

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 20 (1996)

Artikel: "Virtuosissima conversazione" : Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts

Autor: Drescher, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869064>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„VIRTUOSISSIMA CONVERSAZIONE“
KONSTITUENTEN DES SOLISTISCHEN VIOLINSPIELS
GEGEN ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

VON THOMAS DRESCHER

„... Was aber in specie die violin anlanget / habe ich biß dato noch keinen Frantzosen gesehen / der ein Biberisches solo gespielt hätte“, schreibt Johann Beer im Jahr 1690,¹ als er die Eigenschaften der französischen, italienischen und deutschen Musiker voneinander abgrenzt. Er umreißt damit eine wohlbekannte musikgeschichtliche Erscheinung, nämlich die Ausbildung eines besonders virtuosen² Repertoires für die Violine gegen Ende des 17. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen und mitteldeutschen Raum. Hierfür stehen neben anderen besonders Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Heinrich Schmelzer in Österreich sowie Johann Jakob Walther und Johann Paul Westhoff in Dresden. Bisherige Untersuchungen galten vor allem den erstaunlichen technischen Fertigkeiten, die die überlieferten Drucke und Handschriften jener Spieler-Komponisten aufweisen, wobei besonders das neuartige anspruchsvolle Doppelgriffspiel bei Biber, Walther und Westhoff Aufmerksamkeit erregte.³ Erst in jüngster Zeit setzt sich die Erkenntnis durch, daß dieses Phänomen nicht allein im Rahmen spieltechnischer Überlegungen betrachtet werden kann, sondern Teil einer langen Traditionslinie ist, deren Wurzeln im Bereich der angestammten, teils schriftlosen Musikpraxis in den Regionen nördlich der Alpen liegen.⁴

¹ Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719, Reprint Leipzig 1982, 64. Wie aus Johann Beers überliefertem Tagebuch hervorgeht, hatte er die „Musikalischen Diskurse“ schon 1690 vollendet: „Im Novemb. dieses Jahres habe Musicalische Discurse geschrieben“ (Johann Beer, *Sein Leben von ihm selbst erzählt*, hrsg. v. Adolf Schmiededecke, Göttingen 1965, 31).

² Dabei sei „virtuos“ hier im heutigen umgangssprachlichen Sinn des Wortes als spieltechnische Qualifikation verstanden.

³ Gustav Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918. Rudolf Aschmann, *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels*, Diss. Zürich 1962. Elias Dunn, *Heinrich Biber and the seventeenth-century violin*, Diss. Columbia University 1968.

⁴ Manfred Hermann Schmid, „Elemente schriftlosen Musizierens in Violinwerken des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für das spätere Solokonzert“, *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 13 (1988), 23–43. Thomas Drescher, „Violinspiel und Geigenbau im Umkreis von Heinrich Ignaz Franz Biber. Ein Überblick“, *Barockberichte* 8/9, Salzburg 1994, 287–295. Ders., „Bierfiedler, Kunstgeiger, Virtuosen. Soziale Schichtung und Repertoirefragen bei Violinspielern zur Zeit Bibers“, [Bericht des Biber-Kongresses Salzburg 1994, im Druck]. Greta Moens-Haenen, „Violinisten und Brettlgeiger in Deutschland im 17. Jahrhundert. Etwas zu den technischen Voraussetzungen der Entwicklung einer deutschen Violinschule“, *Jahrbuch Alte Musik* 2 (1993) [Wilhelmshaven 1995], 44–60.

Im vorliegenden Zusammenhang soll die Aufmerksamkeit zunächst auf einige Aspekte des sozialen Bereichs gelenkt werden. Hiermit lassen sich dem „Virtuosen“ einige neue Facetten abgewinnen, die die musikalischen Gegebenheiten in etwas verändertem Licht erscheinen lassen.

Dies führt zu einer ersten These, die besagt, daß der solistischen Violinmusik im Bereich der mitteldeutsch/süddeutsch-österreichischen Überlieferung ein stark gesellschaftspolitischer Zug im Rahmen der ständischen Hierarchie anhaftet, der aus biographischem Material wie aus den zeitgenössischen Äußerungen zum Begriff „Virtuose“ erschließbar ist.

Darüber hinaus – und dies wäre eine zweite These – kommt der konkreten Aufführungssituation besondere Bedeutung zu, da in diesem Punkt alle Elemente virtuoser Art fokussiert sind. Einige Beobachtungen am überlieferten Notenmaterial gewähren Einblicke in diesen Akt momentaner klanglicher Realisierung.

Standesfragen

Als Fallstudie sei eine Musikerpersönlichkeit gewählt, die gewöhnlich nur als „Lehrer von ...“ und „Vorläufer des ...“ wahrgenommen wird: Johann Heinrich Schmelzer in Wien. Gerade die Differenz zwischen seinem großen historischen Gewicht als Geiger, Komponist und Lehrer gegenüber der heute eher untergeordneten Bedeutung seiner tradierten Werke gibt Anlaß zu einem differenzierten Blick auf das überlieferte Bild und führt zur Frage, warum diese beiden Seiten so weit auseinanderklaffen.

Fest steht, daß Schmelzer einer der gefeiertsten Violinspieler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war. Gleichermäßen berühmt war er aber auch als Komponist von Ballettmusiken. 1660 bezeichnete man ihn „als den berühmten und fast vornehmsten Violisten in ganz Europa“.⁵ 1683 nannte ein Ansbacher Geiger seinen vormaligen Lehrer in Wien – der mit ziemlicher Sicherheit Schmelzer war – einen „solchen Meister, dergleichen wenig in der Welt zu finden“.⁶ Nicht mehr steigerungsfähig endlich ist ein Lob aus Linz des Jahres 1677, wo es heißt, daß man Schmelzer „nicht mehr wundersamb nennen darf / weil er allbereit auf seiner kunstreichisten Geigen den Welt-Wundern selbst verwunderlich geworden“.⁷

Als Schmelzer, zuletzt Hofkapellmeister von Kaiser Leopold I., im Jahr 1680 in Prag an der Pest verstorben war, wurde ein Inventar seines Nachlasses aufgenommen.⁸ Der Gesamtwert des Besitzes belief sich auf statt-

⁵ Johann Joachim Müller, *Reise-Diarium bey Kayserlicher Belehrung des Chur und fürstl. Hauses Sachsen*, Dresden 1660, zitiert nach Paul Nettel, „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, *StMw* 8 (1921), 123.

