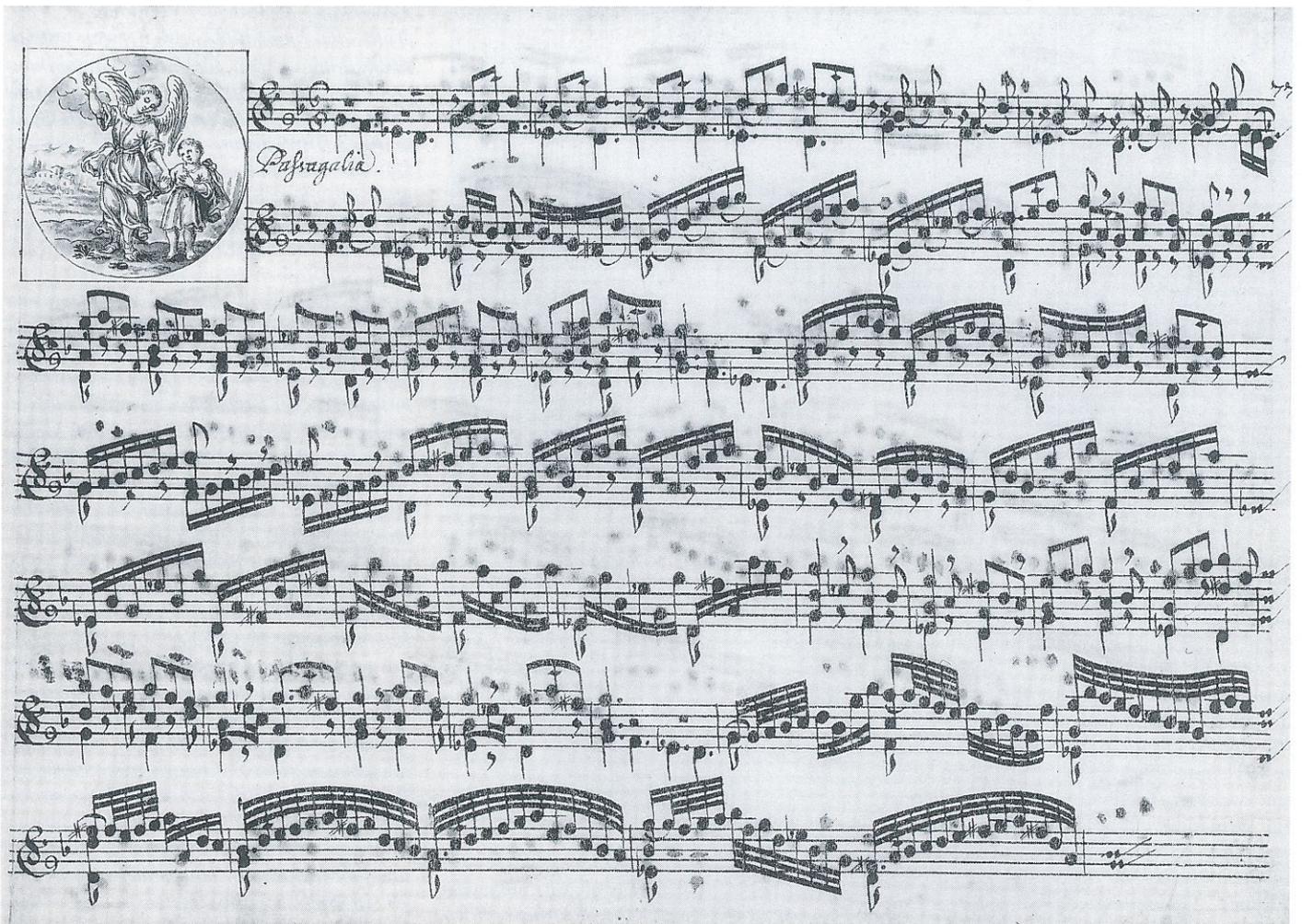




8 UND 9

BAROCKBERICHTE



Ernst Hintermaier

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und das Musikleben Salzburgs

Im Gegensatz zum Historiker, der den Regierungsstil der beiden Erzbischöfe Max Gandolph von Kuenburg und Johann Ernst von Thun mit dem Signum von „Intoleranz und Verfolgung“ einerseits und „Vollendung des Absolutismus“ andererseits behaftet (1), kann der Musikhistoriker Musik und Musikpflege jener Zeit zu den großen Höhepunkten in Salzburgs traditionsreicher Musikkultur zählen. Meist waren es zwei Voraussetzungen, die zum Zustandekommen von kulturellen Höchstleistungen beitrugen, einerseits der Reichtum eines Landes und andererseits der Kunstsinn des jeweiligen Landesfürsten. Beides traf im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts im Erzstift Salzburg zusammen und bewirkte diese außergewöhnliche Hochblüte, die sich vor allem im Bereich der geistlichen und rein instrumental-musikalischen Musik auftrat. Die jeweiligen Schwerpunkt-bildungen, die zu beobachten sind, hingen jeweils mit den unterschiedlichen Kunstinteressen dieser beiden Erzbischöfe aufs engste zusammen.

Besonders zu schätzen wußte Erzbischof Max Gandolph Graf Kuenburg (1668–1687) Musik für Streichinstrumente. Zeichen dafür sind einerseits die große Anzahl von Widmungsdrucken, in denen fast ausschließlich Instrumentalmusik präsentiert wird – Musik von Heinrich Ignaz Franz Biber, Georg Muffat und Andreas Christoph Clamer – und andererseits die nachweisbaren Bestellungen bei Jakob Stainer, dem Tiroler Geigenbauer zu Absam, von dessen Arbeiten Heinrich Ignaz Franz Biber offenbar begeistert war. Das außergewöhnliche Musikverständnis Max Gandolphs zeigte sich vor allem aber in der Berufung und Förderung zweier Musiker, die zu den bedeutendsten europäischen Musikern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zählten. Mit Heinrich Ignaz Franz Biber und Georg Muffat konnte sich der Salzburger Hof im Bereich von Musik und Musikpflege nicht nur mit Wien, sondern selbst auch mit Paris messen. Lediglich zwei Bereiche – Oper und Tanz – waren gegen Ende des 17. Jahr-

hunderts in Salzburg nicht mehr in jenem Maße repräsentiert, wie dies zu Beginn des Jahrhunderts der Fall war. Damals hatte die theatralische Kunst in Erzbischof Markus Sittikus (1612–1619) einen begeisterten Anhänger gefunden, ja Salzburg darf sogar für sich in Anspruch nehmen, jener Ort zu sein, an dem die neue Kunst erstmals nördlich der Alpen Fuß fassen konnte. Markus Sittikus' unmittelbare Nachfolger besannen und konzentrierten sich indes wieder mehr auf das eigentliche geistliche Erbe des Erzstiftes. Aber immer wieder gab es in den folgenden Jahrzehnten einzelne Erzbischöfe, die für die darstellende Kunst besondere Vorliebe erkennen ließen, so etwa Franz Anton Fürst Harrach oder Sigmund Graf Schrattenbach.

Wo sich jene „mit cösstlichem Apparat, künstlich verkehrtem Theatro und ansehnlichen repräsentationen“ ausgestattete Bühne im Residenzgebäude genau befand, die Markus Sittikus am 27. Januar 1614 mit einer italienischen Hof-Tragikomödie erstmals den

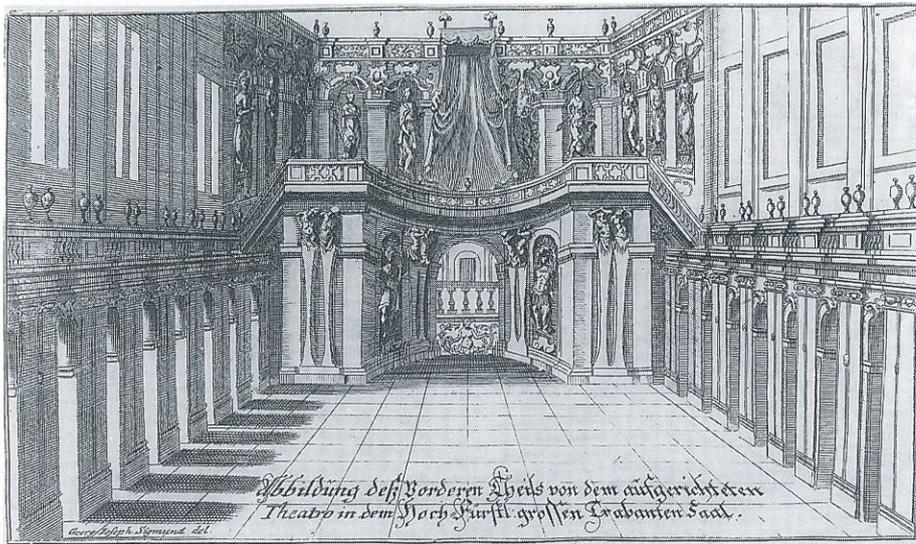


Abbildung des Vorderen Theils von dem aufgerichteten
Theatro in dem Hochfürstl. großen Erbaueten Saal.

