

NETZWERKE ZWISCHEN STADT UND LAND KLÖSTER ALS KONSUMENTEN AM WIENER MUSIKALIENMARKT 1750–1780

CHRISTIANE MARIA HORNBACHNER

Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung,
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Izvilleček: *Samostanski glasbeniki v redovnih hišah v Zgornji in Spodnji Avstriji, na Štajerskem, Češkem in Moravskem so se v drugi polovici 18. stoletja aktivno udeleževali kot izvajalci in prepisovalci not dunajskih simfonij, godalnih kvartetov in druge komorne glasbe. Prispevek prinaša vpoglede v njihove strategije zbiranja glasbenih rokopisov in osvetljuje tako komunikacijske povezave kot tudi pomembne materialne vidike glasbenega trga (plačila prepisovalcem not, cene notnega papirja in podobno).*

Ključne besede: *samostani, Dunaj, kulturni transfer, instrumentalna glasba, simfonija, Joseph Haydn, kopist, notni papir*

Abstract: *During the second half of the eighteenth century cloister musicians at monasteries in Upper and Lower Austria, Styria, Bohemia and Moravia were very active in copying and performing Viennese symphonies, string quartets and other chamber music. The paper gives insight into their strategies of acquiring musical manuscripts and provides a survey of individual communication networks as well as of important material aspects of music trade (wages of scribes, paper prices etc.).*

Keywords: *monastery, Vienna, network, cultural transfer, instrumental music, symphony, Joseph Haydn, copyist, music paper*

Wird in der Forschungsliteratur die Bedeutung der Klöster für die Verbreitung von Musikalien Wiener Provenienz diskutiert, so beschränken sich die Ausführungen zumeist auf kleinräumige, einzelne Ordenshäuser betreffende Bestandsanalysen. Die mit der monastischen Musikrezeption einhergehenden Transferprozesse klosterübergreifend zu untersuchen, zählt demgegenüber noch immer zu den Desiderata der Klosterforschung. Dabei herrscht in der Musikwissenschaft längst Einigkeit darüber, dass die auf habsburgischem Gebiet situierten Klöster der Prälatenorden im 18. Jahrhundert wichtige Beiträge zur Distribution Wiener Musik geleistet haben, sei es auf regionaler oder überregionaler Ebene, sei es durch die Weitergabe oder durch den Austausch von Musikalien, sei es im Bereich der geistlich-liturgischen oder der Unterhaltungsmusik, sei es durch die Mönche selbst oder durch weltliche Angestellte.

Im Original überliefertes Notenmaterial sowie Musikinventare aus den diversen Klöstern der Benediktiner, Augustiner-Chorherren, Zisterzienser und Prämonstratenser lassen darauf schließen, dass hier zwischen Mitte der 1750er-Jahre und 1780 besonders großes Interesse an neuen Instrumentalwerken aus Wien geherrscht hat. Im Unterschied etwa zu den Bettelorden, deren Mitglieder sich einem Leben in Armut verschrieben,

legten besitzreiche Prälatenklöster auf eine vielseitige, ihren Repräsentationsbestrebungen angemessene Musikpraxis höchsten Wert. Ausschließlich instrumental besetzte Musik kam aber nicht nur als festlich-herrschaftliche Gottesdienst-, Tafel- oder Theatermusik zum Einsatz, sondern auch zur persönlichen Erbauung der Mönche in der Rekreationszeit. Dass die Klöster dafür bevorzugt Sinfonien sowie kleiner besetzte Kammermusikwerke (Divertimenti, Streichquartette und -trios etc.) in ihre Bestände aufnahmen, kann im Kontext der Emanzipation der Instrumentalmusik von den großen Vokalgattungen im beginnenden öffentlichen Konzertleben wie auch auf dem Musikalienmarkt betrachtet werden. Ständig um aktuelles Repertoire bemüht, schlossen sich Klosterensembles diesem Trend an und begünstigten somit letztlich seine Durchsetzung. Als Rezipienten übten sie nicht nur eine stimulierende Wirkung auf den Musikalienmarkt aus, sondern wirkten im ständigen Austausch mit anderen Klöstern und benachbarten Adelskapellen auch als bedeutende kulturelle Multiplikatoren auf interregionaler Ebene.

Eine breitflächig angelegte Untersuchung dieses Rezeptionsphänomens lässt gerade im Hinblick auf die Ergründung übergeordneter Strukturen der Musikalienverbreitung neue Einsichten erhoffen. Nachfolgend werden deshalb einige Vermittlerpersönlichkeiten, die den Musikalientransfer zwischen Wien und den umliegenden Klöstern maßgeblich beförderten, vorgestellt und an ihrem Beispiel unterschiedliche Akquisitions- bzw. Vernetzungsstrategien veranschaulicht. Vorangestellt seien diesen Beobachtungen einige grundlegende Bemerkungen zur komplexen Quellsituation, deren Aufarbeitung in klosterübergreifenden Dimensionen noch am Anfang steht.¹

Bestandsaufnahme

Mittels statistischer Erhebungen auf Basis erhaltener Notenbestandsverzeichnisse wird die Verschiebung der Programmgewichtungen, wie sie nach 1750 im Bereich der monastischen Instrumentalmusikpflege vor sich ging, deutlich sichtbar:² Ist in älteren Katalogen aus dem niederösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg (von 1751 ff.) und dem oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach (1768 ff.) zwar bereits ein bedeutender Teil den Werken Wiener Provenienz gewidmet, so bilden die von Klostermusikern komponierten Instrumentalwerke und solche anderer Herkunft (v. a. aus Italien) immerhin noch ein

¹ Mit dem vorliegenden Text gibt die Verfasserin Einblick in ihre kürzlich fertiggestellte Dissertation mit dem Titel „Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt“.

² Die folgenden Inventare wurden hierfür einer Auswertung unterzogen: „CATALOGUS Selectiorum Musicalium“; „Calogus Musicalium et Instrumentorum ad Chorum Lambacensem pertinentium conscriptum MDCCCLXIX 1768“; Ms. 1768 ff, Faksimileausgabe in: Sherman, *Lambach Thematic Catalogue*; „Consignatio Musicalium“; „Catalogus oder Verzeichnüs“; „Catalogus Deren Auf diesem Löbl[ichen]“; „Catalogo delle Sinfonie, Concerti, Quintetti, Quartetti, Trio ed Soli“; Ms. [um 1791], Faksimileausgabe in: Weinmann, *Handschriftliche thematische Kataloge*, Katalog I; „KATALOGUS OPERUM MUSICALIUM in choro musicali MONASTERII O. S. P. B. GOTTWICENSIS R. R. D. D. ALTMANNO ABBATE per R. D. HENRICUM WONDRATSCH p[ro] t[empore] chori regentem, conscriptus Anno MDCCCXXX“; Ms. 1830 ff, Faksimileausgabe in: Riedel, *Der Göttweiger Thematiche Katalog*.

beträchtliches programmatisches Gegengewicht. Dies scheint sich in den 1760er-Jahren jedoch gravierend zu ändern, denn im Katalog des mährischen Benediktinerklosters Rajhrad von 1771 ff. fällt bereits ein Anteil von gut 60 Prozent auf Repertoire aus Wien, im zeitgleich angelegten Katalog des steirischen Augustiner-Chorherrenstiftes Vorau sogar etwa 70 Prozent. Im nahe Wien gelegenen Stift Klosterneuburg und in der niederösterreichischen Benediktinerabtei Göttweig dürfte diese Schwerpunktsetzung schließlich am stärksten ausgefallen sein, da in ihren Inventaren etwa drei Viertel aller eingetragenen Instrumentalwerke von in und um Wien tätigen Komponisten stammen; demgegenüber fallen Sinfonien aus Mannheim, Italien und Frankreich sowie die Produktion der jeweils ortsansässigen (Kloster-)Komponisten kaum ins Gewicht.

