

Jiří Sehnal und Jitřenka Pešková (Hg.), *Catalogus Artis Musicae in Bohemia et Moravia Cultae, Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series, Vol. V/1 & 2, Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis Operum Artis Musicae Collectio Cremsirii Reservata, Pars prima: Auctorum nominibus signata opera manu scripta A-SW, Pars secunda: Auctorum nominibus signata opera manu scripta SW-Z, Opera manu scripta anonyma et collectanea, Opera typis edita. Prag (Bibliotheca Nationalis Rei Publicae Bohemicae Editio Supraphon Praha, a. s.) 1998, 979 S. (daraus: deutschsprachige Einleitung)*

Die Entstehung der Sammlung

Die Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno bildet einen Komplex von Musikalien, die von der bischöflichen Kapelle in Kremsier in den Jahren 1664-1695 benutzt wurden. Durch die Reichhaltigkeit des Repertoires und des Instrumentariums repräsentierte die Kapelle des Olmützer Bischofs die bedeutendste musikalische Institution der böhmischen Länder in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts¹. An ihrer Spitze stand von allem Anfang an der beliebte Trompeter und Komponist des Bischofs, Pavel Josef Vejvanovský (1639c-1693). Heinrich Ignaz Franz Biber, der in den Jahren 1668?-1670 in Olmütz wirkte, vertrat am Hofe nur die Funktion eines Kammerdieners und war in der Kapelle Vejvanovský untergeordnet. Die Kapelle bestand aus dem Dienstpersonal des Bischofs und aus Musikern der Kremsierer Kirchen, St. Moritz mit dem Kollegiatkapitel und der Pfarrkirche der Mutter Gottes. Der größte Teil der Kirchenmusik, die in der Sammlung erhalten blieb, war zur Aufführung in der St. Moritzkirche in Kremsier oder in der Kathedrale St. Wenzel in Olmütz bestimmt. Musik weltlichen Charakters wurde in den bischöflichen Residenzen in Kremsier, Wischau und Olmütz aufgeführt.

Obzwar die königliche Stadt Olmütz das Zentrum der Diözese war, weilten die Olmützer Bischöfe am liebsten in ihrer Residenzstadt Kremsier. Das Olmützer Bistum, das das sämtliche Gebiet Mährens umfing, gehörte zu den größten Bistümern Europas. In Kremsier war nicht nur die Residenz des Bischofs, sondern auch die Verwaltung der bischöflichen Güter. Aus

¹ Paul Nettle, Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelcorn von Olmütz, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 4, 1921-1922, S. 485-496. Dieselbe Arbeit im Sammelband: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brünn 1927, S. 40-52.- Jiří Sehnal, Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 51, 1967, S. 79-123.

diesem Grunde erbaute Bischof Karl in Kremsier eine prächtige, mit herrlichen Parkanlagen umgebene Residenz, mit der damals keine andere in den böhmischen Ländern vergleichbar war. Die durch Bischof Liechtenstein erbauten Residenzen in Kremsier und Olmütz gehörten noch im 18. Jahrhundert zu den meistbewunderten Architekturen Mährens.

Die Musik in der Residenz der Olmützer Bischöfe in Kremsier hat eine lange Tradition, die bis in das 13. Jahrhundert zurückreicht. Aus der Zeit vor dem Antritt Karl Liechtensteins sollten die Jahre 1580-1585 erwähnt werden, in denen Jacobus Gallus² bei Bischof Stanislav Pavlovský (1579-1598) wirkte. Mit italienischen Musikern umgab sich Kardinal Franz Dietrichstein (1599-1636), der jedoch eher zu Nikolsburg als zu Kremsier engere Beziehungen hatte³. Die unmittelbaren Vorgänger Liechtensteins schrieben sich nicht in die Kremsierer Musikgeschichte ein, da sie entweder nur kurze Zeit dort wirkten, oder dauernd außerhalb der Diözese lebten, wie z. B. Erzherzog Leopold Wilhelm (1637-1662). Im Jahre 1643 wurde Kremsier durch Torstensons Militär ausgeplündert und ausgebrannt. Die Stadt lag dann eine lange Zeit in Trümmern. Trotzdem blühte in den fünfziger Jahren das musikalische Leben in der Pfarrkirche (der Marienkirche) wieder auf⁴. Der Musik war auch der damalige Verwalter der bischöflichen Güter Nikolaus Reiter von Hornberg zugeneigt, der im Jahre 1669 starb⁵, und der Verbindungen mit den Komponisten Mikuláš František Faber, Johann Kaspar Kerll, Albericus Mazák und Adam Michna hatte. Auch der spätere Leiter der bischöflichen Kapelle Pavel Josef Vejvanovský⁶ wirkte schon damals in den Diensten des

² Jiří Sehnal, Die Musik in Mähren gegen Ende des 16. Jahrhunderts und Jacobus Gallus, in: *Jacobus Gallus Camiolus in Evropska Renesansa*, Ljubljana 1991, S. 33-43.

³ Jiří Sehnal, Hudba na dvoře olomouckých biskupů od 13. do poloviny 17. století [Musik am Hof der Olmützer Bischöfe vom 13. bis Mitte des 17. Jahrhunderts], in: *Časopis Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci, řada společenskovedná* 60, Olomouc 1970, S. 73-86.- Ders., *La musica alla corte del vescovi di Olomouc dal sec. XIII alla metà del sec. XVII*, in: *Quadrivium* 11, Bologna 1970, S. 258-263.

⁴ Ders., *Hudební inventář Kroměříže z roku 1659* [Ein Musikinventar aus Kremsier aus dem Jahr 1659], in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university [Studia minorum fac. philos. Universitatis Brunensis]* H-19-20, Brno 1984, S. 71-76.

⁵ Ders., *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn* (1967), S. 87-88.- Ders., *Musik am Hof der Olmützer Bischöfe* (1970a), S. 79-80.- Ders., *La musica alla corte* (1970), S. 264-267.

