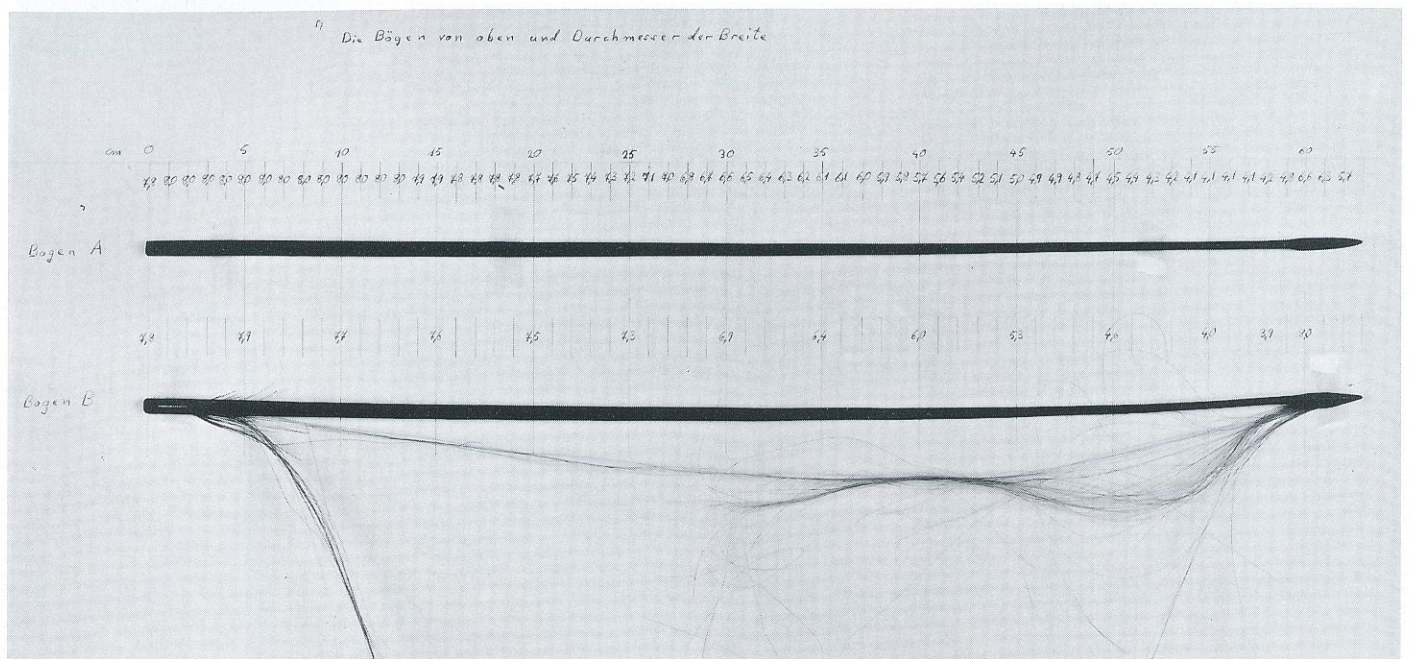




8 UND 9

BAROCKBERICHTE



Kurt Birsak

Salzburger Musikinstrumente zur Zeit Heinrich I. F. Bibers

Sind noch Musikinstrumente erhalten, wie sie für seine Musik in Salzburg verwendet wurden? Viel zu wenig sind bisher unsere tönenden Zeugen auf ihre besondere Verwendung befragt worden. Dabei helfen derartige gezielte Untersuchungen nicht nur zu einer genaueren stilistischen Zuordnung der einzelnen Instrumente, sondern sind auch der sicherste Weg zur klanglichen Rekonstruktion der Musikwerke.

Es ist doch klar, daß man sich mit so allgemeinen instrumentenkundlichen Begriffen wie „Barockgeige“ oder „Barockbogen“ der originalen Werkgestalt nicht nähern kann. Bibers Salzburger Kompositionen beruhten auf ganz bestimmten instrumentalen Voraussetzungen, die man kennen sollte, um etwa die Partia für Violon d'amore und B.c. vom Jahre 1696 richtig zu besetzen (1).

Der Verdacht, daß es sich in diesem Sinne um „Biber-Instrumente“ handelt, ist bei mehr erhaltenen Exemplaren gegeben, als man vermuten würde. Er ist jedenfalls angebracht bei Instrumenten, die zu seiner Zeit in Salzburg gebaut wurden, bei solchen, die anderswo für Salzburg und da besonders für die Hofmusik hergestellt wurden, und schließlich bei allen, die im musikalischen Umfeld Bibers gebraucht wurden.

Der Nachweis eines Zusammenhanges mit Franz Biber kann somit durch die Signatur (d. h. Zettel, Brandmarke, Gravur), durch einen schriftlichen Beleg (wie Rechnung, Inventar u. a.) oder durch die Tradition der Herkunft eines Instrumentes erbracht werden. Wenn mehrere dieser Fakten zusam-

mentreffen, so wird das die Sicherheit des Nachweises fördern.

Keines der Instrumente, die wir in der Folge behandeln, tut uns den Gefallen, mit einem verbürgten Biber-Zertifikat aufzutreten, und wir sind jeweils gezwungen, unsere Argumente für den Zusammenhang zur Diskussion zu stellen.

Zwei barocke Streichbögen

Unser erstes Beispiel handelt von zwei auserlesenen „barocken“ Streichbögen. Das Alter der beiden Bögen war nur aus Bildquellen und historischen Berichten zu schließen sowie aus Vergleichen mit anderen Bögen. Für ihre örtliche Zuordnung war die Sammlungstradition des Salzburger Museums CA maßgeblich, das in den frühen Jahren seines Bestehens, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, nur solche Instrumente in seinen Bestand aufnahm, die mit der Salzburger Musikkultur in Verbindung gestanden hatten. Die Museumsgründer glaubten mit ihrer Tätigkeit „Mozarts Vaterstadt, der Wiege des großen Meisters der Töne,“ eine Schuld abzustatten (2).

In diesen Pioniertagen müssen die beiden Bögen mit irgendwelchen Streichinstrumenten aus „alten Chorkästen, alten sogenannten Rumpel- oder Kraffl- und Dachkammern“ ans Museum gekommen sein, um hier gleich wieder in einer museumseigenen Rumpelkammer bis auf unsere Tage zu verschwinden.

Aufgrund dieser Sachlage ist die Vermutung nicht aus der Luft gegriffen, daß es sich um

„Biberbögen“ handelt. 1977 tauchten die beiden Stücke bei einer Sichtung des Depotgerümpels auf und erregten nicht geringe Aufmerksamkeit. Sie wurden ausführlich in „Musicologica Austriaca“ (3) beschrieben, und bald gab es eine Reihe ausgezeichnete Kopien. Die Originale sind im sorgsam restaurierten Zustand in der Ausstellung des SMCA zu sehen.

Ich möchte mich hier darauf beschränken, das Ergebnis der historischen Einstufung zu wiederholen und durch einige neuere Beobachtungen zu ergänzen.

Die Bögen sind äußerst schlank, fast gerade, mit nur ganz schwacher konvexer Biegung und enden in einer zarten, schuhförmigen Spitze. Der schmale Bezug – rund 100 Haare (4) – ist an der Spitze und unter dem Frosch mit Weichholzklötzchen festgeklemmt. Der Bogen wird mit dem eingesteckten Frosch gespannt und erhält nun an der Spitze eine leicht konkave Biegung. Das Gewicht der Stange – 28 Gramm – ist sehr gering, dennoch ist durch die dünne Ausarbeitung der Schwerpunkt vergleichsweise nahe beim Frosch. Die Länge beträgt 62,8 cm, die Spiellänge 53 cm.

Die vom Typ her vergleichbaren Bögen, die sich erhalten haben, weisen ebensowenig sichere Hinweise zur Datierung auf wie die unsrigen. Auf ein Exemplar nun wurde ich kürzlich hingewiesen, welches sich zusammen mit einer signierten Geige – Matthias Hummel, Nürnberg 1681 – erhalten hat und daher mit großer Wahrscheinlichkeit auch aus diesem Jahr stammt (5).

Dies bestätigt unsere zeitliche Einordnung in die Zeit Bibers, die aufgrund historischer Abbildungen versucht wurde. Dabei fanden die Bögen ihre zeitliche Entsprechung um etwa 1665 in einem Bild des flämischen Malers Gerrit Dou: Geiger am Fenster (6). Die Herkunftsvermutung und diese zeitliche Einstufung legten eine gedankliche Verbindung zu Franz Biber nahe, der ich jetzt noch etwas weiter folgen möchte. Wichtig ist dabei die Frage, ob die Bögen von ihrer spieltechnischen Anlage her dem entsprechen, was wir für Franz Bibers Geigenstil erwarten dürfen. Dazu scheint es sinnvoll, zuerst den anderen großen Violinmeister in Salzburg zu Bibers Zeit zu befragen, nämlich Georg Muffat. Er hat uns im Vorwort zu seinem „Florilegium secundum“ aus dem Jahre 1698 genaue Anweisungen zur richtigen Bogenhaltung hinterlassen (7): „Wie man den Bogen führen soll. In Angreifung des Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittern Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrücken, und die andere Finger auff des Bogens Rucken legen. Welche Weise auch bey dem Bass von denen Lullisten ins Gemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleine Geigen antrifft, die Welschen, als welche die Haar unberührt lassen, wie auch in dem Bass die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holz und die Haar legen, unterschieden.“

Auf dem von uns ausgewählten Bild von Gerrit Dou ist diese französische Bogenhaltung, die auch für „die meisten Teutschen“ gilt, sehr gut zu sehen. Die praktischen Versuche mit den Bögen und deren Kopien haben auch für sie die Vorzüge dieser Haltung gegenüber der „welschen“ bestätigt (8).