Offizieren und Hofbediensteten präsentierte (2), wissen wir nicht. Vielleicht befand sie sich an eben jenem Ort, an dem das Hoftheater im 18. Jahrhundert nachweisbar ist, nämlich im letzten Stock der Residenz (mit Ausblick auf den „Haupt- Hof- oder Residenzplatz“ und „Domplatz“) (3).

Mit der Errichtung der Großen Aula im Jahre 1631 unter Erzbischof Paris Lodron stand ein zweiter zusätzlicher repräsentativer Saal zur Verfügung, der neben religiösen und universitären Zwecken primär auch Theaterzwecken diente. Mit dem Einbau des großen Theaters (Theatrum maius) unter Rektor Alphons Stadlmayr 1660 und dem Umbau dieses Theaters unter Rektor Gregor Wimpberger 1681 verfügte Salzburg schließlich über eine Bühne, die das eigentliche Hoftheater vollkommen ersetzen konnte, eine Bühne, „dergleichen“ – darf man den wohl etwas übertriebenen Worten des Konventualen und Studenten P. Heinrich Pichler aus Kremsmünster Glauben schenken – „in der Kunst nach in Teutschland keines zu sehen“ ist (4).

Abb. oben: Bühnendekoration für ein „Tratimento musicale“ am 8. Februar 1699 im Carabiniersaal der Salzburger Residenz anlässlich des Aufenthalts der Braut des künftigen Kaisers Joseph I., Wilhelmina Amalia von Braunschweig-Lüneburg.

Abb. unten: Gegenseite zur obigen Bühnendekoration mit der Empore für die Musiker. Beides Stiche nach Zeichnungen G. J. Sigmund.

Abb. auf Seite 267: Porträt des Heinrich Ignaz Franz Biber im Alter von 36 Jahren, Stich von Paul Seel nach einem verschollenen Gemälde.

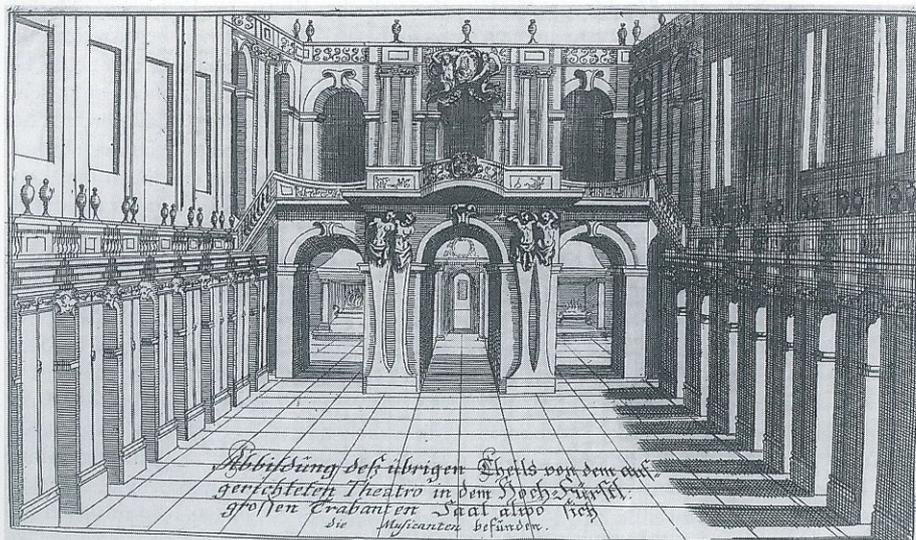


Abbildung des übrigen Theils von dem auf-
gerichteten Theatro in dem Hochfürstl.
großen Erbaueten Saal alio die
die Musicanten befanden.

Anmerkungen:

(1) Reinhard Rudolf Heinisch, III. Die Zeit des Absolutismus 3. Das ausgehende 17. Jahrhundert. In: Geschichte Salzburgs. Stadt und Land. Hg. von Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger. III/1. Salzburg 1988, S. 227, 235.

(2) Vgl. Stainhausers Relationen; zit. nach Herbert Seifert, Beiträge zur Frage nach dem Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens, in: Musicologica Austriaca. 8. Föhrenau 1988, S. 7–23, cf. 20.

(3) Vgl. dazu Ernst Hintermaier, Mozart und das Theater am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof, in: Mozart-Jahrbuch 1978/79, Salzburg 1979, S. 144–148. Offensichtlich dieser in Bauakten des 19. Jahrhunderts auch als „Comödiensaal“ bezeichnete Raum mit den Maßen 31 × 11 × 7,5 m, in dem sich das „Residenz Theatrum“ befand, wurde von Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo einer neuen Bestimmung zugeführt. Lorenz Hübner wußte in seiner Topographie (Beschreibung, 1792, I, S. 172) zu berichten, daß Colloredo darin eine Gemäldesammlung unterbringen wollte, wofür Kabinettsmaler Nesselthaler bereits Vorkehrungen getroffen hatte. Colloredo konnte auf sein Hoftheater in der Residenz insofern verzichten, als er 1775 den Magistrat der Stadt Salzburg gezwungen hatte, das Ballhaus in ein Theater umzubauen. (Das Hoftheater in der Salzburger Residenz befand sich im 3. OG über dem Rittersaal; Grundriß auf S. 217, Heft 5/6.)

(4) Franz Martin, Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: MGSL 78 (1938), S. 89–136, cf. 107.

(5) Marcus Hansiz, Germaniae sacrae tomus II, Augsburg 1729, S. 846: „Musicos in gratiam rei Divinae conductos habebat in obsequio, non deliciis: domicilium eis juxta palatium condidit: eorum operam nonnunquam adhibuit in laxamentum hospitum, vix unquam suum.“

(6) Gerhard Walterskirchen, Zur Geschichte der großen Orgel im Salzburger Dom 1300–1984. In: Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988. Hg. vom Metropolitankapitel von Salzburg (Salzburg 1988), S. 9–23.

(7) Hermann Spies, Geschichtliches über das Salzburger Glockenspiel. In: MGSL 86/87 (1946/47), S. 49–56. Ernst Hintermaier, Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal. Phil. Diss. Salzburg 1972. S. 202–204, 369–371. Khnotts Tochter betreute nachweislich bis 1778 – vermutlich ab dem Tode ihres Vaters im Jahre 1730 – das „Steck- und Einzapsfen der Arien auf Walzen“, wofür sie von der „Landschaft“ aus den Zinsen jenes Kapitals entlohnt wurde, das Johann Ernst für die Erhaltung des Glockenspiels vorschöß. Von Khnotts Tochter übernahm der Hoffagottist und -oboist Ferdinand Melchior Sandmayr das „Steck- und Einzapsfen“.

(8) Reinhard Rudolf Heinisch, Die bischöflichen Wahlkapitulationen im Erzstift Salzburg 1514–1688 (Fontes rerum Austriacarum. 2. Abt., Bd. 82), Wien 1977, S. 239.

Max Gandolphs Nachfolger, Erzbischof Johann Ernst Graf Thun, war der Musik nicht im gleichen Maße zugetan, ja er lehnte sie sogar in seiner unmittelbaren Umgebung ab und wollte sie auf Fürstenbesuche beschränkt wissen (5). Einzig und allein in ihrer gottesdienstlichen Funktion räumte Erzbischof Johann Ernst der Musik einen höheren Stellenwert ein. Diese Einstellung des Erzbischofs spiegelt sich tatsächlich nicht nur in den ihm gewidmeten Widmungsdrucken, sondern auch in der Errichtung des Orgelwerkes auf der Westempore in der Domkirche durch die Orgelbauerfamilie Egedacher. Das mit 24 Registern zweimalige Werk war von Christoph Egedacher in Zusammenarbeit mit seinen beiden Söhnen Johann Christoph und Johann Ignaz 1703 fertiggestellt worden; zwei Jahre später erweiterte Johann Christoph das um zwei harfenförmige Seitenflügel vergrößerte Gehäuse um weitere 18 Register. Wer letztlich den Erzbischof davon überzeugen konnte, den bereits vorhandenen fünf Orgeln in der Domkirche – den vier Werken auf den Pfeileremporen und dem Chorpositiv im Presbyterium – ein Repräsentationswerk hinzuzufügen, wissen wir nicht (6). Zweifellos dürfte aber Domstiftsorganist Johann Baptist Samber, der dem Erzbischof auch die beiden repräsentativen Bände seiner „Handleitung zum Orgel-Schlagen“ – die „Manuductio ad organum“ (Salzburg 1704) bzw. die „Continuatio ad manuductionem organicam“ (Salzburg 1707) – dedizierte, zu den nachdrücklichsten Befürwortern gezählt haben. Ob schon erste Anregungen zum Bau von Hoforganist Georg Muffat ausgegangen waren, läßt sich zwar anhand von Dokumenten nicht nachweisen, wäre aber denkbar.

