

Racek, Jan

**Oratorien und Kantaten von G.Fr. Händel auf dem mährischen Schloße von Náměšť : (Beitrag zur 200jährigen Todesfeier des Meisters)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1959, vol. 8, iss. F3, pp. [46]-67

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110617>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAN RACEK

ORATORIEN UND KANTATEN VON G. FR. HÄNDEL  
AUF DEM MÄHRISCHEN SCHLOSSE  
VON NÁMĚŠŤ

*(Beitrag zur 200jährigen Todesfeier des Meisters)*

Nur langsam und außerordentlich schwierig bahnten sich G. Fr. Händels musikdramatische Werke ihren Weg in die böhmischen Länder. Es ist merkwürdig, daß sie im 18. Jh. fast überhaupt nicht aufgeführt wurden; erst im 19. Jh. erscheinen sie in diesen Ländern nur unregelmäßig und zufällig, oft sogar nur in den Prager und Brüner Konzertsälen. Einer der Hauptgründe dieser Tatsache bestand vor allem in der allgemeinen Stellungnahme der musikalischen Romantik gegenüber Händels Werken und außerdem auch darin, daß Händels dramatische Werke fast durchwegs zu englischen Textvorlagen komponiert worden waren. Im 18. Jh. war die Kenntnis der englischen Sprache in Böhmen und Mähren bloß auf einen verhältnismäßig geringen Kreis gebildeter Menschen beschränkt, auch mangelte es an musikalisch geschulten Übersetzern, die imstande gewesen wären, die englischen Librettotexte ins Tschechische zu übersetzen. Die Kenntnis der italienischen und der deutschen Sprache war mehr verbreitet, daher wurden auch im 18. Jh. in den tschechischen Ländern überwiegend Oratorien italienischer, deutscher und heimischer Herkunft durchgeführt.<sup>1</sup>

Auch in den an tschechischen Kirchenchören und in Kloster- und Schloßbibliotheken aufbewahrten Musikinventarien vom 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts kommt Händels Name fast gar nicht vor, und wenn er etwa erscheint, dann geschieht es nur zufällig, ohne jegliches System.<sup>2</sup>

Nach den bisher bekannten und zugänglichen Quellen läßt sich vorläufig schließen, daß Händels Werk erst nach 1800 ein wenig regelmäßiger in die tschechischen Länder vorzudringen begann, besonders nachdem sich der erste größere Sängerkhor gebildet hatte, welcher Händels Oratorien durchzuführen fähig war. Dieser erste größere Sängerkhor war derjenige, welcher sich im Anschluß an die Prager Societät zur Unterstützung von Witwen und Waisen gebildet hatte. Dieser Verein (tschechisch „Societa“ genannt), war im Jahre 1803 nach dem Vorbilde der Wiener Tonkünstler Societät entstanden. Bald nach ihrer Gründung

begann die Prager Societät von Zeit zu Zeit Händels Oratorien aufzuführen. Aber auch diese Aufführungen waren ziemlich selten und unregelmäßig. Ebenso wurden auch in Brünn Händels Werke im 19. Jh. nur ganz zufällig und episodisch aufgeführt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann man nur die Aufführung des Oratoriums *Messiah* in der Brünner Redoute (25. III. 1822) erwähnen, und erst nach 45 Jahren ertönt daselbst das Oratorium *Judas Macca-baeus* (31. XII. 1867), später das *Dettingener Te Deum* (21. XI. 1869), *Messiah* (25. III. 1879), *Alexander's Feast* (19. XII. 1880) und einige Szenen aus dem Oratorium *Saul* (29. III. 1885).<sup>3</sup> Daraus ersieht man, wie es im 18. und im 19. Jh. in den tschechischen Ländern um Händels Werk beschaffen war. Ja, selbst nachdem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen tschechischen Sängerkhöre, wie z. B. der Prager Hlahol (gegründet 1861) und *Beseda brněnská* (gegründet 1860) entstanden waren, erschien Händels Werk noch lange nicht am Programm, sodaß nach dem Jahre 1913 Richard Veselý noch schreiben konnte, „daß kein Meister der Tonkunst heutzutage so vergessen ist wie G. Fr. Händel“.<sup>4</sup>

— —

Und dennoch entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den tschechischen Ländern ein bedeutendes Musikzentrum, wo Händels Oratorien und Kantaten systematisch aufgeführt wurden. Zu diesem wichtigen Zentrum der Musikkultur wurde das Schloß des Grafen Heinrich Wilhelm Haugwitz im Städtchen *Náměšť* an der *Oslava* in einem Talkessel des Böhmischemährischen Höhenzuges im Südwesten Mährens.<sup>5</sup> Das Schloß von *Náměšť* gehört zu den architektonisch bedeutendsten Renaissanceobjekten in den tschechischen Ländern. Von außen stellt es ein monumentales, abgeschlossenes Blockmassiv nach der Art der italienischen *castelli* dar. Sein rechteckiger innerer Hof ist am südlichen und westlichen Flügel mit dreistöckigen Renaissancearkaden geschmückt, und zwar mit toskanischen Säulen im Erdgeschoß und mit ionischen Kapitellen in den Stockwerken.<sup>6</sup> Dieses Schloß bezog im Jahre 1794 auf die Dauer Heinrich Wilhelm Haugwitz (geb. 30. V. 1770, gest. 19. V. 1842), um hier nach und nach seine berühmte Schloßkapelle zu gründen und um sich gänzlich seinen ökonomischen und musikalisch künstlerischen Interessen zu widmen.<sup>7</sup>

Heinrich Wilhelm Haugwitz war ein guter Musiker. Das Geigenspiel hatte er bei dem tschechischen Geigenspieler Franz Kreibich (1728—1797) in Wien erlernt, wo Kreibich als Mitglied des Hofquartetts Kaiser Josefs II. angestellt war. In Haugwitz's Charakter vereinten sich Züge des Spätbarocks mit den klassizistischen und razionalistischen Tendenzen der Aufklärung. Diese Synthese von Barock und Klassik äußerte sich auch in seinen Anschauungen bezüglich Kunst und Musik. Sein fein entwickelter Sinn für das Altertum erweckte in Haugwitz ein erhöhtes Interesse für das Musikdrama, namentlich für jenes von Gluck und

Händel. In dieser Hinsicht erwies er sich als Jünger der rationalistischen Aufklärungsideen der französischen Enzyklopädisten (besonders Denis Diderots) und der Reformanschauungen des italienischen Musikästhetikers *Francesco Algarotti*, des Verfassers der Schrift *Saggio sopra l'opera in musica* (Livorno 1755). Sein einseitiges Interesse und sein Sinn für dramatische Musik führte ihn besonders zu Gluck, Händel und zu dem nüchternen, im Barock wurzelnden Joh. Gottl. Naumann.

Bald nach seiner Ankunft in Náměšť befaßte sich Haugwitz schon im Jahre 1796 mit der Organisation seiner Schloßkapelle. Vor allem begann er Musikinstrumente und Notenmaterial systematisch anzusammeln. Nach diesen Vorbereitungen erweiterte er erst um das Jahr 1800 seine Schloßkapelle und setzte sie definitiv ein, und zwar auf Diener-Gesellschaftsbasis wie alle derartigen Kapellen des Spätbarocks, also auf einem damals schon überlebten Gesellschaftssystem, dessen Vorbild weit im 18. Jahrhundert zu suchen wäre.<sup>8</sup> Wir müssen uns dessen bewußt sein, daß diese Kapelle in einer Zeit bestand, wo die Schloßkapellen sowohl im Ausland als auch in den tschechischen Ländern längst ihre Tätigkeit eingestellt hatten und ihre gesellschaftliche Bedeutung erloschen war. Das war der Fall meistens gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Mähren machte darin eine bemerkenswerte Ausnahme. Da dauerte nämlich der Nachklang der barock-klassizistischen Tradition feudaler Schloßkapellen auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit besteht noch die Tätigkeit der Hofkapelle des Grafen Fr. Ant. Magnis in Strážnice, Graf Adolf Podstatzky-Liechtensteins in Telč und der Gräfin Sophie Fries-Haugwitz (gest. 1833) in Světlov (Mähr. Slowakei). Sogar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand noch die Kapelle Graf Žerotíns in Bludov (Blauda) in Nordmähren.<sup>9</sup>

Haugwitz bildete in Náměšť nicht nur ein Orchester, sondern auch einen Chor mit Solisten, um auch große musikdramatische Werke, besonders Opern, Oratorien und weltliche Kantaten aufführen zu können. Um das Jahr 1830 bestand das Orchester von Náměšť aus 10 Geigenspielern, 2 Violisten, 2 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 2 Hoboisten, 2 Klarinettenisten, 2 Flötenspielern, 2 Fagotisten, 2 Hornbläsern, 2 Trompetern, 2 Trombonisten und 1 Tympanisten. Zum Orchester gesellte sich ein verhältnismäßig ziemlich starkes Vokalensemble, das aus 3 Sopran-, 2 Alt-, 2 Tenor- und 2 Baßstimmen und 24 Chorsängern bestand. Das ganze Orchester und Vokalensemble zählte also insgesamt 64 Mitglieder ohne den Kapellmeister.<sup>10</sup> Das war ein für jene Zeit ziemlich zahlreiches Ensemble, besonders wenn man es mit anderen damaligen Musikkörpern vergleicht. So zählte z. B. das Orchester des Brünner Theaters um das Jahr 1808 22 Mitglieder und im Jahre 1810 wurde die Zahl auf 28 erhöht. In den Jahren 1804—1842 wechselten sich am Dirigentenpult des Schloßorchesters von Náměšť die Kapellmeister Gottfried Rieger (1804—1808), Josef Novotný (1808—1820) und Jan Šandera (1820—1842).

Das Schloßorchester war größtenteils mit ausgezeichneten Musikinstrumenten ausgestattet; besonders unter den Geigen befanden sich seltene und wertvolle Exemplare italienischer und Wiener Herkunft.

