

**Carl von Ossietzky  
Universität Oldenburg**

Zwei-Fächer-Bachelor Musik und Geschichte

**BACHELORARBEIT**

**Kulturgeschichtliche Auswertung eines Notenkonvoluts der  
Oldenburgischen Hofkapelle: Konfirmationen und  
Karfreitagsmusiktradition im 19. Jahrhundert**

vorgelegt von

**Carina Lasch Lind**  
Sofie-Hammer-Str. 12  
49090 Osnabrück  
Matr. Nr. 2564437

**Betreuende Gutachterin:** Prof. Dr. Melanie Unseld

**Zweite Gutachterin:** Dr. Kadja Grönke

**Oldenburg, 29.09.2016**

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	1
<b>2. Kulturhistorischer Rahmen und Beschreibung</b>	4
2.1. Kulturhistorischer Rahmen	4
2.2. Beschreibung der Archivmappe mit dem Notenkonzert	7
2.2.1. Inv. N <sup>o</sup> . 164 „ <i>Organo</i> “	7
2.2.2. Inv. N <sup>o</sup> . 165 „ <i>Gesänge zur Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Elimar am Gründonnerstag 1859 und Communion am Charfreitag 1859</i> “	9
2.2.3. Inv. N <sup>o</sup> . 166 „ <i>Der Ein Hundert und Elfte Psalm [...] von Maximilian Stadler</i> “	11
2.2.4. Inv. N <sup>o</sup> . 167 „ <i>Choräle zur Communion am Charfreitag 1861</i> “	11
<b>3. Auswertung des Notenkonzerts</b>	15
3.1. Regelmäßigkeit	15
3.2. Räumlichkeiten	18
3.3. Personen- und Musikerzahl	23
3.4. Arrangement	27
3.5. Besetzung	30
3.6. Spielgeschwindigkeit	32
3.7. Probenaufwand	38
3.8. Kuriosa	39
<b>4. Ergebnis der Auswertung</b>	
4.1. Rekonstruktion der gottesdienstlichen Feiern	43
4.1.1. Konfirmationen - immer ein besonderer Anlass?	43
4.1.2. Die Konfirmation von Herzog Elimar	47
4.1.3. Die Konfirmation von Erbgroßherzog Friedrich August	48
4.1.4. Die Karfreitagsgottesdienste	50
4.2. Gesangbuchreform	53
<b>5. Schlussbetrachtung und Ausblick</b>	57
<b>6. Quellen- und Literaturverzeichnis</b>	61
<b>Anhang</b>	65



## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Plan erstes Obergeschoss vom Schloss Oldenburg\_\_\_\_\_19  
Entnommen aus Reinbold, Michael: *Das Oldenburger Schloss. Ein Wegweiser zur Baugeschichte und durch die Historischen Räume*, Oldenburg 2016, Umschlagseite.  
Bearbeitet von Carina Lasch Lind.
- Abb. 2 Billardsaal um 1853, gemalt von Theodor Presuhn\_\_\_\_\_20  
Entnommen aus Reinbold, Michael: *Willkommen und Abschied. Zimmerbilder und Veduten von Theodor Presuhn d. Ä. (1810-1877)*, Oldenburg 2010, S. 54.
- Abb. 3 Orchesterraum im Prinzenpalais. Rechts sind die  
„Luken“ erkennbar. Foto: Carina Lasch Lind,  
September 2016\_\_\_\_\_21
- Abb. 4 Plan Obergeschoss Prinzenpalais\_\_\_\_\_21  
Nach NLA OL Best. 298 Z Nr. 4582b,  
bearbeitet von Carina Lasch Lind.
- Abb. 5 Ausschnitt "Faß" in Inv. No. 167 (Karfreitag)\_\_\_\_\_39  
Archiv Staatstheater Oldenburg,  
Inv. No. 167 (Karfreitag), Oboe II.
- Abb. 6 Ausschnitt der verschiedenen Schlüssel  
in Inv. No. 167 (Karfreitag)\_\_\_\_\_40  
Archiv Staatstheater Oldenburg,  
Inv. No. 167 (Karfreitag), Oboe II.
- Abb. 7 Ausschnitt der Harmonisierung in  
Inv. No. 167 (Karfreitag)\_\_\_\_\_40  
Archiv Staatstheater Oldenburg,  
Inv. No. 167 (Karfreitag), Oboe II.
- Abb. 8 Ausschnitt Titel Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo)\_\_\_\_\_53  
Archiv Staatstheater Oldenburg,  
Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo), Erste Notenseite.
- Abb. 9 Ausschnitt Umschlag Invo. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag)\_\_\_\_\_53  
Archiv Staatstheater Oldenburg,  
Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag), Umschlag.
- Abb. 10 Theodor Presuhn: Konfirmation von Herzog Elimar, 1859  
im Marmorsaal, Schloss Oldenburg\_\_\_\_\_66  
NLA OL Slg 400 Nr. 154B.

## **1. Einleitung**

Seit rund 140 Jahren dem Lauf der Vergessenheit ausgesetzt steht im Archiv des Staatstheaters Oldenburg<sup>1</sup> eine unscheinbare Archivmappe mit der Aufschrift „Choräle“. Dieser Fund weckte sogleich die Neugier der Verfasserin: haben Choräle als Kirchenmusik und mit liturgischer Verortung in erster Linie nichts mit Theater und Staatsorchester bzw. Hofkapelle zu tun - oder doch?

Der Inhalt gibt ein Notenkonvolut der ehemaligen Großherzoglichen Hofkapelle aus einem Zeitraum zwischen 1859 und 1873 preis. Für die Kulturgeschichte Oldenburgs interessant ist dabei nicht nur der Notenbestand an sich, sondern besonders die Notizen, die einige der Musiker in die offensichtlich viel benutzten Notenblätter machten: Hinweise wann und sogar teils in welchen Räumen die Choräle gespielt wurden, Dauer der jeweiligen Predigten und Anzahl der Wiederholungen des Abendmahlsliedes, um nur einige zu nennen. Diese kleinen Bleistifteintragungen stoßen damit eine Tür auf zur heute scheinbar in Vergessenheit geratenen Karfreitagsmusik-Tradition am Oldenburger Hof. Zudem beinhaltet die Archivmappe das Notenmaterial von drei Konfirmationen der Großherzoglichen Familie.

Die vorliegende Arbeit ordnet das Notenkonvolut in sein historisch-kulturelles Umfeld ein und rekonstruiert die gottesdienstlichen Feiern in Ablauf und (kirchen)musikalischen Belangen. Es sollen dabei in erster Linie die kulturhistorischen Aspekte im Kernbetrachtungszeitraum von 1859 bis 1873 herausgegriffen werden, wobei eine musikalische Analyse nur in Ausschnitten erfolgt.

Zur näheren Betrachtung des Notenkonvoluts lädt insbesondere der Umstand ein, dass dieses und sein Verwendungszweck - Karfreitagsmusik und Konfirmationen auf dem Schloss - bisher unbekannt waren. Es knüpft an die Geschichte der Großherzoglichen Hofkapelle, die sich zum heutigen Oldenburgischen Staatsorchester entwickelte, birgt dabei jedoch wertvolle Informationen zu höfischer Tradition und Glaubenspraxis sowie (kirchen)musikalischer Ausführung.

Während Georg Linnemann in seinem Standardwerk Musikgeschichte der Stadt Oldenburg zwar detailliert auf die Geschichte der Hofkapelle eingeht, erweckt er den Eindruck, dass das Haupttätigkeitsfeld dieses Orchesters in den öffentlichen Konzerten lag. Derweil hatte die Hofkapelle die Großherzogliche Familie mit Hofkonzerten sowie

---

<sup>1</sup> Derzeit wird über eine Überführung der Archivmappe ins Niedersächsische Landesarchiv Standort Oldenburg (NLA OL) verhandelt. Auskünfte kann Herr Wolfgang Henninger vom NLA OL erteilen.

Tafel- und Ballmusik zu unterhalten<sup>2</sup>. Leider begründet Linnemann nicht, warum er diesem Aufgabenbereich keinen Raum widmet. Nachfolgende Publikationen zur Hofkapelle bzw. Hofkapellmeister August Pott und Albert Dietrich folgen Linnemanns Vorgabe und gehen nicht auf die Musikpflege im Schloss ein, wie es bei Ernst Hinrichs (1983)<sup>3</sup>, Kadja Grönke (2008)<sup>4</sup> und Christoph Halfmann (2010)<sup>5</sup> der Fall ist. Letztlich mag dieser Umstand damit zusammenhängen, dass (fast) keine Unterlagen zur höfischen Musik überliefert sind. Auf der anderen Seite können Veröffentlichungen von Zeitzeugenberichten ein beredtes Zeugnis zum höfischen Leben geben, doch leider geht Adam Ernst Rochus von Witzleben, Oberstallmeister zwischen 1816-1868, in seinen Erinnerungen nur wenig auf höfische Traditionen oder höfische Kultur ein, sondern legt seinen Fokus vielmehr auf politisches Handeln und Verhalten des Großherzogs.<sup>6</sup> Ähnlich verhält es sich mit den Erinnerungen von Günter Jansen an den Großherzog Nikolaus Friedrich Peter, die 1903 erschienen.<sup>7</sup> Insofern handelt es sich bei der höfischen Musikpflege um ein Forschungsdesiderat, zum dem die vorliegende Archivmappe wertvolle Hinweise liefert. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die unter Oldenburger Historikern unbekanntes Tradition von Karfreitagsgottesdiensten im Schloss.<sup>8</sup>

Zur Bearbeitung des Notenkonvoluts wurden zunächst Inhalte und Notizen tabellarisch festgehalten, wodurch Notizen, die sich auf dasselbe Ereignis bezogen, in ihrem Zusammenhang sichtbar wurden. Ergänzt wurden diese Informationen um die kulturgeschichtlichen Ereignisse, um sie somit in einen breiteren Horizont einbetten und schließlich Aussagen zum Kontext machen zu können. Schließlich wurden die Inhalte und Notizen auf ihre Aussagemöglichkeiten analysiert und gegenübergestellt. Eine vergleichende Musikanalyse erfolgte für einen der Choräle, wofür neben der Archivmappe ein Orgelchoralbuch zur Verfügung stand. Gestützt wurde die Arbeit

---

<sup>2</sup> Siehe NLA OL Best. 15-1, Nr. 9 (Anstellungsverträge Hofmusiker)

<sup>3</sup> Hinrichs, Ernst: „Von der Hofkapelle zum Staatsorchester. 150 Jahre Konzertleben in Oldenburg“, in: *Hoftheater, Landestheater, Staatstheater. Beiträge zur Geschichte des Oldenburgischen Theaters 1833-1983*, hrsg. von Heinrich Schmid., Oldenburg 1983, S. 331-366.

<sup>4</sup> Grönke, Kadja: „August Pott (1806-1883) und die großherzogliche Hofkapelle in Oldenburg“, in: *Oldenburger Jahrbuch*, hrsg. vom Oldenburger Landesverein für Geschichte, Natur- und Heimatkunde (=Band 108), Oldenburg 2008, S. 95-116.

<sup>5</sup> Halfmann, Christoph: *Albert Dietrich. Komponist und Großherzoglicher Hofcapellmeister in Oldenburg*, Köln 2010.

<sup>6</sup> Schieckel, Harald / Koolman, Egbert (Hg.): *50 Jahre am Oldenburger Hof: Lebenserinnerungen des Oberstallmeisters Adam Ernst Rochus von Witzleben* (=Oldenburger Forschungen Neue Folge Band 22), Oldenburg 2006.

<sup>7</sup> Jansen, Günter: *Nikolaus Friedrich Peter von Oldenburg. Erinnerungen aus den Jahren 1864 bis 1900*.

<sup>8</sup> Nach Rücksprache u.a. mit Michael Reinbold, Jörgen Welp, Wolfgang Henninger, Ralph Hennings.

durch einschlägige Literatur zur Geschichte und Kultur in Oldenburg, wobei Georg Linnemanns Musikgeschichte der Stadt Oldenburg die umfangreichsten Informationen zur Hokapelle liefert und von nachfolgender Literatur oft zitiert wird. Ergänzt wurde die Auswertung insbesondere durch zeitgenössische Schriften zum Choralgesang von Klamer Wilhelm Frantz (1852)<sup>9</sup> und Johann Ernst Häuser (1834)<sup>10</sup>, den Veröffentlichungen von Oberhofprediger Nielsen zu zwei Konfirmationen der Großherzoglichen Familie (1859 und 1869)<sup>11</sup> sowie durch die Archivmaterialien im Niedersächsischen Landesarchiv Standort Oldenburg zur Hofkapelle, zu Familienangelegenheiten der Großherzoglichen Familie und zum Oldenburger Schloss bzw. Prinzenpalais.

Es werden im Verlauf dieser Arbeit häufig die Begriffe ‚Archivmappe‘, ‚Umschlag‘ und ‚Konvolut‘ auftauchen, die einer klaren Definition bedürfen: Als *Archivmappe* wird das Objekt beschrieben, das im Archiv des Staatstheaters Oldenburg gefunden wurde und insgesamt vier Inventar-Nummern enthält. Zwei dieser Inventar-Nummern sind jeweils in einen *Umschlag* gefasst, welcher jeder eine Sammlung mit losen Notenblättern beinhaltet. Diese losen Notenblättersammlungen werden jeweils als *Konvolut* bezeichnet.

Im Folgenden wird vor der eigentlichen Auswertung zur kulturhistorischen Einordnung erst ein Überblick über Musik- und Hofleben im Oldenburg während des Betrachtungszeitraumes gegeben, um danach die Archivmappe mit ihren Inhalten zu beschreiben. Der Hauptteil mit der Auswertung untergliedert sich in die kulturgeschichtlichen und die (kirchen)musikalischen Analyse und schließlich die Rekonstruktionen der gottesdienstlichen Feiern.

---

<sup>9</sup> Frantz, Klamer Wilhelm: *Ueber den in den evangelischen Kirchen einzuführenden, rhythmischen Choralgesang und die Mängel, woran unser jetztige Choral leiden soll*, Quedlingburg/Leipzig 1852.

<sup>10</sup> Häuser, Johann Ernst: *Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik, von Entstehung des Christenthums an bis auf unsere Zeit. Nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus*, Quedlingburg/Leipzig 1834.

<sup>11</sup> Nielsen, Nikolaus: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Seiner Hoheit des Herzogs Anton Günther Friedrich Elimar von Oldenburg, am Gründonnerstage, den 21. April 1859, auf dem Schlosse zu Oldenburg*, Oldenburg 1859 und Nielsen, Nikolaus: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Sr. Königlichen Hoheit des Erbgroßherzogs Friedrich August von Oldenburg am 8. Juli 1869, dem Geburtstage S.K.H. des Großherzogs Nicolaus Friedrich Peter, in der Kirche zu Rastede*, Oldenburg 1869.

## **2. Kulturhistorischer Rahmen und Beschreibung**

Für die Analyse des Notenkonvoluts ist ein allgemeines Hintergrundwissen zum Hof- und Musikleben in Oldenburg unabdingbar. Nur so können die in der Analyse gemachten Beobachtungen entsprechend des zeitgenössischen Kontexts gedeutet werden.

### 2.1. Kulturhistorischer Rahmen

Die Entstehung und Nutzung des Notenkonvolutes fällt in eine Zeit, als das noch junge Oldenburger Musik- und Kulturleben seine erste Blüte erreichte und Stadt und Land in konstitutioneller Monarchie durch den Großherzog Nikolaus Friedrich Peter (1853-1900) regiert wurden.

Fast dreißig Jahre zuvor im Jahr 1832 war die Oldenburgische Hofkapelle gegründet worden. Zwar hatte es in Oldenburg schon zuvor einen Vorläufer mit der rund zwanzigköpfigen höfischen *Kammermusik* gegeben, die Herzog Peter Friedrich Ludwig 1796 aus Gründen der Repräsentation, aber auch im Bestreben um öffentliches Konzertleben ins Leben gerufen hatte. Allerdings hatte sich diese in den Wirren der französischen Annexion und des Exils von Peter Friedrich Ludwig aufgelöst.<sup>12</sup> Erst 1832 und damit im Vergleich zu anderen deutschen Fürstenhäusern recht spät berief Großherzog Paul Friedrich August den Geigenvirtuosen August Pott (1806-1883) aus der Hannoverischen Hofkapelle zu seinem Hofkapellmeister und beauftragte ihn mit der Gründung der Hofkapelle.<sup>13</sup> Der 26jährige Pott sollte fortan Hofkonzerte leiten, aber auch selbst als Solist auftreten, mit Quartettspiel den Hof unterhalten und mit der Großherzogin musizieren. Daneben war er Musikdirektor am Schullehrer-Seminar und auch der Kirchenmusik wird ein Platz eingeräumt: Er soll die Kirchenmusiken und Oratorien leiten sowie aus den Seminaristen einen „*Chor für die Kirche*“ bilden.<sup>14</sup> Fast nebenbei wird Pott und seinen Musikern außer den höfischen Verpflichtungen noch das Recht eingeräumt, „*öffentliche Konzerte in der Stadt Oldenburg aufzuführen, jedoch ist dazu jedesmal die Genehmigung des Chefs der Hofkapelle einzuholen.*“<sup>15</sup> Damit erhielt die bis dahin bescheidene bürgerliche Musikkultur Oldenburgs den endgültigen

---

<sup>12</sup> Vgl. Linnemann, Georg: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg* (=Oldenburger Forschungen Heft 8), Oldenburg 1956, S.175 und S. 180-186.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 189-190.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 190-194.

<sup>15</sup> Siehe Dienstinstruktion unter Paragraph 12, zitiert nach: Linnemann, Georg: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg* (=Oldenburger Forschungen Heft 8), Oldenburg 1956, S. 194.

Startschuss.<sup>16</sup> Mit dem Anreiz auf öffentliche Konzerte hatte Pott den Anspruch, dass seine Hofkapelle ein technisches und musikalisches Niveau an Qualität erreichte.<sup>17</sup> Dadurch profitierte zweifellos auch der Hof, der im Laufe der Jahre ein sich qualitativ entwickelndes Orchester vorweisen konnte. Ganz unproblematisch verlief diese Entwicklung freilich nicht, wie die überlieferten Akten im Landesarchiv bezeugen. August Pott geriet regelmäßig in Konflikt mit seinen Musikern, besonders was seine Vorstellungen an Disziplin anbelangte.<sup>18</sup> Erschwerend kam hinzu, dass ein großer Teil der Hofkapelle aus „Hautboisten“ bestand, Musikern aller Instrumente, die dem Infanteriekorps des Militärs untergeordnet waren und daher mit ihrem Dienst an der Hofkapelle einen terminlich manchmal schwer vereinbaren Doppeldienst leisteten. Zwar wurde dieser Doppelstatus 1849 aufgehoben, dennoch änderte das in der Praxis wenig, da die Hofkapelle weiterhin auf die „Hautboisten“ zurückgreifen musste, um genügend Besetzung zu haben.<sup>19</sup> Insgesamt kam Pott in seiner dreißigjährigen Tätigkeit in Oldenburg eine Menge Widerstand und nicht immer Begeisterung entgegen, dennoch war er es, der dem öffentlichen Konzertleben in Oldenburg den ersten Schliff verlieh und damit die Basis schuf, an welche sein Nachfolger Albert Dietrich (1829-1908) ab 1861 anknüpfen und seine Erfolge bauen konnte.<sup>20</sup> Dietrich war eine beliebte Dirigentenpersönlichkeit und konnte aufgrund seiner guten Kontakte zu bedeutenden Solisten und Komponisten einige namhafte Künstler nach Oldenburg locken, darunter insbesondere Johannes Brahms (1862, 1866, 1868) und Clara Schumann (1861, 1866),<sup>21</sup> die nach ihrem ersten Besuch über die Hofkapelle äußerte:

*„Die Kapelle ist ganz hübsch, Dietrich scheint schon viel guten Einfluss geübt zu haben. Und was mich namentlich hier anzieht, sind die Musiker selbst, die mit Lust spielen, nicht handwerksmäßig wie fast überall.“<sup>22</sup>*

Die Oldenburgische Hofkapelle hatte im Zeitraum 1859-1873, in welchem das vorliegende Notenkonzert genutzt wurde, eine relativ konstante Größe von 27-29 Musikern.<sup>23</sup> Das ist verglichen mit Hofkapellen an anderen deutschen Fürstenhöfen eine

---

<sup>16</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 164-188 und S. 199.

<sup>17</sup> Vgl. Kadja Grönke *August Pott*, S. 107.

<sup>18</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 205-209.

<sup>19</sup> Vgl. Ernst Hinrichs *Von der Hofkapelle zum*, S. 335-336.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 342-343.

<sup>21</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 234-245.

<sup>22</sup> Siehe Litzmann, Berthold (Hg.): *Clara Schumann - Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896* (Bd. I), Leipzig 1927, S. 386.

<sup>23</sup> Die Anzahl der Hofkapellmusiker ist dem *Hof- und Staatshandbuch des Großherzogthums Oldenburg, Ausgaben der Jahre 1859-1874*, zu entnehmen.

kleine Besetzung, verzeichneten diese schon ein paar Jahre zuvor teils stark steigende Größen von bis zu rund 40 bis 50 Musikern.<sup>24</sup> Mit nicht einmal 30 Instrumentalisten hatte die Hofkapelle Schwierigkeiten den sinfonischen Ansprüchen der musikalischen Literatur zu genügen, die durch Teilaufführungen, Stimmenaustausch und Bearbeitungen umgangen wurden. Erst ab 1874 stieg die Musikerzahl auf 35 bis 40 dank Akzessisten und *Hilfsmusikern*.<sup>25</sup>

Im Laufe der Jahrzehnte war aus der Hofkapelle eine kulturelle Größe geworden, die aus dem Oldenburgischen Konzertleben nicht mehr wegzudenken war - wobei nicht vergessen werden darf, dass das Orchester weiterhin als vertraglich festgehaltene Hauptaufgabe die Musik für den Hof zu liefern hatte und öffentliche Konzerte, zumindest vertraglich gesehen die Ausnahme bildeten. Für den Hof hatte das Orchester eigene Hofkonzerte zu geben, - deren Programme sich von den Abonnementkonzerten unterschieden - und die Kammermusiker unterhielten die Hofgesellschaft mit ihren Quartetten. Bedauerlicherweise liefert die einschlägige Literatur so gut wie keine Informationen zur Musikkultur am Oldenburger Hof, sodass an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen werden kann.

Ebenso bescheiden verhält es sich mit der Glaubenspraxis der Großherzoglichen Familie und den in dieser Arbeit behandelten traditionellen Karfreitagsgottesdiensten im Schloss. Sagen lässt sich nur so viel:

Auf dem Schloss Oldenburg lebte bis mindestens 1853 die gesamte Großherzogliche Familie. Nach dem Tod von Paul Friedrich August zog die Familie, bestehend aus dem Großherzoglichen Paar Nikolaus Friedrich Peter (1827-1900) und Elisabeth Pauline Alexandrine (1826-1896) sowie den beiden Söhnen Friedrich August (1852-1931) und Georg Ludwig (1855-1939), in das Prinzenpalais. Lediglich Herzog Elimar (1844-1895) - der kleine Bruder von Nikolaus Friedrich Peter aus der letzten Ehe des Vaters - und seine Schwester Friederike (1820-1891) behielten ihre Räume im Schloss. Friederike zog schließlich nach ihrer Hochzeit 1855 aus. Genutzt wurde das Schloss fortan für die Gästeunterbringung und offizielle Veranstaltungen.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Zum Beispiel Braunschweig von 31 (1819) auf 38 (1850) und Kassel von 28 (1783) auf 52 (1849). Vgl. Ernst Hinrichs *Von der Hofkapelle zum Staatsorchester*, S. 334.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 334 und 338.

<sup>26</sup> Vgl. Reinbold, Michael: *Das Oldenburger Schloss. Ein Wegweiser zur Baugeschichte und durch die Historischen Räume*, Oldenburg 2016, S. 26.

## 2.2. Beschreibung der Archivmappe mit dem Notenkonzert

Die komplette Archivmappe steht aktuell im Archiv des Staatstheaters Oldenburg im Fachbereich „Arien, Chöre“ und trägt die Rückenaufschrift „Inv. N<sup>o</sup>. 164 165 166 167 Choräle Psalm 111 v. Stadler“. Sie enthält insgesamt zwei Umschläge mit Notenblättern, ein Umschlag mit einem gebundenen Notenheft und einen gedruckten Notenband, die nachfolgend näher beschrieben werden. Im Anhang V kann die Archivmappe mit ihren Inhalten eingesehen werden.

### 2.2.1 Inv. N<sup>o</sup>. 164 „Organo“

Auf dem Umschlag, der offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt zu Archivzwecken angelegt wurde, stehen unter dem Titel die darin enthaltenen Choraltitel notiert:

„1) *Freue dich sehr o meine Seele*

*Senke dich auf uns hernieder*

2) *Herzlich tut mich verlangen*

*O Freund der Menschenkinder*

3) *Schmücke dich o liebe Seele*

*Müde, sündenvolle Seele*

5) *Großes Abend der Frommen*<sup>27</sup>

4) *Was Gott thut das ist wohlgethan*

*Mit frohem Dank erschein ich hier“*

Die insgesamt fünf durchnummerierten Choräle werden jeweils in ihrer ersten Zeile mit ihrem Melodie-Titel, in der zweiten mit ihrem Text-Titel benannt.<sup>28</sup> Die scheinbar falsche Zählung der eingeschobenen 5) zwischen 3) und 4) ist insofern korrekt, als dass die Melodie von 3) im letzten Choral mit einem anderen Text wiederholt wurde und die 5) somit Bezug auf die 3) nimmt.

Im Umschlag befindet sich ein gebundenes Heft im Querformat mit der Aufschrift „Choräle zum Charfreitag auf dem Schloße 1853“. Der Notentext steht im zweizeiligen System im Violin- und Bassschlüssel geschrieben und entspricht der üblichen manualiter-Schreibweise, schließt jedoch eine pedaliter-Ausführung nicht aus. Über die Zeile der rechten Hand wurde der Text des Chorals notiert, wobei zu den mehrstrophigen Chorälen alle zu singenden Strophen aufgeschrieben wurden. Hier

---

<sup>27</sup> Schreibfehler des Archivars: richtiger Titel „Großes Abendmahl der Frommen.“

<sup>28</sup> Die Text-Titel beziehen sich auf das in dieser Zeit genutzte Aufklärungsgesangbuch, die Melodie-Titel auf die dazu zu singenden Melodien aus dem vorherigen Gesangbuch. Darauf wird im Kapitel 4.2. noch näher eingegangen.



hatte sich der Schreiber entschlossen, für jede Strophe den kompletten Notentext auf eine neue Seite zu kopieren, um genügend Platz für die folgende(n) Strophe(n) zu haben. Die Choräle sind durchnummeriert, entsprechend beginnt das Heft mit der N<sup>o</sup>. 1. Hinter dieser Durchnummerierung wurde in Klammern die Nummer des identischen Chorals aus Meinekes Orgelchoralbuch<sup>29</sup> ergänzt. Dieselbe Referenz steht nochmals in der rechten oberen Ecke mit dem Zusatz „Choralbuch“. Betitelt sind die Choräle nach ihrem originalen Titel aus dem alten Gesangbuch, so steht beispielsweise für den ersten Choral „Mel. Freue dich sehr o meine Seele“, während der Text mit „Senke dich auf uns hernieder“ beginnt und dem auf die alte Melodie neu verfassten Choral aus dem Aufklärungsgesangbuch von 1791 entspricht. Dieser neue Choraltext hat im Aufklärungsgesangbuch die Nummer 112, welche ebenfalls in der rechten oberen Ecke vermerkt ist, gefolgt von den Nummern der zu singenden Verse. Diese Art der Identifizierung bzw. Referenz wurde analog auf alle fünf enthaltenen Choräle angewendet.

Ergänzend wurde vor diesen Identifizierungen in der rechten oberen Ecke angegeben, an welcher Stelle im Gottesdienst die Choräle zu spielen waren: „Vor der Predigt“, „nach der Predigt“ usw. Die nachfolgende Tabelle (Tabelle 1) erlaubt einen besseren Überblick über den Inhalt des Heftes, welches eine Gesamtstärke von zehn beidseitig beschriebenen Seiten, einer Deckblattseite und einer leeren Schlussseite hat. Notizen enthält das Heft keine.

N <sup>o</sup> . (N <sup>o</sup> . Meineke)	Titel (Textbeginn)	Stelle im GD-Verlauf	N <sup>o</sup> . im Aufklär- ungsGB	Verse	N <sup>o</sup> . Choral- buch (=Meineke)
1 (40)	Mel. Freue dich o meine Seele (Senke dich auf uns hernieder)	Vor der Predigt	112	1 u. 2	40
2 (55)	Mel. Herzlich thut mich verlangen (O Freund der Menschenkinder)	Nach der Predigt	119	7	55
3 (93)	Mel. Schmücke dich, o liebe Seele (Müde, sündenvolle Seele)	Nach dem Beichtende	177	1	93
4 (109)	Mel. Was Gott thut das ist wohlgethan (Mit frohem Dank erschein ich hier)	Während der Communion	173	1 - 7	109
5 (93)	Mel. Schmücke dich o	Zum	180	9	93

<sup>29</sup> Orgelchoralbuch von Meineke: Carl Michael Meineke (1745-1824) war Organist an St. Lamberti und brachte ca. um 1800 sein Choralbuch zum Aufklärungsgesangbuch heraus.

	liebe Seele (Großes Abendmahl der Frommen)	Schlusse vor dem Segen			
--	--	---------------------------	--	--	--

Tabelle 1

In der vorliegenden Arbeit wird die Inv. N<sup>o</sup>. 164 vielmehr marginal behandelt und dabei als Vergleichsgegenstand herangezogen.

Inv. N<sup>o</sup>. 164 wird im weiteren Verlauf „Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo)“ genannt.

### 2.2.2. Inv. N<sup>o</sup>. 165 „Gesänge zur Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Elimar am Gründonnerstag 1859 und Communion am Karfreitag 1859“

Auf dem Umschlag, welcher in lateinischen Lettern diesen Titel trägt, sind zudem mit derselben ordentlichen Handschrift die darin enthaltenden Stimmen vermerkt, beginnend mit „3 Violoni 1<sup>mo</sup>“ und die gesamte orchestrale Besetzung aufzählend, gemäß der Tabelle 2. Offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde die Fortführung des Titels mit „ferner zur Confirmation & Communion am 8<sup>ten</sup> July 1869 - des Erbgroßherzogs Friedrich August.“ Mit Erstellen des Umschlages wurden auch die Titel der enthaltenen Choräle notiert:

- „1) *Wie leuchtet uns der Morgenstern*
- 2) *Wachet auf!*
- 3) *Jesus meine Zuversicht*“

Nach diesen ersten drei Chorälen wurde ein Trennstrich gezogen, um danach fortzusetzen:

- „1) *Schmücke dich*
- 3) *Gott lobt ihr Christen*<sup>30</sup>
- 4) *Wer nur den lieben Gott*“

Die Choräle über dem Trennstrich beziehen sich auf die Gesänge zur Konfirmation, die darunter auf die Gesänge zu Karfreitag. Die Nummerierung der Letztgenannten ist insofern korrekt, als dass „1) *Schmücke dich*“ als 2) wiederholt wurde.

Der Umschlag beinhaltet in losen, aber sortierten Notenblättern die Orchesterstimmen zu denen auf der Umschlagvorderseite genannten Choräle, jedoch lediglich jene über dem Trennstrich. Damit enthält der Umschlag das Notenmaterial für die Konfirmation von Herzog Elimar, nicht jedoch jene für Karfreitag. Ursprünglich wird darin das

<sup>30</sup> Fehlerhafter Titel. Der korrekte Titel lautet „*Lobt Gott ihr Christen*“, wie es letztlich auch in den Noten selbst betitelt ist.

Notenmaterial für beide Gottesdienste aufbewahrt worden sein, wurde jedoch mit Anlage des Umschlages mit der Inv. N<sup>o</sup>. 166 getrennt (dazu mehr unter 2.4.). Die Gesamtheit der Notenblätter aus Inv. N<sup>o</sup>. 166 wird nachfolgend als Konvolut bezeichnet.

Es sind folgende Stimmen jeweiliger Anzahl vorhanden:

Stimme	vorhandene Anzahl	auf dem Umschlag notierte Anzahl
Violino 1mo	3	3
Violino 2do	3	3
Alto	2	2
Baß	2	3
Flauti	2	2
Oboi	2	2
Clarinetti	2	2
Fagotti	2	2
Corni	2	2
Trombi	2	2
Tromboni	nicht enthalten	3
Timpani	nicht enthalten	keine Mengenangabe

Tabelle 2

Alle vorhandenen Stimmen sind auf jeweils zwei Notenseiten auf einem Blatt notiert, was somit eine Stärke von insgesamt 22 Blatt bzw. 44 Seiten ausmacht.

Die Stimmblätter für jedes Instrument sind jeweils überschrieben mit „*Gesänge bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Elimar am Gründonnerstag 1859*“. In der folgenden Zeile steht in dicken, lateinischen Lettern der Name des Instrumentes. Die Choräle selbst werden nur nach ihren Melodietiteln benannt. Es gibt daher keine doppelte Angabe aus Melodietitel und N<sup>o</sup>. aus dem Aufklärungsgesangbuch wie in Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo). Es wird nicht angegeben, wie viele Verse jeweils zu spielen sind. Eine Ausnahme bildet der Choral 2, dem die Information „1 Vers“ folgt.

Einige der Notenblätter tragen die nachfolgenden Bleistift-Notizen der Musiker:

- Cello et Baß, Blatt 1<sup>31</sup>: In der rechten oberen Ecke auf der zweiten Seite wurde „III<sup>1/4</sup>“ notiert und am Ende von Takt 14 im Choral N<sup>o</sup>. 2 über der Notenzeile ein Sternchen gefolgt von „1873“.
- Flauto 1<sup>mo</sup>: Am Ende des ersten Chorals steht der Vermerk „3 Verse“.
- Oboe 1<sup>mo</sup>: Einfügung eines fehlenden Taktes im ersten Choral.

