© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

St. Wolfgang in Ellwangen/Jagst, Grabeskirche von Johann Zach. Foto: Franz Gratl.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

SALZBURGER REQUIEMVERTONUNGEN DER VORKLASSIK UND IHR MUSIKALISCHES VOKABULAR[1]

Eva Neumayr

ABSTRACT

In the Salzburg *Dommusikarchiv*, compositions of the Requiem have survived mainly from the performances of the Salzburg Hofkapelle in the cathedral. However, the bigger part of Requiem compositions must have been performed by another group of musicians, the so-called *Stadtpfarrmusikanten* or "*Totensinger"*, who, as musicians of the city parish, were responsible and were paid for the music at all burial ceremonies and requiems, while the court chapel only performed on such occasions at the request of the prince-archbishop.
As the repertory of the *Stadtpfarrmusikanten* has not survived, a study of the musical vocabulary of requiem compositions in Salzburg has to include all the requiems written between the end of the 17th and the beginning of the 19th century. By means of the text passage "de poenis inferni, et de profundo lacu", the paper discusses the possibility of a musical vocabulary in Salzburg requiem compositions.

Obwohl die am Salzburger Dom erhaltenen Requiemkompositionen zum größten Teil „vorklassisch" im Sinne von „vor der Wiener Klassik" entstandene Kompositionen sind, ist dieser Terminus, im Zusammenhang mit Salzburger Kirchenmusik verwendet, überaus problematisch.[2] Die nachfolgende „klassische" Periode wird in ihrem Anfangspunkt oft mit W. A. Mozarts Übersiedlung von Salzburg nach Wien begrenzt, den Großteil seiner Kirchenmusik schrieb dieser aber für Salzburg und daher eben vor diesem Zeitpunkt: Ist seine Kirchenmusik daher als „vorklassisch" zu bezeichnen? Auch Michael Haydn komponierte das Schrattenbach-Requiem 1771, sein unvollendetes Requiem in B aber erst nach 1800: Ist nun das eine ein Requiem der Vorklassik – und welcher Epoche ist das andere zuzurechnen? Während die in der Musikwissenschaft selbstverständlich als „klassisch" bezeichneten Messen Mozarts[3] in Salzburg zum größten Teil ab ihrer Entstehung rezipiert werden konnten, wurde Mozarts Requiem erst – nach dem Erscheinen der gedruckten Partitur bei Breitkopf & Härtel im Juni 1800 – am 14. November 1801 zum ersten Mal in Salzburg aufgeführt.[4] Dieses Datum biete sich als Ende und Bezugspunkt der zu untersuchenden Periode an, während als Anfang des Zeitraums 1720 zu wählen wäre, da in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts am Salzburger Dom eine Repertoireerneuerung stattfand, die sich gleichermaßen an der Entwicklung einer standardisieren Besetzungspraxis als auch an stilistischen Merkmalen beobachten lässt.

---

1 Die hier dargestellten Ergebnisse wurden von der Autorin im Rahmen des vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderten Projektes „Kirchenmusik am Neuen Dom zu Salzburg im Spiegel der Quellen (P23195) zur Erforschung des Musikrepertoires der Salzburger Dommusik im 18. Jahrhundert (Leitung: Univ.-Doz. Dr. Ernst Hintermaier) erarbeitet.

2 Zum Problem der Epochenbezeichnung „Vorklassik" vgl. z. B. Dahlhaus, Carl: Einleitung. Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche, in: Ders. (Hg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 1–8, S. 2ff.

3 Vgl. Flotzinger, Rudolf: Geschichte der Musik in Österreich: zum Lesen und Nachschlagen, Graz–Wien–Köln 1988, S. 116.

4 Vgl. Neumayr, Eva/Laubhold, Lars: Quellen zur Rezeption des Requiems von W. A. Mozart in Salzburg im 19. Jahrhundert, in: Mozart-Jahrbuch 2009/10, Kassel u. a. 2012, S. 187–209.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Gerade die Frage nach einem musikalischen „Vokabular" wird freilich kaum abschließend zu beantworten sein, wenn man nur die Requiemvertonungen zwischen 1720 und 1801 in die Untersuchung einbezieht: Sollte ein solches „Vokabular" wirklich existieren, dann wäre unbedingt zu untersuchen, ob es seinen Ursprung nicht in der barocken Tradition hat. Insofern erscheint es berechtigt, alle erhaltenen, dem Salzburger Dom zuzuweisenden Requiemkompositionen zwischen Ende des 17. und Anfang des 19. Jahrhunderts in die Untersuchung einzubeziehen, den Schwerpunkt der Untersuchung aber auf die Jahre zwischen 1720 und 1801 zu legen.

Ein Überblick über die Quellenlage der Requiemvertonungen am Salzburger Dom zeigt, dass von den 49 im Salzburger Dommusikarchiv überlieferten Requiem-Kompositionen ca. 25 aufgrund von Besetzungscharakteristika der Aufführungspraxis der Salzburger Hofkapelle zugeordnet werden können. Dieser Requiem-Bestand scheint zu einem Großteil erhalten zu sein, es fehlen das Requiem in f-Moll H. I. F. Bibers, das allerdings in einer Edition vorliegt[5], und zwei Requien Johann Ernst Eberlins, die aber im Salzburg Museum[6] und dem Musikarchiv der Erzabtei St. Peter[7] erhalten sind. Nach 1800 entstandene Requien wurden nicht in diese Untersuchung einbezogen.

