
Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten

4

Anton Faist
Ein steirischer Komponist
und Tonpsychologe

Ernst Kleinschuster

GRAZER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN

Herausgegeben vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz
unter Leitung von
RUDOLF FLOTZINGER

Band 4

Ernst Kleinschuster
ANTON FAIST
EIN STEIRISCHER KOMPONIST
UND TONPSYCHOLOGE



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ - AUSTRIA

1980

ERNST KLEINSCHUSTER

ANTON FAIST
EIN STEIRISCHER KOMPONIST
UND TONPSYCHOLOGE



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ – AUSTRIA

1980

Da wir bei der Herstellung des vorliegenden Bandes auf alte und schlecht erhaltene Notendrucke bzw. Autographe zurückgreifen mußten, entspricht die Druckqualität nicht unserem üblichen Standard. Ein Neusatz der Notenbeispiele war aber aus kalkulatorischen Gründen nicht möglich. Wir bitten daher, die schlechtere Qualität einzelner Druckseiten zu entschuldigen.

Die Verlagsleitung

Gedruckt mit Unterstützung durch
das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien
die Raiffeisenkasse Riegersburg
die Marktgemeinde Riegersburg
und die Gemeinde Hatzendorf, Stmk.

Satz: Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz
Notenbeispiele: Ausschnitte aus Originalvorlagen bzw. aus alten Drucken
Druck: © Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1980

Printed in Austria
ISBN 3-201-01124-X

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|-----|
| VORWORT | VII |
| I. BIOGRAPHIE | |
| 1. Die Vorfahren | 1 |
| 2. Jugendjahre in Riegersburg, Stift Heiligenkreuz und Graz | 3 |
| 3. Studium in Graz und Anstellung in Hatzendorf | 6 |
| 4. Präfekt und Regenschori am Knabenseminar in Graz, musikalische Umgebung, Lehramtsstudium und Doktorat | 8 |
| 5. Unterricht bei Weiß und Meurer, erste Kompositionen | 13 |
| 6. Präses des Diözesan-Cäcilienvereins | 15 |
| 7. Tätigkeit am Knabenseminar, musikalische Werke | 24 |
| 8. Wirken in der Diözese nach 1918, Zweiter Vizepräses des Allge- meinen Cäcilienvereins, mittlere und späte Kompositionen | 28 |
| II. MUSIKALISCHE WERKE | |
| 1. Kirchenmusikalischer Hintergrund und allgemeine Einflüsse | 37 |
| 2. Lateinische Messen und Requien | 39 |
| 3. Andere Werke mit lateinischem Text | 58 |
| 4. Deutsche Messen | 63 |
| 5. Kirchliche Lieder mit deutschem Text | 66 |
| 6. Gesangbücher | 70 |
| 7. Faists Werke in ihrer Zeit | 75 |
| III. TONPSYCHOLOGISCHE ARBEITEN | |
| 1. "Versuche über Tonverschmelzung" | 77 |
| 2. "Über Consonanz und Dissonanz" | 85 |
| 3. Die tonpsychologischen Arbeiten aus heutiger Sicht | 93 |
| IV. WERKVERZEICHNIS | 97 |
| 1. Musikalische Werke | 99 |
| a) Werke mit Opuszahl | 99 |
| b) Werke ohne Opuszahl | 162 |
| c) Übersicht der musikalischen Werke nach Gattungen | 164 |
| 2. Literarische Werke | 165 |
| V. QUELLEN UND LITERATUR | 166 |
| PERSONENREGISTER | 173 |

VORWORT

Die hier vorgelegte Monographie entspricht dem zweiten, umfangreicheren Teil meiner 1975 an der Philosophischen Fakultät der Universität Graz approbierten Dissertation mit dem Titel: "Der Cäcilianismus in der Steiermark und Präses Anton Faist als Komponist und Tonpsychologe". Der erste Teil, der sich mit der Ausbreitung des von Franz Xaver Witt gegründeten "Allgemeinen Cäcilienvereins" (ACV) in der Steiermark beschäftigt, bleibt einer Publikationsmöglichkeit vorbehalten, welche die diesbezüglichen, noch immer weitgehend umstrittenen Zusammenhänge beleuchten soll. Hier geht es besonders um die Vorstellung einer Persönlichkeit, die vor noch kurzer Zeit jedem Kirchenmusiker in Österreich ein Begriff und vielen noch persönlich bekannt war, nunmehr aber Gefahr lief, im Zuge gewisser bekannter Entwicklungen allzu leichtfertig abgetan und vergessen zu werden, ohne Rechenschaft über die Begründung dieses Urteils. In diesem Sinne versteht sich die vorgelegte Arbeit als ein erster Versuch, sich einer ganzen Gattung von kirchlicher Gebrauchskunst in der Tradition des 19. Jahrhunderts zu nähern.

Bereits zwei Jahre nach der Gründung dieses Vereins brachte Andreas Strempfl (1838 - 1886) 1870 das neue Gedankengut für eine Reform der Kirchenmusik in die Steiermark. Im Jahre 1875 kam es schließlich zur Gründung des "Diözesan-Cäcilienvereins Seckau", der formal bis 1969 Bestand hatte. Graz galt stets als "Hochburg des ACV", was sich auch darin zeigte, daß hier 1876 und 1891 die Generalversammlungen des ACV abgehalten wurden. Männer wie Alois Karlon, Andreas Strempfl, Franz Fraidl, Johann E. Haimásy und Johann Georg Meurerer traten tatkräftig für eine Verbesserung der kirchenmusikalischen Verhältnisse ein, an der auch der jeweilige Diözesanbischof durch seine Unterstützung Anteil hatte.

Als Anton Faist 1905 zum Präses des Diözesan-Cäcilienvereins gewählt wurde, waren die oftmals heftigen Auseinandersetzungen bereits Vergangenheit, die vor allem zwischen Witt und Johann Evangelist Habert (1833 - 1896) um die Reformen des ACV geführt worden waren. Faist gehört zur Generation der

"jüngeren Cäcilianer", die nicht mehr wie Franz Xaver Witt oder Michael Haller das Ideal der klassischen Vokalpolyphonie anstrebten, sondern die bodenständige "Instrumentalmesse" im Gefolge von Haydn, Mozart und Schubert pflegten, im Stil etwa den Werken von Peter Griesbacher (1864 - 1933) vergleichbar. Sämtliche Kompositionen von Faist sind hier erstmals in einem thematischen Katalog erfaßt. Aus Sparsamkeitsgründen wurden die Notenbeispiele jeweils direkt den Ausgaben entnommen. Ebenso sind Faists wissenschaftliche Arbeiten zur Ton- bzw. Musikpsychologie erfaßt und besprochen, in denen er als Schüler von Alexius von Meinong, dem Schöpfer der "Gegenstandstheorie", Untersuchungen zur Verschmelzungstheorie von Carl Stumpf anstellte.

Für die Biographie standen der Personalakt im Diözesanarchiv, die Doktoratsakten im Universitätsarchiv und Unterlagen im Archiv des Bischöflichen Seminars in Graz zur Verfügung. Weitere Quellen vorwiegend privater Art (Briefe, Aufzeichnungen u. dgl.) gingen am Ende des Zweiten Weltkrieges verloren. Die gedruckten Werke sind wegen ihrer seinerzeit weiten Verbreitung leicht zugänglich, wenn auch einzelne Stücke nur mehr in vereinzelt Exemplaren aufzufinden waren. Die ungedruckt gebliebenen, meist kleineren Werke sind teils in Skizzenbüchern vorhanden, teils mit dem übrigen Nachlaß verloren gegangen.

Der aufrichtige Dank des Unterzeichneten gilt allen jenen, die das Zustandekommen dieser Arbeit ermöglicht und gefördert haben: Herrn Univ.-Prof. Dr. Rudolf Flotzinger für die Betreuung der Dissertation sowie ihm und den Mitarbeitern im Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz und im Verlag für die Arbeit an der Herausgabe der vorliegenden Druckfassung; den zuständigen Damen und Herren in folgenden Institutionen für Unterstützung und Quellenmaterial: Institut für Liturgiewissenschaft, Christliche Kunst und Hymnologie, Institut für Psychologie und Institut für Volkskunde an der Universität Graz, Abteilung Kirchenmusik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, Bischöfliches Seminar und Bischöfliches Gymnasium in Graz, Diözesanarchiv, Universitätsarchiv, Steiermärkisches Landesarchiv, Verlagsarchive Anton Böhm & Sohn (Augsburg) und "Styria" (Graz und Wien), Pfarrämter St. Johann am Graben (Graz), Riegersburg, Paldau und Hatzendorf; für wertvolle Hinweise zur Biographie Anton Faists Herrn Hofrat Franz Seidl, Herrn Univ.-Prof. DDr. Franz Zehrer und Herrn Franz Faist. Nicht zuletzt aber auch den Institutionen, welche die Finanzierung gewährleistet haben. In besonderer Weise sei das Buch den Vertretern der Heimat von Faist, die sich in dieser Form für ihn eingesetzt haben, gewidmet.



Anton Faist
1864 - 1933

I. BIOGRAPHIE

1. Die Vorfahren

Anton Faists Vorfahren lassen sich bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen. In den Matrikelbüchern der Pfarre Paldau (bei Feldbach) sind Lucas Faist und dessen Gemahlin Rosina nachweisbar. Sein Sohn Jacob Faist in Unterpaldauberg ehelichte 1662 Catharina Finkh aus Puchberg (bei Paldau). Die beiden Kinder aus dieser Ehe, Christian und Eva, starben im Alter von einigen Tagen, kurz nach dem Tod von Eva auch ihre Mutter. Einer zweiten Ehe Jacob Faists mit Susanna Schwartz aus Puchgraben (bei Paldau) entstammten Johannes, geb. 1669, Andreas und Eva. Der älteste Sohn, Johannes (Hannß) Faist, und seine Frau Catharina lebten in Puchgraben und hatten als Nachkommen zwei Söhne und drei Töchter. Der zweite Sohn, Johannes, geb. 1701, gründete die Riegersburger Linie der Familie Faist.

Johannes Faist heiratete 1731 Eva Pechmann geb. Kapper, Witwe eines Hufschmiedes in Pfandler (Pfarre Riegersburg) und wird in den Matrikeln von Riegersburg als "Hueffschmid aus Paldauer Pfarr" genannt. Sein erstes Kind, Leopold, verstarb schon im Alter von drei Jahren, der zweite Sohn, Mathias, geb. 1736, nahm 1763 Anna Flack, Tochter des Johann Flack aus Bergl (bei Riegersburg) zur Frau. Er wohnte als "Schloß-Schmidt p.t. unter d[er] h[err]sch[a]ft Rieggkerspurgg" bzw. "Bergler und Hufschmidt der hhschft Riegggersburg" in Kornberg (bei Riegersburg), war also im Dienst der Grafen Purgstall, in deren Besitz sich die Herrschaft Riegersburg seit 1672 befand. Der nach seiner Tochter Caecilia im Jahre 1766 geborene Sohn (Joannes) Michael Faist wohnte wieder in Pfandler, neben seiner Tätigkeit als "Schmidmeister" war er auch "Herrschaftlicher Amtsrichter" (Ortsvorsteher bzw. Bürgermeister). Seiner Ehe mit Barbara Huber (Hueber) entstammten sechs Söhne, deren dritter, Leopold, im Jahre 1827 Theresia Krenn, "Tochter eines Bauern in Unterstang", ehelichte und in Stang (bei Riegersburg) wohnhaft war. Der erste Sohn, Anton, hatte noch Leopold, Theresia, Aloisia, Anna und Joseph als Geschwister. Anton Faist heiratete 1861 Maria Haidinger

Ahnentafel

Lucas Faist ∞ Rosina
Schmiedberg
(Gnas)

Matthias Finkh ∞ Margaretha
Puchberg (Paldau)

Jacob Faist ∞ Catharina Finkh
Unterpaldau + 28.7.1668
16.1.1662

Christian
* 18.2.1663
+ 18.2.1663

Eva
* 27.3.1668
+ 4.4.1668

Adam Schwartz ∞ Ursula
Puchgraben (Paldau)

Jacob Faist ∞ Susanna Schwartz
Unterpaldau + 19.9.1642
17.2.1669

Johannes
* 12.10.1669
+ 23. 3.1723

Andreas
* 30.11.1672

Eva
* 31.8.1676

Johann (Hannß) Faist ∞ Catharina
Puchgraben (Paldau)

Jacobus
* 28.6.1695

Barbara
* 19.9.1698

Joannes
* 9.12.1701
+ 20. 3.1748

Anna
* 22.4.1704

Elisabeth
* 29.5.1706

Georg Kapper ∞
Unterhatsendorf

Johann Faist ∞
Pfandler (Riegersburg)
20.5.1731

Eva verw. Pechmann
* (1704)
+ 28.3.1747

Leopold
* 26.10.1732
+ 14. 2.1735

Mathias
* 11. 2.1736
+ 27.10.1778

Johann Flack ∞ Maria Eybl
Bergl

Mathias Faist
Kornberg 103

Anna Flack
* (1737)
+ 8.12.1777

30.5.1763

Caecilia
* 29.6.1763
+ 4.1.1784

Joannes Michael
* 14.9.1766
+ 2.2.1813

Andreas
* 30.11.1768
+ 4. 9.1773

Joannes
* 23.3.1771

Antonius
* 27.6.1773
+ 1.6.1844

Josephus
* 28.2.1776
+ 1.1.1852

Franciscus Xav.
* 6.12.1777

Jacob Huber ∞
Kirchenegg

Barbara Hochenegger

(Johann) Michael Faist ∞ Barbara Huber
Pfandler 67 * 25.10.1769

Johannes
* 22.6.1797

Petrus
* 23.6.1799

Leopoldus
* 13.11.1801
+ 6. 6.1860

Juliana
* 2.10.1804

Michael
* 4. 6.1807
+ 15.10.1825

Martin
* 3.11.1809
+ 13. 2.1811

Anton
* 13. 6.1812
+ 5. 8.1812

Anton Krenn ∞ Marie Brodtrager
Unterstang

Leopold Faist ∞ Theresia Krenn
Stang 44 16.8.1827 * 22.12.1794
+ 25. 1.1864

Anton
* 28.12.1828
+ 25. 8.1902

Leopold
* 7.9.1830

Theresia
* 25.4.1833

Aloisia
* 23.5.1835

Anna
* 6.7.1837
+ 4.4.1854

Joseph
* 31.12.1838
+ 22. 5.1842

Josef Haidinger ∞ Maria Lang
Stang 34

Anton Faist ∞ Maria Haidinger (Hardinger)
Stang 26 (22) * 14.12.1843
+ 22. 4.1912

4.6.1861

Maria
* 3. 6.1862
+ 6.12.1944

Anton
* 26.1.1864
+ 12.8.1933

Josef
* 27.2.1866
+ 14.3.1920

Juliana
* 15.12.1867
+ 22. 4.1902

Franz
* 23.6.1869
+ 6.2.1938

Anna
* 30. 3.1871
+ 16.10.1916

Ludwig
* 24.8.1873
+ 12.2.1949

Karolina
* 21.11.1879
+ 1917

(Hardinger), Tochter des Josef Haidinger, Bauer in Stang Nr. 34, und wohnte in Stang Nr. 26 (jetzt Nr. 22). Sein ältestes Kind war Maria, geb. 1862, gest. 1944 als verheiratete Trummer in Oedt bei Feldbach. Ihr folgte 1864 Anton, der spätere Professor am fürstbischöflichen Knabenseminar in Graz (jetzt: Bischöfliches Seminar und Bischöfliches Gymnasium) und Komponist weitverbreiteter kirchenmusikalischer Werke. Der zweite Sohn, Josef, geb. 1866, verheiratete sich mit Juliana Großschädl aus Gniebing (bei Feldbach) und übernahm das väterliche Anwesen in Stang. Er verstarb im Jahre 1920; sein Sohn Josef, dessen gleichnamiger Sohn 1940 geboren wurde, fiel 1944 während des Zweiten Weltkrieges in der Normandie. Die anderen Geschwister von Anton Faist waren Juliana, Franz, Anna, Ludwig, Karolina und noch einige Kinder, die schon in frühen Jahren starben. Franz heiratete Maria Fauster und sein Sohn Franz, geb. 1903, wohnt wieder in Pfandler (jetzt Stang Nr. 39). Anna Faist, verheiratete Deutsch, lebte in Stang, Ludwig nahm Josefa Ritter zur Frau und war in Tiefenbach (bei Söschau) ansässig, Karolina verstarb 1917 in Hatzendorf, ihre Nachkommen leben in Raabau (bei Feldbach).

Zur Schreibung des Namens Faist ist zu bemerken, daß bei den allermeisten Eintragungen in die Matrikelbücher die heutige Form "Faist" verwendet wurde; schon die erste Nennung eines Faist in Paldau im Jahre 1662 erfolgte in dieser Schreibweise. Die Matrikeln von Riegersburg verzeichnen gleichfalls die übliche Lesart, nur manchmal findet sich eine Kontraktion der beiden Vokale in der Schreibart "Fäst", etwa für Johann Faist bei der Geburt seiner Söhne Leopold (1732) und Mathias (1736). Die Varianten "Feist" und "Fast" treten nur je einmal auf (1784 und 1788). Das Entstehen dieser Abweichungen von der sonst üblichen Form erklärt sich daraus, daß im 18. Jahrhundert die Eintragungen nicht immer nach vorgelegten Dokumenten, sondern auch allein nach mündlichen Angaben erfolgten. Der Mädchenname der Mutter von Anton Faist wurde bei ihrer Geburt (1843) als "Haidinger" geschrieben, im Sterbebuch (1912) wird sie Maria "Hardinger" genannt, bei den Taufen ihrer Kinder wechseln diese beiden Varianten. In allen Fällen ist jedoch ihre Identität an Hand der übrigen Angaben eindeutig feststellbar.

2. Jugendjahre in Riegersburg, Stift Heiligenkreuz und Graz

Faists Geburtsort Stang liegt im Tal östlich von Riegersburg auf halbem Weg nach Hatzendorf. Die Bewohner dieses kleinen Ortes in der Pfarre Riegersburg gehören meist dem Bauernstand an. Hier wurde Anton Faist am 26. Jänner 1864 im Haus Nr. 26¹⁾ geboren, am folgenden Tag in der Hauptpfarrkirche

1) Jetzt (seit 1870/71): Nr.22.

zum hl. Martin in Riegersburg von Kaplan Simon Brunner²⁾ getauft³⁾. In dieser bäuerlichen und vom katholischen Glauben geprägten Welt kam Faist schon als Kind mit der Kirchenmusik in Berührung. In Riegersburg leitete Andreas Strempfl den Kirchenchor, der die musikalische Begabung Faists erkannte und förderte, indem er ihn in den Chor aufnahm und ihm Unterricht in Gesang und Orgelspiel gab⁴⁾. In diesem Chor sangen auch Faists ältere Schwester Maria und sein Bruder Josef. Als der Riegersburger Chor unter Strempfl sich bei den Aufführungen während der VI. Generalversammlung des ACV im August 1876 in Graz beteiligte, wirkten sie ebenfalls mit⁵⁾. Strempfl war einer der ersten Vertreter des Regensburger Cäcilianismus in der Steiermark⁶⁾ und Faist kam so bereits im Kindesalter mit jenen Ideen in Berührung, die später in seinem Leben große Bedeutung bekommen sollten.

Die Vorfahren und Verwandten Faists waren wohlhabende und innerhalb ihres Standes angesehene Leute; es findet sich unter ihnen zwar kein Musiker im eigentlichen Sinn, ihre musikalische Veranlagung war jedoch allgemein bekannt und eine wichtige Rolle der Familie Faist bei der Pflege des volkstümlichen Musizierens und Brauchtums ist als sicher anzunehmen. Als Belege dafür können die Veröffentlichungen von Josef Faist gelten, die im "Heimgarten", einer volkstümlichen Grazer Zeitschrift⁷⁾, erschienen. Er beschrieb darin Hochzeits- und Faschingsbräuche so genau, wie sie ihm nur aus direktem Erleben und durch eigene Beteiligung bekannt sein konnten.

Anton Faist besuchte vom Herbst 1870 bis zum Sommer 1875 die Volksschule in Riegersburg⁸⁾, zugleich wurde er von Strempfl unterrichtet. Diese Unterweisungen zeitigten einen besonders schönen Erfolg: Im Alter von elf Jahren

2) Ab 1.8.1869 Pfarrer in Hatzendorf; vgl. Pfarrchronik Hatzendorf, S.128.

3) Pfarramt Riegersburg, Taufbuch IX, p.113. Die manchmal verwendete Namensform "Anton E. Faist" bezieht sich auf den Namenspatron, Anton den Einsiedler (17. Jänner).

4) Franz Puchas, Msgr. Dr. Anton Faist und die Kirchenmusik Steiermarks, in: Grazer Volksblatt, 15.8.1933; Johann Walter, Anton Faist. Sein kirchenmusikalisches Wirken und Schaffen, in: Jahresbericht des Fürstbischöflichen Gymnasiums am Seckauer Diözesan-Knabenseminar Carolinum-Augustineum in Graz am Schlusse des Schuljahres 1933/34, Graz 1934, S.3 - 11, S.3/4; im Folgenden: Walter 1934.

5) Bericht in: Grazer Volksblatt, 5.9.1876.

6) Andreas Strempfl, Der Cäcilienverein im Ennsthale, in: Grazer Volksblatt, 28.9.1869. Andreas Strempfl, geb. 25.11.1838 in Gleisdorf, gest. 12.9.1886 in Graz; Schüler von Ludwig Carl Seydler, Kaplan in Pürgg, Leibnitz und Riegersburg, 1884 Pfarrer in Wartberg; vgl. Mus.Sac. XIX, 1886, S.131; Weißenböckl S.373, Art. Strempfl; Suppanl S.587, Art. Strempfl; Personalakt Strempfl, Diözesanarchiv Graz.

7) Josef Faist, Eine Bauernhochzeit aus der Riegersburger Gegend, in: Der Heimgarten, hrsg. von Peter Rosegger, XVII, 1893, S.676 - 683; ders., Die Bursch, ebenda XIX, 1895, S.461 - 466; weiters XVII, 1893, S.873, und XVIII, 1894, S.155 - 157.

8) vgl. hs. Curriculum vitae in den Doktoratsakten (phil.), Universitätsarchiv Graz.

konnte Faist schon bei der Messe die Orgel spielen⁹⁾. Als ältester Sohn hätte er später den Besitz seiner Eltern übernehmen können, aber Strempfl war von seiner so offensichtlichen Begabung überzeugt und sein Rat dürfte die Eltern dazu bewogen haben, den Elfjährigen als Sängerknaben in das Konvikt des Stiftes Heiligenkreuz in Niederösterreich eintreten zu lassen; Strempfl gab somit dem Leben Faists seine eigentliche Richtung. Faist fehlte aber dadurch nicht nur den Eltern, auch Strempfl verlor ein wichtiges Mitglied seines Chores. Er beklagte sich über seine Arbeit als Regenschori: "Der Erfolg war trotz täglicher 5 - 6 Unterrichtsstunden ein geringer, da die Knaben auswanderten, oder in andere Lehranstalten traten"¹⁰⁾.

Faist kam im Herbst 1875 nach Heiligenkreuz und besuchte dort vier Jahre lang das Untergymnasium. Als Sänger im Sängerknabenkonvikt und als Bratschist im Studentenorchester des Stiftes konnte er erstmals an kirchenmusikalischen Aufführungen größeren Stils teilnehmen¹¹⁾. Das Repertoire umfaßte die Messen und andere liturgische Werke von Haydn, Mozart und Schubert, auch Kompositionen von Mendelssohn-Bartholdy waren vertreten. Diese musikalische Welt übte auf den jungen Faist eine starke und nachhaltige Wirkung aus, denn auch seine eigenen Messen folgten später vor allem in der formalen Anlage und Besetzung dieser österreichischen Tradition in der Kirchenmusik: Verwendung von Soli, Chor und Orchester in den Messen (einschließlich Requien), Litaneien und anderen Kirchenmusikwerken. Die Melodik der Lieder Faists läßt hingegen neben dem volkstümlichen Element auch den Einfluß von Mendelssohn-Bartholdy erkennen. Faist gehört damit zu jenen "Priesterkomponisten, die ihre künstlerischen und religiösen Grundlagen für ihren späteren Beruf" im Stift Heiligenkreuz erhielten¹²⁾.

Im Herbst 1879 ging Faist nach Graz in das fürstbischöfliche Knabenseminar und besuchte bis Sommer 1882 das dortige Obergymnasium. Da diese Privatschule erst 1895 das vollständige Öffentlichkeitsrecht erhielt, absolvierte Faist das letzte Gymnasialjahr am k.k. I. Staatsgymnasium in Graz (jetzt: Akademisches Gymnasium, Tummelplatz). Mit der "Maturitätsprüfung" an dieser Anstalt beendete er am 20. Juli 1883 das Gymnasium¹³⁾.

9) Roman L o i d o l t (lt) in: Steirischer Bauernbündler, 13.7.1958.

10) Bericht über die Thätigkeit des DCV Seckau 1875, in: Mus.Sac. IX, 1876, S.80.

11) Gedenkartikel Faist, in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958, S.6; Alois N i e m e t z , Musiker und Musikpflege im Stift Heiligenkreuz, in: Singende Kirche XX, 1972/73, S.77 - 80; Mitteilungen von Prof. Anton Fastl, Graz.

12) Alois N i e m e t z , a.a.O., S.80; Franz P u c h a s , a.a.O.

13) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz; Jahresbericht des k.k. ersten Staatsgymnasiums in Graz. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1883, Graz 1883, S.42; dass. 1884, S.73.

Im Knabenseminar wirkte seit 1881 der spätere Domkapellmeister und Professor für Bibelwissenschaft an der Grazer Universität, Johann Weiß, als Gesangslehrer und Regenschori. Er hatte 1875/76 die Kirchenmusikschule in Regensburg besucht¹⁴⁾ und wie Strempfl die Ideen des Cäcilianismus aus Regensburg in die Steiermark gebracht. Weiß war 1881 und 1882 Faists Lehrer im Fach Kontrapunkt und machte ihn erneut mit diesen kirchenmusikalischen Reformbestrebungen vertraut. In den Sommermonaten dieser beiden Jahre vertiefte Faist seine Kenntnisse aus Harmonielehre und Generalbaß bzw. Generalbaß-Spiel bei Strempfl in Riegersburg¹⁵⁾. Faist konnte keine Musikschule besuchen, die musikalische Grundausbildung verdankte er zum Großteil Strempfl, dem er als "seinem musikalisch und pädagogisch hochbegabten Lehrer zeitlebens ein dankbares Andenken bewahrte"¹⁶⁾.

3. Studium in Graz und Anstellung in Hatzendorf

Nach dem Abschluß des Gymnasiums trat Faist 1883 in das Priesterseminar ein und studierte Theologie an der Universität Graz¹⁷⁾. In einigen Fächern besuchte er die "Collegien" von Franz Fraidl¹⁸⁾, der auch Präses des DCV Seckau war; Faist kam so mit einem weiteren Vertreter des Cäcilianismus in Berührung. Am 22. Juli 1886 wurde er zum Priester geweiht, im Sommer 1887 beendete er sein Theologiestudium¹⁹⁾. In diesem Jahr wurde das einzige erhaltene Jugendbildnis Faists angefertigt, das aus einem Grazer Atelier stammt und ihn als jungen Kaplan im Talar zeigt²⁰⁾.

Seine erste Anstellung als Seelsorger bzw. Kaplan erfolgte mit 28. Juli 1887 in der Pfarre Hatzendorf, unweit von seinem Heimatort²¹⁾. Pfarrer in Hatzendorf war Simon Brunner, der seinerzeit als Kaplan Faist in Riegersburg getauft hatte. Neben seiner Tätigkeit als Kaplan hatte Faist Gelegenheit, den Kontakt zu den Verwandten und den Menschen seiner engsten Heimat zu pflegen; dies festigte seine Volksverbundenheit, der für das Verständnis der Werke

14) Personalakt Weiß, Diözesanarchiv Graz; Johann Weiß, geb. 1850 in St. Ruprecht an der Raab, gest. 1919 ebenda, ord. 1873, Domkapellmeister in Graz, Präses des DCV Seckau, Prof. an der theologischen Fakultät; vgl. SuppanL S.639, Art. Weiß; WeissenböckL S.406, Art. Weiß.

15) Erich H. Müller, Deutsches Musikerlexikon, Dresden 1929, Sp. 307, Art. Faist (von ihm selbst verfaßt).

16) Franz Puchas a.a.O.

17) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz; Nationale (Inskriptionsschein) für das Sommersemester 1884, Universitätsarchiv Graz.

18) gest. 10.4.1892 in Graz, studierte in Rom, Univ.-Prof. in Graz, seit 1872 Mitglied der V. Sektion des Kunstvereins; vgl. Kirchenschmuck XXIII, 1892, S.24; Personalakt Fraidl, Diözesanarchiv Graz.

19) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

20) Im Besitz von Frau Josefa Deutsch in Stang bei Riegersburg.

21) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz; Pfarrchronik Hatzendorf, S.135.

große Bedeutung zukommt. Während dieser Jahre hatte Faist Kontakt mit der Familie Lemperger. Rudolf Lemperger war Primar und Besitzer eines Sanatoriums in Hatzendorf; in seinem Haus wurde Kammermusik gepflegt, wie es in dieser Zeit üblich war. Den Aufführungen im privaten Kreis wohnte des öfteren auch der Hauptpfarrer von Riegersburg, Heinrich August Lehmann²²⁾, bei. Diese Tradition lebte fort bis in die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen; nach 1918 war der Sohn von Rudolf Lemperger, Fritz Lemperg²³⁾, Primar des Sanatoriums. Er hatte während seines Studiums in Graz schon 1908 den Grazer "Deutschen Konzertverein" gegründet, der Werke von Mahler, Strauss, Debussy, Ravel u.a. aufführte; in der Zwischenkriegszeit machte er Hatzendorf zu einem "Zentrum der Kammermusikpflege in der Steiermark"²⁴⁾. Ob Faist seinerzeit 1887/89 an den Aufführungen aktiv teilnahm, läßt sich nicht nachweisen; mit Sicherheit steht nur fest, daß er Maria Lemperger im Klavierspiel unterrichtete²⁵⁾.

Faists Kaplanszeit in Hatzendorf währte bis 1889. Im August dieses Jahres wurde er als "Präfect und Regenschori" an das "Diöcesan-Knabenseminar Carolinum-Augustineum" in Graz berufen²⁶⁾. Die Anstellung begann mit 1. September 1889 und in einem Schreiben²⁷⁾ des Bischöflichen Ordinariats wurde ihm aufgetragen, für das Gymnasium die "gesetzliche Qualifikation" zu erwerben und die "musikalische Bildung der Zöglinge" zu übernehmen. Er wurde angewiesen, dabei "nicht nur die moderne Musik zu pflegen, sondern vor allem dem kirchlichen Choral, wie auch dem figurierten, polyphonen Gesang des 16. und der folgenden Jahrhunderte eine vorzügliche Sorgfalt zuzuwenden". Die in der Kirchenmusik offiziell anerkannten Stilrichtungen hatten somit im Vordergrund zu stehen, es wurde auf die oberhirtliche Anordnung²⁸⁾ von 1879 verwiesen, die sich mit der Kirchenmusik befaßt hatte und diese beiden Stile wieder verstärkt beachtet und gepflegt wissen wollte.

22) Heinrich August Lehmann, 1816 - 1904, war 1863 - 1904 Hauptpfarrer in Riegersburg und führte die Pfarre zu großer Blüte.

23) Änderung des Familiennamens.

24) vgl. Suppan I S.337/38, Art. Lemperg, nach Mitteilung von Hans Kortschak, Graz.

25) Mitteilung von Franz Faist in Stang.

26) Akten im Diözesanarchiv Graz (XIV b 12, Z. 4509/1899).

27) Vom 23.8.1889, Diözesanarchiv Graz, wie oben.

28) Kirchliches Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese 1879, II., S.11 - 23.

4. Präfekt und Regenschori am Knabenseminar in Graz, musikalische Umgebung, Lehramtsstudium und Doktorat

Im September 1889²⁹⁾ begann Faists Tätigkeit am Bischöflichen Seminar, jenem Institut, in dem er über vierzig Jahre lang den Priesternachwuchs heranzubilden half und von wo er auf die Kirchenmusik in der Diözese und darüber hinaus großen Einfluß ausübte.

Das Seminar war 1832 von Bischof Roman Sebastian Zängerle als "Carolinum" im Sinne des Seminargedankens des tridentinischen Konzils gegründet worden³⁰⁾. Im Jahre 1842 wurde das "Warenhausersche Haus" in der Grabenstraße unter dem Stiftungsnamen "Carolinum-Augustineum" bezogen, später an diesem Platz das heutige Gebäude errichtet. Die Lehranstalt geht auf das Jahr 1856 zurück, 1888 und 1895 wurde ihr das Öffentlichkeitsrecht verliehen³¹⁾. Die Bischöfe nahmen sich dieses Institutes besonders an³²⁾, erhielt doch hier der Nachwuchs für den Diözesanklerus seine erste Ausbildung. Da für die Pflege der Kirchenmusik im Rahmen der Liturgie immer das Verständnis und die Förderung von Seiten der Priester wichtig war, wurde der musikalischen Erziehung große Aufmerksamkeit geschenkt; diese Aufgabe war meistens dem jeweiligen Domkapellmeister anvertraut.

Seit Herbst 1884 war Johann Haimásy³³⁾ als Gesangslehrer und Regenschori tätig. Im Herbst 1889 ging er nach Regensburg und Faist übernahm seine Stelle. Er konnte mit einem bereits gut herangebildeten Chor zu arbeiten beginnen, da Haimásy den Chor für die regelmäßigen Aufführungen an Sonntagen und bei den Feiern der Anstalt gut geschult hatte; er war sogar in der Lage, im Juni 1889 unter Mitwirkung eines Militärorchesters das Oratorium "Die Schöpfung" von Joseph Haydn aufzuführen³⁴⁾. Diese Konzerte setzte Faist weiter fort. Der Gesangsunterricht fand im Rahmen der "relativ-obligaten und freien Lehrgegenstände" statt, die Schüler nahmen in vier Abteilungen am Unterricht teil. Nach den Grundlagen der Musiklehre übte Faist in den Gesangsstunden wie vor ihm Haimásy den gregorianischen Choral und Lieder aus

29) SuppanL S.111, Art. Faist, Carlo S c h m i d l , Supplemento al Dizionario universale dei musicisti, Milano 1938, S.287, Art. Faist und Paul F r a n k - Wilhelm A l t m a n n , Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon, Wilhelmshaven 1971, S.153, Art. Faist, beziehen sich alle auf das Schuljahr 1889/90 und geben etwas ungenau das Jahr 1890 an.

30) Ägyd L e i p o l d , Roman Franz Xav. Seb. Zängerle, in: Karl Amon (Hrsg.), Die Bischöfe von Graz-Seckau, Graz 1969, S.405 - 420, S.410/11.

31) Hundert Jahre f.b. Knabenseminar Graz, Graz (1946), S.11 - 14.

32) Ernst T o m e k , Kurze Geschichte der Diözese Seckau, Graz-Wien 1918, S.284, 293.

33) Johann E. Haimásy, geb. 10.10.1847 in Judenburg, gest. 1.5.1903 in Graz, ord. 31.7.1870, Absolvent der Kirchenmusikschule in Regensburg, Herausgeber des Diözesangesangbuches "Hosanna", Graz 1885; vgl. SuppanL S.213, Art. Haimásy.

34) Jahresbericht 1888/89, S.20.

dem neuen Diözesangesangbuch "Hosanna". Dafür stand ihm die umfangreiche Lehrmittelsammlung des Seminars zur Verfügung, sie umfaßte in dieser Zeit Material zu 120 Messen, 100 Hymnen, 600 Motetten, 12 Oratorien, 10 Kantaten und 90 Choralbücher. In diesem Jahr wurden außerdem 20 Bände der Palestrina-Gesamtausgaben von Franz X. Haberl als Geschenk von Alois Karlon³⁵⁾ in die Musikbibliothek eingestellt³⁶⁾.

Schon im Oktober 1889 trat Faist mit dem Chor erstmals an die Öffentlichkeit, als er im Mausoleum an einer Feier für den Namenstag des Kaisers teilnahm³⁷⁾. Eine ähnliche Feier fand auch im Jahre 1890 statt; es wurde eine mehrstimmige Messe gesungen, deren Autor allerdings nicht bekannt ist³⁸⁾. Im Juli 1891 brachte der Chor unter der Leitung Faists zusammen mit einem Orchester das Oratorium "Elias" von Felix Mendelssohn Bartholdy zur Aufführung, der Anlaß war der Namenstag des Bischofs Johannes Zwerger und der Abschluß des Schuljahres 1891/92. 1892 konnte der fünfzigjährige Bestand des Seminars in seiner Form als Stiftung "Carolinum-Augustineum" gefeiert werden. Die musikalische Seite des Festes besorgte der Chor der Anstalt mit der Bühnenmusik zu Racines "Athalia" von Mendelssohn Bartholdy, begleitet von der Kapelle des k.k. Infanterie-Regiments Leopold II., König der Belgier, Nr. 27 in Graz³⁹⁾. Faist ist nicht als Dirigent genannt, doch kann dies mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Zu diesem Stück waren "lebende Bilder" zu sehen, d.h. Bühnendarstellungen mit kostümierten Schülern, gestaltet vom Professor für Kunsterziehung am k.k. I. Staatsgymnasium in Graz, Ludwig Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein⁴⁰⁾. Bis zur Jahrhundertwende wurden bei ähnlichen Gelegenheiten und meist mit "lebenden Bildern" folgende Werke aufgeführt: "Die heilige Cäcilia", Kantate für Soli, gemischtem Chor und Klavierbegleitung von August Wiltberger⁴¹⁾ im Jahre 1893⁴²⁾, die Oper "Joseph und seine Brüder"

35) geb. 1.2.1835 in Trofaiach, gest. 9.2.1902 in Graz, Professor und Regenschori am Knabenseminar, 1864 - 1867 Kaplan an der "Anima" in Rom, 1867 Subdirektor des Priesterhauses, Dompropst; Initiator des "Katholischen Preßvereins" und des DCV Seckau; vgl. Greg. Rs. I, 1902, S.14; Franz Puchas, a.a.O. S.34.

36) Jahresbericht 1888/89, S.13.

37) Jahresbericht 1889/90, S.18.

38) Jahresbericht 1890/91, S.29.

39) Abb. in SuppanL, Tafel XLIX.

40) Jahresbericht 1891/92, S.64; Ludwig Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein, geb. 1850 in Laibach, gest. 1939 in Graz; Kirchenmaler, Illustrator und Kunstschriftsteller, Arbeiten in vielen Kirchen der Steiermark; s. Joseph W a s t l e r, Steirisches Künstler-Lexikon, Graz 1883, S.79/80; Ulrich T h i e m e - F e l i x B e c k e r, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907ff, Bd. XXII, S.138/39; Österreichisches biographisches Lexikon 1815 - 1950, hrsg. von der Österr. Akademie der Wiss., (Wien -) Köln - Graz 1957ff, Bd. IV, S.368.

41) August Wiltberger, 1850 - 1928, Seminarmusiklehrer in Brühl, Mitglied des Referentenkollegiums des ACV; schrieb Messen, Oratorien, Kantaten u.a.; vgl. MGG XIV, Sp. 706 und RiemannL (11. Aufl. 1929), S.2033.

42) Jahresbericht 1893/94, S.83.

von Etienne N. Méhul im darauffolgenden Jahr⁴³⁾, nochmals "Die Schöpfung" von Joseph Haydn⁴⁴⁾, das Weihnachtsspiel⁴⁵⁾ "Heliand" von Heinrich Fidelis Müller⁴⁶⁾, das Oratorium "Die heilige Cäcilia" von Michael Haller⁴⁷⁾ und andere Stücke dieser Art. Es handelte sich zum Großteil um Werke mit religiösem Charakter, die sich für die vorhandene Besetzung besonders eigneten. Im Sommer 1893 kehrte Johann Haimásy aus Regensburg zurück, er übernahm wieder den Gesangsunterricht und leitete die Aufführungen der zuletzt genannten Werke. Die große Leistungsfähigkeit des Chores konnte er bei der Generalversammlung des DCV Seckau 1897 unter Beweis stellen, als er im Grazer Dom die "Missa in hon. b. Mariae Virg., matris dolorosae" von Peter Griesbacher aufführte⁴⁸⁾. Haimásy nahm damit Faist einen großen Teil seiner Arbeit ab.

Faist war noch im Herbst 1889 unmittelbar nach Beginn seiner Tätigkeit in Graz dem Auftrag des Ordinariates nachgekommen und hatte sich erneut an der Universität Graz immatrikuliert. An der philosophischen Fakultät hörte er nun Vorlesungen in den Fächern Philosophie und Psychologie sowie Mathematik und Physik⁴⁹⁾. Vom Herbst 1892 an unterrichtete er bereits als Supplent das Fach "philosophische Propädeutik" in den Oberklassen des f.b. Gymnasiums⁵⁰⁾. Im März des Jahres 1898 legte er die Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien ab, seine Lehrbefähigung umfaßte die Fächer Philosophie, Mathematik und Physik⁵¹⁾. Das Probejahr absolvierte Faist am II. Staatsgymnasium in Graz (jetzt: Bundesgymnasium II, Lichtenfelsgasse)⁵²⁾, "von wo er am 18. Februar 1899 mit Verwendungszeugnis entlassen wurde"⁵³⁾. Seine eigentliche Lehrtätigkeit als Professor am f.b. Gymnasium begann er anschließend mit dem Beginn des Sommersemesters⁵⁴⁾. Im Herbst 1899 übernahm Faist als Regenschori wieder den Gesangsunterricht, denn Johann Haimásy trat mit Ende des Schuljahres 1899/1900 in den Ruhestand⁵⁵⁾. Der Chor der Anstalt besorgte im Jänner 1900 bei zwei Aufführungen des Schauspiels "Das Heiligtum von Antiochia" von

43) Jahresbericht 1894/95, S.121.

44) Jahresbericht 1895/96, S.60.

45) Jahresbericht 1896/97, S.87.

46) Heinrich Fidelis Müller, 1837 - 1905, Pfarrer in Kassel, Domdechant in Fulda; komponierte Oratorien, geistliche Chöre u.a.; vgl. Frank-Altman, S.414, Art. Müller.

47) Jahresbericht 1898/99, S.72.

48) Grazer Volksblatt, 23.11.1897; Bericht über die XII. General-Versammlung und die Cäcilien-Festfeier des DCV Seckau ... in Graz am 22. November, Graz 1897, S.3.

49) Doktoratsakten (phil.), Universitätsarchiv Graz.

50) Jahresbericht 1892/93, S.22.

51) Curriculum vitae in den Doktoratsakten (phil.), Universitätsarchiv Graz.

52) Landesschulratsakten, Steiermärkisches Landesarchiv Graz.

53) Curriculum vitae in den Doktoratsakten (phil.), Universitätsarchiv Graz.

54) Jahresbericht 1898/99, S.53.

55) Jahresbericht 1899/1900, S.33.

Ferdinand Ludwigs den Gesangsteil. Faist hatte diesen einstudiert⁵⁶⁾ und sicher auch dirigiert, obwohl dies nicht eigens erwähnt wird⁵⁷⁾. Bei einer Aufführung desselben Stückes im Jänner 1914 war eine dazugehörige Schauspielmusik zu hören, die von Faist stammte⁵⁸⁾ und möglicherweise schon 1900 bzw. kurze Zeit zuvor entstanden war (eine genaue Datierung ist nicht möglich, da die Angaben zu allgemein gehalten sind und das Manuskript nicht mehr existiert). Im Oktober 1900 leitete Faist den musikalischen Teil einer Feier anlässlich des Namenstages des Kaisers⁵⁹⁾, im März des folgenden Jahres sang der Chor die Ballade "Das Lied von der Glocke" (Schiller) in der Vertonung von Andreas Romberg⁶⁰⁾, ein bei Schulfesten dieser Zeit äußerst beliebtes Werk. Zum Fest des hl. Aloisius (21. Juni) gelangte am 20. Juni 1902 das Oratorium "Paulus" von Mendelssohn Bartholdy zur Aufführung, zwei der Solisten stellte der Chor, den Orchesterpart spielte die Kapelle des "k.k. privilegierten Bürgercorps", die Veranstaltung machte auch bei den auswärtigen Gästen Eindruck⁶¹⁾.

Neben seiner Tätigkeit als Professor und Regenschori setzte Faist nach der Lehramtsprüfung sein Studium noch weiter fort. Als Schüler⁶²⁾ von Alexius von Meinong⁶³⁾ führte er in dessen "Psychologischem Laboratorium" an der Universität Untersuchungen auf dem Gebiet der Tonpsychologie durch. Er hatte bereits 1897 den Aufsatz "Versuche über Tonverschmelzung"⁶⁴⁾ publiziert und reichte nun im März 1900 seine Dissertation "Über Consonanz und Dissonanz"⁶⁵⁾ zur Begutachtung ein, die von den Professoren Alexius von Meinong und Hugo Spitzer besorgt wurde⁶⁶⁾. Das Rigorosum aus Mathematik und Physik erfolgte im Juli 1900, jenes aus Philosophie ein Jahr später im Juni 1901⁶⁷⁾. Die Promotion zum Dr.phil. fand "Summis auspiciis augustissimi Imperatoris ac Regis FRANCISCI JOSEPHI I." und unter dem Rektorat von Johannes Weiß am 12. Juni 1901 statt (vgl. Abb. der Promotionsurkunde).

56) Jahresbericht 1899/1900, S.39.

57) Jahresbericht 1899/1900, S.55.

58) Jahresbericht 1913/14, S.73.

59) Jahresbericht 1900/01, S.69.

60) Andreas Romberg, 1767 - 1821, Violinist und Komponist; schrieb Opern, Sinfonien, Violinkonzerte etc., vgl. MGG XI, Sp. 855 - 859.

61) Jahresbericht 1901/02, S.59; Grazer Volksblatt, 21.6.1902; Greg. Rs. I, 1902, S.73.

62) Alexius von Meinong, in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Bd. 1, Leipzig 1923, S.101 - 160, S.109.

63) Alexius von Meinong, 1853 - 1920, Psychologe und Philosoph, Begründer der "Gegenstandstheorie"; vgl. Werner Ziegenfuß - Gertraud Jung, Philosophen-Lexikon, 2 Bde., Berlin 1949/50, Bd. 2, S.143 - 146; Meinong-Gedenkschrift, Schriften der Universität Graz, Bd. 1, Graz 1952.

64) Zs. f. Ps. XV, 1897, S.102 - 131.

65) hs. 69 S. Folioformat, UB Graz II 250. 181.

66) Doktoratsakten (phil.), Universitätsarchiv Graz.

67) ebenda.



SUMMI AUSTRIACI

AUGUSTISSIMI IMPERATORIS AC REGIS

FRANCISCI JOSEPHII.

NOS

JOANNES WEISS,

THEOLOGIAE DOCTOR, C. R. STUDII BIBLICI V. T. PROFESSOR P. O.,

H. A. UNIVERSITATIS LITTERARUM CAROLAE-FRANCISCAE

RECTOR MAGNIFICUS,

CAROLUS LUICK,

PHILOSOPHIAE DOCTOR, C. R. LITTERARUM ANGLICARUM PROFESSOR P. O.,

H. A. ORDINIS PHILOSOPHORUM DECANUS,

ANTONIUS WASSMUTH,

PHILOSOPHIAE DOCTOR, C. R. PHYSICES MATHEMATICAE PROFESSOR P. O.,

PROMOTOR RITE CONSTITUTUS

IN

VIRUM CLARISSIMUM

ANTONIUM FAIST,

NATUM STANG PROPE RIEGERSBURGUM IN STYRIA

POSTQUAM ET DISSERTATIONE: „ÜBER CONSONANZ UND DISSONANZ“ CONSCRIPTA ET EXAMINIBUS
LEGITIMIS LAUDABLEM IN PHILOSOPHIA MATHEMATICA ET PHYSICA DOCTRINAM PROBAVIT, DOCTORIS
PHILOSOPHIAE NOMEN ET HONORES, JURA ET PRIVILEGIA CONTULIMUS IN EIUSQUE REI FIDEM HASCE
LITTERAS UNIVERSITATIS SIGILLO SANCIENDAS CURAVIMUS.

PATUM GRAECII DIE DUODECIMO MENSIS JUNII MDCCCCT.

