© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Salzburgs Barockfürsten — Mäzene höfischer und geistlicher Musik

Von Ernst Hintermaier

Kaum ein Epochenwechsel bewirkte in der Entwicklung der abendländischen Musik einen so nachhaltigen Wandel wie jener zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als sich der monodische und konzertierende Stil auszubreiten und jegliche höfische und geistliche Musikpflege und Musizierpraxis zu beeinflussen begann.

Die mit dem monodischen Stil beginnende Entfaltung der Oper fand mit Claudio Monteverdis „Orfeo" einen ersten Höhepunkt. Dass Salzburg mit diesem 1607 in Mantua erstmals aufgeführten und 1609 in Venedig im Druck erschienenen Werk in Verbindung zu bringen ist, wurde zwar immer vermutet, jedoch erst vor etwa zwanzig Jahren endgültig bestätigt[1]. Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems stand mit dem Gonzaga-Hof nicht nur in brieflichem Kontakt, sondern hielt sich auch mehrmals vor seiner Wahl zum Salzburger Erzbischof dort auf. Die vor Ort geknüpften Kontakte zu Mantuaner Hofsängern dürften von Markus Sittikus ab 1612 in Salzburg intensiviert worden sein. Neben anderen sind es vor allem zwei, die den Salzburger Erzbischof bewogen und ermutigt haben dürften, in seiner Residenz im Jahr 1614 ein Hoftheater nach italienischen Vorbildern zu errichten und dieses mit „brandneuen„ Werken bespielen zu lassen. Beide Sänger standen mit Claudio Monteverdi in engster Verbindung: Francesco Rasi zählte als Komponist, Dichter und Interpret vieler Gesangspartien in Opern Monteverdis zu den bedeutendsten Vertretern des *stile nuovo* und kann durchaus mit Giulio Caccini verglichen werden, der mit „Le nuove Musiche" (Florenz 1601) wesentlich zur Entwicklung des konzertierenden Stils beitrug[2]. Rasi hielt sich im Dezember 1612 kurz in Salzburg auf und widmete damals dem Erzbischof eine gewiss vor Ort konzipierte Sammlung geistlicher und weltlicher Kompositionen, die zu den frühesten außerhalb Italiens überlieferten Beispielen monodischer Musik zählen.

Als weiterer Protagonist ist Monteverdis Schüler Francesco Campagnolo zu nennen, der von Ende 1616 bis 1619 in Salzburger Diensten stand, allerdings nicht als gewöhnliches Mitglied der Hofmusikkapelle, sondern als Höfling — als *corteggiano* — zur ganz persönlichen Bedienung des Fürsten bestellt. Er dürfte vermutlich der wichtigste Berater des Salzburger Fürsten in Fragen der Musik und des Theaters gewesen sein. Die vom Bruder des Erzbischofs aus Hohenems 1616 geäußerten Beschwerden, dass der Fürst „wider ihre Reputation selbst große Zeit mit Preparierung solcher Comedien unter diesem Gesindel zubringe"[3], könnten sich durchaus auf Campagnolo selbst und seinen Freundes- und Künstlerkreis bezogen haben.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Die Begeisterung für theatralische Musik fand bei Markus Sittikus' Nachfolger Paris Lodron keine vergleichbare Wertschätzung. Sein Interesse galt in vermehrtem Maße neuerlich, wie schon unter Erzbischof Wolf Dietrich, der geistlich-liturgischen Musik. Im Zusammenhang mit der Weihe der neuen Domkirche wird darauf noch zurückzukommen sein. Eine so ausgeprägte Theaterleidenschaft, wie sie Erzbischof Markus Sittikus zeigte, lässt sich bei keinem der späteren Salzburger Erzbischöfe finden. Eine einzige Ausnahme mag Erzbischof Franz Anton Fürst Harrach gewesen sein. Seine Begeisterung für Oper und Oratorium geht sehr wahrscheinlich auf seine Wiener Zeit zurück. Von Kaiser Leopold I. 1702 zum Bischof von Wien ernannt, hat er vermutlich am regen musikalischen Leben des Kaiserhofs teilgenommen. Seine Verbindung zu Antonio Caldara, die sich schon 1712 anbahnte, also noch vor dessen Ernennung zum kaiserlichen Vizekapellmeister, zeugt von seinem großen Interesse an theatralischer Kunst. Im Zeitraum von 1716 bis 1728 komponierte Caldara für den Salzburger Hof 16 Opern und Oratorien und dürfte mindestens weitere neun dramatische Vokalwerke als Wiederholungen nach Salzburg gebracht haben. Zwei müssen hier namentlich angeführt werden: das Dramma pastorale per musica „Dafne", im Juli 1719 von Caldara vollendet und in Salzburg an einem der Namenstage des Erzbischofs (13. Juni oder 4. Oktober) entweder im selben oder im nächst folgenden Jahr aufgeführt, und das Oratorium „San Giovanni Nepomuceno", im Jahre 1726 komponiert und sehr wahrscheinlich anlässlich der Vollendung und Weihe der Kapelle im Schloss Mirabell in Salzburg aufgeführt[4].