Haugwitz pflegte sie ab 1796 bis 1820 systematisch bei Wiener Instrumentenbauern einzukaufen.<sup>11</sup>

Gedrucktes Notenmaterial zu den Reproduktionszwecken bestellte Haugwitz bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, bei Jean Jérôme Imbault in Paris, bei Novello in London, meist jedoch bei dem Wiener Musikalienhändler Johann Traeg.<sup>12</sup> Die gekauften oder geborgten Musikalien, gedruckt oder in Handschrift, ließ dann Haugwitz in Partituren und Stimmen abschreiben. So gelang es ihm, sich allmählich eine große Musikaliensammlung zu verschaffen, die bis unlängst in der sala terrena des Schlosses von Náměšť aufbewahrt war. Haugwitz sammelte gegen 1400 Kompositionen an. Unter dem nächsten Schloßherrn Karl Wilhelm Haugwitz, dem Sohne Heinrich Wilhelms, wurde die Sammlung auf 2010 Nummern erweitert.<sup>13</sup> Karl Wilhelm Haugwitz, ein guter Musiker, der sich auch als Komponist betätigte, erweiterte die Sammlung hauptsächlich um Kompositionen von minderm künstlerischem Wert, namentlich um salonmäßige Vortragsstücke, welche den ursprünglichen, überwiegend barock-klassizistischen Charakter der Sammlung von Náměšť ziemlich stark beeinträchtigten.<sup>14</sup>

Die ursprüngliche Musikaliensammlung Heinrich Wilhelms enthält symphonische Kompositionen und Kammermusik, Opern, Oratorien, Kantaten und Kirchenmusik aus der Stilperiode Barock-Klassik. In der Instrumentalmusik überwog in Náměšť deutsche und italienische Musik und Werke tschechischer emigrierter Komponisten, größtenteils aus der Zeit der Klassik und aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wogegen französische Musik in dieser Gruppe fast gar nicht vorkommt.<sup>15</sup>

Die dramatische Musik vertreten in Náměšť die italienischen opera buffa und opera semiseria (Cimarosa, Paër, Paisiello, Rossini, Salieri), die französische Revolutionsoper und Opéra Comique (Auber, Boieldieu, Dalayrac, Grétry, Cherubini, Méhul, Philidor), dann dramatische Werke von Haydn, Mozart, Righini, Salieri, Sacchini, Wiener Singspiele von Süßmayer, Triebensee und Weigel, Musikdramen von Jiří Benda, abbé Vogler, und nach dem Jahre 1808 erscheinen in der Sammlung reichlich auch Werke von Gluck, Händel und Naumann. In der Kantaten- und Oratorienmusik nehmen eine führende Stelle Ph. Em. Bach, Jiří Benda, Graun, Händel, Hasse, Haydn, Jos. Schuster, Zumsteg u. a. ein. Die Kirchenmusik ist durch die Namen Albrechtsberger, Caldara, J. J. Fux, Gassmann, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Jos. und Michael Haydn, Jommelli, Leon. Leo, Fr. di Majò, Martini, Mozart, Naumann, Pergolesi, Salieri u. a. vertreten. Aus dieser Namenreihe ist es ersichtlich, daß der Kapelle ein beachtenswertes Repertoire zur Verfügung stand. Es wechselten große Orchesterwerke mit Opern und Oratorien ab.<sup>16</sup>

In der ersten Entwicklungsperiode der Náměšter Kapelle wurden meistens Orchester- und Kammermusik durchgeführt, erst nach dem Jahre 1804 begann in Náměšť dramatische Musik zu überwiegen, vor allem Oratorien und Kantaten. Bis jetzt ist es nicht gelungen mit voller Sicherheit festzustellen, in welchen Schloßräumen die musikalischen Produktionen veranstaltet wurden. Allem Anschein nach war es im Saale des ersten Stockwerks, wo man nur Instrumentalkonzerte und Choralakademien durchführen konnte. In dem verhältnismäßig kleinen Raume dieses Saales konnte man wohl keine Opern aufführen, denen regelmäßig 200 Zuschauer beinwohnten; man hätte ja da weder für die Zuschauer noch für die ziemlich geräumige Bühne Platz gefunden. Es gelang jedoch nicht festzustellen, wo sich im Schloß das Theater befand.<sup>17</sup> Ihren größten Aufschwung erlebte die Schloßkapelle in den Jahren 1813—1825. Damals wurden nämlich 2—3 musikalische Produktionen wöchentlich veranstaltet. Später beschränkte man sie nur auf Sonn- und Feiertage.<sup>18</sup> Nach dem Jahre 1830 wurden die Theater Vorstellungen ganz gewiß in das Lustschloß Schönwald übertragen, etwa eine halbe Stunde weit von Náměšť entfernt. Im Jahre 1827 wurde das Lustschloß zu diesem Zwecke sogar umgebaut. Die Vorstellungen fanden meist in Sommermonaten und zwar im Hauptsaal des Lustschlosses statt.

---

Wie ich bereits erwähnt habe, wurde das Schloß von Náměšť in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur in den tschechischen Ländern, sondern wohl in ganz Mitteleuropa zu einem der wichtigsten Musikzentren, wo fast sämtliche Händel'sche Oratorien und Kantaten regelmäßig und eines nach dem anderen durchgeführt wurden. Stellen wir uns nun jetzt einmal die Frage, was zu dem erhöhten Händelkultus in Náměšť geführt hatte und welcher wohl der Hauptgrund dessen war, daß eben Händels Werke so tief in das Repertoire der Schloßkapelle von Náměšť gedrungen waren. Einen der Hauptgründe erblicke ich darin, daß der Graf Heinrich Haugwitz durch seine vorhergehende Bildung, besonders aber durch seine razionalistisch aufgeklärte, von den neuen, fortschrittlich romantischen Gedankenbewegungen und der entsprechenden Lebensweise weit entfernte Weltanschauung, seelisch und gedanklich für seine begeisterte Aufnahme von Händels monumentaler und antikisierender Spätbarockmusik förmlich wie geschaffen war.<sup>19</sup> War doch Haugwitz Verehrer der Antike und des Winckelmann'schen antik-klassizistischen kunstästhetischen Kanons. Daher sein Interesse für Glucks und Händels Musikdramen. Dieses Interesse wurde bei Haugwitz schon zur Zeit seines ersten Studienaufenthaltes in Wien erweckt (1784—1788). Damals machte er persönliche Bekanntschaft mit dem alternden Gluck und jedenfalls auch mit Salieri, einem großen Kenner und Verehrer von Glucks Werk, der auch

später zu den bedeutendsten musikalischen Beratern und Freunden des Grafen gehörte, wie wir später noch sehen werden.

Mit Händels Oratorien wurde Haugwitz wahrscheinlich zum erstenmal auf Privatkonzerten vertraut, die in den Jahren 1779—1803 Gottfried van Swieten (1733—1803) in der Wiener Hofbibliothek veranstaltete.<sup>20</sup> Dieser Verkehr des Grafen mit Wien wurde wohl auch dann fortgesetzt, als dieser endgültig seinen Wohnsitz im Schlosse von Náměšť aufgeschlagen hatte, was übrigens auch von der Tatsache nachgewiesen wird, daß Haugwitz's Interesse für Händels Werk besonders nach den erfolgreichen Wiener Aufführungen des Timotheus (1812 bis 1813), des Samson (1814), und des Messiah (1816) in der Gesellschaft für Musikfreunde hervortrat. Charakteristisch ist jedoch für Haugwitz und seine Schloßkapelle die Tatsache, daß er diese tiefe Liebe zu Händel sein ganzes Leben lang zu bewahren wußte, während in Wien die Verehrung von Händels Werk durchaus nicht so systematisch war und verhältnismäßig bald verblühte und die Werke fast gänzlich vom Repertoire der Wiener Konzerte verschwanden.

Händels Kompositionen erscheinen in der Schloßbibliothek nach dem Jahre 1808. Schon vorher war im Schloß von Náměšť Händels Oratorium Judas Maccabaeus bekannt. Der intensivste Händel-Kultus tritt jedoch in den Jahren 1820—1840 ein. In diesem Zeitabschnitt wurde Händel zum Mittelpunkt erhöhter Interessen und alles unterordnete und paßte sich diesem Kultus an. Im Jahre 1820 kaufte Haugwitz um 2000 Gulden in Subskription die erste Gesamtausgabe von Händels Kompositionen, die in der Edition des englischen Organisten und Komponisten Dr. Samuel Arnold (1740—1802) erschien.<sup>21</sup> Wenngleich diese Ausgabe auf alten Drucken von Händels Werken beruhten, welche noch zu Lebzeiten des Komponisten herausgegeben worden waren, so war sie doch ziemlich unverlässlich, fehlerhaft und vor allem unvollständig. Es fehlten darin zahlreiche Kompositionen, besonders Opern und auch viele andere Werke.<sup>22</sup> Gleich nach dem Kauf dieser Ausgabe ließ Haugwitz diese Kompositionen zu Partituren auf das grobe Partitur-Notenpapier länglichen Formats mit einem Notensystem zu 10, 12, 14 und 16 Zeilen abschreiben. Die Kompositionen wurden zugleich in Stimmen abgeschrieben.<sup>23</sup> Es wurden besonders diejenigen von Händels Kompositionen abgeschrieben, welche bis zu dieser Zeit in der Schloßbibliothek noch nicht vertreten waren.