<sup>31</sup> Die Blattnummerierung bezieht sich auf die Reihenfolge innerhalb des Konvoluts. Die Notenblätter sind nicht nummeriert.

- Oboe 2<sup>do</sup>: Neben der Überschrift „[...] *Gründonnerstag 1859*“ fügt der Musiker „*1860 Faß*“ an und schreibt in die darunterliegende freie Notenzeile eine Notenfolge, davor nochmals „*Faß*“ setzend. (Bild und nähere Erläuterungen in Kapitel 3.8.).
- Corno 2<sup>do</sup>: Ergänzung einer Fermate im ersten Choral und Einfügung eines fehlenden Taktes im dritten Choral.

Dieser Umschlag steht zusammen mit Inv. N<sup>o</sup>. 167 im Fokus der vorliegenden Arbeit.

Inv. No. 165 wird im weiteren Verlauf „Inv. No. 165 (Konfirmation)“ genannt.

### 2.2.3. Inv. N<sup>o</sup>. 166 „Der Ein Hundert und Elfte Psalm [...] von Maximilian Stadler“

Innerhalb der Archivmappe ist dies der einzige gedruckte Notenband mit dem vollständigen Titel „*Der Ein Hundert und Elfte Psalm (Mendelssohns Übersetzung) für vier Singstimmen und Orchester von Maximilian Stadler*“. Gedruckt in Wien handelt es sich um die Gesamtpartitur für insgesamt 15 Instrumentalstimmen, vierstimmigen Chor (SATB) und vier Solisten (SATB).

Betitelt als der 111. Psalm bezieht sich die Ausgabe, d.h. Mendelssohns Übersetzung auf die Vulgata-Übersetzung. Heute allgemein üblich ist jedoch die Einheitsübersetzung, in welcher derselbe Psalm der 112. ist und als solcher in Stadlers Werkliste erscheint.<sup>32</sup>

Dieses Werk wird in der vorliegenden Arbeit nicht weiter betrachtet werden, da keine Verbindung zwischen den im Fokus stehenden Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) und Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) mit Stadlers Psalmvertonung ausgemacht werden konnte.

### 2.2.4. Inv. N<sup>o</sup>. 167 „Choräle zur Communion am Charfreitag 1861“

Der Umschlag trägt unter diesem Titel die Liste der darin enthaltenen Choräle, wobei diese nach ihren Melodietiteln benannt sind und die Nummer sich auf den Choraltex aus dem Aufklärungsgesangbuch bezieht:

„1 u. 2 - *Schmücke dich N<sup>o</sup>. 180 nochmal N<sup>o</sup>. 177*

3 - *Lobt Gott ihr Christen N<sup>o</sup>. 179*

4 - *Wer nur den lieben Gott N<sup>o</sup>. 181*“

Darunter folgt die Aufzählung der Instrumentalstimmen gemäß der folgenden Tabelle. Die Mengen der Instrumentalstimmen wurden später mit Bleistift korrigiert.

---

<sup>32</sup> Freundlicher Hinweis von Johannes Prominczel (Österreichische Musikzeitschrift Wien), email vom 27.04.2016.

Stimme	vorhandene Anzahl	auf dem Umschlag ... Anzahl	
		... zuerst notierte ...	... korrigierte ...
Violino 1 <sup>mo</sup>	3	3	2
Violino 2 <sup>do</sup>	3	3	2
Alto	2	2	keine Korrektur
Baßi	3	3	2
Flauti	2	keine Mengenangabe	2
Oboi	2	keine Mengenangabe	2
Clarineti	2	keine Mengenangabe	2
Fagotti	2	keine Mengenangabe	2
Corni	2	keine Mengenangabe	2
Trombi	2	keine Mengenangabe	2
Tromboni	3	3	gestrichen mit Vermerk „drey[?] bleiben“
Timpani	1	keine Mengenangabe	keine Korrektur

*Tabelle 3*

Daneben wurde eine Reihe weiterer Angaben offensichtlich später im Verlauf der Jahre hinzugefügt: Es folgen schließlich unter der Jahreszahl des Titels „1861“ weitere Jahreszahlen einschließlich der Ergänzungen:

*„1863 (leer)*

*1864 im neuen Palais*

*1865 d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>.*

*1866 d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>.*

*1868 d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>.*

*1869 Großherzogl. Hof in Italien*

*1870 d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>.*

*1871 Communion ohne Choral-Musik*

*1872 d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>. d<sup>to</sup>.*

*1873 Gründonnerstag Confirmation v. Prz. Georg*

*1874 en famille - ohne Musik*

*1875 (leer)“*

Im Umschlag befinden sich in losen, aber sortierten Notenblättern die Orchesternoten gemäß den Angaben auf der Umschlagsvorderseite. Somit wurden die ursprünglich im Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) befindlichen Karfreitagsnoten später in diesen - scheinbar 1861 angelegten - Umschlag umverlegt. Die Gesamtheit der Notenblätter wird nachfolgend als Konvolut bezeichnet.

Alle vorhandenen Stimmen sind auf jeweils zwei Notenseiten auf einem Blatt notiert bis auf die nachfolgenden Instrumente: eine der Bassstimmen, alle drei Posaunen (Alt,

Tenor und Bass) sowie die Pauken, welche jeder mit nur einer Seite auskommen. Insgesamt macht dies somit eine Stärke von 27 Blatt bzw. 47 Seiten aus. Hinzuzufügen ist dabei noch ein Blatt der Bass-Noten für Gründonnerstag (=Konfirmation), welches scheinbar versehentlich in den Karfreitags-Umschlag zu den übrigen Bass-Noten geraten war. Zuunterst befinden sich die mit „*überflüssige Stimmen*“ überschriebenen und durchgestrichenen Notenblätter für Gründonnerstag (=Konfirmation) für die drei Posaunen (Alt, Tenor, Bass) und Pauken. Zu bemerken ist dabei, dass diese Stimmen teils auf nur einer Seite die Noten für Konfirmation und Karfreitag vereinen, wobei nur die obere Blatthälfte mit den Chorälen für die Konfirmation durchgestrichen wurde.

Analog zu Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) sind die Stimmlätter für jedes Instrument jeweils überschrieben mit „*Karfreitag 1859*“, tragen jedoch darüber in lateinischen Lettern den Namen des Instrumentes. Ebenfalls wie in Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) werden die Choräle nur mit ihren Melodietiteln bezeichnet und durch die zu spielende Anzahl der Verse ergänzt.

In diesen Notenblättern machten die Musiker eine verhältnismäßig große Zahl an Bleistiftnotizen. Hervorzuheben sind die Anmerkungen des Cellisten in Bassi, Blatt 1<sup>33</sup>:

1. Zu Choral N<sup>o</sup>. 1 gibt er die Dauer eines Verse „à 3 Minuten“ an.

2. Zwischen Choral N<sup>o</sup>.1 und N<sup>o</sup>. 2 führt er akribisch Buch über die Dauer der Predigten:

„1861 - 33 Minuten, 1863 - 30 Minuten, 1864 - 30 Minuten, 1865 *Retirant in Bremen*, 1866 - 26 Minuten“.

3. Ebenso ordentlich vermerkt er, wie viele Male der Choral N<sup>o</sup>. 3 (Abendmahlslied) wiederholt wurde, indem er zunächst Balkenstriche macht, um sie dann mit Jahreszahl versehen in arabischen Zahlen zusammenzufassen:

„8mal 1860, 9mal 1861, 1862 nicht, 1863 8mal, 1864 6mal, 1866 12mal“.

4. Quer geschrieben am rechten Rand vermerkt er „*Gründonnerstag 1873 Confirmation Prz. Georg, Dauer der ganzen Feier 9<sup>1/2</sup> - 10<sup>3/4</sup>.*“

5. In der linken oberen Ecke wurde „*Ebert. Weindl.*“ und in der rechten oberen Ecke „*E[? Rest unleserlich] Wohlzek*“ notiert.

6. Auf der Rückseite führt der Cellist - scheinbar über die Jahre - folgende Tabelle:

---

<sup>33</sup> Die Blattnummerierung bezieht sich auf die Reihenfolge innerhalb des Konvoluts. Die Notenblätter sind nicht nummeriert.

	<i>1<sup>1/4</sup> Stunde</i>	<i>1860</i>	<i>Im Billard-Saale</i>
	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1861</i>	<i>dasselbst</i>
	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1862</i>	<i>Hannover</i>
	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1863</i>	<i>wie oben</i>
	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1864</i>	<i>im neuen Palais im Tanz-Orchester durch die Luken</i>
<i>C. M. Franzen</i>	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1865</i>	<i>d<sup>1o</sup> d<sup>1o</sup> unten, im Vorsaal</i>
<i>K. M. Dietrich</i>	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1866</i>	<i>d<sup>1o</sup> d<sup>1o</sup> d<sup>1o</sup></i>
<i>K. M. Krollmann</i>	<i>d<sup>1o</sup></i>	<i>1873</i>	<i>d<sup>1o</sup> d<sup>1o</sup> d<sup>1o</sup></i>

Tabelle 4

Die Notizen auf der Blattvorderseite sind in lateinischen Lettern geschrieben, die auf der Rückseite in deutscher Currentschrift.

Die Notizen der anderen Musiker fallen weniger umfangreich aus:

- Violino 1<sup>mo</sup>, Blatt 1<sup>34</sup>: Zwischen Choral N<sup>o</sup>. 1 und Choral N<sup>o</sup>. 2 notiert der Musiker „*Predigt 33 Minuten*“. Zu Choral N<sup>o</sup>. 3 notiert er die Anzahl der gespielten Wiederholungen mit „*8mal, 9-*“. Am Ende auf der zweiten Seite gibt er „*1<sup>1/4</sup> Stunde*“ an.
- Violino 1<sup>mo</sup>, Blatt 2: Am Ende von Choral N<sup>o</sup>. 3 ist „*12 Strophe*“ notiert.
- Flauto 1<sup>mo</sup>: In gleicher Zeile wie Choral N<sup>o</sup>. 1 ist „*1 Vers 2 Mal*“ vermerkt.
- Oboe 2<sup>do</sup>: Unter der Überschrift „*Charfreitag 1859*“ ergänzt er „*1860 Faß*“ zeichnet Noten in die darunter freie Notenzeile. In der Zeile von Choral N<sup>o</sup>. 3 wiederholt er „*Faß 1860*“ und nutzt die leeren Notenzeilen für weitere Musiknotationen. Auf der zweiten Seite repetiert er nochmals „*1860 Faß*“ mit dem gleichen Notenbild. (siehe Bilder und nähere Beschreibung in Kapitel 3.8.)
- Fagoto 1<sup>mo</sup>: Der Musiker bemerkt in der freien unteren Hälfte der zweiten Seite: „*Herzog Georg confirmiert 1873 April 10 Grüner Donnerstag.*“.
- Fagoto 2<sup>do</sup>: Unter dem letzten Choral steht „*Zur Confirmation des Herzogs Georg von Oldenburg umstehende Choräle geblasen. Im Prinzen Palais zu Oldenburg 1873. April 10*“ notiert.
- Trombone Alto: Der Posaunist transponiert den einzig zu spielenden Choral (N<sup>o</sup>. 4), indem er seine Transposition direkt in das vorhandene Notenbild einfügt, was im Ergebnis wie ein homophon zweistimmig gesetztes Stück aussieht.

Diese Mappe steht zusammen mit Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) im Fokus der vorliegenden Arbeit.

<sup>34</sup> Die Blattnummerierung bezieht sich auf die Reihenfolge innerhalb des Konvoluts. Die Notenblätter sind nicht nummeriert.

Inv. No. 167 wird im weiteren Verlauf verkürzt „Inv. No. 167 (Karfreitag)“ genannt.

### **3. Auswertung des Notenkonzoluts**

In der vorangegangenen Beschreibung zum historischen Rahmen ist ein Bezug der Hofkapelle zur höfischen Gottesdienstgestaltung bzw. zu einer höfischen Gottesdiensttradition nicht erkennbar. Das ist darin begründet, dass eine solche bisher nicht bekannt war und der Fund der Archivmappe implizit eine Reihe von Fragen aufwirft.

In erster Linie belegt die Existenz der Archivmappe nicht nur eine gottesdienstliche Feier zur Konfirmation des Herzogs Elimar sowie zu Karfreitag auf dem Schloss, abseits der Bevölkerung, sondern auch die musikalische Beteiligung der Hofkapelle. Die Notizen der Musiker geben darüber hinaus noch weitere Informationen: Bei den Karfreitagsgottesdiensten handelte sich nicht um ein einmaliges Ereignis, sondern um ein (fast) alljährlich wiederkehrendes, was damit eine höfische Tradition darstellt.

Was die einzelnen Notizen und Inhalte der Archivmappe im Konkreten aussagen (können), wird nachfolgend erörtert.

#### **3.1. Regelmäßigkeit**

Auf dem Umschlag von Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Karfreitag) wurden wie unter 2.4. beschrieben die Jahreszahlen notiert und daneben die Gebäude, in welchen die Gottesdienste stattgefunden haben. Diese Information wird ergänzt durch die Notizen in den darin enthaltenen Cello-Noten, Blatt 1: neben den Jahreszahlen stehen nicht nur die Räume der Gottesdienste, sondern auch die jeweilige Dauer. Vereinzelt haben noch weitere Musiker Daten eingetragen, so Fagott 1 und Fagott 2, die in ihren Karfreitagsnoten(!) bemerken, die „*umstehenden Choräle geblasen*“ zu haben zur Konfirmation von Prinz Georg am 10. April 1873 - welche an Gründonnerstag stattgefunden hatte. Fasst man diese Informationen zusammen, ergibt sich zwischen 1859 und 1873 eine fast alljährliche Wiederkehr der Karfreitagsgottesdienste und insgesamt drei Konfirmationen. Jedoch muss es bereits vor 1859 eine Regelmäßigkeit dieser Tradition gegeben haben. Zum einen weist die in der Archivmappe befindliche Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) von 1853 darauf hin, zum anderen bezeugt das „*Tagebuch über die in den Proben der Hofcapelle geübten Musikstücke. 1855-1859*“<sup>35</sup> eine Probe der

---

<sup>35</sup> Einzusehen unter NLA OL Rep 760, Best. 15-1, Nr. 14.



„Communiions-Choräle“ für 1857. Des Weiteren erwähnt Linnemann in seiner „Musikgeschichte der Stadt Oldenburg“, Hofkapellmeister August Pott habe im April 1850 „um eine Vergütung für Kompositionen und Arrangements für Orchester [gebeten], die er im Auftrage des Großherzogs zur jährlichen Kommunion am Karfreitag im Schloß geschrieben hatte“ und ergänzt, er habe „seit 14 oder 15 Jahren solche Werke geschrieben“.<sup>36</sup> Dies zeigt, dass einerseits eine Karfreitagsmusiktradition seit spätestens etwa 1835 üblich war, und andererseits, dass die Hofkapelle an der musikalischen Ausgestaltung beteiligt war.

Es ist davon auszugehen, dass die beiden Konfirmationen an Gründonnerstag - Elimar 1859 und Georg 1873 - Ausnahmen waren und sonst an Gründonnerstag kein Gottesdienst im Schloss begangen wurde. Dies erklärt sich aus dem einfachen Umstand, dass die entsprechenden Choräle auf eine Konfirmation, jedoch keinesfalls auf einen Gründonnerstagsgottesdienst passen.<sup>37</sup> Für letzteren hätte Oberhofprediger Nielsen völlig unterschiedliche Choräle aussuchen müssen, die jedoch nicht auf die vorliegenden Chormelodien hätten gesungen werden können. Es ist unter dieser Voraussetzung dennoch befremdlich, dass die Oboe 2 in ihrem Notenblatt für die Konfirmation (Inv. No. 165) ein paar Kritzeleien zum Zeitvertreib macht und dies 1860 - einem Jahr, in welchem keine Konfirmation gefeiert wurde. Auf diese Frage wird nochmals in Kapitel 3.8. unter anderen Gesichtspunkten eingegangen.

Insgesamt ergibt sich nachweislich die folgende Übersicht der Regelmäßigkeit der Gottesdienste:

Jahr	Gottesdienstliche Feier zu
<b>1853</b>	<b>Karfreitag</b>
1854	keine Hinweise überliefert
1855	
1856	
<b>1857</b>	<b>Karfreitag</b>
1858	keine Hinweise überliefert
<b>1859</b>	<b>Konfirmation von Herzog Elimar (Gründonnerstag) und Karfreitag</b>
<b>1860</b>	<b>Karfreitag</b>
<b>1861</b>	<b>Karfreitag</b>
1862	scheinbar nicht stattgefunden („Hannover“)
<b>1863</b>	<b>Karfreitag</b>
<b>1864</b>	<b>Karfreitag</b>
<b>1865</b>	<b>Karfreitag</b>

<sup>36</sup> Siehe Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 210. Da Linnemann keinen Quellenverweis macht, konnte trotz Prüfung einiger Archivakten im NLA OL das entsprechende Schreiben Potts nicht gefunden werden. Linnemanns Aussage wird unter dem Vorbehalt einer eingehenderen Prüfung der Archivakten übernommen.

<sup>37</sup> Die Texte der Choräle sind im Anhang I einzusehen.

<b>1866</b>	<b>Karfreitag</b>
1867	scheinbar nicht stattgefunden
<b>1868</b>	<b>Karfreitag</b>
<b>1869</b>	Karfreitag nicht stattgefunden, da Großherzoglicher Hof in Italien
	<b>im Juli Konfirmation von Friedrich August</b>
1870	nicht stattgefunden, da Großherzoglicher Hof in Italien
<b>1871</b>	<b>KarfreitagsGD wurde gehalten, aber ohne Musik („Communion ohne Musik“)</b>
<b>1872</b>	<b>KarfreitagsGD wurde gehalten, aber ohne Musik („Communion ohne Musik“)</b>
<b>1873</b>	<b>Konfirmation von Prinz Georg (Gründonnerstag) und Karfreitag</b>
<b>1874</b>	<b>KarfreitagsGD wurde gehalten, aber ohne Musik („en famille“)</b>

Tabelle 5

Neben den nachweislichen Gottesdiensten sind in der obigen Tabelle auch jene gelistet, die nicht stattgefunden haben. Auch dies ist eine nähere Betrachtung wert, wenn den Karfreitagsgottesdiensten eine Tradition bestätigt werden will:

Einige Ausfälle erklären sich durch die Reisen der Großherzoglichen Familie: 1862 war man scheinbar in Hannover, 1869 und 1870 machte die Familie jeweils eine längere Reise nach Italien, wo sich der Großherzog schon seit seiner Jugend besonders gerne aufhielt.<sup>38</sup> Für 1867 konnte leider kein Hinweis gefunden werden, jedoch bescheinigt die fehlende Notiz der Musiker nicht, dass der Gottesdienst nicht stattgefunden hat. Da allerdings die restlichen Daten mit großer Genauigkeit festgehalten wurden, ist vielmehr davon auszugehen, dass man 1867 keinen Gottesdienst an Karfreitag beging. Für die Jahre 1854 bis 1856 und 1858 sind keine Hinweise überliefert bzw. bisher bekannt, was ein Abhalten der Gottesdienste für diese Jahre derweil nicht auszuschließt.

Die Bemerkungen des Cellisten zu den Jahren 1871, 1872 und 1874 bergen implizit die Information, dass Gottesdienste teils sehr wohl begangen wurden, man jedoch auf die Hofkapelle verzichtete: „*Communion ohne Chormusik*“ besagt unmissverständlich die Feier des Abendmahls und damit eines Gottesdienstes, jedoch ohne Musiker. Möglicherweise mag der Deutsch-Französische Krieg 1871 Anlass für einen bescheidenen Gottesdienst gewesen sein: es fehlten zwölf Musiker, die mit dem Infanterieregiment im Krieg waren. Allerdings lässt sich dies nicht auf 1872 und 1874 übertragen, denn ab Herbst 1872 war die Hofkapelle wieder vollzählig.<sup>39</sup> Im letztgenannten Jahr bemerkt der Cellist „*en famille*“, was als ein Gottesdienst im engsten Familienkreis und ohne Musik zu verstehen ist.

<sup>38</sup> Vgl. Henneberg, Jörg Michael: „Nikolaus Friedrich Peter und Italien“, in: „*Südland, wie linde wehen deine Winde*“. *Nikolaus Friedrich Peter und Italien (Reg. 1853-1900)*, hrsg. von Oldenburgische Landschaft (=Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Band 5), Oldenburg 2000, S. 26.

<sup>39</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 247 und 250.

Der fehlende Einsatz der Hofkapelle ist letztlich kein Indikator für ein Ausfallen des Karfreitagsgottesdienstes auf dem Schloss. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Großherzogliche Familie immer einen eigenen Karfreitagsgottesdienst feierte - mal im engsten und bescheidenen Kreise, mal im erweiterten und festlicheren Rahmen mit der Hofkapelle.

### 3.2. Räumlichkeiten

Geben die Musiker auch nicht zu allen Terminen die Räumlichkeiten an, so lassen die existierenden Angaben dennoch eine Reihe von Aussagen zu. Es fällt auf, dass bis einschließlich 1863 der Karfreitag im Schloss gefeiert wurde. Ab 1864 wechselt man zum Prinzenpalais. Damit mögen zwei Umstände zusammenhängen: nach dem Tod von Großherzog Paul Friedrich August 1853 zog der neue Großherzog Nikolaus Friedrich Peter in das Prinzenpalais um, denn das Schloss war inzwischen veraltet, schwer heizbar und sollte nur noch als Wohnung für Herzog Elimar und die unverheiratete Schwester Friederike dienen.<sup>40</sup> Zu diesem Zeitpunkt fehlte dem Prinzenpalais indes der heutige rechte Flügel, welcher erst 1860-1862 angebaut wurde und mit welchem das Prinzenpalais einen Festsaal erhielt.<sup>41</sup> Scheinbar entschloss man sich schließlich nach Beendigung des Anbaus die gottesdienstlichen Feiern dort abzuhalten, wo sich die Großherzogliche Familie nun vornehmlich aufhielt, und wo es neu und modern war. Die folgende Tabelle verdeutlicht den Wechsel vom Schloss zum Prinzenpalais und gibt einen Überblick über die Räume, in denen die Gottesdienste begangen wurden:

Jahr	Ort	Gottesdienstliche Feier zu
1853	Schloss, Raum unbekannt	Karfreitag
1857	unbekannt, womöglich Schloss	Karfreitag
1859	Schloss, Marmorsaal	Konfirmation von Herzog Elimar und Karfreitag
1860	Schloss, Billardsaal	Karfreitag
1861	Schloss, Billardsaal	Karfreitag
1863	Schloss, Billardsaal	Karfreitag
1864	Prinzenpalais, Festsaal, „im Tanz-Orchester durch die Luken“	Karfreitag
1865	Prinzenpalais, Vorsaal (des Festsaaes)	Karfreitag
1866	Prinzenpalais, Vorsaal (des Festsaaes)	Karfreitag
1868	Prinzenpalais, Raum unbekannt	Karfreitag

<sup>40</sup> Vgl. Michael Reinbold *Das Oldenburger Schloss*, S. 26.

<sup>41</sup> Vgl. Götze, Jens: „Verzeichnis von in der Regierungszeit von Nikolaus Friedrich Peter (1853-1900) im Oldenburger Land errichteten öffentlichen Gebäude“, in: „*Südland, wie linde wehen deine Winde*“. *Nikolaus Friedrich Peter und Italien (Reg. 1853-1900)*, hrsg. von Oldenburgische Landschaft (=Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Band 5), Oldenburg 2000, S. 211.

1869	St.-Ulrichs-Kirche Rastede	Konfirmation von Friedrich August
1873	Prinzenpalais, Vorsaal (des Festsaales)	Konfirmation Prinz Georg und Karfreitag

Tabelle 6

Die genauen Raumbenennungen werfen Fragen auf: Von der Konfirmation Elimars 1859 ist bekannt, dass sie im Marmorsaal stattfand, da der Oldenburger Dekorationsmaler Theodor Presuhn (1810-1877) das Ereignis festgehalten hat. Der Marmorsaal, auch als Großer Saal oder Tanzsaal bekannt, wurde von der Großherzoglichen Familie für Festveranstaltungen des Hofes unter Einbindung des angrenzenden Weißen Saales verwendet.<sup>42</sup> Wie auf Presuhns Bild<sup>43</sup> in Anhang II zu erkennen ist, handelte es sich bei der Konfirmation Elimars um eine große Festlichkeit mit vielen Gästen. Die Hofkapelle hat sehr wahrscheinlich in kompletter Besetzung gespielt - immerhin war das Arrangement eigens für diesen Tag geschrieben worden und setzt damit den Einsatz aller darin vorgesehenen Instrumente voraus - und kann

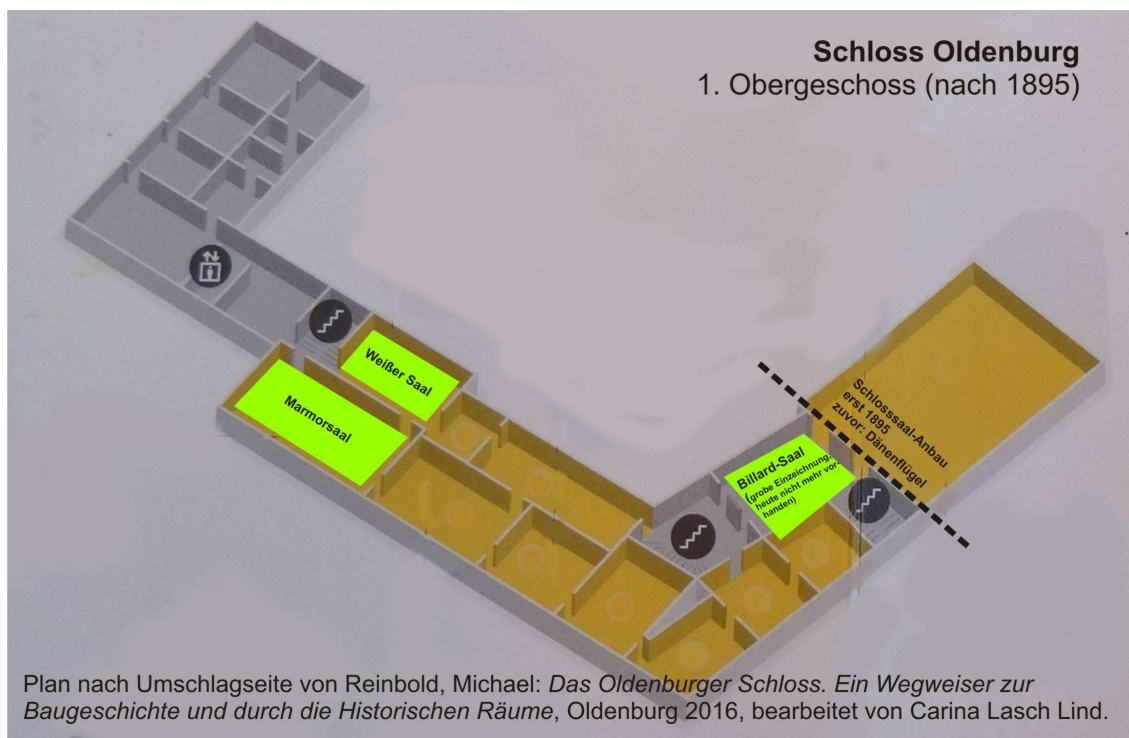


Abbildung 1: Plan erstes Obergeschoss vom Schloss Oldenburg

<sup>42</sup> Vgl. Michael Reinbold *Das Oldenburger Schloss*, S. 70.

<sup>43</sup> Das Bild war bisher nur als einfache Skizze bekannt. Die detaillierte Farbversion wurde von der Verfasserin im Zuge dieser Arbeit im NLA OL entdeckt, wo es ohne Hinweis auf Presuhn gelistet ist. Michael Reinbold wird sich mit dem Zufallsfund weiter auseinandersetzen. Einzusehen ist die Skizze in Reinbold, Michael: *Willkommen und Abschied. Zimmerbilder und Veduten von Theodor Presuhn d. Ä. (1810-1877)*, Oldenburg 2010, S. 64.

problemlos im Marmorsaal Platz gefunden haben. Da Presuhn die Hofkapelle nicht abgebildet hat<sup>44</sup>, kann dies bedeuten, dass sie im hinteren Teil des Marmorsaales und damit außerhalb des Bildausschnittes platziert war. Es ist eher auszuschließen, dass die Hofkapelle vom angrenzenden Weißen Saal aus gespielt hat, da nur eine Tür die Säle verbindet und die Musik auch bei geöffneter Tür nur sehr gedämpft im Marmorsaal zu hören gewesen wäre. Der Gottesdienst zu Karfreitag am nächsten Tag kann ebenfalls im Marmorsaal, aber auch im Billardsaal stattgefunden haben. Näheres dazu wird in Kapitel 3.3 erläutert.

Karfreitag beging man regulär im Billardsaal. Dieser für einen Gottesdienst befremdlich anmutende Raum ist im heutigen Schloss so nicht mehr auszumachen, da dieser im Zuge des Festsaalanbaus 1894-1897 umgestaltet wurde und heute grob als Vorraum



**Abbildung 2: Billardsaal um 1853, gemalt von Theodor Presuhn.**

zum Festsaal bezeichnet werden kann. Seine Bezeichnung erhielt er als tatsächlicher Billardsaal von Großherzog Paul Friedrich August, der in diesem Teil des Schlosses bis zu seinem Tod 1853 seine privaten Räume hatte. Danach wird der Billardsaal eine andere Nutzung erfahren haben, die jedoch nicht nachverfolgt werden

kann.<sup>45</sup> Es erscheint wenig wahrscheinlich, dass der Raum zwischen 1859 und 1863 für einen Gottesdienst benutzt wurde, während er zugleich einen Billardtisch beherbergte, welcher mit seinen schätzungsweise rund 400 kg Gewicht<sup>46</sup> zunächst an die Seite hätte geräumt werden müssen. Zwar hätte man bei einem Raummaß von 57m<sup>2</sup><sup>47</sup> den Billardtisch noch gut durch entsprechendes Abdecken als Altar umfunktionieren

<sup>44</sup> Es ist davon auszugehen, dass Presuhn selbst anwesend war und ein ereignisgetreues Bild erstellt hat.

<sup>45</sup> Reinbold, Michael: Gespräch 1.09.2016 und Michael Reinbold *Das Oldenburger Schloss*, S. 82.

<sup>46</sup> Nach einer Online-Recherche bei aktuellen Billardtisch-Herstellern variiert die Größe zwischen 250 x 140cm und 280 x 150cm und das Gewicht um die 400 bis 450 kg.

<sup>47</sup> Reinbold, Michael: email vom 5.9.2016.



können, dennoch ist es schlüssiger, dass für einen Altar einfache und leicht transportable Tische benutzt wurden. Der Raum muss daher nach 1853 eine neue Funktion innegehabt haben, wurde indessen weiterhin im Sprachgebrauch am Hofe als „*Billardsaal*“ bezeichnet.

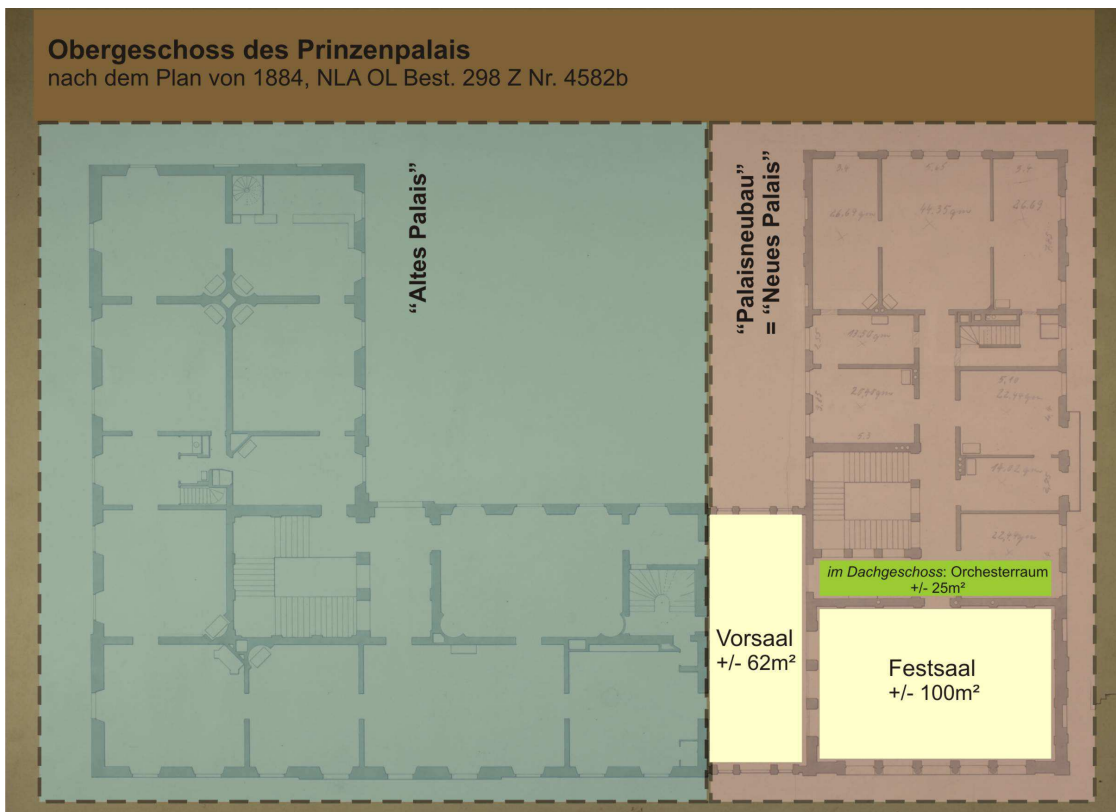
Als die Gottesdienste in das Prinzenpalais ‚umzogen‘, feierte man 1864 zunächst im neuen, großen Festsaal. Erst 1860-1862 hatte man den rechten Flügel an den „*alten Palais*“ angebaut und bezeichnete seither diesen neuen Teil des Gebäudes als „*neues Palais*“.<sup>48</sup> Kurios ist hier die Ortsbeschreibung der Musiker: „*im neuen Palais im Tanz-Orchester durch die Luken*“. Das ist die Sichtweise des Musikers, welcher sich im sogenannten Tanzorchester, einem Orchesterraum, befand, und von dort durch fünf Wandöffnungen, die „*Luken*“, zum Festsaal hinaus spielte. Heute ist dieser Ort noch fast original erhalten: Im zweiten Obergeschoss befindet sich der etwa 12 Metern lange und rund 2 Meter breite Orchesterraum, der sich somit über die gesamte Länge des Festsaales erstreckt. Auf der einen Längsseite sind fünf etwa gut einen Meter breite Fenster eingelassen, die einst den Blick auf den Festsaal preisgaben und die Musik hinunter transportierten. Heute versperrt die abgehängte Decke des Saales die Sicht.