Komponist	Signatur	Tonart	Entst. d. Abschr.	Besetzung
Biber, Heinrich Ignaz Franz	A 181	A	1687? 1690–1704	2 SAT2B, Coro: 2 SATB; 2 violettae, 2 vla, vlne, 2 org, 2 ob, fag, 2 tr basse, 3 trb
Biechteler, Mathias Sigmund	A 38	A	1707–1725	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 vla, vlne, org, 2 fag, 3 trb
Biber, Karl Heinrich	A 132	C	1722–1735	SATB, vl princ, vl, vla, vlne, org, bat, fag, clno 1, 2, tr, 1, 2, trb 1, 2, 3, timp
Anonymus, vielleicht Karl Heinrich Biber	A 1474	C	1725–1735	SATB; Coro: SATB; 2 vl, 2 vla, vlc, vlne, 2 tr, 3 trb, org rip, fag
Biechteler, Mathias Sigmund	A 39	E	1725–1735	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 vla, vlne, org, org rip, bat, 3 trb
Neymiller, Franz Xaver	A 1193	g	1725–1735	SATB, Coro: SATB; 2 vl, vlne, org, org rip, bat, fag, 3 trb
Biechteler, Mathias Sigmund	A 41	Blb	1725–1735	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 vla, vlne, org, org rip, fag, 3 trb
Biechteler, Mathias Sigmund	A 40	c	1735–1745	SATB, Coro: SATB; 2 vl, vlne, org, org rip, fag, 3 trb
Eberlin, Johann Ernst	A 231	h	1735–1743	SATB, Coro: SATB; 2 vl, vla, org, fag, vlne
Eberlin, Johann Ernst	A 228	c	1735–1743	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 org, fag, vlne, 3 trb
Eberlin, Johann Ernst	A 232	C	1735–1743	SATB, Coro: SATB; vl princ, 2 vl, 2 org, fag, vlne, 2 clno, timp, 3 trb obl
Eberlin, Johann Ernst	A 230	E	1735–1743	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 org, fag, vlne, 3 trb
Eberlin, Johann Ernst	A 229	c	1725–1800	SATB, Coro: SATB; vl princ, 2 vl, 2 org, fag, vlne, 3 trb
Eberlin, Johann Ernst	A 227	e	1743–1766	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 org, fag, vlne, 3 trb
Eberlin, Johann Ernst	A 233	f	1743–1752	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 org, fag, vlne, 3 trb
Biechteler, Mathias Sigmund	A 780	A	1750–1800	SATB, Coro: SATB; 2 vl, vlne, org, orgrip, fag, 3 trb
Adlgasser, Anton Cajetan	A 4	C	1750–1800	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 fag obl, 2 cor, 2 clno, 2 vla, timp, org, 3 trb
Adlgasser, Anton Cajetan	A 3	C	1750–1777	SATB, Coro: SATB; 2 vl, fag, 2 clno, timp, org, 3 trb
Eberlin, Johann Ernst	A 226	Blb	1760–1780	SATB, Coro: SATB; 2 vl, vla, org, fag, vlne, 3 trb
Haydn, Michael	A 442	c	1771 „Schrattenbach"	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 org, fag conc, vlne, 3 trb, 2 clno, 2 tr, timp
Gatti, Luigi	A 613	a	1794	SATB, Coro: SATB; 2 vl, 2 org, fag conc, vlne, 3 trb
Mozart, W. A.	A 1349	d	nach 1800	…fag, clno 1, 2, 2 cor di bassetto, 3 trb, timp

Tab. 1: Im Salzburger Dommusikarchiv erhaltene Salzburger Requiemkompositionen.

---

5 Adler, Guido (Hg.): Drei Requiem für Soli, Chor, Orchester aus dem 17. Jahrhundert. Christoph Straus – Franz Heinrich Biber – Johann Caspar Kerll (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 59), Wien 1923. Die Quelle, die nach ihrer Edition in den Denkmälern der Tonkunst nicht mehr ins Salzburger Dommusikarchiv zurückgekehrt ist, wird seit Kurzem im Musikarchiv des Stiftes Herzogenburg vermutet.

6 A-Sca, Hs. 86, die authentische Abschrift Johann Jakob Rotts von Requiem 4 aus dem Salzburger Dommusikarchiv, die im 19. Jahrhundert als Schenkung in das Museum gelangte.

7 A-Ssp, Ebe 5.1, Umschlagtitel: „Missa / de Requiem / a / 4 Voci, / 2 Violini / 3 Tromboni oblig. / 2 Clarini oblig. / Timpani / con / Organo / Dal Sig. Ernesto Eberlin, Capp. Majest. / 1776."

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Abgesehen von diesen der Musikpraxis der Hofmusikkapelle am Dom zuordenbaren Requien sind weitere Requiem-Materialien vorhanden, darunter Bearbeitungen von Requien Johann Ernst Eberlins und Anton Cajetan Adlgassers und Requien von Franz Ignaz Lipp und Anton Ferdinand Paris, die anderen musikalischen Zusammenhängen entstammen dürften.

ZEREMONIELLE, LITURGISCHE UND SOZIALE ASPEKTE DES TOTENKULTES IN SALZBURG

Bisher ist noch nicht genügend beachtet worden, dass der Salzburger Dom nicht nur Metropolitankirche des Fürsterzbistums, sondern seit 1635 auch Pfarrkirche der Stadt Salzburg war. Aus diesem Grund gab es eine weitere Gruppe von Berufsmusikern, die in der Wissenschaft bisher völlig unbeachtet geblieben sind: die Stadtpfarrmusikanten oder „Totensinger", die einerseits für die Musik in den Stadtpfarrkirchen (neben dem Dom u. a. die Kirchen St. Sebastian, Bürgerspital, St. Andrä etc.), andererseits aber für die musikalische Umrahmung der Kondukte und Exequien zuständig waren. Die Stadtpfarrsänger müssen den überwiegenden Teil der anfallenden musikalischen Requien bestritten haben, während die Hofmusik nur auftrat, wenn etwa ein Fürsterzbischof, ein hoher Würdenträger des Fürsterzbistums, ein verdientes Mitglied der Regierung oder der Souverän eines benachbarten Staates gestorben war oder ein sogenannter „Jahrtag" für diesen gehalten wurde. Vermutlich spielte die Hofkapelle nur auf Befehl des Erzbischofs, denn es ist bisher kein Hinweis aufgetaucht, dass man sie buchen konnte. Die Stadtmusikanten hingegen konnte man buchen: Es gab bestimmte Sätze, die für Seelengottesdienste je nach Vermögen und Besetzung des Gottesdienstes bezahlt werden mussten, und diese „Accidentien" machten für die Stadtpfarr-Musikanten einen Großteil ihrer Einkünfte aus.

