

6. Transfer und Transformation

Bereits mehrere Kapitel dieses Buches begleitete die Frage nach Veränderungsprozessen am Weg vom Entstehungskontext eines Musikwerks bis hin zu seiner Aufführung im Kloster. Analysen der Rezeptionsvorgänge unter funktionalen, strukturellen und materiellen Gesichtspunkten haben deutliche Differenzen zwischen Referenz- und Aufnahmebereich zum Vorschein gebracht, etwa betreffs religiös konnotierter Aufführungen von Streichquartetten oder individueller Techniken der Notenakquirierung und -herstellung. Mindestens ebenso häufig zeichnen sich aber auch Gemeinsamkeiten zwischen höfischer bzw. städtischer und klösterlicher Musikpraxis ab.

Im Zentrum der folgenden Kapitel stehen die Musikwerke und die an ihnen ablesbaren textuellen Transformationsprozesse. Diese in Beziehung zum konkreten Aufführungskontext zu setzen, wird die Auseinandersetzung mit großen Themenbereichen wie Musikästhetik, Aufführungspraxis und Terminologie nötig machen. Ziel ist es, unter der Prämisse einer nicht wertenden Interpretation der Veränderungsprozesse einen ersten Einblick in dieses mannigfaltige Forschungsthema zu geben. Die unternommenen Analysen sind dementsprechend als Anregung zur vertiefenden Auseinandersetzung mit klösterlichen Aufführungspraktiken des 18. Jahrhunderts zu verstehen.

6.1 Originaltreue vs. Originalität – Einsichten in die klösterliche Aufführungspraxis

»Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.«¹

1 Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 24–25.

Das geflügelte Wort von Haydns Komponierwerkstatt als Kapellmeister der Esterházy ist in der Forschungsliteratur bereits vielfach zitiert worden – speziell in jenen Studien, die Haydns Personalstil als Komponist und den damit verbundenen Findungsprozess zur Diskussion stellen. Im vorliegenden Kapitel wird aber von einer anderen Lesart ausgegangen, nämlich von jener, die von Georg August Griesinger so lebhaft geschilderte experimentelle Herangehensweise auch auf Prozesse der Musikrezeption umzulegen.

Joseph Haydn nahm sich bekanntlich nicht nur als Komponist immer wieder Freiheiten heraus, sondern auch als Interpret und Leiter von Aufführungen der Werke anderer Komponisten. Seine Bearbeitungspraktiken wurden in diversen Studien bereits facettenreich herausgearbeitet.² Insbesondere als Leiter von Opernaufführungen griff Haydn tief in die Vorlagen ein, etwa indem er einzelne Arien transponierte, Orchesterstimmen hinzufügte oder strich, Abschnitte kürzte oder Nebenfiguren vollständig eliminierte.

Haydn bediente sich damit der im Musikbetrieb des 18. Jahrhunderts noch allgemeinüblichen Adaptionstechniken. Dennoch sei hier der Gedanke eingebracht, dass die jeweils gefundenen Lösungen auch Elemente des »Original-Werdens« in sich tragen, zumal sie nicht ausschließlich aus dem Zwang zum Pragmatismus herrührten – oder in der Terminologie der Kulturtransferforschung formuliert: Eingriffe in die Vorlage und ihre Realisierung in der Musikpraxis könnten weit über eine adaptive Funktion hinaus Elemente »produktiver Rezeption«, also eines kreativen Umgangs mit fremdem Material aufweisen (»ich konnte [...] verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen«). Dieser Eingriff ist im Sinne des Transferkonzeptes nicht als Missverständnis, als Verfall oder Zerstörung der Originalsubstanz zu betrachten, sondern wertfrei als Weiterentwicklung im neuen Kontext, als Funktion im Prozess der Identitätsstiftung.³

Nun ist natürlich der Einwand berechtigt, dass ein Denken in Kategorien wie »Originaltreue«, geschweige denn »produktive Rezeption« gerade in der klösterlichen Instrumentalmusikpraxis um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch nicht präsent war. Bis um die Jahrhundertwende scheinen sich die Ansichten diesbezüglich jedoch sukzessive gewandelt zu haben und zwar einhergehend mit dem Aufkommen der Genieästhetik, die Imitation und Kopie abwertete, sowie der aufkeimenden Diskussion um Urheberrecht und Autorenschutzregeln. Eine umfassende Analyse jener Klosterabschriften, die Instrumentalwerke Joseph Haydns beinhalten, bestätigt diesen Entwicklungsverlauf: Sind in den Klosterkopien der frühen Kompositionen noch mehrfach Transformationen des Ursprungsmaterials präsent, so entsprechen die Abschriften der nach circa 1765 komponierten Werke tendenziell der Hauptüberlieferung bzw. dem Haydn'schen Autograph.

- 2 Vgl. z.B. das Kapitel III (Haydns Arbeit als Opernkapellmeister) in: Dénes Bartha/László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960, S. 44–59; Christine Siebert, »Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza«, in: Ulrich Konrad (Hg.), *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, Tutzing: Schneider, 2007, S. 55–79.
- 3 Die hier verwendete Terminologie ist einer von Hans-Jürgen Lüsebrink entworfenen Systematik entlehnt. Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 149–152.

Dieses Phänomen ist nicht nur auf die obengenannten Gründe zurückzuführen, sondern auch auf den Umstand, dass die klösterlichen Musikerensembles für die Ausführung des neuen sinfonischen Repertoires in den 1750er und 1760er Jahren noch nicht ausreichend gerüstet waren.⁴ Ein markantes Beispiel hierfür ist Haydns Sinfonie Nr. 22 (»Der Philosoph«), in der laut Autograph ein Paar Englischhörner und somit eine Rarität unter den Blasinstrumenten zu hören sein sollte. Nun besaßen aber selbst die Kapellen der größten Klöster keine Instrumente dieses Typs, weshalb das geforderte Paar »corni inglesi« in Schlägl durch Oboen, in Göttweig, Kremsmünster⁵ und Seitenstetten durch Traversflöten ersetzt worden ist.

Weiterhin sind in Klöstern Abschriften von Konzertsinfonien überliefert, die entgegen der Hauptüberlieferung ohne Bläserstimmen auskommen. Gehäuft tauchen derart reduzierte Fassungen in Kremsmünster, Lambach, Melk⁶ und Raigern auf. Sie betreffen nicht nur einige frühe Sinfonien Joseph Haydns, sondern auch solche von Carl Ditters von Dittersdorf und besonders viele Werke von Georg Christoph Wagenseil. Ein Urteil darüber, ob eine derartige Bearbeitung als Streichquartett-Arrangement einzustufen ist, die reduzierten Fassungen also eine solistische Besetzung implizieren, ist nicht pauschal zu fällen. Nach John Irving dürfe man die in der Frühphase der Sinfonie angefertigten Streicherfassungen außerdem nicht mit jenen Arrangements gleichsetzen, die konzertant aufgeführte Orchesterwerke für den Hausgebrauch zugänglich machten und von etlichen Musikverlegern ab den 1780er Jahren auf den Markt gebracht worden sind. Vermittelten diese eindeutig zwischen Konzertsetting und Hausmusikpraxis, könnten jene der Frühphase noch nach anderen Kriterien eingerichtet worden sein: »In the case of the early Viennese symphony it is not so clear from the music that there was any or much difference between a domestic and any other imaginable forum of presentation in the first place.«⁷ Sollten die Streichersätze in Klöstern als Gottesdienstmusik Verwendung gefunden haben, könnten die raumakustischen Gegebenheiten – ganz in der Tradition der Kirchensonate – auch eine chorische Besetzung erfordert haben.⁸

Mit dem internationalen Durchbruch Joseph Haydns und einiger seiner Wiener Zeitgenossen wird eine immer stärker wahrnehmbare Tendenz zur Werktreue evident. Vermutlich ging mit wachsender Popularität der Komponisten auch ein gesteigertes Bedürfnis nach möglichst autornahen, sorgfältig hergestellten Kopien einher. Inventare

-
- 4 Vgl. A-SCH Mus.Hs. 525, A-GÖ 2721 (im Titel sind aber noch Englischhörner angegeben!), A-KR H 4.46, A-SEI N II C 4 sowie A-KR H 39.73–74.
 - 5 Abschriften von Parthien Ditters' (A-KR Mus.Hs. H 39.73 für 2 ob, 2 cor ingl, 2 cor da caccia, H 39.74 für 2 vl, 2 cor ingl, 2 cor da caccia, fag) sowie zahlreiche andere Stücke in Kremsmünster legen aber den Schluss nahe, dass der Instrumentenbestand hier zu einem späteren Zeitpunkt um ein Paar Englischhörner aufgestockt worden ist.
 - 6 Die Bearbeitungen von Haydn'schen Bläserdivertimenti (Originalbesetzung: 2 ob, 2 cor, 2 fag) für Streicherensemble (2 vl, vla, bs), die P. Rupert Helm während seiner Ausbildungszeit im mährischen Nikolsburg angefertigt und 1766 nach Melk mitgebracht haben dürfte, wurden in einschlägigen Studien bereits mehrfach erwähnt. Vgl. Freeman, *Melk Abbey*, S. 295; Prominczel, »Das Melker Musikarchiv und die sammelnden Benediktiner«.
 - 7 John Irving, »The Viennese symphony 1750 to 1827«, in: Julian Horton (Hg.), *The Cambridge companion to the symphony*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2013, S. 15–28, hier S. 22.
 - 8 Vgl. Jens Peter Larsen, »Zur Vorgeschichte der Symphonik der Wiener Klassik«, posthum veröffentlicht in: *StMw* 43 (1994), S. 67–143, hier S. 85.