J. Joannes Weiss
h. t. Rector

Dr. Carolus Luick
h. t. decanus

Dr. Antonius Wassmuth
h. t. promotor

Promotionsurkunde

(Archiv des Bischöflichen Seminars in Graz)

5. Unterricht bei Weiß und Meurerer, erste Kompositionen

Die bisher für Faist bestimmenden Einflüsse musikalischer Art wurden bereits genannt: Die frühe Berührung mit cäcilianischen Ideen und die Jahre im Stift Heiligenkreuz, wo die instrumentalbegleitete Kirchenmusik bzw. Messe österreichischer Prägung vorherrschte. In Graz traf Faist wieder auf das Gedanken- gut der Regensburger Reformbewegung, als er bei Johannes Weiß und Andreas Strempfl Unterricht nahm; zugleich beteiligte er sich rege am musikalischen Geschehen im Seminar. Die Unterweisung durch Weiß wurde auch während des Lehramtsstudiums fortgesetzt. In einem Skizzenbuch⁶⁸⁾ finden sich Schulfugen aus dem Jahr 1894, die auf diesen Unterricht schließen lassen, auch Faist selbst spricht davon⁶⁹⁾.

Im Seminar waren dem Chor als wichtigste Aufgabe die Aufführungen an Sonn- und Feiertagen in der Seminarkapelle anvertraut, die oben erwähnten anderen Veranstaltungen stellten eine zusätzliche Funktion dar. Faist knüpfte hier direkt an und aus der Arbeit mit dem Chor ergaben sich für ihn die ersten Anregungen, selbst kirchenmusikalische Werke zu schreiben. Diese Kompositionen machten den Namen Faists bald bekannt; die wenigen weltlichen Stücke hingegen blieben ungedruckt, nur ein einziges Manuskript ist erhalten geblieben: "Festgesang" op. 6, der im März 1900 für die Namenstagsfeier des Direktors Joseph Stradner von Faist komponiert und aufgeführt worden war⁷⁰⁾. Unter diesen frühen Werken Faists können die "Vier Marianischen Antiphonen für vier Singstimmen mit obligater Orgel" op. 2⁷¹⁾ und die "Lauretanische Litanei" op. 1⁷²⁾ für die gleiche Besetzung als repräsentativ gelten. Zum Gebrauch im Seminar stellte Faist⁷³⁾ ein eigenes Gesangbuch "Magnificat"⁷⁴⁾ zusammen, es enthält lateinische und deutsche Gesänge von Michael Haydn, Angelus Silesius, Ignaz Mitterer, Ludwig Carl Seydler, Anton Faist u.a. sowie geistliche Volkslieder. Im Gegensatz zum Diözesan-Gesangbuch "Hosanna" von Johann Haimásy bevorzugte Faist jene Lieder, die in der Steiermark verbreitet waren. Er harmonisierte sie weniger streng als dies für das "Hosanna" geschehen war und so fand das "Magnificat" auch außerhalb des Seminars Verwendung,

68) Skizzenbuch 80, Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

69) MüllerL Sp. 307/08, Art. Faist.

70) Manuskript in der Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

71) Graz (Styria) 1903.

72) Graz und Wien (Styria) 1908.

73) P u c h a s , a.a.O.

74) Magnificat. Kirchliches Gesangbuch zunächst für die Studierenden am fürstbischöflichen Knabenseminar in Graz, Graz 1902, 2. Aufl. 1919, 3. Aufl. 1929. Die Neubearbeitung von Karl A m o n (Magnificat. Geistliches Gesangbuch des bischöflichen Knabenseminars in Graz, Graz 1958) weicht inhaltlich stark von Faists Ausgabe ab, sie enthält von Faist nur mehr zwei Lieder (op. 20/12 und op. 22/8).

in beinahe vierzig Kirchen der Seckauer Diözese wurde daraus gesungen⁷⁵⁾.

Als Faist daran ging, den Text des Ordinarius zu vertonen, nahm er sich nicht wie die ältere Generation des Cäcilianismus die "klassische" Vokalpolyphonie zum Vorbild, sondern jene Komponisten, die einer Verwendung des "Chroma" bzw. der Harmonik der musikalischen Romantik nicht abgeneigt waren, wie etwa Peter Griesbacher oder in Graz Johann Georg Meurerer. Die österreichische Kirchenmusik und der Messentyp der Wiener Klassik waren Faist aus der Zeit in Heiligenkreuz sehr wohl vertraut, sie standen seinem volksnahen Musikempfinden näher als die strenge Polyphonie. Er gehörte zur jüngeren Generation der "Cäcilianer", die Auseinandersetzung zwischen Franz X. Witt und Johann E. Habert war bereits historisch geworden.

Ein wichtiges Kennzeichen dieses Stils, den Faist pflegte, war die Verwendung des Orchesters. Die dafür notwendigen Kenntnisse in der Instrumentation eignete sich Faist im Unterricht beim späteren Domkapellmeister Johann Georg Meurerer⁷⁶⁾ an⁷⁷⁾, der mehrere seiner Messen für große Besetzung anlegte und das Orchester dabei sehr differenziert behandelte⁷⁸⁾. Spätere Anregungen auf diesem Gebiet verdankte Faist Rudolf von Weis-Ostborn, die sich aber auf einzelne aufführungspraktische Probleme beschränkten⁷⁹⁾. Als erstes Ergebnis dieser Arbeit entstand die "Erste Messe in C (in hon. B.M.V.) für gemischten Chor und Orchester" op. 3, sie wurde am 21. Juni 1900 in der Seminarkapelle unter Faists Leitung uraufgeführt⁸⁰⁾, ihre Entstehungszeit ist jedoch etwas früher anzusetzen. Die "Zweite Messe in D" op. 5 war bereits im Mai 1898 vollendet⁸¹⁾, die Komposition der Ersten Messe kann in die Zeit davor oder in die Jahre 1898/99 verlegt werden.

Um die Jahrhundertwende befand sich Faist in einem wichtigen Abschnitt seines Lebens: Er unterrichtete als Professor am Gymnasium die Fächer Mathematik,

75) Josef G u r t n e r , Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen, Baden bei Wien 1936, S.221.

76) geb. 8.7.1871 in Würzburg, gest. in Zürich; seit 1892 Lehrer an der Schule des Musikvereins und am Knabenseminar in Graz, 1899 Organist und Chorregent an der Herz Jesu-Kirche, 1905 bis 1920 Domchordirektor, dann in Arth am Zugersee (Schweiz), Altstetten und Zürich; Mitglied des Referentenkollegiums des ACV, Komponist von Messen, Requien, Liedern u.a. kirchenmusikalischen Werken; vgl. S e y d l e r 1900, S.64; Mus. Sac. IL, 1914, S.18; MüllerL Sp. 926/27, Art. Meurerer; WeißenböckL S.267/68, Art. Meurerer; SuppanL S.376, Art. Meurerer; Harald K a u f m a n n , Eine bürgerliche Musikgesellschaft. 150 Jahre Musikverein für Steiermark, Graz 1965, S.171; F r a n k - A l t m a n n (1971), Art. Meurerer.

77) P u c h a s , a.a.O.; W a l t e r 1934, S.4; nach Mitteilung von Univ.-Prof.DDr. Franz Zehrer, Graz, kommt Faists autodidaktischem Vorgehen der größere Anteil zu.

78) MüllerL Sp. 926/27, Art. Meurerer; SuppanL S.376, Art. Meurerer; P u c h a s a.a.O.

79) Gedenkartikel Faist, in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958, S.6.

80) Vermerk im Autograph, Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

81) Datum im Autograph, Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

philosophische Propädeutik und Gesang, er betreute den Chor der Anstalt und leitete als Regenschori die verschiedenen Aufführungen innerhalb und außerhalb des Seminars; als Komponist kirchenmusikalischer Werke begann er sich gerade einen Namen zu machen. Für das kirchenmusikalische Geschehen in der Diözese hatte Faist bereits eine gewisse Bedeutung erlangt und so ergab sich fast von selbst ein näherer Kontakt zur offiziellen Organisation, dem "Diözesan-Cäcilienverein Seckau".

6. Präses des Diözesan-Cäcilienvereins

Faist war schon in seiner Jugendzeit durch Andreas Strempfl mit dem Cäcilianismus in Berührung gekommen. Die Berufung nach Graz (1889) ergab sich aus dem längeren Aufenthalt seines Vorgängers Johann Haimásy in Regensburg, nach dessen Rückkehr arbeitete Faist sieben Jahre lang mit ihm zusammen. Haimásy hatte bereits 1874 den "Pfarr-Cäcilienverein Murau" gegründet⁸²⁾, seine Ausbildung hatte er in Regensburg erhalten; seit 1885 gehörte er dem Vorstand des DCV Seckau an⁸³⁾, im selben Jahr hatte er im Auftrag des DCV das Gesangbuch "Hosanna" herausgegeben⁸⁴⁾.

Das Knabenseminar war neben dem Priesterseminar der Ort für die Heranbildung des jungen Klerus, eine Reform der Kirchenmusik mußte daher auch hier ansetzen, wenn sie Erfolg haben wollte. Die Bestrebungen des DCV hatten schon ein Jahr nach seiner Gründung in diesem Institut Eingang gefunden⁸⁵⁾. Faist ging aus dieser Schule hervor und war später als Regenschori stets auf eine Kirchenmusikpflege nach den Vorschriften bedacht. Wie vor ihm Haimásy stellte auch er den Chor des öfteren in den Dienst des DCV, wenn es galt, bei den Generalversammlungen beispielhafte Aufführungen zustande zu bringen. Im August 1891 fand die XIII. Generalversammlung des ACV in Graz statt⁸⁶⁾, gleichzeitig veranstaltete der DCV Seckau seine Generalversammlung⁸⁷⁾. Unter den Teilnehmern befand sich auch Faist⁸⁸⁾, er bekundete damit sein Interesse an den Geschehnissen. Beim musikalischen Teil der Versammlung trat er nicht in Erscheinung, die Aufführungen wurden vom Domchor unter Johann Weiß besorgt. In den Jahren bis 1900 widmete sich Faist vor allem seinem Studium und später den eigenen Werken, für die Tätigkeit als Regenschori stand ihm nur wenig Zeit zur Verfügung. Wenn er auch zu dieser Zeit noch keine offizielle Funktion im DCV ausübte, so ist zumindest seine Teilnahme an den Versammlun-

82) DCV-Akten, Stmk. Landesarchiv Graz.

83) Franz F r a i d l, Aus der Diözese Seckau, in: Mus. Sac. XVIII, 1885, S.139 - 142, S.141.

84) Vorwort zum "Hosanna" (Orgelbuch).

85) Jahresbericht des DCV Seckau pro 1876, in: Flieg. Bl. XII, 1877, S.95.

86) Flieg. Bl. XXVI, 1891, S.77 - 81, S.85 - 94.

87) ebenda, S.78.

88) Teilnehmerliste in: Grazer Volksblatt, 28.8.1891.

gen des Vereins anzunehmen. Nach Beendigung des Lehramtsstudiums konnte er sich den musikalischen Aktivitäten wieder stärker zuwenden, dem DCV trat Faist im Jahre 1899 bei⁸⁹⁾. Der DCV veranstaltete im Oktober 1902 einen Choralkurs, den der bekannte Choralforscher Peter Wagner aus Freiburg (Schweiz) leitete, die praktischen Übungen übernahm P. Michael Horn O.S.B. (Seckau). An diesem dreitägigen Kurs nahmen viele Kirchenmusiker der Diözese teil, auch Faist war unter ihnen⁹⁰⁾. Ein weiterer Kurs wurde im Oktober 1904 abgehalten, er war ausgezeichnet durch die Anwesenheit von Franz X. Haberl, dem Generalpräses des ACV und Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg. Da das Motu proprio "Inter pastoralis officii sollicitudines" von Pius X. aus dem Jahre 1903 die Pflege des Chorals besonders betonte, stand dieser beim Kurs in Graz an erster Stelle, wieder war P. Michael Horn beteiligt. Faist wohnte dieser Veranstaltung bei, seine bisherige Tätigkeit hatte ihn der Organisation des DCV nähergebracht.

Die nächste Generalversammlung des DCV fand im September 1905 in Graz zugleich mit einem "kirchenmusikalischen Instruktionskurs" statt⁹¹⁾. Johann Weiß, seit 1902 Präses des Vereins⁹²⁾, legte diese Funktion zurück, um sich mehr seiner wissenschaftlichen Arbeit widmen zu können. Ein aktiver Musiker sollte den DCV leiten, wie es die Statuten vorsahen. Die Versammlung wählte Faist zum Präses⁹³⁾ und den Domchordirektor Johann Georg Meurerer nach Franz Puchas⁹⁴⁾ zum Zweiten Vizepräses. Damit waren zwei Männer in den Vorstand eingetreten, die sich bereits Verdienste um die Kirchenmusik erworben hatten und im Sinne des Cäcilianismus wirkten. Das Amt des Ersten Vizepräses versah Johann Kortschak⁹⁵⁾, er übergab es aber im folgenden Jahr an Franz Puchas, der wieder in den Vorstand des DCV gewählt wurde⁹⁶⁾.

89) DCV Seckau, Jahresbericht und Rechnungsabschluß nebst Mitglieder-Verzeichnis für die Vereinsjahre 1898 und 1899, Graz 1900, S.30; im Folgenden: DCV-Bericht 1898/99.

90) Kurzer Bericht über den Choralkurs und die XIII. Generalversammlung des DCV Seckau in Graz im October 1902, Beilage zu Nr.12 der Greg. Rs. I, 1902; im Folgenden: DCV-Bericht 1902.

91) Bericht in: Greg. Rs. IV, 1905, S.173/74.

92) DCV-Bericht 1902, S.8.

93) Mit einiger Verspätung wurde die Wahl vom Generalpräses des ACV, Hermann Müller, bestätigt, der dies auch von Bischof Leopold Schuster erbat (Brief Müllers vom 7.11.1910 an Bischof Leopold, DCV-Akt, Diözesanarchiv Graz).

94) geb. 18.1.1874 in Loipersdorf, gest. 10.12.1967 in Graz, Chefredakteur des "Grazer Volksblattes", seit 1902 Zweiter Vizepräses des DCV, später Domherr und Dompropst; vgl. SuppanL S.454, Art. Puchas.

95) geb. 27.5.1849 in Leibnitz, gest. 3.2.1934 in Graz, Lehrer in Straden, Leibnitz und Gleinstätten, seit 1876 Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt in Graz, gründete 1886 eine eigene Musikschule, verfaßt eine "Elementar-Violinschule" (Graz 1895), seit 1902 Erster Vizepräses des DCV; vgl. Flieg. Bl. XXIII, 1888, S.34; Seydler 1900, S.63; SuppanL S.305/06, Art. Kortschak.

96) Cäcilienvereins-Feier des Seckauer Diözesanvereines zu Leoben am 13. und 14. September 1906, in: Greg. Rs. V, 1906, S.149 - 153, S.151.

Nach dem Vereinsstatut⁹⁷⁾ fielen Faist als neuem Präses folgende Aufgaben zu:

- "1. Die Vertretung des Vereines nach außen, der Verkehr mit Behörden und dritten Personen und die Unterfertigung aller Schriftstücke desselben unter Gegenzeichnung des Secretärs;
2. Die Berufung, Bestimmung des Ortes, der Tagesordnung sowie die Leitung der Generalversammlung, die Ausführung der Beschlüsse derselben und die Leitung der bei denselben stattfindenden Musikproductionen;
3. Die Aufsicht über die Pfarr- bzw. Decanats-Cäcilienvereine und Bestätigung der Präsidien derselben;
4. die jährliche schriftliche Berichterstattung an den Protector des Diöcesanvereines und an den General-Präses des 'Allgemeinen Cäcilienvereines' über das Wirken des Vereines;
5. Die Anwesenheit bei den Gesangsprüfungen in den Seminarien und so oft wie möglich beim musikalischen Gottesdienst derselben, sowie der Vorschlag bezüglich jener Persönlichkeiten, welche zur Ertheilung des Gesangsunterrichtes in den Seminarien geeignet sind, nachdem er hierüber die Willensmeinung der betreffenden Herren Directoren eingeholt hat."

Die allgemeinen Ziele des DCV umriß Faist in seiner ersten Rede als Präses vor der Generalversammlung⁹⁸⁾. Seiner Pflicht als Präses, die Musikaufführungen bei den Generalversammlungen zu leiten, kam er im nächsten Jahr erstmals nach. Die Generalversammlung fand im September 1906 in Leoben statt, die Chöre von Leoben und Trofaiach waren dabei zusammengelegt. Das Pontifikalamt zelebrierte der Abt von Seckau, Ildephons Schober⁹⁹⁾, der Chor sang unter Faists Leitung die 19. Messe (in hon. S. Michaelis Arch.) op. 71 von Michael Haller; das Credo und die Propriumsgesänge wurden choraliter vorgetragen¹⁰⁰⁾. Zu einer Segensandacht konnte Faist seinen Hymnus "Jesu dulcis memoria" op. 9/2 zur Aufführung bringen, das 1. Requiem in c moll op. 12 erklang bei einem Gedächtnisgottesdienst für die verstorbenen Mitglieder des Vereins¹⁰¹⁾. Vor der Vereinsversammlung referierte Faist über den neuen kirchenmusikalischen Erlaß, das "Motu proprio" von Pius X. aus dem Jahre 1903. Die Durchführung des Motu proprio war dem DCV übertragen¹⁰²⁾ und Faist konnte darauf hinweisen, daß der Verein schon seit über dreißig Jahren für ganz ähnliche Bestrebungen eintrat. Für die vom Motu proprio verlangte Pflege des gregorianischen Chorals empfahl Faist die eben erschienene Bro-

97) Statuten des DCV Seckau, Artikel VI.

98) Greg. Rs. IV 1905, S.174.

99) geb. 23.2.1849 in Pfullendorf (Baden), gest. 28.2.1918 in Beuron, 1887 bis 1908 erster Abt der 1883 bzw. 1887 wiedererrichteten Abtei Seckau; vgl. Benno Roth, Seckau. Geschichte und Kultur 1164 - 1964, Wien 1964, S.535/36.

100) Cäcilienvereins-Feier des Seckauer Diözesanvereines zu Leoben am 13. und 14. September 1906, in: Greg. Rs. V, 1906, S.149 - 153; Grazer Volksblatt, 14. und 15.9.1906.

101) ebenda, S.149, S.151.

102) ebenda.

schüre von P. Coelestin Vivell O.S.B.¹⁰³⁾ und die Orgelbegleitung von P. Michael Horn¹⁰⁴⁾, eine der ersten für die "Editio Vaticana". Den "Klassikermessen" gegenüber zeigte Faist strenge Ablehnung, da sie seiner Meinung nach mit der langen Dauer ihrer einzelnen Teile die eigentliche Meßfeier nur unterbrechen würden und daher unliturgisch wären¹⁰⁵⁾, gerade die liturgische Einheit würde aber vom Motu proprio nachdrücklich gefordert. Die Durchführbarkeit dieser Vorschriften innerhalb der Diözese sah Faist als durchaus möglich oder sogar schon gegeben an, für die Verwendung der Orgel und anderer Instrumente gab er genaue Richtlinien. In der Gesangbuchfrage waren sich die Teilnehmer darüber einig, das "Hosanna" um einige neuere, dem Volkscharakter mehr entsprechende Lieder und deutsche Singmessen zu bereichern, doch gab Franz Puchas die mit einer Neuausgabe verbundenen Schwierigkeiten zu bedenken¹⁰⁶⁾. Eine Lösung dieses Problems konnten Puchas und Faist erst über zwanzig Jahre später anbieten.

In der hier beschriebenen Tätigkeit sah Faist seine wichtigste Aufgabe als Präses des DCV, nämlich die Vereinsversammlungen zu organisieren, sakrale Musik mustergültig aufzuführen und für die Beachtung der kirchenmusikalischen Vorschriften einzutreten; freilich nicht so radikal wie die älteren "Cäcilianer", sondern in der Überzeugung, daß "das kirchenmusikalische Erbgut des Volkes der Heimat besonders hinsichtlich der Instrumentalmusik durchaus nicht mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden dürfe"¹⁰⁷⁾. Diese Haltung spricht sehr deutlich aus Faists eigenen Werken, die nach seinen Worten "aus der Praxis für die Praxis"¹⁰⁸⁾ geschrieben waren.

Der DCV konnte seine Tätigkeit bis 1917 ohne Unterbrechung fortführen. Faist gelang es zwar nicht, eine noch größere Verbreitung des DCV zu erreichen, er setzte aber dessen Arbeit wie bisher fort, obwohl zu sehen war, daß "auf dem

103) Coelestin Vivell, Erklärung der Vatikanischen Choralchrift, Graz 1906; Coelestin Vivell, geb. 21.10.1846 in Wolfach, gest. 10.3.1923 in Seckau, Benediktiner in Beuron und Maredsous, seit 1883 in Seckau; vgl. WeißenböckL S.397, Art. Vivell; RiemannL (1959) S.862, Art. Vivell; Roth, a.a.O., S.555 - 557.

104) Michael Horn, Organum comitans Kyriale sive Ordinarium Missae, Graz o.J. Michael Horn, geb. 26.10.1859 in Oberschmeien, gest. 17.7.1936 in St. Lambrecht, Organist und Chorleiter in der Abtei Maredsous (Belgien), 1901 Organist und Leiter der Sängerknabenschule in Seckau, 1908 Regenschori an der Josefskirche in Graz, 1920/21 in Brasilien, 1921/22 in Graz, seit 1922 in St. Lambrecht; Mitglied der römischen Choral-kommission, Herausgeber der "Gregorianischen Rundschau" (Graz 1902 - 1913), des "Anzeigebblattes" (Graz 1914 - 1916); vgl. Grazer Volksblatt, 24.10.1929; WeißenböckL S.194, Art. Horn; RiemannL (1959) S.825, Art. Horn; Singende Kirche XI, 1964, S.138; Roth, a.a.O., S.549/50.

105) Faists eigene Messen entsprachen dem Motu proprio durch ihre Kürze, die Vollständigkeit und Verständlichkeit des Textes und die Verwendung des Orchesters nur als Stütze des Gesanges, das in der Praxis meist durch die Orgel allein ersetzt wurde.

106) Greg. Rs. V, 1906, S.152.

107) Walter 1934, S.4; Franz Moißl, in: Mus.Div. XXI, 1933, S.111.

108) Puchas a.a.O.

Gebiete des kirchenmusikalischen Vereinswesens seit längerer Zeit ein gewisser Stillstand, eine Art Erlahmung und Ermüdung, ja vielleicht da und dort völlige Untätigkeit eingetreten¹⁰⁹⁾ war. Trotzdem vermochte Faist den DCV über die Zeit des Ersten Weltkrieges hinüberzuretten; die Verbindung mit dem ACV kam ihm sehr zustatten, als dessen Zweiter Vizepräsident war er in ständigem Kontakt mit dem ACV, der im Gegensatz zu den österreichischen Diözesanvereinen als Organisation weiteren Bestand hatte. Faist beteiligte sich als Vertreter der Diözese an den Versammlungen österreichischer Kirchenmusiker in Salzburg (1913) und Wien (1914), der Weltkrieg setzte jedoch den Plänen eines gesamtösterreichischen Vereins ein rasches Ende. Dem DCV konnte Faist neue Kräfte zuführen, sodaß dessen Bestand gesichert war. Franz Moisl¹¹⁰⁾ kam 1910 aus Reichenberg (Böhmen) nach Graz¹¹¹⁾, als Musikschriftsteller trat er stets für den Cäcilianismus ein. Josef Weinzierl¹¹²⁾ leitete an der Herz Jesu-Kirche als Chorregent die musikalischen Aufführungen, nach Faists Tod übernahm er von Puchas das Amt eines zweiten Vizepräsidenten des DCV¹¹³⁾. Rudolf von Weis-Ostborn¹¹⁴⁾ unterstützte den DCV bei Aufführungen zu den Versammlungen und in den Kirchenmusikursen¹¹⁵⁾. Johann Christian wirkte als Gesangssolist an mehreren Vereinsproduktionen mit und wurde 1915 in den Beirat des DCV gewählt¹¹⁶⁾. Anton Lippe¹¹⁷⁾ wurde von Faist sehr gefördert, der ihn als Sänger hoch schätzte¹¹⁸⁾. Bis zu seinem Weggang in die Schweiz wirkte Domkapellmeister Johann Georg Meurer an den Versammlungen und Kursen des DCV mit.

Bis 1917 führte der DCV in jedem Jahr eine Veranstaltung durch, entweder einen "kirchenmusikalischen Instruktionskurs" bzw. Organistenkurs oder eine Vereinsversammlung. Faist hatte deren Leitung inne und berichtete darüber in

109) P. Michael H o r n , in: Mus.Div. I, 1913, S.14/15.

110) geb. 5.1.1869 in Neukammer bei Karlsbad, gest. 1.9.1946 in Klosterneuburg, Professor an der Kirchenmusikschule ebenda, Mitarbeiter der "Musica Divina"; vgl. WeißenböckL S.270/71, Art. Moisl.

111) Greg. Rs. IX, 1910, S.43.

112) geb. 28.3.1886 in Heiligenkreuz am Waasen, gest. 5.11.1953 in Graz, Schüler von Faist, Chordirektor an der Herz Jesu-Kirche; vgl. WeißenböckL S.405, Art. Weinzierl; SuppanL S.637, Art. Weinzierl.

113) CVO LXV, 1934, S.41.

114) geb. 8.11.1876 in Graz, gest. 18.12.1962 ebenda, Musikdirektor und Organist in Knittelfeld und Laibach, seit 1920 Domchordirektor in Graz; komponierte Messen, Chor-Orchesterwerke, Lieder u.a.; vgl. SuppanL S.637/38, Art. Weis-Ostborn; Franz P u c h a s , in: Singende Kirche XI, 1964, S.101.

115) CVO LXII, 1931, S.459.

116) Greg. Rs. IX, 1910, S.162; Anzeigeblatt II, 1915, S.138.

117) geb. 28.4.1905 in St. Anna am Aigen, gest. 19.2.1974 in Berlin, studierte in Rom, 1935 bis 1963 Domkapellmeister in Graz, ging 1964 nach Berlin (Chor der St. Hedwigs-Kathedrale); vgl. P u c h a s , in: Singende Kirche XI, 1964, S.101/02; SuppanL S.347, Art. Lippe; Sonntagsblatt für Steiermark, 10.3.1974.

118) Anton F a s t l , Anton Lippe zum Gedenken, in: Singende Kirche XXI, 1974, S.185; Hanns K o r e n , Momentaufnahmen, Graz 1975, S.22.

den Fachblättern¹¹⁹⁾. Die Versammlungen wurden nicht nur in Graz abgehalten, sondern auch nach anderen Orten einberufen, wie es im Vereinsstatut (§ 3 Nr. 4) vorgesehen war ("Wanderversammlungen"). Diese sollten dem Wirken des Vereins eine breite Wirkung sichern und konnten auch als eine besondere Art von Wallfahrten verstanden werden. In Stainz fand 1908 eine Versammlung statt, Faist führte u.a. seine "Lauretanische Litanei" op. 1 und zwei Lieder der "Mariengrüße" op. 18 auf; in seinem Vortrag als Präses verwies er neuerdings auf das "Motu proprio" und zeigte einige Mißstände in der Diözese auf, die in diesem Zusammenhang festzustellen waren, auch der Auswahl von Kirchenmusikalien widmete er seine Ausführungen¹²⁰⁾.

Im Jahre 1909 übernahmen beim Organistenkurs in Graz Faist die Fachreferate über Liturgie, P. Michael Horn die Unterweisung im Choralgesang, Johann G. Meurerer den Orgelunterricht und Johann Kortschak den Chorgesang. Meurerer leitete eine Aufführung der "Messe in G" von Joseph Rheinberger mit dem Domchor, Faist dirigierte "seinen" Chor, den Knabenchor des Bischöflichen Seminars, der die Motette "Misit me vivens pater" von Michael Haller vortrug¹²¹⁾.

Ein Jahr später versammelte sich der Verein in Weiz. Obwohl Faist eine Messe von Griesbacher aufführen wollte, sang der dortige Chor beim Festgottesdienst Faists "Dritte Messe in Es" op. 8, woraus sich die Beliebtheit seiner Werke erkennen läßt. In einer Rede gab Faist verschiedene Anregungen zur Durchführung neuer kirchenmusikalischer Vorschriften, die Debatte behandelte den Plan eines neuen Gesangbuches für die Diözese¹²²⁾. Bei der Grazer Versammlung im September desselben Jahres (1910) standen organisatorische Angelegenheiten auf dem Programm, wie der Rechenschaftsbericht und die Wahl des Vorstandes. Faist wurde in seinem Amt bestätigt, ebenso Franz Puchas und Johann G. Meurerer. Neu war die Angliederung von weiteren Fachleuten an den Vorstand: P. Michael Horn, Schriftleiter der "Gregorianischen Rundschau", Franz Moißl, Professor an der Lehrerbildungsanstalt, und Johann Christian, Chorvikar und Domkaplan¹²³⁾.

Beim fünftägigen Instruktionskurs im September 1911 wurde großer Wert auf die Erlernung des Chorals nach der neuen "Editio Vaticana" gelegt, wieder war P. Michael Horn darum bemüht. Faist und Meurerer trugen Themen aus ihren Fachgebieten vor. Neben zwei deutschen Liedern wurde von Faist sein Hymnus "Verbum supernum" aus op. 11 aufgeführt¹²⁴⁾.

119) Gregorianische Rundschau, Graz; Musica Divina, Wien; Musica Sacra (CVO), u.a.

120) Berichte von Faist in: CVO XLIII, 1908, S.149/50, und Greg. Rs. VII, 1908, S.158 - 160.

121) Vom Organistenkurs des "Allgemeinen Cäcilienvereines", in: Greg. Rs. VIII, 1909, S.169/70.

122) Berichte in: Greg. Rs. IX, 1910, S.135/36, und CVO XLV, 1910, S.150/51.

123) Bericht in: Greg. Rs. IX, 1910, S.162.

124) Instruktionskurs des Diözesan-Cäcilienvereines von Seckau-Graz, in: Greg. Rs. X, 1911, S.149/50.

Der Ort der Vereinsversammlung des Jahres 1913 war Gleisdorf, wo zum feierlichen Hochamt die Missa "Stelle maris" von Peter Griesbacher gesungen wurde. Von Johann G. Meurerer war ein "Tantum ergo" zu hören, von Faist das Graduale "Oculi omnium". Die Leitung des Programms war Faist anvertraut. Vor der Versammlung referierte er über "Beziehungen Richard Wagners zur katholischen Kirchenmusik" und aktuelle Fragen der Kirchenmusikpflege in der Diözese¹²⁵⁾. Den Instruktionskurs (Organistenkurs) des Jahres 1913 leiteten Faist, P. Michael Horn, Johann G. Meurerer und Johann Kortschak; die Teilnehmerzahl blieb allerdings in bescheidenem Rahmen, da nicht immer die nötige Unterstützung der Geistlichkeit vorhanden war. Die Übungen im Choralgesang erfolgten nach der neuen Ausgabe, für die Horn von Anfang an eingetreten war¹²⁶⁾.

Am 16. Juli 1914 fanden die Cäcilienfeier und die Versammlung des DCV im Stift Sankt Lambrecht statt. Das Programm sah Werke von Peter Griesbacher, Vinzenz Goller, Michael Haller, Johann G. Meurerer, Faist (Lauretanische Litanei op. 1) u.a. vor. Nach einer Festmesse trat im Kaisersaal des Stiftes die Vereinsversammlung zusammen, Faist erläuterte in seiner Ansprache die Elemente der Kirchenmusik, die "wahre Kunst, heilig und allgemein"¹²⁷⁾ zu sein habe; er würdigte auch die wichtige Rolle des Stiftes innerhalb des DCV: seit der Gründung des Pfarrcäcilienvereins im Jahre 1874 hatte man hier die Polyphonie und den Choral immer gepflegt und hochgehalten¹²⁸⁾.

Die Grazer Versammlung des Jahres 1915 galt internen Angelegenheiten. Faist gab eine Übersicht über die Tätigkeit des Vereins in den letzten Jahren und sprach den Vortragenden bei den Kursen seinen Dank aus. Die Wahl des Vorstandes bestätigte Faist als Präses, ebenso Franz Puchas, anstelle von Meurerer trat Vinzenz Finster¹²⁹⁾ in den Vorstand ein¹³⁰⁾.

Trotz des Krieges konnte der DCV im Jahre 1916 eine Versammlung in den Wallfahrtsort Straßengel bei Graz einberufen. Zum Hochamt leitete Faist eine Auf-führung seiner "Fünften Messe in F" op. 16 durch die vereinigten Chöre von Stift Rein, Straßengel und St. Bartholomä. Als Präses des Vereins schilderte

125) Bericht in: Mus. Div. I, 1913, S.196.

126) Bericht in: Mus. Div. I, 1913, S.295.

127) vgl. den Erlaß in: Kirchliches Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese 1913, II., S.23; s.u.

128) Berichte von Anton F a i s t in: CVO XLI, 1914, S.248/49, Leopold J a n z in: Anzeigeblatt I, 1914, S. 173 - 175, Otto D r i n k - w e l d e r in: Mus. Div. II, 1914, S.385; Anzeigeblatt I, 1914, S.163.

129) gest. 12.7.1922 in Graz, Regenschori an der Andräkirche, Pfarrer an der Kalvarienbergkirche in Graz, später Pfarrer in Göss, Sekretär des christlichen Kunstvereins, zweiter Vizepräses des DCV; vgl. Flieg. Bl. XXII, 1887, S.107; Anzeigeblatt II, 1915, S.138.

130) Bericht in: Anzeigeblatt II, 1915, S.138.

er in seiner Rede die Charakteristik der Kirchenmusik im Zusammenhang mit dem Motu proprio und forderte die Kirchenmusiker auf, zum Erblühen des liturgischen Gesanges beizutragen¹³¹⁾. Die "Vereinsproduktion" des Jahres 1917 fand im August in Leibnitz statt, sie brachte die Missa "Mater admirabilis" op. 86 von Peter Griesbacher, Werke von Michael Haller, Kaspar Aiblinger, Franz X. Witt, Ignaz Mitterer und einige von den eben erschienenen "Kirchlichen Liedern" op. 35 von Faist. In der Versammlung untersuchte Faist die Ursachen für den Niedergang der Kirchenmusik, wie das oft geringe Interesse des Klerus und die manchmal nicht ausreichende theoretische und praktische Ausbildung der Chorregenten, er konnte aber an vielen Orten auch erfreuliche Fortschritte feststellen¹³²⁾.

Wie zu sehen ist, war Faist als Präses des DCV bemüht, die Einhaltung des "Motu proprio" von 1903 in der Diözese zu erreichen. Bei den Versammlungen und Kursen drang er in Ansprachen und Vorträgen auf die Durchführung der liturgischen Vorschriften, die meisten der Musteraufführungen standen unter seiner Leitung. Für die Pflege des Chorals trat mit P. Michael Horn ein hervorragender Fachmann ein, der noch dazu eine rege publizistische Tätigkeit entfaltete.

Die Arbeit Faists für die Sache der Kirchenmusik beschränkte sich nicht auf die Veranstaltung der Kurse, Feiern und Versammlungen des DCV. Als der neue Präses des ACV, Hermann Müller, im Dezember 1910 in Frankfurt a.M. eine Konferenz des Vorstandes des ACV veranstaltete, war Faist mit Vinzenz Goller (Klosterneuburg) und P. Isidor Mayrhofer (Seitenstetten) einer der österreichischen Delegierten. Behandelt wurden hauptsächlich Fragen der Gesangs- und Instrumentalmusik, des Orgelspiels, des Vereinskatalogs und der Vereinsorganisation¹³³⁾.

Beim Eucharistischen Kongreß 1912 in Wien wurden von der Sektion "Kirchliche Musik" zwei Resolutionen angenommen, die im Sinne des Motu proprio die musikalische Erziehung an den Seminaren und die organisatorische und materielle Seite der Kirchenmusik betrafen. Letztere war von P. Michael Horn eingebracht worden¹³⁴⁾ und lautete:

"Der Kongreß begrüßt alle Bestrebungen, welche darauf gerichtet sind, durch entsprechende organisatorische Maßnahmen der oberhirtlichen Behörden die liturgische Musik zu neuer Blüte und Entfaltung zu bringen, insbesondere im Sinne von § VIII, t.24, des Motu proprio von 1903.
Insbesondere anerkennt er die dringende Notwendigkeit, durch Beschaffung der materiellen Mittel die liturgisch-musikalische Kunstpflege zu ermöglichen und zu stützen."

131) Berichte von Faist in: Mus. Div. IV, 1916, S.259, und CVO LI, 1916, S.171, von Vinzenz F i n s t e r in: Anzeigebblatt III, 1916, S.94/95.

132) Berichte von F a i s t in: Mus. Div. V, 1917, S.226/27, und CVO LII, 1917, S.121/22.

133) Bericht in: Greg. Rs. X, 1911, S.27.

134) Bericht in: Greg. Rs. XI, 1912, S.141 - 154, S.153.

Um die praktische Durchführung dieser Bestrebungen zu fördern, unternahm Horn im Februar 1913 eine längere Rundreise durch die Diözesen. Er nahm mit den Verantwortlichen Kontakt auf, die schließlich am 3. April 1913 in Salzburg zu einer Konferenz zusammentrafen. Sie stand unter dem Vorsitz von Ignaz Mitterer (Brixen) und Balthasar Feuersinger (Salzburg), Faist war als Vertreter der Diözese Seckau-Graz beteiligt und führte das offizielle Protokoll¹³⁵⁾. Die Konferenz sprach sich u.a. für die neue Zeitschrift "Musica Divina" aus, die sich auf einen breiten Kreis von Mitarbeitern stützen konnte. Für die Seckauer Diözese und den DCV Seckau hatte Faist seine Mitarbeit zugesagt¹³⁶⁾. Für alle österreichischen Chorregenten und Organisten war die Einrichtung einer "Reichsorganisation" geplant; die Vorarbeiten wurden bei einer Versammlung in Wien am 11. Mai 1914 besprochen. Faist nahm als offizieller Delegierter des Seckauer Ordinariats daran teil¹³⁷⁾. Diese überregionalen Zusammenkünfte besuchte er als Verantwortlicher für die Kirchenmusik in der Diözese Seckau, um über den Stand der Kirchenmusik und neue Entwicklungen informiert zu sein, die er seinerseits in der eigenen Diözese mit dem DCV in die Wege leitete.

Der DCV trat nicht allein für die Pflege der Kirchenmusik nach den bestehenden Vorschriften ein, er mußte auch vorhandene Mißstände zu beseitigen trachten. Dies konnte nur mit Unterstützung des Bischofs geschehen, und so richtete der Vorstand des DCV im Jahre 1912 aus gegebenem Anlaß an das Ordinariat das Gesuch, ein Verbot der "Kirchenkonzerte" zu erlassen. Die von Faist, Puchas und Meurerer unterzeichnete Eingabe¹³⁸⁾ wurde in fast unveränderter Formulierung als Erlaß in das Verordnungsblatt¹³⁹⁾ übernommen:

"Infolge vorgekommener Fälle sieht sich das Ordinariat veranlaßt, hie-mit in Erinnerung zu bringen, daß konzertartige Musikproduktionen, die in keinem liturgischen Zusammenhange mit dem Gottesdienste stehen und weder ihrem Inhalte noch ihrer Form nach der Würde und Heiligkeit des Gotteshauses entsprechen, in der Kirche nicht gestattet sind, so zum Beispiel reine Instrumentalsoli mit Orgel- oder Orchesterbegleitung, Lieder und andere Vokalwerke, die eine Beimischung von Üppigem und Unreinem zeigen (Konzil von Trient, Sess. XXII; Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae).

Erlaubt sind nur solche Musikstücke, die heiligen Ernst, universalen, über alles Subjektive erhabenen Charakter und wahren Kunstwert besitzen, für den katholischen Gottesdienst geschrieben und bestimmt sind. Diese können im Anschlusse an den liturgischen oder außerliturgischen Gottesdienst aufgeführt werden. Weihnachtsoratorien und sogenannte Passionsmusik in der Karwoche bis einschließlich Karfreitag sind, deren künstlerische Abfassung vorausgesetzt, für jene Kirchen, in denen eine würdige Aufführungen gesichert ist, zulässig.

135) Berichte von Faist in: Mus. Div. I, 1913, S.23 - 25; von Horn in: CVO XLVIII, 1913, S.121 - 123; CVO XLVIII, 1913, S.115.

136) Greg. Rs. XII, 1913, S.55; Mus. Div. I, 1913, S.(141).

137) Bericht in: Mus. Div. II, 1914, S.235/36.

138) Von Faist geschriebener Entwurf in den DCV-Akten, Diözesanarchiv Graz.

139) Kirchliches Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese 1913, II., S.23; Mus. Div. I, 1913, S.19.

Es wird übrigens auf die Acta et Constitutiones Synodi Dioec. Secc., pag. 213, hingewiesen, wo es heißt: "Idcirco interdicuntur in ea concentus musicae profanae (Konzerte) immo etiam ii, qui religionem sapiunt, sine episcopi expressa licentia."

Damit sah der Verein seine Bestrebungen von höherer Seite unterstützt, der "Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Sinne und Geiste der heiligen Kirche auf Grundlage der liturgischen Gesetze und Verordnungen"¹⁴⁰⁾ zu dienen.

7. Tätigkeit am Knabenseminar, musikalische Werke

Faist führte seine Lehrtätigkeit am f.b. Gymnasium in gewohnter Weise fort, seine Lehrverpflichtung verteilte sich auf Mathematik, philosophische Propädeutik und Gesang. Für den Gesangsunterricht zog er neben Psalmen und Choral-messen auch die neue und von ihm zusammengestellte Liedersammlung "Magnificat" heran. Der Chor der Anstalt bestand 1902/03 aus über sechzig Sängern¹⁴¹⁾, mit ihnen konnte sich Faist an größere Werke heranwagen. Am 19. März 1903 führte er "Die sieben Worte des Erlösers" von Joseph Haydn zum Namenstag des Direktors Joseph Stradner auf, das Orchester hatte Johann Kortschak aus Schülern der Lehrerbildungsanstalt zusammengestellt, unter den Mitwirkenden befand sich auch Johann G. Meurer¹⁴²⁾. Als am 1. Mai 1903 Faists Vorgänger Johann Haimásy verstarb, nahm der Chor an der Begräbnisfeierlichkeit teil und sang eine Motette¹⁴³⁾.

Im Mai 1904 wurde das Schauspiel "Aloisius von Gonzaga" von M. J. Schwaiger aufgeführt, Faist hatte dafür einige Chorstücke geschrieben, die dazu (ur-) aufgeführt wurden¹⁴⁴⁾. Der Namenstag des Direktors im März 1905 bot Gelegenheit, das Stück "Die heilige Familie" von Joseph von Eichendorff mit Musik von Max Bruch aufzuführen. Eine neuerliche Darbietung des "Liedes von der Glocke" von Andreas Romberg nach Schillers Text bildete den Mittelpunkt einer Feier zu Schillers hundertstem Todestag im Mai 1905¹⁴⁵⁾. Faists "Festgesang" op. 6 erklang wieder am 18. März 1906, dazu Werke von Haydn, Händel, Mendelssohn Bartholdy u.a. Im Juni 1906 leitete Faist eine größere Aufführung, es wurde die Oper "Joseph und seine Brüder in Ägypten" von Etienne N. Méhul in szenischer Fassung und mit Orchesterbegleitung gebracht¹⁴⁶⁾. Anfang Dezember desselben Jahres führten die Schüler ein Schauspiel von Zacharias Werner auf,

140) Statuten des DCV, § 2.

141) Jahresbericht 1902/03, S.39.

142) ebenda, S.55; Greg. Rs. II, 1903, S.81.

143) Jahresbericht 1902/03, S.55.

144) Jahresbericht 1903/04, S.94.

145) Jahresbericht 1904/05, S.69.

146) Jahresbericht 1905/06, S.60; Greg. Rs. V, 1906, S.141/42.

"Die unterirdischen Mühlen oder Die letzten Stunden des Heidentums in Rom". Faist hatte einige Teile daraus für Chorbesetzung vertont (op. 4), die unter seiner Leitung erklangen¹⁴⁷⁾.

Bis 1917 brachte der Chor unter Faist bei verschiedenen Schulaufführungen eine Bearbeitung des Singspiels "Zar und Zimmermann" von Albert Lortzing¹⁴⁸⁾, im Haydn-Jahr 1909 das Oratorium "Die Jahreszeiten"¹⁴⁹⁾, eine Bearbeitung der Oper "Der Freischütz" von Carl Maria von Weber, das Oratorium "Die Schöpfung" von Joseph Haydn mit Franz Bayer und Johann Christian als Solisten¹⁵⁰⁾, das Oratorium "Elias" von Mendelssohn Bartholdy mit denselben Solisten¹⁵¹⁾, Chöre von Händel und das Oratorium "Die heilige Cäcilia" von Michael Haller¹⁵²⁾, Stücke von Haydn und Edgar Tinel sowie das "Lied von der Glocke" von Andreas Romberg¹⁵³⁾. Alois Kahr, ein Kollege Faists am Seminar, dirigierte die Chöre von Faist (op. 4) zum Schauspiel "Das Heiligtum von Antiochien" von Ferdinand Ludwigs¹⁵⁴⁾, ebenso Faists Musik zu "Aloisius von Gonzaga" von M. J. Schwaiger bei einer Festfeier der Marianischen Kongregation am Seminar¹⁵⁵⁾. 1916 wurde unter Kahr die Motette "Angelus Domini" von Faist gesungen, Faist selbst leitete eine Aufführung zugunsten des "Fonds für die Witwen und Waisen der Gefallenen des III. Korps" im landschaftlichen Rittersaal, auf dem Programm stand "Das Lied von der Glocke" von Romberg¹⁵⁶⁾, die Solisten waren wieder Franz Bayer und Johann Christian. An der Trauerfeier der Anstalt nach dem Tod von Kaiser Franz Joseph I. nahm der Chor mit Werken von Mendelssohn Bartholdy und einem Lied von Faist (op. 31/3) teil¹⁵⁷⁾. Das Stück "Die unterirdischen Mühlen" von Zacharias Werner mit der Musik von Faist wurde 1916 erneut aufgeführt¹⁵⁸⁾. In der Auswahl der Stücke für die Schulaufführungen blieb Faist der bisherigen Linie treu, zum Repertoire seiner ersten Zeit am Seminar nahm er Werke ähnlichen Charakters hinzu.

Zu den Gottesdiensten in der Seminarkapelle wurden Messen und andere Werke von Johann Georg Meurerer, Michael Haller, Vinzenz Goller, Joseph Haydn, Max Filke, Ignaz Mitterer, Franz X. Witt, Peter Griesbacher, August Weirich und

147) Jahresbericht 1906/07, S.89.

148) ebenda.

149) Jahresbericht 1907/08, S.70; 1908/09, S.54; Greg. Rs. VIII, 1909, S.13.

150) Jahresbericht 1909/10, S.108; Greg. Rs. IX, 1910, S.115.

151) Jahresbericht 1910/11, S.123; Greg. Rs. X, 1911, S.134.

152) Jahresbericht 1911/12, S.108; Greg. Rs. XI, 1912, S.94.

153) Jahresbericht 1912/13, S.116.

154) Jahresbericht 1913/14, S.73.

155) Jahresbericht 1913/14, S.73; die Marianische Kongregation war vom Direktor der Jahre 1882 - 1887, Joseph Kahn, eingeführt worden; s. 100 Jahre f.b. Knabenseminar Graz, Graz 1946, S.50.

156) Jahresbericht 1915/16, S.51; Anzeigeblatt III, 1916, S.82.

157) Jahresbericht 1916/17, S.3.

158) ebenda, S.51.

Anton Faist aufgeführt; die deutschen Lieder entnahm Faist seinem Gesangsbuch "Magnificat", Teile des Ordinariums wurden auch choraliter gesungen¹⁵⁹⁾. Im Gesangsunterricht wurde Faist ab 1911 von Johann Kortschak und nach 1916 von Alois Geratitsch unterstützt. Der Beginn des Krieges bedingte 1914 eine zeitweilige Räumung der Anstalt für militärische Einquartierungen, doch waren diese nicht von langer Dauer und der Unterrichtsbetrieb konnte während des Krieges fast ungestört weitergeführt werden, erst in der Zeit nach 1918 herrschte größere Not¹⁶⁰⁾. Faist war besonders betroffen, als von der Orgel in der Seminarkapelle die Zinnpfeifen abgenommen werden mußten¹⁶¹⁾.

Einen Schicksalsschlag anderer Art bedeutete für Faist der Verlust seiner Eltern. Der Vater war im Jahre 1902 verstorben, die Mutter folgte im April 1912. Faist erfüllte seine letzte Pflicht und nahm beidemal die Einsegnung vor¹⁶²⁾; in Riegersburg geleitete er auch seinen im März 1920 verstorbenen Bruder Josef zu Grabe.