Von Händels Oratorien und Kantaten bewahrten sich in damaligen Handabschriften folgende Kompositionen aus der Musikaliensammlung von Náměšť: Alcides, Alexander Balus, Alexander's Feast, l'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, Athalia, Belshazzar, Deborah, Empfindungen am Grabe Jesu, Esther, Occasional Oratorio, Hercules Tod, The Choice of Hercules, Israel in Egypt, Joseph, Joshua, Judas Maccabaeus, Messiah, Ode for St. Cecilia's Day, Samson, Saul, Semele, Solomon, Susanna, Theodora und The Triumph of Time and Truth. Von der Kirchenmusik sind hier in Form von Handabschriften neun Chandoser An-

thems etwa aus den Jahren 1717—1720 zu finden (In the Lord put I my trust, Have mercy upon me, O sing unto the Lord a new song, As pants the hart, My song shall be alway, O come let us sing unto the Lord, O praise the Lord with one consent, The Lord is my light, Let God arise), von den Krönungs-anthems für König Georg II. aus dem Jahre 1727 das Anthem My heart is indititing, das Anthem zur Hochzeit des Prinzen von Wales aus dem Jahre 1736 Sing unto God, das Dettingener Anthem aus dem Jahre 1743 The King shall rejoice, Funeral Anthem for Queen Caroline aus dem Jahre 1737 The Ways of Zion do mourn, ein Te Deum und ein Jubilate Deo zum Utrechter Friedensvertrag aus dem Jahre 1713, zwei Te Deum in B dur und A dur für den Herzog von Chandos aus den Jahren 1718—1720, ein Te Deum in D dur für Königin Karoline, ein Te Deum in D dur zum Friedensvertrag in Dettingen und schließlich ein Te Deum laudamus in D dur (identisch mit dem Te Deum zum Utrechter Friedensvertrag). Von den weltlichen Musikdramen befindet sich hier eine Abschrift des Hirtenspiels *Acis und Galatea* aus den Jahren 1718—1720 nach der Kantate *Acis, Galatea e Polifemo* zu den Versen der *Dona Laura Capece* (Neapel 1708) und die Arie für Baßstimme „Führ' auf den Ruhgestaden mich“ mit Klavierbegleitung. Von Instrumentalkompositionen findet man da Abschriften der Balletmusik aus Händels *Water Music* (etwa um 1717) und der Suite aus *Fireworks Music* aus dem J. 1749, *Lessons for the Harpsichord* aus dem J. 1720 und 6 Sonaten a tre für zwei Geigen und ein Basso continuo. Von Druckschriften befinden sich in der Náměšter Sammlung der *Händelliana* 8 Klaviersuiten in A, F, d, e, F, fis, g und f in der Züricher Ausgabe Hans Georg Nägelis (identisch mit den *Suites de Pièces-Lessons* aus dem Jahre 1720 [?] ohne Auflagenummer, das Oratorium *Jephtha*, übersetzt und bearbeitet von J. F. Mosel) erschienen bei Tob. Haslinger in Wien, Auflagenummer 5701), ein Rezitativ und eine Arie aus der Oper *Giulio Cesare* (erschieden bei E. H. G. Christiani in Berlin ohne Auflagenummer). Aus diesem Verzeichnis handschriftlicher und gedruckter Kompositionen tritt klar hervor, daß in der Schloßbibliothek von Náměšť fast sämtliche Oratorien Händels (ausgenommen das Oratorium *La Resurrezione* aus dem Jahre 1708 zu den Worten von C. S. Capece) und der Großteil seiner Kirchenkompositionen vertreten sind.

Haugwitz sammelte Händels Werk in seiner Schloßbibliothek nicht etwa nur aus Sammler- und Bibliophilenleidenschaft, sondern vor allem zu den Aufführungszwecken. Er selbst hielt nicht nur darüber Aufsicht, daß alle Abschriften sorgfältig und genau angefertigt würden, sondern wohnte auch den Proben bei und sorgte für eine möglichst vollkommene Durchführung aller Werke Händels. Mit welchem Eifer und welchem Interesse er für die Pflege von Händels Werk in Náměšť sorgte, wird auch dadurch bezeugt, daß er selbst die Texte Händel'scher Oratorien, Kantaten und Kirchenkompositionen aus dem Englischen ins Deutsche zu übersetzen pflegte. Haugwitz war für diese Übersetzungen sprachlich gut ge-

rüstet, denn er beherrschte vollkommen das Englische. Seine Sprachenkenntnisse waren nennenswert, denn außer dem Englischen konnte er auch Französisch, Italienisch, teilweise auch Schwedisch. Als Übersetzer betätigte er sich systematisch und intensiv in den Jahren 1820—1827, und zwar nach ursprünglichen, ihm damals in der eben gekauften Gesamtausgabe Arnolds zugänglichen Texten.<sup>24</sup> Im Zeitabschnitt von sieben Jahren übersetzte er 25 Händel'sche Oratorien und Kantaten und nach sorgfältiger Auswahl noch eine Anzahl seiner Kirchenkompositionen.<sup>25</sup>

Des Grafen Haugwitz dramatischer und dramaturgischer Sinn konnte sich bei Bearbeitungen Händel'scher Librettos geltend machen. In diesen seinen Übersetzungen bewies er einen ziemlich stark entwickelten Sinn für den Zusammenhang von Wort und Musik. Seine Übersetzungen bieten keine sklavische Umschreibung des Originals, sie respektieren vielmehr stets die Charakterzüge und den Stil der Händel'schen Musik. Haugwitz war nämlich der Meinung, daß ein Libretto-Übersetzer nicht nur in der Literatur wohl bewandert sein muß, sondern daß er auch dichterische Begabung und eine ziemlich hohe musikalische Bildung besitzen soll. Durch diese seine Anschauungen auf das Übersetzen und die Funktion des Übersetzers gewann er einen starken Vorsprung vor seiner Zeit, denn er hielt schon damals an modernen Übersetzungsprinzipien fest. In seinem Streben nach Reform griff jedoch Haugwitz manchmal zu weit, denn er berücksichtigte oft wenig den ursprünglichen Wortlaut der Originallibrettos und schuf manchmal neue. Vor allem unternahm er im Text wesentliche Streichungen und Kürzungen, um den dramatischen Schwung der Textvorlagen zu erhöhen. Er griff sogar in die Struktur der Kompositionen ein, indem er sie abänderte, oder mit anderen Kompositionen Händels ergänzte.<sup>26</sup> In dieser Hinsicht war Haugwitz's Übersetzer- und Bearbeitertätigkeit in scharfem Widerspruch mit den modernen Übersetzungen und Editionsprinzipien und mit den Anschauungen auf Unanständigkeit und Autentizität des Künstlerwerkes und seines Organismus.

Solche und ähnliche Eingriffe in den Text und in die Struktur der Händel'schen Oratorien finden wir auch in anderen Übersetzungen von Haugwitz. Es stimmte übrigens mit der damaligen romantischen Reproduktionspraxis dieser Oratorien überein, die zu jener Zeit in Form verschiedener mehr oder weniger freier und stilistisch richtiger Bearbeitungen durchgeführt wurden. Diese Bearbeitungen wurden nicht nur vom zeitgemäßen musikalischen Geschmack bestimmt, sondern sie wurden öfters auch von praktischen und technischen Möglichkeiten einzelner Musikkörper erzwungen.<sup>27</sup>

Zu der Zeit, da sich Haugwitz intensiv den Übersetzungen und Bearbeitungen Händel'scher Kompositionen hingab, festigte sich seine Freundschaft mit Antonio Salieri (1750—1825), der ihn darüber belehrte, wie er bei den Textübersetzungen und bei der Behandlung von Händels Musik vorgehen sollte. Als Kenner von Glucks und Händels Werk weihte Salieri den Grafen in die Probleme der mu-



Der zweite Torso ist ein Vokalkanon in 32 Takten (ohne Tempovorzeichnung in B dur) zu zwei immer sich wiederholenden Worten: „Moderata durant“, welche den ganzen Text bilden. Der Kanon ist auf einem Papier mit einem zehnzeiligen Notensystem ohne Filigran (längliches Format 330 × 240 mm) geschrieben. Im Eingang der Komposition steht eine von Salieris Hand geschriebene Bemerkung: „*Ritornando il Salieri a piedi fra li monti da Heiligen Creize (sic!) a Vienna in compagnia di alcuni amici, che avendo cominciato subito a camminar troppo presto, compose ed obbligava di quando in quando due di esser a cantar con lui, e gli altri ad ascoltar il seguente Canone:*

Mo-de-ra-ta du-rant, mo-de-ra-ta du-rant, mo-de-  
 ra-ta du-rant. Mo-de-rata-ta, mo-de-rata-ta, mo-  
 de-rata, mo-de-rata-ta du-rant. Mo-de-rata-ta,  
 mo-de-rata-ta, mo-de-rata-ta, mo-de-rata-ta du-rant.

Man kann sagen, Salieri habe einen ziemlich großen Anteil daran, daß Glucks und Händels Werke in einem so hohen Maße nach Náměšť gedrungen sind, abgesehen davon, daß er auch um die musikalische Bildung des Grafen hoch verdient war, wendete er ja dessen Aufmerksamkeit auf alles, was damals in der europäischen Musikkultur vorging.

