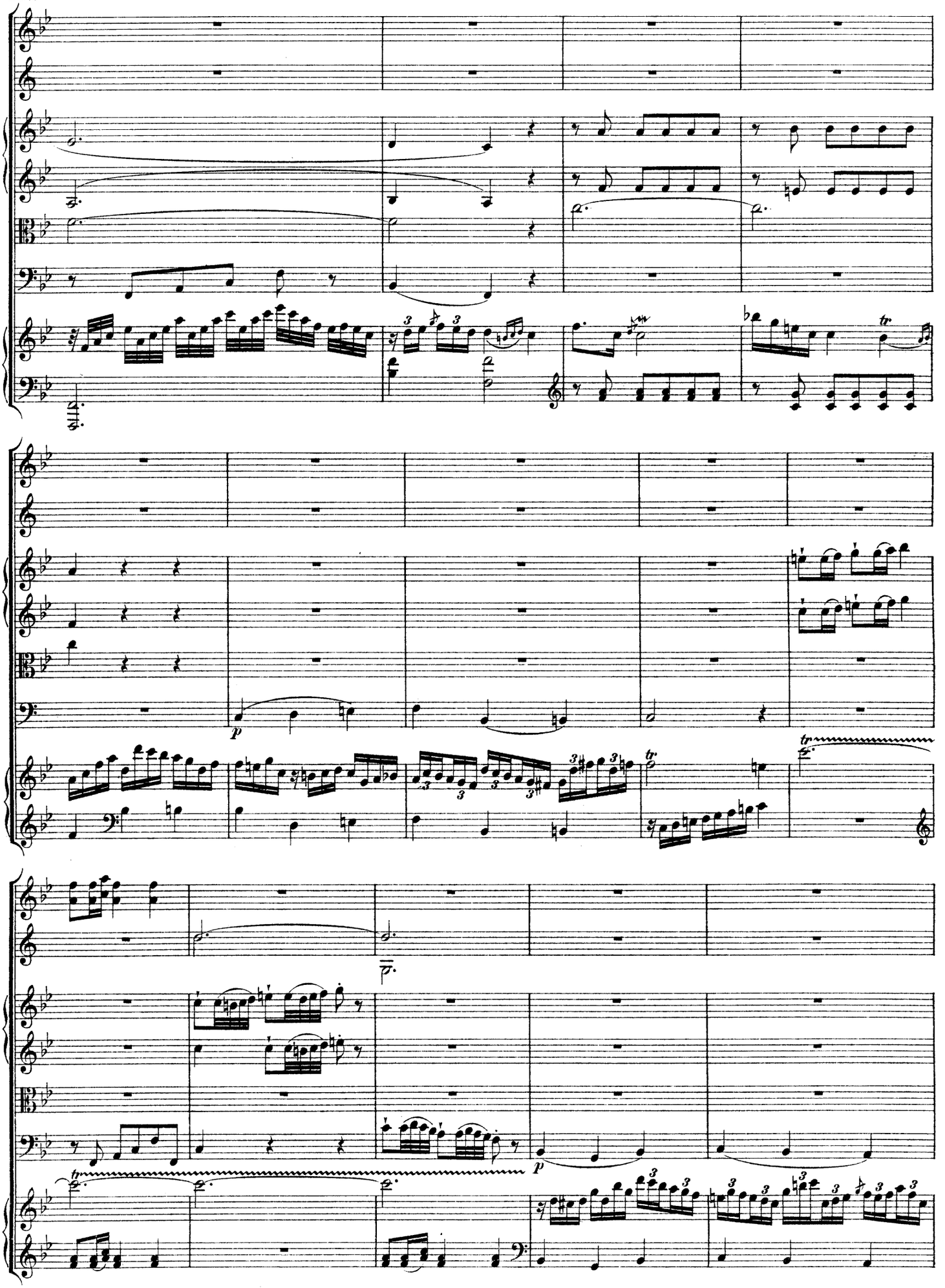

TUTTI
a 2
p
TUTTI
a 2
f

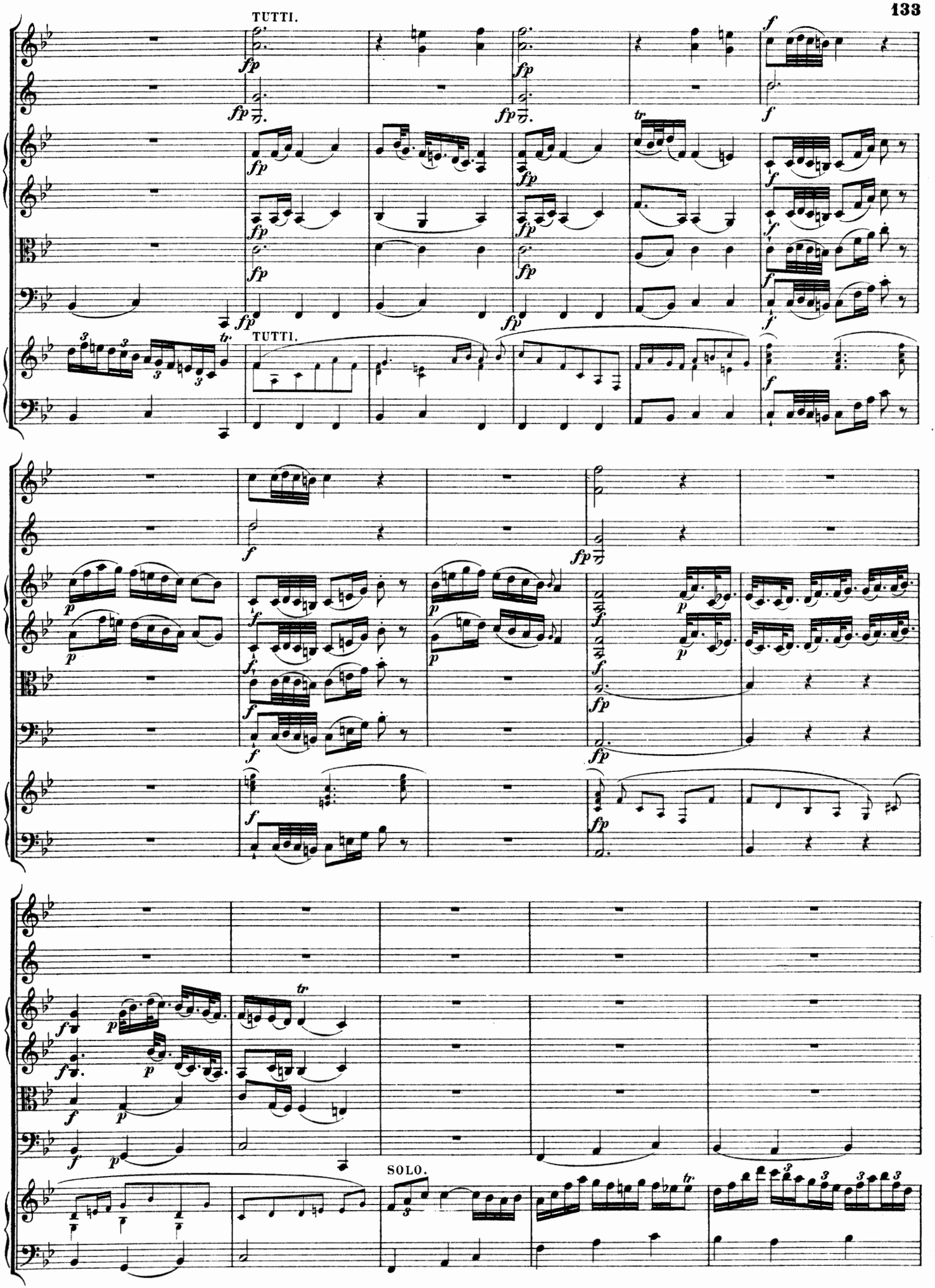


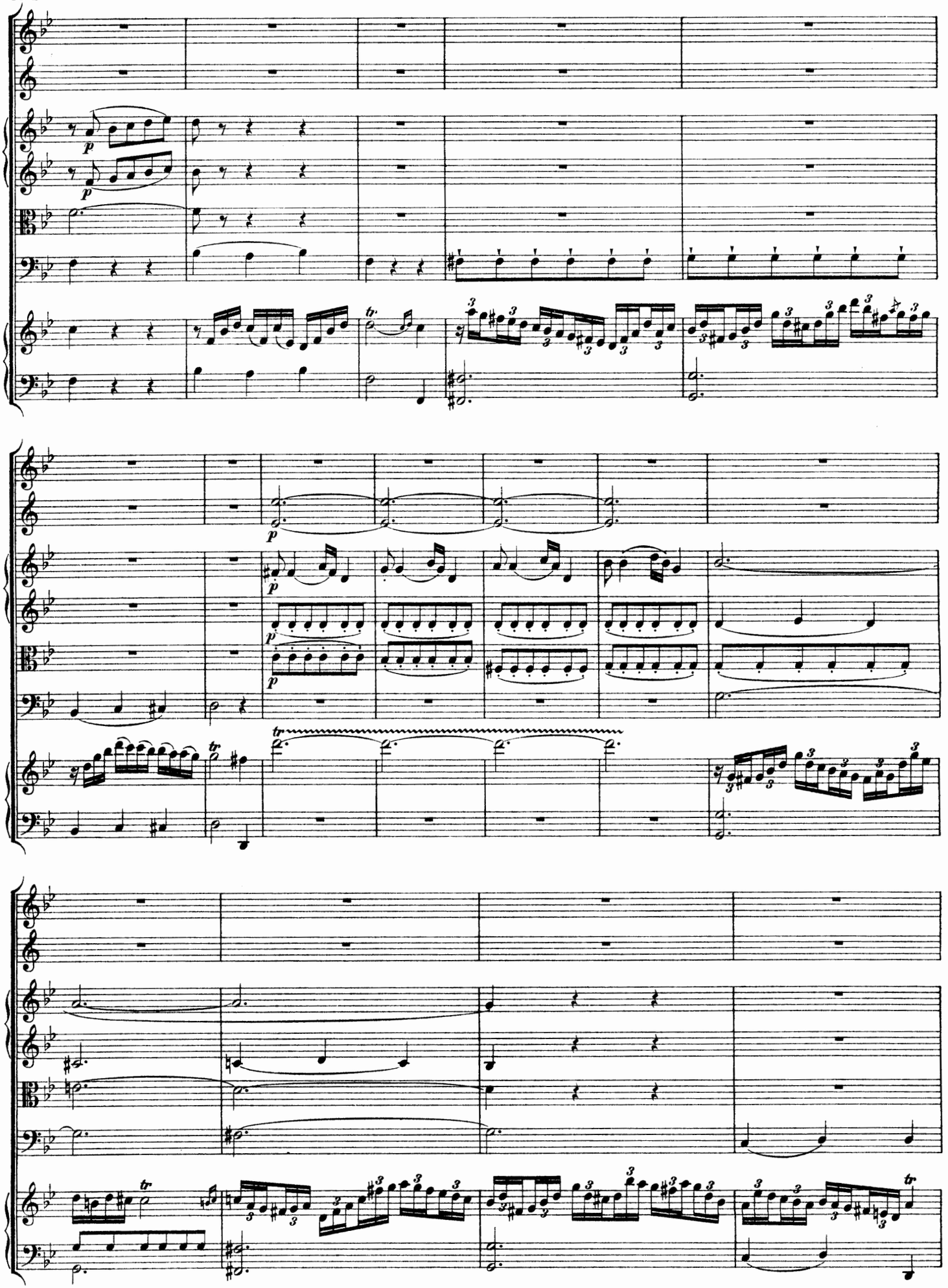

Adagio ma non troppo.
2 Flauti o Oboi.
2 Corni in B. (alto)
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Cembalo.

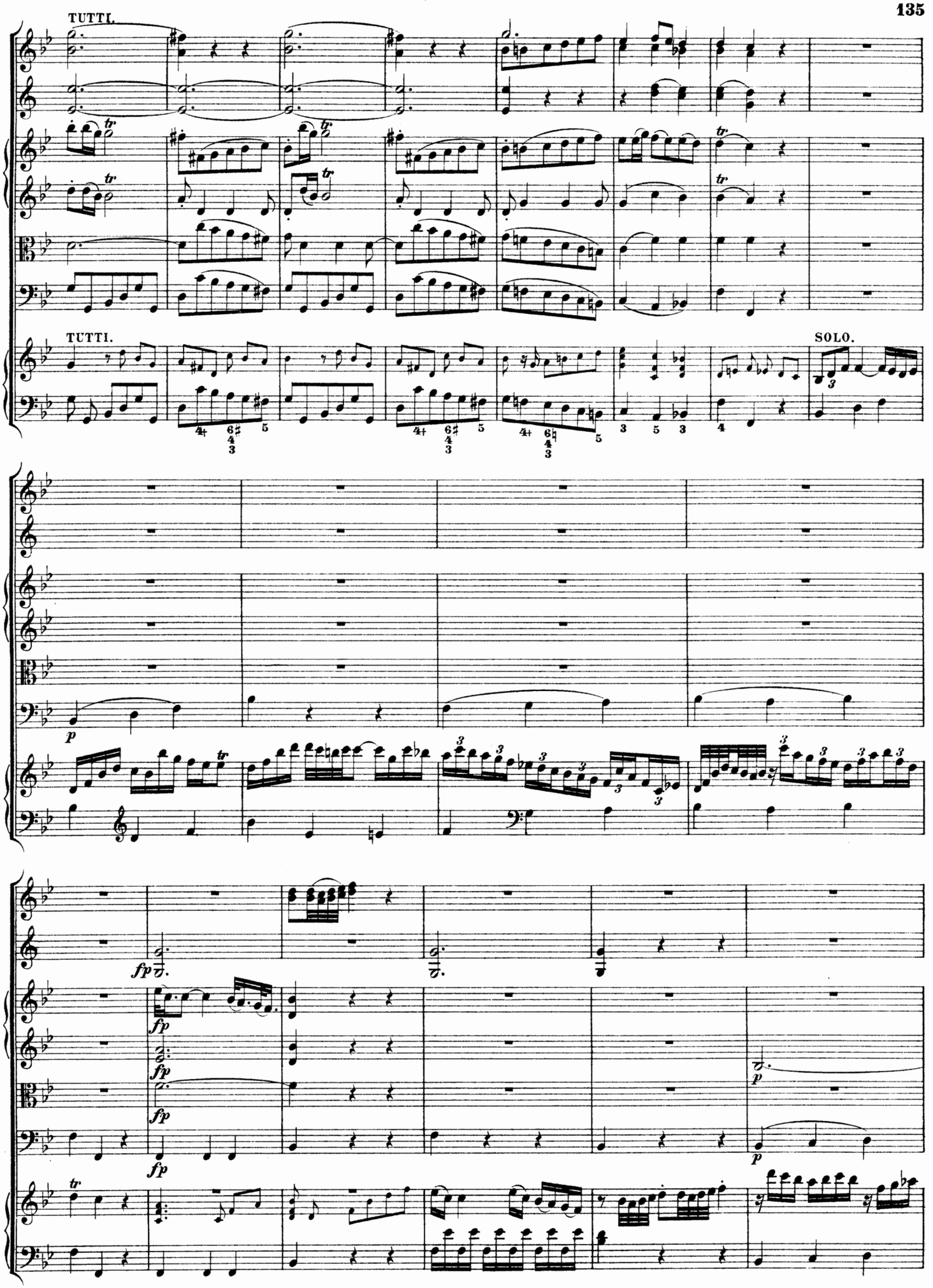

a 2

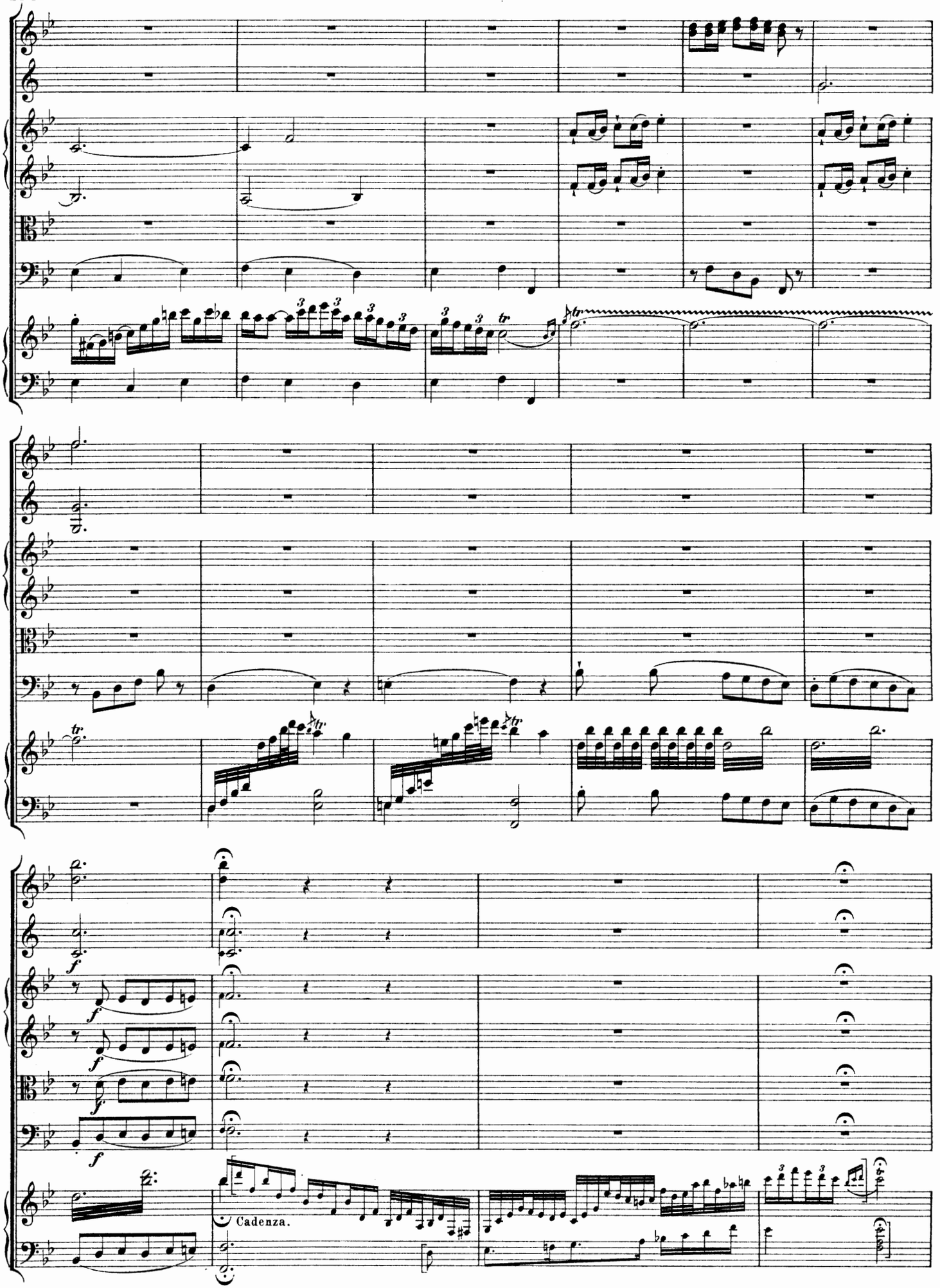

SOLO.