Ein interessantes Dokument hat sich in diesem Zusammenhang in den die Salzburger Stadtpfarre betreffenden Archivalien erhalten. Die *Specification. / Was ieder Statt=Pfarr Musicus von denen / vorfallendten Gottesdiensten, auch waß / ieder Instrumentist hat wie folgt*[8] stammt von der Hand des Salzburger Stadtpfarrchorregenten Johann Jakob Freystädtler (1720–1787)[9] und bezieht sich auf musikalische Dienste an verschiedenen Salzburger Kirchen, an denen die Stadtpfarrmusikanten tätig waren, und für die sie, zusätzlich zu dem sehr niedrigen „Quartalgeld", das sie von der Stadtpfarrkasse erhielten, bezahlt werden mussten. Das waren vor allem Seelenmessen und „Jahrtage"[10], für die sie als „Totensinger" verantwortlich waren.

Die *Specification …* zeigt, dass die „Totensinger" keineswegs auf ihre Kleinstbesetzung mit vier Sängern und Orgel-Continuo beschränkt waren, sondern auch in größeren Besetzungen mit bis zu zwei Kapellknaben, den Stadtpfarrsängern, vier Geigen, zwei Trompeten, drei Posaunen, die vermutlich wie in der Hofkapelle *colla parte* spielten, und Generalbassgruppe mit Orgel, Fagott und Violone musizierten. In anderen Besetzungsvarianten werden Oboen und Waldhorn genannt. Die Instrumente wurden, wenn sie nicht von den Stadtpfarrmusikern selbst abgedeckt wurden, von den sogenannten „Thurnern" versehen, städtischen Musikern, die unter einem Thurnermeister für zahlreiche musikalische Dienste, wie z. B. das An- und Abblasen von Feierlichkeiten oder das *Colla parte*-Spiel der Posaunen im Rahmen der Auftritte der Hofkapelle am Dom und viele andere verantwortlich waren.[11]

---

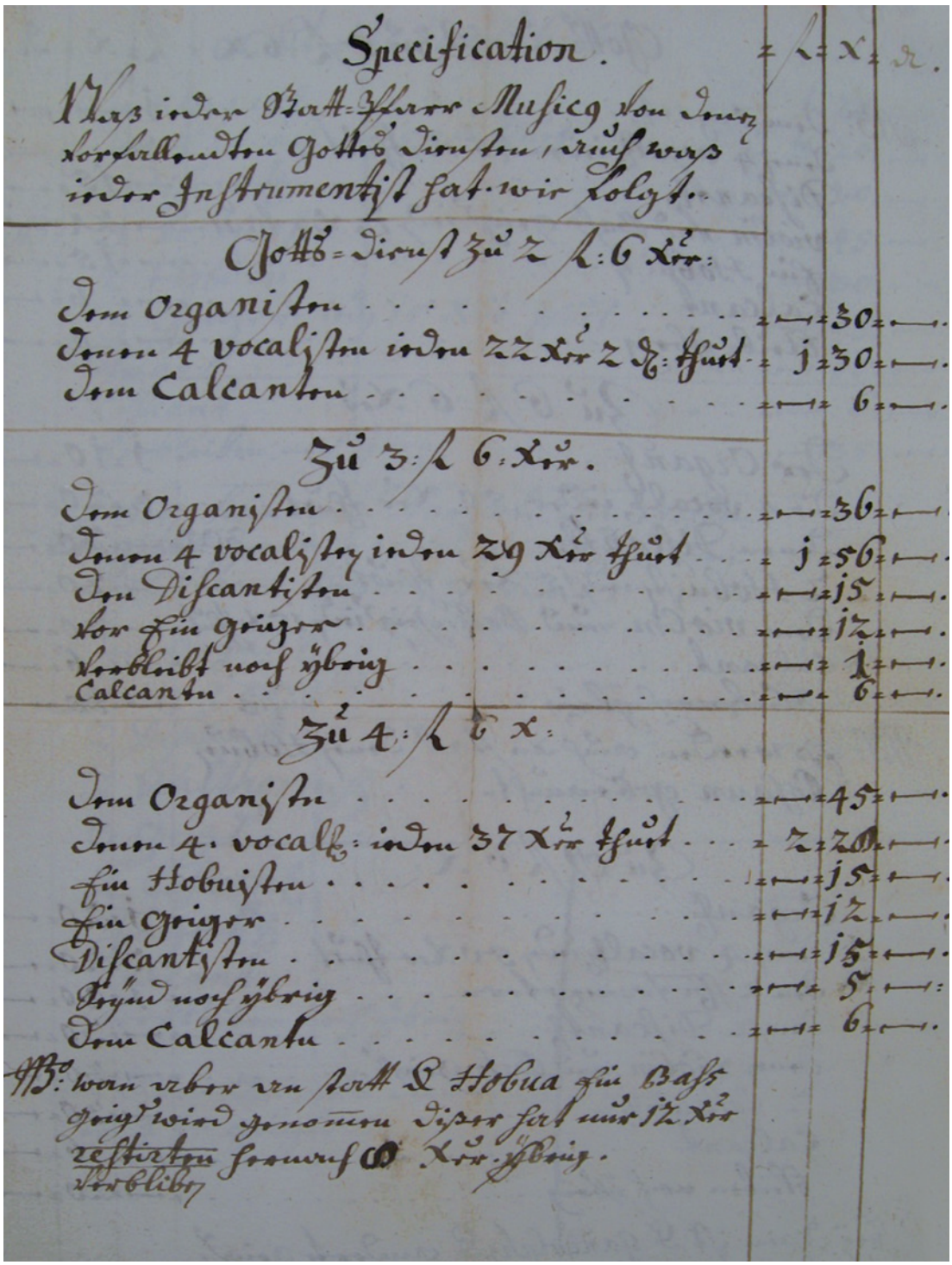
8 AES, Akten Stadtpfarre 5/25/9, zum ersten Mal veröffentlicht bei Hamann, Heinz Wolfgang: Johann Jacob Freystädtler. „Totensinger" und „Stadt-Pfarr-Chorregent" in Salzburg, Mozart-Jahrbuch 1993, Salzburg 1994, S. 41–51. Hamann nimmt in Unkenntnis der Institution der Stadtpfarrmusikanten an, die Liste bezöge sich auf die „organisatorische Seite der Gottesdienste zu St. Sebastian". St. Sebastian ist nur eine von mehreren Kirchen in der Stadt Salzburg, an denen die Stadtpfarrmusikanten tätig waren.