Man sollte zwar beachten, daß Biber seiner Schulung und Herkunft nach vielleicht weniger als Muffat von den Lullisten beeinflusst war. Doch gibt die theoretische Quelle, die für seine Spielweise relevant sein dürfte, beinahe im gleichen Wortlaut die Bogenhaltung wieder, die uns G. Muffat verdeutlicht hat.

Johann Jacob Prinner, aus dessen „Musicalischer Schlißl“ (9) vom Jahre 1677 wir hier zitieren wollen, repräsentiert als Theoretiker den Kreis um den Wiener Geigenmeister Johann Heinrich Schmelzer, den viele als den geistigen, manche sogar als den persönlichen Lehrmeister Franz Bibers ansehen: „Den Geigenbogen aber in der rechten Handt zu führen, sein wiederumb unterschiedliche Manieren, weillen ich sonderbar in Wälschland die meisten gesehen, so den Bogen nur zwischen den Daumen und ander Finger also mit zweyen allein bey dem Holz in der Mitten des Bogens also gleichsamb in ebenen Gewicht gefaßt und darmit gestrichen, welche Weis und Manier die rechten Khünstler nicht approbiren, sondern sagen, daß man den Bogen mehr bey dem Untersäzl mit dem Daumen an den Haaren und die andere Finger auf das Holz legen solle, damit man mit dem Daum zueitzen das Haar des Bogens

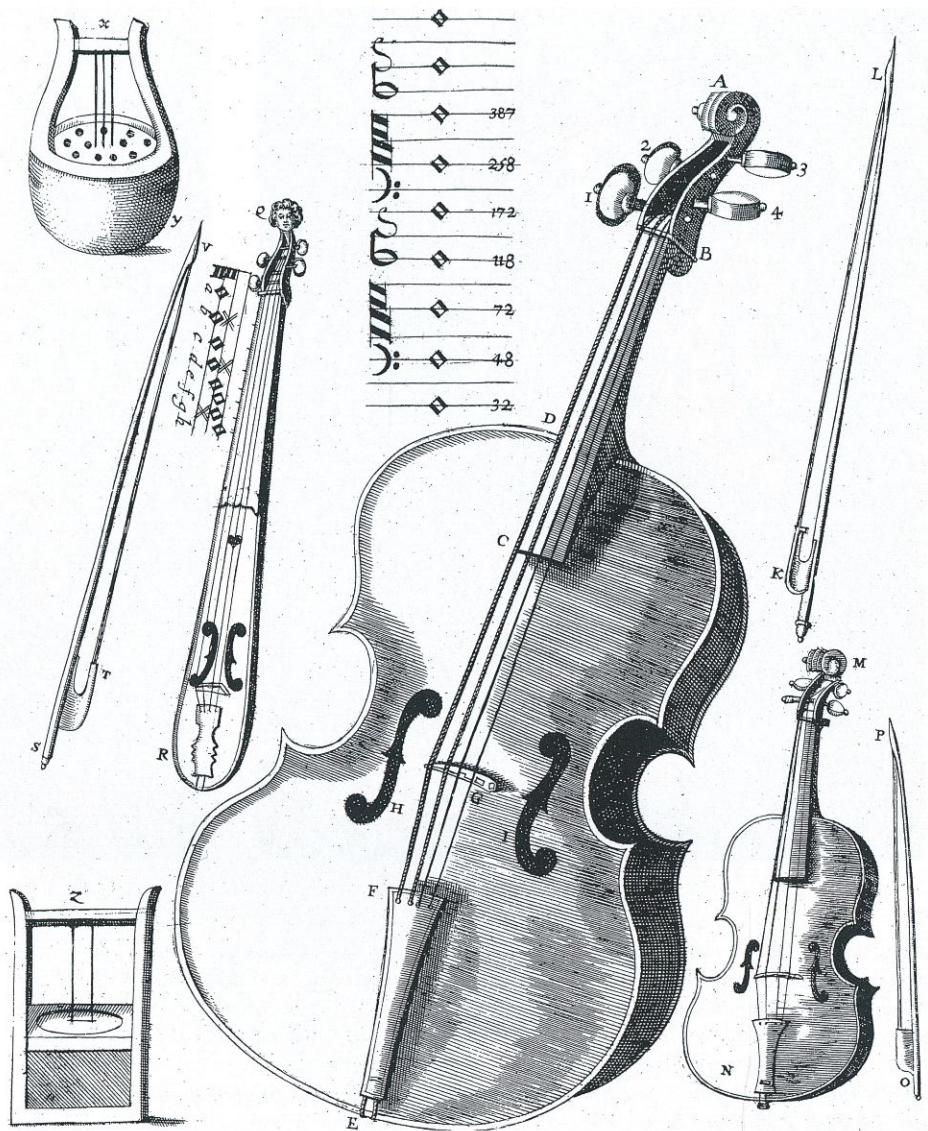


Abb. auf Seite 296: Zwei barocke Streichbögen, ca. 1670, Gesamtlänge 62,8 cm, Spiellänge 53 cm. SMCA E 1/7 und 8.

Abb. auf Seite 297: Pochette, Cello und Violine mit ihren Bögen, aus: M. Mersennes „Harmonie Universelle“, 1636.

anstreken und durch einen Druckh den Bogen die Khrafft geben khönne, darmit einen stätten langen Strich führen und die Geschwindigkeit der Fuseln mit der Bulß, und nicht mit den ganzen Arm werkend, sich selbst abmatten solle.“

An der Eignung unserer Bögen für Bibers Geigenspiel ist also nicht mehr zu zweifeln. Interessant wäre nun noch eine Einengung auf bestimmte Hersteller bzw. Geigenbauer, die mit Salzburg zu Bibers Zeit zu tun hatten. Es war ja seinerzeit nicht üblich, die Bogenmacher gesondert auszuweisen, d. h. ihre Produkte wurden üblicherweise als Bestandteil der Geigenlieferung angesehen. So kommen als Bogenmacher alle damaligen Salzburger Geigenmacher in Frage, deren Instrumente in der Hofmusik und auch in anderen Ensembles, z. B. St. Peter, in Gebrauch waren, wie auch jene, die von auswärts an die Hofmusik lieferten. So ist insbesondere Jacob

Stainer nicht auszuschließen, der z. B. im Jahre 1672 zusammen mit einer Viola da gamba „2 Viol Krazzen“ lieferte (10). Wahrscheinlich waren im Jahr zuvor beim Verkauf und der Reparatur mehrere Violinen für die Hofmusik auch Bögen dabei. Violinen zusammen mit Bögen sind ausdrücklich in einer Inventarisierung der Musikinstrumente der Hof- und Dommusik aus den Jahren 1804–1806 genannt (11), und wenn man nicht annimmt, die Bögen seien im Laufe der Jahre erneuert worden, dann kämen die dort aufgelisteten Fälle für die Herkunft unserer Bögen in Frage. Da wird einmal ein Vernle angesprochen. Es heißt im Inventar: „zwei Violinen von Vernle, mit aufgedrückten Garderobesiegel, samt 2. Bögen“. Auch Johannes Schorn kommt dort vor: „alte Violen, eine davon von Schorn, mit 2. Bögen“. In einer Note aus dem Jahre 1804 wird einmal sogar spezifiziert: „mit Bogen von braun bockholz“.