⁶ Curt Sachs, „Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)“, *SIMG* 11 (1909–10), 116.

⁷ Adolf Kocirz, „Zur Lebensgeschichte Johann Heinrich Schmelzers“, *StMw* 26 (1964), 56.

⁸ Wiedergabe ebd., 62–65.

liche 10650 Gulden. Schmelzer war also ein wohlhabender Mann. Einer der grösseren Posten dieser Liste ist das Verzeichnis der „Guldenen Ketten, Gnadenpfennige und Ring“, die der Verstorbene von fürstlichen Persönlichkeiten im Laufe seiner Karriere geschenkt bekommen hatte. Bei manchen Stücken ist der Geber auf der Liste hinzugesetzt. Es sind namentlich genannt:

- Kaiser Ferdinand III
- Kaiser Leopold, vertreten mit einer schweren goldenen Gnadenkette und zwei Gnadenpfennigen
- Kaiserin Eleonora
- Erzherzogin Anna
- der Kurfürst von Bayern
- die Kurfürsten von Köln und Mainz
- der Herzog von Braunschweig
- der Herzog von Württemberg
- der Herzog von Sachsen-Lauenburg (heute ein Teil Schleswig-Holsteins)
- die Fürstbischöfe von Olmütz und Salzburg
- der Bischof von Eichstätt

Diese veritable Sammlung deutscher und österreichischer Potentaten zeigt einen Ausschnitt aus der Wirkungsgeschichte eines „Virtuosen“, wie Schmelzer sicher einer war. Einerseits sagt sie etwas über das Publikum aus – in diesem Fall ist es der höchste Adel – andererseits etwas über Schmelzers überregionalen Bekanntheitsgrad, der Rückschlüsse auf die Rezeption seiner Werke zulässt. Jede dieser kostbaren Auszeichnungen signalisiert eine Aufführungssituation, denn gewöhnlich wurden solche Geschenke an eine unmittelbar erbrachte Leistung des Musikers geknüpft. Zu all den genannten Preziosen muß als zusätzlicher Gnadenerweis noch Schmelzers Erhebung in den Adelsstand im Jahr 1673 gezählt werden. Er erhielt dabei den schmeichelhaften Beinamen „von Ehrenrueff“.

Vermutlich ist es mehr als ein Zufall der Überlieferung, daß eine der frühesten Äußerungen in deutscher Sprache zum „virtuosen“ Spiel von einem österreichischen Zeitgenossen Schmelzers stammt und diese Passage sich überdies auf die Violine bezieht. Johann Jakob Prinner schreibt in seinem „Musikalischen Schlißl“ von 1677:

Die Violin ist ein khünstliche Geigen, auf welcher man seine Virtu haubtsächlich erweisen khan, unangesehen sich auch die Bauren und Brätlgeiger darumb annehmen ihre Schniz darauf zu khrazen. Solcher Gestalt ist es freylich kheine Khunst, wan man wie solche Läuth die Violin in die linkhe völlige Faust leget, mit den flachen Fingern – oder mehr zusagen Bratwürschten – mit zwen Fingern einen Buechstab oder Griff zugleich greift, den Bogen in der rechten Handt gleich wie Fuhrmans Peütschen fasset und regieret.⁹

⁹ Library of Congress, Washington, Music Division, Signatur ML 95.P 79, Kapitel 13, ohne Paginierung. Näher hierzu: Thomas Drescher, „Von allerhandt Geigen“. Johann Jakob Prinner zu Streichinstrumenten in Österreich (1677)“, *Glareana* 44 (1995), 4–21.

Die Violine ist, laut Prinner, ein Streichinstrument des kunstmusikalischen Bereichs – eine „khünstliche Geigen“ –, auf dem der Spieler seine „virtu“, also seine guten und kenntnisreichen Fähigkeiten als „Virtu-ose“, angemessen präsentieren kann.

In der scharfen Abgrenzung gegen die Bauern und Brätlgeiger¹⁰ ist nicht nur eine musikalische Unterscheidung gemeint, sondern unterschwellig auch eine soziale Differenzierung getroffen, die den „Virtuosen“ von den Musikern niederen Standes abhebt. An anderer Stelle seines Traktats spricht Prinner dies noch deutlicher aus. In dieser Passage bezieht er auch die Zuhörerschaft in seine Überlegungen mit ein. In seiner bildhaften Art klagt er darüber, daß sich

vill Leith erfinden, welche der Khunst und Lieblichkheit gar nicht achten, dahero einen Brätlgeiger, welcher zu der Sakhpfeiffen aufspillen khan, und nur umb ein schlechtes Gelt [das bedeutet: gegen geringen Lohn, TD] aufspilt, höher achten als einen Virtuosen, welchen da billich schmerzen solle, daß dieses edle Perlein der funtamental Music für die Schwein geworffen würdt.¹¹

Drastisch wird das ungebildete Publikum zur Schweinebande erklärt, wie die ungebildeten Musiker selbst. Da hält sich der Virtuose mit seiner „Fundamental-Musik“ lieber fern, um nicht mit in den Schmutz gezogen zu werden. Allerdings kann Prinner auf ein neidisches Schielen wegen der verlorenen Verdienstmöglichkeiten nicht ganz verzichten. Positiv formuliert heißt dies: um sich als Virtuose angemessen präsentieren zu können, braucht es ein sachverständiges und gleichermaßen gesellschaftlich hochstehendes Publikum. Und genau dies ist es, was Schmelzers Nachlaß-Inventar in aller Deutlichkeit bestätigt.

Kurze Zeit später diskutiert Johann Beer in seinen „Musikalischen Diskursen“ die gleiche Frage, wenn er anmerkt, manche würden glauben,

diese wären alleine virtuosi, die sich vor Könige und Kayser, Fürsten und Herren hätten hören lassen und von denenselben mit güldenen Ketten, Adelsbriefen, Schaupfenningen und dergleichen wären beschenkt worden.¹²

Beer räumt dann allerdings ein, dieses Argument sei in derart generalisierender Weise nicht gültig, denn an den Höfen wäre es nichts Ungewöhnliches, daß mehr auf den Rang der Herrschaft des Musikers Rücksicht genommen werde als auf dessen eigentliche Kunst beim Vortrag.