und Rechnungen für Instrumentenwartungen liefern außerdem Hinweise darauf, dass die Instrumentenbestände an die geforderten Besetzungen angepasst worden sind und Ausführende ihre Spieltechniken entsprechend erweitert haben (s. Tab. 15).⁹

Tabelle 15: Instrumentenbestände in Klöstern

	Göttweig um 1760 (rekonstr.)	Herzogen- burg 1764	Vorau 1771 [1778 erweitert]	Wilhering 1773	Kremsmün- ster 1787
vl	18	16	7	26	14
vla	4	6	2	4	2
vlc	3	3	1	2	10
vlne	3	1	2	1	2
ob	2	–	2	3	3
fag	2	1	2 [+1]	5	2
cor	2	3	10 [+2]	4	10
trb/pos	– [1773: + 2]	3	–	3	3
clni/trp	2	–	6 [+2]	10	13
timp	1 x 2	1 x 2	1 x 2	–	3 x 2
fl	–	–	[+ 2]	2	–
cl	–	–	[+ 2]	4	3
Sonstige:	–	1 »Schlag- zeug« 1 »Mandora« 1 »Lauthen« 2 »Gamba« 1 »Violet« 1 »Barithon«	2 »Flüg od[er] Instrumenten mit Stahl Saiten«	1 vla d'amore 1 cornetto 1 lute	1 »Positiv« 1 arp

Die Akquisemethoden des Benediktinerpaters Georg Pasterwiz belegen sein stetes Bemühen, möglichst direkt über die Komponisten an Abschriften ihrer Werke zu gelangen. Eine seiner Äußerungen zeigt aber auch, dass der direkte Kontakt mit Komponisten nicht zwangsläufig dazu geführt hat, kompromisslose Werktreue zum Leitmotiv der Aufführung zu erheben:

9 vlc = »Bassetl«, »Violonzello«, d.h. ein kleiner Kontrabass. Vgl. A-H Kat. 1751ff., eingelegter Zettel; A-VOR Kat. 1771ff., S. 1–2; A-WIL Kat. 1773, Stiftsarchiv, 3.10.1773, Musikinstrumenteninventar, zit.n. Karl Mitterschiffthaler, *Das Notenarchiv der Musiksammlung im Zisterzienserstift Wilhering (Drucke und Handschriften)*, Wien: Verlag d. österr. Akademie d. Wissenschaften, 1979, S. 14; A-KR Kat. 1787 A, S. 351. Die Göttweiger Daten, die sich aus Rechnungen über Instrumentenwartungen speisen, sind als Minimumwerte zu verstehen. Anmerkungen zum Zustand der Instrumente (»unbrauchbar«, »neu«, »unbesaitet« etc.) werden in der Tabelle nicht berücksichtigt.

»Gestern, am Installationstag des H. P. Prior liess ich die frtrefflich ausgearbeitete Messe des H. Michael Hayden, ohne Violinen, absingen. Aber der Effekt in unsrer Kirche war nicht der erwnschlichste. Ein ander Mal werde ich mir die Freyheit nehmen, statt der Oboe ripiene, mich der Violinen zu bedienen, und nach meiner Hoffnung solls bessere Wirkung machen.«¹⁰

Nachträglich vorgenommene Korrekturen, Bearbeitungen, Neutextierungen und andere Eingriffe, wie sie in zahlreichen Kremsmünsterer Musikalien aufzufinden sind, tragen die Handschrift von Georg Pasterwiz. Er versah Joseph Haydns Sinfonie Nr. 48, die in Klöstern sowohl mit als auch ohne Trompeten- und Paukenstimmen überliefert ist, gar mit einer neu komponierten Paukenstimme. Das Haydn'sche Autograph ist nicht überliefert. Die in der Esterhzy-Sammlung vorhandene Quelle dürfte keine authentische Fassung sein, sondern erst später und von auswärts für die fürstliche Sammlung erworben worden sein. Andreas Friesenhagen und Christin Heitmann gehen davon aus, dass die Sinfonie Nr. 48 ursprünglich ohne Clarino- und Pauken-Stimmen verbreitet worden ist.¹¹ Vielerorts wurde sie dennoch um Trompeten und Pauken ergänzt, da große festliche C-Dur-Sinfonien gemeinhin in solenner Besetzung aufgeführt wurden. Der von Pasterwiz neu hinzukomponierte Timpano-Part ist enger mit den Spielfiguren der Trompeten verknüpft als jener der schlichten Paukenstimme der Esterhzy-Quelle. Diese Divergenz veranlasste H. C. Robbins Landon zu einem Qualitätsurteil zugunsten der Pasterwiz'schen Fassung.¹²

Bei aller Flexibilität und Pragmatik im Umgang mit musikalischen Vorlagen deutet nichts darauf hin, dass im Zuge der Herstellung des Auffhrungsmaterials auf die Nachvollziehbarkeit etwaiger Transformationsschritte geachtet worden wäre. Von Stimmenstzen, die man nicht brauchte, wurden schlichtweg keine Kopien angefertigt. Als hätte es die gestrichenen Stimmen nie gegeben, umfassen die Besetzungsangaben auf dem Titelblatt nur das tatsächlich enthaltene Material. Reduktionen und Hinzufügungen als solche im Notentext zu kennzeichnen, scheint also generell unüblich gewesen zu sein – und dies, obwohl Kopien von Instrumentalwerken in der Regel nicht nur für eine einzige Aufführung angefertigt worden sind.

10 Georg Pasterwiz, Brief vom 23. April 1781 aus Kremsmünster an Karl Ehrenbert Freiherr von Moll, zit.n. Moll, *Prodromus*, Bd. 2 (H-Q), S. 506 [Herv.i.O.]. Es handelt sich hier um Michael Haydns *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 (auch »Oboen-Messe« genannt), in der Haydn statt Streichern Oboen vorschreibt.

11 Vgl. A-KR Mus.Hs. H 5.63. Titel im Originallaut (in der Handschrift Pasterwiz'): »Laudon. [mit Bleistift später hinzugefügt:] (Maria Theresia) [erster Schreiber:] Sinfonia in C.  2 Violini. Viola. 2. Oboe. 2. Corni. 2. Clarini. [später hinzugefügt mit Bleistift:] Timpani. [erster Schreiber:] Violone. Del Sign. Giuseppe Hayden.« Alle Stimmen außer timp stammen von einem Schreiber (lokales Papier), die nachträglich hinzugefügte timp-Stimme sowie der Umschlag samt Titel tragen die Schriftzüge P. Georg Pasterwiz' (Wz nicht identifizierbar). Die fälschliche Benennung als »Laudon«, die in mehreren Quellen auftaucht, dürfte von der Ähnlichkeit der Incipits herrühren. Vgl. JHW I.5a, Vorwort S. XII–XIII und KB S. 199.

12 »Certain measures of his version are, however, better than the very crude timpani part of the Esterhzy source.« Landon, H. C. Robbins, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Bd. 1, London: Rockliff, 1955, S. 42.

Gleiches gilt für die Auslassung ganzer Sätze, die in Klosterabschriften von Sinfonien zwar nur sporadisch vorkommt, dann aber zumeist das Menuett betrifft. Beispielhaft genannt seien die Vorauer Abschrift von Hob I:15 sowie eine Kremsmünsterer Kopie von Hob I:36, in denen Menuett und Trio fehlen.¹³ Ein noch seltenerer Fall begegnet in Göttweig: Ein Stimmensatz der viersätzigen *Sinfonia in Es* von František Adam Míča umfasst hier zwar das an dritter Stelle gereichte *Menuetto. Poco Allegro* mit *Trio*, man hat es aber nachträglich in allen Stimmen mit rotem Farbstift durchgestrichen.¹⁴ Vermutlich wurde diese Sinfonie im Gottesdienst zur Aufführung gebracht und nur der Tanzsatz für unpassend befunden.

Konträr dazu wurden mehrere Sinfonien im Tiroler Zisterzienserstift Stams ausgerechnet um Menuette erweitert (vgl. Tab. 16), so zum Beispiel die vermutlich früheste bekannte, um circa 1757 entstandene Sinfonie Joseph Haydns sowie die 1779 komponierte Sinfonie Nr. 70. Der eingeschobene Tanzsatz wandelte die noch an der dreisätzigen italienischen Opernouvertüre orientierte Sinfonie Nr. 1 nachträglich in eine viersätzliche Form um.¹⁵ Ein anderes Menuett hingegen rückt die in viersätziger »Normalform« konzipierte Sinfonie Nr. 70 in die Nähe der Haydn'schen Divertimenti.¹⁶ Beide Beispiele scheinen einer stark ausgeprägten Affinität für Menuette geschuldet zu sein, wie sie im österreichisch-süddeutschen Raum in dieser Zeit durchaus typisch war und uns bereits bei Karl Ehrenbert von Moll begegnete: Er komponierte Menuette und fügte sie jenen Sinfonien Vanhals bei, »denen es daran felte.«¹⁷

Tabelle 16: Neu hinzugefügte Sätze in den Stamser Abschriften der Sinfonien Nr. 1 und Nr. 70 von Joseph Haydn (links lt. Hauptüberlieferung, rechts lt. A-ST Mus.ms. 558 und 1423)

Hob I:1

- 1. Presto
- 2. Andante
- 3. Presto

- 1. Presto
- 2. Andante
- 3. **Menuetto – Trio**
- 4. Presto

Hob I:70

- 1. Vivace con brio
- 2. Specie d'un Canone in Contrapunto doppio.
- Andante
- 3. Menuett. Allegretto
- 4. Finale. Allegro con brio

- 1. Vivace con brio
- 2. **Menuetto – Trio** (aus Hob I:62)
- 3. Specie d'un Canone in Contrapunto doppio.
- Andante
- 4. Menuett. Allegretto
- 5. Finale. Allegro con brio

13 Vgl. A-VOR Mus.Hs. 938, A-KR H 28.229.

14 A-GÖ Mus.Hs. 2827.

15 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 82 sowie RISM online ID no.: 650003004 (Zugriff 31.10.2022).