Von dem Niveau der Ausführungen von Händels Werken in Náměšť haben wir keine direkten und sicheren Quellenberichte, dagegen wissen wir, daß diese Werke da leider nicht in ihrer Urform aufgeführt wurden, außer anderem auch deshalb, weil da keine Orgel zur Verfügung stand.<sup>30</sup> Der Orgelpart der Oratorien Händels wurde hier nach Mozarts Vorbild für Blasinstrumente umgesetzt und zwar entweder von Haugwitz selbst oder vom Wiener Ig. F. Mosel (1772–1844), dem ersten Dirigenten der Gesellschaft der Musikfreunde (1816), Vizedirektor der Hoftheater (1820) und Kustos der Hofbibliothek (1829).<sup>31</sup> Mosel war ein bekannter Bearbeiter der Werke Händels, er führte jedoch diese Bearbeitungen willkürlich und unhistorisch durch. Oft ließ er ganze Partien aus, oder kürzte

größere Ganze zu dichter gefaßten Formen ab, oder er fügte sogar ganze neue Teile eigener Komposition hinzu.<sup>32</sup>

Obwohl man in Náměšť Händels Werke unter solchen technisch stark beschränkten Bedingungen durchführte, die übrigens zu jener Zeit nicht einmal den bedeutenden Zentren europäischer Musikkultur erspart blieben, so kann man dennoch sagen, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Náměster Kapelle mit ihrer Händelpflege etwas ganz Einzigartiges darstellt. Damals konnten ja nur wenige europäische Städte eine so systematische und zielbewußte Ausführung von Händels Kompositionen aufweisen, wie es auf dem Schlosse dieses kleinen mährischen Städtchens der Fall war. Es wurden nämlich in Náměšť in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit fast alle wichtigen Oratorien und Kantaten Händels aufgeführt, denn das Repertoire der Schloßkapelle stand besonders in den Jahren 1820—1840 fast ausschließlich im Zeichen Glucks, Händels, Naumanns und Sacchinis. Wie häufig Händels Werk in Náměšť z. B. in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, darüber erstattet sichere Information das interessante und wertvolle handschriftliche Dokument „*Die provisorische Musik Bestimmung*“.<sup>33</sup> In diesem Dokument wird vorläufig ein musikalisches Repertoire für das Schloß auf fünf Monate vorausbestimmt. Die Handschrift ist zwar nicht datiert, aber nach chronologischen Tafeln war es möglich mit Gewißheit festzustellen, daß sie im Jahre 1837 zusammengestellt worden war. Händels Werke sind dort in dieser Zeitfolge gereiht: Sonntag den 3. IV. 1837 Oratorium Joseph, 23. IV. Trauerkantate, 30. IV. Anthem My heart is inditting, 7. V. Judas Maccabaeus, Montag 15. V. Samson, Sonntag 21. V. Belshazzar, 2. VII. Acis und Galatea, 9. VII. Esther, 16. VII. Saul, 23. VII. Alcides, 6. VIII. Susanna und 27. VIII. Alexander's Feast. Aus diesem Dokument scheint klar hervor, daß auf dem Schloß von Náměšť während 4 Monaten im Jahre 1837 im ganzen 12 große Oratorien und Kantaten aufgeführt wurden, was für eine so kurze Frist und mit Hinsicht auf die Reproduktionsmöglichkeiten der Schloßkapelle erstaunlich, ja fast unglaublich klingt. Man muß noch bedenken, daß in einem so beschränkten Zeitabschnitt und dabei so intensiv Händels Werke damals nicht einmal in Wien und auch in keinem wichtigen Musikzentrum Mitteleuropas aufgeführt wurden. Abschließend könnte man zu diesem Kapitel hinzufügen, daß Händels Werke den wesentlichsten Bestandteil des Stammrepertoires der Náměster Schloßkapelle bildete, besonders nach dem Jahre 1810 und weiter fast bis in die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wo diese Kapelle ihr Ende fand.

Stellen wir uns noch die Frage, auf welche Weise Händels Werke in Europa im 18. und im 19. Jahrhundert durchgeführt wurden, also in der Zeit, da die Schloßkapelle in Náměšť tätig war. Dieser Vergleich mit dem Musikrepertoire der Kapelle von Náměšť wird sehr nützlich und anschaulich sein, denn es wird noch stärker ihre wesentliche Bedeutung für Händels Werk und für dessen Propaga-

tion hervorheben in einer Zeit, wo dieses Werk absichtlich übersehen oder sogar auch vergessen wurde.

Zur Zeit, wo Händels Oratorien regelmäßig auf dem Schlosse zu Náměšť aufgeführt wurden, erscheinen sie nur ganz unregelmäßig und ziemlich selten auf dem Repertoire einzelner bedeutender Musikinstitutionen Europas. Man kann sogar behaupten, Händels Werk sei auf lange Zeit vergessen worden. Nach dem Jahre 1735 haben ja Bach und Händel für Wien keine Bedeutung mehr, und wie wir bereits oben festgestellt haben, drang Händels Werk auch nicht in die tschechischen Länder.

Verhältnismäßig sehr spät kam es zur Aufführung von Händels Werken sogar auch in Deutschland.<sup>34</sup> So wurde z. B. in Hamburg erst im Jahre 1772 zum ersten Male *Messiah* unter der Leitung von Th. Aug. Arne aus London und im Jahre 1775 unter der Leitung Ph. Em. Bachs aufgeführt. Im Jahre 1774 schildert J. Fr. Reichardt in dem vierten seiner Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Aufführung des *Judas Maccabaeus* in Berlin. Im J. 1777 wurde *Messiah* von Abbé Vogler in Mannheim, in den Jahren 1780 und 1781 dann zum erstenmal in Weimar in Herders Übersetzung und unter der Leitung E. W. Wolfs aufgeführt.<sup>35</sup>

Aber selbst Reichardts, Rochlitz's und Zelters eindruckliche Aufrufe vermochten nicht ein systematisches Aufführen von Händels Werken in Deutschland zu bewirken. Erst die Londoner 100. Geburtsfeier Händels gab Anlaß zu öfteren Aufführungen seiner Oratorien. So organisierte z. B. im J. 1786 J. A. Hiller eine Aufführung des *Messiah* im Berliner Dome, in den Jahren 1786 und 1787 in der Leipziger St. Paul Kirche und im J. 1788 in Breslau.<sup>36</sup> In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Händels Werk zu einer der Reproduktionsaufgaben der neugegründeten großen Chorvereine. Die Berliner Singakademie (gegr. 1790) führte im J. 1807 als erstes Werk von Händel sein *Alexander's Feast* auf. Später erscheinen Händels Oratorien auf den Konzertbühnen Deutschlands in den Jahren 1827—1835 unter Zelter und Runge. 1820 wurde nach Berlin auch Halle zu einem der Hauptorte, wo sich Händels Musik einer besonderen Pflege erfreute (1830 *Alexander's Feast*, 1841 und 1857 *Messiah*). Um die Aufführung von Händels Werken machte sich auch der Frankfurter Cäcilienverein hoch verdient (zum erstenmal 1817, öfter ab 1830), dann ertönte Händel auch auf Musikfesten, unter denen die vom Niederrhein größte Bedeutung hatten. In Süddeutschland und in Österreich entschloß man sich viel später nach Händelschen Oratorien zu greifen. In Wien geschah es erst im 18. Jh. ab 1779, und zwar bloß auf den bereits erwähnten Privatkonzerten des Direktors der Wiener Hofbibliothek Gotfried van Swieten, wogegen öffentliche Aufführungen in Wien erst ab 1806 begannen, doch nur als seltenes und nicht systematisch gedachtes Programm. So wurden z. B. in den Jahren 1820—1830 in Wien nur die Oratorien *Samson*, *Jephtha*, *Solomon* und *Messiah* aufgeführt. Nachher entstand eine

längere Zeitpause, bis dann erst im Jahre 1837 die Wiener Tonkünstler-Societät (gegr. 1771) nach Händels Oratorium *Athalia* griff. Volle 35 Jahre brachte diese Wiener Musikinstitution kein einziges Werk des Meisters. In dieser Zwischenzeit brachte nur die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (gegr. 1812) drei seiner Oratorien, nämlich *Belshazzar* (1834), *Timotheus* (1840) und *Judas Maccabaeus* (1843).<sup>37</sup> Aber auch kein anderes namhaftes Musikzentrum des europäischen Festlandes konnte sich dessen rühmen, in einer verhältnismäßig kurzen Zeit, wie es in *Náměšť* der Fall war, so zahlreiche Oratorien von Händel aufgeführt zu haben.

Aus all dem, was über die Tätigkeit der Schloßkapelle in *Náměšť* gesprochen wurde, folgt nun die Tatsache, daß sich da in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eines der bedeutendsten feudalen Musikzentren gebildet hatte, wo Händels Werke zielbewußt und regelmäßig gepflegt wurden; dies gilt nicht nur im Hinblick auf die tschechischen Länder, sondern auch auf das damalige Mitteleuropa. Die Ausnahmstellung der Schloßkapelle von *Náměšť* hat ihren Grund auch darin, daß zur Zeit ihres Bestehens fast alle früheren feudalen Musikinstitutionen solcher Art schon verfallen oder ins kritische Verfallstadium geraten waren, wie es z. B. im nahen Wien der Fall war. Dabei muß man auch bedenken, daß die Stilorientierung des Musikrepertoires der *Náměšter* Schloßkapelle zur Zeit ihres Bestehens ziemlich veraltet war, da ja in der übrigen Welt die Musik schon damals völlig zur Romantik gerichtet war. Diese Stilverspätung stand in absolutem dialektischem und harmonischem Zusammenhang mit der gesamten Stilverspätung der mährischen Musikkultur am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts.

Es ist auch eine völlig logische Folge geschichtlich gesellschaftlicher Umgebungsbedingungen, in denen sich die damalige mährische Musikkultur entwickelte, so stark verschieden von dem Kultur- und Musikmilieu in Böhmen. Während in Prag und in Böhmen gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Mozartkultus seinen Höhepunkt erreicht und beiläufig schon am Anfang des 19. Jahrhunderts fast alle Überreste der feudalen Schloßmusikkultur, vertreten durch die italienische Oper und die Kunst des Spätbarocks, verschwindet, klingt in Mähren die Musik des Spätbarocks mit einer fünfzigjährigen Verspätung nach, ähnlich wie die musikalische Hochklassik in Mähren als ein schon längst ausgeprägter Stil eintritt. Unter anderem hatte es seinen Grund auch darin, daß es in Mähren in der Hälfte des 19. Jahrhunderts noch keine so ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten gab wie in Prag, die der ganzen Stilentwicklung in Mähren eine vollständig andere Entwicklungslinie verliehen hätten. Infolge des bedauernden politisch-kulturellen Antagonismus gegenüber Böhmen, der zu jener Zeit in Mähren herrschte, stand das damalige Mähren in keinem fruchtbaren Verkehr mit den Prager Tonkünstlern. Aus diesem Grund meldete sich in Mähren auch die Romantik ziemlich verspätet und beschränkte sich in ihren Anfängen vor allem nur

auf eine heimatkundliche und topographisch-territoriale Kulturtätigkeit mit einem eng begrenzten Begriff regionalen Patriotismus. Die Romantik meldet sich in Mähren schüchtern vor allem in der Literatur erst um die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, aber auch auf diesem Gebiet äußert sie sich in Mähren eher eklektisch als in Form einer eigenen Ideenoriginalität (Gedichte Vincenc Furechs im J. 1843). Man kann sagen, daß in Mähren auf die klassische Aufklärung unmittelbar und verspätet diese eklektische, eng patriotisch orientierte Romantik folgt.