Hinter dieser Anmerkung verbirgt sich die Rolle der Kunst im Beziehungsnetz absolutistischer Machtausübung der Zeit um 1700, ein Thema, das hier nur angeschnitten werden kann. Kunst, Architektur und Musik besitzen in der Adelskultur des Absolutismus bekanntermaßen einen hohen

¹⁰ Braten hier als pars pro toto für ein Wirtshaus.

¹¹ Ebd., Anhang „Auslegung und erkläring aller Namen derer sich die musici und componisten gebrauchen“ unter dem Stichwort „Abruptio“.

¹² Beer, *Diskurse*, 175.

Repräsentationsgrad, sowohl gegenüber der bäuerlichen und bürgerlichen Bevölkerung wie auch – und dies wird meist weniger beachtet – gegenüber dem Adel, den der Territorialherr durch Monopolisierungstendenzen immer versuchte in Abhängigkeit von sich zu halten.¹³ Auch in der Musik durfte der Landesfürst sich von keinem Vasallen übertreffen lassen, ohne an Ansehen und damit an Machtmitteln einzubüßen. Die eingangs zitierten überschwenglichen Lobpreisungen Schmellers sind in dieser Hinsicht nicht nur an die Person des Musikers gerichtet, sondern über ihn auch an den Kaiser selbst.¹⁴

Ein zusätzliches Mittel, die eigenen Musiker vor denen anderer Fürsten auszuzeichnen war die Nobilitierung, die allein in Händen des Kaisers lag und damit ein klassisches Instrument der Interessenpolitik darstellte. Im obigen Zitat Beers sind diese „Adelsbriefe“ bereits kurz angeklungen. Er widmet dem Thema in den *Musikalischen Diskursen* sogar ein eigenes Kapitel, freilich ohne die unterschwelligen gesellschaftspolitischen Aspekte zu reflektieren.¹⁵ Seine Argumentation geht vom Begriff des „Virtuosen“ aus, indem er fragt, ob sich ein Musiker im Hinblick auf seine „gute virtu“ nicht adeln lassen könne. Die Antwort fällt natürlich positiv aus, denn die Musik sei von sich aus eine „edle“ Kunst, der Künstler mithin also auch „edel“. Pointiert formuliert: ein „Virtuose“ besitzt die „virtus“ des Adels. Mit der offiziellen Nobilitierung werde aus einem solchen virtuellen Edelmann für alle Öffentlichkeit ein Adelliger gemacht. Ein Problem bleibe allerdings die nicht abzuleugnende bürgerliche Geburt des Musikers, die „unächte“ Geburt. Daß dies nicht nur eine theoretische Überlegung war, zeigt Johann Heinrich Schmellers Ansuchen um den Adelsbrief an Kaiser Leopold. Dort geht er in aller Ausführlichkeit auf die militärischen Heldentaten seines Vaters ein und verliert kein Wort über seine eigenen musikalischen Verdienste.¹⁶ Man wollte in der gesellschaftlichen Realität eben doch lieber Schwertadel als Kunstadel sein.

Ein Passage aus Georg Muffats Vorwort zum *Florilegium Secundum* von 1698¹⁷ beweist, daß solche Überlegungen durchaus keine nachträglich auf-

¹³ Beispiele für diese Machtspiele, die sich auch in den Regeln der höfischen Etikette niederschlugen, finden sich bei Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied 1969, aus etwas anderer Perspektive bei Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven – London 1992.

¹⁴ Eine gute Darstellung dieser Mechanismen bietet Jürgen Freiherr von Krüdener, „Die Rolle des Hofes im absoluten Fürstenstaat am Beispiel des bayerischen Hofes zur Zeit des Kurfürsten Max Emanuel“, in: Hubert Glaser (Hg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700* [Ausstellungskatalog], München 1976, Bd. I, 113–124.

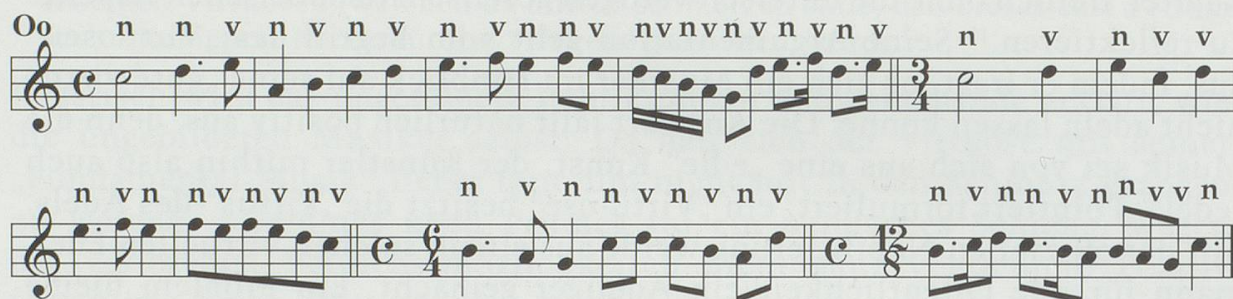
¹⁵ Beer, *Diskurse*, Cap. L, 177–182: „Ob sich ein musicus, in regard seiner guten virtu, könne adeln lassen?“

¹⁶ Wortlaut des Gesuchs bei Koczirz, „Zur Lebensgeschichte ...“, 50–51.