Mengenmäßig dominieren in den Instrumentalmusiksektionen der genannten Klosterbestände Werke von Georg Christoph Wagenseil, Johann Baptist Vanhal und Carl Ditters von Dittersdorf; in den Mittelpunkt des Interesses dürfte jedoch allerorts bereits Anfang der 1760er-Jahre Joseph Haydn gerückt sein: Alleine seine bis um 1780 komponierten Sinfonien sind in den Klöstern des Habsburgerreiches in mehr als 300 frühen Abschriften nachzuweisen, beinahe die Hälfte dieser 75 Sinfonien liegt je in mindestens fünf verschiedenen Klöstern vor (hier sind nur die erhaltenen Abschriften berücksichtigt!). Diese unvergleichlich hohe Überlieferungsdichte dürfte wiederum im Wirken einiger weniger Klostermusiker und Mönche wurzeln, die bereits sehr früh die Qualität der Haydn'schen Instrumentalwerke erkannt haben: In Göttweig wurden bekanntlich schon 1762 die ersten Kopien von Sinfonien Joseph Haydns angefertigt, als sich der 30-jährige Komponist eben erst in seiner Funktion als Stellvertreter des amtierenden Esterházy'schen Kapellmeisters Gregor Joseph Werner eingefunden hatte.

In den folgenden beiden Jahrzehnten gelangten Haydns Sinfonien durchschnittlich etwa drei Jahre nach ihrer jeweiligen Entstehung in handschriftlicher Kopie nach Göttweig – eine Zeitspanne, die aufgrund der geographischen Nähe Göttweigs zu Wien bzw. Eisenstadt nicht außergewöhnlich erscheinen mag, aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive aber als bemerkenswert kurz einzustufen ist. Zu bedenken ist nämlich, dass Haydns Werke ab 1761 seinem Dienstherrn, dem Fürsten Esterházy, vertraglich vorbehalten waren und zudem die meisten seiner Kompositionen in die Sortimentskataloge professioneller Verleger erst wesentlich später Eingang gefunden haben (selbst bis zur Aufnahme einer neuen Sinfonie Joseph Haydns in den Katalog des Verlages Breitkopf in Leipzig vergingen im Schnitt fünf Jahre). Wie aber waren die Göttweiger Mönche so früh an diese Werke gekommen? Übt Kontaktmänner in Wien oder gar in Eisenstadt eine vermittelnde Funktion aus? Erwarben die Mönche auch professionell angefertigte Kopien oder entliehen sie die Werke vorübergehend bei Musikalienhändlern, um sie für den Einsatz im klösterlichen Musikbetrieb abzuschreiben und aufzubereiten?

Dokumentationslücken

Größtes Hindernis auf der Suche nach Antworten auf diese immer noch brennenden Fragen stellt der Umstand dar, dass – ganz besonders, wenn es um die Rekonstruktion von Akquirierungsvorgängen geht – aussagekräftiges Quellenmaterial äußerst rar ist. So haben

sich beispielsweise von jenen Göttweiger Chorregenten, die im Zeitraum 1750–1780 für die Erwerbung neuester Musikalien verantwortlich waren und gute Kontakte nach Wien gepflegt haben müssen, keinerlei Briefdokumente oder andere persönliche Notizen erhalten.³ Ähnlich ernüchternd gestaltet sich die Quellensuche auch in einigen anderen Klöstern, so zum Beispiel im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster, in dem von einigen musikalisch engagierten Patres Briefe, Tagebücher und ähnliche Schriftstücke erhalten geblieben sind: In den mehrere Bände umfassenden Tagebüchern und Schreibkalendern des Benediktinerpaters Heinrich Pichler (1722–1809), der in der Kremsmünsterer Klosterkapelle als Musiker mitgewirkt und überdies zahlreiche Notenabschriften angefertigt hat, ist nicht an einer einzigen Stelle von besonderen Umständen der Musikalienbeschaffung die Rede, also etwa von einer gelungenen oder misslungenen Notentransaktion, von getätigten Ausgaben für Notenpapier oder der Entlohnung von Kopisten.

Wenn allerdings berücksichtigt wird, dass in den Diarien und Schreibkalendern der Mönche in erster Linie die außergewöhnlichen Vorkommnisse des Klosterlebens verzeichnet wurden (neben Wetterphänomenen, Sterbefällen etc. auch besonders aufwändige Musikdarbietungen), so ließe der eben geschilderte Befund den Schluss zu, dass die Notenbeschaffung eben nicht zu den außergewöhnlichen und erwähnenswerten Ereignissen gehörte, sondern zu den alltäglichen Angelegenheiten der musizierenden Mönche. Denkbar ist außerdem, dass Akquirierungsvorgänge bewusst verschwiegen wurden, denn es war – wie nicht nur durch Haydns Anstellungsvertrag bei den Esterházy belegt ist – grundsätzlich nicht erlaubt, Musikalien außer Haus zu geben, so sie sich im Besitz einer institutionalisierten Kapelle befanden. Im Falle der kompositorischen Schöpfungen Haydns als (Vize)Kapellmeister wurde die Weitergabe sogar ausdrücklich untersagt, wie aus der folgenden berühmten Passage des Anstellungsvertrages von 1761 unmissverständlich hervorgeht:

[...] Auf allmaligen befehl S^r HOCHFÜRSTL. DURCHLAUCHT solle er VICE-CAPEL-Meister verbunden seyn solche MUSICALIEN zu COMPOSITIren, was vor eine HOCHDIESELBE verlangen werden, sothane Neue-COMPOSITION mit niemand zu COMMUNICIren, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für IHRO DURCHLAUCHT eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu COMPOSITIren.⁴

Ob sich Haydn an diese Dienstvorschrift gehalten hat, ist gerade im Wissen um die rege Rezeption seiner Werke in monastischen Kreisen eher zu bezweifeln; prinzipiell könnte eine derartige Einschränkung jedoch auch in Klöstern Gültigkeit besessen haben, da zahlreiche Klosterkapellen den Orchestern der habsburgischen Fürsten und hohen Adelligen an Vielfalt und Aktualität ihres Repertoires kaum nachstanden und sich

³ Von Interesse wären vor allem Korrespondenzen der Patres Josephus Unterberger (1731–1788) und Marianus Prazner (1746–1818), die einen Teil ihrer Ausbildungszeit in Wien absolviert hatten und während ihrer Amtszeit als Chorregenten in Göttweig (1754–1769 bzw. 1773–1813) auch die Erwerbung zahlreicher Instrumentalwerke aus Wien veranlasst haben.