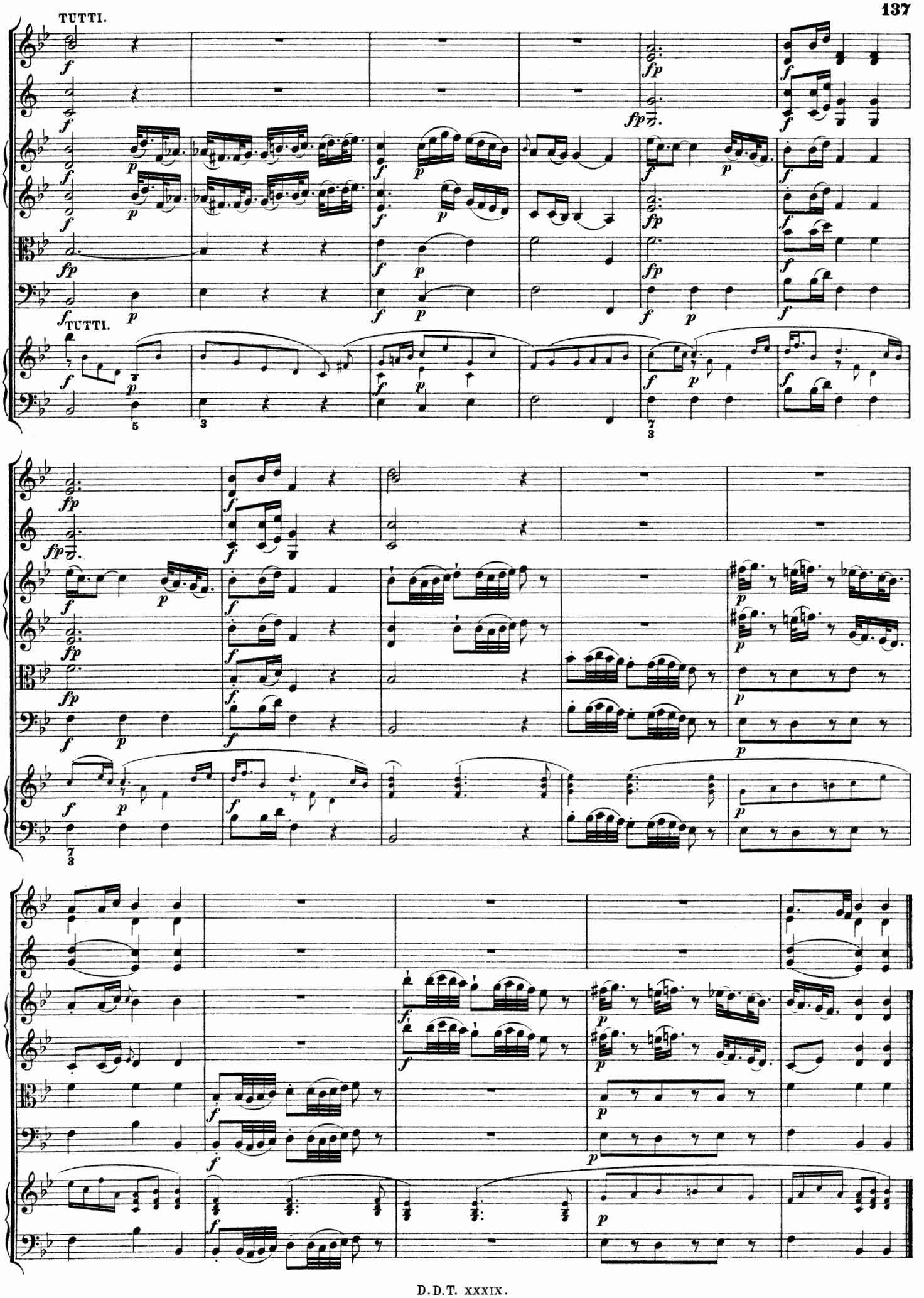


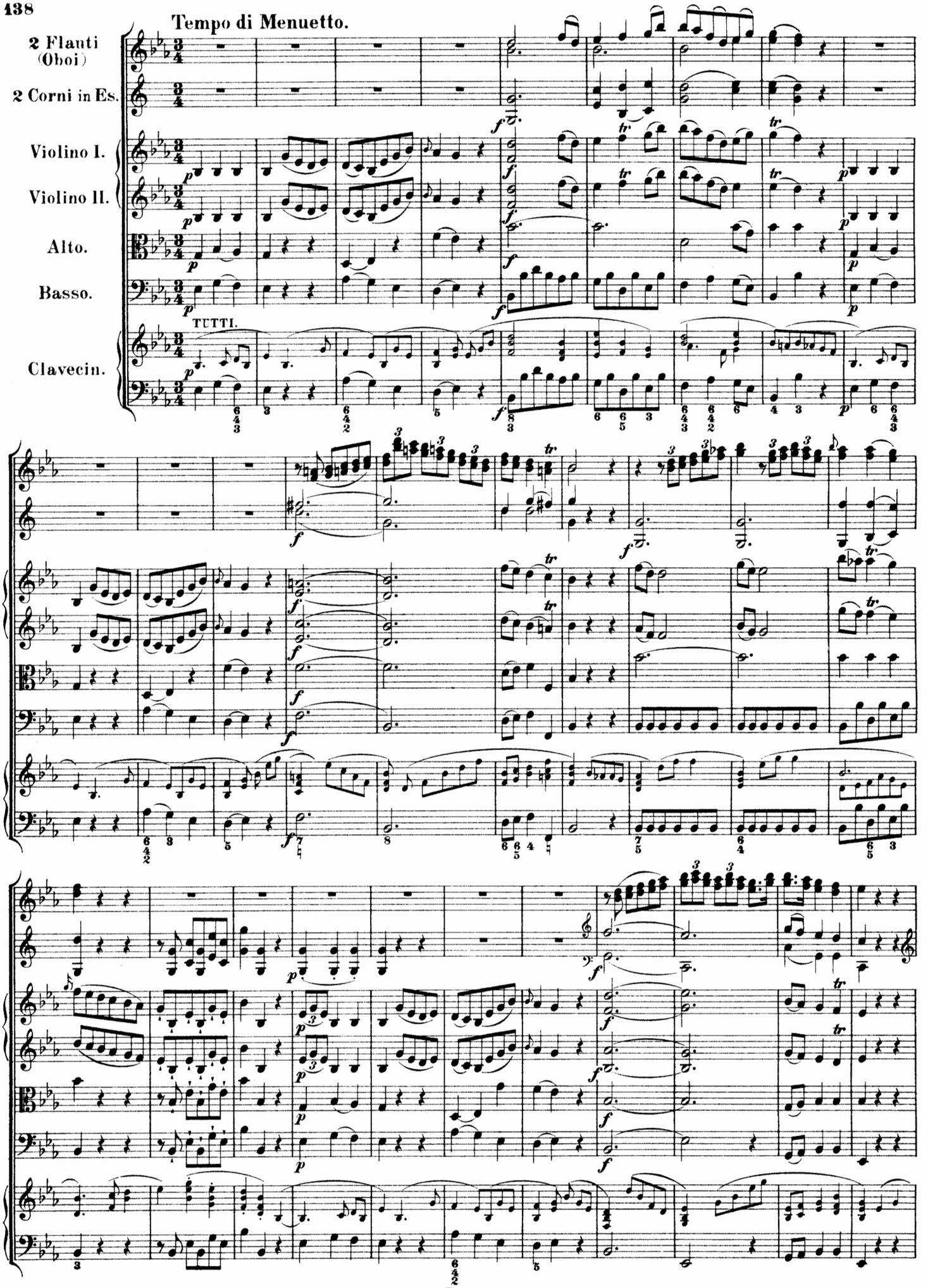

TUTTI.
TUTTI.
SOLO.

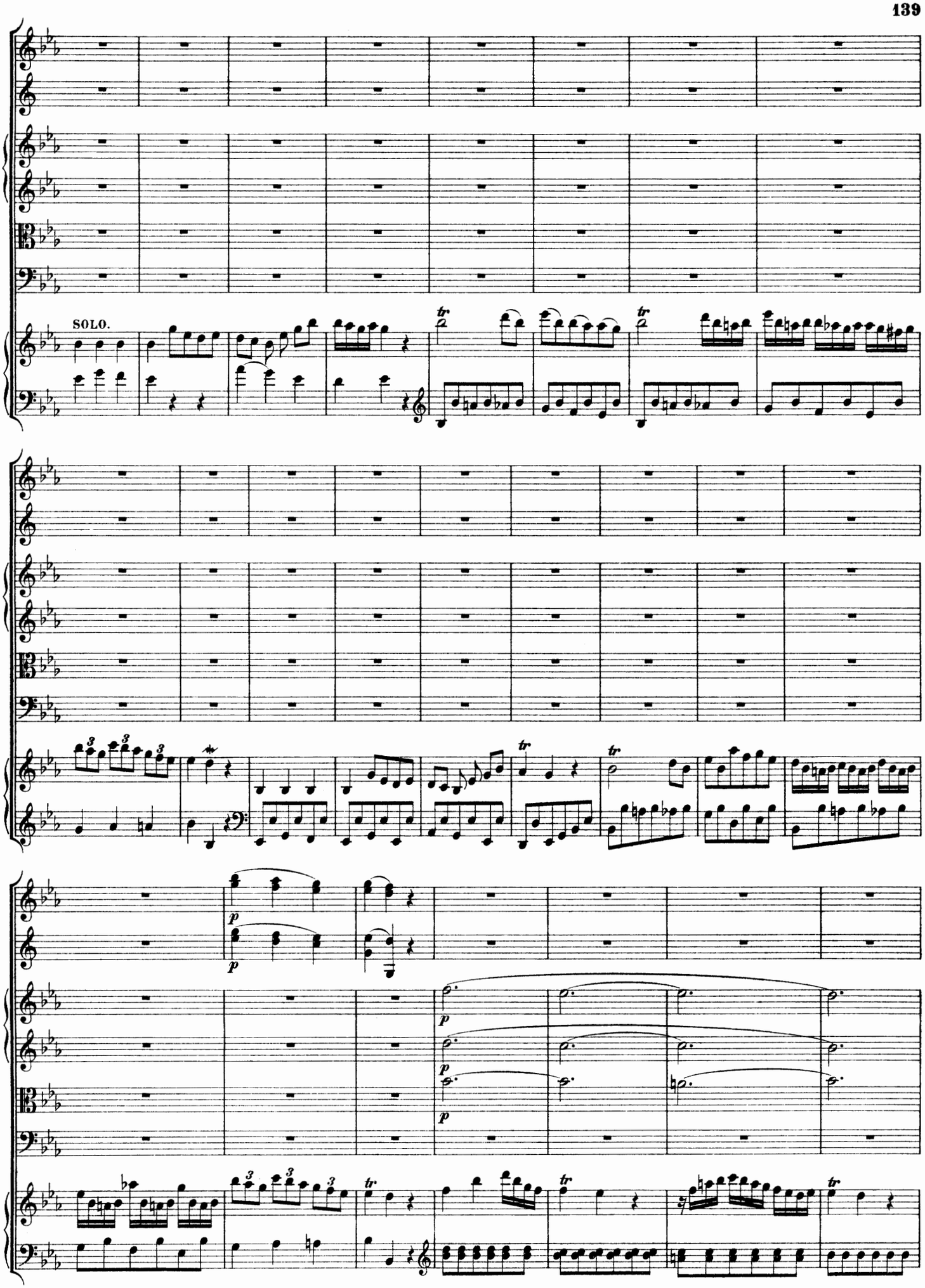


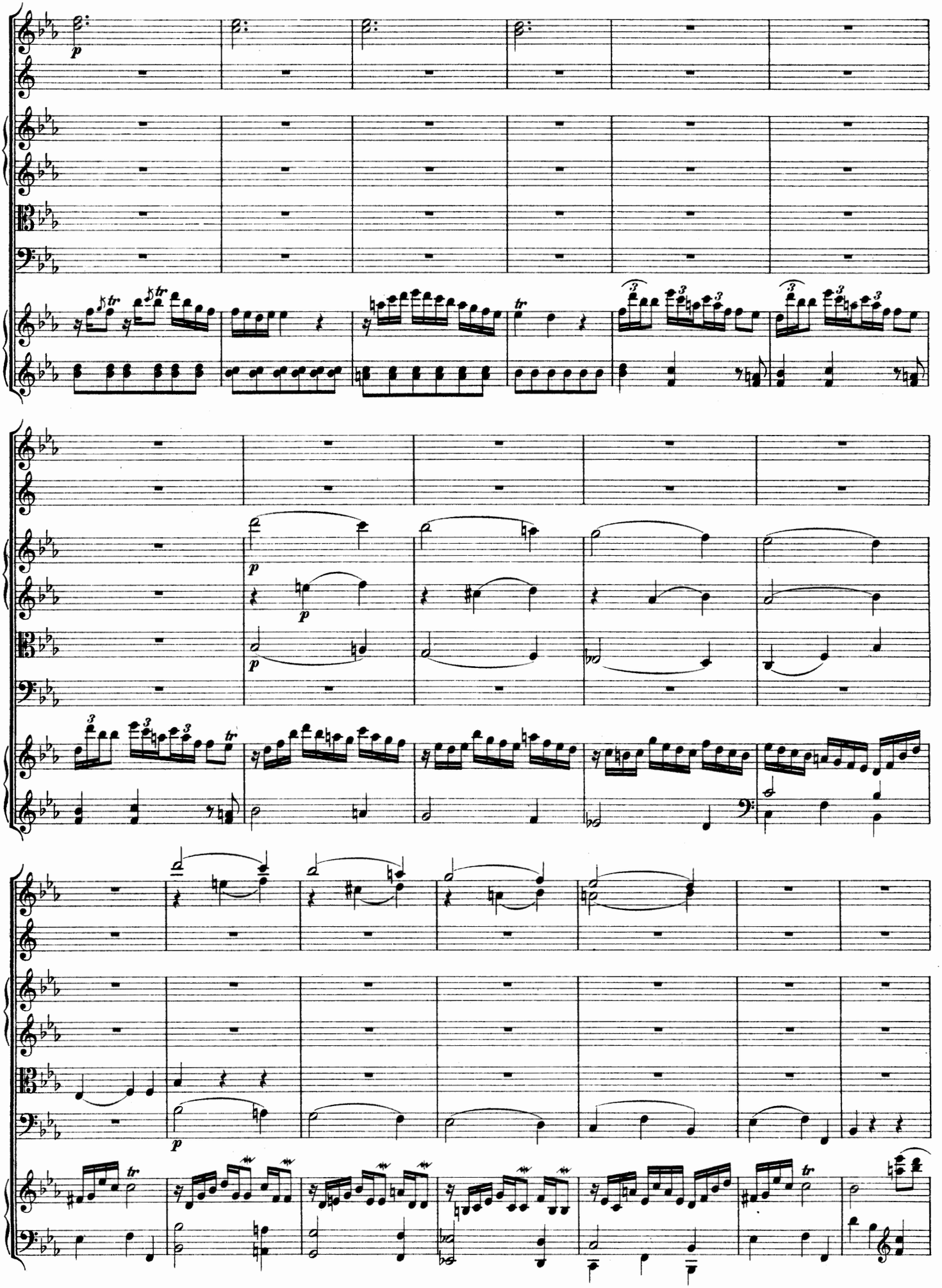

TUTTI.
TUTTI.
SOLO.
p
fp
fp
fp
fp
p
p

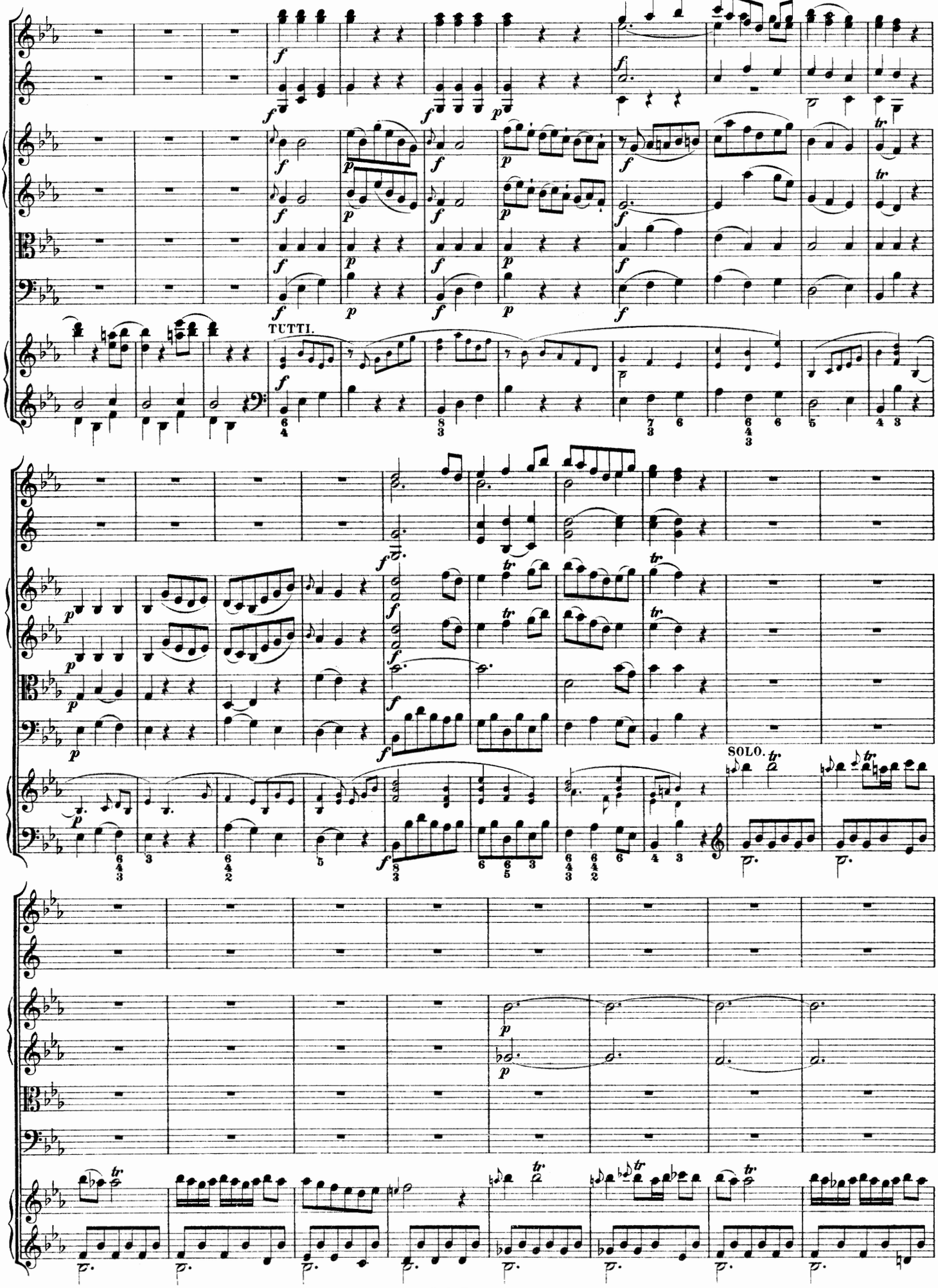

Cadenza.

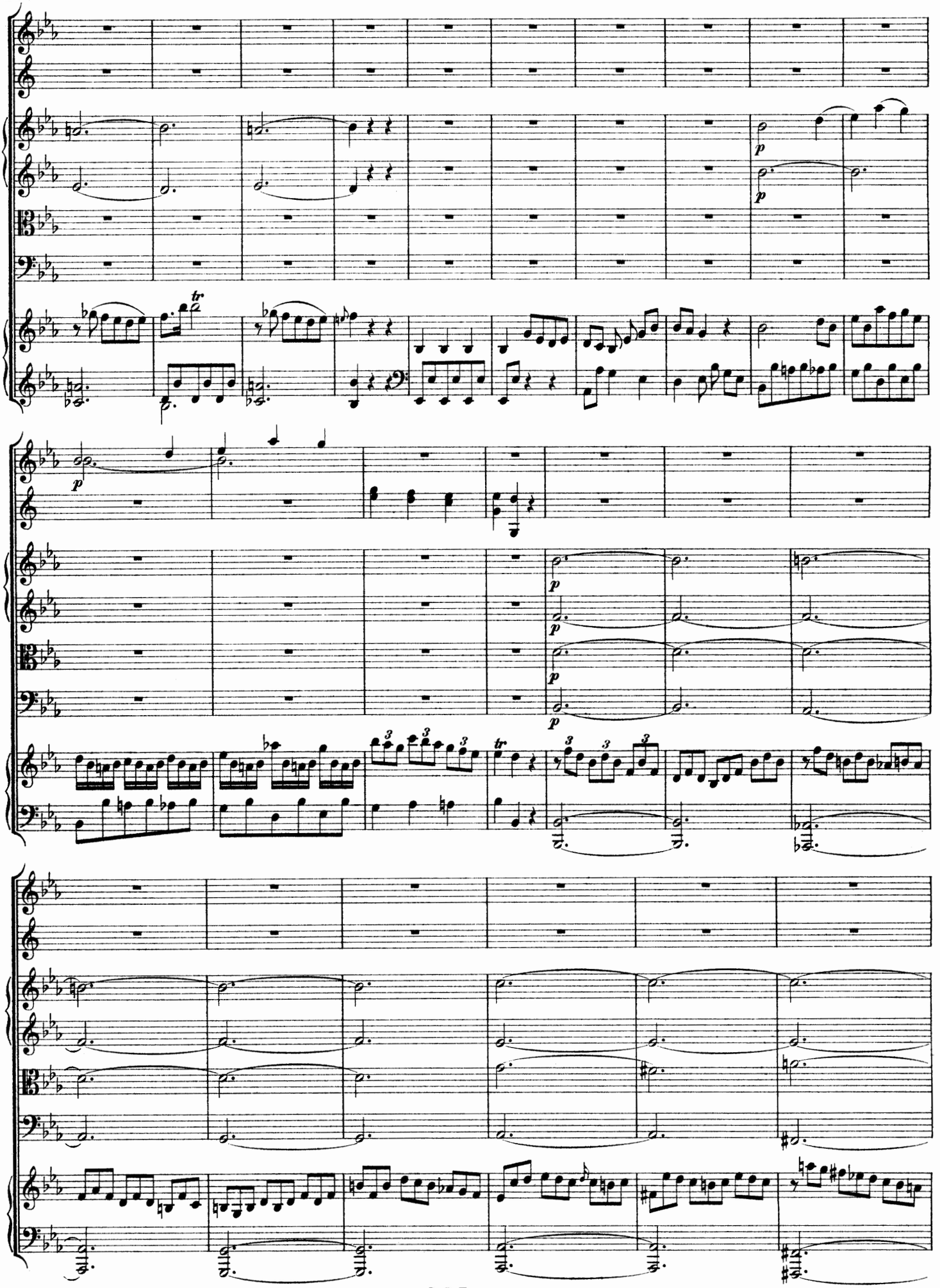

TUTTI.
TUTTI.