Dass Salzburgs Theaterkultur durch den geistlichen Stand der Erzbischöfe natürlich mit geprägt war, ist durchaus in Betracht zu ziehen. Dies zeigt sich in erster Linie im Fehlen eines repräsentativen Hoftheaters[5]. Gerade in dieser Beziehung blieben die Ansprüche der Salzburger Erzbischöfe durchaus bescheiden[6].

Zwar haben Heinrich Ignaz Franz Biber und Georg Muffat einige, wenn auch wenige Opern für das fürstliche Hoftheater zu besonderen Anlässen komponiert. Im Gesamtwerk beider Komponisten bleiben sie jedoch Randerscheinungen. Die Aufführungen waren meist auf Repräsentationszwecke beschränkt und fehlten deshalb selten bei Fürstenbesuchen. Schon vom Umfang her nicht vergleichbar mit Opern war die Musik zu Schuldramen, die entweder als selbstständiges Intermedium oder als musikalische Einlage in lateinische Sprechstücke integriert war. Das dramatische Werk Bibers ist dafür ein typisches Beispiel: Es umfasst neben einer dreiteiligen Festkantate zwei Opern und Musik(einlagen) zu etwa 13 Schuldramen. Bedauerlicherweise hat sich von diesen Werken nur die Widmungspartitur zur Oper „Chi la dura la vince" erhalten[7].

Auch das Interesse der Erzbischöfe an Instrumentalmusik hielt sich in Grenzen und beschränkte sich auf Tafelmusik und gelegentliche Abendmusiken oder abendliche Serenaden, für die man auch ungewöhnliche Örtlichkeiten zu nutzen wusste, wie etwa die Plattform auf dem Glockenspiel-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

turm anlässlich der Einkleidung von Erzbischof Johann Ernst Thuns Nichte im Benediktinenstift auf dem Nonnberg im Jahre 1703. Biber bot damals zu abendlicher Stunde mit den Hofmusikern eine „stattliche Serenada mit Pauggen, Trompeten, Violin, Lauten und allerley anderen Instrumenten"[8].

Ein ausgeprägtes Interesse an instrumentaler Musik dürfte jedoch Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg (1668–1687) gehabt haben. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass 1670 der Violinvirtuose Heinrich Ignaz Franz Biber und 1678 der kongeniale Organist Georg Muffat an den Salzburger Hof geholt wurden, sondern auch in den umfangreichen und großteils gedruckten Sammlungen mit instrumentaler Musik, die Biber seinem ersten Salzburger Dienstgeber widmete: die spätestens 1676 entstandenen „Rosenkranzsonaten" und die 1681 im Druck erschienenen „Violinsolosonaten" sowie drei gedruckte Sammlungen mit Ensemblemusik, nämlich die „Sonatae tam aris quam aulis" (1676), die „Mensa sonora" (1680) und das „Fidicinium sacro-profanum" (vermutlich 1682). Aber nicht nur Biber ehrte den Fürsten, sondern auch Georg Muffat dankte mit dem „Armonico tributo" 1682 dem Erzbischof für das gewährte Studium in Rom. Muffats Sammlung enthält Concerti grossi, frühe Beispiele einer Gattung, die Muffat damals bei Corelli kennen gelernt hatte und in deren Komposition er sich als einer der ersten nach Corelli selbst versuchte. Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang der Widmungsdruck der „Mensa harmonica" von 1682 mit sieben Triosonaten des Domchorregenten Andreas Christoph Clamer.