9 Stadtpfarr-Chorregent von 1766 bis 1787, Vater von Mozarts Schüler und Freund Franz Jakob Freystädtler (1761–1841).

10 Die Jahrestage des Todes einer Person, an denen häufig die Abhaltung von musikalisch gestalteten Gottesdiensten testamentarisch festgehalten worden war oder dieselben von den Angehörigen bestellt wurden.

11 Für eine genauere Diskussion der Stadtpfarrmusikanten vgl. den Beitrag der Autorin in dem sich in Vorbereitung befindenden Begleitband zum Katalog der Musikalien des Salzburger Dommusikarchivs, der voraussichtlich 2015 erscheinen wird.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at



Specification. / Was ieder Statt=Pfarr Musicus von denen / vorfallendten Gottesdiensten, auch waß / ieder Instrumentist hat wie folgt. Archiv der Erzdiözese Salzburg, Akten Dompfarre 5/25/9. S. 1–4 (Übertragung im Anhang).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Gottes=dienst zu 5 fl: 6 x:	fl	x	d
NB: Dem Organist	j	–	–
denen 4 vocalist jeden 45 x: trifft	3	–	–
Discantist	–	15	–
violin und Bass geiger jeden 12 xer trifft	–	24	–
ein Hobuist	–	15	–
Calcant	–	6	–
bleibt übrig	–	6	–

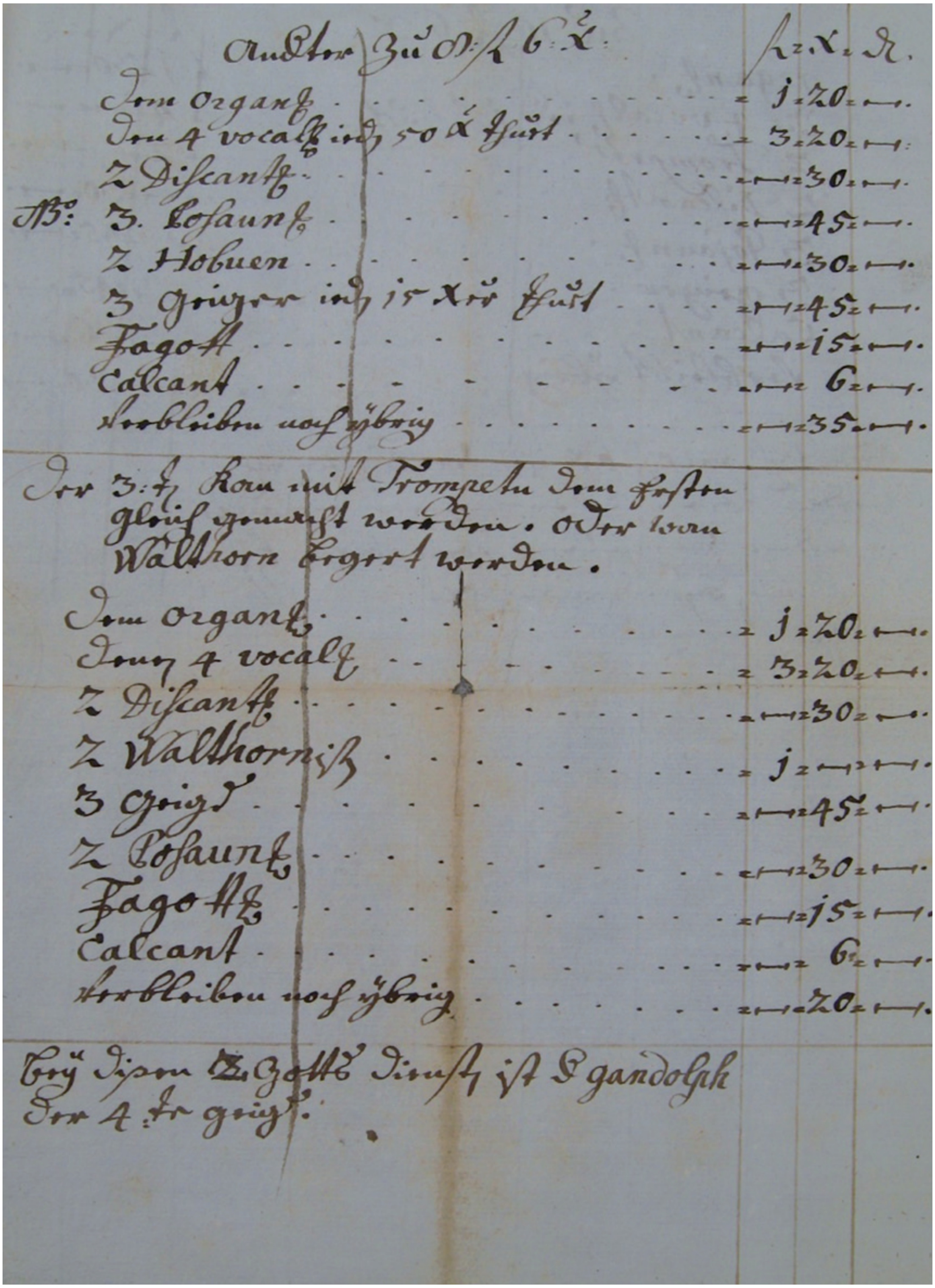
Zu 6 fl: 6 xer:			
Der Organist	j	10	–
die 4 vocalist jeder 50 xer trifft	3	20	–
denen Discantist 30 x	–	~~20~~	–
2 Hobuist jedem 15 xer trifft	–	30	–
dem violin und Bass: geiger jedem 15 x: trifft	–	30	–
Calcant	–	6	–
~~bleibt noch übrig~~ nichts	–	~~10~~	–