⁶ Ders., *Společenský profil Pavla Vejvanovského podle kroměřížských matrik* [Pavel Vejvanovský im Licht der Kremsierer Matrikel], in: *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci*, č. 120, Olomouc 1964, S. 5-12.- Ders., *Die Musikkapelle*

Olmützer Bistums, da er schon 1661 seine musikalische Fachausbildung in Wien auf Kosten des bischöflichen Administrators unternahm. Seine musikalische Tätigkeit kann jedoch schon ab 1656 nachgewiesen werden, also in der Zeit, da er am jesuitischen Gymnasium in Troppau studierte. Wann, und aus welchem Grund ihn der Bischof Karl mit der Sorge um das musikalische Leben seines Hofes betraute, wissen wir nicht. Es muss spätestens im Jahre 1665 gewesen sein, denn am 2.2.1666 heiratete Vejvanovský, und das war damals ein Zeichen dafür, dass der Mann eine gesicherte Existenz hatte. In demselben Jahr wies er auch eine reiche Kompositionstätigkeit aus, denn er bereicherte das Repertoire der Kapelle um zwanzig eigene Kompositionen. Nach 1677 verringerte sich seine Tätigkeit in diesem Bereich, bis 1691 sank jedoch die Anzahl der neuen Kompositionen niemals unter zwei bis drei jährlich. Seine Kompositionen stellen ein Beispiel schöpferischer Arbeit eines fleißigen und erfahrenen Musikpraktikers vor, zu dessen Pflichten auch das Komponieren gehörte. Sie sind hauptsächlich auf Nachahmung der Kompositionsvorgänge aufgebaut, die in den Werken seiner Zeitgenossen aufzufinden sind. Durch die Bestrebung, sich die zeitgenössische Kompositionstechnik anzueignen, können wir uns die Tatsache erklären, dass sich Vejvanovský Partituren aus fremden Kompositionen zusammenstellte⁷. Außer dem Eintrag in der Sterbeurkunde aus dem Jahre 1693, in der er "Chori praefectus ad S. Mauritium" genannt wird, ist nirgends sein Name in Zusammenhang mit einem Titel aufzufinden, der seine Stellung in der Kapelle ausdrücken würde. Er selbst unterschrieb sich das ganze Leben als Feldtrompeter (*tubicen campestris*), obzwar es nicht sicher ist, ob er alle Bedingungen erfüllt hat, die zum Erreichen dieses Titels nötig waren⁸. Bei Hofe gehörte er zu den beliebtesten und bestbezahlten Angestellten des Bischofs.

des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn (1967), S. 105-109.- Ders., Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži [Pavel Vejvanovský und die bischöfliche Kapelle in Kremsier], Kroměříž 1993.- Vgl. auch: Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský. Referate aus dem gleichnamigen Symposium 6.-8. September 1993, Redaktion Jiří Sehnal, Österreichisches Ost- und Südeuropainstitut, Brno 1994.

⁷ Ders., Partitura v 17. století na Moravě [Die Partitur im 17. Jahrhundert in Mähren], in: Sborník Janáčkovy akademie múzických umění 6, Brno 1972, S. 81-92.

⁸ Ders., Byl Pavel Vejvanovský polním trubačem? [War Pavel Vejvanovský wirklich ein Feldtrompeter?], in: Bratislavský hudobný barok [Musikalischer Barock in Bratislava], Bratislava 1985, S. 59-63.- Ders., Trubači a hra na přirozenou trompetu na Moravě v 17. a 18. století, 1. část [Naturtrompete und Trompeter in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert, 1. Teil], in: Acta Musei Moraviae scientiae sociales 73, Brno 1988, S.182-183.

Bischof Karl war der Typ eines rationell überlegenden Pragmatikers, der sich klar bewusst war, welche Bedeutung die Musik und die Kunst auf einem fürstlichen Hofe hat, er war jedoch durchaus kein feiner Musikkenner, wie manche Forscher aufgrund seiner Sammlung denken. In fachlichen Musikfragen sprach er nur die Ansichten seiner Musiker, besonders Pavel Vejvanovskýs aus. Von Salzburg, seinem früheren Wirkungsort, wo er in den Jahren 1654-1664 das hohe Amt eines Domkapiteldechants ausübte, brachte er eine klare Vorstellung davon mit, wie ein fürstlicher Hof ausgestattet und geleitet sein soll, um die nötige gesellschaftliche Autorität zu genießen. Dem Bestreben, die Autorität des Olmützer Bistums wieder zu heben, die im Dreißigjährigen Krieg sehr gelitten hatte, sollte auch die Kunst dienen. Da der Bischof von seinen Vorgängern die Diözese und deren Güter in einem trostlosen Zustand erbt, mußte er von allem Anfang an sparen. Deshalb hatte sein Hof ziemlich wenig Angestellte, und er veranstaltete außer Faschingsfesten und Besuchen des hohen Adels an seinem Hof keine größeren Feste. An Pavel Vejvanovský imponierten dem Bischof seine organisatorischen Fähigkeiten und seine Vielseitigkeit, aber das künstlerische Niveau seiner Kompositionen konnte er wahrscheinlich nicht beurteilen. Aus diesem Grund war er sich wahrscheinlich auch niemals bewußt, welchen künstlerischen Verlust er durch den Abgang Bibers nach Salzburg erlitten hatte. In Kremsier konnte Biber niemals solch eine künstlerische und gesellschaftliche Stellung erreichen, wie in Salzburg⁹.

Kremsier lag in der kulturellen Reichweite Wiens, wo damals das beste Musikensemble Mitteleuropas, die Kapelle des Kaisers Leopold I. wirkte. Dem Bischof lag viel daran, dass an seinem Hofe dieselbe Musik erklingt, wie am kaiserlichen Hof. Als im Jahre 1667 der Quartiermeister des Wiener Hofes, Johann Kunibert von Wentzelsberg, Inhaber des bischöflichen Lehens Šlapanice wurde, bat ihn der Bischof um die Zusendung von Nachrichten über die Ereignisse am Hofe, und auch um die Musik, die dort bei verschiedenen Gelegenheiten gespielt wurde. Schöpfer dieser Musik war damals meistens der Violinist der Hofkapelle Johann Heinrich Schmelzer (1623c-1680)¹⁰. Mit Hilfe Wentzelsbergs fand der Bischof persönlichen

⁹ Ders., *Ze života hudebníků kroměřížské biskupské kapely v 17. století* [Aus dem Leben der Musiker der Kremsierer bischöflichen Kapelle im 17. Jahrhundert], in: *Hudobnovedné štúdie* [Musikwissenschaftliche Studien] 7, Bratislava 1966, S. 122-134.- Ders., *Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier*, in: *Festschrift Gerhard Croll*, Laaber 1992, S.321-322.