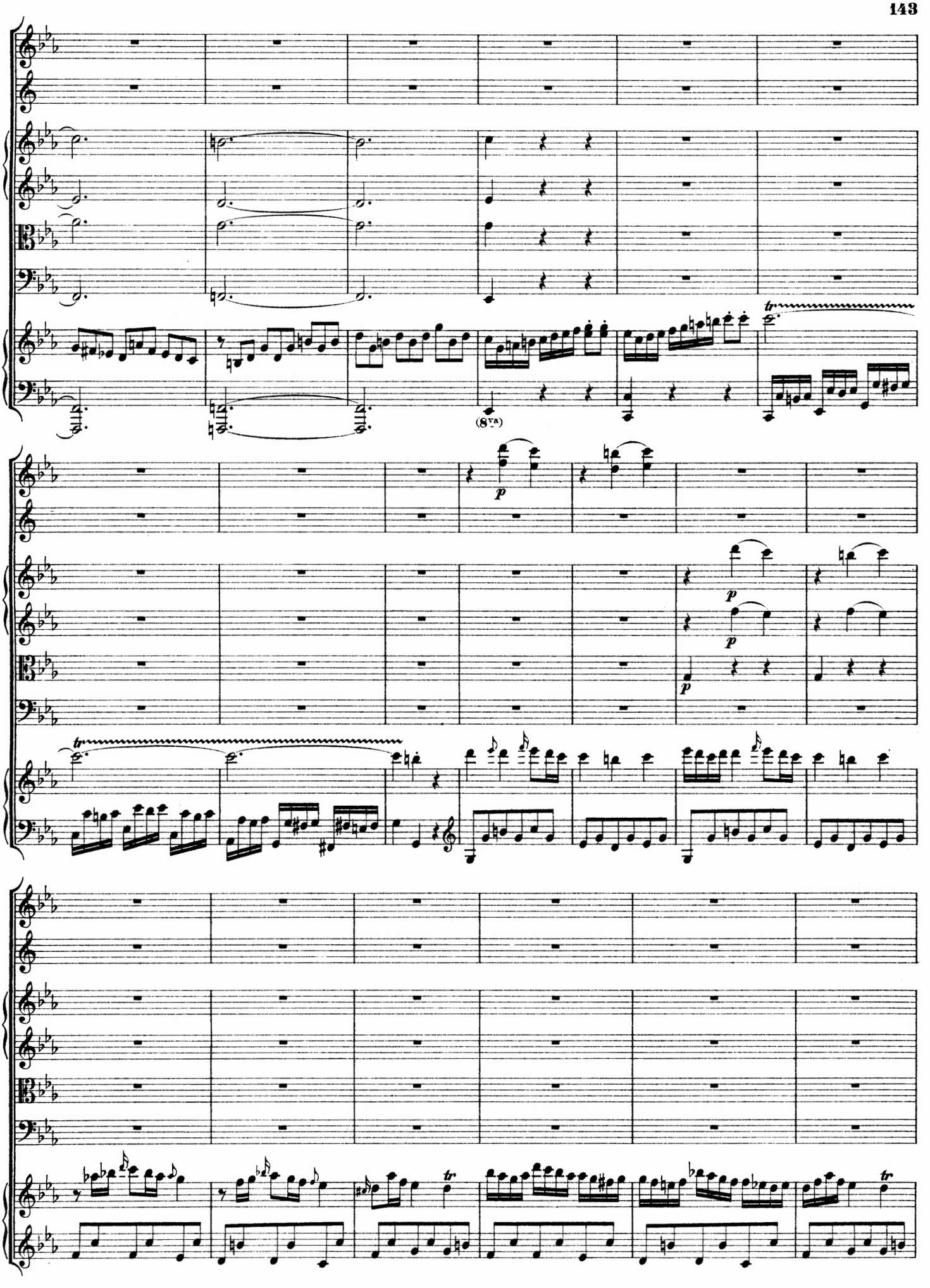

Tempo di Menuetto.
2 Flauti (Oboi)
2 Corni in Es.
Violino I.
Violino II.
Alto.
Basso.
TUTTI.
Clavecin.

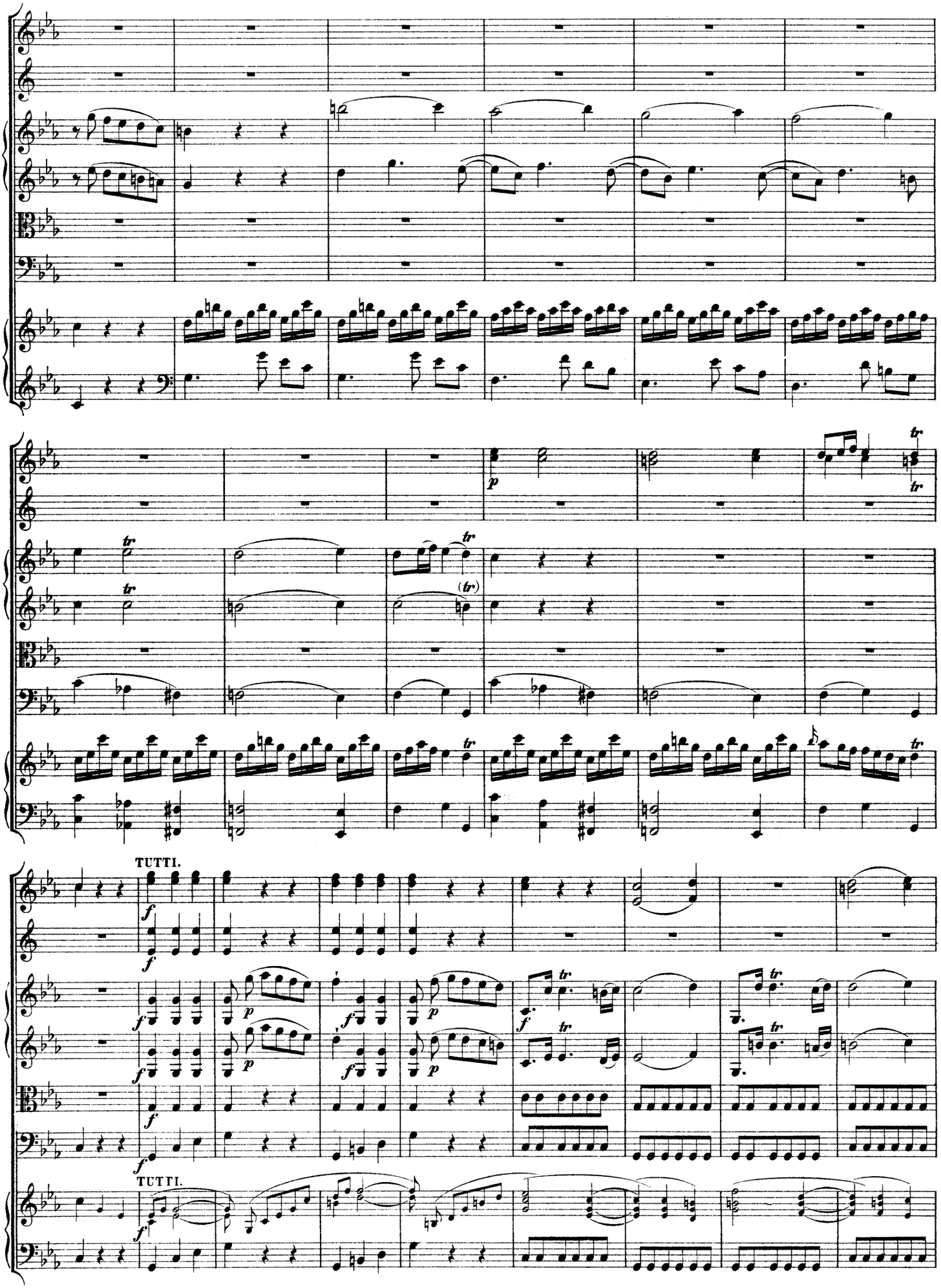

SOLO.

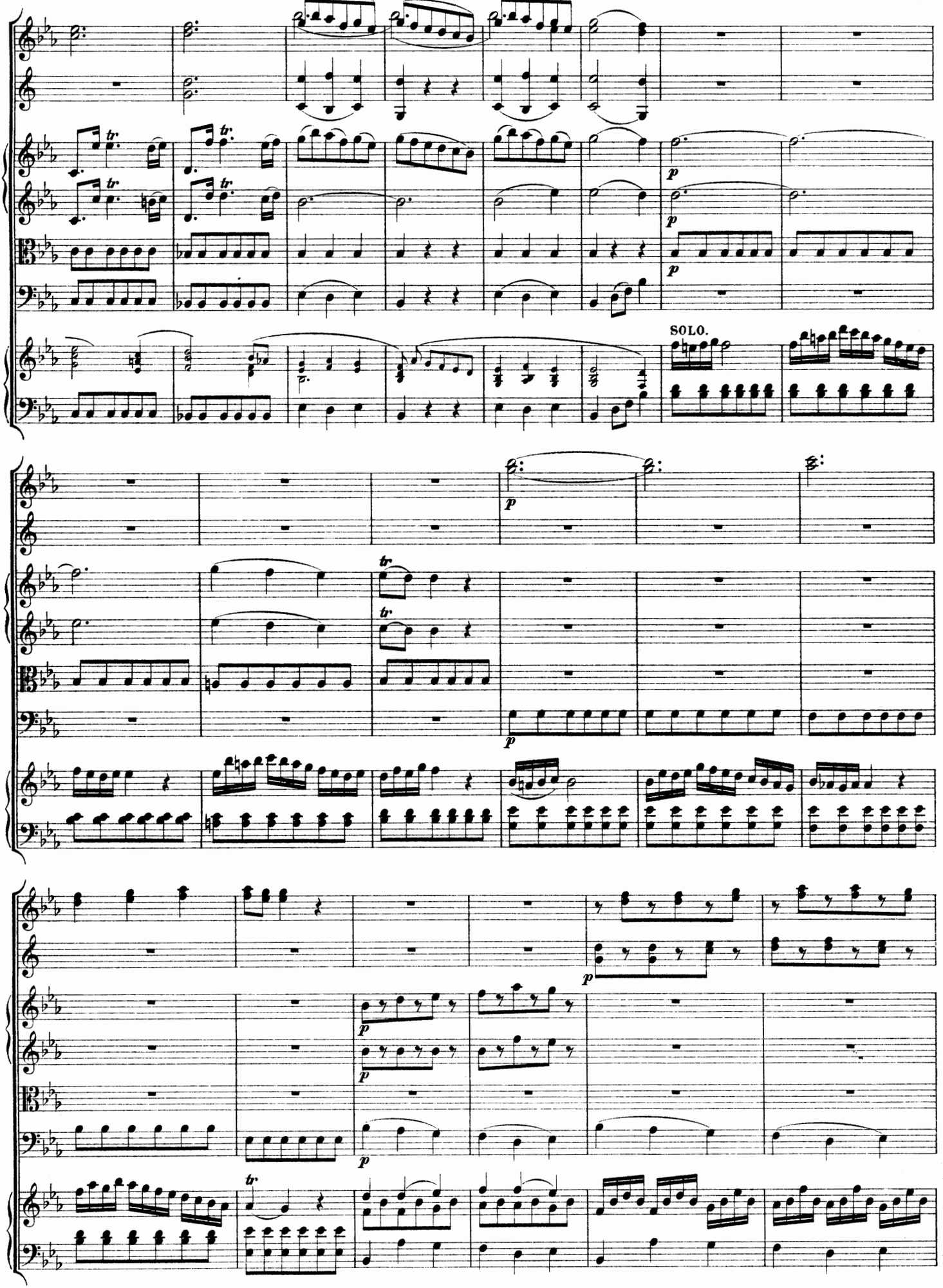


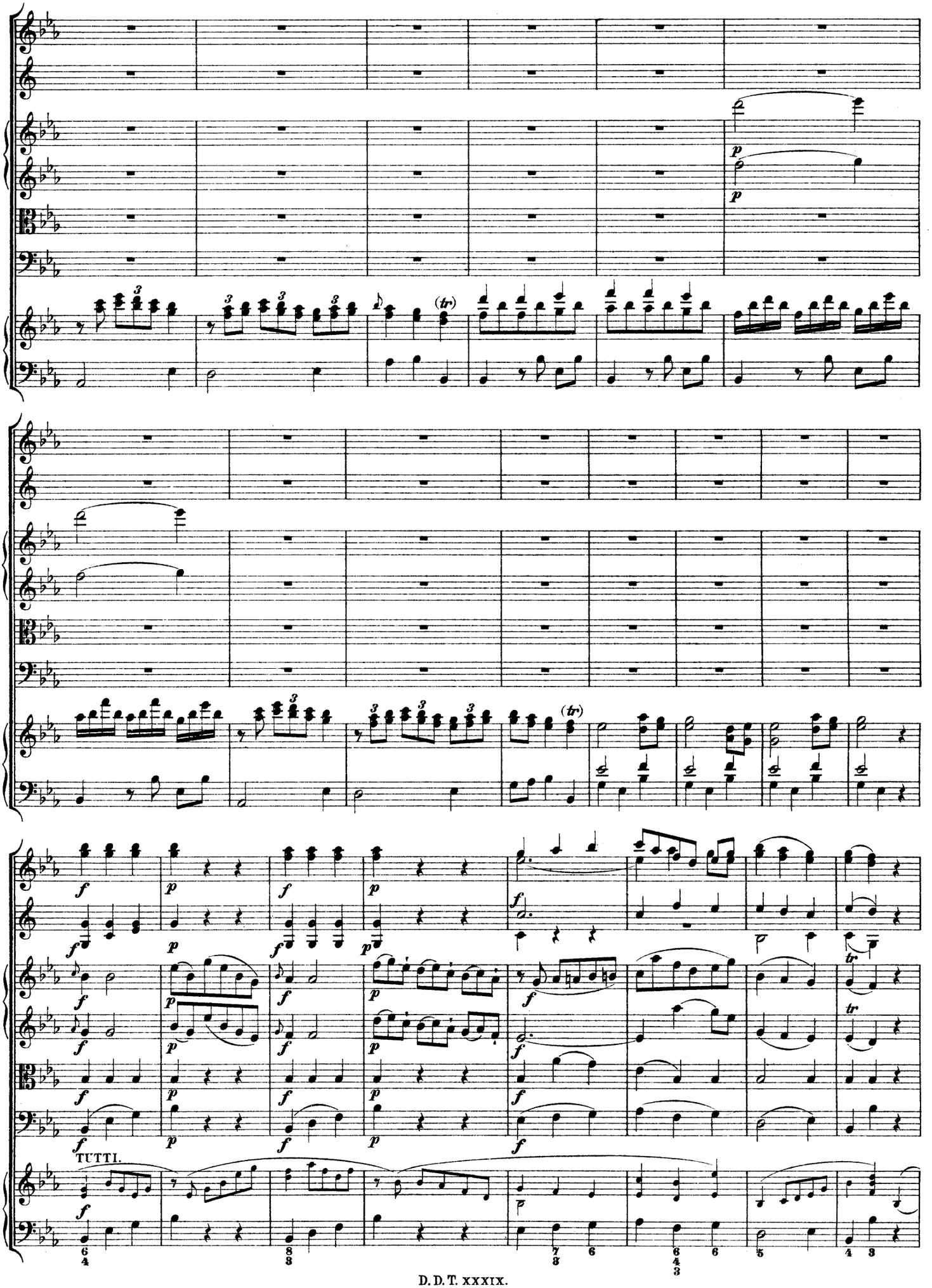

TUTTI.
SOLO.

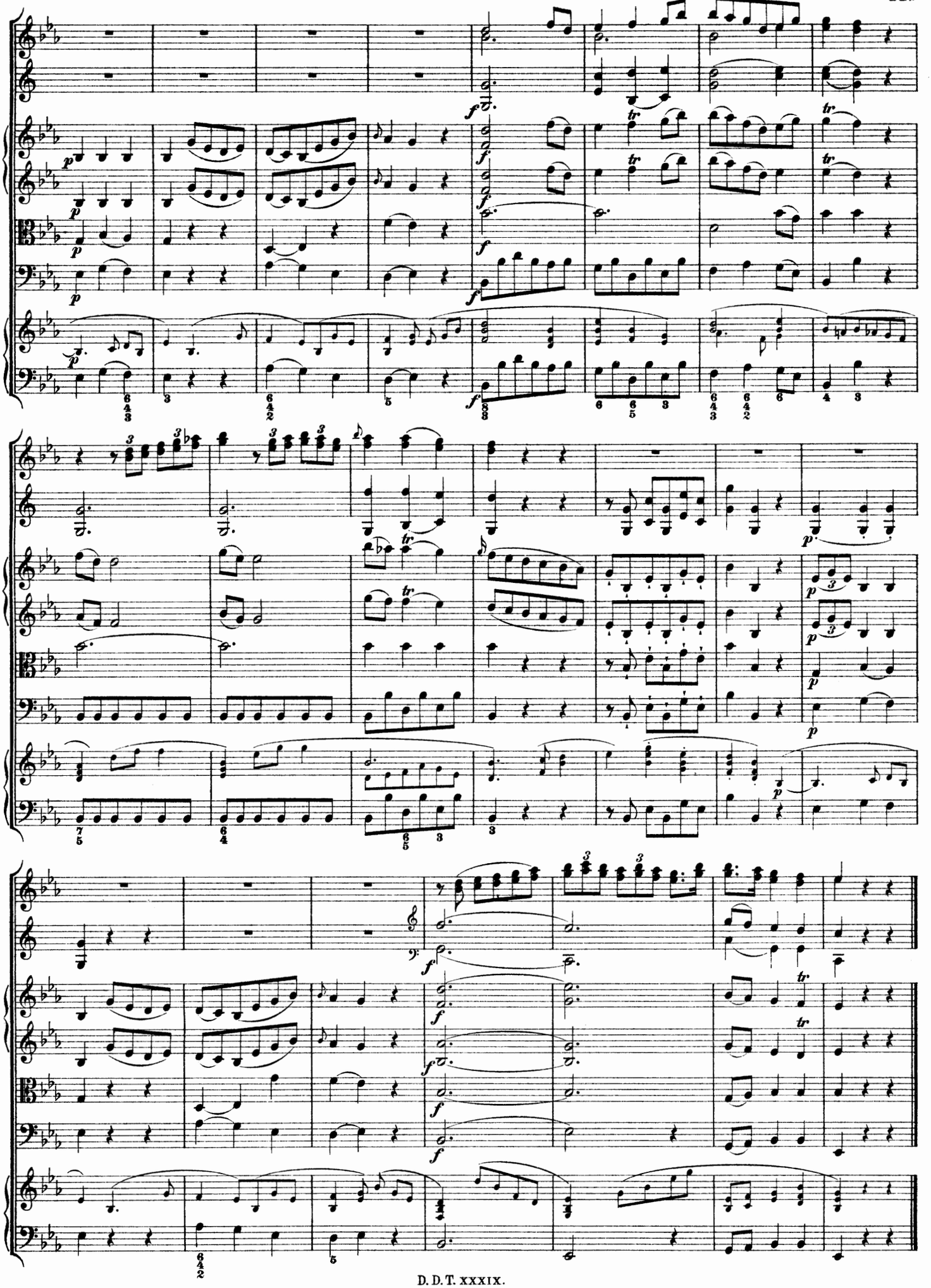



(8va)
p
p
p
tr
tr
tr
tr


TUTTI.
TUTTI.


SOLO.


TUTTI.



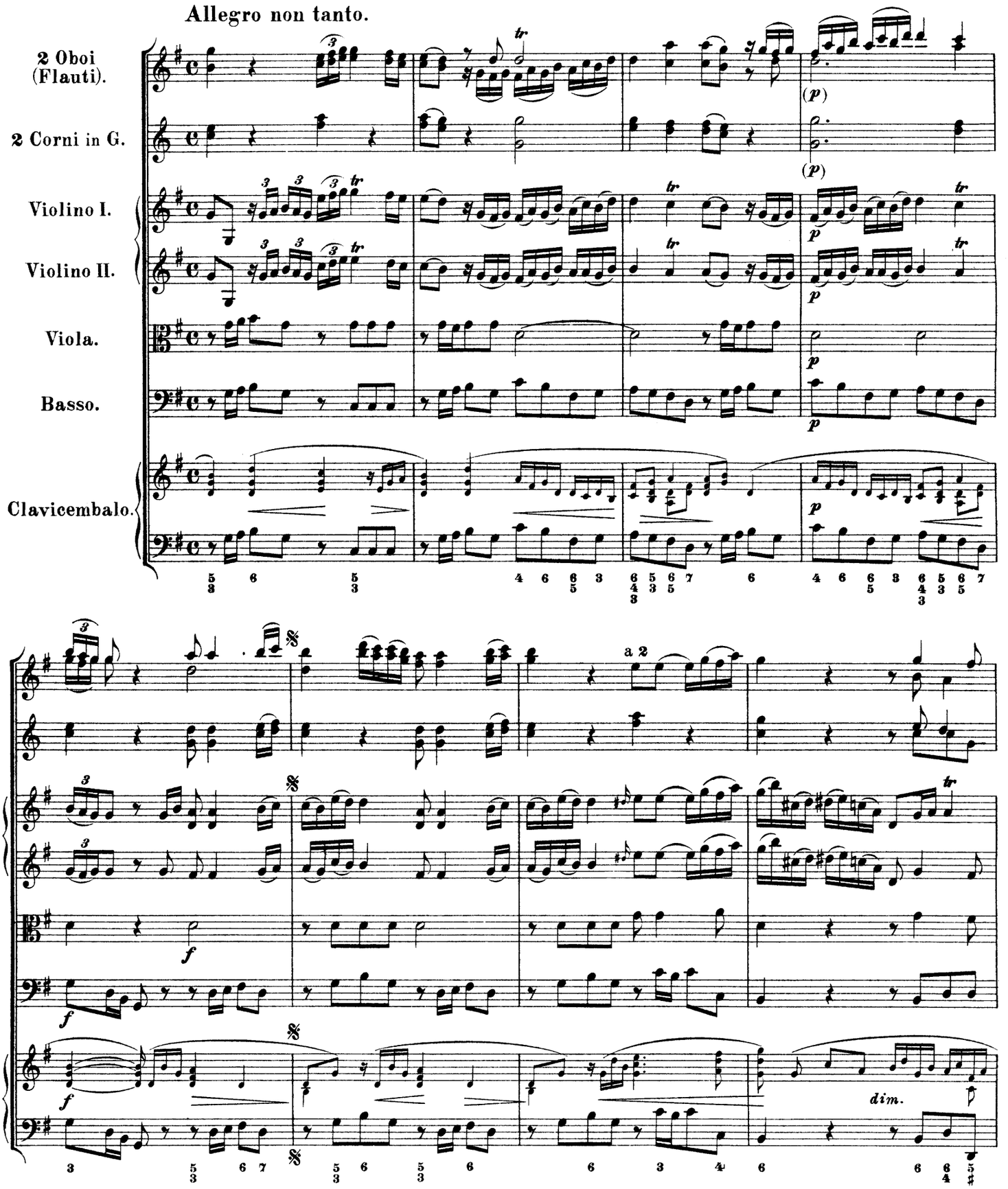
11.