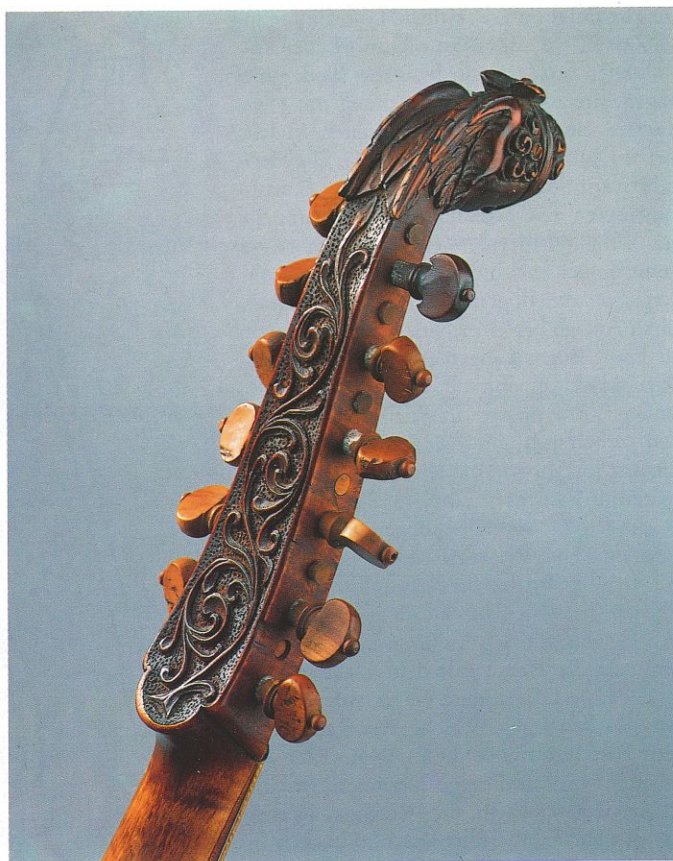


Abb. auf Seite 298, oben rechts: Unterseite des Wirbelkastens der auf Seite 299 abgebildeten Viola d'amore von Johann Schorn.

Abb. auf Seite 298 unten: Adolph von Menzel (1815–1905), Skizzenblatt mit Studien nach der auf Seite 299 abgebildeten Viola d'amore von Johann Schorn. Bleistift auf Papier, 130 × 208 mm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv.-Nr. N 4482.

Abb. auf Seite 299: Viola d'amore, vermutlich von Johann Schorn, Salzburg ca. 1695, 6 Spiel-saiten, 6 Resonanzsaiten, Gesamtlänge 71 cm, Korpuslänge 37 cm. SMCA B 11/6.

Abb. auf Seite 298, oben links: Amorköpfchen mit Augenbinde vom Abschluß des Wirbelkastens der auf Seite 299 abgebildeten Viola d'amore von Johann Schorn.

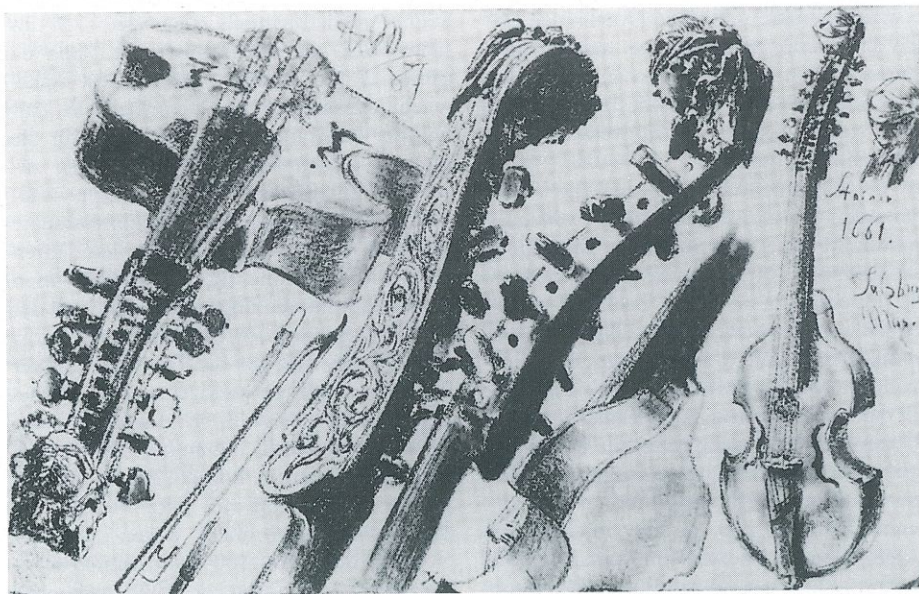
Johannes Schorn, 1658–1718, war Salzburger Hof-Lauten- und Geigenmacher und ist mit zahlreichen Instrumenten im SMCA vertreten. Von ihm wird noch die Rede sein.

Von der Schaffenszeit und ihrer Bedeutung her kommen auch noch die Geigen- und Lautenmacher Ulrich Rämhardt (Rainhart) und Marcell Pichler (Bichler) in Frage, auf die wir bald noch näher eingehen.

Es ist die Annahme jedenfalls sehr naheliegend, daß die beiden Bögen aus einem Violinankauf jener Tage übriggeblieben sind. Wir sollten aber über diese hochinteressanten Streichbögen die anderen Salzburger Musikinstrumente der Biberzeit nicht zu kurz kommen lassen. Vorausgeschickt sei bloß noch, daß alles dafür spricht, daß man diese Bögen nicht nur für die Violine, sondern auch für die Viola d'amore benützte.

Viola d'amore

Mit der Partia Nr. 7 für 2 Violen d'amore und B.c., die im Jahre 1696 in Salzburg gedruckt wurde, hat uns Franz Biber ein künstlerisches Dokument hinterlassen, das einen bemerkenswerten Abschnitt der Salzburger Instrumentengeschichte beleuchtet. Es ist nämlich auf Grund der erhaltenen Instrumente nicht zu übersehen, daß Salzburg um 1700 ein Zentrum des Viola-d'amore-Baues war, der in Johannes Schorn, meiner Meinung nach, hier seinen größten Meister fand. Aus den biographischen Daten des Violinmeisters und Komponisten Biber auf der einen, des Instrumentenbauers Schorn auf der



anderen Seite ist ersichtlich, daß die beiden gleichzeitig für die Salzburger Hofmusik tätig waren. Es ist darüber hinaus sehr wahrscheinlich, daß die genannte Partia mit Instrumenten von Schorn gespielt wurde. Ich will diesen Gedanken wenigstens zu einer schönen Hypothese ausbauen, ohne zu vergessen, daß uns die Überlieferung den zwingenden Beweis für ihre Wahrheit schuldig bleibt.

Bevor wir uns mit den Indizien befassen, muß ich aber einiges zur Terminologie der Viola d'amore vorausschicken.

Autoren des 17. Jh.s haben sich ganz klar dazu geäußert, wann ein Streichinstrument „amore“ hatte oder deutsch gesagt: liebenswürdig, lieblich, mit Liebe behaftet war. Dies ereignete sich immer dann, wenn statt der üblichen Darmsaiten Metallsaiten aufgezogen wurden. Michael Praetorius (12) beobachtete schon im Jahre 1619 bei den „Viola de braccio“, „daß, wenn sie mit Messings- und Stälernen Saiten bezogen werden, ein stillen und fast lieblichen Resonanz mehr, als die andern, von sich geben“. Er meint übrigens mit „Viola de braccio“ die Instrumente der Violin- oder Geigenfamilie. Aber auch bei der Viola-da-gamba-Familie kannte er dieses Phänomen. Hier wurden die Metallsaiten als Resonanzsaiten zu den Darmsaiten dazu verwendet. Dazu zitiere ich aus dem Kapitel „Viol Bastarda“, worunter er eine größere Form der Tenor-Viola da gamba beschreibt: „Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saitten, noch acht andere stälene und gedrehte Messings Saitten, off eim Messingen Steige (gleich die off den Pandorren gebraucht werden) liegen, welche mit den Obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten dermern Saitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird, so resonirt die unterste Messings- oder Stälene Saitten per consensum zugleich mit zittern und tremuliren, also, daß die Liebligheit der Harmony hierdurch gleichsam vermehret und erweitert wird.“

Zwei historisch belegte Wege also, Lieblichkeit durch Metallsaiten zu erreichen. Beide Wege wurden zwei Generationen nach Praetorius beim Bau der Viola d'amore beschritten. Eine Viola d'amore mit stählernen Spielsaiten und ohne Resonanzsaiten wurde erstmals von John Evelyn, einem Engländer, im Jahre 1679 erwähnt (13).

Johann Mattheson schildert 1713 das Instrument im „Das Neu-Eröffnete Orchestre“ (14) so: „Die verliebte Viola d'Amore, Gall. Viole d'Amour, führet den lieben Nahmen mit der That, und will viel languissantes und tendres ausdrücken. Sie hat 4. Sayten von Stahl oder Meßing, und eine, nemlich die Quinte, von Därmen.“ Eine erste bildliche Darstellung für eine fünfsaitige Viola d'amore unter dem Namen Violino di Amore bringt ein Stich in Filippo Bonannis Gabinetto armonica vom Jahre 1722 (15). Wir se-



hen den Körperumriß der Viola da gamba, verbunden mit Armhaltung und bundfreiem Griffbrett. Fast genau wie bei Mattheson lautet die Beschreibung der Viola d'amore ohne Resonanzsaiten bei Philipp Eisel im Jahre 1738 (16): „Die Viola d'Amore, wie sie die Herren Italiäner nennen, oder nach der Frantzösischen Mund-Art Viole d'Amour, führet den angenehmen Nahmen der verliebten Violine mit der That, weil ihr silberner Klang aus dermassen angenehm und lieblich klinget, obgleich deren Gebrauch unter uns Teutschen eben nicht gar zu gemein ist.“

1. Wie viel hat die Viole d'Amour Saiten? Ordentlich fünffte, nemlich 4. von Stahl oder Messing, und die Fünffte oder Quinte von Därmen . . .“, und später fragt er: „Gibt es denn nicht noch eine neuere Art der Viole d'Amour. Ja die Herren Italiäner haben nach ihrer angebohrnen musicalischen Invention das Werck so hoch hinauf getrieben, daß sie vor kurzter Zeit gar die Viole d'Amour von 7. Saiten heraus gebracht.“

Es sind einige Instrumente dieser Art ohne Resonanzsaiten erhalten – vom berühmten Gambenbauer Joachim Tielke –, von denen wenigstens vermutet wird, daß es sich um Violen d'amore handelt. Das Fehlen einer ursprünglichen Besaitung macht das Urteil so schwer (17).