⁴ „Convention und Verhaltens-Norma des Vice-Capel-Meisters“. Ms.: Wien, den 1. Mai 1761, von Joseph Haydn signiert. Zit. nach: Bartha, *Joseph Haydn*, 42 (Hervorhebungen im Original).

die Klöster mindestens ebenso gerne mit den kompositorischen Neuschöpfungen ihrer Musiker schmückten. Die reich bestückten Notensammlungen zeugen davon, dass viele Kloostervorsteher bereitwillig den exklusiven Luxus eines brandaktuellen Musikprogramms finanzierten und sich damit nicht nur von ihrer unmittelbaren Umgebung, sondern auch von anderen Herrschaftshäusern abzuheben versuchten. Es mutet deshalb durchaus plausibel an, dass auch Äbte und Pröpste ihre musikalischen Schätze – darunter wohl nicht nur die Schöpfungen ihrer Hauskomponisten, sondern auch die neuesten aus Wien besorgten Stücke – für sich behalten wollten. Dass ein solcher Gedanke um die Mitte des 18. Jahrhunderts keineswegs neu war, beweist eine 1681 im Stift Melk aufgesetzte Instruktion. Dieser zufolge solle der Melker Chorregent das klösterliche Notenarchiv „[...] in gueter Ordnung, sauber und wollverwarth aufs Beste beobachten, darvon nichts verruckhen oder verziehen lassen, vill weniger sich selbst unterstehen, darvon anderwärts etwas zuvertauschen, zuverkhauffen, oder auszuleihen, ohne ausführlich begehrt= und erhaltenen Consens und Guetthaissen Ihrer Hochw[ürden] und Gnaden, oder in dessen Abwesenheit P[at]ri Prioris.“⁵ Für die Weitergabe von Noten musste also bei der Klosterobrigkeit eine entsprechende Erlaubnis eingeholt werden.

Die heute festzustellende breite Streuung der Quellen deutet nun allerdings darauf hin, dass derart strenge Regelungen, so sie in einem Kloster überhaupt dezidiert vorgeschrieben waren, nicht selten ignoriert oder pragmatisch umgangen worden sind – vor allem ab den frühen 1770er-Jahren, als es angesichts des explosionsartig ansteigenden Angebots am Musikalienmarkt auch für die Klosterensembles zunehmend kostenintensiver wurde, auf dem aktuellsten Stand zu bleiben. Im Unterschied zu den unabhängig voneinander organisierten Noteneinkäufen konnten von Tauschaktivitäten prinzipiell alle involvierten Klöster profitieren, noch dazu mit einem vergleichsweise geringen finanziellen Aufwand. Klar erscheint trotzdem: Wer die neuesten Sinfonien von J. Haydn, Ditters oder Vanhal nicht erst aus zweiter Hand, sondern womöglich noch vor allen anderen bekommen wollte, musste auf direkte Verbindungen nach Wien setzen.

Mögliche Bezugsquellen

Wie in der Reichshaupt- und Residenzstadt des Habsburgerimperiums um 1772 an Musikalien zu gelangen war, bringt der englische Musikhistoriker Charles Burney in seinem berühmten Reisebericht mehrfach zur Sprache: erstens über die Komponisten selbst, die bereits vorhandene oder eigens in Auftrag gegebene Abschriften weitergaben, zweitens durch Ankauf von Notenmanuskripten und Drucken aus dem Sortiment der zahlreichen in Wien tätigen Musikalienhändler und Kopisten oder drittens, indem Interessenten kurzerhand selbst aus geborgten Vorlagen Abschriften anfertigten.⁶ Einige Indizien sprechen dafür,

⁵ Gözel, „Instruction Pro Regente Chori Mellicensis“, fol. 1v.

⁶ In Wien bat Burney eine ganze Reihe von Personen um Abschriften bestimmter Kompositionen, so z. B. Ludwig L'Augier (um Klavierwerke von Domenico Scarlatti), G. Chr. Wagenseil („ungedruckte Klaviersachen“, Duette etc.), Marianne Martinez (Arie über einen Text von Metastasio etc.), Johann Adolph Hasse (Arie im polnischen Stile, andere „seiner seltensten und

dass Mönche und Klostermusiker für die Notenerwerbung dieselben Beschaffungswege wie Charles Burney nutzten, indem sie entweder selbst während ihrer Wien-Aufenthalte die erforderlichen Kontakte knüpften oder geeignete Mittelsmänner damit beauftragten. Vereinzelte Schriftdokumente enthalten Hinweise darauf, dass diesbezüglich die in Wien gelegenen Dependancen der auswärtigen Klöster als eine der zentralen Anlaufstellen fungierten. Es ist anzunehmen, dass Konventualen während ihres Aufenthaltes in einem Wiener Stiftshof (zu Studienzwecken, auf Vakanz usw.) vielfach die Gelegenheit nutzten, um aktuellste Entwicklungen im Kulturleben der Großstadt mitzuverfolgen und neue musikalische Werke kennenzulernen; mithilfe der in Wien bestens vernetzten Stiftshofverwalter könnten in weiterer Folge entsprechende Notenbezugsquellen leicht ausfindig gemacht und kontaktiert worden sein.⁷ Gleiches dürfte für die Mönche und Musiker der in Wien gelegenen Klöster gegolten haben, die in das städtische, bisweilen auch in das höfische Musikleben Einblick hatten und diesbezüglich sicherlich wichtige Ansprechpartner für die außerhalb Wiens wirkenden Ordensbrüder waren.⁸

Ob die Mönche wie Charles Burney bevorzugt den direkten Kontakt mit den Komponisten suchten, ist eher zu bezweifeln, da der englische Forscher im Unterschied zu den Klostermusikern in wissenschaftlichem Auftrag unterwegs war (bekanntermaßen plante Burney die Herausgabe einer umfassenden europäischen Musikgeschichte, weshalb er mit der Freigiebigkeit der um Eigenvermarktung bemühten Komponisten rechnen durfte). Nicht zu unterschätzen ist allerdings, dass so manch musikaffiner Ordensgeistlicher sehr wohl persönlichen Austausch mit namhaften Komponisten gepflegt hat und sich die guten Beziehungen in Wiener Musikkreise auch für die Musikalienakquise nutzbar machen konnte. So wird etwa der ungewöhnlich große Bestand an Sinfonien von Joseph Haydn, der in der Musikalien-Sammlung der Barmherzigen Brüder aus dem nordböhmischen Kukul vorzufinden ist, mit einem Naheverhältnis des Priors Benignus Roth (um 1729–1807) zur Familie Haydn erklärt.⁹ Dieses dürfte zufällig zustande gekommen sein: Wie Jan Bohumir Dlabáč in seinem *Künstler-Lexikon* von 1815 ausführt, war Roth im Jahre 1750 in den Orden der Barmherzigen Brüder eingetreten und ab dem Folgejahr in der Wiener Ordensniederlassung als Regens Chori tätig, bevor er 1766 zum Prior des

ausgewähltesten“ Stücke), J. B. Vanhal und Florian Leopold Gassmann. Burney, *Present State of Music*, 247, 332, 337, 340, 342, 345, 352, 357, 361, 363–364.

⁷ So war etwa die Beauftragung Joseph Haydns mit der Anfertigung einer Applausus-Kantate (Hob XXIva: 6), welche schließlich 1768 anlässlich des goldenen Professjubiläums des Abtes von Stift Zwettl erstmals zur Aufführung gebracht wurde, über den Verwalter des klostereigenen Stiftshofes in Wien abgewickelt worden. Becker-Glauch und Wiens, Vorwort zu *Applausus*, VII.