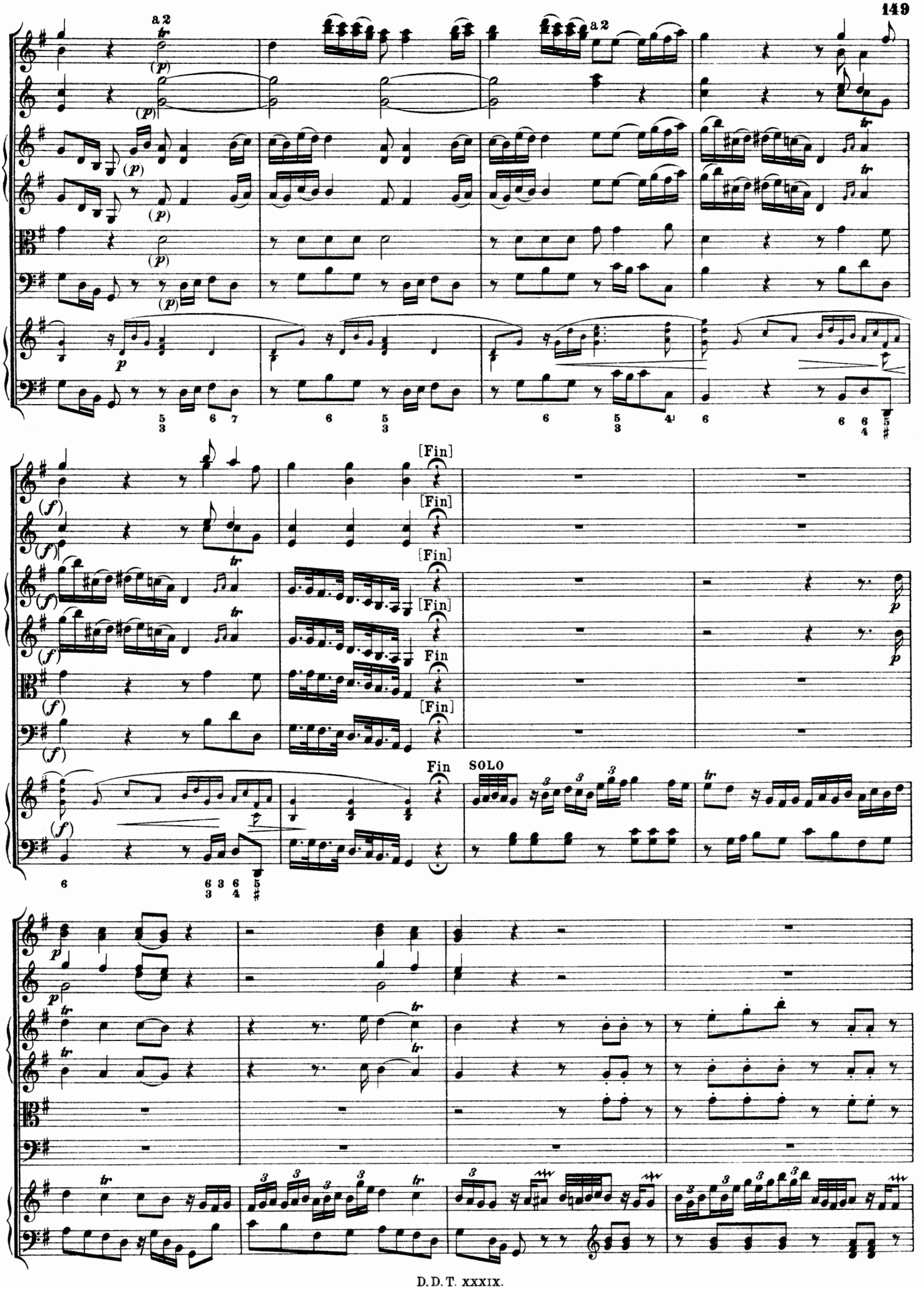
Klavierkonzert in G dur

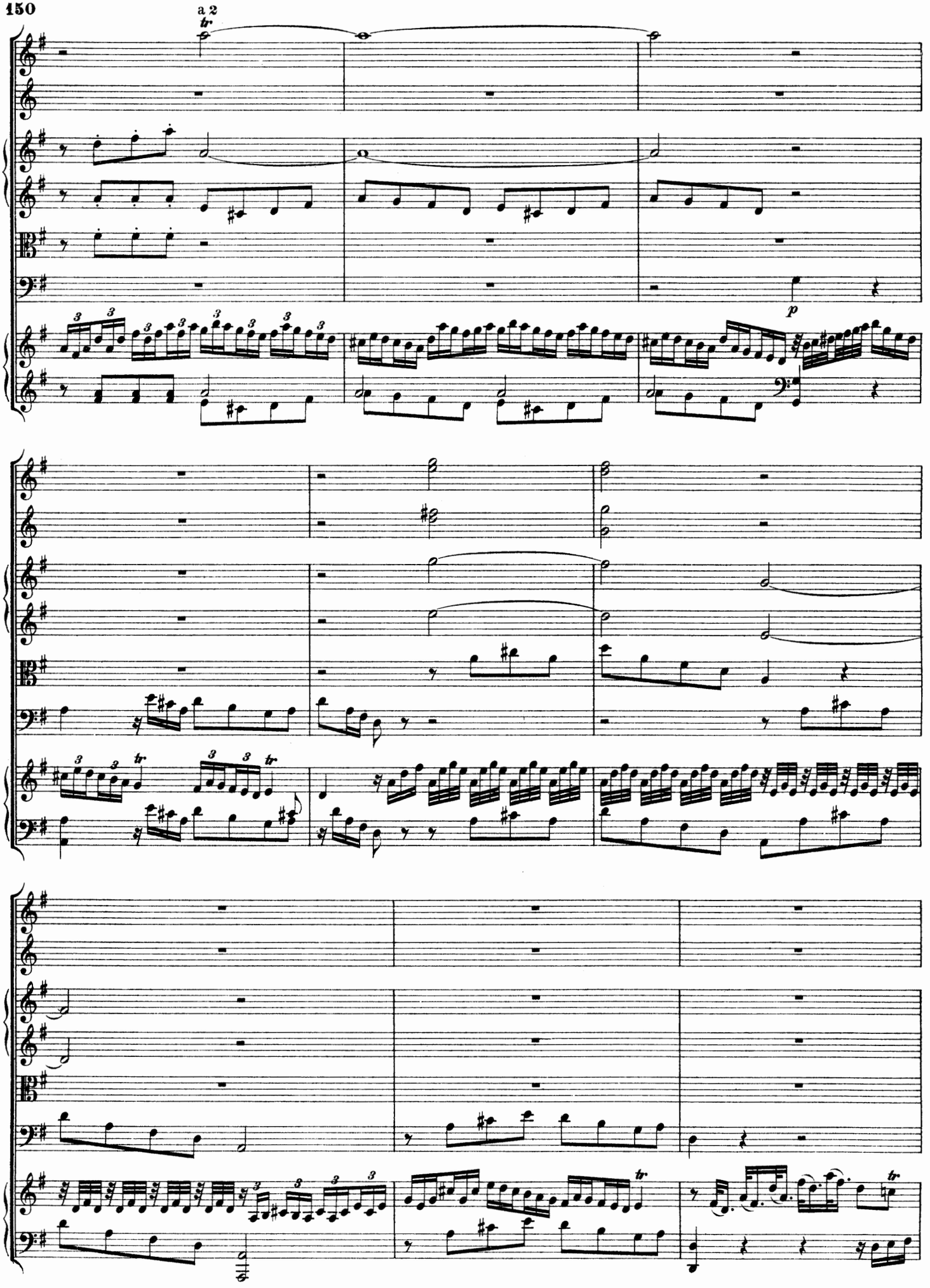
mit Streichorchester, 2 Oboen (Flöten) und 2 Hörnern.

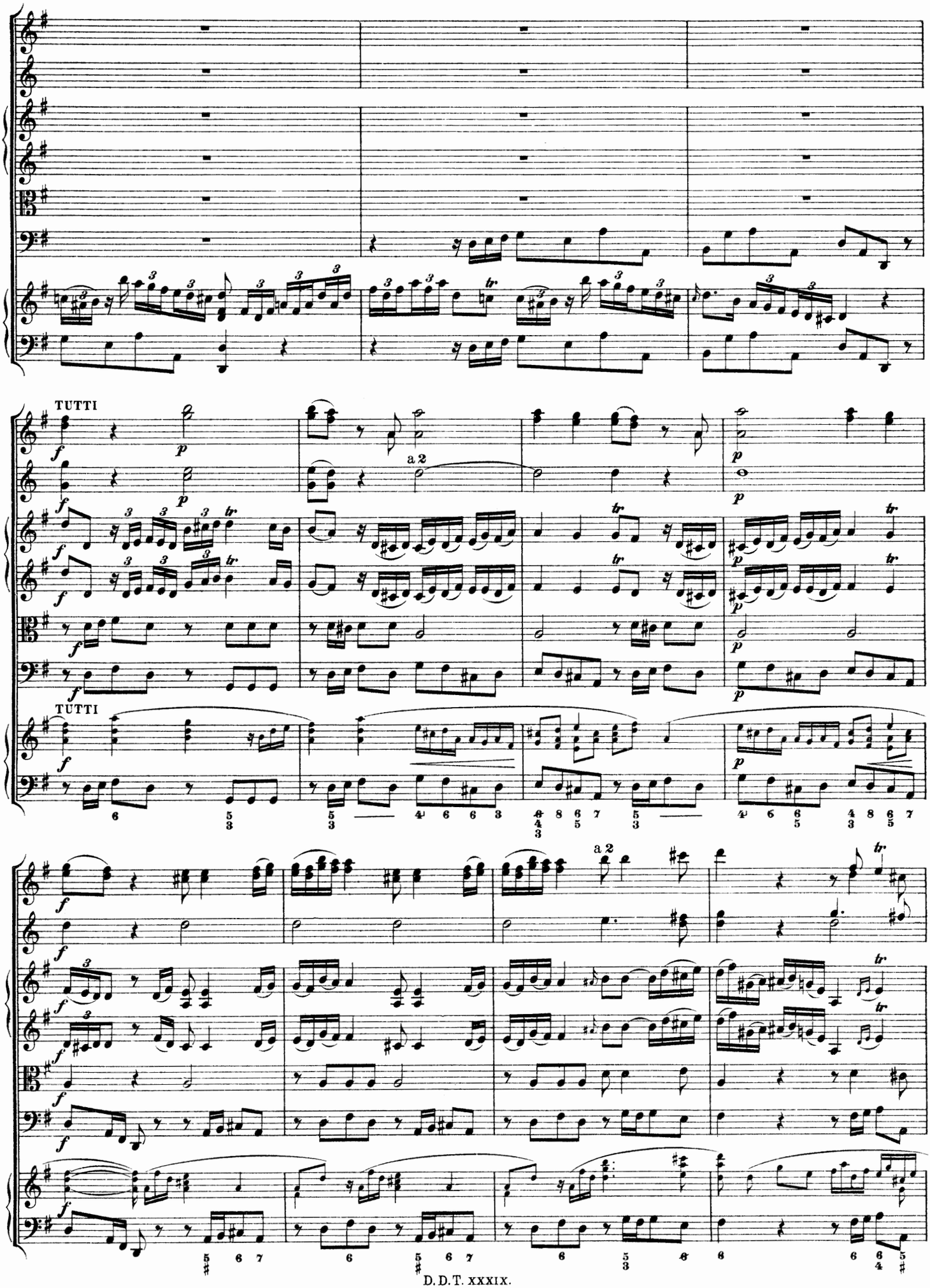
Op. 9 (Paris).
Concerto V (Amsterdam).

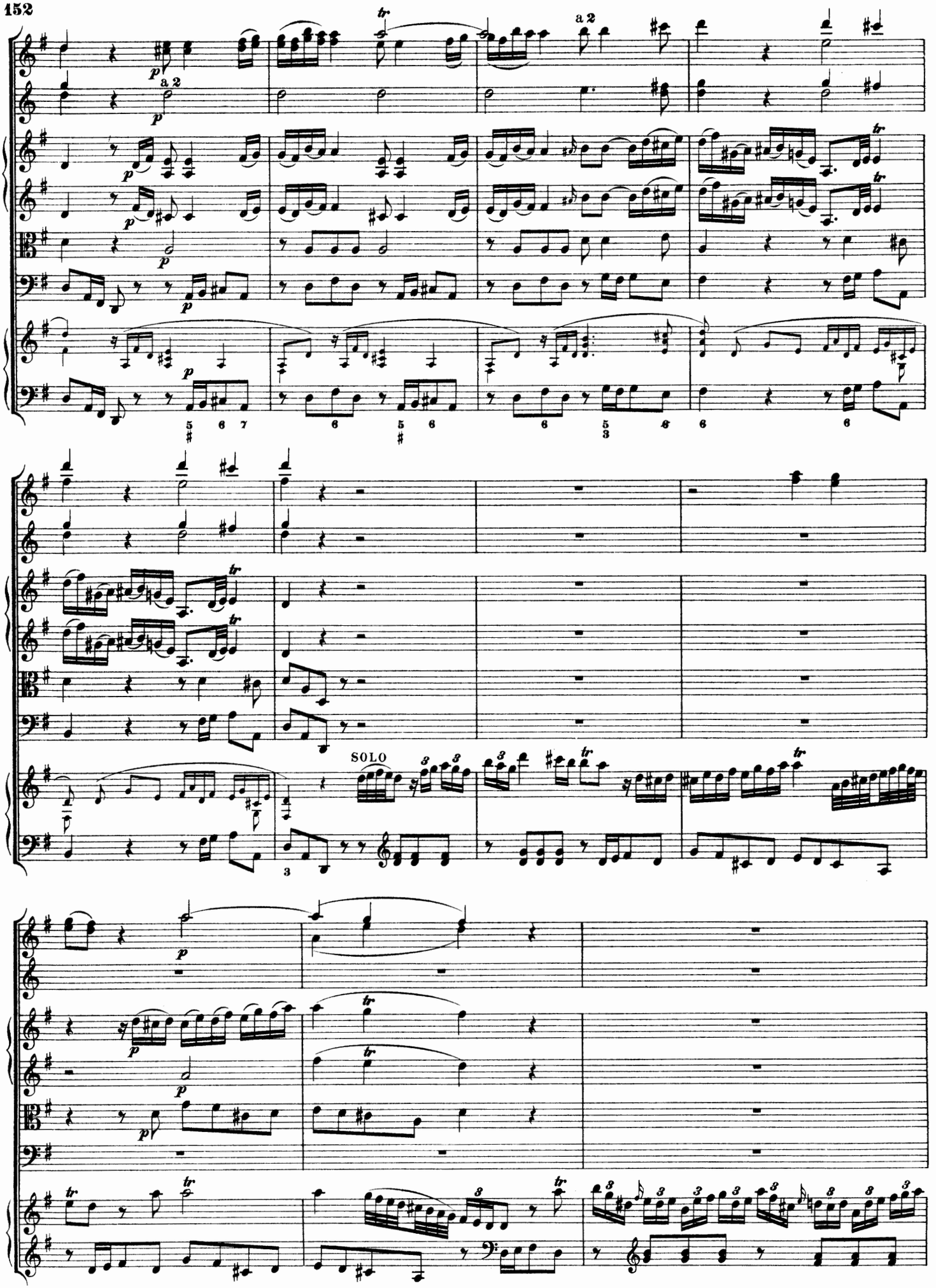
Allegro non tanto.