**Abbildung 3: Orchesterraum im Prinzenpalais. Rechts sind die „Luken“ erkennbar. Foto: Carina Lasch Lind, September 2016.**

---

<sup>48</sup> Die Musiker notieren „*Neues Palais*“, was sich durch zeitgenössische Raumpläne bestätigen lässt: Die Karte im NLA OL Best. 298 Z Nr. 4583 (Grundriß des Kellergeschosses, Palais-Bau zu Oldenburg), datiert auf den 7.7.1860 bezeichnet den alten Teil des Prinzenpalais als „*Das alte Palais*“. Im Plan für neue Wasserleitungen von 1890 (NLA OL Best. 298 Z Nr.4927 M 1-56, Blatt 19) wird der rechte Flügel als „*Palais-Neubau*“ bezeichnet.



**Abbildung 4: Plan Obergeschoss Prinzenpalais**

Bereits im folgenden Jahr, 1865, wurde der Karfreitagsgottesdienst in den Vorsaal des Prinzenpalais verlegt. Wie im Plan ersichtlich, ist dies der Raum vor dem Festsaal und somit auf derselben Gebäudeebene. Die Beschreibung „*unten*“ des Musikers bezieht sich auf die Sichtweise vom sonst scheinbar von anderen Hofmusiken gewohnten Orchesterraum aus: Von dort gesehen, befindet sich der Vorsaal ein Stockwerk tiefer, also tatsächlich „*unten*“. Scheinbar war man mit diesem letzten Raumwechsel zufrieden, denn auch in den kommenden Jahren feierte man die Gottesdienste im Vorsaal des Prinzenpalais - sogar die Konfirmation von Prinz Georg 1873.

Eine Ausnahme bildete lediglich die Konfirmation von Friedrich August 1869, die in der St. Ulrichs-Kirche in Rastede gefeiert wurde. Auf die Gründe wird jedoch im Kapitel 4.1.1. noch näher eingegangen.

Auffällig ist insgesamt, dass alle Karfreitagsgottesdienste durch ihre Verortung im Schloss bzw. Prinzenpalais abseits von der Oldenburger Bevölkerung gefeiert wurden. Wodurch entstand jedoch das Bedürfnis bzw. die Tradition Karfreitag im eigenen Hofkreis zu feiern und nicht - wie zu erwarten wäre - einen solch wichtigen kirchlichen Feiertag in der Herzogsloge in Lamberti mit der Bevölkerung zu begehen? Eine mögliche Erklärung liefert der „*Kirchliche Anzeiger für die Pfarrgemeinde Oldenburg*“, der 1871 erwähnt: „*Auch am Charfreitag pflegt der Andrang zu den*

Vormittagsgottesdiensten so stark zu sein, daß Viele den Gang zur Kirche vergeblich machen.“<sup>49</sup> Freilich hätte die Großherzogliche Familie in ihrer eigenen Loge Platz gefunden, vielleicht wollte man jedoch auch dem engeren Hofkreis die Möglichkeit bieten, abseits vom Gedränge in Lamberti einen Karfreitagsgottesdienst zu besuchen. Dagegen spricht wiederum der unter 3.1. erörterte Umstand, dass die Großherzogliche Familie zumindest 1874 im kleinen Familienkreis ohne Hofgemeinde den Gottesdienst beging. Für diesen privaten Karfreitagsgottesdienst scheinen vielmehr persönliche Wünsche und Bedürfnisse der Familie ausschlaggebend gewesen sein. Der Ursprung muss bereits vor oder um 1835 gesucht werden - der früheste Zeitpunkt, zu welchem Hinweise auf Karfreitag auf dem Schloss greifbar sind. Fraglich bleibt dennoch, ob die Großherzogliche Familie trotz eigenem Gottesdienst noch zusätzlich einen der Gottesdienste in Lamberti besuchte. Zu einem hohen Feiertag wäre dies zu erwarten. Machte sich die Familie aber tatsächlich den Aufwand einen eigenen Gottesdienst zu gestalten, um mit Gebeten Christi Tod ein erneutes Mal in Lamberti zu gedenken? Zugleich lässt sich die Frage erweitern auf die herzogliche Gewohnheit zum allgemeinen Gottesdienstbesuch und den weiteren hohen kirchlichen Feiertagen. Leider müssen diese Fragen an dieser Stelle unbeantwortet stehen bleiben.

### 3.3. Personen- und Musikerzahl

Die Raumangaben und -wechsel lassen bei genauerer Betrachtung Überlegung zur teilnehmenden Personenzahl und ausführenden Musikern zu. Mit Ausnahme der außergewöhnlichen Feiern der Konfirmationen 1859 und 1869 fanden die sonstigen Gottesdienste im Billardsaal des Schlosses und im Festsaal sowie im Vorsaal des Prinzenpalais statt. Von diesen Räumen sind die genauen Größen bekannt und können daher für eine Berechnung der maximal anwesenden Personen benutzt werden.

Zur Berechnung wird zunächst festgelegt:

a) Eine stehende Person benötigt im Durchschnitt  $0,8 \text{ m}^2$  Platz. Es wird normalerweise von  $0,5 \text{ m}^2$  pro Person<sup>50</sup> ausgegangen, doch es ist zu berücksichtigen, dass die Mode im Betrachtungszeitraum für die Damen sehr weite Röcke vorsah, weshalb ein großzügigeres Maß genommen wurde. Es ist davon auszugehen, dass die Gemeinde

---

<sup>49</sup> Siehe o.A.: *Kirchlicher Anzeiger für die Pfarrgemeinde Oldenburg* (N<sup>o</sup>. 10 vom 11.03.1871), Oldenburg 1871, S. 39.

<sup>50</sup> Als Richtwert wurde die Versammlungstättenverordnung der Länder herangezogen, abrufbar unter <http://www.hotelier.de/jobs/aus-und-weiterbildung/37544-vstaettv-versammlungsstaettenverordnung-mvstaettv-musterversammlungsstaettenverordnung>, Zugriff 15.09.2016.



stand, denn eine Bestuhlung hat es nicht gegeben. Dies wird zum einen durch Presuhns Bild von Emilars Konfirmation deutlich, zum anderen waren nicht genügend gleiche Stühle im Schloss vorhanden.<sup>51</sup>

b) Für den Altarbereich wird eine variable Fläche von 5 m<sup>2</sup> bis 10 m<sup>2</sup> in den kleineren Räumen Billard- und Vorsaal veranschlagt. Diese Größe ergibt sich aus der Annahme eines Altartisches von 1 x 2 m und einem Freiraum für den Zelebranten von 1,5 m vor dem Altartisch. Freilich ist das eine knappe Bemessung, doch für einen kleineren Raum noch vorstellbar. Eine doppelte Fläche von 10 m<sup>2</sup> wäre weniger eng, dem Rahmen angemessener und ebenso möglich. Daher werden beide Größen berücksichtigt. Für die größeren Räume Marmor- und Festsaal darf von einem erweiterten Altarbereich von 20 m<sup>2</sup> bis 25 m<sup>2</sup> ausgegangen werden<sup>52</sup>.

c) Für die Hofkapelle wird bei voller Besetzung mit 27 Musikern von 30 m<sup>2</sup> ausgegangen. Dieser Zahl liegt ein Platzbedarf von rund 1 m<sup>2</sup> je Musiker zugrunde, was durchaus beengt, jedoch nicht unrealistisch ist. Für die Holzbläser ist dieser Platz gut ausreichend, für Violinen etwas eng, für Posaunen, Bässe und Pauken zu wenig. Sehr viel mehr Platz wird der Hofkapelle nicht zur Verfügung gestanden haben, wenn man davon ausgeht, dass der Orchesterraum im Prinzenpalais nur 25 m<sup>2</sup> bietet und scheinbar für die gesamte Hofkapelle konzipiert worden war. Um jedoch noch die Variable einer gekürzten Besetzung der Hofkapelle berücksichtigen zu können, wird für ein rund 16-18-köpfiges Orchester<sup>53</sup> von 20 m<sup>2</sup> Raumbedarf ausgegangen.

Die nachfolgende Tabelle verdeutlicht die Ergebnisse der Berechnung nach den genannten Parametern und Variablen.

Räume <sup>54</sup>	Altarbereich 5 - 10 m <sup>2</sup> bzw. 20 - 25 m <sup>2</sup>	Hofkapelle 20 - 30 m <sup>2</sup>	verfügbarer Raum für Hofgemeinde	maximale Personenzahl als Hofgemeinde
Billardsaal 57 m <sup>2</sup>	= 25 bis 40 m <sup>2</sup>		= 17 bis 27 m <sup>2</sup>	= 21 bis 34 Personen

<sup>51</sup> Reinbold, Michael: Gespräch vom 1.9.2016.

<sup>52</sup> Als Grundlage dafür dient das Bild von Presuhn zu Emilars Konfirmation: Hier erstreckt sich der Altarbereich über die Breite eines Fensters. Der Marmorsaal hat insgesamt fünf gleich verteilte Fenster, womit der Altarbereich ein Fünftel von 138 m<sup>2</sup> einnimmt = 27 m<sup>2</sup>. Unter Berücksichtigung, dass Presuhns Größenverhältnisse im Allgemeinen nicht immer realistisch sind, wird daher eine Variable von 20 m<sup>2</sup> bis 25 m<sup>2</sup> angesetzt. (Verfälschte Größenverhältnisse bei Presuhn vgl. Michael Reinbold *Willkommen und Abschied*, S. 18-19.).

<sup>53</sup> Dies entspräche 8 Streichern gemäß der Korrektur auf dem Umschlag zu Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) und allen Holzbläsern und optional den Hörnern.

<sup>54</sup> Die Raumgrößen für den Billardsaal und Marmorsaal stammen von Michael Reinbold, email vom 5.9.2016. Die Raumgrößen für den Vorsaal und Festsaal lassen sich anhand des Planes NLA OL Best 298Z Nr. 4582b ermitteln.

Vorsaal 62 m <sup>2</sup>	= 25 bis 40 m <sup>2</sup>	= 22 bis 37 m <sup>2</sup>	= 28 bis 46 Personen
Festsaal 100 m <sup>2</sup>	= 20 bis 25 m <sup>2</sup> nur Altarbereich ohne Hof- kapelle, da diese im Orchesterraum saß	= 75 bis 80 m <sup>2</sup>	= 94 bis 100 Personen unter Berücksichtigung der Dauer des Abendmahlliedes jedoch nur rund 20 Personen (Erklärung folgt im Text)
Marmorsaal 138 m <sup>2</sup>	= 50 bis 55 m <sup>2</sup> mit kompletter Hofkapelle <sup>55</sup>	= 88 bis 93 m <sup>2</sup>	= 110 bis 116 Personen

Tabelle 7

Bei den Ergebnissen ist zu beachten, dass es sich um die *maximal* anwesenden Personen handelt. Es können daher durchaus weniger Personen zugegen gewesen sein.

Die ermittelten Größen der Hofgemeinde öffnen eine Tür zum Hofleben, denn es ist auszuschließen, dass die Karfreitagsgottesdienste für den gesamten Hofstaat abgehalten wurden. Das *Hof- und Staatshandbuch des Großherzogthums Oldenburg* gibt zu jedem Jahr Aufschluss über die gesamte Dienerschaft, aber auch über den am Hofe angeschlossenen lokalen Adel. Im Durchschnitt belief sich der gesamte Hofstaat auf über 160 Personen<sup>56</sup>, gerechnet vom Stallknecht bis hin zum Großherzog. Bis auf zwei Ausnahmen fanden die Gottesdienste jedoch in Räumen statt, die maximal 21 bis 46 Personen fassen konnten. Somit musste die Teilnahme nur einem kleinen ausgewählten Kreis vorbehalten gewesen sein. Tatsächlich lässt sich feststellen, dass es sich dabei um die Großherzogliche Familie mit insgesamt fünf Personen<sup>57</sup> und vermutlich um die engeren Vertrauten wie die Kammerherren, die Hofdamen und die Erzieher der Kinder gehandelt haben muss. Dieser Kreis kommt auf etwa 20 Personen. Weitere rund 20 Personen kommen hinzu, wird noch der Kammerherrenstab berücksichtigt. Alle diese Personen gehörten dem Adel an und erlauben den Schluss, dass eine Teilhabe der einfachen Dienerschaft und sonstigen Bediensteten an den Gottesdiensten ausgeschlossen war.

Insgesamt wirkt der Gedanke befremdlich, dass die komplette Hofkapelle mit 27 Musikern gespielt hat, dabei mit dem Altarbereich mindestens die Hälfte bis zu zwei Dritteln des Raumes in Anspruch nahm, um eine ihr zahlenmäßig unterlegene Gemeinde zu begleiten. Dennoch muss von mindestens 16 Musikern ausgegangen

<sup>55</sup> Im Marmorsaal muss die komplette Besetzung der Hofkapelle gespielt haben, da es anlässlich der Konfirmation von Elimar war, zu welcher das Arrangement eigens geschrieben worden war.

<sup>56</sup> Dabei ist nur die Residenz Oldenburg berücksichtigt. Die Bediensteten der Residenzen Rastede, Eutin und Jever wurden in dieser Summe ausgeklammert. Information nach *Hof- und Staatshandbuch des Großherzogthums Oldenburg für 1859-1874*, Oldenburg 1859-1874.

<sup>57</sup> Großherzog Nikolaus Friedrich Peter, seine Gemahlin Elisabeth, seine beiden Söhne Friedrich August und Georg Ludwig sowie sein Bruder Elimar.

werden: Durch die Notizen ist bekannt, dass 1860 die zweite Oboe gespielt hat. Es muss daher mindestens auch die erste Oboe anwesend gewesen sein, was damit den Einsatz der weiteren Holzbläser zwar nicht bestätigt, aber auch nicht ausschließt. Da in diesem Jahr der Karfreitagsgottesdienst im Billardsaal, somit in dem kleinsten Raum stattgefunden hat und die Hofkapelle mit einer Streicher-Holzbläser-Besetzung fast ein Drittel des Platzes für sich in Anspruch nahm, ist folglich als Bestätigung für die ungleiche Verteilung von Hofgemeinde und Begleitung zu sehen.

Im Fall des Karfreitagsgottesdienstes im Jahr 1859 ist davon auszugehen, dass er aufgrund des beengten Raumes im Marmorsaal stattgefunden hat: es hat sehr wahrscheinlich die vollständige Hofkapelle gespielt - das Arrangement war eigens für diesen Tag geschrieben worden - und hätte wie oben erwähnt unverhältnismäßig viel Platz eingenommen. Es ist durchaus denkbar, dass man 1859 den Karfreitagsgottesdienst außergewöhnlich größer als sonst feierte, da am Tag zuvor Herzog Elimar konfirmiert worden war und an diesem Tag das erste Mal am Abendmahl teilnehmen durfte; als Raum ist daher der Marmorsaal nicht auszuschließen.

Ein weiterer Indikator für die Personenzahl ist die Dauer des Abendmahles. Dank der Notiz des Cellisten auf seinem Notenblatt zu Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) ist überliefert, wie viele Verse des Abendmahlliedes gespielt wurden. Dies variiert zwischen sechs bis zwölf Mal und kann auf seine Dauer geschätzt werden (näheres dazu siehe Kapitel 3.6. und Anhang IV). Bei wenigen Wiederholungen ist von einer kleineren Hofgemeinde auszugehen, bei vielen konsequenterweise von einer größeren. Allerdings verhält sich dies nicht in Relation zu den Räumen: acht bis neun Mal (= ~ 5 bis 6,5 Minuten) wurde im Billardsaal wiederholt, nur sechsmal (= ~ 3,5 bis 4,5 Minuten) im viel größeren Festsaal und zwölfmal (= ~ 7 bis 9 Minuten) im Vorsaal. Setzt man für den Billardsaal ein Mittel von 28 Personen voraus, für die ein Mittel von 5:45 Minuten für die Verteilung des Abendmahls gebraucht wurden, folgt daraus, dass im Festsaal 1864 nur 20 Personen und im Vorsaal 1866, der dem Billardsaal in der Größe ähnelt, 38 Personen anwesend waren. Im Fall des Vorsaales entspräche dies recht genau dem Durchschnitt des berechneten Ergebnisses von maximal 28 bis 46 Personen. Im Fall des Festsaales ist es unverhältnismäßig. Es wirft gar die Frage auf, warum man in solch einem großen Raum den Gottesdienst beging und dazu noch die Hofkapelle - trotz genügend vorhandenem Platz - unter das Dach in den Orchesterraum ‚verbannte‘. Möglicherweise

war man letztlich mit dem Festsaal nicht zufrieden, weswegen man ab dem kommenden Jahr nur noch im Vorsaal den Gottesdienst feierte.

Zwar ist bei allen Überlegungen der Einsatz einer Minimalbesetzung in Form eines Streichquartetts nicht völlig auszuschließen, doch werden deswegen nicht sehr viel mehr Personen als oben angegeben teilgenommen haben: Der Hofstaat hat diese Karfreitagstradition sehr wahrscheinlich immer mit demselben Personenkreis begangen, unabhängig davon, ob aufgrund einer kleineren Hofkapellen-Besetzung mehr Platz war oder nicht. Einiges deutet indes auf eine Besetzung mit rund 16 Musikern hin<sup>58</sup>, die durchaus Platz gefunden haben und die letztlich aufgrund ihres Einstellungsvertrages allen Grund hatten bei den Hofgottesdiensten ihren Dienst zu leisten: „[...] verpflichtet sich zum Orchester-Spiel [...] in den Hofconcerten [...] sowie zu allen übrigen Loyaldienst, als z.B. **Kirchen-** Tafel- Ball- und Theater-Orchester-Musik [...]“.<sup>59</sup>

#### 3.4. Arrangement

Das Notenkonvolut wurde ursprünglich 1859 anlässlich der Konfirmation von Herzog Elimar an Gründonnerstag und für Karfreitag geschrieben und angelegt. Die entsprechenden Choräle wird Oberhofprediger Nielsen ausgewählt haben, welche schließlich der Hofkapelle bzw. dem Hofkapellmeister Pott direkt mitgeteilt wurden. Ob beim Arrangement auf ein bereits bestehendes von vorherigen Karfreitagsgottesdiensten zurückgegriffen wurde, kann mangels Überlieferung nicht gänzlich nachvollzogen, jedoch nicht völlig ausgeschlossen werden: Die Hofkapelle hat zwei Jahre zuvor, im Jahr 1857, „*Communion-Choräle*“ geprobt<sup>60</sup>, was auf ein bereits bestehendes Arrangement für Karfreitag hindeutet. Im Falle der Konfirmation wird das Arrangement vermutlich neu gemacht worden sein, es sei denn, es hat bereits eine orchestrale Bearbeitung für die vorherigen Konfirmationen der Schwestern Friederike und Amalie gegeben - was sich in diesem Zusammenhang leider nicht feststellen ließ.

Auf bereits Bestehendes wurde beim Arrangement des vorliegenden Notenkonvolutes tatsächlich zurückgegriffen: Die Archivmappe enthält neben Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) und Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) noch die in dieser Arbeit nur marginal behandelte Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) für Karfreitag 1853. Von den darin enthaltenen Chorälen ist nur einer mit denen in Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) identisch: „*Schmücke dich*,

---

<sup>58</sup> Näheres in Kapitel 3.5.

<sup>59</sup> Siehe NLA OL Rep. 760, Best. 15-1, Nr. 9 (Anstellungsverträge Hofmusiker)

<sup>60</sup> Vgl. NLA OL Best. 15-1, Nr. 14. Näheres dazu noch in Kapitel 3.7.

*o liebe Seele*“. Dies erlaubt, die Choräle einer musikalischen Vergleichsanalyse zu unterziehen. Als Ergänzung wurde der Analyse das Choralbuch von Carl Meineke von ca. 1800 hinzugezogen.<sup>61</sup> Meineke (1745-1824) war Organist an St. Lamberti und sein Choralbuch unter den Organisten der Oldenburgischen Kirche neben ähnlichen Choralbüchern in Gebrauch.<sup>62</sup>

Tatsächlich lässt sich ein klarer Einfluss Meinekes erkennen: Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) sowie Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) basieren zweifellos auf seinem Choralbuch! Es sind lediglich einige wenige rhythmische Dehnungen und überschaubare harmonische Veränderungen zu verzeichnen. Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) verändert in insgesamt acht (von 40) Takten die Harmonie gegenüber Meinekes Choralbuch. Dabei handelt es sich um wenig abenteuerliche Anpassungen: So wird beispielsweise aus einem einfachen Dominantakkord ein Dominantseptakkord oder ein verkürzter Dominantnonakkord anstelle eines Tonikaparalle-Quart-Vorhaltes eingesetzt.

Beim Vergleich von Meinekes Choralbuch mit N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) ist festzustellen, dass es auch hier wieder harmonische Anpassungen gibt, die sich aber in ähnlich unspektakulären Bahnen wie zuvor bewegen. Auffällig ist der wiederholte Einsatz eines verminderten Septakkordes. Insgesamt kommt es in 16 Takten zu Veränderungen, wozu auch eingebaute Durchgänge zählen. Jedoch bleibt über mehrere Takte das Harmoniegerüst und weitgehend auch die Stimmführung mit Meineke identisch.

Eine Eigenart des Choralsatzes zeichnet sich gegenüber Meineke ab: Während dieser den A-Teil des Chorals identisch wiederholt, sind in Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) und in Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) bei der A-Teil-Wiederholung kleine harmonische Veränderungen, zu verstehen als kleine Variationen, auszumachen. Die gleiche Vorgehensweise konnte analog bei allen anderen Chorälen in beiden Inv. N<sup>o</sup>. festgestellt werden.

Die detaillierte Übersicht der harmonischen Analyse kann im Anhang III eingesehen werden.

Allgemein zu bemerken zu Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) und Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) ist zudem, dass in den vier Streicherstimmen bereits die komplette Harmonie vorhanden ist. Alle weiteren Instrumente doppeln entweder ganz oder in wenigen Takten die Stimmführung in gleicher oder oktavierter Lage, was letztlich der Akzentsetzung und dem Klangfarbenspiel dient. Des Weiteren fallen die zahlreichen Dynamikanweisungen

---

<sup>61</sup> Das Choralbuch kann online abgerufen werden unter [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525169\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525169_00005.html), (Stand: 26.08.2016).

<sup>62</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 67-71.

auf, die neben den einheitlichen f, mf, p etc. auch viele crescendi und decrescendi aufweisen. Gemein haben dabei alle Choräle, dass die Wiederholung einer musikalischen Phrase als Echo im piano zu spielen ist - was nicht unbedingt dem Textinhalt entsprechen muss, der teils ganz andere Akzente setzt bzw. setzen möchte oder sollte. Dies kann als Indiz dafür verstanden werden, dass der Arrangeur der musikalischen Akzentuierung einen höheren Stellenwert zuschrieb als dem entsprechenden Choraltext. Letztlich passt dies in das Bild der Epoche, in welcher gerade erst die Diskussion um eine „*Rhythmisierung*“ des Chorals aufkam. Kritiker verurteilten die völlige Unbetontheit der Texte und forderten mit der „*Rhythmisierung*“ eine Hervorhebung der einzelnen Textbestandteile.<sup>63</sup> Einer dieser Kritiker ist Klammer Wilhelm Frantz, der 1852 den rhythmischen Choralgesang beschreibt als „[...] fürs Auge tactisch-streng geordnet, daß manche Textsylbe schärfer accentuirt und stärker quantitirt wird, daß hin und wieder einzelne Zeilen mittelst einer andern Tactart und Beseitigung der Fermaten eine besondere Gliederung erhalten[...].“<sup>64</sup>

Zum Arrangement stellt sich letztlich noch die Frage nach dem Urheber selbst. Das Notenkonvolut trägt keinen Namen eines Arrangeurs, was die Spekulation zulässt, die Bearbeitung stammt von Hofkapellmeister Pott. Von der Hand zu weisen ist dies nicht, denn Pott komponierte selbst und machte regelmäßig Arrangements für die Hofkapelle. Das eingangs erwähnte Schreiben Potts, in welchem er um eine Zahlung für seine orchestralen Bearbeitungen für die Karfreitagsgottesdienste bittet<sup>65</sup>, unterstreicht Pott als möglichen Arrangeur des vorliegenden Notenkonvolutes. Bestätigung könnte ein Abgleich der Handschriften mit Pott eindeutig zuordenbaren Manuskripten bringen. Problematisch ist dabei allerdings, dass unbekannt ist, ob das vorliegende Notenkonvolut von Pott selbst oder von einem Kopisten vervielfältigt wurde.

Aus welchem Grund Pott -sofern er der Arrangeur ist - auf Meinekes Choralbuch als Vorlage zurückgriff, ist insofern interessant, als dass Pott als Komponist problemlos die Harmonisierung gänzlich selbst hätte vornehmen können. Andererseits untermauert dies die Bedeutung von Meinekes Choralbuch über ein halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen.

---

<sup>63</sup> Vgl. Klammer Wilhelm Frantz: *Ueber den Choralgesang*, S. 17.

<sup>64</sup> Siehe ebd.

<sup>65</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 210.

### 3.5. Besetzung

Das Arrangement ist für ein 27-köpfiges Orchester gesetzt. Das geht nicht nur aus den komplett vorhandenen Einzelstimmen hervor, sondern auch aus den Vermerken auf den beiden Umschlägen, wo die Stimmen und ihre jeweilige Stärke notiert wurden. Bei den Streichern wird davon ausgegangen, dass die Notenblätter nur von jeweils einem Spieler und nicht - wie heute üblich - zu zweit benutzt wurden. Diese Schlussfolgerung ergibt sich aus der Größe der Hofkapelle, welche zwischen 1859 und 1873 eine wechselnde Musikerzahl von 25 bis 29 hatte und erst ab 1874 auf über 35 Musiker anwuchs.<sup>66</sup> Würde man die elf Streicherstimmen des Notenkonvolutes doppelt berücksichtigen, entspräche das Arrangement einem 38-köpfigen Orchester, was jedoch über der Anzahl der verfügbaren Musiker läge.

Wie bereits erwähnt wurde, ist das Arrangement so gesetzt, dass die Streicher die Harmonie komplettieren und alle anderen Instrumente die Klangfarbe und Akzente ergänzen. Das lässt den Gedanken zu, dass die Choräle gegebenenfalls problemlos von einem Streichquartett bzw. mehrfach besetzt gespielt werden könnten. Es stellt sich die Frage, ob der Arrangeur bereits 1859 mit dem Gedanken gespielt hat, das Arrangement wieder zu verwenden und gleich für den Fall einer kleineren Besetzung vorgesorgt hat. Tatsächlich wurde dasselbe Notenkonvolut über den langen Zeitraum von vierzehn Jahren insgesamt mindestens neun Mal verwendet, und - wie oben angeführt - kann es aufgrund der wechselnden Größen der Räumlichkeiten auch Veränderungen in der Besetzung gegeben haben. Darauf deuten in erster Linie die Korrekturen auf dem Umschlag von Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) hin, die die Zahl „3“ der Violinen- und Bassbesetzungen durchstreichen und eine „2“ daneben platzieren. Allerdings werden die fehlende „2“ der Bläser ergänzt und die Posaunen ausgestrichen. Zunächst kann diese Korrektur dahingehend interpretiert werden, dass sich die Zahlen auf die im Umschlag enthaltenen Stimmen beziehen. Allerdings sind weiterhin die ursprünglichen Stimmen enthalten, was daher auf eine Reduzierung der spielenden Musiker schließen lässt. Auf wann sich diese Korrektur bezieht, kann nicht nachvollzogen werden. Auch schließt dies nicht aus, dass zu einem späteren Zeitpunkt wieder alle Stimmen zum Einsatz kamen. Dass jedoch diese Streichungen vorgenommen wurden, ist ein Indiz für eine

---

<sup>66</sup> Nur 1862 sank die Musikerzahl auf 25, in 1871 auf 26. Die restlichen Jahre war sie konstant bei 27, stieg ab 1868 auf 29. Zu entnehmen den jährlichen Ausgaben von o.A.: *Hof- und Staatshandbuch des Großherzogthums Oldenburg für 1859-1874*, Oldenburg 1859-1874.

wechselnde Besetzung und stützt die These eines kleineren Ensembles in den kleineren Räumlichkeiten.

Einige Notizen der Musiker helfen bei der Bestimmung, in welchen Jahren welche Instrumente zum Einsatz kamen - jedoch sind diese zu wenige, um eine klare Aussage machen zu können. Für 1859 ist davon auszugehen, dass die gesamte Besetzung gespielt hat, da das Arrangement spezifisch dafür geschrieben wurde und im Marmorsaal genügend Platz für die komplette Hofkapelle war. In den restlichen Jahren, werden mindestens die Streicher immer zum Einsatz gekommen sein, da diese das Harmoniegerüst bilden - ob nun einfach besetzt als Streichquartett oder mehrfach wie im Notenkonzert vorgesehen<sup>67</sup>, kann nur gemutmaßt werden. Folgende Hinweise entziehen der Streichquartett-Hypothese jedoch an Fundament:

1860 macht die Oboe II eine Notiz mit Jahresvermerk, was darauf schließen lässt, dass mindestens auch Oboe I gespielt haben muss, um einen einheitlichen Klang zu erzeugen. Ob weitere Bläser in diesem Jahr spielten, lässt sich daraus und aus der Partitur nicht herleiten: In der Harmonie würden sie nicht fehlen, sie würden lediglich Einfluss auf den Gesamtklang nehmen. Doch wäre es befremdlich als Bläser nur die Oboen zu hören, weswegen von weiteren Blasinstrumenten auszugehen ist.

Weitere Vermerke mit Jahreszahl finden sich nur noch in Fagott I und Fagott II zur Konfirmation von Prinz Georg und zu Karfreitag in 1873. In jenem Jahr müssen zwecks Klanghomogenität daher neben den Fagotten mindestens noch weitere Holzbläser eingesetzt worden sein.

In Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) befindet sich die mit „*überflüssige Stimmen*“ überschriebenen und durchgestrichenen Notenseiten der Posaunen und Pauken. Wie unter 2.4. geschildert, bezieht sich das Ausstreichen auf die Choräle von Gründonnerstag, d.h. die Konfirmationen. Davon ausgehend, dass die Konfirmation Elimars mit der vollständigen Besetzung gespielt und Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) nur für die drei Konfirmationen genutzt wurde, kann gefolgert werden, dass die Streichung bezüglich der Konfirmationen von Friedrich August und/oder Georg erfolgt ist. Obgleich dabei die Choräle für Karfreitag nicht ausgestrichen wurden, ist es wenig wahrscheinlich, dass die Pauken und Posaunen, evtl. gar die Trompeten und weitere Bläser im Billardsaal bzw. Vorsaal schon aufgrund des beengten Raumes und geringerer, teilnehmender Hofgemeinde gespielt haben.

---

<sup>67</sup> Die Noten geben jeweils drei Violine I, Violine II und Bassi an. Später wurde auf jeweils zwei gekürzt. Siehe Kapitel 2.4.



Dies führt direkt zu einem weiteren vom musikalischen Gesichtspunkt unabhängigen Punkt: Ein 27stimmiges Orchester erreicht ein mächtiges Tonvolumen, besonders wenn die Blechbläser zum Einsatz kommen. Wie sangeskräftig war die Hofgemeinde, um unter diesem Klang nicht unterzugehen? Kann man von einem klanglichen Gleichgewicht ausgehen oder übertönte das Orchester den Gesang? Wie im vorherigen Kapitel erörtert, waren je nach Raumgröße maximal zwischen 21 bis 116 Personen zugegen. Lediglich bei rund 80 Personen<sup>68</sup> ist vorstellbar, dass es annähernd zu einem klanglichen Gleichgewicht kam. Wohl wäre die Beteiligung eines Chores zur Unterstützung denkbar, entfällt jedoch aus der Unmöglichkeit des dafür notwendigen, zusätzlichen Platzbedarfs. Bei kleinerem Raum und damit kleinerer Hofgemeinde muss daher zwangsläufig eine mindestens um das Blech gekürzte Besetzung zum Einsatz gekommen sein.

Alle diese Indizien schließen auf eine Besetzung aus acht Streichern (die Kürzungen des Umschlages von Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) berücksichtigt) und maximal den acht Holzbläsern - obgleich diese Kammerbesetzung noch immer eine in Relation zur Hofgemeinde große Lautstärke erreicht.

Eine Erwähnung verdient Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) in diesem Zusammenhang: Die Existenz dieser Orgelnoten belegt, dass man bei den Hofgottesdiensten scheinbar nicht ausschließlich auf die Hofkapelle, sondern auch bescheiden auf nur einen Musiker an der Orgel zurückgriff. Ist dies nachweislich nur in einem Jahr der Fall, schließt es diese Art der Choralbegleitung für andere Jahre nicht aus, zu denen beispielsweise Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) keine Hinweise liefern. Es ist unbekannt, welches Instrument 1853 benutzt worden sein mag: Das Schloss besaß keine Orgel. Sind die Noten zwar manualiter und daher so gesetzt, dass man sie alternativ am Klavier hätte spielen können, entfällt diese Option nichtsdestotrotz: Die Noten sind betitelt mit „*Organo*“ und sagen implizit einen direkten Bezug zu diesem Instrument und nicht zum Klavier aus. Denkbar ist, dass man sich für diesen Zweck ein Orgelpositiv beispielsweise aus dem Lehrerseminar, wo immerhin Orgelunterricht stattgefunden hatte, ausgeliehen hat.