⁸ Albin Czerny wies in seinem 1886 erschienenen Buch über Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian darauf hin, dass der zwischen 1719 und 1739 amtierende Regens Chori des Augustiner-Chorherrenstiftes, Paul Schopper (1695–1751), regen Musikalienaustausch mit dem Chorregenten des Wiener Schottenstiftes, Hermann Seiler (1695–1750), gepflegt hat. Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe*, 268. Leider gab Czerny nicht an, mittels welcher Quellen er diese Tauschbeziehung eruieren konnte. Eine Überprüfung seiner Angaben blieb bisher erfolglos, da weder im Musikarchiv von St. Florian noch in jenem der Schotten in Wien persönliche Dokumente von Schopper oder Seiler aufzufinden sind.

⁹ Freemanová, „Two Haydns“, 335–336.

Konvents im fernen Kukul bestellt wurde.¹⁰ Roth hatte also zu jener Zeit die Kapelle der Barmherzigen Brüder in Wien geleitet, als Joseph und Michael Haydn in dieser als Violinisten mitgewirkt haben sollen.

Reichste Kontakte in die Wiener Musikszene um die Mitte des 18. Jahrhunderts werden auch dem als Regens chori im niederösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg tätigen Kleriker Georg Donberger (1707–1768) nachgesagt: Seinen ersten Biographen zufolge zählte Donberger den Vizekapellmeister der kaiserlichen Hofkapelle, Antonio Caldara, zu seinen Lehrern, mit Hofkapellmeister Johann Joseph Fux war er persönlich bekannt.¹¹ Eine langjährige Freundschaft verband ihn überdies mit dem Leiter der Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine, František Ignác Tůma, der seinen Lebensabend selbst in einem Kloster verbracht hat.¹² Es scheint also kein Zufall zu sein, dass die Namen dieser bedeutenden Persönlichkeiten in den Herzogenburger Musikinventaren der Zeit häufig wiederbegegnen, so auch in der Rubrik „Sinfoniae et Sonatae“ des eingangs erwähnten Herzogenburger Musikinventars von 1751 ff.

Über ein noch weiter gespanntes Netzwerk an Kontakten verfügte der Chorregent des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster, Georg Pasterwiz (1730–1803), dem in Anschluss an seine klösterlichen Tätigkeiten als Musikdirektor und Pädagoge die Verwaltung des Kremsmünsterer Stiftshofes in Wien übertragen wurde. Er hielt sich in dieser Funktion gut zehn Jahre lang in der Reichshaupt- und Residenzstadt auf (1785–1795) und sorgte von dort aus nachweislich für die Übermittlung neuer Musikalien in sein Heimatkloster.¹³ Die erhaltenen Teile seiner Korrespondenz sowie Schilderungen seiner Zeitgenossen unterrichten uns darüber, dass der komponierende Benediktinermönch Pasterwiz schon um 1780 in der Wiener Musikszene kein Unbekannter war: Er pflegte Verbindungen mit den Komponisten Antonio Salieri, Michael Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und P. Maximilian Stadler OSB, darüber hinaus mit Gottfried van Swieten und dem Verleger Johann Thomas Edler von Trattnern sowie aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit Joseph Haydn und der Familie Mozart.

Wenig überraschend erwiesen sich also die wiederholten Aufenthalte einzelner Mönche in Wien als förderlich für den Aufbau tragfähiger Netzwerke; selbstverständlich konnten aber auch auf anderen Wegen Kontakte geknüpft werden, so etwa anlässlich des

¹⁰ Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, 595–596.

¹¹ Dem 1827 von Ludwig Mangold und Joseph Neugebauer angefertigten Text über Donbergers Leben und Wirken ist außerdem zu entnehmen, dass dieser auch mit den Musikern Carl Badia, Franz Conti, J. J. Quantz, [den Brüdern?] Graun und Benda in „nähere Verbindung“ getreten war. Mangold, Ludwig und Joseph Neugebauer, „Biographie des Georg Joseph Donberger, regul[ierten] lat[eranensischen] Chorherren des Stiftes Herzogenburg, gewes[ener] Regenschori und Tonsetzers, regul[ierte] lat[eranensische] Chorherren des Stiftes Herzogenburg 1827“, Stiftsbibliothek Herzogenburg, Ms. 1827. Zit. nach Hug, *Georg Donberger*, 70, 453–454.

¹² Von Donbergers langjähriger Freundschaft mit František Tůma dürfte auch der Herzogenburger Propst gewusst haben, da letzterer am 12. Dezember 1762 in seinem Rechnungsbuch notierte: „Dito [12. Dez.] bezahle dem Herrn Regens Chori den Dem Herrn Tuma Compositori überschicktn Rehe Pockh mit 4 fl. 10 kr.“ In: „Handrapular 1757–1763“, 95 r.

¹³ Für nähere Informationen zu Pasterwiz' Beziehungsnetzen sei auf eine weitere Studie der Verfasserin verwiesen: Hornbachner, „Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel“, 43–48.

Besuches auswärtiger Komponisten und Musikalienhändler in Klöstern. Prominentes Beispiel hierfür sind Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, die sich auf ihren Reisen wiederholt im oberösterreichischen Stift Lambach einquartierten und dem Kloster – möglicherweise aus Dank für die ihnen zuteil gewordene Gastfreundschaft – je eine „Lambacher“ Sinfonie widmeten (LMV G16, KV Anh. 221).¹⁴ Der bedeutende Wiener Musikverleger Francesco Artaria wiederum hielt sich mehrfach im Kloster Melk auf, führte den Melker Pater Maximilian Stadler in Wiener Musiksalons ein und pflegte über viele Jahre hinweg rege Geschäftskontakte mit dem Konvent.¹⁵

Des Weiteren ist zu berücksichtigen, dass zahlreiche Wiener Musiker ihre Söhne in den Schulen und Studiengängen der außerstädtischen Klöster ausbilden ließen – nicht selten in der Hoffnung, die Sprösslinge auf lange Sicht im geistlichen Stand unterbringen zu können, vor allem aber in der Überzeugung, ihnen damit eine fundierte musikalische Erziehung angedeihen zu lassen.¹⁶ Der seit 1767 in Wien tätige Johann Georg Albrechtsberger entschied sich beispielsweise 1781 dazu, die Ausbildung seines Sohnes Joseph in die Hände des Melker Konvents zu legen – freilich nicht zufällig, denn er wandte sich damit erneut jenem Ort zu, an dem schon er selbst gut drei Jahrzehnte zuvor als Sängerknabe ausgebildet und einige Jahre lang als Organist beschäftigt worden war. Albrechtsberger begleitete seinen Sohn in den 1780er-Jahren mehrmals nach Melk und überbrachte dem Kloster wahrscheinlich bei diesen Gelegenheiten auch neue Sonatenkompositionen für Streichquartett bzw. -quintett.¹⁷

Carolus Reutter (1734–1805), ein Sohn des kaiserlichen Hofkompositors und Kapellmeisters zu St. Stephan in Wien, Johann Georg Reutter d. J., entschied sich ganz für eine klösterliche Laufbahn, nachdem er zuvor gemeinsam mit Joseph Haydn seine Ausbildung als Sängerknabe an St. Stephan absolviert hatte. Er trat in das Zisterzienserkloster Heiligenkreuz bei Wien ein, nahm den Ordensnamen Marian an und wurde schließlich 1790, 18 Jahre nach dem Tod seines Vaters, zum Abt des Klosters erwählt. Dies spielte für den Transfer von Musikalien insofern eine Rolle, als Abt Marian die Überstellung des musikalischen Nachlasses seines Vaters – darunter eine Vielzahl an Autographen und auch einige seiner Sinfonien – nach Heiligenkreuz erwirkte.¹⁸

In Summe dokumentieren die genannten Beispiele Verbindungslinien zwischen Wiener Musikern und Klöstern des Umlandes, die entweder auf dem Kommunikations- und

¹⁴ Allroggen, Vorwort zu *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, XI–XII.