Ganz anders ist die Situation bei den Violen d'amore mit Resonanzsaiten. Hier ist das älteste erhaltene Instrument früher da als jede Beschreibung oder bildliche Darstellung. Bezeichnenderweise ist der Erbauer ein Salzburger. Der Zettel lautet: Marcell Bichler/Macht Hallein 1673. Das Museum kaufte das Instrument 1873 (18).

Dieser Marcell Bichler oder Pichler war beim Salzburger Hof kein Unbekannter. Zwei Zahlungsbelege für Lieferungen an die Hofmusik sind bekannt. Im Jahre 1675 verkaufte er einen „kleinen Violon“ und 1683 „vier Schallmey Geigen“, worunter vielleicht Trumscheite zu verstehen sind (19). Der billige Preis dieser Instrumente im Vergleich zum

Violon weist auf ihre einfache Bauweise hin. Geheimnisvoller ist eine Museumsnotiz vom Jahre 1856, wonach eine „Viola d'amore mit 12 Saiten, 6 Metall- und 6 Darmsaiten von Marcellus Pichler in Salzburg 1605“ erworben worden sei. Nun, wenn es in diesem Jahr einen Geigenbauer Marcell Pichler in Salzburg gegeben hat, kann dieser noch keine Viola d'amore gebaut haben. Wahrscheinlich handelt es sich um eine schlecht lesbare Jahreszahl, die vielleicht 1685 lauten könnte (20). Das erhaltene Pichlerinstrument von 1673 hat einen vergleichsweise großen Korpus mit gewelltem Umriß – wie er sich später für das sogenannte English Violet eingebürgert hat –, 7 Spielsaiten und 7 Resonanzsaiten.

Vielleicht war Pichler der Erfinder der Viola d'amore mit Resonanzsaiten. Sein Instrument ist aber so ausgereift, daß man glauben sollte, der Bau von Streichinstrumenten mit Resonanzsaiten sei seit Michael Praetorius' Zeit niemals völlig abgerissen, und er hätte sich auf Vorbilder stützen können. Der Typus des Instrumentes mag ganz neu geschaffen sein, nicht jedoch das Grundprinzip. Für den Typus bezeichnend ist außer den unter dem Griffbrett geführten, mitschwingenden Saiten der Viola-da-gamba-Korpus mit niedrigeren Zargen – um das Armspiel zu erleichtern –, die gegenüber den Violin- bzw. Bratscheninstrumenten höhere Saitenzahl und das bundfreie Griffbrett.

Gewöhnlich hat die Decke egel- oder flammenförmige Schalllöcher, meist auch eine Rosette. In der Saitenstimmung erlaubte man sich eine große Zahl von Varianten, die die Quintstimmung der Violine nicht ausschloß. Noch Leopold Mozart (21) betonte, daß die Viola d'amore „viele Verstimmungen leidet“. Für die Partia von Franz Biber, von der wir hier ausgehen, sollte die Saitenstimmung $c/g/c'/es'/g'/c^2$ lauten. Er hatte also Instrumente mit 6 Spielsaiten vor Augen (und wahrscheinlich in Händen). Solche bot in seinen Tagen in vollendeter Form der Salzburger Lauten- und Geigenmacher Johannes Schorn an.

Seine Viola d'amore mit der ältesten bekannten Datierung 1699 befindet sich in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Schorn hat aber wohl bereits vor 1699 Violen d'amore gebaut. Im Jahre 1886 erwarb das Museum von Frau Pichler in Froschheim eine „echte Stainer Geige, Viola d'amour“ (22). Der Maler Adolf Menzel war im Jahr darauf von diesem vermeintlichen Stainer-Instrument so begeistert, daß er ein detailreiches Skizzenblatt anlegte (23). Der Zettel im Instrument trägt die Signatur: „Jacobus Stainer in Absam/prope Oenipontum . . . 1661“, doch hatte schon Karl Geiringer (24) diese Zuweisung als falsch erkannt und die Ähnlichkeit mit den Instrumenten Schorns betont. Für den Künstler lag die Hauptfaszination in der besonders liebevollen Ausarbeitung des Wirbelkastens und des bekronenden Amorköpfchens. Aber auch

der Korpus und die Proportionen insgesamt bestechen durch ihre Ausgewogenheit.

Die beiden Vergleichsinstrumente im SMCA sind mit „Johannes Schorn/Salisburgi 1701“ signiert und wurden in den Jahren 1855 und 1903 angekauft. Die Schnitzarbeit ist vielleicht nicht von ganz derselben Qualität, doch hat das eine Exemplar den unschätzbaren Vorteil des originalen Halses und Griffbrettes.

Diese Schorn-Instrumente haben die für Biber erforderlichen 6 Spielsaiten. Ihr Korpus ist viel kleiner als bei Pichler, und sie haben den einfachen Umriß der Violen da gamba. Keine Instrumente außer denen von Schorn liegen in zeitlicher Nähe zu Franz Biber betreffenden Kompositionen (25), sodaß die Hypothese entsprechendes Gewicht hat, Biber hätte sie auf den Violen d'amore von Schorn gespielt.

Theorbe und Colascione

Für die Besetzung des Basso continuo haben wir die Möglichkeit, nochmals Johannes Schorn auszuwählen und damit seine offensichtliche Bedeutung für das Instrumentarium der Biberzeit zu unterstreichen.

1701, in der Vorrede zur „Instrumental Music“ (26) meint Georg Muffat, daß „ . . . zur grössern Zier der Harmoni ein Instrument/ oder Theorba (so eben auß der selbigen parte geschlagen wird) kan hinzugesetzt werden.“ Die schöne Theorbe des SMCA muß hier zuerst erwähnt werden. Sie wurde 1524 von Michael Garttner in Salzburg gebaut und versah offenbar weit bis ins 18. Jh. ihren Dienst. Denn noch 1723 wurde sie von Andreas Ferdinand Mayr/Hof-, Lauten- und Geigenmacher in Salzburg (übrigens der Nachfolger von Johannes Schorn in dieser Position) repariert. Ob erst diese Reparatur den Umbau einer Laute zur Theorbe betraf, sei dahingestellt.

Von Johann Mattheson wissen wir (27), daß für den Generalbaß die Laute abgelehnt wurde: „ . . . Vor diesem haben die Italiäner auff der Laute accompagniren oder den General-Bass spielen wollen; seitdem aber die Theorbe im Gebrauch kommen/ haben sie der Lauten gerne ihren Abschied gegeben.“

Aber noch ein anderes Zupfinstrument war in Biber's Tagen der eigentlichen Laute zum Generalbaß und zum Begleiten vorzuziehen. Zwar war der „Calachon“, wie ihn Marin Mersenne (28) 1636 bezeichnet, im frühen 17. Jh. nur ein 2–3seitiges Lauteninstrument, charakterisiert durch Einzelsaiten (keine Saitenchöre) und langem Hals, das mit Plektron bordunmäßig geschlagen wurde. Doch in James Talbots (29) Manuskript vom Jahr 1695 wird bereits der sechssaitige „Colachon“ beschrieben und auf die Vorzüge für das Generalbaßspiel verwiesen. Auch Johann Philipp Eisel (30) beschreibt den Calichon im Jahre 1738 mit 6 einzelnen Saiten: „Der Calichon ist auch ein mit 6. Saiten bezogenes Instrument, welches der Lauten ziemlich nahe kommt, und mit 6. einfachen Saiten be-

Abb. auf Seite 301: Colascione mit drei Saiten, aus: M. Mersenne, „Harmonie Universelle“, 1636.

Anmerkungen:

(1) Heinrich Ignaz Franz Biber, Partia für 2 Violen d'amore und B.c., aus *Harmonia Artificio-Ariosa*, 1696. Zur Datierung siehe Peter Wollny, Heinrich Ignaz Franz Biber's „*Harmonia Artificio-Ariosa*“, in: *Schütz-Jahrbuch* 1988, Jg. 10, Kassel 1988, S. 126–132.

(2) Vinzenz Maria Süß, Die Instrumentenstube im Museum Carolino Augusteum zu Salzburg, in: *Jahresberichte des Salzburger Museums Carolino Augusteum*, Salzburg 1865, Anhang I.

(3) Kurt Birsak, Zwei barocke Streichbögen im Salzburger Museum Carolino Augusteum, in: *Musicologica Austriaca*, Bd. 1 (1977), S. 197–207.