Neben den beiden Notenedikationen Heinrich Ignaz Franz Bibers – auf sie werden wir unten noch zu sprechen kommen – und den beiden musiktheoretischen Schriften Sambers ist ein weiterer Widmungsdruck anzuführen, der Erzbischof Johann Ernst zugedacht war, nämlich Francesco Antonio Bonporti's „Motetti a Canto solo, con [due] Violini Per ogni Solenità. Opera terza“ (Venedig 1702). Übrigens der letzte Dedikationsdruck, der von einem nicht in Salzburger Diensten stehenden Musiker dem Salzburger Metropolitan überreicht worden war. Obwohl Bonporti die Musik nur „per dileto“ ausführte, also kein Berufsmusiker, sondern Priester am Dom zu Trient war, gelangte er durch die weite Verbreitung seiner Publikationen zu großer Berühmtheit, vor allem seine „Invenzioni a violino solo“ (Bologna 1712) genossen zu seiner Zeit hohes Ansehen. Johann Sebastian Bach selbst legitimierte dies durch persönliche Teilabschriften. In den „Motetti [...] per ogni solenità“, die Bonporti Erzbischof Johann Ernst zugedacht hatte, stehen der geistliche Charakter und die vielseitige liturgische Verwendung im Vordergrund.

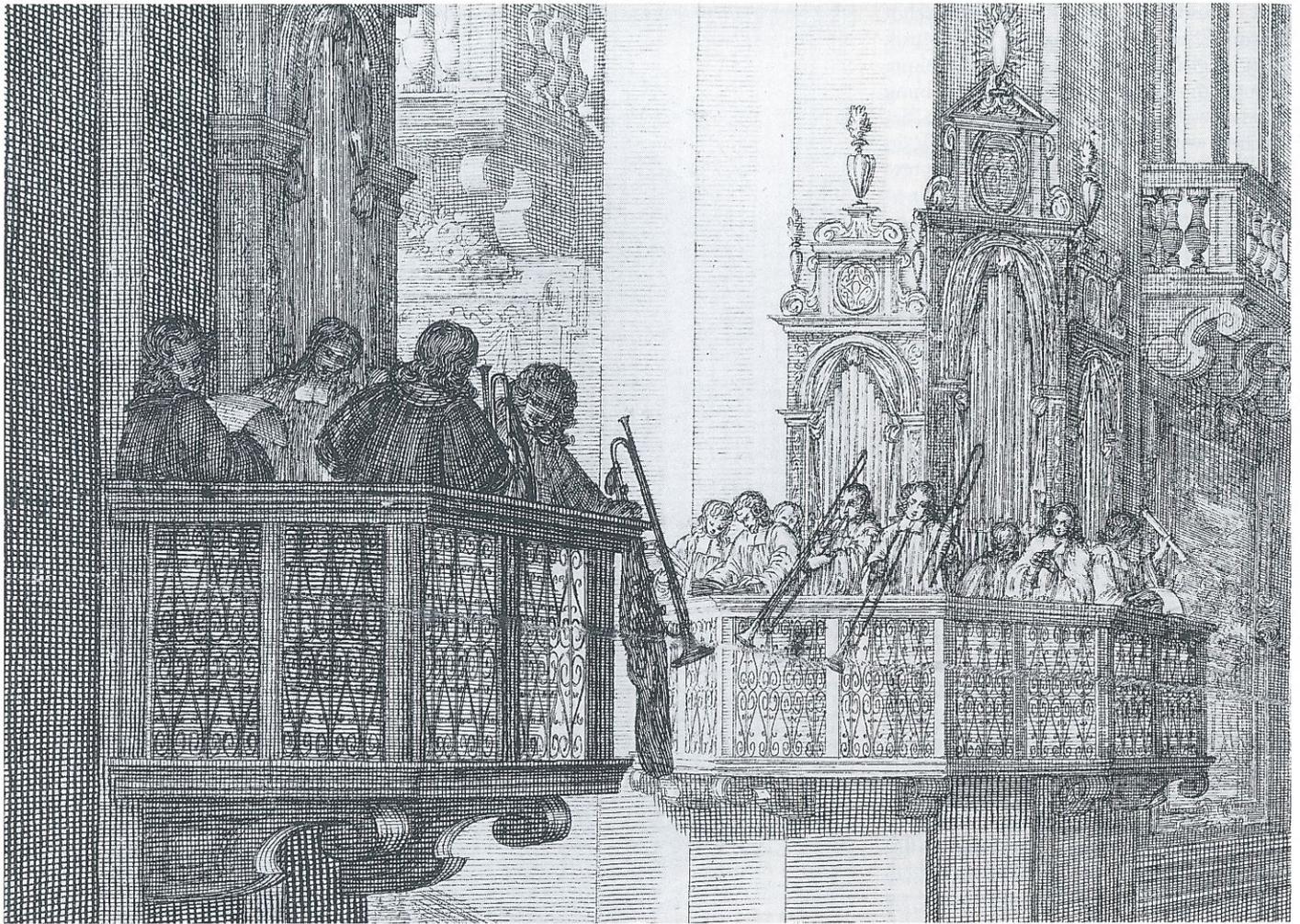


Angesichts dieser fünf Widmungen an Johann Ernst Thun, die einerseits Musik, andererseits Musiktheorie beinhalten, wird man den Vorwurf eines allgemeinen Desinteresses an Musik keinesfalls aufrechterhalten können, sondern man wird tatsächlich von einer Ein- und Beschränkung der Musik auf geistliche Funktionen bzw. weitgehend damit in Verbindung stehende Aufgaben ausgehen müssen.

Erzbischof Johann Ernst bescherte seiner Residenzstadt außerdem eine heute weltberühmte Attraktion, die ebenfalls mit Musik zu tun hat, nämlich das 1695 über Mittelsmänner beim Antwerpener Glockengießer Melchior de Haze gekaufte Glockenspiel für das Residenz-Neugebäude. Leider kennt man die Originalstücke nicht mehr, die mittels der von Hofuhrmacher Jeremias Sauter angefertigten Mechanik und der 1704 fertiggestellten Spielwalze ertönten. Den Komponisten der ersten heute nicht mehr erhaltenen Originalstücke kennen wir zwar nicht, jedoch könnte vielleicht jener erste Hofmusi-

ker, der die immer wechselnden Tonstücke stecken mußte, diese beigeleitet haben. Hoforganist Johann Baptist Khnott dürfte jener erste Betreuer des Glockenspiels gewesen sein; er selbst trat auch als Komponist 1712 mit 20 „Cantaten nach wälscher Art“ an die Öffentlichkeit (7).

Als Max Gandolph vom Domkapitel 1668 zum Salzburger Landesfürsten gewählt worden war, hatte ihm dieses im Artikel 65 der Wahlkapitulation eben dieselbe Forderung gestellt, wie sie nach dem Tode Paris Lodrons als Artikel 64 an Erzbischof Guidobald ergangen war: „Alldieweiln auch die ehr Gottes bey den gottsdiensten neben andern in einer wolbestelten music bestehet, alß will ein hochwürdiges thumbcapitl der zuversicht geliben, der herr erzbischove werde nicht allein gemelte music mit vier bestendigen und, so vil sich thuen last, excellenten stimmen sambt andern norwendigen musicis versehen, sondern auch jedem auß den vicariis chori, so sich bey der music gebrauchen lassen, ein wochentliche praesents nach seinem