### 3.6. Spielgeschwindigkeit

Die sich im Laufe der Zeit wandelnde Spielgeschwindigkeit von Musikstücken ist in der Musikwissenschaft immer wieder ein Thema - besonders was die schwer greifbaren

---

<sup>68</sup> Einschätzung nach eigenen Erfahrungswerten in Chor- und Orchesterpraxis als Chorsängerin und Chorleiterin sowie Gottesdienstbegleitung an der Orgel.

Epochen vor der Aufnahmetechnik ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert angeht. Theorien um defekte Metronome oder falsches Metronomnutzen bis hin zur (allgemeinen Lebens-)Beschleunigung durch die Industrialisierung können letztlich keine mustergültigen Aussagen zu den originalen Tempi liefern.<sup>69</sup> Eine Sonderrolle nimmt dabei der Choralgesang ein, der anders als die Werke in den diskutierten Tempi-Theorien kein Teil der Kunstmusik ist, sondern - wenn auch vielerorts von virtuosen Organisten begleitet und umspielt - das Tempoempfinden der Gemeinde, also der breiten Bevölkerung widerspiegelt. Konkret zum Choralgesang sind einige Hinweise überliefert, die auf eine extrem langsame Ausführung hindeuten. So erwähnt Justin Heinrich Knecht (1752-1817) in seinem Württembergischen Gesangbuch von 1799: *„Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann. Diese Einfachheit und Langsamkeit gibt ihm nicht nur die höchste Feierlichkeit und Würde, sondern auch die anerkannteste Tauglichkeit von einer sehr zahlreichen Menge Volks [...]“*.<sup>70</sup> Nach einigen Berichten ist das schleppende Tempo lange Zeit beibehalten worden, dass Mitte des 19. Jahrhunderts auf jede Silbe etwa vier Pulsschläge und auf jede Fermate acht bis zwölf Schläge zu zählen waren, was umgerechnet einer Langsamkeit von 15 je Halbe entspricht.<sup>71</sup> Allerdings bezieht sich dies auf einen Bericht aus Baden, und je nach Region mögen die Unterschiede groß gewesen sein.<sup>72</sup>

Die vorliegende Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) und Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) liefern der Tempo-Forschung zusätzliche wertvolle Informationen. Insgesamt bestätigen sie mit einigen wenigen Notizen zwar die Berichte über langsame Tempi, nicht jedoch die extreme Langsamkeit von vier Schlägen je Silbe. Folgende Notizen geben darüber Aufschluss:

a) Der Violoncellist hat neben dem ersten Choral zu Karfreitag *„Schmücke dich - 3 Verse“* die Notiz *„à 3 Minuten“* hinzugefügt. Somit lässt sich sehr genau festlegen, dass eine Halbe, also ein Schlag etwa 30 Schlägen je Minute entsprach. Die Fermatenlänge

<sup>69</sup> Vgl. Wehmeyer, Grete: *Prestigißimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik*, Hamburg 1989, S. 53-55, S. 76-81 und S. 129-139.

<sup>70</sup> Siehe Knecht, Justin Heinrich/Christmann, Johann Friedrich: Vorwort, in: Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter, vierstimmiger Choralmelodien für das neue Württembergische Landesgesangbuch, Stuttgart 1799, zitiert nach: Stroeve, Barbara: *Gesungene Aufklärung. Untersuchungen zu nordwestdeutschen Gesangbuchreformen im späten 18. Jahrhundert*, <http://oops.uni-oldenburg.de/102/> (Stand: 08.08.2016), S. 191.

<sup>71</sup> Vgl. Feder, Georg: „Verfall und Restauration“, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1965, S. 232.

<sup>72</sup> Was auch heute noch der Fall ist: Haben sich die Tempi heute insgesamt beschleunigt, singt jede Gemeinde dennoch nach ihrem eigenen Maß, wie die Verfasserin aus eigener interkonfessioneller Erfahrung als Organistin in verschiedenen Städten und Ländern weiß.

ist dabei zwar strittig, wird für diese Berechnung jedoch als doppelte Länge berücksichtigt. Tatsächlich könnten die Fermaten jedoch noch länger gehalten worden sein. Umgerechnet auf die obige Aussage der viersekündigen Dauer je Silbe, hat die Oldenburger Schlossgemeinde mit einer doppelten Geschwindigkeit von zwei Sekunden je Silbe gesungen.

Dies deckt sich mit Georg Feders Interpretation von Johann Ernst Häusers Empfehlung von 1834, „das richtigste Zeitmaß für den Choral möchte daher ein *Andante* sein, dessen Haupttöne, in halben Taktnoten geschrieben, ungefähr noch einmal so langsam wären, als die Pendelschwingungen eines Mälzeschen Metronoms, der auf den 60. Grad gestellt ist.“<sup>73</sup>, also nach Feder entspräche dies 30 je Halbe bzw. „Hauptton“.<sup>74</sup> Allerdings führt Häuser fort, dass zu langsames Singen die Stimme und Brust ermüde „durch zu langes Aushalten jedes einzelnen Tones“. Zudem zerreiße das überlangsame Singen alle Textzusammenhänge und einzelne Silben.<sup>75</sup> Feders Interpretation muss angezweifelt werden, denn bei 30 je Halbe hat ein sängerisch ungeschulter Laie keine Chance Textzusammenhänge und Silben nicht zu zerreißen: er müsste etwa alle zwei Silben atmen, insbesondere die Damen in ihren in dieser Epoche üblichen Korsetts. Darüber hinaus passt Häusers „*Andante*“ nicht in Feders Bild: Tempo 30 ist kein *Andante*, sondern allenfalls ein *Largo*. Da Häuser in seinem Buch Vorschläge zur *Verbesserung* des Gesangs macht und besonders das textzusammenhangzerreißende Singen aufheben möchte, ist es schlüssiger, seine Angabe als 60 je Halbe zu interpretieren: Seine „*Pendelschwingung*“ ist eine Vollschiwingung, d.h. das Pendel schwingt hin und wieder zurück. Dabei ist das Metronom auf 60 gestellt, bedeutet, dass es je Halbschwingung ‚tickt‘. Häuser möchte die Haupttöne „noch einmal so langsam [...] als die *Pendelschwingung*“ und meint damit Halbschwingung gleich ein Hauptton. Daraus folgt ein 60 je Halbe, was zwar doppelt so schnell ist wie von Feder angegeben, jedoch zu Häusers weiteren Ausführungen passt. Untermauert wird diese korrigierte Interpretation Häusers, indem wenig vorstellbar ist, dass die Oldenburger Gemeinde mit 30 bis 40<sup>76</sup> je Halbe gleich schnell bzw. sogar schneller sang, als es Häuser sich als Idealfall wünschte.

---

<sup>73</sup>Siehe Johann Ernst Häuser *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik*, S. 323.

<sup>74</sup> Vgl. Georg Feder *Verfall und Restauration*, S. 232.

<sup>75</sup> Siehe Johann Ernst: Johann Ernst Häuser *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik*, S. 323.

<sup>76</sup> Zu 40 je Halbe folgen noch weitere Erklärungen in diesem Kapitel.

b) Zwar keine minutengenaue Angabe zur Choraldauer, aber dennoch eine Zeitangabe machen drei Musiker scheinbar unabhängig voneinander: Sie notierten die Dauer der jeweiligen Predigten sowie die Gesamtdauer der Gottesdienste. Diese Notizfreude erlaubt Rückschlüsse auf die Dauer der jeweiligen Gottesdienstteile und somit auch auf die Geschwindigkeit der Choräle:

Ein Violoncellist notierte auf der zweiten Seite seiner „Konfirmations“-Noten in der rechten oberen Ecke „III  $\frac{1}{4}$ “. Als einzig logische Erklärung könnte dies die Gesamtdauer eines Konfirmations-Gottesdienstes darstellen: Der Musiker machte nach jeder verstrichenen Viertelstunde einen Strich, nach drei Strichen war die Feier beendet und er ergänzte die  $\frac{1}{4}$  stellvertretend für eine Viertelstunde. Ein anderer Bezug zu „Vierteln“ oder „drei Vierteln“ ist im Notentext nicht auffindbar: es gibt bis auf wenige Durchgangsnoten in Vierteln nur Halbe und Ganze. Die Viertelnoten selbst stehen in keiner Verbindung zu der Zahl Drei. Dass es sich tatsächlich um die Gesamtdauer handelt, wird durch das vorhandene Textheft der Konfirmationen von Herzog Elimar und Erbgroßherzog Friedrich August untermauert: Die komplette Textabfolge der Gottesdienste ist damit recht genau bestimmbar, die Differenz von Gesamtdauer und Text entspricht der Länge des Choralgesangs. Mehr dazu weiter unten.

Die genauesten und umfangreichsten Zeitangaben macht der Violoncellist in seinen „Karfreitags“-Noten: Die Gottesdienste zwischen 1860 und 1873 dauerten alle 75 Minuten. Dennoch variierten die Predigtdauern zwischen 26 und 33 Minuten sowie die Länge des Abendmahls. Zu dieser hat der Violoncellist keine Dauer angegeben, dafür allerdings wie viele Male der begleitende Choral wiederholt wurde: Dies variiert zwischen sechs und zwölf Mal. Diese beiden sich verändernden Gottesdienstteile bei gleichbleibender Gesamtdauer führen bei der Tempo-Bestimmung der Choräle zu Schwierigkeiten, und müssen für die Bestimmung der Tempi daher mit einem Mittelwert gerechnet werden.

Die Gesamtdauer von 75 Minuten wird an anderer Stelle von der Ersten Violine auf der zweiten Seite am Ende notiert und bestätigt damit die Angabe des Violoncellisten. Des Weiteren hat dieselbe Erste Violine zwischen dem ersten und zweiten Choral die Dauer der Predigt von 33 Minuten vermerkt.

c) Wie unter b) erwähnt ist durch den Violoncellisten die Anzahl der Wiederholungen des Abendmahlliedes überliefert. Für die Bestimmung der Dauer ist zunächst eines sicher: Der Musiker hatte zwischen jeder Wiederholung genügend Zeit für das Malen der Zählstriche, die an verschiedenen Ecken (für die jeweiligen Jahre) der Seite

aneinandergereiht sind. Erst danach muss der Musiker die Striche zusammengezählt und die jeweilige Summe neben das Jahr geschrieben haben. Um also überhaupt Zeit zum Malen dieser Striche zu haben, muss das Tempo daher recht langsam gewesen sein. Dabei ist noch zu bedenken, dass die Notiz von einem Cellisten stammt: Er hat dazu erst den Bogen in die linke Hand zum Halten wechseln, den Bleistift greifen, notieren, Bleistift zurücklegen, den Bogen wieder in die Rechte aufnehmen müssen. Dafür wird er keinesfalls weniger als fünf Sekunden gebraucht haben. Dies kann daher bedeuten, dass zwischen jedem Vers eine längere Atempause gemacht wurde, was ein sehr ruhiges Tempo unterstreicht.

d) Der liturgische Verlauf des Karfreitagsgottesdienstes lässt sich anhand von Überlieferung zeitgenössischer Gottesdienstordnungen bis auf ein paar Fragezeichen recht gut rekonstruieren. Dafür liegt zum einen die Abhandlung von Ludwig Schauenburg: *Die Geschichte der Oldenburgischen Gottesdienstordnung vom Jahre 1573 bis heute* von 1897<sup>77</sup> zugrunde, zum anderen die Angaben aus dem *Kirchlichen Anzeiger für die Pfarrgemeinde Oldenburg* (Ausgaben 1859-1873). Eine gesonderte Arbeit zur Geschichte der Oldenburgischen Gottesdienstordnung mag noch weitere für die Berechnung hilfreiche Details liefern, diese müssen für die vorliegende Arbeit jedoch ausgeklammert bleiben. Viele der Textstellen können durch die Gottesdienstordnungen in ihrer Dauer festgelegt werden, was bei bekannter Gesamt- und Predigtzeit Rückschlüsse auf die Länge der Choräle zulässt, zu welchen die Anzahl der jeweiligen Verse bekannt sind.

Zusammenfassend kann daher gesagt werden, dass die Tempi der vorliegenden Choräle mit kleinen Schwankungen durchschnittlich auf etwa 30 bis 40 je Halbe gespielt wurden.<sup>78</sup> Der Berechnung liegen die folgenden Kriterien zugrunde:

*Ausgangspunkt:* Da zu einem Choral eine klare Zeitangabe vorhanden ist, dessen Tempo mit 32 je Halbe umgeschlüsselt werden kann, kann sich diese Geschwindigkeit als Richtwert auf die restlichen Choräle übertragen lassen. Kleine Abweichungen sind möglich.

---

<sup>77</sup> Schauenburg, Ludwig: *Die Geschichte der Oldenburgischen Gottesdienstordnung vom Jahre 1573 bis heute*, Brake 1897.

<sup>78</sup> Es muss davon ausgegangen werden, dass es kein Universaltempo für alle Choräle gab, man jedoch mit einem Mittelwert der Realität sehr nahekommt. Das sagt auch Häuser: „Das Zeitmaß des Choralgesanges bleibt freilich immer schwierig anzugeben, weil es nicht bei allen Melodien und auch nicht in allen Kirchen gleich sein kann; doch darf im Wesentlichen dieser Unterschied nur sehr gering sein.“ (Siehe Johann Ernst Häuser *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik*, S. 232.).

*Choralvorspiele*: Es muss davon ausgegangen werden, dass jedem Choral ein Vorspiel vorausging, denn „*diese sind aber nothwendig, damit die Gemeinde theils das zu singende Lied aufschlagen kann, theils die Tonart fasst, aus welcher sie singen soll.*“<sup>79</sup>, wie Frantz 1810 bemerkt. Das Notenkonvolut enthält keine Angaben zu den Vorspielen, obgleich etwa die Anzahl der Verse bis auf eine Ausnahme stets angegeben wurde. Eine kleine Notiz könnte ein Hinweis auf die Vorspielpraxis sein: Der Violoncellist vermerkte im zweiten Choral zur Konfirmation am Ende von Takt 14 einen Strich mit Sternchen und Jahreszahl 1873. Die Stelle markiert zugleich das Ende der ersten musikalischen Phrase und wäre damit ein in sich schlüssiges Vorspiel. Freilich ist das kein Nachweis, dass alle Choräle auf diese Weise eingeleitet wurden, denkbar ist auch der Durchlauf eines ganzen Verses. Letzteres wäre insofern schlüssig, da keine weiteren Anweisungen oder Notizen notwendig sind - und dies entspricht dem Notenkonvolut bis auf die einzelne Notiz des Cellisten. Obgleich Häuser nur sehr kurze und aus einigen Akkorden bestehenden Vorspiele empfiehlt<sup>80</sup> und auch Frantz nur den „*Anfang des Liedes*“ vorschlägt<sup>81</sup>, wurde wegen fehlender Hinweise dazu in den Noten für die Berechnung von einem ganzen Vers als Vorspiel ausgegangen. Ein weiterer Anlass zu dieser Annahme ist, dass es sich bei Häuser und Frantz lediglich um *Verbesserungsvorschläge*, nicht jedoch um eine Beschreibung der üblichen Praxis handelt.

*Fermaten*: Die Notenwerte mit Fermaten werden in der Berechnung zur besseren Illustration mit zwei Variablen berücksichtigt. Zum einen mit ihrer doppelten, zum anderen mit ihrer vierfachen Länge. Im Gesamtergebnis wirkt sich dies sehr stark aus, wie in der Tabelle im Anhang ersichtlich wird.

*Textvorlagen bzw. Ablauf*: Der liturgische Ablauf mit seinem kompletten Text ist für zwei Konfirmationen überliefert. Oberhofprediger Nielsen hatte zur Konfirmation Elimars und zur Konfirmation Friedrich Augusts den gesamten Ablauf samt Texten drucken lassen.<sup>82</sup> Das Rezitieren des Textes kommt auf rund 30 Minuten<sup>83</sup>, während die

---

<sup>79</sup> Siehe Frantz, Klamer Wilhelm: „Vorbericht“, in: *Choralbuch, enthaltend die bekanntesten und vorzüglichsten Choräle der protestantischen Kirche Deutschlands mit reinen Melodien und reinen, überall ausgeschriebenen Harmonien. Zur Begründung eines würdevollen harmonischen Kirchengesanges und zur Beförderung häuslicher Erbauung*, Halberstadt 1810, S. XV.

<sup>80</sup> Vgl. Johann Ernst Häuser *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik*, S. 287.

<sup>81</sup> Vgl. Klamer Wilhelm Frantz *Vorbericht*, S. XV.

<sup>82</sup> Nielsen, Nikolaus: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Seiner Hoheit des Herzogs Anton Günther Friedrich Elimar von Oldenburg, am Gründonnerstage, den 21. April 1859, auf dem Schlosse zu Oldenburg*, Oldenburg 1859 und Nielsen, Nikolaus: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Sr. Königlichen Hoheit des Erbgroßherzogs Friedrich August von Oldenburg am 8. Juli 1869, dem*

Gesamtdauer mit 45 Minuten überliefert ist. Damit bleiben für die Choräle rund 15 Minuten.

*Eingangs- bzw. Ausgangsmusik:* Das Notenkonvolut liefert keinerlei Hinweise auf eine instrumentale Umrahmung. Auch die vorhandenen Gottesdienstordnungen sehen keine solche vor. Es wird davon ausgegangen, dass die Choräle die einzige Musik in den Gottesdiensten darstellten.

Im Anhang IV ist die komplette Tabelle mit den verschiedenen Rechenparametern zur besseren Illustration einzusehen. Zusammenfassend kann an dieser Stelle gesagt werden, dass die durchschnittliche Geschwindigkeit zwischen 30 bis 40 je Halbe schwankte und die Fermaten sehr wahrscheinlich in doppelter Länge ihres Notenwertes gehalten wurden. Für die Oldenburger Schlossgemeinde lässt sich schließen, dass sie verglichen mit zeitgenössischen Berichten zu den etwas schnelleren Choralsängern zählte - was damit vermutlich auch auf die Oldenburger Stadtgemeinden übertragen werden kann.

### 3.7. Probenaufwand

Auf den ersten Blick lässt der Einsatz der Hofkapelle zur Konfirmation von Herzog Elimar und zum darauffolgenden Karfreitag den Rückschluss auf wenigstens eine Probe für diese beiden kleinen Auftritte zu. Immerhin wurde eigens ein Arrangement dafür geschrieben, das zumindest einmal durchgespielt werden musste. Oder eben nicht?

Das „*Tagebuch über die in den Proben der Hofcapelle geübten Musikstücke. 1855-1860.*“<sup>84</sup> verzeichnet jedoch anderes und öffnet damit Raum für weitere Auswertungen. In 1859 hat die Hofkapelle in ihren Proben keine Choräle registriert. Das könnte zu dem Schluss verleiten, dass diese möglicherweise neben den sonst akribisch festgehaltenen Proben für die Symphonien, Ouvertüren und Solo-Vorträge nicht erwähnenswert waren, allerdings finden sie dennoch einen Eintrag ins Probenbuch: 1857 werden in der 42. Probe des Jahres neben Mendelssohns Ruy Blas-Ouvertüre und Beethovens c-moll-Symphonie die „*Communions-Choräle*“ geprobt. Einen weiteren Eintrag gibt es für die 40. Probe in 1860, in welcher die Hofkapelle „*Choräle*“ probt neben der 3. Symphonie von Prinz Peter von Oldenburg. Leider hören die Aufzeichnungen nach 1860 auf bzw.

---

*Geburtstage S.K.H. des Großherzogs Nicolaus Friedrich Peter, in der Kirche zu Rastede, Oldenburg 1869.*

<sup>83</sup> Ergebnis nach Selbstversuch.

<sup>84</sup> Einzusehen in NLA OL Best. 15-1, Nr. 14 (Programme der öffentlichen Abonnement-Concierte und Proben).

sind verloren gegangen, weswegen eine lückenlose Rekonstruktion der Proben bis 1873 nicht möglich ist. Dennoch lässt sich anhand dieser Informationen Folgendes sagen:

Die Choräle waren einfach genug, um ohne eine gesonderte Probe vom Blatt gespielt werden zu können. Dennoch bedurfte es wenigstens zweimal zwischen 1855 und 1860 einer Revision der Choräle, da es scheinbar entweder Neuerungen gab oder es im Vorjahr zu Patzern gekommen war, die Hofkapellmeister Pott korrigieren wollte. Möglich ist auch, dass das Arrangement mit seinen 27 Stimmen und insgesamt 91 Seiten nicht rechtzeitig fertig geworden ist und daher nicht in der regulären Probe geprobt werden konnte. Folglich könnte sich die Hofkapelle zeitig genug vor den Gottesdiensten vor Ort eingefunden haben, um gemeinsam die Choräle anspielen zu können, ohne dass eine gesonderte Probe nötig gewesen wäre - was dem vorliegenden Schwierigkeitsgrad entsprechend auch heute übliche Praxis unter den Kirchenmusikern ist.

Nicht außer Acht zu lassen ist die Tatsache, dass die Hofkapelle die wertvolle Probenzeit für das viel schwerere Programm der Abonnementkonzerte, Hofkonzerte und sonstigen öffentlichen Auftritten brauchte - in welchen der musikalische Fokus des Orchesters lag. Dass dabei jedes Jahr dieselben Choräle mit demselben Arrangement (zumindest zwischen 1859 und 1873) gespielt wurden, und somit im Gegensatz zum restlichen Repertoire das wohl einfachste waren, was die Hofkapelle zu spielen hatte, rechtfertigt den äußerst geringen Probenaufwand.

### 3.8. Kuriosa

Einige der Notizen lassen sich nicht wie obige in eigene Themenbereiche einordnen, sind aber dennoch erwähnenswert und öffnen eine weitere Perspektive auf die Hofkapelle und ihre Musiker, wie die folgenden Absätze zeigen:

Der zweite Oboist musste sich 1860 während des Gottesdienstes herzlich gelangweilt haben oder hatte zumindest der Predigt nicht sonderliches Interesse abringen können. In seinen Notenblättern zu Gründonnerstag und Karfreitag vermerkt er an mehreren Stellen



**Abbildung 5: Ausschnitt "Faß" in Inv. No. 167 (Karfreitag)**

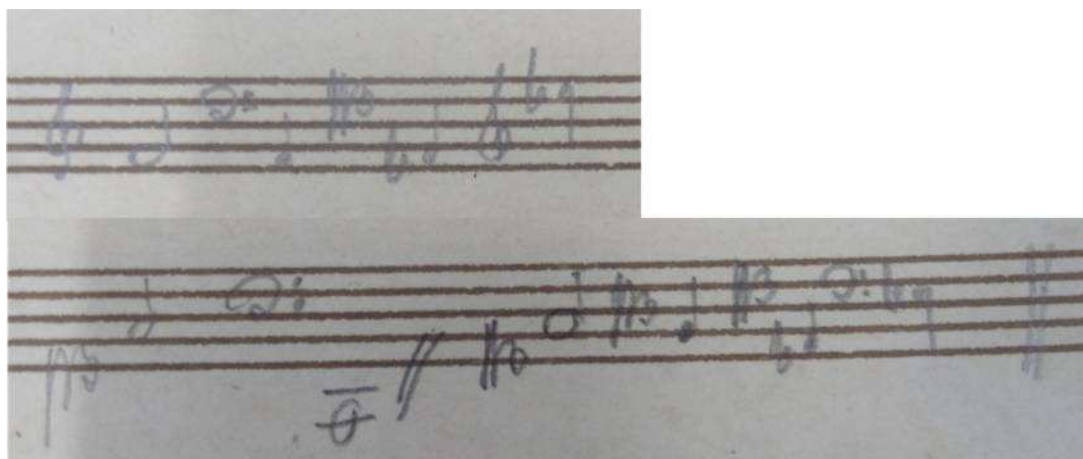
„1860 Faß“ und setzt das Wort „Faß“ musikalisch um, wie der Bildausschnitt verdeutlicht.

Die geschriebenen Noten



sind f - a - es - es und entsprechen den einzelnen Buchstaben des Wortes. Der Oboist muss sich derart über seine musikalische Umsetzung begeistert haben, dass er sie hinter jedem Choraltitel und zusätzlich am Ende des letzten Chorals malte. Das wirkt beinahe wie eine Signatur und könnte der Name des Musikers gewesen sein. Leider jedoch verzeichnet das „*Hof- und Staatshandbuch*“ in diesem Jahr nicht die Namen aller Hofkapellmusiker, sondern nennt nur die Hof- und Kammermusiker, um die restliche Hofkapelle als „17 Capellmusiker“ zu registrieren.<sup>85</sup> Somit lässt sich diese Hypothese nicht bestätigen, aber auch nicht ausschließen. Aber auch die Vorstellung, dass es sich bei „*Faß*“ um eine Spielerei unter Musikerkollegen handelte, die am Abend zuvor ein Faß geleert hatten, ist nicht ganz abwegig, jedoch weniger wahrscheinlich, da große Feierlichkeiten in der Fastenzeit, insbesondere in der Karwoche unüblich waren.

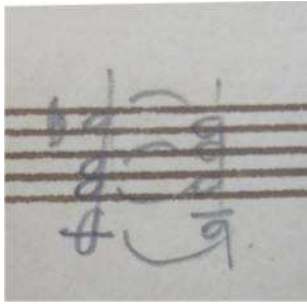
Neben seiner musikalischen Verschriftlichung von „*Faß*“ geht der Oboist noch einen Schritt weiter und wendet verschiedene Schlüssel an. Wie im Bildausschnitt zu sehen notiert er f - a - es jeweils im ersten Zeilenzwischenraum, benutzt jedoch den Violinschlüssel für f, den Bassschlüssel für a und den C-Schlüssel für es. Nur das letzte es notiert er wieder im Violinschlüssel im obersten Zeilenzwischenraum. Ein ähnliches Spiel macht er in der nächsten Notenzeile, wo er wieder in verschiedenen Schlüsseln sein „*Faß*“ musikalisch umsetzt.



**Abbildung 6: Ausschnitt der verschiedenen Schlüssel in Inv. No. 167 (Karfreitag)**

Doch er dachte nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch: Aus f - a - es baut er den F<sup>7</sup>-Akkord durch Hinzufügung der fehlenden Quinte (c) und löst diesen als Dominantseptakkord zur Tonika B-Dur auf.

<sup>85</sup> Vgl. o.A.: *Hof- und Staatshandbuch des Großherzogthums Oldenburg für 1860*, Oldenburg 1860, S. 21-22.



**Abbildung 7: Ausschnitt der Harmonisierung in Inv. No. 167 (Karfreitag)**

Warum er seine „Faß-Signatur“ jedoch auch einmal auf seinem Notenblatt zu Gründonnerstag, d.h. in Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) macht, gibt Rätsel auf. Wie bereits unter Kapitel 3.1. erörtert, konnte das Konvolut Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) nur für eine Konfirmation genutzt werden, da die Choräle für einen reinen Gründonnerstagsgottesdienst unpassend sind. Da es 1860 keine Konfirmation in der großherzoglichen Familie gab, dürfte Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) nicht benutzt worden sein - dennoch mussten die Noten dem Oboisten vorgelegen haben. Da der Umschlag mit Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) erst 1861 angelegt wurde, lagen beide Konvolute für Konfirmation und Karfreitag 1860 noch beieinander. Zum Karfreitagsgottesdienst 1860 teilte man den Musikern scheinbar die Notenblätter zu beiden Tagen aus - ob ein Versehen oder nicht, hatte es vermutlich Verwirrung angestiftet, was die Anlage eines getrennten Umschlages ab dem kommenden Jahr erklären könnte.

Die umfangreichen Notizen des Cellisten aus Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) sind eine wertvolle Quelle, es stellt sich jedoch auch die Frage, warum er überhaupt mit solcher Akribie über mehrere Jahre diese Informationen notierte. Zum einen vermerkte er die Predigt dauern minutengenau. Das ist möglicherweise Zeichen von Suche nach Unterhaltung und deutet auf Langeweile hin. Zum anderen weist dieses Verhalten aber auch darauf hin, wie wichtig dem Cellisten die exakte Aufzeichnung der zeitlichen Dauer der seiner Tätigkeiten war; eine Haltung, die sich möglicherweise auf die (Oldenburger) Gesellschaft seiner Epoche übertragen lässt und etwas über die Wichtigkeit von Zeit aussagt. Diese Zeitverbundenheit ist ebenso erkennbar in seinem Vermerk der Gesamtdauer der Gottesdienste und der Randnotiz mit Angabe der Uhrzeit: „9 1/2 - 10 3/4 Uhr“. Nicht zuletzt gehört zu diesem Interesse an Zeitangaben auch die Notiz zur Dauer eines Verses zum Choral „*Schmücke dich*“, was unter 3.6. genauer erörtert wurde. Insofern liefert das Notenkonvolut neben musikalischen Informationen wertvolle kulturgeschichtliche Hinweise, die nicht nur für Oldenburg gelten.

Ebenfalls auf dem Notenblatt des Cellisten sind drei Namen angegeben: Ebert, Weindl und Wohlzek. Alle drei Namen wurden in derselben Handschrift geschrieben, stammen daher von derselben Person. Ob diese Person auch die restlichen Notizen gemacht hat, lässt sich nicht eindeutig klären. Einige Buchstaben zeigen aber zumindest sehr ähnliche Züge. Zwei der genannten Namen, Ebert und Weindl, waren Cellisten der Hofkapelle und könnten somit die Personen sein, die aus diesem Notenblatt gespielt haben. Gustav Johann Cajetan Weindl war als Hofkapellmusiker von 1853 bis 1888 ein langjähriges Mitglied des Orchesters. Ludwig Ebert war zeitgleich mit ihm 1853 eingestellt worden, jedoch als Kammermusiker und später zum Zeitpunkt seines Abschieds 1874 als Ehrerbietung zum Konzertmeister befördert worden.<sup>86</sup> Beide spielten somit gemeinsam möglicherweise zu allen Gottesdiensten - außer 1865, wo zur Predigtstunde „1865 *Retirant in Bremen*“ vermerkt wurde. Einer von beiden war also nicht zugegen, der Gottesdienst fand jedoch statt, was aus den Notizen auf der Rückseite ersichtlich wird: „1865 *im neuen Palais unten, im Vorsaal*“. Diese Mischung aus Informationen lässt folgern: Ein Teil der Notizen machte Weindl, den anderen Teil Ebert. Dies wird durch die Handschrift untermauert, die auf der Vorderseite ausschließlich lateinische Lettern, auf der Rückseite jedoch die deutsche Currentschrift benutzt. Warum sollte ein und dieselbe Person unterschiedliche Schriften verwenden? Das führt unweigerlich zum nächsten Schluss, dass beide sich das Notenblatt teilten - obgleich dies im Widerspruch steht zu den vorhandenen Notenblättern, wie unter 3.5. beschrieben. Allerdings würde es insofern Sinn machen, als dass man dadurch den Platz für ein weiteres Notenpult sparte. Es ist somit durchaus möglich, dass gerade bei den Streichern gar nicht alle verfügbaren Notenblätter zum Einsatz kamen, sondern sich die Musiker zu zweit ein Notenpult teilten.

Zum dritten Namen auf dem Notenblatt, E[? Rest unleserlich] Wohlzek, konnte leider keine Information gefunden werden. Der Name taucht nicht im „*Hof- und Staatshandbuch*“ auf, allerdings werden erst ab 1868 auch die Namen der bisher nur als Summe erwähnten „*Capellmusiker*“ aufgelistet. Wohlzek könnte daher ein weiterer Cellist gewesen sein, der zwischen 1859 bis 1867 durchgehend oder teilweise in der Hofkapelle spielte.

---

<sup>86</sup> Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 253 und 331.

Einen Puzzlestein zu der Frage, auf wen die Leitung der Hofkapelle im Falle einer Verhinderung des Hofkapellmeisters verfahren wurde, liefert die Rückseite des Cellisten in Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag). Er vermerkte:

*„C.M. Franzen 1865*

*K.M. Dietrich 1866*

*K.M. Krollmann 1873“*

Die Namen sind wohl so zu verstehen, als dass diese Personen in den genannten Jahren die Musik im Gottesdienst anleiteten. Die Abkürzungen sind aufzuschlüsseln in Concertmeister Carl Franzen, Hofkapellmeister Albert Dietrich und Kammermusiker Adolf Krollmann. 1861 hatte Albert Dietrich die Leitung der Hofkapelle übernommen, doch scheinbar muss er 1865 und 1873 verhindert gewesen sein, dass er die Leitung seinem Kammermusiker bzw. seinem Konzertmeister übertrug. Das Konvolut liefert damit einen Beleg, dass der Hofkapellmeister in der Praxis vertreten wurde und wer in solch einem Fall zum Einsatz kam.

#### **4. Ergebnis der Auswertung**

##### 4.1. Rekonstruktion der gottesdienstlichen Feiern

Aus den oben besprochenen Auswertungen lässt sich ein Gesamtüberblick stricken, der nachfolgend und unterteilt nach Konfirmationen und Karfreitagsgottesdienst als Ergebnis dargestellt wird.

##### 4.1.1. Konfirmationen - ein besonderer Anlass?

Bevor auf die Gesamtübersicht der Konfirmationen eingegangen werden kann, bedarf es noch einiger Ergänzungen dem bzw. den Anlässen an sich betreffend.

Eine Konfirmation ist für den Konfirmanden wie auch für die Familie ein besonderer Anlass. Denn eine Konfirmation signalisierte noch bis gut Mitte des 20. Jahrhunderts einen markanten Lebenschnitt: Sie war zugleich die Entlassung aus der Schule, der Beginn des eigenständigen Berufslebens, und die Konfirmanden erhielten mit ihrer Konfirmation ihre Reife, d.h. ihre Mündigkeit. Auch Oberhofprediger Nielsen stellt dies gleich in der Salutatio in Friedrich Augusts Konfirmation klar: „[...] *Mit dem Bekenntnis [...] haben wir, deine **mündigen** Christen, die wir hier sind, unsere Feier*

*begonnen, zu ihr um den Einen **Unmündigen** versammelt, den wir, diese Stunde noch, in die Zahl der **Mündigen** möchten aufnehmen dürfen.“.*<sup>87</sup>

Auch die drei Konfirmationen von Herzog Elimar 1859, Erbgroßherzog Friedrich August 1869 und Prinz Georg 1873, für welche das vorliegende Notenkonzert Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) verwendet wurde, waren besondere Anlässe. Bei genauer Betrachtung lassen sich bei den drei Konfirmationen teils erhebliche Differenzen feststellen, womit sich ihre jeweilige Bedeutung unterschiedlich gewichtet.