NB: Es werden auch an statt denen Hoboen 2 Posaun gebraucht.

Zu 8 fl 6 x:			
Organist	j	20	–
denen 4 vocalist jedem 50 xer trifft	3	20	–
den 2 Herrn Trompetern	j	30	–
denen 2 Discantist	–	30	–
denen ~~V~~iolin und Bass: geiger	–	30	–
2 Posaunist	–	30	–
Calcant	–	6	–
bleiben noch übrig	–	20	–

bey diesem ist P. Gandolph: P. andrerer geiger.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at



Ander zu 3 fl. 6 x:

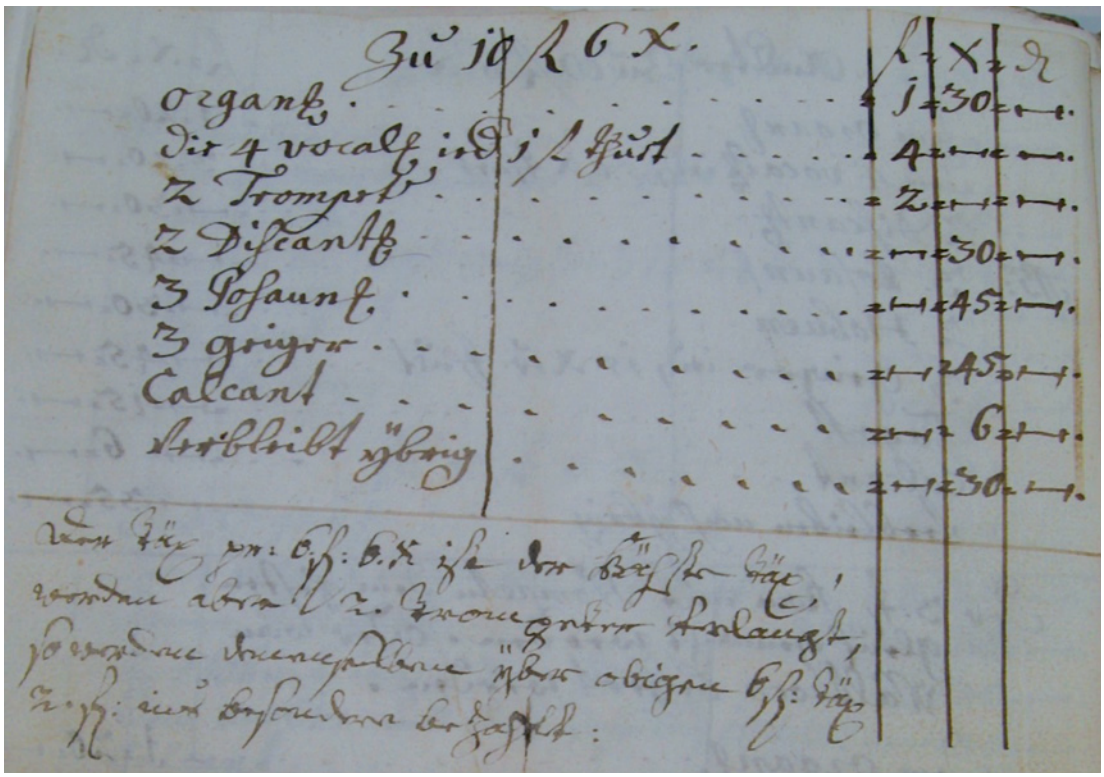
	fl.	x.	d.
Dem Organist	1	20	–
Den 4 vocalist iedem 50 x theil	3	20	–
2 Discantist	–	30	–
NB: 3. Posaunist	–	45	–
2 Hobuen	–	30	–
3 Geiger iedem 15 xr theil	–	45	–
Fagott	–	15	–
Calcant	–	6	–
Verbleiben noch übrig	–	35	–

Der 3:te kan mit Trompeten dem ersten gleich gemacht werden. Oder kann Walthorn begert werden.

	fl.	x.	d.
Dem Organist	1	20	–
Denen 4 vocalist	3	20	–
2 Discantist	–	30	–
2 Walthornist	1	–	–
3 Geiger	–	45	–
2 Posaunist	–	30	–
Fagottist	–	15	–
Calcant	–	6	–
Verbleiben noch übrig	–	20	–

Bey disem 2. Gottsdienst ist P. gandolph der 4.te geiger.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at



Auch Trompeten werden in den größeren Besetzungen zu 8 fl 6 x und zu 10 fl 6 x erwähnt. Das ist bemerkenswert, weil es zeigt, dass die zeremonielle Verwendung der Trompete durch die Hofmusikkapelle am Dom, die dieses Instrument ausschließlich verwenden durfte, wenn der Fürsterzbischof in der Kathedralkirche zugegen war, für Gottesdienste der Stadtpfarre nicht galt.