¹⁰ Ders., *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn* (1967), S. 109-110. Den Großteil der Korrespondenz des Bischofs mit H. Schmelzer ist veröffentlicht in: Paul Nettel, *Die Wiener Tanzkomposition in der*

Kontakt mit Schmelzer, und sicherte sich auf diese Weise eine regelmäßige Zusendung seiner Kompositionen. Die letzte Abschrift von Schmelzers Kompositionen in seiner Sammlung (Nr. 582) stammt vom 5. Februar 1680, denn schon im März desselben Jahres starb Schmelzer in Prag an der Pest. Interessant ist die Tatsache, dass der Bischof mit Schmelzers Nachfolger, dem Hofkapellmeister Antonio Draghi, keine Kontakte mehr anband.

Eine weitere Persönlichkeit der Hofkapelle, mit der der Bischof in persönlichen Kontakt kam, war der Hoforganist Alessandro Poglietti. Poglietti selbst suchte das Wohlwollen des Bischofs schon am 9.11.1669, indem er ihm einige seiner Sonaten schickte. Dazu gab es einen sehr nüchternen Grund, und zwar den Rechtsstreit mit den Nachkommen des Kommandanten der Olmützer Festung Antonio Miniati um ein Haus in der bischöflichen Stadt Wischau, und um einen Hof mit Mühle und Ländereien in dem unweit davon liegenden Dorf Dédice. Poglietti gewann den Rechtsstreit vor dem bischöflichen Gericht erst im Jahre 1682. Im Unterschied zu Schmelzer, der größtenteils Abschriften nach Kremsier schickte, sandte Poglietti dem Bischof Autographe seiner Kompositionen. Die Kontakte des Bischofs mit Poglietti endeten im Jahre 1683, in dem der Komponist höchstwahrscheinlich auf der Flucht aus Wien vor den nahenden Türken ums Leben kam¹¹.

Schmelzer und Poglietti konnten auch bei der Besorgung von Kompositionen der kaiserlichen Kapellmeister Antonio Bertali und Giovanni Felice Sances, oder auch weiterer Wiener Musiker, wie z. B. Wolfgang Ebner, Wendelin Hueber und Janez Krstnik Dolar behilflich sein. Die Wiener Kopisten ihrer Werke konnten noch nicht identifiziert werden. Sie wurden auch unter den Schreibern der Handschriften aus dem Bestand "Leopoldina" in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien nicht aufgefunden. Eine Reihe von Kompositionen könnten von den bischöflichen Musikern direkt in Wien abgeschrieben worden sein. So schrieb z. B. Vejvanovský im April und Mai 1665 in Wien zehn große Kompositionen von Bertali, Vincent Fux, Wendelin Hueber und Giovanni Felice Sances ab. Viele Kompositionen wurden jedoch auch in Kremsier, von den dortigen Kopisten nach unbekanntem ausgeliehenen Vorlagen abgeschrieben. Ihre Schrift ist professionell, mit wenig persönlichen Zügen. Sie kann manchmal mit der sauberen Handschrift Vejvanovskýs verwech-

2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikwissenschaft 8, Wien 1921, S. 166-173.- Vgl. auch Herbert Seifert, Johann Heinrich Schmelzer und Kremsier, in: Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský (Brno 1994 - s. Fußnote 6).

¹¹ Jiří Sehnal, Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castellcorn (1967), S. 110-111.

selt werden. Eine besondere Gruppe bilden 14 Handschriften von Kompositionen aus dem Zeitraum um das Jahr 1663 von einem Schreiber, der manche Titelblätter mit Geheimschrift schrieb. Einige Schriftzüge lassen darauf schließen, dass dieser unbekannte Kryptogrammist der junge Philipp Jakob Rittler war¹².

Außer Wien waren für die Kapelle die Kontakte zu Salzburg wichtig, wo Bischof Karl auch weiterhin das Kanonikat des Domkapitels behielt. In seiner Sammlung ist ein Komplex von 49 Abschriften von Kompositionen aufzufinden, die um das Jahr 1669 in Salzburg beschafft wurden¹³. Auf diesen Abschriften fallen alte Signaturen auf, die sehr unterschiedlich zu denen in Kremsier sind. Daraus könnte man schließen, dass diese Handschriften einer unbekanntenen Salzburger Musiksammlung entnommen wurden. Ob sie durch das Zutun des Bischofs angeschafft wurden, kann nicht nachgewiesen werden. Ab 1673 schickte Heinrich Biber¹⁴ seine Kompositionen nach Kremsier, der auch während des Zerwürfnisses mit dem Bischof (1671-1676) im Kontakt mit Vejvanovský blieb¹⁵.

Die Liechtensteinsche Kapelle war in dieser Zeit weit und breit bekannt, und darum finden wir auch Kompositionen von Musikern, die sich um die Gunst des Bischofs bemühten. Schon im Jahre 1664, in dem der Bischof gewählt wurde, schickte ihm der Dechant von Straßnitz Mikuláš František

¹² Ders., Kroměřížský kryptogramista 17. století [Ein Kremsierer Kryptogrammist des 17. Jahrhunderts], in: Hudební věda [Musikwissenschaft] 26, Praha 1989, S. 28-31.

¹³ Ders., Salzburger Musikhandschriften aus dem 17. Jahrhundert in Kroměříž, in: Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd. 9), Tutzing 1992, S. 255-273.

¹⁴ Ders., Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university [Studia minora fac. philos. Universitatis Brunensis] 19, 1970, H 5, Brno 1970, S. 21-39.- Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 127: Biber, H. I. F., Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung, veröffentlicht von Jiří Sehnal, Wien 1976 - Einleitung.- Jiří Sehnal, Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier (1992), S. 324.