Geschrieben und angelegt wurde das Konvolut 1859 anlässlich der Konfirmation von Herzog Elimar, was vermuten lässt, dass die Großherzogliche Familie diese Konfirmation als einen außergewöhnlichen und sehr besonderen Anlass betrachtete. Denn er war so besonders, dass die gesamte Hofkapelle mit eigenem Arrangement spielte, die Feier im größten verfügbaren Raum des Schlosses - dem Marmorsaal - und folglich mit vielen Gästen stattfand und der vom Hof geschätzte Dekorationsmaler Theodor Presuhn ein farbenfrohes und detailliertes Bild von dem Ereignis malte. Presuhn wird dieses Bild nicht aus reiner Lust und Laune gemalt haben, sondern von einem Großherzoglichen Auftrag ist durchaus auszugehen: Zu dem Bild existiert eine skizzenhafte Zeichnung, die er möglicherweise als Gedächtnisstütze und Entwurf zuvor angefertigt hatte.<sup>88</sup> Er wird daher bei der Konfirmation anwesend gewesen sein und gibt ein tatsächliches und kein imaginäres Bild wieder. Da davon auszugehen ist, dass zu diesem Anlass nur geladene Gäste erscheinen durften, musste Presuhn folglich eine ausdrückliche Anweisung vom Großherzoglichen Hause bekommen haben. Die Frage, warum für einen Spross des Fürstenhauses, der in der Erbfolge ganz hinten stand, ein verhältnismäßig großer Aufwand betrieben wurde, ist durchaus berechtigt. Elimar war seit seinem neunten Lebensjahr Vollwaise, als 1853 sein Vater, Großherzog Paul Friedrich August (1783-1853) verstarb. Seitdem hatte sich sein Bruder und seither Großherzog Nikolaus Friedrich Peter (1827-1900) seiner angenommen. Elimars Konfirmation wurde also von seinem Bruder ausgerichtet, dessen Aufwand um die Feier vielmehr als brüderliche Wertschätzung, denn als herrschaftliches Repräsentationsbedürfnis gewertet werden kann.<sup>89</sup> Als Konfirmationstag wählte man

---

<sup>87</sup> Siehe Nikolaus Nielsen *Gottesdienstliche Feier der Confirmation des Erbgroßherzogs Friedrich August*, S. 5.

<sup>88</sup> Vgl. Michael Reinbold *Willkommen und Abschied*, S. 64.

<sup>89</sup> Diese Wertschätzung schlug spätestens 1876 um, als Elimar heimlich eine Frau aus niedrigerem Stand heiratete und sich seither nicht mehr mit seinem Bruder versöhnen konnte. Vgl. dazu Eberspächer, Cord: „Nikolaus Friedrich Peter Großherzog von Oldenburg. Eine biographische Skizze“, in: „*Südland, wie linde wehen deine Winde*“. *Nikolaus Friedrich Peter und Italien (Reg. 1853-1900)*, hrsg. von

den Gründonnerstag, der liturgisch gesehen wenig dafür geeignet ist und sich nur deshalb rechtfertigt, als dass der Konfirmand an Karfreitag am Abendmahl teilnehmen kann, wie Oberhofprediger Nielsen erklärte: „[...] daß sie [die Konfirmation (A.d.V.)] vielmehr allein zu dem Zwecke Statt findet, damit er [Elimar (A.D.V.)] morgen und so ferner und ferner an der Communion mit Antheil habe.“<sup>90</sup> Dass er dies in der *Salutatio* überhaupt erwähnte, deutet darauf hin, dass die Auswahl dieses Tages auf die versammelte Gemeinde tatsächlich befremdlich gewirkt haben musste und einer Rechtfertigung bedurfte. Warum man die Konfirmation nicht - wie sonst üblich - auf die Tage um Palmarum (= den Sonntag vorher) legte, womit Elimar genauso zu Karfreitag hätte an der Kommunion teilnehmen können, hatte möglicherweise logistische Gründe wie etwa Verhinderung eines oder mehrerer Familienmitglieder wegen eines anderen wichtigen Termins.

Zehn Jahre später, 1869, feierte man die Konfirmation von Erbgroßherzog Friedrich August. In seinem Fall war eine repräsentative Feier zu erwarten, da es sich bei ihm um den zukünftigen Großherzog handelte. Tatsächlich trug Friedrich Augusts Konfirmation andere Züge als die Elimars:

Man feierte nicht im Schloss, sondern in der St. Ulrichs-Kirche in Rastede. Damit wird - im Gegensatz zu Elimar - an einem öffentlich zugänglichen Ort konfirmiert. Ob das Volk allerdings Zugang zur Feierlichkeit hatte, kann nicht bestätigt, aber auch nicht ausgeschlossen werden. In jedem Fall müsste es dann recht eng geworden sein in der Kirche, die bei rund 150 Sitzplätzen noch Platz für die Hofkapelle bieten musste. Zugleich stellt sich die Frage, weshalb man in Rastede und nicht in Oldenburg feierte. Dies könnte eventuell der gewählte Termin beantworten, der auf den 8. Juli gelegt worden war: Mitten im Sommer befand sich der Hof in der Sommerresidenz Rastede und bevorzugte offenbar an diesem Ort zu feiern. Allerdings war der Zeitpunkt noch sehr viel ungewöhnlicher als Elimars Gründonnerstagstermin. Üblicherweise konfirmierte man am Freitag vor Palmarum, an Palmarum selbst und an Ostermontag.<sup>91</sup> Ein Termin im Juli liegt außerhalb einer liturgischen Erklärung, kann jedoch ansatzweise begründet werden: Die gesamte Großherzogsfamilie war im Frühjahr und

---

Oldenburgische Landschaft (=Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Band 5), Oldenburg 2000, S. 51.

<sup>90</sup> Siehe Nikolaus Nielsen *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Herzogs Elimar*, S. 3.

<sup>91</sup> Das geht aus *dem Kirchlichen Anzeiger der Pfarrgemeinde Oldenburg*, Ausgaben 1859 bis 1873, hervor. Für gewöhnlich gab es vier bis sechs Konfirmationsgottesdienste in St. Lamberti, die alle an diesen Tagen stattfanden. Auch heute ist es weiterhin aus liturgischen Gründen üblich an Palmsonntag und Ostern herum zu konfirmieren.

somit über die Osterzeit nach Italien verreist, was einerseits mit Friedrich Augusts Asthmabeschwerden zusammenhing, andererseits mit dem großen Faible des Großherzogs für Italien.<sup>92</sup> Eine Konfirmation konnte daher nicht mehr in der üblichen Kirchenjahreszeit stattfinden. Man entschloss sich dann scheinbar, die Konfirmation am gleichen Tag wie den 42. Geburtstag des Großherzogs zu feiern, was im Titel von Niensens Veröffentlichung sogar besondere Erwähnung findet. Zwei Feierlichkeiten mit einer Klappe zu schlagen mutet seltsam an und hat vielmehr den Beigeschmack einer Notlösung. Seltsam ist auch die Tatsache, dass Friedrich August zu diesem Zeitpunkt mit seinen siebzehn Jahren bereits weit über dem üblichen Konfirmationsalter von etwa vierzehn Jahren lag. Welche Hintergründe zu solch einer späten öffentlichen Mündigkeit und dem Zusammenlegen von Konfirmation und Geburtstag führten, muss an dieser Stelle leider unbeantwortet bleiben.

Musikalisch gesehen betrieb man lediglich den Aufwand, die Hofkapelle nach Rastede zu transportieren, griff jedoch auf ein bereits bestehendes Arrangement zurück. Das ging freilich nur, weil Oberhofprediger Nielsen dieselben Choräle wie zehn Jahre zuvor bei Elimar beibehielt - obgleich er durchaus die Möglichkeit gehabt hätte, aus weiteren Chorälen auszuwählen. Die einzige Änderung, die er machte, war die Wahl anderer Verse. Es ist gut denkbar, dass er das bestehende Arrangement der Hofkapelle berücksichtigt hatte, was eine gute Absprache zwischen Hofkapellmeister Dietrich und Nielsen voraussetzt.

Wiederum ganz anders präsentiert sich die Konfirmation von Prinz Georg 1874. Von einer besonderen Feier kann hier nicht ausgegangen werden, denn man wählte den dafür doch recht bescheidenen Vorsaal im Prinzenpalais, wo höchstens zwischen 28 und 46 Personen teilgenommen haben können. Das lässt darauf schließen, dass hier nur die Familie und enge Vertraute anwesend gewesen sein dürften. Tatsächlich würde das in das Bild passen, das der preußische Gesandte Gustav von Ysenburg 1875 vom kleinen Bruder des Erbgroßherzogs zeichnet: „[Georg] sieht ziemlich kümmerlich aus, stottert aus Verlegenheit und weiß Fremden gegenüber sich nur mangelhaft zu benehmen“.<sup>93</sup> Georg scheint daher von wenig repräsentativer Natur gewesen zu sein, wird gar in Debatten um die Nachfolgeregelung gar nicht erst erwähnt.<sup>94</sup> Auch seine Konfirmation war außergewöhnlich spät: Er wurde zwei Monate danach neunzehn Jahre alt!

---

<sup>92</sup> Vgl. Cord Eberspächer *Nikolaus Friedrich Peter Großherzog von Oldenburg*, S. 48.

<sup>93</sup> Zitiert nach ebd., S. 50.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 51.

Insgesamt Grund genug, die Konfirmation im Kleinen abzuhalten und nicht damit rechnen zu müssen, dass dies zu viel Aufsehen erregen würde. Dennoch verzichtete man nicht auf den Einsatz der Hofkapelle.

Gemeinsam ist allen drei Konfirmationen, dass man diese nicht in Lamberti an den allgemeinen Konfirmationstagen und mit dem Volk feierte, sondern lieber exklusiv im Fürstenkreis. Die Fürstenkinder gemeinsam mit den Kindern der Bevölkerung zu konfirmieren, kam schon des herrschaftlichen Denkens wegen nicht in Frage: Man hätte die Fürstenkinder für alle sichtbar auf eine Stufe mit den Kindern der Bevölkerung gestellt.

#### 4.1.2. Die Konfirmation von Herzog Elimar

Die nachfolgende Tabelle erlaubt eine Übersicht über die einzelnen Gottesdienstteile und ihre jeweilige Dauer. Die Länge der Texte konnte durch das vorhandene Textheft von Oberhofprediger Nikolaus Nielsen: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Seiner Hoheit des Herzogs Anton Günther Friedrich Elimar von Oldenburg, am Gründonnerstage, den 21. April 1859, auf dem Schlosse zu Oldenburg* genau festgelegt werden, indem im Selbstversuch der gesamte Text rezitiert und dabei die Zeit gestoppt wurde.

Die Choraldauer wurde, wie in 3.6. detailliert erörtert und ermittelt, wobei für diese Übersicht folgende Parameter berücksichtigt wurden: Als Vorspiel wird jeweils ein kompletter Vers angenommen, die Fermaten mit doppelter Länge und das durchschnittliche Tempo entspricht Halbe gleich 40.

Abfolge		Dauer
Eingangslied	No. 410, V. 4 u 5 (Des Vaters Klarheit schauen wir)	7:30
Salutatio		3
Ansprache		20
Gesang	No. 214, V. 1 (Herr! Welch Heil kann ich erringen!)	5:40
Glaubensbekenntnis		1:30
Überleitung und Fragen an den Konfirmanden		3:10
Gebet		1 <sup>95</sup>
Überreichung des Denkspruches		1

<sup>95</sup> Vom Gebet ist kein Text abgedruckt, weswegen an dieser Stelle geschätzt wird.



Einsegnung		1
Gesang	No. 165, V. 1 (Ewig, ewig bin ich Dein)	3:20
Schlusswort		0:30
Segen - dreimaliges Amen der Gemeinde		0:30
<b>Gesamtdauer nur Text</b>		<b>~ 32</b>
<b>Gesamtdauer nur Musik</b>		<b>~ 16:30</b>
<b>Gesamtdauer</b>		<b>~ 48:30</b>

Tabelle 8

Die Hofkapelle hat in ihrer vollständigen Besetzung mit 27 Musikern gespielt:

6 Violinen, 2 Bratschen, 3 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken.

Die Leitung oblag wahrscheinlich Hofkapellmeister August Pott.

Die Konfirmation fand im Marmorsaal des Oldenburger Schlosses statt, wo die Hofkapelle im hinteren Bereich platziert war.

Schätzungsweise waren maximal(!) 110 bis 116 Personen anwesend, davon nur geladene Gäste und kein Hofpersonal im Sinne einer Hofgemeinde. Von einer anschließenden einfachen Feierlichkeit ist auszugehen.

#### 4.1.3. Die Konfirmation von Erbgroßherzog Friedrich August

Die nachfolgende Tabelle erlaubt eine Übersicht über die einzelnen Gottesdienstteile und ihre jeweilige Dauer. Die Länge der Texte konnte durch das vorhandene Textheft von Oberhofprediger Nikolaus Nielsen: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Sr. Königlichen Hoheit des Erbgroßherzogs Friedrich August von Oldenburg am 8. Juli 1869, dem Geburtstage S.K.H. des Großherzogs Nicolaus Friedrich Peter, in der Kirche zu Rastede* genau festgelegt werden, indem im Selbstversuch der gesamte Text rezitiert und dabei die Zeit gestoppt wurde.

Die Choraldauer wurde - wie in 3.6. detailliert erörtert - ermittelt, wobei für diese Übersicht folgende Parameter berücksichtigt wurden: Als Vorspiel wird jeweils ein kompletter Vers angenommen, die Fermaten mit doppelter Länge und das durchschnittliche Tempo entspricht Halbe gleich 40.

Abfolge		Dauer
Eingangslied	Gesang No. 410, V. 3 (Des Vaters Klarheit schauen wir)	5
Salutatio		2
Ansprache		19:30
Gesang	No. 214, V. 2	5:40
Glaubensbekenntnis		1:30
Überleitung und Fragen an den Konfirmanden		3:10
Gebet		1 <sup>96</sup>
Überreichung des Denkspruches		1
Einsegnung		1
Gesang	No. 165, V. 1 (Ewig, ewig bin ich Dein)	3:20
Schlusswort		0:30
Segen - dreimaliges Amen der Gemeinde		0:30
<b>Gesamtdauer nur Text</b>		~ 30
<b>Gesamtdauer nur Musik</b>		~ 14
<b>Gesamtdauer</b>		~ 44

Tabelle 9

Die Hofkapelle hat möglicherweise in einer gekürzten Besetzung mit 20-23 Musikern ohne Posaunen und Pauken gespielt, wie die Streichung dieser Stimmen als *„überflüssige Stimmen“* vermuten lässt. Ob sich auch die Kürzung von 6 auf 4 Violinen und 3 auf 2 Bässe auf Friedrich Augusts Konfirmation übertragen lässt, kann nicht eindeutig geklärt werden. Schlussendlich ergibt sich folgende Besetzung:

4-6 Violinen, 2 Bratschen, 2-3 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten.

Die Leitung oblag wahrscheinlich Hofkapellmeister Albert Dietrich.

Die Konfirmation fand in der St. Ulrichs-Kirche in Rastede statt, wo man in der dortigen Residenz offenbar den Sommer verbrachte. Die Hofkapelle wird vermutlich von der Empore neben der Orgel aus gespielt haben, wo sie nur sehr beengt Platz gefunden haben dürfte. Für die Platzierung des Orchesters kommt sonst kein weiterer Bereich der Kirche in Frage; der großzügige Altarbereich ist liturgisch gesehen ausgeschlossen.

<sup>96</sup> Vom Gebet ist kein Text abgedruckt, weswegen an dieser Stelle geschätzt wird.

Schätzungsweise waren maximal etwa 120 Personen anwesend, wobei es sich vornehmlich um die Familie und Gäste gehandelt haben muss. Ein Zugang der Bevölkerung wäre theoretisch möglich gewesen, kann jedoch nicht bestätigt werden. Da es zugleich der Geburtstag des Großherzogs Nikolaus Friedrich Peter war, ist von einer anschließenden besonderen Feier im Rasteder Schloss auszugehen.

#### 4.1.4. Die Karfreitagsgottesdienste

Für die Rekonstruktion der Karfreitagsgottesdienste liegt kein kompletter liturgischer Text vor. Dieser kann aber anhand der Gottesdienstordnung von Ludwig Schauenburg<sup>97</sup> recht gut nachgezeichnet werden. Eine zusätzliche Orientierung liefert Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo), wo zu jedem Choral die genaue Stelle im Gottesdienstablauf verzeichnet ist.

Die nachfolgende Tabelle beschränkt sich zunächst auf die mögliche Abfolge:

<b>Abfolge nach Schauenburg bzw. Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo)</b>	<b>Abfolge am Hof</b>	<b>Erläuterungen</b>
Eingangslied	--- (kein Eingangslied)	Der erste Choral in Inv. N <sup>o</sup> . 167 (Karfreitag) wird erst vor der Predigt gesungen (s.u.) und entfällt daher an dieser Stelle.
<b>Salutatio</b>		
Gemeindegeseang de tempore (Karfreitag)	--- (kein de tempore-Lied)	Der erste Choral in Inv. N <sup>o</sup> . 167 (Karfreitag) wird erst vor der Predigt gesungen (s.u.) und entfällt daher an dieser Stelle.
<b>Gebet</b>		
Gemeindegeseang (1-2 Verse)	--- (kein Gesang)	Es wirkt schlüssiger, dass Choral Nr. 1 direkt vor der Predigt gesungen wurde, da an dieser Stelle das Hauptlied erfolgt und Choral Nr. 2 nach der Predigt gesungen wurde (s.u.)
<b>Verlesung Evangelium</b>		Für Karfreitag ist das üblicherweise Johannes, 19, 16-30
<b>Glaubensbekenntnis</b>		Von Schauenburg erwähnt dieses nicht explizit, allerdings liturgisch sinnvoll, es nach dem Evangelium erfolgen zu lassen.
<b>Hauptgesang</b>	<b>Choral Nr. 1 Herr, ich</b>	

<sup>97</sup> Ludwig Schauenburg *Die Geschichte der Oldenburgischen Gottesdienstordnung vom Jahre 1573 bis heute*, S. 25-26.

	<b>falle vor dir nieder (Schmücke dich)</b>	
<b>Predigt</b>		
Gemeindegesang	<b>Choral Nr. 2 Herr, ich falle vor dir nieder (Schmücke dich)</b>	Müsste nach der Predigt erklingen sein, da zwei Musiker die Dauer der Predigt zwischen Choral 1 und 2 notiert hatten.
<b>Allg. Kirchengebet</b>		
<b>Beichte</b>		
Choral	ab 1859 kein Gesang	Nach Inv. N°. 164 (Organo) wurde 1853 an dieser Stelle noch ein Choral „nach dem Beichtende“ gesungen. Ab 1859 ist der Choral dieser Stelle gestrichen worden.
<b>Fürbitten</b>		
<b>Danksagungen</b>		
<b>Abkündigungen</b>		
<b>Vaterunser</b>		
Überleitender Gesangvers zu Abendmahl	--- (kein Gesang)	
<b>Abendmahl</b>	dabei <b>Choral Nr. 3</b> <b>Wie wohl ist mir ums Herz (Lobt Gott ihr Christen)</b>	
---	<b>Choral Nr. 4</b> <b>Anbetung dir und Freudenthränen (Wer nur den lieben Gott)</b>	Von Schauenburg ist vor dem Segen kein Choral vorgesehen, wäre aber für den letzten Choral die einzige Stelle. Inv. N°. 164 (Organo) von 1853 notiert zum letzten Choral „zum Schlusse vor dem Segen“.
<b>Segen - dreimaliges Amen der Gemeinde</b>		

Tabelle 10

Von einer zusätzlichen, instrumentalen Einrahmung, wie wir sie heute kennen, wird nicht ausgegangen. Schauenburg erwähnt eine solche nicht, und üblicherweise diente das Vorspiel zum Eingangschoral bereits als musikalische Einstimmung. Da im Schloss auf den Eingangschoral verzichtet wurde, müssten die Gottesdienste direkt mit der Salutatio begonnen haben. Diese Schnörkellosigkeit passt letztlich zum tristen Charakter eines Karfreitagsgottesdienstes. Daneben ist der Einsatz einer klangfarbenfrohen Hofkapelle ein nicht erklärbarer Kontrast.

Zu der oben erläuterten Abfolge lassen sich nun die jeweiligen Längen zuordnen:

Abfolge	Dauer (Min.)	Erläuterungen
Salutatio	2	geschätzt
Gebet	2	geschätzt
Verlesung Evangelium (Johannes, 19, 16-30)	3	ermittelbar, da Textstelle bekannt
Glaubensbekenntnis	1	ermittelbar, da Text bekannt
Choral Nr. 1 Herr, ich falle vor dir nieder (Schmücke dich)	12	bekannt, da von Musiker Dauer eines Verses notiert
Predigt	30	bekannt, hier Durchschnittszeit
Choral Nr. 2 Herr, ich falle vor dir nieder (Schmücke dich)	6	bekannt, s.o.
Allg. Kirchengebet	2	geschätzt
Beichte	2	geschätzt
Fürbitten	2	geschätzt
Danksagungen	2	geschätzt
Abkündigungen	2	geschätzt
Vaterunser	1	ermittelbar, da Text bekannt
Abendmahl, dabei Choral Nr. 3 Wie wohl ist mir ums Herz (Lobt Gott ihr Christen)	3:52	nachvollziehbar, da Wiederholungen des Chorals bekannt, hier Durchschnittswert
Choral Nr. 4 Anbetung dir und Freudenthränen (Wer nur den lieben Gott)	1:36	Verse unbekannt, es wird von einem Vers ausgegangen
Segen - dreimaliges Amen der Gemeinde	1	ermittelbar, da Text bekannt
Gesamtdauer nur Text	~ 50	
Gesamtdauer nur Musik	~ 23:30	
<b>Gesamtdauer</b>	<b>~ 73:30</b>	<b>Musiker geben Gesamtdauer von 75 Minuten an</b>

Tabelle 11

Die Choraldauer wurde - wie in 3.6. detailliert erörtert - ermittelt, wobei für diese Übersicht folgende Parameter berücksichtigt wurden: Als Vorspiel wird jeweils ein kompletter Vers angenommen. Für die beiden ersten Choräle ist die Dauer eines Verses durch die Angabe im Notenkonzert mit drei Minuten je Vers festgelegt. Zur Berechnung der Choräle Nr. 3 und 4 wurden die Fermaten mit doppelter Länge und das durchschnittliche Tempo mit Halbe gleich 40 berücksichtigt. Da Choral Nr. 3 in jedem Jahr unterschiedlich viele Male wiederholt wurde, gilt für diese Übersicht der Durchschnitt von 8,6. Ebenso wurde mit der Predigtdauer verfahren, die im Durchschnitt 30 Minuten lang war.

## 4.2. Gesangbuchreform

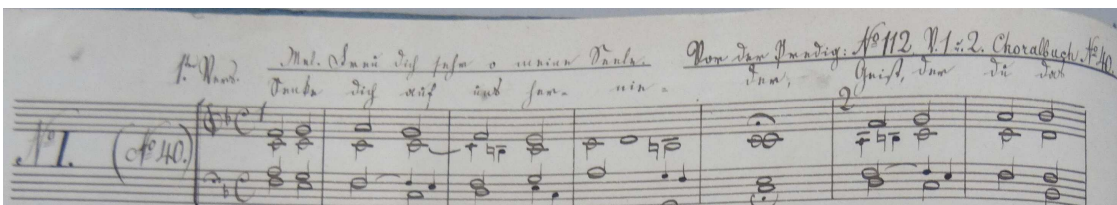
Welche Auswirkungen in der Praxis eine Gesangbuchreform hat, lässt sich anhand des vorliegenden Notenkonvolut und Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) sehr gut nachzeichnen.

Im Zuge der Aufklärung war es in ganz Deutschland zu einer Gesangbuchreform gekommen. Man meinte, die alten Choräle müssten durch zeitgemäße Texte ersetzt werden und zwang die Bevölkerung das Singen der alten Choräle zu unterlassen.<sup>98</sup> In Oldenburg kam 1791 das neue Gesangbuch heraus, was - wie in anderen deutschen Städten - auch Konsequenzen für die Kirchenmusiker hatte. Zu bereits bestehenden Chorälen wurden neue Texte gesetzt, die originalen Choraltexte jedoch nicht übernommen.<sup>99</sup> Für einen Organisten bedeutete das ein Umschlüsseln: War Choral A nach Melodie B zu spielen, orientierte sich der Organist stets nach dem Titel von Melodie B - der Text spielte für ihn kaum eine Rolle. Bezeichnend ist, dass die nach der Gesangbuchreform erschienenen Orgelchoralbücher alle Choräle nach ihren ursprünglichen(!) Texten betiteln: Der ursprüngliche Choraltitel blieb die Referenz.

Das vorliegende Notenkonvolut und das Notenheft verfahren nach demselben Prinzip und liefern einen Beleg für die Referenzbedeutung der ursprünglichen Choräle. Die Choräle werden wie folgt benannt:

a) Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo)

Betitelt sind alle Choräle mit ihren ursprünglichen Titeln, ergänzt durch das Präfix „Mel.“ für Melodie. Rechts daneben ist die Nummer des Chorals im neuen Gesangbuch inklusive der zu singenden Verse vermerkt und wird zusätzlich ergänzt durch die entsprechende Nummer im Orgelchoralbuch von Meineke. Der Bildausschnitt verdeutlicht dies:



**Abbildung 8: Ausschnitt Titel Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo)**

<sup>98</sup> Vgl. Küster, Konrad: *Gerhard Heinrich Schütte. Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820) zum Oldenburger Choralbuch von Carl Meineke (1791)* (=Musik zwischen Nord- und Ostsee Heft 13), Hamburg 2014, S. 8-9 und Stroeve, Barbara: *Gesungene Aufklärung. Untersuchungen zu nordwestdeutschen Gesangbuchreformen im späten 18. Jahrhundert*, <http://oops.uni-oldenburg.de/102/> (Stand: 08.08.2016), S. 209.

<sup>99</sup> Vgl. Konrad Küster *Gerhard Heinrich Schütte*, S. 8.

b) Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) und Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag)

Betitelt sind alle Choräle ausschließlich mit ihren ursprünglichen Titeln, es gibt keine weitere Angabe, welcher Text aus dem neuen Gesangbuch darauf gesungen werden soll. Allein der Umschlag von Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) trägt neben den ursprünglichen Choraltiteln die Nummern der entsprechenden Choräle aus dem neuen Gesangbuch:

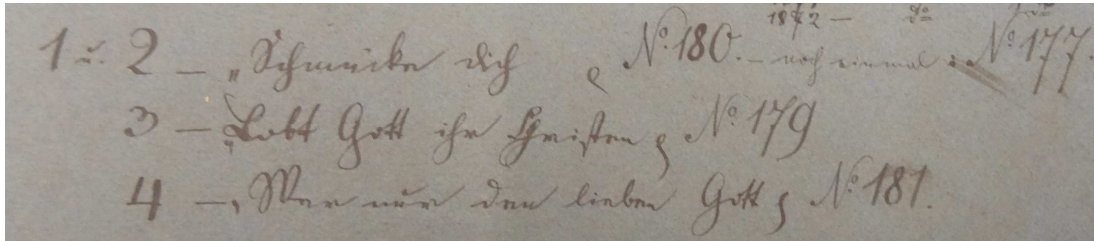


Abbildung 9: Ausschnitt Umschlag Invo. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag)

Für den Organisten von 1853 war die Referenz zu den ursprünglichen Titeln von Wichtigkeit, obgleich er prinzipiell darauf hätte verzichten können: Er hatte die Choräle eigens für den Karfreitagsgottesdienst zusammengefasst und hätte daher gar keine Referenz mehr zu Meinekes Choralbuch gebraucht, um die richtige Melodie spielen zu können. Dennoch betitelte er alle Choräle mit ihrem ursprünglichen Titel, was letztlich zeigt, wie präsent und selbstverständlich diese alten Choräle für ihn waren, deren vollständige Texte er womöglich gar nicht erst kannte.<sup>100</sup>

Kurioserweise geben die Notenblätter beider Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation) und Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) - d.h. die Seiten, die den Orchestermusikern vorlagen - gar nicht erst eine Verbindung zum neuen Gesangbuch an, sondern verwenden ausschließlich die ursprünglichen Choraltitel. Es ist davon auszugehen, dass die Hofkapellmusiker nicht denselben kirchenmusikalischen Bezug hatten wie etwa der Organist von 1853. Daher sollte für die Hofkapellmusiker die Referenz der neue Choraltitel sein. Dennoch wird auch hier auf die ursprünglichen Choräle zurückgegriffen, was damit die Referenz der Bevölkerung im Allgemeinen widerspiegelt: Die neuen Choralbücher gaben über den Choraltiteln stets an, zu welcher Melodie das Lied zu singen war. Da keine neuen Melodien aufgenommen worden waren, blieben die alten Choraltitel bestehen und flossen automatisch in das Bewusstsein der Bevölkerung, was zugleich „eine vernichtende Aussage über den Erfolg der Reform ist“<sup>101</sup>.

Bezeichnend ist zudem, dass das Notenkonvolut in jenem Jahrzehnt entstand und benutzt wurde, in welchem in Oldenburg über eine Rückkehr zu den alten Chorälen und

<sup>100</sup> Die Gesangbuchreform lag rund 60 Jahre zurück, wobei selbst ein schon pensionierte Organist allenfalls in seiner Kindheit mit den alten Chorälen in Kontakt getreten war.

<sup>101</sup> Siehe Konrad Küster *Gerhard Heinrich Schütte*, S. 9.

der Ausgabe eines neuen Gesangbuches diskutiert wurde. Bereits 1849 - zehn Jahre vor der Konfirmation Elimars - wird im Kirchenverfassungsgesetz der Auftrag für ein neues Gesangbuch gegeben. Ein erster Entwurf wurde 1859 durch Pastor Gröning gedruckt, dessen Gesangbuch zwar im *Kirchlichen Anzeiger* beworben wurde, sich jedoch nicht durchsetzen konnte.<sup>102</sup> Wieder vergingen mehrere Jahre, bis man schließlich 1868 ein neues Oldenburger Gesangbuch herausbrachte, welches bis spätestens zum 1.1.1873 in allen Gemeinden des Herzogtums eingeführt werden sollte.<sup>103</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es zunächst schwer nachvollziehbar, dass die Hofgemeinde nicht nur in den folgenden fünf Jahren nach Einführung des neuen Gesangbuches, sondern gar vier Monate nach Ablauf der Terminfrist 1873<sup>104</sup> auf die Choräle des Aufklärungsgesangbuches zurückgriff. Es wurden seit Ablösung des Aufklärungsgesangbuches noch nachweislich zwei Karfreitagsgottesdienste und zwei Konfirmationen unter Benutzung des vorliegenden Notenkonvolutes gefeiert. Allerdings relativiert sich dies, wird beachtet, dass im Fall der Karfreitags-Choräle die beiden ersten Choräle in das neue Gesangbuch übernommen worden sind.<sup>105</sup> Der dritte Choral nach der Melodie von „*Lobt Gott ihr Christen*“ ist zwar nicht enthalten, jedoch wurde er nur instrumental gespielt, da er das Abendmahl begleitete. Problematisch verhält es sich lediglich mit dem letzten Choral nach der Melodie von „*Wer nur den lieben Gott*“, der mit seinem Text aus dem Aufklärungsgesangbuch mit der No. 181 nicht übernommen worden war. Allerdings könnte man hier auf die No. 152 „*Es ist vollbracht*“ zurückgegriffen haben, die die gleiche Melodie und zugleich einen auf Karfreitag passenden Text verwendet. Folglich konnte man Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) auch nach der Gesangbuchreform von 1868 weiterhin benutzen unter Verwendung der revidierten Choraltex-te. Allerdings wird dies durch folgendes in Frage gestellt: Denn anders verhält es sich mit Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation): Von den drei darin enthaltenen Chorälen wurde nur „*Ewig ewig bin ich Dein (Mel. Jesus meine Zuversicht)*“, Aufklärungsgesangbuch No. 165 als neue No. 265 übernommen. Die anderen beiden

---

<sup>102</sup> Im „Kirchlichen Anzeiger für die Pfarrgemeinde Oldenburg 1859, No. 16 vom 16. April 1859 heißt es auf S. 64: „Den in diesen Tagen in der Schulzeschen Buchhandlung erschienenen „*Entwurf eines neuen Gesangbuchs für die ev.-luth. Kirche des Herzogthums Oldenburg*“, herausgegeben von dem Pastor Gröning, erlaubt sich der Herausgeber den Lesern des Kirchl. Anzeigers dringend zu empfehlen. [...]“

<sup>103</sup> Siehe Schäfer, Rolf: „3. Kapitel. Evangelische und katholische Kirche im 19. Jahrhundert“, in: *Oldenburgische Kirchengeschichte*, hrsg. von Rolf Schäfer, Oldenburg 1999, S. 429-430.

<sup>104</sup> Die Konfirmation Prinz Georg und Karfreitag lagen 1873 im April.