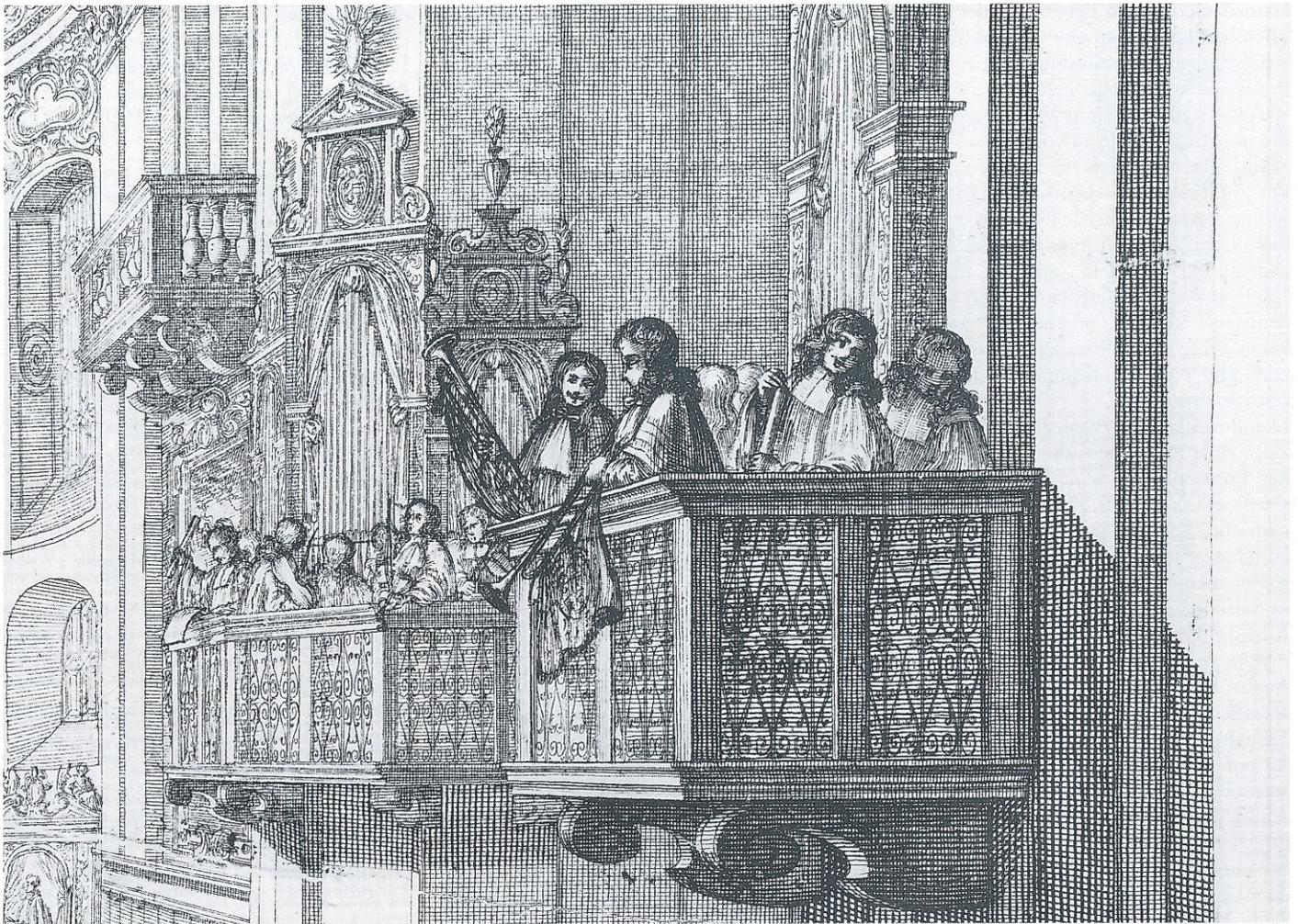


guetbedunkhen, communicatio consilio mit dem herrn thumbdechanten, erfolgen lassen.“ (8) Zweifelsohne war das Kapitel nach dem Tode Paris Lodrons besorgt, daß dessen Nachfolger die umsichtigen Vorkehrungen und beispielhafte Obsorge des Vorgängers in bezug auf die Musik vernachlässigen könnte. Domdechant war im Jahre 1654 – nach der Wahl Guidobald Thuns zum Erzbischof – ein Mann geworden, der im Zusammenhang sowohl mit Heinrich Ignaz Franz Bibers Biographie als auch mit der Überlieferung Salzburger Musikquellen aus dieser Zeit außerhalb Salzburgs von großer Bedeutung war. Karl Liechtenstein-Castelcorn (1624–1696) genoß in hohem Maße das Vertrauen Erzbischof Guidobalds, der ihn als „Consiliarius noster intimus et Camerae nostrae praesidens“ bezeichnete. Das Salzburger Kanonikat erhielt er bereits 1637 als 13jähriger. Seine Studien begann er in Ingolstadt, setzte sie in Salzburg fort und schloß sie 1641 mit einer philosophischen Dissertation ab. Weitere Kanonikate fielen Liechtenstein-Castelcorn in Olmütz (1639) und in Passau (1654) zu. Als ihn das Olmützer Domkapitel 1664 zum Bischof wählte, nachdem er seit 1662 den erst 13jährigen Erzherzog Karl Joseph in den bischöflichen Funktionen vertreten hatte, dachte Karl Liechtenstein-Castelcorn zu-

nächst nicht daran, Salzburg zu verlassen bzw. weder das Salzburger Kanonikat noch das Amt des Domdechanten niederzulegen. Erzbischof Guidobald hätte auch dazu die Zustimmung gegeben, wenn nicht von päpstlicher Seite das Gesuch zurückgewiesen worden wäre. Das Salzburger Kanonikat allerdings behielt Liechtenstein bis zur Resignation im Jahre 1690, ebenso seine Salzburger Residenz, die er allerdings an Kapitelmitglieder weitervermietete. Obwohl er seit seiner Wahl zum Olmützer Bischof Salzburg nie wieder besuchte, stand er mit seinem Verwalter in enger Verbindung, auch das Kapitel informierte ihn regelmäßig über seine Entscheidungen. Mit Erzbischof Max Gandolph selbst verband ihn offensichtlich eine alte Freundschaft. Dieser dürfte Heinrich Ignaz Franz Biber zu verdanken haben, daß sein unerlaubter Abgang von Kremsier im Jahre 1670 keine strafrechtliche Verfolgung nach sich zog. Liechtensteins reger „Gedankenaustausch“ mit Salzburg war vielleicht aber auch mit ein Grund dafür, daß in seine einzigartige Kremsierer Musiksammlung eine Reihe von Musikalien Salzburger Provenienz gelangt war, von denen heute noch 49 Kompositionen vorhanden sind; darin nicht eingerechnet die Abschriften und Originalmanuskripte von Bibers Kompositionen (s. unten).

Mit Andreas Hofer, der von Erzbischof Guidobald zum Nachfolger von Abraham Megerle bestellt worden war, dürfte Liechtenstein in seiner Funktion als Domdechant in engerem Kontakt gestanden haben. Dies mag auch der Grund dafür gewesen sein, daß mit 25 Werken mehr als die Hälfte der nachweislich aus Salzburg stammenden Musikhandschriften Kompositionen Hofers waren. Drei weitere Werke, zwei von Stefano Bernardi und das achtstimmige „Tenebrae“ von Matthias Spiegelger, weisen ebenfalls auf die lebendige Verbundenheit mit dem Musikrepertoire der Salzburger Domkirche hin, das Liechtenstein offensichtlich nicht ganz missen wollte.

Abb. auf Seite 268 und 269: Die Salzburger Hofmusikkapelle um 1670/80 anlässlich eines Pontificalgottesdienstes, auf den Musikeremporen in der Vierung des Salzburger Domes; Detail aus dem auf Seite 305 abgebildeten Stich von Melchior Küsel. Deutlich erkennbar am Ende der hinteren Balkone – mit einer Notenrolle oder einem Stab (?) in der erhobenen rechten Hand für die Zeichen der Einsätze des im Altarraum musizierenden Dom-Chors – der Hofkapellmeister bzw. sein Stellvertreter.



Zu den Glanzstücken der Kremser Musiksammlung zählen allerdings jene Kompositionen von Heinrich Ignaz Franz Biber, die vermutlich über Pavel Josef Vejvanovský nach Kremsier gelangt waren. Vejvanovský stand von 1660/61 bis 1693 in Diensten des Olmützer Bischofs und war in den Jahren 1668 bis 1670 Bibers Berufskollege. Ein enger Kontakt zwischen beiden dürfte auch noch nach Bibers Abgang bestanden haben. Neben mehreren gedruckten Sammlungen sind es vor allem jene 17 großteils instrumentalen Werke Bibers, die sich in Kremsier in Einzelüberlieferung, teilweise sogar in autographischer Abschrift erhalten haben und die für Salzburgs Musikgeschichte von großem Interesse sind, da es sich um Kompositionen handelt, die nachweislich in Salzburg in den siebziger Jahren entstanden sind (9).

In den folgenden Ausführungen sollte nicht nur der Lebensweg Bibers kurz skizziert, sondern auch sein reichhaltiges vokales und instrumentales Schaffen gewürdigt werden, wobei in erster Linie jener Zeitraum von 1670 bis 1704 berührt werden soll, den Biber in Salzburger Hofdiensten zubrachte. Da nur ganz wenige Werke aus der Zeit vor 1670 erhalten geblieben sind, wird man jene Zeitspanne als die wichtigste Phase seines Wirkens anzusehen haben.