16 RISM online ID no.: 650003015 (Zugriff 31.10.2022). Im RISM-Datensatz wird die Stamser Abschrift von Hob I:1 auf die Zeit um 1770 datiert, jene von Hob I:70 auf ca. 1780.

17 Vgl. hier Kap. 5, Fn. 214 und 215.

Für das in die Sinfonie Nr. 70 eingeschobene Menuett samt Trio wurde auf bereits Vorhandenes zurückgegriffen, denn es entstammt Joseph Haydns Sinfonie Nr. 62, die wie Nr. 70 in der Tonart D-Dur steht.¹⁸ Was die Stamser Kopie der Sinfonie Nr. 1 anbelangt, sind Provenienz und Autorschaft des eingeschobenen Tanzsatzes ungeklärt. Da aber auch die Stamser Abschriften von Opernsinfonien Pasquale Anfossis (1727–1797) um Menuette erweitert wurden, dürfte der Komponist der Zusätze unter den Stamser Stiftsmusikern zu suchen sein.

Ebenfalls zwei Menuette beinhaltet Haydns *Divertimento a 9* Hob II:20, anhand dessen abschließend noch einmal verschiedene Transformationsschritte beispielhaft skizziert werden können: Das mit Streichern, zwei Oboen und zwei Hörnern besetzte Nonett Hob II:20 ist in der Haydn-Gesamtausgabe unter den Divertimenti mit Bläsern und Streichern eingeordnet. Es unterscheidet sich von einer Sinfonie eigentlich nur durch die Stimme der zweiten Viola. Speziell die ausgeschriebene Solo-Kadenz im langsamen Satz gilt aber als Indiz dafür, dass das Werk in solistischer Besetzung auszuführen ist.

Die Betitelungen der Abschriften von Hob II:20 in Göttweig und Melk entsprechen dieser einfachen Besetzung, sie stimmen allerdings nicht überein: In Göttweig ist das Nonett als *Gassatio Ex F* für jeweils zwei Violinen, Violen, Oboen, Hörner und Basso überliefert.¹⁹ Die Kopie geht auf Pater Leander Stainingen zurück und gilt aufgrund der vorhandenen Datierung 1763 als früheste Referenz für Haydns Stück. Im gut 40 Kilometer von Göttweig entfernten Melk findet man es unter dem Titel *Notturmo in F* und reduziert auf eine ausschließlich aus Streichern bestehende Fassung.²⁰ Die Abschrift stammt von Pater Rupert Helm, der seit 1766 dem Melker Konvent angehörte und 1778 das Amt als Regens Chori übernahm. Auf ihn dürften mehrere hundert Abschriften von Werken C.P.E. Bachs, der Benda- und Stamitz-Brüder, Mozarts, Vanhals und vor allem von Kompositionen J. Haydns zurückgehen.

Das für die Haydn-Gesamtausgabe erhobene Stemma zu Hob II:20 zeigt, dass alle Klosterquellen dieses Werks zusammengenommen – also jene aus Melk (Mk), Göttweig (Gw), St. Florian (Sf) und Schlägl (Sl) – einen eigenen Strang der Überlieferung bilden (vgl. Abb. 23).²¹ Der Zusammenhang wird anhand einiger wiederkehrender Schreibweisen klar, deren ausführliche Beschreibung im Kritischen Bericht nachzulesen ist. Ohne darauf näher einzugehen, sei hier der Blick auf andere Quellen zum Stück gelenkt, die zeigen, dass Haydns Nonett an verschiedenen Orten unterschiedlichen Formen von Bearbeitungen unterzogen worden ist: In den Abschriften in Kaschau, Augsburg (vm. Harburg) und Frankfurt ersetzt ein »Violoncello concertato« die zweite Viola-Stimme. Ein Druck Madame Béraults mit dem Titel *Six Sinfonie A Grand Orchestre*, der 1772 in Paris angezeigt wurde, enthält Haydns *Divertimento* mit neu arrangierter Satzfolge: Das zweite Menuett fehlt gänzlich, dafür wurde der ursprüngliche *Adagio*-Mittelsatz vorgezogen und das verbleibende Menuett an dritter Stelle platziert, womit die gängige und in der kommerziellen Verbreitung bevorzugte viersätzigste Form hergestellt war. Rupert

18 Vgl. Herrmann-Schneider, »Sinfonien Stams«, S. 82–83.

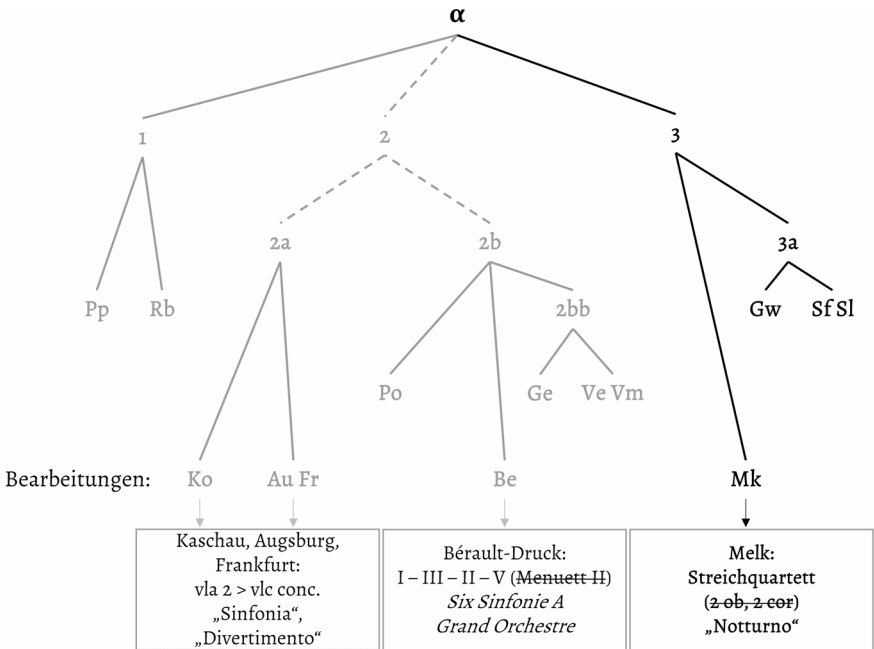
19 A-GÖ Mus.Hs. 2980.

20 A-M Mus.Hs. V.776.

21 Das Stemma orientiert sich an den Angaben des Kritischen Berichts der Haydn-Gesamtausgabe; die Klosterquellen sind mittels Fettdruck hervorgehoben worden. Vgl. JHW VIII.1, KB, S. 192–194.

Helms Streicherfassung ist somit nicht die einzige und schon gar nicht die am weitesten von der Originalgestalt abweichende Variante des Nonetts.²²

Abbildung 23: Stemma zu Joseph Haydns »Divertimento a 9« Hob II:20



Eine Zwischenbilanz ist dahingehend zu ziehen, als die Werküberlieferung speziell in der Konsolidierungsphase neuer Gattungen der Instrumentalmusik überaus vielgestaltige Formen angenommen hat. Im Spannungsfeld zwischen Autorwillen und künstlerischer Freiheit offenbart sich eine schier unüberschaubare Fülle an rezeptiven Herangehensweisen. Diesen mit Schlagwörtern wie Originaltreue und pragmatischer Adaptation beizukommen, kann spannende Forschungsperspektiven eröffnen. Zugleich ist aber zu bedenken, dass damit normative Kategorien auf ein Phänomen des 18. Jahrhunderts projiziert werden, welche im Wesentlichen auf Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts basieren.

6.2 Die »Parthia« zwischen 1750 und 1780 – Von der Suite zur Harmoniemusik

Zu den auffälligsten Eingriffen in die Urgestalt eines Musikwerks, die sich in Klosterabschriften von Sinfonien und anderen Instrumentalwerken feststellen lassen, zählt die

22 Vgl. JHW VIII.2, KB, S. 113.

nachträgliche Abänderung des Werktitels. Rechtliche Barrieren gab es auch diesbezüglich keine, denn Gesetze, die eine musikalische Komposition im Sinne ihres Schöpfers geschützt hätten, existierten im 18. Jahrhundert noch nicht. Selbst Beethoven gelang es erst in seiner späten Schaffenszeit, einen Titelschutz durchzusetzen.²³ Überdies wurden Titelbezeichnungen im Kontext der Entwicklung neuer Gattungen der Instrumentalmusik generell flexibel gehandhabt.