¹⁷ Georg Muffat, *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium secundum ...*, Passau 1698. Die Vorrede separat bei Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg – Baden-Baden 1970, 44 ff. Ebenso in DTÖ Jg. II/2 – Bd. 4.

gepfropften Gesellschaftsbilder darstellen, sondern Konsequenzen bis in die Organisation der Musik selbst haben. Muffat gibt im Kapitel V mit dem Titel „Venustas. Von der zierlichen Manier“ folgende grundsätzliche Erklärung:

Auß denen Noten, die in der Composition vorkommen, werden etliche für edle, etliche für schlechte gehalten. Die edle seynd, welche nathürlicher Weise in dem Gehör scheinen zu verweilen; als da seynd die längere Noten, oder die einen Essential-Theil deß Tempo anfangen, oder die nach sich ein Punct haben; unter den gleich diminuierenden seynd, welche in ungleicher Zahl stehen, bey welchen der Bogen soll gezogen werden. Die schlechte seynd alle andere; nemblich so den Ohren nicht also genughun, sondern als weiter gehende ein Verlangen nach sich lassen. Besiehe Exempel Oo, in welchen ich die edle Noten auff Lateinisch Nobiles mit (n) die schlechten aber (viles) mit (v) übergezeichnet hab. Dises vermerckt, werden die folgende Regel besser verstanden werden.¹⁸



Allem Anschein nach beruhen also die heute noch üblichen Zeichen für den schweren, betonten Abstrich (♩) auf den guten Taktzeiten und den leichten, unbetonten Aufstrich (♪) auf den „schlechten“ (i. S. v. schlichten, einfachen, gewöhnlichen) Taktzeiten ursprünglich auf ständischen Qualifizierungen. Muffat benutzt diese Einteilung, um zu erklären, welche Verzierungen auf den „nobiles“, welche auf den „viles“ angebracht werden können. Bildhaft gesprochen trifft er mit diesen Verzierungen weitere soziale Differenzierungen in der Gesellschaft des Takt- und Melodiesystems. Bezeichnenderweise bezieht sich sein Text auf die Praxis der Streicher am französischen Hof unter Ludwig XIV. Unsicher ist dahinter die Idee einer hierarchischen Organisation auszumachen, die in Form der absolutistischen Strukturen unter Ludwig XIV. ihre bekannteste Ausprägung erhalten hat und im höfischen Leben von Versailles bis in die feinsten Verästelungen hinein stilisiert und praktiziert wurde.

Johann Beer indessen versucht alle sozialen Bezüge im Begriff „Virtuose“ beiseite zu schieben, indem er die Devise ausgibt:

¹⁸ Kolneder, *Georg Muffat*, 82 / DTÖ, Bd. 4, 26. In der lateinischen Fassung des Textes heißt es zu Beginn noch etwas deutlicher: „... quaedam nobiliores, quaedam verò ignobiliores, seu viliores habentur“, in der französischen: „... les unes passent pour bonnes, nobles ou principales; & les autres pour chetives, ou viles.“

Kurtz darauf zu antworten, ist dieser ein virtuosus, welcher von andern vor einen gehalten wird und hat mit ihm die Beschaffenheit, wie mit denen, welchen man zuschreibet: Doctissimo Domino.¹⁹

Die Bildung, in jeder Variante ihrer Bedeutung, macht hier also einen Musiker zum Virtuosen. Mit dieser eher bürgerlichen Definition kann sich auch Johann Mattheson 30 Jahre später noch anfreunden. Er nimmt im ausführlichen Prolog zu seiner Sonatensammlung „Der Brauchbare Virtuoso“²⁰ von 1720 direkt Bezug auf Beer.²¹ Mattheson fordert folgende Eigenschaften für einen „brauchbaren“ Virtuosen:

1. virtus practica, (praktische Fähigkeiten)

2. virtus theoretica (theoretische Kenntnisse: Kontrapunkt/Komposition)

Punkte 1 und 2 bilden zusammen die virtus intellectualis. Unabdingbar dazu gehört:

3. die virtus moralis.

Fehlt nur eine dieser drei Komponenten, kann der Betreffende wohl ein Virtuose sein, aber eben kein „brauchbarer“. An diesem Punkt zeichnet sich schon 1720 die Aufsplitterung des ursprünglich universalen „Virtuosen“-Begriffes ab. Überlebt hat weiterhin nur die „virtus practica“.

Zusammenfassend lassen sich die Eigenschaften eines Virtuosen im späten 17. Jahrhundert also folgendermaßen beschreiben:

- Er muß, um mit Beer zu sprechen, in seiner Profession unter die besten gezählt werden,
- er unterliegt den ethisch-moralischen Ansprüchen der besten Gesellschaft, mithin des Adels
- und schließlich implizit: er soll sich vor einer gebildeten, sachverständigen Gesellschaft hören lassen, und das ist in jener Zeit gewöhnlich eine höfische Gesellschaft.

Die Situation des Vortrags

Über Auftritte eines „Virtuosen“ im späten 17. Jahrhundert liegen nur wenige Berichte vor. Am anschaulichsten sind vielleicht die Schilderungen Roger Norths über Nicola Matteis,²² doch führt dies aus dem deutschsprachigen Kontext hinaus. Einen kurzen Einblick gewährt eine Passage

¹⁹ Beer, *Diskurse*, 174.

²⁰ Der Titel lautet vollständig: „Der brauchbare Virtuoso, welcher sich (nach beliebiger Überlesung der Vorrede) mit zwölf neuen Kammer=Sonaten auf der Flute traversiere, der Violine und dem Klaviere bey Gelegenheit hören lassen mag; als wozu ihm hiemit völlige Erlaubniß gibt Joannes Mattheson“. – Man beachte hier schon den direkten Verweis auf den „Auftritt“ des Virtuosen.

²¹ Wegen des postumen Erscheinungsdatums 1719 (siehe Anm. 1) waren Beers Diskurse – obwohl inhaltlich schon fast 30 Jahre alt – für Mattheson im Jahr 1720 noch taufrische Lektüre.

²² John Wilson (Hg.), *Roger North on Music*, London 1959, 307–311.

aus Heinrich Ignaz Franz Bibers Gesuch um Erhebung in den Adelsstand von 1681. Er verweist darauf, daß „... der Kaiser anjezo auch widerum zu Lünz und Lampach seine [i.e. Bibers] Violino Solo, ins Kupfer ausgegeben, und andere Compositiones anzuhören allergnedigst beliebt ...“.²³ Man stelle sich also Herrn Biber mit Basso continuo vor dem allerhöchsten Kaiser und seinem kleineren oder größeren Gefolge seine „Soli“ spielend vor. Mattheson berichtet in der *Ehrenpforte* ebenfalls, Biber habe sich zweimal vor Kaiser Leopold hören lassen, „und ist erstlich mit dem Reichsadel unter dem großen Insiegel; hernach mit einem Gnadenpfennige, samt schwerer güldnen Kette, beschenckt worden“.²⁴ An gleicher Stelle wird mitgeteilt, er hätte zwei goldene Ketten von den bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria und Max Emanuel bekommen, vermutlich bei ähnlichen Auftritten. Von Nicolaus Adam Strungk, einem mitteldeutschen Virtuosen, wird ebenfalls berichtet, er habe mehrmals in Wien vor Kaiser Leopold gespielt und dabei goldene Ketten erhalten.²⁵ Auf die gleiche Weise wird auch Schmelzer seine eingangs zitierte Kollektion von Preziosen zusammengetragen haben.