(4) Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Bd. 3, Paris 1636, S. 178. Die Zahl 100 hatte schon für Mersenne ihre Gültigkeit. Er erwähnt, daß der Geigenbogen 80–100 Pferdehaare Bespannung hätte. Der auf S. 178 dargestellte Bogen wirkt recht grob. Sehr schön und der Art unserer Bögen vergleichbar ist die Darstellung auf S. 184.

(5) Diese Angaben verdanke ich Frau Sivia Rieder.

(6) Gerrit Dou, *Der Geiger am Fenster*, 1665, Öl, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Kat.-Nr. 1707 (vgl. Abb. S. 304).

(7) Georg Muffat, *Florilegium secundum*, 1698, Vorrede.

(8) Besonders die Demonstrationen von Frau Prof. Marianne Ronez waren in dieser Hinsicht äußerst instruktiv.

(9) Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlüssel*, Wien 1677.

(10) Johann Riedl, *Archivalische Notizen, Jahrbuch des vaterländischen Museums Carolino Augusteum*, Salzburg 1858, S. 72–75.

(11) *Geheime Hofkanzlei XXVII/7-Q und XXVII/8-p (Salzburger Landesarchiv). Betreffend die „Note“ vom 18. 1. 1804, das Verzeichnis der Musikalischen Instrumente (gez. vom 1. 2. 1805) und das Schätzungsinventar vom 11. 8. und 16. 8. 1806.*

(12) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II. Teil, Wolfenbüttel* 1619.

(13) John Evelyn, *The Diary*, Oxford 1955, Tagebucheintragung vom 20. 11. 1679.

(14) Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.

(15) Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Rom 1722.

(16) Johann Philipp Eisel, *Musicus Autodidaktos*, Erfurt 1738.

(17) Günther Hellwig, Joachim Tielke, Frankfurt a. Main 1980, S. 53ff.

(18) *Inventar der Musikhalle 1853–1903 (alte Zettelkartei) SMCA.*

zogen ist, welche ins D. G. C. F. A. D. wie auf der Viola di Gamba gestimmt werden: Doch gebrauchet man dieselben gar selten.“ Dazu bringt er eine Zeichnung, die uns zu einer besseren Vorstellung des gegenüber 100 Jahre früher (Mersenne) so gewandelten Instrumentes verhilft. Zwar hätte er darauf eine Laute darstellen wollen, doch wäre der Raum für die Darstellung der doppelten Saitenzahl zu eng gewesen und so sei „diese Figur einem Calichon als Laute ähnlicher“.

So stellt sich also definitiv heraus, daß der Calichon eine Laute mit einfachem statt doppeltem Saitenbezug war. Der laut Eisel so seltene Gebrauch des Colascione, wie wir das Instrument heute nennen, hat wohl dazu geführt, daß kaum einer in den Sammlungen erhalten ist und wenn, dann nicht als solcher erkannt wurde. Es ist also ein Glücksfall, daß der Salzburger Bestand ein solches Instrument aufweist, das nicht nur schön und gut erhalten ist, sondern mit seiner Signatur: Johannes Schorn fecit / in Miln prope Salisburg / anno 1688, auch die Verbindung zu unserem Thema, Musikinstrumente zur Zeit H. I. F. Biber, herstellt. Es ist wohl legitim, sich diesen Colascione zusammen mit einem Cembalo und einem Baß als Begleitung der beiden Violon d'amore unserer F.-Biber-Partia vorzustellen.

Der größte Vorzug des Colascione gegenüber den anderen Lauteninstrumenten war seine leichte Stimmbarkeit. 6 Saiten waren rascher gestimmt als 11 oder 17 und hielten die Stimmung auch besser.

Schorns Instrument trägt auf seinem vergleichsweise langen Hals 9 bewegliche Bünde und hat wie die Violon d'amore und andere Arbeiten einen hübschen Kopf als Bekrönung des Wirbelkastens; war es dort ein Amorköpfchen, das den Charakter der Instrumente betont, so ist es hier, wie bei Violinen und Bässen, ein Löwenkopf.

Generalbaß

Die Besetzung des Streichbasses in Salzburg zu rekonstruieren, macht erhebliche Schwierigkeiten. Man wird wohl am besten wieder Georg Muffat als Zeugen aufrufen, der in seinem im französischen Stil komponierten „Florilegium secundum“ (1698) meinte, „Zu dem Bass gehört nothwendig die kleine Bass Geigen, so die Welschen Violoncino die Teutschen den Frantzösischen Bass nennen, . . . wann der Musicanten eine genugsame Zahl, so wird der grosse Bass, welchen die Teutschen Violon, die Welschen Contra Baso nennen, ein sonderliche Majestät zu wegen bringen, obwohlen sich dessen die Lullischen bey denen Balleten noch nicht bedienen“. Vorweg ist festzuhalten, daß Muffat mit kleinen Bass-Geigen, Violoncino und Französischem Baß das Violoncello, mit großem Baß, Violon und Contra Baso aber den Kontrabaß bezeichnet (31). Einzuschränken ist vielleicht dahingehend, daß die Instrumente der Baßlage noch nicht so normiert waren wie im Laufe des 18. Jh.s und wohl

solche beträchtlicher Größe auch noch in die Kategorie des Violoncello – Violoncino gerechnet wurden. Bildliche Darstellungen der Zeit verdeutlichen die großen Unterschiede. Zum anderen ist zu bemerken, daß die Besetzungswünsche Muffats scheinbar weder für Salzburg noch für Passau, wo die erwähnten Balletstücke erschienen und wohin er bald als Kapellmeister wechselte, selbstverständlich waren.

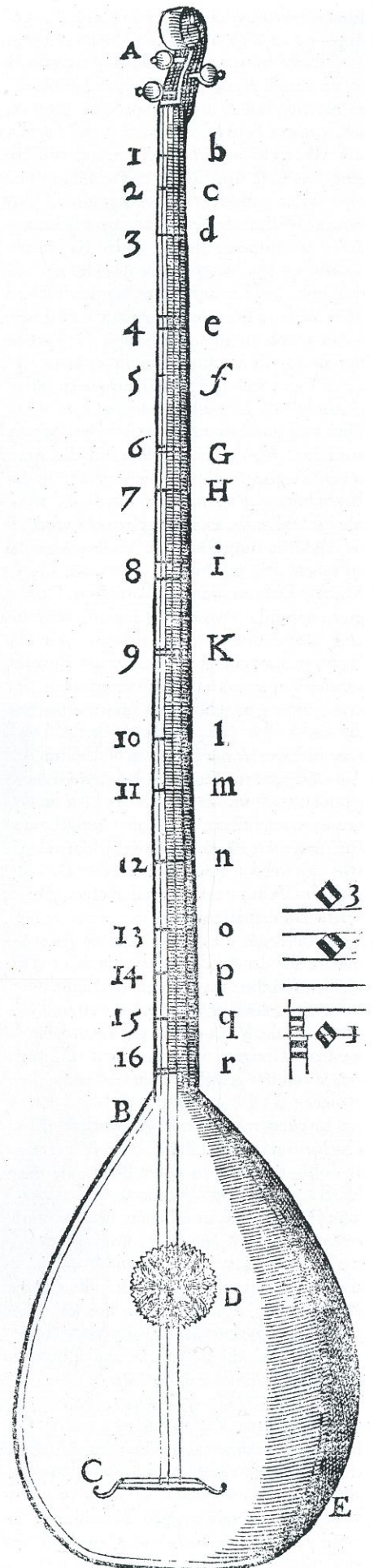
In der Vorrede zur 1701 erschienenen „Instrumental Music“ meinte er sogar ausdrücklich betonen zu müssen: „Hast du mangel an Geigern oder beliebt nur mit wenigen diese Concert zu probieren, wirst auß den drey folgenden Stimmen, Violino 1. Concertino, Violino 2. Concertino, und Basso Continuo e Violoncino Concertino, ein vollkommen jederzeit nothwendiges Tertzelt formiren. Diser Baß aber, wird auff einem frantzösischen Basset besser als auff einem diser Orthen gebräuchigen Violone außkommen . . .“

Ich lese diese Bemerkung so, daß man auch das Concertino hier üblicherweise mit dem Kontrabaß (= Violone) gespielt hat. Der höhere Stellenwert des Violone für die Besetzung des B.c. zeigt sich in den Besetzunglisten der Hofmusik (32), wo der erste unter dem Titel Violonist engagierte Musiker ab 1710 zu finden ist, der erste Violoncellist aber erst 14 Jahre später.

Für die Zeit davor muß man annehmen, daß der Hofgambist oder einer der Violinisten den Violone spielte. Die Hauptaufgabe der ohne Zweifel vorhandenen Gambisten und Violoncellisten sah man in Salzburg wahrscheinlich im Solospiel einerseits und in der Vervollständigung der Mittelstimmen andererseits. Zum Beispiel stellen Biber „Sonatae Tam Aris quam Aulis servientes“ von 1676 den Diskantstimmen, Trompete / Violine, einen mehrstimmigen Violonsatz gegenüber, der durchaus polyphon behandelt wird. Wollte man die Baßstimme nur als Generalbaß in der Unteroktave spielen, so würde der Violonsatz auseinandergerissen. In dieser Stimmverteilung wird älterer, polyphoner Stil sichtbar, in dem die Stimme im Baßschlüssel die tiefste eines gleichwertigen Stimmsatzes war, nicht tragendes Fundament der Harmonie.