In dieser Zeit bis 1918 war Faist Präses des DGV, er organisierte dessen Versammlungen und nahm an auswärtigen Konferenzen teil; er unterrichtete zwei Fächer am Gymnasium, erteilte die Gesangsstunden, leitete die sonntäglichen Aufführungen bei der Messe und veranstaltete mit dem Chor jährlich mindestens zwei Konzerte. Für sein eigenes Schaffen konnte er dennoch genügend Zeit aufbringen, er arbeitete ohne Unterbrechung stetig fort und gab nach und nach die meisten seiner Werke in Druck, sie erschienen bei "Styria" in Graz und Wien, Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien und A. Pietsch in Ziegenhals in Schlesien. Für die Aufführungen im Seminar entstanden Gelegenheitswerke wie der "Festgesang" op. 6 von 1900 oder die Bühnenmusiken zu "Das Heiligtum von Antiochien" und "Die unterirdischen Mühlen" op. 4 und zu "Aloisius von Gonzaga". An Kirchenmusik hatte Faist bis 1918 etwa die Hälfte seiner gesamten Werke geschrieben. Im Vordergrund standen die Messen, ihre Reihe reichte von der "Ersten Messe in C" op. 3 bis zur "Siebenten Messe in A" op. 30, auch das "Requiem in c" op. 12 mit dem nachkomponierten "Libera" op. 12b war bereits erschienen. An kleineren Werken stammen aus dieser Zeit die Hymnen op. 9, op. 11 und op. 14, "Vier Tantum ergo" op. 13 von 1906, "Ave Maria" op. 15 von 1913, das "Magnificat", die Gradualien und Offertorien op. 7, 17, 23, 26. Eine neue Reihe von "Tantum ergo" - Vertonungen erschien 1915. Weite Verbreitung fanden die Lieder op. 20 und op. 22, letztere gab "Styria" auch in slowenischer Sprache heraus¹⁶³⁾. "Sechs eucharistische Lieder" op. 34 und "Zehn Lieder" op. 35 erschienen schon während des Krieges. Die Lieder op. 34 richtete Faist für drei verschiedene Besetzungen ein: für vierstimmigen gemisch-

159) Jahresberichte wie oben; Greg. Rs. V, 1906, S.44, und IX, 1910, S.9.

160) 100 Jahre f.b. Knabenseminar Graz, Graz 1946, S.15/16.

161) Jahresbericht 1917/18, S.40.

162) Pfarramt Riegersburg, Sterbebuch VII, pag. 546, und VIII, pag. 197.

163) "Deset cerkvenih pesmi za mešan zbor", Ljubljana 1913.

ten Chor, drei Oberstimmen oder vier Männerstimmen, jeweils mit oder ohne Orgelbegleitung. Der Großteil der oben genannten Werke war für vierstimmigen gemischten Chor vorgesehen, Orgelbegleitung teils obligat, teils frei.

In seiner Arbeit als Komponist konzentrierte sich Faist auf die Messen, die erste größere war die "Dritte Messe in Es" op. 8 von 1906. Die kleineren Werke (Gradualien, Offertorien, Hymnen) schrieb er direkt für die Aufführungen in der Seminarkapelle, sie wurden nicht alle gedruckt und sind verschollen, die Manuskripte gingen 1945 verloren. Das Komponieren von Liedern reicht bis in die Zeit vor 1900 zurück, in einem Skizzenbuch¹⁶⁴⁾ stehen Teile der Ersten Messe neben Liedern, die unter op. 18 und op. 20 erschienen, also erst 1906 und 1908. Die Lieder finden sich in den Skizzenbüchern zum Teil verstreut, Faist faßte sie in größerer Anzahl zu einem Opus zusammen.

Äußerungen über sein Schaffen machte Faist selten. Sein persönlicher Nachlaß ging am Ende des Zweiten Weltkrieges verloren, briefliche Mitteilungen sind nicht erhalten geblieben. Überhaupt lassen sich die Spuren Faists nur in "offiziellen" Quellen (Jahresberichte, Zeitschriften, DGV-Berichte) verfolgen, als Mensch legte er Wert auf Bescheidenheit. Größere Probleme allgemeinemenschlicher Art oder persönliches Ringen waren seiner Kompositionsweise fremd, Faist war sich der Art seiner Werke als "Gebrauchsmusik" für die Liturgie bewußt. Als solche wurden sie im Seminar gesungen, auch bei den Versammlungen des DGV waren sie zu hören¹⁶⁵⁾.

Zur immerweiteren Verbreitung der Werke Faists trug ihre leichte Ausführbarkeit wesentlich bei; über einen gemischten Chor, Orgel und einige Instrumente verfügte fast jeder Chorregent an einer Kirche und bei den Messen konnte die Orgel an die Stelle des Orchesters treten¹⁶⁶⁾, für die kleineren Werke war ohnehin nur Orgelbegleitung verlangt. In der Diözese Seckau wurde fast in allen Kirchen das eine oder andere Werk Faists gesungen, Notenmaterial lag (und liegt) "auf jedem Kirchenchor"¹⁶⁷⁾. Auch außerhalb der Diözese war Faist schon vor dem Krieg bekannt, Aufführungen fanden in Kalosca (Ungarn), Maria Taferl (Niederösterreich), Linz und Altwasser (Schlesien) statt¹⁶⁸⁾.

Der Verlag "Styria" propagierte Faists Werke in vielen seiner Veröffentlichungen, regelmäßige Einschaltungen finden sich in der Zeitschrift "Musica Divina" (1913ff). Mehrere Werke fanden Aufnahme in den Katalog des ACV, so die Lita-

164) Skizzenbuch 80, Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

165) 1910 in Weiz, 1913 in Gleisdorf, 1914 in St. Lambrecht etc., siehe oben.

166) "Orgelmesse" im Sinne von Ernst T i t t e l , Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961, S.331.

167) Seiner Heimatpfarre widmete Faist einige Werke, so die Lieder op. 22 mit dem hs. Vermerk: "Dem Pfarrkirchenchor Riegersburg vom Autor" und die Zehnte Messe op. 52: "Der Hauptpfarrkirche Riegersburg - vom Autor".

168) Greg. Rs. IX, 1910, S.161; XI, 1912, S.45; Mus. Div. I, 1913, S.197; II, 1914, S.102, 147.

nei op. 1, die Erste, Zweite und Vierte Messe, die Hymnen (op. 9, op. 11), "Adoro te devote" op. 14 und die Lieder op. 20¹⁶⁹⁾. Die weite Verbreitung der Musik Faists ging nur zum Teil darauf zurück; in seiner Heimat und darüber hinaus sprachen seine Schöpfungen für sich selbst, da sie den Erwartungen und dem Empfinden der Umgebung Faists sehr nahe kamen. Die Rezensionen von P. Isidor Mayrhofer (Seitenstetten), P. Michael Horn (Graz), Vinzenz Goller (Klosterneuburg), Franz Moißl (Klosterneuburg) und Leopold Janz (Graz) in den Kirchenmusikzeitschriften¹⁷⁰⁾ empfehlen die Arbeiten von Faist als "leicht ausführbar", "ansprechend" und "durch klingenden, fließenden Chorsatz ausgezeichnet".

8. Wirken in der Diözese nach 1918, Zweiter Vizepräsident des Allgemeinen Cäcilienvereins, mittlere und späte Kompositionen

Nach dem Ende des Krieges erschwerte die wirtschaftliche Notlage die Arbeit Faists im Seminar, der Gesangsunterricht nahm zwar seinen gewohnten Verlauf, an größere Veranstaltungen war jedoch nicht zu denken. Der Chor des Seminars beteiligte sich 1919 und 1920 an den Vortragsabenden der Grazer Mittelschulen im Stephaniensaal, Faist leitete die Aufführungen einiger Chorstücke¹⁷¹⁾. Der DCV entfaltete erst einige Jahre danach wieder seine Tätigkeit. Eine bedeutende Manifestation des steirischen Katholizismus stellten die Katholikentage des Jahres 1922 dar, die Diözesanbischof Leopold Schuster¹⁷²⁾ initiiert hatte. In mehreren Bezirksorten fanden Versammlungen statt, die abschließende Feier wurde im Oktober in Graz abgehalten. Bischof Leopold zelebrierte am 22. Oktober 1922 einen Festgottesdienst in der Herz Jesu-Kirche, dessen musikalische Gestaltung Faist und seinem Chor anvertraut war: er brachte die "Neunte Messe in B" op. 50 zur Uraufführung, die bei den Zuhörern großen Anklang fand¹⁷³⁾, sie war "der klingende Beitrag des heimischen Priesterkomponisten zu diesem Festtag"¹⁷⁴⁾. Bei einer ähnlichen Veranstaltung, dem Eucharistischen Kongreß 1926 in Chicago (USA), wurde die "Dritte Messe in Es" op. 8 aufgeführt, Faist zeigte sich darüber sehr erfreut¹⁷⁵⁾.

169) Vereinskatalog. Begonnen 1870. Die von dem Referenten-Kollegium des "Allgemeinen Cäcilien-Vereins" in den "Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke enthaltend, Regensburg 1870ff, Nr. 3688, 3099, 3091a), 3091b), 3606, 3816, 4102, 3716.

170) Gregorianische Rundschau (Graz), Anzeigblatt (Graz), Musica Divina (Wien).

171) Jahresbericht 1918/19, S.59; 1919/20, S.42; von 1920/21 bis 1922/23 erschienen keine Jahresberichte.

172) geb. 24.10.1842 in St. Anna am Aigen, gest. 18.3.1927 in Graz, Professor an der Universität, 1893 bis 1927 Bischof der Diözese Seckau.

173) Bericht in: Grazer Volksblatt, 23. und 25.10.1922.

174) Gedenkartikel in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958.

175) Roman L o i d o l t, in: Steirische Bauernbündler, 13.7.1958; Grazer Volksblatt, 17.8.1933.

Die Reihe der Konzerte im Seminar setzte Faist im Februar 1924 mit einer größeren Aufführung fort¹⁷⁶⁾; den "Sieben Worten des Erlösers" von Haydn stellte er bei einer Aufführung im Februar 1925 einen längeren Vortrag voran¹⁷⁷⁾. Ein Jahr später stand wieder Rombergs "Lied von der Glocke" auf dem Programm¹⁷⁸⁾, Chöre von Beethoven, Händel und Haydn waren in einem Konzert am 20. Februar 1927 zu hören¹⁷⁹⁾. Im März 1927 beteiligten sich die Lehrer und Schüler der Anstalt am Begräbnis von Bischof Leopold, zum Gottesdienst im Dom sang der Seminarchor unter Faist dessen "Zweites Requiem in d" op. 33¹⁸⁰⁾. Im Jahre 1928 führte Faist das schon öfter gesungene Oratorium "Die heilige Cäcilia" von Michael Haller auf¹⁸¹⁾, das Orchester war aus Mitgliedern der Philharmoniker zusammengestellt, den Orgelpart besorgte Rudolf von Weis-Ostborn, nachdem Johann Georg Meurerer 1920 in die Schweiz gegangen war¹⁸²⁾. Das fünfundzwanzigste Priesterjubiläum des neuen Bischofs Ferdinand Pawlikowski bildete den Anlaß für eine Feierstunde im Juni 1928, Faist dirigierte Chöre aus den "Jahreszeiten" von Haydn¹⁸³⁾; Chorstücke von Franz Schubert standen im Mittelpunkt einer Schubertfeier zu dessen hundertstem Todestag im November 1928¹⁸⁴⁾. Am 27. Oktober gestaltete Faist mit seinem Chor den musikalischen Teil der Papst-Feier der Grazer Katholiken im Stephaniensaal¹⁸⁵⁾. Faists letzte Aufführung im Seminar als Leiter des Chores der Anstalt waren einige Chorstücke bei einer Akademie im Mai 1931¹⁸⁶⁾. Im Schuljahr 1930/31 war Johann Walter¹⁸⁷⁾ in den Lehrkörper des Gymnasiums eingetreten¹⁸⁸⁾, er übernahm anfangs einen Teil des Gesangsunterrichtes und ab Herbst 1931 alle Chorabteilungen¹⁸⁹⁾, auch die Festkonzerte standen seit 1932 unter seiner Leitung. Für Faist waren sie schon beschwerlich geworden; er konnte auf ein lan-

175) Roman Loidolt, in: Steirischer Bauernbündler, 13.7.1958; Grazer Volksblatt, 17.8.1933.

176) Jahresbericht 1923/24, S.12.

177) Jahresbericht 1924/25, S.12.

178) Jahresbericht 1925/26, S.16.

179) Jahresbericht 1926/27, S.21.

180) ebenda.

181) Jahresbericht 1927/28, S.22.

182) SuppanL S.376, Art. Meurerer.

183) Jahresbericht 1927/28, S.22.

184) Jahresbericht 1928/29, S.25.

185) Jahresbericht 1929/30, S.29

186) Jahresbericht 1930/31, S.29.

187) Johann Walter, 1901 - 1959, Kaplan in Kainach bei Voitsberg und Feldkirchen, absolvierte die Musikakademie in Wien und war Faists Nachfolger im Seminar; vgl. SuppanL S.629, Art. Walter.

188) Jahresbericht 1930/31, S.7.

189) Jahresbericht 1931/32, S.5.

ges Wirken als Professor und Chorleiter zurückblicken, das auch seine Anerkennung gefunden hatte. Von kirchlicher Seite wurde er mit dem Titel eines "Fürstbischöflichen Geistlichen Rates" ausgezeichnet¹⁹⁰⁾ und zum "Päpstlichen Geheimkämmerer" (Monsignore) ernannt¹⁹¹⁾, staatlicherseits wurde ihm der Titel "Studienrat" verliehen¹⁹²⁾.

Im DCV Seckau setzte Faist seine Tätigkeit nach dem Krieg fort, für die Vereinsaufführungen zog er jetzt regelmäßig den Chor des Seminars heran. Die Aufführungen fanden meist im Dom statt, so im Mai 1927 mit der Messe "Oriens ex alto" von Max Filke und Stücken von Andrea Gabrieli und Palestrina¹⁹³⁾, im April 1928 mit der "Messe in C für Chor, kleines Orchester und Orgel" von Anton Bruckner und kleineren Werken von Caldara, Haller und Faist¹⁹⁴⁾. 1929 leitete Faist eine Aufführung der Marienmesse von Max Filke¹⁹⁵⁾, im folgenden Jahr die "Neunte Messe in h" von Moritz Brosig und Motetten von Orlando di Lasso und Haller¹⁹⁶⁾. 1931 dirigierte Faist als Präses des DCV die Vereinsaufführung dieses Jahres, am 26. April fand im Dom ein feierliches Hochamt statt¹⁹⁷⁾. Der Chor des Seminars sang Faists "Neunte Messe in B" op. 50 und Werke von Giovanni Croce und Palestrina, Rudolf von Weis-Ostborn wirkte an der Orgel mit, das Orchester bestand aus Mitgliedern der Grazer Philharmoniker; wie bei den früheren Aufführungen des Vereins wurden Teile des Propriums dem Choral entnommen. Im September veranstaltete der DCV einen Organisten- bzw. Choralkurs, Faist und Weis-Ostborn hielten die Vorträge¹⁹⁸⁾.

Zum letzten Mal leitete Faist eine Veranstaltung des DCV im Grazer Dom im Mai 1933, drei Monate vor seinem Tod. Er hatte dafür die "Missa solemnis" von Moritz Brosig ausgewählt und konnte einen schönen Erfolg für die Sache des Cäcilienvereins buchen¹⁹⁹⁾.

Als 1927 Bischof Ferdinand Pawlikowski die Nachfolge von Bischof Leopold antrat, überreichte Faist dem neuen Oberhirten einige Schriften über den Cäcilienverein und bat ihn, das Protektorat über den DCV zu übernehmen, was Bischof Ferdinand auch zusagte; Faist beabsichtigte die Leitung des DCV aus Altersgründen innaher Zukunft niederzulegen, doch wollte ihn der Bischof

190) Kirchliches Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese 1918, IX., S.99; Mus. Div. VII, 1919, S.17; CVO LIII, 1918, S.117.

191) dass., 1924, II., S.25; Jahresbericht 1923/24, S.12.

192) Jahresbericht 1928/29, S.25.

193) Bericht in: Mus. Div. XV, 1927, S.107; Jahresbericht 1926/27, S.21.

194) Bericht in: Mus. Div. XVI, 1928, S.163; Jahresbericht 1927/28, S.22.

195) Jahresbericht 1928/29, S.25.

196) Bericht in: Mus. Div. XVIII, 1930, S.103; Jahresbericht 1929/30, S.29.

197) Jahresbericht 1930/31, S.29.

198) Bericht in: CVO LXII, 1931, S.458/59.

199) Bericht in: Grazer Volksblatt, 27.5.1933.

noch weiter im Amt sehen. In einem Schreiben²⁰⁰⁾ des Bischofs vom 7. Jänner 1928 an Faist heißt es:

"... veranlaßt mich, Sie, Monsignore, zu bitten, daß Sie auf dem Posten des Präses des Diözesan-Cäcilien-Vereines, zu dem Sie das Vertrauen der Vereinsmitglieder bestellt hat, noch weiter verbleiben, bis in fernerer Zeit eine entsprechende Kraft soweit ertüchtigt ist, um Ihre Last übernehmen zu können.

Ich selbst nehme es gerne zur Kenntnis, daß ich durch die Bestimmungen der Normalstatuten als Protektor des Cäcilien-Vereines zu fungieren habe und werde mich selbstverständlich bemühen, meine diesbezüglichen Verpflichtungen zu erfüllen."

Viel Zeit verblieb Faist nicht mehr, um für den DCV wirken zu können, er bemühte sich vor allem um die genannten Vereinsaufführungen und das neue Gesangsbuch.

Die letzte große Tat Faists für die Kirchenmusik der Diözese stellte seine Arbeit am neuen Diözesan-Gesangbuch dar. Seit der Herausgabe des "Hosanna" von 1885 war kein offizielles Gesangbuch erschienen, der Krieg hatte Hindernisse in den Weg gelegt, Bischof Leopold war an diese Aufgabe nicht mehr herangegangen. 1920 waren zwar manche Vorarbeiten bereits geleistet, doch trugen sie nur privaten Charakter²⁰¹⁾; erst 1929 nahm sich der neue Bischof dieser Sache an, er beauftragte Franz Puchas, den Vorsitz einer Kommission zu übernehmen, die das Gesangbuch herausgeben sollte. Ihr gehörten Faist, sein späterer Nachfolger Johann Walter, Josef Weinzierl²⁰²⁾, der Nachfolger Meuerers an der Herz-Jesu-Kirche, und andere an²⁰³⁾. Der Bischof wünschte ein Gesangbuch, das "der Eigenart der Steirer entsprechend" gestaltet sein sollte²⁰⁴⁾. Dafür war Faist der rechte Mann, er nahm trotz seines Alters die praktischen Arbeiten am "Lobet den Herrn" in Angriff. An eigenen Werken fanden die Erste Singmesse "Kommet, Christen, anzubeten" op. 32 Aufnahme in das Gesangbuch, ebenso einige Lieder aus op. 20 und op. 22 (Komm, Heiliger Geist, Lied zum hl. Josef und Aloisiuslied). Faists wichtigsten Beitrag stellten aber die Liedsätze dar, zu 73 von den insgesamt 109 Liedern und Gesängen schrieb er die Sätze und Orgelbegleitungen, der Großteil stammte somit von ihm; "eine gewaltige Leistung, die er trotz seiner schon auftretenden Kränklichkeit in kurzer Zeit bewältigte"²⁰⁵⁾. Das "Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch Lobet den Herrn" erschien schließlich 1932 bei "Styria" in Graz; die vierte Auflage von 1956 enthielt noch 49 Sätze von Faist.

200) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

201) Mus. Div. VIII, 1920, S.22.

202) geb. 28.3.1886 in Heiligenkreuz am Waasen, gest. 5.11.1953 in Graz, Schüler von Faist, Chordirektor an der Herz Jesu-Kirche; vgl. Weißenböck S.405, Art. Weinzierl; Suppan S.637, Art. Weinzierl.

203) Brief von Bischof Pawlikowski an Puchas vom 17.8.1929, Personalakt Puchas, Diözesanarchiv Graz.

204) ebenda.

205) Franz P u c h a s , in: Grazer Volksblatt, 15.8.1933.

Während der Zeit vor 1920 hatte Faist in Fridolin Suter, dem Bischöflichen Kommissar in Bischofszell (Schweiz), einen Freund gefunden. Faist hielt sich in den zwanziger Jahren während des Sommers immer in der Schweiz auf, er gewann dort einen großen Bekanntenkreis, der seine Werke kannte und schätzte²⁰⁶). Die "Neunte Messe in B" op. 50 trägt die Widmung: "Seiner Gnaden, dem Prälaten Dr. Fr. Suter, bischöfl. Kommissar in Bischofszell (Schweiz), dankbar gewidmet". Weitere Kontakte hatten sich zu Friedrich Frei in Luzern ergeben, dem Ersten Vizepräsidenten des ACV. Eine andere Reise führte Faist im heiligen Jahr 1925 nach Rom²⁰⁷), eine Fahrt nach Palästina war für 1919 geplant, kam aber nicht zustande²⁰⁸).

Bei der XXII. Generalversammlung des ACV im Herbst 1926 in Innsbruck wurde Faist zum Zweiten Vizepräsidenten des Vereins gewählt²⁰⁹). Er war in dieser Zeit der einzige offizielle Vertreter des ACV in Österreich, alle übrigen Präsesstellen in den österreichischen Diözesen waren unbesetzt²¹⁰). Der ACV wollte "allgemeinen" Charakter besitzen und auch einem Österreicher eine Funktion im Vorstand übertragen. Dazu kam noch, daß der Zweite Vizepräsident für die Finanzen des ACV zu sorgen hatte und Faist auch - Mathematiker war. Frei meinte dazu²¹¹):

"Dem Mathematikprofessor schob man das Amt des Rechnungsführers zu. Er war nicht zu beneiden: die Vereinskasse war vollständig erschöpft. Aber die österreichische Gemütlichkeit kam darob nicht ins Wanken, wie seine humorvolle Rechnungsablage an der Hauptversammlung 1930 in Luzern zeigte, die allen Teilnehmern unvergeßlich ist."

Dieses Amt hatte Faist bis 1931 inne, die weite Entfernung von Köln erschwerte ihm allerdings die Arbeit und so bat er in diesem Jahr um die Befreiung von dieser Tätigkeit²¹²). Bis in seine letzte Zeit blieb er aber im Einsatz für den ACV, er nahm noch im Juli 1932 an der XXV. Generalversammlung in Regensburg teil²¹³).

Faists Kompositionen dieser Zeit nach 1918 führten die bisherige Linie weiter. Einige größere Werke ragen hervor: Das ungedruckt gebliebene "Te Deum" op. 36, das erst zu Ostern 1937 aufgeführt wurde²¹⁴), die "Neunte Messe in B" op. 50, 1922 beim Steirischen Katholikentag uraufgeführt, die letzten

206) Franz M o i ß l , in: Mus. Div. XXI, 1933, S.110/11; Aufführungen in Zürich s. Mus. Div. XIV, 1926, S.109.

207) Mitteilung von Univ.-Prof. DDr. Franz Zehrer, Graz; persönliche Erinnerungen bei: Hanns K o r e n , Momentaufnahmen, Graz 1975, S.33 - 37.

208) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

209) CVO LXIV, 1933, S.276.

210) CVO LXIV, 1933, S.51.

211) ebenda, S.276.

212) CVO LXII, 1931, S.220.

213) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

214) Vermerk auf dem Autograph in der Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

Messen op. 52, 56 und die ungedruckte "Zwölfte Messe in D" op. 58; Faist brachte sie selbst am 25. Mai 1933 (Christi Himmelfahrt) zur Uraufführung²¹⁵⁾. Der Ersten Singmesse op. 32 von 1915/16 schlossen sich an die Zweite Singmesse "Singt dem Herrn im Heiligtume" op. 46 und die Dritte Singmesse "Herr, wir kommen schuldbeladen" op. 55 von 1925/26. Letztere erschien in zwei Ausgaben, für Männerchor und für vierstimmigen gemischten Chor. Faist vertrat hier dieselbe Richtung wie Vinzenz Goller oder Max Welcker, die der Gattung der "Deutschen Singmesse" in dieser Zeit starke Belebung verschafften. Diese Messen Faists waren vom Text her leichter verständlich als die lateinischen Messen und für den Volksgesang verwendbar, was ihnen weiteste Verbreitung sicherte, ihre Beliebtheit hielt bis in die allerjüngste Zeit an.

Deutsche Lieder aus der späten Zeit Faists sind in den opera 41, 42, 44, 49 und 51 zusammengefaßt, doch blieben nicht alle erhalten. Sehr bekannt wurden davon die Marienlieder op. 41 nach Gedichten von Auguste Poestion²¹⁶⁾, die Faist auch persönlich gekannt hatte; die Texte entnahm er ihrer zweiten Gedichtsammlung²¹⁷⁾, Gedichte aus der früheren Ausgabe²¹⁸⁾ finden sich in den "Mariengrüßen" op. 18 und den Liedern op. 20, 22, 24 und op. 31. Johann Georg Meurerer vertonte ebenfalls Texte von Poestion, etwa in seinen "Fünf Marienliedern" op. 58 oder den "Vierzehn deutschen Liedern" op. 64. Zu den lateinischen Kompositionen Faists zählen noch die "Lauretanische Litanei in C" op. 40, die "Fünf Tantum ergo" op. 48 und zahlreiche Offertorien. In das letzte Lebensjahr Faists fällt eine statistische Momentaufnahme²¹⁹⁾ der Kirchenmusikpflege in Österreich, sie erfaßt den Zeitraum von Oktober 1932 bis September 1933 und zeigt die Verbreitung der Werke Faists, die zu dieser Zeit alle vollendet waren. Die lateinischen Messen (Erste bis Elfte Messe²²⁰⁾, zwei Requien) wurden aufgeführt²²¹⁾ in 527 der insgesamt ca. 2500 Kirchen²²²⁾ Österreichs mit Pflege von Instrumentalmessen, etwa vergleichbar mit den Aufführungszahlen der Werke von Filke, Goller oder Mitterer; von diesen 527 Kirchen befinden sich 221 in der Diözese Seckau, also fast die Hälfte. Innerhalb der Diözese erklangen die Messen Faists sogar in zwei Drittel der Kirchen mit Aufführungen von Instrumentalmessen. Nach der Statistik waren am beliebtesten die Erste, Zweite, Dritte, Fünfte, Sechste, Neunte und Zehnte

215) Walter 1934, S.7; Gedenkartikel in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958.

216) Auguste Poestion, geb. 1885 in Bad Aussee, bei "Styria" in Graz tätig; verfaßte religiöse Lyrik.

217) "Aus Herzensgrund", Graz 1918.

218) "Ich möcht' ein Lied dir singen", Graz 1907.

219) Josef Gurtner, Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen, Baden bei Wien 1936; ders., Die Statistik im Dienste der Kirchenmusik, in: Singende Kirche II, 1954, S.73 - 77.

220) Die Zwölfte Messe op. 58 blieb ungedruckt (siehe oben).

221) Gurtner a.a.O., S.52 - 54.

222) ebenda, S.35.

Messe und das Erste Requiem. Propriengesänge und andere lateinische Kompositionen Faists waren in 214 Kirchen Österreichs zu hören²²³⁾, die deutschen Singmessen wurden in 321 Gotteshäusern aufgeführt²²⁴⁾, allen voran die Erste Singmesse "Kommet Christen, anzubeten" op. 32 in allein 213 Orten. Faists Bekanntheit beruhte auch auf seinen deutschen Liedern, sie befanden sich in 152 Kirchen auf dem Programm²²⁵⁾, in etwas größerer Anzahl als die Lieder von Goller, Griesbacher und Haller. Diese Untersuchung besitzt hohe Zuverlässigkeit und bietet außerdem den Vorteil, zeitlich mit dem Abschluß des Gesamtwerkes von Faist zusammenzufallen; die Aufführungen der Werke Faists dürften in dieser Zeit ihren Höhepunkt erreicht haben und die Statistik kann daher eine Vorstellung davon geben, wie weit sie in den österreichischen Diözesen verbreitet waren.

Faist erfüllte seine Aufgaben als Professor im Seminar und Präses des DCV bis zuletzt. Sein Alter machte ihm die Arbeit aber zunehmend schwerer, und so trat er mit Ende des Schuljahres 1932/33 im 69. Lebensjahr in den Ruhestand²²⁶⁾. In einem Brief²²⁷⁾ des Bischofs an Fridolin Suter vom 18. September 1933 heißt es:

"Volle 45 Jahre hat Msgr. Faist im Knabenseminar der Diözese wertvollste Dienste geleistet und er übte seinen Beruf bis zum letzten Augenblick, bis zum Erlahmen seiner Kräfte aus. In den letzten Monaten des Schuljahres war ihm der Unterricht schon recht schwer geworden. Die Zöglinge selbst merkten es, wie hin und wieder die physischen Kräfte versagten. Er hielt aber Stand bis zum Schulschluss. Im Juni trug er mir die Bitte vor, ihn nun in den Ruhestand treten zu lassen, betonte aber, dass er freiwillig sich noch immer für das Knabenseminar zur Verfügung stellen wolle, soweit seine Kräfte reichen. Dass diese Kräfte schon erschöpft waren, musste ich leider selbst feststellen. Dennoch hoffte ich mit dem Verewigten, dass er sich in den Ferienmonaten wieder etwas erholen und dann die Ruhe genießen werde."

Faist begab sich im Juli 1933 zur Kur nach Bad Gleichenberg, sie sagte ihm jedoch nicht zu; er hoffte, sein Herzleiden würde sich in einem Erholungs- und Genesungsheim am Achensee in Tirol bessern, doch mußte er bald in das Krankenhaus in Hall gebracht werden, wo er nach einem Schlaganfall am Vormittag des 12. August 1933 verstarb²²⁸⁾. Im Knabenseminar wurde Franz Seidl²²⁹⁾

223) ebenda, S.180, 194.

224) ebenda. S.246/47.

225) ebenda, S.231.

226) Brief des Ordinariats vom 28.6.1933, Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

227) Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

228) Pfarramt Hall, Sterbebuch 1929 - 1945, S.118; Pfarramt Riegersburg, Sterbebuch IX, S.41.

229) geb. 30.11.1893 in St. Anna am Aigen, Regens des Knabenseminars und später Direktor des Bischöflichen Seminars.

von Direktor Konrad Brandner beauftragt, Faist in die Heimat zurückzuholen. Er berichtet²³⁰⁾:

".... war Faists Ableben in der Steiermark durch die Zeitungen²³¹⁾ überall bekannt geworden, auch die Art und beiläufige Zeit der Durchfahrt des Fourgons durch die einzelnen Orte; so gab es unterwegs einige kurze Aufenthalte. In Haus i.E. wartete Prof. Dinawitzer²³²⁾, mit einer größeren Schar von der Kirche kommend, auf unseren Konvoi, und Kreisdechant Gruber hielt auf der Straße eine kurze Einsegnung. Weiter ging dann die Fahrt nach unserem Tagesziel, nach Liezen. Ähnlich war es am nächsten Tag in Leoben, auch dort erwartete uns eine ansehnliche Zahl von Priestern und Studenten. Nach der Ankunft in Graz wurde der Sarg am 15. August dann nach vollzogener Einsegnung vor dem Haustor durch Direktor Brandner an den endgültigen Bestimmungsort, in die Heimat des Toten, nach Riegersburg, gebracht, wo Hauptpfarrer Dr. Königer für das große zu erwartende Begräbnis am nächsten Vormittag alles Nötige vorgekehrt hatte. Und es wurde wirklich ein großes Begräbnis²³³⁾. Bischof Ferdinand kam selbst und hielt dem geschätzten Verstorbenen die Exequien und den Kondukt im Beisein mehrerer Domherren, einer großen Zahl von Priestern, Professoren und Studenten des Seminars und einer großen Schar trauernder Riegersburger. Dort, an der Umfassungsmauer des Friedhofes, wo eine Marmortafel seinen Namen kündigt, ruht nun diese große Persönlichkeit, groß in so vielfacher Hinsicht, und erwartet den Posaunenruf zur Auferstehung."

Bei der Totenmesse wurde Faists "Erstes Requiem in c" op. 12 aufgeführt.

Das Seminar gedachte seines Verstorbenen in einem Requiem am 25. September 1943 in der Hauskapelle²³⁴⁾. Zum zehnten Todestag fand 1943 im Grazer Dom ein feierliches Requiem statt²³⁵⁾, auch 1953 gedachte man des bedeutenden Mannes²³⁶⁾. Als sich 1958 der Todestag zum fünfundzwanzigsten Mal jährte, feierte das Seminar am 22. Juni in Riegersburg, dem Heimatort Faists, eine Gedächtnismesse, Faists Nachfolger Johann Walter leitete den Chor des Seminars²³⁷⁾. Die Heimatpfarre widmete Faist eine Gedenktafel an der Ostwand der Pfarrkirche, sie wurde an diesem Tag enthüllt; einige Zeit zuvor war am Geburtshaus des Komponisten in Stang eine Marmortafel angebracht worden.

230) Jahresbericht 1973/74, S.45 - 47, S.47.

231) Grazer Volksblatt (6-Uhr-Blatt), 12.8.1933; Tagespost, 13.8.1933; 6-Uhr-Blatt, 16.8.1933.

232) Johann Dinawitzer, Professor für Kunsterziehung am Seminar und Kollege Faists.

233) Berichte in: Grazer Volksblatt, 17.8.1933; Sonntagsbote Nr. 34, 20.8.1933.

234) Jahresbericht 1933/34, S.39; Nachrufe von Franz Moißl, in: Mus. Div. XXI, 1933, S.110/11; Friedrich Frei, in: CVO LXIV, 1933, S.276; Franz Puchas, in: Grazer Volksblatt, 15.8.1933; das Seminar war laut Faists Testament sein Universalerbe, Verlaßakt im Steiermärkischen Landesarchiv.

235) Schreiben im Personalakt Faist, Diözesanarchiv Graz.

236) Singende Kirche I, 1953, S.20 und S.30.

237) Gedenkartikel in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958; Sonntagspost, 22.6.1958; Steirischer Bauernbündler, 13.7.1958.

Das Bischöfliche Seminar in Graz bewahrt Faist ein bleibendes Andenken, am 19. März 1974 (Josefstag)

"wurde in der Seminarkapelle zum Gedächtnis an den nun vor über 40 Jahren verstorbenen Monsignore Professor Dr. Anton Faist ein festlicher Gottesdienst gehalten, bei dem unter Prof. Anglbergers bewährter Leitung die feierlich gehaltene Fünfte Messe von Faist, Op. 16, zu einer sehr erfreulich guten und präzisen Aufführung kam. Die Gedenkrede hielt Direktor Dr. Leopold, der seine, die Bedeutung und Verdienste Faists zumal für das Seminar nachhaltig betonenden Darlegungen mit dem Satze schloß: 'Faist soll nicht vergessen werden!' Mögen diese Worte nicht nur als ein pietätvolles Vorhaben, sondern als ein dankschuldiges Gelöbnis des Seminars an den großen Toten gesagt sein!"²³⁸⁾

Nicht nur das Seminar hält Faists Werk in Ehren, auch die Kirchenmusikpflege in der Steiermark hat ihm viel zu verdanken, seine Verdienste sichern Faist einen Platz unter den großen Männern der Diözese.

²³⁸⁾ Seidl, a.a.O., S.47.

II. MUSIKALISCHE WERKE

1. Kirchenmusikalischer Hintergrund und allgemeine Einflüsse

Faist gehört zu jener Gruppe von Priesterkomponisten, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert mit ihren Werken die kirchenmusikalische Praxis beherrschten. Im deutschen Sprachraum schlossen sie sich meist dem ACV als der offiziellen Institution an, die für die Verbreitung ihrer Werke sorgte, wenn sie nur den liturgischen Anforderungen entsprachen. Künstlerische Kriterien wurden zurückgestellt, wenn es galt, ein Werk in den Vereinskatalog aufzunehmen und damit die Aufnahme in das Repertoire der Kirchenchöre zu empfehlen.

Der älteren Generation des Cäcilianismus mit Franz X. Witt, Michael Haller und Franz Nekes folgte eine Reihe von jüngeren und der zeitgenössischen Musik gegenüber aufgeschlosseneren Komponisten wie Ignaz Mitterer, Peter Griesbacher und Vinzenz Goller. Vom Purismus des frühen Cäcilianismus zeugt die Ablehnung vieler kirchenmusikalischer Werke von Franz Liszt und Anton Bruckner, dessen Kirchenmusikstil vor allem erst durch Griesbacher innerhalb des Cäcilianismus offizielle Anerkennung fand²³⁹⁾. In diese Richtung Bruckner - Griesbacher ist Faist mit seinen Werken einzuordnen²⁴⁰⁾. Er steht von seiner Ausbildung her in der Tradition jener Kirchenmusiker, die ihren eigenen Schülerkreis unterrichteten und auf diese Weise die Kontinuität wahrten.

Im Wiener Bereich ist diese Kontinuität und Tradition besonders stark ausgeprägt²⁴¹⁾, Simon Sechter²⁴²⁾ als Theoretiker und Anton Bruckner als Komponist

239) Karl Gustav F e l l e r e r , Bruckners Kirchenmusik und der Cäcilianismus, in: ÖMZ XXIX, 1974, S.404 - 412, S.411.

240) Mit Griesbacher hat Faist außer den Lebensdaten auch die Grundzüge der Biographie gemeinsam; Griesbacher war wie Faist Priesterkomponist und Seminarlehrer, später an der Kirchenmusikschule in Regensburg; Faist schätzte Griesbachers Werke sehr.

241) Manfred W a g n e r , Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd.38, Regensburg 1974, S.13 - 23.

242) Ernst T i t t e l , Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Martin Vogel. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd.4, Regensburg 1966, S.163 - 201, S.178ff.

übten eine beträchtliche Wirkung im süddeutschen Raum aus. Faists Lehrer Andreas Strempfl kam von der Fundamentalbaßtheorie Sechters her, er versuchte sogar, diese den Organisten für Improvisationen nahe zu bringen und veröffentlichte einen Auszug²⁴³⁾ aus Sechters grundlegendem Lehrwerk²⁴⁴⁾. Der Unterricht Faists bei Strempfl erfolgte im Sinne dieser Richtung, er eignete sich die theoretischen Kenntnisse daher nach Sechters Lehrbuch an.

Die Instrumentalmessen Faists liegen auf der Linie Rheinberger - Weirich - Meurerer²⁴⁵⁾, was die Verwendung des Orchesters betrifft; für ihre Form nahm er sich wie diese Komponisten Haydn und Mozart zum Vorbild. Diese Einflüsse bei Faist gehen zurück auf die Unterweisung durch Weiß und Meurerer und seine Zeit im Stift Heiligenkreuz, die am Anfang seiner Vertrautheit mit diesem Stil stand.

Die Harmonik in den Werken Faists lehnt sich an jene Bruckners und Mendelssohn Bartholdys an; Faist war mit ihren Werken durch die Aufführungen im Seminar bestens vertraut, vor allem die Oratorien Mendelssohns brachte er oft zur Aufführung. Zu diesen Elementen tritt bei Faist eine große Volksnähe in einer Sangbarkeit, die dem musikalischen Empfinden des süddeutschen und österreichischen Raumes entspricht. Deutlicher als in den Messen findet sich diese Eigenschaft in den Liedern, wenn sie auch das Gefühlsmoment oftmals zu sehr betonen.

Die von Faist gepflegten Gattungen entstammen zum allergrößten Teil der Vokalmusik. Da er aus der Chorpraxis kam, lag es für ihn nahe, für diese Besetzung zu schreiben; auch brachte es seine beinahe ausschließliche Beschäftigung mit Kirchenmusik mit sich, daß die Vokalmusik im Vordergrund stand, der in der Kirchenmusik immer eine vorrangige Stellung zuerkannt war.

Im Folgenden wird das Werk Faists nach den einzelnen Gattungen untersucht; aus methodischen Gründen kommt dabei der Übersicht - mit Beispielen zur Verdeutlichung der Aussagen - ein größeres Gewicht zu als der Analyse einzelner Werke; diese wurde zwar vorgenommen, doch scheint es bei der geringen Zahl an

243) Simon Sechters Modulationstheorie, Bearbeitet für die Musica Sacra von Andreas Strempfl, in: Mus.Sac. XIII, 1880, S.63 - 66, 75 - 78, 88 - 91, 110 - 112.

244) Simon Sechter, Die Grundsätze der musikalischen Komposition, 3 Bde, Leipzig 1853/54.

245) Erich Schenk, Instrumentale Kirchenmusik, in: Bericht vom Zweiten internationalen Kongreß für katholische Kirchenmusik Wien 1954, Wien 1955, S.174 - 183, S.178.

Gattungen und der Starrheit der Formen nicht sinnvoll zu sein, diese in aller Ausführlichkeit darzustellen.

2. Lateinische Messen und Requien

Überblickt man die Messen, so zeigt sich eine einfache Anordnung ihrer Grundtonarten. Faist zog die gebräuchlichsten (Dur-) Tonarten heran und begann mit C-dur:

| | | |
|--------------|----|------|
| 1. Messe op. | 3 | in C |
| 2. | 5 | D |
| 3. | 8 | Es |
| 4. | 10 | D |
| 5. | 16 | F |
| 6. | 25 | G |
| 7. | 30 | A |
| 8. | 38 | F |
| 9. | 50 | B |
| 10. | 52 | G |
| 11. | 56 | C |
| 12. | 58 | D |

Er ging nicht nach der chromatischen Skala vor, sondern beschränkte sich auf die üblichen und leichter ausführbaren Tonarten. Statt einer Messe in E folgt auf die 3. Messe in Es wieder eine D-Messe, die 8. Messe steht an Stelle von As in F, die 10. Messe bringt nicht H, sondern G, in der 11. Messe schließt sich der Kreis dieser etwas schematischen Wahl der Tonarten mit C-dur; die 12. Messe setzt wieder mit D fort. Die Molltonarten blieben den Requien op. 12 und op. 33 vorbehalten, die Reihenfolge von c-moll und d-moll läßt eine ähnliche Absicht erkennen.

Wie sehr die Gestaltungsprinzipien der Messen von der Wiener Klassik her kommen, läßt sich vor allem an ihrer formalen Anlage zeigen. Die Dreiteiligkeit des "Kyrie" ergibt sich aus dem Text selbst. Das in der Mitte stehende "Christe" hebt sich von den Rahmenteilern ab durch ein etwas rascheres Tempo (3., 9., 11. Messe) oder durch die Verwendung des Soloquartetts (1., 5., 7., 10. Messe). Beispiele für diese Art der Besetzung finden sich bei Haydn, etwa in der "Messe in B" ("Theresienmesse") HV XXII/12.

Das "Gloria" eröffnet Faist nur in der 6. und 9. Messe mit der Intonation "Gloria in excelsis Deo", alle übrigen "Gloria"-Sätze beginnen mit "Et in terra pax hominibus"; die 6. und 9. Messe erscheinen dadurch als Festmessen besonders hervorgehoben. Die Anlage des "Gloria" folgt immer derselben Form, deren Erstarrtheit sehr auffällt. Einem rascheren Teil - in allen (!) Messen "Allegro moderato" - folgt bei "Qui tollis" ein langsamer Abschnitt; das erste Tempo wird bei "Quoniam tu solus Sanctus" wieder aufgenommen. Diese allgemein übliche Einteilung traf auch Bruckner in seiner "Messe in f-moll", wo

der langsame Mittelabschnitt einen "wirkungsvollen Gegensatz"²⁴⁶⁾ zu den beiden Außenteilen bildet. Reste der Haydn'schen Teilung²⁴⁷⁾ bei "Gratias agimus tibi" sind durch die Solopassagen an dieser Textstelle noch vorhanden. Wie im "Kyrie" der erste und dritte Teil einander thematisch mehr oder weniger genau entsprechen (ausgenommen 3. und 11. Messe), so gleichen sich auch die Anfänge der Außenteile des "Gloria" (ausgenommen 3., 9., 12. Messe); trotz geringfügiger Veränderungen ist dies immer klar erkennbar, etwa in der 10. Messe:

Allegro moderato.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

Allegro moderato.
Kl. Hr.

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus tu so-lus Do-minus, tu so-lus Al-ti-si-mus

Allegro moderato.
Man. Ped.

Bei "Cum Sancto Spiritu" im dritten Teil des "Gloria" beginnt meist ein fugenähnlicher Abschnitt (außer in der 4., 7., 8. Messe), ähnlich den Schlußfugen in den "Gloria"-Sätzen bei Haydn. Faist beschränkt sich allerdings auf einen oder zwei fugierte Einsätze, eine vollständige Fuge findet sich nur in der 6. Messe; der Satz geht bald wieder in Homophonie über, was als Zugeständnis an die technische Leistungsfähigkeit vieler Chöre zu verstehen ist. Als Beispiel sei eine Stelle aus der 2. Messe angeführt:

246) Horst-Günther S c h o l z , Die Form der reifen Messen Anton Bruckners, phil. Diss., Berlin 1961, S.94.

247) Alfred S c h n e r i c h , Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien 1909, S.26 - 29; Carl-Maria B r a n d , Die Messen von Joseph Haydn, Würzburg 1941, S.38, 72, 332, 388; Ernst T i t t e l , Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961, S.190.

so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste. Cum
Cum san-cto Spi-ri-tu in

san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i, cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a
glo-ri-a De-i, cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a

De-i Pa-tris. Cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i, in glo-ri-a

in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. A-men.
A-men. A-men.

Die Taktarten in den drei Teilen des "Gloria" gleichen einander in den meisten Messen, in der 3., 9., 10. und 12. Messe kontrastiert der Dreivierteltakt im Mittelteil zum Viervierteltakt der Rahmentheile.

Wie im "Gloria" gleicht sich auch in den "Credo"-Sätzen die formale Anlage sehr stark. Wegen seiner größeren Länge wird das "Credo" in fünf Abschnitte geteilt. Dem mäßig raschen Anfangsteil folgt bei "Et incarnatus est" ein langsamer Abschnitt, der einem Solisten oder dem Soloquartett übertragen ist. Das Anfangstempo tritt wieder bei "Et resurrexit" ein, in der 1., 2., 6., 7., 8. und 10. Messe wird das Zeitmaß gegenüber dem Anfang etwas beschleunigt. Der vierte Teil beginnt in einem langsameren Tempo mit dem Text "Et in Spiritum Sanctum", in der 8. und 9. Messe von Solostimmen vorgetragen; die 3. und 4. Messe weisen hier keine Zäsur auf. Der letzte Abschnitt setzt mit "Et unam sanctam" ein; eine andere Teilung zeigen die 1., 2., 7. und 12. Messe, die erst bei "Et vitam" einen Tempowechsel bringen. Das abschließende "Amen" fügt sich regelmäßig in diesen Teil ein, es ist in keiner Messe selbständig und in größerem Rahmen vertont. Bei der 4. und 11. Messe gliedert sich das "Credo" in nur vier Abschnitte, nach "Et in Spiritum Sanctum" tritt keine Änderung des Tempos oder der Taktart mehr ein. Schlußfugen im Sinne fugato-mäßiger Einsätze stehen nur in den ersten drei Messen, von einer eigentlichen Fuge größeren Stils hat Faist in allen Messen abgesehen. Neben den erwähnten Erleichterungen für viele Chöre ergaben sich dadurch auch kürzere Dauern, die den liturgischen Anforderungen einer nicht allzu großen Ausdehnung Rechnung trugen. Eine künstlerische Entfaltung war in diesem Umfang jedoch nicht möglich, denn - und dies trifft allgemein gesehen auf viele Werke Faists zu - "musikalische Größe ist vom äußeren Umfang und Format der Werke ... nicht unabhängig; auf engem Raum, dem einer Invention oder eines Strophengesanges, ist sie kaum vorstellbar"²⁴⁸).

Eine Auflockerung der "Credo"-Sätze erreicht Faist - in der Tradition der Klassiker - durch eingefügte Solopassagen bei "Et in unum Dominum" (6., 8., 11. Messe), "Et ex Patre natum" (2., 6., 8. Messe) und "Confiteor unum baptisma" (11. Messe). Thematische Beziehungen wie im "Gloria" lassen sich im "Credo" kaum nachweisen; jeder Teil bringt einen neuen Gedanken, der kurz durchgeführt wird. Eine dichte thematische Arbeit aber bleibt dieser Musik fremd, sie erweckt eher den Eindruck des ständig Fließenden und aneinander Gereihten, wie ein Ausschnitt aus der 8. Messe zeigt (vierter Teil des "Credo") (s. folgendes NB).