¹⁵ Freeman, *Practice of Music at Melk Abbey*, 459–460.

¹⁶ Umgekehrt ergriffen nicht wenige junge Männer infolge einer klösterlichen Ausbildung den Beruf als Musiker in Wien, so zum Beispiel Matthias Georg Monn, der 1731/1732 als Sängerknabe in Stift Klosterneuburg ausgebildet worden war. Schubert, „Monn (Mann), Brüder“.

¹⁷ Musikarchiv Melk, Sign. V.10–13, 20–23, VI.13. Robert N. Freeman stellte fest, dass diese zweisätzigen Sonaten unzweifelhaft für Albrechtsbergers Sohn Joseph und dessen Schulkameraden bestimmt waren und deshalb im Autograph nach Melk gelangt sind. Freeman, *Practice of Music at Melk Abbey*, 95–96.

¹⁸ Vgl. Hofer, „Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten“. Ferner beherbergt das Heiligenkreuzer Musikarchiv mehr als 80 Abschriften von Reutter'schen Werken und viele weitere Kopien von Werken seiner Zeitgenossen, die ebenfalls über Reutters Nachlass in das Stift gekommen sein könnten.

Vernetzungstalent einzelner Ordensgeistlicher gründeten oder schlichtweg durch zufällige Begegnungen zustande kamen. Fest steht, dass die genannten Mönche ihren geistlichen Tätigkeiten keineswegs isoliert von der säkularen Welt nachgingen, sondern ganz im Gegenteil regen Kontakt mit auswärtigen Musikern und Komponisten suchten (wie sie ihn im Übrigen auch mit den musikalisch Verantwortlichen der befreundeten bzw. benachbarten Klöster pflegten). Dass durch ihre Vermittlung Wiener Berufskopien, Musikdrucke oder gar Notenaufgaben in die Klöster gelangten, ist anzunehmen und wenigstens in Einzelfällen auch archivalisch zu belegen; über ein Faktum sollte diese Beobachtung aber nicht hinwegtäuschen: Der übliche Weg, über welchen Klöster (nicht nur) im 18. Jahrhundert an Musikalien aus Wien gelangten, war jener, die Abschrift einer Komposition heranzuschaffen, um aus ihr im Kloster das Stimmenmaterial abzuschreiben.

Fertigung von Notenhandschriften im Kloster

Um produktionstechnische und logistische Grundstrukturen der Musikaliendistribution im 18. Jahrhundert verstehen zu können, lohnt sich die Recherche in klösterlichen Zahlungsbüchern wie den Regenschoriatsrechnungen der Benediktinerabtei Melk. Hier findet die Erwerbung von Notenpapier ebenso Erwähnung wie der Ankauf von Notenmanuskripten und -drucken. Die folgende Auflistung gibt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einen Überblick über jene Ausgaben, die das Kloster in einem Zeitraum von etwa 20 Jahren für Notenschreibdienste verbucht hat:¹⁹

Tabelle 1

Entlohnung von Notenkopisten, verzeichnet in den Melker Regenschoriatsrechnungen

| Datum | Wortlaut des Zahlungsvermerkes |
|-------------|---|
| 27. 4. 1767 | „Auf Befehl S[eine]r Hochwürden und Gnaden für eine Opera der <i>Tobias</i> mit 3 grossen Acten Abschreiberlohn samt Papier [...] – 62 fl. 19 kr.“ |
| 1. 10. 1767 | „[...] für eine Mess mit 2 oblig[at]en Chören Kyrie und Gloria ohne Komposition Abschreiberlohn – 5 fl. 36 kr.“ |
| 8. 6. 1772 | „[...] wegen der Opera für seine Eminenz H. Kardinal von Migazzi dem Abschreiber – 10 fl. 48 kr.“ |
| 27. 7. 1773 | „Dem Abschreiber wegen der angeführten Opera für den Bischoff von Passau oder Sr Excell[enz] H[errn] Nuncius. – 16 fl.“ |
| 25. 6. 1777 | „[...] für das Duppliren einer grossen Messe, und einer Symphonie; dann für die Antiphonen zum Fronleichnamfest – 52 kr.“ |
| 2. 3. 1779 | „[...] für reuterische Musikalien, so R. P. Leopoldus eingekauft. – 22 fl. 10 kr.“ |
| 10. 2. 1780 | „[...] für Musikalien, die zu Wien geschrieben worden. – 15 fl.“ |
| 17. 9. 1781 | „[...] fürs Notenschreiben zur Komödie. – 6 fl.“ |
| 14. 4. 1785 | „[...] für das Schreiben des Singspiels zur zweiten Primitz des Hochseligen H. H. Abts Urban. – 6 fl. 15 kr. Für das Schreiben einer grossen Messe zu eben dieser Feierlichkeit. – 3 fl. 6 kr. [...]“ |
| 8. 11. 1785 | „[...] für die Komposition des Requiem HH. DD: Urbani. – 4 fl. 22 kr. – für das Abschreiben. – 2 fl. 12 kr.“ |

¹⁹ „Regenschoriatsrechnungen“. Zit. nach Freeman, *Practice of Music at Melk Abbey*, 427–428, 438, 440, 442, 453, 457, 461, 469–470.

Warum in den meisten dieser Fälle die Dienste von professionellen „Abschreibern“ in Anspruch genommen wurden, kann nur vermutet werden. Die insgesamt überschaubare Zahl an vergebenen Kopieraufträgen deutet jedoch nicht darauf hin, dass hierin ein bequemes und kostengünstiges Mittel zur Entlastung des Chorregenten gesehen wurde; vielmehr fand die Auslagerung des Kopierprozesses nur in Ausnahmefällen statt, etwa dann, wenn für einen bestimmten Festanlass schnellstmöglich Aufführungsmaterialien bereitgestellt werden mussten oder aufwändige, repräsentativ gestaltete Partituren angelegt wurden. Die beiden Einträge von 1779 und 1780 weisen zudem darauf hin, dass dieser Beschaffungsweg auch benutzt wurde, um an Musikwerke aus Wien zu gelangen.