Wie zahlreich die Requiem-Aufführungen bei gestifteten „Jahrtagen" noch am Ende des 18. Jahrhunderts gewesen sein müssen, lässt eine Eingabe des Stadtkaplans Matthias Reiter von 1796 vermuten, in der er schreibt, dass „es auffallend [sei], daß zu St. Sebastian unter der Woche immer gesungene Requiem gehalten, an Sonntagen aber ingemein nur stille Messen gelesen werden."[12]

Im ausgehenden 18. Jahrhunderts war die Kirchenmusik aufgrund der Reformen des aufklärerisch gesinnten Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo großen Änderungen unterworfen, die auch die musikalische Gestaltung von Totenmessen betrafen. Während vor Colloredos Regierungsantritt an allen Salzburger Kirchen selbstverständlich lateinische Requiemkompositionen üblich waren, ist vor allem ab den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts ein Wandel zu spüren. Obwohl sich der berühmte *Hirtenbrief* Colloredos von 1782[13] nicht speziell zur Musik des Totenkultes äußert, waren die Reformen des Fürsterzbischofs – wohl beeinflusst von den Reformen Kaiser

12 AES, Akten Dompfarre 5/25/15.

13 Sr. Hochfürstl. Gnaden des Hochwürdigsten Herrn Herrn Hieronymus Joseph Erzbischofs und des H. R. Reichs Fürsten zu Salzburg des heil Stuhls zu Rom gebornen Legaten, und Deutschlands Primatens &c. &c. Hirtenbrief auf die am 1ten Herbstm. dieses 1782ten Jahrs, nach zurückgelegten zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs, Waisenhaus, Salzburg 1782.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Josephs II. in Österreich – auch in diesem Bereich einschneidend. Man sang allerdings nicht deutsche Requien, wie man annehmen möchte, nein, die Musik bei Seelengottendiensten wurde zunächst gänzlich verboten. Die Stolordnung[14] von 1784/85 stellte klar:

„Da nunmehr der deutsche Gesang allgemein eingeführt ist: so solle – um jedem Vorwand zur Vereitlung der besten Absicht vorzubeugen – bei denen Seelenämtern, in was immer für einer Kirche, den Dom ausgenommen, selbe gehalten werden mögen, durchgehends keine andere Vokal oder Instrumental-Musik weder um Bezahlung, noch gratis statt haben, und der Gebrauch anderer als Stadtpfarrs-Musikanten in jenen Kirchen verbothen seyn, welche bisher von diesen versehen worden sind. Bey der Seelenmesse wird aber ohnehin keiner Musik Plaz gegeben."[15]

Wie sich dieses Verbot von musikalischen Requien auswirkte, zeigt sich beispielsweise an der Musikpflege in der Kirche St. Markus, der Kirche der Ursulinen[16] in Salzburg: Dort wurde u. a. im Laufe des 18. Jahrhunderts jedes Jahr im April, zum Todestag des Stifters der Salzburger Ursulinen, Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun (1643–1709), eine Vigil und ein Requiem gehalten. Erstmals nachzuweisen ist dieser „Jahrtag" in den Rechnungen der Ursulinen 1712.[17]

Von 1724 an wurde dieses Requiem meist mit Waldhörnern aufgeführt, vereinzelt wurden aber auch Posaunen verwendet.[18] In dieser Form – also vermutlich mit Sängern, zwei Violinen, Basso continuo und zwei Hörnern – wurde das Amt zum letzten Mal am 3. April 1783 abgehalten.[19]
Ab 1784 jedoch ist eine markante Änderung dieser jahrzehntelangen Praxis zu verzeichnen: In diesem Jahr sangen die Chorschwestern bei diesem Anlass ein sogenanntes „Normalamt", also ein deutsches Requiem mit Orgelbegleitung[20], nach 1786 – anscheinend hatte die Durchsetzung des Erlasses etwas gedauert – wurde auf Gesang gänzlich verzichtet.[21] Dass zahlreiche Musiker, vor allem die Stadtpfarrmusikanten und Thurner, aufgrund dieser Verordnung quasi vor dem Ruin standen, war auch der Grund dafür, dass das Verbot nach zahlreichen Eingaben einige Jahre später wieder gelockert wurde.
Noch 1806, als die Hofmusiker anlässlich des Begräbnisses von Michael Haydn (1737–1806) sein unvollendetes Requiem in B-Dur (MH 838) ergänzt durch Teile des *Schrattenbach-Requiems* (MH 155) in der Kirche der Erzabtei St. Peter aufführen wollten, mussten sie wegen des lateinischen Textes extra beim Konsistorium ansuchen:

„Den 13. August Uhr ½ 2 (wurde begraben) der wohledelgeborne sehr berühmte Herr Johann Michael Haydn,

---

14 Verzeichnis der Gebühren, die für kirchliche Handlungen und Verrichtungen, wie Taufen, Eheschließungen und Begräbnisse zu entrichten waren.

15 Zauner, Judas Thaddäus: Auszug der wichtigsten Hochfürstl. Salzburgischen Landesgesetze zum gemeinnützigen Gebrauch nach alphabetischer Ordnung […], Mayr, Salzburg 1785, Stolordnung, S. 259f.

16 Vgl. Neumayr, Eva: Zur Musikpflege der Salzburger Ursulinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionsbericht (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 9), hg. von Lars E. Laubhold/Gerhard Walterskirchen, München 2010, S. 102–112, und Neumayr, Eva: Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinen-Konvent in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 94, 2010, S. 89–101.

17 Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.: TAG BUCH VON JAHR 1712 darin: Register der Täglichen und Monatlichen Empfang und Außgaben, angefangen: den 1 Jenner A[nn]o 1712, Eintrag vom 21.4.1712,

18 Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.: TAG BUCH A[NN]O 1756 darin: Monatliche Außgaben Und besoldungen der Kirchenbedienten, auch für Hl. Mössen und andere godts Dienst A[nn]o 1756, 7.4.1756.