¹⁵ Weitere Kontakte der Kremsierer Musikkapelle: 1. Heinrich Döbel (1651-1693) aus Danzig, der vielleicht zwischen 1676 und 1679 Kremsier besuchte und hier seine Kompositionen hinterließ. Vgl. Solo compositions for violin and viola da gamba with basso continuo from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž, ed. by Charles E. Brewer, Madison 1997 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Vol. 82), 2. Gottfried Finger (1657-1730), der nach den Forschungen von Robert Rawson um das Jahr 1670 in Kremsier als Gambist tätig war. Rawson fand in Kremsier von Fingers Hand geschriebene Stimmen.

Faber seine Komposition *Threnon musicum*. Mit der Absicht, eine Stellung in Kremsier zu erhalten, oder wenigstens Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, widmete der Organist von Wischau Kryštof Maysenberger dem Bischof seine Messe (Nr. 321) und im Jahre 1672 schrieb ihm Mikuláš František X. Wentzely, der spätere Kapellmeister an St. Veit in Prag¹⁶, seine Motette (Nr. 807) zu. Ein ähnliches Ziel verfolgte wohl auch Georg Muffat während seines Aufenthaltes in Prag im Jahre 1677, als er seine Violinsonate (Nr. 346) nach Kremsier schickte¹⁷. Bisher fehlt eine Erklärung für das ziemlich häufige Vorkommen von Werken der Prager Komponisten Augustin Kertzinger, Jan Pecelius und Jiří Melcelius, denn die Kontakte mit Prag waren sehr gering. Nur im Falle Melcelius, der dem Prämonstratenserorden angehörte, konnte das Kloster dieses Ordens in Hradisko bei Olmütz eine Vermittlerrolle gespielt haben, da der Bischof mit den dortigen Äbten freundschaftliche Kontakte unterhielt. Beziehungen der bischöflichen Kapelle zu anderen geistlichen Orden, die meist eine entscheidende Rolle bei der Erhaltung und Übermittlung kultureller Werte spielten, kennen wir nicht, wir können jedoch annehmen, dass sie existierten. In Betracht kommen vor allem die Augustiner Chorherren und die Jesuiten in Olmütz, später dann die Piaristen, denen der Bischof seit den achtziger Jahren seine volle Gunst widmete. Offenbar waren es die Olmützer Jesuiten, die das Abschreiben der Werke Giacomo Carissimis¹⁸ ermöglichten, da diese ohne ihre Vermittlung nur schwer zugänglich gewesen wären. Von den kirchlichen Musikinstitutionen war ohne Zweifel die St. Wenzelskathedrale in Olmütz sehr wichtig. Zur Zeit Liechtensteins wurde das musikalische Leben dort jedoch erst aufgebaut. Diesem Ziel sollte auch die Ernennung des ehemaligen bischöflichen Philipp Jakob Rittler zum Kapellmeister der Kathedrale im Jahre 1678 dienen¹⁹. Aus den Dedikationen von Ritters Komposi-

¹⁶ Ders., K otázce českých skladatelů v kroměřížské kapele biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornia [Zur Frage der tschechischen Komponisten in der Kremsierer Kapelle des Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno], in: Umění a svět [Kunst und Welt] 1, Gottwaldov 1956, S. 30-45.

¹⁷ Georg Muffat, Sonata Violino Solo, Prag 1677. Vorgelegt von Jiří Sehnal (= Denkmäler der Musik in Salzburg, Faksimile Ausgabe, Bd. 4), Bad Reichenhall 1992.

¹⁸ Jiří Sehnal, Giacomo Carissimis Kompositionen in den böhmischen Ländern, in: Muzikološki zbornik [Musicological Annual] 13, Ljubljana 1977, S. 23-35.

¹⁹ Ders., Philipp Jakob Rittler - ein vergessener Kapellmeister der Olmützer Kathedrale, in: Muzikološki zbornik [Musicological Annual] 17/1, Ljubljana 1981, S. 132-146.- Ders., Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století [Musik in der Olmützer Kathedrale im 17. und 18. Jahrhundert], Brno 1988, S. 36-37, 106-118.

tionen in der Liechtensteinschen Musiksammlung aus der Zeit vor 1678 ist ersichtlich, dass dieser Komponist eine ähnliche Stellung lange angestrebt hatte.

Auch Pavel Vejvanovský besaß eine eigene Musiksammlung. Dafür existieren einige Beweise. Erstens ist es die Bemerkung auf dem Umschlag der anonymen Messe Nr. 1022 "Cathalogus novus rerum musicalium spectantium ad Paulum Weywanowski tubicinem campestem Kremsirii in anno 1671", dann zwei alte Musikdrucke mit der Eigentumsnotiz Vejvanovskýs: Lassos *Magnum opus musicum* (München 1604, Nr. 1178) und schließlich Frescobaldis *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo* (Roma 1637), die in der Sammlung der Augustiner in Brünn²⁰ erhalten blieben. Schon aus den letzten zwei Titeln ist ersichtlich, dass Vejvanovský auch sehr teure gedruckte Musikalien besaß. Da Vejvanovský als Leiter der Kapelle über das Repertoire entschied, könnten wir uns die Frage nach dem Notenmaterial stellen, ob er einen Unterschied zwischen seinem eigenen und jenem der Kapelle machte. Mehr als ein Drittel der Kompositionen, und der größte Teil der Partituren in der Liechtensteinschen Sammlung ist nämlich von Vejvanovský eigenhändig geschrieben. Bei einer ganzen Reihe der Handschriften schrieb Vejvanovský zumindest die Titelblätter der Kompositionen, den Part des Generalbasses, oder wenigstens die Generalbasszeichen, was bezeugt, dass er in der Kapelle eine leitende Stelle einnahm. Auf alle Fälle hatte Vejvanovský seinen entscheidenden Anteil am Aufbau der ganzen Sammlung.

Vereinzelt sind in Liechtensteins Sammlung auch Kompositionen von Autoren zu finden, die aus nördlichen Ländern stammen: von dem Polen Marcin Mielczewski, vom näher nicht bekannten Georg Bleyer, von dem vielleicht in Breslau tätigen Johann Fischer und vom Domherrn des Breslauer Kapitels Maximilian Kosdras. Bis in die Zeit der Schlesischen Kriege existierten zwischen Breslau und Olmütz rege Verbindungen, und im Jahre 1682 wählte das Breslauer Kapitel sogar den Bischof Karl Liechtenstein zu seinem Bischof. Es ist nicht daran zu zweifeln, dass die Liechtensteinsche Kapelle auch mit anderen musikalischen Institutionen in Mähren zusammenarbeitete, und dass sie mit ihnen auch Notenmaterial austauschte. Ganz bestimmt hatte sie enge Verbindungen mit der Kapelle des Grafen Ferdinand Julius von Salm (1650-1697) im unweit gelegenen Tobitschau²¹, und

²⁰ Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums Brünn, Sign. A 20.547.