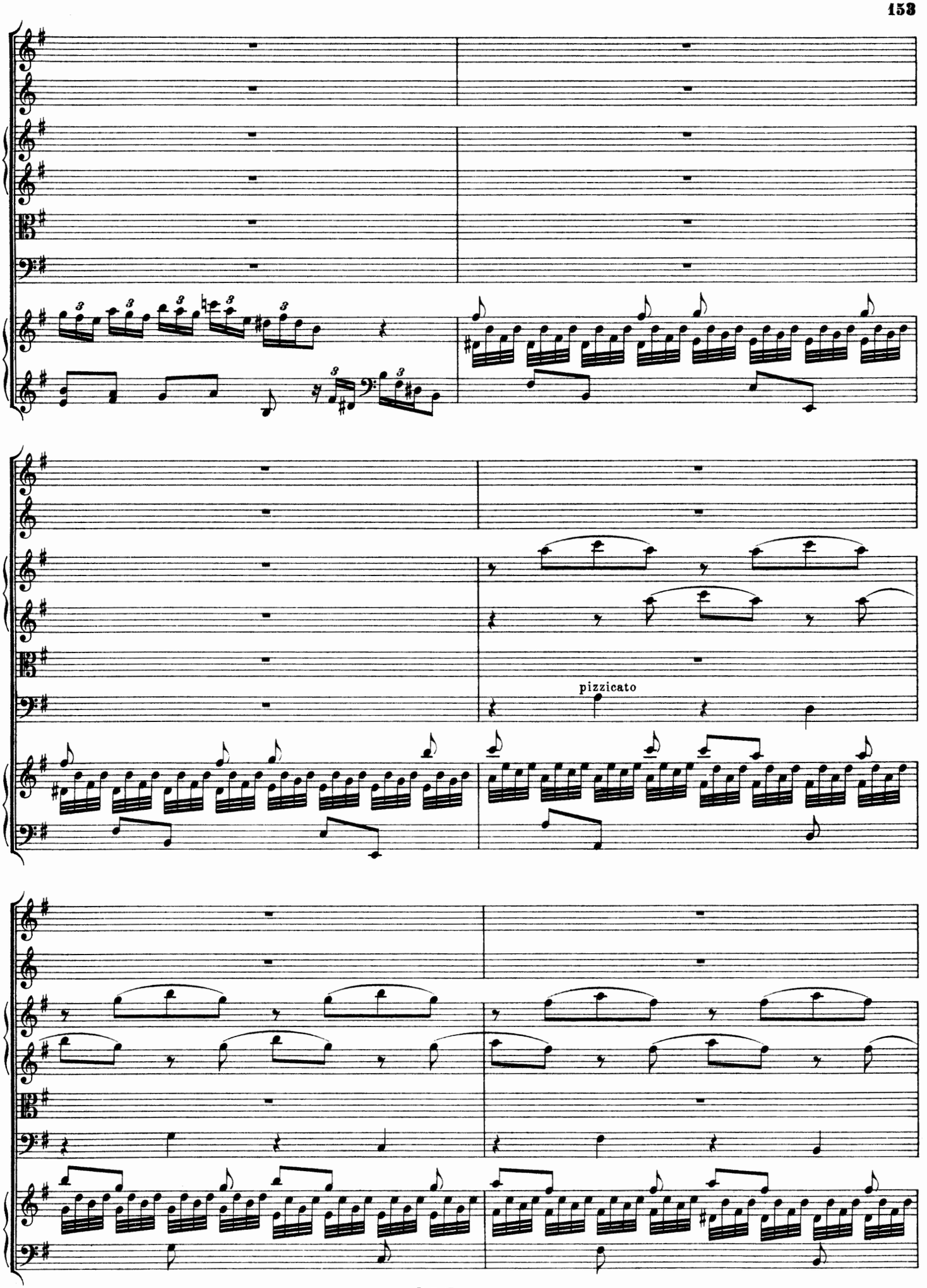


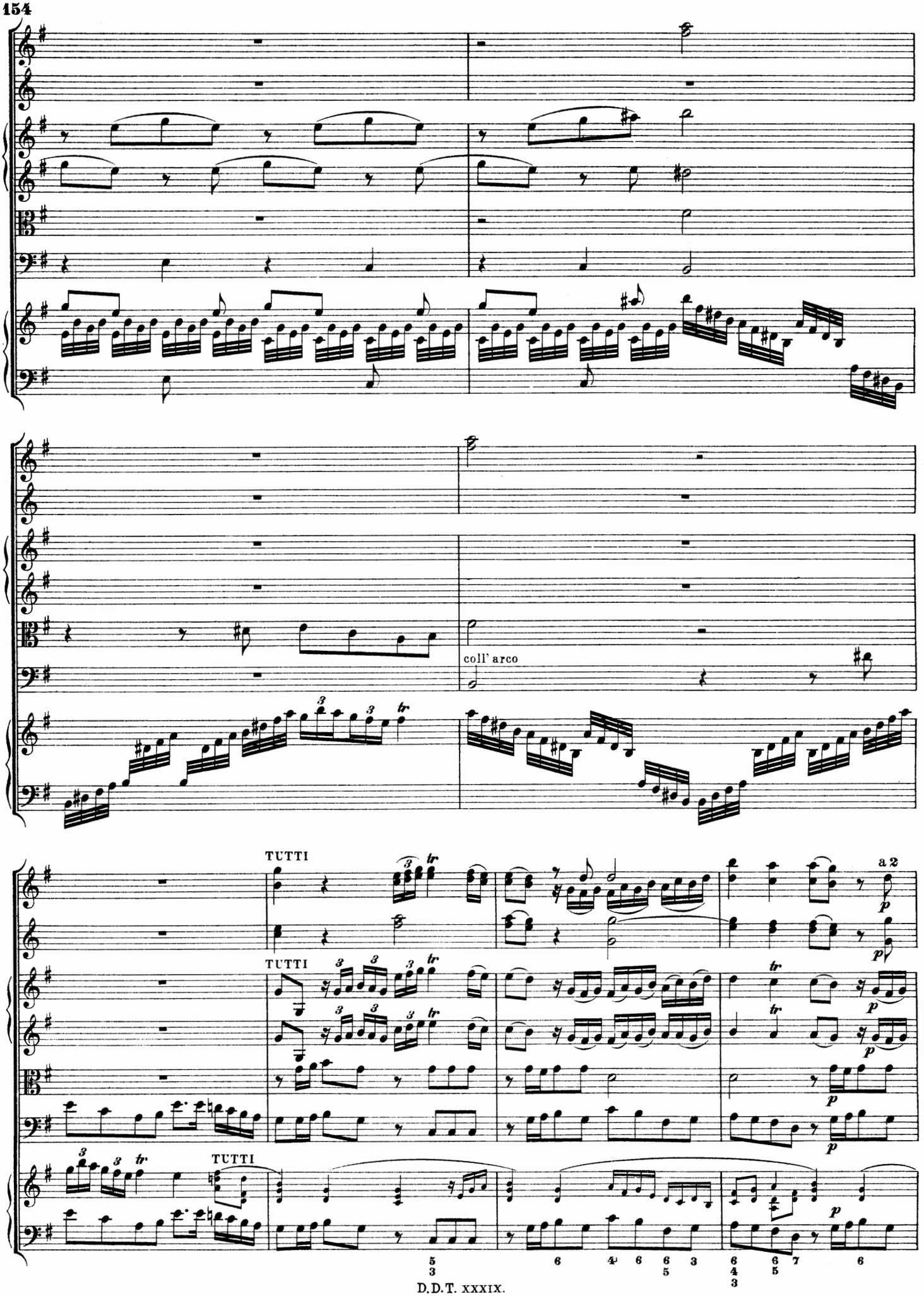

a 2
a 2
[Fin]
[Fin]
[Fin]
[Fin]
Fin
[Fin]
Fin
SOLO

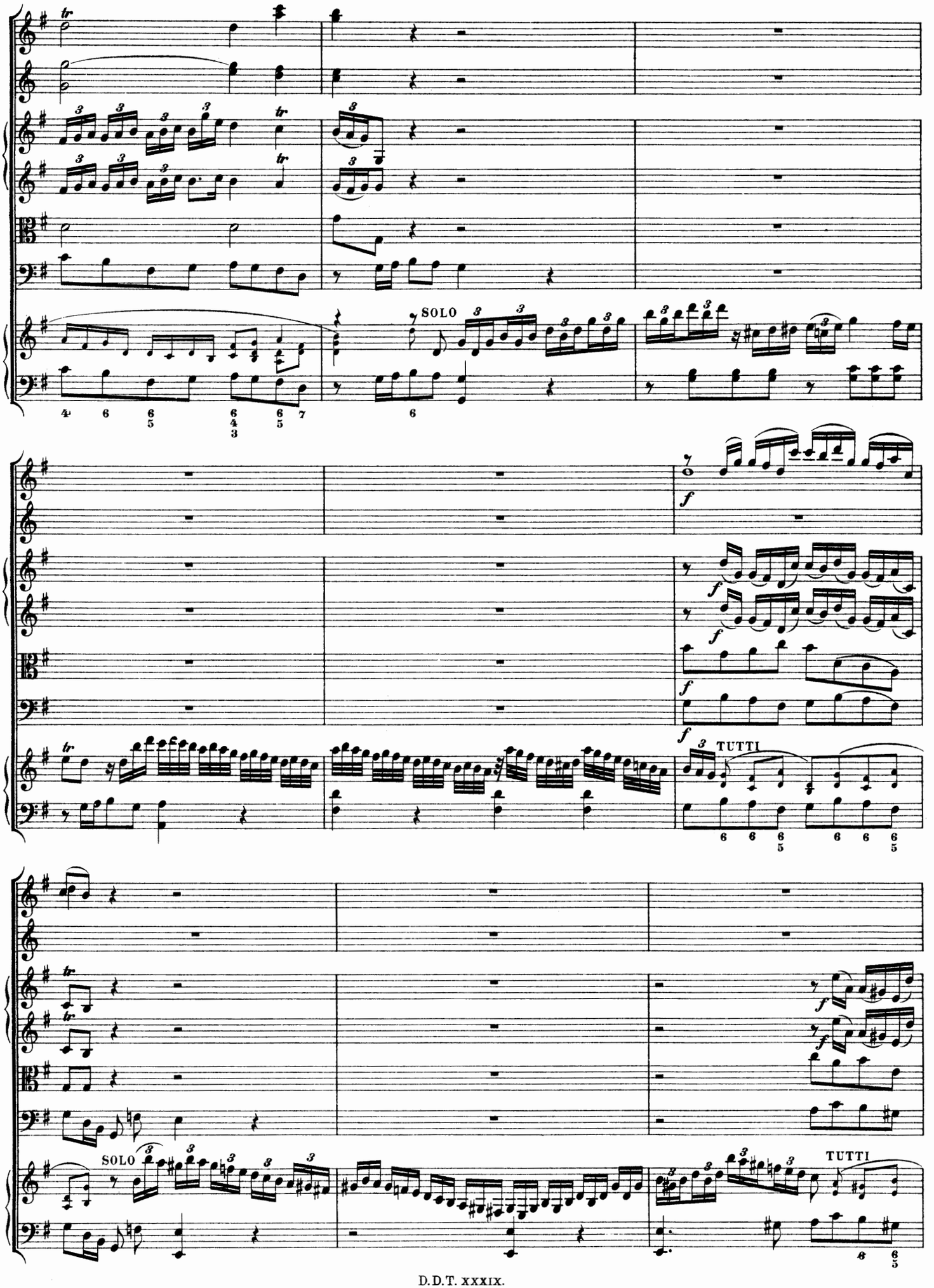

a 2
tr
p

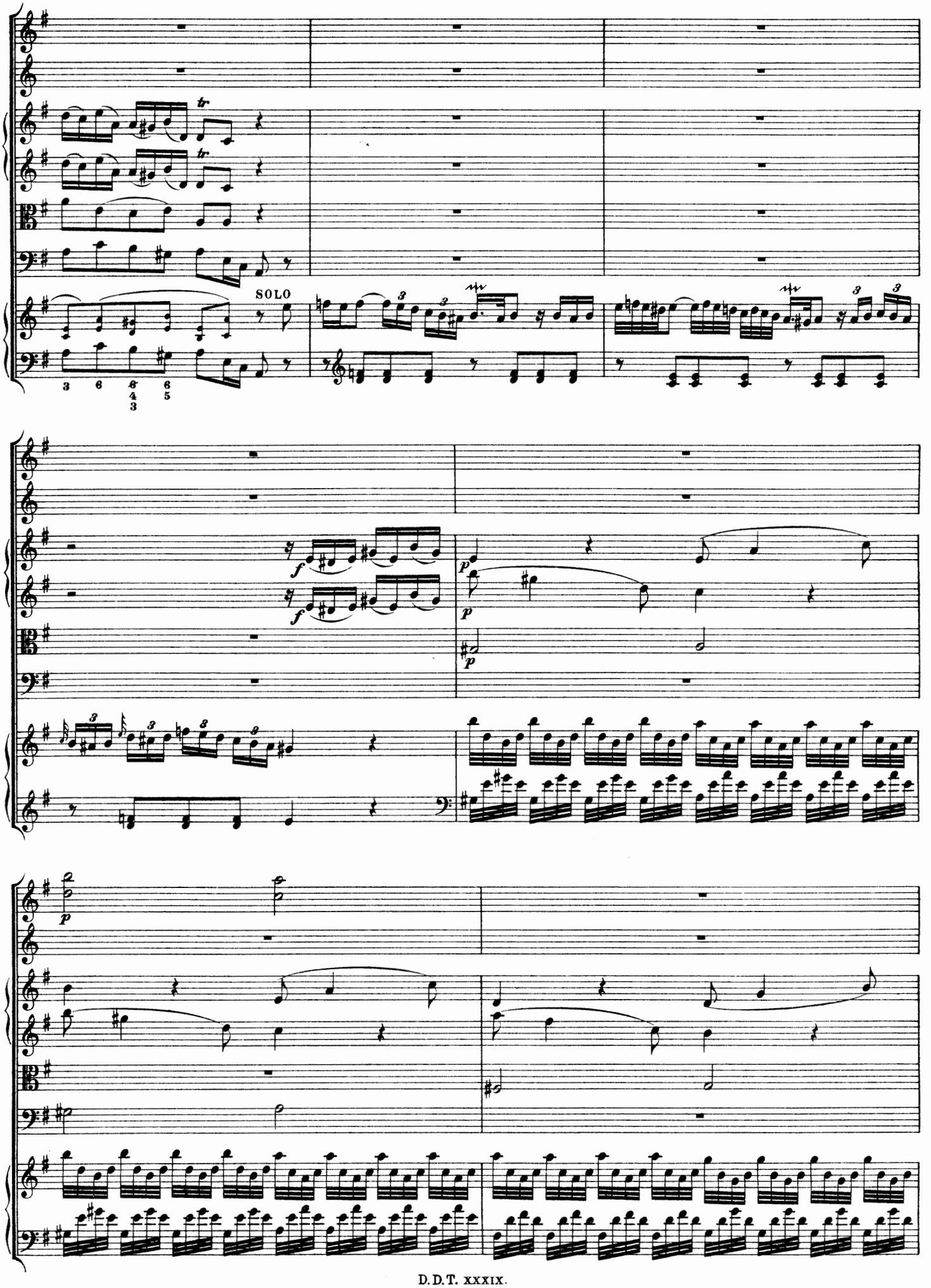

TUTTI
a 2
TUTTI
a 2

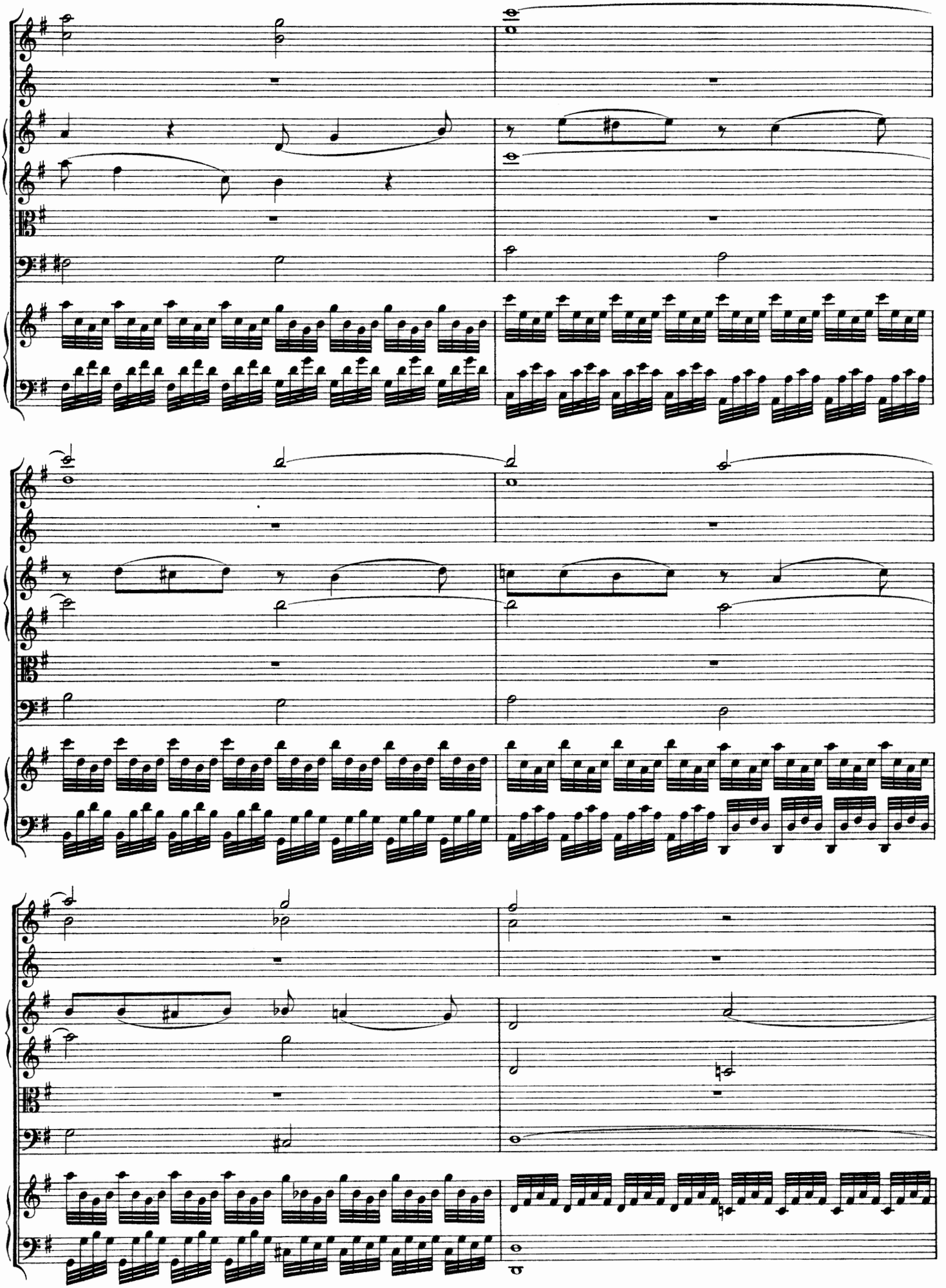

a 2
a 2
SOLO


pizzicato


coll' arco
TUTTI
TUTTI
TUTTI
a 2


SOLO
TUTTI
SOLO
TUTTI


SOLO
tr
tr
f
f
p
p
p



TUTTI

Dal Segno.

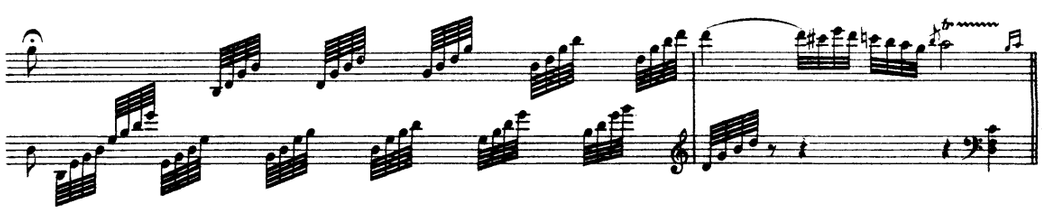
TUTTI

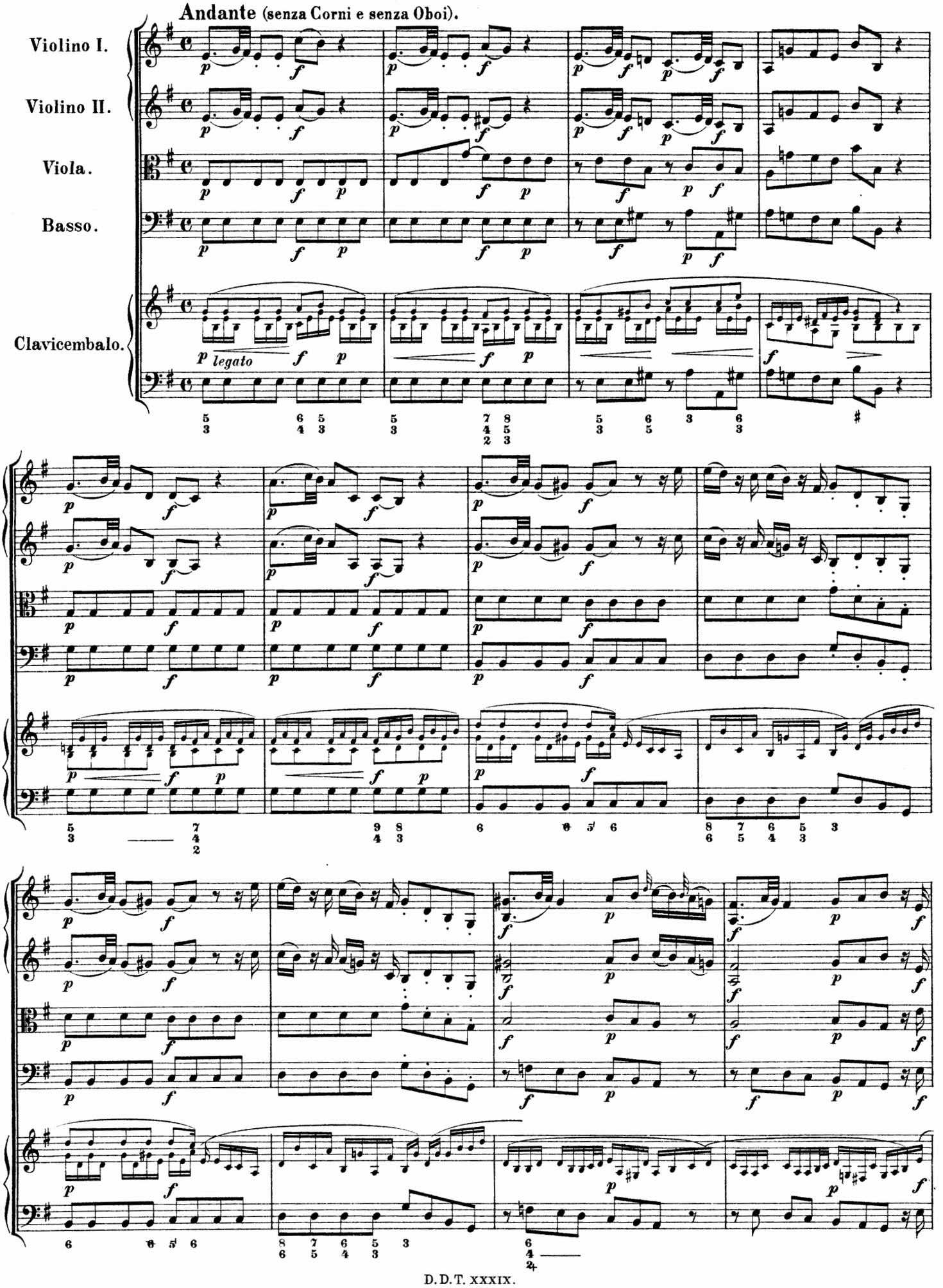
Dal Segno.