19 Vgl. die Rechnungsbücher der Ursulinen 1712 bis 1783, Eintragung meist im April, Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.: z. B. der Eintrag aus dem Jahr 1756: „Den 7 [April 1756] dito für Unsern gnädigsten Stüffter seel: das Requiem Ambt hat gehalten der gnädige Herr Dickart. […] Herrn Sämer[l] für das Ambt mit Waldhorn 4 fl, Vigil 1 fl 42 kz. [=] 5 fl 42".

20 Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign, TAG BUCH A[NN]O 1784, darin: A[nn]o 1784. Laus Deo. Monatliche Außgaben vor die Heil: Messen, Priester, und Kirchen bedienten. „Den 31. [März 1784] dito hat der Herr Kaplan das Requiem Amt gehalten H: Messen gelesen. Vor die Vigil so er Vor sich allein gebethet [=] 30x Die Klosterfrauen, wir selbst haben das Normal Amt abgesungen […] Herr Lippen für das Amt schlagen Orgl [=] 1 fl 30x";.

21 Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign., TAG BUCH A[NN]O 1788 darin A[nn]o 1788. Monatliche Außgaben für Lesung H: Messen, Priesterschaft, und Kirchen bediente: „Den 5. [März 1788] dito ist […] Stifter sel. sein Jahr Tag gehalten [worden.] H: Kapellan hat das Requiem gehalten 1 fl aber kein Vigil gehalten worden."

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

kurfürstl. Salzb. Concertmeister und Hoforganist […] Das hw. Consistorium erlaubte auf die Bitte der Hofmusik das Requiem lateinisch zu halten, das auch so geschah."[22]

Auch lateinische Requien waren also von den Reformen betroffen, und dass Luigi Gattis großes Requiem in C von 1807 und Michael Haydns Requiemfragment in B am Dom nicht mehr überliefert sind, scheint symptomatisch. Ab der ersten Aufführung des Mozart'schen Requiems 1801 in der Stiftskirche St. Peter entwickelte sich dieses, wie auch anderswo zum beliebtesten Werk der Gattung, das bei vielen Gelegenheiten aufgeführt wurde. Im Dommusikarchiv erhalten hat sich vor allem das Repertoire der Hofkapelle, was das Repertoire der Stadtpfarrmusikanten und Totensänger angeht, so muss es, bis auf kleinere Reste, als verschollen gelten.

DAS VOKABULAR DER REQUIEMVERTONUNGEN

Der Gedanke, im Zusammenhang mit Requiemvertonungen von einem „musikalischen Vokabular" zu sprechen, entstand aus der vorher schon beschriebenen Beobachtung, dass gewissen Textstellen in verschiedenen Werken wiederkehrende kompositorische Merkmale – Hartmut Krones nennt sie „thematische topoi"[23] – zugeordnet werden können.
An der Textstelle *De poenis inferno et de profundo lacu* lässt sich das veranschaulichen: Während die übliche deutsche Übersetzung den Text relativ frei mit „[Bewahre die Seelen] vor den Qualen der Hölle und vor den Tiefen der Unterwelt" überträgt, ist die wörtliche Übersetzung von *de profundo lacu*: der tiefgelegene See, die tiefe Grube.
Während uns die „Qualen der Hölle" nicht ganz unerwartet in der musikalischen Umsetzung als harmoniefremde Töne und chromatische Wendungen begegnen, sind es in der anschließenden Textstelle die zwei Aspekte der wörtlichen Übersetzung, die „Tiefe" und der „See" oder „Grubenrand", die von den verschiedenen Komponisten kompositorisch umgesetzt werden: Heinrich Ignaz Franz Biber scheint in seinem wahrscheinlich 1687 entstandenen Requiem in A einen Seespiegel zu zeichnen (Sopran 1 und 2), der im Untergrund von Wellen bewegt wird (Alt, Tenor, Bass 1 u. 2, vgl. Ntbsp. 1), während Matthias Siegmund Biechteler in seinem frühesten erhaltenen Requiem in A den Seespiegel durch einen Oktavsprung im Bass signifikant absenkt und die Wellenbewegung vom Tenor ausführen lässt (vgl. Ntbsp. 2). Johann Ernst Eberlin hingegen nützt in seinem Requiem 4 die absteigende Chromatik im Sopran und führt die Linie nach dem Evozieren des „Seespiegels" oder „Grubenrandes" durch Verharren auf einem Ton im Sopran und Alt und – zwar etwas kürzer und von der Wellenbewegung gefolgt, aber ebenso bildlich, im Tenor und Bass – weiter abwärts (vgl. Ntbsp. 3). Ein besonders schönes Bild ergibt sich in Eberlins Requiem 1, das trotz dieser Nummerierung[24] vermutlich sein letztes Requiem war und erst kurz vor seinem Tod 1762 entstanden ist, wo der Komponist die Textstelle „et de profundo lacu" von den Stimmen in der Reihenfolge Bass – Tenor – Sopran auf einem Ton rezitieren lässt. Bei dem als letzten folgenden Einsatz der Altstimme kürzt er und führt die Linie gefolgt von Sopran und Tenor, wiederum abwärts, was wiederum den Aspekt der Tiefe verbildlicht (vgl. Ntbsp. 5).
Eine der bildhaftesten Vertonungen der Stelle liefert Johann Michael Haydn in seinem 1771 entstandenen *Schrattenbach*-Requiem. Er komponiert die beiden Aspekte gleichzeitig: Sein „Seespiegel" wird stufenweise abgesenkt und von Wellen umspült (vgl. Ntbsp. 6).
Auch im Requiem W. A. Mozarts sind die oben beschriebenen Bilder des Seespiegels (halbe und ganze Note G im Bass), der Tiefe (absteigende Linie in allen Stimmen ab „de profundo") und der Wellen (besonders im Sopran, Alt und Tenor Takt 13) umgesetzt (vgl. Ntbsp. 7).

