

5

Das kompositorische Werk

„Treffend ists, was er [Reichardt] von den Virtuosen sagt, die ihre Konzerte selbst zusammen stümpfern; treffend ists, daß er sagt, die wenigsten Virtuosen wären mehr mit ihren Instrumenten zufrieden; der Violoncellist wolle aus seinem Instrumente eine Violine, der Violinist eine Querpfeiffe, oder gar ein Kinderpfeifgen, der Fagotist, Flötenspieler, Hoboist wollen gar aus ihren Instrumenten Saitenspiele machen, und die meisten vergessen – die Natur des Instruments.“¹

Um die Cellokonzerte Zumsteegs in Genese und Stil einschätzen zu können, ist es notwendig, seine Kompositionsweise in den Kontext seiner anderen Werke zu stellen. Bemerkenswert ist dabei, dass Zumsteeg eine Wandlung vollzieht von einem formelhaft komponierenden Komponisten hin zu einem, für den das Experimentieren zunehmend wichtig wird. Während *Die Frühlingsfeier* von 1777 seine erste Berührung mit dem Melodrama darstellt, ist es insbesondere die Zeit ab 1785, in welcher er sich stilistisch veränderte. Komponierte er zuvor generell kurze, regelmäßig konstruierte Bögen, verbindet er mit zunehmender Erfahrung einzelne Abschnitte durch Überleitungen in Form harmonischer Modulationen oder Haltetönen. Gerade in den dritten Sätzen der Cellokonzerte wird deutlich, dass Zumsteeg Parallelen zum Strophenlied entdeckt. Während Zumsteeg zwischen 1787 und 1798 nicht weiter für die Bühne komponierte, traten die Instrumentalkonzerte an diese Stelle. Gerade die durchkomponierten großen Balladen, die er zu den Konzerten parallel verfasst haben muss, stehen deshalb in formaler Hinsicht in Beziehung zu den Instrumentalkonzerten. Um die Entwicklung innerhalb des noch unzureichend erschlossenen instrumentalen Werks Zumsteegs einzuordnen, werden im Folgenden Werke besprochen, anhand derer sich exemplarisch die Wandlung Zumsteegs nachvollziehen lässt. Dabei sollen insbesondere Werke der Jahre ab 1785 herangezogen werden, also bevor Zumsteeg vom Melodram sowie der Balladenkomposition besonders stark beeinflusst wurde. Da das letzte sicher zu datierende Cellokonzert von 1792 eine genauere Betrachtung der vielleicht später entstehenden Werke nicht zulässt, sollen die ab 1795 entstehenden Kantaten vergleichend hinzugezogen werden. Mag sich Mozart für das Melodrama auch nur zeitweilig interessiert haben², in Bezug auf Zumsteeg lässt es sich kaum überbewerten. Innerhalb seines Schaffens

¹ Zitiert nach Christian Friedrich Daniel Schubart: Tonkunst, in: Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Feb. 1775, S. 77.

² Vgl. etwa *Seramis* KV6 315e (1777) und *Zaide* KV 344 (1779)

sind es neben seinen Werken fürs Theater insbesondere die größeren Balladen, die Elemente des Melodrams aufgreifen. Aber auch in seinem *Konzert in As-Dur A-Dur* sowie in seinen Kantaten lassen sich Elemente des Melodrams wiederfinden. Zumsteeg schrieb lediglich zwei Melodramen, *Die Frühlingsfeier* und *Tamira*, die explizit als solche bezeichnet wurden, jedoch zählt insbesondere *Die Frühlingsfeier* zu Zumsteegs erfolgreichsten Werken. Sie wurde zeit seines Lebens mehrfach veröffentlicht und diente über seinen Tod hinaus auch als Aushängeschild seiner Kompositionen, weshalb sie im Hinblick auf sein kompositorisches Denken entsprechend besonders aufschlussreich ist.

5.1 Kompositorische Bezüge

5.1.1 *Die Frühlingsfeier*

Friedrich Gottlob Klopstock veröffentlichte 1759 unter dem Titel „Das Landleben“ eine erste Version der später von Zumsteeg vertonten Ode.³ Zumsteeg hatte vermutlich aber erst eine von Bode 1771 veröffentlichte, leicht abgeänderte zweite Fassung in Händen.⁴ An der Verbreitung des Gedichtes hatte ebenfalls Schubarts Raubdruck desselben Jahres großen Anteil, der in Stuttgart entstanden sein musste.⁵ Als Grundlage für Zumsteeg kann er allerdings nicht gedient haben, denn Schubart verwendete den Titel „*Die Frühlingsfeier*“ nicht und Zumsteeg hält sich äußerst streng an den von Bode in Hamburg erschienenen Druck.⁶ Zumsteeg verfasste die Komposition des Textes noch als siebzehnjähriger Zögling.⁷ Die Komposition fällt somit in das Jahr 1777, in welchem gleichzeitig mit den Cellokonzerten das kompositorische Œuvre Zumsteegs seinen Anfang nimmt. Gedruckt wurde *Die Frühlingsfeier* allerdings erst 1784, als Klavierauszug in der *Zweiten Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer*⁸ und ein weiteres Mal 1804 bei Breitkopf und Härtel – und damit erst nach dem Tod des Komponisten.⁹ Zumsteeg muss den Druck zwar selbst vorbereitet haben, jedoch wird sich insbesondere seine verwitwete Frau dafür eingesetzt haben.¹⁰ Die

³ Siehe Joachim Kremer: Der ‘musikalische Klopstock mit all’ seinen Tugenden’: Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Oeuvre Johann Rudolf Zumsteegs, in: Klopstock und die Musik 2005, S. 247–273, hier S. 255. Da das Gedicht im *Nordischer Aufseher* 1759, 1760, 1762 stets ohne Überschrift gedruckt ist und lediglich im Inhaltsverzeichnis unter dem Vermerk „Eine Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens“ erschien, hatte Zumsteeg sicher eine zeitlich näher an der Komposition liegende Version des Gedichtes. Vgl. Christiane Boghardt/Martin Boghardt/Rainer Schmidt: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken, Teil 1 Nr 1-2004 (= Klopstock, Friedrich Gottlieb: Werke und Briefe. Abt. Addenda 1), Berlin [u.a.] 1981, S. 174–181.

⁴ Siehe Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden, Hamburg 1771.

⁵ Siehe dazu Günter Paulus Schiemenz: ‘Wenn des zärtlichen Glems Auge mir nun nicht mehr lächelt?’ Schubarts Fehldruck von Klopstocks Ode an Ebert, in: Monatshefte 102, Nr. 2 (2010), S. 133–146. Da Prof. Haug selbst wiederum an der Hohen Karlsschule unterrichtete, ist es durchaus möglich, dass die Vermittlung an die Karlsschüler über ihn erfolgte. Vgl. Boghardt/Boghardt/Schmidt: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken, Teil 1 Nr 1-2004 (1981), S. 65–67. Gottwald argumentiert, dass Zumsteeg auf die Ausgabe von Fleischhauer (Reutlingen 1777) zurückgriff, liefert dafür aber keine weiteren Argumente. Siehe Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 3 (2004), S. 243. Genauso könnte allerdings der Druck bei Bode von 1771 als Grundlage gedient haben.

⁶ Siehe Klopstock: Oden (1771), S. 32–38.

⁷ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 34. Landshoff zitiert aus einem heute verlorenen Brief von Luise Zumsteeg an Breitkopf und Härtel vom 29. Dezember 1804. Danach war Zumsteeg „noch nicht ganz 18 Jahre alt“. Zitiert nach ebd., S. 158. Da vermutlich weitere vier Jahre vergingen, bis sie ihren späteren Mann kennenlernte, ist diese Aussage zu hinterfragen.

⁸ Siehe Zweite Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer, Deßau und Leipzig 1784, S. 25–40.

⁹ Zumsteeg muss sich allerdings selbst noch um eine Veröffentlichung in orchestraler Form bemüht haben, denn im September 1801 übersandte er Breitkopf und Härtel Noten. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 158. Ein etwaiger undatierter Druck aus Straßburg, den Landshoff erwähnt, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Vgl. ebd., S. 243.

¹⁰ Luise Zumsteeg setzte sich beispielsweise für eine Aufführung im Jahr 1804 ein. Siehe E 18 I Bü 193. Zitiert nach Gottwald: Die Handschriften der WLB Reihe 2, Bd. 6, T. 3 (2004), S. 243. Landshoff berichtet, dass „Schwegler nach Zumsteegs Tode aus seiner in früheren Jahren komponierten solennen Messe und aus mehreren Gelegenheitskantaten

heute vorhandene Handschrift¹¹ des Werkes lässt sich zwar zweifelsfrei erst einer Aufführung aus dem Jahr 1834 zuordnen, es ist jedoch wahrscheinlich, dass es sich dabei um Aufführungsmaterial handelt, das bis 1803 entstanden ist.¹² Aufführungen lassen sich über die gesamte Lebensspanne Zumsteegs nachweisen, sodass *Die Frühlingsfeier* durchaus als eine seiner erfolgreichsten Kompositionen bezeichnet werden kann.¹³

Im direkten Vergleich des Klavierauszugs von 1784 (Abb. 5.1) mit demjenigen von 1804 (Abb. 5.2) sowie der orchestrierten Variante (Abb. 5.3) wird deutlich, dass der Klavierauszug von 1784 aus einer früheren Version entstanden sein muss. Gleichzeitig mögen die ausgeschriebenen Verzierungen des ersten Klavierauszugs sicherlich als Variante der damals aufgeführten Version am nächsten sein.



Abbildung 5.1: Klavierauszug Kassel 1784.

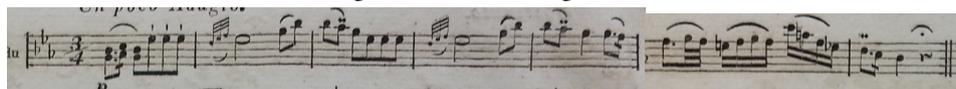


Abbildung 5.2: Klavierauszug B & H 1804 (im Violinschlüssel).



Abbildung 5.3: Orchesterauszug B & H 1804.

Im Vergleich der beiden Ausgaben von Breitkopf fällt besonders der vorletzte Takt auf. Breitkopf muss offenkundig den ersten Druck als Vorlage verwendet haben (vgl. Zeile 2 und 3). Da die orchestrierte Version erst nach Zumsteegs Tod entstanden ist, wird entsprechend deutlich, dass vermutlich der Leipziger Verlag eigenmächtig in die Komposition eingegriffen und Vorschläge und Umspielungen reduziert hat.

Bei der im Verhältnis zu den sonstigen Werken Zumsteegs in musikwissenschaftlichen Publikationen vermehrt zur Kenntnis genommenen Komposition¹⁴ wurden Teilaspekte vor dem Hintergrund betrachtet, dass sich darin Naturerscheinungen in der Musik widerspiegeln würden.¹⁵ Zumsteegs Ansatz, die textliche Vorgabe Klopstocks in der Musik direkt aufzugreifen und zu kommentieren,

noch 12 Stücke dazu heraus [zog]“, gibt jedoch dafür keine Quelle an, sodass ebenfalls denkbar wäre, dass Schwegler an einer etwaigen Vermittlung zu Breitkopf und Härtel beteiligt war. Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 101.

¹¹ Siehe *Die Frühlingsfeier*, HBXII 693a–b, D-SI.

¹² Siehe Gottwald: *Die Handschriften der WLB Reihe 2*, Bd. 6, T. 3 (2004), S. 243.

¹³ Kremers Aussage, dass „der öffentliche Ruhm [...] erst im frühen 19. Jahrhundert“ einsetzte, wäre zu hinterfragen, denn in Stuttgart war Zumsteegs regelmäßig aufgeführte Komposition sicher wohlbekannt. Die Verbreitung des Werkes über Stuttgart hinaus (seit dem Kasseler Druck von 1784) und insbesondere mit der Veröffentlichung bei Breitkopf und Härtel führte aber eindeutig zu einer größeren Bekanntheit. Siehe Kremer: *Der musikalische Klopstock* (2005), S. 257–258. Vgl. auch Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 34.

¹⁴ Siehe Dirk Richardt: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram: Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*, Diss., Bonn: Friedrich-Wilhelm-Universität, 1986; Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 124–134; Vgl. auch Reiner Nägele (Hrsg.): *Johann Rudolph Zumsteeg (1760 - 1802) - der andere Mozart?: Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober - 23. November 2002*; mit einem Quellenverz. Stuttgart 2002, S. 61–63.

¹⁵ Siehe Kremer: *Der musikalische Klopstock* (2005), S. 258–259.

beruhte insbesondere auf dem Kompositionsprinzip von Rousseaus *Pygmalion* aus dem Jahr 1770.¹⁶ Und bereits mit der Bezugnahme auf Rousseau wäre Zumsteeg hervorragend informiert gewesen, denn die erste Aufführung des Werkes in Lyon datiert von 1770, die Übernahme des Werkes in das ständige Opernprogramm der *Comédie française* von 1775 – ist noch immer als Neuheit zu werten.¹⁷ Die erste deutsche Übersetzung des Stoffes erschien 1778 bei Schwan in Mannheim¹⁸, der erste Musikdruck sogar erst 1780 in Leipzig mit der Vertonung von Georg Anton Benda.¹⁹ Da Zumsteeg keine Möglichkeit hatte nach Paris zu reisen, muss davon ausgegangen werden, dass er lediglich grobe Kenntnisse der Rousseau'schen Vertonung hatte. Für den Fall, dass Zumsteeg Kenntnisse von Bendas im Januar 1775 aufgeführten Melodram *Ariadne auf Naxos* erhalten hatte, müssen die zeitgenössischen Rezensionen an ihm vorbeigegangen sein. Kritiker warfen Benda vor, er würde den Text zu häufig unterbrechen.²⁰ Und ähnlich äußerten sich die Kritiker über *Medea*, wofür Gotter den Text verfasst hatte und die Anfang Mai 1775 in Leipzig aufgeführt worden war. Allerdings erschien auch dieses Stück erst 1778 in Leipzig im Druck.²¹ Sollte Zumsteeg sich durch die Kompositionen Bendas Inspirationen geholt haben, muss es durch eine handschriftliche Tradierung geschehen sein²² und darüber hinaus überhörte er die Kritiker geflissentlich. Sein „Konzertmelodram“²³ enthält ausgedehnte musikalische Abschnitte, die den Text deutlich stärker als noch bei Benda unterbrechen. Landshoff äußerte sich, wie die Kritiker Bendas, dass Zumsteeg durch die ausgedehnten Abschnitte – insbesondere diejenigen mit den Solostellen – das Gedichte zerstückele.²⁴

Die Verwendung des Solocellos ist indes als eine besonders hervorstechende Interpretation des Textes zu lesen. Der eingeschobene Soloteil zeichnet in Musik die elfte Strophe des Klopstock'schen Gedichtes nach:

¹⁶ Es wurde aufgrund der Nachrufe Zumsteegs von Haug und Schubart immer wieder behauptet, dass insbesondere Benda als Zumsteegs Vorbild gedient hätte. Allerdings stellt sich dann die Frage, wie Zumsteeg Kenntnis von den Aufführungen Bendas Melodramen bekommen haben soll. Es scheint dies für die frühe Komposition der *Frühlingsfeier* fast ausgeschlossen, denn mit der Entlassung der italienischen Hofmusiker waren nur die wenig mobilen deutschen Hofmusiker in Stuttgart verblieben, die selbst genauso wenig Württemberg verlassen konnten. Weder Boroni noch Poli waren an dieser Kunstform interessiert, sodass als musikalischer Mittelsmann Seubert am ehesten in Frage käme, konkrete Hinweise fehlen jedoch. Als wahrscheinlicher muss jedoch durch die starke Verstrickung mit der künstlerischen Ausbildung (und Textauswahl) an der Hohen Karlsschule Joseph Uriots in den Blickpunkt gerückt werden. Als Hofbibliothekar war er in Bezug auf neue Veröffentlichungen versiert und zudem ein Beförderer der Musik. Er hatte in der Rolle als französischer Hofpoet für die Karlsschule sogar ein explizites Interesse bei der Auswahl der Texte und deren Vermittlung. Benda selbst wird erst in einem Brief von Schiller an Zumsteeg im Jahr 1784 erwähnt, zu einer Zeit, als Zumsteeg bereits als Hofmusiker angestellt und verheiratet war und sicherlich auch in der musikalischen Gestaltung Freiheiten besaß, die er während seiner Zeit als Zögling noch nicht besessen hatte.

¹⁷ Von einer kompositorischen Übernahme kann ohnehin keine Rede sein, denn die Musik für die *Opéra Comique* hatte größtenteils Horace Coignet geschrieben: Rousseau hatte einen Teil der Ouvertüre sowie ein *Andante* beigetragen. Vgl. Monika Schwarz-Danuser: Art. „Melodram“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): MGG2, 2., neubearb. Ausg. Sachteil Bd. 6 (1999), Sp. 67–99, Sp. 68.

¹⁸ Siehe Jean-Jacques Rousseau: *Pygmalion*. Eine lyrische Handlung. aus dem Französischen des Hrn. J. J. Roubeau, mit Begleitung der Musik des Hrn. Coignet, übersetzt und mit Tänzen vermehrt für die National-Schaubühne zu Mannheim, Mannheim 1778. Der Übersetzer Baron Otto Heinrich von Gemmingen war eng mit Johann Ludwig Huber befreundet und hat sich ebenfalls für die Gattung eingesetzt. Vgl. Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24)*, Berlin 1998, S. 481–486.

¹⁹ Siehe Georg Benda: *Pygmalion*. Ein Monodrama von J. J. Rousseau, Leipzig 1780, RISM RR 2936.

²⁰ Siehe Franz Lorenz: *Die Musikerfamilie Benda*. Georg Anton Benda, Bd. 2, Berlin 1971, S. 77.

²¹ Siehe *Medea*. Der Dialog von Gotter, in Musik gesetzt, Leipzig 1778, RISM BB 1877; *Medea*. neue Ausgabe, Leipzig 1778, RISM BB 1878; *Medea*, Mannheim, RISM BB 1879 und ein Druck in Kopenhagen *Medea*. Et Duodrama af Gotter, sadt i Musik, og indrettet for Klaveret, Kobenhavn, RISM B 1880.

²² Vgl. dazu Schwarz-Danuser: *Melodram* (1999), S. 82.

²³ Vgl. ebd., S. 82.

²⁴ Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 125. Ulrich Kühn spricht sogar von „Zwischensätzen“, die nach Art des Melodramas musikalischer Deutung oder Umdeutung unterzogen werden. Siehe Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770 - 1933) (= Theatron 35)*, Tübingen 2001, S. 146.

„Ergeuß von neuem du, mein Auge,
 Freudenthränen!
 Du, meine Harfe,
 Preise den Herrn!“²⁵

Da der Text insgesamt sich in ständigem Bezug zum Alten Testament bewegt, ist der Verweis auf den harfenspielenden David gleichzeitig ein Hinweis auf den Lobgesang des schöpferischen Gottes. Wenn auch die mitunter erotischen Passagen des Hohelieds an dieser Stelle nicht anklingen, wird von Zumsteeg ein anderer Bezugsraum eröffnet, indem er die Harfe mit dem Cello abbildet. Da Zumsteeg bis in die späten 1780er Jahre vermutlich keine Möglichkeit hatte, seine Werke selbst zu dirigieren²⁶, muss wohl davon ausgegangen werden, dass er vielmehr als Cellist die Solopassage selbst vortrug. In der sich daran anschließenden Strophe wird explizit das Singen eines Liedes thematisiert („Umwunden wieder mit | Palmen ist meine Harf’ | umwunden! | Ich singe dem Herrn!“). Der Umgang mit dieser Stelle musste für Zumsteeg ein Problem darstellen, denn das Gedicht erzwang tonmalerisch, was das Melodrama als Form selbst versuchte zu vermeiden: die bloße Abbildung des Liedes als musikalisches Nachspiel des Textes. Zumsteeg hielt sich in der Vertonung treu an den Text, indem er den Orchesterapparat zu einem instrumentalen Solo transformierte. Er wählte entsprechend der textlichen Aussage eine liedhafte kurze Melodie, deren Gesang im Solovioloncello und der traditionellen ABA'-Form zum Ausdruck kommt. Das musikalische Material greift dabei den vorhergehenden Abschnitt auf. Damit vollzieht die Musik den Text performativ, anstatt ihn tonmalerisch zu verstärken.

Die Wahl der Modulation und der Tonarten erscheint an dieser exponierten Stelle eine äußerst bewusste gewesen zu sein, denn die zyklisch angelegte Arie schließt nicht in derselben Tonart, in der sie beginnt. Diese für die Zeit eher untypische Idee scheint ihren Ursprung in der Beschäftigung mit der Form des Melodrams zu haben. Zur Wahl der Tonarten mag der Ideengeber hierfür jedoch nicht Schubart gewesen sein, sondern womöglich Mattheson in seiner Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchester* von 1713:

„§. 19. | E. Dur [lies: Es-Dur, Anm. d. A.], nach unserer Rechnung der zwölffte Thon | hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben | ist auch aller Uppigkeit gleichsam spinne feind. (Hier stehet der Alten Verstand ganz stille.)“²⁷

Sollte sich Zumsteeg bei der Tonartenwahl auf Vorbilder berufen haben, ist es damit nicht etwa die Majestät Davids oder die Dreieinigkeit zu Gott, die Schubart zehn Jahre später für die drei B-Vorzeichen als Bedeutung nahelegen wird, sondern die ernste Klage, die Zumsteeg als Hauptcharakteristikum seiner Interpretation des Liedes verwendete. Die Klavierbegleitung des Albertibass kontrastiert mit einer glockenhellen hohen Begleitung die Melodie des singenden lyrischen Ichs des Violoncellos. Es ist dieser B-Teil, welcher gleichsam in B-Dur steht und zur wiederkehrenden Melodie überleitet, die in Es-Dur erneut erscheint. Die zeitgenössische Lesart war jedoch mitunter lediglich der unmittelbaren Wortausdeutung vorbehalten, sodass ein namenloser Rezensent kurz nach Erscheinen der *Frühlingsfeier* bei Breitkopf und Härtel über die elfte Strophe schrieb:

„Dieses alles wird zwischen der Musik deklamirt d.h. sie fällt allemal nach dem Gedanken ein, und drückt die Empfindung musikalisch aus. [...] Das Ganze verdient die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde.“²⁸

²⁵ Zitiert nach Klopstock: Oden (1771), S. 34. Einrückung nach Original.

²⁶ Zumindest lässt sich bisher noch kein Hinweis auf eine vollständig durch Zöglinge bestrittene Aufführung nachweisen. Alle Hinweise erwähnen stets den Kapellmeister, der entsprechend vermutlich als Dirigent auftrat.

²⁷ Zitiert nach Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung*, [...] Hrsg. v. Reinhard Keiser, Hamburg 1713, S. 249–250.

²⁸ Zitiert nach - r. [Anonym]: Musik. Die Frühlingsfeier, ode von Klopstock [Rezension], in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, 1. Feb. 1805, S. 89.

Dem Rezensenten entging dabei die überaus feinsinnige Differenzierung des performativ agierenden Soloabschnitts, die sich von der häufig nachziehenden kompositorischen Kolorierung einer Empfindung unterscheidet.

5.1.2 Zalaor

Zumsteegs nächster Bezug zu den Melodramen äußert sich insbesondere in seinen Bühnenwerken, von welchen *Zalaor* in dieser Beziehung das wichtigste Werk darstellte. Das Libretto schrieb Jean-Charles Laveaux (1749–1827), der als Professor für französische Sprache an die Hohe Karlsschule kam. Sein direkter Einfluss kann nicht besonders groß gewesen sein, aber seine Rolle als einer der Nachfolger Uriots prädestinierte ihn zum Librettisten des in künstlerischer Hinsicht hauptsächlich durch Frankreich geprägten Württembergischen Hofes. Die Entstehungszeit des Librettos lässt sich lediglich aufgrund der äußeren Begebenheiten etwas eingrenzen und muss zwischen seiner Einstellung am 7. November 1785 und dem Datum der Uraufführung vom 2. März 1787 liegen. Damit überschneidet sich die Entstehung des Librettos mit den Subsidienvträgen, über welche Karl Eugen seit zwei Jahren verhandelte und am 1. Oktober 1786 mit der East Indian Trading Company abgeschlossen hatte.²⁹ Innerhalb kürzester Zeit mussten Soldaten eingetrieben werden. Das Libretto muss vor der Folie dieser Anwerbungskampagne betrachtet werden. Es wird wohl eine der schlimmsten Ängste der Württemberger gewesen sein, wie Laveaux seine Oper beginnen lässt: Ein Schiffsun- glück sowie der vermeintliche Verlust von Tochter und Sohn in den Wellen des Meeres. Das in der Welt des Zauberhaften spielende Libretto, in welchem später wilde Opferrituale exotischer Inder thematisiert werden, entspringt dabei einer gängigen zeitgenössischen Vorstellung Indiens genauso wie der humanistischen Bildung, die zu diesem Bild beigetragen hat.³⁰ Dass das Stück deutlich an den Herrscher Württembergs gerichtet war, zeigt auch der Schlusschor, den Laveaux mit den Worten schließen ließ:

„Unsern Fürsten wollen wir besingen,
Alberts Fürsten Preis und Ehre bringen,
Unsern Fürsten wollen wir besingen,
Alberts Fürsten Preis und Ehre bringen,
an dem jährlichen Gedächtnisfest.“³¹

Aus dem Kontext der Oper selbst wird nicht ersichtlich, weshalb ein jährliches Gedächtnisfest für den neugekrönten König Zalaor stattfinden sollte. Im Kontext der Geburtstagsfeierlichkeiten für Karl Eugen wäre die inhaltliche Überschneidung unmittelbar zu erklären. Auch wenn die apotheotische Schlusszene insbesondere bei den Werken, die für den Geburtstag von Franziska entstanden waren, keine Seltenheit darstellen und als gewöhnliches Mittel der Zeit gedeutet werden können, ergibt sich mit der Gleichsetzung von Zalaor und Karl Eugen eine neue Lesart des Stückes. Denn Zalaor tritt als Retter auf, als unerwarteter Heilsbringer, der durch sein Opfer die „Insulaner“ rettet – und

²⁹ Siehe Frederic Groß: Nur für den Profit? Der Subsidienvvertrag von 1786 über die Aufstellung des ‘Kapregiments’ zwischen Herzog Karl Eugen von Württemberg und der Niederländischen Ostindienkompanie, in: 2013, URL: <http://portal-militaergeschichte.de/sites/default/files/pdf/Gross%2C%20Kap%5C-re%5C-gi%5C-ment.pdf> (besucht am 13. 12. 2015).

³⁰ Bereits Cicero schrieb über ein indisches Ritual der Frauenverbrennung. In der Übersetzung von Kern: „Und dann die Weiber in Indien – wenn einer ihr Mann gestorben ist, so straiten und rechten sie unter einander, welcher jener am meisten geliebt habe; den mit Einem Manne pflegen mehrere vermählt zu seyn : und die Siegerin läßt sich vergnügt, begleitet von den Ihrigen, zugleich mit dem Manne auf den Scheiterhaufen legen ; indeß die besiegte traurig davon geht.“ Zitiert nach Marcus Tullius Cicero: Tusculanische Unterredungen. Drittes Bändchen, übers. v. Friedrich Heinrich Kern, Stuttgart 1826, S. 324.

³¹ Zitiert nach Zalaor. Ouverture und Gesänge aus der Oper: Zalaor ... Klavierauszug, S. 66. Vgl. dazu die bei Völckers leicht abweichend zitierte Strophe „[...] Uns're Fürsten wollen wir besingen | Alberts Fürsten Preis und Ehre bringen | an dem jährlichen Gedächtnisfest!“ Zitiert nach Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 43.

14

Soprani
Bassi

Un-tern Für-sten wol-len wir be - sin - gen, Al-berts Für - sten Preis und Eh - re

Pianoforte

p

p

18

brin - gen, un-tern Für-sten wol-len wir be - sin - gen Al-berts Für-sten Preis und Eh-re bring-en, an dem

f

23

jähr - li - chen Ge - dächt - niss - fest.

f

Fine.

Abbildung 5.4: Nr. 18, Chor aus *Zalaor* nach dem Klavierauszug von Breitkopf und Härtel, 1806.

3 [fol. 17r] 5 10 1 [fol. 18v]

VI. 1

VI. 2

[Albert] Der Tod -
auf diesen Felsen -
Großer Gott

B.

ff *f* *p* *pp*

Abbildung 5.5: Zalaor, 1. Akt, D-SI, Cod. Mus. II fol. 12a, fol. 17-18.

[fol. 18r] 4 **Vivace** 5

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

p *cresc.*

p *cresc.*

Abbildung 5.6: Zalaor, Nach der Handschrift D-SI, Cod. Mus. II fol. 12a.

schlussendlich erst durch seine mitleidige und uneigennütige Liebe die Insel vor Schaden bewahren kann. Politische Kritik lag hingegen in der Gestalt Alberts, der als Vater den Verlust seiner Kinder beklagt und damit gleichsam zum Ankläger in Bezug auf das Kapregiment wird.

Bekanntlich schrieb Schubart, der durch die Hügel'sche Familie über das Kapregiment wohl Informationen aus erster Hand bekam, in dieser Zeit seine beiden Kaplieder.³² Dass er zu diesem Zeitpunkt bereits ausführlichen Kontakt mit Zumsteeg hatte, muss jedoch als unwahrscheinlich gelten. Kompositorisch bemerkenswert ist, dass Zumsteeg dennoch eine recht genaue Vorstellung in Bezug auf die Verwendung der Tonarten hatte. Gerade die Verwendung der Tonart As-Dur scheint er äußerst bewusst gesetzt zu haben.

Als Vater Albert im ersten Akt seine Tochter noch verloren glaubt und selbst nichts als den Tod erwartet, lässt Zumsteeg das Orchester einen Fortissimo-Akkord in As-Dur erklingen. Die Tonart symbolisiert entsprechend den Tod, was Zumsteeg mit ganzen Noten verstärkt, die die tödliche Ewigkeit andeuten, sowie das darauf folgende Absinken der Melodie als bildliche Komponente des Ertrinkens. Diesem melodiosen Abgang steht das folgende Instrumentalstück gegenüber, in welchem die Hoffnung auf Rettung thematisiert wird, die Zumsteeg in C-Dur mit der Bezeichnung „Vivace“ versieht.

Zumsteeg wählt eine durch eine anabasische Sequenzkette verzierte Melodie, die sich stufenweise erhöht. Während sich die Todestonart As-Dur mit der Tonartencharakteristik von Schubart durchaus

³² Siehe dazu auch Reinhold Hammerstein: Christian Friedrich Daniel Schubart, ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit, Dissertation, Freiburg i.B.: Albert-Ludwigs-Universität, 1943.

in Einklang bringen lässt, zeigt sich in dieser unmittelbar folgenden Szene, dass Zumsteeg gerade nicht auf ein abgeschlossenes Tonartensystem rekurren konnte. C-Dur als „Unschuld, Einfach, Naivität, Kindersprache“³³, wie es Schubart lediglich 4 Monate später publizierte, ist mit der den Tod kontrastierenden Stelle nur schwerlich in Einklang zu bringen.³⁴ Erneut zeigt sich bei Zumsteeg dieselbe Problematik wie in Schubarts eigenen Werken: Exponierte Tonarten, insbesondere mit mehreren Vorzeichen, werden durchaus bewusst und konsequent eingesetzt, wohingegen Tonarten mit wenigen Vorzeichen eher zur Beliebigkeit neigen und schwer zu deuten sind.

Tamira

Zumsteegs folgendes Bühnenwerk, *Tamira*, ist als wichtiges Bindeglied innerhalb des Zumsteeg'schen Oeuvres zu werten und ebenfalls als Melodram konzipiert.³⁵ Regierungsrat Johann Ludwig Huber (1723–1800)³⁶, der das Libretto verfasste, hatte allerdings nicht an eine Vertonung von Zumsteeg gedacht. Ihm schwebte vielmehr sein langjähriger Freund Eberhard Friedrich Freiherr von Gemmingen (1726–1791)³⁷ zur Vertonung vor, der allerdings aufgrund körperlicher Gebrechen lediglich eine heute verlorene Overtüre verfasste.³⁸ Die Komposition fällt mit dem Umzug von Huber nach Stuttgart im Jahr 1788 zusammen.³⁹ Auf die Inhaltsangabe des Stückes soll an dieser Stelle verzichtet werden.⁴⁰ Zumsteeg komponierte die Tragödie ganz im Sinne Hubers als Melodram⁴¹, wie sie am

³³ Siehe Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1787).

³⁴ Denkbar wäre allenfalls eine Interpretation in Form einer naiven Hoffnung auf Rettung. Eine derartige Deutung scheint mir jedoch aufgrund der gegebenen Indizien für zu gewagt.

³⁵ Zum folgenden siehe ebenfalls die Ausführungen von Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis (1986), S. 343–355 sowie Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 79–82.

³⁶ Siehe Adolf Wohlwill: Huber, Johann Ludwig, in: Historische Kommission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 13, Holstein 1881, S. 232–234. Kühn bezeichnet Huber als den Komponisten der *Tamira*, was nicht zutrifft. Siehe Kühn: Sprech-Ton-Kunst (2001), S. 130.

³⁷ Siehe Johann Friedrich August Kazner: Materialien zu einem Denkmal Herrn Eberhard Friederichs, Freyhrrn. v. Gemmingen, Herzoglich Württembergischen Geheimenraths, Regierungspräsidentens, auch des Herzogl. grossen Ordens Ritters, Frankfurt am Main [u.a.] 1791. Im Nachruf wird Eberhard Friedrich als Neffe von Otto Heinrich von Gemmingen zu Hornberg (1755–1836) bezeichnet. Auch wenn dies genealogisch nicht zutrifft, stand die weitverzweigte Adelsfamilie von Gemmingen sicher in Kontakt miteinander. Es scheint entsprechend naheliegend, einen Kontakt innerhalb der Familie zwischen Mannheim und Stuttgart zu vermuten. Der tatsächliche Neffe Eberhard Friedrichs war darüber hinaus der Vorgesetzte von Zumsteegs Vater. Dass die Werke von Otto Heinrich von Gemmingen in Stuttgart bekannt waren, beweist allein die Tatsache, dass sie spätestens 1781 in Stuttgart zu Verkauf standen. Siehe Anonym: Buchdrucker Mäntler allhier avertirt [...] In: NNV 45 [lies 47] (12. Juni 1781), S. 188. Auch Schiller erkundigte sich in einem Brief an Dalberg nach dessen Autor. Siehe Friedrich Schiller: Schillers Werke: Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe 1772–1785, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, Weimar 1956, S. 24–27, Brief Nr. 13, 12. Dezember 1781, hier S. 26. Das Theaterstück wurde allerdings erst am 30. Juni 1797 in Stuttgart aufgeführt.