Eine ähnliche Szene muß sich mit Johann Paul Westhoff, einem Dresdner Violinvirtuosen, vor Ludwig XIV. in Versailles abgespielt haben. Er trat 1682 vor dem französischen Hof mit so großem Erfolg auf, daß zwei seiner Werke unmittelbar darauf im *Mercure galante* abgedruckt wurden.²⁶ Ein Violin-„Solo“ konnte aber auch im kirchlichen Bereich am Platz sein. Pater Romanus Weichlein ließ sich 1688 im Passauer Dom vor der Fronleichnamsprozession „mit einer sonnata allein cum summa laude hören“.²⁷

Der Katalog der Vorspiele und Ehrungen ließe sich mit wechselndem Personal fortsetzen. Was die zitierten Berichte aber zeigen, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Produktion von Violin-„Soli“, d.h. Solosonaten mit oder ohne Basso continuo. Diese Werke sind eng an eine Auftrittssituation gekoppelt. Der Spieler mußte versuchen, sich in möglichst spektakulärer Weise in Szene zu setzen, um entsprechende Anerkennung zu erwerben. Umgekehrt dienten die Werke in veröffentlichter Form dazu, die Fähigkeiten des einzelnen Spieler-Komponisten bekannt zu machen, gewissermaßen für Werbezwecke in eigener Sache. Dies legt das Beispiel von

²³ Aus Bibers Eingabe um Erhebung in den Adelsstand vom 2. Mai 1681 an Kaiser Leopold I. Zitiert nach Guido Adler in der Einleitung zur DTÖ-Ausgabe der Sonaten, Wien 1898, Bd.11, S. VIII.

²⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910/R 1969, 24, 354.

²⁵ Mattheson, *Ehrenpforte*, 353–354.

²⁶ Eine Sonate mit Basso continuo im *Mercure galant* von 1682, eine „Suite pour le violon sans basse“ im *Mercure galant* 1683.

²⁷ Helene Wessely-Kropik, „Romanus Weichlein. Ein vergessener österreichischer Instrumentalkomponist des 17. Jahrhunderts“, Erich Schenk (Hg.), *Kongreßbericht Wien*, Mozartjahr 1956, 691.

Bibers gedruckten Sonaten von 1681 nahe, die in seinem Ansuchen um Erhebung in den Adelsstand als Fähigkeitsnachweis genannt werden und die Verbindung zu den persönlichen Begegnungen mit dem Kaiser herstellen.

Wie Manfred Hermann Schmid zeigen konnte, läßt sich die konkrete Vortragssituation in manchen Stücken Bibers exemplarisch nachvollziehen, besonders deutlich in der ersten Sonate der Sammlung von 1681.²⁸ Der musikalische Ablauf gestattet folgende Einteilung, wobei die folgenden Punkte hier einen Schritt über Schmid's Schema hinausgehen (siehe Notenbeispiel 1 im Anhang):

1. „Stimmen/bzw. Prüfen der Stimmung, durch häufiges Anspielen der Töne a/a'/e'' (TT. 1–10)
2. Präludieren über einem Halteton, mit Einschub eines langsamen, auskomponierten Zwischenspiels („Adagio“, TT. 23–35), das den Wechsel der Figuration auf die Dominante vorbereitet (TT. 11–43)
3. Vorbereitung des Vortrags (TT. 44–46) und schließlich
4. Darbietung eines kontrapunktisch elaborierten Stückes, der „eigentlichen“ Komposition, im nachfolgenden Satz, „Presto“, mit imitatorischem Habitus.

Diese erstaunlichen Strukturen demonstrieren zweierlei sehr deutlich: Sie zeigen die Nähe des Solos zum extemporierten Spiel auf der Basis traditioneller Vortragsmuster,²⁹ zudem demonstriert dieses Repertoire die beiden später von Mattheson geforderten Fertigkeiten der *virtus intellectualis* des „brauchbaren Virtuosen“, nämlich die *virtus practica* im Vortrag und die *virtus theoretica* in der Komposition, pointiert getrennt in die praeludierenden Teile und den „gelehrten“ Kontrapunkt.

Das virtuose Repertoire auf einem Streichinstrument muß eine erhebliche Anziehungskraft auf Teile des Hochadels ausgeübt haben. Beispiele hierfür finden sich im mittelfränkischen Geschlecht der Grafen von Schönborn. Mitglieder dieser Familie hatten um 1700 bei Biber in Salzburg Violin-

²⁸ Manfred Hermann Schmid, „Elemente schriftlosen Musizierens ...“, 32.

²⁹ Analoge Verfahren konnten bei südslawischen Epensängern, die sich selbst auf der Gusle begleiteten, noch Anfang dieses Jahrhunderts beobachtet werden. Hierzu Walter Wünsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, Brünn etc. 1934 (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität in Prag, 5), besonders S. 36: „Die moderne abendländische Musik hat die Präludien selbst zu durchgeformten Musikwerken gemacht. Einstimmen des Instruments, Einspielen des Spielers, Werbung um Aufmerksamkeit beim Hörer sind als unwürdig aus dem künstlerischen Rahmen herausverlegt worden. Der Guslar kennt solche zivilisierte Rücksichten nicht. Sein Vorspiel erfüllt nach ältester Tradition zunächst vorwiegend praktische Aufgaben. In der dafür geeigneten Weise wird der richtige Ton für die leere Saite gefunden und die Geschmeidigkeit der Finger ausprobiert. Eine plötzliche und heftige Steigerung der figurativen Spielweise sorgt dafür, daß sowohl der Sänger selbst, wie sein Publikum in die *heroische Hochspannung* kommen, die notwendig ist, beide Teile über den Alltag hinweg in die Wirklichkeit des Liedes zu tragen.“

unterricht.³⁰ Nach Bibers Tod führte offenbar sein Schüler Joseph Vilsmayer im Jahr 1705 die Lektionen noch einige Zeit weiter.³¹