Eine Stabilisierung von Formen, Besetzungen und entsprechenden Terminologien – heute gemeinhin unter dem Begriff »Gattungskonsolidierung« subsumiert – vollzog sich auf dem Instrumentalmusiksektor im süddeutsch-österreichischen Raum erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Noch einige Jahrzehnte, bevor Sinfonie und Streichquartett zu den »klassischen« Referenzgattungen erhoben werden sollten, war eine Phase vorherrschend, in der die Titel von Instrumentalwerken nicht als klar definierte und allgemein gängige Gattungsbezeichnungen begriffen wurden. Die (vorerst) variablen Einsatzmöglichkeiten bei Werktiteln wie »Sinfonia«, »Serenade«, »Notturmo«, »Divertimento«, »Cassatio«, »Parthia«, »Quadro«, »Sonata« usw. nützten nicht nur Komponisten, sondern auch Kopisten, Händler und Verleger.²⁴

Unter besonders vielen verschiedenen Titeln kursierten zum Beispiel Joseph Haydns erste Quartettdivertimenti. Allein für jenes in D-Dur Hob III:3 lassen sich in der klösterlichen Überlieferung fünf verschiedene Bezeichnungen nachweisen: In einer Melker Abschrift sowie in einer weiteren aus dem mährischen Neureisch scheint der Titel *Cassatio* auf, eine ebenfalls in Melk überlieferte Bearbeitung des Quartetts für Cembalo und Streichtrio ist mit *Divertimento* überschrieben. In Stams heißt es *Divertimento à Quadro*, in Kremsmünster *Cassatio* und in einer Bearbeitung auch *Notturmo*. Zudem ist das Werk in Kremsmünster Teil einer Sammlung, die den Titel *Sinphoniae* trägt.²⁵ Weitere Beispiele für Titeländerungen sind Abschriften von Sinfonien Joseph Haydns, Leopold Hofmanns und Carl Ditters', die sich im Besitz der Klöster Göttweig, Seitenstetten, St. Lambrecht und Stams befinden und als einzige der jeweils bekannten Quellen den Titel *Parthia* oder *Partit[ta]* tragen.²⁶

In Summe untermauern diese Quellen den Befund der im 18. Jahrhundert herrschenden Synonymie verschiedenster Werktitel; mit Blick auf die einzelnen rezipierenden Institutionen ließe sich dieses Narrativ aber auch in Zweifel ziehen: Wurden Titelbezeichnungen in den Anfängen von Konzertsinfonie, Divertimento, Streichquartett usw. tatsächlich derart willkürlich eingesetzt, während man in anderen Bereichen wie der Kirchenmusik mit scharf konturierten Gattungsbezeichnungen hantierte? Müsste nicht

23 Vgl. hier Kap. 5, Fn. 119 und 120.

24 Vgl. Hubert Unverricht, »Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen«, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*, Laaber: Laaber-Verlag, 2009, S. 21; Larsen, »Vorgeschichte der Symphonik«, S. 67–143, hier besonders S. 93.

25 Vgl. JHW XII.1, S. 13–16.

26 Vgl. A-SEI Mus.Hs. V 1502: Ditters' Sinfonie in F-Dur GraD F5 als »Partitta« (drei Sätze mit abschließendem Menuett/Trio); A-SL o.Sign.: J. Haydns Sinfonie in Es-Dur Hob I:36 als »Parthia in Dis« (vier Sätze mit Menuett/Trio an dritter Stelle); A-ST Mus.ms. 559: J. Haydns Sinfonie in D-Dur Hob I:15 als »Partita« (vier Sätze mit Menuett/Trio an zweiter Stelle).

wenigstens in Betracht gezogen werden, dass Stücktitel wie die oben genannten auf lokaler Ebene gezielt und mit fixierten Merkmalskonstellationen gebraucht worden sind? Könnte ein bestimmter Name vielleicht doch bewusst ausgewählt worden sein, etwa aus marktstrategischen Überlegungen heraus oder um praxisorientierte Ordnung in die verwirrende Vielfalt der neuen Instrumentalmusikgenres zu bringen? Von welchem Punkt der Gattungsentwicklung an ist die Parthia von der Sinfonia, das Divertimento von der Cassatio usw. zu unterscheiden?

Um im großen Bereich der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts endlich treffende Begriffsbestimmungen vornehmen zu können, dachte Ludwig Finscher eine differenzierte methodische Vorgehensweise an: »[...] wenn – was nicht zu bestreiten ist – eine eindeutige und ein für allemal gültige Definition von Divertimento, Serenade usw. nach Formen und Besetzungen unmöglich ist, könnte man nach anderen Korrelationsmustern suchen, die vielleicht weniger stabil, aber gerade deshalb besser geeignet sind, die auf den ersten Blick chaotische Überlieferung versuchsweise zu ordnen.«²⁷ Nach Finschers Beobachtungen zeige sich schon an einzelnen Stichproben, dass »Korrelationen von Form, Besetzung und Terminus« sowie »solche nur von Form und Terminus oder nur von Besetzung und Terminus« festzustellen seien und diese jeweils auf unterschiedlichen Ebenen stabilisierend wirken könnten, etwa »bei einem Komponisten in einer Phase seines Schaffens oder im Gesamtwerk, bei einer Komponistengruppe, lokal oder regional.« Vergleichsweise unwahrscheinlich sei demgegenüber die weitverbreitete Vorstellung, wonach sich im gesamten süddeutsch-österreichisch-oberitalienischen Raum relativ einheitliche Werkkategorien gehalten hätten.

Mittlerweile hat sich diese differenzierte, überwiegend auf die Gruppe der Komponisten fokussierende Beobachtungsweise in der Forschungspraxis durchgesetzt. In Anbetracht der zuerst genannten Beispiele semantischer Variabilität ließe sich aber auch die Behauptung aufstellen, die Verfestigung bestimmter Werktitel zu normierten Gattungsbezeichnungen und vice versa das Verschwinden anderer sei in Wechselwirkung zwischen Komponisten, Distributoren und Rezipienten zustande gekommen. Um die Genese musikalischer Gattungen besser verstehen zu lernen, müsste daher auch die Gruppe der Rezipienten vermehrt in den Blick genommen werden. – Diese These wird in den nächsten Kapiteln am Beispiel der Parthia erörtert und damit ein Werktitel genauer beleuchtet, der in der klösterlichen Überlieferung von Instrumentalstücken Wiener Provenienz auffällig häufig auftaucht.

6.2.1 Grundlegende Bemerkungen

Über die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts reichende Begriffsgeschichte der Partita informieren die einschlägigen Artikel aller großen Standard-Musiklexika. Kurz zusammengefasst lautet sie so: Der Titel Partita (Partia, Parthia, Partie, Parthie etc.) fand

27 Hier und im Folgenden: Ludwig Finscher, »Gattungsbewußtsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik«, in: Hubert Unverricht (Hg.), *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.–15. Okt. 1988, Tutzing: Schneider, 1992, S. 25–32, hier S. 25f.

seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vor allem als Bezeichnung für Variationszyklen oder für einzelne Variationen Verwendung, ehe sich sein Einsatzbereich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts auch auf Suiten erweiterte. Die letztere Bedeutungsebene setzte sich im 18. Jahrhundert durch, wohingegen Partita als Bezeichnung für variierende Wiederholungen eines Grundmodells allmählich ausstarb.

Bis zu diesem Punkt der Gattungsgeschichte decken sich die Definitionen weitestgehend. Die weitere Entwicklung der Parthia nach 1700 verläuft dann aber weniger stringent, zumal auf regionaler Ebene auch Sonderwege eingeschlagen wurden. Die Einträge zur Partita/Parthia in den Lexika MGG und NGroveD unterscheiden sich genau in diesem Punkt stark voneinander: David Fuller und Cliff Eisen streichen die Bedeutung der orchestralen, mehrere Tanzsätze umfassenden Parthia zwischen 1720 und 1750 im salzburgischen und im »westösterreichischen« Raum heraus²⁸ (auch das öö. Benediktinerstift Lambach wird hier miteingerechnet). Thomas Schipperges hingegen nennt diese regionaltypische Variante nur beiläufig.²⁹ Er verweist vielmehr auf eine in den Parthien von Leopold Mozart, Michael Haydn und anderen Komponisten feststellbare Tendenz vom kammermusikalischen Divertimento in Richtung der solistisch aufgelockerten Serenade. Damit gelingt Schipperges auch der Brückenschlag zu jener Bedeutungsebene, auf der die Parthia gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu liegen kommt: im Genre der Freiluftmusik (Feldpartita, Feldparty) bzw. der sogenannten Harmoniemusik als Bezeichnung für ein mehrsätziges Bläserwerk.³⁰

Zeitlich wesentlich näher am eigentlichen Geschehen und aus einer gänzlich anderen Perspektive erschließt Heinrich Christoph Koch (1749–1816) die Parthia in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802. Im Artikel zur Suite behandelt er ein früheres Entwicklungsstadium der Parthia, das um die Wende zum 19. Jahrhundert bereits als veraltet galt:

»Gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts verwandelten sich die Suiten in die sogenannten Parthien, in welchen man außer den Tanzmelodien auch ein Allegro, Andante, oder Presto von willkürlichem Charakter aufnahm. [...] Anjetzt giebt man den Namen Parthie (Parthia oder Partita) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.«³¹

Die zuletzt besprochene Form der Harmoniemusik kam auch in Klöstern vielfach zum Einsatz. In Melk sind Bläserbearbeitungen von Auszügen aus Wolfgang Amadeus Mozarts Opern nachzuweisen, des Weiteren eigens für Bläserensembles komponierte, vom Thurnermeister Anton Gintscher in den 1780er Jahren für das Stift angekaufte Stücke.