Die "Sanctus-Benedictus"-Gruppe gliedert sich dem Text folgend in vier Teile: "Sanctus", "Hosanna", "Benedictus" und "Hosanna". Der erste Abschnitt in meist mäßig schnellem Tempo wird in einigen Messen (1., 2., 4., 6., 7., 11.) bei "Pleni sunt coeli" nochmals mehr oder weniger deutlich unterteilt,

248) Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967, S.133.

A

A'

Andante.

qui ex Pa-tre Fi-li-

Et in Spi-ri-tum san-ctum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem,

qui ex Pa-tre Fi-li-

Andante.

Man. Sed.

Kl.

A''

B

o-que pro-ce-dit.

Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur et

o-que pro-ce-dit.

1.H. Orch.

Man. Sed.

con-glo-ri-fi-ca-tur, qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et

rit.

Orch. rit.

f.

was wieder von der Satzgliederung Haydns hergeleitet werden kann. ("Nicolai-messe" HV XXII/6, "Missa in tempore belli", "Paukenmesse" HV XXII/9, "Theresienmesse" HV XXII/12), Mozart läßt hingegen meist erst bei "Hosanna" einen rascheren Teil folgen²⁴⁹⁾.

Faist übernahm diese Gliederung und bringt beim ersten "Hosanna" in fast allen Messen (ausgenommen 7. und 12. Messe) einen Fugato-Teil, der zu einer kleinen Fuge ohne Zwischenspiele und mit ganz kurzer Engführung erweitert sein kann (1., 5., 9., 10. Messe). Das "Sanctus" steht immer in geradem Takt, in den meisten Messen (ausgenommen 1., 2., 4. Messe) bildet der ungerade Takt des "Benedictus" einen Gegensatz dazu. Die Solisten tragen den Text einmal vor, der Chor wiederholt ihn; das Tempo entspricht dem langsamen ersten Teil des "Sanctus". In diesem Abschnitt tritt der "pastorale" Charakter der 6. Messe ("Missa pastoralis") besonders hervor, wie das Beispiel zeigt:

The musical score is for the Benedictus of the 6th Mass (Missa pastoralis) by Franz Xaver Faist. It is written in 6/8 time, marked 'Andante.' and 'Soli.' for the vocal parts. The score features a vocal soloist (Soli.) and a choir (Chor.). The vocal parts enter with 'Be - ne - di - ctus, qui' and 've - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,'. The piano accompaniment includes strings (Str.), flute (Fl.), and woodwinds (2. Cl. H., 1. Cl.). The piano part is marked 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

249) Alfred S c h n e r i c h , Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien 1909, S.47.

no-mi-ne Do-mi-ni. *Tutti.* Be-ne-dictus, qui ve-nit in no-mi-ne

Do-mi-ni.

Cl. H. Fl.

Vor allem diese Taktart ist es, die auch im "Kyrie" und "Credo" ("Et incarnatus est") dieser Messe das Gepräge der Pastoralmesse gibt²⁵⁰). Das zweite "Hosanna" gleicht entweder vollständig dem ersten ("ut supra" in der 10. Messe) oder wiederholt es mit nur geringfügigen Änderungen.

Das "Agnus Dei" als langsamer und letzter Satz beginnt in der Mehrzahl der Messen (ausgenommen 3., 4., 9. Messe) mit Solostimmen, die sich zweimal bei "miserere nobis" mit dem Chor abwechseln, das dritte "Agnus Dei" wird immer vom ganzen Chor gesungen. Eine Unterteilung des Satzes erfolgt regelmäßig bei "Dona nobis pacem". In jeder Messe wiederholt sich hier der Beginn des "Kyrie", meist von "Kyrie" I (1., 2., 4., 6., 7., 8., 9., 10. Messe), "Kyrie" II (3., 5., 11. Messe) oder "Christe" (12. Messe). Nicht so deutlich wie in den übrigen Messen sind diese Beziehungen in der 5., 6., 9. und 11. Messe zu erkennen. Die 7. Messe zeigt in charakteristischer Weise die Verbindung zwischen "Kyrie" und "Dona":

p Ky-ri-e e-lei-son, *mf*

Cl. H. Fl. Ty.

Moderato. do-na no-bis pa-cem, *p*

do-na no-bis pa-cem

Moderato. pa-cem

250) Altman K e l l n e r , Zur Stilbestimmung der Pastoralmesse, in: ÖMZ XXVI, 1971, S.674 - 685.

Diese Reprise des "Kyrie" im letzten Teil der Messe geht auf Haydn ("Nicolai-messe") und Mozart zurück, die damit ein Element der Sonatenform auf die Großform der Messe übertrugen. Ein Beispiel dafür findet sich bei Mozarts "Missa brevis in C" ("Spatzenmesse") KV 220 (196b) (s. nebenstehendes NB).

Im 19. Jahrhundert wurde die Entsprechung "Kyrie" - "Dona" zu einem feststehenden Bestandteil der Messenkomposition²⁵¹⁾ und zur allgemeinen Formel, Beispiele dafür sind Messen von Johann Georg Meurerer ("Missa i.h. St. Joseph[i] Patroni Styriae" op. 52, Missa "O crux benedicta" op. 79), August Weirich ("Missa solemnis in honorem purissimi Cordis B.M.V.") und Peter Griesbacher ("Missa Mater admirabilis" op. 86).

In den beiden Requiem wandte Faist ähnliche Grundsätze an, im 1. Requiem entsprechen einander der Beginn des "Introitus" und ein Teil der "Communio"; das 2. Requiem ist nach denselben Prinzipien gestaltet, das hier mitkomponierte "Libera" verwendet wie jenes im 1. Requiem ("Libera" op. 12b) das Thema des Introitus, was aus den folgenden Beispielen hervorgeht:

do - na
Re - qui - em æ - ter - - nam do - na e - is Do mi - ne,

Do - mi - ne,
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te æ - ter - na
Allegro moderato.
Do - mi - ne,

251) Alfred S ch n e r i c h , Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien 1909, S.103.

Ky - ri - e e - lei son, e - lei son,
 Ky - ri - e e - lei son, e - lei son,
 Ky - ri - e e - lei son, e - lei son,
 (Ped.) (Man.)

do - na do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis pa - cem,
 (Man.)

Die Requien gleichen einander in der Form vollständig, sie umfassen je zehn Sätze (das zum 1. Requiem gehörige "Libera" op. 12b mitgezählt), die ihrerseits immer an genau denselben Textstellen Zäsuren aufweisen. Diese Ähnlichkeit reicht auch in einzelne Elemente der Melodik und Rhythmik hinein; so besteht zwischen den Anfängen der "Offertorien" im 1. und 2. Requiem kein wesentlicher Unterschied, die Deklamation ist völlig identisch:

The image displays two musical excerpts from Requiem Masses, likely by Franz Liszt, comparing the beginning of the 'Offertory' (Offertorien) in the first and second Requiems. The first excerpt is marked 'Andante.' and the second 'Moderato.' Both feature a vocal line (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Do-mi-ne Je-su Chri-ste rex glo-ri-ae, li-be-ra'.

Andante.

p Do-mi-ne Je-su Chri-ste rex glo-ri-ae, *mf* li-be-ra

Moderato.

p Do-mi-ne Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae,

Moderato.

p Str. Orch.

Die Beispiele machen deutlich, daß Faist in formaler Hinsicht den Messentyp der "Wiener Klassik" übernahm. Dies geschah aber nicht in direkter Weise, vielmehr ist dieser Typ der Messe durch die standardisierte Messenform des 19. Jahrhunderts gefiltert. Die Formelhaftigkeit gewann die Oberhand und ließ dem Komponisten nur mehr sehr wenig Spielraum, die Erstarrung breitete sich aus. Eine der Ursachen war die stets gleichbleibende Unterteilung des Textes, die in der Klassik noch variiert wurde, nun aber nur mehr stereotyp wiederholt wird; allgemein gesehen war die Tendenz des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend, Formen eher zu konservieren und auszubauen als neu zu schaffen.

Zum Gerüst der Form kommt das Schema der verwendeten Tonarten, das seinerseits vom Formaufbau abhängt; über das eine Schema wird das andere gelegt, Abweichungen bleiben in beiden Fällen eine Ausnahme. Das "Kyrie" steht in der Haupttonart der Messe oder ihrer (Moll-) Parallele, schließt aber immer in Dur. Das "Gloria" beginnt in der Haupttonart (ausgenommen 6., 8., 10. Messe), der Mittelteil steht in der Hälfte aller Messen wieder in der parallelen Molltonart, sonst in Dur, der dritte Teil in der Haupttonart. Das "Credo" eröffnet mit der Messentonart, seine einzelnen Teile bringen immer die Tonart der Ober- oder Unterdominante, es schließt jedoch in allen Messen in der Grundtonart. Diese bzw. die Ober- oder Unterdominanttonart treten auch am Beginn des "Sanctus" auf, "Hosanna", "Benedictus" und zweites "Hosanna" sind in der Tonart der Ober- oder Unterdominante der Messentonart komponiert, meist im Kontrast zum "Sanctus". Die Mollparallele oder -variante der Haupttonart erscheint wieder im "Agnus Dei", das - und mit ihm die ganze Messe - ohne Ausnahme in dieser schließt. Einen genauen Überblick gibt die folgende Tabelle:

| Messe | Kyrie I | | | Christe | Kyrie II | | | Et in terra pax hominibus | | | Qui tollis | Quoniam tu solus Sanctus | Patrem omnipotentem | | | Et incarnatus est | Et resurrexit | Et in Spiritum Sanctum | | Et unam sanctam (Et vitam) | Sanctus | | | | 1. Hosanna | Benedictus | 2. Hosanna | 1. Agnus Dei | | | | 2. Agnus Dei | 3. Agnus Dei | Dona nobis pacem |
|-------|---------|----------------|------|---------|----------|------|----|---------------------------|----|----------------|----------------|--------------------------|---------------------|----|----------------|--------------------|---------------|------------------------|----|----------------------------|---------|-----------|----|---|------------|------------|------------|--------------|--|--|--|--------------|--------------|------------------|
| 1. | C | G | C | | C | G | C | | C | Es | C | C | C | C | Es | C | C | C | C | C | C | F | F | c | c | c | C | | | | | | | |
| 2. | h | D, h | h, H | | D | h | D | | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | D | d | F | d | D | | | | | | | |
| 3. | Es | B | Es | | Es | B | Es | | Es | As | As | As | Es | Es | As | As | As | Es | Es | Es | Es | Es | Es | c | Es | c | Es | | | | | | | |
| 4. | D | D _V | D | | D | g | D | | D | D _V | D | D | D | D | D _V | D | D | D | D | D | G | G | G | d | F | d | D | | | | | | | |
| 5. | d | F | d, D | | F | F | F | | F | F | F | F | F | F | F | F | F | F | B | F | F | F | F | F | F | F | F | | | | | | | |
| 6. | G | G | G | | D | h, D | D | | G | G | C | C | G | G | G | C | C | G | D | D | G | D | D | G | G | G | G | | | | | | | |
| 7. | A | D | A | | A | F | A | | A | A | A _V | A | A | A | A | A _V | A | A | D | D | A | D | D | a | C | a | A | | | | | | | |
| 8. | F | F | F | | C | a, F | C | | F | C | F | C | C, F | F | C | F | C | C, F | C | C | F | F | F | d | F | d | F | | | | | | | |
| 9. | g | B | g, B | | B | g | B | | B | Es | B | Es | B | B | Es | B | Es | B | B | B | Es | B | B | b | Des | b | B | | | | | | | |
| 10. | G | C | G | | C | Es | C | | G | D | C | C | G | G | D | C | C | G | C | C | G | C | C | e | e | G | G | | | | | | | |
| 11. | C | G | C | | G | G | G | | C | G, D | D | G | G | C | G, D | D | G | G | C | C | G | C | C | a | C | a | C | | | | | | | |
| 12. | h | D | D | | D | D | D | | D | D | D | D | G | D | D | D | D | G | D | D | G | D | D | h | D | h | D | | | | | | | |
| | Kyrie | | | Gloria | | | | | | Credo | | | | | | Sanctus Benedictus | | | | | | Agnus Dei | | | | | | | | | | | | |

Die Requien zeigen gleichfalls einen einfachen Tonartenaufbau. Das 1. Requiem in c-moll bringt "Introitus", "Kyrie", "Sequenz", "Offertorium", "Agnus Dei" und "Libera" in der Haupttonart, im parallelen Es-dur stehen Teile des "Tractus" und des "Offertoriums", weiters "Sanctus", "Benedictus", "Communio" und ein Teil des "Libera"; Ausweichungen nach As-dur kommen im Mittelteil der "Sequenz" vor. Diese recht engen Grenzen werden auch im 2. Requiem in d-moll nicht überschritten, statt der parallelen wird hier die gleichnamige Durtonart verwendet.

Die Melodik der Messen ist einfach und sehr sangbar gestaltet, sodaß sich auch für Laienchöre, denen die Messen zugedacht waren, keine nennenswerten Schwierigkeiten ergeben. In der Führung der Singstimmen bleibt die Chromatik weitgehend ausgeschaltet, auch die Solopassagen bringen keine Probleme der Ausführung mit sich und erweisen sich als sehr eingängig, wie an den Ausschnitten aus der 1. und 6. Messe zu sehen ist:

Adagio.

SOLO.

A - gnus De i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

mf

Man.

Solo.

A - gnus De i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Cl.

Cl. H

In einer ähnlich einfachen Weise sind die Themen aufgebaut, die sich auf das Notwendigste und Einfachste beschränken. Sie sind aus dem Dreiklang gebildet oder umspielen einen Ton, wie die Beispiele aus der 2., 10. und 9. Messe zeigen:

Moderato.

Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-cto-rem cœ-li et ter-ra

mf

Allegro moderato.

Et in-ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

Allegro moderato.

Kl. Hr.

p

f

Man.

Andante.

San-ctus, san-ctus,

mf

f

Andante.

Ob. Kl. Hr. Str.

p

mf

f

Man.

Themen im Sinn einer thematischen Erfindung wie in der Klassik und Romantik, deren Vokabular sich Faist sonst bediente, liegen hier nicht vor, da die Oberstimme als Produkt des vierstimmigen Satzes entsteht und nicht ein Thema harmonisiert wird. Als melodische Linien geführte Themen treten vornehmlich dort auf, wo Solostimmen eingesetzt werden (vgl. die vorletzte Gruppe von Beispielen). Als Element der Romantik kann das Höhersetzen des Spitztones bei der Wiederholung einer Phrase gelten, etwa in der 2. oder 3. Messe:

Andante. + *rit.*

Solo. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

Man.

Solo. Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

H.H.

Der Satz weist selten kontrapunktische Gestaltung auf, das homophone und akkordische Prinzip herrscht allgemein vor. Abwechslung erreicht Faist mit fugierten Einsätzen (Imitationen) und Chorteilungen; diese Art des Satzes zeigt Faist als Chorpraktiker, der die klanglichen Mittel des vierstimmigen Chors einsetzt. Ein Beispiel dafür ist dem 2. Requiem entnommen:

poco più mosso con - fu - ta - tis ma - le - di -

et ab hoedis me se - sta - tu - ens in par - te dex - tra - flam

que - stra con - fu - ta - tis ma - le - di -

In - ter o - ves lo - cum pra - sta, sta - tu - ens in par - te dex - tra - flam

Orch.

Credo.

Andante con moto. $M.M. = 104$ *mf*

f Factórem coe - li et ter - ras, *f* vi - si - bi - li - um o - mni - um, *p* et in -

mf Pa - trem o - manipo - tén - tem, *f* vi - si - bi - li - um o - mni - um, *p* et in -

Andante con moto. *mf* *p*

p et in - vi - si - bi - li - um. *f* Et in u - num Dó - minum, Je - sun. Chri - stum, *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge -

f vi - si - bi - li - um. *f* Fi - li - um De - i u - ni -

Auch die Besetzung der lateinischen Messen entspricht dem in dieser Zeit üblichen Typ der Instrumentalmesse: Vier Singstimmen (Soloquartett und gemischter Chor) und Orchester (Streichquintett, einige Bläser, Pauken; vgl. Angaben im thematischen Katalog). Wesentliches Merkmal ist die mögliche Ersetzung des ganzen Orchesters durch die Orgel (Besetzungsangaben bei allen Messen: "oder für vier Singstimmen und Orgel"); die vollständige Besetzung mit Instrumenten war in der Praxis nicht unbedingt obligat²⁵²⁾, die vorhandenen Gegebenheiten wurden soweit als möglich genutzt, im ungünstigsten Fall blieb die Orgel das einzige Begleitinstrument, das im wesentlichen den etwas erweiterten Chorsatz spielte und so auch zur leichteren Ausführung beitrug.

252) Ernst T i t t e l , Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961, S.331, spricht von der Orgel als einem "Orchestersurrogat" und dem "Gummiorchester".

Die 4., 8. und 10. Messe waren ursprünglich für zwei Singstimmen (Sopran und Alt bzw. zwei Soprane, Alt und Bariton ad lib.) mit Orgel geschrieben (vgl. Angaben im thematischen Katalog unter op. 10, 38, 52). Dies hing mit Faists Gepflogenheit zusammen, im nahe beim Seminar gelegenen Kloster der Kreuzschwestern²⁵³⁾ durch Jahre hindurch täglich die Messe zu lesen²⁵⁴⁾. Für Aufführungen in der Kirche der Kreuzschwestern waren diese drei Messen zuerst gedacht, die Besetzung gibt einen klaren Hinweis darauf. Erst später bearbeitete Faist auch diese Messen für vier Singstimmen und Orchester, er änderte aber nur den Satz und nicht die Grundgestalt der Werke.

Die Orchesterbegleitung der Messen erfüllt die liturgische Forderung, die Instrumente hätten den Gesang lediglich zu stützen und nicht selbst zu dominieren; nur deshalb war es möglich, einige Messen Faists in den Katalog des ACV aufzunehmen. Die praktische Ausführung geschah mit dem Stimmenmaterial für Chor, Orchester und Orgel; der Dirigent benutzte eine Orgel- bzw. Direktionsstimme mit eingezeichneten Einsätzen der Instrumente, aber keine Partitur im eigentlichen Sinn. Partituren wurden nicht gedruckt, die vorhandenen sind ohne Ausnahme autographe Instrumentationsskizzen²⁵⁵⁾, die als Vorlagen zum Ausschreiben der einzelnen Stimmen dienten. Die Orchesterbehandlung zeigt allgemein einen fülligen Satz, der die Instrumente ohne große Differenzierung zum Einsatz bringt. In seiner stützenden Funktion kam dem Orchester nur zweitrangige Bedeutung zu, sodaß mit einer einfachen Instrumentierung das Auslangen gefunden werden konnte²⁵⁶⁾.

In allen Messen Faists bedingt das Vermeiden jeder technischen Schwierigkeit eine Einfachheit, die zum Verzicht auf kompositorische Entfaltung und Freiheit des Schaffens führte. Faist war der Tradition stark verhaftet und wollte nicht unbedingt Neues bieten, was ihm allerdings auch Vorwürfe einbrachte²⁵⁷⁾:

"Die Musik ist nirgends unanständig, obwohl sie der Popularität die größten Konzessionen macht, ist 'leicht ausführbar' und erhebt sich an vielen Stellen zu einem würdigen Ernst. Neues, Besseres, wie wir wünschen, hat sie nicht gebracht; sie steckt noch ganz im Konventionalismus."

253) Barmherzige Schwestern vom Hl. Kreuz (Congregatio Sororum Tertii Ordinis Sancti Francisci a Sancta Cruce).

254) Hanns K o r e n , Momentaufnahmen, Graz 1975, S.36.

255) Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz.

256) Josef M o s e r , Johannes Evangelist Habert, phil. Diss., Graz 1974, S.300ff., kommt bei Habert zu einem ähnlichen Ergebnis.

257) Vinzenz G o l l e r , Weihnachten in der Kirchenmusik, in: Mus.Div. I, 1913, S.338 - 340, S.338; das Zitat bezieht sich auf Faists 6. Messe.

Faist zeigte sich an derlei Problemen kaum interessiert, denn er kam als Komponist aus der Praxis und war bestrebt, allen Kirchenchören brauchbares Material zu liefern. Als Nachteil macht sich der aufgezeigte Formalismus sehr bemerkbar; der Vorteil liegt in der weiten Verbreitung der Messen Faists, die wegen der Übersichtlichkeit ihrer Form, der eingängigen Melodik und der Möglichkeit, die Besetzung auf vierstimmigen Chor und Orgel zu reduzieren, für jeden Chor und auch einfachere Verhältnisse aufführbar waren. Diese Beschränkung auf die Einfachheit in allen musikalischen Komponenten war die Voraussetzung für Faists Beliebtheit in jenen Kreisen, für die seine Messen geschrieben wurden. Zur Entwicklung einer autonomen Kunst konnte er nicht kommen, Faists Messen richteten sich als Gebrauchsmusik ganz nach den von außen an sie gestellten Anforderungen. Diese betrafen die Vollständigkeit, den Zusammenhang und die Verständlichkeit des Textes, Würde und Allgemeinheit der Musik etc., was vom ACV und vor allem vom "Motu proprio" (1903) verlangt wurde. Faist entsprach diesen Forderungen weitgehend und kann nicht zuletzt deshalb der jüngeren Generation des Cäcilianismus zugezählt werden, vor allem was den Messentyp dieser Zeit betrifft. Die Pflege der Instrumentalmesse als bodenständiger Tradition war dieser Liturgiebezogenheit kaum abträglich.

Faists Bekanntheit als Komponist und seine Stellung innerhalb der Kirchenmusik gründeten sich vorwiegend auf die Messen. In diesem Sinne fand er in der Literatur durchwegs als Komponist der "späteren cäcilianischen Generation"²⁵⁸⁾ und Schöpfer "von sehr beliebten und vielgesungenen Werken"²⁵⁹⁾ Erwähnung²⁶⁰⁾.

258) Franz K r i e g , Katholische Kirchenmusik. Geist und Praxis, Teufen 1954, S.148.

259) Hellmut F e d e r h o f e r , Grundzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in der Steiermark, in: Singende Kirche XI, 1964, S.103 - 113, S. 113; ders., Musikleben in der Steiermark, in: Die Steiermark. Land, Leute, Leistung, 2. Aufl. Graz 1971, S.614 - 660, S.653.

260) Alfred S c h n e r i c h , Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien 1909, S.130; Peter G r i e s b a c h e r , Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, I. Historischer Teil, Regensburg 1916, S.350; Ernst T i t t e l , Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961, S.305.

3. Andere Werke mit lateinischem Text

Wie die allermeisten Werke Faists sind auch diese Stücke direkt für den Gebrauch in der Liturgie bestimmt. Da Faist sie für den eigenen Chor schrieb, werden als Besetzung immer vierstimmiger gemischter Chor und Orgel verlangt, nur die "Tantum ergo"-Kompositionen op. 13, 28, 48, das "Ave Maria" op. 15 und die "Lauretanische Litanei" op. 40 sehen auch Orchesterbegleitung vor.

Die Litaneien op. 1 und op. 40 gliedern sich in neun bzw. fünf Teile, die untereinander keine thematische Beziehung aufweisen, sie sind in einfacher Reihung aneinander gefügt. Beide Werke bringen den vollständigen Text der "Lauretanischen Litanei", Soli und Chor wechseln bei den einzelnen Anrufungen ständig ab; in der ersten Litanei sind die letzte Anrufung und das abschließende "Agnus Dei" für fünfstimmigen Chor gesetzt. Der äußere Rahmen der beiden Litaneien bleibt einfach, die einzelnen Teile heben sich durch Taktwechsel und verschiedene Tonarten voneinander ab, doch geht die Litanei op. 1 nicht über D-dur und G-dur hinaus, die Litanei op. 40 findet mit C-dur, F-dur und G-dur das Auslangen. Die Singstimmen sind einfach geführt, jede Schwierigkeit wird vermieden.

Die "Vier Marianischen Antiphonen" op. 2 haben nur geringen Umfang (ca. 30 bzw. 50 Takte); Nr. 1 ("Alma Redemptoris") und Nr. 4 ("Salve Regina") sind durchkomponiert, Nr. 2 ("Ave Regina") zeigt dreiteilige Liedform, Nr. 3 ("Regina coeli") mit drei verschiedenen Teilen bezieht im dritten Teil das Oster-Alleluja aus dem gregorianischen Choral ein. Der Text entstammt dem Offizium (Komplet des Sonntags) und wird nicht verändert.

Die "Zwei Hymnen" op. 9 gehören dem Weihnachtsfest ("Jesu Redemptor omnium") und dem Namen Jesu-Fest ("Jesu dulcis memoria") an. Das erste Stück zeigt die Form $a\ b\ c\ a'$, das zweite $a\ a\ a'$.

Eine etwas größere Form findet sich in den "Duo Hymni eucharistici" op. 11; der erste Hymnus ("Jesu, rex admirabilis") ist gegliedert als $a\ b\ a\ c$, der zweite ("Verbum supernum") als $a\ b\ c\ d\ a'$. Das harmonische Geschehen beschränkt sich auf einfache Dominantbeziehungen.

Wie die anderen Hymnen war auch das "Adoro te devote" op. 14 für nachmittägige Andachten bestimmt. Seine Form gleicht den Hymnen op. 11, sie ist erweitert zu $a\ b\ c\ d\ e\ f\ a'$, Soli und Chor lösen einander ab, der letzte Teil bringt eine Steigerung durch die Teilung des Chores in sechs Stimmen. Sopran, Alt, Tenor und Baß treten in den einzelnen Teilen nacheinander als Solo hervor, der Chor schiebt sich mit eigenen Passagen zwischen die Solo-Teile.

Die erwähnten Werke - op. 9, 11, 14 - wurden in den CV-Katalog aufgenommen. Die Charakterisierungen sprechen dort von Eigenschaften wie "gefällig" und "leicht ausführbar"; als negativ galten "einzelne abgebrauchte Phrasen"²⁶¹⁾

261) Vinzenz G o l l e r über op. 11, CV-Katalog Nr. 3816.

und manche Kadenzen, die "zum Teil etwas verbraucht"²⁶²⁾ genannt wurden.

Das "Ave Maria" op. 15 eröffnet mit einem längeren Sopransolo, dessen Thema anschließend vom Chor gebracht wird; nach einem weiteren Chorabschnitt erscheint bei "Sancta Maria" wieder das Anfangsthema. In etwas über sechzig Takten verläßt Faist kaum A-dur als Tonart des Stückes; die Form entspricht als variierte Rondoform (a b a ' c d a ' e) ganz diesem Charakter der Einfachheit.

Die "Tantum ergo"-Kompositionen sind zusammengefaßt in "Vier Tantum ergo" op. 13, "Sechs Tantum ergo" op. 28 und "Fünf Tantum ergo" op. 48. Die einzelnen Stücke umfassen etwa zwanzig bis dreißig Takte, die als Strophen zwei- oder dreimal gesungen werden. Als Gebrauchsmusik für Andachten bestimmt, sind diese Stücke in die Gruppe der oben genannten Werke einzureihen: leichte Ausführbarkeit der einzelnen Stimmen durch den homophonen Satz, einfache Harmonik und leicht überschaubare Formen (a b , a a' b oder a a' b c) kennzeichnen sie. Wie sehr sie der Vielzahl derartiger Stücke in dieser Zeit gleichen, zeigt die Gegenüberstellung der Anfänge von Faists op. 28 Nr. 6 und der Nr. 15 aus Vinzenz Gollers Sammlung "16 Pange lingua" op. 67 (s. nächste Seite).

Die Gradualien und Offertorien stehen in ihrer Art den "Tantum ergo"-Kompositionen nahe. Der Großteil dieser Stücke ist zwar nicht erhalten, doch läßt sich dies aus den Bruchstücken in den Skizzenbüchern erschließen.

Die gezeigte Einfachheit und die Beschränkung auf das Wesentliche ebneten zwar der Verbreitung dieser Werke den Weg, standen aber einer künstlerischen Gestaltung sehr entgegen. Stärker als die Messen verdeutlicht diese Werkgruppe, wie Faist in der Tradition des jüngeren Cäcilianismus verhaftet war. Vom Purismus des älteren Cäcilianismus zwar weit entfernt, übernahm er dennoch die einfache Art des homophonen Satzes, wie ein Ausschnitt aus op. 48/3 zeigt (s. übernächste Seite).

Die Wurzeln dieser Kompositionsweise finden sich in der Palestrina-Renaissance des 19. Jahrhunderts, die "an Äußerlichkeiten hängen" blieb, denn "der das vollendete Gleichgewicht zwischen polyphonen und homophonen Kräften herstellende Satzausgleich Palestrinas wird als homorhythmisch-akkordischer Satz im Sinne der modernen Harmonielehre mißverstanden, was bei Komponisten zweiter und dritter Ordnung häufig zu einem Vokalsatz führt, der frappante Ähnlichkeit mit braven Harmonielehreaufgaben zeigt"²⁶³⁾. Faists kleinere lateinische Werke haben zwar kaum etwas von "Harmonielehreaufgaben" an sich, doch tritt zugunsten der Homophonie eine polyphone Gestaltung des Satzes vollkommen in den Hintergrund.

262) W. S t o c k h a u s e n über op. 14, CV-Katalog Nr.4102.

263) Othmar W e s s e l y , Vergangenheit und Zukunft in Bruckners Messe in d-moll, in: ÖMZ XXIX, 1974, S.412 - 418. S.416.

Maestoso.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my - ste - ri - um,
 2. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur cer - tu - i:
 3. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que laus et ju - bi - la - ti - o,

1. Pan - ge lin - gua, glo - ri - o - si
 2. No - bis da - tus, no - bis na - tus
 3. In su - pre - ma, no - bis ex - te - na
 4. Ver - bum ca - ro, pa - trem ve - rum
 5. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
 6. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que

1. cor - po - ris my - ste - ri - o - si
 2. ex - ta - cia Vir - gi - ne,
 3. re - cum - beas cum fra - tri - bus,
 4. ho - car - num ef - fi - bus,
 5. ve - ro - bus et fi - li - o:
 6. laus et ju - bi - la - ti - o,

1. pre - ti - o - si, quem in mun - di pre - ti - um
 2. con - ver - sa - tus, spar - so bi - le - ri - tu - i:
 3. e - go pie - ne, ei - bis in sen - tu - i:
 4. O - do - ra - men - tum, no - bis ve - ni - ti - o:
 5. do - ra - men - tum, no - bis ve - ni - ti - o:
 6. vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti - o.

1. san - gui - nis - que pre - ti - o - si, quem in mun - di pre - ti - um
 2. et an - ti - quum do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu - i:
 3. sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti - o:

Moderato.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor - po - ris my -
 2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur
 3. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que laus et ju - bi -

Moderato.

1. ste - ri - um, San - gui - nis - que pre - ti - o - si, quem in mun - di
 2. cer - nu - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum no - vo ce - dat
 3. la - ti - o, sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -

1. pre - - - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si
 2. ri - - - tu - i: prae - stet fi - des sup - ple - men - tum
 3. di - - - cti - o: pro - ce - den - ti ab u - tro - que

Soli.

1. pre - - - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si
 2. ri - - - tu - i: prae - stet fi - des sup - ple - men - tum
 3. di - - - cti - o: pro - ce - den - ti ab u - tro - que

Man.

1. pre - - - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si
 2. ri - - - tu - i: prae - stet fi - des sup - ple - men - tum
 3. di - - - cti - o: pro - ce - den - ti ab u - tro - que

Eine vorrangige Stellung innerhalb der lateinischen Werke nimmt das "Te Deum" op. 36 ein. In knapp zweihundert Takten ist der vollständige Text des "Ambrosianischen Lobgesanges" vertont; einem mäßig schnellen und längeren Abschnitt folgen zwei kürzere Teile ("Te ergo quæsumus" und "Per singulos dies") in langsamerem und wieder rascherem Tempo. Der Schlußteil ("In te Domine speravi") ist als Fuge gestaltet, die nach der zweiten Durchführung allerdings wieder in Homophonie übergeht, es handelt sich daher um den aus den Messen bekannten Typ, wie er am Schluß des "Gloria" oder "Credo" anzutreffen ist (1., 2., 3., 5., 6. Messe u.a.). Das "Te Deum" weist unter allen Werken Faists die stärkste Nähe zu Bruckner auf, dessen gleichnamiges Werk Faist sicher sehr beeindruckt hat. Die formale Gliederung dieses Werkes gleicht jener des "Te Deum" von Bruckner, mit dem es auch die Art der Besetzung gemeinsam hat. Einzelheiten der Harmonik entsprechen gleichfalls dem Stil Bruckners, etwa die Quintsextakkorde in T. 84ff:

The image shows a handwritten musical score for a vocal and piano piece. The top system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "In te Domine speravi" written below it. The piano accompaniment features complex chordal textures, including quintsext chords as mentioned in the text. The bottom system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures.

Faist führte sein "Te Deum" op. 36 wahrscheinlich mit dem Seminarchor auf, doch sind keine Hinweise bekannt. Der Vermerk auf dem Titelblatt der autographen Partitur nennt als Datum der Uraufführung Ostern 1937, diese Aufführung in der Grazer Stadtpfarrkirche dürfte zumindest die erste öffentliche Aufführung gewesen sein. Für eine frühere Aufführung im Seminar spricht Faists Gewohnheit, seine Werke direkt für den Gebrauch zu schreiben; es ist kaum wahrscheinlich, daß er ein im Vergleich zu den anderen ziemlich umfangreiches Stück, dessen Begleitung er auch für Orchester gesetzt hatte, nicht aufgeführt haben sollte. Da die Liturgie nur wenige Gelegenheiten bietet, ein "Te Deum" aufzuführen, war keine große Nachfrage nach derartigen Werken gegeben, die noch dazu im 19. Jahrhundert als symphonische Werke eher im Konzertsaal als im kirchlichen Rahmen zu hören waren. Vermutlich aus diesem Grund unterblieb eine Drucklegung, die von der Beschaffenheit des Werkes her wohl gerechtfertigt gewesen wäre.

4. Deutsche Messen

Diese Gattung gehört zu jenem Messentyp, der aus der Zeit der Aufklärung stammt und liturgisch gesehen die Ordinariumsteile in der Volkssprache umfaßt, die zur "missa lecta" gesungen wurden²⁶⁴). Neben den bekannten Messen von Michael Haydn ("Hier liegt vor deiner Majestät") und Franz Schubert ("Wohin soll ich mich wenden") gab es mehrere regional unterschiedliche Messen, das "Cantate" von Heinrich Bone enthält fünf Singmessen²⁶⁵). Diese Messen überdauerten die Reformen des Cäcilianismus, der sie als "unliturgisch" bekämpfte, sie erhielten durch die "Liturgische Bewegung" in Richtung von Pius Parsch ab 1922 neuen Auftrieb²⁶⁶), die neue Form der "Betsingmesse" entstand.

Faists "Deutsche Singmessen" op. 32, 46 und 55 lehnen sich mehr an die alte Form des 19. Jahrhunderts an, sie sind für eine Ausführung durch vierstimmigen gemischten Chor oder einstimmig für den Volksgesang bestimmt. Die Orgel ist nicht obligat, im Titel von op. 32 heißt es: "mit oder ohne Orgel". Eine eigene Orgelstimme gibt es für keine der drei Messen, die Orgel spielt daher im Bedarfsfall zur Stützung des Gesangs den Part der Singstimmen mit. Die Texte weisen auf das 19. Jahrhundert, sie finden sich im "Cantate" von Bone, Faist entnahm sie diesem Gesangbuch und stellte sie neu zusammen.

Die Anzahl der Sätze bzw. Teile ist in den "Deutschen Singmessen" nicht so streng festgelegt wie bei der Vertonung des lateinischen Ordinariums. Bei Michael Haydn, Franz Schubert oder Heinrich Bone beträgt sie acht bis zehn. Faists 1. und 2. Singmesse bringen jeweils neun Teile, die 3. Singmesse besteht aus nur acht Teilen, ein Stück "Zur Kommunion" ist in dieser Messe nicht vorhanden. Diese einzelnen Teile umfassen meist etwas weniger oder mehr als zwanzig Takte. Die Melodik ist wesentlich einfacher als in den lateinischen Messen gehalten, der Stimmverlauf meidet schwierigere Lagen, vor allem im Sopran, der nirgends über *g* hinausgeht. Große Einfachheit kennzeichnet auch die Harmonik; in den einzelnen Stücken wird der Boden der betreffenden Tonart nie verlassen, Binnenkadenzen führen meist in die I., IV., V., VI. oder III. Stufe, eine Ausweichung in die Wechseldominante kommt seltener vor. Ein Ausschnitt aus der 3. Singmesse soll dies illustrieren (s. Notenbeispiel nächste Seite).

264) Philipp H a r n o n c o u r t , Katholische Kirchenmusik vom Cäcilianismus bis zur Gegenwart, in: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik, Festschrift für Konrad Ameln, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Kassel 1974, S.78 - 133, S.99ff.

265) Heinrich B o n e , Melodien zu dem katholischen Gesangbuche Cantate, 2. Aufl. Paderborn 1858, S.120ff.

266) H a r n o n c o u r t , a.a.O., S.100, 96.

Zum Sanctus.

Munter. *mf* 5

Laßt uns er - he - ben Herz und Stimm', den gro-ßen Gott zu

10 *f*

lo - - ben; mit Che - ru - bim und Se - ra - phim mit al - len En - geln

15 *etwas langsamer* *f* +

dro - - ben! Der Preis-ge-sang der Herr-lichkeit durch - tö - ne Erd' und

20 *p* *cresc.* *f* *Gott* 25 +

Himmel weit; singt hei - lig, hei - lig, hei - lig Gott, unser Gott ist hei - lig!

cresc.

Die schematischen Viertaktgruppen schließen in T 4, 8, 12, 16 und 20 auf der I. und V. Stufe, die phrygische Kadenz auf E in T 24 wirkt in diesem Rahmen vier Takte vor Schluß nicht sehr überzeugend. Das Skandieren am Beginn des Stückes (T 1-8) wird fast unverändert wiederholt (T 9-16), es entsteht der Eindruck größter Formelhaftigkeit. Der Septsprung in T 18/19 und die Sext in T 26 sind Elemente, die an jene Männerchorstücke denken lassen, die Faist häufig im privaten Kreis sang²⁶⁷⁾. Das "Nachtlied" von Conradin Kreutzer stammt aus einer Liedersammlung²⁶⁸⁾ dieser Art (s. nebenstehendes Notenbeispiel).

Der Charakter dieses Liedes und Einzelheiten wie die Sept in T 14/15 zeigen, wie nahe die 3. Singmesse dieser Literatur steht. Dafür spricht außerdem,

267) Mitteilung von Univ.-Prof. DDR. Franz Zehrer, Graz.

268) Männerchoralbum. 144 der beliebtesten Männerchöre, hrsg. von Joseph Schwartz, Köln (Tonger, P.J.T. 2069) o.J.; in der Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz ist noch ein Exemplar aus der Zeit Faists erhalten.

Nachtlied.

H. Mahlmann.

C. Krumpholtz.

Adagio *pp* *5* *dim.* *ff*

Die Er - de ruht, der Him - mel wacht; em - por zu ihm mein Sinn, em - por zu ihm mein Sinn. Die

10 *15* *pp* *ff*

En - gel - welt, voll Glanz und Pracht, zieht hehr und herr - lich durch die Nacht der Men - schen hin, die En - gel -

welt voll Glanz und Pracht,

daß die erste Ausgabe der 3. Singmesse op. 55a "für Männerchor" erschienen ist.

Die Form der einzelnen Messenteile bleibt vollkommen im Rahmen des Gewohnten, wie die kleineren lateinischen Werke folgt sie dem Schema a a' b c, das nur selten zu a a' b c c' oder a b c d umgestaltet wird.

Faists Singmessen fügen sich in die Reihe ähnlicher Werke von Vinzenz Goller, Josef Haas, Josef Lechthaler, Joseph Meßner und Max Welcker²⁶⁹⁾, die geringen Anforderungen an die Chöre trugen wesentlich zu ihrer Verbreitung bei.

²⁶⁹⁾ Weißenböck L. S. 265/66, Art. Messe.

5. Kirchliche Lieder mit deutschem Text

Die Lieder sind durchwegs in der Nähe des deutschen Kirchenliedes der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Die bereits weit fortgeschrittene Aushöhlung der musikalischen Mittel hatte einen Liedtyp entstehen lassen, der durch geringe Aussagekraft und gewollte Bedeutungsschwere in nichts-sagenden Floskeln gekennzeichnet ist. Faist kam von einer volkstümlichen Musikauffassung her und konnte sich in der Liedkomposition nicht von seiner Umgebung lösen.

In der Wahl der Texte bewies Faist keine glückliche Hand, die religiöse Lyrik seiner Zeit zählt nicht zum Besten auf diesem Gebiet. Die von Faist in großer Zahl vertonten Gedichte der Grazer Autorin Auguste Poestion gefallen sich oft in simpler Bildhaftigkeit oder vorgegebener Naivität, wie der Text²⁷⁰⁾ zu op. 22 Nr. 9:

"Im Sturm, der wild um's Lebensschifflein jagt,
daß sie es nicht zerschellen, Maria, reine Magd,
o schütze mich!
...

Wenn in der letzten Stunde mein Herz vor Angst vergeht,
sprech' ich mit bleichem Munde mein letztes Bittgebet:
o schütze mich!"

Die anderen Autoren entstammen meist einem ähnlichen Kreis, etwa Alois Schlör²⁷¹⁾, Guido Görres²⁷²⁾ oder Anton Müller (Bruder Willram)²⁷³⁾.

Die Besetzung der Lieder sieht vierstimmigen gemischten Chor mit oder ohne Orgel vor, nur die Lieder op. 24 und op. 27 sind für eine Singstimme mit Orgel geschrieben. Die Lieder op. 34 wurden für drei Oberstimmen und Orgel bzw. vierstimmigen Männerchor a cappella bearbeitet, die Grablieder op. 42 verlangen die gleiche Besetzung. Alle Lieder zeigen wie die "Deutschen Singmessen" homophonen Satz; Imitationen oder Chorteilungen wie in den lateinischen Messen kommen nicht vor. Trotz größter Einfachheit und Stereotypie ist die Musik stets dem Rhythmus des Textes angepaßt, sodaß sich hier keine Unstimmigkeiten ergeben.

Anders sieht es in der Melodik aus: Faist bringt gewisse Wendungen, die für seine Lieder sehr charakteristisch sind. Die Liedanfänge zeigen oft die untere chromatische Wechselnote, wie die Beispiele aus op. 18/11, op. 20/3, op. 31/2, op. 34/1 zeigen (s. nächste Seite).

270) "Ich möcht' ein Lied dir singen!", Graz 1907, S.80.

271) Jesus mein Verlangen, ein katholisches Gebethbuch mit Belehrung und Anleitung ..., 3. Aufl. Graz 1841, 9. Aufl. Graz 1900.

272) Guido Görres, Marienlieder, Hamm i.W. o.J.

273) Kiesel und Kristall, Innsbruck 1901.

11. Eines Sünders Gebet.

(Aus „Kiesel und Krystall“ v. A. Müller.)

Sehr langsam.

1. Vor dir steh' ich, zu dir fleh' ich, un - ter Trä - nen
 2. All - zu lan - ge hat der Schlan - ge bö - se Arg - list
 3. Aus dem Ir - ren und den Wir - ren, Mut - ter, weis' den
 4. Auf dich bau' ich, dir ver - trau' ich, lei - te mich mit

3. Namen Jesu.

Mäßig.

1. O sü - ße - ster der Na - men all', die Men - schen - zun - gen
 2. O Na - me, der die Höl - le schreckt, vor dem die Him - mel
 3. O heil' - ger Na - me, des - sen Ruhm kein Men - schen - lob er -
 4. Ein and - rer Na - me ist uns nicht im Er - den - tal ge -
 5. Sein Na - me mei - ne Zu - ver - sicht, mein Schuld und Sie - ges -

2. An der Bahre eines Jünglings.

(Text von Krüger.)

Andante.

1. Ü - ber den Ster - nen woh - net Got - tes
 2. Himm - li - scher Lohn krönt treu - es Er - den -
 3. Sie a - ber, de - ren zar - ter El - tern -

1. Nach der hl. Kommunion.

(Auguste Pöestion.)

Mäßig.

1. Ich kam zu dir mit vie - len Wun - den,
 2. Ich kam zu dir, so arm an Gna - den,

Gefühlsgeladene Sprünge sind nicht selten, etwa in op. 18/9, op. 20/7, op. 20/8 und op. 22/10:

9. Marienlob.

(Pöstion.)

Mäßig.



1. Es ha - ben ih - re Lie - der viel Sän - ger dir ge -
 2. Wie du die Sün - der - her - zen zu Reu' und Bu - ße
 3. Nimm auch das Lied, das ar - me, das ich dir rei - chen

7. Zum Herzen Jesu.

(Auguste Pöstion.)

Mäßig.



1. Kommt, laßt uns vol - ler Freu - den zu Je - su Her - zen zieh! Vorn
 2. Dies Herz will sich ver - ei - nen mit un - serm Her - zen ganz, daß

8. Jesu Herz.

(Auguste Pöstion.)

Langsam.



1. Herz Je - su, in dei - ne Wun - de senk' ich mein Herz hin -
 2. Herz Je - su, um dei - ne Wun - de da leuch - tet der Li - lien -
 3. Herz Je - su, aus dei - ner Wun - de bricht Flam - men - glut her -
 4. Herz Je - su, aus dei - ner Wun - de strömt hel - les, ro - tes

10. Vor einem Marienbilde.

(Aus: „Kiesel und Krystall“ v. A. Müller.)

Mäßig.



1. O Jung - frau zu dei - nen Fü - ßen will dich ein Sün - der
 2. Sein Herz ist gar ver - dor - ben, die Lie - be drin' er -
 3. Hab' du mit ihm Er - bar - men und laß sein Herz er -
 4. Sein Herz dir ganz be - feh - lend, tritt er aus Not und

Es handelt sich dabei um Ausdrucksmittel der Romantik, Faist kannte jedenfalls die Lieder von Mendelssohn Bartholdy und Schumann²⁷⁴⁾. Zur Zeit Faists waren diese Mittel bereits abgegriffen, verbraucht und ohne Ausdruckswert, sie wurden als Formeln und Phrasen beliebig montiert, wie die Beispiele aus Faists Liedern zeigen.

Die Harmonik beschränkt sich auf einige nur geringe Varianten des Modells: Schluß des ersten Teiles auf der Dominante, Schluß des Liedes in der Tonika. Dieses Schema wird über jenes der Form gelegt, die Zahl ihrer Veränderungen bleibt sehr gering.

Die Schwäche der Lieder liegt in der Diskrepanz zwischen der emotionalen Überhöhung, die vom Text ihren Ausgang nimmt, und den eingesetzten Mitteln, die volkstümlichen Charakter besitzen wollen, aber doch meist unecht wirken. Aus der Zeit ihres Entstehens gesehen, eigneten sich die Lieder durchaus für die Verwendung bei Andachten etc., dafür waren sie komponiert, ihr paraliturgischer Ort stand fest. Die musikalischen Mittel für sich genommen sind jedoch imstande, Rührung zu erzeugen; sie wird um ihrer selbst willen hervorgerufen, und "das 'Unechte' liegt im Selbstgenuß des eigenen Gerührtseins"²⁷⁵⁾; religiöses Empfinden, um das es hier gehen soll, und Rührung können sich aber in keinem Fall decken, vor allem die Marien- und Herz Jesu-Lieder in op. 18, 20, 22, 27, 41 neigen dazu, "Text und Ton zu einer platten Ausdrucksautologie"²⁷⁶⁾ zu verbinden, sodaß auf jede Originalität verzichtet wird. Im Geist dieser Zeit war man vielleicht fähig, aus derartigen Liedern Gewinn zu schöpfen, denn

"das Kollektiverlebnis kann ... das Sentimentale in einer bestimmten Situation zum Wert werden lassen. Sentimentale Wallfahrtsgesänge, denen der rational in Glauben und Kunst Stehende jeden künstlerischen Wert abspricht, können so zum religiösen Erlebnis werden. Das sentimentale Weihnachtslied kann in der entsprechenden Situation einer Gruppe Erlebnis sein und in einer anderen dieselben Menschen nicht berühren"²⁷⁷⁾.

274) Notenmaterial aus der Zeit Faists ist noch in der Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz vorhanden.

275) Hermann-Josef B u r b a c h MSF, Das "Triviale" in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 8, Regensburg 1967, S.71 - 82, S.71.

276) Harald K a u f m a n n, Säkularisierung des Kirchenlieds, in: Fingerübungen, Wien 1970, S.192 - 210, S.205.