Über die Schönborns lassen sich aber noch andere Verbindungen in die Szene der süddeutsch-österreichischen Virtuosen verfolgen. Im Jahr 1701 gibt nämlich der Violinvirtuose Johann Jakob Walther dem jungen Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn, der sich auf dem Violoncello hervor tat, ein Empfehlungsschreiben an Musikerkollegen in der Wiener Hofkapelle mit. Rudolf Franz Erwein hatte eine militärische Stellung in Wien anzutreten und Walther war zu jener Zeit geheimer Sekretär des Mainzer Erzbischofs Lothar Franz von Schönborn, eines Onkels von Rudolf Franz Erwein. Die Verbindung Walthers mit dem jungen Grafen beruhte somit auf familiären Kontakten der Schönborns. Man bedenke aber die Umkehrung aller gewohnten gesellschaftlichen Hierarchien: Ein Musiker und Verwaltungsbeamter gibt dem Neffen seines hochadeligen Dienstherrn ein Empfehlungsschreiben an Berufsgenossen in Wien mit, unter denen sich übrigens auch ein Sohn Schmelzers befand. Er recommandiert im Januar 1701 den jungen Grafen den Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle zu einer „virtuosissima conversazione“.³² Damit ist ein Begriff gefallen, der die Interessengemeinschaft, die sich zwischen Spieler und Publikum konstituiert, auf plakative Weise benennt und der als Schlüssel zu den Produktionen der deutschen Violinvirtuosen im ausgehenden 17. Jahrhundert dienen kann. In diesem konkreten Fall treffen sich Virtuosen und adeliges Publikum auf der einvernehmlichen Ebene einer intimen Kennerschaft. Auf ihr waren offenbar gewisse Regeln der höfischen Etikette außer Kraft gesetzt. Andererseits mag „conversazione“ darauf verweisen, daß es musikalisch-rhetorische Konventionen im Repertoire selbst gab, die beim Vortrag zu einem interaktiven Mitvollziehen der Darbietung von Seiten des Publikums provozierten.

Wanderndes Repertoire

Die bisher beschriebenen Bedingungen, unter denen virtuose Auftritte stattfanden, erklären, warum von den zitierten Violinvirtuosen des deutschsprachigen Raums nur verhältnismäßig wenige Solosonaten im Druck erschienen sind. Sechs Sonaten von Schmelzer (1664), acht Sonaten von

³⁰ Fritz Zobeley, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, Bd. 1, Tutzing 1967, IX.

³¹ Fritz Zobeley, Artikel „Schönborn“ in *MGG*, Bd. 12, Sp. 27.

³² „Per il Sig. Maestro di Capella Draghi, T. Richter, S. Schmelzer at altri S. Sri virtuosi, da quali hò l'honneur d'esser conosciuto confido di soggionger qui un affetuosi saluto, non dubitando io punto, che tutti faranno à gara di ambire e goder l'honneur della sua virtuosissima conversazione“ – Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677–1754) und seine Musikpflege*, Würzburg 1949 (Neujahrsblätter hrsg. v. der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 21), 14.

Biber (1681), die beiden Drucke Johann Jakob Walthers (*Scherzi* 1676 und *Hortulus chelicus* 1688), sowie die beiden Werke Johann Paul Westhoffs (Sonaten von 1694 und die bekannten Solo-Suiten 1696). Nicolaus Adam Strungks Sonatendruck von 1691 ist heute verloren und Romanus Weichlein hat nie Violinsonaten publiziert.

Man gewinnt den Eindruck, als hätten die Geiger nur exemplarische Beispiele ihrer Kunst veröffentlicht – nicht immer ganz ohne strategische Absichten im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Karriere – wie etwa Bibers Gesuch um den Adelsbrief gezeigt hat. Im übrigen galt die Devise: wer wirklich wissen will, was die Herren Violin-Virtuosen können, der muß sie persönlich einladen – und entsprechend entlohnen. Eine kleine Episode soll diese Haltung illustrieren.

Der Wiener Vizekapellmeister Schmelzer stand in besonderem Kontakt mit dem Fürstbischof Carl von Liechtenstein-Castelcorno in Olmütz, bei dem für kurze Zeit um 1670 auch Heinrich Ignaz Franz Biber angestellt war. Schmelzer und Liechtenstein führten eine rege Korrespondenz miteinander, und der Bischof, als besonderer Liebhaber der Streichermusik, versuchte dem Wiener Virtuosen einige Stücke abzujagen. Über den Grafen Wenzelsberg in Wien ließ er Schmelzer die Noten abkaufen. Ganz besonders hatte es ihm ein sogenannter „Vogelsang“ angetan, offenbar eine Violinsonate mit Vogelstimmen-Imitation und anderen zoologischen Merkwürdigkeiten. Wenzelsberg schildert im Jahr 1669 Liechtenstein seine Bemühungen um dieses Stück folgendermaßen:

... hab ich dem herrn Schmeltzer zu mir zum Essen geladen und allen fleiss das begehrte Vogelsang zu überkhomben angewendt; so er vermeldt, dasz er zwar in Noten die Arien habe [offensichtlich andere Werke, die Liechtenstein haben wollte; TD], die inbedeuten Vogelsang zwischen aller der Thier heillen gepell und geschrey, aber die stimb der Vögel und Geschrey der anderen thier müesten aus dem kopf studiert werden; überdas habe ich noch mehrer inhaerirt und habe ihm clar zu verstehen gegeben, dass ichs nicht glaube, dasz nicht alles in Noten gesezt seye, ... Er hat daryber geschneuzt, und nichts darauf geantwortet, ich werde aber noch gleichwohl weiter inhaeriren und sehen, ob ichs von ihm noch bekhomen kan ...³³

Soweit bekannt, hat Wenzelsberg keinen Erfolg gehabt. Liechtenstein hat sich daraufhin offenbar von seinem Musiker Biber ein ähnliches Stück aufschreiben lassen – die bekannte „Sonata representativa“, – das in der Bibliothek von Kroměříž (Kremsier) erhalten geblieben ist. Schmelzers Sonate hingegen scheint in Wien tatsächlich einige Berühmtheit erlangt zu haben, denn noch im Jahr 1676 berichtet dieser an Liechtenstein von den musikalischen Faschingsveranstaltungen:

³³ Wenzelsberg an Liechtenstein am 31. Januar 1669. Zitiert nach Paul Nettel, „Die Wiener Tanzkomposition ...“, 168.