28 Vgl. David Fuller/Cliff Eisen, Art. »Partita«, in: NGroveD online (Zugriff 31.10.2022).

29 Vgl. Thomas Schipperges, Art. »Partita«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

30 Auffällig häufig wurden die Werktitel Partita und Parthia übrigens auch im Bereich der Solomusik für Tasteninstrumente gebraucht (z.B. bei G.M. Monn, Wagenseil und J. Haydn). Vgl. James Webster, »Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 212–247.

31 Heinrich Christoph Koch, Art. »Suite«, in: Ders., *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.: Hermann, 1802, Faks.-Reprint hg. von Nicole Schwindt, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2001, Sp. 1463.

Im Unterschied zu den meisten Instrumentalmusikgenres eignen sich diese Bläserbearbeitungen für die Darbietung unter freiem Himmel. Sie wurden deshalb bevorzugt bei Fronleichnamsprozessionen gespielt.³²

Auch in Abschriften von Joseph Haydns Instrumentalwerken kommt die Bezeichnung *Parthia* vor, und zwar einige Kompositionen betreffend, die andernfalls als *Diverimenti*, *Cassationen*, *Notturmi* oder unter anderen Namen verbreitet worden sind. Exemplarisch genannt seien hier die mit dem Titel *Parthia* versehenen Abschriften der Bläserdivertimenti Hob II:3 in Prag³³ und Hob II:23* in Schloss Kremsier in der Sammlung des Olmützer Bischofs Hamilton sowie in der Sammlung Clam-Gallas.³⁴ Haydn selbst dürfte von diesem Werktitel allerdings nur wenige Male Gebrauch gemacht haben, etwa in der spezifizierten Form als *Feld-Partie* für eines seiner Bläserdivertimenti (Hob II:7). Denselben Titel tragen Hob II:12 und 16 im *Entwurf-Katalog*.³⁵

Alle genannten Werke haben ein Merkmal gemein: Sie sind entweder ausschließlich oder größtenteils für Blasinstrumente gesetzt, dokumentieren also den bis Ende des 18. Jahrhunderts vollzogenen Bedeutungswandel des Werktitels *Parthia* hin zur Harmoniemusik. Werden dieser Stückliste jedoch jene Kompositionen Joseph Haydns hinzugefügt, die im Stift Göttweig als Parthien überliefert oder durch Inventareinträge belegbar sind, so rückt eine weitere Werkgruppe ins Blickfeld, die eigentlich nicht in das soeben entworfene Bild passt: jene der Sinfonien.

6.2.2 Die »Parthia« in Göttweig – Ein Spezialfall?

Abschriften von neun Sinfonien Joseph Haydns, die zwischen 1764 und 1769 angefertigt und im Göttweiger Gesamtkatalog von 1830ff. verzeichnet sind, tragen den Titel *Parthia*. Fast ausnahmslos wurden die Kopien vom Göttweiger Pater Leander Staininger für das Kloster erworben.³⁶ Er wirkte zwischen 1759 und 1768 als Leiter der Göttweiger Klosterschule und baute parallel zu seiner Lehrtätigkeit eine Notensammlung auf. Im Laufe eines Jahrzehnts brachte er Abschriften von etwa 90 Kompositionen an sich, darunter mit Ausnahme zweier Marienantiphonen ausschließlich Instrumentalstücke.³⁷ Elf Werken von Wagenseil stehen neun von d'Ordonez, acht von Holzbauer und sieben von

32 Vgl. Freeman, *900 Jahre Benediktiner*, S. 419.

33 Hob II:3 als »Parthia« mit Herkunftsangabe: »Ex Musicalibus Josephi Cyrilli Strachota m[anu] propria.« in CZ-Pu (vm. Sammlung Strachota, Mus.Hs. 59 R 3586). Vgl. JHW VIII.2, KB, S. 112.

34 Hob II:23* als »Parthia« in Kremsier (CZ-KRa Mus.Hs. A 3876) und ebenfalls als »Parthia«, aber einen Ganzton nach oben transponiert in der Sammlung Clam-Gallas (nunmehr CZ-Pnm, XLII D 23). Vgl. ebd., S. 111.

35 Vgl. *Drei Haydn Kataloge in Faksimile*, hg. von Jens Peter Larsen, Kopenhagen: Munksgaard, 1941, Abb. EK 4 (Hob II:12, verschollen; Hob II:16 mit der Besetzung 2 vl, 2 cor ingl, 2 fag, 2 cor) und Abb. EK 5 (Hob II:7).

36 Es handelt sich um die Kopien von Hob I:9, 14, 21, 24, 29, 35, 41, 59 und 108. Einzige Ausnahme ist Haydns Sinfonie Nr. 41, die von Regens Chori P. Odo Schachermayr 1771 erworben worden ist. Für weitere Informationen über Pater Leanders Biographie s. Kap. 2.3 (*Chronologie der Programmgestaltung in Göttweig*). Eine Suche nach persönlichen Dokumenten Pater Leanders im Göttweiger Stiftsarchiv verlief leider ebenso erfolglos wie jene nach Akten der Klosterschule.

37 Vgl. Anhang 4 (*Die Notensammlung des Benediktinermönchs Leander Staininger in Göttweig*).

Gassmann gegenüber. Nur etwa ein Zehntel der Sammlungstitel geht auf Komponisten zurück, die nicht in Wien oder nahe der österreichischen Hauptstadt tätig waren (J. Stamitz, M. Haydn, Anton Fils, Pierre van Maldere, J.A. Hasse, Le Roy). Auf Joseph Haydns Instrumentalmusik entfällt mit 22 Werken einmal mehr der größte Anteil.

Sinfonien machen exakt die Hälfte der Sammlungstitel aus, Parthien bzw. Partiten etwa ein Drittel. Das dritthäufigste Genre ist die Cassation, gefolgt von Divertimento-Kompositionen. Einzelne Stücke heißen *Pantomima*, *Notturmo* und *Quadro*. Unter dem Titel Parthia laufen nicht nur Sinfonien Joseph Haydns, sondern auch solche von Holzbauer, M.G. Monn, Gassmann, d'Ordonez, Ditters, Vanhal und Cherezelli. Zudem tragen auch zwei aus dem Ausland stammende Kompositionen – ein Werk des Belgiers Pierre van Maldere (1729–1768) und eines des Mannheimer Hofmusikers Anton Fils (1733–1760) – den Namen Parthia.

Ob der bemerkenswert aktuellen Stückerwahl ist anzunehmen, dass Pater Leander sehr gute Kontakte nach Wien gepflegt hat (vgl. Abb. 4 links unten mit der Ortsangabe »Vienna«). Ebendiese Beziehungen könnten auch ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass er nach fast zehnjähriger Tätigkeit als Leiter der Klosterschule 1769 zum Verwalter des Göttweiger Stiftshofes in Wien bestellt wurde (er kehrte erst 1802 ins Kloster zurück, wo er wenige Monate später verstarb). Obwohl er in Sachen Notenbeschaffung nun an der Quelle saß, brach Pater Leander seine Sammeltätigkeit ab. Weder in Wondratschs Katalog noch im Göttweiger Musikarchiv sind Noten aufzufinden, die Leanders Anschaffungsvermerk tragen und auf die Zeit nach 1769 datieren. Gründe dafür gibt das Quellenmaterial nicht preis. Womöglich war Pater Leander mit Übernahme der neuen Verwaltungsaufgabe in Wien die Möglichkeit weggebrochen, mit anderen zusammen zu musizieren. Vielleicht hatte die zuvor aufgebaute Notensammlung in Göttweig aber auch einem ganz bestimmten Zweck gedient. Als »Magister Scholae« könnte Pater Leander beispielsweise an der musikalischen Heranbildung der Studenten beteiligt gewesen sein und ein Schülerorchester mit aktuellstem Notenmaterial versorgt haben.

Die zuvor genannten Sinfonien Joseph Haydns sind nahezu alle nur in Göttweig als *Parthiae* nachzuweisen. Mit einiger Gewissheit kann also davon ausgegangen werden, dass Leander Staininger diese außergewöhnliche Benennung persönlich veranlasst hat oder hierbei von einem anderen, vielleicht in Wien tätigen Kopisten beeinflusst worden ist. Für Letzteres spricht eine Analyse der Schreiberhände: Alle in Göttweig noch vorhandenen, von Staininger besorgten Sinfonienabschriften mit dem Titel *Parthia*³⁸ wurden von nur zwei verschiedenen Schreibern hergestellt. Drei der Abschriften dürften von Leander selbst verfasst worden sein (Mus.Hs. 2835, 2704, 2714), acht weitere von einem unbekannten Schreiber, der im Gegensatz zu den meisten Göttweiger Kopisten beinahe ausnahmslos italienisches oder niederösterreichisches Papier hoher Qualität benutzte (vgl. Abb. 24). Dem Schriftbild nach zu urteilen, war dieser Kopist ein sehr geübter No-

38 A-GÖ Mus.Hs. 2631, 2634, 2699, 2702, 2704, 2714, 2730, 2742, 2824, 2835 und 2864. Darunter befinden sich etliche Sinfonien, die hier Joseph Haydn zugeschrieben werden (Hob I:C20, 108, 9, A6 [eigentlich d'Ordonez BroO I:A8], 21, 59), zwei Werke von Cherezelli und einzelne Stücke von Carlo d'Ordonez (BroO I:B|b3), Florian Leopold Gassmann (HilG 15), Mathias Georg Monn und Pierre van Maldere.

tenschreiber. Weitere Kopien mit Instrumentalwerken von G.M. Monn, J. Haydn, Ordonez und Ditters weisen ebenfalls seine Handschrift auf.