²¹ Jan Racek, Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století [Ein Musikalieninventar des Schlosses Tovačov vom ausgehenden 17. Jahrhundert], in: Musikologie I, Brno 1938, S. 45-68.

mit der Kapelle des Grafen Anton Franz Collalto (1630-1696) in Pirnitz, der ähnlich wie der Bischof Alessandro Poglietti²² persönlich kannte. Weiter können Kontakte mit den Musikern des Grafen Friedrich von Oppersdorf in Göding, und mit den Musikern des Grafen von Rottal in Holleschau vorausgesetzt werden. Dem Inventar der Tobitschauer Kapelle nach scheint es jedoch, dass diese Kapellen von der bischöflichen mehr übernahmen, als sie ihr selbst bieten konnten. Der Einfluß der bischöflichen Kapelle war auch bei den Piaristen merkbar, wie z. B. in Straßnitz²³ und in Schlan²⁴. Vejvanovskýs Kompositionen waren sogar in Pruské in der Slowakei²⁵ und in Kremsmünster²⁶ bekannt. Die Bedeutung der Liechtensteinschen Kapelle tritt besonders beim Vergleich der Größe ihrer Sammlung mit anderen Musiksammlungen im tschechischen Bereich hervor, die wir jedoch nur aus Inventarverzeichnissen kennen:

Kapelle des Gr. Salm in Tobitschau 1699	392 Musikalien
Eggenbergkapelle in Böhm. Krumau 1706	610 Musikalien ²⁷
Zisterzienserkloster Ossegg 1706	704 Musikalien ²⁸
Bischöfliche Kapelle in Kremsier 1695	1397 Musikalien

Mit dem Tode des Bischofs Karl am 23.9.1695 wurde die Entwicklung der Musiksammlung abgeschlossen und wurde dann nicht mehr ergänzt. Liechtensteins Nachfolger Karl von Lothringen (1695-1710) weilte den größten Teil seines Lebens in Osnabrück, wohin er auch aus der Kremsierer

²² Theodora Straková, *Hudba na brtnickém zámku v 17. století* [Musik auf dem Schloss Brtnice im 17. Jahrhundert], in: *Acta Musei Moraviae - scientiae sociales* 50, Brno 1965, S. 183-200.

²³ Jiří Sehnal, *Hudební inventář strážnických piaristů z roku 1675* [Das Musikinventar der Piaristen in Strážnice aus dem Jahre 1675], in: *Acta Musei Moraviae - scientiae sociales* 69, Brno 1984, S. 117-128.

²⁴ "Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanensis Schol. piar [...] 1713", Bezirksarchiv Schlan (Slaný), Abschrift in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums Brünn, Sign. G 293a.

²⁵ Jana Kalinayová, *Hudobné inventáre na Slovensku zo 16. a 17. storočia* [Musikinventare aus dem 16. und 17. Jahrhundert in der Slowakei], in: *Zborník Slovenského národného múzea* 83, historia 29, Bratislava 1989, S. 293.

²⁶ Altmann Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, S. 288.

²⁷ Jiří Zálaha, *Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století* [Ein Musikalienverzeichnis aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts in Böhmisches Krumau], in: *Huební věda* [Musikwissenschaft] 6, Praha 1969, S. 365-366.

²⁸ Emilián Trola, *Tote Musik*, in: *Musica divina* 7, 1919, S. 71-72.

Residenz eine ganze Reihe von Wertgegenständen überführen ließ. Auch Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach (1711-1738), der im diplomatischen Dienste des Kaisers²⁹ stand, weilte die meiste Zeit seines Episkopats außerhalb seiner Diözese. In seiner Zeit änderte sich auch schon in radikaler Weise der musikalische Geschmack, und die Werke aus dem 17. Jahrhundert wurden als veraltet betrachtet. Darum finden wir im Verzeichnis der Noten, die im Jahre 1731 für den Chor der St. Moritzkirche gekauft wurden, ausschließlich Namen italienischer Komponisten des 18. Jahrhunderts, besonders Antonio Maria Bononcini³⁰. Wir sind daher der Ansicht, dass nach dem Jahre 1750 das Repertoire der Liechtensteinschen Kapelle schon ganz vergessen war.

Das Schicksal der Sammlung ab 1695

Beachtenswert ist die Tatsache, dass die Liechtensteinsche Musiksammlung überhaupt erhalten blieb, während viele andere Musiksammlungen aus dieser Zeit spurlos verschwunden sind. Wir erklären uns dies dadurch, dass die Liechtensteinschen Musikalien als ein Bestandteil des persönlichen Eigentums des Bischofs betrachtet wurden, welches Bischof Karl seinen Nachfolgern und der Diözese hinterließ³¹. Scheinbar war dies der Grund dafür, dass ein gründliches Verzeichnis der Musikalien, die bei St. Moritz aufbewahrt wurden, ausgearbeitet wurde. Das Verzeichnis trägt die Aufschrift "Inventarium Seu Catalogus rerum Musicalium Suae Cels. Epi Olom. in Collegiata Ecclesia Sti Mauriti Cremsirii", und wird heute unter der Signatur A 4706 aufbewahrt. Etwas überraschend ist die Tatsache, dass in dem Verzeichnis auch weltliche Tanzstücke eingetragen sind, die doch in der Kirche nicht aufgeführt werden konnten. Vielleicht steht dies im Zusammenhang damit, dass Pavel Vejvanovský, der gemäß seiner Sterbeurkunde auch das Amt des Chordirektors in der St. Moritzkirche ausübte, sämtliche Noten in diese Kirche konzentrierte. Mit dem Respekt zum Letzten Willen des Bischofs erklären wir uns dann, warum diese

²⁹ Rudolf Zuber, *Osudy moravské církve v 18. století* [Schicksale der mährischen Kirchen im 18. Jahrhundert], Praha 1987, S. 91-129.