Da in keinem einzigen Zahlungsvermerk der Seitenumfang der gelieferten Werke angegeben ist, kann nicht exakt bestimmt werden, mit welchen Durchschnittskosten die Melker Musiker bei der Beauftragung von Notenkopien zu rechnen hatten. Der Melk-Spezialist Robert N. Freeman kommt auf Basis der Kenntnis sämtlicher Hauptmanns- und Regenschoriats-Rechnungen auf einen durchschnittlichen Satz von *c.* 3 Kreuzern pro kopiertem Bogen (Bifolio).²⁰ Ist dieser Wert tatsächlich korrekt, müsste er als bemerkenswert gering eingestuft werden, denn in anderen Kapellen lassen sich durchwegs höhere Preise nachweisen: Im Jahre 1720 vergütete der Propst von Dürnstein beispielsweise einem unbekanntem Schreiber die Kopiaturn mehrerer Parthien mit 6 Kreuzer pro Bogen;²¹ ein anderer Notenschreiber erhielt 1752 vom Herzogenburger Propst „den bogen à 5 kr. sambt [= inkl.] Papier“ bezahlt; für die 1759 aus Wien in die Kapelle des Erzbischofs Leopold II. Friedrich Egk von Hungersbach in Olmütz mitgebrachten Streichtrios wurden pro Bogen zwischen 5 und 7 Kreuzer ausgelegt²² und Joseph Haydns Hauskopist Johann Schellinger berechnete noch im Jahre 1782 einen Standardpreis von 5 Kreuzer pro kopiertem Bifolio.²³ Im nordböhmischen Kukul wurden 1767 für 110 Bogen mit Kirchenmusikwerken, die in Wien angefertigt worden waren, 9 Gulden und 10 Kreuzer bezahlt, d. h. exakt 5 Kreuzer pro Bogen.²⁴

Zwar könnte die Kopistenentlohnung etwas geringer ausgefallen sein, wenn das Beschreibmaterial (rastriertes Notenpapier) und eventuell auch das Schreibwerkzeug (Federkiele, Tinte etc.) vom Auftraggeber zur Verfügung gestellt und anfallende Transportkosten vom Empfänger übernommen wurden, insgesamt darf jedoch 5 Kreuzer pro Bogen als ein gängiger Durchschnittspreis angenommen werden. Daraus folgt, dass bei der Kopiaturn einer Sinfonie je nach Besetzungsumfang, Länge des Werkes und Schriftbildgestaltung mit einer Preisspanne von *c.* 30 Kreuzern bis zu 2 Gulden zu rechnen war.²⁵ Eher an der preislichen Untergrenze bewegte sich also der Herzogenburger Propst,

²⁰ Freeman, *Practice of Music at Melk Abbey*, 38. Leider führt Freeman nicht näher aus, auf Basis welcher Informationen er diesen Mittelwert errechnet hat.

²¹ Penz, *Die Kalendernotizen des Hieronymus Übelbacher*, 230.

²² Sehna, „Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk“, 297, 308–309.

²³ „Jahreskonto der Opernkopiaturnen — von Haydn revidiert [Handschrift des Kopisten Schellinger] [Esterházy, Dezember 1782].“ Zit. nach: Bartha, *Joseph Haydn*, 121.

²⁴ Freemanová, *Collectio fratrum misericordiae Kukulsiensis*, 56.

²⁵ Diese Werte basieren auf der Annahme, dass für jede Stimme ein bis zwei Bögen (Bifolios) beschrieben wurden. Bei einer mittelgroß dimensionierten Sinfonie mit der Besetzung vl 1, vl 2,

als er im Jahre 1752 einem nicht namentlich genannten Kopisten „[...] vor abschreibung 6 Simphonien [...]“ 3 Gulden und 13 Kreuzer zukommen ließ.²⁶

Interessant ist nun, dass auch die frühesten in Wien angebotenen Drucke von Sinfonien in einem ähnlichen Preissegment zu verorten sind, also weder signifikant teurer noch wesentlich billiger waren als Notenmanuskripte aus der Hand professioneller Kopisten: Die Ghelen'sche Buchhandlung inserierte beispielsweise 1770 im *Wienerischen Diarium* zwei Sammlungen von je sechs Sinfonien Ignaz Holzbauers zu einem Preis von 2 bzw. 3 Gulden und auch einer der frühesten in Wien verfügbaren Drucke von Haydn-Sinfonien (Nr. 20 und 21), welchen van Ghelen 1772 im *Wienerischen Diarium* bewarb, sollte für einen vergleichsweise erschwinglichen Preis von 1 fl. 20 kr. über den Ladentisch gehen.²⁷ Diese Dimensionen der Preisgestaltung lassen darauf schließen, dass bereits die ersten in Wien tätigen Anbieter von Notendruckern in Konkurrenz zu den Berufskopisten traten und deren Kundschaft abzuwerben versuchten. Der sich hier ankündigende strukturelle Wandel des Musikalienhandels schien allerdings die herrschenden Käufergewohnheiten – insbesondere jene der Klöster – vorerst nicht maßgeblich zu verändern, denn die Weiterverbreitung von Wiener Musikalien geschah trotz eines zunehmend breiten Angebots an Drucken ab Mitte der 1780er-Jahre weiterhin bevorzugt auf Basis handschriftlichen Duplizierens.

Diesbezüglich stellte der Wiener Musikalienmarkt freilich keine Ausnahme dar, denn auch andernorts setzte sich der Handel mit Notendruckern nur zögerlich in Gang: Um 1770 fanden beispielsweise die von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig angebotenen Notendrucke nicht die gewünschte Zahl an Käufern, was dieser mit dem Umstand in Zusammenhang brachte, dass sich die Liebhaber nicht an das Musizieren aus gestochenen oder gedruckten Noten gewöhnen wollten und deshalb trotz der höheren Preise handgeschriebene Kopien weiterhin bevorzugten.²⁸ Dieser Aspekt könnte freilich im monastischen Bereich eine noch größere Rolle gespielt haben, da gerade im Klosteralltag die Praxis des handschriftlichen Kopierens eine jahrhundertealte Tradition darstellte (man denke an die mittelalterlichen Schreibstuben und -schulen). Letztlich kann hierin auch der Hauptgrund dafür gesehen werden, warum sich die Klöster im voranschreitenden 18. Jahrhundert sowohl hinsichtlich der Beauftragung von Berufskopisten als auch bezüglich der Akquirierung von Notendruckern eher zurückhaltend zeigten: Schreibkräfte waren im Kloster in Person der angestellten Musiker, der musizierenden Mönche, Sängerknaben und Klosterschüler nämlich zur Genüge vorhanden. Zudem war Notenpapier vergleichsweise günstig zu erstehen,²⁹ wie etwa den Rechnungsbüchern des Benediktinerstiftes Göttweig zu entnehmen ist:³⁰

vla, bs, ob 1, ob 2 und cor 1/2 ergäbe dies zwischen 7 und 14 Bogen, somit einen Kostenaufwand von 35 kr. bis 1 fl. 10 kr.

²⁶ „Handrapular 1752–1757“, 16r.

²⁷ Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel*, 25–26.

²⁸ *Ibid.*, 99.

²⁹ Einige Klöster waren selbst in Besitz einer Papiermühle, so zum Beispiel Stift Kremsmünster, dessen 1542 eingerichtete Mühle von mehreren Generationen der Papiermacherfamilie Wurm geleitet worden ist. Eineder, *Ancient Paper-Mills*, 63.