³⁸ „Ich las es, wie meine meiste Arbeiten in diesem und andern Fächern, meinem ehrwürdigen Freude vor, dem Regierungspräsidenten v o n G e m m i n g e n. Das Drama schien' ihm zu gefallen. Er machte mir so gar die Hoffnung, die Musik dazu zu verfertigen. Denn er war auch Meister in dieser Kunst. Er componirte wirklich eine tragische Overtüre in dieser Absicht.“ Zitiert nach Johann Ludwig Huber: *Tamira* Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama, Tübingen 1791, Vorwort S. I.

³⁹ Zitiert nach ders.: Etwas von meinem Lebenslauf, Stuttgart 1798, S. 129.

⁴⁰ Huber selbst liefert eine kurze Zusammenfassung in seiner Publikation, siehe ders.: *Tamira* Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), S. 11–16. Siehe auch Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis (1986), S. 343–355 sowie Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 79–82.

⁴¹ Huber muss als deutlicher Verfechter des Melodrams gelten, was sich allein an der dem Libretto der *Tamira* angehängten Abhandlung „Etwas über das Melodram“ ablesen lässt. Siehe Huber: *Tamira* Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), S. 41–136.

13. Juni 1788 zum ersten Mal gespielt wurde,⁴² sodass sich Huber nicht auf die Aufführung, sondern vielmehr auf seine gedruckte Schrift von 1791 bezieht, wenn er in seiner Autobiographie schreibt:

„Dieser Comischen Probe ließ ich in dem Jahre 1790. eine Tragische Probe in der Theatralischen Dichtkunst folgen. Ein Drama mit der Aufschrift: Tamira, nebst einer Abhandlung über das Duodram. Auch dieses Stük wurde einigemale in Stuttgart aufgeführt, nachdem unser berühmter Concertmeister, Zumsteeg, die begleitende Musik dazu im höchsten Tragischen Styl verfertigt hatte.“⁴³

Nach Hubers eigener Ansicht thematisierte das Stück, „was [das Volk] von seinen Fürsten zu erwarten berechtigt [sei].“⁴⁴ Auch Schubart muss von dem Stück überzeugt gewesen sein, denn er empfahl in einem Brief an Posselt in Karlsruhe diesem und dessen Fürsten das Stück in der Vertonung Zumsteegs und benennt einen Preis von 3 Louis d'ors.⁴⁵ Ob Posselt tatsächlich das Geld bezahlt hat, geht aus den Schubart'schen Briefen nicht hervor, lediglich, dass die Übersendung des Werkes auch tatsächlich geschehen ist und Schubart erneut um das Geld für Zumsteeg bat.⁴⁶ Bemerkenswert ist die späte Veröffentlichung des Librettos von 1791 durch Huber, denn zu diesem Zeitpunkt war es bereits nicht mehr auf dem Stuttgarter Theaterplan zu finden. Darüber hinaus fügte Huber seiner Schrift eine Abhandlung über das Melodram hinzu, in welcher er bereits den Niedergang der noch jungen Gattung zu erkennen glaubt:

„Das Duodrama ist Rousseaus Erfindung, nicht älter als zwanzig Jahre. Und schon steht es auf dem Punct, von der comischen Oper gänzlich verdrungen zu werden.“⁴⁷

Seine Idealvorstellung eines solchen Duodrams beschreibt Huber in der Verbindung mit einem guten tragischen Ballet, und beide sollten zusammen nicht ganz zwei Stunden dauern.⁴⁸ Er zieht zu seiner Abhandlung über das Melodram auch die *Tamira* als Beispiel heran und bespricht darin die Rolle der Musik:

„Ich komme auf den fünften Punkt, der hauptsächlich diese Art des Schauspiels vor andern auszeichnet. Da bey der Vorstellung dieses Drama, die Instrumental=Musik zwischen die Recitation oder Declamation so hineingewebt ist, daß sie einander niemals oder sehr selten begleiten, wie in der Oper, sondern jede Kunst, für sich allein, alle ihre Krafft anwendet, ein Theatralisches Ganze herborzubringen [!]: so will ich hier von den Vorzügen dieser Art der Instrumental=Begleitung, die nach Intervallen geschieht, meine Bemerkungen geben, und was die Deklamation dabey gewinnt, in den folgenden Punkten zeigen.“⁴⁹

Abgesehen von einer einzigen Erwähnung im Vorwort übergeht Huber den Komponisten in seinen Ausführungen über das Duodram vollständig. Erwähnung finden lediglich Gluck, Sarti und Benda. Hatte Huber in seinen zahllosen Forderungen, Ratschlägen und Kommentaren mit Zumsteeg in Kontakt gestanden, darüber diskutiert und einen bleibenden Eindruck hinterlassen? Fest steht, dass Zumsteeg sich nach dem erneut geringen Erfolg vorerst vom Theater abwandte.

⁴² Siehe Ankündigung in der Anonym: [Stuttgart. Auf dem kleinen Theater wird aufgeführt] (1788), S. 140. Vgl. auch Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater (1908), S. 267. Weitere Aufführungen folgten am 5. August 1788 und am 12. Mai 1789. Da sich in den Rechnungsakten die Einnahmen nicht erhalten haben, und Huber in seinem Vorwort erwähnt, dass es lediglich zwei Mal gespielt worden war, ist es denkbar, dass eine der angekündigten Vorstellung ausfiel. Siehe HStA, A 21 [Oberhofmarschallamt], Bd. 211 [TheatralCassen Rechnung], sowie Huber: Tamira Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), Vorwort S. II.

⁴³ Zitiert nach ders.: Etwas von meinem Lebenslauf (1798), S. 124–125.

⁴⁴ Zitiert nach ebd., S. 125.

⁴⁵ Siehe Breitenbruch (Hrsg.): Schubart Briefe, Bd. 2 (2006), S. 346–347, Nr. 431, 24. Juli 1788.

⁴⁶ Siehe ebd., S. 354–355, Nr. 435, 20. September 1788.

⁴⁷ Zitiert nach Huber: Tamira Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama (1791), S. 58.

⁴⁸ Siehe ebd., S. 63. Diese Bemerkung legt nahe, dass in den Stuttgarter Aufführungen ein solches Ballett eingewoben wurde.

⁴⁹ Zitiert nach ebd., S. 75.

Für den Aufbau der Ouvertüre des ersten Aktes wählte Zumsteeg mehrere Tempowechsel, sowie die Tonart f-Moll zu Beginn der Oper. Die Ouvertüre nimmt damit musikalisch das Kernthema des Menschenopfers vorweg, indem Zumsteeg das f-Moll entsprechend mit dem tragischen Schicksal verknüpft, das in diesem Fall den drohenden und schließlich auch eintretenden Opfertod der Protagonistin deutlich konnotiert.⁵⁰ Die Bezeichnung Schubarts als „F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, ächzendes Jammern und grabverlangende Sehnsucht.“⁵¹ ist als deckungsgleich anzusehen und könnte bedeuten, dass Zumsteeg in der Bühnenmusik mit diesem Werk tatsächlich in Austausch mit Schubart gestanden hatte. In keinem weiteren seiner Bühnenwerke ließ er die Ouvertüre in einer für Zumsteeg derart aussagekräftigen Tonart beginnen.⁵²

5.1.3 Mittel der Balladenkomposition

Bereits Landshoff hat darauf hingewiesen, dass Zumsteeg in seinen ersten Liedvertonungen in besonderem Maße vom Melodram und der Balladenform beeinflusst war.⁵³ Im Gegensatz zu den Melodramen, deren Aufführungen sich über das Hoftheater akkurat nachweisen lassen, sind die Lieder und Balladen zumeist schwierig zu datieren. Eine kompositorische sowie eine stilistische Entwicklung nachzuzeichnen ist entsprechend nur bedingt möglich.⁵⁴

Die in der Tabelle angeführte Auswahl der längeren Balladen Zumsteegs zeigt, dass diese insbesondere mit den Gedichten Bürgers in Verbindung stehen.⁵⁵ Da Zumsteeg die Balladen hauptsächlich nach seinen Melodramen und zeitgleich zu den Cellokonzerten komponierte, ist ein struktureller Vergleich im Hinblick auf Abschnittsgestaltung sowie Harmonik und Melodik naheliegend. Dass auch ein Austausch zwischen Zumsteeg und Schubart existiert haben muss, zeigt die kurze Annonce, die Schubart über die Ballade *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* von 1790 in seine Chronik einrücken ließ:

„*) Oben gerühmter Tonsezer Zumsteeg hat auch Bürgers Ballade: des Pfarrers Tochter von Taubenhain, Strofe für Strofe in Musik gesetzt. Ich hab es Komma für Komma durchgesehen, und hier einen Mann gefunden, der aufs glücklichste mit Bürgers Genius rang. Den Gesang begleitet das besonders gesetzte Klavier. Zumsteeg will dies treffliche Stük den Liebhabern der Kunst in Querfolio rein gestochen mitheilen, und das Exemplar für Einen Gulden erlassen, wenn er von einer hinreichenden Anzahl Subskribenten unterstützt wird. Es wäre Vorwurf für unsern Geschmack, wenn dies nicht geschähe.“⁵⁶

Insbesondere in Bezug auf musikalische Deutungen aber auch Akkordverbindungen muss entsprechend die Tonartencharakteristik nach Schubart mit einbezogen werden. Da die Komposition der Cellokonzerte wohl bis zu Zumsteegs Ernennung als Konzertmeister erfolgte, finden sich die Mittel in den Balladen dieser Zeit besonders deutlich. Gerade in *Die Entführung* von 1793 zeigt sich, dass Zumsteeg den Perspektivwechsel zwischen Erzähler und Protagonisten durch harmonisch prägnante

⁵⁰ Für eine weiterführende Verknüpfung insbesondere zum *Cellokonzert As-Dur A-Dur* siehe unten. In keiner anderen Ouvertüre wählt Zumsteeg die Tonart f-Moll.

⁵¹ Siehe Schubart: *Dramaturgie* (1787).

⁵² Vgl. Gunter Maiers Einschätzung der Tonarten in Bezug auf Zumsteegs Liedschaffen. Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs* (1971), S. 111.

⁵³ Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), 138f. vgl. auch Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs* (1971), S. 148.

⁵⁴ Zu dieser Problematik vgl. ebd., S. 23. Gerade bei den längeren Balladen ist eine Betrachtung äußerst diffizil. Die Ballade *Colma*, auf einen Text von Goethe, wurde erst 1793 gedruckt, wengleich Landshoff ohne Begründung eine Entstehungszeit von 1780 angibt. Siehe Landshoff: *Johann Rudolph Zumsteeg* (1900), S. 35, vgl. Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs* (1971), S. 247.

⁵⁵ Für eine ausführliche Besprechung siehe Peter Graf: *G(ottfried) A(ugust) Buerger's Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen*, mss. Diss. Bonn: Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität, 1925, S. 195–218.

⁵⁶ Zitiert nach Schubart: *Tonkunst* (1790).

Colma [514 Takte] [Goethe]	1780? entstanden; 1793 bei B & H gedruckt
Die Entzückung an Laura [234] [Schiller]	1782 entstanden, [1782? gedruckt, verschollen] [1803 bei B & H gedruckt]
Des Pfarrers Tochter von Taubenhain [567 Takte] [Bürger]	1790 entstanden, 1791 bei B & H gedruckt
Lenore [948 Takte] [Bürger]	1790 entstanden; 1790 bei Götz, 1798 bei B & H gedruckt
Die Entführung oder Ritter Karl von Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg [627 Takte] [Bürger]	1793 entstanden; 1794 bei B & H gedruckt
Die Büssende [660 Takte] [Friedrich Leopold Graf zu Stolberg]	1796 entstanden; 1797 bei B & H gedruckt
Hagars Klage in der Wüste Berstieraba [241 Tak- te] [Schücking]	[1781–1797? entstanden]; 1797 bei B & H ge- druckt
Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben [250 Takte] [Matthisson]	[1787–1797? entstanden]; 1797 bei B & H ge- druckt
Elwine [505 Takte] [Ulmenstein]	1801 entstanden, 1801 bei B & H gedruckt
Das Lied von der Treue [569 Takte] [Bürger]	[unvollendet], 1803 bei B & H gedruckt

Tabelle 5.2: Aufstellung der größeren Balladen Johann Rudolph Zumsteegs.

Wechsel vollzieht. Inhaltlich soll Gertrude aufgrund einer alten Fehde vom Vater an einen ungeliebten Edelmann statt an den geliebten Karl verheiratet werden. Karl, der diesen Zustand nicht hinnehmen kann, entführt kurzerhand seine Geliebte. Eine abenteuerliche Treibjagd beginnt, in welcher gerade ab S. 17 zunehmend rezitativische Züge hervortreten.⁵⁷ Als das Paar durch den um seine Braut Betrogenen eingeholt wird, setzt Zumsteeg mediantische Sprünge ein, um etwa den Akt des Hörens auf die Worte „Horch!“ dem Zuhörer zu verdeutlichen.

Zumsteeg wechselt dabei zwischen D-Dur, B-Dur und E-Dur, während der Stimme mit der Bezeichnung „Recit.“ lediglich ein kurzer Einwurf zukommt.⁵⁸ Die harmonische Fortschreitung von im Quintenzirkel weit entfernten Tonarten erzeugt dabei die wortausdeutende Ebene, indem Mediantsprünge den Textfluss unterbrechen.⁵⁹ Gleichzeitig nimmt der Bass bereits durch die militärische Akkordbrechung das Pferdegetrappel vorweg. Zumsteeg greift allerdings nicht nur auf harmonische Mittel zur Trennung von Abschnitten zurück, sondern ebenfalls auf verbindende. Entsprechend verwendet Zumsteeg dieselben Mittel zur Verknüpfung der Abschnitte, wie er sie in seinen Cellokonzerten sowie in seinen Kantaten verwendet, indem er vorzugsweise über repetierte Töne in einen neuen Abschnitt überleitet.

⁵⁷ Hammerstein hat im Werk Schubarts ähnliche rezitativische Stellen bereits beschrieben, in dessen Liedern sie allerdings äußerst selten auftreten. Siehe Hammerstein: Christian Friedrich Daniel Schubart (1943), S. 87. Walther Dürr leitet daraus die prägende Rolle Schubarts ab, den er als „Haupt der Gruppierung“, wenngleich er einschränkt, dass dies „in musikalisch-ästhetischer Hinsicht [...] weniger gelten [mag]“. Zitiert nach Walther Dürr: Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) oder: Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: MBW 2002, S. 23–40, hier S. 26.

⁵⁸ Die textlich ähnliche Stelle mit „Horch, Liebchen, horch! – was rührte sich –“ (T. 329–331) ist zwar im Wechselspiel zwischen Gesang und Begleitung gehalten, wurde von Zumsteeg allerdings ohne harmonische Auffälligkeit vertont.

⁵⁹ Ähnliche Stellen finden sich im Folgenden, als der Vater von Gertrude im Hinterhalt auftaucht. Zumsteeg verwendet dafür das Mittel des Rezitatifs.

426 **[Rasch.]** *Recit.*

Zwie licht schon, da horch! Ein dum pfes Ru fen —

pp *pp*

431

und horch er scholl ein Don ner ton, von Hoch burgs Pfer de - hu fen; und

f *fz* **a tempo**

Abbildung 5.7: Zumsteeg: Die Entführung, T. 426ff.

47

Gemäßigt, etwas langsam

50

"Gott grüss Euch, edler junger Herr! Gott

p

Abbildung 5.8: Zumsteeg: Die Entführung, T. 47–51.

Diese Brückentöne werden durch Wiederholung ihrem harmonischen Kontext entrückt und im nächsten Stück harmonisch neu eingebettet. Die ebenfalls im Mediantverhältnis stehenden Tonarten D-Dur und F-Dur werden dabei durch den gemeinsamen Ton a' verbunden.

5.1.4 Zumsteegs Kantaten & Prologe

Zumsteegs Kantatenschaffen wandelt sich von seinen Prologen, die sich als weltliche Kantaten auffassen lassen, hin zu geistlichen Kantaten, die in seiner Zeit als Musikdirektor und Konzertmeister mit den Aufgaben eines Kapellmeisters entstanden. Bekannt ist, dass der Kommissionsauftrag 1795 erfolgte und einige Kantaten in der Folgezeit auch komponiert sein müssen, jedoch lässt sich bis zum Druck keine genauere Datierung vornehmen. Endgültig lässt sich wohl nur sagen, dass die ersten kurz nach seinem Tod 1802 bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden waren. Die einzige bisherige Untersuchung von Reiner Nägele aus dem Jahr 2001 liefert dazu die kontextuellen Hintergründe, die hier nicht wiederholt werden sollen.⁶⁰ Die insgesamt 14 erhaltenen geistlichen Kantaten waren laut Nägele als Auftragskomposition für ein gesamtes Kirchenjahr gedacht.⁶¹ Die Länge wie auch die tonartliche Disposition der einzelnen Kantaten zeigt, wie uneinheitlich die Vorlagen waren, die durch den Verleger nach Zumsteegs Tod veröffentlicht wurden:

KANTATE	BIBELVORLAGE / TEXT	TONART	GATTUNGSABSCHNITTE
1. Wer ist dir gleich du einziger	Münter (1773; WGB (1791) ⁶²	D-Dur A-Dur D-Dur	Adagio maestoso Aria / Allegro Andante con moto
2. Gott! Urquell der Gnade	Prosa nach Friedrich Haug [?]	d-Moll B-Dur d-Moll	Larghetto Terzetto / Andante Andantino Adagio non tanto
3. Bringet dem Herrn Ruhm und Triumph	Ps. 29 nach Moses Mendelssohn	B-Dur g-Moll F-Dur B-Dur	Larghetto Allegro spiritoso Non troppo Adagio maestoso Allegro vivace

⁶⁰ Siehe Nägele: Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001). Anzuführen ist, dass Zumsteeg die Kantaten über einen längeren Zeitraum komponiert haben muss, denn Christmann beschreibt noch 1799: „und wenn er sich nicht ein bleibenderes Denkmal durch seine geistvolle, im Breitkopfschen Verlage gedruckte Kompositionen für Klavier und Gesang, und zugleich durch eine Sammlung von Kirchenstücken errichtet hätte, die für die evangelische Hofkapelle in Stuttgart bestimmt ist, und nach und nach zu einem vollen Jahrgange anwachsen soll.“ Zitiert nach Christmann: Tableau über das Musikwesen im Württembergischen (1799), Sp. 122. Darüber hinaus lassen sich die kirchliche Akte der Kompositionen in HStA, A 282 Bü 1754 ergänzen, in welcher sich insbesondere die kirchliche Sichtweise der Komposition überliefert hat. Dort wurde beispielsweise vermerkt, dass durch Schaul 38 Stücke abgegeben wurden und er für „die zur Erfüllung des zumsteegischen accords angewandte Mühe 2 Louis d'or“ bekam. 100 fl. sowie die Naturalien waren bereits zuvor an Zumsteeg ausbezahlt worden. Von den insgesamt 225 fl. bewilligte daraufhin die Stiftsverwaltung, die zweite Hälfte von 125 fl. an die Witwe auszuzahlen. Dort findet sich ebenfalls vermerkt, dass „38 St. Kirchen-Musikalien“ übergeben worden sein. In einem Vermerk vom 26. August 1802 notierte der Kirchenkastensverwalter Feuerlein: „Der Hofmusikus Schaul äusserte dabei, daß, ob zwar nur 36 Stk. nach dem Accord zu liefern gewesen wären, für die weiteren 2 Stück nichts bezahlt werden dürfe, und versicherte zugleich, daß diese Kirchen MusicStücke von Kennern sehr belobt werden würden, und daß die texte gewis alle Approbation erhalten werden, indem sie gröstentheils von dem bekandten geschikten Dichter Haug herkämen, welcher aber gebetten habe, wenn diese Texte gedruckt werden sollten, seinen Namen nicht zu nennen.“ Zitiert nach ebd. Wie im Zitat deutlich wird, war der beauftragte Musiker nicht Schwegler, wie Landshoff und ihm folgend Nägele irrtümlich annehmen, sondern Schaul. Weshalb Zumsteeg die Stücke nicht selbst abgeliefert hat, um das restliche Geld zu bekommen, bleibt fraglich. Darüber hinaus scheint Christmann zurecht davon ausgegangen zu sein, dass Zumsteeg einen gesamten Jahrgang vertonen wollte, sodass die Nummerierung der Drucke, wie sie später Breitkopf und Härtel anfertigte, vermutlich keine Ordnung im Sinne des Kirchenjahres darstellen dürfte.

⁶¹ Siehe Nägele: Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001), S. 184–185.

KANTATE	BIBELVORLAGE / TEXT	TONART	GATTUNGSABSCHNITTE
4. Mein Gott! Mein Gott! Warum verlässt du mich?	Ps. 22 [nach Mendelssohn]	f-Moll F-Dur C-Dur a-Moll c-Moll F-Dur	Andante Allegro non tanto Sostenuto Tempo primo Adagio Come di prima
5. Ein Hauch ist unser Leben	Prosa nach Haug [?]; basiert auf Hiob 8,9	f-Moll As-Dur f-Moll	Langsam Langsam Langsam
6. Des ewigen ist die Erde	Ps. 24 [nach Mendelssohn]	B-Dur F-Dur B-Dur	Allegro moderato Larghetto Allegro
7. Die Himmel entstanden durch des Ew'gen Wort	Ps. 33 [nach Mendelssohn]	h-Moll D-Dur h-Moll	Allegro Andante Allegretto
8. Dem wir mit kindlichem Vertrauen	Ps. 93 nach Mendelssohn ⁶³	D-Dur A-Dur D-Dur	Sostenuto Terzetto / Andante con moto Allegro vivace
9. Liebet eure Feinde	Prosa nach Haug?; basiert auf Lukas 6,27	D-Dur G-Dur G-Dur D-Dur	Larghetto Andante Andantino Allegro non troppo
10. Lernt Bescheidenheit	Lukas 14,7, Prosa nach Haug [?]	g-Moll Es-Dur G-Dur	Andantino con moto Terzetto / Adagio Coro. Vivace
11. Eh ich dies vollendet habe	Prosa nach Haug [?]	g-Moll B-Dur g-Moll Es-Dur g-Moll	Larghetto Larghetto Coro / Tempo di prima Aria / Adagio, non troppo Tempo primo
12. Brüder, Schwestern, die ihr stille	Prosa nach Haug [?]	D-Dur	Larghetto
13. Preis sei dem Gotte Zebaoth!	Prosa nach Haug?	D-Dur G-Dur D-Dur	Allegro Duetto / Andantino con moto Allegro
14 Unendlicher! Gott, unser Gott!	Ps. 8 [nach Mendelssohn]	C-Dur C-Dur F-Dur As-Dur Es-Dur G-Dur [C-Dur]	Maestoso, sostenuto Allegro vivace Andante Sostenuto Allegretto [Il primo Coro da Cap]

Tabelle 5.3: Aufstellung der Kantaten Zumsteegs nach Tonart und Textherkunft.

⁶² Siehe Balthasar Münter (Hrsg.): Balthasar Münters, Pastor an der deutschen Petrikirche zu Kopenhagen, Sammlung geistlicher Lieder, Leipzig 1773, S. 44. Wenngleich das württembergische Gesangbuch von 1791 eine naheliegende Textquelle für Zumsteeg gewesen sein muss, beruhte die später bei Breitkopf und Härtel gedruckte Version wohl hauptsächlich auf der Textgrundlage der spätestens von Münter 1773 herausgegeben Liedsammlung. Ich folgere dies aus einer textlichen Diskrepanz, denn im Württembergischen Gesangbuch ist die Zeile „Durch weises forschen frage“ abgedruckt; in der Kantate erklingt jedoch „Voll Durst nach Weisheit frage“ wie sie bei Münter auftaucht. Jedoch kann auch die Liedersammlung von Münter nicht die alleinige Quelle gewesen sein, denn dort beginnt die zweite Strophe leicht variiert.

⁶³ Nägele schreibt dazu „Kantate VIII über den Jahwe-Königspalm kennzeichnet eine bemerkenswerte Erweiterung: zwischen den Prosatext des Psalms eingeschoben findet sich ein als Terzett vertontes Gedicht mit der Anfangszeile: Aber lass es dir gefallen, wenn an diesen Segensort, feierend deine Christen wallen.“ Zitiert nach Nägele: Die Kir-

Wie sich anhand der Tabelle 5.3 zeigt, neigt Zumsteeg in seinem Kompositionsstil zwar zu einer äußeren harmonischen Geschlossenheit, allerdings bereitet er Einschübe unterschiedlicher Tonarten stets vor und verbindet damit insbesondere Formteile harmonisch miteinander.⁶⁴ Während er in dieser Hinsicht bei den Kantaten Nr. 1, 2, 6, 7, 8, 9, und 13 sehr regelmäßig vorgeht (Ecksätze in Grundtonart, Mittelsatz in einer verwandten Tonart), finden sich ebenfalls von diesem Schema deutliche Abweichungen, sodass ein direktes Beurteilen der Tonart losgelöst von einem semantischen Kontext nicht stimmig erscheint.⁶⁵ So deutet Zumsteeg in der 14. Kantate „Unendlicher! Gott, unser Gott!“ durch einen punktierten Rhythmus, die Klangfarbe und die Dreiklangstöne bereits den majestätischen Gestus an (Siehe Abbildung 5.9). An der einzigen Stelle, an der „Gott“ explizit genannt wird, komponierte er einen harmonischen Sprung ausgehend von einem Quintsextakkord auf F und gelangt damit zu einer Harmonie auf E-Dur, die mit dem nächsten Formteil („Allegro vivace“) denselben Sprung zurück nach C-Dur erfährt.

Abbildung 5.9: Zumsteeg: Unendlicher! Gott unser Herr!, T. 6–11.

Diese kurzzeitige harmonische Rückung erinnert vage an die Tonartencharakteristik Schubarts, der E-Dur erläutert als:

„Das harte E, lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in ihm“⁶⁶

Zumsteeg verzichtet in dem Abschnitt auf Holz- und Blechbläser sowie die Pauke und wollte vermutlich den Namen Gottes nicht mit militärischen Instrumenten untermalen. Äußerst bedeutungsreich in der Nuancierung der Tonarten ist ebenfalls das Sostenuato (S. 14) angelegt. Textlich erklingt dabei der Bibelsalm 8,4 mit den Worten:

chenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001), S. 188. Mendelssohns Übersetzung betrifft lediglich den letzten Formteil, die beiden vorherigen Textabschnitte beziehen sich nicht auf Moses Mendelssohn, ihr Verfasser ist bisher unbekannt.

⁶⁴ Auch im größeren Kontext lässt sich entsprechend der These von Nägele vom tonartlichen Absinken in der Arie „Wahrlich, ach, im Sterben sinken“ nicht zustimmen, bei welcher im „dreitaktige[n] instrumentale[n] Schluss [überraschend] von Es-Dur nach D-Dur moduliert [wird].“ Zitiert nach Nägele: Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (2001), S. 188. Es handelt sich hierbei lediglich um die Überleitung der Arie von Es-Dur zum nächsten Abschnitt in g-Moll.

⁶⁵ Wengleich sich eine instrumentale Zuordnung von D-Dur als (durch die Hörner) festliche Tonart generell nicht abstreiten lässt, standen Zumsteeg sowohl Hörner in F-Dur, Es-Dur als auch in C-Dur zur Verfügung.

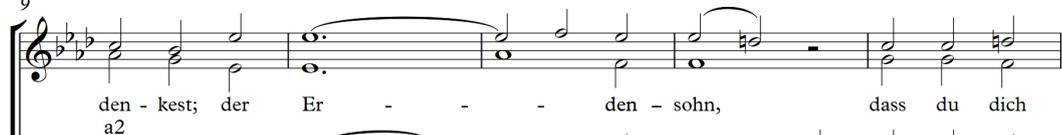
⁶⁶ Zitiert nach Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1789).

Sostenuto
3

Tutti

S. - A. 

T. - B. 

9 

14 

Abbildung 5.10: Stimmenauszug „Unendlicher! Gott unser Herr!“ des Sostenuto.

„[5] Was ist der Mensch,
dass Du noch sein gedenkest,
der Erdensohn, dass du dich seiner annimmst?“⁶⁷

Die Übersetzung Mendelssohns erfährt durch die Komposition eine neue Bedeutungsebene: Als Grundtonart wählte Zumsteeg As-Dur, als Taktart einen 3/2 Takt und komponiert vor allen Dingen halbe und ganze Noten, deren Leere sich wohl auch als Reinheit lesen lassen darf. Die Anspielung des 3/2 Taktes auf die Dreieinigkeit wird bei der Vertonung der Bezeichnung „Erdensohn“ weitergeführt, indem Zumsteeg einen Akkord auf Es-Dur wählte. Auch in Schubarts Tonartencharakteristik findet sich darin der Verweis auf den Passionsgedanken mit den drei b's.⁶⁸ Gleichsam zeigt sich an dem langsamen Einschub die gedankliche Anlehnung Zumsteegs an *Zalaor*, wo As-Dur mit der jenseitigen Welt, dort jedoch mit dem Tod, in Verbindung gebracht wird, während die Tonart im Sostenuto als inniges Gebet verwendet wird. Die musikalische Deutung des religiösen Textes zeigt sich insbesondere beim Schlüsselwort „Erdensohn“, das von den tiefen Stimmen bildlich in den Himmel auffährt (vgl. T. 10–12).

Zumsteeg zeigt in der Entwicklung zwischen der Frühlingsfeier und seinen Kantaten, dass insbesondere an prägnanten Stellen die Tonartencharakteristik zum Tragen kommt. Unstimmigkeiten ergaben sich insbesondere bevor Schubart mit ihm eindeutig in Kontakt stand. Dabei zeigt sich deutlich, dass die Tonarten As-Dur und f-Moll für ihn von herausragender Wichtigkeit waren. Sie treten

⁶⁷ Zitiert nach Die Psalmen (1787), übers. v. Mendelssohn, S. 14.

⁶⁸ „Es dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine 3 B, auf die heilige Trias deutend.“ Zitiert nach Schubart: [Charakteristik der Tonarten] (1787), S. 55.

zumeist an dramatischen Höhepunkten auf. Darüber hinaus ist auffällig, dass melodramatische Elemente gerade in seinen Vokalwerken häufig Verwendung finden.

5.1.5 Instrumentalwerke

Zumsteeg schrieb hauptsächlich für das Violoncello kammermusikalische Werke. Es sind allerdings gerade seine Sonaten und kurzen Werke, die ihm selbst nach dem Erscheinen einiger Werke in Augsburg nicht mehr zusagten.⁶⁹ Von den heute bekannten fünf kammermusikalischen Werken⁷⁰ für Violoncello wurden 1804 sowohl ein Duo für 2 Violoncelle sowie eine Sonate für Violoncell bei Breitkopf und Härtel herausgegeben. Da nur bei Breitkopf und Härtel autorisierte Drucke von Zumsteeg oder in Vermittlung durch seine Frau erschienen, lässt sich die Veröffentlichung der 1801 von Zumsteeg als künstlerisch wertlos betrachteten Stücke wohl mit der Geldnot der Witwe Zumsteegs erklären. Weitere Handschriften verblieben in Familienbesitz, von wo aus sie durch den Enkel des Komponisten in die Landesbibliothek gelangten. Aufgrund der Kompositionsweise sowie des Titelblattes der Sonate für Violoncell mit Bass in Elafa (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52r) lässt sich annehmen, dass es sich dabei um eine Sonate handelt, die lediglich in Zumsteeg'schem Besitz war, jedoch nicht von ihm komponiert wurde. Das von Landshoff als Duo für 2 Violoncelle, in C (D-Sl, Cod. Mus. fol. 52q) bezeichnete Stück, hat sich lediglich in Stimmauszügen erhalten, auf denen sich keine derartige Angabe befindet, wenngleich sie zweckdienlich erscheint und damit als Bezeichnung beibehalten wird. Das einzige handschriftliche und datierte Werk ist das Terzetto von 1785 [LWV A III, 1] . Die handschriftlich erhaltenen Stücke verwenden ausschließlich Tenor- und Bassschlüssel, sodass davon ausgegangen werden muss, dass es sich bei den kammermusikalischen Werken für Violoncello um Werke handelt, die bis ca. 1788 entstanden sind, was durch die Datierung des Terzettos bestätigt wird. Alle erhaltenen kammermusikalischen Cellowerke sind im Verhältnis zu den teilweise deutlich früher entstandenen Cellokonzerten äußerst schlicht gehalten. Auch wenn immer wieder auf ein dialogisierendes Prinzip zurückgegriffen wird, handelt es sich dabei eher um Solowerke, die mit Begleitung versehen sind. Die Werke sind entsprechend in besonderem Maße vergleichbar mit den Übungswerken von Agostino Poli. Aufgrund ihrer Einfachheit, was Stimmumfang als auch Virtuosität angeht, müssen sie deshalb als Unterrichtswerke gelten.⁷¹ Eine Aufführung der von den Hofmusikern durchgeführten Konzerte liegt nahe, insbesondere, da der Kompositionszeitraum wohl mit der Tätigkeit Zumsteegs als Musiklehrer an der Hohen Karlschule zusammenfallen dürfte.⁷²

Bei dem Terzetto per Trè Violoncelli von 1785 handelt es sich vermutlich um eines der ersten Stücke, die Zumsteeg im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrer an der Hohen Karlsschule komponierte.⁷³ Das Violoncello Primo bildet dabei die Hauptstimme, während den Violoncelli Secondo und Terzo eine Begleit- und Nachahmungsfunktion zukommt. Die einfach gehaltenen Stimmen (der Ambitus umfasst lediglich zwei Oktaven je Stimme) lassen keine virtuoson Spieltechniken erkennen. Die Tempobezeichnungen sowie der strukturelle Aufbau zeigen allerdings Ähnlichkeit zu den Cellokonzerten der späten 1780er Jahre. Die Abfolge Andantino, Allegro, Presto, Tempo primo [Andantino] entspricht einem viersätzigen Aufbau. Das Andantino setzt mit einer viertaktigen Einleitung im Unisono ein, während das erste Thema in T. 5 beginnt und als solches im Tempo primo wiederkehrt. Im Presto, das in Rondoform steht, tritt die wechselnde Funktion des zweiten

⁶⁹ Gemeint waren wohl seine „Trois duos pour flûte & violoncelle“ (RISM A/I Z 621),

⁷⁰ Siehe die Auflistung bei Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 12 LWV A III, 1,2,4,5,6.

⁷¹ Dies würde auch erklären, weshalb Zumsteeg sich gegen die Veröffentlichung wehrte.

⁷² Der Grund weshalb sich lediglich die geringe Anzahl von fünf kammermusikalischen Werken für Violoncello erhalten hat, dürfte in der Tradierpraxis liegen. Genauso wie Kauffmann, Mohl und Poli wurden wohl nicht immer Abschriften angefertigt, sodass sich schlussendlich viele der Sonaten Polis später im Besitz Zumsteegs befanden. Entsprechend wäre naheliegend, dass Zumsteegs eigene Kompositionen in den Besitz seiner Schüler kamen.

⁷³ Das Werk hat sich im Manuskript in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52p erhalten und erschien 1983 von Gerhart Darmstadt herausgegeben im Druck. Terzetto per Tre Violoncelli, hrsg. von Gerhart Darmstadt, [Amsterdam] 1983.

Cellos besonders deutlich hervor. Während es im Thema dem ersten Cello eine kleine Terz tiefer folgt, schließt es sich in der zweiten Hälfte des ersten Couplets dem dritten Cello an. Die ansonsten äußerst akkurate Notenausgabe von Gerhart Darmstadt trennt die Sätze voneinander, während die Stimmausgaben lediglich durch doppelte Taktstriche Satzanfang und -ende anzeigt. Die kompositorische Intention muss entsprechend als durchgängiges Werk gedeutet werden und lässt sich aufgrund dieses Aufbaus in die Cellokonzerte nahtlos eingliedern. Die Verwendung der Tempo primo Abschnitte, die zur kompositorischen Geschlossenheit der Werke eingesetzt werden, dient damit als weiteres Indiz zur Datierung der diese Bezeichnung verwendenden Cellokonzerte. Aufgrund der Besetzungsgleichheit mit den von Agostino Poli komponierten Werken muss davon ausgegangen werden, dass die Kompositionen mit seinem einstigen Lehrer in Verbindung standen, auch wenn sich stilistische und strukturelle Unterschiede in der Komposition zeigen.

Die stilistischen Ähnlichkeiten in Zumsteegs Werk mit demjenigen von Agostino Poli zeigen sich auch in der Sonate Nr. 15, die sich im Besitz Zumsteegs befand, und vermutlich von Agostino Poli komponiert worden ist. Indizien hierfür sind neben dem Titelblatt, das die Auslassung der Stelle des Komponisten trägt, die bei Zumsteeg eher selten zu findenden Wiederholungszeichen nach dem ersten Thema⁷⁴, sowie die wenigen Artikulationszeichen, insbesondere in der Dynamik, die sich in anderen Werken Zumsteegs vermehrt finden.⁷⁵ Sie fügt sich damit nahtlos in die erhaltenen Kompositionen in Cod. Mus. II fol. 8 ein.

Das Duo in C-Dur⁷⁶ ist für zwei Violoncelli geschrieben. Es hat sich lediglich in Stimmen erhalten, aus denen Frank Nagel eine Praktische Edition erstellte. Die Komposition verwendet den Tenorschlüssel für beide Stimmen, was auf eine Komposition bis 1788 hindeutet. Die Faktur der Stimmen, die sich zumeist in Terzabstand bewegen, vermeidet in der begleitenden, zweiten Stimme eine einfach gehaltene Basslinie. Der Umfang beider Stimmen bewegt sich zumeist innerhalb von zwei Oktaven. Große Sprünge werden dabei eher vermieden⁷⁷, sodass die Komposition ebenfalls als Übungsstück zu werten ist.

Als einzige zweisätzige Sonate erschien 1804 bei Breitkopf und Härtel die Sonate pour violoncelle et basse⁷⁸ ein Werk, das als unvollständige Sonate zu gelten hat. Folkmar Längin, der die Sonate 1961 erneut herausgab, ergänzte aus diesem Grund noch einen dritten Satz.⁷⁹ Längin übernahm in der Edition allerdings lediglich die Cellostimme, während er die Bassstimme für ein Tasteninstrument einrichtete. Ein ähnliches Verfahren wandte Klaus Stoll in seiner Edition von 1983 an, in welcher er ebenfalls in den Notentext des Kontrabasses eingriff⁸⁰, er verzichtete allerdings

⁷⁴ Im Gegensatz zu Zumsteeg ist eine solche Verwendung bei Poli in beinahe allen Sonaten, Quintetten und Quartetten zu finden.

⁷⁵ Im Gegensatz dazu finden sich in D-SI, Cod. Mus. II fol. 8 kaum Ausdruckszeichen.

⁷⁶ Die Handschrift findet sich in D-SI, Cod. Mus. II fol. 52q. Vgl. Duo in C-Dur für zwei Violoncelli, hrsg. von Frank Nagel, Zürich, 1974. Nagel vermerkt auf der ersten Seite, dass die Ausgabe „Nach einer Handschrift der Stadtbibliothek Augsburg“ erstellt worden sei. Auf Nachfrage wurde mir mitgeteilt, dass die Augsburger Stadtbibliothek nicht im Besitz dieses Manuskriptes sei, weshalb davon auszugehen ist, dass sich Nagel täuschte und die Stuttgarter Handschrift aus dem Nachlass als Vorlage benutzte.

⁷⁷ Eine Ausnahme stellt die zweite Phrase sowie deren Wiederholungen im Allegretto (T. 82–85; T. 90–93; T. 138–141) dar.

⁷⁸ Sonate pour violoncelle et basse, Leipzig, 1804, RISM ZZ 623. Die erste Werbung für das Werk erschien am 7. Juli 1804. Siehe [Werbung für die Sonate pour Violoncelle et basse], in: Intelligenzblatt der Allgemeinen-Literatur-Zeitung, 7. Juli 1804, SP. 872.

⁷⁹ „Um das Werk für den heutigen Gebrauch aufführbar zu machen, wurde die Baß-Stimme als schlichter, frühklassischer Klaviersatz ausgearbeitet und als Finale der letzte Satz einer anderen, Manuskript gebliebenen Cello-Sonate Zumsteegs angefügt, der jederzeit auch wegbleiben kann.“ Zitiert nach Sonate B=Dur. Für Violoncello und Klavier, hrsg. von Folkmar Längin, Frankfurt, London, New York 1961, Vorwort. Bei dem ergänzten dritten Satz handelt es sich um das Presto der Sonate für Violoncell mit Bass in Elafa, Cod. Mus. II fol. 52r, D-SI, das Agostino Poli zugeschrieben werden muss.

⁸⁰ Die erste Einspielung von Klaus Stoll von 1978 folgte dem Klaviersatz. 1983 gab der Cellist die Noten als Unvollendete Sonate B-Dur heraus, wobei die Stimmen des ersten Druckes wiedergegeben wurden. Vgl. Unvollendete Sonate B-Dur,

auf das Anfügen eines dritten Satzes. Die Verwendung des Tenorschlüssels spricht erneut für eine Komposition bis zum Jahr 1788. Da die Sonate selbst erst nach Zumsteegs Tod erschien, muss davon ausgegangen werden, dass die Witwe einige der Noten zu den Musikverlegern schickte, die womöglich nicht vollständig waren.

Bei dem Duo concert. für 2 Violoncelle, welches von Landshoff⁸¹ aufgeführt wird, handelt es sich vermutlich um eine fehlerhafte Zuordnung.⁸²

Im Gegensatz zu den Cellokonzerten lassen sich in den kammermusikalischen Werken für Violoncello lediglich Anleihen aus den frühesten Konzerten Zumsteegs finden. Die stilistische sowie strukturelle Nähe zu den kammermusikalischen Werken von Agostino Poli steht dabei im Vordergrund. Zumsteeg dürfte die Stücke ausschließlich zu Übungszwecken entworfen haben, sodass sich die Werke zwangsläufig gegen die konzertanten Formen abgrenzen. Darüber hinaus lässt sich zeigen, dass Zumsteeg seine Werke häufig als harmonisch geschlossene Kompositionen gestaltete, sodass alle Sätze durch harmonische und melodische Überleitungen verbunden sind.

5.2 Quellenbeschreibung und Chronologie der Cellokonzerte

Die Cellowerke Zumsteegs übertreffen an Wichtigkeit innerhalb seines Œuvres alle anderen instrumentalen Kompositionen des Stuttgarter Hofmusikers. Sie umspannen den Kompositionszeitraum zumindest der Zeit zwischen seinen ersten verfassten Werken im Jahr 1777 und seiner Tätigkeit als Konzertmeister im Jahr 1792. Innerhalb dieser 15 Jahre entwickelte sich Zumsteeg von einem gelehrigen Schüler hin zu einem kunstvollen Komponisten. Über die Anzahl der Cellokonzerte gibt es abweichende Darstellungen: Da Zumsteeg nach Aussage von Luise seine Noten sorglos verschenkte, befanden sich bereits vor seinem Tod auch die unverlegten Konzerte vermutlich nur noch zum Teil im Hause Zumsteegs. In einem Brief an Breitkopf und Härtel schrieb Luise Zumsteeg am 5. Juni 1799:

„Immer kam ein Freund, dem er es [= das Überreichen seiner Manuskripte] ungerne versagte. [...] Dies ist aber immer der Fall mit seinen Arbeiten, dass Er selbst sie niemals besitzt, wie Er denn schon viele Violoncell, Flöten etc. Concerte gesetzt, von denen Keines mehr in seinen Händen ist.“⁸³

Johann David Schwegler, der sich um das Wohl der Familie kümmerte, muss direkt nach dem Tod ein Verzeichnis der Kompositionen Zumsteegs angelegt haben, in welchem noch 15 Cellokonzerte genannt wurden.⁸⁴ Landshoff gibt an, dass sich dieses Verzeichnis im Besitz des „Herrn Rudolph Zumsteeg“, dem Enkel des Komponisten, befände mit welchem er persönlichen Kontakt hatte.⁸⁵ Über den Verbleib der Liste ist heute nichts mehr in Erfahrung zu bringen, sie muss entsprechend als

hrsg. von Klaus Stoll, Berlin/Wiesbaden 1983. Stoll griff allerdings ebenfalls in den Notentext ein und ergänzte etwa kurze Kadenzes und vermerkte im erläuternden Text der Ausgabe: „Der Bearbeiter Klaus Stoll hat dem Kontrabaß-Part reichere Aufgaben im Sinne eines ‚Dialogisierens‘ mit dem meist führenden Violoncello zugeteilt, die dem heutigen, fortgeschrittenen Stand der Spieltechnik entsprechen.“. Der Kommentar „Die hier vorgelegte unvollendete Sonate liegt als Manuskript in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ ist auf Nachfrage der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien inkorrekt, die kein solches Manuskript besitzt. Stoll ergänzte in einer email an mich, dass es sich dabei um ein Manuskript einer „Sammlung Wilhelm [!] Heiden“ gehandelt hätte.

⁸¹ Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 177.

⁸² Siehe Rheinforth: Musikverlag Gombart (1999).

⁸³ Zitiert nach Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 152. Der Brief befand sich 1925 noch im Besitz von Breitkopf und Härtel, wo er im Verzeichnis von Wilhelm Hitzig genannt wurde. Heute ist der Originalbrief verschollen, vermutlich wurde er beim Bombenangriff auf das Archiv von Breitkopf und Härtel 1943 zerstört.

⁸⁴ Siehe ebd., 151–152, Anm. 12. Da sich Landshoff in Bezug auf die Kantaten bereits in Bezug auf die Person Schwegler täuschte, liegt auch an dieser Stelle die Vermutung nahe, dass es sich vielleicht eher um Johann Heinrich Schaul handelte, der den musikalischen Nachlass der Familie Zumsteeg verwaltete. Da dies jedoch bisher nur mit Sicherheit von den Kirchenstücken gezeigt werden konnte und Landshoff Kontakt zur Familie Zumsteeg hatte, behalte ich ohne neue Nachweise Schwegler als Autor des verlorenen Verzeichnisses bei.

⁸⁵ Siehe ebd., 151, Anm. 4.

verschollen gelten. Mit dem Abfassen der Dissertation Landshoffs befanden sich jedoch nur noch zehn Cellokonzerte im Besitz der Familie. Auch Gustav Adolph, der Sohn Zumsteegs, verschenkte Autographe des Vaters, sodass sich die Diskrepanz zwischen dem Abfassen der Liste und den von Landshoff vorgefunden Konzerten zu einem Teil darin finden könnte. Der Enkel hatte bereits 1878 einen Teil der noch vorhandenen Musikalia an die Königlich Öffentliche Bibliothek in Stuttgart übergeben, in deren Besitz sie seither verblieben sind.⁸⁶ Die Instrumentalmusik wurde allerdings erst 1903 an die Stuttgarter Bibliothek abgegeben. Heute befinden sich im Nachlass Zumsteegs noch elf Konzerte für Violoncello, wobei das [Cellokonzert in F-Dur], Cod. Mus. II fol. 52l, D-Sl, unvollständig erhalten ist.⁸⁷ Landshoff erwähnt es weder im Haupttext noch in seinem Werkverzeichnis, auch wenn es sich gemeinsam mit den anderen Konzerten im Eingangsbuch der Württembergischen Landesbibliothek findet. Es steht nicht zu vermuten, dass zwischen Landshoffs Dissertation und der Übergabe des Nachlasses 1903 ein weiteres Konzert aufgefunden wurde. Wahrscheinlicher ist, dass es im Rahmen der Übergabe des gesamten Nachlasses vielleicht erst bei der Katalogisierung zutage trat und entsprechend Landshoff aufgrund seiner Unvollständigkeit schlichtweg entging. Landshoff muss die Werke zu einem Zeitpunkt eingesehen haben, als diese keine Signaturen besaßen. Seine eigene Nummerierung, die bei jedem Konzert als LWV (= Landshoff-Werk-Verzeichnis) vermerkt wurde, folgt unterschiedlichen Kriterien, in welcher LWV A II 1–5 numerisch und chronologisch geordnet sind. Darauf folgen die beiden undatierten aber nummerierten Konzerte LWV A II 6–7 sowie drei ungeordnete Konzerte. In den ungeordneten Konzerten finden sich zwei nicht näher definierte Konzerte in Es-Dur deren Quellen sich dem LWV nur willkürlich zuweisen lassen. Da keine weiteren Abschriften der Werke existieren schien es zweckmäßig als eindeutige Zuordnung die Signaturen der Württembergischen Landesbibliothek bevorzugt zu verwenden, wengleich im Folgenden ebenfalls das LWV mit angeführt wird.

Einige Konzerte sind abgesehen von einer Ausnahme entweder von fremder Hand datiert oder ebenfalls von fremder Hand nummeriert. Bei dem einzigen Konzert, das sowohl datiert als auch nummeriert ist, handelt es sich um das *Konzert in Es-Dur* D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b. Es ist datiert auf 1777 und besitzt als Nummer 9 bereits eine recht hohe Nummer. Weshalb lediglich drei Konzerte überhaupt von fremder Hand nummeriert sind, die anderen jedoch nicht, wirft weitere Fragen auf. Insofern die Nummerierung zu einem späteren Zeitpunkt, vielleicht im Zuge der von Schwegler erstellten Liste geschehen ist, wäre es unlogisch, dass die anderen erhaltenen Konzerte nicht ebenfalls nummeriert sind. Dies würde bedeuten, dass der Schreiber zum Zeitpunkt einer Nummerierung die Konzerte entweder nicht konsequent durchnummeriert hätte, oder ihm die heute vorhandenen Konzerte in dieser Form nicht vorlagen. Sollte es sich bei dem Nummerierenden um Schwegler gehandelt haben, können die unnummerierten Konzerte erst nach Erstellung des Verzeichnisses in den Besitz der Familie Zumsteeg, zumindest aber in den Besitz des Enkels Rudolph Heinrich Zumsteeg, gelangt sein. Da aufgrund des in allen drei Fällen einheitlichen Schriftbildes von einer Nummerierung zum Zeitpunkt der Abschrift ausgegangen werden kann, liegt es allerdings nahe, dass der Komponist selbst oder dessen Frau die Nummerierung vornahm. Die drei nummerierten Cellokonzerte⁸⁸ in As-Dur [Nr. 7] (fol. 52a), in Es-Dur [Nr. 9] (fol. 52b) und c-Moll [Nr. 10] (fol. 52c) wurden offenkundig

⁸⁶ Siehe dazu Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 72. Weshalb Weber schreibt, dass die Konzerte verschollen gewesen seien, ist unklar. Siehe Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71.

⁸⁷ Vgl. die Quellenbeschreibung von Martin, Jörg: Verzeichnis der musikalischen Handschriften (2002), S. 141–142.

⁸⁸ Weber merkte an, dass das *Konzert in A-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52h), das auch bei Gombart gedruckt worden ist, Zumsteegs erstes Konzert sei. Weil es „als das erste bezeichnet wird, wird es in den Jahren 1776/1777 entstanden sein, da bereits zwei weitere Konzerte die Jahreszahl 1777 tragen.“ Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71. Diese Argumentation ist in sich unschlüssig, da das erste bei Gombart gedruckte Konzert vermutlich erst zwischen 1794 und 1804 nach Augsburg gelangte und aufgrund der stilistischen Kompositionsweise sich tendentiell nicht um Zumsteeg's erstes Konzert handelte. Vgl. dazu auch Swain: Three cello concertos (1991), S. 29.

Nr. (Swain)	Tonart	Signatur (D-SI)	Datierung
1	Es-Dur	Cod. Mus. II fol. 52b	1777
2	Es-Dur	Cod. Mus. II fol. 52i	-
3	Es-Dur	Cod. Mus. II fol. 52k	-
4	D-Dur	Cod. Mus. II fol. 52d	1777
5	B-Dur	Cod. Mus. II fol. 52e	1779
6	A-Dur	Cod. Mus. II fol. 52h	(1788) [fraglich]
7	As-Dur	Cod. Mus. II fol. 52a	1788 [irrtümlich]
8	As-Dur / A-Dur	Cod. Mus. II fol. 52f	1788
9	G-Dur	Cod. Mus. II fol. 52g	1792
10	c-Moll	Cod. Mus. II fol. 52c	-

Tabelle 5.4: Datierung der Cellokonzerte Zumsteegs nach Swain, *Three cello concertos*, S. 31–32.

anhand ihrer Nummerierung für die Bibliothek katalogisiert. Ob die Nummerierung selbst einer inneren Chronologie folgt, lässt sich nicht eindeutig bestätigen, zumindest lässt sie es aber glaubhaft erscheinen, dass eine stringente Zählung existent gewesen sein musste. Da davon ausgegangen werden muss, dass zum Zeitpunkt der Nummerierung des Konzertes der Nummer zehn alle vorherigen Konzerte nummeriert waren, lässt sich daraus ableiten, dass sieben Konzerte nummeriert waren, die jedoch dieser Argumentation folgend nicht mit den weiteren Konzerten übereinstimmen können. Es müssen deshalb mindestens die zehn nummerierten Konzerte zusammen mit weiteren acht unnummerierten Konzerte existiert haben, sodass sich eine Anzahl von insgesamt 18 Konzerten ergibt, die vermutlich existierten.

Ausgehend von dieser Quellenlage argumentiert Landshoff, dass die Cellokonzerte in zwei Phasen eingeteilt werden können: in die, die während Zumsteegs Zeit als Zögling in der Hohen Karlschule entstanden sind, und diejenige, in welcher er als Lehrer aufgetreten war.⁸⁹ Diese Einschätzung ist sicherlich für die heute erhaltenen Quellen zutreffend, muss jedoch notwendigerweise aufgrund der verlorenen Konzerte unvollständig sein. Ludwig Schubart äußerte in Zumsteegs Nekrolog, der in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung abgedruckt wurde, dass er „jenes Instrument [Cello] anderer Geschäfte wegen später nicht mehr viel kultivierte.“⁹⁰ Dies mag insbesondere für den Solocellisten zutreffend gewesen sein. Dass er jedoch aufgehört hätte Konzerte zu schreiben, geht daraus nicht hervor. Die Entstehungszeiten der Konzerte sowie die Aufführungsdaten legen eine andere Lesart nahe. Während das A-Dur/As-Dur Konzert auf 1788 datiert ist, findet sich erst im April 1789 die nächste gesicherte Aufführung eines Konzerts von Zumsteeg⁹¹ und während das *Konzert in G-Dur* wohl 1792 komponiert wurde, ist 1794 ein weiteres Konzert Zumsteegs aufgeführt worden.⁹² Gerade die Aufführung eines Konzertes von 1794 zeigt, dass Landshoffs Interpretation nicht ganz schlüssig ist, denn Zumsteeg hatte in seiner Funktion als Konzertmeister sicherlich die Aufgabe des Dirigats und setzte sich entsprechend weiterhin für seine Cellokonzerte ein.

⁸⁹ Vgl. Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 151–152, Anm. 12 Landshoff 1900, Johann Rudolph Zumsteeg, .

⁹⁰ Zitiert nach ebd., S. 152, Anm. 12.

⁹¹ „In dieser heiligen Woche werden Dienstag den 7ten April auf dem kleinen HofTheater nachstehende musikalische Stücke aufgeführt werden: 1.) Sinfonie von Haidn. – 2) Violoncellekoncert von Zumsteeg. – 3) Motet von Boroni, gesungen von Mad. Gauß. – 4.) Konzert von zwei Hautbois, von Schwegler. – 5) SinfonieKonzertante von Pleyel. – 6) Motet von Deller, gesungen von Mad. Poli. – 7) Konzert von zwei Flöten, von Dieter. – 8) Motett von zerschiedenen Stimmen, von Kapellmeister Poli. – 9) Sinfonie von Haidn.“, Zitiert nach SC, 41, 6. April 1789, S. 80.

⁹² Siehe Anonym: Stuttgart. Mit allerhöchster Erlaubniß [...] (1794), S. 180.

Tonart	Sign.	Vl. 1+2	Vla.	Ob. 1+2	Cor. 1+2	Fag 1+2	Solo- Vlc/ Solo- Fl	B.
As-Dur	52a	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
Es-Dur	52b	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
c-Moll	52c	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
D-Dur	52d	+	+	+	+ [in D]	0	+	+
B-Dur	52e	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
As-Dur / A-Dur	52f	+	+	0	+ [in Es und E]	0	+	+
G-Dur	52g	+	+	0	0	0	+	+
A-Dur	52h	+	+	+	+ [in D]	0	+	+
Es-Dur	52i	+	+	+	+ [in Es]	+	+	+
Es-Dur	52k	+	+	+	+ [in Es]	0	+	+
F-Dur	52l	?	?	?	?	?	+	?
D-Dur	52m	+	+	0	+ [in D]	0	+	+
G-Dur	52n	+	+	+	+ [in G]	+	+	+
D-Dur	52o	+	+	+	+ [in D]	0	+	+

Tabelle 5.5: Instrumentierung des Instrumentalwerke.

Bereits Swain erstellte eine Chronologie der Cellokonzerte, die auf den vorhandenen Datierungen der Manuskripte beruhte (siehe Tabelle 5.4). Das *Konzert in As-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52a) ist dabei genauso wenig zu datieren wie das *Konzert in A-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52h)⁹³. Die durchaus kenntnisreiche Ordnung Swains wurde von ihm nicht weiter begründet, sodass die Kriterien der chronologischen Nummerierung zweifelhaft bleiben müssen – darüber hinaus erwähnt auch er das unvollständig erhaltene *Konzert in F-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52l) nicht.

5.3 Analytische Aspekte der Cellokonzerte

5.3.1 Instrumentierung

Betrachtet man die Besetzung der Violoncellokonzerte unter Berücksichtigung der Flötenkonzerte (52m, 52n, 52o), fällt auf, dass Zumsteeg die Besetzung kaum veränderte (siehe Tabelle 5.5). Diese gleichbleibende Besetzung lässt Abweichungen umso deutlicher hervortreten. Zu den Auffälligkeiten zählt zunächst die Verwendung des Fagotts als Bassinstrument, welches innerhalb der konzertanten Werke überhaupt sehr selten eingesetzt wird. Am aussagekräftigsten sind die Hörner, die innerhalb der Cellokonzerte lediglich in der Stimmung Es-Dur und D-Dur auftreten, wie aus der Abbildung ersichtlich wird.⁹⁴

⁹³ Zum *Konzert in A-Dur* vergleiche den kommentierten Briefwechsel zwischen Heinzer und Swain. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 29–30. Tatsächlich findet sich im Eingangsbuch hinter dem Katalogeintrag von 1903 die Datierung „[1788]“, sie lässt sich allerdings, wie Heinzer im Brief an Swain von 1989 beschreibt anhand der Noten nicht verifizieren.

⁹⁴ Die Verwendung spiegelt sich ebenfalls in Zumsteegs Ouvertüren seiner Singspiele wieder, während bei den Prologen hauptsächlich Hörner in D und G verwendet werden. Eine entsprechende Stimmung lässt sich sogar noch in den ab 1795 komponierten Kantaten nachweisen, in welchen ebenfalls die Hörner in D und Es am häufigsten auftreten. Die einzige Ausnahme bildet das *Konzert in As Dur A-Dur*, in welchem ebenfalls Hörner in E Verwendung finden.

Da in Zumsteegs gesamtem Werk die Hörner in F, in A und in C vorkommen, lässt sich vermuten, dass zum Zeitpunkt des *Konzertes in A-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52h) die Hörner in A noch nicht verfügbar waren. Die Verwendung der Fagotte zur Verstärkung der Bassstimme im *Konzert in Es-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52i) sowie im *Flötenkonzert in G-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52n) wirkt schleierhaft, da Zumsteeg sie hauptsächlich in denjenigen Werken einsetzt, die entweder der Harmoniemusik zuzurechnen sind oder mit seinem Theaterschaffen in Verbindung stehen.⁹⁵ Völckers hat in seiner Aufstellung darauf hingewiesen, dass Zumsteegs Instrumentierung „von Werk zu Werk reicher wird“⁹⁶. Diese Behauptung trifft allerdings nicht auf die Cellokonzerte zu, deren variierende Instrumentierung sich nicht mit einer Chronologie deckt. Da Zumsteeg keines seiner Konzerte mit Klarinetten besetzte, lässt sich mutmaßen, dass ihm zum Zeitpunkt der Komposition ebenfalls noch keine Klarinetten zur Verfügung standen.⁹⁷ Da die Stimme des Basso Continuo lediglich als Bass bezeichnet wurde, müssen darunter Fagott, Violoncello und Kontrabass gefasst werden. Das *Konzert in G-Dur* (1792), welches vollständig auf Bläser verzichtet, stellt entsprechend sowohl in der Instrumentierung sowie durch die fehlerhafte Partitur eine Ausnahme dar, was auf äußere Bedingungen zurückzuführen sein muss.⁹⁸ Eine naheliegende Erklärung wäre, dass die Partitur nicht von Zumsteeg erstellt wurde und entweder der Sammlung der eigenen Werke oder zur Veröffentlichung gedient haben muss.

Melodik

Zumsteegs Melodik wurde in bisherigen Studien lediglich in Hinblick auf dessen Liedschaffen betrachtet.⁹⁹ Was Form und Konstruktionsweise betrifft, wurde deshalb von Landshoff bereits 1900 auf die Nähe zu Benda hingewiesen.¹⁰⁰ Sollte dies auf die Lieder Zumsteegs zutreffen, ist die Aussage für die Instrumentalmusik wenig differenziert. Zumsteegs Lehrer – Poli, Seubert und Malter sowie der für Theaterproduktionen äußerst wichtige Französischlehrer Joseph Uriot – waren eher an der Kunst in Frankreich interessiert.¹⁰¹ Zumsteeg verwendet häufig eine Dreiklangsmotivik gemeinsam mit einem regelmäßigen, zumeist achttaktigen Aufbau seiner Themen.¹⁰² Motive, die einen Satz bestimmen, verwendet er kaum. Eine Durchführung im Sinne einer Sonatenhauptsatzform zu entdecken ist entsprechend abwegig. Während das erste Thema zwar häufig als Beginn von Solo- und Tuttiabschnitten dient, bedient sich Zumsteeg bereits nach dessen erstem Erklängen einer neu-

⁹⁵ Vgl. etwa seine Singspiele *Betrug aus Liebe*, *Armide* und *Tamira*, sowie der Prolog von 1782.

⁹⁶ Siehe Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 83. Völckers lässt dabei allerdings die großen zeitlichen Unterschiede sowie die damit einher gehenden zeitgeschichtlichen Entwicklungen außen vor. Der Unterschied zwischen *Tamira* von 1788 sowie der *Geisterinsel* von 1798 bleibt damit genauso unkommentiert, wie die inhaltlich bedingte Verwendung zusätzlicher Instrumente, etwa in *Das Tartarische Gesetz* von 1780.

⁹⁷ Seit wann Klarinetten in Stuttgart im Orchester verfügbar waren, lässt sich bisher noch nicht genau bestimmen. Im Operschaffen Zumsteegs treten sie erst mit der *Geisterinsel* 1798 auf. Aufgrund der undatierten Werke (Marche, Cod. Mus. II fol. 51n, D-Sl), *Dansé* (*Dansé*, Cod. Mus. II fol. 51s, D-Sl), das Terzetto (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 51w), sowie in der *Fête à Hohenheim* (*Fête à Hohenheim*, Cod. Mus. II fol. 51m, D-Sl) lässt sich stilistisch vage vermuten, dass es sich dabei um die späten 1790er Jahre handelte. Klarinettenspieler wurden erst zwischen 1798 und 1803 in den Hof-Adreßbüchern genannt.

⁹⁸ Da die Partitur später als die Stimmen entstanden sein muss, ist die Annahme, dass sich die Bläserstimmen bereits zum Zeitpunkt der Entstehung nicht zur Verfügung standen, ebenfalls möglich.

⁹⁹ Vgl. Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs (1971), 86f. Max Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart [u.a.] 1902, S. 335–338.

¹⁰⁰ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 124. Friedländer schloss darüber hinaus auch die prägende Rolle Glucks ein, siehe Friedlaender: Das deutsche Lied (1902), S. 337.

¹⁰¹ Gerade in seinen Opern und Singspielen finden sich kaum Hinweise auf eine Orientierung an italienischen Vorbildern. Vgl. die Ouvertüre aus Zumsteegs einziger italienischer Oper *Ippolito*. Dennoch wurde dies behauptet: „Was die Thematik der Konzerte betrifft, so zeigen die ersten Konzerte aus den siebziger Jahren ein Gemisch von italienischen und Mannheimerischen Stilprinzipien, wobei die italienischen überwiegen.“ Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71–72.

¹⁰² Zur Melodik vgl. Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 91–96.

en Melodie, die in keinem Zusammenhang zum vorhergehenden Material steht. Die Melodie bei Zumsteeg lässt sich entsprechend eher als Abfolge unterschiedlicher Phrasen begreifen, die sich im Verlauf der einzelnen Couplets in Virtuosität und Ausdruck steigert. Während Völckers bei Zumsteeg einen „Mangel an ursprünglich-volksmäßiger Erfindungsgabe [...] auf dem Gebiet des Liedes und der Ballade“¹⁰³ feststellt, lässt die Melodik der dritten Sätze entweder auf eine real existierende Volksliedmelodie schließen, oder eine in dieser Faktur erfundene. Ob Zumsteeg überhaupt darum bemüht war, im Sinne einer volkstümelnden Idee seine Themen einfach zu halten, lässt sich aus den Cellokonzerten nicht ablesen. Vielmehr zeigt sich, dass eine schlichte Melodie in der Regel durch Läufe und Verzierungen angereichert wurde.

5.3.2 Harmonik

Zumsteegs Verwendung harmonischer Fortschreitungen ist im Hinblick auf dessen Entwicklung als Komponist zu betrachten. Während sich die frühen Werke zumeist lediglich harmonisch naheliegender Funktionen bedienen, treten mit zunehmender Erfahrung des Komponisten kühnere Modulationen sowie harmonische Sprünge in den Vordergrund. Diese Tendenz lässt sich nahtlos mit den vorhandenen Datierungen sowie bei den undatierten Werken gestützt durch weitere Indizien in Einklang bringen. Zumsteeg scheint insbesondere bei der Komposition der Exposition gleichbleibende Vorlieben in Bezug auf die Verwendung der harmonischen Mittel gehabt zu haben. Während innerhalb von Phrasen kaum die stufeneigenen Funktionen verlassen werden, sucht Zumsteeg an Übergängen sowie an formalen Schnittstellen den harmonischen Bruch in Form von Querständen. Diese erreicht er insbesondere durch harmonische Rückungen im Halbtonbereich, zumeist mehrfach auf dominantischen Funktionen, sowie unvorbereitete mediantische Sprünge, die als formale Trennung eingesetzt werden. Gerade der Mediantensprung wird damit weniger als Klangfarbenwechsel eingesetzt, sondern vielmehr als Spiel mit dem harmonischen Erwartungshorizont der Zuhörer. Er ist damit gleichzusetzen mit der Generalpause, die lediglich an harmonisch eindeutigen Stellen eingesetzt wird, und dann durch Nichterklingen des zu Erwartenden scherzhaft verwendet wird. An keiner Stelle wird allerdings die Generalpause eingesetzt, um das harmonische Gefüge zu verlassen, sodass deutlich wird, dass Zumsteeg harmonische Mittel lediglich in begrenztem Maß einsetzte.

5.3.3 Form

Zumsteegs Formensprache der Cellokonzerte ist nur bei flüchtigem Blick eine begrenzte.¹⁰⁴ Betrachtet man die Tempobezeichnungen im Vergleich, zeigt sich eine oberflächlich äußerst einheitliche Tempobezeichnung mit den entsprechenden Charakteristiken.

Die Folgerung, die Weber jedoch aus der größtenteils einheitlichen Tempobezeichnung der Sätze zieht, entpuppt sich in der detaillierten Analyse als vorschneller Schluss (Vgl. Tabelle 5.6).¹⁰⁵ Während sich die frühen Konzerte schematischer an eine Ritornellform halten, wendet Zumsteeg sich in seinen späten Konzerten einer eigenen, freien Form zu. Der Komponist war offensichtlich darum bemüht die dreisätzig segmentierte Form in eine einzige zu überführen. Dieses *A Seque* Prinzip durchdringt seine Konzerte spätestens seit 1788 und erweist sich als Anleihe aus seinen Overtüren.

¹⁰³ Zitiert nach ebd., S. 94. Völckers bezieht sich mit seiner Aussage auf die Dissertation von Franz Szymichowski.

¹⁰⁴ Völckers unterstellt dies: „Zumsteegs Formenwelt ist recht begrenzt; vor allem in den Frühwerken kommt er nirgends über das Vorbild Iomellis und seiner Zeitgenossen hinaus.“ Zitiert nach ebd., S. 86. In gewissem Gegensatz dazu steht die weitere Argumentation Völckers, wenn er im Folgenden ausführt, dass sich die „mehrstimmigen Ensemblesätze [...] keinem bestimmten Formtyp eingliedern [lassen].“ Zitiert nach ebd., S. 88. Weber geht über die Einschätzung Völckers noch hinaus, indem er eine analytische Betrachtung der Cellokonzerte generell ablehnte und als Begründung anführte, dass sie „alle dasselbe formale Gesicht [haben], bis auf eines, dessen Form besondere Bedeutung besitzt.“ Zitiert nach Weber: Das Violoncellkonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (1932), S. 71.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 71.

Konzert / Tonart	1. Satz	2. Satz	3. Satz
[52a] Es-Dur	Allegro	Adagio	Rondo allegro
[52b] Es-Dur	Allegro moderato	Adagio cantabile	Rondo
[52c] c-Moll	Allegro con spirito	Adagio	Allegro assai
[52d] D-Dur	Allegro Spiritoso	Adagio	Rondau
[52e] B-Dur	Allegro	Adagio	Allegro assai
[52f] As-Dur A-Dur*	Largo – Adagio	Allegro	Primo Tempo
[52g] G-Dur	Allegro Moderato	Andante grazioso	Allegretto
[52h] A-Dur	Allegro	Andante	Rondo
[52i] Es-Dur	Allegro	Adagio	Rondo
[52k] Es-Dur	Allegro	Adagio	Allegro vivace
[52l] F-Dur	Allegro	Largo	Rondeau Allegretto

Tabelle 5.6: Satzbezeichnung der Cellokonzerte.

Da im Zeitraum 1787 bis 1788 das Melodrama die beherrschende Musikform im Denken Zumsteegs ist, die nicht nur auf sein Lied- und Balladenschaffen ausstrahlte, ist es kaum vorstellbar, dass das Melodrama keinen Einfluss auf sein instrumentales Werk gehabt haben sollte. Die größte Übereinstimmung zwischen Cellokonzert und Ballade erreicht Zumsteeg in den dritten Sätzen. Zumsteeg wählt für beinahe alle Sätze eine variierte Ritornellform, die mitunter als Sonatenhauptsatzform oder auch als Liedform gelesen wurde.¹⁰⁶ Der Komponist verwendete in der Mehrzahl der Fälle in den ersten beiden Sätzen drei Solocouplets, die zumeist durch Orchestertutti getrennt werden. Der letzte zumeist als Rondo angelegte Satz bietet dabei die größte Varianzmöglichkeit, die Zumsteeg gerade in seinen späten Konzerten nutzt.

5.4 Einzelanalyse

5.4.1 *Konzert in As-Dur* (LWV A II 6)

Das *Konzert in As-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52a) zählt aufgrund seiner Nummerierung zu den Konzerten, die wohl während Zumsteegs Zeit als Musikzögling entstanden sind. Swain, der das Konzert vermutlich aus Versehen mit dem Jahr 1788 in Verbindung bringt, liefert keine Begründung für diese Datierung.¹⁰⁷ Aufgrund der Nummerierung „Nr. 7“ des Titelblattes (fol. 1r) lässt sich vielmehr annehmen, dass es noch vor dem mit 1777 datierten Es-Dur Konzert (Nr. 9) entstanden ist. Auch die Unterschrift Zumsteegs sowie der italienisierte Vorname „Rodolfo“ lassen sich als weitere Hinweise lesen, dass es sich um ein frühes Konzert handeln muss. Von den durch Nummerierung und Datierung einzuschätzenden Konzerten ist es damit als das früheste zu werten. Von diesem Konzert existiert nur eine Partitur in Reinschrift, die zwar kaum Schreibfehler enthält, allerdings für Zumsteeg die eher ungewöhnliche Eigenart trägt, Notenpapier zu sparen. Die insgesamt 52 Seiten Manuskript, ohne Schmutztitel, wurden mit zehn Zeilen Notenlinien vorrastriert, sodass

¹⁰⁶ Vgl. Orlamünder-Volk über D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52e]: „Der erste Satz (Allegro) lässt sich zunächst einmal mit der dreiteiligen Liedform vergleichen [...]. Dennoch lassen sich einige Ähnlichkeiten mit der Sonatenkonzertsatzform feststellen.“ Zitiert nach Verena Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello und Orchester in B-Dur (Cod. mus. II fol. 52e) von Johann Rudolf Zumsteeg, Diplomarbeit, Frankfurt am Main: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 2006, S. 85.

¹⁰⁷ Auch im Manuskript finden sich dazu keine Hinweise.

Orchester- einleitung	1. Couplet	Tutti	2. Couplet	Tutti/Solo (Reprise?)	3. Couplet	Schluss
1–52	53–122	123–147	148–172	173–197	198–226	227–240
1. + 2. Thema	1. + 2. Thema	Neues Mate- rial	Neues Mate- rial	1. + 2. Thema	Neues Mate- rial	Schluss
As-Dur	As-Dur	Es-Dur	Es-Dur	As-Dur	As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.7: Formaler Aufbau *Konzert in As-Dur*, 1. Satz.

der Schreiber, höchstwahrscheinlich Zumsteeg selbst¹⁰⁸, bei der Besetzung von oben nach unten 2 Violinen, 2 Violen (in einer Zeile), 2 Oboen, 2 Hörner in Es (in einer Zeile), dem Solovioloncell sowie Bass insgesamt acht Notenzeile benötigte. Insbesondere in den Solopassagen, in welchen lediglich die Hörner Liegetöne zu spielen haben (beispielsweise T. 58f.) wählt er eine Notation in zwei Systemen, in welcher allerdings durch die Streicher und Solocello bereits alle 5 vorgezeichneten Notenzeilen belegt waren. Der Schreiber musste als Konsequenz über dem oberen System sowie unter dem unteren System eine weitere Notenzeile für die Hörner ergänzen. Mit den großen Bläserinsätzen wurde Zumsteeg zu einem Seitenumbruch genötigt, in welchem er wieder in die achtzeilige Notation zurückkehrte.

Formal wählte Zumsteeg im ersten Satz einen regelmäßigen Aufbau mit insgesamt drei Couplets, dessen Struktur sich wie folgt abbildet:

Die Melodie liegt in der Einleitung in der ersten Violine, und geht mit dem ersten Couplet entsprechend ins Violoncello über (T. 53–58). Der Einsatz des Solocellos wird allerdings durch die erste Violine im Unisono verstärkt. Die einfach gehaltene periodische Melodie des Themas wird mit dem Nachsatz beendet. Orchestrierung und Begleitung sind dabei ebenfalls schlicht gehalten. Die erste Stimme spielt eine repetitive Begleitfigur in Sechzehntel, die Zumsteeg eher in den zweiten Violinen verwendet und in der Orchestervorstellung des Themas (T. 6f.) auch gebracht hat. Die weiteren Streicher spielen durch ihre lang gehaltenen Noten weder melodisch noch rhythmisch eine entscheidende Rolle und dienen entsprechend lediglich zur harmonischen Stabilisierung des Klangs.¹⁰⁹ Durch die drei großangelegten Soloepisoden wird deutlich, dass die ungewöhnliche Tonart As-Dur nicht nur zu Beginn und Schluss dominiert, sondern als Fundament des gesamten Konzertes anzusehen ist. Das Ausweichen in die Dominante Es-Dur im 2. Solo entspricht der gängigen Praxis des Konzertaufbaus, indem ein harmonischer Bogen erzeugt wird, der zum Schluss des Konzertes wieder zur Grundtonart zurückführt. Der harmonisch abwechslungsreichste Abschnitt findet sich entsprechend im Tutti zum zweiten Couplet T. 123f., in welchem Zumsteeg über chromatische Bewegungen der Violine 1 und des Basso (T. 125–128) eine Quintfallsequenz vorbereitet.

Die sorgsam eingeführten Dissonanzen auf den schwachen Zählzeiten weisen noch nicht auf die scharfen Dissonanzen, die Zumsteeg in seinen geistlichen Kantaten erkennen lässt. Zumsteeg verwendet insbesondere das Mittel eines sequenzierenden Quintfalls (T. 129–153): Es-Dur → G7 → c-Moll → Es7 → As-Dur → C-Dur → F7 → As7 → Es-Dur.¹¹⁰ Die zurückhaltende Weise, in welcher Zumsteeg an dieser unmittelbar folgenden Stelle insbesondere die Erhöhungszeichen verwendet, lässt sich als markantes Indiz für ein frühes Werk werten, denn funktional greift Zumsteeg weder – wie er es später in sämtlichen Gattungen verwendet – Mediantsprünge noch Doppeldomi-

¹⁰⁸ Neben dem für die Handschrift sehr typischen Notenbild, legt insbesondere die Schreibweise des „R“ in seinem Namen „Rodolfo“ sowie dem „Rondo allegro“ des dritten Satzes nahe, dass der Schreiber der Unterschrift wie auch der Schreiber der Satzbezeichnungen als gleich anzusehen sind und entsprechend davon auszugehen ist, dass es sich um ein Autograph handelt.

¹⁰⁹ Auch die zweite Violine dient lediglich der Unterstützung, denn ihr tiefer Klang fällt mit den durchgängig gespielten Achteln des Basses zusammen.

¹¹⁰ Hier in Bezug auf die T. 129–133.

53

VI. 1
VI. 2
Vla.
Vlc.
B.

p

Abbildung 5.11: *Konzert in As-Dur*, 1. Satz, T. 53–58.

123

VI. 1
VI. 2
Vla.
B.

ff *Tutti*
sfz
sfz *sfz* *sfz* *p*

ff *Tutti*
ff *Tutti*

ff *Tutti*
sfz
sfz *sfz* *sfz* *p*

Abbildung 5.12: *Konzert in As-Dur*, 1. Satz, T. 123–128.

naten oder harmonische Rückungen auf. Die Melodie des ersten Themas entspricht in ihrer abwärts gerichteten Linie ganz den in diesem Satz vorherrschenden durch Erniedrigungszeichen sanft eingeführten Dominantklängen, die die harmonische Fortschreitung bewirken. Selbst die an dieser Stelle weit auseinander liegenden Tonarten werden stets durch Zwischendominanten, in der Regel auf unbetonte Zählzeiten vorbereitet.

Das Solocello wird in seinen Soloteilen kompositorisch sorgsam dramaturgisch gesteigert. Während der erste Soloeinsatz die Themendisposition des Orchesters aufgreift, finden sich sowohl in der zweiten wie auch in der dritten Soloepisode neue technische Elemente, die die Steigerung der Mittel erkennen lassen. In der zweiten Soloepisode bewirken die Doppelgriffe (T. 148f.) etwa eine klangliche Verdichtung und im 3. Solo finden besonders große Sprünge (meistens im Abstand einer Dezime) Anwendung.

Der zweite Satz, das *Adagio* in f-Moll, ist in seinen ausdrücklich in der Partitur vermerkten Dynamikzeichen höchst ausdifferenziert. Zumsteeg komponiert ein harmonisches Klanggerüst, das sich durch Orchesterschläge und anschließend sofortigem Piano äußerst abwechslungsreich gestaltet. Das Spiel mit der Lautstärke wird in diesem Satz darüber hinaus durch die Klangfarbe der Oboen bereichert. In Zusammenhang mit dem Tuttiabschnitt gibt Zumsteeg ihnen in T. 44–45 und 48–51 sogar eine kurze solistische Passage, in welchen sie zuerst ohne Begleitung und anschließend lediglich durch eine zurückhaltende Begleitung thematisches Material aufgreifen (siehe Tabelle 5.8). War im ersten Satz das Cello mit der ersten Violine im Zwiegespräch, findet im zweiten der musikalische Austausch zwischen Cello und beiden Oboen statt. Der Satz selbst ist kleinteilig konstruiert. Bereits im Manuskript lassen sich, durch Fermaten, Pausen und Doppelstriche markiert, die Formabschnitte optisch erkennen, deren größere Struktur als ABA'-Form zu werten ist.

A			B			A'		
Einleitung	Solo 1	Tutti	Solo 2	Tutti	Solo 3	Reprise Tutti	Solo 4	Schluss + Überleitung
1–18	19–29	30–38	39–47	48–53	54–57	58–61	62–72	72–79
f-Moll	As-Dur	As-Dur	c-Moll	As-Dur	As-Dur	f-Moll	f-Moll	Es-Dur

Tabelle 5.8: Formaler Aufbau *Konzert in As-Dur*, 2. Satz

Die tonartliche Disposition macht deutlich, dass Zumsteeg sich stets auf ganze Teile bezieht. Auffällig ist die Dominanz von As-Dur in den Soloteilen, denn damit ergibt sich eine Schiefelage der dichotomen Dur-Moll Verteilung. Das Solocello erreicht erst auf den wirklich letzten Ton f-Moll und führt damit sowohl Orchester wie auch das Soloinstrument erst für den letzten Abschnitt zusammen.

Der letzte Satz, der erneut in der Ausgangstonart As-Dur steht, ist ein Rondo, dessen Ritornell viermal wiederkehrt und damit drei Soloabschnitte umschließt, die allerdings in ihrer Länge sowie in ihrem thematischen Material variieren.

A	B	A	C	A	D	A
1–16	17–122	123–138	139–218	219–234	235–320	321–336
As-Dur	As-Dur / Es-Dur	As-Dur	As-Dur / C-Dur	As-Dur	As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.9: Formaler Aufbau *Konzert in As-Dur*, 3. Satz.

Während damit das Thema (Siehe Abbildung 5.13) des Orchesters mit dem periodischen Aufbau von 16 Takten wiederkehrt, stehen die in Länge und Aufbau unterschiedlichen Soloabschnitte dazu

Abbildung 5.13: *Konzert in As-Dur*, 3. Satz, Melodie der Violine 1.

Abbildung 5.14: *Konzert in As-Dur*, 3. Satz, Vlc-Stimme, T. 25–44.

im Kontrast, auch wenn die blockhafte Kompositionsweise von sechzehntaktigen Perioden für den gesamten Satz formbestimmend bleibt.

Die durch ihre Schlichtheit eigentümliche Periode des Themas besteht aus einem achttaktigen Vorder- und Nachsatz, der sich selbst in viertaktige Phrasen untergliedern lässt. Das thematische Material, das die Soloteile dominiert, wird in T. 46–61 äußerst spät eingeführt. In der schematischen Regelmäßigkeit, die dem Satz zugrunde liegt, treten Abweichungen in der Phrasenlänge deutlicher hervor.¹¹¹ Vielleicht findet sich gerade darin die Erklärung, weshalb Zumsteeg im zweiten Abschnitt des ersten Soloteils (T. 25–45) einen unregelmäßigen Aufbau wählt, zumindest treten in den späteren Abschnitten keine weiteren Abweichungen dieser Gestalt auf.¹¹² Es handelt sich dabei um einen elftaktigen Einschub, in welchem die Melodie in die Grenzbereiche des Cellos geführt wird.

Anstatt in T. 33 die Melodie in Es-Dur zu schließen, führt Zumsteeg die Melodie fort und erreicht den Zielton es³ (!) erst in T. 43, zehn Takte später (Siehe Abbildung 5.14). Zumsteeg nutzt offenkundig die Passage weniger, um innerhalb der Form zu bleiben, sondern um die tonale Spannweite des Cellos durch Saitensprünge (T. 31) und diatonische Läufe (T. 37f.) zu inszenieren.¹¹³

Harmonisch fällt der zweite Soloabschnitt (Abschnitt C, T. 139f., siehe Abbildung 5.15) auf, denn Zumsteeg verwendet zur Komposition das Motiv des Ritornells, indem er das repetierte c³ als Brückenton zwischen dem zuvor erklingenden As-Dur und seiner Zieltonart f-Moll bzw. deren Dominante C-Dur verwendet. Die entstehende Stimmkreuzung zeigt deutlich, dass Zumsteeg die Begleitung in diatonischen Leitern gedacht hatte. Die lineare Kompositionsweise ergänzt damit den dynamischen Steigerungseffekt, der im Erklingen der Dominante seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht (T. 147).

Der gesamte Abschnitt (T. 139–147) zeigt jedoch ebenfalls, dass Zumsteeg bereits zu Beginn die parallele Molltonart lediglich verwendet, um bis T. 146 zwischen Solocello und Bassgruppe nach C-Dur zu gelangen. Die Passage lässt sich entsprechend als Modulation werten, die jedoch durch

¹¹¹ Beispielsweise besteht der gesamte B-Teil vollständig aus 16-taktigen Perioden, deren thematisches Material sich aus dem Ritornell speist.

¹¹² Entsprechend tritt diese Abweichung auch in der Wiederholung von T. 103–122 auf.

¹¹³ Weshalb Zumsteeg die Melodie nicht auf der C-Saite, sondern auf der G-Saite beginnt, mag der günstigen Lage der G-Saite im Verhältnis zu Es-Dur geschuldet sein.

Abbildung 5.15: *Konzert in As-Dur*, 3. Satz, T. 139–147.

die unvermittelte mediantische Rückführung nach As-Dur unmittelbar beendet wird (T. 154–155). Um den zwangsläufig entstehenden Querstand zu vermeiden, lässt Zumsteeg im Anschluss Violine 1 und 2 schweigen und schwächt damit die harmonische Rückung durch den Klangfarbenwechsel ausschließlich in die Bassinstrumente (T. 155–158).

Da im zweiten Satz die Oboen als Soloinstrumente prominenten Einsatz finden, stellt sich die Frage, weshalb Zumsteeg gerade im 3. Satz mit seinen vielen Wiederholungen die Bläser kaum verwendet. Gerade im dritten Soloabschnitt (D), in welchem das Soloinstrument mit den Orchesterstimmen in einen expliziten Dialog tritt, hätten sich die Bläser als instrumentale Abwechslung angeboten. Da Zumsteeg im ersten und im zweiten Satz solche Instrumentierungseffekte verwendet, ist diese Unterschlagung als ungewöhnlich zu werten.

5.4.2 *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 3)

Das *Konzert in Es-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b), das sich in zwei Partituren und einem Stimm auszugs erhalten hat¹¹⁴, wurde dort als Nro. 9 mit der Jahreszahl 1777 bezeichnet.¹¹⁵ Die Jahreszahl erscheint glaubhaft, denn die Konstruktion des Konzertes sowie Stimmführung und Stimmsatz wirken äußerst schematisch und zeigen damit deutlich Zumsteegs Erfahrungsstand als noch unerfahrener Komponist. Auch was das Verhältnis der Melodiestimme zur Begleitung angeht, begnügte sich der Komponist damit, die Instrumente äußerst zurückhaltend, häufig auch über längere Passagen auf einem repetierenden Ton zu halten. Während die Partitur in der Handschrift homogen geschrieben wurde, finden sich in den Stimmen große Unterschiede, sodass etliche Kopistenhände angenommen werden müssen. Vermutlich hatten die entsprechenden ausführenden Musiker ihre eigene Stimme aus der Partitur selbst abgeschrieben. Dazu zählt insbesondere die Stimme der zweiten Violine, in welcher sogar zwischen den Sätzen unterschiedliche Hände auftauchen, als auch die Ripienstimme-

¹¹⁴ Das Konzert wurde als Partitur von James Swain 1991 abgedruckt. Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 57–116. Für die Analyse vgl. ebd., S. 33–56.

¹¹⁵ Die Nummerierung wurde auf D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b (I) vermerkt, wohingegen die Datierung in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52b (II) notiert wurde.

men der ersten Violine sowie die Ripienostimme des Basses. Es muss deshalb von mindestens zwei weiteren Schreibern ausgegangen werden.

Der erste Satz besteht aus fünf Couplets¹¹⁶, die mit spezifischen Eigenheiten sich jeweils vom vorherigen Teil unterscheiden.

A	B			A'	C
Tutti 1	Couplet 1	Tutti 2	Couplet 2	Tutti 3	Couplet 3
1–32	33–72	73–77	77–92	93–106	107–152
Es-Dur	Es-Dur	B-Dur	Es-Dur / B-Dur	B-Dur	B-Dur
D	E	F	G	H	
Tutti 4	Couplet 4	Tutti 5	Couplet 5	Tutti 6	
153–158	159–176	177–185	186–221	222–235	
Es-Dur	Es-Dur	As-Dur	Es-Dur	Es-Dur	

Tabelle 5.10: Formaler Aufbau, *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Bereits im ersten Tutti werden beide Themen vorgestellt. Insbesondere das erste Thema, das aus einer Es-Dur Dreiklangsmotivik aufgebaut ist, offenbart in der Begleitung einen in Harmonie und Melodik statischen Aufbau. Es ist insbesondere durch einen nach oben steigenden auftaktigen Dreiklang charakterisiert und erscheint daher als Fanfarenmotiv (T. 1–12). Das zweite Thema (T. 22–29) erklingt zuerst in den Oboen und erzeugt aufgrund der Instrumentierung eine scharfe Kontrastwirkung, die durch eine Bewegung in kleinen Intervallsprüngen verstärkt wird. Während im ersten Solo lediglich das erste Thema im Solocello mit leichten Varianzen wiederholt wird, ergänzt es im Anschluss ein weiteres Thema (T. 62f.), welches bisher im Orchesterpart noch nicht erklingen ist und entsprechend als weiteres Seitenthema gewertet werden muss.¹¹⁷

Das zweite Thema wird im zweiten Tutti variiert, indem Zumsteeg ein Trigespräch zwischen Streichern, Bläsern und Solocello eröffnet. Zumsteeg spaltet dabei das motivische Material in eintaktige Segmente, die jeweils von diesen reihum gespielt werden und überlässt damit dem Solocello den abschließenden Takt. Aus diesem kurzen Cellomotiv entwickelt sich ein Schlussmotiv, das dem folgenden Abschnitt des Solo 2 zugrunde liegt. Es wirkt damit plausibel, dass Swain den ganzen Abschnitt ausschließlich als Schlussgruppe betrachtet.¹¹⁸ Im dritten Tutti (T. 92–106) greift Zumsteeg erneut das erste Thema auf, dessen zweiter Teil durch die Bläser dominiert ist, wobei das Wechselspiel zwischen Bläsern und den beiden Violinen stattfindet. Das dritte Solo, das sich zu Beginn eher durch seinen langsamen Duktus vom Tutti abhebt, nimmt sein thematisches Material erneut aus dem ersten Thema, in welchem insbesondere die viertaktige Wendung nach c-Moll (T. 137–140) heraussticht. Mit dem nächsten Tutti (T. 154–159) verwendet Zumsteeg abermals ein Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern.¹¹⁹ Die Oboen nehmen durch die Wechselnoten auf die Motivik des Anfangs Bezug, sodass sich dieser kurze Abschnitt nicht ausschließlich als Überleitung lesen

¹¹⁶ Davon abweichend Swain 1991, welcher den Tutteinwurf T. 74–78 nicht als eigenes Tutti wertet und damit insgesamt 4 Couplets und 5 Tutti zählt. Dies ist allerdings nicht konsequent, da das in seiner Zählweise 3. Ritornell (T. 152f) durch den späteren Aufgriff im Schlussritornell (T. 222f) in seiner Argumentation zum Ritornell aufgewertet wird. Konsequent wäre entsprechend durch die thematischen Bezüge auch den Abschnitt T. 73–77 als kurzes Ritornell zu werten. Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 34.

¹¹⁷ Swain bezeichnet dies ebenfalls als zweites Thema obwohl sich beide deutlich voneinander unterscheiden.

¹¹⁸ Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 35.

¹¹⁹ Swain führt an, dass sich das thematische Material in verkürzter Form aus der Orchesterexposition speisen würde, gibt dafür aber keine weiteren Hinweise an. Vgl. ebd., S. 39.

lässt, sondern ebenfalls als eine Varianz des zweiten Themas.¹²⁰ Treten in den Sechzehntelketten die Motivanfänge des Themas auf, so findet sich der jeweilige Abschluss in den Einwüfen des Solocellos, welches das von ihm gespielte hintere Motiv fortspinnt.¹²¹ Abgesehen von diesem Aufgriff tritt das zweite Thema kein weiteres Mal in unveränderter Form im Satz auf, sodass das Thema an Aussagekraft verliert. Das vierte Solo (T. 159–176) lässt sich teilweise mit dem zweiten Solo in Verbindung setzen, wenngleich das Verhältnis von Orchester und Solist sich umgekehrt hat. In diesem Fall gibt das Solocello das Material vor, wohingegen das Orchester selbiges aufgreift. Thematisch verwendet Zumsteeg abgesehen von einer eintaktigen Keimzelle dabei lediglich neues Material, statt auf bereits dagewesenes zurückzugreifen. Dieses tritt zuerst im Solocello auf, um erst im Anschluss im Orchester (T. 177–187) leicht variiert zu erklingen.¹²² Mit dem fünften und letzten Soloabschnitt T. 188–222 führt Zumsteeg wiederum neues Material ein. Ein kurzes Motiv von T. 222–225 leitet bereits über zur Kadenz in T. 226. Nach dieser folgt die Schlussgruppe, die jedoch keines der Anfangsthemen aufgreift, sondern auf das vierte Tutti (T. 154–159) zurückweist und mit einem kurzen in der Grundtonart verbleibenden rhythmischen Motiv den Satz beendet. Von einer Rekapitulation lässt sich nicht sprechen, denn das thematische Material lässt sich nicht auf die Exposition und damit auch nicht auf die Hauptthemen des Satzes beziehen.¹²³

Der zweite Satz, welcher mit *adagio cantabile* bezeichnet wurde, lässt sich nach Swain als fünfteiliges Formschema beschreiben:

A	B	A'	C (+ B')	A''
Ritornell	Solo	Ritornell	Solo	Coda
1–14	15–49	50–62	63–92	93–101

Tabelle 5.11: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur* 2. Satz nach Swain 1991, *Three cello concertos*, S. 47

Auch wenn sich der Aufbau einer Rondoform annähert, treten dabei Ungereimtheiten auf: Während sich in Swains Modell beinahe ein idealer Aufbau zeigt, wird gerade ab Teil C (T. 63f.) deutlich, dass sich Zumsteeg nicht streng an einen symmetrischen Aufbau gehalten hat. Was Swain als A'' bezeichnet, beinhaltet die Solokadenz, sowie eine Schlussgruppe (T. 96–101), deren Material sich nicht auf vorherige Motive bezieht. Da das Ritornell nach dem A'-Teil in der Dominante nicht mehr wiederkehrt, bildet der Satz keine geschlossene Form. Jedoch gerade aufgrund der Konzeption des C-Teils, in welchem das Thema aus Teil B als B' ohne Veränderung der Tonart wiederkehrt, lässt sich annehmen, dass Zumsteeg bei der Konzeption tatsächlich einen symmetrischen Aufbau angestrebt hat. Entsprechend ist Swains Einschätzung zutreffend, denn es zeigt sich eine deutliche Symmetrie in Bezug auf die Soloteile und lässt sich mit einer genaueren Darstellung als symmetrisch beschreiben: Es wird daraus deutlich, dass nicht nur formal, sondern auch harmonisch die Soloabschnitte zu ihrer Ausgangstonart zurückkehren.¹²⁴ Der harmonisch brisanteste Abschnitt findet sich im Tutti und im C-Teil selbst. Zumsteeg lässt den Abschnitt in g-Moll (T. 63) beginnen, indem das dazwischenliegende Tutti beginnend in F-Dur nach D-Dur überleitet und damit den Soloabschnitt dominantisch

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 35.

¹²¹ In Ansätzen lässt es sich ebenfalls allerdings stark variiert in Solo 4, T. 159f., sowie dem sich daran anschließenden Tutti 5 (T. 177f.) wiederentdecken.

¹²² Swain bezieht die Takte 177–185 als „second contrasting theme“ auf Tutti 3 (T. 92–106), was aufgrund der kompositorischen Unterschiedlichkeit unwahrscheinlich wirkt. Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 40–41.

¹²³ Die Argumentation von Swain, in welcher er diese thematische Korrespondenz „with the cello presenting in varied form the first theme of the Tutti 1 [...]“ entdeckt und daraus schlussfolgert, dass es sich um eine „compressed recapitulation“ handeln würde, halte ich nicht für zutreffend. Zitiert nach ebd., S. 43.

¹²⁴ Darüber hinaus erinnert der thematische und harmonische Aufbau deutlich an den instrumentalen Aufbau, wie er unter anderem in Polis kammermusikalischen Werken auftritt.

Solo B			Solo C	
B1	B2	B1'	C	B1''
15–29	30–43	44–49	63–78	79–92
B-Dur	F-Dur	F-Dur	g-Moll → Mo- dulationen	B-Dur

Tabelle 5.12: Ausführliche Darstellung der beiden Soloabschnitte des *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz

vorbereitet (T. 58–62). Gerade in Takt 58 führt er das entscheidende *fi*“ zuerst in der Violine auf das zweite Sechzehntel ein und erst im synkopischen vierten Achtel schließt sich die zweite Violine an. Beides sind schwache Zählzeiten, auch wenn gerade letzterer Note durch die Synkopierung mehr Gewicht zukommt. Und ähnlich zurückhaltend verfährt Zumsteeg bei den verminderten Klängen (T. 71 und T. 74), in welchen er zuerst das Solocello stets alleine beginnen lässt, um mit den restlichen Streichern durchgängige Achtelketten der fehlenden verminderten Vierklänge zu ergänzen. Dies erlaubt ihm harmonisch von Es-Dur in T. 70 zu C-Dur in T. 72 und zurück in die Haupttonart B-Dur in T. 75 zu wechseln.

Das Rondeau, als dritter Satz, bezieht sich offensichtlich auf eine kurze zweiteilige Melodie, die nach Duktus und Melodie zu urteilen, ein bekanntes Volkslied gewesen war.

Abbildung 5.16: *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz, Melodie

Bisher liegt die Herkunft des Volksliedes im Dunkeln, wengleich die erste Phrase des Vordersatzes mehrfach Verwendung fand. Besonders auffällig ist die Verwendung einer ähnlichen Melodie, die sich in der Arie „*Luci amorose siete splendete*“ von Niccolò Jommelli befindet.

Bereits das Orchestervorspiel, welches vom Sopran ab T. 18 aufgegriffen wird, lässt eine Ähnlichkeit erkennen, wengleich bedeutsame Unterschiede bestehen bleiben. Aufgrund der ungeraden Taktart unterscheidet sich insbesondere die Betonung, die durch den fehlenden Auftakt noch verstärkt wird. Ob Jommelli das Vorbild gewesen ist, bleibt entsprechend zweifelhaft. Jommellis Arie hat sich in lediglich zwei Abschriften erhalten.¹²⁵ Eine Abschrift der Arie befindet sich in der Singakademie zu Berlin und dürfte damit im Besitz Christoph Friedrich Nicolais und Carl Friedrich Zelters gewesen sein.¹²⁶ Jedoch erwähnt Nicolai in seinem Reisebericht über seinen Aufenthalt in Stuttgart 1781 nichts über Volkslieder, obwohl er bereits 1777 einen Volkslieder-Almanach verlegte, der sein Interesse daran offenlegt.¹²⁷ Eine ursprüngliche Melodie lässt sich nicht nachweisen, sodass davon ausgegangen werden muss, dass auch Jommellis Verarbeitung der Phrase eine Bearbeitung einer landläufig bekannten Melodie darstellt.

¹²⁵ Siehe RISM ID no.: 450034552 D-LB blaue Mappe VII/7, nach der oben abgedruckte Partitur erstellt wurde. Sowie eine bisher unbekannte Handschrift RISM ID no.: 469160200 D-Bsa, SA 1602, die sich im Besitz der Singakademie zu Berlin befindet.

¹²⁶ Nicolais Reise 1781, die ihn ebenfalls durch Stuttgart führte, könnte ein Berührungspunkt gewesen sein. Er hörte „Die Wölfe in der Heerde“, welches am 20. Juli und am 8. August 1781 aufgeführt wurde. Nach HStA, A 21 Bd. 201.

¹²⁷ Siehe Friedrich Nicolai: *Eyn feyner kleyner ALMANACH vol schöner echterr liblicherer Volckslieder, lustigerr Reyen unnd kleglicherer Mordgeschichte*, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengern zu Dessaw, hrsg. v. Daniel Seuberlich, [Berlin und Stettin] 1777.

Abbildung 5.17: Arie „Luci amorose siete“ (Niccolò Jommelli), T. 1–6 nach Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein La 170 Bü 347. Online unter <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=3-214831-1>. Eine weitere Abschrift findet sich unter den Musikhandschriften aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SA 1602.

Zumsteegs formaler Aufbau des Cellokonzertes orientiert sich an einem schematischen Rondo.¹²⁸

A [1.]	B	A [2.]	C	A [3.]	D
1–16	17–69	70–85	86–118	119–134	135–172
Es-Dur	B-Dur	Es-Dur	c-Moll / Es-Dur / As-Dur	Es-Dur	As-Dur
A [4.]	B*	A [5.]	E + Kadenz	A* [6.]	
173–188	189–228	229–238	238–255	256–267	
Es-Dur	Es-Dur / B-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	

Tabelle 5.13: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz.

Wie bereits im ersten Satz gibt es sechs Tuttiabschnitte, deren Material von geringen Abweichungen abgesehen unverändert wiederkehrt. Abweichungen betreffen insbesondere die letzten Abschnitte (A [5], E und A*), weil in ihnen der kurz gehaltene Abschnitt durch das Orchester bestritten wird, in welchem insbesondere die Oboen hervortreten. Das Thema im ersten Soloteil in Abschnitt B (T. 17f.) kehrt mit T. 189 stark verändert wieder (siehe Abbildung 5.18).

Wenngleich sich insbesondere die jeweils ersten vier Takte der entsprechenden Passage ähneln, existieren deutliche Unterschiede in Bezug auf Oktavierung und Tonart, aber insbesondere auch durch die melodiose Fortführung. Während ab T. 21 die Sprünge einen festen Bezugspunkt besitzen, hält das Cello in T. 193 einen Liegeton und ergänzt darunter ein variiertes Motiv. Eine strukturelle Ähnlichkeit besteht erst ab den wellenförmigen Dreiklangsbrechungen von T. 29f. bzw. T.

¹²⁸ Dem Aufbau von Swain ist prinzipiell zuzustimmen. Der angeführte Aufbau unterscheidet sich lediglich geringfügig. Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 49.

Abbildung 5.18: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 17f und 189f.

Abbildung 5.19: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 117–122.

194f. wieder. Abschnitt C stellt den Abschnitt dar, in welchem Zumsteeg am deutlichsten neue Akkordkombinationen sucht. Zwar wird keiner der Soloteile wiederholt, dennoch unterscheidet sich dieser Abschnitt von den anderen. Der Komponist wechselt in vier Takten (T. 86–89) in den Mollbereich, während sich die folgenden Takte hauptsächlich in Es-Dur bewegen. Gegen Ende einer jeden Phrase flechtet Zumsteeg an Phrasenenden (T. 101 u. T. 117) kurze Ausweichungen nach As-Dur ein. Die Einflechtung verwendet er ausschließlich, um mit einem einzigen Akkord in eine andere Tonart zu gelangen: In Takt 102f. zurück nach B-Dur, wohingegen er ab T. 118 den Abschnitt harmonisch kurzzeitig nach c-Moll zurückführt (T. 119), um in T. 122 nach Es-Dur zu gelangen.

Ungewöhnlich ist die Verwendung des fis' im Solocello (T. 120–121, siehe Abbildung 5.19), das als Brückenton zwischen beiden Tonarten Verwendung findet und Zumsteeg die Möglichkeit gibt, G-Dur → Es-Dur als mediantische Fortschreitung miteinander zu verbinden.

5.4.3 *Konzert in c-Moll* (LWV A II 7)

Bei der Abschrift (Cod. Mus. II fol. 52c), die auf der Partitur die Kennzeichnung „Nro 10. Concerto per il Violoncello di Rodolfo Zumsteeg.“ trägt, existiert lediglich eine Partitur, jedoch keine zeitgenössische Stimmenabschrift. Die Handschrift selbst ist äußerst sauber geschrieben. Zur Datierung ist festzustellen, dass Zumsteegs Name ohne Strich über dem „u“ in der deutschen Kurrentschrift auftritt, die er erst ab ca. 1784 verwendet. Dieser Hinweis wird ergänzt durch die Nummerierung des Konzertes, die offenbar von ihm selbst eingetragen wurde. Da sich im Konzert B-Dur (Cod. Mus. II fol. 52e) von 1779 keine Nummerierung befindet und Nr. 9 auf das Jahr 1777 zu datieren ist, findet sich die Eingrenzung bestätigt, sodass das Konzert wohl zwischen 1777 und 1779 entstanden

Abbildung 5.20: *Konzert in c-Moll*, 1. Satz, T. 59–63.

ist. Sowohl was die Tonart als auch die Konzeption und die verwendeten kompositorischen Mittel angeht, stellt dieses Konzert eine Abweichung von vergleichbaren Konzerten Zumsteegs dar. Es ist das einzige Konzert Zumsteegs in einer Molltonart.

Der in der Partitur mit *Allegro con spirito* überschriebene erste Satz verwendet den Orchesterapparat eher als strukturgebendes Element, das durch Staccato-Noten dem Violoncello (bzw. der erste Violine im Tutti) die Möglichkeit lässt, die entstehenden Zwischenräume zu füllen. Formal lässt sich der Satz in drei Soloabschnitte gliedern, die von vier Tuttiabschnitten umschlossen sind.

Tutti A	1. Solo B	Tutti A*	2. Solo	Tutti	3. Solo	Tutti
1–59	60–132	132–161	162–202	203–212	213–251	251–269
c-Moll	c-Moll	Es-Dur	Es-Dur	c-Moll	c-Moll	c-Moll

Tabelle 5.14: Formaler Aufbau des *Konzert in c-Moll*, 1. Satz.

Im Vergleich zu anderen Konzerten Zumsteegs ist die Einleitung des Orchestereinsatzes mit ihrem Verzicht auf eine Dreiklangsbrechung gepaart mit einem punktierten Hornmotiv ungewöhnlich, wohingegen der tonartliche Aufbau mit der Wendung in die parallele Durtonart Es-Dur sich weniger abwechslungsreich darstellt wie in anderen Konzerten Zumsteegs.

Zumsteeg wählt einen versetzten Einsatz der Instrumente, bei welchem die Streicher eine abwärtsgerichtete Kadenz spielen, während die Oboen sowie die erste Violine erst auf den zweiten Schlag hinzutreten, die Hörner sogar erst auf Schlag drei. Das verzögerte Einsetzen der Hauptstimme lässt keine feierliche Atmosphäre entstehen, sodass die Molltonart bereits mit dem Beginn ihren musikalischen Ausdruck findet. Das lombardische Motiv (T. 1–5), das ab T. 76 im Solocello wiederkehrt, hebt die rhythmische Verschiebung der einzelnen Stimmen weiter hervor. Dieser versetzten Kompositionsweise wird in T. 16 mit dem Fortissimo-Einsatz des Orchesters ein Motiv an die Seite gestellt, das die ansonsten für Zumsteeg in ersten Sätze typischen punktierten Horneinsätze verwendet. Dass entsprechend das punktierte Fanfarenmotiv erst als zweites Motiv einsetzt, lässt sich als bewusste Reaktion auf die Molltonart lesen. Dem Schluss des Tutti mit seinen vierstimmigen Akkorden in der ersten und zweiten Violine sowie dem punktierten Rhythmus von Horn und Oboe steht der solistische Einsatz des Cellos gegenüber. Strukturell wird dabei bereits der Beginn des Tutti (T. 1f.) aufgegriffen, die Melodie orientiert sich jedoch an T. 25, wie auch der erste Soloeinsatz. Zumsteeg greift als 1. Thema im Solovioloncell erneut auf ein Dreiklangsmotiv zurück.

Durch die punktierten Noten wird das Violoncello weiter exponiert, sodass ein bei Zumsteeg häufiger zu entdeckendes Dreiklangsmotiv prägnant hervortritt. Der Einsatz des Solocellos stellt seinerseits das erste Thema vor und ergänzt ab T. 95f. ein weiteres Seitenthema.

60–71	72–80	81–92	92–95	95f.
1. Thema Neues Material	Überleitung Tutti + 2. Überleitung	Motivik Überleitung Tutti (T. 11–19)	Überleitung	Seitenthema Neues Material

Tabelle 5.15: Aufbau des 1. Solos, *Konzert in c-Moll*, 1. Satz.

Zumsteeg orientiert sich bei der Komposition des Solocellos nur indirekt am ersten Tuttieneinsatz, wenngleich er geradezu versatzstückartig ganze Abschnitte wieder aufgreift. So lässt er, anstatt das Thema selbst fortzuspinnen, als motivisches Bindeglied die Überleitung des Tutti erklingen.¹²⁹ Das zweite Tutti (T. 132–161) orientiert sich in Gestus und Kompositionsweise am ersten, wenngleich Zumsteeg nicht nur neue melodische Einfälle, sondern auch neue strukturelle Elemente darin verarbeitet. Beispielsweise die wellenförmige diatonische Melodie der zweiten Violine stellt zwar eine Bezugnahme auf den Schluss des ersten Tutti dar (T. 52f.), ist jedoch durch den größeren Tonumfang sowie die nacheinander einsetzenden Instrumente (T. 150: Cor. B, T. 151: Vl. 1, Vla. T. 153 Ob. 1 + 2) ein expliziter Steigerungseffekt (Vgl. T. 52–53 u. 153–154) und tritt daher als eigentlich unabhängiges Motiv auf. Das motivische Material für beide Stellen entstammt seinerseits dem Nachsatz des ersten Solocellothemas (T. 64f.).

Im dritten Abschnitt des Solocellos (T. 213–250) verarbeitet Zumsteeg einzelne Motive des Themas weiter. Der Abschnitt gliedert sich deshalb seinerseits in drei unterschiedliche Teile, die jeweils eine Variation des Themas darstellt. Während T. 213–224 eine beinahe vollständige Wiederholung von T. 81–92 darstellt, führt Zumsteeg im Folgenden virtuose Dreiklangsarpeggien ein, die die schrittweisend absteigende Begleitung ausfüllen (T. 225–230). In T. 231–239 wählt er eine in Terzen und Sekunden springende Solostimme. Der geringe Tonumfang steht dabei in scharfem Kontrast zum vorherigen Teil, sodass sich von einer auskomponierten Reduktion sprechen lässt. Auch dynamisch komponierte Zumsteeg eine Zuspitzung mit dem Höhepunkt in T. 229–230, die durch das sich anschließende Pianissimo (T. 231) zu einer sofortigen Entspannung führt. Anhand der Solostimme zeigt sich deutlich, dass Zumsteeg die Zuspitzung ebenfalls in der repetitiven Motivik einer auslaufenden Wellenbewegung anlegte.

Sind die Tonsprünge zwischen T. 227–230 noch äußert groß, sind sie zwischen T. 231–234 deutlich eingeschränkt und im Folgenden (T. 235–239) durch Viertelpausen darüber hinaus in ihrer Klangdimension weiter gestreckt. Das schlingende Motiv, das zum ersten Mal in T. 52f. auftritt und in T. 64f. im Solocello leicht abgewandelt wiederholt wird, wird von Zumsteeg in seinen Opern des Öfteren als musikalische Repräsentation für Wellen im Allgemeinen verwendet.¹³⁰

Der zweite Satz ist formal als geschlossene Form aufgebaut. Bereits anhand der Verwendung tonartlicher Abschnitte lässt sich das Stück in eine größere ABA'-Form einteilen, in welcher stets ein Tutti- und ein Soloteil abwechseln, wenngleich sich deutliche Unterschiede bezüglich der Abschnittslänge ergeben.

¹²⁹ Dass Zumsteeg den Beginn durchaus als Thema aufgefasst hat, zeigt das direkte Zitat des ersten Tuttithemas im dritten Tuttieneinsatz (Vgl. T. 1ff und T. 203ff.).

¹³⁰ Vgl. beispielsweise in seiner Oper *Zalaor* T. 65f., in welcher das Schiff auf der Bühne in Seenot gerät, sowie das Beruhigen des Meeres, das sich in T. 83f. einstellt. Zumsteeg verwendet für diese programmatisch gedachte Stelle exakt dieselben Mittel, sodass sich sogar motivische Bezüge entdecken lassen. (Vgl. etwa die lombardische Motivik T. 87 mit dem Thema des Cellokonzerts T. 1f.)

The image shows four staves of music for Violoncello (Vlc.) in c-Moll. The first staff (measures 227-228) and second staff (measures 229-231) feature triplet patterns. The third staff (measures 232-235) shows a more rhythmic pattern with slurs. The fourth staff (measures 236-239) continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking [pp] is present at the end of the second staff.

Abbildung 5.21: *Konzert in c-Moll*, 1. Satz, Wellenmotivik des 3. Solos.

A	B	A'	C	A''	B'
Tutti	Solo1	Tutti	Solo2	Tutti + Solo	Tutti + Solo
1–15	16–43	44–48	49–53	54–68	68–73
Es-Dur	Es-Dur	B-Dur	B-Dur	Es-Dur	Es-Dur

Tabelle 5.16: Formaler Aufbau des *Konzert in c-Moll*, 2. Satz.

Tutti- und Soloabschnitte besitzen jeweils eigenes Material, das zu Beginn des Stückes (T. 1–29) jeweils vorgestellt und im letzten Abschnitt (T. 54–66) gemeinsam erneut aufgegriffen wird. Mit T. 30 beginnt eine Fortspinnung des Themas, die den Abschnitt beinahe zur Selbstständigkeit weiterentwickelt. Das rhythmische Wechselspiel insbesondere zwischen Violoncello und Violine 1 wird dabei zum strukturgebenden Motiv, das schließlich erst durch ein Unisono und die daran anschließende Generalpause geeint wird. Dabei lassen sich die vier vorhergehenden Takte (T. 39–42) als Modulationsmöglichkeit verstehen, wenngleich die Auflösung in T. 43 unterbleibt.

Der modulierte Mittelteil in B-Dur ist im Hinblick auf dessen Länge knapp gehalten, sodass der Modulation nicht derselbe Stellenwert zukommt wie dem ausgedehnten ersten Solo. Darüber hinaus ist die dreigeteilte Form über die Instrumentierung bei der Verwendung der Themen äußerst blockhaft komponiert, indem im Teil A'' und B' (T. 54–72) das Violoncello schlichtweg die Stimme der ersten Violine übernimmt. Entsprechend wird deutlich, dass Zumsteeg auf eine Wiederholung des Anfangs abzielte, die lediglich in den letzten 14 Takten (T. 60f.) um einen Schluss ergänzt wurde.

Das Thema des ersten Soloabschnitts, das sich durch die langen gebundenen Noten (T. 17–20) auszeichnet, verwendet als Abschluss (T. 22–23) thematisches Material, das durch seine floskelartige Schlusswendung deutlich an das thematische Material des Konzertes in Es-Dur (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52b; LWV A II 3) im dritten Satz verweist. Die gleiche Tonart, sowie die formelhafte Schlusswirkung, die bereits durch die absteigende Tonleiter (T. 21) eingeleitet wird, ließe sich jedoch auch als eine kompositorische Schlussfloskel Zumsteeg werten.

Der dritte Satz lässt sich formal in vier Tutti sowie drei Soloepisoden einteilen. Auffällig in der großformalen Anlage sind die ungleichen Längen der Tuttiabschnitte. Insbesondere der erste Abschnitt, dem aufgrund der Themenvorstellung eine besondere Bedeutung zukommt, erfährt dadurch eine immense Aufwertung. Der Aufbau der Tuttiabschnitte ist dabei für Zumsteeg äußerst ungewöhnlich konstruiert.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3	Solo 3	Tutti 4
1–71	72–148	148–171	172–223	223–228	229–266	267–277
c-Moll	c-Moll	Es-Dur	Es-Dur	[G-Dur]	c-Moll	c-Moll

Tabelle 5.17: Formaler Aufbau des *Konzert in c-Moll*, 3. Satz.

Das erste Tutti (T. 1–71) zählt zu den längsten Orchesterabschnitten in den Solowerken Zumsteegs. Der Abschnitt ist durch deutliche Zäsuren in mehrere thematisch vollkommen unterschiedliche Bereiche gegliedert, die jedoch kaum aufeinander Bezug nehmen. Sukzessiv reiht Zumsteeg Ideen und Motive aneinander.

Takt	Tonart	Motiv	Elemente
1–4	c-Moll	E1	Einleitung
5–14	c-Moll	T1	Erstes Thema Tutti T1
15–24	c-Moll → D7	T2	Zweites Thema Tutti T2
25–40	c-Moll	T3	Steigerungsmotiv
41–44	c-Moll → Es-Dur	E2	Diminuiertes Motiv der Einleitung
45–52	[Es-Dur]	T3	Überleitung
53–58	Es-Dur	T4	Überleitung
59–62	c-Moll	T5	Überleitung
63–71	c-Moll	T2*	Variation des zweiten Themas mit Schlussgruppe.

Tabelle 5.18: Motivik des ersten Orchesterabschnittes des *Konzert in c-Moll*, 3. Satz.

Das zweite Tutti (T. 148–171) greift – abgesehen von einer kurzen Überleitung, deren Motivik aus T. 11–12 entstammt – praktisch vollständig auf die Schlussgruppe des ersten Tuttis zurück (T. 49–71, unter Auslassung von T. 58–65). Das nächste Tutti (T. 223–228), dessen äußerst kurzer Unisono-Abschnitt lediglich das g chromatisch umkreist und sich damit vage auf die Bassfigur in T. 26 bezieht, erhält kaum eine Eigenständigkeit und dient eher der Trennung der beiden Soloabschnitte. Das letzte Tutti (T. 267–277) basiert ebenfalls nur auf den Schlusstakten der Einleitung (T. 64–71) und dient insbesondere der Überleitung von Es-Dur nach c-Moll über die Zwischendominate. Die Konzeption der Abschnitte unterstreicht die ungewöhnliche Verwendung des ersten Tuttiabschnitts und zeigt, dass das thematische Material der folgenden Abschnitte lediglich durch die erste Schlussgruppe bestimmt ist. Die Soloepisoden sind ihrerseits ebenfalls durch eine Vielzahl an unterschiedlichen Motiven gekennzeichnet. Das eigentliche Thema (T. 72–82) wird nach einer beinahe statischen Überleitung (T. 83–87) in leicht variiert Form aufgegriffen (T. 88–90) und dann sequentiell weitergeführt. Die folgenden Abschnitte treten mit direkten Wiederholungen einzelner Motive auf und legen weiterhin die regelmäßige Kompositionsweise durch zwei- bzw. viertaktive Motive Zumsteegs offen. Innerhalb dieses melodischen Ideenreichtums wurde durch die homophone akkordische Begleitung von Zumsteeg offenkundig erneut eine deutlich erkennbare Melodie (T. 126f.) verarbeitet, deren Ursprung noch unbekannt ist. Da die Melodie selbst keine harmonische Fortschreitung erkennen lässt und sich hauptsächlich auf den Dreiklangsstufen von Es-Dur bewegt, wird durch die Melodie ein fanfarenartiger Charakter erzeugt. Der Duktus sowie die einfache Melodik erinnern an den Gestus eines Ländlers (siehe Abbildung 5.22).

Abbildung 5.22: *Konzert in c-Moll*, 3. Satz, Ländler-Melodie.

Soloabschnitt 2 eröffnet erneut mit der Einleitung (T. 172–175), die Zumsteeg bereits im ersten Solo verwendete (vgl. T. 72–75), allerdings komponiert Zumsteeg den Abschnitt beinahe ausschließlich mit neuem heterogenem Material, das seinerseits deutliche Zäsuren aufweist und damit den Soloabschnitt in vier Teile gliedert (T.172–174; 175–187; 187–197; 198–210; 211–223). Der letzte Soloabschnitt greift auf das Material des ersten Soloabschnittes zurück, indem in T. 229–239 die erste Solopassage in derselben Tonart c-Moll wiederholt wird. Im Anschluss erscheint die Wiederholung der fanfarenartigen Melodie (T. 239–247 vgl. 126–134), gefolgt von einem kurzen Aufgriff eines Motivs aus dem zweiten Soloabschnitt (T. 252–254 vgl. T. 194–196). Zumsteeg beendet den Abschnitt durch ein kurzes Unisono, dem eine auskomponierte Schlusskadenz folgt.

5.4.4 *Konzert in D-Dur* (LWV A II 2)

Das *Konzert in D-Dur* von 1777 (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52d) zählt zu den frühesten Kompositionen Zumsteegs. Es hat sich ausschließlich in einer Partitur erhalten, die als Reinschrift weitestgehend fehlerlos ist. Zumsteeg orientierte sich dabei offenbar streng an kompositorischen Vorgaben, was Aufbau und Form des Konzertes betrifft. Als eher ungewöhnlich ist zu werten, dass Zumsteeg unter der Bassstimme Generalbassziffern notiert, die jedoch inkonsequent eingetragen wurden. Im zweiten Satz fehlen sie ganz, während sie im dritten Satz äquivalent zum ersten Satz erscheinen.

Der erste Satz ist durch seinen verkürzten Aufbau mit drei Soloepisoden sowie 3 Tuttiabschnitten ein Zeugnis des Celloschülers. Der schematische Aufbau zeigt besonders deutlich die Konvergenz der tonartlichen Disposition im Verhältnis zur Form.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Solo 3	Tutti 3
1–28	29–98	99–119	120–171	172–190	191–206
D-Dur	D-Dur	A-Dur	A-Dur + fis-Moll + D-Dur	D-Dur	D-Dur

Tabelle 5.19: Formaler Aufbau des *Konzert in D-Dur*, 1. Satz.

Auch wenn Zumsteeg mit je 70 Takten die Soloepisoden in der Taktlänge ausgeglichen komponiert, zeigt sich in der blockartigen tonartlichen Disposition bereits mit Takt 139 die Rückwendung zu

D-Dur. Entsprechend ist zu vermuten, dass Zumsteeg ursprünglich drei Soloepisoden vorschwebten, die jedoch aufgrund eines fehlenden Tuttis sowie dem fehlenden thematischen Aufgreifen einander sukzessiv folgen. Beweisen lässt sich die These an T. 172–181, in welchen das Dreiklangsmotiv des Beginns erneut erklingt.

Das erste Thema (T. 1–16) des Tuttis besteht in der Melodie der ersten Violine hauptsächlich aus Dreiklangsbrechungen, die in den begleitenden Streichern (Vl. 2, Vla., B.) durch Tonleiterläufe untermalt werden. Zumsteegs Aufbau folgt dabei einem viertaktigen Schema, das streng eingehalten wird. Sowohl der Vordersatz (4 + 4, T. 1–8) als auch der Nachsatz (4 + 4, T. 8–16) zeigen eine strukturelle Einheit. Das zweite Thema (T. 16–28) besteht aus einer viertaktigen Phrase (2+2), die durch eine achttaktige Fortführung ergänzt wird. Das Violoncello greift im ersten Soloabschnitt die Orchestervorstellung des Themas auf (T. 29–32) und variiert sie (siehe Abbildung 5.23). Zumsteeg verwendet entsprechend keine unmittelbare Wiederholung der ersten Phrase (T. 1f.), sondern ersetzt die Dreiklangsbrechungen mit Sechzehntelläufen, die denselben Umfang abdecken.



Abbildung 5.23:
Konzert in D-Dur, 1. Satz, Themenvorstellung im Solo-Violoncello.

Für das erste Solo formbestimmend zeigt sich auch eine kurze Phrase des Seitenthemas (T. 37–42) von T. 39–40, in welchem Zumsteeg den charakteristischen dritten Schlag ausspart. Dieses rhythmisch bestimmende Element wird von Zumsteeg als melodische Betonung des Cellos in die durchgängig repetierende Begleitung der Streicher eingebettet. Der zweite Soloeinsatz verwendet zwar ebenfalls das abwärts gerichtete Dreiklangsmotiv (T. 119) des ersten Tuttis, variiert allerdings bereits im folgenden Takt die Melodie, sodass lediglich rhythmische Bezüge erklingen. Wie bereits im vorherigen Soloeinsatz komponiert Zumsteeg in zweitaktigen kurzen Phrasen, die sich aus bereits vorhandenen Motiven aufbaut, die in der Regel wiederholt werden (bspw. T. 135 u. 136, 140 u. 141, 142 u. 143 sowie 146–149 u. 150–153 etc.).¹³¹

Der kurze 2. Satz ist mit dem größeren darauffolgenden Rondo („Rondau“) verbunden. Zumsteeg bleibt dem achttaktigen Schema des ersten Satzes treu, das aus zweitaktigen kurzen Phrasen besteht. (2+2+2+2).

Zumsteeg setzt in diesem Konzert immer wieder zweistimmige Violen ein, die jedoch nur in den Tuttiabschnitten Verwendung finden, um den Klang des Orchesters breiter zu gestalten. Das motivische Material des Satzes erklingt bereits in der kurzen Orchesterexposition des Tutti 1, in welchem die meisten späteren Motive bereits vorgestellt werden. Darüber hinaus zeigen die beiden auf den ersten Takt rekurrierenden Einsätze des Solocellos in T. 9 und T. 37, dass Zumsteeg zwar auf bereits verwendetes motivisches Material zurückgreift, allerdings weicht die Cellostimme durch ausgedehnte Verzierungen deutlich vom Material der ersten Violine in T. 1 ab. Die Konzeption der Solocelloabschnitte besteht aus je zwei großen Themenblöcken. Strukturebendes Merkmal ist der Einsatz des

¹³¹ Völckers sieht in der unmittelbaren Wiederholung ein Hinweis auf den Einfluss des Melodrams in Zumsteegs Schaffen. „Diese [Die Motivbildung] fällt gelegentlich etwas kurzatmig aus – ebenso wie die melodische Phrase, die häufig unmittelbar nach ihrem Erklingen zur Bekräftigung wiederholt wird“ Zitiert nach Völckers: Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist (1944), S. 91. Da das Cellokonzert vermutlich noch vor der *Frühlingsfeier* entstanden ist, lässt sich dieser Hinweis nicht bestätigen.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3
1–8	9–16; 17–29	29–36	37–44; 45–53 (+Kadenz)	57–61
G-Dur	G-Dur	D-Dur	D-Dur	G-Dur

Tabelle 5.20: Formaler Aufbau des *Konzert in D-Dur*, 2. Satz.

Materials, das bereits in der Orchesterstimme vorgestellt wurde. Die einzige Ausnahme bildet T. 17, in welchem lediglich zuvor erklangene Motive aufgegriffen werden; das Thema selbst kehrt jedoch nicht wieder.

Der dritte Satz ist in seiner Faktur besonders schlicht gehalten. Zumsteeg greift dabei auf die Rondoform zurück, wobei das 16-taktige Ritornell aus einem Wechselspiel zwischen Solocello (T. 1–8) sowie den Bläsern (T. 9–16) besteht. Obwohl die Ritornelle streng wiederholt werden, sind sie in der Partitur stets ausgeschrieben. Die Orchesterbegleitung teilt sich in parallele, in der Regel im Terzabstand gehaltene, Violinen sowie die Bassbegleitung, bei welcher die Viola mit dem Bass *colla parte* häufig durch Faulenzerzeichen notiert ist.

Ritornell	Solo 1	Ritornell	Solo 2	Ritornell
1–16	17–59	60–74	75–117	118–133
D-Dur	A-Dur	D-Dur	F-Dur; d-Moll	D-Dur
Solo 3	Ritornell	Solo 4	Ritornell + Schluss	
134–162	163–179	180–219	220–251	
G-Dur	D-Dur	D-Dur; A-Dur	D-Dur	

Tabelle 5.21: Formaler Aufbau, *Konzert in D-Dur*, 3. Satz.

Insbesondere die Verteilung der Tonarten zeigt Zumsteegs Hang, eine Spannung aufzubauen, die erst im letzten Formteil geschlossen wird. Zumsteeg lässt das Solocello zum Orchester kontrastierend erscheinen. Im Verhältnis der Tonarten verwendet er Dominante (Solo 1), gleichnamiges Moll (Solo 2), Subdominante (Solo 3) und erst im letzten Solo Tonika und Dominante (Solo 4). Es zeigt sich an diesem Aufbau, dass Zumsteeg offenkundig eine tonartliche Geschlossenheit im Sinn hatte, die jedoch bis zuletzt zwischen Orchester und Soloinstrument unterscheidet.

Zumsteeg lässt bereits in diesem Konzert viele der Charakteristika seiner späten Kompositionsweise erkennen, die allerdings besonders in Motivik und kompositorischer Form auf das Werk eines jungen Komponisten deuten. Während das Solocello bereits auf den fähigen Cellisten Zumsteeg blicken lassen, ist die Begleitung äußerst schlicht gehalten. Der zweiten Violine kommt dabei die Rolle einer harmonischen Ergänzung zu, sodass sie sich parallel der ersten Stimme vollständig unterordnet. Bemerkenswert ist das für den späteren Zumsteeg prägnante Vermischen von Solostimme und Orchestertutti, in welchem Melodien und Phrasen neu instrumentiert werden.

5.4.5 *Konzert in B-Dur* (LWV A II 4)

Das *Konzert in B-Dur* von 1779 (Cod. Mus. II fol. 52e) hat sich in Partitur sowie in Stimmabschriften erhalten. Während die Partitur kein Titelblatt enthält, haben sich auf den Bassstimmen gleich zwei erhalten. Orlamünder-Volk, die 2006 mit ihrer Arbeit eine ausführlichere Besprechung des Kon-

zerts sowie eine wissenschaftliche Edition vorlegte, hat beide Titelblätter abgedruckt.¹³² Es lassen sich aufgrund der unterschiedlichen Eigenschaften der Schrift mindestens zwei verschiedene Hände identifizieren.¹³³ Während die Unterschrift Zumsteegs auf dem ersten Titelblatt in dieser Zeit als üblich zu gelten hat, fällt die zweite Unterschrift durch ihre davon unterschiedene Schreibweise auf.¹³⁴ Die Noten zeigen ein uneinheitliches Schriftbild, sowie eine für die sonstige Niederschrift der Cellokonzerte ungewöhnliche Notationsweise, indem beide Oboen gemeinsam notiert wurden, statt als getrennte Stimmen behandelt zu werden. Zumsteeg verwendet neben der gewöhnlichen Besetzung (Solo-Vlc., 2 Vl., 2 Vla., B., 2 Cor., 2 Ob.) geteilte Bratschen. Die Schriftzüge der Satzbezeichnungen sind in der Partitur schlicht gehalten. Während die doppelten Violoncello- und Bassstimme in den Stimmenheften im Schriftbild äußerst ähnlich auftreten, sind die Violin- und Violastimmen im Schreibduktus als davon verschieden zu werten.¹³⁵ Auch die Bläserstimmen weisen eigene Schreibcharakteristika auf.¹³⁶ Bei diesen treten die Eigenarten der mit Verzierungen geschriebenen Satzbezeichnungen am deutlichsten auf.

Der erste Satz gliedert sich problemlos in den charakteristischen Eigenschaften von Zumsteegs Oeuvre ein. Orlamünder-Volk beschreibt den Aufbau als dreiteilige Liedform.¹³⁷ Jedoch wird dieser dem Konzertsatz weniger gerecht, wie ihre später angeführte präzise Aufstellung der einzelnen Themen und Abschnitte nahelegt.¹³⁸

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3
1–49	49–102	102–125	126–149	149–155
1. Thema B-Dur; 2. Thema F-Dur	1. Thema B-Dur, 2. Thema F-Dur	F-Dur	F-Dur	f-Moll→G-Dur
Solo 3	Tutti 4	Solo 4	Tutti 5 (+ Kadenz)	Tutti 6 (Schluss)
156–175	176–180	180–201	201–208	209–217
c-Moll; B-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur

Tabelle 5.22: Formaler Aufbau des *Konzert in B-Dur*, 1. Satz.

Die Diskussion, ob mit dem vorliegenden Satz eine Sonatenhauptsatzform vorliegt, erübrigt sich als mögliche analytische Lesart, weil sie wenig Aussagekraft über die kompositorische Anlage besitzt.¹³⁹ Im zweigeteilten ersten Tutti (T. 1–26; T. 27–48) treten die beiden Hauptthemen auf. Um eine deutliche Trennung zwischen beiden Abschnitten zu erzeugen, verwendet Zumsteeg – wie an

¹³² Siehe Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. II, Abb. 1+2.

¹³³ Mit Bleistift wurden zusätzlich noch Vermerke seitens der Bibliothek eingetragen. Ob in diesem Rahmen die ansonsten für Zumsteegs Werk unüblichen ebenfalls mit Bleistift eingetragenen Kreuze (X) zur Markierung einzelner Takte hinzugefügt wurden, lässt sich bisher nicht beantworten.

¹³⁴ Vgl. Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. 41. Orlamünder-Volk geht deshalb davon aus, dass es sich bei der Handschrift um mehrere Schreibhände handelt. Dieser These ist beizupflichten, denn gerade bei den beiden Bassstimmen werden die Satzbezeichnungen konsequent mit Großbuchstaben begonnen, während sie in der zweiten Abschrift klein geschrieben werden.

¹³⁵ Beispielsweise in den mit geschwungener Schrift geschriebenen Satzbezeichnungen.

¹³⁶ Beispielsweise die Balken bei punktierten Notengruppen, die sich durch den sparsamen Tinteneinsatz von den Streicherstimmen abgrenzen.

¹³⁷ Siehe Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. 85.

¹³⁸ Siehe ebd., S. 85–88.

¹³⁹ Orlamünder-Volk kommt zu dem Ergebnis, dass der Satz als „Vorform der Sonatenkonzertsatzform ohne Durchführung“ einzuschätzen sei. Entsprechend wird der 2. Soloeinsatz (T. 126) von ihr als Reprise betrachtet.

anderer Stelle auch – eine kurze Pause in allen Stimmen. Bereits an dieser Stelle zeigt sich, weshalb Zumsteeg den häufig strikt eingehaltenen Rahmen von 12 Takten durchbricht.

The image shows a musical score for measures 24-27 of the first movement of the Concerto in B major. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Cor. Es (1+2), Ob. (1+2), Vl. 1, Vl. 2, Vla., and B. The music is in 3/4 time. The dynamic marking is piano (p). The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Abbildung 5.24: *Konzert in B-Dur*, 1. Satz, T. 24–27.

Zumsteegs erstes Thema erreicht bereits auf den ersten Schlag von T. 25 die volle Periode, wird jedoch über zwei Takte verlängert, um ein Dominantverhältnis aufzubauen, das schlussendlich zum zweiten Thema überleitet, welches seinerseits in F-Dur steht. Diese zweigeteilte Form findet sich ebenso im ersten Soloabschnitt (T. 49–80), welcher neben den beiden im Orchester bereits vorgestellten Themen weiteres kompositorisches Material einführt. Da dieses jedoch nicht wiederkehrt, ist es zutreffender, es als Füllmaterial zu betrachten.¹⁴⁰ Tutti 3 und Solo 3 stellen durch ihre Modulation in den Mollbereich eine reguläre Ausweichung dar. Da das kurze dritte Tutti mit keiner eigenen Melodie bzw. einem bereits vorhandenen Thema versehen ist, handelt es sich dabei ausschließlich um die Überleitung zum dritten Soloabschnitt. Die Harmoniefolge f-Moll → D-Dur → G-Dur → c-Moll zeigt die dominantisch konstruierte Modulation. Die Zieltonart ist indes bereits durch die Dynamik angedeutet.

Zumsteeg lässt durch den f-Moll Dreiklang im Piano im Unisono das c auf die betonte Zählzeit im Forte erklingen. In T. 176–201, dem vierten Tutti und Solo, greift Zumsteeg auf das Material des zweiten Themas zurück, wobei jedoch dem Tutti lediglich eine kurze, viertaktige einleitende Funktion zukommt. Durch die Regelmäßigkeit des Aufbaus ergibt sich ein Aufbau 4 (Tutti) + 4 (Solo) + 16 (+ 1 Schlag).

Vergleicht man damit die vier komponierten Soloabschnitte, fällt auf, dass Zumsteeg jedem Abschnitt eine eigene charakteristische Funktion zugewiesen hat. Lediglich der erste Soloabschnitt mit über 50 Takten besitzt die Länge, um beide Themen sowie Fortführungen vorzustellen. Den folgenden Soloabschnitten liegt jeweils nur ein Thema mit Fortführungen zugrunde. Der zweite entpuppt sich als Erweiterung des ersten Themas, der dritte als unabhängiger Mollabschnitt, sowie der vierte als Erweiterung des zweiten Themas. Der Aufbau lässt damit erneut das blockhafte Komponieren entdecken, in welchem Zumsteeg die beiden Hauptthemen lediglich als Ausgangspunkt verwendet, um mit neuem thematischen Material die Fortführungen zu bestreiten. Eine kleinteilige motivisch-

¹⁴⁰ Orlamünder-Volk betrachtet die Überleitung (T. 71–80) als drittes Thema. Siehe Orlamünder-Volk: *Das Konzert für Violoncello in B-Dur* (2006), S. 87.



Abbildung 5.25: *Konzert in B-Dur*, 1. Satz, T. 149–151.

thematische Arbeit fehlt dabei genauso wie eine Durchführung in Form harmonischer Verarbeitungen des Themas. Diese Kompositionsweise verdeutlicht, dass Zumsteeg durchaus innerhalb eines strengen Schemas komponierte, das jedoch nicht in Einklang mit einer Sonatenhauptsatzform zu bringen ist.

Zumsteegs Konzeption des zweiten Satzes bedient sich einer Mischform aus der von ihm gebräuchlichen Kompositionsweise von in der Regel drei Soloabschnitten sowie einer ABA'-Form. Allerdings ist Zumsteeg gerade in den starren Formen bemüht, durch kleine Varianten und Veränderungen die Form schlussendlich äußerst flexibel zu gestalten. Das Formschema lautet entsprechend:

A		B		A'		
Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3	Solo 3	Tutti 4 Kadenz Schluss
1–10	11–45	46–54	54–60	61–64	64–82	83–94
Es-Dur	Es-Dur	B-Dur	B-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur

Tabelle 5.23: Formaler Aufbau des *Konzert in B-Dur*, 2. Satz.

Das Stück selbst basiert praktisch ausschließlich auf musikalischem Material, das im ersten Soloabschnitt (T. 11–45) vorgestellt wird.¹⁴¹ Es lässt sich damit in das Themenmaterial A (T. 11–14), das auch im Tutti erklingt, B (T. 23–37) sowie C (T. 38–45) einteilen.

Die Konstruktion des Satzes ist für Zumsteeg deswegen ungewöhnlich, weil er statt eines feststehenden Ritornells eine semivariable Form wählt. Während insbesondere mit dem Einsetzen der Hörner und dem punktierten Rhythmus ein üblicher Orchesterschlag Verwendung findet und damit als vertikaler Marker eingesetzt wird, liegt die eigentliche Melodie in den Oboen. Zumsteeg wiederholt zwar in den einzelnen Ritornell-Abschnitten diese ersten vier Takte ohne tiefgehende Veränderung, die anschließende ebenfalls viertaktige Phrase (T. 5–8; T. 50–53; T. 61–64) ist jeweils auf eine neue Weise komponiert. Zumsteeg verwendet damit keine für ihn übliche Rondoform, sondern war offenkundig darum bemüht, die strukturgebenden Ritornellanfänge zu verwenden, ohne auf direkte

¹⁴¹ Orlamünder-Volk bezieht die Kompositionsweise auf die Ausführungen Joachim Quantz über das Allegro und damit den ersten Satz. Siehe Johann Joachim Quantz: *Johann Joachim Quantzens ... Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. mit verschiedenen ... Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert, Berlin 1752, § 33, S. 295. Indes ist Zumsteegs Kompositionsweise von derjenigen, die Quantz für das *Adagio* fordert (§ 35–37, S. 298–299) durchaus zutreffend.

Wiederholungen zurückzugreifen. Deutlich wird dies insbesondere im dritten Tuttiabschnitt, in welchem das Violoncello die Stimme der Oboe 1 übernimmt, während die Oboe 2 schweigt. Solo und Tutti werden entsprechend vermischt, was von Zumsteeg insbesondere in den ersten Sätzen Anwendung findet. Und gerade an der Oboenstimme zeigt sich, dass Zumsteeg das zweite Tutti kopiert hat, allerdings durch das Ersetzen der Oboe durch das Soloinstrument eine kunstreiche Überlagerung erzeugt. Denn während Orchester und insbesondere Oboe 1 sich streng an das Tutti halten, spielt das Solocello in T. 65 über die Tuttistelle seinen eigenen ersten Einsatz. (T. 15f.). Zumsteeg überlagert damit beide Hauptthemen, sodass die Grenzen zwischen Tutti- und Sologruppe verschwimmen.

Der als „Rondo. Allegro assai“ überschriebene dritte Satz gestaltet sich entsprechend dem Titel als Ritornellform mit insgesamt drei Couplets, die von vier Ritornellen eingerahmt werden.¹⁴² Er folgt damit dem gewöhnlichen Aufbau, allerdings findet sich auch in diesem Stück die wechselseitige Funktion zwischen Solocello einerseits und Oboe andererseits. Das Ritornell (T. 1–16) besteht aus zwei achttaktigen Perioden, wobei die erste das Thema durch das Soloinstrument zum Erklingen bringt, wohingegen im zweiten eine Bläserbegleitung hinzutritt. Die Melodie wechselt dabei in die erste Violine, das Soloinstrument schweigt. Da die Soloteile stets sukzessiv neues Material verwenden und das Thema des Ritornells in den Soloteilen nicht verarbeitet wird, spricht Orlamünder-Volk von einer „unvermischte[n] Rondoform“¹⁴³. Diese Einschätzung trifft zu, greift allerdings zu kurz, denn Zumsteeg zeigt darin, wie formelhaft der Satz aufgebaut ist. Er flechtet in das zweite Couplet eine direkte Vermischung von Soloteilen sowie Tuttiabschnitten in die Komposition (T. 117–138) ein. Wie bereits im zweiten Satz greift Zumsteeg im dritten Ritornell auf einen Wechsel der Instrumentation zurück: Das Ritornellthema, das an allen anderen Stellen vom Solocello angeführt wird, erklingt in T. 170–177 in der Oboe lediglich vom Bass begleitet. Entsprechend kontrastierend erscheint der volle Tuttieneinsatz in T. 178 im fortissimo. Das thematische Vorbild findet sich erneut, wie im zweiten Satz, bereits im zweiten Ritornell (T. 81–96), in welchem das Solocello ebenfalls lediglich vom Bass begleitet das Thema vorträgt.

5.4.6 *Konzert in As-Dur A-Dur (LWV A II 9)*

Das *Cellokonzert As-Dur A-Dur* (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52f) stellt innerhalb der Cellokonzerte Zumsteegs eine Ausnahme dar. Sowohl durch seine einsätzigste Konzeption als auch durch die Satzreihenfolge und die Verwendung verschiedener Tonarten in den Ecksätzen lassen es im Schaffen Zumsteegs als singulär erscheinen. Swain hat in seiner Publikation das Konzert mit beiden Tonarten bezeichnet, die für das Konzert maßgeblich sind und dessen Bezeichnung ich folge.¹⁴⁴ Es hat sich in zwei Abschriften überliefert, einer Partitur sowie einer Stimmabschrift¹⁴⁵ dessen *Largo* jedoch für Zumsteeg ungewöhnlich notiert ist.¹⁴⁶ Die fehlende Kennzeichnung der Soloabschnitte in den Noten der Solostimme sowie der Partitur weicht im ersten Satz von Zumsteegs anderen Cellokonzerten ab.¹⁴⁷ Die Reinschrift der Partitur mit je sechs Notenzeilen pro System steht in Widerspruch zu den gewöhnlichen Rastrierungen mit zehn Zeilen pro Seite.¹⁴⁸ Darüber hinaus finden sich Ergänzungen,

¹⁴² Für den regulären Aufbau siehe Orlamünder-Volk: Das Konzert für Violoncello in B-Dur (2006), S. 90.

¹⁴³ Siehe ebd., S. 90.

¹⁴⁴ Vgl. Swain: Three cello concertos (1991), 117–130, hier S. 117.

¹⁴⁵ Von Vl. I existieren zwei Abschriften. Zusätzlich existieren von Vl. I und B darüber hinaus Ripienostimmen.

¹⁴⁶ Zumsteeg verwendet bei der Solostimme im ersten Einsatz in der Regel Tenor oder Bassschlüssel sowie *8va*-Zeichen, um den jeweiligen Tonumfang abzudecken. Die Cellostimme des *Largos* steht jedoch nur während der Tuttiabschnitte im Bassschlüssel, ansonsten findet der Violinschlüssel Verwendung.

¹⁴⁷ Während alle anderen Stimmen durch den Vermerk „Solo“ gekennzeichnet wurden, unterbleibt diese Bezeichnung in der Cellostimme.

¹⁴⁸ Lediglich auf der ersten Seite findet sich die zehnzeilige Rastrierung, von der jedoch selbst mit eigenständig notierten Hornstimmen noch drei Zeilen leer bleiben. Ab der folgenden Seite werden Cor. 1+2 in derselben Stimme notiert, wodurch die Zahl von 6 Zeilen pro System erreicht wird.

die zeigen, dass eine Korrektur der Noten, womöglich von dritter Hand, zu einem späteren Zeitpunkt stattgefunden hat.¹⁴⁹ Die Abschrift hat wohl sukzessiv stattgefunden, die Rastrierung muss jedoch bereits zuvor vorgenommen worden sein, denn ab fol. 16 der Partitur beginnt erneut eine zehnzeilige Notation, die trotz ausgeschriebener Blasinstrumente eine Zeile unbeschrieben lässt.¹⁵⁰ Erst mit der Tempobezeichnung „Primo Tempo“ (fol. 24) wurde passend mit neun Zeilen rastriert. Bei den Solostimmen existiert lediglich eine einzige zwölfzeilige Rastrierung bei der Violine. 1, während alle anderen Stimmen mit zehn Zeilen vorgefertigt wurden. Die Notenblätter der Partitur bestehen damit aus mindestens drei verschiedenen Arten: vorrastrierten zwölfzeiligen, vorrastrierten zehnzeiligen sowie beim Kopierungsprozess angefertigten neunzeiligen Notenblättern.

Formal gliedert sich das Konzert im Gegensatz zu allen anderen Konzerten in der formalen Anlage in vier separate, jedoch miteinander verbundene Sätze: *Largo*, *Adagio*, *Allegro* und *Primo Tempo*. Bereits die Reihenfolge macht deutlich, dass Zumsteeg kein üblicher Aufbau vorschwebte, indem er schon zu Beginn zwei langsam gehaltene Sätze voranstellt. Da sich das *Primo Tempo* auf das *Adagio* bezieht, verwendet Zumsteeg eine umgekehrte Temporeihenfolge (Langsam–schnell–langsam), die um eine langsame Einleitung ergänzt wurde.¹⁵¹ Auch die tonartliche Konzeption, durch welche die Einleitung in As-Dur von den folgenden drei Sätzen in A-Dur entrückt wird, legt diesen Schluss nahe. Die Konzeption des Konzertes als Ganzes wird durch die einzelnen besonders komponierten Überleitungen zwischen den Sätzen deutlich. Alle Sätze sind äußerst kurz gehalten und erreichen insgesamt nicht einmal die Länge von 200 Takten.¹⁵²

Das *Largo* lässt sich als zweigeteilte Form mit Orchester- (A) und Soloteil (B) beschreiben und wirkt fragmentarisch.¹⁵³ Zumsteeg benutzt die von ihm auch in anderen Konzerten verwendeten großen Orchestereinsätze zur deutlichen Positionierung des Themas im Tuttiabschnitt. Die im Mediantverhältnis stehenden großen Orchestereinsätze in T. 1–2 und T. 3–4 offenbaren die Schwierigkeiten bei der Verwendung der Hörner in Es. Zumsteeg verzichtet im tonartfremden C-Dur im ersten Einsatz entsprechend darauf und lässt sie erst im zweiten Fanfarenklang auf Es-Dur mit kleiner Septime erklingen. Kompositorisch widersprüchlich erscheint damit der erste kleiner besetzte C-Dur Akkord im Fortissimo gegen den größer besetzten Es7 Akkord im Piano. Bis T. 4 erklingen damit lediglich zwei Akkorde, deren Fortschreitung schlussendlich in die Tonika As-Dur in T. 5 führt, jedoch auf eine eigene Melodie verzichtet. Die ersten Takte müssen entsprechend als Einleitung gewertet werden.

Das eigentliche Thema (T. 5–11) besteht aus einer Verkettung zweitaktiger Motive (2+2+2+1), an die sich eine kurze Fortspinnung (T. 12–16) in gleicher Form (2+2+1) anschließt. Es sind gerade die Abschlüsse, in denen Zumsteeg entlegene harmonische Verbindungen sucht. Bereits von T. 8 auf T. 9 tritt ein weiterer Mediantsprung auf (As-Dur → C-Dur), dessen kurzzeitige harmonische Ausschweifung jedoch bereits in T. 11 (G7 → B7) zurückgeführt wird. Erst in T. 14 wird die Tonika erreicht, jedoch nur um in der Wiederholung der Fanfarenklänge in C-Dur und Es7 (T. 17–20) erneut entrückt zu werden.¹⁵⁴ Durch die abgesetzten Sechzehntel (T. 5–6) entstehen leichte Reminiszenzen

¹⁴⁹ Etwa durch das Hinzufügen von Violinschlüsseln mittels Rotstift in T. 34 oder auch der Dynamik im letzten Takt des ersten Satzes.

¹⁵⁰ Es zeigt sich darüber hinaus ein anderes Linienbild, da die untersten beiden Linien des Rastrals signifikant enger liegen, als die vorherigen, sodass sich der Unterschied der Rastrierung (fol. 2–15 und. 16–26) gut erkennen lässt.

¹⁵¹ Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 117–118.

¹⁵² Bei den anderen Konzerten übersteigt in der Regel bereits der erste Satz 200 Takte.

¹⁵³ Swain bezeichnet die Form als A' B, jedoch gibt es abgesehen von der Wiederholung der ersten vier Takte, die eher als trennendes, denn als verbindendes Element wirken, keine weitere Verknüpfung. Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 118.

¹⁵⁴ Swain sieht in der harmonischen Fortschreitung eine Halbkadenz auf F-Dur. Durch die Fortschreitung C-Dur, F-Dur, C-Dur, F-Dur mit anschließendem G7 halte ich es für naheliegender von einer Kadenz in C-Dur zu sprechen, wengleich durch die harmonisch unklare Verbindung vom vorhergehenden As-Dur ein etwaiges Grundtongefühl nicht bedient werden kann.

an den ersten Satz des Konzertes in c-Moll (LWV A II 7), in welchem die Violinen in ähnlicher Weise gegen die restlichen Instrumente spielen. Der Einsatz des Solocellos (T. 21–31) unterscheidet sich von den anderen Soloeinsätzen, indem Zumsteeg nicht auf das Thema des Orchesters zurückgreift und erst in T. 31–32 die hüpfende Melodie aus T. 4–5 einflechtet, sodass der Soloteil in zwei heterogene Teile getrennt wird. Zumsteeg verwendet insbesondere im hinteren Abschnitt (T. 34–44) Sequenzen als kompositorisches Mittel.¹⁵⁵ Mit dem Erreichen des As-Dur-Klangs in T. 40 komponiert Zumsteeg eine Überleitung in welcher erneut zwei Mediantsprünge (T. 44) B7 → G7 → E7 ungewohnte Fortschreitungen darstellen. Auch wenn die harmonischen Schritte unvermeidbare Querstände erscheinen lassen, war das Prinzip der schrittweisen Bewegung der Einzelstimmen maßgeblich, sodass trotz des ungewöhnlichen Klangeindrucks keine Regel der Stimmführung verletzt wurde.

Abbildung 5.26: Notenausschnitt des *Konzert in As-Dur A-Dur*, T. 41–44.

Das *Adagio* ist im Aufbau freier gehalten. Insgesamt wird es durch einen ersten Orchesterabschnitt (T. 45–59) sowie zwei Soloteile (T. 59–74 u. 78–92) bestimmt. Das Orchester tritt nach dem Einsatz des Solocellos nur noch durch kurze Einwürfe auf, die den harmonischen Bezug zum Phrasenabschluss festigen.¹⁵⁶ In der ersten Phrase des Orchesters (T. 45–51) wird das musikalische Material vorgestellt, dem sich eine zweite Phrase mit neuem Material (T. 52–58) anschließt. Der harmonische Abschluss des Tuttis, der durch eine Trugschlusskadenz eingeleitet wird und durch eine anschließende Pause eine weitere Hervorhebung erfährt, zeigt, dass durch diese deutliche kadenzierte Wendung dem Einsatz des Solocellos genug Raum gegeben werden sollte. Diese drei Phrasen werden während des Stückes verarbeitet, sodass beim ersten Solocelloeinsatz das Material der ersten Phrase Verwendung findet. Der zweite Solocelloeinsatz lässt zwar im ersten Abschnitt (T. 78–92) neues Material erklingen, jedoch wird ab T. 78 die erste und zweite Phrase des Orchesteranfangs aufgegriffen. Gerade der Abschluss des Solocellos verdeutlicht, wie sehr Zumsteeg an dieser Stelle mit den Phrasen gearbeitet hat. Ab T. 87, in welchem auch die vorbereitete E-Dur Kadenz ihren Abschluss findet, spielt die Violine 1 zusammen mit der Viola das thematische Material der zweiten Phrase eine Quart tiefer, während das Solocello einen Takt später die erste Phrase intoniert.

Dass die Solostimme bereits in T. 88 die zweite Phrase weiterentwickelt und zu einem ariosen Lauf in 32tel übergeht, zeigt die Idee Zumsteegs, an dieser Stelle einen kurzen kadenzartigen Höhe-

¹⁵⁵ Sowohl die harmonische Disposition, als das sich anschließende sequenzierende Verfahren erinnert an Zumsteegs *Ouvertüre in D-Dur* (D-SI, Cod. Mus. II fol. 51d), T. 118f. sowie 131f.

¹⁵⁶ So etwa T. 21, T. 30–32 und T. 47–48.

Abbildung 5.27: *Konzert in As-Dur A-Dur*, T. 88–91.

punkt des Stückes zu komponieren. Zumsteegs Vorbild des gesamten Satzes orientiert sich an der Kompositionsweise, die er für seine Arien verwendete. Der Tonumfang des Solocello umfasst den Bereich von a-c², – also ca. 1 ½ Oktaven – und liegt somit innerhalb der Stimmlage einer Alt-Stimme. Der Verzicht auf große Sprünge sowie die fortschreitende Melodiegestaltung verstärken den ariosen Charakter darüber hinaus noch weiter. Die erst im *Adagio* auftretenden Oboen treten kaum in Erscheinung.¹⁵⁷

Das Allegro im Allabreve-Takt stellt den längsten Abschnitt des Konzertes dar.¹⁵⁸ Die insgesamt 75 Takte bilden eine ABA'-Form, wobei der A-Teil aus einem Solocelloabschnitt (T. 94–102) und einem Tuttinachspiel (T. 103–113) besteht. Swain erkennt im Beginn des Solocellos (T. 94f.) eine Wiederholung im Tonumfang sowie der Intervallstruktur des *Adagio*. Da weder Instrumentierung noch Rhythmus übereinstimmen, ist lediglich die prominente Platzierung des Motivs an erster Stelle der jeweiligen Themen als verbindendes Element zu verstehen. Eine Ähnlichkeit zwischen beiden Sätzen ist allerdings ausschließlich in der Anfangsfigur zu erkennen, auf die Zumsteeg floskelhaft häufig zurückgreift und die sich als nicht sonderlich charakteristisch erweist.¹⁵⁹ Der eigentliche Soloabschnitt (T. 113–144) zerfällt in zwei Teile, die durch ein Orchesterzwischenenspiel (T. 125–134) unterbrochen werden. Zumsteeg lässt in T. 113 *una voce* alleine einsetzen und ergänzt erst auf die Haltetöne (T. 114 u. 116) eine diatonisch absteigende Melodie in den Violinen.

Die zurückhaltende, kleinformatige Melodie wird durch den lediglich die Kadenz ergänzenden Bass solistisch ins Zentrum gestellt. Parallel dazu komponierte Zumsteeg ebenfalls den unterbrechenden Orchestereinsatz T. 125–134, in welchem das Solocello *colla parte* mit der ersten Violine spielt, die sich im Terzabstand zum Bass befindet.

Formal lässt sich das Konzert entsprechend als A (a b), B (c d e), A' (a' b') verstehen. Durch die innere formale Struktur der Solocello-Stimme zeigt sich, dass der Satz, wie Swain annimmt,

¹⁵⁷ Abgesehen von langen Haltetönen, existiert nur im Tutti in T. 30–32 eine kurze eigene Melodie, die sich jedoch den Violinen unterordnet.

¹⁵⁸ Swain argumentiert, dass durch den Allabreve-Takt die Länge der einzelnen Sätze angeglichen wäre. „[T]he Allegro indication coupled with the alle-breve meter tends to equalize its length with that of the Largo and Adagio.“ Zitiert nach Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 124.

¹⁵⁹ Zur Festigung dieser These findet sich ein weiterer Hinweis im selben Konzert, in welchem Zumsteeg im Tempo primo eine Wiederholung des Themas aus dem *Adagio* wählt und auf die abwärts gerichtete Figur zugunsten eines punktierten Rhythmus verzichtet. Ein weiteres Beispiel wäre der erste Einsatz des Solocellos, in welchem Zumsteeg ebenfalls auf die Floskel verzichtet.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Bass (B.). The score is in A major (two sharps) and common time. The measures are numbered 113 to 117. The Violoncello part is marked 'Solo' and 'p'. The Bass part is marked 'p'. The Viola part is marked 'p'. The Violin I and II parts are marked 'Solo' and 'p'.

Abbildung 5.28: *Konzert in As-Dur A-Dur*, T. 113–117.

eine grobformale Arienstruktur besitzt, sich jedoch ebenfalls als verkürztes Rondo verstehen lässt. Insbesondere die Verschiedenheit der Themen zwischen dem Ritornell sowie dem ersten Einsatz des Solocello spricht dafür, aber auch die von Zumsteeg ebenfalls in früheren Konzerten verwendete Zweiteilung des Themas selbst in einen vorangestellten Abschnitt, in welchem die Cellostimme das Melodieinstrument darstellt, sowie einen anschließenden Abschnitt des Orchesters mit neuer Melodie.¹⁶⁰

Die 17 Takte des *Tempo Primo* stellen eine leichte Variante des Themas des *Adagio* dar. Nach einer exakten Wiederholung (T. 169–175) folgen lediglich noch kadenzierende Wendungen, die die Grundtonart A-Dur des Stückes festigen und eine Schlusswirkung erzielen. Da kein neues Material in diesen Teil des Konzertes eingebracht wird, lässt sich der Abschnitt kaum als eigenständiger Satz betrachten. Vielmehr tritt darin zutage, dass Zumsteeg eine geschlossene Form anstrebte, zu deren Erfüllung ein erneutes Erklängen des *Adagio* vonnöten war.

Das *Cellokonzert As-Dur A-Dur* ist in seiner Konzeption innerhalb des Schaffens Zumsteegs außergewöhnlich. Nicht nur die Verwendung von zwei weit entlegenen Tonarten in den äußeren Sätzen eines Konzertes, sondern auch eine Viersätzigkeit, die jedoch durch die auskomponierten Überleitungen zwischen den Sätzen ein neues Konzept vermuten lässt, stellen Ausnahmen dar. Auch die Kürze des Werkes ist mit keinem anderen Konzert vergleichbar. Da die erhaltenen Abschriften des Konzertes keine auffällige Spur der Eile oder Flüchtigkeit erkennen lassen, muss davon ausgegangen werden, dass Zumsteeg die Konzeption dieses Konzertes bewusst in dieser Art und Weise gestaltet hat. Durch die harmonische Trennung zwischen Einleitung (in As-Dur) und Hauptteil (A-Dur) sowie die Verwendung der Abschnittsbezeichnung *Primo tempo* liegt darüber hinaus der Gedanke nahe, dass das Werk als konzertante Ouvertüre gedacht war. Im direkten Vergleich zeigen sich bei einer Gegenüberstellung des Konzertes mit der ebenfalls im Jahr 1788 komponierten Ouvertüre der *Tamira* Übereinstimmungen.

5.4.7 *Konzert in G-Dur* (LWV A II 5)

Zumsteeg wählt als Besetzung lediglich das Solocello sowie zwei Violinen und Bass – Bläserstimmen existieren weder in Partitur noch im Stimmauszug, genau wie die von Zumsteeg in anderen Konzerten häufig mit den Bässen *colla parte* geführte Viola. Die Partitur wurde erneut auf

¹⁶⁰ Vgl. etwa das Rondo im *Cellokonzert in D-Dur* (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52d).

Konzert As-Dur A-Dur	Ouvertüre <i>Tamira</i>
Largo 44 Takte As-Dur	Largo 13 Takte f-Moll / As-Dur
	Allegro 14 Takte Es-Dur
Adagio 49 Takte A-Dur	Adagio 7 Takte Es-Dur / C-Dur
Allegro 75 Takte A-Dur	Allegro assai 7 Takte [f-Moll]
Tempo primo 17 Takte A-Dur	Tempo primo 6 Takte f-Moll

Tabelle 5.24: Vergleich des *Konzert in As-Dur A-Dur* mit der Ouvertüre aus *Tamira*.

zwölfzeilig rastriertes Notenpapier geschrieben und gebunden. Die Noten sind generell in Schönschrift geschrieben, lediglich die letzten beiden Takte des dritten Satzes, die auf der Titelseite notiert sind, widersprechen der reinlichen Notenschrift. Die Unterschrift auf dieser Seite entspricht der von Zumsteeg üblichen, sodass sich mutmaßen lässt, dass er auch der Schreiber der gesamten Partitur war. Weshalb die fehlerhaften Stellen ihm jedoch nicht aufgefallen sind, lässt sich daraus nicht erklären. Sowohl in den Stimmen, wie auch in der Partitur wurde lediglich zwischen Violin- und Bassschlüssel gewechselt, ein Tenorschlüssel tritt nicht auf. Entsprechend lässt sich daraus der vage Schluss ableiten, dass Zumsteeg für seine späteren Konzerte diese Art der Notation bevorzugt, was die Indizien bestärkt, dass die Datierung 1792 authentisch ist. Es handelt sich damit um das vermutlich späteste Konzert von Zumsteeg. Das Konzert besteht erneut aus drei Sätzen: *Allegro moderato*, *Andante grazioso* und *Allegretto*. Bereits in der tonartlichen Disposition zeigt sich, dass Zumsteeg erneut ein Konzert mit Überleitungen konzipierte, sodass alle Satzteile durch Zwischendominanten harmonische Verbindungen schaffen.

Der erste Satz besteht aus lediglich 123 Takten und lehnt sich konzeptuell an den Satz des *As-Dur A-Dur Konzertes* an. Zumsteeg verwendet eine Exposition, die mit einer Solokadenz ohne Begleitung beginnt. Dem Konzertsatz liegt damit eine freie Form zugrunde.¹⁶¹

Soloexposition	Tutti	Solo	Coda
1–15	16–60	61–110	111–123
G-Dur	G-Dur	G-Dur	D-Dur

Tabelle 5.25: Formaler Aufbau des *Konzert in G-Dur*, 1. Satz.

¹⁶¹ Vgl. davon abweichend die formale Gliederung von Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 157.

Swain bezieht die Soloexposition auf die Tradition der Solofanfارة in Neapolitanischen Sinfonien.¹⁶² Wenn gleich Rhythmus und Melodie zu Beginn (T. 1–3) fanfarenartig angelegt sind, zeigt die große Anzahl an Verzierungen deutlich, dass der Solocellist im Vordergrund stehen sollte.

Allegro moderato
Solo

The image shows three staves of music for cellos (Vlc.). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato' and the part is labeled 'Solo'. The music begins with a melodic line in the right hand, heavily decorated with trills and grace notes. In measure 6, there is a triplet of eighth notes in the right hand. The second and third staves continue the melodic and harmonic development, with the third staff showing a bass clef in the final measures.

Abbildung 5.29: *Konzert in G-Dur*, 1. Satz, Soloexposition T. 1–11.

Darüber hinaus zeigt sich mit der Triole in Takt 6, dass Zumsteeg durch die Verzierung und Überbindung gegen die Betonung des Zeitmaßes komponiert. Durch diese bewusst gesetzte rhythmische Verschiebung erzeugt er das genaue Gegenteil einer militärischen Fanfare: Durch die 32tel-Vorschläge sowie die Sequenzierung in Terzen entsteht eher der Eindruck eines frei improvisierten Cellosolos und damit einer vorgezogenen Kadenz. Ähnlich wie im *Konzert As-Dur A-Dur* zeigt sich im *Konzert in G-Dur* ein Hang zum klanglichen Experiment, in welchem Zumsteeg die Form selbst zu variieren und eine strenge Vorgabe zu vermeiden versucht. Womöglich lässt sich dies als Reaktion auf den Vorwurf Junkers lesen, der Zumsteeg bei seinen Cellokonzerten die Nähe zu seinem Lehrer Poli vorgeworfen hatte. Das ausgedehnte Tutti¹⁶³ lässt sich wiederum in zwei charakterlich vollkommen unterschiedliche Abschnitte gliedern. T. 16–36, in welchem die Solovioline die Melodie spielt und vom Solocello ergänzt wird, sowie T. 37–60, in welchem mit einem neuen Thema die hohen Streicher (Vl. 1+2) und die Bassgruppe die Melodie übernehmen. Da die Violine 2 häufig im Unisono oder im Terzabstand zu Violine 1 komponiert ist und das Violoncello im Tuttiabschnitt ausschließlich mit den Bässen *colla parte* geht, erscheint die Komposition streckenweise zweistimmig. Eine Ausnahme zu diesem Kompositionsprinzip stellen die Takte 15–23 dar, in welchen Zumsteeg das Solocello mit einer eigenen Melodie erklingen lässt. Die Beschaffenheit der Melodie legt nahe, dass Zumsteeg an dieser Stelle durch die begrenzte Verwendung einen Instrumentierungswechsel durchgeführt hat. Der Einsatz des Solocellos mit einem langen und ausgesprochen hohen Liegeton ist für Zumsteeg nicht ungewöhnlich und legt ebenso nahe, dass die Melodie möglicherweise als Einwurf der Oboen konzipiert worden ist.

Auch wenn Zumsteeg den Einsatz der Solostimme mit der Bezeichnung „Solo“ kennzeichnet, zeigt sich, dass aufgrund des Liegetons die Melodie noch immer im Orchester liegt. Da sich das Solocello im Folgenden erneut den Kontrabässen anschließt, wirkt eine Einordnung des Abschnittes als Solo-tutti unglaublich.¹⁶⁴ Deutlicher zeigt sich die Verwendung des Cellos als instrumentale Ergänzung im Vergleich mit T. 49–52, in welchen das Solocello mit den Bässen *colla parte* spielt.

¹⁶² Er führt als Beispiel die dreitaktige Einleitung von Francesco Mancini zu *Alessandro il Grande in Sidone*, sowie eine eintaktige Einleitung aus der Sinfonie *L'amor tirannico-ossia Zenobia* von Francesco Feo an. Siehe ebd., S. 156.

¹⁶³ T. 12–15 dienen lediglich zur harmonischen Trennung von Soloexposition und Tutti 1.

¹⁶⁴ Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 157. Swain bezeichnet die Takte 16–34 als Solo-tutti A1.

The image shows a musical score for measures 15-21 of the first movement of a concerto in G major. The score is arranged in four staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Cello (Vlc.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure (15) is marked with a '15' above the staff. The second measure (16) is marked with 'dol' (dolce). The third measure (17) is marked with 'Solo' above the Cello staff. The Cello part features a prominent melodic line with large intervals and a solo section starting in measure 17. The Violin parts have a more rhythmic, eighth-note pattern. The Bass part provides a harmonic foundation with sustained notes and some movement.

Abbildung 5.30: *Konzert in G-Dur*, 1. Satz, T. 15–21.

Auch wenn das Tuttithema im Soloabschnitt nicht aufgegriffen wird¹⁶⁵, ist es das Motiv aus drei Vierteln von T. 15, das sich markant durch die weitere Komposition zieht.¹⁶⁶ Die harmonischen Verbindungen am Ende der jeweiligen Tuttiabschnitte (bspw. T. 56–60, T. 121–123) werden von Zumsteeg für mediantische Verbindungen genutzt, die durch ihre Querstände eine deutliche Zäsur markieren und besonders den Einsatz des Solocellos in T. 61 vom vorhergehenden Thema abgrenzen.¹⁶⁷ Während das Solocello vor allen Dingen thematisch neues Material in kleineren Phrasen von 2–3 Takten verwendet, ist der Soloabschnitt ebenfalls in zwei größere Abschnitte (T. 61–79; T. 79–110) getrennt, welcher sein kompositorisches Material beim zweiten Abschnitt (T. 79f.) aus dem erneut auftretenden Material des Solocellos bezieht. Das Solo selbst bedient sich in beiden Abschnitten stets repetierenden Figuren mit großen Sprüngen (vgl. T. 76–78; T. 100–104). Swain hat darauf hingewiesen, dass T. 108–110 als Vorbereitung einer Kadenz dienen. Allerdings findet sich die Vorbereitung eher in T. 107, in welchem auf Schlag 1 die Kadenz auf der Dominante angelangt ist. Anstatt einer Fermate spielt jedoch das Solocello unbegleitet eine kurze Schlusswendung, die in T. 109 die Zwischendominante E-Dur erreicht, die als Doppeldominante der neu zu festigenden Tonart D-Dur die Modulation einleitet. Anstatt eine Kadenz zu verwenden nutzt Zumsteeg an dieser Stelle die Möglichkeit, durch das Solocello vorbereitet, den Schlussabschnitt des folgenden Tuttis (T. 111–123) zu modulieren. Die Technik des auskomponierten Übergangs findet sich bereits in seinen frühen Kompositionen, wenngleich er mit zunehmender Erfahrung experimentellere Lösungsansätze wie in diesem Fall wagt, was bereits auf die spätere Verwendung der harmonischen Mittel in seinen Kantaten vorausweist.

Der zweite Satz birgt im Verhältnis zu den restlichen wenig fehlerhaften Noten Zumsteegs deutliche Probleme. Das Übersehen eines Taktes (VI. 2, T. 69)¹⁶⁸ führt dazu, dass die Partitur unspielbar ist und erzeugt Zweifel, ob der Schreiber Zumsteeg selbst gewesen sein kann, denn insbesondere im letzten Abschnitt (T. 77–84) treten Violine 1 und Violine 2 in ein Frage-Antwort-Spiel ein, sodass vom Komponisten die um einen Takt verschobenen und damit gegenläufigen 32stel-Ketten

¹⁶⁵ Lediglich der erste Takt des Soloabschnitts (T. 61) lässt sich als Variante des ersten Tuttiabschnitts (T. 16) lesen. Dass sich daraus ein Formschema Ax (1–15), A1 (16–34), B1 (35–48), A2 (49–60), A3 (61–86), A4 (87–110), B2 (111–124) ergibt, halte ich nicht für plausibel. Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 157.

¹⁶⁶ Möglicherweise ließe sich entsprechend T. 1–2 der Exposition als Augmentation bezeichnen.

¹⁶⁷ Swain beschreibt sie im Sinne der Stufentheorie vereinfacht als VI-iv6+/5/3-V. Damit lässt sich jedoch nicht die galante einstimmige Hinführung über die diatonische abwärtsgerichtete Tonleiter G-Dur beschreiben, deren Ziel- und Grundton durch die ergänzenden Töne in T. 57 in die Terz des erklingenden Es-Dur-Klangs umgedeutet wird.

¹⁶⁸ Vgl. Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 168. Swain hatte zwar durch das Fehlen des Stimmauszuges die Ursache des Fehlers nicht entdecken können, jedoch daraus eine korrekte Vermutung gezogen.

sichtbar und als Fehler ohren- und augenfällig werden. Da dem Schreiber durch den übersehenen Takt der Lauf in T. 83 fehlte, muss deutlich gewesen sein, dass ein Fehler vorlag, der jedoch durch die zweitaktige exakte Wiederholung offenbar aus T. 79 ergänzt wurde. Dieses zugrundeliegende Prinzip findet zwar innerhalb Zumsteegs Werken häufiger Anwendung, jedoch kaum innerhalb der Begleitinstrumente.¹⁶⁹ Es zeigt sich in dieser Verwendung ein merklicher Unterschied zur Kompositionsweise seines einstigen Lehrers Agostino Polis.¹⁷⁰

Der zweite Satz verwendet eine Ritornell Form aus exakt 16 Takten, bestehend aus einem achttaktigen Vorder- und Nachsatz. Die Begleitung ist äußerst sparsam eingesetzt und betont den 3/8-Takt durch häufiges Pausieren auf der dritten Achtel. Die Soloabschnitte sind durch repetitive Pattern gekennzeichnet, während das Solocello mit großen Sprünge und virtuoson Läufen das gesamte Klangspektrum des Cellos anwendet.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Ritornell 3	Coda
1–16	16–35	36–43	44–68	69–76	77–85
D-Dur	A-Dur	D-Dur	d-Moll → F-Dur → d-Moll	D-Dur	D-Dur

Tabelle 5.26: Formaler Aufbau des *Konzert in G-Dur*, 2. Satz.

In der formalen Aufstellung¹⁷¹ wird deutlich, dass Zumsteeg nach dem ersten Tutti-Ritornell diesen lediglich in seiner verkürzten achttaktigen Form wiederkehren lässt. Die Soloteile stehen beide in anderen Tonarten als das Ritornell, die Grundtonart von Solocello und Tutti wird erst in der Coda erreicht. Wie in Satz 1 führt Zumsteeg die Abschnitte über Zwischendominanten, in der Regel als Halbschluss der vorherigen Phrase, zusammen. Dies führt dazu, dass auch im Nachsatz des ersten Ritornells (T. 9–16) kein Ganzschluss, sondern erneut ein Halbschluss erklingt.

Die Soloabschnitte sind harmonisch auf den Hauptstufen gehalten, Medianten oder weit entfernten Tonarten werden nicht angestrebt. Auffallend ist, dass Zumsteeg in beiden Soli eine lange absteigende Tonleiter wählt, in welcher er einen Halteton erreicht, der je durch eine Fermate verlängert wird.

Da sich in beiden Fällen die Solokadenz innerhalb eines noch nicht abgeschlossenen Soloabschnitts befindet, erzeugt die Fermate einen Haltepunkt innerhalb des Solospiels. An beiden Stellen wäre durch die harmonische Dominanzwirkung eine eingeschobene Kadenz denkbar, wengleich sich weder in der Partitur noch in den Stimmauszügen ein direkter Hinweis darauf findet. Die zweite Fermate in T. 47 stellt eine Modulation dar, in welcher Zumsteeg einen verminderten Klang (b, g, e, cis) über die Oktaven in einen C7-Akkord (T. 48) überführt. Da der verminderte Klang innerhalb eines d-Moll Bereichs auftritt, erklingt damit ein verkürzter A7, dessen Überführung nach C7 den einzigen vorhanden Mediantensprung des Stückes darstellt, der durch die Linie D-Cis-C vollzogen wird. Da der Schreiber in T. 47 ein Cis notiert, muss der Übergang als harmonischer Sprung bewertet werden, da für einen korrekten chromatischen Übergang ein Des hätte notiert werden müssen.¹⁷² Bemerkens-

¹⁶⁹ Im konzertanten Werk Zumsteegs findet ein solches Kompositionsverfahren Anwendung besonders prägnant im 1. Satz des Flötendoppelkonzertes (D-SI, Cod. Mus. II fol. 52m) T. 127f., sowie im *Konzert in G-Dur*, 2. Satz, T. 104f)

¹⁷⁰ Dieser lässt eher die Solostimmen bzw. die beiden Violinen in Bezug auf die Bassgruppe versetzt spielen, anstatt die Melodieinstrumente in Konkurrenz zueinander treten zu lassen (exemplarisch in der Sonate C-Dur, 1. Satz). Dennoch finden sich selbstverständlich auch in dessen Werk Beispiele, in welchen das Frage-Antwort-Prinzip Anwendung findet. Etwa im Tripelkonzert (1. Satz, T. 81–86), in den Sonaten B-Dur (1. Satz, T. 13–14), Es-Dur (1. Satz, T. 2–5, 8, 18) usw.

¹⁷¹ Vgl. dazu die Aufstellung Ex. 9 von Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 165.

¹⁷² Sowohl in Partitur wie auch im Stimmauszug des Solocellos taucht das Cis auf.

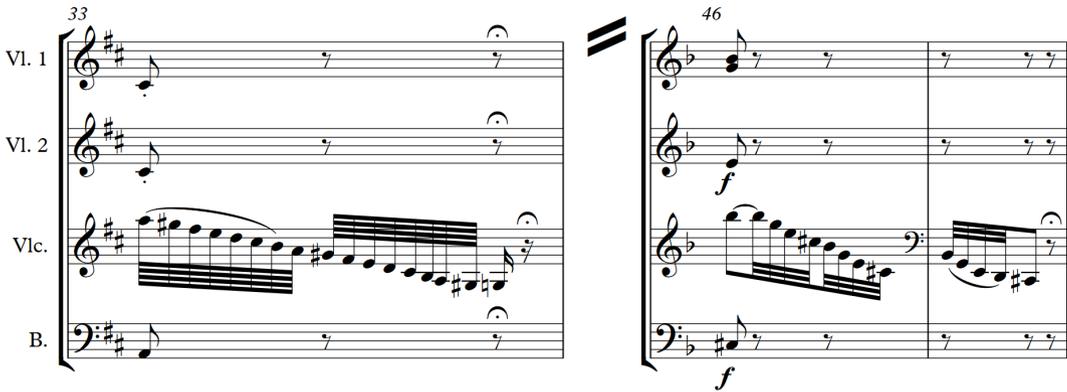


Abbildung 5.31: *Konzert in G-Dur*, 2. Satz, Haltetöne der beiden Soli.

wert ist darüber hinaus die für Zumsteeg auffällige Vertonung der Coda, in welcher er die langsame, diatonische Melodie des Cellos durch Zweiunddreißigstelketten von VI. 1 und VI. 2 ergänzt.



Abbildung 5.32: *Konzert in G-Dur*, 2. Satz, T. 76–80.

Zumsteeg behält den Solocharakter des Cellos bei, unterlegt jedoch eine weit anspruchsvollere und eigenständige Begleitung der begleitenden Streicher, womit er eine dramatische Zuspitzung der musikalisch bewegungsarmen Cellostimme komponiert.

Ähnlich wie der zweite Satz beinhaltet der dritte Satz ebenfalls gravierende Fehler in der Notation. Formal besteht der Satz aus drei Soloepisoden, sowie vier Ritornellstellen mit angehängter Coda. In Solo 3 findet sich eine solistische Melodie des Violoncellos, die sich allerdings mit den restlichen Stimmen nicht in Einklang bringen lässt. Der Fehler wurde sowohl in der Partitur wie auch den Stimmauszügen notiert.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Ritornell 3 + Solo 3		Ritornell 4 + Coda
1–10	11–20	21–30	31–46	47–56	?	57–68
G-Dur	G-Dur	G-Dur	G-Dur	G-Dur	D-Dur	G-Dur

Tabelle 5.27: Formaler Aufbau des *Konzert in G-Dur*, 3. Satz.

Die Einzelstimmen lassen sich zur Verdeutlichung in folgendem Schema wiedergeben und wurden in Tabelle 5.28 aufgelistet.

Violoncello	1–10 Tutti	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46	47–56 Tutti	57–68 [!]
Basso	1–10 Tutti	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46 <i>piu presto</i> Solo	47–56 Tutti	57–68
Vlo: 2do	1–10 ✂	10 T. Pause	Dal ✂	16 T. Pause	DC:	57–68
Violino Secondo	1–10	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46 Solo	47–56 Tutti	57–68 <i>piu presto</i>
Violino Primo	1–10	11–20 Solo	21–30 Tutti	31–46 Solo <i>piu presto</i>	47–56 Tutti	57–68 <i>piu presto</i>
Violino 1mo	1–10 ✂	10 T. Pause	Dal ✂	16 T. Pause	DC:	57–68
Violino 2do	1–10 ✂	10 T. Pause	Dal ✂	16 T. Pause	DC:	57–68

Tabelle 5.28: Formale Aufstellung der Abschnitte nach den Einzelstimmen in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52g II.

Aus der Tabelle 5.28 geht deutlich hervor, dass der Schreiber in den Ripienostimmen versuchte, durch Verwendung des Dalsegno Zeichens sowie dem DaCapo-Vermerk weniger Schreibarbeit leisten zu müssen. Aufgrund der Abkürzungen lässt sich darüber hinaus die Ripieno- deutlich von der Tuttigruppe unterscheiden. Allerdings fällt bei keiner der Stimmen eine Diskrepanz auf, in welcher die letzte Soloepisode an gesonderter Stelle hätte eingebunden werden können.¹⁷³ Da weder Partitur noch die Stimmen eine Vereinbarkeit zwischen Solocello und Orchesterapparat im letzten Abschnitt (T. 57–68) erkennen lassen, ist der Fehler nicht mehr aufzulösen. Durch die verwendeten DaCapo-Vermerke scheint es möglich, dass der zweite Abschnitt (T. 11–20) ebenfalls wiederholt und als Begleitung für die letzte Celloepisode gedacht war. Dem widersprechen allerdings die durchkomponierten Stimmen der Ripienogruppe. Harmoniefolge und Duktus würden passen, allein die ungleiche Länge der zehntaktigen Solobegleitung gegenüber dem zwölftaktigen Solo erzeugt eine Differenz. Das Fehlen eines Bassschlüssels in den letzten Takten zeigt darüber hinaus, dass das Violoncello – was für Zumsteeg als ungewöhnlich zu werten ist – bis zum letzten Takt solistisch tätig gewesen sein muss.

Swain hat bereits 1991 zwei mögliche Lösungen vorgeschlagen: a) durch die Anbringung der fraglichen Soloepisode nach T. 46 im direkten Anschluss an Soloepisode 2. Oder b) als Einfügung zwischen Ritornell 3 und der Coda.¹⁷⁴ Aufgrund des Stimmvergleichs liegt es näher, das DaCapo als Intention des Komponisten zu lesen und die Begleitung des ersten Soloteils zu wiederholen. Somit ist die zweite von Swain beschriebene Variante wohl die zutreffendere.

Das Stück selbst ist durch die vier Ritornelle à 10 Takte bei einer Länge von möglicherweise ursprünglich 81 Takten bereits zur Hälfte durch Wiederholungen geprägt. Jedes Solo besitzt eine eigene Motivik. So wird im ersten Soloabschnitt eine viertaktige Melodie entwickelt, deren Motivik aus einer in Terzen springenden Sechzehntelgruppe besteht, die von zwei Achteln abgeschlossen

¹⁷³ Die Diskrepanz bei der Tempogestaltung „*più presto*“ ist zwar uneinheitlich, jedoch für die Formgebung wenig ausschlaggebend, da sie keine weiteren Hinweise zur Formgebung beinhaltet.

¹⁷⁴ Siehe Swain: *Three cello concertos* (1991), S. 173–177.

wird. Entscheidend dabei ist, dass die Begleitung bei den beiden Achteln hinzutritt und damit eine – wenn auch im Piano gesetzte – Betonung auf schwacher Zählzeit erhält. Das zweite Solo ist geprägt durch große Sprünge (T. 33 C → e”, drei Oktaven + Terz), die nicht nur klanglich durch Legatobögen, sondern sogar optisch durch überbalkte Taktstriche ebenfalls gegen den Taktschwerpunkt gesetzt sind und entsprechend an die Einleitung des ersten Satzes erinnern.



Abbildung 5.33: *Konzert in G-Dur*, 3. Satz, Violoncello T. 35–38.

Das *Konzert* ist als das späteste von Zumsteeg zu datieren. Da es jedoch gleich in zwei Sätzen in der Partitur, aber auch in den Stimmabschriften zu Unstimmigkeiten gekommen ist, muss beinahe ausgeschlossen werden, dass Zumsteeg selbst der Schreiber des Konzertes war. Als Komponist zeigt er sich darin jedoch experimentierfreudig, dessen Formdenken insbesondere des ersten Satzes sich wenig an die Vorgaben der Zeit hält. Der im Verhältnis dazu im Rahmen des zu Erwartenden bleibende zweite und dritte Satz sind durch die Ritornellformen eher traditionell angelegt.

5.4.8 *Konzert in A-Dur* (LWV A II 1)

Das *Konzert in A-Dur* (Cod. Mus. II fol. 52h), das Landshoff auf das Jahr 1788 datiert hat¹⁷⁵, existiert nur in einer einzigen handschriftlichen Partiturabschrift. Neben der Handschrift ist ebenfalls der bei Gombart erschienene Druck erhalten.¹⁷⁶ Auf der ersten Partiturseite findet sich durch Zumsteegs Unterschrift ein vager zeitlicher Hinweis, da Zumsteeg nur bis ca. 1784 mit der italienischen Variante seines Namens als „Rodolfo Zumsteeg“ unterschrieben hat. Die Handschrift verwendet in allen drei Sätzen lediglich Bass- und Violinschlüssel und verzichtet auf den Tenorschlüssel, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Abschrift vermutlich erst nach 1787 entstanden ist. Diese sich widersprechenden Indizien lassen zumindest annehmen, dass die Komposition in den 1780er Jahren entstanden sein könnte. Trotz der traditionellen Gestaltung sowie des Verzichts auf eine solistische Exposition ist zu vermuten, dass es sich bei dem *Konzert* eher um ein späteres Werk handelt, da insbesondere im letzten Satz, dem *Rondo*, wie im *Konzert As-Dur A-Dur* unterschiedliche Tempobezeichnungen sowie Tonarten auftreten. Eine solche durchkomponierte Konzertform lässt vermuten, dass es kein besonders frühes Werk ist, sondern vermutlich erst mit Zumsteegs ausführlicher Beschäftigung mit der Ouvertüren- sowie der Balladenform entstanden ist. Da das *Konzert* 1804 und damit zwei Jahre nach dessen Tod gedruckt wurde, stellt sich darüber hinaus die Frage, in welcher Zeit es nach Augsburg gelangt sein könnte. Es lässt sich vermuten, dass Ernst Häusler, selbst Cellist und Komponist, in den Besitz der Noten gelangte und sie an den Verleger Gombart weiterreichte, sodass dafür zwei Zeitfenster realistisch werden: bis Häusler seinen Dienst 1788 in der württembergischen Hofkapelle quittierte sowie 1794 als er nach dem Tod Karl Eugens ein *Konzert* in Stuttgart gemeinsam mit Zumsteeg und Kauffmann gab.

Der erste Satz des Cellokonzertes wurde mit der Tempobezeichnung *Allegro* versehen. Zumsteeg gestaltete den Satz durch eine ausgesprochen vielseitige Motivik, wobei die meisten Motive bereits in der Orchesterexposition Verwendung finden und durch leichte Abweichungen im ganzen Stück immer wieder auftauchen. Am deutlichsten tritt dies beim ersten Thema hervor. Zumsteeg lässt es bereits in der Exposition vier Mal in unterschiedlichen Tonarten erklingen: A-Dur (T. 1f.), E-Dur (T.

¹⁷⁵ Siehe Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg (1900), S. 72. Die Datierung entstammt der heute verlorenen Kompositionsliste, die sich um 1900 im Besitz Rudolph Zumsteegs befunden haben muss. ebd., S. 152, Fn. 12.

¹⁷⁶ RISM A/I ZZ 620.

23f.), C-Dur (T. 34f.) sowie F-Dur (T. 42f.). Das viertaktige Material wird dabei durch Nachsätze ergänzt sowie mit einer Überleitung versehen. Im zweiten Orchestereinsatz (T. 138–162) erklingt das Thema in E-Dur (T. 140f.) sowie in G-Dur (T. 148). Zumsteeg hat damit das Thema innerhalb der Orchesterteile im Quintenzirkel zwischen einem b und vier Kreuzen in alle Durtonarten versetzt.

Der Aufbau folgt dem üblichen Schema mit drei Soloteilen, die jeweils durch Orchesterabschnitte eingerahmt werden.

Exposition	Solo 1	Tutti 2	Solo 2 + Kadenz	Solo + Or- ch.	Solo 3	Schluss
T. 1–62	T. 63–137	T. 138– 162	T. 163– 203	T. 204– 215	T. 216– 248	T. 248– 260
A-Dur	A-Dur / E-Dur	E-Dur	D-Dur / h-Moll	A-Dur	A-Dur	A-Dur

Tabelle 5.29: Formaler Aufbau des *Konzert in A-Dur*, 1. Satz.

Im Vergleich zum Einsatz der Tonartendisposition beim Solocello tritt dort das Thema ausschließlich auf den Hauptstufen auf: der Tonika (Solo 1: T. 63–74; Solo 3: T. 204–211) sowie der Dominante (Solo 1: T. 98–101). Das Soloinstrument verhält sich im Vergleich zu dem instrumentierten Thema in den thematischen Abschnitten äußerst zurückhaltend.

Die zyklische Konstruktion, in welcher das Thema durch die Exposition im dritten Tuttiabschnitt (T. 204–215) in der Ausgangstonart erklingt, legt die Vermutung nahe, dass Zumsteeg sich in diesem Konzert an einem ritornellartigen Formmodell orientiert hatte. Wie bereits in vorherigen Konzerten wählt er den mittleren Soloabschnitt, um die Molltonart zum Erklingen zu bringen. Die drei Solos unterscheiden sich in ihrer kompositorischen Faktur deutlich voneinander. Während im ersten und dritten Solo insbesondere das Thema der Orchesterexposition aufgegriffen und durch Fortführungen weitergesponnen wird, hebt sich der zweite Soloabschnitt davon ab, indem kein thematisches Material der Exposition Verwendung findet. Das zweite Solo lässt sich in vier Phrasen untergliedern (T. 163–176; 177–184; 185–195; 197–203) in welchem das Orchester zwar mehrtaktige schlicht gehaltene Einwüfe zu den schnellen Sechzehntelketten des Solocellos ergänzt (T. 177–184), jedoch in keinen echten Dialog mit dem Soloinstrument tritt. Die Verwendung von h-Moll, welches durch seinen Fis7-Dominantklang das Spektrum der verwendeten Akkorde im Kreuzbereich erhöht, lässt deutlich werden, dass in diesem Abschnitt trotz der leichten Modulation keine Durchführung geplant war.¹⁷⁷ Das thematische Material bleibt stets erhalten, sodass Zumsteeg neues Material einer motivisch-thematischen Arbeit vorzieht.

Bemerkenswert ist darüber hinaus der Schluss des ersten Satzes, in welchem Zumsteeg wie bereits in den vorherigen Abschnitten zwei Teile verwendet. Im ersten lässt Zumsteeg das Thema in der Ausgangstonart in den ersten Violinen erklingen (T. 248–254), um mit einem zuvor nicht erklingenden Solocelloabschnitt (T. 255–260) den Satz zu schließen. Hatte Zumsteeg in anderen Konzerten großen Wert auf die harmonische Verbindung unterschiedlicher Sätze gelegt, erscheint diese Solophrase als deutliche Festigung von A-Dur. Zumsteeg komponiert damit bewusst einen nicht vermittelten Querstand zum folgenden *Andante*, welches mit einem F-Dur beginnt. Der Querstand tritt dabei insbesondere in der ersten Violine auf. Sie spielt einen kleinen Sextsprung nach oben, alle anderen Stimmen enden im letzten Takt des ersten Satzes auf den Ton a, sodass keine weiteren kompositorischen Probleme auftreten.

¹⁷⁷ Auch Swain hat mehrfach darauf hingewiesen, dass sich bei Zumsteegs Konzerten eine Sonatenhauptsatzform nur in rudimentären Zügen erkennen lässt. Als Formmodell lässt sie sich entsprechend im Hinblick auf eine wissenschaftliche Erkenntnis nicht anwenden.

Der zweite Satz steht in F-Dur, wengleich in seinem Mittelteil das gleichnamige f-Moll Anwendung findet. Durch die tonartliche Vorgabe entsteht die grobformale Struktur einer ABA'-Form. Der genaue Aufbau zeigt die schematische Anordnung der einzelnen Abschnitte:

Abschnitt A			Abschnitt B	Abschnitt A'
Tutti 1	Solo 1	Tutti 2 + Solo	Solo 2 + Kadenz	Tutti 3 + Solo
1–15	16–52	53–61	62–89	90–104
F-Dur	F-Dur	F-Dur	f-Moll / As-Dur	F-Dur
A (4+4+5)	B (4+13; 10)	A' (4+4+5)	C (8+8+8+4)	A'' (4+4+8)

Tabelle 5.30: Formaler Aufbau des *Konzert in A-Dur*, 2. Satz.

Auch wenn sich durch die tonartliche Anlage das Werk als ABA' erscheint, ist es dennoch als Ritornellstruktur einzuordnen. Denn während sich in Abschnitt A wie auch in Abschnitt A' musikalische Phrasen wiederholen, ist im tonartlich fremden Abschnitt in f-Moll kein motivischer Bezug zu erkennen. Der Satz im 3/8-Takt verwendet darüber hinaus beide Oboen, welche zu Beginn mit der ersten Violine colla parte geführt und ausschließlich in den Tuttiabschnitten mit gelegentlichen Einwürfen verwendet werden. Wie bereits im zweiten Satz des *Cellokonzerts in G-Dur* komponiert Zumsteeg die beiden ersten Achtel als Betonung, sodass eine ähnliche Rhythmik vorherrschend ist. Während das Orchester in seinen Tuttiabschnitten als schnellste Note in diesem *Andante* eine 32stel-Sechstole zu spielen hat, ist das Tempo des Solocellos durch virtuose häufig diatonische oder chromatische Läufe geprägt, in welchen sogar eine fünffache Balkung (128stel) Verwendung findet. Dies verdeutlicht den ariosen Charakter des Satzes, in welchem der Solist durch die stetige Gangart des *Andantes* genug Raum hat, um durch solistische Ausschweifungen und Verzierungen in den Vordergrund zu treten.

Für den dritten Satz legt Zumsteeg eine Ritornellform zugrunde, deren Konzeption deutlich macht, dass er den dritten Satz nutzte, um ähnlich dem *Konzert in As-Dur A-Dur*, den Satz losgelöst von seiner ansonsten üblichen Verwendung einzusetzen. Im Gegensatz zu einer schlichten Abwechslung von Ritornell- und Soloabschnitten, greift Zumsteeg auf eine ungewöhnliche Satztechnik zurück, die im folgenden vereinfachten Schema wiedergegeben ist, indem er die Soloepisoden durch Takt- und Tonartwechsel zwischen die Ritornelle einbettet.

Ritornell R1	Solo 1	Ritornell R1	Solo 2	Ritornell R2	Solo 3	Ritornell R3
T. 1–48	T. 48–130	T. 131–183	T. 184–246	T. 247–271	T. 272–281	T. 282–303
Allegro 2/4			Allegretto 6/8	[Allegro] [2/4]	Adagio 3/4	[Allegro] [2/4]
A-Dur	A-Dur	A-Dur	a-Moll/ D-Dur	A-Dur	A-Dur	A-Dur

Tabelle 5.31: Formaler Aufbau des *Konzert in A-Dur*, 3. Satz.

Zumsteeg verwendet zwar ein wiederkehrendes Ritornell, das durch ein „fine“ gekennzeichnet ist, das allerdings in vollständiger Wiederholung lediglich einmal in T. 131–178 erklingt und an weiteren Stellen in verkürzter Form auftritt. Das Ritornell selbst ist als ein Miniaturrondo aufgebaut, das bis zu seinem Ende in T. 48 einen schematischen Aufbau durchlaufen hat. Es lässt sich als aba'ca''

beschreiben, das in regelmäßigen Phrasen zu 8 und 16 Takten aufgebaut ist. Phrase c unterscheidet sich dabei durch das Schweigen des Cellos markant von den anderen und verwendet durch den Einsatz der Bläsergruppe (Hörner und Oboen) sowie die abgesetzte Spielweise (T. 25–28) und die Wendung nach fis-Moll einen gegensätzlichen Charakter zu den anderen Abschnitten des Ritornells. Bemerkenswert ist insbesondere die hohe Lage, in welcher Zumsteeg die Melodie des Solocellos erklingen lässt.

The image shows a musical score for Solo Violoncello. It consists of two staves of music in A major, 3/4 time. The first staff is labeled 'Solo' and starts with a fermata. The second staff starts at measure 10. Both staves show a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics.

Abbildung 5.34: *Konzert in A-Dur*, 3. Satz, Melodie des Solo-Violoncellos.

Erst in den letzten drei Takten erreicht Zumsteeg das e², den tiefsten Ton der Melodie. Insbesondere in der Melodiestimme zeigt sich, dass das Thema äußerst regelmäßig konstruiert ist: Einem achttaktigen Vordersatz folgt ein Nachsatz in gleicher Länge. Beide lassen sich jedoch weiter in viertaktige kleinere Phrasen aufteilen.

Während das Solo 1 neues thematisches Material verwendet, zeigen sich thematische Anleihen vielmehr in der Begleitung der Solostimme. Das Solocello, dessen Melodie im ersten Teil (T. 48–60) von Tonleitern geprägt ist, wandelt sich im zweiten (T. 60–67) zu einem synkopierten mit großen Sprüngen versehenen Abschnitt. Die Synkopen, deren Motivik bereits im Ritornell (T. 21–24, 45–48) auftrat, rhythmisiert die Stimme der ersten und zweiten Violine. Da Zumsteeg innerhalb des Soloabschnittes des Öfteren nach e-Moll moduliert, treten an Phrasenenden Zwischendominanten auf, die zur entsprechenden Tonleiter überleiten (etwa H7 in T. 66–68, G7 in T. 83–84 sowie H-Dur in T. 100). Die regelmäßige Verwendung der Septimklänge sowie deren Auflösung erzeugen entsprechend eine gewisse Voraussehbarkeit. Dass dies als bewusstes Element genutzt wurde, zeigt sich insbesondere in der Generalpause T. 112, denn diese tritt während der Wiederholung der Phrase T. 103–104 nicht in der eigentlichen Auflösung des spannungsreichen Klanges auf, sondern ein Takt zu früh.

Die Auflösung in das folgende Tutti (T. 113), das in der zu erwartenden Tonart E-Dur steht, wird damit zwar erreicht, die Generalpause erzeugt so allerdings einen hörbaren Bruch, der die beiden Abschnitte deutlich voneinander trennt.

Die durch ein DaCapo-Zeichen eingeleitete 48-taktige Wiederholung des Ritornells wird durch eine kurze Überleitung ergänzt, die sich motivisch auf den Einsatz des ersten Solocellos bezieht (vgl. T. 48) und die unter Zuhilfenahme der Bläsergruppe zwischen dem A-Dur des Ritornells sowie dem *Allegretto* (T. 183–252) im 6/8-Takt eingeschoben wurde. Im *Allegretto* tritt eine vollständig neue Melodie und Motivik auf. Zumsteeg konzipiert es als *Arioso*, in welchem er für die Motivik der letzten beiden Abschnitte bereits verwendetes Material aus Abschnitt e wiederholt.

Die parallele Anlage der beiden thematischen Abschnitte a+b zeigt, dass Zumsteeg an dieser Stelle einen Themendualismus verwendet, der sich durch den kurzen Wiederaufgriff in a' zeigt. Der Mittelteil in D-Dur ist auf besondere Weise konstruiert, denn Zumsteeg reduziert die Instrumente auf eine quasi-solistische Stelle, indem der Bass als Begleitung im Unisono auftritt, jedoch nach vier Takten lediglich das harmonische Fundament ergänzt.

Da sich das Konzert häufig in extrem hohen Tonlagen bewegt, ist die tiefe Melodie, die durch den selbst oktavierenden Kontrabass gespielt wird, eine kontrastreiche Abwechslung. Als hervorgehobene Stelle innerhalb des Satzes lässt sich allerdings nur darüber spekulieren, ob es sich bei

100

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vlc.

B.

dolce

107

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vlc.

B.

Tutti

p

p Tutti

Abbildung 5.35: *Konzert in A-dur*, 3. Satz, T. 100–113.

dem im folgenden Tutti im Orchester wiederholten Abschnitt nicht um eine bekannte Melodie, womoglich ein Volkslied, handelt. Im Gegensatz zu den anderen Teilen ist das *Adagio* (T. 272–283) die kurzeste Soloepisode des Konzertes. Sie besitzt als einzige keine Solokadenz und ist tonartlich nicht eindeutig zu verorten. Die harmonische Fortschreitung der kurzen Tuttieinleitung (F-Dur → dv) bewegt sich anschließend im harmonischen Raum von A-Dur.¹⁷⁸ Lediglich innerhalb von sechs Takten tritt eine neue Melodie des Solocellos hervor (T. 278–283), welche durch eine Uberleitung (T. 284–287) zum letzten Ritornell schlieft. Weshalb Zumsteeg das Orchestertutti von T. 276–277 als bewusste harmonische Ruckung einfugte, anstatt einen harmonischen Ubergang einzusetzen, muss als weiteres Indiz gewertet werden, dass das Konzert bis zum Jahr 1788 komponiert worden ist.¹⁷⁹ Der harmonische Verlauf, der einen A-Dur-Klang erwarten lusst, wird durch die grooe Untermediante nach F-Dur ersetzt und erzeugt damit eine deutliche Zusur. Huufige Tonartenwechsel und die Rondoform sind besondere Merkmale dieses Konzertes. Whrend in den fruhen Konzerten keine derart deutlichen Wechsel auftreten, lusst es sich als Hinweis darauf lesen, dass das Konzert in zeitlicher Nhe zum *Konzert As-Dur A-Dur* (1788) sowie zum *Konzert in G-Dur* (1792) steht. Das

¹⁷⁸ Die Fortschreitungen sind E7 → A-Dur → D-Dur → A-Dur → h-Moll → E7 → A-Dur → D-Dur → E7 → fis-Moll.

¹⁷⁹ Vgl. etwa den Ubergang vor dem Allegretto (T. 179–182).

a	b	c	d	a'
183–191 + 192–195 (Überleitung)	196–210 + 210–215 (Überleitung)	216–226	227–240 (+ Kadenz)	241–246
a-Moll	F-Dur	D-Dur	D-Dur	a-Moll

Tabelle 5.32: Aufstellung des thematischen Materials von Solo 2 im *Konzert in A-Dur*, 3. Satz.

Abbildung 5.36: *Konzert in A-Dur*, 3. Satz.

beherrschende satztechnische Ordnungsprinzip der Ritornellform wird über alle Sätze angewendet und findet insbesondere im dritten Satz Verwendung, in welchem das Thema des Ritornells selbst wiederum als Miniaturrondoform konzipiert ist. Die verschiedentliche Verwendung der Tempobezeichnungen sowie die Taktwechsel und die Verwendung des „Tempo primo“ bzw. „Tempo di prima“ lässt satztechnische Parallelen zum *Konzert in As-Dur A-Dur* deutlich werden und lässt aufgrund der Komposition des Konzertes zudem die Vermutung zu, dass es sich beim *Konzert in As-Dur A-Dur* um einen vergleichbaren 3. Satz eines Konzertes handelt. Dies würde auch die Kürze und Konzeption des Satzes selbst erklären. Aufgrund der stilistischen Nähe lässt sich die auch von Landshoff und Swain geäußerte Vermutung bestätigen, dass eine Komposition um das Jahr 1788 nahe liegt.

5.4.9 *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 10)

Das *Konzert in Es-Dur* (Cod. Mus. II fol. 52i) weicht als einziges durch die Hinzuziehung zweier Fagotte von den übrigen ab. Zur Datierung lassen sich nur äußerst vage Hinweise finden. Die reinlich geschriebene Unterschrift Zumsteegs als „Rodolfo Zumsteeg“ deutet darauf hin, dass die Noten im Zeitraum zwischen 1777 und 1779 entstanden sind.¹⁸⁰ Die Cellostimme ist im Tenor- und Bassschlüssel geschrieben, was als weiteres Indiz für ein frühes Werk gelten muss, genauso wie die tonartliche Verwandtschaft zu den anderen beiden Konzerten in Es-Dur (D-SI, Cod. Mus. fol. 52a und 52b). Fraglich muss bleiben, weshalb dieses Konzert keine Nummerierung trägt. Dies legt nahe, dass es zum Zeitpunkt der Nummerierung kein Teil jenes Zählkorpus war. Vom Konzert hat sich lediglich die Partitur in Schönschrift auf zehnzeiligem rastriertem Papier erhalten, die Stimmauszüge müssen als verloren gelten. Die Kadenz wurde vermutlich nur in der Cello-Solostimme ausge-

¹⁸⁰ Ich schließe dies mittels der datierten Unterschriften, in welchen er zwar bis 1792 als Rodolfo Zumsteeg unterzeichnet, jedoch nach 1779 das „Z“ in geschwungener Form schreibt.

schrieben, sodass sich aufgrund der Partitur lediglich ihre Existenz annehmen lässt. Der zweite und dritte Satz des Werkes sind miteinander verbunden. Der erste Satz basiert auf einer Ritornellform, in welcher Zumsteeg innerhalb der Orchesterexposition beinahe das gesamte motivisch-thematische Material vorstellt, das insbesondere in den Soloepisoden aufgegriffen und variiert wird.

Exposition R1	Solo 1	Tutti+ Solo R2	Tutti R3
T. 1–39	T. 40–70	T. 71–84	T. 95–116
Es-Dur	Es-Dur / B-Dur	B-Dur	B-Dur
Solo 2	Tutti R4	Solo 3 + Tutti	Schlussgruppe (inkl. Kadenz?)
T. 117–147	T. 148–151	T. 152–184	T. 184–192
B-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur + [Es-Dur?]

Tabelle 5.33: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Zumsteeg wählt in Bezug auf die Länge der einzelnen Abschnitte einen äußerst regelmäßigen Aufbau, in welchem deutlich wird, dass die Soloteile (Solo 1: 31 T., Solo 2: 31 T., Solo 3: 33 T.) sorgsam eine ähnliche Länge erreichen. Zumsteegs Hang, im direkten Anschluss eines Motivs dasselbe sofort in gleicher oder nur leicht variiertes Form zu verwenden, ist in diesem Satz deutlich ersichtlich.¹⁸¹ Der eigentlichen Einleitung mit dem punktierten Rhythmus im Fagott sowie dem sich im Fortissimo nach oben verlagernden Es-Dur-Klang (T. 5f.) ist eine viertaktige Phrase vorangestellt, die das thematische Material ein erstes Mal erklingen lässt. Es handelt sich dabei um die wichtigste Phrase des Werkes, die in Solo 1, 2 und 3 sowie einem Tutti R4 (T. 148–151)¹⁸² jeweils zu Beginn auftritt und damit zu einem thematischen Motto des Satzes avanciert. Im Gegensatz dazu tritt die Einleitung (T. 5f.) lediglich ein weiteres Mal in T. 95 in Erscheinung. Erst mit dem zweiten Thema, das in Takt 18 in der ersten Violine beginnt, tritt ein kontrastierendes Thema hinzu, welches maßgeblich das thematische Material des Abschnitts R2 bestimmt. Im ersten Orchesterabschnitt spielt Zumsteeg entsprechend mit den Einsätzen, indem er das Orchesterthema (T. 5–12) zwischen die beiden Solothemen (T. 1–4 und T. 18–29) setzt. Zumsteeg moduliert innerhalb des Satzes an zwei unerwarteten Stellen. Während die einzelnen Abschnitte durch Motive, Dynamik und Instrumentierung die Satzstruktur bestärken, folgt die tonartliche Disposition einer größeren Struktur, indem Sie deutlich drei Bereiche unterteilt: einen Es-Dur Bereich, der bis T. 55 in das erste Solo hineinreicht, einen Mittelteil, welcher T. 56–138 über Tutti und Solo 2 hinweg in der Dominante B-Dur bleibt sowie einen Schlussteil, der ab T. 139 nach Es-Dur zurückkehrt. Auch wenn Zumsteeg weitere Stufen verwendet, scheint die Dreiteilung wenig mit den oben angeführten Satzstrukturen kongruent zu sein. Entsprechend wird bei der Wiederkehr des Themas (T. 95–116) das Tutti in der B-Tonart durch Soloabschnitte eingerahmt, die ebenfalls in B-Dur stehen. Die Rückmodulation nach Es-Dur findet bereits ab T. 139 statt, erreicht ihr Ziel aber erst mit dem Tuttiinsatz in T. 148.

In den Soloabschnitten zeigt Zumsteeg seine Fähigkeiten als Cellist, in welchen er durch schnelle Saitensprünge virtuose Läufe verwendet, während das Streichorchester lediglich lange Noten ergänzt, um den Solisten nur umso deutlicher in den Vordergrund treten zu lassen.

Die hohe Lage wie auch die schnellen Sext- und Oktavsprünge spitzen sich dabei bis T. 64 zu. Dort erreicht das Cello schließlich den B-Dur-Klang und vollzieht damit im Solo endgültig die bereits seit T. 51 angekündigte Modulation. Zumsteeg verwendet die virtuose Komponente entsprechend zur Modulation in die Dominante und wendet damit bereits innerhalb des ersten Soloabschnittes ei-

¹⁸¹ Vgl. dazu Völckers 1944, Johann Rudolph Zumsteeg als Opernkomponist, S. 91.

¹⁸² Dort allerdings in B-Dur.

Abbildung 5.37: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

ne harmonische Rückung an, die im letzten Abschnitt (T. 61–70) nicht zurückgeführt wird. Während der zwischen Tutti und Solo abwechselnde Abschnitt (T. 71–94) neben neuen Motiven insbesondere auf das zweite Solothema (T. 18–29) zurückgreift, findet sich erst in Solo 2 (T. 117–147) die harmonische Rückführung, bei welcher insbesondere durch die repetiert eingesetzte Sekundrückung ein retardierender Charakter entsteht.

Sowohl das Pendeln des Solocellos in der Unterstimme zwischen *b* und *ces* als auch das harmonische Pendeln der Begleitung in T. 147f., in welchem zwischen dem B-Dur-Klang in Grundstellung und dessen Quartsechstsvorhalt gewechselt wird, bedient sich dieses Mittels und stellt seinerseits eine Adaption des bereits in der Einleitung verwendeten Pendelmotiv (T. 10–11) dar. Die Partitur lässt das Solocello im folgenden Tuttiabschnitt (T. 148–151) pausieren, um das im Orchester wiederholte Pendelmotiv im Unisono instrumental aufzuweiten. Das dritte Solo (T. 152–184), welches wieder in der Haupttonart erscheint, besitzt zwar den zusammenfassenden Charakter einer Reprise, jedoch bezieht es sich thematisch auf die beiden ersten Soloeinsätze. Statt das zweite Thema aufzugreifen, lässt Zumsteeg dem Thema das des zweiten Soloabschnitts folgen, welchem er erneut eine Fortführung anfügt, die zur Schlussgruppe überleitet.

Aufgrund des äußeren Aufbaus entspricht dieser Satz damit einer Mischform zwischen Sonatensatz- und Ritornellform. Zumsteeg verwendet Haupt- und Seitensatz in Tonika und Dominanttonart; die Themen werden nach einander abgehandelt – es überwiegt die Melodie des Hauptsatzes, insbesondere durch ihren eröffnenden Charakter an den meisten Satzabschnitten, sodass keine dialektische Themenbehandlung vorliegt. Eine etwaige Durchführung, die sich entsprechend in Solo 2 befinden müsste, ist dabei weniger als – insbesondere harmonische – Verarbeitung vorhanden, vielmehr scheint sich Zumsteeg um eine Parallelität zwischen Solo 1 und Solo 2 bemüht zu haben, sodass der Ritornellcharakter vorherrschend bleibt.

Der zweite Satz trägt die Tonart As-Dur und ist überschrieben als *Adagio*. Erneut verwendet Zumsteeg eine äußerst regelmäßige Struktur.

Tutti 1	Solo 1 + (Tutti + Solo)	Tutti 2	Solo 2 + (Tutti + Solo)	Coda + Kadenz
1–12	13–40	41–49	50–74	75–83
As-Dur	As-Dur	Es-Dur	f-Moll / As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.34: Formaler Aufbau *Konzert in Es-Dur*, Satz 1.

139

VI. 1 *mf p*

VI. 2

Vla.

Vlc. *pp*

B.

143

VI. 1 *pp*

VI. 2

Vla.

Vlc.

B.

Abbildung 5.38: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Die Soloabschnitte bergen dabei einen für Zumsteeg äußerst bezeichnenden Abschnitt, in welchem das um die Bläser reduzierte Orchester zusätzlich auf die tiefen Streicher fokussiert wird, die sich im Terzabstand (T. 25–32, T. 59–66) zur Solostimme bewegen. Das kompositorische Material stellt dabei eine Variation des Themas dar, das im Tutti vorgestellt und im Solo wiederholt wird. Während Zumsteeg das Thema in T. 13 durch ein Oktavierungszeichen in den ein- und zweigestrichenen Bereich hebt, erscheint es in T. 21 lediglich in der kleinen und eingestrichenen Oktave.

Da alle weiteren Instrumente schweigen, stimmt die Bassgruppe durch die parallele Stimmführung ins Solo selbst ein. Zumsteeg standen zwischen 1777–1780 fünf Kontrabassisten, sowie fünf Violaspieler zur Verfügung.¹⁸³ Entsprechend lassen diese instrumentell besonders gesetzten Solostellen den Abschnitt in die Nähe der Celloterzette von Agostino Poli treten. Gerade die zweistimmige Notation der Bassgruppe legt nahe, dass die Stimmen geteilt wurden, und damit eine explizite Soloposition zwischen einer differenzierten Bassgruppe entstand. Ab T. 29 sinkt die Melodie

¹⁸³ Jedoch wurden seit Ende 1778 von der Hohen Karlsschule lediglich Gauß, Eidenbenz und Benjamin Mayer als Violaspieler sowie Kühnle (auch Kienle), Hirschmann und der Repetitor Bonsold als Kontrabassist aufgeführt.

The image displays two systems of musical notation for three staves: Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Bass (B.). The first system covers measures 25 to 32, and the second system covers measures 29 to 32. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Abbildung 5.39: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 25–32.

in allen drei Stimmen eine Oktave tiefer.¹⁸⁴ Zumsteeg erreicht entsprechend mit schlichten Mitteln eine Fokussierung auf die Basslinie, die durch das abwärts gerichtete Klangspektrum zusammen mit einer ausdünnenden Instrumentierung die tiefen Klänge betont.¹⁸⁵ Die Komposition inszeniert entsprechend aufgrund der beiden Solocellos die tiefen Klänge als Hauptaussage. Der Satz schließt mit einer äußerst kurz gehaltenen Coda von lediglich 4 Takten, die auf einem Dominantseptklang in B-Dur endet und direkt in den dritten Satz überleitet.

Der dritte Satz, der als Rondo allegro konzipiert ist, umfasst ein 16-taktiges Ritornell, das insgesamt drei Soloabschnitte einrahmt und durch eine Coda abgeschlossen wird. Die einfach gehaltene Melodie, die zuerst solistisch im Violoncello erklingt, wird anschließend durch das volle Orchester instrumentiert und wiederholt.

The image shows a single staff of music for the Violoncello (Vlc.) part, measures 1 to 8. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 2/4. The melody is simple and begins with a first finger (1) marking. The word "Solo" is written below the staff.

Abbildung 5.40: *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz, T. 1–8, 1. Thema.

Durch die Dreiklangsmotivik erzeugt Zumsteeg eine Melodie, deren Hauptbetonung dem Takt folgend auf dem ersten Schlag liegt. Er erfüllt damit eine klassische Periode nach dem Aufbau Tonika → Dominant → Tonika, die in der folgenden Phrase abgesehen von der Schlusswendung wiederholt wird. Erneut schweigt die Bläsergruppe während allen Soloepisoden. Thematisch folgt die Komposition in den Soloabschnitten keinem strengen Aufbau. Die einzelnen Abschnitte sind vielmehr durch Phrasen gegliedert, die in der Regel in leicht abgeänderter Form wiederkehren und als Rei-

¹⁸⁴ Die eingefügte Linie wird in den Manuskripten Zumsteegs in der Regel zur Kennzeichnung des 8va-Zeichens verwendet. Da allerdings eine Oktavierung an dieser Stelle den bewusst gesetzten Effekt zunichtemachen würde, werte ich die Linie als Trennstrich zwischen Viola und Violoncello. Dafür spricht ebenfalls die Überbindung des c' der Viola (T. 29–30).

¹⁸⁵ Dass es sich bei diesem kompositorischen Abschnitt nicht um ein Versehen handelt, zeigt die Parallelstelle in T. 59–66, in welcher ebenfalls die Instrumentation ausgedünnt und anschließend in der zweiten Phrase ebenfalls um eine Oktave nach unten versetzt wird.

hung hintereinander erklingen. Strukturell findet sich innerhalb des zweiten Solos eine Ausnahme, in welchem im direkten Anschluss ein Wechselspiel zwischen Orchestertutti und Cellosolo entsteht, das nicht mit dem Ritornell in Verbindung steht (vgl. T. 128–151). Es ergibt sich entsprechend die Struktur:

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Tutti + Solo
1–16	17–89	90–105	106–127	128–183
Es-Dur	B-Dur	Es-Dur	c-Moll	Es-Dur
Ritornell 3	Solo 3	Ritornell 4	Coda	
184–199	200–258	259–274	275–286	
Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	

Tabelle 5.35: Formaler Aufbau *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz.

Da erst im dritten Soloabschnitt das Cello die Grundtonart zu Beginn erreicht, findet sich ab T. 200 eine wirkliche harmonische Zusammenführung zwischen Solocello und Orchester. Zumsteeg war darum bemüht, die Coda des Konzerts als harmonischen Abschluss zu verwenden. Entsprechend findet darin keine weitere harmonische Bewegung statt; durch langsame Bewegungen in den Streichern dient der Abschnitt lediglich zur endgültigen Stabilisierung der Tonart. Für Zumsteeg ungewöhnlich ist die akkordische Notationsweise, die hauptsächlich in diesem Satz auftritt. Hatte er in vorherigen Konzerten als zweites Solo häufig Akkorde in Arpeggien ausgeschrieben, notierte er im Solocello explizite Dreiklänge.

Abbildung 5.41: *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz, T. 49–58.

Da die Bassstimme allerdings den tiefsten Ton des Cellos begleitet, wird deutlich, dass Zumsteeg erneut die pendelnde Melodie der Bassgruppe zuteilte. Die Idee des Abschnitts, die in den folgenden Takten (T. 63–71) in variiert Form erneut Verwendung findet, zeigt exemplarisch die Wahl der Mittel Zumsteegs, um durch motivische Kleinstarbeit abwechslungsreiche Abschnitte zu gestalten.

5.4.10 *Konzert in Es-Dur* (LWV A II 8)

Das *Konzert in Es-Dur* (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 52k) ist zeitlich kaum einzuordnen. Der Namenszug als „Rodolfo Zumsteeg“ auf der ersten Partiturseite legt nahe, dass es sich um ein Werk handelt, das vermutlich in den 1780er Jahren entstanden ist. Die ausgefeilte Harmonik sowie die gewagten

Modulationen und auch der für die restlichen Konzerte untypische formale Aufbau lassen weiter vermuten, dass Zumsteeg es bereits mit einiger Erfahrung als Komponist schrieb und es entsprechend zwischen 1785–1792 entstanden ist. Als Schlüsselung tritt erneut lediglich Violin- und Bassschlüssel für das Solocello auf, was als weiterer Hinweis für die genannte Datierung zu werten ist. Und zuletzt hebt sich der Einsatz der harmonischen Mittel im Verhältnis zu den datierten Es-Dur Konzerten deutlich ab. Das Manuskript selbst ist in gleichmäßiger Schönschrift und nahezu fehlerlos geschrieben. Erster und zweiter Satz sind durch ein „seque l'Adagio“ in Form einer komponierten Überleitung miteinander verbunden. Jedoch schließt der zweite Satz unmittelbar an den dritten Satz an.

Der insgesamt 311 Takte lange erste Satz verwendet lediglich zwei ausgedehnte Soloabschnitte, die jeweils von Orchesterabschnitten eingerahmt sind.

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3
T. 1–79	T. 79–173	T. 174–209	T. 209–299	T. 300–311
Es-Dur/B-Dur	Es-Dur + Modulation	B-Dur/Es-Dur	As-Dur/Es-Dur	Es-Dur

Tabelle 5.36: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz.

Bereits aus der Aufstellung wird deutlich, dass keiner der Abschnitte sich an Übergangsstellen von der Grundtonart oder ihrer Dominate weit entfernt, wenngleich alle Abschnitte durch unterschiedliche harmonische Mittel angereichert sind. Darüber hinaus zeigt sich, dass den Soloabschnitten mit 95 Takten bzw. 91 Takten die größte Gewichtung innerhalb der Komposition zukommt, neben welcher die Orchesterteile verhältnismäßig kurz erklingen. Lediglich die Exposition bildet dabei durch die Themenvorstellung eine Ausnahme. Erneut reiht Zumsteeg einzelne Phrasen aneinander, die als kompositorische Ausgangsmaterialien wiederholt werden. In der exakten Analyse zeigt sich, dass beinahe alle vorkommenden Phrasen der Exposition im gesamten Stück in zitierter oder variiert Form wiederkehren. Allerdings auch das kompositorische Mittel der Reduktion von Instrumenten sowie überraschende Wechsel in der Dynamik finden bereits direkt zu Beginn Eingang in den ersten Satz.

Zumsteeg nutzt die Wiederholung des Motivs T. 8–9 in der ersten Violine, in welcher durch das Crescendo auf dem Septimklang in B-Dur die Spannung gesteigert wird. Während er beim ersten Erklingen der Auflösung in T. 10 lediglich ein überraschendes Element durch den dynamischen Wechsel ins Piano komponiert, lässt er in T. 14 das Orchester durch Fermaten gestreckt den spannungsreichen Klang dehnen. Die Auflösung unterbleibt und führt stattdessen in einen verminderten Akkord, der sich in den folgenden Takten über As-Dur und B-Dur zurück nach Es-Dur bewegt. Allerdings gerade der harmonische Sprung in T. 14–15 führt von einem B-Dur-Akkord zu einem As-Dur-Akkord. Die harmonische Fortschreitung wird durch den tiefen Sprung in den Außenstimmen sowie das pianissimo der Streicher noch klanglich abgehoben und damit die Melodie der ersten Violine phrasenartig unterbrochen.

Der erste Soloabschnitt beginnt nach einer eintaktigen Überleitung (T. 79) mit dem ersten Thema (T. 1f.). Einzelne Motive der Exposition werden zwar aufgegriffen¹⁸⁶, jedoch entwickelt das Cello hauptsächlich eigene Melodien, deren Motive in der Regel jeweils in direkter Wiederholung und Variation nacheinander erklingen. Während das erste Solo in den Tonarten moduliert, werden Übergänge stets vorbereitet und bedienen sich eingeschobener Zwischendominanten. Konträr dazu verhält sich allerdings der Mittelteil des ersten Solos, in welchem Zumsteeg eine harmonische Rückung vornimmt. Im Wechsel nach D-Dur in T. 120–121 verwendet Zumsteeg einen unvorbereiteten Mediantensprung von einem B-Dur-Akkord nach D-Dur.

¹⁸⁶ Etwa T. 104–110, in welchem T. 6–8, aufgegriffen werden, sowie T. 147f., welcher sich auf T. 46f. bezieht.

The image shows a musical score for the first movement of a concert in E-flat major, measures 8-15. The score is arranged in six staves, each representing a different instrument: Cor. 1+2 in E-flat, Ob. 1+2, VI. 1, VI. 2, Vla., and B. The music is written in 2/4 time and features various dynamic markings and articulations. The Cor. 1+2 part starts with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) leading to another forte (f) dynamic. The Ob. 1+2 part starts with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic. The VI. 1 part starts with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, then a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic, and finally a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic and a piano piano (pp) dynamic. The VI. 2 part starts with a forte (f) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic. The Vla. part starts with a forte (f) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic, and finally a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic and a piano piano (pp) dynamic. The B. part starts with a forte (f) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic, and finally a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic and a piano piano (pp) dynamic. The score includes fermatas and slurs, indicating specific phrasing and dynamics.

Abbildung 5.42: Konzert in Es-Dur, 1. Satz, T. 8–15.

Das in T. 132 erklingende F7 wird lediglich durch eine Fermate kurz von dem einen Takt später erklingenden Fis-Dur getrennt. Außer dem Cello setzen alle anderen Instrumente in derselben Lage ein, sodass weder die korrekte Auflösung des F7 nach C-Dur noch eine korrekte Stimmführung vorliegen. Die dadurch entstehende Tonart Fis-Dur wird kurzzeitig durch eine vollständige Kadenz bekräftigt, allerdings bereits mit einer Wendung nach fis-Moll in T. 137 nach D-Dur gewendet. Die Modulation zurück über D-Dur (T. 140) sowie eine viertaktige Überleitung (T. 142–145) führt das Stück nach B-Dur zurück. Zumsteeg verwendet damit einen tonartlich weit modulierenden Bereich, dessen harmonischer Ausbruch harmonisch zurückgeführt wird und damit als harmonischer Einschub wirkt.

Der Orchesterabschnitt zwischen den beiden Soli (T. 174–209) besteht aus größtenteils neuem Material, lediglich kurze fragmentarische Motive werden aufgegriffen. Erst in T. 201–209 erklingt das zweite Hauptthema (T. 61f.), das einen Bezug zu den vorherigen Abschnitten herstellt. Der zweite Soloabschnitt (T. 209–299) ist virtuos angelegt. Während von T. 209–224 die Verwendung chromatischer Läufe in Achteltriolen das vorherrschende Element ist, treten in T. 228–242 hauptsächlich Doppelgriffe auf, ab T. 268–281 stehen Verzierungs- und Trillertechniken im Vordergrund. Der letzte Abschnitt, T. 283–299, ist durch schnelle Sechzehntelgruppen sowie seine extreme Höhe bestimmt. Die letzten fünf Takte stellen den Ambitus des Instruments als Klimax zur Schau, indem das Cello zwischen T. 296–297 vom es' bis zum b''' zweieinhalb Oktaven überwindet.

Der zweite Satz in As-Dur verwendet als großformalen Aufbau eine Variante der ABA'-Form. Während Orchester und Solo 1 das Thema bis T. 63 vorstellen, ist es insbesondere der zweite Orchesterabschnitt, der neues Material in der Subdominante bringt. Zumsteeg verwendet dabei in den sich auf den Formteil A beziehenden Soloabschnitten (T. 24f. und T. 86f.) zwar eine wörtliche Wiederholung des Orchesterabschnitts von T. 1–8, überträgt dabei in beiden anschließenden Soloabschnitten die in T. 2 einsetzende Melodie der ersten Violine auf das Violoncello. Neues Material tritt erst nach Erklingen dieses Themas auf. Gerade im ersten Cellosolo bedient sich Zumsteeg dabei

The image shows a musical score for the first movement of a concerto in E-flat major, measures 132-139. The score is arranged in two systems. The first system (measures 132-135) includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Bass. The second system (measures 136-139) includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 5.43: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz, T. 132–139.

einer Instrumentierungstechnik, die er in ähnlicher Form bereits in seinen Bühnenstücken verwendete.¹⁸⁷ Beispielsweise wird die Modulation von As-Dur nach Es-Dur in die Dominante (T. 39f.) über die Bläsergruppe eingeleitet, welcher das Solocello gemeinsam mit den Streichern folgt.

Die ausnotierte Kadenz, die Zumsteeg in T. 80–85 einflechtet, ist durch eine flächige Begleitung gekennzeichnet, über welche sich das Solocello bis zum d''' erhebt, um den Spitzenton zuerst zu verzieren und anschließend eine Oktave abzusenken. Zumsteeg integriert damit das Cellosolo in das Orchestertutti und erzeugt einen nahtlosen Übergang.¹⁸⁸ Im Schlussteil (T. 104f.) treten Violine 1 und Solovioloncello in ein Frage-Antwort-Spiel ein, in welchem sie taktweise das Motiv der jeweils anderen Stimme aufgreifen.¹⁸⁹

Der dritte Satz ist in einer Rondoform komponiert. Drei Ritornelle rahmen dabei zwei Soloabschnitte ein, eine Coda schließt das Konzert.

¹⁸⁷ Beispielsweise in der Ouvertüre aus *Der Schuss* von Gänsewitz T. 27–28 sowie 33–34, sowie T. 12–24 aus der Ouvertüre zu *Ippolito*.

¹⁸⁸ Es ist denkbar, dass Zumsteeg die aufsteigende Leiter erst später hinzugefügt hat, denn ein ähnliches Prinzip der ergänzten Noten findet sich auch im Solo 1 (T. 23–24), welches im Vergleich zu den anderen A-Teilen vor dem eigentlichen Thema beginnt.

¹⁸⁹ Dass Zumsteeg diesen Gedanken in der Coda verwendet, zeigt die Parallelität zum zweiten Satz im *Konzert in G-Dur* (LWV A II 5, D-SI, Cod. Mus. fol. 52g).

Abbildung 5.44: *Konzert in Es-Dur*, 1. Satz, Solostimme des Violoncellos.

Tutti A	Solo 1 A*	Tutti B	Hinführung + Kadenz C	Solo 2+ Tutti A*'	Coda D
1–23	24–63	64–79	80–85	86–103	104–118
As-Dur	As-Dur / Es-Dur	Es-Dur	Es-Dur	As-Dur	As-Dur

Tabelle 5.37: Formale Aufstellung des *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz.

Während das zweite Ritornell als DaCapo des Anfangs ursprünglich nicht ausgeschrieben wurde, ist das dritte Ritornell vollständig notiert worden, weicht allerdings nur geringfügig vom ersten ab.¹⁹¹ Da durch die Ritornelle eine strenge Form vorgegeben ist, sind die dazwischen liegenden Soloabschnitte zwar klar umrissen, jedoch in ihrer Länge für Zumsteeg ungewöhnlich. Sowohl das Ritornell als auch der erste Soloabschnitt besteht aus blockartig aneinandergefügten Teilen, deren thematisches Material in der Regel nach vollendeter Phrase erneut erklingt.¹⁹² Zumsteeg arbeitet dabei mit kompositorischen Versatzstücken, die als auskomponierte Wiederholung mit geringer Varianz erneut erklingen. Die für Zumsteeg in dieser Form eher untypische Kompositionsmethode erklärt sich vermutlich aus dem als stilisierten Tanzsatz verstandenen letzten Satz des Konzerts. Zumsteeg fügte entsprechend in den Mittelteil des zweiten Solos den Hinweis auf einen Tanz ein, indem er die Angabe „Tempo di Men.“ ergänzte und einen $\frac{3}{4}$ Takt vorschreibt. Eingeleitet wird dieser Abschnitt parallel zur Kadenz des zweiten Satzes, indem Zumsteeg das Cello von einem g' (T. 246) bis zum Halteton des''' führt und durch eine Fermate betont.¹⁹³ Dem Menuett ist kein Tonartenwechsel vorgeschrieben, wengleich dessen erstes Thema (T. 269–277) in der Subdominante As-Dur steht.

5.4.11 *Konzert in F-Dur* [LWV A II deest.]

Das unvollständig überlieferte Cellokonzert in F-Dur (D-Sl, Cod. Mus. II fol. 521) existiert nur in der Solostimme des Violoncello. Die Stimmabschrift legt nahe, dass es sich um Aufführungsmaterial handelte. Auch wenn aufgrund dieser Ausgangslage nur begrenzt Aussagen über das Konzert getroffen werden können, lässt sich aufgrund der Besonderheit der Stimme des Violoncellos als Solo- und Basso Continuo-Instrument Aufbau, Form und Beschaffenheit des Konzertes einschätzen. Die Stimme ist auf zwölfzeilig rastriertes Notenpapier notiert. Aufgrund zweier markierter Ergänzungen von jeweils einer ganzen Notenzeile muss die Partitur als keine sorgfältige Abschrift gelten.¹⁹⁴ Ein erstes Indiz zur Datierung findet sich in der Verwendung der Tempobezeichnungen. Bereits im ersten

¹⁹⁰ Meine Taktzählung schließt das unausgeschriebene DaCapo – Ritornell 2 mit ein.

¹⁹¹ Während die Noten gleich exakt wiederholt werden, sind die ergänzenden Ausdruckszeichen nicht konsequent wiederholt.

¹⁹² So etwa an den Stellen T. 5–13 und 13–25, 37–48 und 58–69, 96–102 und 106–111, 124–127 und 128–131, 133–158 und 160–174.

¹⁹³ Es ist deshalb wahrscheinlich, dass Zumsteeg an dieser Stelle eine Kadenz vorschwebte, die jedoch nicht ausnotiert wurde.

¹⁹⁴ Fehler wie etwa die Auslassung von Notenzeilen sowie inkorrekte Balkung (T. 51–52) deuten darauf hin. Aufgrund der Schreibweise sowie der Asteriske lässt sich die vage Vermutung äußern, dass das Konzert mit dem Cellotripelkonzert von Agostino Poli verknüpft ist.

Abbildung 5.45: *Konzert in Es-Dur*, 2. Satz, T. 38–46.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2 ¹⁹⁰	Solo 2	Ritornell 3	Coda
1–37	38–182	183–220	221–304	341–376	377–393
Allegro vivace 2/4			Ab T. 269 Tempo di Men[uett] 3/4	Come prima 2/4	

Tabelle 5.38: Formaler Aufbau des *Konzert in Es-Dur*, 3. Satz.

Satz wird das Tempo mit *Allegro* [T. 1–131], *Adagio* [T. 132–140] und erneut *Allegro* [T. 141–215] benannt. Zumsteeg verwendete ausschließlich Violin- und Bassschlüssel, sodass das Konzert vermutlich nach 1788 entstanden ist.¹⁹⁵

Der formale Aufbau folgt erneut dem Aufbau mit drei Soloabschnitten, die von vier Tuttiabschnitten eingerahmt werden:

Die Begleitung des Basso Continuo zu Beginn des ersten Satzes legt aufgrund der harmonischen Folge nahe, dass Zumsteeg die Melodie des ersten Solos ebenfalls, vermutlich in den Streichern, erklingen ließ. Das Thema selbst ist in der Notation für Zumsteeg bereits ungewöhnlich, denn bereits in T. 48 wird die erste Hilfslinie im Bassschlüssel benötigt.

Abbildung 5.46: *Konzert in F-Dur*, 1. Satz, T. 47–54.

¹⁹⁵ Die Datierung ergibt sich aus der Schlüsselung der kammermusikalischen Werke, von denen zumindest das Terzetto auf 1785 zu datieren ist. Der Soloabschnitt in der *Tamira* [UA Juni 1788] zeigt dieselbe Schlüsselung, wohingegen das *Konzert in As-Dur A-Dur* von 1788 bereits Violin- und Bassschlüssel verwendet.

¹⁹⁶ An dieser Stelle wurden acht Takte ergänzt, sodass die Position des *Allegro* in T. 141 vermutlich T. 142 zuzuordnen ist.

Tutti 1 [Allegro]	Solo 1	Tutti 2	Solo 2 [Adagio 132– 141] ¹⁹⁶	Tutti 3 [Allegro]	Solo 3 + Kadenz	Coda
1–46	47–88	89–100	101–142	143–151	152–211	212–215
F-Dur	F-Dur	C-Dur	d-Moll	F-Dur	F-Dur	F-Dur

Tabelle 5.39: Formale Aufstellung des *Konzert in F-Dur*, 1. Satz.

Als achttaktige Periode bestehend aus je zwei viertaktigen Phrasen ist die Melodie regelmäßig aufgebaut. Die fehlerhafte Schreibweise der Sechzehnteltriolen von T. 51 und T. 52, die stattdessen als 32stel notiert wurden, demonstriert die Ungenauigkeit des Schreibers. Virtuose Passagen treten in Form von großen Sprüngen sowie Doppelgriffen auf (besonders in T. 69–86), in welchen jedoch der Einsatz zumeist durch die tiefen leeren Saiten begünstigt wird.

Ohne den kompositorischen Kontext des eingefügten Tempowechsels zum *Adagio* ergeben sich Ungereimtheiten, die kaum aufzulösen sind.



Abbildung 5.47: *Konzert in F-Dur*, 1. Satz, T. 131–142.

So beginnt neues thematisches Material etwa bereits ab T. 131, das jedoch in T. 132 mit einem *Adagio* überschrieben wurde. Und während ein Phrasenabschluss eher in T. 152 auftritt, wird erneut in T. 141 der Wechsel zurück ins *Allegro* vollzogen. Die laut Stimmausgabe insgesamt 9 Takte legen entsprechend nahe, dass es sich bei dem Einschub lediglich um einen kurzzeitigen Tempowechsel handelt, da weder Tonart noch Taktart verändert wurden. Dafür spricht ebenfalls die Phrasengleichheit zwischen T. 131–133 und T. 139–141.

Das Largo des zweiten Satzes ist als zweiteilige Arienform aufgebaut. Das Hauptthema (T. 5–14) wird ab Takt 44 wiederholt. Ein Seitenthema (T. 21–31), welches hauptsächlich aus dem Motiv der punktierten Achtel mit einer 32stel Triole besteht, erklingt ab T. 56, sodass eine ABA'B' Form vorliegt. Das Hauptthema steht in d-Moll, wohingegen das Seitenthema in der parallelen Durtonart F-Dur auftritt. Im B'-Abschnitt erscheint das Seitenthema ebenfalls in d-Moll, sodass eine harmonische Geschlossenheit erreicht wird.

Das anschließende „Rondeau Allegretto“ verwendet ein 16taktiges Ritornell, welches vier Mal wiederkehrt und somit drei Soloabschnitte einschließt, die ihrerseits Motive aufgreifen und variieren.

Ritornell 1	Solo 1	Ritornell 2	Solo 2	Ritornell 3	Solo 3	Ritornell
1–16	17–46	47–58	59–86	87–94	95–140	141–156
F-Dur	F-Dur	F-Dur	d-Moll	F-Dur	f-Moll/ F-Dur	F-Dur

Tabelle 5.40: Formale Aufstellung des *Konzert in F-Dur*, 3. Satz.

Während das Ritornell immer in F-Dur steht, sind für die Solostimme die Wendungen ins Moll als vorherrschendes Variationsmerkmal erkennbar. Der erste Soloeinsatz ist durch lange Haltenoten (T. 26–36) untypisch für eine Solostimme und lässt deutlich werden, dass vermutlich bereits im ersten Soloeinsatz ein Wechselspiel zwischen Solocello und weiteren Instrumenten gedacht war. Darauf deuten ebenfalls die schnellen Läufe in T. 36–38 und T. 40–41 hin, die – vermutlich als Frage-Antwort-Prinzip gedacht – konträr zur melodiösen Zurückhaltung von T. 39 und T. 42 stehen.