Heinrich Biber wurde am 12. August 1644 in Wartenberg (Böhmen) geboren (10). Sein Vater, Martin Biber, stand als „Schütze“ (11) – vermutlich, wie später sein Sohn, ebenfalls in Diensten der Liechtenstein-Castelcorns. Biber dürfte mit Kremsier schon vor seiner nachweisbaren Anstellung (spätestens 1668) in Verbindung gestanden sein. Ein in Kremsier allerdings unvollständig erhalten gebliebenes und datiertes „Salve Regina à 2“ für Sopran, Viola da gamba und Orgel weist in das Jahr 1663. Bibers Ausbildung zu einem der berühmtesten Violinvirtuosen seiner Zeit liegt im dunkeln, ebensowenig läßt sich anhand von Aufzeichnungen und Dokumenten seine schulische Laufbahn belegen; lediglich Vermutungen kann man anstellen. So spricht vieles dafür, daß er eine mittlere jesuitische Schulbildung im näheren Umkreis seines Geburtsortes erhalten haben dürfte. Den Ort seiner eigentlichen musikalischen Ausbildung wird man hingegen wohl in Wien zu suchen haben. Dort findet man die Haupteinflüsse auf seinen instrumentalen und vokalen Kompositionsstil. Als Lehrer wurde von der Forschung stets einhellig Johann Heinrich Schmelzer vermutet, da sich zwischen beiden Komponisten und geschätzten Virtuosen ihrer Zeit viele stilistische Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten aufzeigen

lassen. Schmelzer war seit 1649 kaiserlicher Hofviolinist; sein eigentlicher künstlerischer Aufstieg setzte allerdings erst nach dem Tode Kaiser Ferdinands III. ein, als er als Konzertmeister, Leiter der Instrumentalmusik und „primo Violinista Cappella Cesarea“ in die Dienste Kaiser Leopolds I. übernommen wurde. Aber auch stilistische Einflüsse seitens Antonio Bertali und Antonio Cesti lassen sich im Werk Bibers nachweisen, so daß Wien mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit als Ausbildungsort angenommen werden muß. Ob Biber am Hof der Eggenberger zu Graz tatsächlich tätig war, läßt sich bis dato nicht näher belegen. Lediglich ein einziger Hinweis in einem Brief Schmelzers an Bischof Karl Liechtenstein-Castelcorn, daß nämlich Johann Jakob Prinner und Biber am Hof des jüngeren Fürsten von Eggenberg gearbeitet hätten, deutet konkret darauf hin.

Der genaue Zeitpunkt des Dienstantrittes von Heinrich Biber in Kremsier ist ebenfalls nicht genau zu fixieren. Ein Dienstverhältnis läßt sich lediglich für die Jahre 1668 bis 1670 anhand von Dokumenten belegen. Zweifellos bot sich für Biber in diesen Kremser Jahren vielfach Gelegenheit, das musikalische Angebot und ganz spezielle Vorlieben eines musikinteressierten Hofes

kennenzulernen. So bevorzugte der Bischof offensichtlich solistische Violinmusik in wechselnder Saitenstimmung. Biber hat vermutlich schon damals eine Reihe von Musikstücken für skordierte Violine geschaffen, die in Salzburg dann in seinen ersten Werkzyklus, die sogenannten „Rosenkranzsonaten“, eingebunden wurden (12). Unter den wenigen erhaltenen, nachweislich in Kremsier entstandenen Kompositionen sind die „Sonata Violino solo representativa“ [ca. 1669] und die „Balletti lamentabili à 4“ aus dem Jahre 1670 hervorzuheben – zwei Werke, in denen sich Biber späterer instrumentaler und virtuoser Kompositionsstil abzeichnen beginnt.

Die Beweggründe, weshalb Biber sich im Zuge einer Reise nach Absam zu Jakob Stainer unerlaubterweise nach Salzburg abgesetzt hat, kennen wir nicht. Eine erhoffte finanzielle Besserstellung könnte durchaus ausschlaggebend gewesen sein. Vielleicht war er aber auch gerade zu jenem Zeitpunkt in Salzburg eingetroffen, als der bayerische Kurfürst Ferdinand Maria und dessen Gemahlin dem Salzburger Erzbischof vom 24. August bis 9. September 1670 einen Besuch abstatteten. Dieser Besuch wäre eine passende Gelegenheit gewesen, sich vor dem Kurfürsten hören zu lassen. Ein Angebot des Salzburger Landesfürsten könnte im Anschluß daran Biber bewegen haben, in Salzburg zu bleiben. Ein solches Angebot des Salzburger Landesfürsten muß es spätestens dann im Jahre 1671 gegeben haben, denn Ende dieses Jahres läßt er sich als Mitglied des Salzburger Hofstaates anhand von Dokumenten nachweisen. Vermutlich war Biber in diesem Jahr, im Rahmen des Gegenbesuches des Salzburger Metropolit in München, schon im begleitenden Hofstaat vertreten; er hätte dabei erneut Gelegenheit gehabt, sich vor dem Kurfürsten mit seiner Kunst hören zu lassen. Tatsache ist, daß Biber nach Aussage seines Sohnes am bayerischen Hof hoch geschätzt war und daß ihm beide Kurfürsten, Ferdinand Maria und Maximilian II. Emanuel, eine goldene Kette samt Medaillon in Ansehung seiner musikalischen Kenntnisse verehrten (13).

Als erste von insgesamt fünf Erzbischof Max Gandolph gewidmeten Sammlungen instrumentaler Musik entstand der Zyklus der „Rosenkranz- oder Mysterien-Sonaten“, der in einer kalligraphisch ausgeführten Handschrift überliefert ist, die sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek befindet (14). Er zählt zu den bedeutendsten und heute wohl bekanntesten Sammlungen mit solistischer Violinmusik des Hochbarock. Wir kennen zwar den konkreten bzw. zeitlich festlegbaren Entstehungsanlaß nicht, dürfen aber davon ausgehen, daß dieser in die Zeit zwischen 1670 und 1676 fällt und daß Max Gandolphs große Marienverehrung – sie wird im Vorwort in besonderer Weise hervorgehoben (15) – dafür ausschlaggebend war. (Vgl. Abb. S. 265)

Die weiteren vier Max Gandolph gewidmeten, nun im Druck vorgelegten Sammlungen erschienen bei Johann Baptist Mayr in Salzburg und bei Endter bzw. Lohner in Nürnberg in den Jahren 1676 bis 1682/83:

Die erste Sammlung von 1676 – mit den „Sonatae, tam aris, quam aulis servientes“ – weist bereits im Titel auf ihre Bestimmung hin, auf Musik, die sowohl kirchlichen als auch höfischen Zwecken diene. Sie enthält in einem ersten Teil zwölf Sonaten in unterschiedlicher Besetzung – zu acht, sechs und fünf Stimmen –, wobei die instrumentale Zusammensetzung ebenfalls zwischen reiner Streicher-Besetzung und Streicher-Besetzung mit einer Trompete bzw. zwei Trompeten nuanciert. In den zweiten Teil der Sammlung wurden zwölf zwei- bzw. dreigliedrige Sätze „a due“ für zwei Clarini aufgenommen, die den „Hof- und Feldtrompetern“ als Gebrauchsmusik für das tägliche Blasen „unter der Hof-Tafel“ recht willkommen gewesen sein dürften (16). Als fürstlichem Repräsentationsinstrument räumte man dem Stand der Hoftrompeter stets hohen Stellenwert ein. Max Gandolph stattete sie sogar mit zwölf ziervergoldeten silbernen Trompeten samt Mundstücken aus, die diesen zu „feyerlichen Begebenheiten [. . .] aus der Silberkammer verabfolgt“ wurden (17). Wohl zu den interessantesten Beispielen für doppelchöriges Musizieren in zwei Trompeterchören zählt Biber „Sonata Sti Polycarpi“. Die Namensgebung dieser im Musikarchiv zu Kremsier überlieferten Sonata à 9 deutet auf ein Auftragswerk hin, das Erzbischof Max Gandolph für die Feierlichkeiten in Verbindung mit der Weihe seines leiblichen Neffen Polycarp zum Bischof von Gurk am 2. April 1674 vergeben hatte. Ob sie für die Weihefeierlichkeiten im Dom oder zum „Anblasen der Hoftafel“ bestimmt war, läßt sich aus der Komposition selbst nicht ermitteln.

Die zweite, Max Gandolph gewidmete Sammlung, die „Mensa sonora seu Musica instrumentalis“, 1680 ebenfalls bei Johann Baptist Mayr in Salzburg erschienen, umfaßt sechs Suiten für Violine, zwei Violen, Violine und Cembalo. Sowohl der lateinische als auch der deutsche Originaltitel gibt Aufschluß über den Verwendungszweck der Kompositionen: „Die Klingende Taffel oder Instrumentalische Taffel-Music mit frisch lautenden Geigen-Klang.“ Die sechs fünf- bis siebensätzigen Folgen von Tänzen und tanzfreien Teilen weisen, wie die „Harmonia artificiosa-ariosa“ von 1696, ausschließlich auf höfische Verwendungszwecke hin. Daß Folgen von Tanzsätzen aber nicht nur auf den Hof beschränkt bleiben mußten, zeigen uns die bereits erwähnten „Rosenkranz-Sonaten“, die sowohl für die „Kammer“ als auch für außerliturgische Andachten oder Gebetsübungen in Bruderschaftskreisen oder in den Marianischen Kongregationen an der Salzburger Universität bestimmt waren, denn auch sie setzen sich aus einer Folge von Tänzen und tanzfreien Teilen zusammen.