Abbildung 24: Göttweiger Kopie von Hob I:108 (Mus.Hs. 2699) mit dem von Pater Leander Staininger angefertigten Titelblatt und Schriftproben des Notenschreibers (vl 2/vla/bs, jeweils fol. 1r)



Der spezielle, sehr wahrscheinlich von der jeweiligen Kopiervorlage abweichende Einsatz des Werktitels *Parthia* ist in der gesamten Überlieferung der Sinfonien von Georg Mathias Monn, Florian Leopold Gassmann, Joseph Haydn und Carlo d'Ordonez ein Ausnahmefall.³⁹ Er bleibt in Göttweig weitestgehend auf Pater Leanders Erwerbungen beschränkt. Typisch für die Neuaufnahme von Musikalien in Göttweig ist, dass Pater Leander die Stimmenumschläge für die von ihm besorgten Aufführungsmaterialien mitsamt Titelangaben und Beschaffungsvermerk eigenhändig verfasst hat (vgl. Abb. 24 links oben). Wäre die Initiative zur Umbenennung in *Parthien* von einem professionell in Wien wirkenden Kopisten ausgegangen, so müsste sich diese auch in anderen Abschriften von Sinfonien Wiener Provenienz bemerkbar machen. Parallelüberlieferungen des Titels *Parthia* sind jedoch äußerst selten.

Eine dieser seltenen Ausnahmen liefert sogar einen Hinweis darauf, dass die Bezeichnung *Parthia* von Göttweig aus weiterverbreitet worden ist: Von Carl Ditters' Sinfonie in F-Dur GraD F5, die 1766 von Pater Leander besorgt und *Parthia* betitelt worden ist, liegt im niederösterreichischen Benediktinerkloster Seitenstetten eine undatierte Abschrift vor, dort mit dem Titel *Partitta in F [...]*.⁴⁰ Zur Ähnlichkeit der Werktitel kommt noch, dass sich die beiden Abschriften in der Besetzung gleichen und im Unterschied zu sämtlichen anderen bekannten Abschriften des Stücks keine Oboenstimmen aufweisen. Es könnte also ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen Klosterkopien bestehen; leider ist das Göttweiger Manuskript aber unauffindbar und somit die Abhängigkeit der beiden Abschriften voneinander nicht mehr im Detail nachzuprüfen.

Insgesamt 42 Sinfonien werden in Pater Heinrich Wondratschs Musikalienkatalog von 1830ff. unter dem Titel *Parthiae* geführt. Mindestens drei Viertel dieser Werke stammen von in und im Umkreis von Wien tätigen Komponisten.⁴¹ Nur Wagenseils Sinfonien, deren allein in den 1760er Jahren zehn Stück von Pater Leander beschafft worden

39 Der Göttweiger Regens Chori P. Josephus Unterberger, der zeitgleich mit P. Leander Noten für das Kloster erwarb, verwendete die Bezeichnung *Parthia* nur zwei Mal: in der 1761 erstellten Kopie von Leopold Hofmanns Sinfonie in Es-Dur KimH E|b1 (A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2787) und in einer zwei Jahre später angefertigten Abschrift von Ignaz Holzbauers *Parthia* in B-Dur (Kat.-Nr. 2803). Bei diesen beiden Werken handelt es sich um die ältesten *Parthien*, die im Inventar von 1830ff. registriert sind. Beide gelten als verschollen.

40 Vgl. A-GÖ Kat. 1830ff. Nr. 2640: »*Parthia a 2 Violinis 2 Corni Viola Basso P. Leandri 1766.*« sowie A-SEI, Mus.Hs. V 1502: »*Partitta in F à Violin. 2. Viola, Cornu 2 ad lib: Con Basso Par Monsieur Carl Ditters.*«. Die letztere Quelle fehlt in Margaret Graves Katalog der Sinfonien von Carl Ditters von Dittersdorf. Vgl. Grave, *First-Movement form*, S. 438.

41 Elf *Parthien* von Joseph Haydn stehen neben sechs von Ditters, fünf von Holzbauer, drei von Cherzelli, je zwei von Aumann und Monn, je einer *Parthia* von Fils, Gassmann, Hofmann, Maldere, d'Ordonez, Pichl, Ștêpân und Vanhal sowie fünf anonym überlieferten, nicht identifizierbaren *Parthien*. Somit ist die Bezeichnung *Parthia* nach den *Sinfoniae* die zweithäufigste Titelbezeichnung für Instrumentalwerke in Wondratschs Katalog von 1830ff.

sind, laufen in Göttweig ausnahmslos unter dem Titel *Sinfonia*.⁴² Formale Korrelationen, die eine Zuordnung der 42 Werke zur Gruppe der Parthien im Sinne ihrer älteren Bedeutung als Bezeichnung für eine Suite begründen würden, fallen wenigstens auf den ersten Blick nicht ins Auge. Auffällig ist nur, dass drei Sinfonien in Wondratschs Katalog von 1830ff. doppelt verzeichnet sind – an einer Stelle als von Pater Leander erworbene *Parthia* und an anderer Stelle als von Regens Chori Pater Odo besorgte *Symphonia*.⁴³ Diese Doppelung erklärt sich zum einen dadurch, dass Leander Stainingen offenkundig unabhängig von der Klosterkapelle am Aufbau einer Notensammlung gearbeitet hat und diese dem Gesamtmusikalienbestand des Klosters erst wesentlich später einverleibt wurde. Zum anderen machten die nachfolgenden Göttweiger Kopisten von der Bezeichnung *Parthia* nur noch in Ausnahmefällen Gebrauch. Als Titel für sinfonische Werke scheint der Terminus bereits Ende der 1770er Jahre nicht mehr gebräuchlich gewesen zu sein.⁴⁴

Pater Leander unterschied bei Instrumentalwerken zwischen zwei verschiedenen Betitelungen samt einer jeweils standardisierten Schreibweise:⁴⁵ Zu Beginn seiner Sammelstätigkeit (1759–1763) verwendete er noch ausschließlich den Titel *Sinfonia*. In der zweiten Periode (1764–1769) benannte er seine orchestralen Erwerbungen entweder als *Sinfonia* oder als *Parthia*, wobei beide Bezeichnungen etwa gleich häufig zum Einsatz kamen. Die beiden Gruppen unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt: Umfassen die *Sinfoniae* zumeist drei Sätze mit der typischen Abfolge *schnell – langsam – schnell*, so enthalten die *Parthiae* fast ausnahmslos vier Sätze mit einem Menuett (mit oder ohne Trio) an dritter Stelle.⁴⁶

Zwar finden sich in beiden Werkgruppen auch Kompositionen, die nicht dieser formalen Kategorisierung entsprechen, die nachfolgende Beschreibung dieser Einzelfälle relativiert allerdings ihren vermeintlichen Ausnahmestatus: Haydns Sinfonie in A-Dur

-
- 42 Im Übrigen dürfte der Titel *Parthia* bzw. *Partitta* nur in einigen Abschriften von Wagenseil-Werken vorkommen, die sich heute im Besitz des Archives der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden. Vgl. die Bläser-*Parthia* MicWka 509 für 2 ob, 2 cor ingl, 2 cor da caccia, 2 fag (A-Wgm Mus.Hs. VIII/8540) sowie die sechs Triopartiten (»Partitta«) MicWka 462, 463, 471, 478, 492 und 502 für 2 vl und bs (A-Wgm IX/2332, Nr. 1–6). Vgl. Scholz-Michelitsch, *Orchester- und Kammermusikwerk*, S. 172–203.
- 43 Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2704/2711 (Hob I:21), 2742/2817 (Hob I:C20, im zweiten Stimmensatz Körzel zugeschrieben), 2907/2922 (BryV G8). Zu Joseph Haydns Sinfonie Nr. 29, die im Inventar von 1830ff. als »*Parthia* [...] comp[aravit] RP Odo 1771, [am linken Rand:] P. Leandri 1767. [rechts neben dem Incipit:] in dupplo« eingetragen wurde, existiert nur noch die 1771 von P. Odo erworbene Kopie mit dem Titel »*Sinfonia* Ex E# [...]«. Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2705.
- 44 Bei den jüngsten Kompositionen, welche im »Großen Wondratsch« als *Parthiae* eingetragen wurden, handelt es sich um zwei im Jahre 1776 von P. Marianus Prazner beschaffte Sinfonien Carl Ditters' (GraD C9 und D34). Vgl. A-GÖ Mus.Hs. 2658 und 2635.
- 45 Für die Auswertung wurden alle im Katalog von 1830ff. verzeichneten und laut Titelangabe von P. Leander besorgten Abschriften von Instrumentalwerken berücksichtigt. Im Göttweiger Musikarchiv sind hiervon etwas mehr als die Hälfte der Abschriften mit dem Titel *Sinfonia* (24 von 45 Werken) sowie etwa ein Drittel der Abschriften mit dem Titel *Parthia* (11 von 29) erhalten geblieben. Vgl. hier Anhang 4.
- 46 Das in Wagenseils Sinfonien häufig als dritter, finaler Satz gereichte *Tempo di Menuetto* wird hier bewusst nicht mitgezählt.