277) Karl Gustav F e l l e r e r, Soziologie der Kirchenmusik, Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation Bd. 9, Köln 1963, S.46.

6. Gesangbücher

Das "Magnificat", von Faist 1902 für das Knabenseminar herausgegeben, war für den Gebrauch in dieser Anstalt gedacht. Es sollte dem Mangel an Gesangbüchern abgeholfen werden, der nach der geringen Aufnahme des "Hosanna" von 1885 eingetreten war²⁷⁸⁾. Faist übte zwar mit seinen Schülern alle Lieder des "Hosanna"²⁷⁹⁾, doch da die Liedauswahl dieses Buches - vorwiegend 17. und 18. Jahrhundert - kaum den Erwartungen der Gläubigen in der Diözese entsprach, waren sie im praktischen Gebrauch nicht durchzusetzen. Da die Situation sich nicht zu ändern versprach, gab er "zunächst für die Studierenden am fürstbischöflichen Knabenseminar"²⁸⁰⁾ ein Buch heraus, das den Anforderungen der Anstalt genügte. Neben lateinischen Psalmen und anderen lateinischen Gesängen enthielt es deutsche Lieder aus dem "Hosanna", vor allem aber solche jüngeren Datums (19. Jahrhundert) und Volkslieder, auch eigene Lieder nahm Faist in diese Sammlung auf²⁸¹⁾. Die Liedsätze waren nicht so streng wie im "Hosanna" und mehr dem Geschmack der Zeit entsprechend gehalten, wie das Beispiel auf der nächsten Seite zeigt.

Im Gegensatz zum "Hosanna" fand das "Magnificat" breite Aufnahme, es war auch außerhalb des Seminars in der Diözese in Verwendung und erlebte mehrere Auflagen²⁸³⁾.

Eine ähnliche Anpassung an die Zeit ist bei den Liedsätzen des "Lobet den Herrn" (1932) festzustellen, von denen Faist als einer der Herausgeber die meisten schrieb. Dieses Gesangbuch stellte den Endpunkt einer Entwicklung dar, die nach dem Erscheinen des "Hosanna" eingesetzt hatte. In Ablehnung dieses Gesangbuches war man ständig auf der Suche nach anderen Liedersammlungen, 1932/33 waren vierzehn (!) verschiedene Bücher in Gebrauch²⁸⁴⁾, ein einheitliches Diözesangesangbuch war daher dringend notwendig geworden. Dieses wurde unter völlig anderen Gesichtspunkten zusammengestellt als das "Hosanna", die Herausgeber bemerkten dazu:

"Der Gesangteil enthält nur solche Lieder, die von unserem Volke wirklich gesungen werden können und tatsächlich gesungen werden. Daher mußte auf Lieder verzichtet werden, die sich wegen ihrer unserem

278) Anton F a s t l , Kirchenliedarbeit in der Steiermark um die Jahrhundertwende, in: Singende Kirche XI, 1964, S.8/9.

279) vgl. Faists Angaben in den Jahresberichten.

280) Titel des "Magnificat", s. unter 74).

281) vgl. Thematischer Katalog WoO 1.

282) Josef G u r t n e r , Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen, Baden bei Wien 1936, S.221.

283) vgl. Thematischer Katalog WoO 1.

284) G u r t n e r , a.a.O. S.215 - 223.

4. Predigtlied.

Volhülle.

1. In Gott des Va-ter's und des Sohns und
2. O Va-ter un-ser, der du bist im
3. So wie auf je-den Wind von dir die
4. Ver-gib uns, Va-ter, je-be Schuld, die

1. sei-nes Hei-ßes Na-men, spricht
2. Him-mel und auf Er-den, dein
3. Him-mels-gei-ster je-hen, io
4. wir vor dir be-reu-en, io

1. hier am Fu-ße lei-nes Throns, o
2. Na-me, der so lieb-voll ist, soll
3. soll auch un-ter Men-schen hier dein
4. wie wir al-les mit Ge-duld den

1. Chri-sten, freu-dig: A-men! Gerecht:
2. stets ge-hei-sigt wer-den. Dein
3. Wil-le sters ge-iche-hen. Das
4. Schul-di-ger ver-zei-hen. Er-

1. A-men, und be-rei-ter euch, nach
2. Reich, vom An-be-ginn der Welt, be-
3. Brot, das uni-re Ze-le nährt, um
4. frie-de, wenn Ver-ju-dung droht, in

1. eu-res Mei-sters Leh-ren den
2. rei-tet al-len From-men, das
3. dir, o Gott zu le-ben; auch
4. uns des Bö-ßen Sa-men; er-

1. Va-ter in dem Him-mel-reich mit
2. laß, wenn die-ser Staub zer-fällt, für
3. je-neß, was der Leib be-gehrt, sei
4. löß uns jetzt und eink, o Gott, von

1. Mit-ten zu ver-eh-ren.
2. uns auch ein-stens kom-men.
3. täg-lich uns ge-ge-ben.
4. al-lem Ü-bel. A-men.

Volke fremden Tonart und Weise heute kaum mehr allgemein einbürgern werden."285)

Man nahm nun in weit höherem Ausmaß als 1885 Lieder des 19. Jahrhunderts, volkstümliche Lieder und "Volkslieder" auf, die mit Zustimmung breitester Kreise rechnen konnten. Aus dem "Hosanna" wurden nur ganz wenige Lieder übernommen, neu war die Aufnahme "Deutscher Singmessen", deren dritte jene von Faist war ("Kommet, Christen anzubeten" op. 32). Das Gesangbuch erhielt durch eine Verordnung des Bischofs offiziellen Charakter und galt als allgemein verbindlich:

"Um die dringend wünschenswerte Einheitlichkeit des Gesanges innerhalb der Diözese zu erreichen, wird angeordnet, daß künftig unter Ausschaltung abweichender Gesangbücher die Lieder bei gemeinsamen Andachten nach Text und Melodie mit dem neuen Gesangbuch übereinstimmen müssen."286)

Faist hatte die Sätze nicht zu schwierig gestaltet, in der Harmonik gleichen sie seinen deutschen Liedern; er richtete sich nach folgenden Gesichtspunkten:

"Der Satz der Orgelbegleitung ist tunlichst einfach gehalten, um auch weniger geübten Organisten den Gebrauch des Buches zu ermöglichen. Da das kirchliche Volkslied einstimmig gesungen werden soll, ist die Orgelbegleitung danach eingerichtet."287)

An den Beispielen auf den nächsten Seiten ist zu sehen, wie Faist dem entgegenkam.

Die beiden letzten Beispiele zeigen, daß der beschrittene Weg in Richtung Volkslieder auch wegen der Texte nicht der günstigste war. Man hatte sich von den im "Hosanna" aufgestellten Forderungen vollkommen entfernt, die Johann E. Haimásy so formuliert hatte:

"Wir fordern von aller gottesdienstlichen Musik, daß sie uns nicht aus der andächtigen Stimmung und der inneren Sammlung, die im Gotteshause uns beherrschen soll, herausreißt, daß sie uns nicht etwa durch gewisse R[h]ythmen und Tongänge an den Tanzsaal oder an das Theater erinnere ... So soll auch das kirchliche Volkslied nicht an die Welt gemahnen, es muß auf alle drastischen R[h]ythmen, auf alle Melodien von heftigem oder leichtfertigem Bewegungscharakter, auf alles Gewaltsame und Künstliche in Harmonie und Tonfolge verzichten und ohne monoton und langweilig zu sein, doch den Charakter monumentaler Ruhe und feierlichen Ernstes an sich tragen."288)

Die zweite, vermehrte Auflage des Orgelbuches zum "Lobet den Herrn"289) ließ diese Gattung von Liedern bereits weg oder brachte nur mehr im Anhang einige von ihnen, um die noch vorhandenen früheren Auflagen des Gebet- und Gesang-

285) Zitiert bei: Anton Faistl, Kirchenliedarbeit in der Steiermark um die Jahrhundertwende, in: Singende Kirche XI, 1964, S.8/9; vgl. auch Gottfried Sauseng, 25 Jahre Kirchenmusik in Österreichs Diözesen. Diözese Graz-Seckau, in: Singende Kirche XXV, 1978, S.174 - 178, S.176/77.

286) Kirchliches Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese 1932, III., S.21.

287) Vorwort zum Orgelbuch.

288) Vorwort zum "Hosanna" (Orgelbuch) S.IX, X.

289) Wien 1941.

23. Ich will dich lieben, meine Stärke

Worte und Weise: Angelus Silvestris (Hl. Seelenlust) (1657)

1. Ich will dich lie - ben, mei - ne Stár - ke, o Je - sus, mei - ne Freud' und Zier;

The musical score is written for a single voice and piano accompaniment. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The melody is simple and hymn-like, with the piano accompaniment providing a steady harmonic support. The lyrics are written below the staff.

70. Erhebt in vollen Chören

Worte und Weise: Sirenes Symphoniacae (1707)

1. Er - hebt in vol - len Chó - ren Ma - ri - a, singt ihr Lóh; be -

The musical score is written for a single voice and piano accompaniment. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The melody is simple and hymn-like, with the piano accompaniment providing a steady harmonic support. The lyrics are written below the staff.

72. O du heilige

Worte: Fr. A. Krummacker (1821)

Weise: Sizilianische Volksweise (vor 1807)

1. O du hei - ti - ge, du jung - frau - zi - che, st - be Mal - zer Ma - ri - a!

The musical score is written for a single voice and piano accompaniment. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The melody is simple and hymn-like, with the piano accompaniment providing a steady harmonic support. The lyrics are written below the staff.

62. Freu' dich, du Himmelskönigin

Worte und Weise: Konstanzer Gesangbuch (1600)

1. Freu dich, du Him - mels - kö - ni - gin, freu dich, Ma - ri - a! Freu

The musical score is written for a single voice part on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece ends with a final note on a whole rest.

82. Ich möcht' ein Blümlein werden

1. Ich möcht' ein Blümlein wer den. ein Blüm - lein, licht und klar, und dich, o Mil - ler,

The musical score is written for a single voice part on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece ends with a final note on a whole rest.

83. Es glänzt kein Licht

1. Es glänzt kein Licht im Ster - nen - saal so hell als wie der Son - nen.

Volkweise

The musical score is written for a single voice part on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece ends with a final note on a whole rest.

buches nicht unverwendbar zu machen - eine während des Krieges notwendige Konzession an äußere Umstände. Eine Rückkehr zu den heute wie damals gültigen Leitsätzen von 1885 geschah erst in der dritten und vierten Auflage des Orgelbuches²⁹⁰⁾.

Was bei den deutschen Liedern von Faist vermerkt wurde, hat auch für die Lieder im "Lobet den Herrn" Geltung, vor allem für die jüngeren von ihnen: Dem Empfinden der Zeit entsprechend, hatte man dem "Gefälligen" zu großen Raum gegeben; es wurde in der Folgezeit von neuem oder aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammendem Liedgut verdrängt.

7. Faists Werke in ihrer Zeit

Stellt man die Werke Faists in den Zusammenhang der Kirchenmusikgeschichte, so können sie als typisches Produkt ihrer Zeit gelten. Die scharfe Trennung der Musik nach den Kriterien "weltlich" und "kirchlich" durch den Cäcilianismus hatte im 19. und frühen 20. Jahrhundert das Entstehen von Kompositionen gefördert, die speziell auf den liturgischen Gebrauch abgestimmt waren. Zugleich mit der Verflachung der Restauration des 19. Jahrhunderts, auch schon in der Zeit ihrer stärksten Wirkung, begann sich eine Eigengesetzlichkeit zu entwickeln, die von den einzelnen Komponisten allein nicht mehr durchbrochen werden konnte: unter den Anforderungen an die kirchenmusikalischen Werke überwogen jene, die auf deren Verständnis im Volk und die liturgische Verwendbarkeit Wert legten; die musikalisch-künstlerischen Eigenschaften eines Werkes waren nicht seine wichtigsten Elemente, sie wurden nur zweitrangig beachtet. So gewann das "Kunsth Handwerk" die Oberhand, getragen von einer Komponistenschicht, die auf Tradition achtete und nur sehr langsam und allmählich Einflüsse von außen aufnahm.

Kirchenmusik kann jedoch nicht für sich allein gesehen werden, denn "so sehr sich der Kirchenkomponist an die kirchliche Aufgabe gebunden fühlt, ebenso sehr ist er auch von der Integration in die allgemeine Komponistengruppe beeinflusst."²⁹¹⁾ Nimmt die Kirchenmusik dies nicht zur Kenntnis, so verlieren ihre Werke, die zwar wegen ihres Charakters als Gebrauchsmusik nicht an Schöpfungen autonomer Kunst gemessen werden können und dürfen, dennoch rasch an Wert, wie das Beispiel des späten 19. Jahrhunderts zeigt: die vom Cäcilianismus beseitigten Mißstände kamen in anderer Form wieder zum Vorschein, als sich immer mehr Werke von fragwürdiger Qualität, die nach starren und unveränderlichen Mustern gearbeitet waren, im Vereinskata-

290) Graz 1949 und 1956; vgl. Gottfried S a u s e n g , a.a.O., S.177.

291) Karl Gustav F e l l e r e r , Soziologie der Kirchenmusik, Köln 1963, S.75.

log des ACV breit machten. Die Absicht des Komponisten und die von ihm verwendeten Mittel stimmten oft nicht mehr miteinander überein, obwohl das "Motu proprio" von 1903 (I, 2) "verae artis specimen", "den Charakter wahrer Kunst" forderte.

Damit sind die zwei wesentlichsten Punkte genannt, die bei der Beurteilung kirchlicher Musik dieser Zeit berücksichtigt werden müssen: Anforderungen liturgischer und seelsorglicher Natur sowie Eigenschaften musikalisch-künstlerischer Art.

Die Werke Faists entstanden in einer Zeit, die den ersten Aufschwung der kirchenmusikalischen Reform nicht mehr kannte, aber noch keine neuen Formen erarbeitet hatte. Faists Messen, die sein zentrales Schaffen darstellen, sind noch ganz dem 19. Jahrhundert verbunden und ihre Formelhaftigkeit zeigt, wie weit die Erstarrung fortgeschritten war. Ihre uneingeschränkte liturgische Verwendbarkeit war ihnen gesichert und da sie keine allzu großen Anforderungen an die Ausführenden stellten, verbreiteten sie sich rasch, sie besaßen also hohen "Gebrauchswert" und "Aufführbarkeitswert". Damit einen ebenso hohen "Kunstwert" zu verbinden, war eben deshalb nicht möglich und auch nicht angestrebt.

Wenn Kriterien wie "Beliebtheit", "Gebrauchswert" und "weite Verbreitung" innerhalb der Gebrauchsmusik von erheblicher Bedeutung sind, dann steht fest, daß die Werke Faists alle diese Eigenschaften besitzen und in ihrer Umgebung betrachtet daher als wichtiger Beitrag zur Kirchenmusik dieser Zeit gelten müssen, in der sie ihren Platz einnehmen konnten.

III. TONPSYCHOLOGISCHE ARBEITEN

1. "Versuche über Tonverschmelzung"

Noch während seines Lehramtsstudiums wandte sich Faist der Psychologie zu und wurde Schüler des seit Herbst 1882 in Graz tätigen Philosophen und Psychologen Alexius von Meinong, der damals unter anderem auch experimental-psychologische Forschungen betrieb. Dem Musiker Faist lag im Bereich der speziellen Psychologie das Gebiet der Gehörerscheinungen besonders nahe, die gerade zu jener Zeit durch die wichtige Arbeit vom Carl Stumpf²⁹²⁾ im Mittelpunkt der Diskussion standen. Er interessierte sich in erster Linie für die von Stumpf im zweiten Band der "Tonpsychologie" dargelegten Untersuchungen zur "Verschmelzung" - dem Zusammenfallen der Teiltöne bei bestimmten Tönen bzw. Klängen - und später auch für die daraus abgeleitete Konsonanztheorie. Für seine Forschungen standen Faist das psychologische Laboratorium der Universität, die Orgel in der Kapelle des Knabenseminars und schließlich als Versuchspersonen Schüler des dortigen Gymnasiums zur Verfügung.

Bald veröffentlichte er erste Ergebnisse seiner Tätigkeit unter dem Titel "Versuche über Tonverschmelzung"²⁹³⁾. Wie Alexius von Meinong und Stephan Witasek²⁹⁴⁾ war Faist - durch Kritik an Stumpf²⁹⁵⁾ aufmerksam gemacht - bestrebt, eine Reihung der Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad vorzunehmen, wobei er die Versuchsanordnung von Stumpf²⁹⁶⁾ zum Teil übernahm²⁹⁷⁾

292) Tonpsychologie, 2 Bde., Leipzig 1883 und 1890; Neudruck Hilversum und Amsterdam 1965.

293) Zs. f. Ps. XV, 1897, S.102 - 131; im Folgenden: F a i s t 1897.

294) Zur experimentellen Bestimmung der Tonverschmelzungsgrade, in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.189 - 205.

295) Alexius M e i n o n g, Referat zur Tonpsychologie von C. Stumpf, Bd. 2, in: VfMw VII, 1891, S.429 - 440; vgl. Faist 1897, S.103.

296) Ihrerseits auf Ernst Heinrich Weber zurückgehend, vgl. Jacques H a n d s c h i n, Der Toncharakter, Zürich 1948, S.190.

297) F a i s t 1897, S.105.

und dessen Vorgangsweise überprüfend nachvollzog und erweiterte. Faists Versuche veranlaßten Meinong und Witasek, ihrerseits eine Versuchsreihe wieder aufzunehmen und fortzusetzen, die nach dem Erscheinen des zweiten Bandes von Stumpfs "Tonpsychologie" schon im Jahre 1891 durchgeführt worden war²⁹⁸⁾, da Zweifel an der Gültigkeit der Stumpf'schen Theorie aufgetaucht waren.

War man damals noch auf ein Musikinstrument - in diesem Fall die Violine - als einziges Versuchsgerät angewiesen, so standen 1897 in dem von Meinong einige Jahre zuvor eingerichteten "Psychologischen Laboratorium der Universität Graz"²⁹⁹⁾ bereits Stumpfs "Intervallenapparat" und ein "Dreiklangsapparat" (zwei Zungeninstrumente) zur Verfügung³⁰⁰⁾. Als Ergebnis ihrer Versuche konnten die Intervalle von Meinong-Witasek nach dem Verschmelzungsgrad geordnet werden³⁰¹⁾:

Oktav
Duodezim
Doppeloktav
Quint
gr. Dezim
Quart
gr. Sext
gr. Terz
kl. Terz
gr. Terzdezim
kl. Dezim
kl. Sext
Tritonus
kl. Terzdezim
Undezim
etc.

Meinong und Witasek stimmten somit der Ansicht Stumpfs nicht zu, die Verschmelzung sei bei den Intervallen nach dem Überschreiten des Oktavbereichs gleich groß wie bei den entsprechenden Intervallen innerhalb der Oktav.

Alle zur Aufstellung dieser Reihe notwendigen Urteile über den Verschmelzungsgrad der einzelnen Intervalle stammten nur von einer einzigen Versuchsperson, nämlich Meinong selbst, was eine gewisse Einschränkung der allgemeinen Gültigkeit bedingt, wie die Autoren auch einzuräumen bereit waren³⁰²⁾. Diesen Nachteil suchte Faist bei seinen im ersten Kapitel des Aufsatzes ("Die Verschmelzungsgrade") beschriebenen Versuchen auszuschalten, indem er mehrere (zwölf)

298) M e i n o n g - W i t a s e k , a.a.O., S.189, 192.

299) Alexius M e i n o n g , in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Bd. 1, 2. Aufl., Leipzig 1923, S. 105.

300) M e i n o n g - W i t a s e k , a.a.O., S.193/94; Beschreibung durch S t u m p f in: Zs. f. Ps. VI, 1894, S.33 - 43; beide Apparate sind im Institut für Psychologie an der Universität noch vorhanden.

301) M e i n o n g - W i t a s e k , a.a.O., Tabelle nach S.196; Stumpf, Meinong und auch Faist sprechen von "Intervallen", meinen aber übereinstimmend Simultanintervalle bzw. Zweiklänge. Wegen dieser Übereinstimmung wurde hier diese - vielleicht nicht ganz exakte - Terminologie übernommen.

302) M e i n o n g - W i t a s e k , a.a.O., S.197.

Versuchspersonen befragte, die der Forderung von Stumpf entsprechend zwar musikalisches Gehör besaßen, aber keine Benennung der Intervalle vornehmen konnten und daher als "Unmusikalische" anzusehen waren³⁰³⁾. Als Instrument und Versuchsgerät wurde bei einem Teil der Versuche wegen der gleichbleibenden Tonintensität eine - wie Faist versichert - gut gestimmte Orgel verwendet³⁰⁴⁾. Ähnlich Meinong - Witasek führte Faist anfangs Versuche "auf direktem Weg" durch, wie er nach Stumpf die unmittelbare und eigene Beobachtung der Verschmelzung bei den von der Orgel erzeugten Tönen bezeichnete. Auf diese Weise gelangte er durch eigene Urteile zu folgender Reihung³⁰⁵⁾:

Oktav
Doppeloktav
Quint
Duodezim
Quart
gr. Terz
gr. Dezim
kl. Sext
gr. Sext
kl. Terz
Tritonus
Undezim
kl. Septim
etc.

Der Vergleich dieser Reihe mit jener von Meinong zeigt das Ausmaß der hier auftretenden Subjektivität. Stehen z.B. Duodezim und gr. Dezim nach Meinong an zweiter und fünfter Stelle, so finden sie sich bei Faist erst als viertes und siebentes Intervall.

Die von Faist nach der Methode von Stumpf auf dem "indirekten Weg"³⁰⁶⁾ - von Meinong - Witasek übrigens als "Umweg" bezeichnet³⁰⁷⁾ - gefundene Reihe wurde aufgestellt durch das oben erwähnte Befragen mehrerer Versuchspersonen; dieser Untersuchung ist auch der größere Teil des Aufsatzes gewidmet. Die auf dem indirekten Weg erzielten Ergebnisse beruhen auf der für die Versuchspersonen auftretenden Schwierigkeit, bei höheren Graden der Verschmelzung die beiden Töne durch Analyse auseinander zu halten und als zwei verschiedene Töne zu hören. Interessant war daher die Anzahl der falschen Urteile, da die (objektiv falsche) Meinung der Versuchspersonen, statt der (objektiv vorhandenen) zwei Töne nur einen einzigen zu hören, auf einen höheren Verschmelzungsgrad schließen ließ. Die nach zahlreichen Versuchen (insgesamt

303) F a i s t 1897, S.105; zur Kritik an dieser Vorgangsweise vgl. Carl S t u m p f , Die Unmusikalischen und die Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XVII, 1898, S.422 - 435.

304) Auch Stumpf hatte bei seinen Verschmelzungsversuchen für den zweiten Band der "Tonpsychologie" eine Orgel, die Domorgel in Halle, verwendet; vgl. Carl S t u m p f , in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Bd. 5, Leipzig 1924, S.217.

305) F a i s t 1897, S.104, zusammengezogen.

306) F a i s t 1897, S.105.

307) M e i n o n g - W i t a s e k , a.a.O., S.193.

6720 Urteile über 14 Intervalle) sich ergebende Intervallreihe³⁰⁸⁾ stimmte in den meisten Punkten mit Faists eigenen Beobachtungen überein und hatte wegen der größeren Anzahl der Urteile bzw. Versuchspersonen eine höhere Wahrscheinlichkeit³⁰⁹⁾:

Oktav
 Quint
 Duodezim
 Doppeloktav
 Quart
 gr. Dezim
 kl. Sext
 gr. Terz
 gr. Sext
 Tritonus
 kl. Septim
 kl. Terz
 Undezim
 gr. Sekund

Die hier auffallende Einreihung des Tritonus noch vor der kleinen Terz fand Faist in ähnlicher Weise bei Stumpf bestätigt³¹⁰⁾. Die Stellung der kleinen Terz erst nach der kleinen Septim führte er auf die anscheinend noch immer zu geringe Zahl der bei den Versuchen abgegebenen Urteile zurück, da sich die Zahlen der Urteile bei der kleinen Terz und der kleinen Septim nur um ein Urteil voneinander unterschieden.

Eine weitere Abweichung der Reihe der Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad von der Reihe der "allgemein für konsonant gehaltenen Intervalle"³¹¹⁾ sah Faist in der Einordnung der Duodezim vor der Doppeloktav³¹²⁾. Er erklärte diese Tatsache mit der besseren Analysierbarkeit der Doppeloktav durch die gegenüber der Duodezim größere Distanz der beiden Töne, die eben das leichtere Auseinanderhören ermöglichte. Eine endgültige Entscheidung vermochte er auf Grund seiner Ergebnisse nicht zu treffen, man wird ihm aber aus heutiger Sicht zustimmen müssen.

Diese für Faist hier auftretende Problemstellung erklärt sich aus der Differenz zwischen der von den eigenen Versuchen und auf direktem Weg abgeleiteten Reihe und der auf indirektem Weg und mit Hilfe der Versuchspersonen gefundenen Intervallreihung. Da Faist - ebensowenig wie Meinong - sicher nicht der Gruppe der "Unmusikalischen" nach Stumpf zuzurechnen war, setzte er beim eigenen Hören vermutlich unbewußt Verschmelzung mit Konsonanz gleich und mußte dann nach Erklärungen für die Unterschiede zwischen den beiden Reihen suchen. Wesentlicher scheint eher die Einordnung der Intervalle Quint, Oktav, Duodezim und Doppeloktav an den Beginn der Reihe zu sein, wie sie bei

308) F a i s t 1897, S.108, 111.

309) ebenda, S.108.

310) ebenda, S.115; S t u m p f , Tonpsychologie, Bd. 2, S.161, 165.

311) F a i s t 1897, S.114.

312) ebenda, S.115.

Meinongs direkten und Faists direkten und indirekten Versuchen übereinstimmend zu sehen ist. Wenngleich die Positionen der genannten Intervalle bei Meinong und Faist verschieden waren, blieb natürlich die Oktav unbestritten an erster Stelle.

In diesem Stadium seiner Arbeit konnte Faist den Ansichten von Stumpf beipflichten³¹³⁾, v.a. bei der Reihenfolge der Intervalle und seinem allgemeinen Gesetz, daß "mit zunehmender Verschmelzung zugleich der Abstand zwischen den Verschmelzungsstufen zunimmt", wie aus der Zahl der Urteile zu schließen war, die bei der Oktav beginnend anfangs sprunghaft, allmählich aber nur mehr um kleine Werte abnahm³¹⁴⁾. Diese Übereinstimmung mit Stumpf dürfte sich nicht zuletzt aus der Übernahme seiner Versuchsanordnung durch Faist ergeben haben.

Einem möglichen Einwand gegen die alleinige Verwendung eines temperiert gestimmten Instrumentes (Orgel) bei den Untersuchungen trat Faist mit zusätzlichen Laborversuchen am Intervallenapparat entgegen. Er teilte Stumpfs Ansicht von der nur geringfügigen Veränderung der Verschmelzung durch Abweichungen von den reinen Intervallen in der temperierten Stimmung³¹⁵⁾, im Gegensatz zu Meinong - Witasek³¹⁶⁾, die "geringfügige Ungenauigkeiten der Intonation" mit "ganz beträchtlichen Herabsetzungen des Verschmelzungsgrades" in Verbindung brachten, allerdings war für diese divergierenden Meinungen sicher das jeweilige Ausmaß der Ungenauigkeiten ausschlaggebend, die bei der Violine (Meinong - Witasek) naturgemäß größer sein können als auf einer "gut gestimmten" Orgel (Faist)³¹⁷⁾. Welche Änderungen an der Größe der Intervalle "geringfügig" bzw. "sehr klein" sind, geht aus diesen Angaben noch nicht hervor, Meinong - Witasek³¹⁸⁾ und Faist³¹⁹⁾ gelangten dadurch zu unterschiedlichen Deutungen der Stumpfschen Aussagen. Meinong - Witasek erachteten unter Hinweis auf die Vorgangsweise Faists die Verwendung eines temperiert gestimmten Instrumentes nur bei indirekten Versuchen für zulässig und zogen daher für ihre eigenen Versuche auf direktem Weg nur den Intervallenapparat³²⁰⁾ heran, während Faist ihn zur Ergänzung und - wie sich bald zeigen sollte - weitgehenden Bestätigung der bereits gewonnenen Ergebnisse benutzte. Die Stellung der Oktav und Quint blieb nach den ergänzen-

313) F a i s t 1897, S.114.

314) ebenda.

315) ebenda, S.120, 129.

316) a.a.O., S.193; vgl. Jacques H a n d s c h i n , Der Toncharakter, Zürich 1948, S.190.

317) Zur Bemessung der Intervallgröße vgl. Carl S t u m p f und Max M e y e r , Maßbestimmungen über die Reinheit consonanter Intervalle, in: Zs. f. Ps. XVIII, 1898, S.321 - 404.

318) a.a.O., S.193.

319) F a i s t 1897, S.129.

320) a.a.O., S.193.

den Versuchen gleich, eine wesentliche Verschiebung war nur beim Tritonus zu vermerken. Da dieses Intervall in der reinen Stimmung gegenüber der temperierten keine so große Veränderung erfuhr wie die Terzen und Sexten, blieb auch sein Verschmelzungsgrad derselbe. Dieser verminderte sich jedoch bei den letztgenannten Intervallen, sodaß der Tritonus vor den Terzen und Sexten eingereiht werden mußte.

Faist schob nun die früher gefundene Reihe mit der nach Versuchen in reiner Stimmung aufgestellten ineinander und konnte so die "endgültige Reihe der Verschmelzungsstufen"³²¹⁾ bringen:

Oktav
Quint
Quart
Tritonus
gr. Sext
gr. Terz
kl. Sext
kl. Terz
kl. Septim
gr. Sekund

Damit war das erste Kapitel abgeschlossen, im zweiten³²²⁾ ("C. Stumpfs Verschmelzungsgesetze") setzte Faist nun die eigenen Ergebnisse mit den Theorien von Stumpf in Beziehung, wobei erste Probleme durch die in der Reihe weit vorne festgelegte Position des Tritonus auftraten. Bei Stumpf hatten nur Intervalle mit einfachen Schwingungsverhältnissen einen höheren Verschmelzungsgrad, auf den von Faist verwendeten Tritonus (32:45) trifft dies nicht zu. Als Erklärung nahm Faist eine zu geringe Anzahl von Versuchen an, eine weitere Möglichkeit sah er in einem Ersetzen dieses Tritonus durch jenen mit der Proportion 5:7, der ein einfacheres Verhältnis zeigt³²³⁾. Ebenso kam bei Meinong - Witasek³²⁴⁾ das Intervall mit 5:7 deutlich vor jenes 32:45 zu stehen und man wird bei "Unmusikalischen" sehr wohl an ein Zurechthören glauben können.

Faist stellte noch ein Beziehen des Stumpf'schen Gesetzes auf den Bereich nur einer Oktav zur Diskussion, entschied sich aber für keine der von ihm angebotenen Lösungen, obwohl er mit dem Tritonus 5:7 der Theorie Stumpfs hätte zustimmen können, wo doch dieser selbst in einer Replik³²⁵⁾ auf Meinong - Witasek und Faist indirekt eine Bestätigung lieferte, indem er die Position des Tritonus 32:45 bei Faist mit jener des Intervalls 5:7 bei Meinong - Witasek gleichsetzte, aber damit nur eine neue Unklarheit

321) F a i s t 1897, S.121.

322) F a i s t 1897, S.121ff.

323) In der letzten Annahme ist Jacques H a n d s c h i n , a.a.O., S.229, ähnlicher Meinung; er spricht von einem "Zurechthören" des Tritonus mit dem Verhältnis 32:45 zum einfacheren mit 5:7.

324) a.a.O., Tabelle nach S.196.

325) Neueres über Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.280 - 303, S.284, 288.

hinsichtlich des Einflusses der Intervallbemessung auf den Grad der Verschmelzung schuf³²⁶⁾.

Gesonderte Versuchsreihen widmete Faist der Frage, ob sich wie von Stumpf behauptet die Verschmelzungsstufen in verschiedenen Oktavbereichen wiederholen. Nach Stumpf³²⁷⁾ waren nur die Schwingungsverhältnisse zweier Töne und nicht ihre Region für die Verschmelzung ausschlaggebend. Diese Annahme Stumpfs konnte Faist nun im Experiment bestätigen³²⁸⁾. Anders verhielt es sich bei Stumpfs Meinung, der Verschmelzungsgrad wäre unabhängig von der absoluten und relativen Stärke der Töne³²⁹⁾. Aus seinen Versuchen leitete Faist bei geringerer absoluter Intensität der Töne eine größere Verschmelzung ab als bei einer höheren. Bei einer geringeren Intensität des höheren Tones nimmt nach Faist die Verschmelzung zu, bei geringerer Intensität des tieferen Tones wird sie kleiner³³⁰⁾. Diesen Sachverhalt formulierte Faist als ein Gesetz³³¹⁾, das für die Analyse von Tonverbindungen zu gelten hätte und wegen der Bedeutung der Schwierigkeit der Analyse für den Grad der Verschmelzung auch für diese zutreffen müßte. Stumpf stimmte Faist in dieser Hinsicht zu³³²⁾ und maß der Intensität der Komponenten jetzt ebenfalls größere Wichtigkeit bei, zog aber auch andere Einflüsse in Betracht, die den Grad der Verschmelzung hätten beeinflussen können.

Bei der Einwirkung von Obertönen auf den Verschmelzungsgrad konnte Faist aus den Versuchen ableiten, daß sie die Verschmelzung bei ihren höheren Stufen vergrößern, bei niedrigeren aber verringern. In der Annahme, ein dritter oder vierter hinzukommender Ton würde die Verschmelzung zweier Töne nicht verändern, ging Faist mit Stumpf konform³³³⁾, forderte aber diesen dazu heraus, auf den hier vorhandenen Widerspruch hinzuweisen, daß einerseits die relativ schwachen Obertöne den Verschmelzungsgrad beeinflussen sollten, ein gleich starker dritter oder vierter Ton diese Wirkung aber nicht ausüben könnte³³⁴⁾.

Zur Frage, ob sehr kleine Frequenzabweichungen den Grad der Verschmelzung zu verändern imstande wären, stellte Faist noch einige Versuche mit dem Intervallenapparat an. Am empfindlichsten gegen eine auch nur geringe Verstimmung zeigte sich naturgemäß die Oktav, die anderen Intervalle ließen

326) H a n d s c h i n , a.a.O., S.190.

327) Tonpsychologie, Bd. 2, S.136.

328) F a i s t 1897, S.124.

329) Tonpsychologie, Bd. 2, S.136.

330) F a i s t 1897, S.125

331) ebenda, S.126

332) S t u m p f , Neueres über Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.288/89 und 301.

333) F a i s t 1897, S.128.

334) S t u m p f , Neueres über Tonverschmelzung, S.292.

einen größeren Spielraum zu. Faist konnte also auch hier Stumpfs Theorie zustimmen³³⁵⁾.

Eine von Stumpf wesentlich abweichende Meinung vertrat Faist, als es um die von Stumpf angenommene Wiederholung der Verschmelzungsgrade bei den über die Oktav hinausgehenden Intervallen ging. Faist stellte hiezu auf Grund der Versuche fest, daß die Verschmelzung bei diesen Intervallen immer geringer würde und sich keineswegs - wie von Stumpf eher mechanisch ausgeführt - einfach wiederholt. Die oben gezeigte Aufstellung von Meinong - Witasek bestätigt diese Theorie Faists; Stumpf sah das Auftreten dieser Meinungsverschiedenheit als berechtigt an³³⁶⁾ und forderte, sich vom Einfluß der Intensitäts- und Distanzverschiedenheiten freizumachen und zu "abstrahieren", was aber gerade bei einem unbewußten Vorgang wie dem Wahrnehmen der Verschmelzung kaum verlangt werden kann.

Im Rückblick zeigt sich, daß Faist bei acht von ihm herausgegriffenen Problemstellungen in drei Fällen Stumpf beipflichten konnte, in drei anderen Sachverhalten eine von Stumpf abweichende Meinung brachte und bei zweien keine Lösung fand bzw. ein von Stumpf nicht näher behandeltes Thema erörterte. Während Meinong - Witasek die Stumpf'schen Versuche zur Tonverschmelzung nur teilweise nachvollzogen und über die Aufstellung einer Reihe der Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad kaum hinausgingen, stellte Faist sowohl direkte als auch indirekte Versuche an und wick bei deren Auswertung in einigen Fällen von Stumpf ab.

Die Antwort Stumpfs auf Meinong - Witasek und Faist führte die Diskussion über die aufgezeigten Themen fort und befaßte sich vor allem mit Einzelheiten bei der Reihung der Intervalle. Zu der von Faist geübten Kritik nahm er nicht immer eindeutig Stellung und bei manchen methodischen Betrachtungen gab er eine erneute Rechtfertigung der Kollektivversuche an Unmusikalischen, wie sie von Faist wiederholt und erweitert worden waren. Die Ausführungen Stumpfs wiesen allerdings einen schwachen Punkt auf: Die Diskussion erfolgte nicht auf der Basis neuer Versuche, sondern er verglich lediglich seine älteren und im zweiten Band der "Tonpsychologie" veröffentlichten Ergebnisse mit den Versuchen von Meinong - Witasek und Faist, wodurch seine Argumentation eher theoretisierend wirkt, da sie sich nicht auf neu erarbeitete Erkenntnisse stützen konnte.

335) F a i s t 1897, S.129 und 130.

336) Neuere über Tonverschmelzung, S.297.

2. "Über Consonanz und Dissonanz"

Im Aufsatz "Versuche über Tonverschmelzung" beschrieb Faist seine nach Stumpf durchgeführten Experimente, deren Resultate bei manchen Problemstellungen zwar von ihm abgewichen waren, meistens aber mit ihm übereingestimmt hatten. In seiner von Alexius von Meinong betreuten Dissertation mit dem Titel "Über Consonanz und Dissonanz" brachte Faist nun eine wesentliche Kritik an Stumpfs neuer Konsonanztheorie³³⁷⁾ und versuchte außerdem, dieser eine eigene Theorie gegenüberzustellen. Faists Arbeit kann jenen Untersuchungen zugeordnet werden, die Stumpfs Ausführungen kritisierten, nämlich Alexius von Meinong³³⁸⁾, Stephan Witasek³³⁹⁾ und vor allem Theodor Lipps³⁴⁰⁾, welche die wichtigsten Einwände darlegten.

Ganz allgemein gesehen gibt es drei Gruppen von Möglichkeiten, das Konsonanzphänomen zu untersuchen, "je nachdem, ob mathematische, physikalische oder psychologische Kriterien herangezogen werden"³⁴¹⁾. Die im 19. Jahrhundert lange Zeit für gültig angesehene und dominierende Konsonanztheorie von Hermann von Helmholtz³⁴²⁾ leitete sich von seiner umfassenden Hörtheorie ab und erklärte von der Physik und Physiologie her die Konsonanz durch das Fehlen von Schwebungen und mit dem Auftreten der "Klangverwandtschaft", einer Ähnlichkeit der Teiltöne zweier konsonanter Klänge bzw. Töne.

Stumpf stellte die Psychologie in den Vordergrund, die "psychologische Frage über das Wesen der Consonanz und Dissonanz ist durch die Publication Carl Stumpfs über diesen Gegenstand in ein neues Stadium getreten"³⁴³⁾, die Theorie Stumpfs ist also der Gruppe der psychologischen Erklärungsversuche zuzuordnen, ebenso die von Faist angestellten Überlegungen.

Die Dissertation Faists weist in ihrer ersten und handschriftlichen Fassung³⁴⁴⁾ eine kurze Einleitung und drei Kapitel auf: I. Kritik der Theorie von C. Stumpf (S.2), II. Die Definition durch das Annehmlichkeitsgefühl (S.24), III. Consonanz und die Gegenstände höherer Ordnung (S.56). In der späteren

337) Carl S t u m p f , Konsonanz und Dissonanz (Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft 1), Leipzig 1898.

338) Referate zu Stumpfs Tonpsychologie, in: VfMw I, 1885, S.127ff, und VfMw VII, 1891, S.429ff.

339) M e i n o n g - W i t a s e k , Zur experimentellen Bestimmung der Tonverschmelzungsgrade, in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.189 - 205.

340) Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XIX, 1899, S.1 - 40.

341) Helga de la M o t t e - H a b e r , Musikpsychologie, Köln 1972, S.54.

342) Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig 1863.

343) F a i s t 1900, S.1.

344) 69 Seiten, Folioformat, UB Graz II 250.181; im Folgenden: F a i s t 1900.

Druckfassung³⁴⁵⁾ unter dem Titel "Die Konsonanz als Verschmelzung und Wohlklang. Tonpsychologische Studie" fehlt das dritte Kapitel der ersten Fassung, das zweite wurde geteilt und es ergab sich die Aufteilung: Einleitung (S.3), I. Zur Kritik der Stumpfschen Konsonanztheorie (S.4), II. Die Konsonanz als Wohlklang (S.18), III. Vorzüge der zweiten Definition (S.30). Die Druckfassung zeigt sich stilistisch glatter als die handschriftliche Arbeit, es fehlen zwar - vermutlich aus drucktechnischen Gründen - die Tabellen zu den neuerlichen Versuchen³⁴⁶⁾, dafür wurde aber eine kleine Erweiterung eingefügt³⁴⁷⁾, die sich mit dem Zusammenhang von Verschmelzung und Wohlklang befaßt. Der im Titel der Arbeit jetzt neue Begriff "Wohlklang" bezeichnet die vom Annehmlichkeitsgefühl begleiteten Zusammenklänge bzw. Konsonanzen.

In der Einleitung referiert Faist kurz Stumpfs Ansicht von der Konsonanz als der Verschmelzung gleichzeitiger Töne. Gleich zu Beginn des ersten Kapitels nennt er seinen wichtigsten Einwand gegen diese Konsonanzdefinition: Eine Erklärung der Konsonanz durch die Verschmelzung allein könnte nicht hinreichend sein. Faist stellt keineswegs die Verschmelzung selbst in Frage, seine eigenen Versuche hatten ihn von deren Existenz überzeugt und er hatte in den Ergebnissen seiner Experimente auch einen neuen Beweis für das Vorhandensein der Verschmelzung gesehen, entschieden bestreitet er aber Stumpfs Definition und die Gleichsetzung von Verschmelzung und Konsonanz. Eines der Probleme bei der Reihung, die Stellung des Tritonus³⁴⁸⁾ innerhalb der Intervallreihe, konnte allerdings auch hier nicht endgültig geklärt werden.

Faists Kritik an Stumpf setzt bei der Gleichsetzung der Abstufung Konsonanz - Dissonanz mit der Reihung der Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad an. Der markanteste Unterschied innerhalb der Intervallreihe ist zwischen der ersten (Oktav) und zweiten Gruppe (Quint) festzustellen, der Übergang von der Konsonanz zur Dissonanz wird aber nicht zwischen diesen beiden Gruppen angenommen, sondern bei der vierten (Terzen und Sexten) und fünften Gruppe (Tritonus, Septimen, Sekunden), diese unterscheiden sich jedoch in ihrem Verschmelzungsgrad nicht in demselben Ausmaß voneinander wie die beiden ersten Gruppen. Faist gelangte durch seine Versuche zu ähnlichen Unterschieden bei den Graden der Verschmelzung³⁴⁹⁾ wie Stumpf, vermied aber eine Einteilung in Gruppen. Für die Zusammenfassung der ersten vier Gruppen in jene der Konsonanzen und die Gegenüberstellung der fünften Gruppe (Dissonanzen) durch Stumpf muß nach Ansicht Faists freilich außer der Verschmelzung noch

345) Jahresbericht des Fürstbischöflichen Gymnasiums am Seckauer Diözesan-Knabenseminar Carolinum Augustineum in Graz am Schlusse des Schuljahres 1905/1906, Graz 1906, S.3 - 38; im Folgenden: F a i s t 1906.

346) F a i s t 1900, S.45/46.

347) F a i s t 1906, S.35.

348) F a i s t 1897, S.104 und 122.

349) ebenda, S.108.

ein "anderer Grund maßgebend gewesen sein"³⁵⁰⁾, woraus er schließt, daß die "Konsonanzen den Dissonanzen gegenüber durch die Verschmelzung allein nicht ausreichend charakterisiert werden können"³⁵¹⁾. Vielmehr besteht nach Faist zwischen Konsonanz und Dissonanz nicht bloß ein gradueller Unterschied, wie er aus der Intervallreihe nach Verschmelzungs- "graden" abzuleiten wäre, sondern ein qualitativer oder spezifischer.

Der von Stumpf als gegeben angesehenen Übereinstimmung von Konsonanztheorie und musikalischer Praxis³⁵²⁾ steht Faist mit Skepsis gegenüber. In einer gedrängten Übersicht antiker und mittelalterlicher Autoren und mit einer Schilderung der historischen Entwicklung der Intervallbemessungen versucht er eine Divergenz zwischen den Inhalten der Begriffe "Konsonanz" und "Dissonanz" bei den antiken und mittelalterlichen Schriftstellern und der Bedeutung dieser Bezeichnungen bei Stumpf nachzuweisen, ohne allerdings die historische Gebundenheit dieser beiden Begriffe zu bedenken.

Bei der Diskussion über das Verschmelzen gleichzeitig oder nacheinander erklingender Töne greift Faist auf eine bisher nicht berücksichtigte Komponente zurück. Nicht nur die Verschmelzung, sondern auch das Gefühl trägt seiner Meinung nach zum Entstehen des Konsonanzeindrucks bei³⁵³⁾, vor allem bleibt nach Faist³⁵⁴⁾ bei den meisten Intervallen der Verschmelzungsgrad durch geringfügige Verstimmung unverändert, weshalb das Erkennen der Genauigkeit eines Intervalls mehr durch das Gefühl als durch die Verschmelzung bestimmt sei. Dieser seiner Ansicht gewährt Faist im zweiten Kapitel der Arbeit breiten Raum und sie wird dort zu einem der Hauptpunkte seiner eigenen Konsonanztheorie.

Stumpf erklärte die Konsonanzwahrnehmung und die Unterscheidung der Konsonanzen untereinander auch durch die Tondistanz. Für Faist scheint diese ebenso bloß konstruiert zu sein wie Stumpfs Aufstellung der direkten und indirekten Tonverwandtschaften, die seiner Meinung nach der praktischen Wahrnehmung noch mehr widersprechen als die "Klangverwandtschaften" von Helmholtz³⁵⁶⁾, da bei Stumpf die Tonverwandtschaft schon im zweiten Grad auch Intervalle ergeben kann, die außerhalb der musikalischen Praxis liegen³⁵⁷⁾.

350) F a i s t 1900, S.5.

351) ebenda, S.6.

352) S t u m p f, Konsonanz und Dissonanz, S.40.

353) F a i s t 1900, S.14.

354) F a i s t 1897, S.129.

355) F a i s t 1900, S.15 und 16.

356) ebenda, S.16 und 19.

357) ebenda, S.20; Klangverwandtschaft entsteht nach Helmholtz durch die gemeinsamen Obertöne zweier Klänge bzw. Töne (s.o.), nach Stumpf aus der Verschmelzung bzw. Konsonanz der Töne, wobei er direkte und indirekte Ton- bzw. Klangverwandtschaft unterscheidet; vgl. S t u m p f, Konsonanz und Dissonanz, S.71ff.

Um die Unterscheidungen innerhalb der Gruppe der Dissonanzen begründen zu können, hatte Stumpf Gefühlsunterschiede in Betracht gezogen³⁵⁸⁾, auch bei der Definition von Konsonanz und Dissonanz durch den Verschmelzungsgrad hatte er zusätzlich das Gefühlsmoment angeführt³⁵⁹⁾. Diese Rückgriffe Stumpfs auf den Einfluß des Gefühls boten Faist einen weiteren Ansatzpunkt für seine Kritik.

Er geht aus von Stumpfs Kritik an einer Definition der Konsonanz durch das Annehmlichkeitsgefühl, das seit der Antike verschiedenen Intervallen zugeordnet war und daher nicht als allein ausschlaggebend angesehen werden könne. Faist stützt sich vorwiegend auf ästhetische Kriterien: "Konsonanz und Dissonanz haben seit jeher für ästhetische Begriffe gegolten, für Grundbegriffe des Schönen im Gebiete der Tonkunst. Diese Unterscheidung in angenehme und unangenehme Zusammenklänge hat auch von vornherein viel Natürliches für sich"³⁶⁰⁾. Weiters führt er als Merkmal der Dissonanz deren Auflösungsbedürfnis an, für dessen Wichtigkeit er diesbezügliche Aussagen von Richard Hennig³⁶¹⁾ und Friedrich von Hausegger³⁶²⁾ zitiert, allerdings scheint ihm die Möglichkeit einer Definition der Konsonanz durch das Auflösungsbedürfnis der Dissonanz wegen dieser nur negativen Bestimmung der Konsonanz und der historisch und ästhetisch eng gezogenen Grenzen ihres Geltungsbereiches stark eingeschränkt zu sein. Einen analogen Sachverhalt konstatiert er auch bei der "Schlußfähigkeit" der Konsonanz resp. Dissonanz³⁶³⁾.