Anmerkungen:

(9) Jiří Sehnal, *Heinrich Biber's Beziehungen zu Kremsier*. In: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll*. Hg. von Wolfgang Gratzner und Andrea Lindmayr. Laaber (1992), S. (315–) 327.

(10) *Die Taufbucheintragung weist nur den Vornamen Heinrich auf; in seiner Korrespondenz unterzeichnet Biber stets mit „Heinrich Franz Biber“*. Der dritte Vorname Ignatius findet sich nur in abgekürzter Initiale in den Widmungsdrucken.

(11) *Nach Grimm und Schmeller wohl in der Bedeutung von Polizeiaufseher, Söldner, Amtsknecht oder ganz allgemein ein für die Sicherheit einer Stadt angestellter, umhergehender, mit einem Schießgewehr ausgestatteter Wächter*. Vgl. Johann Andreas Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch (Neudruck der Ausgabe München 1877)*, Aalen 1966, Sp. 493. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch Band 15 (Nachdruck des Bandes 9 der Ausgabe Leipzig 1899)* (München 1984), S. 2125ff.

(12) Vgl. dazu die Ausführungen von Eric Th. Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber (Studies in Musicology. 95.)* Ann Arbor (1987), S. 189.

(13) Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte . . . Hamburg 1740*. Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 24f.

(14) *Ob es sich um ein Autograph oder um eine Kopisten-Abschrift handelt, konnte bis dato nicht eindeutig geklärt werden. Fest steht lediglich, daß es sich um die Widmungshandschrift an Max Gandolph handelt. Eine Faksimile-Ausgabe der Handschrift Mus. Ms. 4123 erschien in den „Denkmälern der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben.“ Band 1, Bad Reichenhall 1991.*

(15) *Mit der Erbauung der Wallfahrtskirche Maria Plain und deren Weihe im Jahre 1674 setzte Max Gandolph zweifellos den deutlichsten Akzent seiner von Zeitgenossen immer wieder hervorgehobenen Marienverehrung.*

(16) *In einem Gutachten des letzten fürsterzbischoflichen Oberstallmeisters Leopold Graf Kuenburg vom 15. September 1803 werden Dienstverrichtungen der Hof- und Feldtrompeter aus jener Zeit angeführt, als sich diese aus zwölf Trompetern und zwei Paukern zusammensetzten: „[. . .] Zwey musten täglich bey Hofe den Morgensegen blasen, so wie auch unter der Hof Tafel, zu welcher Ein Trompeter mit dem Porçel das Zeichen geben mußte, Stücke und Aufzüge, fögliche waren täglich drei im Dienste, welche dann von 8 zu 8 Tügen gewechselt wurden. [. . .] An den sogenannten Festi Pallii Tügen mußten alle Trompeter und die 2 Pauker in 2 Chören vertheilt, verschiedene Aufzüge im Residenzhof vor der Tafel blasen.“ Zitiert nach Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*. Phil. Diss. Salzburg 1972 (mschr.), S. XXIf.*

(17) *Von zwei Trompeten wissen wir, daß sie samt zwölf Mundstücken im Juni 1775 „in die Münz“ gelangten; wohin die restlichen zehn verschwanden, ist unbekannt. (Ebd.)*

Abb. auf Seite 271: Porträtstich von Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg anlässlich seiner Ernennung zum Kardinal 1686. Stecher: Jacques Blondeau; über den Plattenrand beschnitten, 207 x 151 mm. UBS G 443 I.

Zusammen mit den „Rosenkranz-Sonaten“ zählen die vom Salzburger Kupferstecher Thomas Georg Höger gestochenen und 1681 bei Lohner in Nürnberg verlegten „Sonatae Violino solo“ zu den bedeutendsten Sammlungen von Violinliteratur des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen. Den „Sonatae“ von 1681 gehen nur die Sonaten von Johann Heinrich Schmelzer in Wien (1664) und Johann Jakob Walther in Dresden (1676) voraus. Biber stand vermutlich zu dieser Zeit bereits im Zenit seiner künstlerischen Laufbahn; als Zeichen dafür kann sowohl die Eingabe an den Kaiser um Erhebung in den Adelsstand gewertet werden, die allerdings erst im zweiten Anlauf neun Jahre später gelang, als auch die Aufnahme seines Porträts in die Sonatensammlung von 1681, das der Salzburger Münzschneider Paul Seel fertigte und das in einem vom Sonatendruck unabhängigen Kupferstich, versehen mit einem Lobspruch Nürnberger Musikfreunde, in Umlauf gebracht wurde. (Vgl. Abbildung 267). In seiner Vorrede versucht Biber die ungewöhnliche Besetzung ausführlich zu rechtfertigen, wobei er unverkennbar Schmelzers Widmungstext von 1664 aufgreift, diesen aber durch noch gelehrsamere Sprachkünsteleien zu überbieten sucht (18).

Vermutlich schon im darauffolgenden Jahre 1682 erschien anlässlich des 1100. Jubiläumjahres der Gründung des Erzstiftes wiederum in Nürnberg die letzte der fünf Max Gandolph gewidmeten Sammlungen, das „Fidicinium sacro-profanum, tam choro, quam foro, pluribus fidibus concinnatum“ (19). Mit dieser Sammlung von zwölf Sonatae à 5 bzw. à 4 knüpft Biber an seine erste gedruckte Sammlung von 1676 an. Eine Zuordnung bestimmter Stücke nach ihrer im Titel angeführten Bestimmung läßt sich jedoch nicht treffen. Ähnlichkeiten des „Fidiciniums“ mit Georg Muffats „Armonico tributo“, der seine Entstehung dem gleichen Anlaß verdankt, sind nicht zu übersehen, nicht nur in der Besetzung der ersten sechs Sonaten für zwei Violinen, zwei Violen und Basso continuo, sondern auch in formalen und kompositionstechnischen Ansätzen. Allerdings das von Muffat im „Armonico tributo“ erstmals auch in Druckausgaben angewandte Concerto-grosso-Prinzip mit den Anweisungen *Soli* für das Concertino und *Tutti* für das Concerto grosso in den Einzelstimmen kennt Biber noch nicht.

Bibers Arbeitsleistung in diesen drei Jahren – von 1680 bis 1682 – ist gewaltig, denn zu diesen drei letztgenannten jeweils in Jahresfrist erschienenen gedruckten Sammlungen trug Biber zu den Jubiläumsfeierlichkeiten mit zwei kirchenmusikalischen Kompositionen bei, die ihresgleichen in der gesamten



Musikliteratur suchen, nämlich mit Messe und Hymnus „Plaudite tympana“ zu 53 Stimmen. Beide Werke wurden bei ihrer Auffindung fälschlich dem römischen Kirchenkomponisten und päpstlichen Kapellmeister Orazio Benevoli (1605–1672) zugeschrieben, außerdem unterlag man im Hinblick auf deren Zweckbestimmung einem weiteren Irrtum, indem man die Kompositionen mit der Einweihung der Salzburger Domkirche im Jahre 1628 in Verbindung brachte. Neue Forschungen ergaben, daß als Autor nur Heinrich Ignaz Franz Biber und als Anlaß lediglich das 1100-Jahre-Jubiläum der Gründung des Erzstiftes Salzburg durch den hl. Rupert in Frage kommen könne. Die erhalten gebliebene überdimensionale Partitur mit den Maßen 82 mal 57 cm – heute im Salzburger Museum Carolino Augusteum verwahrt – weist in 54 Notensystemen, un-

terteilt in sieben Chöre, folgende Disposition auf: Choro I: „8 voci in concerto“ (2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenöre, 2 Bässe) und Orgel – Choro II: 2 Violinen, 4 Violen – Choro III: 2 Oboen, 4 Flöten, 2 Clarini – Choro IV: 2 Cornetti, 3 Posaunen – Choro V: „8 voci in concerto“ (2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenöre, 2 Bässe) und Orgel sowie 2 Violinen, 4 Violen – Loco I: 4 Trombe und Tympani – Loco II: 4 Trombe und Tympani – als letztes System die Basso-continuo-Stimme. Die Zuschreibung basiert einerseits auf quellenkritischen Untersuchungen der Partitur und andererseits auf überzeugenden stilistischen Untersuchungen (20). Dieses „Unikum der gesamten Musikliteratur“, in dem Hugo Leichtentritt einen Urahn des Berliozschen Requiems zu erkennen vermeint, wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zum elften Säkulum des Erzstiftes Salzburg zwischen 18. und