³⁰ Antonín Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiatního kostela sv. Mořice v Kroměříži* [Das Musikarchiv der Kollegiatkirche St. Mauritius in Kremsier], in: *Zvl. příloha Časopisu Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* 40, Olomouc 1928.

³¹ Jaroslav Dřimal, *Náboženská činnost Karla II. Liechtensteina v biskupství olomouckém* [Die religiöse Tätigkeit Karls II. Liechtenstein im Olmützer Bistum], Diss., Brno 1928, S. 124, 130-131.

Sammlung in den weiteren Jahren, wie so viele andere, nicht im Altpapier endete, obzwar sie nicht benutzt wurde, und den Besuchern des Chores frei zugänglich war. Zugleich liegt jedoch die Frage offen, warum auch mit den Musikinstrumenten nicht mit gleicher Pietät umgegangen wurde, unter denen doch auch manche von Jakob Stainer und Nicolo Amati³² waren, und von denen kein einziges erhalten blieb. Wie durch ein Wunder überlebte die Sammlung den Brand der Kirche im Jahre 1836 und wurde nach der Reparatur und der Regotisierung des Baues im Jahre 1846 zum Teil am Chor, zum Teil im Kirchenturm untergebracht. In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts versuchte der damalige Chordirektor Ferdinand Vach (1860-1939), die Sammlung als Ganzes abzuschreiben. Er beendete die Arbeit jedoch nicht³³. Aus dem Bruchteil seines Verzeichnisses ist jedoch ersichtlich, dass er noch einige Musikdrucke aus dem 16. Jahrhundert in der Hand hatte, die heute in der Sammlung nicht mehr vorhanden sind.

Musikhistoriker äußerten als die ersten ein fachliches Interesse und zwar in Zusammenhang mit der Vorbereitung der Edition "Denkmäler der Tonkunst in Österreich". Hugo Botstiber entlieh im Jahre 1905 aus der Sammlung die Kompositionen Alessandro Pogliettis. Binnen zwei Monaten brachte er sie in Ordnung wieder zurück. Kurz danach (das genaue Datum ist nicht bekannt) entlieh Guido Adler 288 Kompositionen für das Archiv der DTÖ, die er aber erst im Jahre 1927³⁴ zurückgab. Im Jahre 1913 entlieh der Regenschori in Klosterneuburg Andreas Weißenböck 30 Kompositionen. Erst nach vielen Mahnungen Antonín Breitenbachers gab er im Jahre 1935 27 davon zurück³⁵. Ähnliche Anleihen gab es in der Vergangenheit mehr. Im Jahre 1920 studierte Paul Nettle die Liechtensteinschen Musikalien in Kremsier zu seiner Dissertation und publizierte die ersten, jedoch nicht

³² Paul Nettle, Die Wiener Tanzkomposition (1921), S. 46-52.- Jiří Sehnal, Pohled do instrumentáře kroměřížské kapely 17. a 18. století [Blick in das Instrumentarium der Kremsierer Kapelle des 17. und 18. Jahrhunderts], in: Umění a svět [Kunst und Welt] 2-3, Gottwaldov 1959, S. 53-91.- Ders., Jakob Stainers Beziehung zur Kremsierer Musikkapelle, in: Jakob Stainer und seine Zeit, Innsbruck 1984, S. 23-28.

³³ Antonín Breitenbacher, Hudební archiv kolegiatního kostela sv. Mořice (1928), S. 12.

³⁴ Antonín Breitenbacher, Hudební archiv kolegiatního kostela sv. Mořice (1928), S. 60-61.

³⁵ Ders., Hudební archiv kolegiatního kostela sv. Mořice v Kroměříži. 2. dodatek [Das Musikarchiv der Kollegiatkirche St. Mauritius in Kremsier. 2. Ergänzung], in: Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci 48, Olomouc 1935, S. 1-5.

ganz verlässlichen Quellenstudien über die Liechtensteinsche Kapelle³⁶. Derselbe Autor versuchte im Jahre 1925 die Sammlung zu kaufen³⁷.

Unter diesen Umständen war es für die Sammlung eine Rettung, als sie im Jahre 1927 die Aufmerksamkeit des erzbischöflichen Archivars Dr. Antonín Breitenbacher (1874-1937) erweckte³⁸. Er bat sofort den Erzbischof Leopold Prečan um die Genehmigung, die Sammlung in die Administration des Archives übernehmen zu können. Am 19.5.1927 ließ er sämtliche Noten in das Schloss überführen und sortierte sie nach dem schon oben erwähnten Inventar³⁹. Im Jahre 1928 gab er dann den gedruckten Katalog der Sammlung heraus. Da er selbst keine musikologische Bildung hatte, lud er den Musikhistoriker Dr. Emilián Trolda (1871-1949) zur fachlichen Zusammenarbeit ein. Im Auftrag des Universitätsprofessors Vladimír Helfert (1886-1945) bearbeitete Karel Vetterl (1898-1979) für die Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn eine thematische Kartei, die bis vor kurzem das einzige verlässliche Hilfsmaterial für Forschungsarbeiten mit der Liechtensteinschen Sammlung darstellte.

Da es Breitenbacher mit der Zeit gelang, auch weitere vermißte Musikalien zurückzubekommen, gab er zum Katalog noch zwei Nachträge heraus⁴⁰. Es handelte sich um Musikalien, die vor 1927 nach Klosterneuburg geliehen wurden, und auch um Musikalien, die bei verschiedenen Personen in Kremsier aufgefunden wurden. Bei einem gründlichen Vergleich der erhalten gebliebenen Musikalien mit dem Inventar aus dem Jahre 1695 wurde festgestellt, dass bis 1927 ein Fünftel bis ein Viertel sämtlicher Musikalien verlorenging oder gestohlen wurde. Diese Verluste sind sehr spürbar, denn unter den nicht erhalten gebliebenen Musikalien befinden sich etwa 14 Kompositionen Heinrich Ignaz Franz Bibers, etwa 23 Kompositionen Philipp Jakob Rittlers, ca. 13 Kompositionen Johann Heinrich Schmelzers und ca. 50 Kompositionen Pavel Josef Vejvanovskýs. Weiter lesen wir

³⁶ Siehe die in den Fußnoten 1 und 10 genannten Arbeiten.