Allesamt bezeugen sie, dass Erzbischof Max Gandolf Interesse sowohl an solistisch als auch chorisch besetzter Instrumentalmusik gehabt haben muss. Freilich wusste auch das Jubiläumsjahr 1682 in Erinnerung an die Gründung des Erzstifts durch den hl. Rupert Salzburgs komponierende Hofmusiker herauszufordern. Eine Notiz in einer Hauschronik der Franziskaner scheint deshalb rätselhaft und höchst unglaubwürdig zu sein, nach der Erzbischof Max Gandolf angeblich den Choralgesang der Franziskaner mehr als die Hofmusik geschätzt haben soll[9].

Zu den bedeutendsten Sammlungen barocker Musik überhaupt zählt Bibers Sonatenzyklus über die 15 Rosenkranzgeheimnisse. Ihn kann man vielleicht sogar konkret mit der Musikpflege in der Großen Aula der alten Universität in Verbindung bringen, da diese auch als Gebetsort der von den Salzburger Benediktinern zu St. Peter 1634 errichteten Rosenkranzbruderschaft diente. Der Bezug zu den Rosenkranzgeheimnissen ist durch kleinformatige Kupferstiche gegeben, die den 15 Kompositionen als Initialen vorangestellt sind. Die als repräsentative Widmungshandschrift ausgeführte Sammlung wird heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München verwahrt[10]. Den Zyklus beschließt eine Passacaglia, in der der Solist ohne begleitendes Continuoinstrument über einen absteigenden Tetrachord in 65 Variationen seine Virtuosität ausbreitet. Der eigentliche Entstehungsanlass bzw. die konkrete Zweckbestimmung der Sammlung, die dem Erzbischof gewidmet ist, ließ sich bislang nicht stichhaltig belegen. Gab der Eintritt des Erzbischofs in die Rosenkranzbruderschaft dafür den Anlass oder hängt der

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Zyklus vielleicht mit der Konsekration der Wallfahrtskirche Maria Plain zusammen? Die Widmung selbst spricht nur des Erzbischofs große Marienverehrung an. Nichts mit den Rosenkranzgeheimnissen hat letztlich auch die den Zyklus abschließende Passacaglia zu tun, der in Entsprechung zu den Kupferstichdarstellungen der Rosenkranzgeheimnisse eine Federzeichnung mit einer Schutzengeldarstellung vorangestellt ist (vgl. Abb. 1). Dadurch könnte der Zyklus auch mit den drei Kongregationen der Salzburger Universität in Verbindung gebracht werden, deren dritte eine Schutzengelkongregation war und der die jüngsten, die Gymnasiasten angehörten. Sowohl diese als auch die Rosenkranzbruderschaft hatten in der *Aula academica* ihren Sitz und Gebetsort. Der von Zacharias Miller und Adrian Bloemart 1636/37 geschaffene Rosenkranzbilderzyklus weist heute noch darauf hin[11]. Eine Verwendung der Sonaten im Zusammenhang mit Gebetsandachten an diesem Ort wäre deshalb durchaus denkbar.

Mit Erzbischof Wolf Dietrich hielten Geist und Kunst des Barock in Salzburg Einzug. Nicht nur als Bauherr und Mäzen der schönen Künste trat er hervor, sondern er schuf auch letztlich die Voraussetzungen für eine bis zur Säkularisation des Erzstifts bestehende Neuorganisation von Hof- und Dommusik. Seine Ausbildung am Collegium Germanicum in Rom prägte ihn offenbar so nachhaltig, dass er jene dort erlebte prunkvolle Gottesdienstgestaltung auch für Salzburg zum Vorbild nahm. Mit der „Fundation einer neuen Chormusik" am Salzburger Dom schuf Wolf Dietrich 1597 die Bedingungen dafür. Diese sah vor, dass die ehemals dem Domkapitel unterstellte Dommusik in den Kompetenzbereich des Fürsten übernommen wurde. Zugleich mit dieser Neuerung bemühte er sich, begabte Musiker an seinen Hof zu ziehen. Vor allem war er bestrebt, geeignete Kapellmeister herbeizuholen. Tiburtio Massaino war der erste in einer Reihe von *maestri di cappella*, die allesamt auch als Komponisten hervortraten. Massaino, der zu den angesehensten Musikern Oberitaliens zählte, war bemüht, das Niveau der Hofmusikkapelle mittels guter Kontakte nach Innsbruck zu heben, indem er dort angestellte Sänger und Instrumentalisten für Salzburg zu gewinnen trachtete. Er betrieb dies jedoch offensichtlich so exzessiv, dass Erzherzog Ferdinand den Salzburger Metropoliten nachdrücklich ersuchte, dem Abwerben Einhalt zu gebieten.