25. Oktober 1682 im Salzburger Dom aufgeführt. Die Verteilung der fünf bzw. sieben Chöre auf die vier Pfeileremporen und das Presbyterium mag in ähnlicher Weise, wie wir sie der um 1675 entstandenen und dem Erzbischof dedizierten Kupferradierung des Dom-Innenraumes von Melchior Küssel entnehmen können, erfolgt sein. (Vgl. Abb. S. 305)

Gemessen an der Kürze der Mitteilungen von Biber Sohn über seinen Vater, die dieser Johann Mattheson für dessen „Ehrenpforte“ (1740) zukommen ließ, muß tatsächlich das Jahr 1682 für Biber ein überaus erfolgreiches, ein Jahr voll kompositorischer Aktivitäten gewesen sein, wenn der Autor einen so ausführlichen Hinweis auf dieses Jubeljahr gibt: „Sein erster Herr hieß Maximilian Gandolf, ein Graf von Kienburg, Erzbischoff zu Salzburg und Cardinal. Zu seiner Zeit wurde 1682. durch das ganze Land ein grosses Jubeljahr gehalten, weil es gleich 1100. Jahr, daß der S. Rubert das Salzburgische Bischofthum gegründet hatte.“ (21) Dieses Jubeljahr war in der Tat ein großes Ereignis; neben Biber publizierten Georg Muffat, der seinen Studienaufenthalt in Rom gerade wegen dieses Anlasses abbrechen mußte, bei Johann Baptist Mayr in Salzburg seinen „Armonico tributo“ und Andreas Christoph Clamer seine „Mensa harmonica“. Aber auch Johann Baptist Mayr selbst, der sich als Verleger und Drucker der großzügigen Förderung des Erzbischofs erfreuen konnte, trug dem Anlaß Rechnung, indem er einen prachtvollen „Canon Missae“-Druck vorlegte und im darauffolgenden Jahr mit seinem ehrgeizigsten, größten und umfangreichsten Druckprojekt an die Öffentlichkeit trat, „desgleichen im Röm: Reich noch nie gesehen worden“, mit dem „Psalterium Romanum“ (vgl. Abb.) und dem „Hymnarium Romanum“ (vgl. Abb.) in Großfolio. Seine hochgestellten Erwartungen für den Verkauf – er hoffte die „auflauffenten Unkosten [...] in weniger Zeit mit Nutzen widerum“ geben zu können – sollten indes nicht in Erfüllung gehen, ja das Projekt geriet sogar zu einem unglaublichen Desaster, allerdings weniger für Mayr selbst als vielmehr für die erzbischöfliche Kasse und die als Geldgeber herangezogenen Kirchen. Diese hatten nämlich für die Herstellungskosten in Höhe von beinahe 10.000 Gulden, was einem heutigen Geldwert von etwa 10 bis 15 Millionen Schilling entsprechen dürfte, aufzukommen. Einer der Gründe für dieses Desaster war die viel zu hohe Auflage von 500 Exemplaren pro Titel. Vierzig Jahre später waren vom Psalterium noch 342 brauchbare und 29 unbrauchbare Exemplare vorhanden (22). Johann Baptist Mayr war zweifellos ein exzellenter Geschäftsmann, der die Gunst der Stunde zu nutzen wußte. Sein Druck- und Verlagshaus florierte, zog bedeutende Schriftsteller der Zeit nach Salzburg und gehörte zu den wichtigsten Publikationszentren der Barockzeit in Österreich. So hielt sich der Ka-

puzinerpater Procopius von Templin (um 1609–1680) an die zehn Jahre in Salzburg auf, um bei Mayr vor allem sein Predigtwerk zu veröffentlichen (23). Nicht vorher und keinesfalls nach ihm stand der Notendruck und Musikalienverlag in Salzburg in so großer Blüte, aus seiner Offizin gingen Biber's „Sonatae tam aris quam aulis“ (1676), die „Mensa sonora“ (1680) und die „Vesperae longiores ac breviores“ (1693), Andreas Hofers „Ver sacrum“ (1677), Andreas Christoph Clamers „Mensa harmonica“ (1682), Georg Muffats „Armonico tributo“ (1682) und „Apparatus musico-organisticus“ (1690) hervor; ebenfalls bei Johann Baptist Mayr erschienen die drei musiktheoretischen Werke Johann Baptist Sambers: „Manuductio ad organum“ (1704), „Continuatio ad manuductionem organicam“ (1707) und „Elucidatio musicae choralis“ (1709).



Mit dem Tod Erzbischof Max Gandolphs im Jahre 1687 endete am Salzburger Hof eine Musikkultur, die in besonderer Weise vom höfischen Ambiente getragen wurde. Max Gandolphs Nachfolger Johann Ernst Thun setzte andere Schwerpunkte. So waren Komponisten angehalten, in erster Linie für den sakralen Bereich Musik beizustellen. Georg Muffat publizierte 1690 seinen „Apparatus musico-organisticus“ noch in Salzburg bei Mayr und präsentierte ihn 1690 Kaiser Leopold I. in Augsburg anlässlich der Wahl Josephs I. zum römischen König. Obwohl die Ausgabe von Erzbischof Johann Ernst finanziell gefördert wurde, widmete er sie Kaiser Leopold I.; sie stellt ein außergewöhnliches Dokument dafür dar, daß von Salzburg in den letzten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nicht nur durch Biber's Publikationen Impulse zur Entwicklung der Violinmusik ausgegangen waren, sondern daß auch in Salzburg durch Muffats „Apparatus“ ein tragendes Fundament süddeutsch-österreichischer Orgelmusik geschaffen werden konnte.

Abb. auf Seite 272: Titelblatt der Hymnensammlung, Salzburg 1685, Joh. Bapt. Mayr, Konsistorialarchiv Salzburg.

Abb. auf Seite 273: Titelblatt der Antiphonensammlung, Salzburg 1682, Joh. Bapt. Mayr, Konsistorialarchiv Salzburg.

Anmerkungen:

(18) Vgl. dazu das Vorwort von Manfred Hermann Schmid zur Faksimile-Ausgabe, die als Band 3 der „Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben“ (Bad Reichenhall 1991) erschien.

(19) Die Sammlung erschien in Nürnberg bei Wolfgang Moritz Endter ohne Jahresangabe. Da sie 1683 in Messekatalogen in Frankfurt und Leipzig angezeigt wurde, darf man annehmen, daß zumindest die Widmung bereits im vorangegangenen Jahr erfolgt war. Allerdings fehlt in der Ausgabe ein ähnlicher Hinweis wie in Muffats „Armonico tributo“, wo im Titel ausdrücklich hingewiesen wird: „per la Centenaria memoria della fondatione del Arcivescovato“.

(20) Ernst Hintermaier, „Missa Salisburgensis“ Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung, in: *Musicologica Austriaca* I (1977), S. 154–196.

Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber* (Studies in Musicology. 95.) Ann Arbor: UMI (1987).

(21) Vgl. Anm. 13.

(22) Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg. Teil I Die gedruckten und handschriftlichen liturgischen Bücher, bearbeitet von Franz Wasner unter Mitarbeit von Stefan Engels und Ernst Hintermaier (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte. 3.) Salzburg 1992, S. 55ff.

(23) Abraham a Santa Clara ließ zur gleichen Zeit mehrere seiner Werke bei der Konkurrenz, dem „Landschafts- und Stadtbuchdrucker“ Melchior Haan, drucken.

(24) Leider fehlt für das 17. Jahrhundert der Großteil der Gehaltsakten.

(25) Im Gegensatz zu ihrer drei Jahre jüngeren Schwester Anna Magdalena ist über Maria Cäcilia nur das Taufdatum und ihre Beziehung zum Klarissen-Kloster in Meran bekannt. Auf einem Exemplar der „Sonatae Violino solo“ (1681) im Besitz des Stiftes Nonnberg findet sich der Besitzvermerk „M. Cäcilia a Bibern O. S. C. Meran“.

(26) Konsistorialarchiv Salzburg.

(27) Archiv der Erzabtei St. Peter Salzburg.

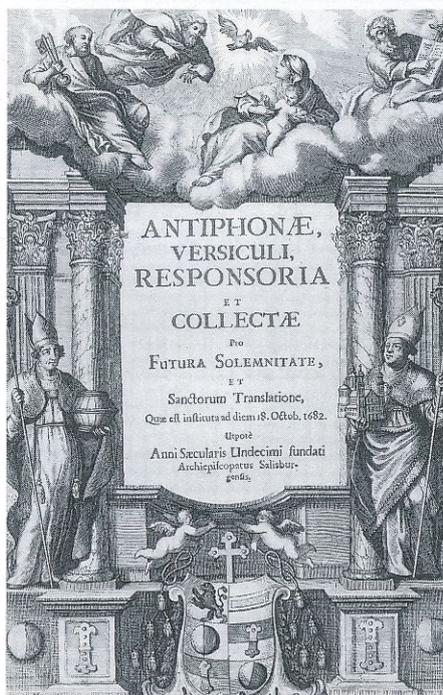
(28) Sibylle Dahms, Neues zur Chronologie der Opern von Biber und Muffat, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), S. 365–367.