Eine noch deutlichere Aussage in dieser Richtung macht Joseph Marx in seiner einige Jahre nach Faist eingereichten und ebenfalls von Meinong begutachteten Dissertation³⁶⁴⁾, indem er ein Zurückführen des "Dissonanzeindrucks auf das 'Auflösungsbedürfnis'" ablehnt³⁶⁵⁾ und Konsonanz oder Dissonanz eines Akkordes als "Gestaltqualitäten" im Sinne des Meinong nahestehenden Psychologen Christian von Ehrenfels³⁶⁶⁾ bezeichnet. Marx' Ansatz erfolgt deutlicher von der Psychologie her als jener bei Faist, der von der Ästhetik ausgeht und die Übertragung der Meinong'schen Gegenstandstheorie auf das Konsonanzproblem

358) Konsonanz und Dissonanz, S.77.

359) ebenda, S.76.

360) F a i s t 1900, S.27; auch hier keine Berücksichtigung der engen historischen Grenzen der Begriffe "Konsonanz" und "Dissonanz".

361) Ästhetik der Tonkunst, Berlin 1896; Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897.

362) Die Anfänge der Harmonie, Charlottenburg 1895; direkte Verbindungen zwischen Hausegger und Faist sind nicht nachzuweisen.

363) F a i s t 1900, S.30/31.

364) Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen, phil. Diss., mschr., Folioformat, 166 Seiten, Graz (1909), UB Graz II 251.900.

365) vgl. Marx' Lieder aus dieser Zeit.

366) Über Gestaltqualitäten, in: Vierteljahresschrift für wiss. Phil. XIV, 1890, S.249 - 292.

nicht in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellt, sondern diese nur als nachträglich eingebaute Stützung seiner Theorie verwendet.

Nach Stumpf³⁶⁷⁾ besteht für die Gefühlsdefinition eine gewisse Schwierigkeit: In temperierter Stimmung kann ein und dasselbe Intervall je nach seiner Benennung als Konsonanz oder Dissonanz aufgefaßt werden, z.B. e - gis als große Terz (Konsonanz) oder e - as als verminderte Quart (Dissonanz). Faist führt ein ähnliches Beispiel an³⁶⁸⁾ und findet eben dieses Problem auch bei der Verschmelzungsdefinition, da sich mit einer anderen Benennung, aber gleich gebliebenen Bemessung eines Intervalls die Verschmelzung nicht ändert. Eine Lösung ergibt sich seiner Meinung nach eher durch die Gefühlsdefinition, die das Annehmlichkeitsgefühl des betreffenden Intervalls berücksichtigt. Das Gefühl entsteht seinerseits erst aus dem musikalischen Zusammenhang³⁶⁹⁾. Freilich ist diese Deutung kaum besser als die Lösung Stumpfs³⁷⁰⁾, denn von einer etwas umfassenderen Konsonanzdefinition wird man fordern müssen, daß sie nicht an einzelne Bezeichnungen innerhalb eines Tonsystems gebunden sein darf.

Einem anderen von Stumpf gegen die Gefühlsdefinition angeführten Argument, das auf der Konsonanz oder Dissonanz bzw. Verschiedenheit der Gefühlsmerkmale bei gleichzeitigen oder aber nacheinander erklingenden Tönen beruht, tritt Faist mit dem Hinweis auf die nur scheinbar und im terminologischen Bereich vorhandene Schwierigkeit entgegen. Er bezeichnet es als Scheinargument und schränkt die Begriffe "Konsonanz" und "Dissonanz" durchaus im Sinne Stumpfs auf gleichzeitige Töne ein³⁷¹⁾.

Die von Faist gegen die Verschmelzungsdefinition der Konsonanz vorgebrachten Argumente treffen seiner Meinung nach auf die Gefühlsdefinition nicht zu, da bei ihr die in der Verschmelzungsdefinition nur auf graduellen Unterschieden basierende Trennung von Konsonanz und Dissonanz durch den qualitativen Gegensatz von Lust- und Unlustgefühlen ersetzt ist. Ein weiterer Nachteil der Verschmelzungsdefinition liegt darin, daß die Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz dort gezogen wird, wo der Verschmelzungsunterschied nur gering ist und nicht zwischen Oktav und Quint, welche die stärkste graduelle Verschiedenheit aufweisen. Nach Faist ist dieser Fehler der Gefühlsdefinition nicht anzulasten, da sie die Intervalle nicht in mehrere durch die Verschmelzung bestimmte Gruppen einteilt, sondern nur deren zwei entstehen läßt³⁷²⁾.

367) Konsonanz und Dissonanz, S.32/33.

368) F a i s t 1900, S.33.

369) ebenda, S.34 - 36.

370) Helga de la M o t t e - H a b e r , Musikpsychologie, Köln 1972, S.68.

371) F a i s t 1900, S.36/37.

372) ebenda, S.38.

Ein dritter Vorwurf gegen die Verschmelzungsdefinition, der die nicht hinreichende Schärfe bei der Trennung von Konsonanz und Dissonanz betrifft, könnte nach Meinung Faists auch für die Gefühlsdefinition bestehen. Um eine Klärung dieses Problems zu erreichen, stellte Faist eine weitere Versuchsreihe an, die analog zu den früheren Versuchen durchgeführt wurde und seiner Ansicht nach die Gefühlsdefinition bestätigt³⁷³⁾.

Beim Übergang von Zweiklängen auf Dreiklänge bzw. Akkorde kann Faist feststellen, daß nur der "Gefühlscharakter das Entscheidende"³⁷⁴⁾ sei, denn eine Erklärung für die Konsonanz- oder Dissonanzeigenschaft der einzelnen Akkordtöne durch die Verschmelzung allein stelle ein sehr schwieriges und nur theoretisches Problem dar, der Gefühlscharakter würde hingegen einfacher zu finden sein. Für Faist ist damit ein neuer Beweis für die Gefühlsdefinition gegeben.

Stumpf konnte hier nur mit der Einführung neuer Begriffe ("Konkordanz" und "Diskordanz") eine Lösung anbieten³⁷⁵⁾, wobei eine deutliche Beschränkung auf die Funktionen der Akkorde nach Hugo Riemann vorgenommen wurde³⁷⁶⁾, die dieser neuen Theorie sicher nicht förderlich ist.

Der von Alois Höfler³⁷⁷⁾ zugunsten der Gefühlsdefinition angeführten Ansicht, mit Konsonanz sei auch eine Gefühlstatsache gemeint, stimmt Faist zu. Ablehnend steht er dessen Annahme gegenüber, daß Verschmelzung und Konsonanzgefühl sich zueinander proportional verhielten. Dieser Frage widmete Faist eine zusätzliche Gruppe von Versuchen, die mit "Unmusikalischen" und auch "Musikalischen" vorgenommen wurden. Es ergab sich eine Reihung von Zusammenklängen nach ihrem Wohlklang, die starke Abweichungen von der Reihe der Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad zeigte, denn hier kamen nun Oktav und Quint erst nach den Terzen und Sexten zu stehen. Die Behauptung Höflers von der Parallelität des Verschmelzungsgrades mit dem Annehmlichkeitsgefühl bezeichnet Faist daher als widerlegt³⁷⁸⁾.

Nach dieser Diskussion der beiden Definitionen gelangt Faist zur zentralen Aussage des zweiten Kapitels: "Konsonanzen sind angenehm klingende Tonverbindungen; Dissonanzen sind unangenehm klingende"³⁷⁹⁾. Damit teilt er alle Intervalle in "zwei qualitativ verschiedene Gruppen" ein. Innerhalb der

373) ebenda, S.39.

374) ebenda, S.42.

375) Helga de la Motte-Haber, Musikpsychologie, Köln 1972, S.69/70.

376) Helga de la Motte-Haber, Konsonanz und Dissonanz als Kriterien der Beschreibung von Akkorden, in: Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung 1970, hrsg. von Dagmar Droysen, Berlin 1971, S.101 - 127, S.101/2; hier falsche Nennung Faists, richtig erst S.126.

377) Psychologie, Wien und Prag 1897, S.437.

378) Faist 1900, S.47.

379) ebenda, S.48.

Dissonanzen werden Abstufungen nach dem Gefühlscharakter angenommen, bei den Konsonanzen läßt er neben dem "Merkmal der Annehmlichkeit" auch weiterhin das "Merkmal der Einheitlichkeit (Verschmelzung)" als mögliches Kriterium bestehen³⁸⁰⁾.

Mit dieser Formulierung seiner Theorie hätte Faist seiner Dissertation einen Abschluß geben können, er arbeitete aber im zweiten Kapitel noch einen eben erschienenen Aufsatz von Theodor Lipps³⁸¹⁾ ein, der seine eigenen Ansichten zu bestätigen schien, und versuchte außerdem, im anschließenden dritten Kapitel die gerade in ihren Anfängen ausgebildete "Gegenstandstheorie"³⁸²⁾ seines Lehrers Alexius von Meinong auf das Konsonanzphänomen zu übertragen.

Lipps wollte in seinem Aufsatz eine Verständigung zwischen seiner Theorie der "Tonverwandtschaft" und der Stumpf'schen Konsonanztheorie erreichen³⁸³⁾ und unterzog dessen Theorie einer genauen Betrachtung. Ebensowenig wie Faist konnte er der Gleichsetzung von Verschmelzung und Konsonanz im Sinne Stumpfs beipflichten, er sah vielmehr einen großen Nachteil dieser Konsonanztheorie darin, daß sie nur die Konsonanz erklärte, nicht aber auch zugleich eine Theorie der Dissonanz war, was gleichfalls zu fordern wäre³⁸⁴⁾. Was Lipps zum Anteil des Gefühls am Konsonanzempfinden brachte, geht aus vom "Gefühl der Befriedigung", das die Konsonanz gewährt³⁸⁵⁾, und findet die Zustimmung Faists³⁸⁶⁾, der nun dieses Gefühl der Befriedigung nach Lipps dem von ihm angeführten Annehmlichkeitsgefühl gleichsetzt und mit den Argumenten von Lipps seine eigene Theorie zu stützen bestrebt ist. Kritisch steht er allerdings der Lipps'schen Lehre von den "mikropsychischen" und "makropsychischen" Vorgängen gegenüber, die eine Erklärung der Konsonanz bzw. Dissonanz aus der Bestätigung oder Enttäuschung der Erwartung des Hörers versuchte, was nach Faists Meinung nur bei bewußten Vorgängen anzunehmen sinnvoll wäre, nicht aber bei unbewußten Hörereignissen wie dem Konsonanzempfinden³⁸⁷⁾. Faist schließt sich aber der Aussage von Lipps an, die Verschmelzung sei nur eine Begleiterscheinung bzw. ein Symptom der Konsonanz, reiche aber nicht hin zur Erklärung des Begriffspaares Konsonanz - Dissonanz, die seiner Meinung nach eben nur aus dem Gegensatz von Lust - Unlust möglich ist.

380) vgl. den Titel der Druckfassung: "Die Konsonanz als Verschmelzung und Wohlklang".

381) Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XIX, 1899, S.1 - 40.

382) Alexius M e i n o n g , Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen, in: Zs. f. Ps. II, 1891, S.245 - 265; im Folgenden: M e i n o n g 1891; Alexius M e i n o n g , Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung, in: Zs. f. Ps. XXI, 1899, S.182 - 272; im Folgenden: M e i n o n g 1899.

383) L i p p s , a.a.O., S.1.

384) ebenda, S.39.

385) ebenda, S.18/19.

386) F a i s t 1900, S.50/51.

387) ebenda, S.54/55.

Im dritten und letzten Kapitel seiner Arbeit setzt Faist die Konsonanzerscheinung mit der erwähnten Gegenstandstheorie von Alexius von Meinong in Beziehung. Eingangs geht er noch auf die Gefühlsdefinition ein und tritt der möglichen Einwendung entgegen, Konsonanz sei mit Gefühl gleichzusetzen. Vielmehr ist für ihn Konsonanz "ein Zusammenklang, welcher von einem Lustgefühl begleitet ist"³⁸⁸⁾, was umgekehrt auch von Dissonanz und Unlustgefühl zu gelten habe.

Die Erscheinung der Konsonanz besteht nach Faist aus mehreren Elementen, und zwar den (mindestens) zwei Tönen, der Relation zwischen ihnen und dem sie begleitenden charakteristischen Gefühl. Diese Gegebenheiten führten zu den "Gestaltqualitäten" nach Ehrenfels bzw. Meinongs "Gegenständen höherer Ordnung". Diese Gegenstandstheorie, von Faists Lehrer eben entwickelt, legt Faist nun in einer genaueren Schilderung dar, wobei er den Ausführungen Meinongs folgt³⁸⁹⁾, aber auch kurz die Theorie von Ehrenfels andeutet. Nach Meinong sind Gegenstände höherer Ordnung (Superiora) jene, die sich auf Gegenständen niedriger Ordnung (Inferiora) aufbauen und deren Relation bezeichnen. Die Vorstellung von der Ähnlichkeit oder Verschiedenheit der Inferiora ist daher eine Relation, im Falle ihrer Selbständigkeit auch nach außen hin eine Komplexion. Die Verschmelzung zweier gleichzeitig gegebener Inhalte nach Stumpf ist für Meinong eine Form der Komplexion, nämlich ein "fundierter Inhalt", dessen Bestandstücke nun die "fundierenden Inhalte" sind und in der Verschmelzung in Simultaneität auftreten³⁹⁰⁾.

Im Aufsatz zu den "Gestaltqualitäten" von Ehrenfels spricht Meinong von diesen fundierten Inhalten³⁹¹⁾ und diese Abhandlung bildet zusammen mit der neueren Ausformung und Weiterführung seiner Ideen die Grundlage für die von Faist entwickelten Gedanken. Er hält den von ihm erarbeiteten Konsonanzbegriff für einen Gegenstand höherer Ordnung, der nicht als Relation direkt von den Inferiora abhängig ist, sondern wegen seiner Transponierbarkeit und somit gegebenen Unabhängigkeit als Komplexion anzusehen ist³⁹²⁾. Die Komplexion allein stellt aber umgekehrt noch nicht die Konsonanz dar, es muß erst das Gefühl hinzukommen, das seinerseits wieder zusammen mit der Komplexion aus den Tönen eine weitere Komplexion ergibt. Bei einer weiteren Unterscheidung der Komplexionen in Real- und Idealkomplexionen ist nach Faist die Erscheinung der Konsonanz als ein durch die sich von selbst und ohne aktives Zutun einstellenden Gefühle bestimmtes Element laut Meinong³⁹³⁾ den Idealkomplexionen beizuzuordnen. Zwar setzt die Auffassung oder Vorstellung

388) ebenda, S.58.

389) ebenda, S.58 - 63.

390) M e i n o n g 1891, S.259.

391) ebenda.

392) F a i s t 1900, S.64.

393) M e i n o n g 1891, S.200/201.

eines Intervalles als Konsonanz eine Tätigkeit voraus, nach Faists Konsonanzdefinition durch das Gefühl überwiegt aber dieses und aus einem anfänglich als Realkomplexion anzusehenden Gegenstand höherer Ordnung wird durch das Gefühl eine Idealkomplexion³⁹⁴⁾, die sich nach der neueren Terminologie Meinongs auch als "fundierter Gegenstand" bezeichnen läßt³⁹⁵⁾.

3. Die tonpsychologischen Arbeiten aus heutiger Sicht

Von heute aus gesehen muß der Einwand Faists, der gegen die Gleichsetzung der Konsonanz mit der Verschmelzung angeführt wurde, als zutreffend anerkannt werden. Dieser Punkt der Kritik trug auch wesentlich dazu bei, daß Stumpf nach einer in dieselbe Richtung gehenden Diskussion von Theodor Lipps³⁹⁶⁾ seine Konsonanztheorie neu formulierte und fast von ihr abrückte³⁹⁷⁾. Er schwenkte auf die Linie seiner Kritiker Lipps und Faist ein und "bekannte, in der Verschmelzung nur noch eine die Konsonanz zwar notwendig begleitende Eigenschaft, nicht aber die sie definierende zu sehen"³⁹⁸⁾, wenn nicht gar "die Einschränkungen, die er vornahm, einer Preisgabe gleichkommen"³⁹⁹⁾, wozu freilich auch der Einfluß Hugo Riemanns⁴⁰⁰⁾ beigetragen haben mochte. Faists Dissertation war Stumpf in ihrer Druckfassung bekannt und er stellte zwar dessen Gefühlsdefinition in Frage⁴⁰¹⁾, ging aber nicht auf die von Faist angezweifelte Richtigkeit der Gleichsetzung von Konsonanz mit Verschmelzung ein.

Das Abrücken Stumpfs von seinen früheren Aussagen brachte naturgemäß keine Klarstellung, sondern eher ein Ausklammern der Verschmelzungstatsache aus der weiteren Diskussion. Erst Heinrich Husmann konnte Verschmelzung und Konsonanz in die richtige Beziehung zueinander setzen⁴⁰²⁾, als er - von physiologischen Tatsachen ausgehend wieder zur psychologischen Fragestellung kommend - die Verschmelzung als "fundamentale Eigenschaft der konsonanten

394) F a i s t 1900, S.68.

395) M e i n o n g 1891, S.203.

396) Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XIX, 1899, S.1 - 40.

397) Carl S t u m p f , Konsonanz und Konkordanz, in: Zs. f. Ps. 58, 1911, S.321 - 355.

398) Heinrich H u s m a n n , Verschmelzung und Konsonanz, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1957, S.74.

399) Helga de la M o t t e - H a b e r , Musikpsychologie, Köln 1972, S.68.

400) Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz, Präludien und Studien III, Leipzig (1900), S.31 - 46, v.a. S.41ff; Stumpfs "Konkordanz und Diskordanz", ZIMG XIII, 1911, S.96/97.

401) Konsonanz und Konkordanz, in: Zs. f. Ps. 58, 1911, S.351.

402) H u s m a n n , a.a.O., S.74/75.

Intervalle" bezeichnete und die Verschmelzung "als eine physiologisch gesicherte Grundeigenschaft der Konsonanzen" ansah.

Gerade die von Husmann eingearbeiteten physiologischen Kenntnisse fehlten Stumpf und seinen Kritikern noch, vor allem Stumpf lehnte die von der Physiologie herkommende Theorie von Helmholtz ab und rückte die psychologische Seite des Problems in den Vordergrund, wobei er letztlich ebensowenig eine endgültige Klärung erreichte wie seine Kritiker. Der Anteil der Psychologie am ganzen Fragenkomplex konnte erst nach Kenntnis der physiologischen Ursachen der Konsonanzerscheinung festgestellt werden und die sehr einleuchtende Erklärung Husmanns in seiner "Koinzidenztheorie"⁴⁰³⁾ bezog sich dabei auf den Ansatz der Theorie von Helmholtz und auch auf das von Stumpf gefundene Verschmelzungsphänomen; beide Theorien wurden eingebaut und in wesentlichen Punkten bestätigt.

Faists eigene Musikanschauung spiegelt sich in seiner Aussage wider, Konsonanz und Dissonanz hätten seit jeher für ästhetische Begriffe gegolten, für "Grundbegriffe des Schönen im Gebiete der Tonkunst"⁴⁰⁴⁾. In seinen eigenen Werken bestätigt er durchaus die angeführte und von Riemann herrührende Ansicht vom "Auflösungsbedürfnis" der Dissonanz. Er ging nicht nur als Mathematiker und Psychologe im Gefolge Stumpfs und Meinongs, sondern auch als Musiker und noch der Romantik verbundener Komponist an das Problem einer Konsonanzdefinition heran. Ästhetische Kriterien können aber in Fragen, die seither mit Erfolg nur aus physiologischer und erst dann psychologischer Sicht behandelt wurden, kaum eine Rolle spielen. Faists Versuch einer Gefühlsdefinition erweist sich allzu begrenzt und nur auf Entwicklung der Harmonik zu seiner Zeit anwendbar, die Definition einer so wesentlichen Erscheinung wie jene der Konsonanz sollte jedoch allgemeinere Gültigkeit besitzen. Aber auch zu seiner Zeit schienen für Faist manche Tendenzen zu weit zu gehen, wenn er etwa vom allzu häufigen Gebrauch der Dissonanzen im modernen Musikdrama - gemeint ist vermutlich das Musikdrama Wagners - spricht⁴⁰⁵⁾.

Ist also die Definition der Konsonanz nur aus psychologischer Sicht allein schwierig bzw. gar nicht möglich, von Faists Verwendung ästhetischer Kategorien abgesehen, so scheint nun auch der Einbringung der Gegenstandstheorie Meinongs in die Arbeit keine große Bedeutung zuzukommen. Zwar ließ sich die Lehre Meinongs auf die von Faist behandelten Themen übertragen, es wurden dabei aber nur die erst in ihrer frühen Ausformung vorhandenen Aspekte der Gegenstandstheorie einbezogen. Vor allem ergab sich nur eine Definition der Konsonanz, nicht aber zugleich der Dissonanz, wie es mit dem Gegensatzpaar Lust - Unlust in der Gefühlsdefinition noch möglich war.

403) Eine neue Konsonanztheorie, in: AfMw IX, 1952, S.219 - 230; Vom Wesen der Konsonanz (Musikalische Gegenwartsfragen 3), Heidelberg 1953.

404) Faist 1900, S.27.

405) ebenda, S.9.

Meinong dehnte seine frühen experimentalpsychologischen Forschungen auch auf musikalisches Gebiet aus - die zeitlich meist früher liegenden Kompositionen Meinongs⁴⁰⁶⁾ zeigen sehr wohl seine musikalischen Neigungen - und in seiner ersten Darlegung⁴⁰⁷⁾, auf die sich Faist bezieht, finden sich mehrere diesbezügliche Beispiele, nicht mehr in demselben Ausmaß aber in dem von Faist genannten späteren Aufsatz⁴⁰⁸⁾; die wichtigsten Publikationen Meinongs zur Gegenstandstheorie⁴⁰⁹⁾ erfolgten allerdings erst nach Faists Arbeit.

Anerkennenswert bleibt das Bestreben Faists, die neueste psychologische Theorie in seine Überlegungen einbezogen und dabei eine Verbindung zwischen den Beiträgen Stumpfs (Konsonanztheorie) und Meinongs (Gegenstandstheorie) zur Erkenntnistheorie und Gestaltpsychologie hergestellt zu haben, auch wenn daraus keine deutliche Bekräftigung der eigenen Ansichten möglich war, was nach Aussage Meinongs⁴¹⁰⁾ auch auf die Neuheit der Gegenstandstheorie selbst zurückging. Hier wird man auch den Grund dafür zu erblicken haben, daß Faist in der Druckfassung von 1906 das dritte Kapitel nicht mehr brachte, obwohl inzwischen eine weitere Veröffentlichung⁴¹¹⁾ Meinongs zur Gegenstandstheorie vorlag und eingearbeitet hätte werden können.

Meinongs Schüler Stephan Witasek befaßte sich in seiner Abhandlung⁴¹²⁾ näher mit den Gehörsempfindungen und referierte die Theorien von Helmholtz und Stumpf. Die Verschmelzung leistet seiner Meinung nach zum Konsonanzphänomen ebenso wie das Gefühl einen wesentlichen Beitrag, aber zu seiner Erklärung reicht sie allein nicht hin. Witasek ging mit Meinong vom Empfinden einer Melodie als Gestaltvorstellung aus und bezeichnete diesen Vorgang als "Vorstellungsproduktion". Erst auf diesem Weg gelangte er zu den "Gegenständen höherer Ordnung", er unterließ aber die von Faist hergestellte und sicherlich etwas zu einfache Verbindung zu den Gehörsempfindungen und -empfindungen. Auch daraus geht hervor, daß zwar die Kritik Faists an der Konsonanztheorie Stumpfs zu seiner Zeit anerkannt war, nicht aber seine Anwendung der Gegenstandstheorie auf das Konsonanzphänomen.

Wie zu sehen war, brachten beide Arbeiten Faists (1897 und 1900/1906) wichtige Beiträge zur damaligen Diskussion, sie fanden auch entsprechende Resonanz. Der in einer weit verbreiteten und wichtigen Fachzeitschrift erschie-

406) Im Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Graz verwahrt.

407) Meinong 1891.

408) Meinong 1899.

409) Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie, Leipzig 1904; Über die Stellung der Gegenstandstheorie im System der Wissenschaften, Leipzig 1907.

410) vgl. Meinongs Gutachten über die Arbeit Faists in den Doktoraakten (phil.), Universitätsarchiv Graz.

411) Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie, Leipzig 1904.

412) Grundlinien der Psychologie, Leipzig (1907), S.122 - 143, S.222 - 233.

nene Aufsatz erreichte einen größeren Interessentenkreis und es wurde ihm "in der tonpsychologischen Literatur die verdiente Anerkennung zu Teil"⁴¹³⁾, denn mehrere Autoren⁴¹⁴⁾ bezogen sich in der einen oder anderen Richtung auf Faists Ergebnisse aus den "Versuchen über Tonverschmelzung". Die zweite Arbeit lag in ihrer früheren Fassung handschriftlich vor und erst die Druckfassung wurde bekannter, wegen ihres Erscheinens in einem Jahresbericht und nicht innerhalb der einschlägigen Literatur war sie aber nicht ebenso leicht zugänglich und verbreitet. Obwohl Stumpf diese kannte, unterzog er sie - im Gegensatz zur ersten Publikation - keiner näheren Diskussion.

Faists Verdienst besteht somit vor allem darin, zu einem auch die Musik betreffenden und vorwiegend von Psychologen behandelten Problemkreis als aktiver Musiker und Komponist Stellung genommen zu haben und umgekehrt als Musiker die psychologischen Komponenten des Phänomens Konsonanz - Dissonanz in einer dem Stand der Wissenschaft seiner Zeit entsprechenden Weise erörtert zu haben. Auf seine musikalischen Werke übten diese Arbeiten jedoch keine Wirkung aus. Er schrieb hauptsächlich Kirchenmusik und deren Charakter als Gebrauchsmusik bestimmte seine Haltung als Komponist, eine Musikanschauung von naturwissenschaftlicher Seite her lag ihm in der musikalischen Praxis fern. Faist arbeitete später nicht mehr auf dem Gebiet der Tonpsychologie weiter, sondern widmete sich seinen Kompositionen.

413) Gutachten Meinongs.

414) M e i n o n g - W i t a s e k , in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.189;
 Max M e y e r und Carl S t u m p f , in: Zs. f. Ps. XV, 1897,
 S.280ff; XVII, 1898, S.401, 412 und 433; XVIII, 1898, S.275/76 und 295.

IV. WERKVERZEICHNIS

Da Faist nur wenige musikalische Gattungen pflegte und die Opuszahlen fast genau chronologisch gereiht sind, folgt die Anlage des thematischen Kataloges dem Werkverzeichnis bei Walter⁴¹⁵⁾ und den von ihm angegebenen Opusnummern. Diese stimmen mit jenen in den Manuskripten und Drucken überein, nur beim "Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch 'Lobet den Herrn' (Graz 1932)" bleibt unsicher, ob die Zuordnung zu op. 57 von Faist selbst stammt. Walter lagen noch die heute nicht mehr erhaltenen Manuskripte vor, sie dienten ihm bei der Erstellung des Verzeichnisses als Quellen. Die anhand der bekannten Werke überprüfbareren Angaben Walters erwiesen sich als stichhaltig, seine Einordnung der nicht mehr erhaltenen Werke konnte daher übernommen werden. Die Opuszahlen entsprechen der Reihenfolge der Entstehung der Werke, nicht immer aber ihren Erscheinungsdaten, so wurde etwa op. 2 vor op. 1 gedruckt; nur unter den Liedern op. 20 und op. 22 finden sich solche aus verschiedenen Jahren, in allen übrigen Fällen läßt sich nach den Skizzenbüchern ein kaum unterbrochenes Arbeiten am jeweiligen Stück feststellen. Faists Notenschrift ist leicht lesbar (vgl. die Reproduktionen der Autographe bei op. 36 und op. 58), die Texte der deutschen Lieder notierte er jedoch in der Kurzschrift nach Gabelsberger, die mit zahlreichen privaten Eigenheiten versehen und daher nur sehr schwer lesbar ist; die Angaben der Quellen (etwa die Seitenzahlen in den Gedichtbänden⁴¹⁶⁾ von Auguste Poestion u.a.) ließen aber eine klare Identifizierung nicht nur nach dem Notentext zu.

Der Zeitpunkt des Entstehens der einzelnen Werke konnte nur wenige Male den Angaben in den Skizzenbüchern oder Reinschriften entnommen werden; oft stellte das Erscheinungsjahr den einzigen Anhaltspunkt dar. Fehlte auch dieses, wur-

415) Johann Walter, Anton Faist. Sein kirchenmusikalisches Wirken und Schaffen, in: Jahresbericht des Fürstbischöflichen Gymnasiums am Seckauer Diözesan-Knabenseminar Carolinum-Augustineum in Graz am Schlusse des Schuljahres 1933/34, Graz 1934, S.3 - 11, S.9.

416) "Ich möcht ein Lied dir singen", Graz 1907; "Aus Herzensgrund", Graz 1918.

den Zeitschriftenrezensionen⁴¹⁷⁾ herangezogen. Die Drucke mit Jahresangabe wurden immer noch in demselben Jahr besprochen⁴¹⁸⁾, daher war bei Drucken o.J. vom Zeitpunkt der Rezensionen in den Zeitschriften auf das Datum ihres Erscheinens zu schließen; weitere Hinweise gaben die Platten- bzw. Verlagsnummern.

Da von Faist keine Briefe oder Aufzeichnungen anderer Art erhalten blieben, fielen sie als Quellen vollständig weg, mit den genannten Hilfsmitteln war aber bis auf einige wenige Werke eine zeitliche Festlegung zu erreichen. Stilistischen Kriterien zu folgen erwies sich hingegen als nicht möglich.

Die Angaben des thematischen Kataloges geschehen in folgender Weise:

1. genauer Werktitel (nach Erstdruck) mit Angabe der Tonart und der Besetzung, allfällige Ergänzungen in Klammern;
2. Incipits (ohne Instrumentalbegleitung, Anzahl der Takte);
3. Entstehungszeit;
4. Autograph (Ort der Aufbewahrung und Art, etwa Skizzenbuch, Reinschrift, Partitur etc.);
5. Ausgaben (Ort, Verlag, Jahr, Verlagsnummer);
6. Anmerkungen zur Datierung; Aufnahme in den CV-Katalog etc.;
7. Nachweis mindestens eines Belegexemplares (Ort).

Dem Katalog der Werke mit Opuszahl folgt ein Verzeichnis der Werke ohne Opuszahl (WoO) mit genauem Nachweis der Quellen, es wurde eine chronologische Anordnung angestrebt.

417) In: Greg. Rs., Anzeigeblatt, Mus. Sac. und Mus. Div.

418) Greg. Rs. und Anzeigeblatt erschienen wie viele Werke Faists im Verlag "Styria" in Graz.

1. Musikalische Werke

a) Werke mit Opuszahl

op. 1 Lauretanische Litanei [in D]. Für vier gemischte Stimmen und obligate Orgel.

Moderato.
Solo
Ky - ri - e e lei - son,
Tutti
Chri - ste e lei - son,

269 T

Entstehung: um 1894.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 80, S.8 - 10, 12, 14, 19, 38.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1908; St. 56; 2. Aufl. 1928; Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.

Anmerkungen: Cäcilienvereinskatalog Nr. 3688.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 2 Die vier Marianischen Antiphonen. 1. Alma Redemptoris Mater, 2. Ave Regina, 3. Regina Coeli, 4. Salve Regina.
Für vier Singstimmen mit oblig. Orgel.

1. Alma Redemptoris.
Moderato.
Al - ma Re - dem - pto - ris ma - ter, quae per vi - a
quae per vi - a, per vi - a

33 T

2. Ave Regina.

Andante.
A - ve Re - gi - na coe - lo - - - rum,

31 T

3. Regina coeli.

Allegro moderato.

Re - gi - na coe - li lac - ta - re, al - le -

34 T

4. Salve Regina.

Andante.

Sal - ve Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae,

49 T

Entstehung: 1895.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 80, S.77 - 82, 84 - 87, 171.

Ausgaben: Graz (Styria) 1903; St. 7; Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 7118.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 3 1. Messe in C (in hon. B.M.V.) für gemischten Chor und Orchester
(2 Violinen, Viola, Bass, 2 Klarinetten, 2 Ventilhörner oblig., Cello
und Bassposaune ad libit.) oder für Singstimmen und Orgel allein.

Kyrie.

Andante.

Ky - ri - e e - lei - son, lei - son,

39 T

Gloria.

Allegro moderato. *cresc.*

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -

104 T

Credo.

Moderato.

fa - cto - rem coe - li et ter - ra, vi - si -
Pa - trem o - mni - po - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - ra, vi - si -

197 T

Sanctus I.

Moderato.

San - ctus, San - ctus,

36 T

Sanctus II.

Andante.

San - ctus, San - ctus,

20 T

Benedictus.

Andante. HALBCHOR.

Be - ne - di - ctus, qui

38 T

Agnus Dei.

Adagio. SOLO.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

46 T

Entstehung: vor 1900.

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Orgelauszug und Skizzenbuch 80, S.22 - 25, 32, 33, 40 - 67, 104, 105, 114, 116 - 121, 125, 126, 138.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1903; A.P. 1129.

Anmerkungen: Datierung nach Angabe auf Orgelauszug (Reinschrift), vierte Umschlagseite: "21. Juni 1900"; Cäcilienvereinskatalog Nr. 3099.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 4 [Bühnen-] Musik zum "Heiligtum von Antiochien" (von Ferdinand Ludwigs) und zu "Die unterirdischen Mühlen oder Die letzten Stunden des Heidentums in Rom" (von Zacharias Werner).

Entstehung: um 1900.

Anmerkungen: ungedruckt, Autographie nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934 und Jahresberichten 1899/1900, 1900/01, 1901/02, 1906/07, 1913/14.

op. 5 Zweite Messe in D für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel oder Orchester (2 Violinen, Viola, Cello, Baß, 2 Klarinetten, 2 Hörner und Baßposaune).

Kyrie.

Andante.



Ky - ri - e e - lei - son, e -

40 T

Gloria.

Allegro moderato.

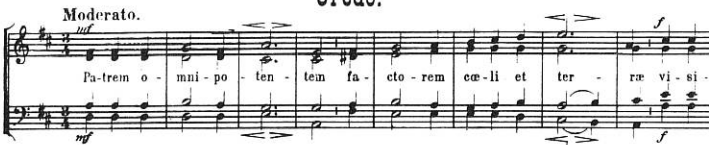


Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -

48 T

Credo.

Moderato.



Pa - trem o - mni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - ra - vi - si -

106 T

Sanctus.

Adagio.



San - ctus, san - ctus, etus,

216 T

Benedictus.

Andante. *Soli (Halbchor).*

Be - ne di - ctus, qui

52 T

Agnus Dei.

Adagio. *Solo.*

A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

39 T

Entstehung: 17.4.1898 - 18.5.1898.

Autograph: MBBS Graz, 2 Orgelauszüge (Skizze und Reinschrift), Skizzenbuch 81, S.13 - 23.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1902; A.P. 1087.

Anmerkungen: Datierung nach Angaben im Orgelauszug; Cäcilienvereinskatalog Nr. 3091a).

Nachweis: MBBS Graz.

op. 6 Festgesang [in C]. Zum Namensfeste Sr. Gnaden des Herrn Directors Joseph Stradner [für vierstimmigen gemischten Chor, Klavier und Harmonium].

Festgesang?

Allegro moderato

Grii - ßet uns fefra

104 T

Entstehung: 1900.

Autograph: MBBS Graz.

Anmerkungen: ungedruckt, Datierung nach Angabe auf dem Titelblatt, ursprünglich als op. 8 bezeichnet.

op. 7 Magnificat.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934, nach ihm (S.8) eine "lateinische Komposition".

op. 8 Dritte Messe in Es für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Cello und Contrabass, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Ventilhörner, 2 Trompeten, Bassposaune u. Pauken (ad lib.) oder für 4 Singstimmen und Orgel.

Kyrie.

Adagio (♩ = 60)

p Ky - ri - e e - lei - son e - lei -

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son

54 T

Gloria.

Allegro moderato (♩ = 116)

Et in ter-ra pax ho-mi-nibus

Et in ter-ra pax ho-mi-nibus bo-nae vo-lun-ta-tis Lau-da-mus

Et in ter-ra pax ho-mi-nibus

129 T

Credo.

Allegro moderato (♩ = 100)

mf Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rum coe-li et ter-rae, vi-si-bi-lium et in-vi-si-bi-lium, ge-ni-torem ve-ni-e-n-tis sae-cu-li

184 T

Sanctus.

Andante sostenuto.

p San-ctus, San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth

33 T

Benedictus.

Larghetto (♩ = 50) Halbchor.

Be-ne-dictus, qui ve-nit, qui ve-nit, qui ve-nit, in no-mi-ne

52 T

Agnus Dei.

Adagio. (♩ = 50)

56 T

Entstehung: 1899/1900.

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Orgelauszug, Skizzenbuch 81, S.68 - 73, 76 - 81, 100, 101, 129, 134 - 138.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 5160.

Anmerkungen: Datierung nach Angaben im Orgelauszug.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 9 Zwei Hymnen zur Anbetung des hh. Altarssakramentes für vier Singstimmen mit Orgel.

1. Jesu Redemptor omnium.

Larghetto.

64 T

2. Jesu dulcis memoria.

Andante.

52 T

Entstehung: vor 1900.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 81, S.87 - 91.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1908.

Anmerkungen: Cäcilienvereinskatalog Nr. 3606; dort Erscheinungsjahr angegeben.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 10 [a] Vierte Messe [in D] für 2 Singstimmen (Sopran und Alt) und Orgel.

Kyrie.

Audante.



Ky-ri-e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri-e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri-e e - lei - son, e -

32 T

Gloria.

Allegro moderato.



Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

85 T

Credo.

Moderato.



Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni

143 T

Sanctus.

Moderato.




San-ctus, san-ctus, san-

28 T

Benedictus.

Audante.




Be-ne-di-ctus in no-mi-ne, Be-ne-di-ctus qui ve-nit, qui ve-nit in

29 T

Agnus Dei.

Larghetto.



A-gnus De-i, qui tol-lis, qui tol-lis pec-

41 T

Entstehung: vor 1903.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 81, S.143 - 145.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1903; A.P. 1106.

Anmerkungen: Datierung nach Angabe im Cäcilienvereinskatalog, Cäcilienvereinskatalog Nr. 3091b

Nachweis: Domchorstudio Graz.

op. 10 [b] Missa quarta [in D]. Quatuor vocum inaequalium cum Organo (et 2 Violinis, Viola, Cello et Basso ad libitum).

Kyrie.

Andante.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,

32 T

Gloria.

Allegro moderato.

Et in ter-ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -

85 T

Credo.

Moderato.

Pa - trem o - mi - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - ra, vi - si -

143 T

Sanctus.

Moderato.

San - ctus, san - ctus, san - ctus,

28 T

Benedictus.

Andante.

be - ne - di - ctus,
Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui
be - ne - di - ctus, qui
Be - ne - di - ctus,

29 T

Agnus Dei.

Larghetto.

p A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

41 T

Entstehung: vor 1916.

Autograph: Autograph der Bearbeitung nicht erhalten.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1916; A.P. 1482.

Anmerkungen: "Vorliegende 'Missa quarta' ist eine vierstimmige Bearbeitung der zweistimmigen 'Vierten Messe', op. 10, welche seinerzeit in den Cäcilienvereinskatalog aufgenommen wurde (Nr. 3091). Auf Wunsch des Verlages wurde ein nicht obligates Streichquartett beigegeben."

Nachweis: Domchorstudio Graz.

op. 11 Duo hymni eucharistici in adorationem SS. Sacramenti IV vocum
inaequalium comitante Organo.

1. Jesu, rex admirabilis.

Andante.

mf Je - su, rex ad - mi - ra - bi - lis, et tri - um - pha - tor

49 T

2. Verbum supernum.

Moderato.

p Ver - bum su - per - num pro - di - ens,

124 T

Entstehung: 1902 und vor 1909.

Autograph: nicht erhalten.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1909; St. 19.

Anmerkungen: Cäcilienvereinskatalog Nr. 3816.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 12 Requiem in C moll für Sopran, Alt, Tenor und Baß und Orgel (4 Blechblasinstrumente ad libit.) (Tromba I in F, Tromba II in F, Trombone tenore & Trombone basso).

Andante. *p* *cresc.*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: *f*
et

38 T

Kyrie.

Moderato.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son Ky - ri - e
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son

22 T

Tractus.

Andante. *p*

Ab - sol - ve Du - mi - ne a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun -
do - mi - ne a - ni - mas

26 T

Sequentia.

Allegro. *f*

Di - es i - ra, di - es il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la.
te - ste

66 T

Offertorium.

Andante. *p* *f* *mf*

Do - mi - ne Je - su Chri - ste rex glo - ri - ae, li - be - ra

56 T

Sanctus.

Moderato. *f* *ff*

San - ctus, san - ctus, san - ctus

28 T

Benedictus.

Andante. Soli

Br - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni -

32 T

Agnus Dei.

Andante.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.

38 T

Communio.

Andante.

Lux ae - ter - na lu - ce at e - is Do - mi - ne, cum San - ctis

28 T

Entstehung: vor 1906.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 81, S.40 - 67, 101, 138 - 140.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1906; 5154.

Nachweis: MBBS Graz, Domchorstudio Graz.

op. 12b Libera me für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgel obligat, 2 Trompeten und 2 Posaunen ad libit.

Moderato.

Li - be - ra me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - na in di - e il la tre - di - e il la tre - men - da

56 T

Entstehung: vor 1920.

Autograph: nicht erhalten.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1920; 6075.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 13 Vier Tantum ergo für 4 Singstimmen und Orgel, Streichquartett, 2
Klarinetten und 2 Hörner.

Allegro moderato.

1. Tan - tum er - go sa - cra -
2. Ge - ni - to - ri, ge - ni - laus et ju - bi -

31 T

Adagio. *cresc.*

1. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur
2. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que laus et ju - bi -

14 T

Adagio. *cresc.*

1. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur cer - nu - i,
2. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que laus et ju - bi - la - ti - o,

17 T

Moderato.

1. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne -
2. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que laus et
1. sa - cra - men - tum ve - ne -
2. ge - ni - to - que laus et

28 T

Entstehung: vor 1905.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 80, S.90, Skizzenbuch 82, S.1 - 3.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1905; A.P. 1173; 2. Aufl. 1924, 3. Aufl. 1927.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 14 Adoro te devote. R[h]ythmus S. Thomae ad sacram Eucharistiam IV
vocum imparium comitante Organo.

Andante. (♩=70.)
Solo.
A - do - ro te de - vo - te, la - tens De - i -



123 T

Entstehung: vor 1912.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 80, S.102, 103, 105, 107 - 111, 115.


Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1912; St. 25.

Anmerkungen: Cäcilienvereinskatalog Nr. 4102.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 15 Ave Maria für vierstimmigen gemischten Chor, Streichquartett, 2
Klarinetten u. 2 Hörner oder für 4 Singstimmen und Orgel.

Moderato.
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na.



62 T

Entstehung: vor 1913.

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Skizzenbuch 80, S.126 - 134, Skizzenbuch 81, S.103, Skizzenbuch 82, S.70

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1913; St. 27.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 16 Fünfte Messe in F für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Cello u. Bass, 2 Klarinetten u. 2 Ventilhörner oblig., Flöte, 2 Trompeten, Posaune u. Pauken ad libit. oder für 4 Singstimmen und Orgel.

Kyrie.

Adagio.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

43 T

Gloria.

Allegro moderato.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - bo - nae vo - lun -

115 T

Credo.

Allegro moderato.

Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

174 T

Sanctus.

Moderato.

San - ctus, San - ctus, san - ctus.

42 T

Benedictus.

Andante.

Be - ne - di - ctus, qui

60 T

Agnus Dei

Larghetto.

Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

42 T

Entstehung: vor 1910.

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Orgelauszug, Skizzenbuch 81, S.104 - 111, 114 - 116, Skizzenbuch 82, S.6, 7, 12 - 25, 30, 31.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1910; St. 21; 2. Aufl. 1913, 3. Aufl. 1923; Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 9051.

Anmerkungen: Ursprünglich als op. 15 bezeichnet (Orgelauszug).

Nachweis: MBBS Graz, Domchorstudio Graz.

op. 17 Graduale und Offertorium für S. Sepulchri D., vierstimmig mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 18 Mariengröße. Zwölf Lieder zu Ehren der Mutter Gottes für vier gemischte Stimmen.

1. Maria Maienkönigin.

(G. Görres.)

Mäßig schnell.

1. Die Nach - ti - gal - len sin - gen, der Mai ist froh er -
 2. Wir brin - gen dir die Blü - ten, für un - ser Herz als
 3. O du in Got - tes Gar - ten als Gär - tner in be -
 4. Und wenn auf dei - nen Au - en der Him - mels - mai er -

16 T

2. Frage.

(Aus „Kiesel und Krystall“ von A. Müller.)

Mäßig.

1. Kennt ihr sie, die li - lien - glei - che, son - der
 2. Liebt ihr sie, die Zu - flucht al - ler leid - ge -
 3. Lobt ihr sie, die Her - rin mäch - tig, auf dem

14 T

3. Gruss an die Maienkönigin.

(Aus „Kiesel und Krystall“ v. A. Müller.)

Mäßig schnell.

1. Dich grüßt die jun - ge Mai - en - flur im thau - i - gen Mor - gen -
 2. Dich grüßt die lin - de Mai - en nacht, das Wun - der - mär - chen der

26 T

4. Marienkind.

(Auguste Pöstion.)

Langsam.



1. Sie flechten dir Blumen ins wal-len-de Haar, sie krän-zen und zie-ren den
 2. Wenn al-le dich prei-sen, soll da al-lein mein Herz dir verschlossen und
 3. Ich darf dich ja grü-ßen mit Herz und Mund mit sü-ße-stem Grü-ße im
 4. Und flüsternd dann nei-gen die Blu-men sich all' und stil-le, so stil-le ist's

13 T

5. Ave, du hehre Gottesbraut.

(Aus: „Kiesel u. Krystall“ v. A. Müller.)

Mäßig schnell.



1. So weit, ja, so weit der Him-mel blaut, klingt stür-misch der sel-be
 2. So lang, ja, so lang der Früh-ling traut mit Son-nen-bli-cken zur
 3. So heiß, ja, so heiß auch leid-ge-staut vom Au-ge die per-len-de

16 T

6. Liebend spende.

(Aus dem Lobgesange des hl. Kasimir.)

Langsam.



1. Lie-bend spen-de oh-ne En-de Lob mein Lied der Kö-ni-gin! E-wig
 2. O ver-lei-he, daß ich wei-he auch mein Le-ben dei-nem Sohn; daß ich
 3. Zweig von Jes-se! de-cket Bl-sse uns das An-ge-sicht im Tod: o dann
 4. Dann er-schei-ne, e-wig Rei-ne! füh-re, Mut-ter, hoch-er-freut uns nach

8 T

7. Höre, Süsse, unsre Grüße.

(Görres.)

Ziemlich langsam.



1. Hö-re, Sü-ße, un-sre Grü-ße; hö-re Mut-ter un-ser Fle-hen,
 2. Son-nen-hel-le, Lie-bes-quel-le! sieh wie un-sre Her-zen schlagen.
 3. Und wir wol-len, wie wir sol-len, Li-lien Ihm zur Kro-ne rei-hen,
 4. Und es schmücken mit Ent-zü-cken, lie-bend in den Ar-men wie-gen,

9 T

8. Alle Tage sing und sage.

Andante.

1. Al - le Ta - ge sing und sa - ge Lob der Him - mels - kö - ni -
 2. Ihr ver - trau - e, auf sie bau - e, daß sie dich von Schuld be -
 3. Hoch lob - prei - se, Lieb er - wei - se, Je - der die - ser Mut - ter

20 T

9. Marienlob.

(Pöstion.)

Mäßig.

1. Es ha - ben ih - re Lie - der viel Sän - ger dir ge -
 2. Wie du die Sün - der - her - zen zu Reu' und Bu - ße
 3. Nimm auch das Lied, das ar - me, das ich dir rei - chen

20 T

10. Vor deinem Bild.

(Auguste Pöstion.)

Mäßig.