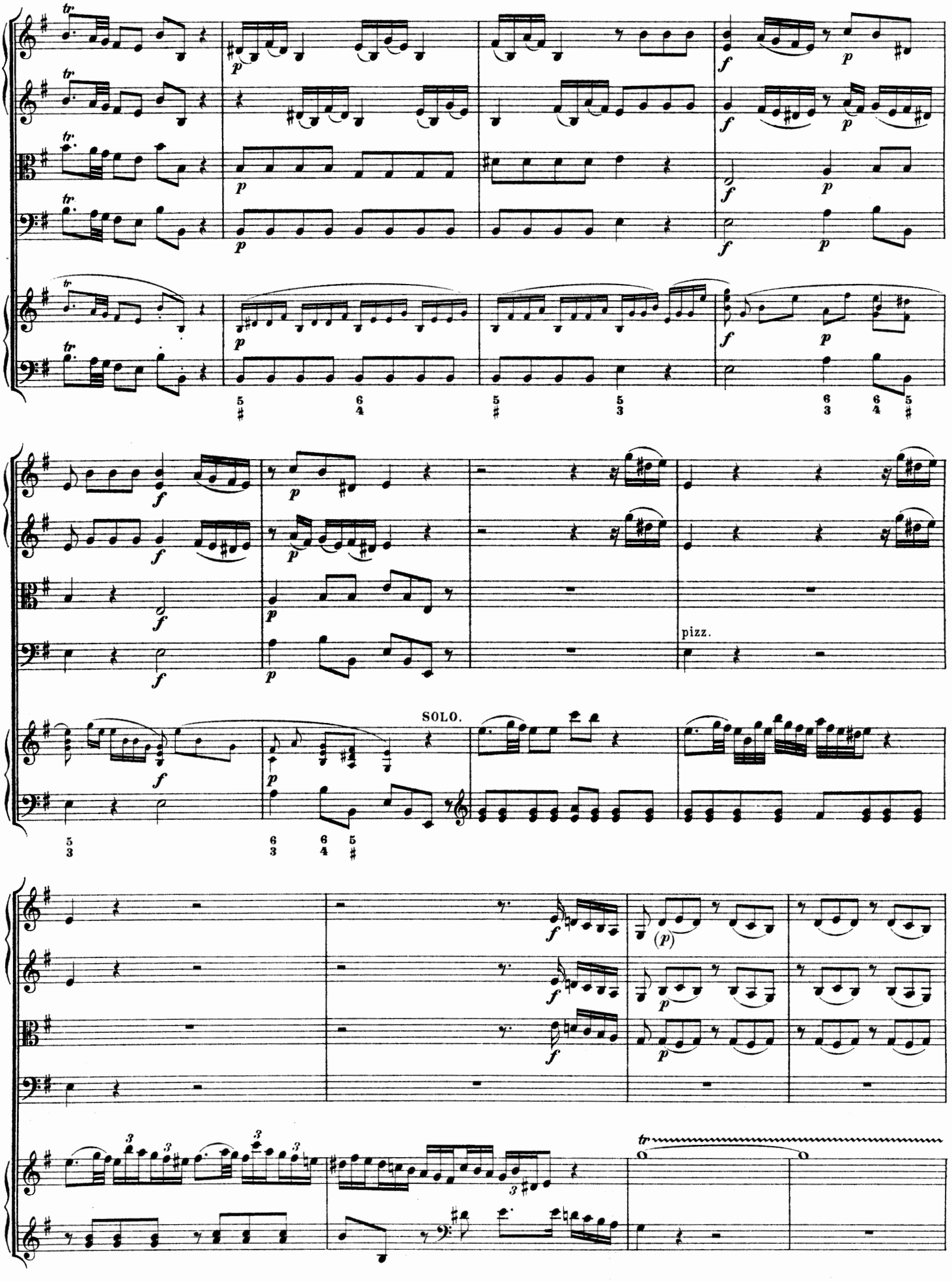
TUTTI

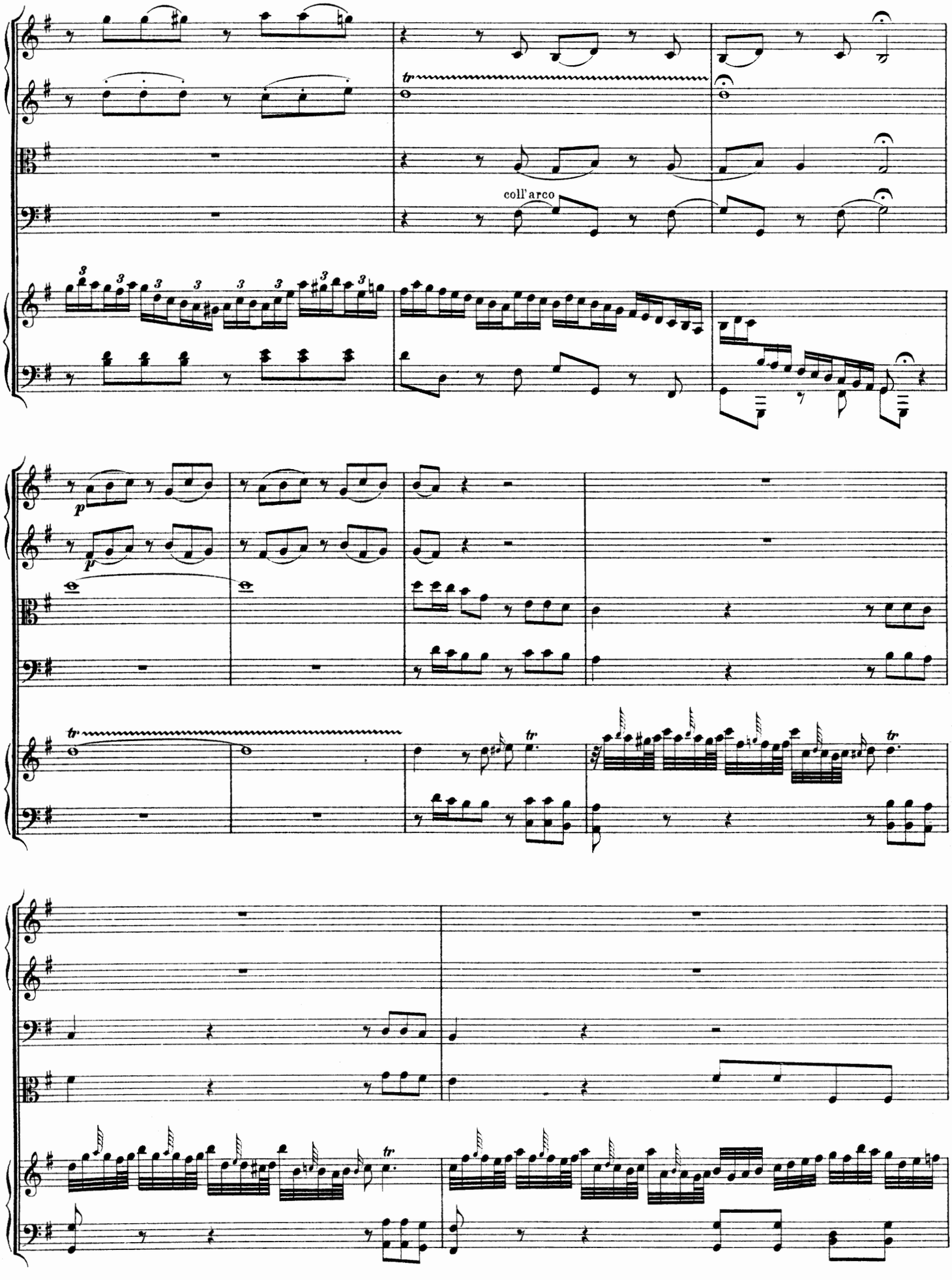
Dal Segno.

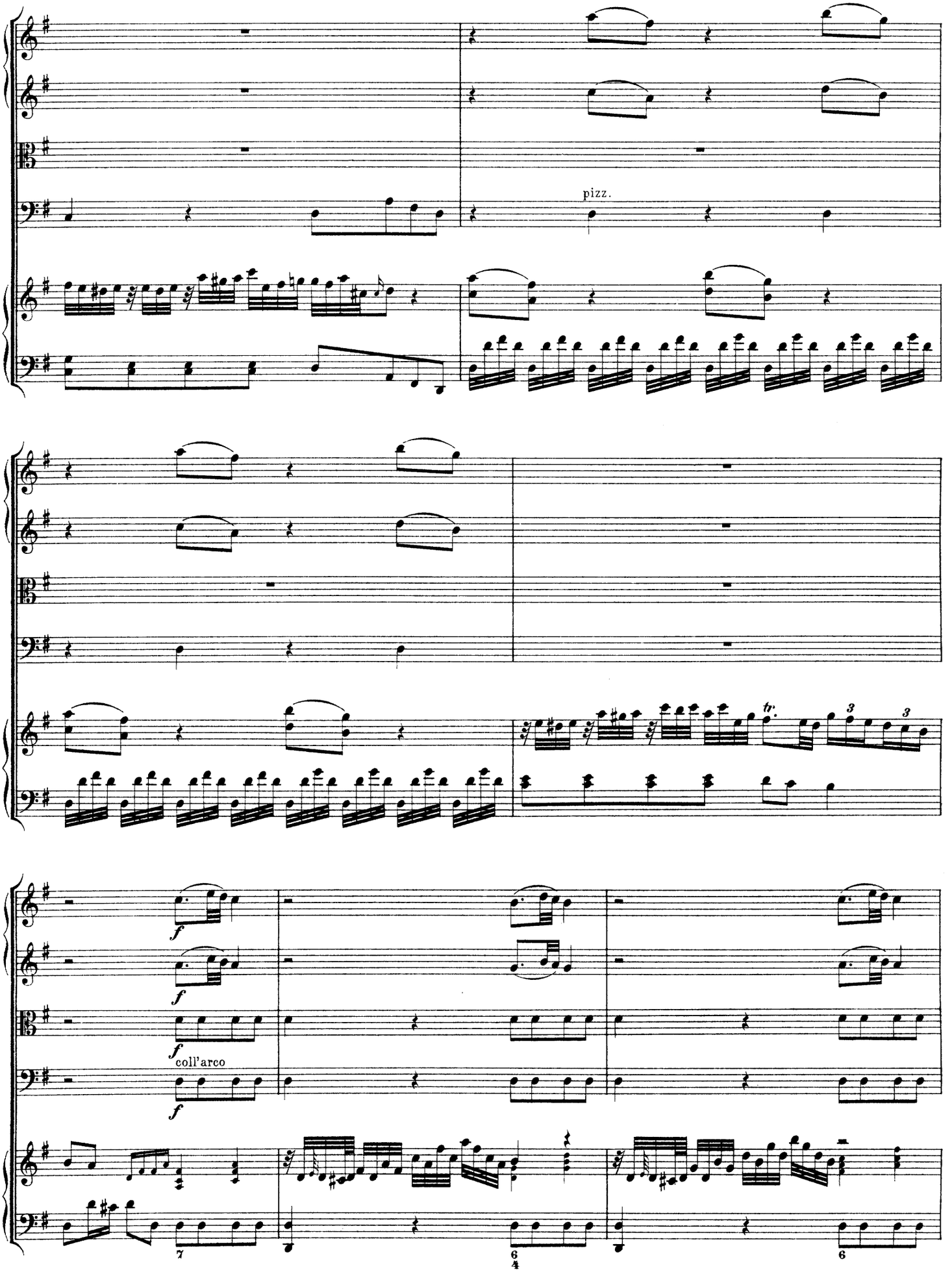
*) hier ist eine kleine Kadenz einzulegen, etwa:

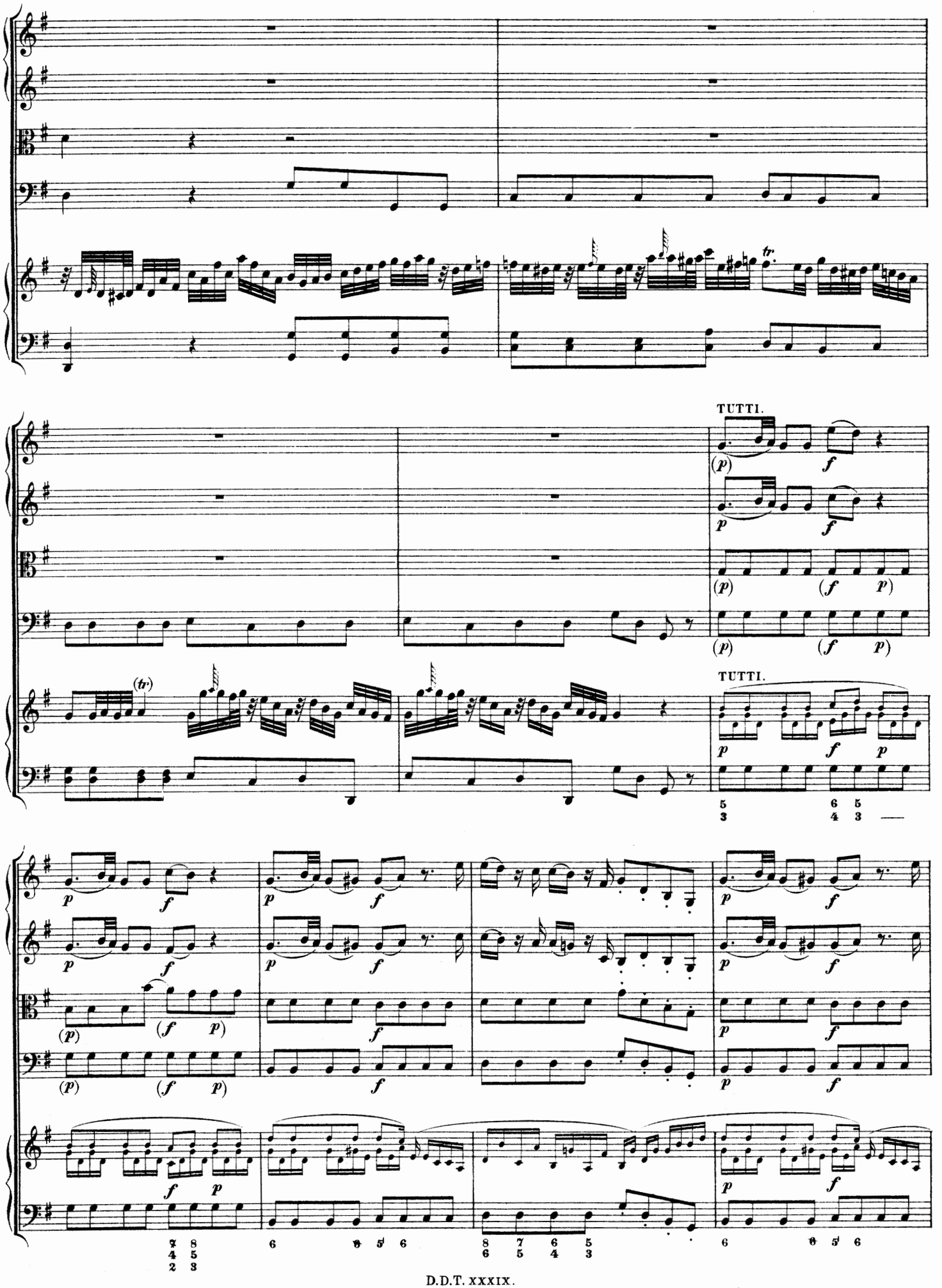


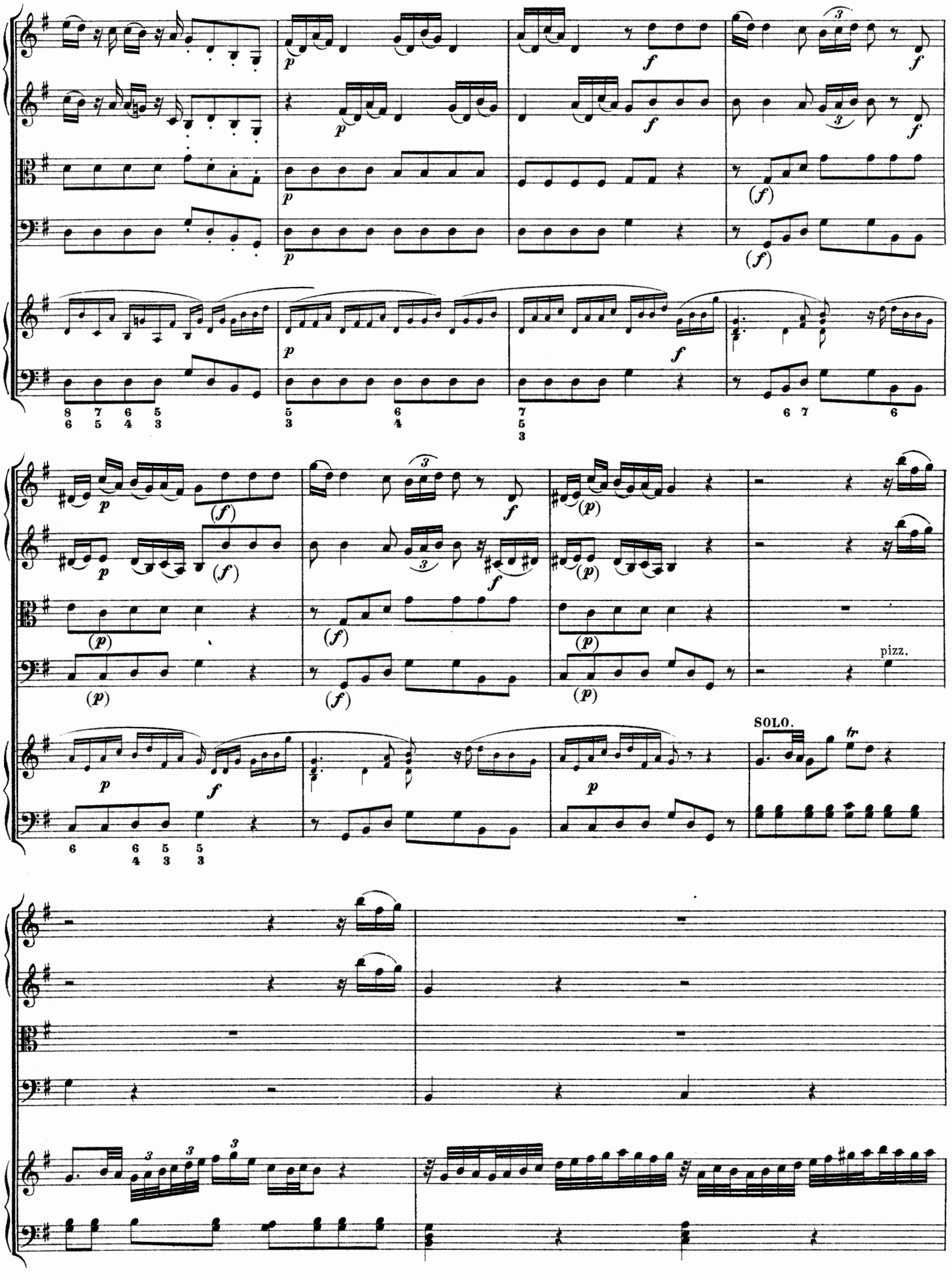

Andante (senza Corni e senza Oboi).
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Clavicembalo.
p legato

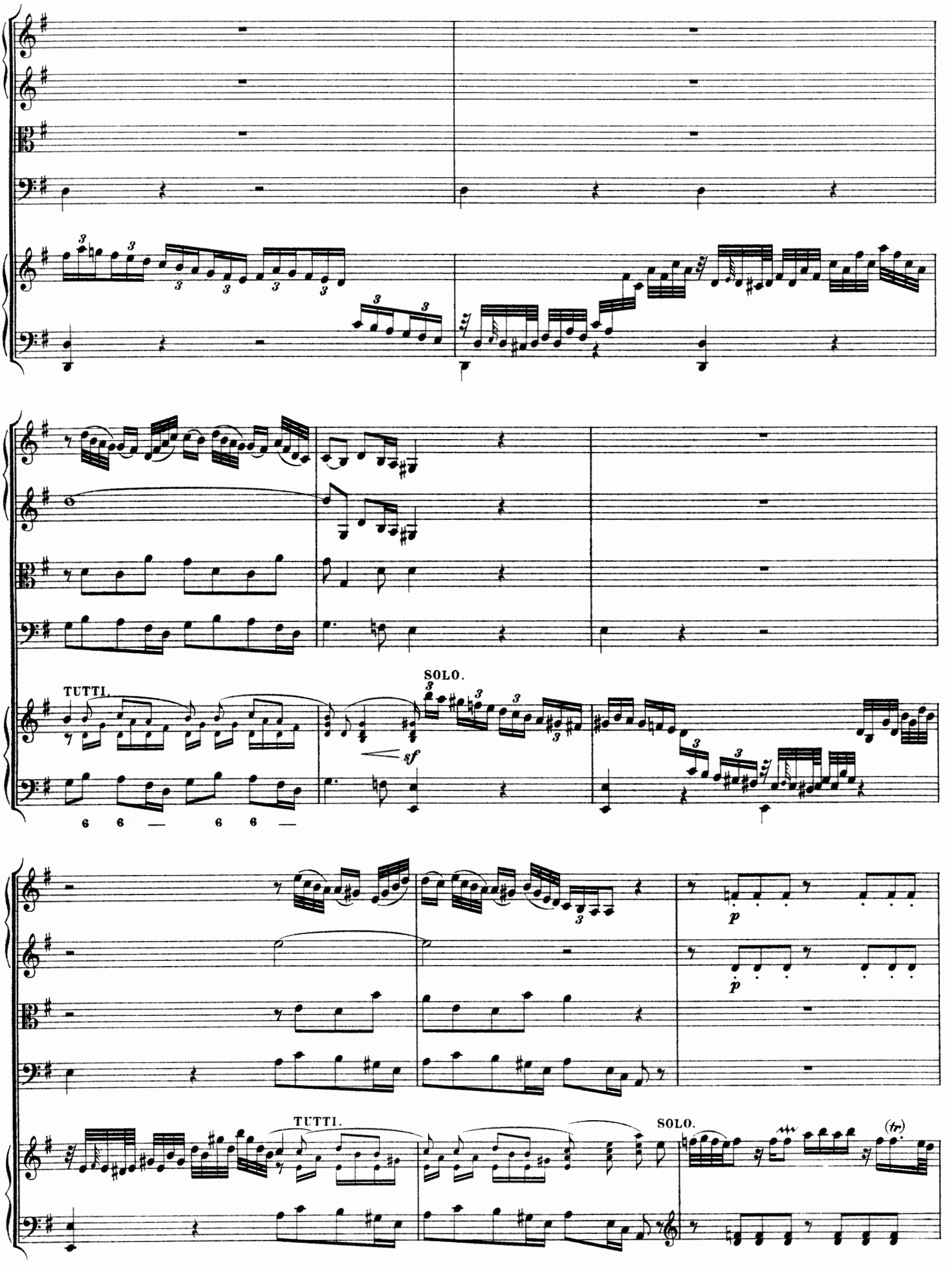

SOLO.
pizz.