Wenn man diese Stimmteilung geschichtlich noch etwas weiter zurückverfolgt, zu Heinrich Schmelzers „Sacro-profanus concentus musicus“ von 1662 etwa, meint man die Herkunft dieser Setzweise klar zu erkennen. Offen bleibt, ob man solche Baßstimmen im Violonsatz nicht ebensogut mit Viola da gamba wie mit Violoncello besetzen könnte.

Imitierten hier Schmelzer und Biber die Pariser Violons du Roy (33) oder setzten sie die Tradition des Viola-da-gamba-Consorts fort? Meinen also die Stimmbezeichnungen „Viola“ zwingend ein Mitglied der Viola-da-braccio-Familie oder durfte auch eine Viola da gamba mitspielen?



Eine klare Antwort darauf gibt Jacob Prinner dort, wo er sich zur „Halb-Violin“ äußert: „... Es findet sich aber anezo, dass solches so annehmlich zu einer Lautten, Viola da gamba oder auch allein zuhören ist, dass ich selbst darzu bewogen worden ganze Partien mit einer Halbviolin, einer rechten Violin, einer Viola da Braccio, einer Viola da gamba und Violon concertweis zu componiren.“ (34) Für die Mittelstimmen gibt er zwar keine anderen Instrumente als die Violon da braccio an, doch fragen wir, wozu seine „kleine Viola da gamba“, die er unter dem Namen Violetta oder Violetta beschreibt, gedient haben soll, wenn nicht für die Tenor- und Alt-Partien des Satzes. Als Stimmung nennt er G / e / f / c / d' / g', „eine quart durchaus gleich höher gestimmt“ als die Viola da gamba.

Und wie stand es mit den höheren Mittelstimmen? Wären sie wirklich auf die Bratschen festgelegt, oder ist nicht gerade in der Bezeichnung „Violetta“, die für die 2. Stimme im Diskantbereich oft gebraucht wird, eine Verkleinerungsform für Viola da gamba zu sehen, wie sie Prinner verwendet? Georg Muffats Definition in der Vorrede zu *Florilegium secundum* von 1698 scheint zwar für eine kleine Bratsche zu sprechen: „Was die Instrumenta belangt, so wurde die Violetta, so die Franzosen haute contre nennen, eine etwas enger gemachte Viola besser vorstellen, als ein Violin oder kleine Geigen.“ Doch mag hier wieder der französische Einfluß den Ausschlag geben. Praktisch wurden Diskantgamben noch immer gebaut, und bei mehreren zu viersaitigen Armviolon umgebauten Instrumenten ist es keineswegs klar, ob sie vorher Violon d'amore waren oder Diskantgamben. Selbst von Marcell Pichler gibt es solche zweifelhaften Fälle.

Man sollte also die Möglichkeit im Auge behalten, daß der Ausdruck Violetta sich auf alle kleinen Gamben bezieht, daß Diskantgamben in Salzburg noch in Gebrauch waren und vielleicht wie die Viola d'amore am Arm gespielt wurden. Übrigens ist auch noch ungeklärt, was es mit der gelegentlichen Unterscheidung zwischen „Viola“ und „Alto Viola“ in den alten Inventaren für eine Bewandnis hat (35). Doch zurück zur Baßlage.

In Salzburg gab es zu Franz Bibers Zeit Violon da gamba und Violoncelli, nur hat sich kein Instrument hier erhalten, dessen unmittelbare Herkunft aus der Hofmusik oder einem anderen Salzburger Ensemble nachweisbar wäre. Aber Hinweise für ihre einstige Existenz gibt es genug. So hat der schon viel genannte Johannes Schorn im Jahr 1700 einen „französischen Paß“ an die Hofmusik geliefert, der 17 fl. kostete (36).

Er war ab 1713 verpflichtet, gegen sein „Wärthgeld alle Violin, violn, Violon, Violoncela umbasunsten zu besaiten, gleichwie der Hoflautenmacher zu Wien bey dem Kayserlichen Hoff verrichtet“ (37). Zuvor machte er diese Arbeiten gegen Barzahlung. Sowohl von ihm als auch von Marcell Pichler sind Violon da gamba, wenn auch nicht in

Salzburg, erhalten. Die Hofmusik hatte erwiesenermaßen auch „1 Violoncello, von Dechler mit 1 Bogen und Futteral“ (38). David Tecchler ist um 1666 geboren, gestorben 1748, arbeitete in Salzburg, Venedig und Rom (39).

Nicht mehr auffindbar sind Instrumente, die Jacob Stainer nach Salzburg lieferte (40): Im Jahre 1644 eine Viola Bastarda (nach Praetorius eine etwas größere Viola da gamba) und 1672 eine Viola da gamba.

Als Beleg für die Verwendung der Baßinstrumente in der 8'-Lage sollte man auch den Stich von Christian Lederwasch zur 1100-Jahr-Feier Salzburgs (SMCA 5173/49) von 1682 anführen, wo in der Prozession kleinere Exemplare besser mitgetragen werden konnten als die Kontrabässe. In mehreren der dargestellten Musikerguppen läßt sich die Größe des Baßinstrumentes gut abschätzen.

Um aber nochmals auf die Partia für Violon d'amore vom Jahre 1696 zurückzukommen: Den B.c. dieses Werkes hat man wohl „auff einem diser Orthen gebräuchigen Violone“ ausgeführt (41).

Diesen gab es in unterschiedlichen Größen. Marcell Pichler erhielt im Jahre 1675 für einen „kleinen Violon, sammt einer darzu gehörigen Truhen 13 fl.“ und Johannes Schorn im Jahre 1692 für einen „großen Violon“ 30 fl. (42) Letzterer könnte durchaus jener „von Schorn, mit meßingen Gewinde, und Bögen“ sein, der noch im Inventar von 1805 erwähnt wird. Dort gab es weiters Kontrabässe von Jacob Stainer. Auch der Kontrabaß „mit Harrachischem Wappen“, der natürlich jener von A. F. Mayr von 1722 ist, welcher nun im SMCA steht, ist erwähnt.

Auch ohne Violoncello einzusetzen, bestand so durch die verschieden großen Kontrabässe die Möglichkeit, ein Trio oder Concertino beweglicher und zarter zu begleiten und vom Tutti abzusetzen. Der kleine Violon war der Solobaß, der große aber brachte „wenn der Musicanten eine genugsame Zahl... ein sonderliche Majestät zu wege“. (43)

Die Autoren des 17. und frühen 18. Jh.s machten viele Unterscheidungen der verschiedenen Kontrabaßarten, und bei Philipp Eisel, 1738, den wir noch als Zeugen der barocken Spielpraxis ansehen können, kommt der Kontrabaß oder „Bass-Violon“ sowohl mit 6 Saiten und Bündeln, gleichsam als 16-Fuß-Instrument nach Art der Viola da gamba, wie auch mit 4 Saiten, eine Oktave unter dem Violoncello, vor. Er erwähnt zuvor, daß sie auch in der Größe verschieden seien, macht das aber nicht zum Hauptkriterium. Auch Jacob Prinner unterscheidet die Kontrabässe als Basso di Viola bzw. Violon nach Art und Besaitung, nicht jedoch Korpusgröße.

Die Vergleiche erhaltener Instrumente, ebenso wie die ausdrücklichen Vermerke in Rechnungen und Inventaren zeigen aber, daß es den Musikern sehr wohl auf die Dimension ankam.

Die Größenunterschiede der beiden im Salzburger Museumsbestand erhaltenen alten

Abb. auf Seite 303: Theorbe; Michael Gartner, Salzburg 1524 – Balthasar Helm, Salzburg 1594 – Andreas Ferdinand Mayr, Salzburg 1723; Gesamtlänge 128 cm, Korpuslänge 48 cm. SMCA b 616.

Anmerkungen (19)–(46):

(19) J. Riedl, a. a. O., für das Jahr 1683 lautet die Eintragung: „Marcellus Pichler, Geigenmacher allhie“, durch die die Vermutung bestärkt wird, er hätte sich einige Zeit in Salzburg niedergelassen.

(20) *Inventar der Musikhalle*, a. a. O.

(21) Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1756.

(22) *Inventar der Musikhalle*, a. a. O.

(23) Adolf v. Menzel, *Skizzenblatt „Stainer 1661, Salzburg Mus.“* (1887), *Staatl. Museen Berlin*, N. 4482.

(24) Karl Geiringer, *Alte Musikinstrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg*, Leipzig 1932.

(25) Hellmut Federhofer, *Zur Musikpflege im Benediktinerstift Michaelbeuern (Salzburg)*, in: *Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962*. Federhofer gibt ein Verzeichnis der Musikalien von etwa 1714 wieder, in dem eine „Arie de Passione Domini“ mit Begleitung von „2 Viola di amor“ von Biber vorkommt. Auch die „Eitliche Viola di amor Stukh“ am Ende der Auflistung weisen auf Biber hin, da das Instrument sonst bei keinem Komponisten erwähnt wird.