Wie ernst es Erzbischof Wolf Dietrich mit der Hebung des Niveaus der Kirchenmusik war, zeigte sich auch darin, dass er als Dedikationsträger gefragt war. Bisher ließen sich acht dem Salzburger Metropoliten gewidmete Sammlungen mit geistlich-liturgischer Musik nachweisen. Nicht nur in seinen Diensten stehende Musiker, sondern auch eine Reihe namhafter italienischer Komponisten, wie zum Beispiel Orazio Vecchi und Agostino Agazzari, überreichten ihm die „Früchte" ihres Schaffens und trugen damit zu seinem Ansehen und Bekanntheitsgrad als *fautor musicae* bei[12].

Die neufundierte Chormusik sollte Wolf Dietrich jedoch in einer neuen Domkirche, die er anstelle des 1598 abgetragenen mittelalterlichen Münsters vorsah, nicht mehr erleben. Sein Nachfolger Markus Sittikus, der Wolf

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

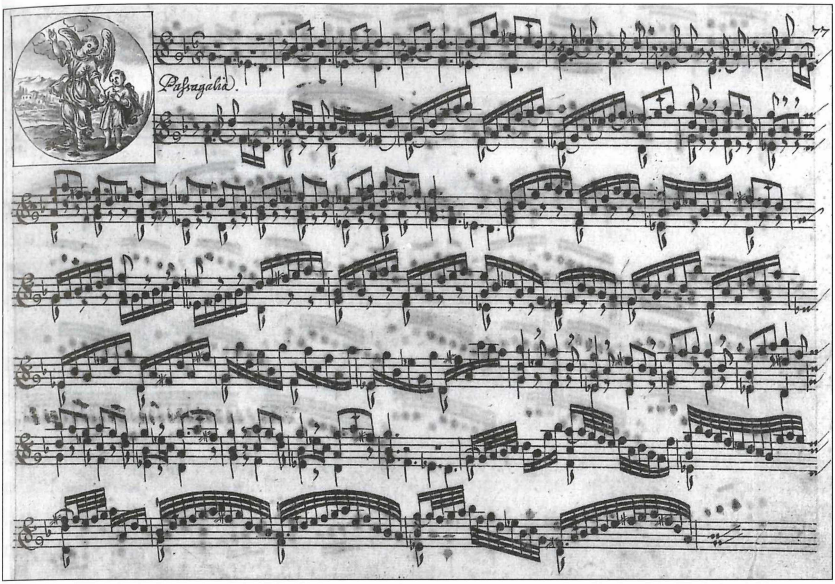

Abb. 1 Heinrich Ignaz Franz Biber, *Passacaglia Violino solo* aus den *Mysterien-Sonaten*. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. ms. 4123.