1. Vor dei - nem Bild, in frü - her Stun - de falt'
 2. Be - schüt - ze heut', o Mut - ter mil - de vor
 3. Dann kann ich froh am A - bend bli - cken zu
 4. Und wenn dem mü - den Kin - de win - ken wird

17 T

11. Eines Sünders Gebet.

(Aus „Kiesel und Krystall“ v. A. Müller)

Sehr langsam.

1. Vor dir steh' ich, zu dir fleh' ich, un - ter Trä - nen
 2. All - zu - lan - ge hat der Schlan - ge bö - se Arg - list
 3. Aus dem Ir - ren und den Wir - ren, Mut - ter, weis' den
 4. Auf dich bau' ich, dir ver - trau' ich, lei - te mich mit

10 T

12. Ave Maria.

(Aug. Pöstion.)

Andante.
pp

1. Lei - se sinkt der Dämm - rung Schat - ten auf die a - bend -
2. Und noch hö - her ü - ber Ber - ge dringt des Glöck - leins
3. Wenn Ge - fah - ren uns um - ge - ben, sei, o Mut - ter,

23 T

Entstehung: vor 1902, vor 1906, 1907 (2. Aufl.).

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 80, S.29, 72, 73, 106, 2. Aufl.: Skizzenbuch 82, S.9, 10, 144 - 158.

Ausgaben: Nr.1 als Nr.32 unter dem Titel: "Maria, der Gnadenborn" in: Magnificat! (WoO 1) 1902, S.86 - 88; Graz und Wien (Styria) 1906, 2. Aufl. 1914, 3. Aufl. 1919, 4. Aufl. 1921; 7. Aufl. Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 9120.

Anmerkungen: Texte von Guido Görres, Anton Müller (Bruder Willram), Auguste Poestion.

Nachweis: MBBS Graz, Domchorstudio Graz, Pfarrkirche Riegersburg.

op. 19 Osterlied, vierstimmig mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph in Skizzenbuch 82 (?); Angaben nach Walter 1934.

op. 20 12 Lieder auf verschiedene Feste des Kirchenjahres für vierstimmigen gemischten Chor.**1. Weihnacht.**

Mäßig.

1. O Nacht, so schön, so wunder - bar, wie
2. O Nacht, von En - gels - glanz er - hellt, du
3. Ge prie - sen sei Gott in der Höh', der

9 T

2. Heiligste Nacht.

Mäßig.

1. Hei - lig - ste Nacht, hei - lig - ste Nacht! Fin - ster - nis
2. Gött - li - ches Kind, gött - li - ches Kind! Du der gott
3. Sün - der be - denkt, Sün - der be - denkt! Hilf - los und

36 T

3. Namen Jesu.

Mäßig.

mf

1. 0 sü - ße - ster der Na - men all, die Men - schen - zun - gen
 2. 0 Na - me, der die Höl - le schreckt, vor dem die Him - mel
 3. 0 heil - ger Na - me, des - sen Ruhm kein Men - schen - lob er -
 4. Ein and - rer Na - me ist uns nicht im Er - den - tal ge -
 5. Sein Na - me mei - ne Zu - ver - sicht, mein Schild und Sie - ges -

mf

15 T

4. O Herr, ich bin nicht würdig!

(Auguste Pöstion)

Langsam.

p

1. 0 Herr, ich bin nicht wür - dig, mich dei - nem Thron zu
 2. 0 Herr, ich bin nicht wür - dig, zu knie - en vorm Al -
 3. 0 Herr, ich bin nicht wür - dig, zu dir em - por zu
 4. 0 Herr, ich bin nicht wür - dig, daß du ins Herz ziehst

p

18 T

5. Ich grüße dich!

(Auguste Pöstion)

Sehr langsam.

mf

Ich grü - ße dich in stil - ler Frü - he, seh' ich dein Kreu - zes - bild - nis
 Da fal - te still ich mei - ne Hän - de zum Groß für dich, du gro - ßer
 Ich grü - ße dich mit je - dem Schla - ge des Her - zens mein in stil - ler

mf

16 T

6. Im Himmel und auf Erden.

Mäßig.

p

1. Im Him - mel und auf Er - den, an je - dem Ort und
 2. Für uns hat es ge - schla - gen, für uns schlägt oh - ne
 3. Im Je - su Herz ver - schlie - ßen, wir uns an un - serm
 4. Wasch uns von al - len Sün - den mit dei - nes Her - zens

p

20 T

7. Zum Herzen Jesu.

Mäßig. (Auguste Pöstion.)

1. Kommt, laßt uns vol-ler Freu-den zu Je-su Her-zen ziehn! Voran
2. Dies Herz will sich ver ei-nen mit un-serm Her-zen ganz, daß

20 T

8. Jesu Herz.

Langsam. (Auguste Pöstion.)

1. Herz Je-su, in dei-ne Wun-de senk' ich mein Herz hin-
2. Herz Je-su, um dei-ne Wun-de da leuch-tet der Li-lien-
3. Herz Je-su, aus dei-ner Wun-de bricht Flam-men - glut her-
4. Herz Je-su, aus dei-ner Wun-de strömt hel-les, ro-tes

16 T

9. Am Herzen Jesu.

Langsam. (Auguste Pöstion.)

1. Und ist dein Herz von Sor-gen schwer, und siehst du
2. Und ist dein Herz von Lei-den schwer, und drückt dich
3. Und ist dein Herz von Sün-den schwer, o ei-le,

13 T

10. Zum heiligen Josef.

Mäßig. (Auguste Pöstion.)

1. Heil-ger Jo-sef! Dei-nen Hän-den will ich all mein Heil ver-trau-en und in
2. Nimm auf mich zu dei-nem Kin-de und be-schütz mich vor Ge-fah-ren. Hilf den
3. Mö-ge, wie bei dei-nen Schei-den, Je-sus mir zur Sei-te ste-hen und die

17 T

11. Zu Ehren des heil. Josef.

1. Heil-ger Jo-sef! hör' uns fle-hen, nimm das
2. Je-sus, al-ler Men-schen Se-gen und die
3. O, du komm-test mit Ent-zük-ken, hier in

16 T

12. Zu Ehren des heil. Aloysius.

Langsam.

1. Heh-res Vor-bild jun-ger Tu-gend, o A-loy-sius, sieh uns
2. Sieh, wir rii-sten jetzt uns frii-he zu dem stei-len Pil-ger
3. Lehr' uns du die Welt ver-ach-ten, all die Pracht, den nicht'-gen

16 T

Entstehung: 1900, vor 1908.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 80, S.21, Skizzenbuch 81, S.39, 117 - 119, 121 - 126, Skizzenbuch 83, S.13.

Ausgaben: Nr.2, 11, 12 als Nr.11, 45, 46 in: Magnificat! (WoO 1) 1902, S. 26 - 30, 116 - 121; Graz und Wien (Styria) 1908; St. 11; 3. Aufl. 1920; Bearbeitungen von Nr.11 und 12 als Nr.90 und 91 in: Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch Lobet den Herrn!, Graz (Styria) 1932.

Anmerkungen: Cäcilienvereinskatalog Nr.3716; Texte von Auguste Poestion, unbekannten Autoren.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 21 Frau Nachtigall, Männerchor.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 22 Zehn Lieder zum kirchlichen Gebrauche für vierstimmig gemischten Chor.

1. Osterglocken.

(Auguste Pöstion.)

Langsam.



1. Wenn die O - sterglocken klin - gen,
 2. Wenn die O - sterglocken klin - gen,
 3. Wenn die O - sterglocken klin - gen,
 1. Wenn die O - ster - glo - cken klingen,
 2. Wenn die O - ster - glo - cken klingen,
 3. Wenn die O - ster - glo - cken klingen,
 1.-3. Wenn die O - ster glo - cken klin - gen,

1. sieh auf den, der heut er -
 2. leg' dein Herz in Got - tes

19 T

2. Osterlied.

Munter.



1. Der Hei - land ist er - stan - den, be - freit von To - des - ban - den, der
 2. Nun ist der Mensch ge - ret - tet und Sa - tan an - ge - ket - tet. Der
 3. O wie die Wun - den pran - gen, die er für mich em - pfan - gen! Wie
 4. Mein Glau - be darf nicht wan - ken, o trö - stli - cher Ge - dan - ken! Ich

13 T

3. Am Ostermontag.

(Aug. Pöstion.)

Langsam



1. Herr, bleib bei uns, denn A - bend wer - den will es, wenn du nicht na - he bist!
 2. Wir fürchten dann kein ir - res Wäl - len, bist du bei uns, ist's im - mer licht;
 3. Herr, bleib bei uns, wenn uns um - ge - ben will schlaue Feind mit sei - ner Macht,

16 T

4. Pfingstlied.

Mäßig.



1. Komm heil - ger Geist, kehr bei uns ein, be - such das Herz der Kin - der dein; er -
 2. Ent - zünd in uns des Lichtes Schein, gieß Lieb in un - sre Her - zen ein; stärk
 3. Den rech - ten Glau - ben uns be - wahr, daß wir be - ken - nen im - mer dar des

16 T

5. Komm, heiliger Geist auf uns herab.

Langsam.



1. Komm, hei - li - ger Geist auf uns he - rab! Dein Trost er - hellt uns
 2. Komm, hei - li - ger Geist mit Got - tes Kraft, die in uns neu - e
 3. Komm, hei - li - ger Geist des Wor - tes Licht, ent - flam - me uns für
 4. Komm, hei - li - ger Geist mit dei - ner Gnad' mit dei - ner Hilf' und
 5. Komm, hei - li - ger Geist vom Him - melsthrön, ein ein - ger Gott mit

12 T

6. An Maria.

(Auguste Pöstion.)

Mäßig.



1. Laß mich dich prei - sen in neu - en Wei - sen, laß mich dich lo - ben,
 2. Laß mit dem sü - ßen A - ve dich grü - ßen, in Not und Freu - den
 3. Hal - te die Za - gen, hilf du er - tra - gen, wenn sie die Sor - ge

24 T

7. Angelus Domini.

(Auguste Pöstion.)

Langsam.

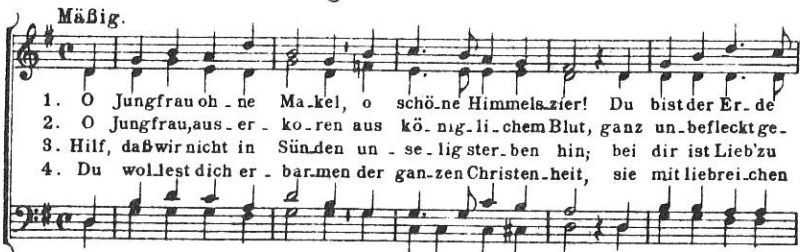


1. Wenn langsam die Ster - ne bleichen, wenn ro - sig der Tag er - glüht, die
 2. Wenn mittags die Glo - cken klingen zum A - ve, zum En - gels - gruß, dann
 3. Und a - bends, da lau - tet wie - der dein Glöcklein ins Herz hin - ein, da

13 T

8. Jungfrau ohne Makel.

Mäßig.



1. O Jungfrau oh - ne Ma - kel, o schö - ne Him - mels - zier! Du bist der Er - de
 2. O Jungfrau, aus - er - ko - ren aus kö - nig - li - chem Blut, ganz un - be - fleckt ge -
 3. Hilf, daß wir nicht in Sün - den un - se - lig ster - ben hin; bei dir ist Lieb zu
 4. Du wol - lest dich er - bar - men der gan - zen Chris - ten - heit, sie mit Lieb rei - chen

16 T

9. Schütze mich!

(Auguste Pöstion.)

Langsam.

1. Im Sturm, der wild die Wel - len um's Le - bens - schifflein jagt, daß
 2. Im Kam - pfe mit der Sün - de, den mei - ne See - le ficht, dein
 (p) 3. Wenn in der letz - ten Stun - de mein Herz vor Angst ver - geht, sprech'

mf

13 T

10. Vor einem Marienbilde.

(Aus: „Kiesel und Krystall“ v. A. Müller.)

Mäßig.

1. O Jung - frau zu dei - nen Fü - ßen will dich ein Sün - der
 2. Sein Herz ist gar ver - dor - ben, die Lie - be drin' er -
 3. Hab' du mit ihm Er - bar - men und laß sein Herz er -
 4. Sein Herz dir ganz be - feh - lend, tritt er aus Not und

mf

16 T

1. Velikonočni zvonovi.

Počasi.

1. Glas zvo - nov pre - le - po po - je,
 2. Tu - di ti iz gre - ha vsta - ni,
 3. U - paj v brid - kih dnech tr - plje - nja, 1. ko zvo - ni vsta - je - nja
 2. pre - ma - guj min - lji - vo
 3. če si zujim se ka lo -

1. Glas zvo - nov pre - le - po po - je,
 2. Tu - di ti iz gre - ha vsta - ni,
 3. U - paj v brid - kih dnech tr - plje - nja,

p

Entstehung: vor 1902 und vor 1911.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S. 119, 120, 122, 125 - 130.

Ausgaben: Nr. 2 als Nr. 31 in: Magnificat! (WoO 1), S. 83 - 85; Graz und Wien (Styria) 1911; St. 68; 3. Aufl. 1922, 4. Aufl. 1928; Ljubljana (Styria) 1913; St. 72, unter dem Titel: "Deset cerkvenih pesmi za mesan zbor"; Bearbeitung von Nr. 5 als Nr. 53 in: Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch Lobet den Herrn!, Graz (Styria) 1932, S. 79 (das dort angegebene Datum bezieht sich nur auf die Bearbeitung); Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 9053.

Anmerkungen: Texte von Auguste Poestion, Anton Müller (Bruder Willram), unbekannten Autoren.

Nachweis: MBBS Graz, Pfarrkirche Riegersburg.

op. 23 Graduale und Offertorium für die Bittage, fünfstimmig, gemischter Chor.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 24 Beim ewigen Licht! Drei eucharistische Lieder für eine Singstimme und Orgel (oder Harmonium).

Dem lieben Heiland.

(Gedicht von Auguste Poestion.)

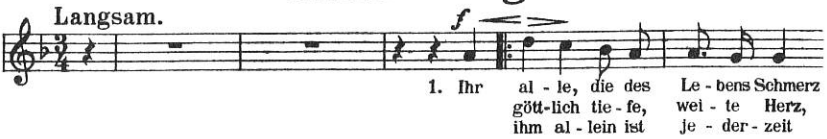
Langsam.



71 T

Einladung.

Langsam.




35 T

Beim ewigen Licht.

(Gedicht von Auguste Poestion.)

Langsam.



59 T

Entstehung: vor 1912.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 82, S.52 - 60, 64.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1912; St. 29, 2. Aufl. 1922.

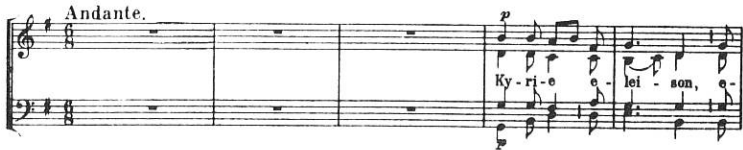
Anmerkungen: Texte von Auguste Poestion und einem unbekannten Autor.

Nachweis: Domchorstudio Graz.

op. 25 Missa sexta (pastoralis) in G. Für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß, Flöte, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune und Pauken oder für vier Singstimmen und Orgel.

Kyrie.

Andante.

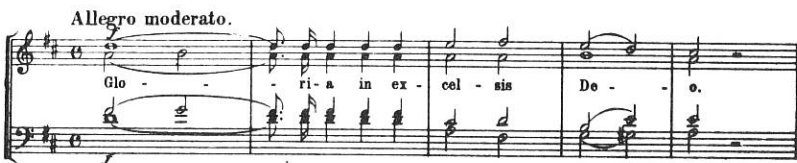


p Ky - ri - e e - lei - son, e -

49 T

Gloria.

Allegro moderato.



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

120 T

Credo.

Moderato.



mf Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - *fa* - cto - rem cœ - li et ter - ræ *mf* vi - si -

167 T

Sanctus.

Andante.



Solo. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

37 T

Benedictus.

Andante.



Soli. *p* Be - ne - dictus, qui

45 T

Agnus Dei.

Moderato.

A Solo. - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec -

57 T

Entstehung: vor 1913.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 82, S.11, 34 - 51, 134 - 143, Partitur.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1913; A.P. 1433.

Nachweis: MBBS Graz; Pfarrkirche St. Johann am Graben in Graz.

op. 26 Graduale am Feste S. Josephi, vierstimmig, mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph im Skizzenbuch 82 (?), Angaben nach Walter 1934.

op. 27 5 religiöse Lieder zum außerliturgischen Gebrauch für eine Singstimme u. Klavier.

№ 1. Vor dem Herzen des Heilandes.

Ged. v. M. Waldhart.

Langsam.

1. 0 Je - su - herz, wer
Je - su - herz, wer
tau - send Zun - gen

21 T

№ 2. Hoffe und harre.

Andante.

1. See - le, ar - me Menschen - see - le, war - um bist Du so voll
2. See - le, ar - me Menschen - see - le, war - um sorgst Du Tag für
3. Hof - fend har - ren, har - rend hof - fen, See - le lern' es bis zum

34 T

№ 3. Die liebste Mutter.

Maßig.

1. 0 Mut - ter, ich kann Dir nicht sa - - - gen, wie
2. Ich sah in ver - gan - ge - nen Ta - - - gen so
3. Doch dir - fen es Wor - te nicht wa - - - gen, zu

21 T

Nº 4. Ave Maria.

Ged. v. Adam Trabert.

Langsam.



39 T

Ich möch - te be - ten,
Nur die am Kren - ze

Nº 5. Bitte für die Armenseelen.

Langsam.



26 T

1. Schen - ke, Hei - land, Dei - nen Frie - den
2. Stills ihr Sch - nen, hör' ihr Fle - hen,
3. Führ' sie zu den Him - mels - scha - ren,

Entstehung: 1914.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 82, S.61, 72, 73, Skizzenbuch 83, S.21, 23.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 7730; Bearbeitung von Nr.5 als Nr.101 in: Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch Lobet den Herrn!, Graz (Styria) 1932, S.128.

Anmerkungen: Datierung nach Angaben im Skizzenbuch 82; Besetzung laut Titelblatt: "eine Singstimme u. Klavier", laut Incipit: "Gesang" und "Orgel"; Texte von Maria Waldhart, Adam Trabert, unbekannten Autoren.

Nachweis: Domchorstudio Graz.

op. 28 Sechs Tantum ergo. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß, zwei Klarinetten, zwei Hörner oblig., Flöte, zwei Trompeten, Posaune und Pauken ad libitum oder für vier Singstimmen und Orgel.

1. Tantum ergo.

Moderato.



21 T

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
2. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que

2. Tantum ergo.

Moderato.



20 T

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
2. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que

3. Tantum ergo.

Moderato.

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
2. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que laus et

26 T

4. Tantum ergo.

Andante.

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
2. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que laus et

33 T

5. Tantum ergo.

Andante.

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum ve - ne -
2. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que laus et

23 T

6. Tantum ergo. (Pange lingua.)

Andante.

1. Pan - ge lin - gua, glo - ri - o - si
2. No - bis da - tus, no - bis sa - tus
3. In su - pre - mus, no - bis co - as,
4. Ver - bum ca - ro, pa - nem ve - rum
5. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
6. Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que laus et

19 T

Entstehung: vor 1915.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.20, 22, 26 - 31.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1915; A.P. 1460.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 29 Vier Einlagen für Circumcisio Domini, vierstimmig, mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 30 Missa septima in A. Für Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Violinen, Viola, Cello und Contrabaß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Pauken oder für 4 Singstimmen und Orgel.

Kyrie.

Andante. *p*

Ky - ri - e - lei - son,

55 T

Gloria.

Allegro moderato. *f*

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - bo - nae vo - lun - ta - tis.

82 T

Credo.

Moderato. *mf*

Pa - trem o - mni - po - ten - tem fa - ctorem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si -

126 T

Sanctus.

Moderato. *f*

San - ctus, san - ctus, sanc - ctus.

27 T

Benedictus.

Andante. Halbechor. *p*

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in

52 T

Agnus Dei.

Andante. *Solo.* *Tutti.*

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re, mi - se - re - re.

51 T

Entstehung: vor 1915.

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Orgelauszug, Direktionsstimme, Skizzenbuch 83, S.1 - 10, 12, 14 - 19.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1915; 5929.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 31 Sechs Trauergesänge für vierstimmigen gemischten Chor.

1. An der Bahre.

Langsam. *crêsc.*

1. wir auf die-ser
2. Pflich - ten stest voll-
3. Weg zum Va - ter -

1. Kei - ne Hei - mat ist hie - nie - den, fremd sind wir auf die - ser
2. Men - schen - herz, das treu und hie - der, sei - ne Pflich - ten stets voll -
3. Durch des To - des dunk - le Pfor - te, führt der Weg zum Va - ter -

17 T

2. An der Bahre eines Jünglings.

Andante. (Text von Krüger.)

1. Ü - ber den Ster - nen woh - net Got - tes
2. Himm - li - scher Lohn krönt treu - es Er - den -
3. Sie a - ber, de - ren zar - ter Ei - tern -

15 T

3. Grablied.

Mäßig. (E. Flemming.)

1. Ruh' nun in Frie - den still in dei - nem Gra - be, wir sind hie -
2. Aus dei - nem Gra - be wirst du einst er - ste - hen, mit dei - nem
3. Ho - her Ge - dan - ke, der das Herz er - fül - let, wenn nun die

15 T

4. Am Grabe.

Text nach Aurelius Prudentius Clemens (†405).

„Hört auf mit Trauern und Klagen.“

Langsam. *mf*

1. Ihr Trau - ern - den, stil - let die Trä - nen und
2. Mag ir - di - sche Hül - le zer - fal - len, mag
3. Hoch ü - ber den Grä - bern, da thro - net das

9 T

5. Trauerlied.

(Auguste Poestion.)

Langsam.

1. Vol - len - det ist die Er - den - fahrt, das letz - te Ziel ist schon er -
 2. Du schläfst im en - gen, kühl - len Schrein dem Auf - er - steh - ungs - tag ent -
 3. Und flie - Ben jetzt die Trä - nen heiß, weil bitt - res Leid euch hat ge -

16 T

6. Am Grabe.

Bewegt.

Hier win - ket se - li - ge Ruh, se - li - ge Ruh.

28 T

Entstehung: vor 1915.

Anmerkungen: Texte von Wolfgang Krüger, F. Flemming (Thekla Lingen?), Aurelius Prudentius Clemens, Auguste Poestion, unbekannten Autoren.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 82, S.120, 121, Skizzenbuch 83, S.34, 35, 121.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1915; St. 38; 2. Aufl. 1921.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 32 [Erste] Deutsche Singmesse für 4stimmigen gemischten Chor mit oder ohne Orgel [Kommet, Christen, anzubeten].

1. Zum Kyrie.

Mäßig

Kom - met, Chri - sten, an - zu - be - ten Gott den Va - ter
 Kom - met, stimmt hier am Al - ta - re eu - rem Gott ein

16 T

2. Zum Gloria.

Mäßig schnell.

Eh - re sei Gott in der Hö - hel Frie - de den Men - schen auf
Mäch - ti - ger Til - ger der Sün - den! Gnä - dig er - bar - me Dich

16 T

3. Zum Evangelium und Credo.

Langsam.

Tief an - be - tend in dem Stau - be, hei - lig -

18 T

4. Zum Offertorium.

Langsam.

Wir weihn, wie Du ge - bo - ten, Dir, Herr Gott, Brot und
Wir op - fern nebst den Ga - ben uns selbst mit fro - hem

16 T

5. Zum Sanctus.

Lebhaft.

Dir jauch - zen En - gel - chö - re, Gott, drei - mal hei - lig

16 T

6. Nach der hl. Wandlung.

Sehr langsam.

In An - dacht und in Lieb ver - sun - ken, schau'n wir, o Hei - land, Dich im

19 T

7. Zum Agnus Dei.

Langsam.

Lamm Got - tes, das die Sün - den der gan - zen Mensch - heit trug, als
 18 T

8. Zur hl. Communion.

Langsam.

O Herr, ich bin nicht wür - dig, daß Du zu mir gehst ein; sprich
 18 T

9. Schluß.

Lebhaft.

Preis und An - be - tung sei un - sern Gott! Preis und An - be - tung sei
 30 T

Entstehung: 1915.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 82, S.106 - 116.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1916; St.43, 2. Aufl. 1918, 3. Aufl. 1921, 5. Aufl. 1927; als "II. Singmesse" in: Magnificat, 2. Aufl. 1919, S.192 - 216; Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 9054; als Nr.3 in: Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch Lobet den Herrn!, Graz (Styria) 1932, S.19 - 27, 2. Aufl. Wien (Herder & Co) 1941, S.151 - 159.

Nachweis: MBBS Graz, Domchorstudio Graz, Pfarrkirche Riegersburg.

op. 33 Zweites Requiem in D moll. Für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I, Violine II, Viola, Cello und Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Pauken, oder für 4 Singstimmen und Orgel.

Introitus und Kyrie.

Andante.

Re - qui - em æ - ter - - nam do - na e - is

38 T

Poco più mosso.

Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - son, Ky - ri - .

24 T

Tractus.

Andante.

Ab - sol - ve, Do - mi - ne, a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - .

24 T

Sequentia.

Allegro.

Di - es i - ra, di - es il - la, sol - vet sæ - culum in fa - vil - la; te - ste.

121 T

Offertorium.

Moderato.

Do - mi - ne Je - su Chri - - ste, Rex glo - ri - æ.

57 T

Sanctus.

Moderato. *mf* *cresc.*

San - ctus, san - ctus,

mf *cresc.*

23 T

Benedictus.

(Trombe Timpani tacent.)

Andante. Halbchor. Re - - ne - -

Be - - ne - - di - - ctus, qui ve - nit be - ne -

Be - - ne - -

37 T

Agnus Dei.

Andante. A - - gnus De - i

A - - gnus

36 T

Communio.

Moderato. Lux æ - - ter - - na

mf Lux æ - - ter - - na lu - ce - at e - is Do - - mi - ne

mf cum san - ctis

30 T

Libera.

Allegro moderato. Do - mi - ne,

p Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te æ - ter - na in di - e il - la tre.

mf Do - mi - ne, *mf*

51 T

Entstehung: Ende 1914.

Autograph: MBBS Graz, Orgelauszug, Skizzenbuch 82, S.80 - 106.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1920; 6095.

Anmerkungen: Datierung nach Angabe im Skizzenbuch 82.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 34 Sechs eucharistische Lieder zur Ausspendung der hl. Kommunion für
Sopran, Alt, Tenor und Baß mit oder ohne Orgelbegleitung.

1. Nach der hl. Kommunion.

(Auguste Poestion.)

Mäßig.

1. Ich kam zu dir mit vie-len Wun-den,
2. Ich kam zu dir, so arm an Gna-den,

32 T

2. Frieden.

(Aug. Poestion.)

Sehr langsam.

1. Du zogst in mei-ne See-le ein, und still, so stil-le
2. Es schweigt der Mund und trä-nen-feucht heb ich den Blick zu
3. Ein Glück, so rein, so wun-der-bar, schließt heu-te mei-ne

13 T

3. Kommuniontag.

(Aug. Poestion.)

Moderato.

1. Him-mels-chö-re, En-gel-lie-der klin-gen tief im
2. Rein er-strahlt des Him-mels Bläu-e, fro-he Lust auf
3. Hör' der Glock-ken Fei-er-tö-nen hehr und voll vom

13 T

4. An das heiligste Sakrament.

(P. Jantsoffs.)

Mäßig.

1. O sü-ßer Je-sus, sei ge-grüßt! Weil du der
2. Komm al-so, Je-sus, du mein Lohn; o ew'-ge
3. Du bist ja je-nes gött-lich Mahl, das mich hier
4. Welch Jam-mer ist es, wel-che Pein, o Lie-be
5. Ent-flam-me mich mit Lie-bes-glut, du Gott der

16 T

5. Nach der hl. Kommunion.

(Alois Schlör.)

Mäßig.

1. So bist du, Je - sus, nun bei mir! O laß mich
2. O Lieb-ster! Hab ich oh - ne dich wohl ei - ne
3. Dir, Schön-ster, sei ich an - ge - traut, sei dein, ja
4. Doch, wenn mein Bit - ten es ver - mag, so darfst du
5. Dein bin ich, Je - sus, e - wig dein! Dich lieb ich.

32 T

6. Bitte an den Herrn.

(Aug. Poestion.)

Sehr langsam.

1. Du bist mein Licht in dunk - len Ta - gen, du bist mein
2. Du bist mein Licht! O leuch - te im - mer auf mei - nen
3. Du bist mein Licht! Ich muß ver - ge - hen, könnt ich dein

11 T

op. 34b (für 3 Oberstimmen)

Mäßig

1. Ich kam zu dir mit vie - len Wun - den,
2. Ich kam zu dir, so arm an Gna - den.

op. 34c (für 4-stimmigen Männerchor)

Mäßig schnell

1. Ich kam zu dir mit vie - len Wun - den,
2. Ich kam zu dir, so arm an Gna - den,

Entstehung: vor 1917.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.52 - 59.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 5959; Ausgabe B für 3 Oberstimmen und Orgel, wie oben; 7186; Ausgabe C für 4stimmigen Männerchor a cappella, wie oben; 7211.

Anmerkungen: Texte von Auguste Poestion, (Johann) Peter Jantsovits, Alois Schlör.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 35 Kirchliche Lieder für die hl. Advent- und Fastenzeit für 4 gemischte Stimmen mit oder ohne Orgel.

1. Am ersten Sonntag im Advent.

Mäßig.

(Hymnus: „En clara vox“)



1. Sieh, ei - ne hel - le Stimm' er - klingt, die
 2. Er - wach, er - heb' dich, trä - ges Herz! neig
 3. Sieh, Got - tes Lamm naht uns voll Huld, zu
 4. Einst, wenn zum an - dern - mal er naht, und
 5. Lob, Preis und Dank er - schall zum Thron dem

9 T

2. Am zweiten Sonntag im Advent.

Mäßig.

(Hildesheimer Gesangbuch.)



1. Das Zei - chen ist ge - sche - hen, die Stim - me des Ru - fen - den
 2. Zur Wü - ste geht und hö - ret, die Stim - me des Ru - fen - den
 3. O Sün - der, faß die Wor - te, die Stim - me des Ru - fen - den
 4. Lamm Got - tes, hab' Er - bar - men, die Sün - den nimm weg und die

12 T

3. Am dritten Adventssonntag.

Mäßig schnell.



1. Jetzt naht die wun - der - vol - le Zeit, wo höch - ste
 2. In lich - ten Wol - ken schon er - klingt das Lob - lied,
 3. Ich fol - ge auch dem lich - ten Stern, die Hei - mat

25 T

4. Am vierten Sonntag im Advent.

Langsam.



1. Nie - der, Herr, die Him - mel nei - ge, beu - ge sie mit star - ker
 2. Aus dem Dun - kel wir uns sch - nen nach dem neu - en Mor - gen
 3. Zei - ge dich am Himmels - bo - gen, schö - ner Stern aus Ja - kobs

16 T

5. Jesus am Ölberge.

Langsam.

1. Bei stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, er -
 2. Es war der Herr, er litt so schwer, die
 3. Zur Er - de fällt der Herr der Welt, ihm
 4. O, laß an mir, ge - - fällt es dir, den

9 T

6. Ecce homo.

Langsam.

1. Hier zeigt in die - sem Bild der Welt - er - lö - ser
 2. Es drückt dein heil' - ges Haupt die schwe - re Dor - nen -
 3. Aus Lie - be für das Heil, der Men - schen wollst du
 4. Hier knie ich, gu - ter Gott, mit dank - er - füll - tem

16 T

7. Kreuztragung.

Mäßig.

1. Ach, mein Je - sus, Du mußt ster - ben, daß wir All' das Le - ben er -
 2. Du, mein Je - sus, ganz un - schuldig nimmst das Kreuz auf dich ge - dul -
 3. Zit - tern sinkest du zur Er - den, star - ker Gott, willst kraft - los wer -

18 T

8. Die sieben Worte Christi am Kreuze.

Langsam.

1. Da Je - sus an dem Kreu - ze hing, und ihn der bitt - re
 2. Zum er - stens sprach er vol - ler Huld, Ver - zeih - ung für der
 3. Dar - nach denk der Barm - her - zig - keit, die er dem Schä - cher
 4. Auch sei - ner Mut - ter denkt der Herr: „Sieh, dei - nen Sohn!“ so
 5. Und hö - her stieg die To - des - not, der Herr ruft laut: „Mein
 6. Jetzt kla - get er: „Es dür - stet mich!“ Ihn dür - stet, ach, er -
 7. Nun ruft er laut: „Es ist voll - bracht!“ Ja, al - les ist nun
 8. Zu - letzt, zum Va - ter hin - ge - wandt, ruft ster - bend er: „In

10 T

9. Stabat mater.

Langsam.

1. Chri - sti Mut - ter stand mit Schmer-zen bei dem Kreuz, und
 2. Welch ein Schmerz der Aus - er - kor - nen, da sie sah den
 3. Ist ein Mensch auf al - ler Er - den, der nicht muß er -
 4. Ach, für sei - ner Brü - der Schul - den, sah sie ihn die
 5. Heil' - ge Mut - ter, drück die Wun - den, die dein Sohn für

14 T

10. Sei, heil'ges Kreuz, begrüßet.

(Aus: Kantate von Bone 1858.)

Mäßig schnell.

1. Sei, heil' - ges Kreuz, ge - grü - ßet, an dem mein Gott ge -
 2. Du Him - mels - traum auf Er - den, du Zu - flucht in Be -
 3. Du gibst Ge - duld den Kran - ken, hältst auf - recht uns im
 4. Du trägst das ew' - ge Le - ben, als Frucht uns dar - ge -
 5. O Je - sus, mein Ver - lan - gen, der du am Kreuz ge -
 6. Und wann zu Dei - nen Stu - fen du Freund und Feind wirst

11 T

Entstehung: vor 1917.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.62 - 69, 74.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1917; [St.] 9.

Anmerkungen: Texte aus "Hildesheimer Gesangbuch", "Cantate" von Heinrich Bone, von unbekannten Autoren.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 36 Te Deum. [Für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Flöte, 2 Klarinetten in C, 2 Hörner in F, 2 Trompeten in C, Posaune, Pauken, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß].

Te De - um lau - da - mus, te Domini - co - fi

Entstehung: um 1915.

197 T

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Orgelauszug, Skizzenbuch 83, S.36 - 45, 117.

Anmerkungen: ungedruckt, Datierung nach Angabe im Skizzenbuch; Uraufführung 1937 in der Grazer Stadtpfarrkirche (vgl. Vermerk auf der Titelseite der Partitur).

op. 37 Fünf eucharistische Hymnen, vierstimmiger gemischter Chor.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 38a Achte Messe [in F] für Sopran, Alt und Orgel.

KYRIE.

Moderato.

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e 38 T

GLORIA.

Allegro moderato.

Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - næ vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus 84 T

CREDO.

Moderato.

Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa - cto - rem cœ - li et ter - ræ, 137 T

SANCTUS.

Moderato.

San - ctus, san - ctus, san-ctus Do-minus De-us Sa-baoth. 20 T

BENEDICTUS.

Andante.
Solo.

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, in no - mi - ne Do - mi - 37 T

AGNUS DEI.

Adagio.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, 56 T

Entstehung: vor 1917.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.46 - 51, 76 - 81, 83.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1917; A.P. 1505.

Nachweis: Pfarrkirche St. Johann am Graben in Graz.

op. 38[b] Missa octava [in F]. Für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Streichquintett, 2 Klarinetten, 2 Ventilhörner obl., Flöte, 2 Trompeten und Posaune ad.lib. oder für 4 Singstimmen und Orgel.

Moderato. **KYRIE.**

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

36 T

Allegro moderato. **GLORIA.**

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -

34 T

Moderato. **CREDO.**

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - ra, vi - si - bi - li - um

137 T

Adagio. **SANCTUS.**

San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - mi - nus

20 T

Andante. **BENEDICTUS.**

Solo.

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

37 T

Adagio. **AGNUS DEI.**

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

56 T

Entstehung: 1916/17.

Autograph: MBBS Graz, Partitur (bei Gloria, Credo und Sanctus Pauken eingefügt), 2 Orgelauszüge.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) 1919; A.P. 1515.

Anmerkungen: vierstimmige Ausgabe mit Orchesterbegleitung von op. 38a, Datierung nach Angaben im Skizzenbuch 83 und im Orgelauszug.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 39 Fünf weltliche Lieder.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 40 Lauretanische Litanei in C für gemischten Chor, Streichquartett, 2 Klarinetten, 2 Hörner obligat, Flöte und Posaune ad libit.

Andante. *mf*

Chri - ste e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

256 T

Entstehung: 1917/18.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.82, 85 - 90.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6123.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 41 10 Marienlieder. Gedichte von Auguste Poestion für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

Mäßig. *p*

1. Mariens Wiegenlied.

1. Schla - fe sanft, mein lie - bes Kind! Lei - se fä - chelnd
2. Schlaf' und träu - me süß und schön! En - gel aus den
5. Schla - fe sanft, mein lie - bes Kind! Noch um - fängt mein

31 T

Mäßig. *p*

2. Maria!

1. Ma - ri - a! Wie klingt dem Wan - der - mat - ten, lieb - lich,
2. Ma - ri - a! Wie ruft in der Sün - de Gra - en, hei - lig,
3. Ma - ri - a! Auf ban - gor, letz - ter Rei - se lei - te,

18 T

Langsam. *mf*

3. Maienkönigin.

1. Du Kö - ni - gin der En - ge - lein, du Jung - frau, zart und
2. Mach' mich, wie du, an Tu - gend reich, für frem - de Not so

21 T

Langsam.

4. Ave - Läuten.

1. Es schwei - gen die nächt - li - chen Stür - me, schon
 2. Es brei - ten die Mit - tags - glu - ten sich
 3. Es ma - let mit gol - de - nem Stif - te der

p *cresc.*

22 T

Langsam.

5. Maria im Himmel.

1. Das A - bend-gold ist schon verblaßt und dun-ke! ist's auf Er - den, die Mü-den hal-ten
 2. Du thronst in Him-mels-herr-lichkeit und bist den Er-den-kin-dern zu hel-fen doch so

p *mf*

22 T

Ziemlich langsam.

6. An der Mutterhand.

1. In der Kind - heit gold - nen Ta - gen ha - ben En - gel
 2. In des Le - bens bäng - sten Stun - den hab' ich dei - ne
 3. Will mein Le - bens - a - bend dun - kelu, mö - ge mir dein

p

16 T

Mäßig schnell.

7. Maria, schütze uns!

1. Wir ste - hen in tau - send Ge - fah - ren; in des
 2. Das hei - lich - ste Gut, den Glau - ben, die
 3. Und ein - stens in To - des - nö - ten, wenn

f

15 T

Sehr langsam.

8. Mariä Schutzfest.

1. Einst sang ich dir mein er - stes Lied in mei - der Kind - heit
 2. Und gabst für mei - nen ar - men Sang mir dei - nen Mut - ter -

mf

in mei - der Kind - heit
 mir dei - nen Mut - ter -

22 T

9. Ein Lenzeslied.

Langsam.

1. Viel tau-send Sän-ger prei-sen jetzt des Früh-lings lich-te
2. Wie du so mild und gü-tig bist, so himm-lisch hold und

16 T

10. Der erste Gruß.

Mäßig schnell.

1. Wie wer-de ich dich be-grü-ßen auf e-wi-ger Mai-en-au, wenn
2. Ge-grü-ßest du, Ma-ri-a, du lieb-ste Mut-ter mein! Und

18 T

Entstehung: 1918/19.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch o.Nr., S.153 - 164.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1919; St. 46.

Anmerkungen: Text aus: Auguste Poestion, Aus Herzensgrund. Neue Lieder, Graz 1918, S.84, 93, 107, 95, 108, 110, 112, 111, 103, 98.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 42 8 Grablieder für vier Männerstimmen.

1. Verzaget nicht!

Langsam *p* *f* *Stark schneller*
1. Ver- za- get nicht, ver- zaget nicht! Es lobt ein Sott, ein
2. O send getrost, o send getrost! Es lebt ein Sott, ein
3. Froh locket denn, froh locket denn! Es lebt ein Sott, ein

15 T

2. Nun schlaf in süßem Frieden!

Mäßig *mf*
1. Nun schlaf in sü- ßem Frie- den, er löst von je der
2. Nun schlaf ohn al- len Jam- mer, von ker- nem lüch- er
3. Nun schlaf in kühl- ler Er- de, frei- aller Er- den

26 T

3. Guter Vater, schlaf in Frieden!

Langsam *mf*

1. Gu-ter Va-ter, schlaf in Frie-den, schlaue
 2. (Gu-te Mut-ter) fin-den wir dich wie-der, in der
 3. Schlaue drun in sol'-gen Frie-den, ru-he

12 T

4. Nun bringen wir den Leib zur Ruh.

Langsam *p* *mf*

1. Nun brin-gen wir den Leib zur Ruh' und
 2. Dies ist die Saat, von Gott ge-sät der
 3. Ach, Je-sus Christ, dein bit'ter Tod stärkt

11 T

5. An der Bahre.

Langsam *p* *cresc.*

1. An der Bah-re ist lie-gend der Leichnam
 2. An der Bah-re ist lie-gend der Leichnam
 3. Durch des Hei-ligen Gei-stes Wort

17 T

6. Am Grabe.

Mäßig. *mf*

1. Ruh' nun im Frie-den still in dei-nem
 2. Aus dei-nem Gru-be wurst du einst er-
 3. Ho-her Ge-dan-ke, der das Herz er-

15 T

7. An der Bahre.

Langsam *mf*

1. Ihr Frau-ern den, stil-let die
 2. Ihr Klag-er di-sche Hül-le zer-
 3. Hoch ü-ber den Grä-bern, da

9 T

8. Grablied.

The musical score is for a two-part setting, likely for voice and piano. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Langsam.' (Slow). The score begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The melody is simple and mournful. The lyrics are in German and are repeated twice. The second part of the score is marked 'mf etwas bewegter' (moderately, slightly more moving). The score ends with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The page number '23 T' is written at the bottom right of the score.

Langsam. p cresc. mf etwas bewegter

hier winket se-li-ge Ruh, se-li-ge Ruh. 1. hier, wo von 2. hier, wo die 3. hier, wo der

Ni-sche un- Wei-de sich Sterblichkeit

23 T

Entstehung: vor 1915 und 1919.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch o.Nr., S.146 - 149.

Ausgaben: Graz und Wien (Styria) 1920.

Anmerkungen: "Die Nummern 5 - 8 sind Bearbeitungen für Männerchor aus op. 31" (Anmerkung bei Nr.5); Gegenüberstellung:

op. 42

- Nr.5 "An der Bahre"
- Nr.6 "Am Grabe"
- Nr.7 "An der Bahre"
- Nr.8 "Grablied"

op. 31

- Nr.1 "An der Bahre"
- Nr.3 "Grablied"
- Nr.4 "Am Grabe"
- Nr.6 "Am Grabe".

Texte von F. Flemming (Thekla Lingen?), Aurelius Prudentius Clemens, unbekannten Autoren.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 43 Offertorium "Desiderium animae", vierstimmig mit Orgel und Orchester.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 44 Kommuniontag "Als Himmelsgast in meine Seele" für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

Anmerkungen: Autograph nicht erhalten, Angaben nach Verlagsanzeige von Anton Böhm & Sohn (Rückseite der 2. Messe). Ausgaben: Augsburg (Anton Böhm & Sohn); beim Verlag kein Exemplar erhalten, auch in Graz nicht auffindbar. Walter 1934 verzeichnet: "Zwei eucharistische Lieder: 1. zweistimmig mit Orgel; 2. vierstimmiger gemischter Chor." MüllerL nennt: "op. 44: Kommunionstag. Gemischter Chor."

op. 45 Offertorium "Gloria et honore", vierstimmig, mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 46 Zweite Singmesse für gemischten Chor und Orgel (Singt dem Herrn).

1. Eingang.

Mäßig.

Singt dem Herrn im Hei - lig - tu - me, freut in sei - nen Wun - dern euch! Dient mit

18 T

2. Zum Gloria.

Lebhaft.

Dem Herrn sei Lob in sei - nen Hö - hen, und Frie - de sei der

24 T

3. Zum Evangelium und Credo.

Langsam.

Dein Wort, o Herr, ist Le - ben, der See - le Kraft und Licht; hilf un - ser

16 T

4. Zum Offertorium.

Mäßig.

O Herr, in die - sen Ga - ben, die wir de - mü - tig weihn, laß al - les, was wir

21 T

5. Zum Sanktus.

Lebhaft.

Er - he - bet Gott, und singt ihm Dank für sei - ne gro - ße Gü - te; ihm

21 T

6. Nach der hl. Wandlung.

Langsam.

Ich glaub, daß du, Herr Je - su Christ. als Gott und Mensch zu - ge - gen bist, ich

pp *p* *cresc.*

18 T

7. Zum Agnus Dei.

Sehr langsam.

O Lamm Got - tes, das die Sün - den al - ler Welt ge - tra - gen

p

16 T

8. Zur Kommunion.

Langsam.

Wie darf ich dei-nem Tisch mich nahn, dein heil' - ges Fleisch und Blut emp -

p

22 T

dein heil' - ges Fleisch und Blut emp -

9. Schluß.

Lebhaft.

Nun seg - ne, Herr, uns all - zu - mal mit dei - ner Va - ter -

f

21 T

Entstehung: um 1920.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.98 - 107.

Ausgaben: Ziegenhals in Schlesien (A. Pietsch) o.J.; A.P. 1524.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 47 Drei Offertorien (Epiphanie, Ostern, Jos.), dreistimmiger Frauenchor mit Orgel.

Anmerkungen: Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934. MüllerL verzeichnet: "op. 47: 3 Offertorien (Nr.1 Mscr., Nr.2 u. 3 Böhm & Sohn - Augsburg)"; beim Verlag kein Exemplar erhalten, auch in Graz nicht auffindbar.

op. 48 Fünf Tantum ergo für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I, II, Viola, Kontrabaß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Pauken oder für vier Singstimmen und Orgel.

Andante.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si
2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum
3. Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que

20 T

Adagio.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si
2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum
3. Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que

20 T

Moderato.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor - po - ris my -
2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur
3. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que laus et ju - bi -

26 T

Moderato.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si
2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum
3. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - que

23 T

Moderato.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si
2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum
3. Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que

36 T

Entstehung: vor 1926.

Autograph: nicht erhalten.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1926; 6527.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 49 Zwei Lieder zum Heiligen Blute, zweistimmig, mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 50 Neunte Messe in B für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orchester (Violine I, II, Viola, Cello, Contrabaß, Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Pauken) oder für vier Singstimmen und Orgel.

Kyrie.

Adagio.

4 *p* Ky-ri-e e-lei-son, e- 64 T

Gloria.

Allegro moderato.

Glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De- 130 T

Credo.

Moderato.

mf Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae vi-si-bi-li-um 146 T

Sanctus.

Andante.

mf San-ctus, *f* San-ctus, *ff* San-ctus 40 T

Benedictus.

Adagio.

4 *Soli* Be-ne-di-ctus, 65 T

Agnus Dei.

Adagio.

3 *p* Ag-nus De-i, qui- 72 T

Entstehung: um 1922.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch 83, S.94 - 96, Skizzenbuch o.Nr., S.6 - 15, 150, 151.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1923; 6290.

Anmerkungen: "Seiner Gnaden, dem Prälaten Dr. Fr. Suter, bischöfl. Kommissar in Bischofszell (Schweiz) dankbar gewidmet."

Nachweis: MBBS Graz.

op. 51 Zwei Herz-Jesu-Lieder, zwei- und dreistimmig, mit Orgel.

Jesu Herz.

Langsam.



29 T

1. Hin zu Je - su Her-zen ei - let je - den Tag und je - de
2. Off-ne weit dich, sü-Be Wun - de! Strömaufs neu, du Se-gens-

Zum heiligsten Herzen Jesu.

Langsam.



25 T

1. O Je - su Herz, du Frie-dens-
2. Noeherrschtdar - in - nen Nacht und
3. Dann wird zum Him - mel-reich die

Entstehung: um 1920.

Autograph: nicht erhalten.

Ausgaben: als Nr.3 und Nr.6 in: Max Welcker (Hrsg.), Lobsinget dem Herzen Jesu! Acht deutsche Gesänge von Fr. X. Engelhart, Anton Faist und dem Herausgeber, Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6329 und 6330.

Anmerkungen: Texte von Auguste Poestion.

Nachweis: Steiermärkische Landesbibliothek Graz.

op. 52a Zehnte Messe [in G] für Sopran I, II, Alt (Bariton ad. libit.) und Orgel.