³⁷ Antonín Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice* (1928), S. 59. Siehe auch Fußnote 13.

³⁸ Iva Vlčková-Butulová, Dr. Antonín Breitenbacher a Kroměříž [Dr. Antonín Breitenbacher und Kremsier], in: *Vlastivědný věstník moravský* [Mährische heimatkundliche Mitteilungen] 22, Brno 1970, S. 5.

³⁹ Antonín Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice* (1928), S. 321-333.

⁴⁰ Ders., *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži*. 1. dodatek [Das Musikarchiv der Kollegiatkirche St. Mauritius in Kremsier. 1. Ergänzung], in: *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* 43, 1930.- Ders., *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice* (1935).

unter den Verlusten auch Werke von Autoren, die in dem erhalten gebliebenen Material überhaupt nicht vertreten sind, wie z. B. Benedikt Anton Aufschnaiter, Giovanni Croce, Johann Melchior Gletle, Carlo Gorani, Kretschmer Societatis Jesu, Johann Philipp Krieger, Reichardt Andreas Kürschner, Cristobal Morales, Carl Rosier, Schober, Sobelius, Johann Bernhard Staudt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg studierte angeblich Ernst H. Meyer in Krensiar die Liechtensteinsche Musiksammlung, der darüber eine Studie voller Irrtümer und halber Wahrheiten veröffentlichte⁴¹. In den Jahren 1968-1970 fotografierte Don L. Smithers mit Genehmigung des damaligen Musikarchivverwalters fast die ganze Sammlung für die Universität in Syracuse (USA), die dann aufgrund der so gewonnenen Mikrofilme einen gedruckten bibliographischen Katalog der fotografierten Kompositionen herausgab⁴². Die Liechtensteinsche Musiksammlung ist jedoch auch weiterhin Eigentum des Musikarchivs des Erzbischöflichen Schlosses in Krensiar mit sämtlichen Rechten, die sich daraus ergeben.

Die Ordnung der Sammlung

Als Ausgangspunkt zur Ordnung der Sammlung nahm A. Breitenbacher das schon erwähnte wahrscheinlich aus dem Jahr 1695 stammende Inventar⁴³. Dieses Verzeichnis ist zwar nicht datiert, erwähnt jedoch unter den Tanzsuiten auch die Suite Thomas Anton Albertinis vom 4.11.1694 (Nr. 4), sodass es erst nach diesem Datum zusammengestellt sein kann, und zwar höchstwahrscheinlich in Zusammenhang mit der Aufstellung der Hinterlassenschaft des Bischofs am Ende des Jahres 1695. Breitenbacher teilte alle aufgefundenen Musikalien in zwei Gruppen auf: Gruppe A - Drucke, Gruppe B - Handschriften. Die Gruppe B ordnete er nach dem aufgefundenen Inventar. Da im Verzeichnis unter den Handschriften auch einige Drucke eingetragen waren, beließ er sie ausnahmsweise auch in der Gruppe B (z. B. Corelli Nr. 1164). Die Kompositionen im Inventarverzeichnis aus dem

⁴¹ Ernst Hermann Meyer, Die Bedeutung der Instrumentalmusik am fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kroměříž (Krensiar), in: Die Musikforschung 9, Kassel 1956, S. 388-411. Dasselbe im Sammelband: Aufsätze über Musik, Leipzig 1957, S. 180-221.

⁴² Craig A. Otto, Seventeenth-century Music from Kromeriz, Czechoslovakia. A catalog of the Liechtenstein Music Collection on Microfilms at Syracuse University, Syracuse (N.Y.) 1977.

⁴³ Antonín Breitenbacher, Hudební archiv kolegiatního kostela sv. Mořice (1928), S. 11.

Jahre 1695 wurden in vierzehn mit römischen Nummern bezeichnete thematische Gruppen aufgeteilt:

I	Missae	ursprünglich 272 Posten
II	Offertoria (Einlagen auf liturgische oder frei komponierte, überwiegend lateinische Texte)	ursprünglich 315 Posten
III	Vesperae (ganze Vesper und auch einzelne Psalmen)	ursprünglich 114 Posten
IV	Sonatae (Instrumentalsonaten für verschiedene Besetzung, überwiegend vom Typ da chiesa)	ursprünglich 225 Posten
V	Litaniae (überwiegend loretanische Litaneien)	ursprünglich 75 Posten
VI	Salve Regina	ursprünglich 48 Posten
VII	Alma Redemptoris	ursprünglich 17 Posten
VIII	Ave Regina coelorum	ursprünglich 7 Posten
IX	Regina coeli	ursprünglich 20 Posten
X	Hymni	ursprünglich 11 Posten
XI	Te Deum laudamus	ursprünglich 10 Posten
XII	Responsoria pro Matutino in Coena Domini, feria sexta et Sabbatho, Miserere mei Deus	ursprünglich 21 Posten
XIII	Requiem	ursprünglich 24 Posten
XIV	Balletti (Tanzsuiten, der einzige Typ rein weltlicher Instrumentalmusik in der Sammlung)	ursprünglich 236 Posten
XV	Miscellanea	ursprünglich 2 Posten

Im Ganzen zählte die Liechtensteinsche Sammlung im Jahre 1695 demnach 1397 Stücke.