Dietrichs zu weit gehende Dombaupläne auf ein vernünftiges Maß reduzieren musste, legte zwar 1614 den Grundstein für die neue Domkirche, die Weihe selbst nahm jedoch erst Erzbischof Paris Lodron im Jahr 1628 vor. Die Konsekration wurde im Rahmen einer Oktav vollzogen, an der neben den Suffraganbischöfen der Salzburger Kirchenprovinz der bayerische Kurfürst Maximilian I. und der österreichische Erzherzog Leopold V. teilnahmen. Vermutlich zu diesem Ereignis holte Erzbischof Paris Lodron spätestens 1627 den erfahrenen und angesehenen Veroneser Domkapellmeister Stefano Bernardi nach Salzburg und betraute ihn mit besonderen Aufgaben: zum einen mit der Organisation und Leitung der Musik für die Weihefeierlichkeiten, zum anderen mit der Neuerstellung des liturgischen Musikrepertoires für den neuen Dom. Über die Weihe berichtete Universitätsrektor Thomas Weiss ausführlich in seiner „Dedicatio Salisburgensis" von 1628, in der er auffallend detaillierte Hinweise zur Musizierpraxis gab, indem er vermerkte, dass Bernardi die Musiker auf alle zwölf sichtbaren Marmorbalkone verteilt habe und dort musizieren ließ. In der Tat muss der Klangeindruck von großer Wirkung gewesen sein. Ein lokaler Geschichtsschreiber aus dem Pinzgau hielt seine Eindrücke in ländlicher Umgangssprache mit großem Entzücken folgendermaßen fest: „... Darnach habens in dem Thaim [Dom] das tedeum Laudamus gehaldten, pey wellichen auf allen kören mit Allerlay Mussigen Östrermendten [Instrumenten], Orgeln und Singen, So zielich und Lustig auf gemacht ist worden, das Ich schier vermaindt Es kundt im Himmel nit scheener Oder Lustiger sein ..."[13]

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Dieses an venezianische und römische Verhältnisse gemahnende Musizieren auf verschiedenen im Kirchenraum verteilten Plätzen wurde bis ins 19. Jahrhundert beibehalten. Ein eindrucksvolles bildliches Zeugnis davon vermittelt die um 1675 entstandene Kupferradierung vom Innenraum der Salzburger Domkirche des Augsburger Kupferstechers Melchior Küsell (vgl. Abb. 2).

Standen zur Weihe des Doms 1628 bereits die beiden dem Hochaltar nächst gelegenen östlichen Vierungsemporen samt Orgeln zur Verfügung, so waren noch vor Mitte des 17. Jahrhunderts die beiden westlichen Vierungsemporen samt den jeweiligen Orgeln hinzugekommen[14], so dass ab dieser Zeit die Möglichkeit bestand, in engster Verbindung mit dem liturgischen Geschehen in fünf Chören zu musizieren, von denen vier auf den Vierungsemporen und der so genannte „Ripienchor" als fünfter im Presbyterium positioniert waren. Dieses architektonische Konzept, das eine Einheit von Liturgie und Musik wie kaum in anderen Kathedralkirchen Mitteleuropas ermöglichte, forderte mehrere am Salzburger Hof wirkenden Komponisten immer wieder zu klanglichen Experimenten geradezu heraus. Neben Stefano Bernardi selbst war es einer der ersten dessen Nachfolger im Amt des Hofkapellmeisters, Abraham Megerle, der in seiner 1647 in Salzburg erschienenen Propriensammlung „Ara musica" Kompositionen in höchst abwechslungsreicher chorischer und solistischer Besetzung veröffentlichte.

Barocke Musikpflege und Musizierpraxis am Salzburger Dom lassen sich letztlich aber mit keinem anderen Werk der Musikgeschichte eindrucksvoller belegen als mit der 53-stimmigen „Missa Salisburgensis", die im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hs. 751) verwahrt wird. Schon allein die Besetzung für ein 53-stimmiges Vokal- und Instrumentalensemble und die Maße der Partitur mit 82 × 57 cm lassen erahnen, dass es sich nicht nur um ein Unikat, sondern auch um ein außergewöhnliches Werk der abendländischen Musikgeschichte handelt.

Das Werk, das sich aus einem fünfteiligen Messordinarium und der Motette „Plaudite tympana" zusammensetzt, fehlt deshalb weder in einer umfassenden noch speziellen Darstellung der abendländischen Musikgeschichte. Beide Werke wurden immer dann herangezogen, wenn mehrchöriges Musizieren außerhalb Italiens im 17. Jahrhundert demonstriert werden sollte. In der Tat nimmt es nicht wunder, dass bei der Auffindung der Partitur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kompositionen dem römischen mehrchörigen Kolossalstil zugeordnet und damit Orazio Benevoli, dem bedeutendsten und bekanntesten Vertreter dieses Stils, zugeschrieben wurden. Für eine aufgrund des damaligen Wissensstandes plausible Zweckbestimmung bot sich deshalb in erster Linie die Weihe der neuen Salzburger Domkirche im Jahr 1628 an, zumal auf den Bericht von Thomas Weiss verwiesen werden konnte, in dem von einem Musizieren auf zwölf marmornen Balkonen die Rede ist.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