(26) Georg Muffat, *Instrumental Music*, 1701, Vorrede.

(27) J. Mattheson, a. a. O., S. 279.

(27) M. Mersenne, a. a. O., S. 99.

(29) M. W. Prymne, *James Talbot's Manuscript: The Lute Family*, in: *Galpin Society Journal XIV* (1961) 52.

(30) Ph. Eisel, a. a. O., S. 59.

(31) Alfred Planyavsky, *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing² 1984.

(32) Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle 1700–1806, Organisation und Personal*. Phil. Diss. Salzburg 1972, S. 538ff.

(33) Vergl. M. Mersenne, a. a. O., S. 177.

(34) J. Prinner, a. a. O., S. 98.

(35) *Geh. Hofkantzlei*, a. a. O.

(36) J. Riedl, a. a. O.

(37) Ernst Hintermaier, a. a. O.

(38) *Geh. Hofkantzlei*, a. a. O.

(39) Karel Jalovec, *Deutsche und österreichische Geigenbauer*, Prag 1967.

(40) J. Riedl, a. a. O.

(41) G. Muffat, *Instrumental Music*, a. a. O.

(42) J. Riedl, a. a. O.

(43) G. Muffat, *Florilegium secundum*, a. a. O.

(44) K. Geiringer, a. a. O.

(45) Ich danke dem Stift St. Peter für die Möglichkeit diesen Kontrabaß zu untersuchen.

(46) Walter Senn, Jakob Stainer, der Geigenmacher zu Absam, in: *Schlern-Schriften*, Hrsg. von R. Kiebersberg, Innsbruck 1951.

Kontrabässe macht das deutlich genug. A. F. Mayrs Kontrabaß ist um 40 cm, der Korpus selbst um mehr als 20 cm höher als jener kleine Kontrabaß, auf den ich in der Folge näher eingehen möchte.

Ihn kann man zeitlich der Zeit H. I. F. Bibers zuordnen. Zwar wird seit Karl Geiringer (44) immer wieder behauptet, „das Instrument trägt die Züge der Arbeiten von Andreas Ferdinand Mayr“, doch wurden diese Züge nie spezifiziert.

Das wohlproportionierte Instrument mit dem hübschen Löwenkopf kam schon im Jahre 1856 an das Museum und erhielt den Eingangsvermerk „altertümlicher Violon mit 5 Saiten; 17. Jahrhundert“. In Vinzenz M. Süß' Instrumentenstube von 1865 war er dann eine „Baßgeige resp. deutscher Baß für 3, auch für 5 Saiten, am Ende des Griffbrettes ein Löwenkopf“.

Schon im Korpus mit den engen Schultern, mit flachem Boden, aber f-Löchern ist unterschiedliches Erbgut vermischt. Zuletzt wurde der Baß als Fünfsaiter gespielt, Spuren am Obersattel und am Steg lassen vermuten, daß er einen Teil seiner Geschichte als Dreisaiter zubrachte. Der schöne Saitenhalter wiederum war eigentlich für 4 Saiten vorgesehen.

Wie auch immer die Konstellation war, das Instrument hatte wohl eine solche Qualität, daß man es lange Zeit in jeder Variante einem neuen Baß vorzog.

Abgesehen von den Änderungen bei der Besaitung ist das Instrument im Innern des Korpus wie auch an Decke und Zargenrändern mehrfach mit Gewebe geflickt. Der Wirbelkasten hat Wirbel verschiedener Herkunft, ein Riß ist mit Schrauben gefestigt. Der Löwenkopf mit seiner heraushängenden Zunge ist originell und wirkt keineswegs als Kopie oder Duplikat irgendeiner der bekannten Köpfe an Mayrs Instrumenten. Der Hals hat offenbar alle Umbauten miterlebt, wie die verschiedenen Rillen am Obersattel zeigen. Interessant ist ein Loch, das durch den Sockel unter dem Halsfuß gebohrt ist und durch das möglicherweise ein Tragriemen gezogen worden ist. Insgesamt entsteht der Eindruck, als wären alle diese Reparaturen noch während des späten 17. und frühen 18. Jh.s vorgenommen worden, und als ob Mayr wohl für eine solche, nicht aber als Hersteller in Frage käme.

Der von ihm signierte Kontrabaß von 1722 zeigt neuere Züge, u. a. das „meßingen Gewinde“ am Wirbelkasten, auf das man nach 1700 offenbar nicht mehr gerne verzichtete.

Auch die Vorliebe für die kleinen Kontrabässe scheint nun vorbei zu sein, denn die Frage der Größe taucht in keiner Nachricht mehr auf. Man kann das darauf zurückführen, daß nun auch in Salzburg das Violoncello die Aufgabe des kleinen Kontrabasses übernommen hat. Wenn wir also eine personelle Zuordnung unseres kleinen Kontrabasses zu einem der Hersteller versuchen wollen, dann stoßen wir auf die Namen Marcell Pichler, Jacob Stainer und Ulrich Rämhart.



Ersterer fällt auf, weil er 1675 tatsächlich einen kleinen Violon an den Hof verkaufte, bei Jacob Stainer denken wir an das Inventar von 1805, wo ein Instrument von ihm genannt wird als „von Stainer, ganz unbrauchbarer, im letzten Inventar nicht eingetragen“ und im Folgeinventar von 1806 unter die „entbehrlichen Gegenstände“ zu einem Schätzpreis von nur 4 fl. gereiht wurde. Im Gegensatz dazu wurde das Instrument von A. F. Mayr auf immerhin 10 fl. geschätzt.

In einer Note vom 18. Jänner 1804 gab es zum Stainer-Kontrabaß den interessanten Vermerk: „Dieser Violon von Schorn ist mit dem von Stainer, so schwarz lackiert ist, aus der Domkirche ausgewechselt worden.“ Man hatte also einen Schorn-Violon für den unbrauchbar gewordenen von Stainer hingestellt.

Man kann annehmen, daß das SMCA in den Besitz jener beiden Kontrabässe von A. F. Mayr und J. Stainer kam, die 1806 als unbrauchbar abgegeben werden sollten.

Den Salzburger Hof-Lauten- und Geigenmacher Ulrich Rämhardt (Rainhart, Reinhardt) führen wir hier an, weil sich in Salzburgs Stift St. Peter ein Kontrabaß von 1673 erhalten hat (45). Es handelt sich um einen wunderschönen kleinen Violon in schlanker Gambenform, mit flachem, abgedachten Boden, charakteristischen f-Löchern in der Decke. Hals- und Griffbrett sind erneuert, dem Wirbelkasten wurde um ca. 1800 ein Gewinde für 4 Saiten verpaßt. Die Größe entspricht fast genau dem mutmaßlichen Stainer-Kontrabaß im SMCA, und man kann nach diesen beiden Instrumenten die durchschnittlichen Maße eines „kleinen Violon“ aus Franz Bibers Tagen abschätzen: Gesamtlänge knapp über 160 cm, Korpuslänge etwas über 90 cm, Korpusbreite etwas über 40/30/50 cm.

Die wenigen erhaltenen Saiteninstrumente und betreffenden Quellen, die als unmittelbare Zeugen der Salzburger Spielpraxis zur Zeit H. I. F. Bibers in Frage kommen, scheinen mit diesem Überblick ausgeschöpft. Alle weiteren Instrumente der genannten Meister haben die Spuren ihres historischen Gebrauches im Laufe ihrer Wanderung von Besitzer zu Besitzer abgestreift und können nur mehr als Typus zur Rekonstruktion alter Aufführungspraxis zu Rate gezogen werden. Besonders zu bedauern ist auch, daß die vielen Rechnungen der hochfürstlichen Zahlmeisterei des alten Salzburg einer systematischen „Akten-Scartierung“ zum Opfer gefallen sind und der unermüdliche Johann Riedl nur mehr wenig sichten konnte, bevor es in die Papierstampfe kam. Immerhin ergab dies Wenige die sicheren Anhaltspunkte, die es erlauben, das Bild vom damaligen Instrumentarium über die erhaltenen Stücke hinaus zu erweitern.

Neben den heimischen Geigenbauern, allen voran Johannes Schorn, Marcell Pichler und Ulrich Rämhardt, fällt die mehrmalige Nennung von Jacob Stainer auf. Zur Erinne-

rung: Im Jahre 1644 reparierte er mehrere Geigen und verkaufte eine Viola Bastarda an die Hofmusik, 28 Jahre später, im Jahr 1672, lieferte er eine Viola da gamba und zwei Violabögen.