Kyrie.

Andante.



33 T

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Gloria.

Moderato. *mf*

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus, bo-nae vo-lun-ta 98 T

Credo.

Moderato. *mf* *cresc* vi-si-bi-li-um

Patrem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um 142 T

Sanctus.

Moderato. *mf*

San-ctus, san-ctus, san-ctus, Do-mi-nus De-us 30 T

Benedictus.

Adagio. 2. S. Solo

Be-ne-di-ctus, qui ve-nit in 5 T

Agnus Dei.

Andante. Alt.

A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no 34 T

Entstehung: nach 1922.

Autograph: MBBS Graz, 2 Orgelauszüge.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6419.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 52[b] Missa decima [in G]. Für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orchester (2 Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Pauken) oder für vier Singstimmen und Orgel.

Kyrie.

Andante.

p Ky - ri - e e - lei - son, *mf* Ky - ri - e e - lei - son,

p *mf*

33 T

Gloria.

Allegro moderato.

mf Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus Lau-da-mus

98 T

Credo.

Moderato.

mf Pa-trem o-mni po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae vi-si-bi-li-um o-mnium vi-si-bi-li-um o-mnium et

cresc. *cresc.*

142 T

Sanctus.

Moderato.

mf San-ctus, San-ctus, San-ctus, Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth. San-ctus

30 T

Benedictus.

Adagio.

Soli. Be-ne-di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni, in

25 T

Agnus Dei.

Andante.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Entstehung: nach 1922.

34 T

Autograph: MBBS Graz, Partitur, Orgelauszug.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6526.

Anmerkungen: "Von dieser Messe ist auch eine Ausgabe für Sopran I, II, Alt (Bariton ad libitum) und Orgel erschienen als Opus 52a." (Titelblatt).

Nachweis: MBBS Graz.

op. 53 Zwei Lieder zur ersten Kommunion, zwei- und vierstimmig, mit Orgel.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 54a Ego sum pastor, vierstimmiger gemischter Chor.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch o.Nr. (?).

Anmerkungen: ungedruckt, Angaben nach Walter 1934.

op. 54b Lauda Jerusalem, vierstimmiger gemischter Chor.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Walter 1934.

op. 55a Dritte Singmesse. Für Männerchor. "Herr, wir kommen schuldbeladen."

Langsam.

Zum Eingang.

Herr, wir kommen schuldbeladen vor Dein heil'ges Angesicht; öffne

20 T

Munter.

Zum Gloria.

Ehre sei Gott in der Höhe! Ehre sei Gott in der Höhe! Ehre sei

35 T

Mäßig.
mf

Zum
Evangelium
&
Credo.

Wir glau - ben, Herr, wir glau - - ben, was

mf

29 T

Mäßig.
p

Zum
Offertorium.

Nimm das Opfer, das wir spenden, Herr, aus Dei- - nes Priesters
Herr, aus Deines Priesters

p

24 T

Munter.
mf

Zum
Sanctus.

Laßt uns er - he - ben Herz und Stimm', den gro-ßen Gott zu

mf

28 T

Langsam.
pp

Nach der
hl.
Wandlung.

Blick' auf, mein Geist, der Herr ist da, der für dich starb auf

pp *cresc.*

21 T

Langsam.
p

Zum
Agnus Dei.

Lamm Got-tes, o er - bar-me Dich! Für die Du schmerzlich

p

17 T

Lebhaft.
f

Schluß.

Laß leuch - ten, Herr, Dein An - ge - sicht von

f

27 T

op. 55b (für 4-stimmigen gemischten Chor)

Zum Eingang.

Langsam.

Herr, wir kommen schuld-be-la-den vor Dein heil'ges An-ge-sicht; öffne

20 T

Entstehung: vor 1926.

Autograph: MBBS Graz, Skizzenbuch o.Nr., S.24 - 26, 38.

Ausgaben: Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6700; Ausgabe B für vierstimmigen gemischten Chor, Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6761.

Anmerkungen: Datierung nach Imprimatur vom 1.12.1926.

Nachweis: MBBS Graz.

op. 56 XI. Messe [in C] für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I/II, Viola, Cello, Contrabaß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Po-saune, Pauken (ad. lib.) oder für 4 Singstimmen und Orgel allein.

KYRIE

Andante.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

31 T

GLORIA.

Allegro moderato.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-næ vo-lun-ta-

87 T

CREDO.

Allegro moderato.

Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-ræ, vi-si-bi-li-um

149 T

SANCTUS.

Andante.

San-ctus, san-

37 T

BENEDICTUS.

Andante. Solo.

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

45 T

AGNUS DEI.

Adagio. Solo.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

38 T

Entstehung: Herbst 1927.

Autograph: MBBS Graz, Partitur, 2 Orgelauszüge, Skizzenbuch o.Nr., S.40 - 54, 56 - 62.

Ausgaben: Regensburg (Friedrich Pustet) 1930; F.P. 1385.

Anmerkungen: Datierung nach Angaben im Orgelauszug.

Nachweis: Domchorstudio Graz.

op. 57 [Orgelbegleitung (Sätze) in:] Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch "Lobet den Herrn!".

Werke von Faist im Orgelbuch: op. 32 (Nr.3), op. 35 Nr.3 (Nr.28), op. 22 Nr.5 (Nr.53), op. 20 Nr.11 (Nr.90), op. 20 Nr.12 (Nr.91), op. 27 Nr.5 (Nr.101).

3. Kommet, Christen, anzubeten

Mäßig

Worte: Kantate von Bone
Weise: A. Faist (1915)

op. 32

1. Kom - met, Chri - sten, an - zu - be - ten Gott den Va - ter und den Sohn,

2. Kom - met, stünmt hier am Al - ta - re eu - rem Gott ein Dank-ied an,

28. Jetzt naht die wundervolle Zeit

Worte: Aus „Laudate pueri“ von P. Den'
Weise und Satz: Anton Faist (1916)

op. 35/3

1. Jetzt naht die wun - der - vol - le Zeit, wo höch - ste Won - ne

2. In lich - ten Wol - ken schon er - klingt das Lob - lied, das zum
3. Ich fol - ge auch dem lich - ten Stern, die Hei - mal ist mir

53. Komm, Heiliger Geist

op. 22/5

Worte: ?

Weise und Satz: A. Faist (1918)



2. Komm, Hei - li - ger Geist, mit Got - tes Kraft, die in uns neu - e Her - zen schafft. Er -
 3. Komm, Hei - li - ger Geist, des Wor - tes Licht, ent - flamme uns für Wahr - heit und Pflicht; mach
 4. Komm, Hei - li - ger Geist, mit dei - ner Gnad', mit dei - ner Hilf und gött - lichem Rat, mit
 5. Komm, Hei - li - ger Geist, vom Him - melsthron, ein eini - ger Gott mit Vä - ter und Söh - nen, der

90. Heil'ger Josef, hör' uns flehen

op. 20/41

Worte: Münsterer Gesangbuch (1677)

Weise und Satz: A. Faist (1900)



2. Je - sus, al - ler Men - schen Se - gen, und die Mut - ter, dei - ne Braut, sie zu
 3. O, du konn - test mit Ent - zük - ken, hier in dei - nem Le - ben schon, Je - sus
 4. Und in dei - nem letz - ten Schei - den schloß er dir die Au - gen zu, mach - te

91. Zum hl. Aloisius

op. 20/42

Worte: Aus „Cäcilia“ v. J. Mohr

Weise und Satz: A. Faist (1900)



2. Sieh, wir rü - sten uns jetzt frü - he zu dem stei - len Pil - ger - steg, un - ser
 3. Lehr' uns du die Welt ver - ach - ten, all die Pracht den mäch - ti - gen Schem, lehr' uns

101. Bitte für die Armen Seelen

op. 27/5

Worte: ?

Weise und Satz: A. Foist (1914)

Langsam

1. Schen - ke, Hei - land, dei - nen Frie - den al - len, die da - hin - ge - schie -



2. Stül ihr Seh - nen, hör ihr Fle - ten, Gna - de laß für Recht er - ge -

3. Führl sie zu den Hin - mels - schar - en, al - le, die uns teu - er wa -

Entstehung: 1930/31.

Autograph: siehe die einzelnen Werke unter ihren Opuszahlen, Autograph der Liedsätze nicht erhalten, Bezeichnung des Orgelbuches als op. 57 nach Walter 1934.

Ausgaben: Graz (Styria) 1932; 2. vermehrte Auflage Wien (Herder & Co.) 1941; 3. neu bearbeitete Auflage Graz-Wien (Styria Steirische Verlagsanstalt) 1949; 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage Graz (Styria) 1956.

Anmerkungen: zur Datierung vgl. die Angaben im biographischen Teil.

Nachweis: MBBS Graz, Pfarrkirche Riegersburg.

op. 58 XII. Messe [in D für Sopran, Alt, Tenor, Baß und 2 Violinen, Viola, Violoncello, 2 Hörner, 2 Trompeten, Baßposaune und Pauken oder für vier Singstimmen und Orgel].

Kyrie.

34 T

Gloria.

109 T

Allegro moderato *Credo.* *f* *vi-ni-bi-lium*

f *factorem coeli et terrae, vi-ni-bi-lium*

Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, vi-ni-

145 T

Moderato *Sanctus.* *mf* *f*

San-ctus, san-ctus

28 T

imPante *sol* *Benedictus.*

Be-ne-di-ctus, qui ve-nit in

33 T

Adagio *Agnus Dei.* *sol.* *Ag-nus De-i, qui*

44 T

Entstehung: 1931.

Autograph: MBBS Graz, 2 Orgelauszüge, Instrumentalstimmen, Skizzenbuch o.Nr., S.55, 65 - 79.

Anmerkungen: ungedruckt, Uraufführung unter Faist mit dem Grazer Domchor am 25.5.1933 im Grazer Dom (vgl. Gedenkartikel in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958); Datierung nach Angabe im Orgelauszug.

Nachweis: MBBS Graz.

b) Werke ohne Opuszahl (WoO).

WoO 1 Magnificat! Kirchliches Gesangbuch zunächst für die Studierenden am fürstbischöflichen Knabenseminar in Graz.

Werke von Faist im Magnificat: op. 20 Nr.2 (Nr.11), op. 22 Nr.8 (Nr.31), op. 18 Nr.1 (Nr.32), op. 20 Nr.11 (Nr.45), op. 20 Nr.12 (Nr.46), WoO 2 (Nr.47).

Incipits dieser Lieder siehe unter den angegebenen Opuszahlen.

Entstehung: vor 1902.

Autograph: Autographie der Liedsätze und von Nr.47 nicht erhalten, für Lieder von Faist siehe unter den angegebenen Opuszahlen.

Ausgaben: Graz (Verlag des fürstbischöflichen Knabenseminars und Styria) 1902; 2. [erweiterte] Aufl. ebenda 1919 (von Faist: Lieder op. 18 Nr.1, 6, 7, op. 20 Nr.1, 2, 11, 12, op. 22 Nr.2, 8, WoO 2; 3. Aufl. ebenda 1929; Neuauflage: Magnificat. Geistliches Gesangbuch des bischöflichen Knabenseminars in Graz, Graz (Verlag des bischöflichen Knabenseminars) 1958, hrsg. von Karl Amon, enthält von Faist op. 20 Nr.12 (S.115) und op. 22 Nr.8 (S.127).

Nachweis: Pfarrkirche St. Johann am Graben in Graz, Domchorstudio Graz, MBBS Graz.

WoO 2 Bundeslied der marianischen Sodalen.

47. Bundeslied der marianischen Sodalen.

(„Sodalentorrepanden“, 1900.)



15 T

1. Hoch un-*re* *Fah*-ne, die wir aus-*er* = *fo* = ren,
2. O teu-*re* *Fah*-ne, heh-*reß* Sie-*ges* = *gei*-*chen*,
3. Wol-*len* im *Le*-*ben* nim-*mer* von dir *laf* = *sen*,

Entstehung: vor 1902.

Autograph: nicht erhalten.

Ausgaben: als Nr.47 in: Magnificat! (WoO 1), Graz 1902, 2. Aufl. ebenda 1919, 3. Aufl. ebenda 1929.

Nachweis: siehe unter WoO 1.

WoO 3 Chorstücke zum Drama "Aloisius von Gonzaga" von M.J. Schwaiger, [für vierstimmigen, gemischten Chor?].

Entstehung: vor 1904.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Jahresbericht 1903/04, S.94, 1913/14, S.73.

WoO 4 Graduale "Oculi omnium" [für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel].

Entstehung: vor 1913.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph zum Teil im Skizzenbuch 82, Angaben nach dem Bericht über die DCV-Versammlung in Gleisdorf 1913 in: Mus. Div. I (1913) S.196.

WoO 5 Dankeslied nach siegreicher Schlacht für gemischten Chor mit oder ohne Orgel sowie Sopran, Alt und Orgel.

Entstehung: vor 1916.

Anmerkungen: nicht erhalten, Angaben nach Rezension in: Anzeigeblatt III (1916) S.107.

WoO 6 Angelus Domini, vierstimmiger Chor.

Entstehung: vor 1916.

Autograph: MBBS Graz, Teile in Skizzenbuch 83.

Anmerkungen: Angaben nach Jahresbericht 1915/16, S.51.

WoO 7 Marienlied "Wenn ich in meiner Kindheit Morgen", für vierstimmigen gemischten Chor.

Entstehung: vor 1928.

Anmerkungen: ungedruckt, Autograph nicht erhalten, Angaben nach Bericht über die DCV-Aufführung 1928 in Graz in: Mus. Div. XVI (1928) S.163.

WoO 8 Predigtlied "In Gott, des Vaters und des Sohn's", zweistimmig mit Orgel oder Harmonium.**In Gott, des Vaters und des Sohn's.**

Entstehung: nicht feststellbar.

Autograph: nicht erhalten.

Ausgaben: Nr.1 in: Zweistimmige Predigtlieder, hrsg. von Max Welcker, Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o.J.; 6469.

Anmerkungen: Autor des Textes nicht bekannt.

Nachweis: Pfarrkirche St. Johann am Graben in Graz.

Sonstiges: Teile von einigen lateinischen Stücken und deutschen Liedern sowie Übungsstücke (Schulfugen) in den Skizzenbüchern; da keine Reinschriften vorhanden sind, konnten diese Fragmente in das Werkverzeichnis bei Walter 1934 bzw. in den thematischen Katalog nicht eingeordnet werden.
Fünf Skizzenbücher zu je ca. 150 Seiten, mit Nummern versehen und oben als "Skizzenbuch 80 bzw. 81, 82, 83" und "ohne Nummer" zitiert; in MBBS Graz.

c) Übersicht der musikalischen Werke nach Gattungen

Lateinische Messen und Requien

| | | | |
|--------|-------------------------------|---------|-----------------|
| op. 3 | 1. Messe in C | op. 50 | 9. Messe in B |
| op. 5 | 2. Messe in D | op. 52 | 10. Messe in G |
| op. 8 | 3. Messe in Es | op. 56 | 11. Messe in C |
| op. 10 | 4. Messe in D | op. 58 | 12. Messe in D |
| op. 16 | 5. Messe in F | op. 12 | 1. Requiem in c |
| op. 25 | 6. Messe (Pastoralmesse) in G | op. 12b | Libera |
| op. 30 | 7. Messe in A | op. 33 | 2. Requiem in d |
| op. 38 | 8. Messe in F | | |

Andere Werke mit lateinischem Text

(Antiphonen, Gradualien, Hymnen, Litaneien, Offertorien, Tantum ergo, Te Deum u.a.).

| | | | |
|--------|-----------------------------|---------|----------------------------|
| op. 1 | Lauretanische Litanei | op. 29 | Vier Einlagen |
| op. 2 | Vier Marianische Antiphonen | op. 36 | Te Deum |
| op. 7 | Magnificat | op. 37 | Fünf eucharistische Hymnen |
| op. 9 | Zwei Hymnen | op. 40 | Lauretanische Litanei |
| op. 11 | Duo Hymni eucharistici | op. 43 | Offertorium |
| op. 13 | Vier Tantum ergo | op. 45 | Offertorium |
| op. 14 | Adoro te devote | op. 47 | Drei Offertorien |
| op. 15 | Ave Maria | op. 48 | Fünf Tantum ergo |
| op. 17 | Graduale und Offertorium | op. 54a | Graduale |
| op. 23 | Graduale und Offertorium | op. 54b | Offertorium |
| op. 26 | Graduale | WoO 1 | Graduale |
| op. 28 | Sechs Tantum ergo | WoO 6 | Angelus Domini |

Deutsche (Sing-)Messen

| | |
|--------|---|
| op. 32 | 1. Singmesse ("Kommet, Christen, anzubeten") |
| op. 46 | 2. Singmesse ("Singt dem Herrn im Heiligtume") |
| op. 55 | 3. Singmesse ("Herr, wir kommen schuldbeladen") |

Kirchliche Lieder mit deutschem Text

| | |
|--------|---|
| op. 18 | Mariengrüße. Zwölf Lieder zu Ehren der Mutter Gottes |
| op. 19 | Osterlied |
| op. 20 | Zwölf Lieder auf verschiedene Feste des Kirchenjahres |
| op. 22 | Zehn Lieder zum kirchlichen Gebrauche |
| op. 24 | Beim ewigen Licht! Drei eucharistische Lieder |
| op. 27 | Fünf religiöse Lieder |
| op. 31 | Sechs Trauergesänge |
| op. 34 | Sechs eucharistische Lieder zur Ausspendung der hl. Kommunion |
| op. 35 | [Zehn] Kirchliche Lieder für die hl. Advent- und Fastenzeit |
| op. 41 | Zehn Marienlieder. Gedichte von Auguste Poestion |
| op. 42 | Acht Grablieder |
| op. 44 | Kommuniontag |
| op. 49 | Zwei Lieder zum Heiligen Blute |
| op. 51 | Zwei Herz-Jesu-Lieder |
| op. 53 | Zwei Lieder zur ersten Kommunion |
| WoO 2 | Bundeslied der marianischen Sodalitäten |
| WoO 7 | Marienlied |
| WoO 8 | Predigtlied |

Liederbücher

- WoO 1 Magnificat! Kirchliches Gesangbuch
 op. 57 Orgelbuch zum Diözesan-Gebet- und Gesangbuch "Lobet den Herrn!"

Weltliche Lieder und Chorstücke

- op. 4 Musik zu "Das Heiligtum von Antiochien" und "Die unterirdischen
 Mühlen"
 op. 6 Festgesang
 op. 21 Frau Nachtigall
 op. 39 Fünf weltliche Lieder
 WoO 3 Chorstücke zu "Aloisius von Gonzaga"
 WoO 5 Dankeslied nach siegreicher Schlacht

2. Literarische Werke

a) Zeitschriftenartikel

Versuche über Tonverschmelzung, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, hrsg. von Herm. Ebbinghaus und Arthur König (Leipzig) XV (1897) S.102 - 131.

b) Dissertation

Ueber Consonanz und Dissonanz. Als [phil.] Dissertation eingereicht von Anton Faist, Gymnasiallehrer, (Graz 1909), handschr., Folioformat, 69 S.; vgl. Richard Schaal, Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1961 - 1970, Kassel 1974, S.21, Nr.207.

Nachweis: UB Graz II 250.181.

Druckfassung unter dem Titel:

Die Konsonanz als Verschmelzung und als Wohlklang. Tonpsychologische Studie, in: Jahresbericht des Fürstbischöflichen Gymnasiums am Seckauer Diözesan-Knabenseminar Carolinum-Augustineum in Graz am Schlusse des Schuljahres 1905/1906, Graz 1906, S.3 - 38.

Nachweis: Archiv des Bischöflichen Seminars in Graz und UB Graz.

c) Berichte

Berichte über Versammlungen des DCV Seckau in verschiedenen Kirchenmusikzeitschriften (Greg. Rs., Mus. Div., Anzeigeblatt, CVO); s. Anmerkungen im biographischen Teil.

V. QUELLEN und LITERATUR

Akten des DCV in: Steiermärkisches Landesarchiv, Präsidialakten, Fasc. 53 - 12 895 - 1874; Diözesanarchiv Graz, Fasc. XVI a 4.

Doktoratsakten (phil.) in: Universitätsarchiv Graz.

Matrikelbücher der Pfarren Riegersburg, Hatzendorf und Paldau.

Personalakten in: Diözesanarchiv Graz.

Schulakten im Archiv des Bischöflichen Gymnasiums in Graz.

Statuten des Diözesan-Cäcilien-Vereines Seckau, Graz o.J.

Altmann, Wilhelm, s. Frank.

Amon, Karl, (Hrsg.), Die Bischöfe von Graz-Seckau, Graz 1969.

Anzeigeblatt für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde, hrsg. von Michael Horn, Graz 1914 - 1916.

Archiv für Musikwissenschaft, Trossingen 1952ff.

Bäumker, Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, 4 Bände, Freiburg i. Br. 1886 - 1911, Neudruck Hildesheim 1962.

Bericht, Kurzer, über den Choralcurs und die XIII. General-Versammlung des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau in Graz im October 1902, Graz 1902.

Bericht über die XII. General-Versammlung und die Cäcilien-Festfeier des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau sowie über die I. Jahres-Versammlung der Mitglieder des Pfarr-Cäcilien-Vereines in der Vorstadtpfarre St. Andrä in Graz am 22. November 1897, Graz 1897.

Bone, Heinrich, Melodien zu dem katholischen Gesangbuche Cantate, 2. Aufl. Paderborn 1858.

Brand, Carl Maria, Die Messen von Joseph Haydn. Musik und Geistesgeschichte, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Band II, Würzburg 1941.

Burbach, Hermann-Josef, Das "Triviale" in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 8, Regensburg 1967.

Cudermann, Mirko, Der Cäcilianismus in Wien und sein erster Repräsentant am Dome zu St. Stephan August Weirich 1858 - 1921 mit thematischem Katalog seines Gesamtscaffens und Darstellung seiner Messen, 2 Bände, phil. Diss., maschr., Wien 1960.

Dahlhaus, Carl, Musikästhetik. Musik-TB 155, Theoretica Band 8, Köln 1967.

Diöcesan-Cäcilien-Verein Seckau mit dem Sitze in Graz. Jahresbericht und Rechnungs-Abschluß nebst Mitglieder-Verzeichnis für das Neunzehnte Vereinsjahr 1893, Graz 1894.

Diöcesan-Cäcilien-Verein Seckau mit dem Sitze in Graz. Jahresbericht und Rechnungs-Abschluß nebst Mitglieder-Verzeichnis für die Vereinsjahre 1898 und 1899, Graz 1900.

Faist, Josef, Eine Bauernhochzeit aus der Riegersburger Gegend, in: Der Heimgarten XVII, 1893, S. 676 - 683.

ders., Die Bursch, in: Der Heimgarten XIX, 1895, S. 461 - 466.

- Fank, Pius, Das Chorherrenstift Vorau, Graz 1925, 2. Aufl. Graz 1959.
- ders., Singendes Beten im Stift Vorau, in: Singende Kirche XI, 1964, S.133 - 35.
- Fastl, Anton, Anton Lippe zum Gedenken, in: Singende Kirche XXI, 1974, S.185/86.
- ders., Kirchenliedarbeit in der Steiermark um die Jahrhundertwende, in: Singende Kirche XI, 1964, S.8/9.
- (Fastl, Anton), Ein steirischer Musikant Gottes, in: Sonntagsblatt für Steiermark, 15.6.1958.
- Federhofer, Hellmut, Grundzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in der Steiermark, in: Singende Kirche XI, 1964, S.103 - 113.
- ders., Musikleben in der Steiermark, in: Die Steiermark. Land, Leute, Leistung, 2. Aufl. Graz 1971, S.614 - 653.
- Fellerer, Karl Gustav, Bruckners Kirchenmusik und der Cäcilianismus, in: ÖMZ XXIX, 1974, S.404 - 412.
- ders., Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2. Aufl. Düsseldorf 1949.
- ders., (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2 Bde, Kassel 1972 und 1976.
- ders., Soziologie der Kirchenmusik. Kunst und Kommunikation, Bd 9, Köln 1963.
- ders., Vom Kampf um die kirchenmusikalische Reform in der Steiermark, in: Mus. Sac. (CVO) LXXVI, 1956, S.320 - 322.
- Fellerer, Karl Gustav, s. Lemacher.
- Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, hrsg. von Franz X. Witt, Regensburg 1866ff., Köln 1949ff.
- Frank, Paul - Wilhelm Altmann, Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon, Regensburg 1936, Neudruck Wilhelmshaven 1971.
- Gabler, Joseph, Die Tonkunst in der Kirche. Kirchenmusikalische Excurse in sechs Büchern, Allen Freunden der Musica sacra gewidmet, Linz 1883.
- Georgiades, Thrasybulos, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, 2. Aufl. Berlin 1974.
- Goller, Vinzenz, Weihnachten in der Kirchenmusik, in: Mus. Div. I, 1913, S.338 - 340.
- Graf, Walter, Josef Gabler und die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung in Österreich. Mit Beiträgen zum geistlichen Volkslied der Diözese St. Pölten im 19. Jh., phil. Diss., maschr., Wien 1964.
- Grazer Volksblatt, Graz 1869ff.
- Grazer Zeitung. Amtsblatt für das Land Steiermark, 165. Jg. Graz 1969.
- Gregorianische Rundschau, Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie, hrsg. von Michael Horn und Johann Weiß, Graz 1902 - 1913.
- Griesbacher, Peter, Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, I. Historischer Teil, Regensburg 1916.
- Gurtner, Josef, Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen, Baden bei Wien 1936.
- ders., Die Statistik im Dienste der Kirchenmusik, in: Singende Kirche II, 1954, S.73 - 77.
- Haberl, Franz X., 25jährige Chronik der Kirchenmusikschule in Regensburg, in: KmJb XIV, 1899, S.91 - 109; XV, 1900, S.104 - 114.
- Haimásy, Johann E., Vorwort zum "Hosanna" (Orgelbuch), s. Hosanna.
- Handschin, Jacques, Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie, Zürich 1948.

- Harnoncourt, Philipp, Katholische Kirchenmusik vom Cäcilianismus bis zur Gegenwart, in: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik, Festschrift Konrad Ameln, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Kassel 1974, S.78 - 133.
- ders., Gesamtkirchliche u. teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender u. zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Freiburg i.Br. 1974.
- Hartl, Alois, Johannes Ev. Habert, Organist in Gmunden. Ein Lebensbild, Wien 1900.
- Hausegger, Friedrich von, Die Anfänge der Harmonie, Charlottenburg 1895.
- Helmholtz, Hermann von, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1863, Nachdr. Hildesheim 1968.
- Hennig, Richard, Ästhetik der Tonkunst, Berlin 1896.
- ders., Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897.
- Höfler, Alois, Psychologie, Wien 1897.
- Hora, Laurentius, Kirchenmusik in Seckau, in: Singende Kirche XI, 1964, S.136 - 140.
- Horn, Michael, Organum comitans Kyriale sive Ordinarium Missae, Graz o.J.
- Hosanna! Kirchliches Volks-Gesangbuch für die Diözese Seckau. Mit einem kurzen Gebethbuche. Auf oberhirtliche Anordnung herausgegeben vom Cäcilienvereine der Diözese Seckau, Graz 1885; Orgelbuch zum "Hosanna", Graz 1885 - 1887.
- Husmann, Heinrich, Eine neue Konsonanztheorie, in: AfMw IX, 1952, S.219 - 230.
- ders., Verschmelzung und Konsonanz, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1957, S.66 - 75.
- ders., Vom Wesen der Konsonanz, in: Musikalische Gegenwartsfragen III, Heidelberg 1953.
- Jahresbericht des k.k. ersten Staatsgymnasiums in Graz, Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1883, Graz 1883; dass. 1884, Graz 1884.
- Jahresberichte des Fürstbischöflichen Gymnasiums am Seckauer Diözesan-Knabenseminar Carolinum-Augustineum in Graz, Graz 1889ff.
- Jančík, Hans, Deutschsprachige kirchenmusikalische Zeitschriften in Österreich, in: Singende Kirche II, 1954, S.52 - 55.
- Jung, Gertraud, s. Ziegenfuß
- Katholikentage, Steirische, 1930, Graz (1930).
- Kaufmann, Harald, Säkularisierung des Kirchenlieds, in: Fingerübungen, Wien 1970, S.192 - 210.
- Kellner, Altman, Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel 1956.
- ders., Zur Stilbestimmung der Pastoralmesse, in: ÖMZ XXVI, 1971, S.674 - 685.
- Kirchenmusikalische Gesetzgebung. Die Erlässe Pius X., Pius XI. und Pius XII. über Liturgie und Kirchenmusik, 5. Aufl. Regensburg 1956.
- Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Cäcilienkalender), hrsg. von Franz X. Haberl, Regensburg 1876ff.
- Kirchliches Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese, Graz 1856ff.
- Knabenseminar; Hundert Jahre f.b. Knabenseminar Graz, Graz (1946).
- Koren, Hanns, Momentaufnahmen, Graz 1975.
- Kornmüller, Utto, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Brixen 1870, 2. Aufl. Regensburg 1891 und 1895.
- Krause, Adalbert, Die Pflege der Kirchenmusik in der Benediktinerabtei Admont, in: Singende Kirche XI, 1964, S.123 - 126.
- Krieg, Franz, Katholische Kirchenmusik. Geist und Praxis, Teufen 1954.

- Lemacher, Heinrich - Karl Gustav Fellerer, (Hrsg.) Handbuch der katholischen Kirchenmusik, Essen 1949.
- Libbert, Jürgen, Verzeichnis der Lehrer und Schüler 1874 - 1974, in: Gloria Deo Pax Hominibus, Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg, hrsg. von Franz Fleckenstein, Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilienverbandes Band 9, Regensburg 1974, S.361 - 428.
- Lipps, Theodor, Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XIX, 1899, S.1 - 40.
- Magnificat. Kirchliches Gesangbuch zunächst für die Studierenden am fürstbischöflichen Knabenseminar in Graz, Graz 1902, 2. Aufl. Graz 1919, 3. Aufl. Graz 1929.
- Marx, Joseph, Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen, phil. Diss., maschr., Graz (1909).
- Meinong, Alexius von, Referate zur Tonpsychologie von Stumpf, in: VfMw I, 1885, S.127 - 138; VII, 1891, S.429 - 440.
- ders., Über die Stellung der Gegenstandstheorie im System der Wissenschaften, Leipzig 1907.
- ders., Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung, in: Zs. f. Ps. XXI, 1899, S.182 - 272.
- ders., Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie, Leipzig 1904.
- Meinong, Alexius von, und Stephan Witasek, Zur experimentellen Bestimmung der Tonverschmelzungsgrade, in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.192 - 205.
- ders., Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen, in: Zs. f. Ps. II, 1891, S.245 - 265.
- Meinong-Gedenkschrift, Schriften der Universität Graz, Band 1, hrsg. vom Philosoph. Seminar der Universität, Graz 1952.
- Meinong, Alexius, in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Band 1, 2. Aufl., Leipzig 1923, S.100 - 160.
- Meyer, Max, Über Tonverschmelzung und die Theorie der Consonanz, in: Zs. f. Ps. XVII, 1898, S.401 - 421.
- ders., Nachtrag zu meiner Abhandlung "Über Tonverschmelzung und die Theorie der Consonanz", in: Zs. f. Ps. XVIII, 1898, S.274 - 293.
- Meyer, Max, s. Stumpf.
- Moser, Josef, Johannes Evangelist Habert, 2 Bände, phil. Diss., maschr., Graz 1974. Druck: Gmunden 1976. (Eigenverlag).
- Motte-Haber, Helga de la, Konsonanz und Dissonanz als Kriterien der Beschreibung von Akkorden, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1970, hrsg. von Dagmar Droysen, Berlin 1971, S.102 - 127.
- dies., Musikpsychologie, Köln 1972.
- Müller, Anton, (Bruder Willram), Kiesel und Kristall, Innsbruck 1901.
- Müller, Erich H., Deutsches Musikerlexikon, Dresden 1929.
- Musica Divina. Monatsschrift für Kirchenmusik, hrsg. von der Schola Austriaca, Wien 1913 - 1938.
- Musica Sacra, hrsg. von Franz X. Witt, Regensburg 1868ff.
- Musik und Altar, Freiburg i. Br. 1948ff.
- Nadel, Siegfried, Zur Psychologie des Konsonanzerlebens, in: Zs. f. Ps. CI, 1927, S.33 - 158.
- Nekrologium des Säkular- und Regular-Klerus der Diözese Seckau vom 1. Jänner 1890 bis 31. Dezember 1946, Graz 1947.
- Niemetz, Alois, Musiker und Musikpflege im Stift Heiligenkreuz, in: Singende Kirche XX, 1972/73, S.77 - 80.

- Österreichische Musikzeitschrift, Wien 1946ff.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 - 1950, hrsg. von der Österr. Akademie der Wissenschaften, Wien 1957ff.
- Orgelbuch zum Diözesan- Gebet- und Gesangbuch "Lobet den Herrn!", Graz 1932, 2. Aufl. Wien 1941, 3. Aufl. Graz 1949, 4. Aufl. Graz 1956.
- Overath, Johannes, (Hrsg.), Der allgemeine Cäcilien-Verband für die Länder deutscher Sprache. Gestalt und Aufgabe, Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder deutscher Sprache, Band 3, Köln 1961.
- Personalstand der Säkular- und Regular-Geistlichkeit der Diözese Seckau in Steiermark im Jahre 1942, Graz 1942; auch andere Jahrgänge.
- Poestion, Auguste, Aus Herzensgrund, Graz 1918.
- dies., Ich möcht' ein Lied dir singen, Graz 1907.
- Programm und Textbuch für die VI. Generalversammlung des vom h.ap. Stuhle approbierten Cäcilien-Vereines für alle Länder deutscher Zunge am 29., 30. und 31. August in Graz, Graz 1876.
- Protokoll, Stenographisches, der Ersten General-Versammlung des Diözesan-Cäcilien-Vereines Seckau am 3. Juni 1875 zu Bruck a.d. Mur, Graz 1875.
- Puchas, Franz, Dreißig ausgewählte Lieder zum Gebrauche bei der Anbetung des Allerheiligsten Sacramentes, Graz 1901, 2. Aufl. Graz 1909, 3. Aufl. Graz 1919.
- ders., Die Grazer Dommusik, in: Singende Kirche XI, 1964, S.99 - 102.
- ders., Msgr. Dr. Anton Faist und die Kirchenmusik Steiermarks, in: Grazer Volksblatt, 15.8.1933.
- ders., Werden und Wachsen der Katholischen Preßvereinsanstalten, in: Siebzig Jahre Grazer Volksblatt, Graz 1937, S.33/34.
- Riemann, Hugo, Stumpfs "Konkordanz und Diskordanz", ZIMG XIII, 1911, S.96/97.
- ders., Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz, Präludien und Studien III, Leipzig (1900), S.31 - 46.
- Roth, Benno, Seckau. Geschichte und Kultur 1164 - 1946, Wien 1964.
- Sauseng, Gottfried, 25 Jahre Kirchenmusik in Österreichs Diözesen. Diözese Graz-Seckau, in: Singende Kirche XXV, 1978, S.174 - 178.
- Schenk, Erich, Instrumentale Kirchenmusik, in: Bericht vom Zweiten Kongreß für katholische Kirchenmusik Wien 1954, Wien 1955, S.174 - 183.
- Schlör, Alois, Jesus mein Verlangen, ein katholisches Gebethbuch mit Belehrung und Anleitung zu einem gläubig-christlichen Lebenswandel, 3. Aufl. Graz 1841, 9. Aufl. Graz 1900.
- Schmidl, Carlo, Supplemento al Dizionario universale dei musicisti, Milano 1938.
- Schnerich, Alfred, Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik. Beiträge zur praktischen Ästhetik, Wien 1901.
- ders., Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien 1909.
- Scholz, Horst-Günther, Die Form der reifen Messen Anton Bruckners, phil.Diss., Berlin 1961.
- Seydler, Anton, Geschichte des Domchores in Graz von den Zeiten Erzherzog Karl II. bis auf unsere Tage, in: KmJb XV, 1900, S.26 - 65.
- Singende Kirche. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Wien 1953ff.
- Strempfl, Andreas, Der Cäcilienverein im Ennsthale, in: Grazer Volksblatt, 28.9.1869.
- ders., Kurzgefaßte Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, dem Hochwürdigsten Clerus, allen Chorregenten, Organisten und Freunden wahrer Kirchenmusik gewidmet, Graz 1869.

- ders., Regensburg zu Pfingsten 1873 - mit seiner Kirchenmusik, in: Grazer Volksblatt, 25.6.1875.
- ders., Simon Sechters Modulationstheorie. Bearbeitet für die Musica Sacra, in: Mus. Sac. XIII, 1880, S.63 - 66, 75 - 78, 88 - 91, 110 - 112.
- Stumpf, Carl, Bemerkungen über zwei akustische Apparate, in: Zs. f. Ps. VI, 1894, S.33 - 43.
- ders., Konsonanz und Dissonanz, in: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 1, Leipzig 1898.
- ders., Konsonanz und Konkordanz, in: Zs. f. Ps. LVIII, 1911, S.321 - 355.
- ders., Neuere über Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XV, 1897, S.280 - 303. 354.
- ders., Tonpsychologie, 2 Bde, Leipzig 1883 und 1890; Neudruck Hilversum und Amsterdam 1965.
- ders., Die Unmusikalischen und die Tonverschmelzung, in: Zs. f. Ps. XVII. 1898, S.422 - 435.
- ders., in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Band 5, Leipzig 1924.
- Stumpf, Carl, und Max Meyer, Maßbestimmungen über die Reinheit consonanter Intervalle, in: Zs. f. Ps. XVIII, 1898, S.321 - 404.
- Suppan, Wolfgang (Hrsg.), Steirisches Musiklexikon. Beiträge zur steirischen Musikforschung, Band 1, Graz 1962 - 1966.
- ders., Vom geistlichen Lied in der Steiermark, in: Singende Kirche XI, 1964, S.117 - 122.
- Thieme, Ulrich - Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907ff.
- Tittel, Ernst, Österreichische Kirchenmusik. Werden - Wachsen - Wirken. Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder deutscher Sprache Band 2, Wien 1961.
- ders., Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Martin Vogel. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 4, Regensburg 1966, S.163 - 201.
- Tomek, Ernst, Kirchengeschichte Österreichs, 3 Bände, Innsbruck 1935, 1949, 1959.
- ders., Kurze Geschichte der Diözese Seckau, Graz 1918.
- Ursprung, Otto, Die katholische Kirchenmusik, Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam 1931.
- Vereinskatalog. Begonnen 1870. Die von dem Referenten-Kollegium des "Allgemeinen Cäcilien-Vereins" in den "Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke enthaltend, Regensburg 1870ff.
- Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1885 - 1894.
- Vivell, Coelestin, Erklärung der Vatikanischen Choralchrift, Graz 1906.
- Wagner, Manfred, Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 38, Regensburg 1974.
- Walker, Frank, Hugo Wolf. Eine Biographie, Graz 1953.
- Walter, Johann, Orgelbuch zum Schulmeßbüchel, Graz 1928.
- ders., Anton Faist. Sein kirchenmusikalisches Wirken und Schaffen, in: Jahresbericht des Fürstbischöflichen Gymnasiums am Seckauer Diözesan-Knabenseminar Carolinum-Augustineum in Graz am Schlusse des Schuljahres 1933/34, Graz 1934, S.3 - 11.

- Wastler, Joseph, Steirisches Künstler-Lexikon, Graz 1883.
 Weinmann, Karl, Geschichte der Kirchenmusik, Kempten 1906.
 Weis-Ostborn, Rudolf von, Sursum Corda, Graz 1910, 2. Aufl. Graz 1912.
 Weißenböck, Andreas, Sacra Musica. Lexikon der katholischen Kirchenmusik, Klosterneuburg (1937).
 Wessely, Othmar, Vergangenheit und Zukunft in Bruckners Messe in d-moll, in: ÖMZ XXIX, 1974, S. 412 - 418.
 Witasek, Stephan, Grundlinien der Psychologie, Leipzig (1907).
 Witasek, Stephan, s. Meinong.
 Wonisch, Othmar, Musikpflege im Stift St. Lambrecht, in: Aus dem Musikleben des Steirerlandes, Graz 1934, S. 15 - 21.
 Ziegenfuß, Werner - Gertraud Jung, Philosophen-Lexikon, 2 Bände, Berlin 1949/50.
 Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899 - 1914.
 Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, hrsg. von Johann E. Habert, Gmunden 1868ff.
 Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Leipzig 1890ff.

Abkürzungen

| | |
|-----------|--|
| CV | Cäcilienverein |
| CVO | Cäcilienvereinsorgan (Musica Sacra) |
| DCV | Diöcesancäcilienverein |
| f.-b. | fürstbischöflich |
| Flieg.Bl. | Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik |
| Greg.Rs. | Gregorianische Rundschau |
| MBBS | Musikbibliothek des Bischöflichen Seminars in Graz |
| Mus.Div. | Musica Divina |
| Mus.Sac. | Musica Sacra |
| ÖMZ | Österreichische Musikzeitschrift |
| VfMw | Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft |
| WoO | Werk ohne Opuszahl |
| Zs.f.Ps. | Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane |

PERSONENREGISTER

| | |
|------------------------------|-----------------------------------|
| Aiblinger, Johann Kaspar | 22 |
| Amon, Karl | 162 |
| Bayer, Franz | 25 |
| Beethoven, Ludwig van | 29 |
| Bone, Heinrich | 63, 140 |
| Brandner, Konrad | 35 |
| Brosig, Moritz | 30 |
| Bruch, Max | 24 |
| Bruckner, Anton | 30, 37f., 62 |
| Brunner, Simon | 4, 6 |
| Caldara, Antonio | 30 |
| Christian, Johann | 19f., 25 |
| Clemens, Aurelius Prudentius | 130f., 147 |
| Croce, Giovanni | 30 |
| Debussy, Claude | 7 |
| Dinawitzer, Johann | 35 |
| Ehrenfels, Christian von | 88, 92 |
| Eichendorff, Joseph von | 24 |
| Engelhart, Franz X. | 152 |
| Faist, Anton (Vater) | 1, 6 |
| Faist, Jacob | 1 |
| Faist, Johannes | 1, 3 |
| Faist, Johannes (Hanns) | 1 |
| Faist, (Johannes) Michael | 1 |
| Faist, Josef (Bruder) | 3f., 26 |
| Faist, Leopold | 1, 3 |
| Faist, Lucas | 1 |
| Faist, Mathias | 1, 3 |
| Feuersinger, Balthasar | 23 |
| Filke, Max | 25, 30, 33 |
| Finster, Vinzenz | 21 |
| Fraidl, Franz | 6 |
| Frei, Friedrich | 32 |
| Gabrieli, Andrea | 30 |
| Geratitsch, Alois | 26 |
| Görres, Guido | 66, 114f. |
| Goller, Vinzenz | 21f., 25, 33f., 37, 65 |
| Griesbacher, Peter | 10, 14, 20ff., 25, 34, 37, 54 |
| Haas, Josef | 65 |
| Haberl, Franz X. | 9, 16 |
| Habert, Johann E. | 14 |
| Händel, Georg Friedrich | 24f., 29 |
| Haimásy, Johann E. | 8, 10, 13, 15, 24, 72 |
| Haller, Michael | 10, 17, 20ff., 25, 29f., 34, 37 |
| Hausegger, Friedrich von | 88 |
| Haydn, Joseph | 5, 8, 10, 24f., 29, 38ff., 44, 46 |
| Haydn, Michael | 13, 63 |
| Helmholtz, Hermann von | 85, 87, 94f. |
| Hennig, Richard | 88 |
| Höfler, Alois | 90 |
| Horn, P. Michael | 16, 18, 20-23 |
| Husmann, Heinrich | 93f. |

| | |
|---|--|
| Jantsovits, (Johann) Peter | 136 |
| Janz, Leopold | 28 |
| Kahr, Alois | 25 |
| Karlon, Alois | 9 |
| Königer, Franz | 35 |
| Kortschak, Johann | 16, 20f., 24, 26 |
| Kreutzer, Konradin | 64f. |
| Krüger, Wolfgang | 130f. |
| Kurz zu Thurn und Goldenstein, Ludwig Ritter von | 9 |
| Lasso, Orlando di | 30 |
| Lechthaler, Josef | 65 |
| Lehmann, Heinrich August | 7 |
| Lempert, Fritz | 7 |
| Lemperger, Maria | 7 |
| Lemperger, Rudolf | 7 |
| Lingen, Thekla | 131, 147 |
| Lippe, Anton | 19 |
| Lipps, Theodor | 85, 91, 93 |
| Liszt, Franz | 37 |
| Lortzing, Albert | 25 |
| Ludwigs, Ferdinand | 11, 25, 102 |
| Mahler, Gustav | 7 |
| Marx, Joseph | 88 |
| Mayrhofer, P. Isidor | 22, 28 |
| Méhul, Etienne N. | 10, 24 |
| Meinong, Alexius von | 11, 77-82, 84f., 88, 91-95 |
| Mendelssohn Bartholdy, Felix | 5, 9, 11, 24f., 38, 69 |
| Meßner, Joseph | 65 |
| Meurerer, Johann G. | 13f., 16, 19ff., 23ff., 29, 31, 33, 38, 46 |
| Mitterer, Ignaz | 13, 22f., 25, 33, 37 |
| Moißl, Franz | 19f., 28 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | 5, 38, 44, 46 |
| Müller, Anton (Bruder Willram) | 66, 114ff. |
| Müller, Heinrich Fidelis | 10 |
| Müller, Hermann | 22 |
| Nekes, Franz | 37 |
| Palestrina, Giovanni Pierluigi da | 9, 30, 59 |
| Parsch, Pius | 63 |
| Pawlikowski, Bischof Ferdinand | 29f. |
| Pius IX. | 16 |
| Poestion, Auguste | 33, 66, 97, 115-119, 121-124, 131, 136f., 143 |
| Puchas, Franz | 16, 18-21, 23 |
| Purgstall, Grafen | 1 |
| Ravel, Maurice | 7 |
| Rheinberger, Joseph | 20, 38 |
| Riemann, Hugo | 90, 93 |
| Romberg, Andreas | 11, 24f. |
| Schiller, Friedrich von | 11, 24 |
| Schlör, Alois | 66, 137 |
| Schober, Ildephons | 17 |
| Schubert, Franz | 5, 29, 63 |
| Schumann, Robert | 69 |
| Schuster, Bischof Leopold | 28 |
| Schwaiger, M.J. | 24f., 162 |
| Sechter, Simon | 37f. |
| Seidl, Franz | 34 |
| Seydler, Ludwig Carl | 4, 13 |
| Silesius, Angelus | 13 |

| | |
|-----------------------------------|-------------------------|
| Spitzer, Hugo | 11 |
| Stradner, Joseph | 13, 24 |
| Strauss, Richard | 7 |
| Strempl, Andreas | 4ff., 13, 15, 38, 54 |
| Stumpf, Carl | 77-84, 86-96 |
| Suter, Fridolin | 32, 34, 152 |
| Tinel, Edgar | 25 |
| Trabert, Adam | 127 |
| Vivell, P. Coelestin | 18 |
| Wagner, Peter | 16 |
| Wagner, Richard | 21, 94 |
| Waldhart, Maria | 126 |
| Walter, Johann | 29, 31, 35, 97, 147 |
| Weber, Carl Maria von | 25 |
| Weinzierl, Josef | 19, 31 |
| Weirich, August | 25, 38 |
| Weis-Ostborn, Rudolf von | 14, 19, 29f. |
| Weiß, Johann | 6, 11, 13, 15f., 38, 54 |
| Welcker, Max | 33, 65, 152, 163 |
| Werner, Zacharias | 24f., 102 |
| Wiltberger, August | 9 |
| Witasek, Stephan | 77ff., 81f., 84f., 95 |
| Witt, Franz X. | 14, 22, 25, 37 |
| Zängerle, Bischof Roman Sebastian | 8 |
| Zwerger, Bischof Johannes | 9 |

Es wird in Hinkunft immer weniger angehen, daß neue Ergebnisse nur mangelnder Publikationsmöglichkeiten wegen ganz oder teilweise verschüttet bleiben (was vor allem bei Dissertationen noch immer allzu oft der Fall ist), daß der angehende Wissenschaftler dieses Ansporns zur größeren Leistung entraten muß, oder daß der etablierte Forscher sich allzu große Sorgen um Möglichkeiten, seine neuesten Erkenntnisse vorzulegen und in wissenschaftliche Diskussion einzutreten, machen muß. Unter diesen Gesichtspunkten wurden die „Grazer musikwissenschaftlichen Arbeiten“ geplant und eine Gestaltung gewählt, die jeden unnötigen Aufwand vermeidet.