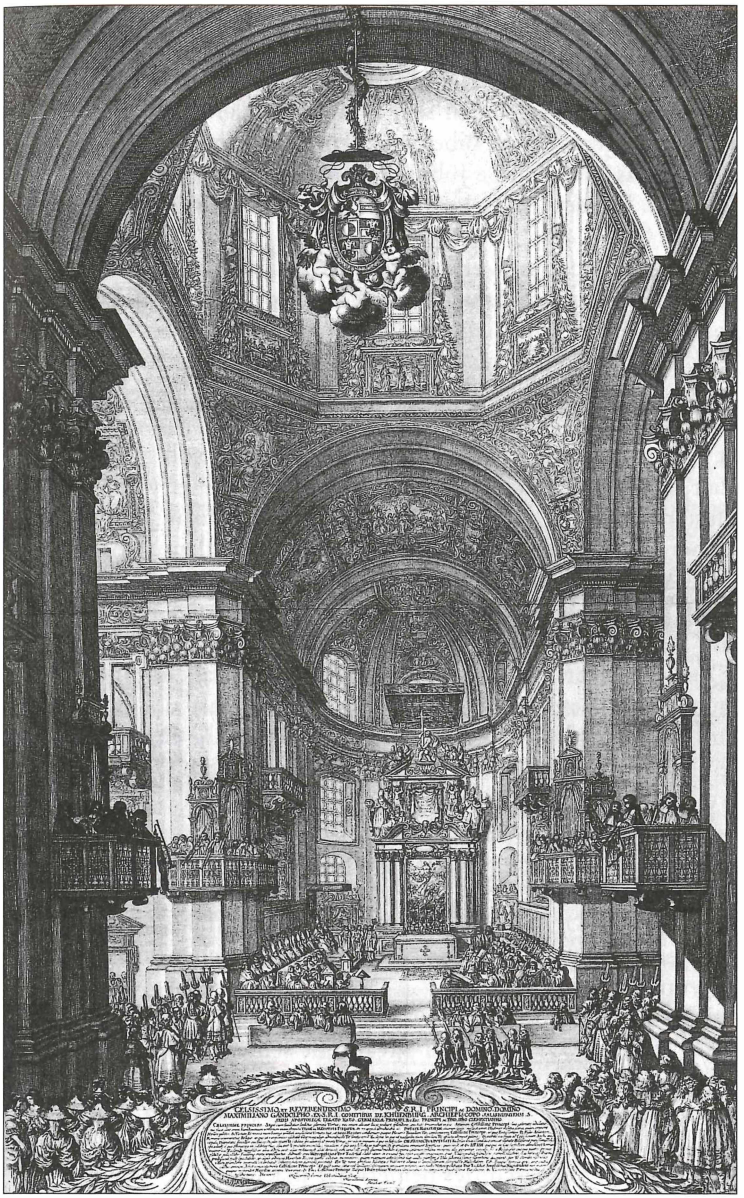

Abb. 2 Innenansicht des Salzburger Doms (um 1675).
Kupferradierung von Melchior Küssel.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Dass man dabei jedoch irrte, konnte erst vor etwa 25 Jahren nachgewiesen werden. Sowohl der Quellenbefund als auch die stilistische Neubewertung der Partitur ergaben, dass nicht Benevoli der Autor gewesen und die Partitur nicht 1628 entstanden sein konnte, sondern dass die Kompositionen Heinrich Ignaz Franz Biber zuzuschreiben sind und als Entstehungsanlass wohl das 1100-jährige Jubiläum der Gründung des Erzstifts Salzburg durch den hl. Rupert anzunehmen ist, das im Jahre 1682 glanzvoll begangen wurde[15].

Anreiz, gerade dieses Werk aufzuführen und einzuspielen, bestand immer wieder. Eine erste Einspielung lässt sich im Jahr 1928 unter der Leitung von Joseph Messner im Zusammenhang mit einer Aufführung im Rahmen der Salzburger Festspiele nachweisen[16]. Inzwischen liegen drei weitere Produktionen vor, von den zwei erst in jüngster Zeit erschienen sind[17].