Doch diese Verspätung in Mähren betrifft nicht nur den Stil und das Repertoire mährischer Musikinstitutionen, sondern auch die gesellschaftliche Sendung der Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während in Böhmen und in den Nachbarländern der Schwerpunkt der Musikkultur sich von den feudalen Schloßresidenzen in die Städte verschiebt, wo neues Leben auf einer anderen, viel breiteren, bürgerlichen Gesellschaftsbasis und auf neuen Voraussetzungen für Organisation entsteht, konzentriert sich in Mähren das musikalische Leben und Treiben größtenteils immer noch um die nach und nach verfallenden feudalen Schloßsiedlungen.

In der Schloßkapelle zu Náměšť handelte es sich damals zwar um eine Stilverspätung und um eine konservative Stellungnahme zu der damaligen durchschlagenden romantischen, bereits auf neuer demokratischer Gesellschaftsbasis organisierten Weltproduktion, der musikalischen Reproduktion und Distribution, nichtsdestoweniger handelte es sich auch um die historisch bedeutende Tatsache einer wunderbaren Wiedergeburt von Glucks und Händels Werk.

Das Bestehen der Schloßkapelle in Náměšť weist jedoch einen nur episodischen Charakter auf, denn sie überlebte nicht ihren Begründer. Daher schuf sie auch, ähnlich wie alle anderen Kapellen dieser Art keine zusammenhängende musikalische Tradition. Es mangelte ihr auch an schöpferischen und treibenden Kräften, um wenigstens eine fruchtbare Händel'sche Tradition gründen zu können, welche mit Erfolg hätte fortgesetzt werden können. Sie löste sich zu derselben Zeit auf, da sich schon in allen Richtungen künstlerischen Unternehmens mächtig der neue romantische Stil meldete. Sie wich von der Musikschaubühne im allerletzten Augenblick, abgeschafft vom unerbittlichen Aufschwung der gesellschaftlichen Kräfte und des gesamten damaligen, in der Musikwelt vor sich gehenden Geschehens, welches sich schließlich gemeinsam mit jenen Kräften ganz natürlicherweise auch dieser letzten Mittelpunkte feudaler Musikkultur bemächtigten, die doch so lange und so hart dem Ansturm neu entstehender gesellschaftlicher und kulturpolitischer Faktoren zu widerstehen vermochten.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Auf diese Tatsache hat bereits E. m. Meliš in seiner Studie *O pěstování oratorní hudby v Čechách v XVIII. století* (Über die Pflege der Oratorienmusik in Böhmen im XVIII. Jh. Dalibor VI, 1863, Nr. 1 und 2, S. 1 f.) richtig hingewiesen. Die Aufführung von Oratorien und von Sepolcri in den tschechischen Ländern erwähnt Vladimír Helfert in seinen wichtigsten Werken *Hudební barok na českých zámcích* (Das musikalische Barock auf den böhmischen Schlössern, Prag 1916, besonders auf den Seiten 198—199), *Hudba na jaroměřickém zámku* (Die Musik auf dem Jaroměřicer Schloß, Prag 1924, 20—23, 213—215), *Jiří Benda I* (Brno 1929, 54—56). Sieh auch Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku* (Das musikalische Prag im XVIII. Jh., Prag 1936), E. m. Trola, *Jesuité a hudba* (Die Jesuiten und die Musik, Cyril LXVII, 1941, S. 4), und in der neuesten Zeit Jiří Fukač, *Křížovnický hudební inventář* (Das Musikinventar der Kreuzherren, I. und II. Teil, Brünn 1959, Diplomarbeit, Maschinenschrift). Prag wurde im 18. Jahrhundert zu einem wichtigen Zentrum besonders des italienischen Oratoriums. Die Grundlagen dieser fortdauernden Oratorientradition in Prag schuf G. H. Stölzel, der dort in den Jahren 1715—1717 lebte, obwohl man in Prag die Oratorien schon vom Anfang des 18. Jahrhunderts (ab 1707) gepflegt hatte. Die Hauptblütezeit des Prager Oratoriums fällt in die dreißiger und vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Am regelmäßigsten wurde in Prag das Oratorium von den Clementiner Jesuiten (ab 1723) und den Kreuzherren (ab 1724) gepflegt. Etwa ab 1723—1781 wurden in Prag vor allem italienische Oratorien (Bertusati, Bigaglia, Caldara, Cesarini, Conti, Feo, Ferradini, Galuppi, Gonelli, Jommelli, Lotti, Pasquini, Porpora, Porsile, Ristori, Roberti, Sarri u. a.), deutsche (Graun, Hasse, Losel, Stölzel, Umstadt, Wasmuth u. a.) und Oratorien böhmischer Herkunft (Felix Benda, Fr. X. Brixi, Habermann, Holzbauer, J. A. Koželuh, Mysliveček, Oelschlägel, Sehling, Zelenka u. a.) aufgeführt. Italienische Oratorien drangen auch nach Mähren, besonders in den Jahren 1729—1738 spielte man in Brünn auf Befehl des Kardinals Schrattenbach Oratorien von Caldara, Costanzi, Logroscino, Predieri, Porpora, auch von Gurecky und Reütter. Im Jahre 1736 wurde in Brünn bei St. Jakob Caldara's Oratorium Sant'Elena al Calvario aufgeführt. In demselben Jahre erschien dieses Oratorium auch in Prag (30. III. 1736) u. zw. durch Vermittlung des Jan Adam Questenberg von Jaroměřice. Die Prager Erstaufführung des Oratoriums Sant'Elena al Calvario wurde damals zu einem wichtigen musikalischen Ereignis.

<sup>2</sup> In der Schrift *Kniha památní na 700leté založení českých křížovníků* (Gedenkbuch zur 700 jährigen Gründung der böhmischen Kreuzherren, Prag, 1933 in der Studie *Hudba v řádu*, S. 194) teilt Otakar Kamper mit, daß sich bei den Prager Kreuzherren zwei Abschriften von Händels Kirchenkompositionen bewahrt haben, u. zw. das Utrechter Te Deum aus dem Jahre 1713 und der Psalm Laudate Pueri. Beide Abschriften stammen aus dem Jahre 1718. Kamper meint, es handle sich um die ersten Kompositionen Händels in Prag. Im Musikalieninventar der Kreuzherren aus den Jahren 1737—1738 befinden sich diese Kompositionen nicht. Daher kann man schließen, daß die beiden Abschriften auf den Chor der Kreuzherren erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts geraten waren, also etwa nach dem Jahre 1750. Dadurch wird natürlich auch Kampers Vermutung bezüglich des frühen Erscheinens von Händels Kompositionen in den böhmischen Ländern bestritten. Auf Kampers Irrtum wies zum erstenmal J. Fukač in seiner obengenannten Diplomarbeit (I. Teil, S. 253, Anm. Nr. 23) hin. In den tschechischen Musikinventaren und -sammlungen des 18. Jahrhunderts kommt Händels Name fast gar nicht vor. Nur in dem Inventartorso von Brtnice aus dem 18. Jahrhundert, welches heute in der Musikhist. Abt. des Mährischen Museums in Brünn (Sign.: G 84) bewahrt ist, findet man den thematischen Eintrag einer einzigen Komposition von Händel mit der Namensangabe Hendl (sic!): *Sinfonia a tre*. Händels Name erscheint erst in den Inventaren des 19. Jahrhunderts, wo auch seine Oratorien eingetragen sind. So z. B. in den Inventaren und

in der Musikaliensammlung des Schlosses Kačina in Böhmen (heute in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. XIII E 281—296, Konv. I, pag. 65), welche ihrem Inhalt nach auffallend der Musikaliensammlung des Náměšter Schlosses ähnlich steht (sie enthält 1453 Inventareinheiten, größtenteils aus den Jahren 1790—1820), befinden sich auch folgende Kompositionen von Händel: zwei Oratorien (Messiah und Ode for St. Cecilia's Day), die Ouvertüre und der Chor der Jünglinge aus dem Oratorium Judas Maccabaeus, der Psalm 100 und eine Arie mit Chor. Die Kompositionen wurden auf dem Schloß von Kačina etwa um das Jahr 1815 aufgeführt. Für den liebenswürdigen Hinweis auf die Händeliana in der Sammlung von Kačina danke ich Z. Z. Stránský, dem Autor der Schrift *Novodvorská hudební škola v počátku XIX. století* (Die Musikschule von Nový Dvůr zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, Poděbrady 1958, Maschinenschrift).

<sup>3</sup> Angaben über die Aufführung von Händels Werken in Brünn habe ich auf Grund der Studie eines handschriftlichen Werkes von Hans Welzel, *Beiträge zu einer Musikgeschichte Brünns*, Bd. I—IX, 1892 (im Brünnener Staatsarchiv, Sign.: G 13, Gesch. Ver. 358—351) gefunden. Außer den obengenannten Oratorien wurde in Brünn auch öfter die Chorszene Hallelujah aus dem Oratorium Messiah (29. III. 1840, 21. I. 1842, 28. III. 1858, 24. I. 1875, 16. IV. 1876, 18. V. 1891) aufgeführt, ebensowie auch zahlreiche Arien und Rezitative aus den Oratorien, Klavier-, Orgel- und Kirchenkompositionen von Händel.

<sup>4</sup> Richard Veselý, *Händelův Juda Makkabejský* (Händels Judas Maccabaeus, Hud. revue VI, 1912—1913, No. 5, S. 264 u. w.).