Innerhalb der einzelnen Gruppen waren die Kompositionen laufend nummeriert, sodass die Signatur aus einer römischen Zahl, die die thematische Gruppe bezeichnete, und einer arabischen Zahl, die die Komposition innerhalb der Gruppe bezeichnete, bestand. Diese Signaturen übernahm auch Breitenbacher. Die Reihenfolge der Kompositionen im Rahmen der einzelnen Gruppen berücksichtigt weder ein alphabetisches, noch ein chronologisches Prinzip. Beim Vergleichen des tatsächlichen Bestandes mit dem Inventarverzeichnis stellte Breitenbacher fest, dass eine Reihe der Kompositionen fehlt. Die, die es ihm später aufzufinden gelang, veröffentlichte er in den Nachträgen zu seinem Katalog. Beim Studium dieses Katalogs muß sich der Forscher dessen bewußt sein, dass darin auch Kompositionen erwähnt werden, die nicht erhalten geblieben sind, und von denen wir nur aus dem Inventarverzeichnis Kenntnis haben. Die Titel der

nicht erhalten gebliebenen Kompositionen sind wörtlich aus dem Inventar übernommen, während die, die erhalten geblieben sind, wörtlich von den Titelblättern abgeschrieben wurden. Die erhalten gebliebenen Kompositionen sind auf den ersten Blick graphisch dadurch unterschieden, dass ihre ersten Worte gesperrt gedruckt sind, während die, die nicht erhalten geblieben sind, in normaler Druckschrift ausgeführt sind. Auf den Musikalien sind jedoch manchmal zwei oder drei arabische Nummern aufzufinden, wobei manche davon durchgestrichen sind. Die durchgestrichenen Nummern entsprechen in der Regel denen im Inventar aus dem Jahre 1695. Die ungestrichenen Nummern entsprechen irgendeiner im 18. Jahrhundert durchgeführten Inventarisierung, deren Verzeichnis nicht erhalten blieb.

In den Jahren 1958-1968 versah der damalige Verwalter Dr. Jiří Šafařík die ganze Sammlung mit neuen Signaturen und bezeichnete die einzelnen Musikalien des Archivs mit dem Buchstaben A und einer laufenden Nummer nach dem Prinzip "numerus currens". Die Liechtensteinsche Sammlung erhielt so die Signaturen A 1 - A 954.

Nach abgeschlossener Ordnung der Sammlung blieben Breitenbacher einige Kartons mit Musikalien übrig, mit denen er sich keinen Rat wusste, und die er "Membra disjecta" benannte. Diese Bruchteile wurden im Jahre 1972 vom Verfasser dieser Abhandlung sortiert und zum Teil identifiziert. Da diese Musikalien im alten Inventarverzeichnis nicht eingetragen waren, teilte er ihnen neue Signaturen zu, die mit der Signatur A 4678 beginnen, da die Signaturen A 955 - A 4577 schon besetzt waren. Der Großteil der Musikalien der Liechtensteinschen Sammlung hat also zwei gültige Signaturen, die ältere, die die Kombination von einer römischen und einer arabischen Ziffer bildet, und eine neue, die aus einer Kombination des Buchstabens A und einer arabischen Nummer zusammengesetzt ist. Die erst nach dem Jahre 1972 eingetragenen Musikalien haben nur eine Signatur, die mit dem Buchstaben A beginnt.

Den Großteil der Liechtensteinschen Sammlung bilden Handschriften und nur ein kleiner Teil sind Drucke. Interessant ist, dass im Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1695, bis auf einige Ausnahmen, Drucke nicht erwähnt werden. Aus diesem Grund ordnete Breitenbacher die aufgefundenen Drucke getrennt von den Handschriften, und gab ihnen die Signaturen A 1 - A 312⁴⁴. Von diesen Drucken haben wir nur diejenigen in den Katalog aufgenommen, die vor dem Jahre 1695 herausgegeben wurden, und die einen Bestandteil der Musiksammlung zur Zeit von Liechtensteins Episko-

⁴⁴ Antonín Breitenbacher, Hudební archiv kolegiatního kostela sv. Mořice (1928), S. 15-34.

pat bildeten oder bilden konnten. Das Verzeichnis dieser Drucke wurde dem Ende des Katalogs (Nr. 1153-1211) beigelegt. Da es sich meistens um Drucke handelt, die in RISM belegt sind, geben wir nur verkürzte bibliographische Angaben, die erhalten gebliebenen Stimmen, und einen Hinweis auf RISM an. Bei den Drucken erwähnen wir die alten Signaturen Breitenbachers nicht, sondern nur die neuen Signaturen aus den Jahren 1958-1968 (siehe oben). In vielen Drucken ist das Exlibris mit dem Familienwappen Liechtenstein-Castelcorno eingeklebt. Es ist aber merkwürdig, dass diese Exlibris in den Drucken von Jacobus Gallus und namentlich in den Drucken aus dem 17. Jahrhundert fehlen, welche der Bischof während seines Lebens erworben hat. Da der Bischof die Anfertigung der Exlibris erst ein Jahr vor seinem Tod bestellte, scheint es sehr wahrscheinlich, dass es erst nach seinem Ableben zu ihrer Einklebung kam. Aus diesem Grund betrachten wir das Vorkommen des Exlibris nicht als genügenden Beweis, dass die mit ihm versehenen Bücher tatsächlich Liechtensteins Besitz waren.

Viele Musikdrucke, besonders theoretische Schriften, Libretti, aber auch Kompositionen aus dem 16.-18. Jahrhundert sind in der Bibliothek des Kremsier Schlosses enthalten⁴⁵. Da diese Bibliothek nach und nach durch die Sammeltätigkeit unter der Regierung mehrerer Bischöfe entstanden ist, kann nicht immer eindeutig bestimmt werden, welche von den vor 1695 herausgegebenen Drucke eine Beziehung zur Kapelle des Bischofs Liechtenstein haben.

Die Liechtensteinsche Musiksammlung ist die geschlossenste organisch entstandene Musiksammlung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die in Mitteleuropa erhalten blieb. Sie enthält einen großen Teil der Kirchen- und Tanzmusik, die am Hofe des Kaisers Leopold I. gespielt wurde, und die sonst nirgends dokumentiert ist. Sie ist auch die einzige Musiksammlung, in der ein Teil des Repertoires des Salzburger Doms in der Ära Andreas Hofers, H. I. F. Bibers und Georg Muffats gerettet wurde. Eine elementare Bedeutung hat sie auch für die böhmische Musik des 17. Jahrhunderts, da sie auch zahlreiche Werke tschechischer Komponisten enthält, wie z. B. Pavel Vejvanovský, Alberik Mazák, Jiří Melcelius, Adam Michna, Jan Pecelius und auch fremder Komponisten, die in den tschechischen Ländern wirkten, wie Augustin Kertzinger, Philipp Jakob Rittler usw.

⁴⁵ Jiří Sehnal, *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži* [Musikliteratur in der Schlossbibliothek in Kremsier], Gottwaldov (heute = Zlín) 1960.