³⁰ „Stift Göttweigsche Rennt- und Kontribuzions-Rechnungen“. Alle angeführten Ausgaben entstammen der Rubrik „Außgaab Auf Kirchen Nothwendigkeiten und um erkaufte Wax“. Der

Tabelle 2

Ausgaben für Notenpapier zwischen 1750 und 1780, verzeichnet in den Göttweiger Rechnungsbüchern

| Datum | Wortlaut des Zahlungsvermerkes | Kosten | Menge (in Bogen) |
|--------------|--|--------------|---------------------|
| [1750–1762] | [Papierankäufe nicht eigens angeführt, eventuell mit dem „Saittengeld“ finanziert] | | |
| 12. 12. 1763 | „[...] für erkaufften 1 ½ Rüß Notten Papier [...]“ | 7 fl. | 720 |
| 10. 11. 1764 | „[...] für erkauffte zwey Riß Notten Papier [...]“ | 8 fl. | 960 |
| 14. 11. 1766 | „[...] für erkauffte 33 Bücher Notten Papier a 13 xr [...]“ | 7 fl. 9 kr. | 792 |
| 12. 11. 1768 | „[...] für erkauffte 25 Bücher Notten Papier a 14 xr [...]“ | 5 fl. 50 kr. | 600 |
| 6. 2. 1770 | „[...] Notten Papier eingeschaffet 10. bücher, das buch á 14 Xr. [...]“ | 2 fl. 20 kr. | 240 |
| 13. 3. 1770 | „[...] 6. bücher Notten Papier, das buch á 14. Xr. [...]“ | 1 fl. 24 kr. | 144 |
| 7. 5. 1770 | „[...] 4. bücher, das buch á 15. Xr. [...]“ | 1 fl. | 96 |
| 21. 5. 1770 | „[...] 2. bücher, das buch á 15. Xr. [...]“ | – 30 kr. | 48 |
| [1771–1780] | [Papierkäufe nur noch im Jahre 1777 (4 fl. 12 kr.) eigens angeführt, ansonsten wahrscheinlich mit den „verschiedenen Chor Nothwendigkeiten“ abgerechnet] | | |

Auch wenn sich die tatsächlichen Dimensionen des Papierankaufes noch weitaus umfangreicher gestaltet haben dürften, so vermitteln diese Zahlen doch immerhin einen ersten Eindruck von den finanziellen und materiellen Dimensionen der klösterlichen Musikalienproduktion. Demnach wurden in einem Zeitraum von acht Jahren (1763–1770) c. 3600 Bogen Notenpapier erworben (1 Ries entspricht 20 Buch bzw. 480 Bogen Papier) und dafür etwa 34 Gulden ausgelegt. Dass selbst mit den großen Vorratskäufen maximal für zwei Jahre das Auslangen zu finden war, lässt darauf schließen, dass in Göttweig innerhalb eines Jahres mindestens (!) ein halbes bis ein Ries Notenpapier „verbraucht“, also mit neuer Musik beschrieben wurde. Der wiederholte Ankauf sehr großer Papiermengen dürfte bevorzugt worden sein, weil das Notenpapier billiger war, je größer die einzelnen Bestellungen ausfielen. Anhand der angeführten Rechnungen ließe sich sogar eine Staffelung der Preise rekonstruieren, die folgendermaßen ausgesehen haben könnte:

- bis 5 Buch: 15 kr. pro Buch,
- 6 bis 29 Buch: 14 kr. p. B.,
- 30 bis 39 Buch: 13 kr. p. B. und
- ab 40 Buch (= 2 Ries): 12 kr. p. B.

Werden nun die Preise für Berufskopien und leeres Notenpapier miteinander verglichen, so erklärt sich, warum das Duplizieren von Musikalien nahezu ausschließlich klosterintern organisiert wurde: Von jenen eineinhalb Gulden, welche für die professionell besorgte Kopiaturn einer großen Sinfonie mindestens veranschlagt werden mussten (etwa 18 beschriebene Bogen à 5 Kreuzer), konnten etwa sechs Buch, also gut 150 Bogen eines mittelpreisigen Notenpapiers aus einer lokalen Papiermühle erworben werden. Robert N. Freemans Feststellung „The high cost of printed music and the low wages of scribes made

verzeichnete Papierpreis legt die Vermutung nahe, dass bei einer lokalen Papiermühle einkaufte wurde; tatsächlich ist aber in keinem einzigen Rechnungsbeleg die Bezugsquelle bzw. der Papierhersteller namentlich genannt.

it most economical for works to be copied at the abbey, and it was in this manner that much of the music was obtained, [...].³¹ wäre also dahingehend zu präzisieren, dass nur die moderate Preisgestaltung lokaler Papierhersteller und die unentgeltlich arbeitenden „Laienkopisten“ im Kloster (Mönche, Klosterangestellte, Schüler etc.) es ermöglichten, die Ausgaben für Notenbeschaffungen gering zu halten. Manuskripte aus der Hand von Berufskopisten waren hingegen ähnlich teuer oder sogar teurer als Notendrucke, weshalb sowohl der Druckmarkt als auch die professionell organisierten Kopierwerkstätten in der klösterlichen Musikalienakquirierung nur eine untergeordnete Rolle spielten. Klar bevorzugt wurde allerorts das hausintern organisierte Abschreiben, das wohl am ehesten bewerkstelligt werden konnte, indem Noten von Kloster zu Kloster weitergereicht wurden.

Fazit

Zum Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung – der breitflächigen Rezeption von Wiener Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – zurückkehrend, kann die Bedeutung des vermittelnden Wirkens von Ordensgeistlichen nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie agierten im Spannungsfeld zwischen Kooperation und Wettbewerb, zwischen Sparsamkeit und Leistungsdruck, verkehrten mit Angehörigen verschiedener Stände und Bildungsschichten in ihrer direkten Umgebung oder auch weit darüber hinaus. Um die Pluralität ihrer Herangehensweisen, Motive und Interessen in großem Umfang zu erfassen, bedarf es freilich vieler weiterer Detailstudien – etwa solcher, die den Fokus auf die Netzwerke einzelner Klostermusiker und ihre Kommunikationsstrategien richten, oder solcher, die den Notenaustausch der Klöster untereinander systematisch analysieren. Dass sich hier in jedem Fall ein spannendes, in seinen Transferprozessen vielschichtiges Forschungsfeld auftut, möge der vorliegende Beitrag in Ansätzen vermitteln.

³¹ Freeman, *Practice of Music at Melk Abbey*, 37.

Quellen- und Literaturverzeichnis

QUELLEN

- „Catalogus Deren Auf diesem Löbl[ichen]: Stift Chor Befindlichen Musicalien und Instrumenten. Verfaßt von Leopold Joseph Schmidt derzeit Organist, und Chor Regent Stift Closterneuburg den 20t[en] 8bris 1790“. Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv, Sign. Inventar A.
- „Catalogus oder Verzeichnüs aller Musicalien wie auch Musikalischer Instrumenten eines Vorauerischen Chors. so Verfertiget wurde Anno 1771“. Vorau, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv, ohne Signatur.
- „CATALOGUS Selectorum Musicalium chori Ducumburgensis quibus accedunt Instrumenta musica: Diarium Cantus Figuralis aliarumque functionum Musicae totius Anni e Index Generalis Catalogi conscripti Anno 1751“. Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv, Ms 491. https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=41672.
- „Consignatio Musicalium id est Missarum: Offertorium Ariarum Vesperarum: et Antiphonarum Symphoniarum et aliquarum Parthiarum etc: pro Monasterio Rayhradensi OSB in Moravia an[no] 1771.“ Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby, Sign. G 6. <http://www.manuscriptorium.com>.
- Gözel, Gabriel. „Instruction Pro Regente Chori Mellicensis 1681“. Melk, Benediktinerstift, Stiftsarchiv, Sch. 13 – Regenschoriat.
- „Handrapular 1752–1757“. Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv, Sign. H.3.1.B.3.2.
- „Handrapular 1757–1763“. Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift, Musikarchiv, Sign. H.3.1.B.3.3.
- „Regenschoriatsrechnungen“. Jahrgänge 1767, 1772, 1773, 1777, 1779, 1780, 1781, 1785. Melk, Benediktinerstift, Stiftsarchiv, Sch. 13 – Regenschoriat.
- „Stift Göttweigsche Rennt- und Kontribuzions-Rechnungen“. Jahrgänge 1750–1780. Göttweig, Benediktinerstift, Stiftsarchiv, Fach-Nr. 38–53.