<sup>5</sup> Náměšt an der Oslava hat einen altertümlichen Ursprung. Das Gut wird schon gegen 1234 im Besitz der Familie Benešoviči (Wappen: gewundener Pfeil), später als Eigentum der Herren von Kravaře (um 1400—1437), und der Herren von Lomnice (von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) erwähnt. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts war das Schloß im Besitz der Familie Zerotín, im Jahre 1628 walteten hier die Wallenstein, ab 1629 bis Anfang des 18. Jahrhunderts die Werdenberg und ab 1752 bis 1945 die Haugwitz.

<sup>6</sup> Das Schloß von Náměšt wurde an der Stelle der im 13. Jahrhundert von den Herren von Lomnice gebauten Burg errichtet. Es erhielt seine heutige Gestalt in den Jahren 1563—1578 unter dem gebildeten und kunstliebenden Feudalherrscher Jan dem Älteren von Žerotín einem Schüler Blahoslavs. Damals wurde die ursprüngliche gotische Burg gründlich umgebaut und in das Renaissanceschloß eingegliedert. Die Fassaden wurden einheitlich mit Renaissance-Sgraffitorustica überzogen. Der reiche plastische heraldische Schmuck der Brüstungen und der Arkadenzwickel, ebenso wie die mit Reliefs verzierte zweiarmlige Freitreppe, werden dem damals im Brünn lebenden italienischen Baumeister und Bildhauer Giorgio Galdi zugeschrieben. Die späteren Inhaber änderten nicht mehr viel an dem Schloß, ausgenommen die im 18. und 19. Jh. durchgeführten inneren Anpassungen, sodaß das Schloßobjekt bis in die Gegenwart eine seltene Stüreinheit behalten hat. Für Erklärungen über die Entwicklung des Schloßbaues danke ich der Frau Dr. Marie Kotrbová aus Prag und dem Kollegen Univ. Prof. Dr. Václav Richter aus Brünn. Sieh *Ema Charvátová* in der Schrift *Hrady a zámky* (Burgen und Schlösser, Prag 1958, 213—216).

<sup>7</sup> Haugwitz's Tätigkeit auf dem Gebiete der Wirtschaft und der Kunst erwähnen Gregor Thomas Wolny im Werke *Die Markgrafschaft Mähren topographisch, statistisch und historisch geschildert* (Brünn 1837, S. 429—438), Constant Wurzbach in *Biographischen Lexikon des Kaisertums Oesterreich* (Wien 1859) und Chr. d'Elvert in der *Geschichte der mähr. schlesischen Ackerbaugesellschaft* (Brünn 1870). Ungenaue und unvollständige Angaben über die Kapelle in Náměšt bietet Josef Peyscha in der Studie *Die Musikkapelle des Heinrich Grafen Haugwitz in Namiest*, enthalten in der d'Elvert'schen *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterreich-Schlesien* (Brünn 1873, II, 47 u. w.). Eingehende Infor-

mationen über die Náměšť Kapelle bietet Karel Vetterl in seinem Werke *Bohumír Rieger a jeho doba* (Bohumír Rieger und seine Zeit, Časopis Matice moravské, Brno 1929 až 1930, 45—86 und 435—500, im weiteren nur als Vetterl ČMM angeführt), und in der Studie *Händels und Glucks musikdramatische Werke auf dem Schlosse Namiescht in Mähren* (Auf-takt XI, 1931, Heft 2, 54—57). Vetterl berichtet vor allem von dem Repertoire, der Organisation, der Tätigkeit und dem Reproduktionsniveau der Kapelle auf Grund des Studiums von Quellenmaterial. Ich danke dem Kollegen Dr. Vetterl für seine gefällige Hilfsbereitschaft bei meiner Arbeit an dieser Studie.

<sup>8</sup> Mit gesellschaftlichen Problemen der Musiker und der Musikkultur im 18. Jahrhundert befaßt sich E. Rebling in seiner Arbeit *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts* (Berliner Dissertation, Saalfeld 1935).

<sup>9</sup> Sieh Vetterl ČMM 435 und Jan Racek, *Nástrojová hudba na Moravě a ve Slezsku v 18. století* (Instrumentalmusik in Mähren und Schlesien im 18. Jahrhundert, Čs. Vlastivěda VIII, Umění, Prag, 1935, 479 f.).

<sup>10</sup> Die Orchester- und Vokalensemble-Zusammenstellung der Kapelle von Náměšť erwähnt Wolny l. c., 3. Bd., 1837, 429, Peyscha in d'Elverts Geschichte der Musik (Brünn 1873, II, 47) und Vetterl in ČMM, 440.

<sup>11</sup> Nach der Feststellung von K. Vetterl (ČMM 440) kaufte Haugwitz Blasinstrumente bei Kerner in Wien, Streichinstrumente bei K. Grimm in Berlin und bei Mich. Ign. Stadelmann in Wien. Bei der Firma Schantz kaufte er ein Klavier um 100 Gulden (im Schloß gab es im ganzen 4 Klaviere). Etwa ab 1796 bis 1804 kaufte Haugwitz mehr als 40 neue Instrumente, wodurch der Vorrat an Instrumenten im Schloß beträchtlich bereichert wurde. Die Reste des Instrumenteninventars von Náměšť sind heute zugleich mit dem Notenmaterial in der Musikhist. Abt. des Mährischen Museums in Brünn aufbewahrt. Es befinden sich dort im ganzen 12 Musikinstrumente (Sign.: E 182—E 193): eine Geige der Marke Antonius und Hieronymus Amati Cremonenses Andreae Filii F. 1686, eine braun lackierte Geige eines unbekanntes Meisters aus dem 18. Jh., eine Bratsche der Marke Mathias Thir, fecit Viennae, Anno 1777, eine Bratsche der Marke Sebastian Dallinger Wien 1773, eine sechssaitige Tenorgamba der Marke Joh. Ant. Stauffer Wien 1842, ein Violoncello mit unechtem Geigenzettel Andreas Garnerius fecit Cremonae sub titulo Sanctae Teresiae, Anno 1790, eine Kinder-Häkchenharfe, eine Harfenzither der Marke Anton Kiendl, eine Zither aus dunkelbraunem Palissanderholz, Marke Anton Kiendl in Wien, eine Zither in braunem Lederfutteral und eine Zither mit Ornamentalverzierungen auf dem Deckel; die beiden letzteren tragen die Marke Anton Kiendl.

<sup>12</sup> In der Schloßbibliothek bewahrte sich das *Verzeichnis alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg zu Wien, in der Singerstraße Nr. 957 zu haben sind*, Wien 1799. Gedruckt mit Gheleschen Schriften. Nach diesem Verzeichnis bestellte Haugwitz das Notenmaterial für seine Schloßkapelle. Wahrscheinlich wurden Noten auch von der Wiener Musikalienleihanstalt Franz Rosers geborgt, wie es ein ebenfalls in der Schloßbibliothek bewahrtes gedrucktes Musikalienverzeichnis dieser Anstalt nachweist. Es heißt: *Erstes Musikalienverzeichnis zur Musik-Leih- und Copieranstalt des Franz Roser in der Spiegelgasse Nr. 1163, Wien, gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt Universitäts-Buchdrucker 1817*. Diese beiden Verzeichnisse sind heute in der Musikabteilung des Mährischen Museums in Brünn (Sign. D 81 und A-VI-106) aufbewahrt.

<sup>13</sup> Die Musikaliensammlung wurde zum erstenmal in den Jahren 1925—1927 von Dr. Karel Vetterl katalogisiert. Erst im Jahre 1950 wurde sie gemeinsam mit Librettos, Musikinstrumenten, mit musiktheoretischen Schriften und Büchern über Musik und mit einigen handgeschriebenen Programmen, Korrespondenzfragmenten und anderen Handschriften für die Sammlungen der Musikhist. Abt. des Mährischen Museums in Brünn gewonnen. Die Samm-

lung enthält heute im ganzen 2228 Inventarnummern. Darunter sind 2004 Musikalien (Sign.: A 7076, A 15.286—A 17.278, A 17.644—A 17.653) und 195 Librettos (Sign.: B 613—B 796, B 845—B 855).

<sup>14</sup> Von Karl Wilhelm Haugwitz stammen zahlreiche bis heute erhaltene Gelegenheitskompositionen für Solo- und Chorgesang, für Klavier, Gitarre, Zither, und Harfe. Auf dem Titelblatt ist als ihr Autor K. W. Haugwitz, Carl Haugwitz, Charles Guillaume de Haugwitz, auch Charles Guillaume de Ziwguah (Anagramm) bezeichnet. Die Kompositionen sind in fünf ursprünglichen Verzeichnissen und Katalogen aufgezeichnet, die heute ebenfalls in der Musikhist. Abt. des Mährischen Museums in Brünn (Sign.: G 67—68) aufbewahrt wurden. Sie heißen: 1. *Catalog Divertissements pour Pianoforte* (1 Bd. in Leder gebunden), 2. *Catalog Piano-Salon-Stücke*, 3. *Grafen Pianostücke-Orientierungscatalog* (1 Bd. in Leder gebunden), 4. *Verzeichnis der Harfenstücke* (5 Hefte) und 5. *Catalog — Divertissements pour la harpe* (2 Bände in Leder gebunden).

<sup>15</sup> Die symphonische und die Kammermusik ist in der Sammlung von Náměšť durch folgende Namen vertreten: Albrechtsberger, C. Ph. Em. Bach, Beethoven, Gio. Gius. Cambini, Fr. Conti, Fr. Danzi, Dittersdorf, Gallus-Mederitsch, Gassmann (besonders Autographenpartituren von 24 Symphonien aus den Jahren 1765, 1767, 1768—1769), Gluck (Balettmusik), Händel, Jos. und Mich. Haydn, Jírovec, L. Koželuh, Fr. Krommer, Mozart, Pichl, Pleyel, Gottfr. Rieger, Ant. Rössler-Rosetti, Vaňhal, Ant. und Pavel Vranický u. a. Von den Kompositionen für Blasinstrumente befinden sich da vor allem Divertimenti und Partiten von Valentin Čejka, Jiří Družický, L. Koželuh, Fr. Krommer, Václav Sedlák u. a.