Mit Bibers vermutlich letzter Messkomposition soll abschließend jene Musizierpraxis in der Salzburger Domkirche beleuchtet werden, wie sie an Hochfesten im Salzburger Dom vor allem im 17. Jahrhundert gebräuchlich war. Biber komponierte die heute als „Missa Bruxellensis" bezeichnete 23-stimmige Messkomposition sehr wahrscheinlich für die liturgischen Feierlichkeiten anlässlich der „feyerlichen Einführung" des Ruperti-Ritter-Ordens im November 1701. Die Namensgebung aus jüngerer Zeit leitet sich vom Quellenfundort der Partiturabschrift her. Auffallend sind der virtuose Gebrauch der Trompeten, deren hochstehende Kunst sich im 17. Jahrhundert in besonders glanzvoller Weise auch in Salzburg entwickelte, und die im Vergleich zu Bibers älteren Messkompositionen um vieles differenziertere harmonische Ausformung, die dem Spätstil Bibers eigen ist. Natürlich musste Biber seine für den Salzburger Dom entstandenen Kompositionen den akustischen Raumgegebenheiten anpassen. So vermied er in den großbesetzten Kirchenwerken eine artifizielle kontrapunktische Satzweise, griff eher homophone Satzstrukturen auf und betonte effektvolles Konzertieren zwischen einzelnen voneinander getrennten solistischen Vokal- und Instrumentalgruppen.

In einer Aufführung der Messe im Salzburger Dom im Rahmen von Pfingsten Barock 1999 hat Jordi Savall mit seinen Ensembles „La Capella Reial de Catalunya" und „Le Concert des Nations" den Beweis erbracht[18], dass, wenn höchste Qualitätsmaßstäbe an die Interpreten angelegt werden können, kaum akustische Probleme auftreten und diese sich auch nur im hinteren Teil des Mittelschiffes bemerkbar machen.

Aber nicht nur bei dieser Aufführung, sondern schon bei Bibers Missa Salisburgensis zu 53 Stimmen unter Ton Koopman und seinem Ensemble „The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir"[19], die im Jahr zuvor ebenfalls im Rahmen von Pfingsten Barock im Salzburger Dom erklang, hat sich gezeigt, dass die Architektur des Salzburger Doms für diese Art von Musik wider alles Erwarten ideale Voraussetzungen bietet und ein eindrucksvolles Zusammenwirken von Raum und Musik zulässt. Damit zählt der Innen-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

raum des Salzburger Doms zu jenen Sakralbauten, in denen sich Raum und Musik in einzigartiger Weise zu einer Ganzheit verbinden.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu *Herbert Seifert*, Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens, in: Musicologica Austriaca 8 (1988), S. 7–26; *ders.*, Vorwort zu *Francesco Rasi*, Musiche da camera e chiesa — *Camillo Orlandi*, Arie a tre, due et voce sola (Denkmäler der Musik in Salzburg 7) (Salzburg 1995).

2 *Warren Kirkendale*, Zur Biographie des ersten Orfeo, Francesco Rasi, in: Claudio Monteverdi. Festschrift für Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag (Laaber 1986), S. 297–335.

3 *Ludwig Welti*, Graf Kaspar von Hohenems 1573–1640. Ein adeliges Leben im Zwiespalte zwischen friedlichem Kulturideal und rauher Kriegswirklichkeit im Frühbarock (Innsbruck 1963), S. 152.

4 *Ursula Kirkendale*, Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 6) (Graz—Köln 1966); *Christian Hunger* (Hg.), Antonio Caldara, Oratorio di San Giovanni Nepomuceno, masch. phil. Diplomarbeit (Salzburg 1984) (mit kritischer Edition); *Antonio Caldara*, Dafne. Dramma pastorale per musica 1719. Bearb. von *Constantin Schneider*. Textrevision von *Robert John* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 91) (Wien 1956).

5 *Ernst Hintermaier*, Mozart und das Theater am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof, in: Mozart-Jahrbuch 1978/79 (Salzburg 1979), S. 144–148.