<sup>105</sup> Aus Choral 1 (Schmücke dich), im Aufklärungsgesangbuch No. 180, wurde die No. 271 im neuen Gesangbuch. Aus Choral 2 (Schmücke dich), im Aufklärungsgesangbuch No. 177, wurde die No. 283 im neuen Gesangbuch.



wurden jedoch nur mit ihrem ursprünglichen Text aufgenommen, der von einer Konfirmation so weit entfernt ist wie Ostern von Weihnachten: „*Wie leuchtet uns der Morgenstern*“ ist liturgisch Epiphania und „*Wachet auf*“ dem Advent zuzuordnen. Zu den Konfirmationen von Friedrich August 1869 sowie Georg 1873 muss daher nach dem Aufklärungsgesangbuch gesungen worden sein - was zugleich den Schluss nahelegt, dass man auch im Fall der Karfreitagsgottesdienste ebenso verfuhr. Es klingt wenig plausibel, dass man den einen Gottesdienst nach dem Aufklärungsgesangbuch feiert, um am nächsten Tag im anderen Gottesdienst das neue Gesangbuch hervor zu holen.<sup>106</sup>

Warum die Hofgemeinde - trotz eigens erteilter Genehmigung des Großherzogs in 1867 zum neuen Gesangbuch<sup>107</sup> - auf die Aufklärungschoräle zurückgriff, kann nicht gänzlich beantwortet werden, lässt aber folgende Überlegungen zu: Die Auswahl der Lieder trifft in aller Regel der Pastor, in diesem Fall Oberhofprediger Nielsen. Dass Nielsen sich zwischen 1868 und 1873 entschloss, die Choräle aus dem Aufklärungsgesangbuch zu wählen, könnte als seine möglicherweise ablehnende Haltung gegenüber des neuen Gesangbuches gewertet werden. Jedoch kann er auch aus ganz pragmatischen Gründen die gleichen Choräle wie in jedem vorangegangenen Jahr übernommen haben, da die Hofgemeinde - wie alle anderen Gemeinden im Herzogtum auch - noch eine starke Bindung an ihre Aufklärungschoräle hatte und der Übergang zum neuen Gesangbuch noch Zeit brauchte. Dies passt zur Darstellung Rolf Schäfers, in welcher sich die „*von Fachleuten unterschätzte Identifizierung der oldenburgischen Kirchengemeinden mit den Aufklärungsgesangbüchern [...] an ihrer überdurchschnittlichen Lebensdauer [und] an dem mühevollen Prozess ihrer Ablösung [zeigt]*.“<sup>108</sup> Es darf nicht übersehen werden, dass für die Bevölkerung dieser Zeit ein Gesangbuch nicht einfach nur eine Sammlung von Liedern war, aus welcher man einmal in der Woche im Gottesdienst sang. Das Gesangbuch war in jedem Haushalt vorhanden und daran gemessen sogar populärer als die Bibel.<sup>109</sup> Es wurde für die Hausandacht und die Erziehung der Kinder benutzt, stellte für manche gar die einzige Lektüre dar. Darüber hinaus glaubte man, es schütze vor Gefahren und Krankheiten, woraus sich - aus heutiger Sicht abergläubische

---

<sup>106</sup> Nach dieser Logik wäre die Konfirmation von Prinz Georg am Gründonnerstag 1873 nach dem Aufklärungsgesangbuch gesungen worden, der Karfreitag tags darauf jedoch nach dem neuen Gesangbuch.

<sup>107</sup> Vgl. o.A.: *Gesangbuch für die evangelisch-lutherischen Gemeinden des Herzogthums Oldenburg*, Oldenburg 1868, aus dem Vorwort (ohne Seitenangabe).

<sup>108</sup> Siehe Rolf Schäfer *Evangelische und katholische Kirche im 19. Jahrhundert*, S. 430.

<sup>109</sup> Vgl. Barbara Stroeve *Gesungene Aufklärung*, S. 197.

- Bräuche entwickelten wie das Gesangbuch zum Schutz unter das Kopfkissen zu legen. Insgesamt war mit dem Gesangbuch eine enge Identität verbunden, weshalb die Einführung eines neuen Gesangbuches a priori Probleme mit sich brachte. Dies war bereits der Fall rund achtzig Jahre zuvor bei der Einführung des Aufklärungsgesangbuches gewesen und sollte sich um 1870 herum wiederholen. Somit lässt sich für das vorliegende Notenkonvolut und die Hofgemeinde folgern, dass man auch am Hofe noch eine starke Identität mit dem Aufklärungsgesangbuch hatte und es kann davon ausgegangen werden, dass Prinz Georg (konfirmiert 1873) noch nach der Einführung des neuen Gesangbuches (1868) seinen Konfirmandenunterricht mit dem alten Aufklärungsgesangbuch absolviert hatte.

### **5. Schlussbetrachtung und Ausblick**

Das Notenkonvolut vereint eine Fülle lokalgeschichtlicher Hinweise und erlaubt dabei einen Blick auf das höfische Leben und kirchenmusikalische Praktiken. Es beschränkt sich jedoch nicht nur auf die oldenburgische Kulturgeschichte alleine, sondern baut eine Brücke zur Kultur- und Kirchenmusikgeschichte im Allgemeinen.

Zusammenfassend wurde festgestellt, dass am Großherzoglichen Hof an Karfreitag traditionell ein Gottesdienst stattfand. Nachweislich ist das ab 1853 der Fall, vermutlich wurde der Karfreitagsgottesdienst jedoch bereits seit etwa 1835 am Hofe abgehalten, wie einem Schreiben von Hofkapellmeister Pott zu entnehmen ist.<sup>110</sup> Dieser Gottesdienst war nur einem ausgewählten Kreis bestehend aus der Großherzoglichen Familie und engen Vertrauten vorbehalten und ist nicht als gottesdienstliches Angebot des Großherzogs für den gesamten Hof, inklusive der Bediensteten zu verstehen. Die musikalische Gestaltung oblag der Hofkapelle, deren Musiker als Hofangestellte vertraglich an diesen Dienst geknüpft waren. Nicht eindeutig geklärt werden konnte, ob die Hofkapelle immer in vollständiger oder teilweise auch in um mindestens die Blechbläser und ein paar Streicher gekürzter Besetzung gespielt hat. Die Beengtheit der Räumlichkeiten lässt in der Regel eine kleinere Besetzung vermuten. Es wurde bemerkt, dass die musikalische Begleitung der Choräle durch die Hofkapelle sehr wahrscheinlich im Ungleichgewicht zur relativ kleinen Hofgemeinde stand, die von den Instrumenten übertönt worden sein muss. Die Archivmappe gibt preis, dass die musikalische Begleitung zumindest im Jahr 1853 nicht von der Hofkapelle, sondern von der Orgel

---

<sup>110</sup> Vgl. Georg Linnemann *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, S. 210.

ausgeführt wurde. Was der Grund war, und ob dies in anderen Jahren genauso der Fall gewesen ist, konnte mangels Hinweisen nicht festgestellt werden.

Die Regelmäßigkeit der Karfreitagsgottesdienste erlaubt diese als höfische Tradition zu bezeichnen, obgleich in vier Jahren zwischen 1859 und 1873 diese Tradition aufgrund von Reisen der Großherzoglichen Familie nicht begangen wurde. Für weitere drei Jahre konnte die Pflege dieser Tradition, jedoch ohne Musikbegleitung, konstatiert werden. Eine weiterführende Forschung könnte die möglichen Gründe hierfür untersuchen.

Der Raumwechsel vom Billardsaal im Schloss zum Fest- bzw. Vorsaal im Prinzenpalais lässt sich als Analogie zum Lebensmittelpunkt der Großherzoglichen Familie sehen. Nach dem Tod von Paul Friedrich August 1853 war der neue Großherzog in das Prinzenpalais umgezogen. Erst nach Abschluss des Flügelanbaus in 1862 verlegte man schließlich 1864 die Gottesdienste auch in den neuen und modernen Bau.

Da es sich bei den Karfreitagsgottesdiensten um eine höfische Tradition handelt, stellt sich die Frage nach ähnlichen Traditionen in anderen deutschen Fürstenthümern. Mögliche Parallelen in der Ausgestaltung des liturgischen Ablaufs und der musikalischen Begleitung sowie in den Räumlichkeiten und in dem teilnehmenden Personenkreis auszumachen und zu analysieren stellen ein Forschungsdesiderat dar. In diesem Rahmen wäre es auch lohnenswert festzustellen, ob es Analogien zur Gewohnheit der Großherzoglichen Familie gibt, wahrscheinlich keinen weiteren Gottesdienst an Karfreitag mit der Bevölkerung in St. Lamberti zu besuchen - obgleich dies an einem hohen kirchlichen Feiertag zu erwarten gewesen wäre.

Neben der Karfreitagstradition liefert das Konvolut wertvolle Informationen zur Ausgestaltung der höfischen Konfirmationen. Es ließen sich Besonderheiten zu jeder der drei Konfirmationen festhalten, die sich - obgleich in musikalischer und liturgischer Handlung fast identisch - bezüglich der gewählten Räumlichkeiten und Zeitpunkte voneinander abgrenzten, was implizit deren jeweilige Gewichtung ausdrückte. Dennoch besteht Forschungsbedarf, um diese Feststellungen untermauern zu können. Sofern Unterlagen überliefert sind, könnten vorherige Konfirmationen aus dem Oldenburgischen Haus Analogien aufdecken. Auch in diesem Fall wäre ein Vergleich mit anderen Fürstenthümern wünschenswert.

Aus der Perspektive der Hofkapelle waren die (fast) jährlichen Einsätze zu Karfreitag am Hofe ein vergleichsweise einfaches Alltagsgeschäft: Die Choräle sind von technischer Einfachheit, sodass sie problemlos vom Blatt bzw. mit geringstem Probenaufwand gespielt werden konnten, zumal sie sich Jahr für Jahr wiederholten. Zu

den sonst anspruchsvollen Konzertprogrammen stellte dies vermutlich eine entspannte Abwechslung dar. Diese Entspanntheit schlägt sich in den zahlreichen Notizen der Musiker nieder: Sie hatten während der Gottesdienste genügend Zeit und offenbar etwas Langeweile, um die vielfältigen, oben analysierten Eintragungen zu machen.

Über die oldenburgische Kulturgeschichte hinaus und für die (Kirchen-)Musikforschung speziell wertvoll sind die Hinweise auf die Tempi. Die gespielte Geschwindigkeit ist für einen der Choräle eindeutig vorgegeben, davon und anhand des teils bekannten Gottesdienstablaufs sowie der Gesamtdauer lassen sich die etwaigen Tempi der restlichen Choräle ermitteln. Für das vorliegende Notenkonvolut ließ sich schließen, dass die Choräle mit einem Tempo von 30 bis 40 je Halbe gespielt worden sind und damit - verglichen mit zeitgenössischen Berichten - noch relativ zügig waren. Problematisch war bei dieser Bestimmung, dass nicht alle Rechenparameter eindeutig festgelegt werden konnten und das Gesamtergebnis daher einer Schwankung ausgesetzt ist. Dennoch tragen die Tempi-Hinweise der Oldenburger Musiker mit ein paar Puzzleteilen zu der in der Musik immer wieder umstrittenen Geschwindigkeitsforschung bei, wobei speziell der Forschung zur Kirchenmusikpraxis des 19. Jahrhunderts eine wertvolle Information zugutekommt. Ebenfalls von kirchenmusikalischer Bedeutung ist das beobachtete Festhalten an den ursprünglichen Choraltiteln, obgleich diese im in dieser Epoche genutzten Aufklärungsgesangbuch nicht mehr vorkommen. Das zeigt exemplarisch, wie (Kirchen-)Musiker ganz pragmatisch verfahren, um sich eine Referenz für die Fülle an neuen Liedern auf die alten Melodien zu schaffen. Die Identifikation mit dem Aufklärungsgesangbuch, welches 1868 zwar abgelöst, aber am Hofe noch mindestens bis 1873 benutzt wurde, steht exemplarisch für die Problematik der Gesangbuchreformen.

Insgesamt konnten nicht alle verfügbaren Informationen der gesamten Archivmappe ausgewertet werden, sondern es wurden gezielt nur einige Aspekte herausgegriffen. Eine weiterführende Forschung wäre wünschenswert, besonders unter Berücksichtigung der verfügbaren Archivalien, die in dieser Arbeit aufgrund ihrer Fülle nicht ausgewertet werden konnten. Wertvolle Hinweise könnten hierbei die Korrespondenzen zur Hofkapelle, aber auch Angelegenheiten der Großherzoglichen Familie wie speziell die Konfirmationen bzw. Ausbildung der Fürstenkinder, Abrechnungen zu möglichen Feierlichkeiten rund um die Daten der Konfirmationen liefern, um nur einige zu nennen. Über das NLA Oldenburg hinaus dürften andere Archive besonders die benachbarter Fürstentümer ebenfalls entsprechende Korrespondenzen oder Hinweise bergen. Ebenso

nicht ganz ausgeschöpft wurde der - noch unorganisierte - Bestand des Archivs des Oldenburgischen Staatstheaters. Möglicherweise schlummern dort noch weitere Notenkonvolute, die die (kirchen-)musikalische Aktivität der Hofkapelle am Oldenburger Hof bezeugen und mehr Aufschluss über die Karfreitagstradition im Oldenburger Schloss liefern könnten.

Sicher ist, dass durch das vorliegende Notenkonvolut die Oldenburgische Hof- und Kulturgeschichte um einige Aspekte reicher geworden ist.

## **6. Quellen- und Literaturverzeichnis**

### **Quellen:**

- o. A.: *Gesangbuch zur öffentlichen und häuslichen Andacht für das Herzogthum Oldenburg. Nebst einem Anhang von Gebeten*, Oldenburg 1792.
  - o.A.: *Gesangbuch für die evangelisch-lutherischen Gemeinden des Herzogthums Oldenburg*, Oldenburg 1868.
  - o.A.: *Hof- und Staatshandbuch des Großherzogthums Oldenburg für 1859-1874*, Oldenburg 1859-1874.
  - o.A.: *Kirchlicher Anzeiger für die Pfarrgemeinde Oldenburg für 1859-1873*, Oldenburg 1859-1873.
- Meineke, Carl: *Choralbuch zu dem im Jahre 1791 im Herzogthum Oldenburg eingeführten Gesangbuche*, Cassel 1800[?], [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525169\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525169_00005.html) (Stand: 26.08.2016).

### **Archivalische Quellen:**

- Archiv Staatstheater Oldenburg Inv. No. 164 165 166 167, Choräle, Psalm 111 v. Stadler.
- NLA OL Best. 15-1, Nr. 14 (Programme der öffentlichen Abonnement- Concierte und Proben).
- NLA OL Best. Slg400, Nr. 154-B (Bild von Presuhn).
- NLA OL Best. 15-1, Nr. 9 (Anstellungsverträge Hofmusiker).
- NLA OL Best 298Z Nr. 4582a (Erdgeschoss Prinzenpalais, 1884).
- NLA OL Best 298Z Nr. 4583 (Keller des rechten Flügels des Prinzenpalais).
- NLA OL Best 298Z Nr. 4582b (Obergeschoss des Prinzenpalais).
- NLA OL , Best. 298 Z, Nr. 4927 M 1-56, Blatt 19 (Plan Prinzenpalais).

### **Literatur:**

- Eberspächer, Cord: „Nikolaus Friedrich Peter Großherzog von Oldenburg. Eine biographische Skizze“, in: „*Südland, wie linde wehen deine Winde*“. *Nikolaus Friedrich Peter und Italien (Reg. 1853-1900)*, hrsg. von Oldenburgische Landschaft (=Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Band 5), Oldenburg 2000, S. 35-58.

- Feder, Georg: „Verfall und Restauration“, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1965, S. 215-270.
- Frantz, Klamer Wilhelm: *Ueber den in den evangelischen Kirchen einzuführenden, rhythmischen Choralgesang und die Mängel, woran unser jetztige Choral leiden soll*, Quedlingburg/Leipzig 1852.
- Frantz, Klamer Wilhelm: „Vorbericht“, in: *Choralbuch, enthaltend die bekanntesten und vorzüglichsten Choräle der protestantischen Kirche Deutschlands mit reinen Melodien und reinen, überall ausgeschriebenen Harmonien. Zur Begründung eines würdevollen harmonischen Kirchengesangs und zur Beförderung häuslicher Erbauung*, Halberstadt 1810, S. VII-XVI.
- Götze, Jens: „Verzeichnis von in der Regierungszeit von Nikolaus Friedrich Peter (1853-1900) im Oldenburger Land errichteten öffentlichen Gebäude“, in: *„Südland, wie linde wehen deine Winde“: Nikolaus Friedrich Peter und Italien (Reg. 1853-1900)*, hrsg. von Oldenburgische Landschaft (=Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Band 5), Oldenburg 2000, S. 196-211.
- Grönke, Kadja: „August Pott (1806-1883) und die großherzogliche Hofkapelle in Oldenburg“, in: *Oldenburger Jahrbuch*, hrsg. vom Oldenburger Landesverein für Geschichte, Natur- und Heimatkunde (=Band 108), Oldenburg 2008, S. 95-116.
- Halfmann, Christoph: *Albert Dietrich. Komponist und Großherzoglicher Hofcapellmeister in Oldenburg*, Köln 2010.
- Harms, Peter: *Von der Hofkapelle zum Staatsorchester. Chronik des Oldenburgischen Staatsorchesters. 1832-1952*, unveröffentlichtes Manuskript 1952 (NLA OL Rep. 760, Best. 271-39, Nr. 2).
- Häuser, Johann Ernst: *Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik, von Entstehung des Christenthums an bis auf unsere Zeit. Nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus*, Quedlingburg/Leipzig 1834.
- Henneberg, Jörg Michael: „Nikolaus Friedrich Peter und Italien“, in: *„Südland, wie linde wehen deine Winde“: Nikolaus Friedrich Peter und Italien (Reg. 1853-1900)*, hrsg. von Oldenburgische Landschaft (=Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Band 5), Oldenburg 2000, S. 25-34.
- Hinrichs, Ernst: „Von der Hofkapelle zum Staatsorchester. 150 Jahre Konzertleben in Oldenburg“, in: *Hoftheater, Landestheater, Staatstheater. Beiträge zur Geschichte des Oldenburgischen Theaters 1833-1983*, hrsg. von Heinrich Schmid, Oldenburg 1983, S. 331-366.
- Jansen, Günter: *Nicolaus Friedrich Peter von Oldenburg. Erinnerungen aus den Jahren 1864 bis 1900*, Oldenburg/Leipzig 1903.

- Köpp, Kai: *Handbuch historische Orchesterpraxis. Barock - Klassik - Romantik*, Kassel 2009.
- Küster, Konrad: *Gerhard Heinrich Schütte. Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820) zum Oldenburger Choralbuch von Carl Meineke (1791)* (=Musik zwischen Nord- und Ostsee Heft 13), Hamburg 2014.
- Linnemann, Georg: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg* (=Oldenburger Forschungen Heft 8), Oldenburg 1956.
- Litzmann, Berthold (Hg.): *Clara Schumann - Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896* (Bd. I), Leipzig 1927.
- Nielsen, Nikolaus: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Seiner Hoheit des Herzogs Anton Günther Friedrich Elimar von Oldenburg, am Gründonnerstage, den 21. April 1859, auf dem Schlosse zu Oldenburg*, Oldenburg 1859.
- Nielsen, Nikolaus: *Gottesdienstliche Feier der Confirmation Sr. Königlichen Hoheit des Erbgroßherzogs Friedrich August von Oldenburg am 8. Juli 1869, dem Geburtstage S.K.H. des Großherzogs Nicolaus Friedrich Peter, in der Kirche zu Rastede*, Oldenburg 1869.
- Platte, Helmut: *Das Haus Oldenburg* (=Deutsche Fürstenhäuser Heft 20), Dortmund 2006.
- Reinbold, Michael: *Willkommen und Abschied. Zimmerbilder und Veduten von Theodor Presuhn d. Ä. (1810-1877)*, Oldenburg 2010.
- Reinbold, Michael: *Das Oldenburger Schloss. Ein Wegweiser zur Baugeschichte und durch die Historischen Räume*, Oldenburg 2016.
- Reinders-Düselder, Christoph: „Oldenburg im 19. Jahrhundert. Auf dem Weg zur selbstverwalteten Stadt 1830-1880“, in: *Geschichte der Stadt Oldenburg. 1830-1995. Band 2*, hrsg. von der Stadt Oldenburg, Oldenburg 1996, S. 9-172.
- Schäfer, Rolf: „3. Kapitel. Evangelische und katholische Kirche im 19. Jahrhundert“, in: *Oldenburgische Kirchengeschichte*, hrsg. von Rolf Schäfer, Oldenburg 1999, S. 387-522.
- Schauenburg, Ludwig: *Die Geschichte der Oldenburgischen Gottesdienstordnung vom Jahre 1573 bis heute*, Brake 1897.
- Schieckel, Harald / Koolman, Egbert (Hg.): *50 Jahre am Oldenburger Hof: Lebenserinnerungen des Oberstallmeisters Adam Ernst Rochus von Witzleben* (=Oldenburger Forschungen Neue Folge Band 22), Oldenburg 2006.
- Steinwascher, Gerd: *Die Oldenburger. Die Geschichte einer europäischen Dynastie*, Stuttgart 2012<sup>2</sup>.



Stroeve, Barbara: *Gesungene Aufklärung. Untersuchungen zu nordwestdeutschen Gesangbuchreformen im späten 18. Jahrhundert*, <http://oops.uni-oldenburg.de/102/> (Stand: 08.08.2016).

Vonderach, Andreas: *Kleine Geschichte des Landes Oldenburg*, Oldenburg 2015.

Wehmeyer, Grete: *Prestigißimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik*, Hamburg 1989.

Wolfram, Johannes: *Geschichte des Oldenburger Singvereins von 1821 bis 1896*, Oldenburg 1896.

**Choraltexte zu Inv. N<sup>o</sup>. 165 (Konfirmation)**

## Choral 1

**Wie leuchtet uns der Morgenstern** = No. 410 Aufklärungsgesangbuch

Verse 4 und 5 (Konfirmation Elimar)	Vers 3 (Konfirmation Friedrich August)
<p>4. Des Vaters Klarheit schauen wir In Christi angesicht schon hier, Des ew'gen Vaters Klarheit! O süßer blick in jene ruh', Voll wunderbares heils bist du! Siehst wunderbare wahrheit! In dir, Mittler, Wohnt ohn' Hülle Gottes fülle. Gnade, gnade Schaun wir, nehmen gnad' um gnade!</p>	<p>3. Du bist, Versöhner, mein! ich dein! Geuß tief in meine Seel' hinein Die flamme deiner liebe. Wer wär' ich, wenn durch heiligkeit Ich nicht der prüfung kurze zeit Dir treu, Versöhner, bliebe? Dich, dich Lieben, Hilf mir schwachen; hilf mir wachen, kämpfen, ringen! Stark in dir, zu Gott mich schwingen!</p>
<p>5. O du, der schuf! und der erhält! Du hast mich ewig vor der welt In deinem Sohn erkohren. Du hast den bund: durch Christi blut Seyst du auch mir das höchste gut, Herr, bey dir selbst, beschworen. Preis dir, Vater! Ach, ich falle nieder! lalle! dank im stande! Weiß und fühl', an wen ich glaube!</p>	

## Choral 2

**Wachet auf** = No. 214 Aufklärungsgesangbuch

Vers 1 (Konfirmation Elimar)	Vers 2 (Konfirmation Friedrich August)
<p>1. Herr, welch heil kann ich erringen, in welche höh'n darf ich mich schwingen! Mein wandel soll im himmel seyn. O du wort voll heil'gen bebens! Voll wonne! wort des ew'gen lebens! Im Himmel soll mein wandel seyn! Ich sink' erstaunend hin, Empfinde, wer ich bin, Wer ich seyn kann! Ich trage noch Des todes joch; Im himmel sollmein wandel seyn!</p>	<p>2. Schwing' dich denn in diese höhen, Und lern im lichte Gottes sehen, Wer du, versöhnte seele, bist! Mit dem göttlichsten entzücken Wirst du in diesem licht erblicken, Wer, seele, dein versöhner ist! Du, durch sein opfer rein, Und stark, dich ihm zu weihn, Siehst in Jesu, Des Vaters Sohn, Des glaubens lohn, Ihn unsern Herrn und unsern Gott.</p>

Choral 3

**Jesus meine Zuversicht** = No. 165 Aufklärungsgesangbuch, Vers 1

Vers 1 (beide Konfirmationen)

1. Ewig, ewig bin ich dein, Theuer dir, mein Gott, erkaufet;  
Bin auf dich, um dein zu seyn, Vater, Sohn, und Geist, getaufet.  
Dessen soll mein herz sich freun; ewig, ewig bin ich dein.

-----

Nach der erneuten Gesangbuchreform von 1868 blieb von diesen Chorälen einzig No. 165 „Ewig, ewig bin ich dein“ aus dem Aufklärungsgesangbuch bestehen. Im Gesangbuch von 1868 hatte der Choral fortan die Nummer 265 und behielt seinen Text bei.



Theodor Presuhn: Konfirmation von Herzog Elimar, 1859  
im Marmorsaal, Schloss Oldenburg

NLA OL Slg 400 Nr. 154B

(Voraussichtlich wird sich diese Signatur ändern, da eine Überführung in das Landesmuseum Oldenburg geplant ist. Informationen kann Wolfgang Henninger vom NLA OL erteilen.)

**Vergleichende Analyse des Chorals „Schmücke dich, o liebe Seele“**

Als Vergleichsgrundlage dient das Choralbuch von Carl Meineke, um ca. 1800.<sup>1</sup> Ebenfalls zum Vergleich dient Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) von 1853. Der entsprechende Choral, der bei Meineke in E-Dur steht, in Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) in D-Dur und in Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) in Es-Dur, wurde für die Analyse einheitlich nach D-Dur transponiert.

Die Analyse vergleicht Veränderungen in der Harmonie

a) von Choralbuch Meineke zu Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) und

b) von Choralbuch Meineke zu Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag)

Eine Analyse von Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) zu Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) erfolgt nicht, da davon ausgegangen wird, dass Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) nicht als Vorlage für Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) diene, zumal nur ein Choral identisch ist.

**Struktur Choralmelodie**

AABBC -> A (T1-10), A (T11-20), B (T21-25), B(T26-30), C (T31-40)

**Analyse**

a) von Choralbuch Meineke zu Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo)

- Die Harmonie und Linienführung bei der Wiederholung von A ist bei Meineke identisch, in Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo) sind bei der Wiederholung kleine Variationen eingebaut.
- ein paar punktierte Halbe werden zu zwei Halben geebnet: T2 im Alt, T11 im Tenor.
- ein paar Wechsel- bzw. Durchgangsnoten in Vierteln werden zu Halben gedehnt: T2 im Tenor, T12 im Tenor. Dennoch werden viele beibehalten, dafür jedoch neue Wechselnoten in Vierteln eingebaut: T8 in ATB, T18 in ATB, T19 im Tenor, T27 in ATB, T31 im Baß, T33 im ATB, T34 im Tenor.
- harmonische Veränderungen in  
T7: aus D wird A  
T12: aus h wird D und aus A wird A<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Eine digitale Version ist online abrufbar unter [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525169\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525169_00005.html) (Stand: 26.08.2016).

T18: aus G wird  $e^7$

T19: aus  $A^{43}$  wird  $e^7 + A^{87}$

T26: aus A wird D und aus fis wird  $A^7$

T31: aus D wird  $H^7$

T32: aus G wird e

T34: aus  $h^{43}$  wird  $D^9$

--> insgesamt Veränderungen in acht Takten; einzusehen auf dem beigegeführten Notenauszug.

#### b) von Choralbuch Meineke zu Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag)

- Die Harmonie und Linienführung bei der Wiederholung von A ist bei Meineke identisch, in Inv. N<sup>o</sup>. 167 (Karfreitag) sind bei der Wiederholung kleine Variationen eingebaut - genau wie in Inv. N<sup>o</sup>. 164 (Organo).
- Die Streicher haben die vollständige Harmonie. Alle restlichen Instrumente sind als Klangfarben- und Akzentsetzung gesetzt. Der angefügte Stimmenauszug bezieht sich daher nur auf die vier Streicherstimmen.
- Das Harmoniegerüst und weitestgehend auch die Stimmführung behalten Meinekes Vorlage bei: T11-15 (=Teil A Wdh, erste Hälfte), T21-25 (=Teil B)

- harmonische Veränderungen in

T1: aus A wird  $A^7/G$

T2: aus h wird D

T6: aus A

T8: aus G wird  $cis^v/Ais$  und aus D wird h

T9: aus  $A^{43}$  wird  $G^6 A^{87}$

T17: aus D wird A

T18: aus G/H wird  $G/H cis^v$

T26: aus A wird D und aus fis wird  $A^7/E$

T27: auf  $E^7/Gis$  wird ein Durchgang D/Fis ->  $E^7/Gis$  eingebaut

T29: auf  $h^7/D$  wird ein Durchgang  $h^7/D$  ->  $h^v$

T31: auf A wird ein Durchgang A ->  $A^7/G$  eingebaut und aus  $h^7$  wird  $H^7$

T32: aus G/H wird e

T33: aus  $D D^7$  wird  $D Dis^v$

T34: aus  $h^{43}$  wird  $a^6$

T37: aus D wird Dis<sup>v7</sup>

T38: aus A<sup>7 43</sup>/E wird e A<sup>7</sup>

--> insgesamt Veränderungen in 16 Takten; einzusehen auf dem beigefügten  
Stimmensatz.

# Schmücke dich, o liebe Seele

-Vergleichsgrundlage-

Choralbuch von Carl Meineke, ca. 1800

Orgel

The first system of the organ part, measures 1-7. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The treble clef part features a melodic line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, followed by a half note G3. The piece concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

8

The second system of the organ part, measures 8-14. The treble clef part continues with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass clef part continues with a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, followed by a half note G3. The piece concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

15

The third system of the organ part, measures 15-21. The treble clef part features a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass clef part features a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, followed by a half note G3. The piece concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

22

The fourth system of the organ part, measures 22-28. The treble clef part features a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass clef part features a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, followed by a half note G3. The piece concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

29

The fifth system of the organ part, measures 29-34. The treble clef part features a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass clef part features a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, followed by a half note G3. The piece concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

35

The sixth system of the organ part, measures 35-41. The treble clef part features a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass clef part features a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, followed by a half note G3. The piece concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.



# Schmücke dich, o liebe Seele

Inv. No. 164 (Organo)

Orgel

8

Org.

15

Org.

22

Org.

29

Org.

35

Org.

# Schmücke dich, o liebe Seele

Inv. No. 167 (Karfreitag), Stimmenauszug Streicher

The image displays a musical score for the piece "Schmücke dich, o liebe Seele" (Inv. No. 167, Karfreitag), specifically a vocal extract for strings. The score is arranged in seven systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled "VI. I & II" and the subsequent six systems are labeled "Viola & B.". The music is in the key of D major (two sharps) and common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Red rectangular boxes are drawn around specific notes in the score, highlighting them across the different systems. The systems are numbered 8, 14, 21, 27, 33, and 37 at the beginning of each system.

**Tempo-Bestimmung der Choräle**

Illustrative Rechenbeispiele

Ausgangspunkt:

Choral „Schmücke dich“ aus Inv. N<sup>o</sup>. 167, Notenblatt von Bassi, Blatt 1, Notiz des Cellisten „1 Vers 3 Minuten“

Berechnung eines möglichen Tempos:

40 Takte inkl. 8 Fermaten innerhalb von 180 Sekunden

<b>Variable Fermatenlänge</b>	<b>entspricht ein Schlag = eine Halbe im Tempo ...</b>
doppelt = 40 Takte + 8 Takte	... 32
dreifach = 40 Takte + 12 Takte	... 57
vierfach = 40 Takte + 16 Takte	... 62

Die ermittelten Tempi dienen als Richtlinie für die Berechnung. Dabei werden als variable Parameter die Tempi 30, 40 und 60 berücksichtigt. Die beiden ersten, da eine Schwankung zwischen diesen beiden Tempi als realistisch betrachtet werden kann. Tempo 60 wird berücksichtigt aufgrund der Empfehlung von Frantz (siehe Kapitel 3.6.). Als Fermatenlängen wurden nur die doppelte und die vierfache Länge als Variablen eingesetzt. Die folgende Tabelle illustriert die Auswirkungen der Parameter in den Berechnungen:

<b>Choral</b>	<b>Takte [Fermaten]</b>	<b>Dauer [Min:Sek] je Vers, wenn...</b>					
		<b>Fermate doppelt</b>			<b>Fermate vierfach</b>		
		<b>Halbe = 30</b>	<b>Halbe = 40</b>	<b>Halbe = 60</b>	<b>Halbe = 30</b>	<b>Halbe = 40</b>	<b>Halbe = 60</b>
Wie leuchtet uns der Morgenstern	40 [10]	1:40	1:15	0:50	2:00	1:30	1:00
Wachet auf	44 [12]	1:52	1:24	0:56	2:16	1:42	1:08
Jesus meine Zuversicht	26 [6]	1:04	0:48	0:32	1:16	0:57	0:38
Lobt Gott ihr Christen	14 [4]	0:36	0:27	0:18	0:44	0:33	0:22
Wer nur den lieben Gott	26 [6]	1:04	0:48	0:32	1:16	0:57	0:38

Werden diese nun in Relation zu ihrer Gesamtdauer in den Gottesdiensten, von welchen die Gesamtlänge bekannt ist, gesetzt, ergibt sich folgende Übersicht:

Choral	Verse + Vorspiel (=1 Vers)	Gesamtdauer Choral [Min:Sek], wenn...					
		Fermate doppelt			Fermate vierfach		
		Halbe = 30	Halbe = 40	Halbe = 60	Halbe = 30	Halbe = 40	Halbe = 60
<b>KONFIRMATION</b>							
Wie leuchtet uns der Morgenstern	2 + 1	5:00	3:45	2:30	6:00	4:30	3:00
Wachet auf	1 + 1	3:44	2:48	1:52	4:32	3:24	2:16
Jesus meine Zuversicht	1 + 1	2:08	1:36	1:04	2:32	1:54	1:16
<b>Summe Dauer Musik</b>		<b>10:52</b>	<b>8:09</b>	<b>5:26</b>	<b>13:04</b>	<b>9:48</b>	<b>6:32</b>
Summe Dauer Text (vollständig bekannt)		30:00	30:00	30:00	30:00	30:00	30:00
<b>Gesamtdauer Konfirmation</b>		<b>40:52</b>	<b>38:09</b>	<b>35:26</b>	<b>43:04</b>	<b>39:48</b>	<b>36:32</b>
<b>Gesamtdauer der Konfirmation ist bekannt mit 45 Minuten</b>							
<b>KARFREITAG</b>							
Schmücke dich	3 + 1	12:00	12:00	12:00	12:00	12:00	12:00
Schmücke dich (Wdh.)	1 + 1	6:00	6:00	6:00	6:00	6:00	6:00
Lobt Gott ihr Christen	Durchschnitt: 8,6	5:10	3:52	2:35	6:18	4:44	3:09
Wer nur den lieben Gott	unbekannt; Annahme 1 + 1	2:08	1:36	1:04	2:32	1:54	1:16
<b>Summe Dauer Musik</b>		<b>25:18</b>	<b>23:28</b>	<b>21:39</b>	<b>26:50</b>	<b>24:38</b>	<b>22:25</b>
Summe Dauer Text (teilweise bekannt)		50:00	50:00	50:00	50:00	50:00	50:00
<b>Gesamtdauer KarfreitagsGD</b>		<b>75:18</b>	<b>73:28</b>	<b>71:39</b>	<b>76:50</b>	<b>74:38</b>	<b>72:25</b>
<b>Gesamtdauer der KarfreitagsGDs ist bekannt mit 75 Minuten</b>							

Die Rechenbeispiele machen deutlich, dass im Durchschnitt ein Tempo von Halbe = 30 bis 40 und eine doppelt bis vierfach lang gehaltene Fermate den bekannten Gesamtlängen der Gottesdienste am nächsten kommen.