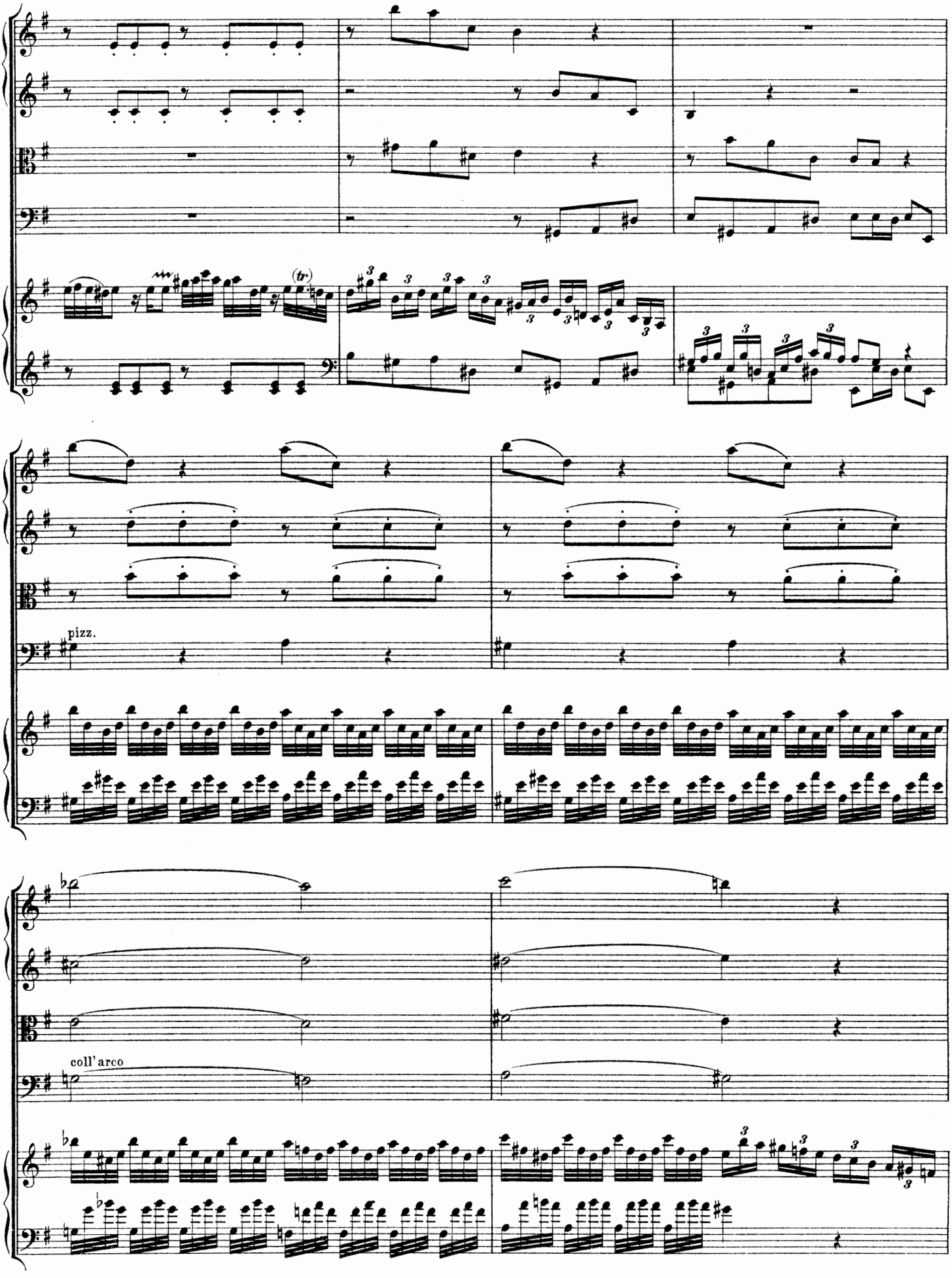

coll'arco

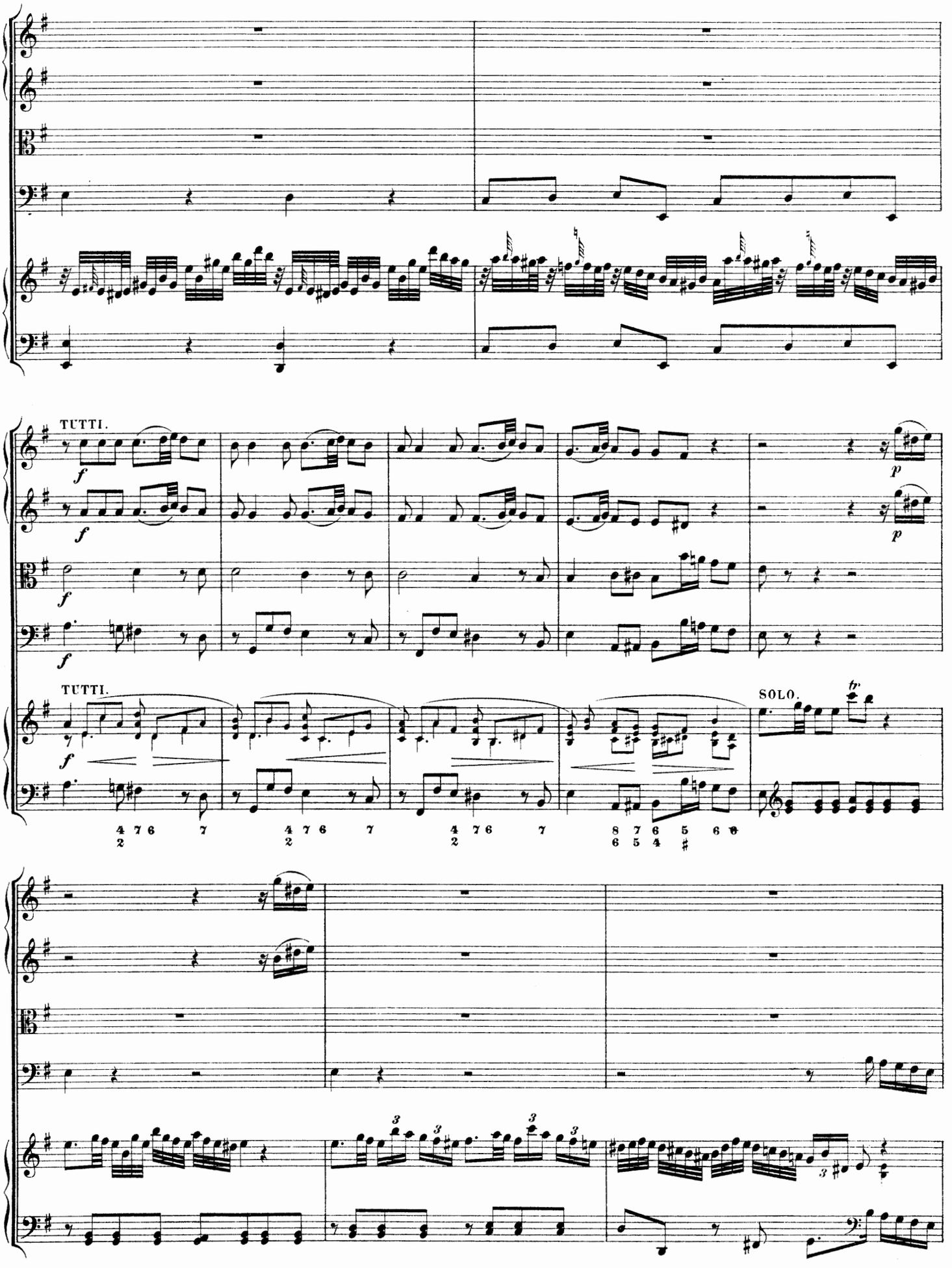

pizz.
tr.
3
3
f
f
f
coll'arco
f
7
6
4
6

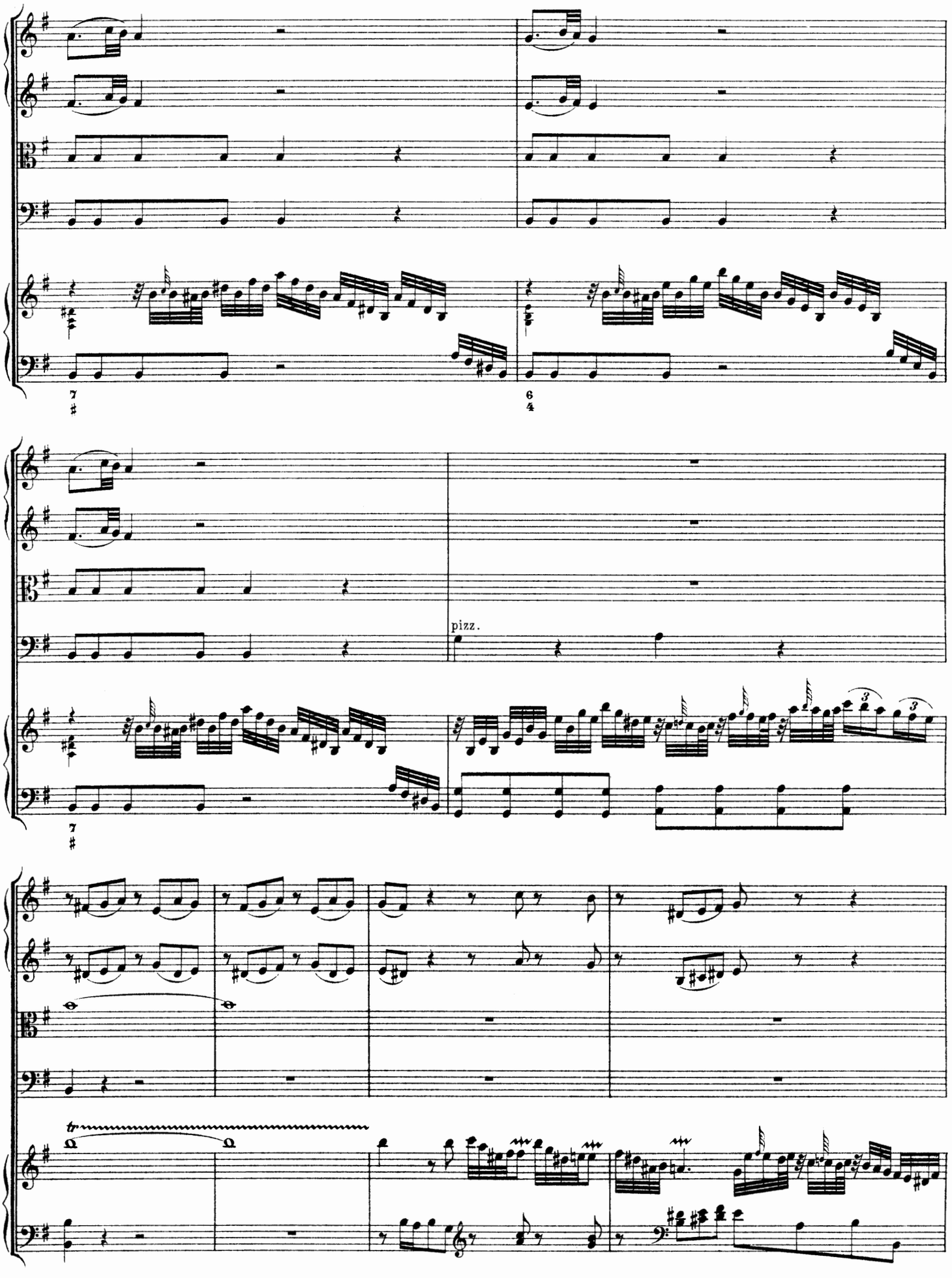

TUTTI.
TUTTI.


pizz.
SOLO.


TUTTI.
SOLO.
sf
6 6 — 6 6 —
p
p
TUTTI.
SOLO.
(tr)


(tr)
pizz.
coll'arco

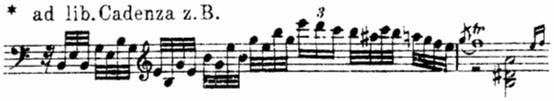

TUTTI.
TUTTI.
SOLO.

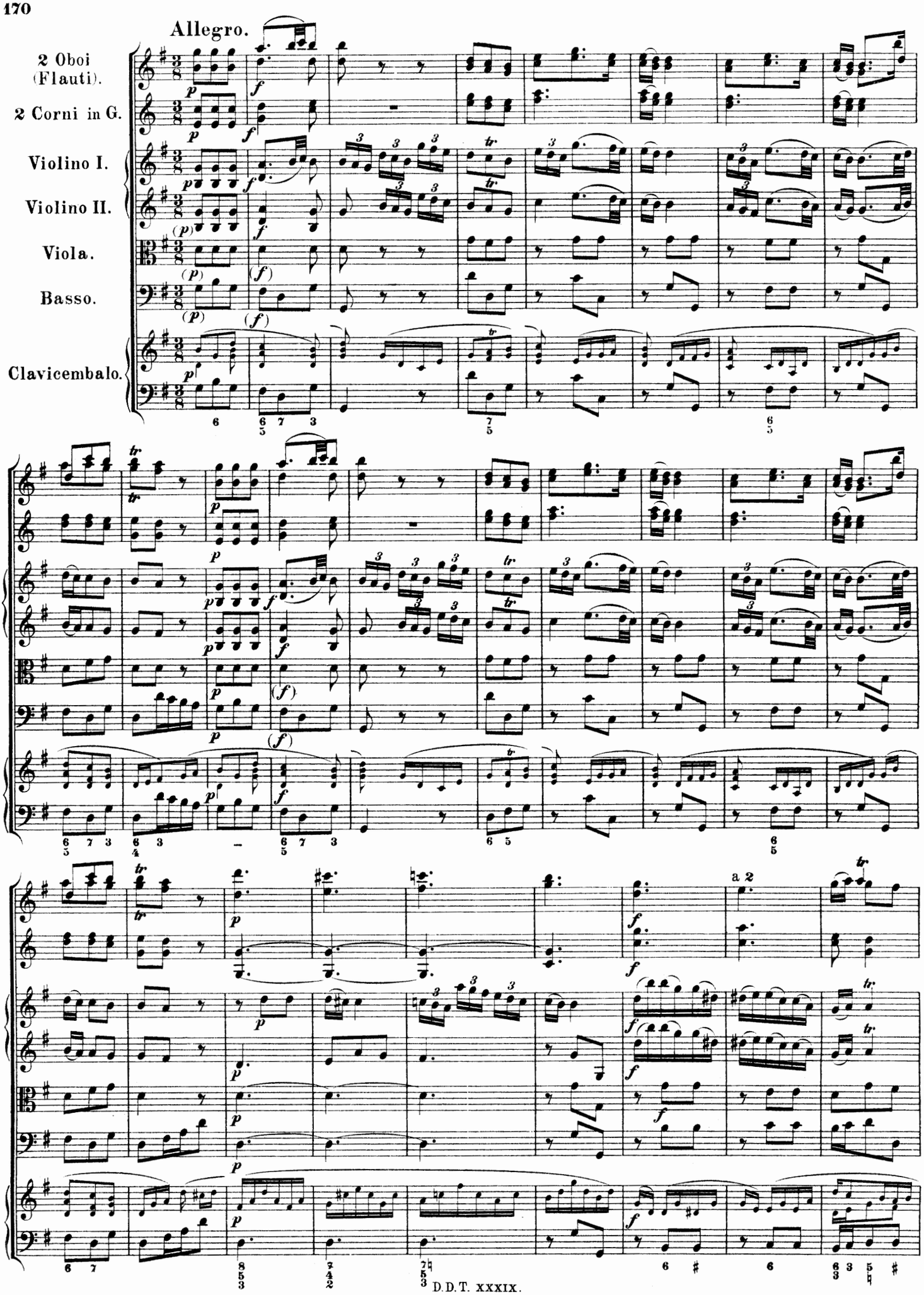

7
♯
6
4
pizz.
7
♯

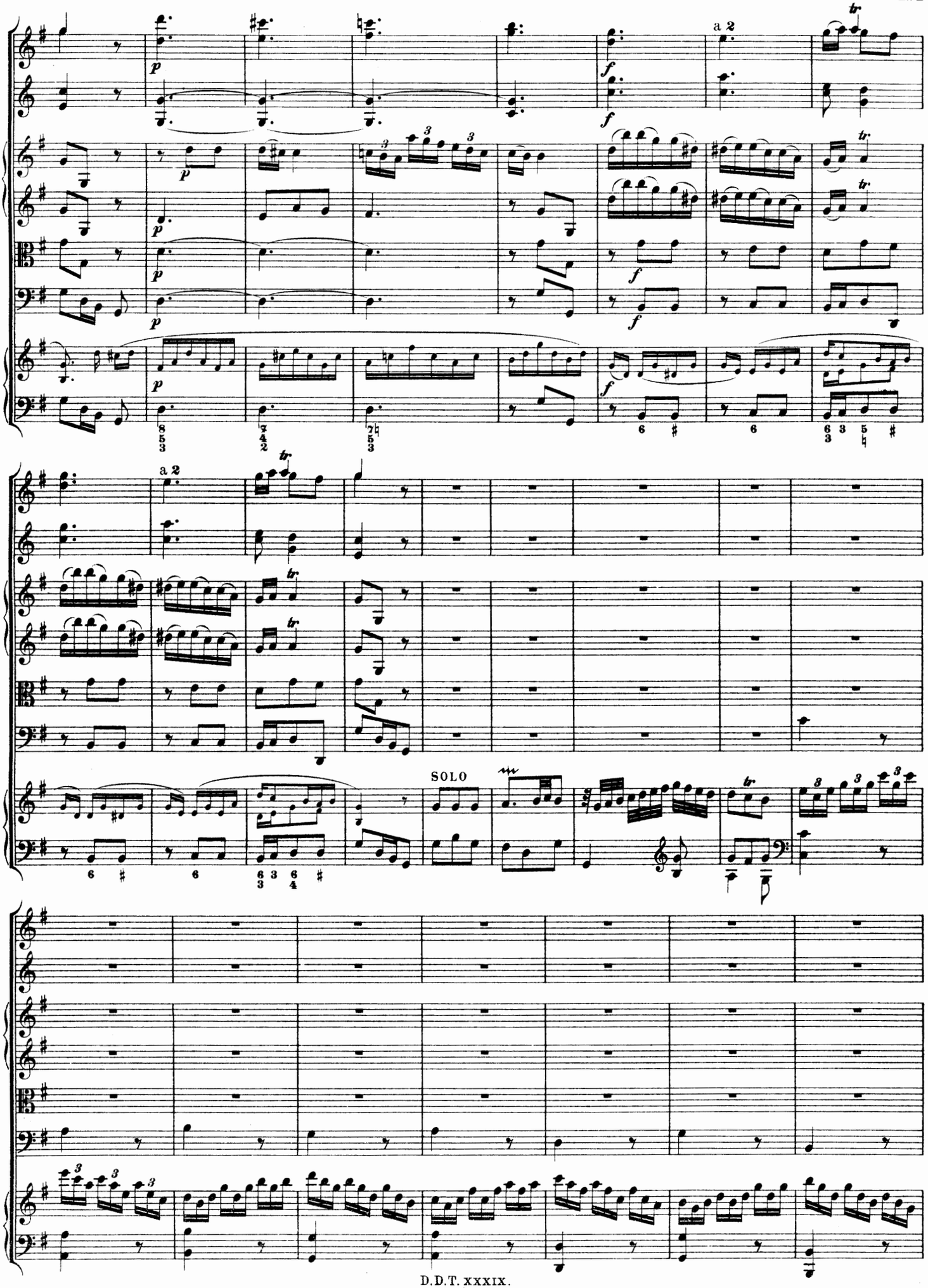
TUTTI.

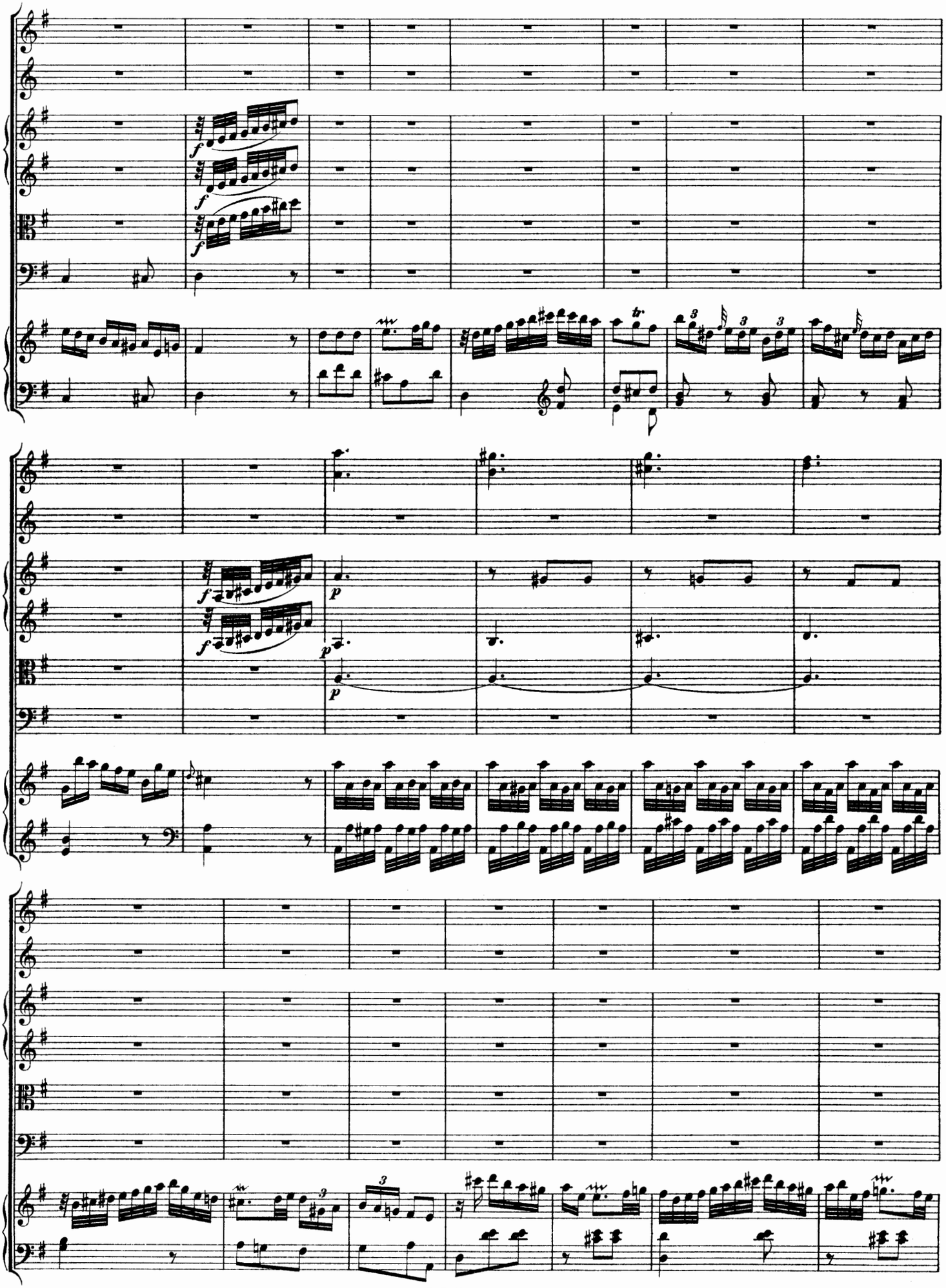
TUTTI.