Das Jahr 1690 kann als Zäsur angesehen werden, zumal in diesem Jahr zumindest zwei Ereignisse zusammentrafen, die Salzburger Musikleben in besonderer Weise berührten: Muffat verabschiedet sich mit seinem zweiten Salzburger Opus, dem „Apparatus musico-organisticus“, und nimmt das ihm offerierte Hofkapellmeisteramt in Passau, wenn auch zögernd, an. Die Gründe, weshalb er Salzburg den Rücken kehrte, kennen wir im einzelnen nicht. Hinweise wie, es hätte „der böshafte Neyd seine giffte Zähne auff uns gespitzt“ (Instrumental-Music, Passau 1701) oder seine Musik hätte „deß Hasses allzuwüdriges Ungewitter erfahren“ (Florilegium primum, Passau 1695), deuten allerdings recht eindeutig auf Gründe hin, sich nach anderen Diensten umzusehen.

Im gleichen Jahr erhält Biber sein Adelsdiplom. Ob es reiner Zufall war, daß beide Ereignisse in jenem Jahr zusammentrafen, oder ob ein Zusammenhang zwischen beiden bestand, wird man nur schwer entscheiden können. Ausschließen muß man, daß Erzbischof Johann Ernst selbst Neid- und Haßgefühle gegenüber Muffat gehegt hätte. Im Gegenteil, 1686 übernahm Johann Ernst, noch Bischof von Seckau, die Patenschaft für einen Sohn Muffats. 1687 wird Muffat mit der Komposition der Oper „Le Fatali Felicità di Plutone“ beauftragt, die anlässlich der Palliumsübergabe an Erzbischof Johann Ernst im Universitätstheater aufgeführt wurde. Man wird also nicht fehlgehen in der Annahme, daß Biber selbst es gewesen sein könnte, der Muffat zum Fortgang bewog. Eine Vorstellung von Bibers Selbstwertgefühl, gepaart mit Ehrgeiz und der Gabe, sich ins rechte Licht zu rücken, gewinnt man aus den schriftlichen Anträgen an Kaiser Leopold I. um Erhebung in den Adelsstand, wenn es dort heißt: Der Kaiser pflege diejenigen mit Privilegien und Standeserhöhung auszuzeichnen, „welche sich mit vortrefflichen Thaten, oder Künsten und Bezeugungen ihres von Gott verlichenen Talenth vor andern sich distinguir machen“. Biber fährt fort: „Ich auch durch meine wenige Application in der Music dahin kommen, daß mein Nahm bey vielen großen Höffen bekandt [. . .]“ ist. Am 7. Juli 1690 erfolgte schließlich, nachdem seinem ersten Ansuchen im Jahre 1681 kein Erfolg beschieden war, die Erhebung in den „rittermäßigen Adelsstand“. Biber führte vermutlich bereits seit 1681 ein Familienwappen, das im Zuge der Adelsverleihung dann gebessert wurde.

Im Falle von Erhebungen in den Reichsadelsstand folgte in der Regel kurze Zeit später die vom Salzburger Erzbischof ausgesprochene Ernennung zum Truchseß. Biber erhielt diesen Titel am 3. November 1692 verliehen. Damit hatte Biber in relativ kurzer Zeit den Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Karriere erreicht; andere Spitzenpositionen blieben ihm im Erzstift Salzburg ob seines weltlichen Standes verwehrt. Nicht minder erfolgreich verlief seine berufliche Laufbahn:

1678 zum Vizekapellmeister ernannt, avancierte er in der Nachfolge Andreas Hofers schließlich 1684 zum Hofkapellmeister. Sein Aufstieg spiegelt sich indes um vieles deutlicher in den Zahlen seiner Bezüge und in den Naturalbezügen. So stieg die Besoldung von monatlich 18 Gulden im Jahre 1672 auf 60 Gulden spätestens im Jahre 1696. Zur freien Wohnung im Mauthaus kam ein Weindeputat von täglich zwei Viertellitern österreichischen Weines und zwei Semmeln im Wert von jährlich 116 Gulden 10 Kreuzer und ein Holzdeputat im Wert von jährlich 16 Gulden; dies entspricht unter Zugrundelegung eines Wertes von ca. 1500 S für einen Gulden einem Monatsgehalt von mehr als 100.000 S. Unberücksichtigt blieb dabei die freie Dienstwohnung. Damit war Biber Salzburgs bestbezahlter Hofmusiker im 18. und ver-



mutlich auch im 17. Jahrhundert (24). Seine Vermählung mit Maria Weiß am 30. Mai 1672 in der Schloßkapelle zu Hellbrunn brachte ihm und seiner Familie ebenfalls Vermögenszuwachs, da diese aus dem väterlichen Erbe eine Mühle in Hallein übernahm. Von Bibers elf Kindern überlebten offensichtlich nur vier das Kindesalter; die beiden Söhne, Anton Heinrich (1679–1742) und Carl Heinrich (1681–1749), ergriffen die Musikerlaufbahn und fanden am Salzburger Hof als Violinisten Anstellung. Carl Heinrich, zweifellos der begabtere, hielt sich im Todesjahr seines Vaters in Rom zu Studienzwecken auf, trat aber noch im gleichen Jahr in den Salzburger Hofdienst und stieg 1714 zum Vizekapellmeister und 1743 zum Hofkapellmeister auf.

Die beiden Töchter Bibers, Maria Cäcilia (1674–?) und Anna Magdalena (1677–1742), traten in Klöster ein, erstere in den Konvent der hl. Clara in Meran und letztere in das Stift Nonnberg (26).

Biber starb in der Nacht vom 3. zum 4. Mai 1704, zwischen 23 und 1 Uhr, nach viertägiger Krankheit. Offensichtlich nur am Nonnberg hat man davon Notiz genommen (29). In den entsprechenden Eintragungen im Sterbebuch der Dompfarre (26) und im Begräbnisbuch von St. Peter (27), wo er begraben wurde, hat man seinem Stand in keiner Weise Rechnung getragen; es finden sich dort weder Hinweise auf seinen adeligen Stand, einschließlich der Truchseß-Würde, noch ist seine Stellung als hoher Hofbeamter entsprechend hervorgehoben. Ob daraus Rückschlüsse zu ziehen sind, bleibe dahingestellt.

Biber hat über dreißig Jahre lang das musikalische Geschehen in Salzburg zielbewußt geprägt, sei es am Hof selbst, in der Domkirche, im Stift Nonnberg oder am Universitätstheater. Ohne Zweifel ist seine Instrumentalmusik dank der Drucklegung am komplexesten überliefert, im geistlichen Vokalwerk sind nur einige wenige Verluste zu beklagen, im Bereich der weltlichen Vokalwerke für das Hof- und Universitätstheater sind indes die Verluste besonders schmerzhaft, da von nachweisbaren 17 Titeln nur die Musik zum Drama musicale „Chi la dura la vince“ (nach einem Text von Francesco Maria Raffaelini) erhalten geblieben ist; ähnlich wie der „Rosenkranz-Sonaten“-Zyklus ist auch die Oper in einer Widmungshandschrift, die 1839 dem städtischen Museum geschenkt wurde, auf uns gekommen. Die dreiaktige Oper in 42 Szenen greift den Arminius-Stoff auf und dürfte zwischen Dezember 1690 und Mitte 1692 aufgeführt worden sein (28).

Subjektive Wertungen künstlerischer Leistungen sind und bleiben stets problematisch. Allein es gibt auch objektive Kriterien, die Beurteilungen von Kunstwerken auf eine fundierte Basis stellen. Ein Kriterium ist sicherlich die Frage nach dem, was der jeweilige Künstler für die Weiterentwicklung seiner Kunst geleistet hat. Ein anderes Kriterium mag jenes sein, ob ein Funke von Genialität zu spüren ist, der sich meist darin äußert, ob das Werk vom Interpreten, vom Musikkenner angenommen wird. Beides trifft im Fall Biber zu, da er einerseits die Entwicklung der Violinmusik nachhaltig beeinflusste und andererseits sich seine Instrumentalmusik, vor allem seine Musik für Solovioline, bei Interpreten und Musikfachkundigen zunehmender Wertschätzung erfreuen kann. Hinsichtlich der Vielfalt und Quantität seiner Kompositionen – sein Werk deckt mehr oder minder alle zu seiner Zeit gepflogenen Werksgattungen ab – ist Biber über Muffat zu stellen. Biber betrat in seiner Solo-Violinliteratur Neuland, vor allem auf dem Gebiet der Violintechnik, und gab dadurch der solistischen Violinmusik einen starken Impuls zur Weiterentwicklung. Biber zählt wie Johann Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart zu den tragenden Säulen Salzburger Musikkultur.