~~104~~

Ino. No 104.

Organo.

- Chorus 1) From my paper a new and fresh  
 think my self not from me  
 2) In my first and second part  
 I know the new method  
 3) From the way in which I think  
 my first and second part  
 5) From the way in which I think  
 4) Myself and the way in which I think  
 the first and second part of the



Choräle

zum

Chorfreitag auf dem

Schloße

1853.

No. 112. Chorale No. 112.  
 M. L. O. H. 112. 11. 1. 2. Chorale No. 112.  
 M. L. O. H. 112. 11. 1. 2. Chorale No. 112.

No. 112. Chorale No. 112.  
 M. L. O. H. 112. 11. 1. 2. Chorale No. 112.



2nd hand.

Handwritten musical notation for the 2nd hand, consisting of a single staff with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

Handwritten musical notation for the 1st hand, consisting of a single staff with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

Handwritten musical notation for the 1st hand, consisting of a single staff with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

Handwritten musical notation for the 1st hand, consisting of a single staff with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

Handwritten musical notation for the 1st hand, consisting of a single staff with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

Handwritten musical notation for the 1st hand, consisting of a single staff with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

No. II. (No. 55.)

1. *Andante*

2. *Andante*

Und großlich gut mit anfangen.

Das ist die Planung: No. 119. Nr. Chorale No. 55.

3. *Andante*

4. *Andante*

5. *Andante*

6. *Andante*

7. *Andante*

8. *Andante*



Mel. Organetto, 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Mel. Organetto, 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

III. (No. 93)











Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The text "Handwritten" is written vertically along the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The text "Handwritten" is written vertically along the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The text "Handwritten" is written vertically along the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The text "Handwritten" is written vertically along the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The text "Handwritten" is written vertically along the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The text "Handwritten" is written vertically along the staff.



Handwritten musical notation on a single staff, featuring various rhythmic values and accidentals. The notation includes notes with stems, beams, and rests, interspersed with sharp and flat symbols. The handwriting is fluid and characteristic of a working draft.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the sequence of notes and accidentals. The notation is dense, with many notes beamed together, suggesting a fast or complex rhythmic passage.

Handwritten musical notation on a single staff, including a section labeled "6<sup>ten</sup> Hand." at the beginning. The notation features a mix of note values and rests, with some notes marked with sharp or flat symbols.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a continuation of the musical ideas. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a section with a "5" written below the staff. The notation includes notes with stems, beams, and rests, along with sharp and flat symbols.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding with a section labeled "7<sup>ten</sup> Hand dequel." at the bottom. The notation includes notes with stems, beams, and rests, with some notes marked with sharp or flat symbols.





V. (No 93)

Mat. Opus für die 5 Linien Orgeln.  
 3. und 4. Pfeife von unten Organ: No 100, W. G. Chorale. 93.

Mat. Opus für die 5 Linien Orgeln.  
 3. und 4. Pfeife von unten Organ: No 100, W. G. Chorale. 93.

Mat. Opus für die 5 Linien Orgeln.  
 3. und 4. Pfeife von unten Organ: No 100, W. G. Chorale. 93.

Mat. Opus für die 5 Linien Orgeln.  
 3. und 4. Pfeife von unten Organ: No 100, W. G. Chorale. 93.

Mat. Opus für die 5 Linien Orgeln.  
 3. und 4. Pfeife von unten Organ: No 100, W. G. Chorale. 93.

Mat. Opus für die 5 Linien Orgeln.  
 3. und 4. Pfeife von unten Organ: No 100, W. G. Chorale. 93.







Inv. N<sup>o</sup> 105.

Gefänge zur Feiertags-Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Elmar

am Gründonnerstag 1859.

und

# Communion

am Charfreitag 1859, Feiertags-Confirmation

am 8. Juli 1859 - des Erbprinzen Friedrich August.

3 Violino I<sup>te</sup>

3 " 2<sup>da</sup>

2 Alto

3 Bassi

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetten

2 Fagotti

2 Corni

2 Trombi

3 Tromboni

Timpani

1) Mein Knecht ist der Mann aus dem

2) Wohlet auf!

3) Jesu meine Zuversicht

1) Mein Knecht ist der Mann aus dem

2) Gott lobt alle Menschen

3) Mein Knecht ist der Mann aus dem

Gefängnis bei der Säule der Confirmation St. Jakob des Herzogs Etienne

am Gründonnerstag 1859.

Violino I<sup>mo</sup>

Choral.

Wird künftigt sein das Morgenstern

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music is written in a choral style with various dynamic markings: *mf*, *p*, *pp*, *mf.*, *p*, *cresc.*, *f*, *f*, *pp*, *pp*, *pp*, *cresc.*, and *f*. The notation includes quarter notes, half notes, and whole notes, with some notes beamed together. There are also rests and phrasing slurs throughout the piece. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

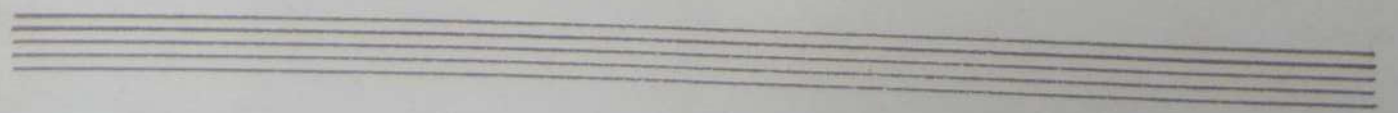


No. 2. *Musik auf: 4 Vers*

Handwritten musical score for No. 2. The piece is in common time (C) and consists of 4 measures. The notation is written on a treble clef staff. The music features a series of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). There are also some *tr* (trill) markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

No. 3. *In der neuen Zungenzeit 24*

Handwritten musical score for No. 3. The piece is in common time (C) and consists of 24 measures. The notation is written on a treble clef staff. The music features a series of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mor.* (more). There are also some *tr* (trill) markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



Chorregel bei der Feier der Confirmation Sr. Heiligkeit des Heiligen Stuhls

von Franz Anton Hoffmann 1859.

Quintino 1mo

Choral. *Maria Königtum über der Berggipfel* &c

mf. p pp mf. p cresc. fi fr pp cresc. fi fr

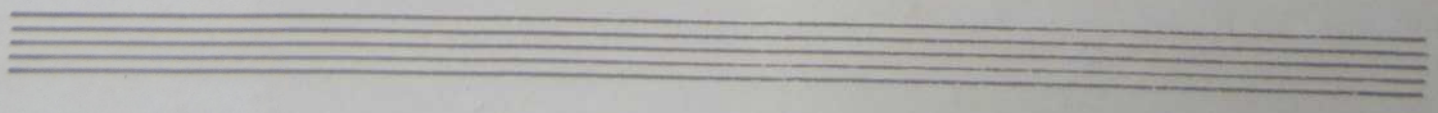


No. 2. *Magnet auf: 1 Vers.*

Handwritten musical score for No. 2, Magnet auf: 1 Vers. The score consists of eight staves of music in treble clef with a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'mf'. There are also some handwritten annotations like 'or' and 'p' with arrows pointing to specific notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

No. 3. *Jahreszeiten Zuerst 74*

Handwritten musical score for No. 3, Jahreszeiten Zuerst 74. The score consists of four staves of music in treble clef with a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf.', 'p', and 'or'. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.





Opferung bei der Taufe der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Stimar

am Gründonnerstag 1859

Violine I<sup>mo</sup>

No. 1. Choral

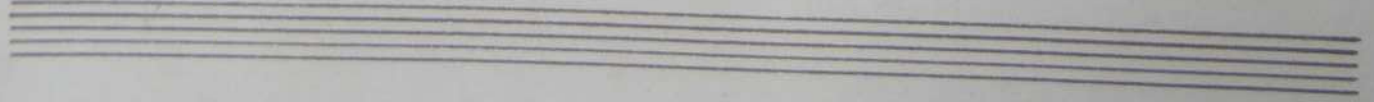
Wie künft' ich den Morgenstern 24

mf. p pp cresc. ff pp cresc. ff ff ff



No. 2. *Allegretto and. Valse*

No. 3. *Allegretto moderato Zorn's Lust*



Chorale bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Erimir

am Gründonnerstag 1859.

Violine 2<sup>da</sup>

No. 1 Choral

Mein Völkchen aus dem Menzingersen &c

mf. p pp mf. p p cresc.



No. 2. *Musket March - Vins*

Handwritten musical score for No. 2, *Musket March - Vins*. The score consists of eight staves of music in treble clef with a common time signature. The music features various dynamics including *pp*, *p*, and *f*, and includes a *Decresc.* marking. The piece concludes with a double bar line and a checkmark.

No. 3. *Jubel unserer Zornstichte*

Handwritten musical score for No. 3, *Jubel unserer Zornstichte*. The score consists of four staves of music in treble clef with a common time signature. The music features dynamics including *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and a checkmark.

Geführt bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Etmars

aus Griesnauauszug.

Violino 2<sup>do</sup>

Choral

Wie kündigt sich der Morgen an

mf. p. pp mf. p. p. cresc. f.



No. 2. *Majest. and.* 1 Vers.

Handwritten musical score for No. 2, titled "Majest. and." (Majesty, andante), 1st version. The score is written on eight staves in treble clef with a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also markings for *mf* (mezzo-forte) and *tr* (trill). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

No. 3. *Jubel und Zangenspiß* 24

Handwritten musical score for No. 3, titled "Jubel und Zangenspiß" (Jubilation and Zangenspiß), 24. The score is written on four staves in treble clef with a common time signature. The music features eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A marking *mar* (marcato) is present. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Gebete bei der Feier der Confirmation in der Kirche des Herzogs Erzbischof

am Freitagsmorgens 1859

Choral.

Violino 2<sup>do</sup>

Alles befüllt uns der Morgenstern etc

mf

pp

mf

f

pp

pp

cresc.

f

f

cresc.



No: 2. Macht auf: 1. Vers.

Handwritten musical score for No. 2, 1. Vers. The score consists of eight staves of music in C major and 4/4 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

No: 3. Jesus meine Zuversicht 44

Handwritten musical score for No. 3, Jesus meine Zuversicht. The score consists of four staves of music in C major and 4/4 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'mot.' (more). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Gesangs bei der Kirche der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Edimar

am Freitagsmorgen pag 1859.

Viola

Choral.

Wir lüftet uns der Morgenstern

mf. p

pp mf.

p p

f

pp pp

pp crest. f

f



No. 2. Magdeburger - 1 Vers

Handwritten musical score for No. 2, Magdeburger, 1 Vers. The score consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*, and includes performance markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

No. 3. Jüdet meine Zusage nicht

Handwritten musical score for No. 3, Jüdet meine Zusage nicht. The score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes dynamics such as *mf*, *p*, and *marc.*, and includes performance markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Gefängnis bei der Feier der Confirmation in Kitchik des Herzogs Estimer

von Grönan der name page 1859.

Viola

Choral: *Missa Missa* heißt und der Margaretha u. e.

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *mf.* and includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *crest.* throughout the piece. The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some handwritten annotations and a small 'e' at the end of the first line of lyrics.



No. 2. *Allegretto andante* 1 Vers.

Handwritten musical score for No. 2, featuring a 3/4 time signature. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The piece concludes with a *decresc.* (decrescendo) marking and a double bar line.

No. 3. *Adagio* 1 Vers.

Handwritten musical score for No. 3, featuring a 3/4 time signature. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mor.* (morendo). The piece concludes with a double bar line.

Gefänge bei der Feier der Confirmation St. Aebheit des Berges St. Maria

am Freitagsmorgens 18.59.

Cello et Bass

No. 1.

Choral

Wie künftet uns der Morgenstern

mf p pp mf p pp cresc. sf sf



No. 2. *Macht und* - *Vers* III/VI

Handwritten musical score for No. 2, consisting of ten staves. The music is written in a common time signature (C) and features various dynamics and markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *pp*. There are also markings for *lento* and *Decresc.* (decreasing). The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

No. 3. *Inseln und Inseln* *Zurück* 44

Handwritten musical score for No. 3, consisting of four staves. The music is written in a common time signature (C) and features various dynamics and markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mor.* (more). The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

Confirmation.

Violoncelle & Contrabaß.

Choral.

Mein Pfad führt mich über Berggrüden etc

The musical score is written on two staves. The upper staff is for the Violoncelle and the lower for the Contrabaß. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mf*, *pp*, and *cresc.*, and features a double bar line with repeat signs at the end of the piece.

Four empty musical staves are located at the bottom of the page, below the main score.



No. 2. *Moderat. and: 1. Vers.*

Handwritten musical score for No. 2, Moderat. and: 1. Vers. The score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'mf'. There are also some handwritten annotations like 'or' and 'B.'. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

No. 3. *Jesu meine Zuversicht*

Handwritten musical score for No. 3, Jesu meine Zuversicht. The score consists of four staves of music. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'p'. There are also some handwritten annotations like 'mor.'. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Gebete bei der Feier der Confirmation St. Robert des Herzogs Elsmere

aus Grönwälders Gesang 1859.

Flauto Solo

Choral. *Maria künftet uns der Magnificat*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a simple, melodic style. Dynamic markings include *mf.* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). The score concludes with a double bar line and the instruction "3 Verse".

3 Verse



No. 2. Macht auf: 1 Vers

Handwritten musical score for No. 2, 'Macht auf: 1 Vers'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a first ending bracket. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'p', 'mf', and 'pp'. There are also some handwritten annotations like 'tr' and 'p' scattered throughout the score.

No. 3. In die letzten Zuegen sieht

Handwritten musical score for No. 3, 'In die letzten Zuegen sieht'. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a first ending bracket. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf', 'p', and 'mor.'. There are also some handwritten annotations like 'tr' and 'p' scattered throughout the score.

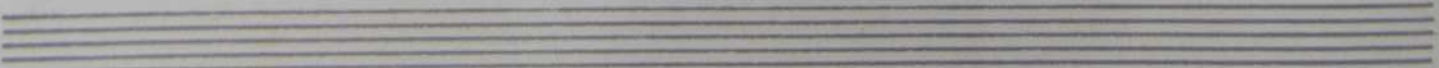
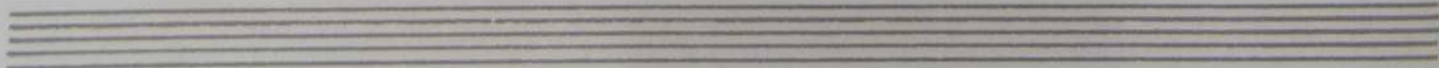
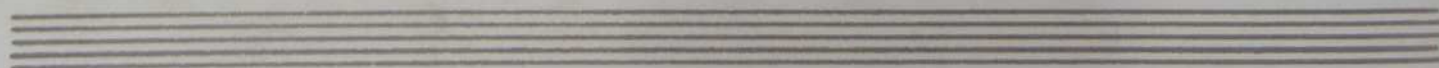
Opferung bei der Krönung der Confirmation Sr. Kotheit des Herzogs Erlauer

am Geburtsfest am 18. May 1859.

Stück 2<sup>do</sup>

Choral. *Maria lauchtet uns der Margarethen*

mf p pp mf p cresc. f f pp pp cresc. f f



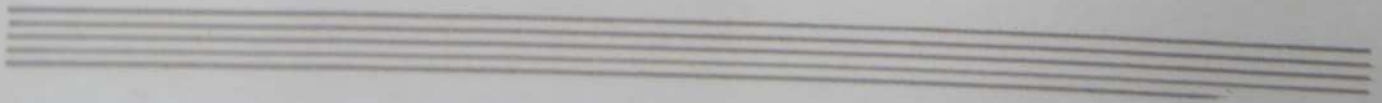


No: 2. *Maryhat auf: 1 Vers.*

Handwritten musical score for No. 2, 'Maryhat auf: 1 Vers.' The score is written on eight staves in G major and 2/4 time. It features a melody with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a first ending bracket and a repeat sign.

No: 3. *Johann und Zinner list*

Handwritten musical score for No. 3, 'Johann und Zinner list'. The score is written on five staves in G major and 2/4 time. It begins with a first ending bracket and a repeat sign. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a repeat sign.



Gesänge bei der Firm der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Ermar

am Gründonnerstag 1859.

Obce 1mo

Choral. *Wien begrüßt uns die Herzogstern 44*

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on a grand staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The score includes various dynamics such as p (piano), mf (mezzo-forte), cresc. (crescendo), and f (forte). There are also markings for 'H' (likely for 'Horn' or 'Harmonium') and 'g' (likely for 'Glocke' or 'bell'). The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Four empty musical staves at the bottom of the page.



No. 2. Macht und: 1. Vers.

Handwritten musical score for No. 2, 'Macht und: 1. Vers.' The score is written on eight staves in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a single melodic line with various dynamics and articulations. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*. Articulations include accents and slurs. The piece concludes with a first ending bracket and a repeat sign.

No. 3. Jubelaria Zumpersicht &c

Handwritten musical score for No. 3, 'Jubelaria Zumpersicht &c'. The score is written on four staves in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a single melodic line with various dynamics and articulations. Dynamics include *mf*, *p*, *mar.*, and *p cresc.*. Articulations include accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

*Erstlinge bei der Säuer der Confirmation In Höhe des Morgens Etimer.*

*aus Gedächtnisbuchstag 1859. 1860. 1861.*

Oboe 2<sup>te</sup>

Choral.

*Alte Längstet und der Morgens etc*

Handwritten musical score for Oboe 2nd part, Choral section. The score is written on six staves. The first staff shows the key signature (two sharps, D major) and the time signature (common time). The music begins with a rest, followed by a triplet of notes. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The tempo is marked *3.* (triple). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



No: 2. *Marsch auf: 1 Vers.*

Handwritten musical score for No. 2, 'Marsch auf: 1 Vers.' The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The time signature is 4/4. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf.* (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations like 'e' and 'H'.

No: 3. *In der Ländchen Zäunerstift &c*

Handwritten musical score for No. 3, 'In der Ländchen Zäunerstift &c'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The time signature is 4/4. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics include *mf.* (mezzo-forte), *p* (piano), *mor.* (more), and *cresc.* (crescendo). There are also some handwritten annotations like 'e' and 'H'.

Gefänge bei der Feier der Confirmation St. Jakob des Herzogs Elimar

am Gründonnerstag 1859.

Clarinete 1<sup>mo</sup> in A

Choral.

Mit Lustet und der Morgensterne & c

The musical score is written for Clarinet 1 in A. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of several staves of notes, primarily quarter and eighth notes, with some rests. Dynamic markings are placed throughout the piece: *mf.* (mezzo-forte) appears at the beginning and in the middle; *p* (piano) is used in several places; *cresc.* (crescendo) is written in two locations; and *ff* (fortissimo) appears towards the end of the piece. The lyrics 'Mit Lustet und der Morgensterne & c' are written above the first few staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

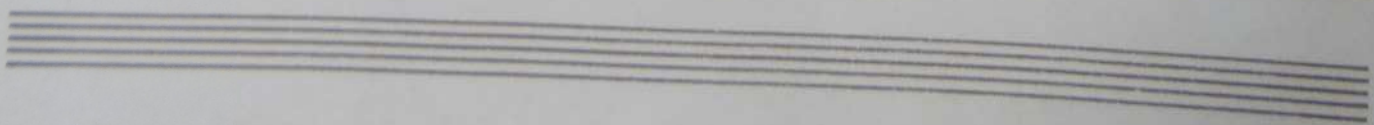


No. 2. *Musik auf:* Clarinete in C.

Handwritten musical score for No. 2, Clarinet in C. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a first ending bracket. The music features various dynamics including pp, p, and sf. The piece concludes with a first ending bracket and a double bar line.

No. 3. *In sich ruhender Zäunerstück* Clarinete in B.

Handwritten musical score for No. 3, Clarinet in B. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The music features dynamics such as mf, p, mor., p cresc, and sf. The piece ends with a double bar line.



Gefänge bei der Feier der Confirmation Sr. Heiligkeit des Herzogs Erzbischof

von Gröden am 18. März 1859.

Clarinete 2<sup>do</sup> in A

Choral.

Wie lächelt mir der Morgenstern

The musical score is written for Clarinet 2 in A. It begins with a Choral section. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *mf.* and *p*. The second staff continues the melody with dynamics *pp* and *mf*. The third staff has dynamics *p* and *p*. The fourth staff is marked *cresc.* and *fr*. The fifth staff has dynamics *pp* and *pp*. The sixth staff has dynamics *pp* and *cresc.*. The seventh staff has dynamics *fr* and *fr*. The eighth staff has dynamics *fr* and *fr*. The ninth staff has dynamics *fr* and *fr*. The tenth staff has dynamics *fr* and *fr*. The score ends with a double bar line and a fermata.



1. Vers.

No. 2. *Muschet auf:* Clarinetto in C.

No. 3. *Fuchs seinen Fuchsbau* Clarinetto in B.

Gefänge bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Erlmar

am Gründonnerstag 1859.

Fagotto *fmo*

Choral.

Wien leuchtet aus der Morgensonne

mf. p pp mf. p cresc. pp pp cresc. f f



No. 2. *Musket auf: 1 Vers.*

Handwritten musical score for No. 2, 'Musket auf: 1 Vers.' The score is written on ten staves in a grand staff format. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including half notes, quarter notes, and eighth notes, often beamed together. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *decresc.* (decrescendo). There are also slurs and accents throughout the piece.

No. 3. *Jubel vereinigt Gedenkst 2 u*

Handwritten musical score for No. 3, 'Jubel vereinigt Gedenkst 2 u'. The score is written on four staves in a grand staff format. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including half notes, quarter notes, and eighth notes, often beamed together. Dynamic markings include *mf.* (mezzo-forte), *mor.* (morendo), *p* (piano), and *crest.* (crescendo). There are also slurs and accents throughout the piece.

Chorale bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Ermar.

aus Friedländer's Orgel

Fagotto 2<sup>do</sup>

Choral.

Wien kündigt sich der Morgenrot an

The musical score is written for the second Bassoon (Fagotto 2<sup>do</sup>). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic. The third staff has a piano (p) dynamic. The fourth staff has a piano (p) dynamic. The fifth staff has a piano (pp) dynamic. The sixth staff has a piano (pp) dynamic. The seventh staff has a piano (pp) dynamic. The eighth staff has a piano (pp) dynamic. The ninth staff has a piano (pp) dynamic. The tenth staff has a piano (pp) dynamic. The score includes various dynamics such as mf, p, pp, and crescendos (cresc.). There are also some slurs and accents throughout the piece.



No. 2. *Musik auf: 1 Vers.*

Handwritten musical score for No. 2, consisting of eight staves of music. The notation includes various dynamics such as *fr*, *pp*, *p*, *sfz*, *p decresc.*, and *ppp.* There are also slurs and accents throughout the piece.

No. 3. *Falsch veritast Zümpfspiel*

Handwritten musical score for No. 3, consisting of four staves of music. The notation includes dynamics such as *mf.*, *p*, and *mor.* There are also slurs and accents throughout the piece.

Opferung bei der Feiern der Confirmation St. Katholik des Herzogs Eimer

aus Grünwalden 1859.

Corno 1<sup>mo</sup> in D.

Choral.

Mein Knecht und der Morgenspender

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes, some with slurs and accents. Dynamic markings include *mf.*, *p*, *mf.*, *f*, *f*, *pp*, *pp*, *mf*, *f*, and *f*. There are also numerical markings: a '3.' at the end of the first staff, a '3.' above the third staff, a '4.' above the fourth staff, and a '3.' above the fifth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Four empty musical staves are located at the bottom of the page, below the main score.



No. 2. Macht und: Corno in C. / Vers.

No. 3. Jubel unserer Zünger Corno in C.

Geistliche bei der Feier der Confirmation die Heiligkeit des Herzogs Etmare

am Gründonnerstag 1859.

Corno 2<sup>do</sup> in D

Choral

Wir kündigt uns der Morgenstern an

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mf.* and a series of notes, including a triplet of eighth notes. The score continues with various rhythmic values and dynamic markings, including *pp*, *mf.*, and *p*. There are several triplet markings and a final triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line and a final triplet of eighth notes.



No. 2. Macht auf: Corno in C. 1 Vers.

Handwritten musical score for No. 2, Corno in C, 1st version. The score consists of seven staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features various dynamics including *sf*, *p*, *pp*, and *mf*. There are first and second endings marked with "1." and "2." and a "Dimessi." instruction. The piece concludes with a double bar line and a final note marked *pp*.

No. 3. Jafub' univen Juyndst 24 Corno in C.

Handwritten musical score for No. 3, Corno in C. The score consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features dynamics including *mf*, *p*, and *pp*. There are first, second, and third endings marked with "1.", "2.", and "3." and a "Dimessi." instruction. The piece concludes with a double bar line and a final note marked *pp*.

Gefirngel bei der Firm der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Etmare

am Freundschaftstage 1859.

Trombe  $\text{no. 1} = \text{in D}$

Choral.

Alles lüfflet sich dem Margrafenweg



No. 2. *Musik auf:* Trombe in C. 1 Vers.

Handwritten musical score for No. 2, Trombe in C. 1 Vers. The score is written on seven staves. The first staff is the title line. The second staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The music consists of a series of notes, some with slurs and accents. The third staff continues the melody, with a piano (p) dynamic marking. The fourth staff contains rests with dynamic markings of 4. and 3. The fifth staff contains rests with dynamic markings of 2. and 2. The sixth staff continues the melody, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The seventh staff contains rests with dynamic markings of 3. and 3.

No. 3. *Jubel und triumph Zäppestück* Trombe in C.

Handwritten musical score for No. 3, Jubel und triumph Zäppestück Trombe in C. The score is written on four staves. The first staff is the title line. The second staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The music consists of a series of notes, some with slurs and accents. The third staff contains rests with dynamic markings of 3. and 3. The fourth staff continues the melody, with a piano (pp) dynamic marking. The fifth staff contains rests with dynamic markings of 3. and 3. The sixth staff continues the melody, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The seventh staff contains rests with dynamic markings of 3. and 3.

Two empty musical staves at the bottom of the page, consisting of five lines each.

Hörspiele bei der Confirmation St. Rochus des Herzogs Elimar

aus Grünauersberg 1859

Trombe 2<sup>do</sup> in D.

Choral.

Alle läufst aus der Morgensonne

The musical score is written on a single system of six staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of rests and notes with various rhythmic markings above them, including '3.' and '2.'. Dynamic markings 'p' and 'mf' are placed between the staves. The notation includes notes with stems, beams, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final note on the sixth staff.



No. 2. Hauptstück: Tromba in C. / Vers.

Handwritten musical score for No. 2, Tromba in C. The score consists of five systems of staves. The first system is the melody in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system is the bass line with a piano (p) dynamic. The third system contains drum notation with four and three measures. The fourth system contains drum notation with two and three measures. The fifth system contains drum notation with one and three measures, ending with a mezzo-forte (mf) dynamic.

No. 3. Aufschüßlicher Zümpelstück Tromba in C.

Handwritten musical score for No. 3, Aufschüßlicher Zümpelstück Tromba in C. The score consists of four systems of staves. The first system is the melody in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system is the bass line with a piano (p) dynamic. The third system contains drum notation with three measures and a piano-pianissimo (pp) dynamic. The fourth system contains drum notation with three measures.

Der Ein. Hundert und Erste

**PSALM**

(Mendelssohn's Übersetzung)

für vier Singstimmen

und

**ORCHESTER**

VON

**MAXIMILIAN STADLER.**

---

**PARTITUR.**

---

*Eigenthum des Verlegers.  
Eingetragen in das Vereins-Archiv.*

---

**WIEN,**

bei Pietro Mechetti q<sup>m</sup> Carlo,

Michaelerplatz N<sup>o</sup> 1155.

Preis  $\frac{1}{2}$  4. — C.M.

*P.*



Allegro moderato.

TYMPANI in D. *F*

CLARINI in D. *F*

CORNI in D. *F*

FLAUTO. *F*

OBOE I<sup>mo</sup>. *F*

OBOE II<sup>do</sup>. *F*

FAGOTTI. *a due.* *F*

VIOLINO I<sup>mo</sup>. *F*

VIOLINO II<sup>do</sup>. *F*

VIOLA. *F*

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

VIOLONCELLO. *F*

CONTRABASSO. *F*

Allegro moderato. p. Mechetti N° 2130.

Wohl dem  
Wohl dem Manne, der den Ewigen fürchtet,

P. M. No 2130.

Manne, der den  
Wohl dem Manne,

Choral  
8-



Manne, der den E-wigen fürchtet und grofse Lust hat grofse Lust hat

Wohl dem Manne, der den E-wigen fürchtet

Und grofse Lust hat an des Herrn Ge-bo-ten und grofse Lust hat

Und grofse Lust hat an des

a due.  
 und grofse Lust hat an des Herrn Ge\_boten, wohl dem Manne,  
 grofse Lust hat an des Herrn Ge\_boten, an des Herrn Ge\_boten, wohl dem  
 Herrn Ge\_boten, an des Herrn Ge\_bo - ten an des Herrn Ge\_boten wohl dem  
 an des Herrn Ge\_bo - - ten, grofse Lust hat an des Herrn Ge\_boten, wohl dem

Wohl dem  
 Manne  
 Manne  
 Manne



Inv. No. 166 (Stadler) wird nicht vollständig angezeigt, da dieses Werk in der Arbeit nicht weiter behandelt wird.

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a text box with the following text: "Inv. No. 166 (Stadler) wird nicht vollständig angezeigt, da dieses Werk in der Arbeit nicht weiter behandelt wird." Below this, the musical score is written on multiple staves. The score includes instrumental parts and vocal lines. The lyrics are: "Wohl dem Manne Wohl dem Manne, Wohl dem Manne der den Ewigen fürchtet und gro - fse Lust hat". The score is marked with "FF" (fortissimo) and "a due". The piece is identified as "P. M. No. 2150." at the bottom.

Wohl dem Manne Wohl dem Man - ne, der den E - wigen fürchtet, und gro - fse Lust hat

Manne Wohl dem Manne, Wohl dem Manne der den Ewigen fürchtet und gro - fse Lust hat

Manne Wohl dem Manne, Wohl dem Manne der den Ewigen fürchtet und gro - fse Lust hat

Manne Wohl dem Manne, Wohl dem Manne der den Ewigen fürchtet und gro - fse Lust - hat

P. M. No. 2150.

Ino.  
N<sup>o</sup> 106.

Choräle

für  
Communien

am Charfreitag

1861/1862

1864	in	unser	Palais.
1865	"	"	"
1866	"	"	"
1868	so	so	so
1869	-	Geschichte d. G. in	Halles.
1870	-	Confirmation	von
1871	-	Confirmation	von
1872	-	Confirmation	von

- 1-2 - " Jesu ichen idyl N<sup>o</sup> 180. - Confirmation von N<sup>o</sup> 177.
- 3 - Lobt Gott ihr Engeln N<sup>o</sup> 179
- 4 - Mein mein du lieber Gott N<sup>o</sup> 181.

- |                        |            |
|------------------------|------------|
| 3 Viol 1 <sup>ma</sup> | Corri      |
| 3 " 2 <sup>da</sup>    | Fiorale    |
| 2 Alto                 | 3 Tromboni |
| 3 Bassi                | Timpani    |
| Flauti                 |            |
| Oboi                   |            |
| Clarinetti             |            |
| Fagotti                |            |

1873 - Confirmation, Pz. Georg.  
 Confirmation of Pz. Georg.  
 1874 - en famille - von Me-p. b.  
 1875 -





Violino 1<sup>mo</sup>

Charfreitag 1859.

X No: 1. *Fünfte Stuf = 3 Verse.*

mf. mf. p dolce. mf. cresc. p dolce. mf.

*Predigt 33 Minuten*

X No: 2. *Wiederholung von No: 1. 1 Vers*

X No: 3. *Lobt Gott ihr Christen. 1. Wird so oft wiederholt als nöthig ist.*

Con Sordani p p Schluss Adagio morendo.

X No. 4. Mein Jesus ist mein Gott

Handwritten musical score for the hymn "Mein Jesus ist mein Gott". The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff is the bass line, starting with a bass clef and a common time signature. The accompaniment features a steady bass line with some grace notes. The third and fourth staves continue the accompaniment with various rhythmic patterns. The fifth staff concludes the piece with a double bar line. The text "H. Händel" is written in the right margin below the fifth staff.

H. Händel



Violino 1<sup>mo</sup>

Charfreitag. 1859

No. 1. Agnesbüchels Lied = 3 Verse

X

mf. mf. p f p mf cresc. p mf p

X No. 2. Wiederholung von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott in Chören 1. Wird so oft wiederholt und nichtig ist =

Con Sordani

pp Adagio. morendo.

No. 4. *Missa* des lieben Gott 44

x

Handwritten musical notation on four staves, including a treble clef, key signature (one flat), and time signature (common time). The notation includes various note values (quarter, eighth notes) and rests.

Ten empty musical staves, arranged vertically below the first four staves.



Violino 1<sup>mo</sup>

Charfreitag 1859.

No: 1. Fünfte Stf = 3 Verse.

X

mf. p mf p dolce mf cresc. p dolce mf.

This section contains the first piece, 'Fünfte Stf', consisting of three verses. The notation is for a violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with various dynamics including mezzo-forte (mf), piano (p), piano-forte (p dolce), and crescendo (cresc.). The piece concludes with a double bar line.