6 Der eigentliche Theatersaal samt Bühneneinrichtung bei Hof war klein bemessen und konnte natürlich nur bescheidenen Ansprüchen genügen. Allerdings hatte Salzburg im Universitätstheater in der Großen Aula eine durchaus repräsentative Bühneneinrichtung, die im süddeutsch-österreichischen Raum zumindest unter den Schultheaterbühnen nichts Vergleichbares fand. Aber auch der Umbau des „Ballhauses" unter Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo auf Kosten des Stadtmagistrats, der erforderlich geworden war, nachdem das Universitätstheater in der Großen Aula auf Weisung des Fürsten 1778 den Spielbetrieb einstellen musste, war mit Theaterbauten in Wien oder München kaum vergleichbar.

7 *Sibylle Dahms*, Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668–1709), Teil 1: Das Benediktinerdrama, masch. phil. Diss. (Salzburg 1974). Die Partitur der erhaltenen Oper, als Widmungsexemplar für Erzbischof Johann Ernst Graf Thun überliefert, verwahrt das Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hs. 560). Vgl. dazu *Constantin Schneider*, Franz Heinrich Biber als Operkomponist, in: Archiv für Musikwissenschaft 8 (1925), S. 281–347.

8 *Ernst Hintermaier*, Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704) und das Benediktinen-Frauenstift Nonnberg — Musikpflege und Musikkultur eines adeligen Frauenstiftes im hoch- und spätbarocken Salzburg, in: *Hans Paarhammer* (Hg.), Deus caritas — Jakob Mayr. Festgabe 25 Jahre Weihbischof von Salzburg (Salzburg 1996), S. 207–231.

9 *Franz Martin*, Salzburgs Fürsten in der Barockzeit (Salzburg ⁴1982), S. 141.

10 Eine kommentierte Faksimile-Ausgabe dieser Handschrift erschien 1990, hg. v. *Ernst Kubitschek*, als Band 1 der „Denkmäler der Musik in Salzburg".

11 *Adolf Hahnl*, Die Aula Academica der Alma Mater Paridiana zu Salzburg. Studien zur Baugestaltung und Ausstattung, in: StMBO 83 (1972), S. 717–754.

12 *Ernst Hintermaier*, Die Kirchenmusik- und Liturgie-Reform Wolf Dietrichs, in: Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Gründer des barocken Salzburg. Kat. zur 4. Salzburger Landesausstellung, 16. Mai–26. Oktober 1987 (Salzburg 1987), S. 296–302.

13 *Hermann Spies*, Musik bei der Domweihe im Jahre 1628, in: Der Dom von Salzburg. Zum 300jährigen Jubiläum 1628–1928 (Salzburg [1928]), S. 126.

14 Vgl. dazu *Johannes Neuhardt*, Die älteste Innenansicht des Domes zu Salzburg, in: *Paarhammer*, Deus caritas (wie Anm. 8), S. 79–89.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

15 *Ernst Hintermaier*, Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung, in Musicologica Austriaca 1 (1977), S. 154–196; *Eric Thomas Chafe*, The Church Music of Heinrich Biber (Studies in Musicology. 95) (Ann Arbor 1987).

16 Die Aufführung fand Juli/August 1928 im Salzburger Dom statt und wurde von Philips aufgelegt.

17 Deutsche Harmonia mundi (Freiburg) 1974 bzw. 1990 (aufgeführt und eingespielt im Zusammenhang mit dem Domjubiläum 1974), Archiv Produktion 1998, Erato/WDR 1999 (aufgeführt und aufgenommen anlässlich Pfingsten Barock Salzburg am 29. Mai 1998 im Salzburger Dom).

18 Von dieser denkwürdigen Aufführung erschien noch im selben Jahr eine CD-Produktion bei Alia Vox (AV 9808).

19 Eine CD-Co-Produktion von Erato und WDR erschien im Jahr 1999 (3984-25506-2).

Anschrift des Verfassers:
Univ.-Doz. Dr. Ernst Hintermaier
Erzbischöfliches Konsistorialarchiv Salzburg
Kapitelplatz 2
A-5020 Salzburg
ernst.hintermaier@sbg.ac.at

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: 143_1

Autor(en)/Author(s): Hintermaier Ernst

Artikel/Article: Salzburgs Barockfürsten - Mäzene höfischer und geistlicher Musik 127-136