Montag [gemeint ist der Rosenmontag; TD] war abends widerumb Camerdienst, bey welche ich die Animalien widerumb hab hervorziehen müssen, weilen solche Ihro Mt. die kaiserin noch nie gehört, welche ich auch gern einmal möchte producieren vor Ew. hf. Gn.³⁴

Liechtenstein hatte die Sonate also noch immer nicht bekommen! Bezeichnenderweise bietet Schmelzer nicht die Niederschrift an, sondern einen persönlichen Vortrag des Stückes und damit genau jene Art virtuoser Präsentation, die bereits diskutiert wurde.

Andere Werke machte Schmelzer aber zu Geld. Für eine im Jahr 1673 gelieferte Ciaccona für „Violino solo ohne fernerer accompagnement“ erhielt er von Liechtenstein einen goldenen Gnadenpfennig³⁵ – vielleicht denjenigen, der noch in seinem Nachlaßinventar genannt ist. Im gleichen Jahr bekundet der Bischof seinen Wunsch nach Musiken für skordierte Violinen. Er begnügt sich nicht allein mit Notenmaterial, sondern schickt sogar einen Musiker seiner Umgebung zu Schmelzer in den Unterricht mit der Bitte, daß dieser sich „in Solo und zwar auch mit der verstimbten geigen exerciere“.³⁶

An Schmelzers Beispiel läßt sich ein Stück weit nachvollziehen, wie die Verbreitung bestimmter Teile seines Solorepertoires in handschriftlicher Form gezielt gesteuert wurde. Leider sind weder der „Vogelsang“ noch seine Ciaccona erhalten geblieben.

Beobachtungen am überlieferten Material lassen indes einige wenige Sammelhandschriften mit Violinsonaten zu. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht ein Manuskriptband des Wiener Minoritenkonvents von etwa 1690, der 102 Werke enthält.³⁷ Etwa zur Hälfte handelt es sich um Abschriften bekannter Drucke, zur anderen Hälfte um einzelne Sonaten, darunter Unika von Schmelzer, Biber, Walther und anderen. Wer dieses Konvolut angelegt hat, ist heute nicht mehr auszumachen, doch darf man von einer Entstehung im süddeutsch-österreichischen Raum ausgehen.

Der spezielle Wert dieser Sammlung liegt darin, daß eine individuelle Rezeptions-Situation nachgezeichnet werden kann. Der Schreiber trug Musik aus den unterschiedlichsten Richtungen zusammen. Die mitteldeutschen Virtuosen sind mit Johann Jakob Walther prominent vertreten, die süd-

³⁴ Ebd., 172.

³⁵ Ebd., 170.

³⁶ Ebd., 171.

³⁷ Wien, Minoritenkonvent, Ms. XIV 726. Hierzu: Friedrich W. Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Katalog des älteren Bestandes vor 1784), Kassel 1963, 81–82. Ders., „Zur deutschen Violinsonate mit Generalbaß um 1680. Untersuchungen anhand des Kodex 726 im Musikarchiv des Wiener Minoritenkonventes“, in: Walter Salmen (Hg.), *Jakob Stainer und seine Zeit* (Tagungsbericht 1983), Innsbruck 1984, 123–133. Thomas Drescher, Katalogbeschreibung zu A-Wm Ms. XIV 726, in: Petrus Eder OSB und Ernst Hintermeier (Hg.), *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im Hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*, Salzburg 1994, 218–219.

deutschen und österreichischen Meister mit Bertali, Viviani, Schmelzer, Biber, Albertin, Rupert Ignaz Mayr und anderen.

Ganz überraschend finden sich unter den zahlreichen Stücken einzelne variante Fassungen zu Sonaten, die auch aus anderen Quellen bekannt sind. Am spektakulärsten ist in dieser Hinsicht wohl die Sonata Nr. 80, im Wiener Manuskript mit „Schmelzer“ als Autor überschrieben. Es handelt sich um eine programmatische Schilderung der Türken Schlacht vor Wien im Jahr 1683, in Skordatur (siehe Notenbeispiel 2 im Anhang). Die begleitenden „Überschriften“ zu den einzelnen Abschnitten lauten:

- Adagio – „Der Türcken anmarsch“, TT. 1–18
- Aria. adagio – „Der Türcken Belägerung der statt Wien“, TT. 19–28.
- (Var. 1–2) – „Der Türcken stürmen“, TT. 29–48.
- (Var. 3) – „Anmarsch der Christen“, TT. 49–58.
- (Var. 4) – „Treffen der Christen“, TT. 59–68.
- (Var. 5) – „Durchgang der Türcken“, TT. 69–78.
- (Epilog) – „Victori der Christen“, TT. 79–86.

Die Sonate entpuppt sich als eine Adaption der zehnten, der sog. „Kreuzigungssonate“, aus Bibers *Rosenkranzsonaten*. Bibers Zyklus wird etwa auf die Mitte der 1670er Jahre datiert.³⁸ Das Stück ist in Wien von g-moll nach a-moll transponiert, durch die gleichzeitige Anhebung der Skordatur um einen Ganzton bleibt die Applikatur für den Spieler jedoch in beiden Versionen die gleiche. Nur geringe Differenzen im Notentext und vor allem der kleine achttaktige Anhang „Victori der Christen“ unterscheiden die beiden Fassungen voneinander³⁹ (siehe Notenbeispiel 3 im Anhang).

Bibers Zyklus existiert bekanntlich nur in einem einzigen Manuskript,⁴⁰ kann also auch bei den Zeitgenossen nicht sehr bekannt gewesen sein. Die

³⁸ Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor, MI, 1987 (Studies in Musicology, No. 95), 186. – Die von Chafe genannten Gründe für die Datierung sind nicht sehr überzeugend. Mehr Gewicht haben indessen Skordaturstudien aus der Bibliothek von Kroměříž (Kremsier), die Dagmar Neumann kürzlich beschrieben hat. In ihnen lassen sich Bezüge zu den Rosenkranzsonaten finden, die darauf verweisen, daß Biber den Zyklus in einem frühen Stadium seiner Karriere entworfen haben könnte. Näheres hierzu wird sich im Tagungsbericht des Salzburger Biber-Kongresses von 1994 finden (im Druck). Auf Grund dieser Indizien kann davon ausgegangen werden, daß die Wiener Fassung später als die Kreuzigungssonate entstanden ist, da das Jahr 1683 (Belagerung und Entsatz von Wien) in diesem Fall einen Terminus a quo darstellt.