Hob I:5 sowie Ordenez' Sinfonie in C-Dur BroO I:C1 wurden von Pater Leander als *Sinfoniae* bezeichnet, obwohl beide Werke aus vier Sätzen bestehen, jeweils mit einem langsamen Satz an erster Stelle (»Sonata-da-chiesa-Typ«). Ein Blick in das zu Hob I:5 überlieferte Göttweiger Stimmenmaterial zeigt aber, dass der zweite Satz (*Allegro*) im Notentext nahtlos an den ersten (*Adagio*) anschließt. Letzterer dürfte somit als langsame Einleitung verstanden und dementsprechend nicht als ein selbstständiger Satz gezählt worden sein.

Die von Pater Leander erworbene, heute verschollene Abschrift zur Sinfonie in C-Dur KimH C2 von Leopold Hofmann wurde laut Eintrag in Wondratschs großem Katalog ebenfalls als *Sinfonia* geführt, obwohl dieses Werk nach Georg Cook Kimballs Hofmann-Sinfonienkatalog eigentlich vier Sätze umfassen müsste (*Allegro molto* – *Andante* – *Menuetto/Trio* – *Allegro molto*). Allerdings fehlt das Menuett in den meisten der erhalten gebliebenen Abschriften, so zum Beispiel in jener von Stift Kremsmünster; sie wurde drei Jahre nach Pater Leanders Abschrift 1765 von Pater Heinrich Pichler besorgt.⁴⁷ Die Streichung des Menuetts oder eines anderen Satzes könnte auch für zwei weitere Werke in Betracht gezogen werden: Ditters' Sinfonie in Es-Dur GraD E|b10 und Ordenez' Sinfonie in A-Dur BroO I:A1 wurden von Leander Stainingen zwar als *Sinfoniae* geführt, den andernorts vorhandenen Abschriften zufolge müssten diese Werke aber vier Sätze enthalten (jeweils mit Menuett/Trio an dritter Stelle). Warum Pater Leander sie dennoch als *Sinfoniae* in seine Sammlung eingegliedert hat, ist nicht nachzuprüfen, da beide Abschriften in Göttweig nicht mehr aufzufinden sind.

Auf Seiten der Parthien ergeben sich bezüglich der Satzanzahl ebenfalls Ungeheimheiten, die der oben beschriebenen Kategorisierung jedoch nicht widersprechen, sondern vielmehr Pater Leanders Unterscheidungskriterien konkretisieren. Von der Satzfolge *Allegro (molto)* – *Andante* – *Menuett (mit Trio)* – *Allegro/Presto*, die in den Göttweiger *Parthiae* am häufigsten vorkommt, weichen vier Kopien aus Leanders Sammlung ab: Haydns Sinfonie in C-Dur Hob I:9 enthält nur drei Sätze, Gassmanns Sinfonie in B-Dur HilG 15 umfasst in den bekannten Abschriften fünf Sätze (in Göttweig nicht überliefert); Ditters' Sinfonie in F-Dur GraD F5 sowie Haydns Sinfonie in A-Dur Hob I:21 beginnen jeweils mit einem langsamen Satz. All diese Werke enthalten mindestens ein Menuett. Für die Zuweisung des Titels Parthia war also nicht primär die Viersätzigkeit der Werke ausschlaggebend, sondern das Vorhandensein eines Menuetts. Diese Schlussfolgerung bestätigt sich auch in der Gruppe der *Sinfoniae*, die kaum Menuette beinhaltet und aufgrund der vorherrschenden dreisätzigen Anlage in der Traditionslinie der neapolitanischen Opernsinfonie steht.

In Summe fördert eine auf Pater Leander Stainingers Musikaliensammlung konzentrierte Untersuchung ein neues Kapitel der Begriffsgeschichte zur Parthia zutage: Die von Heinrich Christoph Koch um 1802 beschriebenen Entwicklungsstadien von der Kammersonate und Suite hin zur Harmoniemusik sind tatsächlich als Vor- und Nachentwicklungen jenes Stadiums der Parthia anzusehen, das in den 1760er Jahren in Göttweig greifbar wird. Sowohl hinsichtlich des bereits um die Jahrhundertmitte beobachtbaren Ersatzes einzelner Suitensätze durch »ein Allegro, Andante, oder Presto von willkürlichem Charakter« als auch bezüglich der Beibehaltung und Durchsetzung des Me-

47 A-KR Mus.Hs. H 27.213. Vgl. Kimball, *Symphonies Hofmann*, S. 375–377.

nuetts in den Bläser-Parthien gegen Ende des 18. Jahrhunderts (»[...] in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.«) wird dieser Entwicklungsschritt deutlich.⁴⁸

Joseph Haydns Sinfonie Nr. 14 kam im Jahre 1764 in Pater Leanders Sammlung und wurde als erstes Werk mit dem Titel Parthia versehen. Die eigentümliche Benennung ist also ausgerechnet bei jener »Miniatursinfonie«⁴⁹ erstmals nachzuweisen, mit der Haydn bereits 1762 die später als Standardform der Konzertsinfonie geltende Satzfolge *Allegro molto* – *Andante* – *Menuett* – *Allegro* vorweggenommen hat. Pater Leander Stainingers Benennungspraxis zeigt, dass das an dritter Stelle gereichte Menuett in den 1760er Jahren als letztes Relikt der bereits aus der Mode gekommenen Suite wahrgenommen wurde. Zu überdenken ist daher James Websters Einschätzung, wonach die Bezeichnung einer Sinfonie als Partita bei Joseph Haydns Werken nicht automatisch eine Verbindung mit der Suite bedeute, weil sich die betreffenden Werke im Stil nicht von anderen seiner frühen Sinfonien abheben.⁵⁰ Vielmehr muss Gegenteiliges angenommen werden: Über das Menuett bestand sehr wohl ein Anknüpfungspunkt an die Suiten- und Kammersonatentradition. Gerade durch die Zuweisung des Titels Parthia verliet Pater Leander Staininger dieser Entwicklungslinie sichtbaren Ausdruck.

6.2.3 Besetzung und Funktion

Die Unterscheidung von Kirchen-, Kammer- und Opernstil sowie die damit einhergehenden Konsequenzen für die Funktionalität einzelner Werke bildeten im 18. Jahrhundert noch ein wesentliches Kriterium der Gattungsbildung.⁵¹ Jens Peter Larsen berücksichtigte diesen Punkt in seinen Untersuchungen zur Vorgeschichte der Wiener klassischen Sinfonie. Er stellte den Versuch an, aus der Göttweiger Benennungspraxis Rückschlüsse auf den Einsatzbereich der betreffenden Instrumentalwerke im klösterlichen Musikbetrieb zu ziehen. Betont zurückhaltend formulierte er die These, in Göttweig seien Sinfonien dann Parthien genannt worden, wenn sie in der Nachfolge der früheren Suiten- und Partitentradition interpretiert und als Kammermusikstücke eingesetzt worden waren. Indessen betone die Ausweisung eines Stücks als Sinfonia seine Verwurzelung im Musiktheater und impliziere möglicherweise eine Verwendung auf der klösterlichen Theaterbühne.⁵²

Diese funktionale Kategorisierung erscheint in vielerlei Hinsicht plausibel; anhand der erhalten gebliebenen Notenmaterialien ist sie aber kaum zu verifizieren, zumal die

48 Vgl. hier Fn. 31.

49 Diese Bezeichnung geht auf H. C. Robbins Landon zurück und markiert die formgeschichtlich vorausweisende Anlage von Hob I:14. Vgl. Landon, *The Symphonies*, S. 182, 214, 243 und 245.

50 Vgl. Webster, »Towards a History of Viennese Chamber Music«, S. 219. Vgl. auch Hermann Danuser, Art. »Gattung«, in: MGG 3, Sp. 1042–1069, hier Sp. 1059.

51 Diesen drei Institutionsbereichen (»da Chiesa, in der Kirche«, »di Camera, in der Kammer« und »del Drama, in der Oper«) ordnete Johann Mattheson 1739 die »mäßigere« Gattung der Sinfonie zu. Vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold, 1739, Faks.-Reprint Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1987, Teil 2, Kapitel 13, § 140.

52 Vgl. Larsen, »Vorgeschichte der Symphonik«, S. 106.

meisten Göttweiger Parthien keine Aufführungshinweise enthalten.⁵³ Die in den *Sinfoniae* vermerkten Aufführungsdaten bezeugen außerdem, dass diese Stücke nicht allein als Vor-, Zwischen- oder Nachspiele in Opern-, Oratorien- und Kantatenaufführungen erklangen. Sie wurden vor allem in der Kirche und an der Tafel gespielt. Sollten aus der vermuteten Differenzierung von Kammer- und Theaterstil nicht nur funktionale, sondern auch besetzungstechnische Konsequenzen gezogen worden sein (Theatermusik/Sinfoniae choris, Kammermusik/Parthiae solistisch besetzt), so darf nicht unbeachtet bleiben, dass Sinfonien und Parthien in Wondratschs Katalog von 1830ff. in einer Rubrik zusammengefasst sind. Jene Genres der Kammermusik, die in der Regel in einfacher Besetzung gespielt wurden, scheinen dagegen in der Sektion »Cassatio Divertimento et Quadro« auf.⁵⁴ Dies könnte bedeuten, dass Parthien in Göttweig ebenfalls in Mehrfachbesetzung, jedenfalls nicht ausschließlich in solistischer Besetzung aufgeführt wurden – womit die Klosterkapelle zu dieser Zeit auch gar keine Ausnahme gewesen wäre, wie ein kurzer Exkurs in das gut 15 Kilometer von Göttweig entfernte Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg begreiflich macht.