X No: 2. Mindeseligung von No: 1 1 Vers

X No: 3. Lobt Gott ihr Christen. f: Alles so oft eingetelt als möglich ist.

Con Sordini

pp Schlufs Adagio morendo.

This section contains the third piece, 'Lobt Gott ihr Christen'. The notation is for a violin in A major (three sharps) and 2/4 time. It begins with the instruction 'Con Sordini' and features a melody with dynamics including piano-piano (pp) and Adagio morendo. The piece ends with the word 'Schlufs' and a double bar line.

No. 4. *Mariae in die nativitate*

X

Handwritten musical score for No. 4, *Mariae in die nativitate*. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The second staff contains a bass clef and a 'p' dynamic marking. The third and fourth staves continue the melodic line, with the fourth staff ending in a double bar line and a fermata. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the piece.

Ten empty musical staves on the page.



Violino 2<sup>do</sup>

Charfreitag 1859.

X No. 1. *Bestenwille dich* = 3 Verse

Musical score for No. 1, 'Bestenwille dich', consisting of three verses. The score is written for Violino 2<sup>do</sup> and includes dynamic markings such as *mf.*, *p*,  *Dolce.*, and *mf. cresc.*. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and phrasing.

X No. 2. *Wiederholung von No. 1.* 1. Vers

X No. 3. *Lobt Gott ihr Christen. f. Wird so oft einander felt als nöthig ist. f*

Musical score for No. 3, 'Lobt Gott ihr Christen'. The score is written for Violino 2<sup>do</sup> and includes dynamic markings such as *pp*, *1*, *Schluss.*, *Adagio.*, and *morendo.*. The music is in a major key and features a variety of rhythmic patterns and phrasing.

No. 4. *Musica sacra Libera Organo*

X

Handwritten musical score for No. 4, Musica sacra Libera Organo. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th or 18th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and accidentals. The notation includes many beamed notes and some complex rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line and a fermata-like flourish. Below the first five staves, there are seven additional empty staves on the page.



Violino 2<sup>o</sup>

Charfreitag 1859.

X No: 1. *Trübsal der Dief = 3 Verse.*

Musical score for No. 1, consisting of seven staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as *mf.*, *p*, *dolce.*, and *mf. cresc.*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

X No: 2. *Minderholung von No: 1. 1 Vers*

X No: 3. *Lobt Gott ihr Christen. 1. Minderholt oft minderholt als wüßig ist. 1*

Musical score for No. 3, consisting of three staves. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as *pp*, *Schluss.*, *Allegro*, and *morendo.*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.



No. 4. *Nur aus dem lieben Gott* &c

X

The musical score consists of six staves. The first staff is the vocal line, marked with an 'X' on the left. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, homophonic style with quarter and eighth notes. The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The third and fourth staves continue the piano accompaniment with similar rhythmic patterns. The fifth staff shows the piano accompaniment ending with a double bar line and a fermata. The sixth staff is empty.

Seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, are arranged vertically below the first six staves.

Violino 2<sup>do</sup>

Charfreitag 1859.

No. 1. *Trübsal der Auf-* 3 Verse.

X

mf. p mf cresc. dol. p mf

X No. 2. *Minerfolgung von No. 1.* 1 Vers

X No. 3. *Lobt Gott in Christo. / Mein so oft erwidert und wüßig ist: /*

Con. Sordani

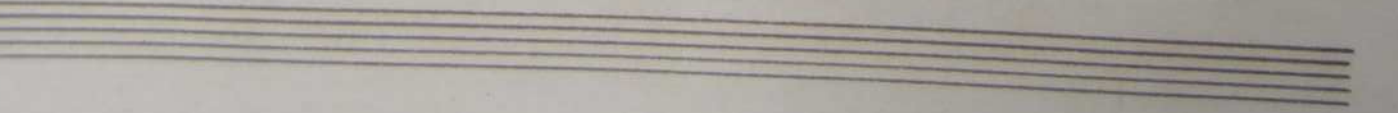
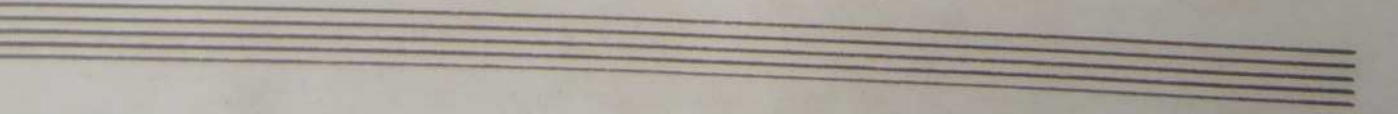
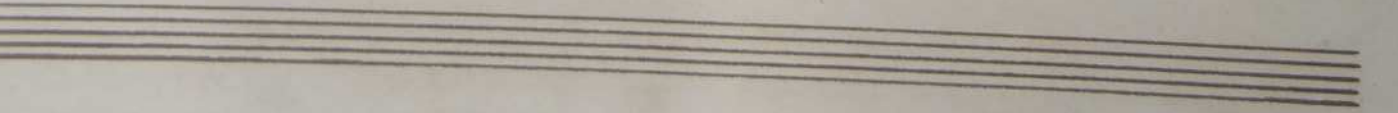
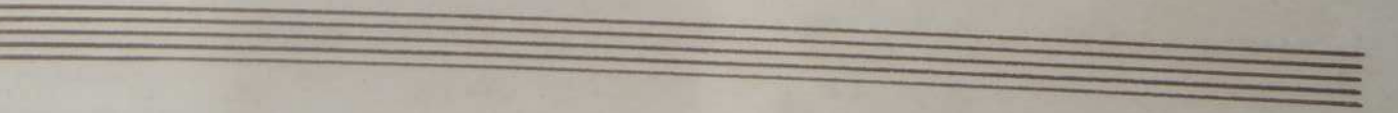
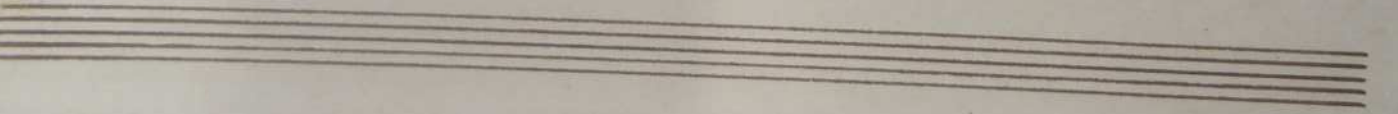
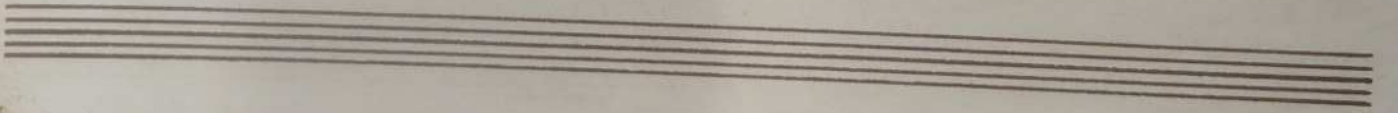
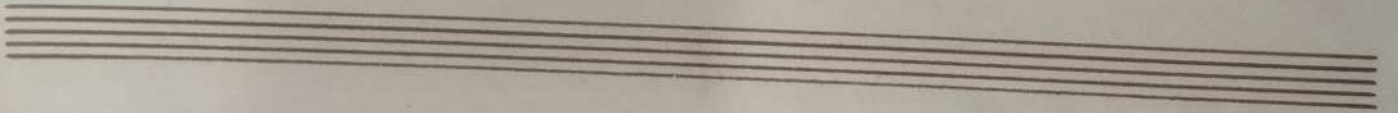
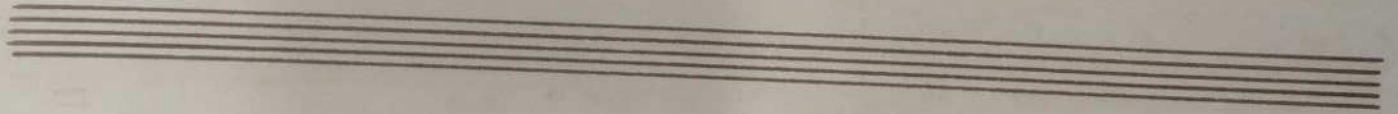
pp Adagio Schluß morendo.



No: 4. *Alles nur aus Liebe Gott*

X

Handwritten musical score for a hymn. The score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is written in a simple, clear hand. The first staff contains the melody, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a bass clef accompaniment. The third and fourth staves are also bass clef accompaniment. The fifth staff is a treble clef accompaniment. The sixth staff is a bass clef accompaniment. The music ends with a double bar line and a repeat sign.





Viola

Chantreitag 1859.

No. 1. Thürmlein Ruf = 3 Verse.

X

Handwritten musical score for the first piece, 'Thürmlein Ruf'. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The music is written in a simple, homophonic style. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *col.* (collato). The piece concludes with a double bar line.

X No. 2. Abendgesang von No. 1. 1. Vers

X

No. 3. Lobt Gott ihr Geister /: Mund /: ist /: einander /: selt /: als /: wichtig /: ist /:

Handwritten musical score for the third piece, 'Lobt Gott ihr Geister'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The music is written in a simple, homophonic style. Dynamics include *pp*. The piece concludes with a double bar line. The word 'Schluss' is written above the final staff, and 'Adagio' and 'morendo.' are written below it.

No. 4. *Max cum deo laudamus Gottes*

X

Handwritten musical notation for the first system, consisting of five staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. There are some handwritten annotations, such as a small 'x' under the first note of the first staff and a 'f' below the second staff. The system concludes with a double bar line.

Seven empty musical staves on the page.



Viola.

Charfreitag 1859.

No. 1. Agueda die = 3 Verse.

X

*mf.* *mf.* *p* *dolce.* *mf.* *cresc.* *p* *dolce.* *mf.*

X No. 2. Abendgesang von No. 1. 1 Vers

No. 3. ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Lobt Gott ihr Christen | Mind so oft in dankel.  
als woffig ist :|

*Con Sordini* *pp* *Schluss* *Adagio.* *morendo.*



No. 4. *Missa sua in la tua G. H. & C.*

X

Handwritten musical score for No. 4, Missa sua in la tua G. H. & C. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a cursive hand. The first staff contains a whole note followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The second staff contains a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The third staff contains a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The fourth staff contains a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The fifth staff contains a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically on the page.

Ebert. Weindel.

Bassi.

Eurt. Adlyk

Charfreitag 1859.

X No. 1. Requiem Anf. = 3 Verse. a 2 Minuten

Prädigt 1861-33 Minuten | 1863-30 Min | 1864-30 Min | 1865-27 Min | 1866-26 Min

X No. 2. Offiziensführung von No. 1. 1 Vers

Samml 1860 | 1862 - 1864 - 6 mal  
9 - 1861 | 1863 - 8 mal | 1866-12 mal

Dauer der ganzen Feier 9 1/2 - 10 1/4 Mr.  
geändert durch 1873  
Confirmation by Song



X No. 11. *Max nax du lieber Gott*

Handwritten musical score for 'Max nax du lieber Gott'. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily quarter and eighth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

1 1/4 Min. 1800. In Lilland. Voch.

do 1861. Aufg. 11/12

1862. Franzosen

do 1862. im obere

No. 1864. im unteren Theil

C.M. Franzen do 1865 do do

H.M. Krollmann do 1866-1871 do do

H.M. Krollmann - 1873 do do do

*Handwritten scribbles and markings on the lower staves.*

*Vertical handwritten notes on the right margin.*



No. 1. Requiem die = Charfreitag 1859. *Massi.*

X 3 Verse

mf. mf. f. p. p. f. dol. mf. cresc. p. p. dol. p. mf.

X No. 2. Andersfolung von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott in Christus. In dem so oft erwidert felt und wichtig ist.

Con Sordini

Adagio pp. Schluss

X No. 4. Was wir du lieber Gott

3/4



Opfänge bei der Feier der Confirmation zu Hochzeit des Herzogs Etmari am 17. August 1859

No. 1 Choral Cello et Baſſe

Mit höchſter Reinheit der Morgensonne.

Musical score for No. 1 Choral, Cello and Bass. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has *fr* and *pp* dynamics. The fourth staff has *pp* and *pp* dynamics. The fifth staff has *pp* and *pp* dynamics, and ends with a double bar line. A handwritten note 'Cello 8va tiefer' is written below the fifth staff.

No. 2. Mordet auf: 1 Vers.

Musical score for No. 2 Mordet auf, 1 Vers. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes. Dynamics include *fr* and *fr*. The second staff has *pp* and *pp* dynamics. The third staff has *p* and *fr* dynamics. The fourth staff has *fr* and *pp* dynamics. The fifth staff has *pp* and *pp* dynamics, and ends with a double bar line. A handwritten note 'Cello 8va tiefer' is written below the fifth staff.

No. 3.

Musical score for No. 3. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes. Dynamics include *mf* and *p*. The second staff has *p* and *fr* dynamics. The third staff has *pp* and *pp* dynamics, and ends with a double bar line. A handwritten note 'Cello 8va tiefer' is written below the third staff.



Bassi.

Charfreitag 1859.

N<sup>o</sup>: 1. *Wachet auf* = 3 Verse.

X

mf. mf. p. *ff* *ff* *mf.* *cresc.* *p* *Dolce.* *p* *mf.*

X N<sup>o</sup>: 2. *Wachet auf* von N<sup>o</sup>: 1. 1 Vers

X N<sup>o</sup>: 3. *Lobt Gott ihr Christen.* *Wachet so oft einanderholt als nöthig ist:!*

*Con Sordani*

*pp* *pp* *Schluss* *Adagio* *morendo.* *morendo.*



81

X No: 4. Max von der Linde Op. 44

at

f

Flauto 1<sup>mo</sup>

Charfreitag 1859.

X No. 1. Wachet auf = 3 Verse. 1. Vers. 2. 7. Vers

Musical score for No. 1, 'Wachet auf'. It consists of six staves of music in G major (one sharp) and common time. The first staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf.*. The score includes various dynamics such as *mf.*, *p*, *pp*, and *Dol.* (Dolce). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

X No. 2. Minderlösung von No. 1. 1. Vers

X No. 3. Lobt Gott ihr Christen. (Mund so oft einander sollt als wüßig ist.)

Musical score for No. 3, 'Lobt Gott ihr Christen'. It consists of three staves of music in D major (two sharps) and common time. The first staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The score includes dynamics such as *pp*, *mf.*, and *Adagio.*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The word 'Schluß' is written above the final measure, and 'morendo.' is written below it.



X No. 4. *Mar vor du lieber Gott* &c

Handwritten musical score for the hymn "Mar vor du lieber Gott". The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The melody consists of half notes and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics "Mar vor du lieber Gott" are written above the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically on the page. These staves are not filled with any musical notation.



Flauto 2<sup>do</sup>

Charfreitag 1859.

X No. 1. Äußerste Tief = 3 Verse

mf. p pp mf. dol. mf. dol mf.

X No. 2. Äußerste Lösung von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott ihr Christen /: Wird so oft erwidert als wüßig ist /

pp. Schluß Adagio morendo.

X No: 4. Nur nur der lieben Gott

Handwritten musical score for the hymn "Nur nur der lieben Gott". The score is written on a single staff in G major (one sharp) and common time (C). The melody consists of 16 measures. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. There are some handwritten annotations, including a 'p' (piano) marking under the first measure and a 'p' marking under the eighth measure. The score is followed by seven empty staves.



Oboe 1<sup>mo</sup>

Charfreitag 1859.

X No. 1. Wunder der Tief = 3 Verse.

Musical score for No. 1, Oboe 1<sup>mo</sup>. The score is written on seven staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf.*. The second staff begins with a bass clef and dynamic markings of *p*, *pp*, *p*, and *p*. The third staff begins with the tempo marking *Adol.* and a dynamic marking of *mf.*. The fourth and fifth staves continue the melody with dynamic markings of *p*. The sixth staff continues with dynamic markings of *p* and *mf.*. The seventh staff concludes the piece with a double bar line.

X No. 2. Wunderlösung von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott ihr Geister. 1. Wird so oft wunderbar als nötig ist!

Musical score for No. 3, Oboe 1<sup>mo</sup>. The score is written on three staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The first staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The second staff continues the melody with dynamic markings of *pp*. The third staff concludes the piece with a double bar line, featuring a first ending bracket labeled "1" and the tempo marking *Adagio* with the instruction *morendo.*



X No: 4. Mein was die liebe Gottes

A handwritten musical score for a single staff. The notation is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music consists of a single melodic line with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the piece. The lyrics "Mein was die liebe Gottes" are written in a cursive hand above the notes. The score ends with a double bar line and a diagonal slash. There are some handwritten annotations, possibly "ff" and "p", near the notes.

Ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically below the first staff. They are completely blank and contain no musical notation.

Oboe 2<sup>o</sup>

Charfreitag 1859.

1860 Fops

X No: 1. *Tjuaanta stuf = 3 Verse.*

mf. p pp p dol. mf. p mf. 4. H mf.

X No: 2. *Mindarfoling now No: 1. 1 Vers*

X No: 3. *Tacet.*



X No. 4. Nur wir die lieben Gott

The first system of handwritten musical notation consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The music is written in a cursive hand. The first staff contains a melodic line with notes and rests, ending with a fermata. The second staff continues the melody with a fermata over a note. The third staff features a melodic line with a fermata. The fourth staff continues the melody with a fermata. The fifth staff continues the melody with a fermata. The sixth staff continues the melody with a fermata. There are dynamic markings 'p' and 'f' throughout the system.

Seven empty musical staves are arranged vertically on the page, each consisting of five horizontal lines.



Clarinete 1<sup>mo</sup> in B.

Charfreitag 1859.

No. 1. Jesu meine Zuversicht = 3 Verse. Clar. in B.

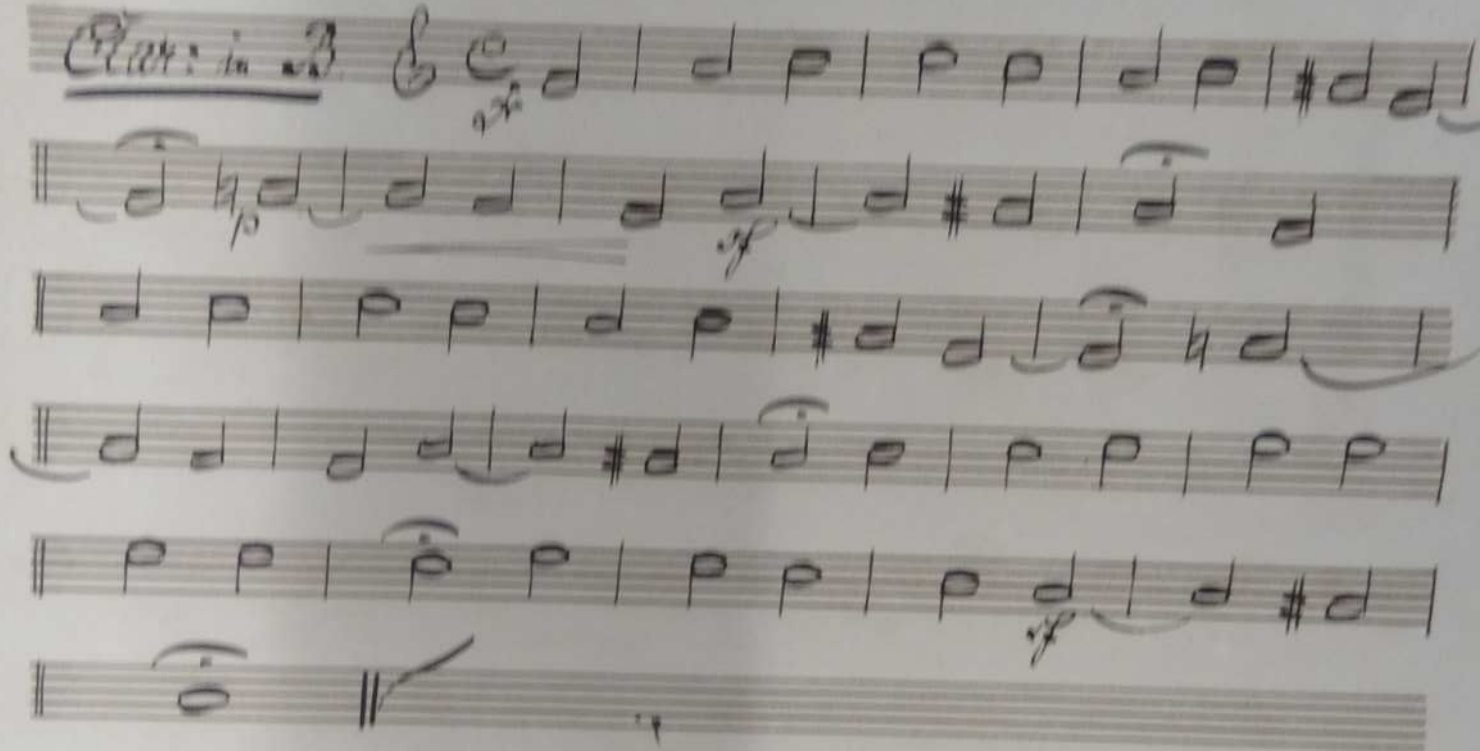
mf. p pp mf. Dol. mf. p mf. Dol. mf.

No. 2. Abendglocken von No. 1. 1 Vers

No. 3. Lobt Gott ihr Christen. 1. Vers so oft mancher Welt und Nothig ist. 1

pp pp Schluss Adagio morendo.

X No. 1. Was ist das liebste Gott etc

Clav: in B. 

Empty musical staves for further notation.



Clarinete 2<sup>da</sup>

Charfreitag. 1859.

*No. 1. Schönecke's Hof - 3<sup>ter</sup> Vers Clar. in B.*

*mf.* *mf.*  
*f* *p* *pp*  
*p* *dol.* *mf.*  
*dol.*  
*mf.*

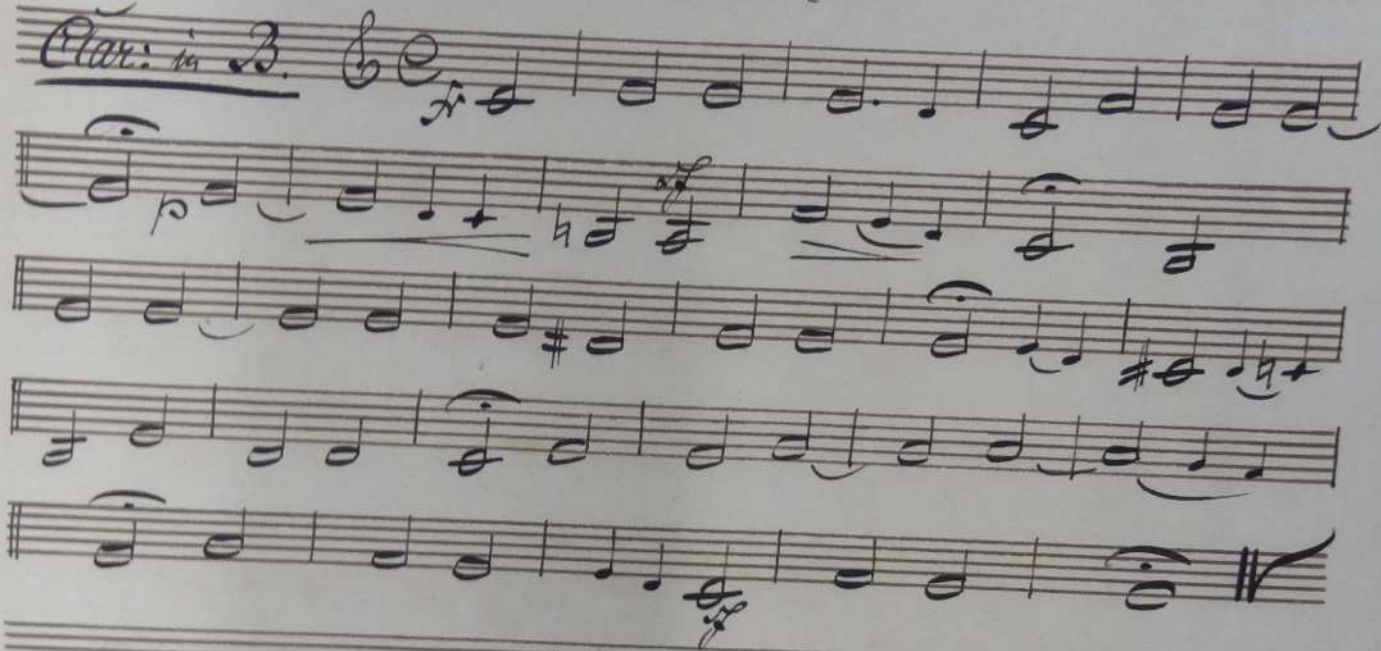
*No. 2. Wiederholung von No. 1. 1<sup>ter</sup> Vers*

*No. 3. Lobt Gott ihr Christen. 1. Wird so oft mißachtet als nötig ist.*

*Clar. in A* *pp*  
*p*  
*pp* *Schluss*  
*Adagio.*  
*morendo.*



X *N<sup>o</sup>: 4. Nur ein Ihu sein Gott etc*

*Clar: in B.* 



Fagotto 1<sup>mo</sup>

Charfreitag 1859

N<sup>o</sup>: 1. Wunder der = 3 Verse.

mf. mf. p pp p +b+ dol. mf. p dol. mf.

X N<sup>o</sup>: 2. Einander sollicit von N<sup>o</sup>: 1. 1 Vers

X N<sup>o</sup>: 3. Lobt Gott ihr Christen. | Merkt so oft einander solt als nöthig ist. |

pp Schluss Adagio pp



X No: 4. *Wach auf du lieber Gott etc*

Handwritten musical score for the hymn "Wach auf du lieber Gott etc". The score is written on six staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of half notes and quarter notes. The second staff is the bass line, starting with a bass clef and a common time signature. The accompaniment consists of quarter notes and half notes. The third staff contains a treble clef and a common time signature. The fourth staff contains a bass clef and a common time signature. The fifth and sixth staves contain a treble clef and a common time signature. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

*Johann Georg Wapfenmirt 1843*  
*April 10*  
*Gymnasium Dornsbühlberg*



Fagotto 2<sup>o</sup>

Charfreitag 1859.

X No. 1. Quinte die 3 Verse

Handwritten musical score for No. 1, Quinte die 3 Verse. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef. The third system has a bass clef. Dynamics include *mf.*, *p*, *pp*, *p*, *mf.*, *p*, and *dol.*. The piece concludes with a double bar line.

X No. 2. Abschiedslied von No. 1. 1 Vers

Handwritten musical score for No. 2, Abschiedslied von No. 1. 1 Vers. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef. The third system has a bass clef. Dynamics include *mf.*, *pp*, and *Adagio morendo.*. The piece concludes with a double bar line.

Empty musical staves at the bottom of the page.

No. 4. Mein Gott der liebe Gott etc

Handwritten musical score for the hymn "Mein Gott der liebe Gott". The score is written on six staves. The first staff contains the title. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a series of notes, including quarter, eighth, and half notes, with some rests and phrasing slurs. The notation is in a cursive, handwritten style.

Das Original ist in der Handschrift von Georg, aus der Druckung,

aus der Druckung von Georg, aus der Druckung 1798 April 10



# Corno 1<sup>mo</sup>

## Charfreitag 1859.

No. 1. *Tafelberg* - 3 Verse Corno in E

mf. p pp mf. p pp mf. p mf.

No. 2. *Wiederholung von No. 1.* 1 Vers

No. 3. *Lobt Gott ihr Christen. |: Wird so oft wiederholt wie nöthig ist.*

Corno in E. pp. Schluss Adagio morendo.



X X

No: 4. Max aus dem liebsten Gottes

Corno in G

Corno 2<sup>o</sup>

Charfreitag. 1859.

X No. 1. Jesu meine Zuversicht = 3 Verse. Corno in Es.

mf. p pp mf. p mf.

X No. 2. Minder solung von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott ihr Christen. Minder so oft minder sollt als nöthig ist.

Corno in E pp 2. 1 Schluss Adagio morendo.



*№: 4. Max max Ina linau Goll 24*

*Corneo G*

Handwritten musical notation for Cornet in G major, featuring a treble clef, a G-clef, and a common time signature. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation consists of five staves, with the first staff containing the title and the subsequent staves containing the musical notation, including a triplet of eighth notes.

Ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically on the page.



Tromba 1<sup>mo</sup>

Charfreitag 1859.

X No. 1. Ständchen auf = 3 Verse Tromba in Es.

mf. pp p

X No. 2. Minderholung von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott ihr Christen. Tacet

No: 11. *Mus. von Frau Barbara Gottsch*

*Tromba in G*  $\text{C} \text{e}$  - |  $\frac{3}{H}$  |  $\text{O} \text{J} \text{d} -$  |  $\frac{2}{H}$

-  $\text{d}$  |  $\text{d} -$  |  $\frac{3}{H}$  | -  $\text{d} \text{J} \text{d} -$  |  $\frac{2}{H}$

-  $\text{d}$  |  $\text{d} -$  |  $\frac{3}{H}$  |  $\text{d} -$  |  $\frac{2}{H}$  | -  $\text{d}$

$\text{O}$  ||

Empty musical staves.



Tromba 2<sup>de</sup>

Charfreitag 1859.

X N<sup>o</sup>: 1. Agonizirte Jesu = 3 Verse. Tromba in E<sup>s</sup>

4. 4. 4. 4.  
mf pp p  
mf pp p

X N<sup>o</sup>: 2. Wundersolung von N<sup>o</sup>: 1. 1 Vers

X N<sup>o</sup>: 3. Lobt Gott ihr Christen. Tacet



N<sup>o</sup>: 4. *Max über den lieben Gott* &c

X *Tromba in G*  $\text{G} \text{C}$

3. 2.

3. 2.

3. 2.

Frombone Alto.

Charfreitag 1859.

X No: 1. 2. 3. - vers.

X No: 4. *Alte mer du bis her Gott er*

Musical notation for the first staff of the second system, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notes are mostly half and quarter notes with various dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*.

Musical notation for the second staff of the second system, continuing the melody with similar note values and dynamics.

Musical notation for the third staff of the second system, showing further development of the melodic line.

Musical notation for the fourth staff of the second system, which appears to be a lower voice part or accompaniment, starting with a treble clef and a few notes.

Five empty musical staves at the bottom of the page, likely intended for a second system of music.



~~Erklärung zu den Vorlesungen über die Confessionen des H. Theils des Berges Linnart.~~

~~von Johann Christoph Bach 1859.~~

~~Veränderung des~~

~~1. und 2. Band.~~

~~2. Teil: 3. Aufzug~~

~~3. Teil: 3. Aufzug~~

~~4. Teil: 3. Aufzug~~

~~5. Teil: 3. Aufzug~~



überflüssigen Stimmen

Gefänge bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Stimar

am Gründonnerstag 1859.

Trombone basso.

N<sup>o</sup>: 1 und N<sup>o</sup>: 2 Facet.

N<sup>o</sup>: 3. Jesus meine Zuversicht 44

Musical score for Trombone basso, measures 1-4. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *mf*. The second and third staves are in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests and slurs. There are dynamic markings of *p* and *f* throughout. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Trombone Tenore. Charfreitag 1859.

X N<sup>o</sup>: 1 - 2 - 3 - facet

X N<sup>o</sup>: 4. Mein Herr Jesu Christ 44

Musical score for Trombone Tenore, measures 1-4. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *mf*. The second and third staves are in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests and slurs. There are dynamic markings of *p* and *f* throughout. The piece ends with a double bar line and a fermata.





~~Opus No. 2. des Herrn des Compositors Dr. Heinrich des Herzogs Albert~~

~~am Geburtsortstag 1859.~~

~~2 Trombone Tenore.~~

No. 1 und No. 2.

*And.*

No. 3

*Andante un poco più mosso.*

1 Vers.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, featuring a melody of eighth and quarter notes. The middle staff is in G major and 3/4 time, featuring a bass line of eighth and quarter notes. The bottom staff is in G major and 3/4 time, featuring a bass line with a '3.' marking. The entire page is crossed out with a red diagonal line.



überaus schöne Stimmen

Gefängnis bei der Kirche der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Stimar

am Gründonnerstag 1859.

Trombone basso.

N<sup>o</sup>: 1 und N<sup>o</sup>: 2 Tact.

N<sup>o</sup>: 3. Jesus meine Zuversicht 22

mf

3.

Trombone Basso. Charfreitag 1859.

X N<sup>o</sup>: 1 - 2 - 3 Tact.

X N<sup>o</sup>: 4. Altes aus dem heiligen Buch 29

mf

p

Timpani

No. 3. Auf des neuen Jahresfest 44 in C und G.

1. Vers

Timpani. Charfreitag 1859.

X No. 1. Wunder Jesu = 3 Verse. in Es und B.

X No. 2. Wunder Jesu von No. 1. 1 Vers

X No. 3. Lobt Gott ihr Christen. Wird so oft wiederholt als nöthig ist.

E und H.

Schluss Adagio

X No. 4. Mar um du lieber Gott 44

G und D



Gefänge bei der Feier der Confirmation Sr. Hoheit des Herzogs Erimmer

und Gräfin Luise Auguste 1859.

Timpani in D und G

Choral.

Alles läuft mit der Morgenröthe

Handwritten musical score for Timpani, Choral, and other instruments. The score consists of six staves. The first staff is for the Choral, with a treble clef and a common time signature. The second staff is for the Timpani, with a bass clef and a common time signature. The third staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The fourth staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The fifth staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The sixth staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Nr. 2. Mächtig und: in C und G.

Handwritten musical score for Nr. 2, Mächtig und: in C und G. The score consists of five staves. The first staff is for the Timpani, with a bass clef and a common time signature. The second staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The third staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The fourth staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The fifth staff is for another instrument, with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *decresc.* and *pp*.



## **Erklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Außerdem versichere ich, dass ich die allgemeinen Prinzipien wissenschaftlicher Arbeit und Veröffentlichung, wie sie in den Leitlinien guter wissenschaftlicher Praxis der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg festgelegt sind, befolgt habe.

Osnabrück, den 29.09.2016

Unterschrift: