

## *Solo per la Gallichone*

### Zur Lautenmusik des Freisinger Hofkapellmeisters Placidus von Camerloher (1718–1782)

#### 1. Placidus von Camerloher und die Laute

Aufgrund der bereits vorliegenden biografischen Beiträge zu Placidus von Camerloher sollen zu Beginn dieser Ausführungen nur einige wichtige Lebensstationen genannt werden, die als Grundlage für weitere Ausführungen dienen:<sup>1</sup>

- Placidus Cajetanus Laurentius Camerloher wird am 9. August 1718 in Murnau geboren.
- 1729/1730–1738/1739 Besuch der Ettaler Ritterakademie.
- 1739–1741 Theologie-Studium am jesuitischen Wilhelmsgymnasium München.
- 1744 wird er im Freisinger Dom zum Priester geweiht.
- 1745 (oder 1744) wird er von Johann Theodor von Bayern (1703–1763), Kardinal und Fürstbischof von Freising, Regensburg und Lüttich zum Freisinger Hofkapellmeister berufen.
- 1747 wird er von Kurfürst Max III. Joseph (1727–1777), dem Neffen von Fürstbischof Johann Theodor, in den Adelsstand erhoben.
- Nach dem Tode des Fürstbischofs Johann Theodor im Jahre 1763 agiert Placidus von Camerloher unter seinen Nachfolgern Clemens Wenzeslaus von Sachsen (ab 1763) und Ludwig Joseph Freiherr von Welden (ab 1768) weiterhin als Kapellmeister, wohl bis zu seinem Tode am 21. Juli 1782, in Freising.

---

<sup>1</sup> Vgl.: Benno Ziegler, *Placidus von Camerloher*, Freising 1919, S. 6–33; Matthias Mayer, „Placidus von Camerlohers Kirchenmusik und Bühnwerke“, in: *Jahrbuch für Altbayerische Kirchengeschichte 1964*, München 1964, S. 119–127; Suzanne Forsberg, Art. „Camerloher“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 4, Kassel 2000, Sp. 18–24; Sabina Lehrmann, *Placidus von Camerloher – Leben und Werk*, Booklet-Essay der CD *P. v. Camerloher – Kammermusik, Sinfonien, Arien*, S. 4–8, Thorofon CTH2629, Bühl 2015.



Abb. 1: Paul Joseph Delcloche (1716–1759), *Hofkonzert beim Fürstbischof von Lüttich auf Schloss Seraing* (1753), Ölgemälde (Detail), Bayerisches Nationalmuseum München (Inv.-Nr. R 7158).

Die Musikaffinität im Hause Wittelsbach ist hoch: Das berühmte Gemälde von Paul Joseph Delcloche (1716–1759), *Hofkonzert beim Fürstbischof von Lüttich auf Schloss Seraing* (1753), zeigt u.a. Fürstbischof Johann Theodor am Violoncello und Kurfürst Max III. Joseph an der Gambe sowie Placidus von Camerloher dirigierend mit der Notenrolle. Camerloher traf am Freisinger Bischofshof auf eine facettenreiche Musikkultur – mit einer Hofkapelle von über 40 Musikern:<sup>2</sup> Neben der Kirchenmusik für die Kathedrale und den Nebenkirchen ist Camerloher auch für die höfische Musikszenerie mit Festakten, Empfängen, Bällen und Theateraufführungen zuständig; ebenso ist er in die musikalische Ausbildung am fürstbischöflichen Lyceum involviert, einer kirchlichen Hochschule der Benediktiner mit angeschlossenem Gymnasium.<sup>3</sup> Diese Tätigkeiten beschränken sich jedoch nicht nur auf Freising, sondern sind zum Teil auch auf den Reisen

<sup>2</sup> Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freising's: von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes*, Freising 1926, S. 129f.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 134f.

des Bischofs in die anderen Residenzstädte erforderlich. Sein reichhaltiges musikalisches Œuvre umfasst daher gleichermaßen Kirchenmusik wie Orchester- und Kammermusik sowie musikalische Schuldramen.<sup>4</sup>

Unter seinen Werken sind auch Kompositionen für Laute dokumentiert: Mehrere Musiklexika seit dem späten 18. Jahrhundert berichten von erhaltenen Werken für Zupfinstrumente aus der Feder Placidus von Camerlohers: So berichtet Gerber<sup>5</sup> und ähnlich Lipowsky<sup>6</sup> über „[...] 3 halbe Dutzend Lauten=Trios mit Viol[i]n[e] [...]“, und Riehl über „[...] verschiedenes für Laute [...]“.<sup>7</sup>

Spätere Quellen – Fétis<sup>8</sup> und Bernsdorf/Schladebach<sup>9</sup> – weisen diese Kammermusik der Gitarre zu, wohl auch, da diese späte Lautenliteratur bereits in gitarrenaffiner Saitenstimmung verfasst ist und zunehmend mit der Gitarrenliteratur verschmilzt. Es werden genannt: 18 Trio's für Gitarre, Violine und Violoncello, 1 Konzert für Gitarre mit Begleitung von 2 Violinen, Alto und Basso, ein ebensolches mit 2 Violinen und Basso. Bei Bernsdorf/Schladebach wird außerdem berichtet, Camerloher sei „ein vortrefflicher Orgel=, Lauten= und Violinspieler“ gewesen.

Es mag sein, dass Camerloher in der Ausbildung an der Ritterakademie Ettal auch mit den in Adelskreisen sehr gerne gepflegten Zupfinstrumententypen in Berührung kam, die häufig zum aristokratischen Ausbildungskanon gehörten.

Daneben gibt es Quellen, dass auch Fürstbischof Johann Theodor Zupfinstrumente gespielt haben soll: So berichtet Baron Widmann 1712 in einem Brief über den Tagesablauf der Wittelsbacher Prinzen im Grazer Exil:

„[...] bis 5 Uhr. Nach diesem kommt der Tanzmeister, hernach die Musik, in der Ihro Durchl. der Prinz Karl, Prinz Ferdinand und Prinz Clemens die Lauten wohl schlagen, Prinz Philipp die Flauten blasen, Prinz Theodor die Gitarre spielen. Dieses dauert bis 7 Uhr; [...]“<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Eine klare Zuschreibung der Autorschaft der beiden Brüder Joseph Anton und Placidus von Camerloher hinsichtlich der oft nur unter dem Nachnamen *Camerloher* überlieferten Werke ist nach wie vor schwierig. Vgl. dazu Suzanne Forsberg, *The symphonies of Placidus von Camerloher (1718–1782) and Joseph Camerloher (1710–1743): An investigation of style and authorship*, New York 1990; Suzanne Forsberg, Art. „Camerloher“, Sp. 18–24.

<sup>5</sup> Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790/1792, Bd. 1, S. 240f.

<sup>6</sup> Felix Joseph von Lipowsky, *Baierisches Musiklexikon*, München 1811, S. 45f.

<sup>7</sup> Wilhelm Heinrich von Riehl, Art. „Placidus von Camerloher“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3 (1876), S. 728.

<sup>8</sup> François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 3, Brüssel 1837, S. 164.

<sup>9</sup> Eduard Bernsdorf/Julius Schladebach, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Bd. 1, Dresden 1856, S. 491.

<sup>10</sup> Karl Theodor von Heigel, *Die Gefangenschaft der Söhne des Kurfürsten Max Emanuel von*

Bei Rottmanner (1877) ist notiert:

„[...] erst 1711 ward er zu seinen vier älteren Brüdern nach Gratz gebracht, von wo er nach vier Jahren, in denen er standesgemäß unterrichtet und außerdem mit dem Zitherspiel bekannt gemacht worden war, nach Baiern zurückkehren durfte.“<sup>11</sup>

Ziegler (1919) schreibt: „Die Laute lernte Johann Theodor selbst in jungen Jahren meistern, [...]“<sup>12</sup>

Hier werden also drei verschiedene Instrumente mit Johann Theodor in Verbindung gebracht: Laute, Gitarre und Zither.

Der österreichische Lautenist Wolff Jakob Lauffensteiner d. J. (1676–1754) war seit 1712 in Graz in churbayerischen Diensten und unterrichtete dort die bayerischen Prinzen. In einer Besoldungsnotiz von 1715 wird erläutert, dass er „hochgedachte Prinzen ettliche Jahr her auff der Lautten und and[er]en musikalischen Instrumenten unterwies.“<sup>13</sup>

Demnach muss Lauffensteiner wohl auch der Instrumentallehrer Johann Theodors gewesen sein, unabhängig davon, um welches Zupfinstrument es sich konkret handelte. Rottmanners Zither meint vermutlich das gitarrenartige Instrument *Cister* oder eben die *Gitarre* – das heute gebräuchliche Zitherinstrument war noch nicht erfunden. Die Terminologien scheinen also zu verschmelzen: Die Spieltechniken von Laute und Gitarre sind ohnehin nicht weit voneinander entfernt, zudem gab es eben auch das Lauteninstrument in Gitarrenstimmung, die Gallichon bzw. Mandora, die im Hause Wittelsbach sehr populär war: Denn auch die beiden Neffen Johann Theodors, Kurfürst Max III. Joseph von Bayern (1727–1777) und Clemens Franz de Paula von Bayern (1722–1770), sowie seine Nichte Maria Antonia Walpurgis Symphorosa von Bayern (1724–1780) spielten offensichtlich diese Lautenart. In der sächsischen Landesbibliothek sind Gallichon-Kompositionen der beiden männlichen Verwandten erhalten, die über die Heirat Maria Antonias mit dem sächsischen Kurfürsten zusammen mit etlichen anderen Münchner Gallichon-Noten dorthin gelangten.<sup>14</sup> Man muss also davon ausgehen, dass der Freisinger Fürstbischof Johann Theodor – wie auch seine äl-

---

*Bayern, 1705–1714*, München 1890, S. 258f.; Friedrich Schmidt, *Geschichte der Erziehung der bayerischen Wittelsbacher*, Berlin 1892, S. 389.

<sup>11</sup> Max Rottmanner, *Der Cardinal von Baiern*, München 1877, S. 20.

<sup>12</sup> Benno Ziegler, *Placidus von Camerloher*, Freising 1919, S. 26.

<sup>13</sup> Zit. nach: Rudolf Flotzinger, „Rochus Berhandtzky und Wolff Jacob Lauffensteiner. Zum Leben und Schaffen zweier Lautenisten in kurbayerischen Diensten“, *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966), S. 200–239, hier S. 215f.

<sup>14</sup> Vgl. Dieter Kirsch, „Mandora und Gallichon in Süddeutschland“, *Musik in Bayern* 81 (2016), S. 50–90, hier S. 79f.



teren Brüder (darunter die Väter seiner hier genannten Neffen bzw. Nichte) – in der Jugend vermutlich mit allen drei Instrumententypen in Berührung kamen: mit der Barocklaute, der Barockgitarre und dem bei Liebhabern immer mehr aufkommenden Modeinstrument Gallichon, der Laute in Gitarrenstimmung.

Der nach den obigen Überlieferungen ansehnliche Korpus an Camerloher'scher Lauten- bzw. Gallichon-Musik erklärt sich also daher, dass einerseits sein Dienstherr als Spieler und Liebhaber des Instruments mit Musik dafür bedient werden musste, Camerloher andererseits offensichtlich auch selbst Lautenist war und daher in der Lage, idiomatische Kompositionen für das Instrument zu verfassen und in Tabulatur zu notieren. Davon erhalten sind leider nur wenige Werke, die in der Bibliothek der Benediktinerabtei Metten in Niederbayern überliefert sind.

## 2. Der Lautentypus Gallichon

Der oder auch die Gallichon (Gallichona, Galischona, Gallichone, Galischan, ...) ist eine Lautenart, die im 18. Jahrhundert im süddeutschen Sprachraum sehr populär war. Die Besaitung ist in der Regel sechschörig, weist in der Literatur aber auch bis zu neun Chöre auf. Die Stimmung entspricht der modernen Gitarrenstimmung, in den meisten Fällen aber einen Ton tiefer auf *d* mit variierender Stimmung des sechsten Chores: *d<sup>♯</sup> – a – f – c – G – F/Es/D*.

Instrumentenbaulich ähnelt die Gallichon einer einfachen Renaissance- oder Barocklaute, kann aber sowohl einen geschweiften Wirbelkasten als auch einen Knickhals aufweisen. Auffällig ist der wegen der Sechschörigkeit proportional meist lange und dünne Hals. Das gleiche Instrument findet sich auch unter dem Begriff Mandora in der Literatur.

Dieser Instrumententypus stammt aller Wahrscheinlichkeit nach vom süditalienischen Colascione ab, einer volkstümlichen Langhalslaute arabischen Ursprungs, die in der neapolitanischen Volksmusik sowie in der Commedia dell'arte populär war. Ende des 16. Jahrhunderts scheint das Instrument im Kontext der Commedia dell'arte für den Gebrauch in der Kunstmusik als Basslaute mit gitarrenaffiner Stimmung europäisiert worden zu sein und erreichte über die Wanderbühnen den mitteleuropäischen Raum, wo es seit dem 17. Jahrhundert unter dem Namen Colachon als Generalbassinstrument (u.a. bei Johann Kuhnau und Georg Philipp Telemann) auftaucht.<sup>15</sup> Seit Anfang des 18. Jahrhunderts ist die verkleinerte solistische Version unter dem Namen Gallichon (wohl eine Verballhornung von Colachon: Galli steht vermutlich für französisch, also nach Art der aus Frankreich stammenden Barocklaute) oder Mandora (traditioneller Begriff für „kleine Laute“) populär.

---

<sup>15</sup> Vgl. Andreas Schlegel, „Colascione – Galizona – Mandora: Eine Klärung“, *Lauten-Info der Deutschen Lautengesellschaft* 3 (2017), S. 12–15.

Das Instrument wie auch die Literatur dafür existieren parallel zur elf- oder 13-chörigen Barocklaute, die ebenfalls im 18. Jahrhundert in Deutschland sehr verbreitet war. Die Gallichon war – wie auch die in der Saitenstimmung verwandte Barockgitarre – ein Instrument, das in Kreisen des einfachen Volkes, aber auch bei klerikal und aristokratischen Liebhabern sehr beliebt und verbreitet war. Die gegenüber der Barocklaute einfachere Handhabung der wenigen Saitenchöre und die entsprechend simple sowie oft volkstümliche Literatur belegen dies. In vielen Klöstern des süddeutschen Sprachraums sind größere Sammlungen von Musik in Tabulatur-Notation erhalten. Das Instrument war zudem am Münchner Hof populär und durch heiratspolitische Migration gelangte ein nicht unerheblicher Korpus nach Dresden, der in der sächsischen Landesbibliothek erhalten blieb.

Die überlieferten Kompositionen für das Instrument sind stilistisch teilweise noch spätbarock, meist aber galant. In der späten Literatur um 1800 passt sich der Musikstil schließlich der klassischen Gitarrenmusik an und geht immer mehr in der Gitarrenkultur auf: Das Material wird jetzt zum Teil alternativ in Tabulatur für Mandora (wie das Instrument jetzt vornehmlich heißt) und im Violinschlüssel für Gitarre aufbereitet. Daher ist es heute zunehmend üblich, die kleineren, in der E-Stimmung der Gitarre stehenden Instrumente des Typus eher als Mandora zu bezeichnen.

Die in vielen süddeutschen Bibliotheken des 18. Jahrhunderts erhaltenen Tabulaturen für die Gallichon bzw. die Mandora weisen meist einfache anonyme Tanzsätze in teils volkstümlicher Stilistik auf, doch existieren auch ambitionierte Musiken renommierter Komponisten wie Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Giuseppe Antonio Brescianello (1690–1758), Johann Paul Schifflholz (1715–1782)<sup>16</sup> oder eben Camerloher.



Abb. 2: Achtchörige Gallichon von Hendrik Hasenfuss 2015 nach Johann Blasius Weigert; Finalisierung: Josef Kreisel 2016 (links) und Sechssaitiger Colachon von Marco Salerno 2014 nach Johannes Schorn (rechts). (Fotografie des Verfassers.)

<sup>16</sup> Gemäß aktueller, noch nicht publizierter Forschungsergebnisse von Frank Legl muss

### 3. Die Musik der Mettener Gallichon-Manuskripte

In der Bibliothek der Benediktinerabtei Metten sind drei Manuskripte mit Gallichon-Musik in französischer Tabulatur erhalten: Mus. mss. 4092, 4093 und 4094. Im Cornetto-Verlag Stuttgart erschien 2015 ein Faksimile aller drei Manuskripte.<sup>17</sup>

D-MT Mus. ms. 4092 enthält ein *Trio* in C-Dur für zwei Gallichonen und Violoncello mit Angabe der Autorschaft *Dal Sigre Camerlohr*.



Abb. 3: Titelblatt des Gallichonstimmheftes von D-MT Mus. ms. 4092 (Fotografie des Verfassers).

es sich beim Autor der unter Schifferholz erhaltenen Gallichon-Kompositionen um den gleichnamigen Sohn des bekannten Ingolstädter Komponisten Johann Paul Schifferholz (1685–1758) handeln; vgl. dazu Frank Legl, „Wer ist Schifferholz?“, Vortrag gehalten im Rahmen des Symposiums *Mandora & Galichon* der Deutschen Lautengesellschaft während des Musikfestes Eichstätt 2016, Eichstätt 5. Mai 2016.

<sup>17</sup> Placidus von Camerlohr (1718–1782), *Solo per la gallichone – Partia ex f* (Gallichon, zwei Violinen, Bass) – *Trio ex C* (2 Gallichon, Violoncello), Stuttgart 2015.

D-MT Mus. ms. 4092 <sup>18</sup>				
Stimmbücher	Folio	Beschriftungen	Satzfolge	Kommentar
[Ein Geheft im Querformat: <i>Gallichona 1ma</i> , <i>Gallichona 2da</i> ; Notat in französischer Tabulatur, 6. Chor in der Unterquarte gestimmt]	1 <sup>r</sup>	<i>Mus. ms. 4092</i> <sup>19</sup> <i>Kloster Metten</i> <sup>20</sup>  <i>Trio Ex C</i> <i>A</i> <i>Gallichona Prima</i> <i>Gallichona Seconda</i> <i>Con Violonzello</i> <i>Dal Sigre Camerlohr</i>		[Titelblatt]
	1 <sup>v</sup>			[Leere Sechsliniensysteme]
	2 <sup>r</sup>	<i>Gallichona Seconda</i> <i>Dal Sigre Camerlohr</i>	<i>Andante</i>	[2. Gallichon-Stimme]
	2 <sup>v</sup>		[Fortsetzung <i>Andante</i> ] <i>Allegro:</i>	
	3 <sup>r</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ]	
	3 <sup>v</sup>		<i>Menuet:</i> <i>Trio:</i> <i>Menuet da Capo:</i>	
	4 <sup>r</sup>		<i>Allegro:</i>	
	4 <sup>v</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ]	
	5 <sup>r</sup>	<i>Gallichona Prima</i> <i>Dal Sigre Camerlohr</i>	<i>Andante</i>	
	5 <sup>v</sup>		<i>Allegro</i>	
	6 <sup>r</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ]	
	6 <sup>v</sup>		<i>Menuet:</i> <i>Trio:</i> <i>Menuet da Capo</i>	
	7 <sup>r</sup>		<i>Allegro.</i>	
	7 <sup>v</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ]	

<sup>18</sup> Incipits aller drei Manuskripte finden sich im RISM-OPAC (<https://opac.rism.info/>) mittels Eingabe des Komponisten (Camerloher, Placidus von) und des Bibliotheks-Siegels (D-MT).

<sup>19</sup> Von späterer Hand hinzugefügt

<sup>20</sup> Von späterer Hand hinzugefügt, darunter ein Stempel: *Abtei Metten Archiv*.



D-MT Mus. ms. 4092				
[2 Einzelblätter im Hochformat: Violonzello; Notat im Bass- schlüssel, partiell im Tenorschlüssel]	1 <sup>r</sup>	<i>Passo al Trio Del Camerloher</i>	<i>Andante Allegro:</i>	[Violoncello-Stimme]
	1 <sup>r</sup>		[Fortsetzung Allegro] <i>Menuet</i>	
	2 <sup>r</sup>		<i>Trio: Menuet da Capo Allegro</i>	
	2 <sup>y</sup>		[Fortsetzung Allegro]	



Abb. 4: D-MT Mus. ms. 4093, Parthia ex f, Beginn des Violino primo (Fotografie des Verfassers).

D-MT Mus. ms. 4093 enthält eine *Parthia* in F-Dur für Gallichon, 2 Violinen und Basso. Eine Autorenvermutung wurde von späterer Hand hinzugefügt: *Placidus von Camerloher?*

D-MT Mus. ms. 4093				
Stimmbücher	Folio	Beschriftungen	Satzfolge	Kommentar
[Geheft I im Querformat: <i>Galischona</i> ; Notat in französischer Tabulatur, 6. Chor in der Untersekunde gestimmt]	1 <sup>r</sup>	<i>Mus. ms. 4093</i> <sup>21</sup> <i>Kloster Metten</i> <sup>22</sup> <i>Placidus von Camerloher?</i> <sup>23</sup>  # <i>Parthia ex f.</i> à <i>Galischona</i> <i>Violino primo</i> <i>Violino 2do.</i> <i>Con</i> <i>Basso.</i>		[Titelblatt]
	1 <sup>v</sup>		<i>Siciliana.</i>	
	2 <sup>r</sup>		[Fortsetzung <i>Siciliana</i> ] <i>Menuet</i>	
	2 <sup>v</sup>		<i>Trio</i> <i>Menuet da Capo.</i> <i>Baisan.</i>	
	3 <sup>r</sup>		[Fortsetzung <i>Baisan</i> ]	
	3 <sup>v</sup>		<i>Menuet.</i> <i>Trio.</i> <i>Menuet da Capo.</i> <i>Finale.</i>	
	4 <sup>r</sup>		[Fortsetzung <i>Finale</i> ]	
	4 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]

<sup>21</sup> Von späterer Hand hinzugefügt.

<sup>22</sup> Von späterer Hand hinzugefügt, darunter ein Stempel: *Abtei Metten Archiv.*

<sup>23</sup> Von späterer Hand hinzugefügt.

D-MT Mus. ms. 4093				
[Geheft II im Querformat: <i>Violino primo</i> ; Notat im Violinschlüssel]	1 <sup>r</sup>	<i>Violino primo.</i>		[Titelblatt]
	1 <sup>v</sup>	<i>Violino primo.</i>	<i>Siciliana</i>	
	2 <sup>r</sup>		<i>Menuet Trio Menuet da Capo</i>	
	2 <sup>v</sup>		<i>Paisan.</i>	
	3 <sup>r</sup>		[Fortsetzung Paisan] <i>Menuet. Trio Menuet da capo.</i>	
	3 <sup>v</sup>		<i>Finale allegro.</i>	
	4 <sup>r</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]
	4 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]
[Geheft III im Querformat: <i>Violino 2do</i> ; Notat im Violinschlüssel]	1 <sup>r</sup>	<i>Violino 2do.</i>		[Titelblatt]
	1 <sup>v</sup>	<i>Violino 2do.</i>	<i>Siciliana.</i>	
	2 <sup>r</sup>		[Fortsetzung Siciliana] <i>Menuet Trio Menuet da Capo</i>	
	2 <sup>v</sup>		<i>Paisan.</i>	
	3 <sup>r</sup>		[Fortsetzung Paisan] <i>Menuet Trio Menuet da capo.</i>	
	3 <sup>v</sup>		<i>Finale allegro</i>	
	4 <sup>r</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]
	4 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]

D-MT Mus. ms. 4093				
[Geheft IV im Querformat: <i>Violoncello</i> ; Notat im Bassschlüssel]	1 <sup>r</sup>	<i>Basso.</i>		[Titelblatt]
	1 <sup>v</sup>	<i>Violoncello.</i>	<i>Siciliana</i>	
	2 <sup>r</sup>		<i>Menuet Trio Menuet da Capo</i>	
	2 <sup>v</sup>		<i>Paisan.</i>	
	3 <sup>r</sup>		<i>Menuet. Trio Menuet da Capo.</i>	
	3 <sup>v</sup>		<i>Finale allegro</i>	
	4 <sup>r</sup>		<i>Menuet</i>	[Nur Titel und Schlüsselung, sonst leere Fünfliniensysteme]
	4 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]

D-MT Mus. ms. 4094 ist mit *Solo per la Gallichone* überschrieben. Eine Autorenvermutung wurde von späterer Hand hinzugefügt: *Camerloher?* Es enthält folgende Werke, die Tonartangaben beziehen sich auf ein Instrument in *d*:

12 Stücke für Gallichon solo in vier tonartlichen Gruppierungen: F-Dur; B-Dur; F-Dur; B-Dur.

1 Duett für zwei Gallichonen in D-Dur

12 Allemanden für Gallichon solo in C-Dur (Nr. 9 in G-Dur)



D-MT Mus. ms. 4094				
Stimmbücher	Folio	Beschriftungen	Satzfolge	Kommentar
[Ein Geheft im Querformat: <i>Solo per la Gallichone, Galichone Primo, Galichone 2do</i> ; Notat in französischer Tabulatur, 6. Chor partiell in der Untersekunde bzw. Unterquarte gestimmt]	1 <sup>r</sup>	<i>Mus. ms. 4094</i> <sup>24</sup> <i>Kloster Metten</i> <sup>25</sup> <i>Camerloher</i> ? <sup>26</sup>  # <i>Solo per la Gallichone.</i>		[Titelblatt]
	1 <sup>v</sup>			[leer]
	2 <sup>r</sup>		<i>Andante.</i>	[ <i>Parthia I</i> F-Dur]
	2 <sup>v</sup>		<i>Allegro</i>	[6. Chor in der Untersekunde]
	3 <sup>f</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ] <i>Menuet</i> <i>Trio</i> <i>Menuet da capo</i>	
	3 <sup>v</sup>		<i>Andante ex B.</i>	[ <i>Parthia II</i> B-Dur]
	4 <sup>r</sup>		<i>Allegro.</i>	[6. Chor in der Untersekunde]
	4 <sup>v</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ]	
	5 <sup>r</sup>		<i>Menuet.</i> <i>Trio.</i> <i>Menuet da capo.</i>	
	5 <sup>v</sup>		<i>Menuet</i>	
	6 <sup>r</sup>	<i>Solo per la Gallichone</i>	<i>Adagio.</i> <i>Allegro.</i>	[ <i>Parthia III</i> F-Dur] [6. Chor in der Untersekunde]
	6 <sup>v</sup>		[Fortsetzung <i>Allegro</i> ]	
	7 <sup>r</sup>		<i>Tempo di Menuet</i>	
	7 <sup>v</sup>		<i>Allegro.</i>	[ <i>Parthia IV</i> B-Dur]
	8 <sup>r</sup>		<i>Menuet</i>	[6. Chor in der Unterquarte]
8 <sup>v</sup>	<i>Galichone. Primo.</i> <i>Duetto.</i>	<i>Tempo giusto.</i>	[ <i>Duetto</i> D-Dur] [6. Chor in der Unterquarte]	
9 <sup>r</sup>	<i>Galichone 2do.</i> <i>Duetto.</i>	<i>Tempo giusto</i>		

D-MT Mus. ms. 4094					
	9 <sup>v</sup>	<i>Galichone 10.</i>	<i>Echo. Quique.</i>		
	10 <sup>r</sup>	<i>Galichone 2do.</i>	<i>Echo. Quique.</i>		
	10 <sup>v</sup>		<i>Allemandes.</i> 1. 2 3.	[ <i>Allemanden-Folge in C-Dur</i> ] <sup>27</sup> [6. Chor in der Unterquarte]	
	11 <sup>r</sup>		4. 5. 6.		
	11 <sup>v</sup>		7. 8. 9. <i>da Capo</i>		
	12 <sup>r</sup>		10. 11. 12.		
	12 <sup>v</sup>				[Leere Fünfliniensysteme]
	13 <sup>r</sup>				[Leere Fünfliniensysteme]
	13 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]	
	14 <sup>r</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]	
	14 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]	
	15 <sup>r</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]	
	15 <sup>v</sup>			[Leere Fünfliniensysteme]	
	16 <sup>r</sup>			[leer]	
	16 <sup>v</sup>			[leer]	

<sup>24</sup> Von späterer Hand hinzugefügt.

<sup>25</sup> Von späterer Hand hinzugefügt, darunter ein Stempel: *Abtei Metten Archiv*.

<sup>26</sup> Von späterer Hand hinzugefügt.

<sup>27</sup> Nr. 9 in G-Dur.



Abb. 5: Beginn der Tabulatur von D-MT Mus. ms. 4094 (Fotografie des Verfassers).

Insgesamt umfassen die Mettener Gallichon-Manuskripte also folgende Werke:

24 Solostücke aus Mus. ms. 4094 in 5 Gruppierungen

[Parthia I] in F-Dur (dreisätzig)

[Parthia II] in B-Dur (viersätzig)

[Parthia III] in F-Dur (dreisätzig)

[Parthia IV] in B-Dur (zweisätzig)

12 Allemanden in C-Dur (Nr. 9 in G-Dur)

1 Duetto in D-Dur aus Mus. ms. 4094 für 2 Gallichonen (dreisätzig)

1 Trio in C-Dur (Mus. ms. 4092) für 2 Gallichonen und Violoncello (viersätzig)

1 Parthia in F-Dur (Mus. ms. 4093) für Gallichon, 2 Violinen und Basso (fünfsätzig)

Nach aktuellem Stand handelt es sich ausschließlich um Unica, Konkordanzen konnten bisher nicht ermittelt werden. Die Autorschaft der drei Manuskripte bzw. der darin enthaltenen Stücke ist generell nicht gesichert.

Mus. ms. 4093 (Quartett) und Mus. ms. 4094 (Soli, Duett) sind vom selben Schreiber verfasst, während Mus. ms. 4092 (Trio) eine andere Handschrift aufweist.<sup>28</sup>

Das mit *Dal Sigre Camerlohr*<sup>29</sup> ausgewiesene *Trio* (4092) könnte theoretisch auch von einem der Brüder Camerlohers stammen, da aber die oben ausgeführten Spuren zum lautenistischen Schaffen von Placidus von Camerloher sehr eindeutig sind, besteht hier kein Zweifel.

Auch die Quartett-Parthia (4093) passt in die oben zitierten Quellen zur erhaltenen Kammermusik Camerlohers und ist stilistisch auf der gleichen Ebene anzusiedeln wie das Trio. Auf dem Titelblatt erfolgte hier von späterer Hand eine Zuweisung zur Autorschaft Camerlohers: *Placidus von Camerloher?* Das Manuskript mit den Solostücken und dem Duett (4094) weist ebenfalls auf dem Titelblatt einen mutmaßlichen Autorenvermerk von späterer Hand auf: *Camerloher?*

Stilistisch gesehen passen die Stücke der Handschrift Mus. ms. 4094 sehr gut in den Kontext der beiden anderen Manuskripte. Ausgenommen sind davon die 12 Allemanden am Ende, die gänzlich anderer Natur sind: Im Gegensatz zu den übrigen Sätzen des Manuskripts handelt es sich hier um sehr einfache, kurze Stücke volksmusikalischen bzw. improvisatorischen Charakters, die eher als Erinnerungsskizzen einer Tanzpartie anzusehen sind und nicht als Werke eines Hofkapellmeisters. Demzufolge können die vier Solo-Parthien und das Duetto – nicht aber die 12 Allemanden – Placidus von Camerloher zugeschrieben werden.

Der RISM-OPAC schreibt, abweichend von dieser stilistischen Differenzierung, die komplette Sammlung der Mettener Gallichon-Manuskripte mutmaßlich der Autorschaft Placidus von Camerlohers zu, ebenso wie die Faksimile-Ausgabe des Cornetto-Verlags Stuttgart.

In der Notenbeilage des *Lauteninfos* von 2012 der Deutschen Lautengesellschaft erschienen vier Solosätze des Mus. ms. 4094 in modernem Tabulatursatz – ebenfalls unter der Zuschreibung Placidus von Camerloher.<sup>30</sup>

Stilistisch bewegen sich die Sätze im galanten Stil, sie entstanden mutmaßlich in der gemeinsamen Zeit von Fürstbischof Johann Theodor und Placidus von Camerloher am Freisinger Hof, zwischen 1745 bis 1763. Der meist zweistimmige Lautensatz beinhaltet Melodiestimme und Bass und wird partiell akkordisch aufgefüllt bzw. mittels Arpeggio-Technik figuriert. Einfachere kantable Partien

---

<sup>28</sup> Vgl. die Manuskriptbeschreibungen in: Wolfgang Boetticher, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts* (RISM B VII), München 1978, S. 207f.

<sup>29</sup> Diese Formulierung schließt auch das Vorliegen einer autografen Notation aus.

<sup>30</sup> Notenbeilage des *Lauteninfos* 2 (2012) der Deutschen Lautengesellschaft, S. 30–33.



sind stark mit Manieren angereichert und wechseln sich mit virtuos-konzertanten Elementen ab. Harmonisch dominiert zwar eine oft einfache Kadenzharmonik in Dur mit Ausweichungen in die Dominante, in frühklassischer Manier mit Vorhalten angereichert. Dazu kommen aber auch Modulationen nach Moll, sequenzartige Rückungen und Quintfallsequenzen. Einige in konventionelle Notation übertragene Ausschnitte mögen einen Eindruck von der Stilistik der Musik vermitteln.

Das *Trio* in C-Dur ist als Triosonate der beiden Lauteninstrumente angelegt, die häufig im imitatorischen Dialog stehen, aber auch in homorhythmischer Zweistimmigkeit agieren. Beide Gallichonen führen die Bassstimme mit, die zusätzlich vom Violoncello – dort gelegentlich variiert bzw. figuriert – ausgeführt wird.

Die imitatorische Eröffnung des 2. Satzes (*Allegro*) bewegt sich harmonisch auf der Tonika-Dominant-Ebene:

Notenbeispiel 1: Übertragung von *Trio* C-Dur, 2. Satz, *Allegro*, T. 1–8.

Der folgende Ausschnitt aus dem ersten Satz (*Andante*) zeigt dagegen eine harmonisch reichere Quintfallsequenz in italienischer Manier, ebenfalls imitatorisch angelegt:

Notenbeispiel 2: Übertragung von Trio C-Dur, 1. Satz, Andante, T. 4–8.

Der Beginn des Menuetts ist trotz der Varianten in den Notenwerten grundsätzlich homorhythmisch konzipiert, interessant ist dabei die Überlagerung von Duolen und Triolen, was eine Ausführung im *jeu inégal* nahelegt:

Notenbeispiel 3: Übertragung von Trio C-Dur, 3. Satz, Menuet, T. 1–8.

Das *Duetto* in D-Dur ähnelt dem Trio in der satztechnischen Anlage, ist jedoch was Dauer und Komplexität der Sätze sowie Ausarbeitung der Lautenpartien (Sorgfalt der Notation, Figuration, Bassführung) betrifft, etwas einfacher gehalten bzw. weniger präzise notiert.

Alle drei Sätze beginnen imitatorisch, wie auch die *Gigue* des 3. Satzes:

The image shows the first four measures of a musical piece for two lutes, Galichone I and Galichone II. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/8. Galichone I plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Galichone II provides a bass line with chords and some melodic fragments. The notation includes slurs and dynamic markings.

Notenbeispiel 4: Übertragung von *Duetto* D-Dur, 3. Satz, *Quique*, T. 1–4.<sup>31</sup>

Wie im Trio ist im *Duetto* im ersten Satz ebenfalls eine Quintfallsequenz ausgeführt:

The image shows measures 30 through 38 of a musical piece for two lutes, Galichone I and Galichone II. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The notation features a prominent descending fifth sequence in the upper voice of Galichone I, with corresponding bass support from Galichone II. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, and 38 are indicated at the beginning of their respective lines.

Notenbeispiel 5: Übertragung von *Duetto* D-Dur, 1. Satz, *Tempo giusto*, T. 30–38.

Die *Parthia* in F-Dur in Quartettbesetzung ist im üblichen Modus der Lautenkammermusik des 18. Jahrhunderts angelegt: Der dreistimmige Streichersatz wird von der Gallichon modifiziert verdoppelt: in der Regel mit nach unten oktavierter Melodie und vereinfachtem Bass, oft reduziert aber andernorts auch verziert und figuriert.

<sup>31</sup> Eingeklammerte Töne wurden ergänzt.

Der Satzbeginn des ersten Satzes (*Siciliana*) zeigt die typische Verdopplung der Streicherstimmen in der Laute:

Violino I

Violino II

Galischona

Basso  
Violoncello

Notenbeispiel 6: Übertragung von Parthia, F-Dur, 1. Satz: *Siciliana*, T. 1-4.

Beim Satzbeginn des 4. Satzes (*Menuet*) weicht die Laute dagegen in figurierter Manier von den Streicherpartien ab:

Violino I

Violino II

Galischona

Basso  
Violoncello

Notenbeispiel 7: Übertragung von Parthia, F-Dur, 4. Satz, *Menuet*, T. 1-4.

Die Solo-Parthien I bis IV weisen – neben einigen einfacheren Menuetten – regelmäßig stark figurierte Passagen in langsamen wie schnellen Sätzen auf und stehen somit von den spieltechnischen Anforderungen her insgesamt etwas über der Kammermusik.



Der Eröffnungssatz der ersten Solo-Parthia (*Andante*) zeigt ein rhythmisch sehr differenziertes Konzept:



Notenspiel 8: Übertragung von Solo-Parthia I, F-Dur, 1. Satz, *Andante*, T. 1–6.<sup>32</sup>

Figurierte Passagen treten in allen Satztypen auf, sogar in Menuett-Sätzen: Vor dem Hintergrund des von Achteln bestimmten Grundtempos erfordern die Zweiunddreißigstel in diesem Satz durchaus virtuose Qualität:



Notenspiel 9: Übertragung von Solo-Parthia III, F-Dur, 3. Satz, *Tempo di Menuet*, T. 1–16.

Mehrfach finden sich Fermaten oder Halbschlüsse, die eine kleine improvisierte Kadenz oder eine Überleitung zulassen bzw. provozieren; in wenigen Fällen wurde eine derartige Kadenz auch ausgeführt wie am Ende des Kopfsatzes der zweiten Solo-Parthia (*Andante*):

<sup>32</sup> Eingeklammerte Töne wurden ergänzt.



Notenspiel 10: Übertragung von Solo-Parthia II, B-Dur, 1. Satz, Andante ex B, T. 50–54.

Der Allegro-Satz der dritten Solo-Parthia ist in italienischer Concerto-Manier angelegt und beginnt in der Tonsprache eines Orchestertornells. Es ist vorstellbar, dass dieser Satz vielleicht ursprünglich als Ensemblestück konzipiert war und ggf. Streicherstimmen dazu existierten:



Notenspiel 11: Übertragung von Solo-Parthia III, F-Dur, 1. Satz, Allegro, T. 1–4.<sup>33</sup>

Die vorgestellten Ausschnitte zeigen, dass die in Metten überlieferte Gallichonmusik Camerlohers sicher zu den technisch wie musikalisch anspruchsvolleren Werken der erhaltenen Literatur für das Instrument gehört. Trotz einer gewissen Simplität des frühklassischen galanten Stils und der damit verbundenen partiell volksmusikalisch anmutenden Melodik und Harmonik weisen die Kompositionen ambitionierte satztechnische Strukturen auf und überzeugen durch Variantenreichtum, vor allem auch in den zahlreichen Menuett-Kompositionen.

Anlässlich des 300. Geburtstags des Komponisten im Jahre 2018 wurde das erhaltene lautenistische Gesamtwerk Camerlohers<sup>34</sup> im Laufe des Jahres 2017 vom Verfasser eingespielt, wobei es sich dabei mit wenigen Ausnahmen um Ersteinstrumentierungen handelt. Eine CD erschien im Herbst 2018 beim Label *OEHMS Classics*.

<sup>33</sup> Eingeklammerte Töne wurden ergänzt.

<sup>34</sup> Mit Ausnahme der 12 Allemanden (vgl. Erläuterung oben) wurde die Musik der Mettener Gallichon-Manuskripte komplett eingespielt.

Abstract

Der Artikel besteht aus drei Teilen: Der erste Teil beschäftigt sich mit Quellen des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts zum lautenistischen Œuvre Camerlohers. Der zweite Teil widmet sich dem speziellen Lautentypus, für den Camerloher schrieb, die Gallichon oder Mandora. Der dritte Teil liefert eine Bestandsaufnahme und Stilanalyse der in der Abtei Metten für das Instrument erhaltenen Solo- und Kammermusik, welche vom Verfasser auf CD eingespielt wurde und im September 2018 beim Label *OEHMS Classics* erschien.