In Herzogenburg kommt der bedeutende Stellenwert des Genres Parthia um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur in umfangreichen Parthien-Beständen zur Geltung,⁵⁵ sondern auch in der Gliederungssystematik eines um 1751 erstellten Musikalieninventars: Hier wurden »Parthiae cum & sine Clarinis & Corn[is]« getrennt von »Sinfoniae cum & sine Clarinis ac Tymp[anis]« aufgenommen. In der ersten Rubrik rangieren insgesamt 33 Parthien, darunter hauptsächlich suitenähnliche Werke des Herzogenburger Chorregenten Georg Donberger,⁵⁶ einige Kompositionen seines in Wien tätigen Freundes Franz Ignaz Tuma, Stücke des St. Florianer Regens Chori Franz Josef Aumann, drei anonyme Kompositionen und einzelne Parthien von bisher nicht identifizierten (Kloster-)Komponisten.⁵⁷

So wenig wir über die im 18. Jahrhundert in Göttweig gängigen Besetzungen der Musikerensembles wissen, so detailliert sind diese für Herzogenburg anhand des genannten Musikalieninventars zu rekonstruieren. Dessen Verfasser dokumentierte neben Be-

53 Davon auszunehmen ist nur die Göttweiger Abschrift von J. Haydns Sinfonie Nr. 41 (A-GÖ Mus.Hs. 2718 mit dem Titel »Parthia in C [...]«), die allerdings das überhaupt erste explizit auf Tafelmusik hinweisende Aufführungsdatum (»17 December [1776 ad prandium«) enthält.

54 Das Aufführungsmaterial aller Sinfonien und Kammermusikwerke Wiener Herkunft, die in Göttweig zwischen 1755 und 1782 erworben worden sind, umfasst pro Instrument nur eine Stimme.

55 Die Erwerbung von insgesamt 16 Parthien ist in den Herzogenburger Handrapularen der Jahre 1754 und 1757 registriert. Vgl. hier Kap. 5.1.3 (*Herzogenburger Handrapulare als Zeugnisse der Musikalienakquise um 1750*).

56 Zwei viersätzigige Parthien Donbergers (HugD XIX, 9 und 10), die beide in solenner Besetzung (2 vl, bs, 2 clni, timp) auszuführen sind, liegen im oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach (A-LA Mus.Hs. 380 und 381). Eine Parthia Donbergers wurde in Melk im Juli 1743 anlässlich des Besuchs der Regentin Maria Theresia als Tafelmusik zur Aufführung gebracht. Vgl. hier Kap. 4, Fn. 66.

57 Im Inventar sind lediglich ihre Nachnamen – Schonauer, Fiorilo und Schamböck – angeführt. Bei »Fiorilo« könnte es sich um den aus Neapel gebürtigen Komponisten Ignazio Fiorillo (1715–1787) handeln, der ab 1750/51 als Hofkapellmeister in Braunschweig, ab 1762 in Kassel wirkte und neben Opern auch zahlreiche Instrumentalmusikwerke komponiert hat. Vgl. Ludwig Finscher, Art. »Fiorillo«, in: MGG online (Zugriff 31.10.2022).

setzung und Incipit eines jeden Werks zumeist auch die Gesamtanzahl der vorhandenen Stimmen (z. B. »parti 6«). Dass diese Angaben nicht Minimal- oder Wunschbesetzungen, sondern die bei Inventarisierung vorgelegenen realen Stückzahlen an Einzelstimmen wiedergeben, lässt sich durch den Abgleich mit einigen Notenhandschriften eindeutig belegen. In etlichen Fällen tragen die jeweils angeführten Instrumentengruppen sogar präzise Angaben wie »conc[ertato/i]«, »in duplo« oder »in triplo«. Somit kann gerade die Besetzungsstärke der Streicherstimmen erfreulich genau ermittelt werden.

Vergleicht man die beiden Instrumentalmusiksektionen des Inventars, so fällt auf, dass die Streicherstimmen der Parthien durchwegs stärker besetzt sind als jene der Sonaten und Sinfonien. Seine eigenen Parthien bestückte Georg Donberger grundsätzlich mit je mindestens zwei Stimmen für erste und zweite Violine sowie für die Bassgruppe.⁵⁸ Im Unterschied zu den Parthien Franz Tumas, die fast ausschließlich eine Besetzung »a tre« (2 vl, bs) vorsehen, ist bei Donbergers Kompositionen zwischen einer »solennen« (str, 2 clni, timp, [2 cor]) und einer »gewöhnlichen« Besetzung (2 vl, [vla], bs) zu unterscheiden – eine Trennung, die auch im Titel der Inventarsrubrik »Parthiae cum & sine Clarinis & Corn[is]« zum Ausdruck gebracht wird. Hinsichtlich der Besetzungsstärke von Parthien zwischen 1750 und 1780 ist also von einer großen Bandbreite an Möglichkeiten auszugehen.

Die Zuordnung der Parthien zur Kammermusik im Sinne ihrer funktionalen Konzentration auf außerliturgische Anlässe lässt sich in Klöstern mehrfach belegen. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, berichtete der Benediktinerpater Heinrich Pichler von einem Festmahl des Salzburger Erzbischofs, das er 1745 während seiner Ausbildungszeit als Priesterstudent in Salzburg miterlebt hatte: »Unter diser Tafel waren in der Mitten die Musicanten, nemlich 24 Geiger und machten Parthien.«⁵⁹ Pichler dürfte also mit dem Genre Parthia gut vertraut gewesen sein – vielleicht auch deshalb, weil sein Kremsmünsterer Mitbruder, Regens Chori P. Franz Sparry, ebensolche Parthien selbst komponierte. Eines dieser Werke aus Sparrys Feder, die *Parthia Ex C* für zwei Violinen, zwei Clarini und Violon ist im benachbarten Stift Lambach erhalten geblieben. Das Aufführungsmaterial trägt auf dem Notenumschlag den vielsagenden Vermerk »Parthia egregia [= vorzüglich] ad tabulam«.⁶⁰

Im Anhang des Herzogenburger Musikinventars von 1751ff. findet sich ein anonymes Zeitzeugenbericht über einen Besuch des Kardinals von Passau, Joseph Dominikus Graf von Lamberg, im Stift Herzogenburg am 16. Juni 1750. Dieses Ereignis forderte von den Herzogenburger Stiftsmusikern sowohl im Bereich der liturgischen als auch auf dem Gebiet der Tafel- und Abendmusik vollsten Einsatz. Der Kardinal aber schien an musikalischer Unterhaltung ebenso wenig interessiert wie an einem Festschmaus: »Er aß nichts und auch Musik wurde weder in seiner Messe noch bei Tisch dargeboten, nur am

58 Wird auch der in Herzogenburg um diese Zeit verfügbare Bestand an Instrumenten berücksichtigt, wäre pro Stimme ein Besetzungsspektrum von drei bis zu sechs (vl 1, vl 2) bzw. zwei bis zu vier Spielern (bs) vorstellbar.

59 Pichler, »Diarium Salisburgense«, Eintrag vom 7. Nov. 1745, S. 14. Vgl. hier Kap. 4.1.2 (*Instrumentalmusik an der Tafel*).

60 Vgl. Kellner, *Musikgeschichte Kremsmünster*, S. 404.

letzten Tag erbat er sich beim Mittagessen eine einzige ›Parthia‹ ohne Blasinstrumente und diese wurde von Herrn Georg Donberger ausgeführt.«⁶¹ Ob Graf Lamberg seinen Musikwunsch allgemeiner oder tatsächlich derart konkret formuliert hat, sei dahingestellt. Der Kommentar deutet jedenfalls darauf hin, dass man es in Herzogenburg als Standard empfand, vornehmen Gästen beim Festmahl oder zur Abendunterhaltung mit der Darbietung von Parthien in großer Besetzung aufzuwarten.

Folglich bestätigt sich auf funktionaler wie auf stilistischer Ebene die im Herzogenburger Musikalieninventar vorgenommene Unterteilung der Instrumentalmusik in orgelbegleitete Kirchen-Sonaten bzw. -Sinfonien und von Tanzsätzen durchzogene Parthien. Bezüglich der Besetzungsdimensionen sprechen die Herzogenburger ebenso wie die bereits weiter oben für Göttweig erläuterten Aufführungspraktiken gegen eine pauschale Verortung der Parthia im Bereich der solistisch besetzten Kammermusik. Obgleich sich das Genre längerfristig in diese Richtung entwickelte, scheint für die in den 1750er und 1760er Jahren aktiven Mönche die chorische Besetzung der früheren Tafelsonaten noch wesentlich präsenter gewesen zu sein. In Vergegenwärtigung dieser Traditionslinie stellt sich das Entwicklungsstadium der Parthia, das uns in Göttweig um 1760 begegnet, nicht als ein mysteriöser Ausnahmefall, sondern als Momentaufnahme innerhalb einer logischen Entwicklung dar.

61 »Diarium Cantus Figuralis«, Eintrag vom 16. Juni 1750: »Coenabat nihil nec ulla musica est facta nec in suo Sacro neque in tabula nisi ultima die ubi cenonae loco unicam Parthiam sine tubis petebat et producta est a Domino Georgio Domberger.« [Übersetzung C.H.].