Gerrit Dou, *Geiger am Fenster, Dresden.*

Die zweite Verbindung des Tiroler Meisters mit Salzburg dürfte ziemlich sicher durch die Vermittlung von Biber zustande gekommen sein. Aus dem Jahre 1670, als Biber noch in Kremsier tätig war, existiert ein Brief Stainers, in dem dieser ihn als „der vortreffliche Virtuose Herr Biber“ bezeichnet (46). Als Biber im selben Jahr die Dienste des Fürstbischofs Lichtenstein ohne Erlaubnis verließ, vermutete man, daß er bei Stainer zu finden wäre, zu dem er einer Bestellung wegen geschickt worden war. Schon das spricht dafür, daß die Wertschätzung eine gegenseitige gewesen sein muß. Tatsächlich landete Biber bei dieser Reise in Salzburg, denn in einem Brief vom 3. 1. 1671 klärt Johann Khuen von Auer den Lichtensteinschen Kammermeister und Buchhalter Thomas Sartori auf, daß Biber nun in Salzburg sei und daß der Erzbischof bei Stainer ein ganzes Stimmwerk bestellen wollte.

Was außer der Viola da gamba, den Violinen, der Viola Bastarda, den oben genannten Kontrabässen und einer 1805 noch genannten Bratsche (Alte Viola) zu Bibers Salzburger Zeit tatsächlich an Stainer-Instrumenten zur Hofmusik kam, können wir heute nicht mehr sagen. Es ist anzunehmen, die Lieferung des ganzen Stimmwerkes hätte tatsächlich stattgefunden. Stainers Arbeiten haben also ganz sicher den Klang der Salzburger Kapelle mitgeprägt, und ebenso sicher hat sich sein Einfluß durch Bibers Anwesenheit in Salzburg noch verstärkt.

Dieser Überblick beschränkt sich bewußt auf die Salzburger Streich- und Zupfinstrumente, die im Zusammenhang mit H. I. F. Biber natürlich einen besonderen Stellenwert haben. Die Blasinstrumente auf ähnliche Art zu

überprüfen, könnte die Aufgabe einer gesonderten Arbeit sein, deren reizvollster Aspekt die Darstellung des Überganges vom alten „deutschen“ Instrumentarium der „Schallmeyern“ und „Bombardi“ zu den „französischen Hautbois“ und „Basson“ sein mag.

Verzeichnis der besprochenen Instrumente:

SMCA E 1 / 7 und 8
2 barocke Streichbögen, ca. 1670, Steckfrosch, Gesamtlänge 62,8 cm, Spiellänge 53 cm.

SMCA B 11 / 4
Viola d'amore, Marcell Bichler, Hallein 1673
7 Spielsaiten, 7 Resonanzsaiten
Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 43 cm, Zargenhöhe 4,8–6,2 cm, obere Br. 21 cm, mittlere Breite 14,8 cm, untere Breite 27,2 cm.

SMCA B 11 / 6
Viola d'amore, vermutlich von Johann Schorn, ca. 1695
Mit einem Zettel: Jacobus Stainer, Absam 1661
6 Spielsaiten, 6 Resonanzsaiten
Gesamtlänge 71 cm, Korpuslänge 37 cm, Zargenhöhe 3,1–5,1 cm, obere Br. 18,5 cm, mittlere Br. 12,5 cm, untere Br. 22,5 cm.

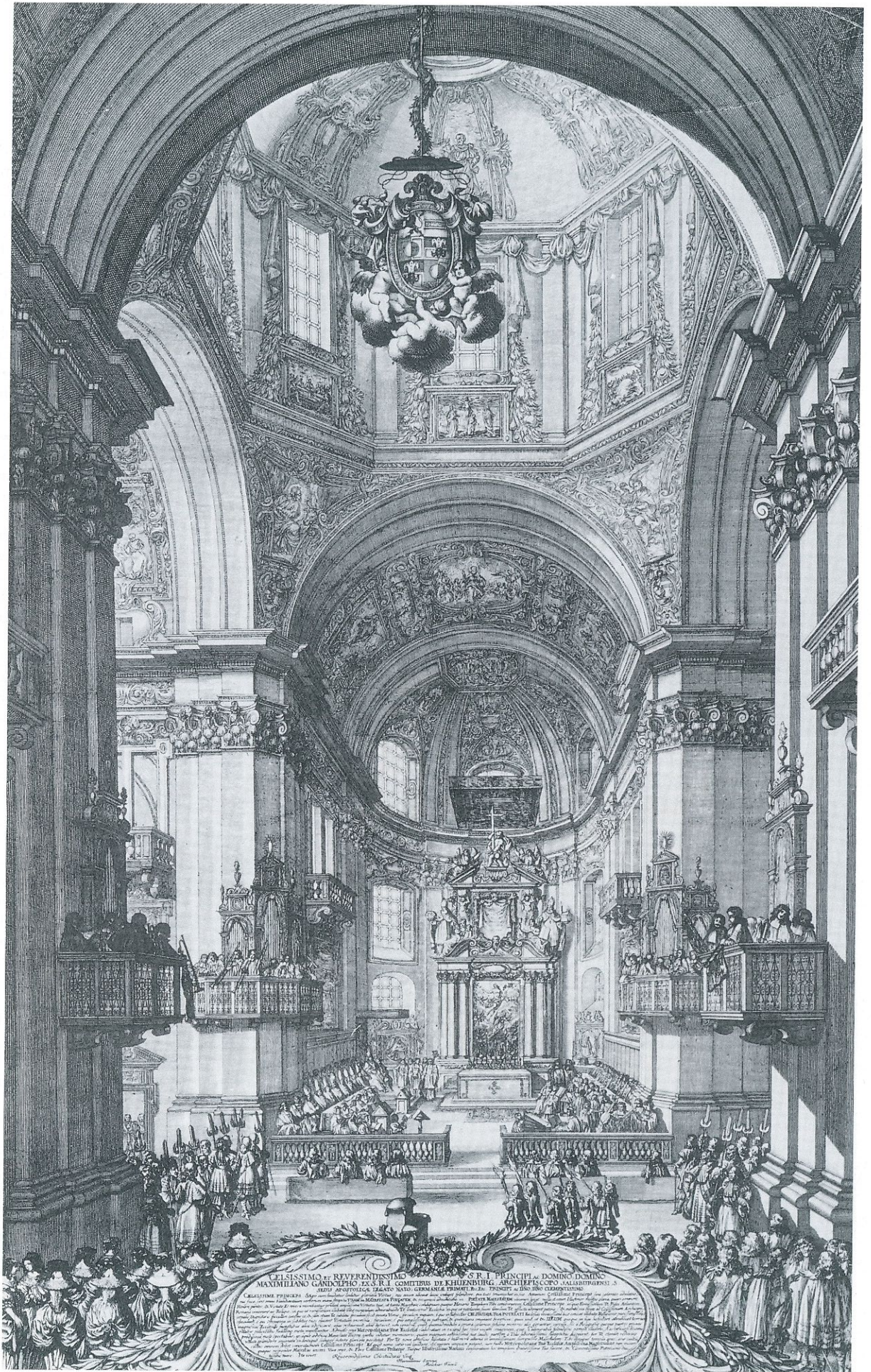
SMCA B 11 / 7 und 8
2 Violon d'amore, Johannes Schorn, Salzburg 1701
6 Spielsaiten, 6 Resonanzsaiten
Gesamtlänge 70,5 cm, Korpuslänge 36 cm, Zargenhöhe 3,4–5,4 cm, obere Br. 17,2 cm, mittlere Br. 12 cm, untere Br. 22,3 (22,5) cm.

SMCA B 6 / 6
Theorbe, Michael Garttner, Salzburg 1524, Baltassar Helm, Salzburg 1594, Andreas Ferdinand Mayr, Salzburg 1723.
6 Spielsaiten, 4 Begleitsaiten à 2 Saiten.
Gesamtlänge 128 cm, Korpuslänge 48 cm, Korpusbreite 15 cm, Korpusbreite 31 cm.

SMCA B 6 / 2
Colascione, Johannes Schorn, Salzburg 1688
6 Spielsaiten, 9 Bündel
Gesamtlänge 115 cm, Korpuslänge 55,5 cm, Korpusbreite 15,5 cm, Korpusbreite 31,5 cm.

SMCA B 12 / 29
Kontrabaß, vielleicht Jacob Stainer
5 Saiten
Gesamtlänge 162 cm, Korpuslänge 91 cm, Zargenhöhe 11–16 cm, obere Br. 42,5 cm, mittlere Br. 30 cm, untere Br. 56 cm.

Stift St. Peter
Kontrabaß, Ulrich Rämhardt, Salzburg 1673
4 Saiten
Gesamtlänge 162 cm, Korpuslänge 92 cm, Zargenhöhe 12–19,9–18 cm, obere Br. 43 cm, mittlere Br. 31 cm, untere Br. 52 cm.



Inneres des Salzburger Domes während eines Pontificalgottesdienstes um 1670/80, Stich von Melchior Küsel.

CAESARIS SACRISSE REVERENDISSIMO
 S. S. R. I. PRINCIPALI DOMINO DOMINO
 MAXIMILIANO GABRIELI IN S. R. I. COMITIS DE KHEUENBURG ARCHIEPISCOPO SALZBURGENSI S.
 SEDE APOSTOLICA LEGATI SACRI GERMANIAE TURICI ET S. PONTIFICIS A. D. M. 1670.