³⁹ Die dreimalige Wiederholung („repete 3“) des Anhangs könnte als Triumphgeste (triumfare) verstanden werden. – Die Sonate wurde bereits bekannt gemacht durch Friedrich W. Riedel, „Musikalische Darstellungen der Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683“, in: Manfred Angerer et al. (Hgg.), *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, 457–483. Riedel gibt dort allerdings keinen Hinweis auf die Korrespondenz zu Bibers Sonate.

⁴⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 4123. Faksimile-Ausgabe vorgelegt von Ernst Kubitschek, Bad Reichenhall 1990 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, Bd. 1).

spannende Frage ist nun, wie ein solches Stück in die Wiener Sammlung geraten ist, noch dazu mit ganz anderem „Programm“ und unter „falschem“ Autor.

Im Lichte der zitierten Korrespondenz Schmelzers mit Liechtenstein kann angenommen werden, daß die virtuosens Geiger des 17. Jahrhunderts Teile ihres Repertoires besonders hüteten. Allenfalls kursierten einzelne Werke als handschriftliche Kopien in ausgewählten Zirkeln. Dabei konnte es natürlich auch zu einigen nicht autorisierten Abschriften kommen, die sich manche Kollegen für die eigenen Zwecke nutzbar machten. Im vorliegenden Fall war es wohl Andreas Anton Schmelzer, ein Sohn Johann Heinrichs, der Bibers Sonate für seine „Türkenschlacht“ heranzog.

An Hand dieses Beispiels ist zu verstehen, warum Vater Schmelzer seinen so erfolgreichen „Vogelsang“ nicht aus der Hand geben wollte. Das Stück steigerte seinen Marktwert und brachte ihm möglicherweise bei jedem Vortrag bares Geld im Sinn einer besonderen Gratifikation der hochfürstlichen Zuhörerschaft ein, das er nicht mit Nachahmern teilen wollte.

Im Wiener Manuskript gibt es Beispiele von Übernahmen, in denen die Eingriffe in den Notentext der Vorlage wesentlich stärker sind als im Fall der Sonate Nr. 80. Das virtuose Material wurde mit der Übertragung auf einen anderen Spieler offensichtlich dessen Fähigkeiten und Temperament angepaßt. Manchen Änderungen ist der stark improvisatorische Charakter noch deutlich anzumerken, wofür besonders Adaptionen von anderwärts gedruckten Sonaten von Bonaventura Viviani zu nennen sind.⁴¹ Der Begriff „Bearbeitung“ würde für solche Stücke zu kurz greifen. Eher läßt sich darin ein Akt des Anverwandeln im Moment der Aufführung sehen.

Die „Türkenschlacht“ zeigt dies in aller Deutlichkeit. Der Unterschied ist in diesem Fall nicht einmal an einem divergierenden Notentext abzulesen, er manifestiert sich nahezu ausschließlich im Moment der Interpretation. Der Geiger verwandelt durch einen unterschiedlichen spielerischen Zugriff den Notentext von der Kreuzigungs- in eine Schlachtenszenerie. Es ließe sich kaum ein drastischeres Beispiel finden für die Bedeutung der Gestaltungskraft eines Virtuosen im Moment des Vortrags.

⁴¹ Die Sonaten Nr. 90 und 94 greifen auf Material aus Vivianis Sonaten-Druck von 1678 zurück.

Anhang:

Notenbeispiel 1: H.I.F. Biber, Sonata Nr. 1 bis erste Takte des „Presto“

z.

SONATA

43

5.

Adagio.

6

4.

Handwritten musical score for a four-part setting, likely a Mass. The score is written on four systems of staves. The first system shows a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff. The third system features a 't.' (trill) in the treble staff and an 'Adagio.' tempo marking. The fourth system begins with a 'Presto.' tempo marking and includes various rhythmic markings like '6/8', '3/4', and '6/4'.

Notenbeispiel 2: A-Wm, Ms. XIV 726, Sonata Nr. 80, (vollständig) Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.

Handwritten musical score for Sonata Nr. 80, featuring a Scherzo section. The score is written on five staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff continues the melody. The third staff shows a change in the bass line. The fourth staff is labeled 'Scherzo' and '80. Scherzo.' and features a more complex rhythmic pattern. The fifth staff continues the Scherzo section with a similar rhythmic pattern.

Handwritten musical score for Sonata Nr. 80, featuring a Trio section. The score is written on five staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff continues the melody. The third staff shows a change in the bass line. The fourth staff is labeled 'Trio' and '80. Trio.' and features a more complex rhythmic pattern. The fifth staff continues the Trio section with a similar rhythmic pattern.

163

Handwritten musical score for a piece titled "Sonata". The score is written on six staves. The first staff is a treble clef, and the second is a bass clef. The third staff is a treble clef, and the fourth is a bass clef. The fifth staff is a treble clef, and the sixth is a bass clef. The music is written in a style that appears to be from the 18th or 19th century. The notation includes various notes, rests, and clefs. The title "Sonata" is written at the top left of the first staff. The piece is in a key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The time signature is 3/4. The score is written in a cursive hand.

Sonata

Contra Altus

Violoncello

Violoncello

Violoncello

Violoncello

Handwritten musical score for a piece titled "Sonata". The score is written on three staves. The first staff is a treble clef, and the second is a bass clef. The third staff is a treble clef. The music is written in a style that appears to be from the 18th or 19th century. The notation includes various notes, rests, and clefs. The title "Sonata" is written at the top left of the first staff. The piece is in a key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The time signature is 3/4. The score is written in a cursive hand.


Sonata

Violoncello

Violoncello

Violoncello

Notenbeispiel 3: H.I.F. Biber, Beginn der „Kreuzigung“, Sonata 10 aus den *Rosenkranzsonaten*.



The musical score is written for a lute or similar fretted instrument, featuring a single melodic line on a six-line staff and a basso continuo line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is divided into several sections, each marked with a tempo or character indication: *Adagio*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, and *Allegro*. The notation includes various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, as well as complex figured bass notation in the continuo line. The piece concludes with a final cadence.