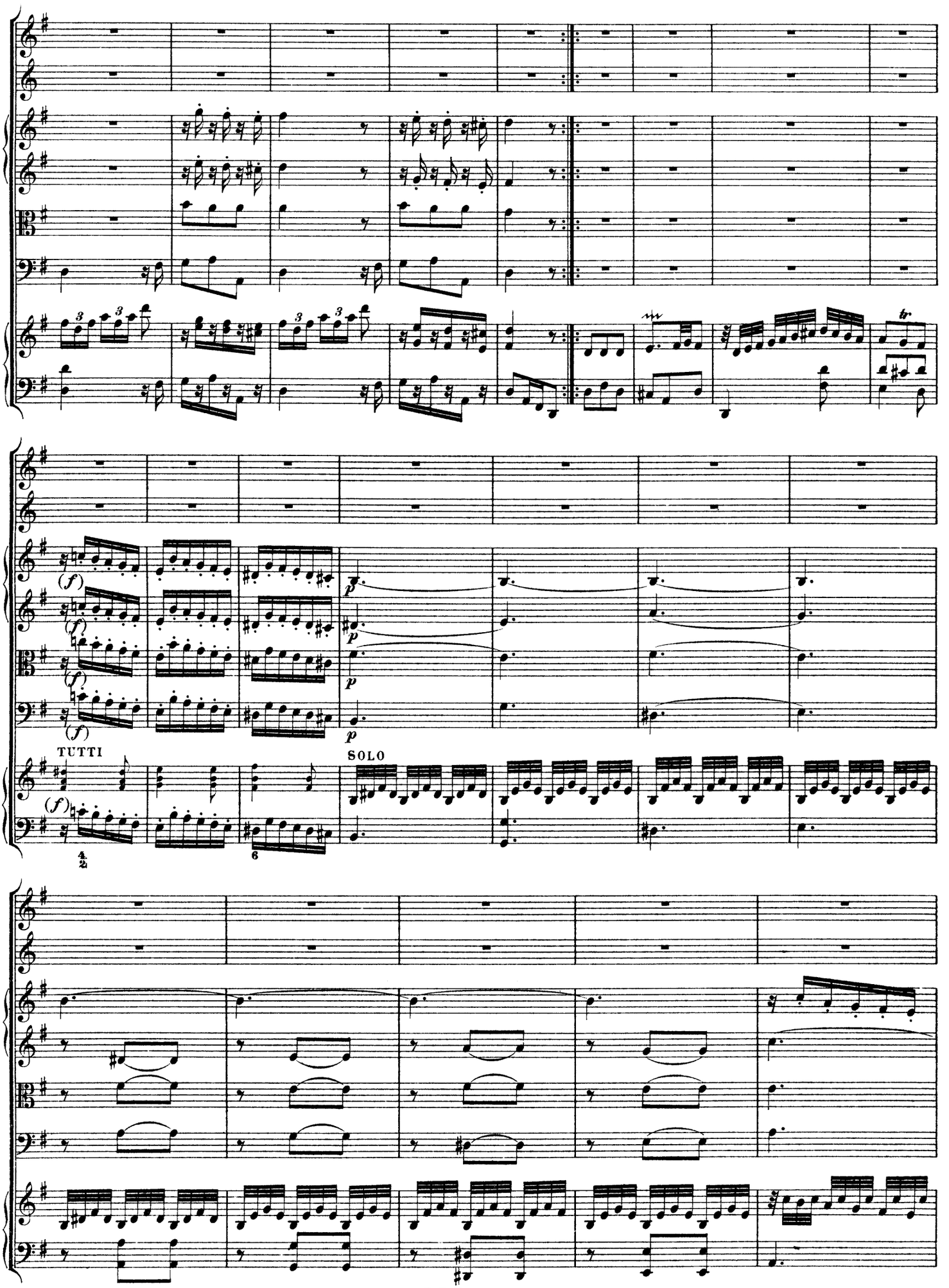
* ad lib. Cadenza z. B.

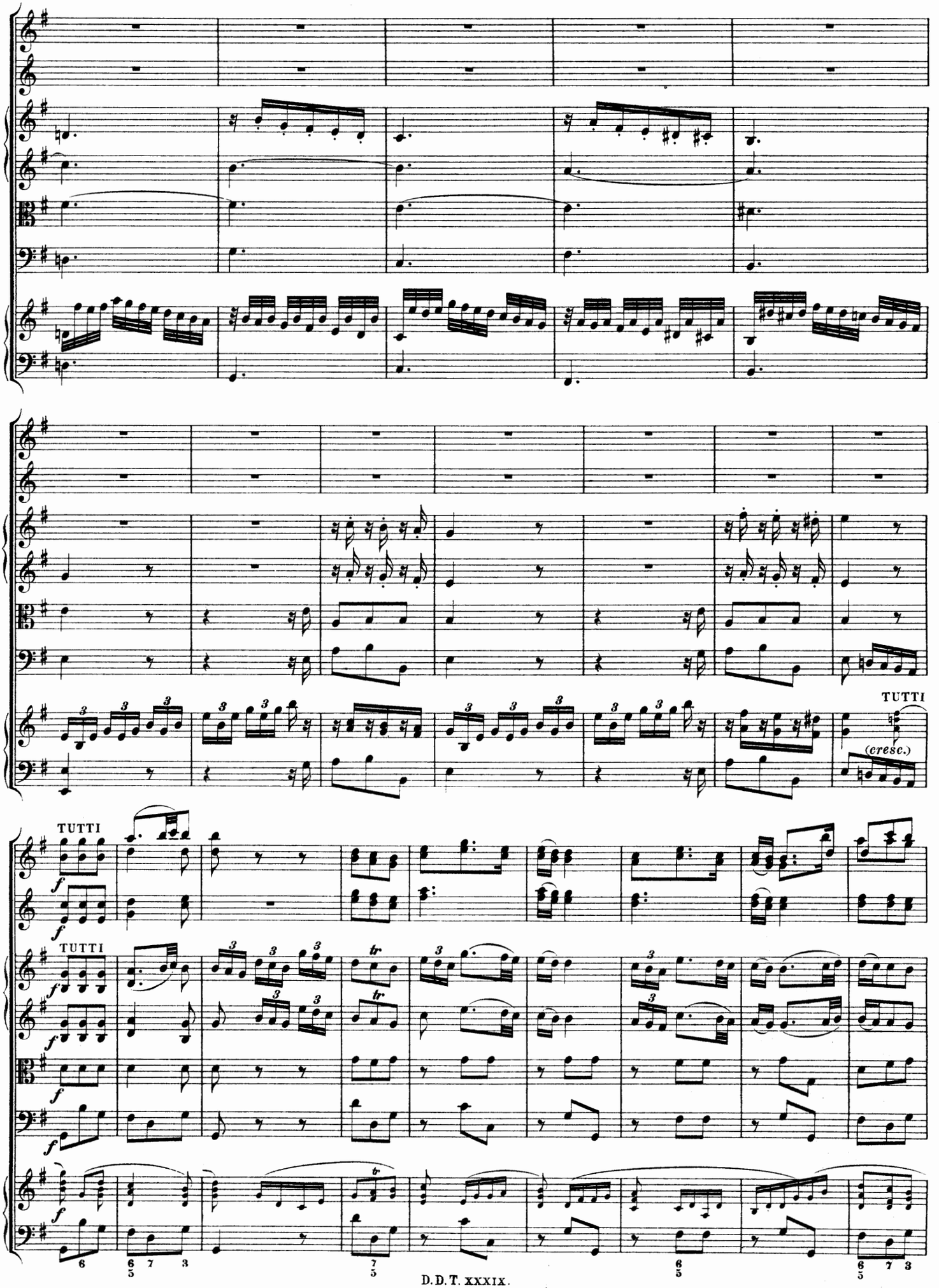


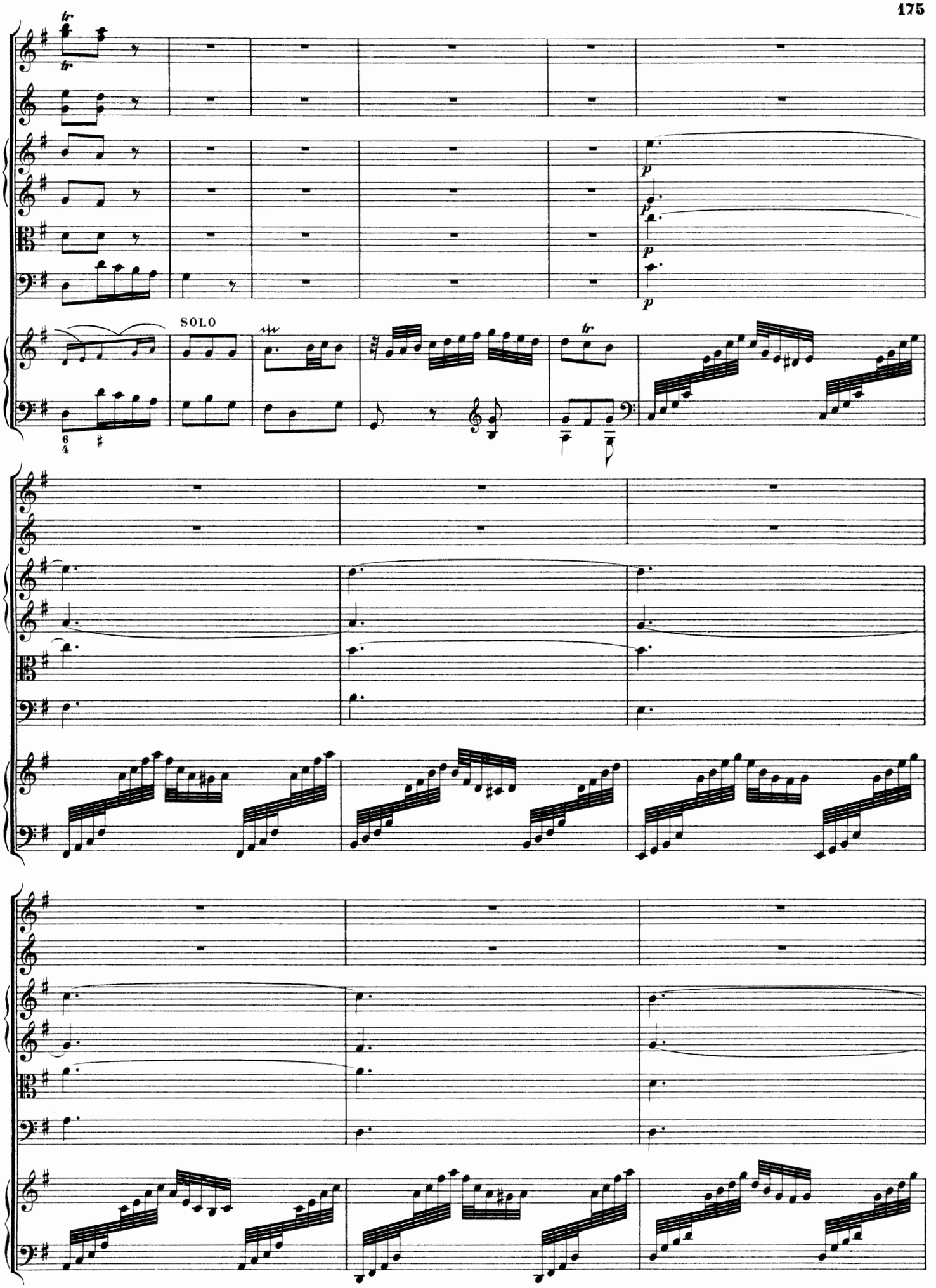

Allegro.
2 Oboi (Flauti).
2 Corni in G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Clavicembalo.
a 2

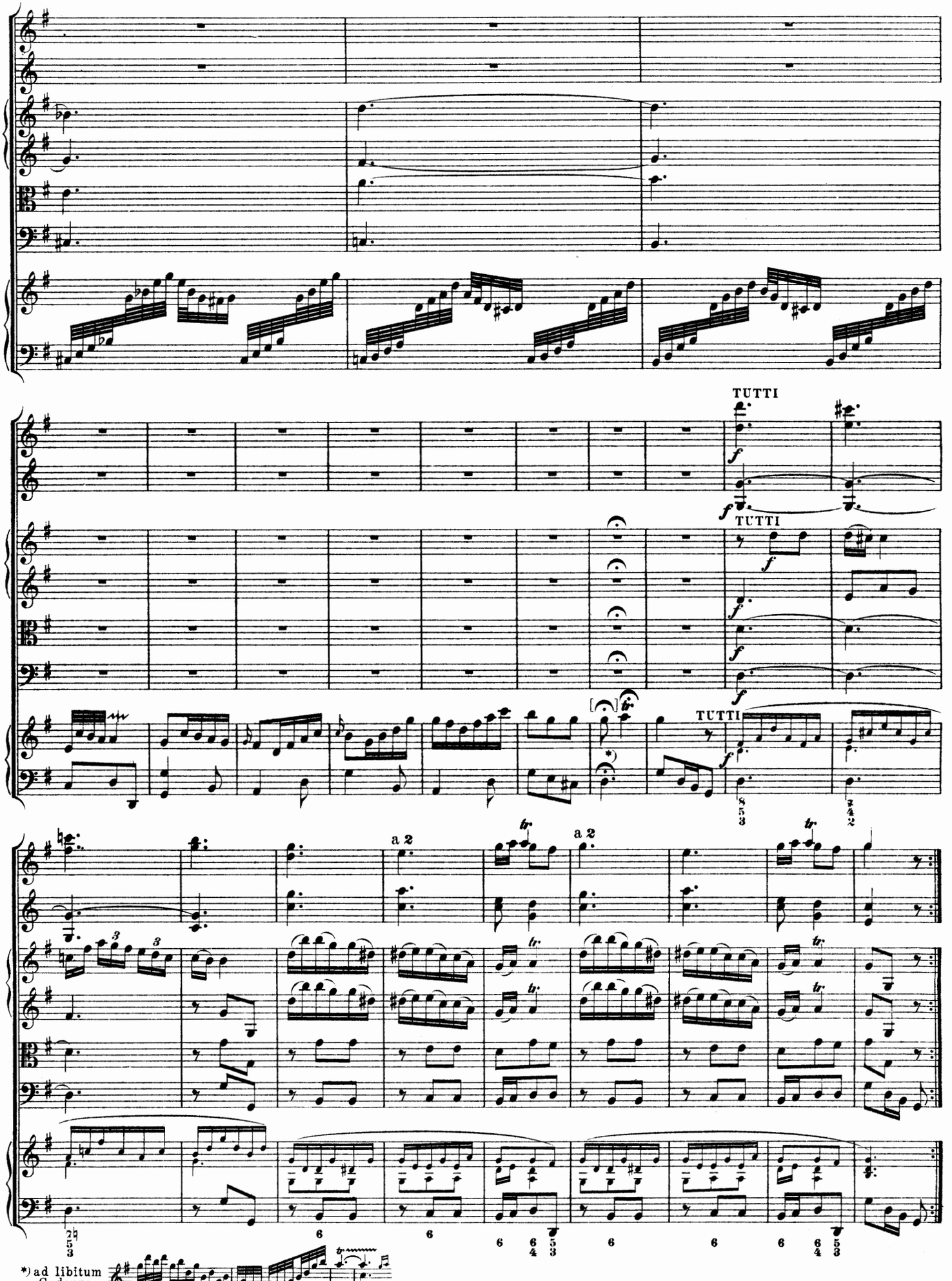

a 2
SOLO




TUTTI
SOLO


TUTTI
(cresc.)
TUTTI
TUTTI


SOLO


TUTTI
TUTTI
TUTTI
a 2
a 2
*) ad libitum Cadenza.

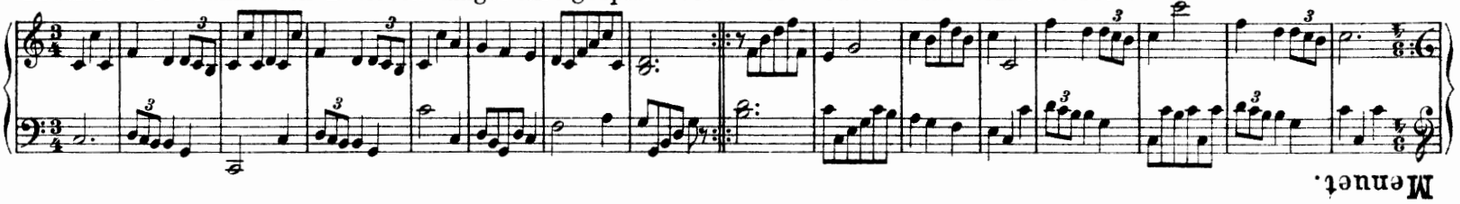
Ein sonderbares musikalisches Stück

welches auf dem Clavier, der Violin und dem Baß und zwar auf verschiedene Arten kann gespielet werden

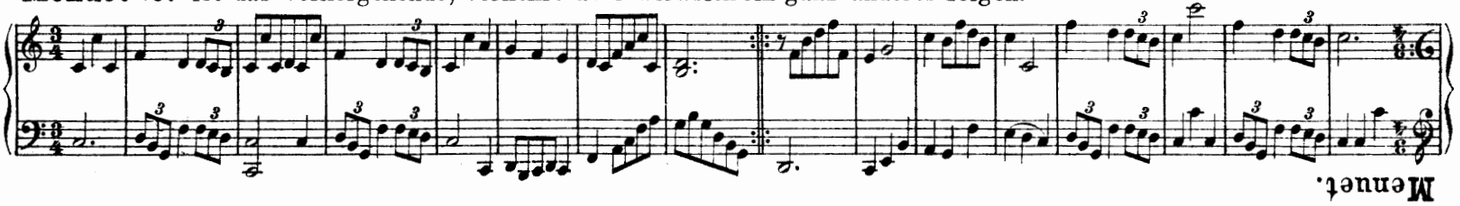
von Herrn Schobert

Musicus des Prinzens von Conti.

Menuet 1. Kann nach Belieben umgekehrt gespielt werden es wird doch das nemliche sein.

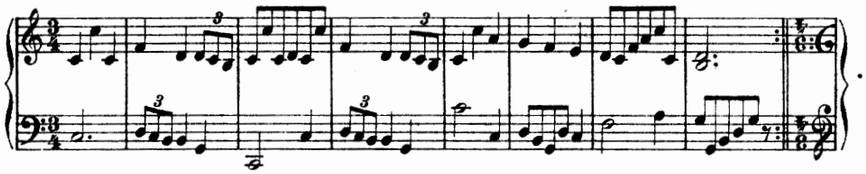


Menuet 2. ist das vorhergehende, verkehrt aber wird sich ein ganz anderes zeigen.



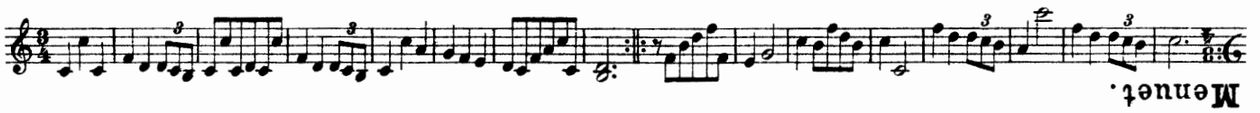
Nº 3. Drehet man dieses um, so findet man den zweiten Teil.

Menuet 3.



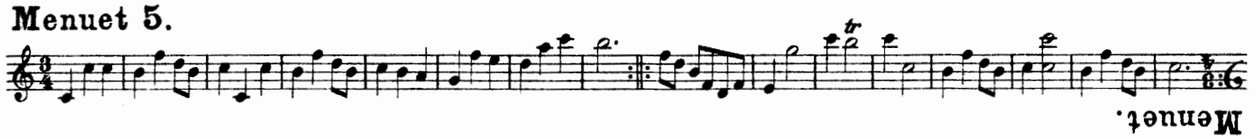
Menuet 4. Nº 4 und 5 kann man in zwei Partien so spielen, einer die Violin bei dem 𝄞 Schlüssel und einer den Baß bei dem 𝄢 Schlüssel.

Violin.



Menuet 5.

Violin.



Herrn Schoberts curioses musikalisches Stück.