LITERATUR

- Allroggen, Gerhard. Vorwort zu *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 4, *Orchesterwerke*, Werkgruppe 11, *Sinfonien*, von Wolfgang Amadeus Mozart, Bd. 1, VIII–XIII. Vorgelegt von Gerhard Allroggen, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter, 1984.
- Bartha, Dénes, Hrsg. *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel: Bärenreiter, 1965.
- Becker-Glauch, Irmgard und Heinrich Wiens. Vorwort zu *Applausus: 1768; Hob XXIVa: 6*, von Joseph Haydn, VII–X. Bd. 2. Herausgegeben von Heinrich Wiens in Verbindung mit Irmgard Becker-Glauch. München: G. Henle, 1969.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. Bd. 1. London: Becket, 1773.

- Czerny, Albin. *Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian: Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Linz: Ebenhöch, 1886.
- Dlabač, Bohumír Jan. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Bd. 2, I–R. Prag: Haase, 1815.
- Eineder, Georg. *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and Their Watermarks*. Hilversum: The Paper Publication Society, 1960.
- Freeman, Robert Norman. *The Practice of Music at Melk Abbey: Based Upon the Documents, 1681–1826*. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.
- Freemanová, Michaela. „The Two Haydns and the Brothers Hospitallers (Barmherzige Brüder, Fatebene Fratelli, O. S. I.): The Four Pupils, the Less Known Sources“. *Hudební věda* 38, Nr. 3–4 (2001): 333–342.
- . *Collectio fratrum misericordiae Kukussiensis*. Bd. 1, *Albrechtsberger-Labler*. Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae, Artis musicae antiquioris catalogorum series 6. Praga: Editio Praga, 1998.
- Gericke, Hannelore. *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 5. Graz: Böhlau, 1960.
- Hofer, Norbert. „Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten“. Doktorarbeit, Universität Wien, 1915.
- Hornbachner, Christiane Maria. „Stiftsmusiker, Komponisten und kunstsinniger Adel im Kulturtransfer zwischen Wien und den umliegenden Klöstern am Beispiel des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster“. In: *Via Wien: Musik, Literatur und Aufklärungskultur im europäischen Austausch*, herausgegeben von Franz M. Eybl, 39–48. Bochum: Winkler, 2017.
- . „Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt: Distribution und Transformation von Instrumentalmusik 1755–1780“. Doktorarbeit, Universität Wien, 2018.
- Hug, Raimund. *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*. Bd. 1. Kirchenmusikalische Studien 5. Sinzig: Studio, 2007.
- Penz, Helga. *Die Kalendernotizen des Hieronymus Übelbacher; Propst von Dürnstein 1710–1740: Edition und Kommentare*. Wien: Böhlau, 2013. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205792420>.
- Riedel, Friedrich W., Hrsg. *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*. Bd. 1, *Faksimile der Originalhandschrift*. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 2–3. München: Katzschler, 1979.
- Schubert, Ingrid. „Monn (Mann), Brüder“. In *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Zuletzt aufgerufen am 15 April 2019.
- Sehnal, Jiří. „Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik“. *Archiv für Musikwissenschaft* 29, Nr. 4 (1972): 285–317. <https://doi.org/10.2307/930370>.
- Sherman, Charles H., Hrsg. *The Lambach Thematic Catalogue (1768)*. Thematic Catalogues Series 27. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.

Weinmann, Alexander. *Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk. Tabulae Musicae Austriacae* 10. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.

POVEZAVE MED MESTOM IN DEŽELO: SAMOSTANI KOT POTROŠNIKI NA DUNAJSKEM TRGU MUZIKALIJ MED 1750 IN 1780

Povzetek

Strokovni krogi so samostanskim redovnim hišam v habsburških deželah 18. stoletja že zgodaj pripisali pomembno mesto pri distribuciji glasbe dunajske provenience. Dosedanje razprave o pomenu samostanov pri širitvi muzikalij so kljub temu vedno znova omejene le na opise posamičnih samostanskih ustanov. Procesu kulturnega transferja v monastični recepciji glasbe na ravni med samostani doslej niso vzbudili posebnega zanimanja.

Originalno ohranjeno glasbeno gradivo in glasbeni inventarji od srede 18. stoletja do okoli leta 1780 dokazujejo prav posebno zanimanje različnih benediktinskih, avguštinskih, cistercijanskih in premonstratenskih redovnih hiš za inštrumentalno glasbo z Dunaja. Dejstvo, da so samostanski glasbeniki zbirali predvsem simfonije in glasbo za manjše komorne zasedbe, je mogoče razložiti kot posledico procesov emancipacije inštrumentalne glasbe od vokalnih glasbenih oblik, začetkov javnega koncertnega življenja in razmaha glasbenega trga. Glasbeni ansambli v samostanih se s svojim zanimanjem za vedno novo in najbolj aktualno glasbo z Dunaja splošnim tendencam časa niso le pridružili, ampak so njihove glasbene aktivnosti pripomogle celo k uveljavitvi novih teženj glasbenega trga. Povpraševanje samostanov je torej trg z notnim gradivom vzpodbudilo ter pospešilo izmenjavo in širitev glasbe med samostani in okolico, na primer s kapelami sosednjih plemiških hiš.

Pomen redovnih hiš za recepcijo dunajske inštrumentalne glasbe je proti vsem pričakovanjem izjemno visok. Načini in metode pridobivanja notnega gradiva se izkažejo za prav tako raznolike kot motivi in cilji posamičnih samostanov. Redovne hiše pa med seboj niso vedno le sodelovale, na motivacijo za pridobivanje muzikalij je pogosto vplivala tudi tekmovalna naravnost ustanov. V procesih kulturnega transferja tako ni prihajalo le do izmenjave glasbe same, temveč tudi do izmenjave raznovrstnih idej.

Razprava eksemplarično predstavlja nekaj izbranih osebnosti, ki so v procesih glasbenega transferja in zbiranju notnega gradiva z različnimi strategijami povezovanja med Dunajem in okoliškimi samostani igrali pomembno vlogo posrednikov. Temeljna opazovanja o materialnih vidikih nastajanja notnega gradiva (plačila prepisovalcem, cene notnega papirja itd.) sicer pomagajo razumeti raznolikost ohranjenih virov v posamičnih samostanih, vendar pa so raziskave gradiva iz širše perspektive med redovnimi hišami šele na začetku. Širokopotezno zastavljena študija o tem fenomenu glasbene recepcije in distribuciji glasbe prinaša nova spoznanja in istočasno želi vzpodbuditi nadaljnje raziskave nadrejenih komunikacijskih struktur.