<sup>16</sup> Von Gluck wurden in Náměšť z. B. beide Iphigenien, Alceste, Armida und Orpheus, von Graun das Oratorium *Der Tod Jesu* und *De profundis*, von Haydn und von Mozart wurden große Kantaten und Oratorien aufgeführt. Das Repertoire und die Musikaliensammlungen der Náměšter Kapelle erwähnen Wolny, l. c. 49—50 und Vetterl ČMM, 454—458.

<sup>17</sup> Vetterl meint mit Recht (ČMM, 443) daß sich der Theatersaal wahrscheinlich ab 1800 in der geräumigen gewölbten, reichlich mit Frescogemälden allegorischer und mythologischer Szenen geschmückten sala terrena des Schlosses befand. Später wurde dort die Schloßbibliothek angebracht.

<sup>18</sup> Sieh Wolny, l. c. 49.

<sup>19</sup> Auf Händels Vorliebe für Antike und antikisierende Stoff- und Auffassungselemente in Opern und Oratorien weist Walter Serauky hin in seiner Arbeit *Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Werk*, IV. Band (besonders im Eingangskapitel „Händel und die Antike“, s. 9—17, Leipzig 1957). Serauky berichtet, daß von den 46 Opern Händels fast 29 auf einem der antiken Welt entnommenen Stoffmaterial beruhen, ähnlich wie wir in den Textvorlagen zu Händels Oratorien antike Themen und antikisierende Elemente entdecken.

<sup>20</sup> Gottfried van Swieten veranstaltete Oratorienkonzerte teils in dem großen Saal der Hofbibliothek, teils in den Palästen seiner adeligen Subskribenten, der Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz, Dietrichstein, der Grafen Apponyi, Batthiani, Franz Esterházy u. a. Kleinere Konzerte fanden in Swietens Wohnung im Hause Zu den drei Hacken in der Renngasse neben dem Hotel Zum Römischen Kaiser statt, gewöhnlich zur Frühlingszeit in den Nachmittagsstunden. Swieten selbst bearbeitete Händels Oratorium *Athalia*, wahrscheinlich auch das Oratorium *The Choice of Hercules*. Die Oratorien leitete zuerst Joseph Starzer, welcher auch den Judas Maccabaeus bearbeitete. Nach seinem Tode (22. IV. 1787) trat an seine Stelle W. A. Mozart; dieser bearbeitete dann die Oratorien *Acis* und *Galatea* (1788), *Messiah* (1789), *Alexander's Feast* und die *Ode for St. Cecilia's Day*. Sieh H. A b e r t, *Mozart, II*, 617—618, 6. Aufl., Leipzig 1924.

<sup>21</sup> Das Titelblatt zu Arnolds Gesamtausgabe lautet: *The Works of G. F. Handel, ed. in score*, London 1787—1797. Es enthält im Ganzen 180 Nummern in 40 Bänden. Heute ist Arnolds

Ausgabe gemeinsam mit den übrigen Musikalien des Náměšter Schlosses in der Musikhist. Abt. des Mähr. Museums in Brünn (Sign. A 17.010) aufbewahrt. Die einzelnen Bände sind in Leder gebunden. Das Titelblatt der Edition fehlt.

<sup>22</sup> Über Arnolds Edition sieh die Studie von J. M. Coopersmith, *The First Gesamtausgabe: Dr. Arnold's edition of Handels Works* (Notes, 2 Serie, Bd. IV, Nr. 3—4, Juni—September 1947) und Paul Hirsch, *Dr. Arnolds Handel Edition (1787—1797) in The Music Review VIII, 1947, Nr. 2, 106—116.*

<sup>23</sup> In der Musikbibliothek des Náměšter Schlosses bewahrten sich außer der Arnold'schen Gesamtausgabe im ganzen 57 Kompositionen von Haendel, darunter 51 Tintenabschriften und 3 gedruckte Stücke. Sämtliche Partituren sind gebunden, die Stimmen sind in ungebundenen Konvoluten zusammengehalten. Diese Kompositionen waren ursprünglich in der Schloßbibliothek unter den Nummern 545, 607, 902, 1061, 1265, 1703—1748, 1895—1901 bewahrt. Heute befinden sie sich unter den Sammlungen der Musikhist. Abt. des Mährischen Museums in Brünn unter den Signaturen A 15.828, 15.890, 16.175, 16.330, 16.530, 16.968—17.009, 17.160 bis 17.166. Auf den Notenpapieren, auf denen die Partituren von Händels Werken abgeschrieben sind, gibt es folgende Wasserzeichen: Wappen und Aufschrift Mohelno, Wappen und Buchstaben G. F. A. und J. A. L., Wappen und Aufschrift J. Loos, Wappen und Aufschrift G. J. Heller, Anker und J. L., Muschel und J. L., Muschel und M., Posthorn und J. L., stilisierte Lilie, Iglau-Altenberg, zwei Füllhörner und die Aufschrift Gross zum besten der dankenden Menschheit, Frauenbüste und ringsherum die Aufschrift: Charlotte von Bayern — Kaiserin von Oesterreich und das Datum 1822.

<sup>24</sup> Haugwitz übersetzte auch Textbücher der Opern und der Oratorien von Gluck (ab 1808), Salieri (1810—1812, 1837), Sacchini (1812, 1830) und Naumann (ab 1815).

<sup>25</sup> Haugwitz's Übersetzungen von Händels dramatischen Tondichtungen und Kirchenmusik sind heute ebenfalls in der Musikabteilung des Mährischen Museums in Brünn bewahrt, teils als Einzelstücke (Sign.: B 674—B 725, im ganzen 52 Stück), teils in fünf Bänden mit der Bezeichnung: *Heinrich Grafen von Haugwitz Sammlung der musikalischen Übersetzungen* (3 Bände, Sign. B 784) und *Heinrich Grafen von Haugwitz Texte zu meinen musikalischen Übersetzungen* (2 Bände, Sign. B 786). Auf den Titelblättern der handschriftlichen Übersetzungen ist Haugwitz's Autorschaft unter dem folgenden Kryptogramm angeführt: „Aus dem Englischen übersetzt durch den Verfasser der Iphigenie in Aulis.“ In den Jahren 1820—1821 übersetzte Haugwitz die Oratorien Athalia, Belshazzar, Joseph, Joshua, Saul, Solomon, die Anthems O sing unto the Lord a new song, The Lord is my light, Have mercy upon me, O Lord, und das Dettingener Te Deum. Im Jahre 1822 die Oratorien Jephtha, Judas Maccabaeus, Messiah, die Kantaten Alexander's Feast und Ode for St. Cecilia's Day. Im Jahre 1823 die Oratorien Deborah, Esther, Samson, Theodora, das Hirtenspiel Acis und Galatea, die Kantaten Semele und The Choice of Hercules, Funeral Anthem for Queen Caroline, das Te Deum in B dur für den Herzog von Chandos, das Utrechter Te Deum in D dur und Jubilate Deo. Im Jahre 1824 die Oratorien Israel in Egypt, Occasional Oratorio, Susanna und das Chandoser Anthem As pants the hart. Im Jahre 1825 das Oratorium Alexander Balus, die Kantaten L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato und Hercules, dann das Anthem for the Coronation of George II. My Heart is indititing. Im Jahre 1826 das Oratorium The Triumph of Time and Truth, die Balettkantate Alcides, Te Deum in A dur für den Herzog von Chandos und das Te Deum in D dur für Königin Karoline. Im Jahre 1827 das Dettingener Anthem The King shall rejoice . . . , Anthem zur Hochzeit des Prinzen von Wales Sing unto God und fünf Chandoser Anthems (In the Lord I put my trust, My song shall be alway, O come let us sing unto the Lord, O praise the Lord und Let God arise).

Außer den fünf Bänden Übersetzungen von Händels dramatischen Werken sind hier in wei-

teren sieben Bänden Haugwitz's Übersetzungen der Opern von Gluck, Naumann und Salieri, der Oratorien und Gelegenheitsdichtungen von Naumann.

<sup>26</sup> Haugwitz selbst erwähnt alle seine Eingriffe in die Struktur der Textbücher und der Musik in Händels Werken. Er tut es in den Bemerkungen, welche er seinen handschriftlichen Übersetzungen beifügte. So ersetzte er z. B. zur „Erhöhung“ der dramatischen Wirkung des Oratoriums Belshazzar das Schlußrezitativ durch den Schlußchor aus dem Occasional Oratorio, wengleich er durch diesen Eingriff die autentische Form des Oratoriums beeinträchtigte. Ähnlicherweise fügte er dem zweiten Teil des allegorischen Oratoriums The Triumph of Time and Truth das Vorspiel zur Oper Sosarme und dem dritten Teil die Instrumentalmusik und die Ballettintermezzi aus anderen Werken Händels hinzu. Er kürzte auch wesentlich das Occasional Oratorio ab und fügte deshalb zwei andere Orchesterkompositionen Händels als Einleitungen dem zweiten und dem dritten Teil dieser Komposition bei. Die Kantate L'Allegro erweiterte er um drei Orchesterouvertüren welche er ebenfalls anderen Werken Händels entnahm. In der Balletkantate Alcides benützte er die Musik aus der Kantate The Choice of Hercules, aus der Oper Giulio Cesare, aus der Water und Fireworks Musik und anderen Kompositionen Händels.

<sup>27</sup> So wurden z. B. Mozarts Bearbeitungen Händel'scher Oratorien dadurch bewirkt, daß bei den Privataufführungen dieser Kompositionen bei van Swieten in der Wiener Hofbibliothek keine Orgel zur Verfügung stand, und das Mozart die Orgel durch Blasinstrumente ersetzen mußte. Auch einige gedruckte Ausgaben von Händels Werken wurden bearbeitet. Die Partitur des Messiah erschien zuerst gedruckt im Jahre 1803 mit den Ergänzungen von J. A. Hiller. Robert Franz bearbeitete und modernisierte die Instrumentation des Messiah, das Jubilate Deo, l'Allegro und andere mindere Kompositionen von Händel. Ferd. Hiller bearbeitete die Deborah, Mendelssohn das Oratorium Solomon usw. Es erhoben sich Stimmen gegen diese Bearbeitungen und zwar schon in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, und diese Stimmen bewirkten eine teilweise Besserung, sodaß Mendelssohn bei seinen Eingriffen in die Kompositionen Händels wenigstens zum Teil ursprüngliche Form respektieren mußte. Erst August Eduard Grell, der Direktor der Berliner Singakademie unternahm es in den Jahren 1859—1876, Händels Werke in authentischer Fassung aufzuführen. Sieh Martin Blummer, *Geschichte der Singakademie zu Berlin* (Berlin 1891, 144).

<sup>28</sup> In den Jahren 1810—1812 übersetzte Haugwitz die Textbücher zu den folgenden Opern Salieris: Les Danaïdes (1784), Les Horaces (1786), Tarare (1787), Axur rè d'Ormus (1788) und die italienische Oper Palmira (1795). J. 1837 übersetzte er Salieris Requiem. Sieh Vetterl, CMM, 450. In der Schloßbibliothek von Náměšť bewahrte sich auch eine gedruckte Monographie von J. F. Mosel, *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri* (Wien, J. B. Wallishäuser, 1827).

<sup>29</sup> Das Autograph von Salieris Brief, welches früher der Náměšter Schloßbibliothek angehörte, befindet sich heute in der Musikabteilung des Mährischen Museums in Brünn gemeinsam mit zwei Autographen-Notenskizzen Salieris (Sign.: G 70). Der Brief (2 Blätter, je 160×240) lautet wie folgt:

*Per Sua Eccellenza il Signor Conte H. de Haugwitz.  
Eccellenza!*

*Vienna, marzo 1821.*

*Quando l'E. (ccellenza) V. (ostra) riceverà questa lettera, Dio avrà chiamato a sè lo scrivente. Alla presente sarà unito l'originale del mio Requiem, secondo la mia promessa, del quale le faccio un dono, pregandola in contraccambio, chè sia soltanto esequito nella di Lei privata cappella in suffragio dell'anima mia. Aggiunto al mio Requiem mi fo un dovere di rispetto ordinando nel mio testamento che sia rimessa all'E. V. la scattola d'oro con di Lei assomigliantissimo*

*ritratto, che si è degnato una volta regalarmi, e che con immo piacere vivente, ho sempre conservato sotto gli occhi. Volendo poi V. E. per atto della di Lei innata generosità contraccambiare a ciò con qualche picciola somma, si degni farla avere al segretario della Società delle vedove e pupilli della musica in Vienna, Società che, per gratitudine all'arte che imparai in codesta città, lascio quello ch'io posso senza danno delle mie figlie le quali per parte della defunta loro cara madre hanno già abbastanza da vivere onestamente. Per fine, ringraziando l'E. V. della parziale bontà usata verso di me per lo spazzio di molti anni, ho l'onore di dirmi dell'E. V.*

*Obbmo ed assai servo*

*Ant. Salieri,*

*Maestro di Cappella della Corte*

*Imp. e Reale di Vienna.*

<sup>30</sup> Vom Reproduktionsniveau der Náměšter Kapelle berichtet auf Grund der Überlieferung K. Vetterl (ČMM, 459) und gelangt zum Schluß, daß „manche Gäste und Fachmusiker sich mit größter Anerkennung über die Schloßkapelle äußerten“.

<sup>31</sup> Mosels Verkehr mit Náměšt wird auch durch die Tatsache nachgewiesen, daß sich in der Schloßbibliothek eine Handschrift von Mosels Textübersetzung zu Händels Oratorium Jephta erhalten hatte. Auf dem Titelblatt der handgeschriebenen Partitur des Oratoriums Deborah aus der Náměšter Schloßbibliothek (alte Inventarnummer 1722) liest man die Bemerkung: „... aus dem Englischen zu G. F. Händel's Musik vom Jahre 1733 metrisch übersetzt und in dieser die Instrumentalbegleitung vermehrt von Ign. Fr. Mosel. Nach der Londoner Ausgabe.“

<sup>32</sup> Sieh Eduard Batka, *Moseliana* (Musikbuch aus Oesterreich 1911 und 1912).

<sup>33</sup> Dieses Dokument (2 Blätter 250×400 mm) wurde von K. Vetterl im Schloßarchiv unter Haugwitz's Papieren und handschriftlichen Übersetzungen aufgefunden. Vetterl druckt den Wortlaut dieses Dokuments in einem Teilauszug in seiner Studie ab, sieh ČMM 458—459.

<sup>34</sup> Die Aufführung von Händels Werken in Deutschland erwähnt Richard Hohenemser in dem Werke *Welche Einflüsse hatte die Wiedererlebung der älteren Musik im 19. Jh. auf die deutschen Komponisten?* (Leipzig 1900, besonders S. 26 ff).

<sup>35</sup> Die Weimarer Aufführung des *Messias* machte einen tiefen Eindruck auf Goethe, welcher Händels Partituren in Mozarts Bearbeitung und mit dem Beistand F. K. Adalbert Eberweins, des Chorregenten der Stadtkirche zu Weimar studierte. Noch als 75jähriger Greis begeisterte sich Goethe an Händels Kompositionen. Es spricht darüber Eckermann, der zum 14. April 1824 schreibt: „Abends hatte ich bei Goethe einen musikalischen Kunstgenuß bedeutender Art, indem ich den „*Messias*“ von Händel teilweise vortragen hörte, wozu einige treffliche Sänger sich unter Eberweins Leitung vereinigt hatten... Goethe, in einiger Ferne sitzend im Zuhören vertieft, verlebte einen glücklichen Abend, voll Bewunderung des großartigen Werkes.“ Sieh J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Bd. I, 132—133, Jena 1905).

<sup>36</sup> Die Erstaufführung des *Messias* in Berlin beschrieb J. A. Hiller in der Broschüre *Nachricht von der Aufführung des Händelschen „Messias“ in der Domkirche zu Berlin am 19. Mai 1786* (Berlin 1786).

<sup>37</sup> Sieh Ed. Hanslik, *Geschichte des Konzertwesens in Wien* (Wien 1869, 198).

Übersetzt von Zdena Kolářová

**ORATORIA A KANTÁTY G. F. HÄNDLA NA ZÁMKU V NÁMĚSTI NAD OSLAVOU**

Studie Jana Racka všimá si na základě pramenného materiálu ohlasu oratorní a kantátové tvorby G. F. Händla v zámecké kapele v Náměšti nad Oslavou, kterou na počátku 19. století založil Jindřich Vilém Haugwitz (1770—1842). Haugwitz — sám dobrý praktický hudebník — měl vyvinutý smysl pro hudební drama, zvláště opery Händlovy a Glukovy, a útvary oratorní. Tak vedle ostatní literatury se z Händlova díla v náměštské zámecké knihovně dochovaly v tisících a opisech téměř všechna oratorní a kantátová díla Händlova (srov. v textu str. 50 a d.).

Tyto skladby byly často provozovány též v německých překladech a v úpravách Haugwitzových, jehož rádcem byl vídeňský kapelník Antonio Salieri (1750—1825). Z Rackovy studie vysvítá, že v Náměšti nad Oslavou se pravidelně provozovala Händlova díla dříve než ve velkých kulturních střediscích evropských, která v celé druhé polovině 18. a na počátku 19. století přála spíše klasicismu než dílům vrcholného baroka. Ke světové renesanci Händlově dochází až ve 30. letech 19. století a později. A tak lze říci, že se v Náměšti nad Oslavou vytvořilo na počátku 19. století důležité feudální středisko hudební kultury, kde bylo záměrně a soustavně pěstováno skladebné dílo Händlovo. (Autor studie otiskuje též v textu 3 dosud zcela neznámé autografní dokumenty A. Salieriho, jež obohacují naše dosavadní znalosti o jeho životě a díle.)

*Rudolf Pečman*

**ОРАТОРИИ И КАНТАТЫ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ НА ЗАМКЕ  
В ГОР. НАМЕШТЬ НАД ОСЛАВОЙ**

Статья Яна Рацка, опираясь на материалы источников, исследует, каким образом композиторская деятельность Георга Фридриха Генделя в области ораторий и кантат отразилась в существовавшем при замке в гор. Намешть над Ославой (Моравия) окрестре, созданном в начале 19-го века Генрихом Вильгельмом Гаугвитцем (1770—1824). Гаугвиц, лично хороший практический музыкант, проявлял живой интерес к музыкальной драме, особенно к операм Генделя и Глюка, а также к ораториальным формам. Вот почему наряду с другой литературой в библиотеке замка в Намешти из творчества Генделя сохранились в печатном виде и в списках почти все оратории и кантаты Генделя (см. в тексте на стр. 50).

Эти музыкальные произведения часто исполнялись, тоже в немецких переводах и аранжировках Гаугвитца, советником которого состоял венский капельмейстер Антонио Салиери (1750—1825). Из наблюдений Я. Рацка вытекает, что в Намешти над Ославой произведения Генделя регулярно исполнялись прежде, чем в больших культурных европейских центрах, которые на всем протяжении второй половины 18-го и в начале 19-го веков увлекались уже скорее классицизмом, нежели произведениями эпохи кульминационного барокко. Возрождение наследия Генделя в мировом масштабе относится только к 30 годам 19-го века и к позднему времени. Итак можно сказать, что в Намешти над Ославой в начале 19-го века образовалось важное феодальное средоточие музыкальной культуры, где сознательно и систематически хранились и исполнялись музыкальные произведения Генделя. (Автор статьи, между прочим, печатает в тексте три до сих пор совершенно неизвестных автографических документов А. Салиери, которые обогащают наши знания о его жизни и творческой деятельности.)

Перевел: *Р. Мразек*