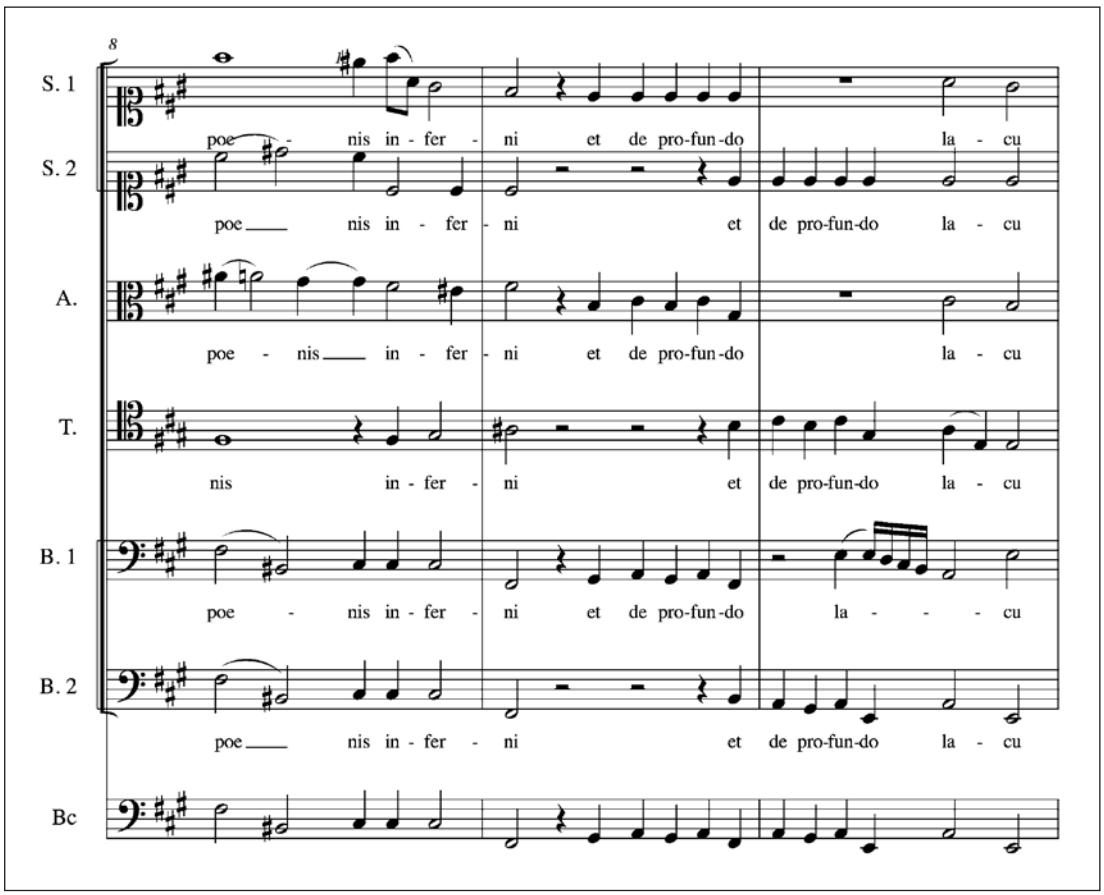
---

[22] Lib. Sepult. 1790/1822, S. 294 zit. in: Martin, Franz: Kleine Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs, insbesondere zur Biographie Michael Haydns, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 53, 1913, S. 355–362, S. 358.

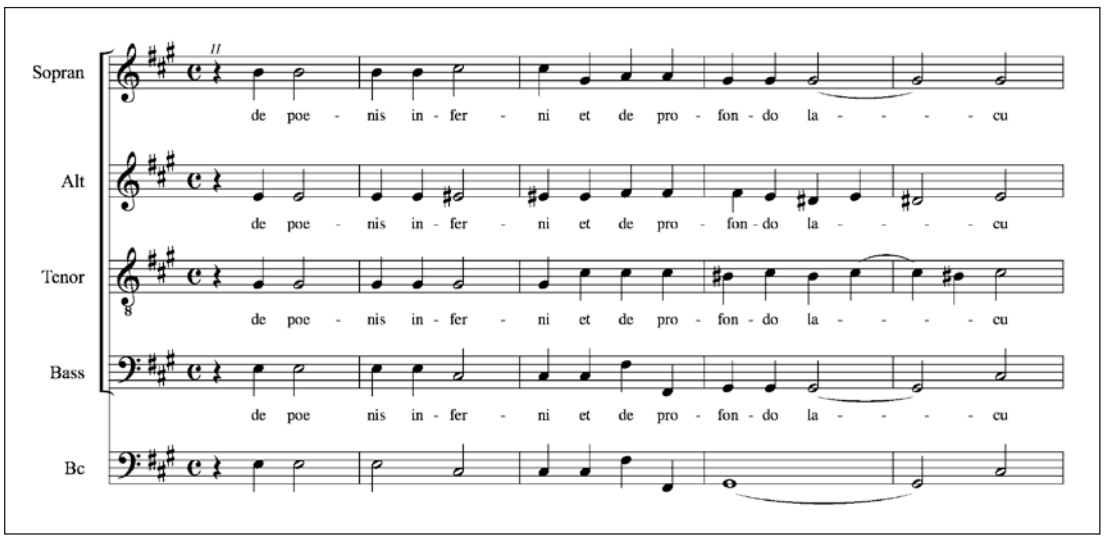
[23] Krones, Hartmut: Ein französisches Vorbild für Mozarts „Requiem", in: ÖMZ 42/1, Jänner 1987, S. 2–17, S. 3.

[24] Die Nummerierung der Requien Johann Ernst Eberlins geht auf den Catalogus Musicalis, das historische Inventar des Salzburger Dommusikarchivs, zurück und wurde von Beatrice Ebel übernommen. Vgl. Ebel, Beatrice: Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem, phil. Diss., München 1997, [2]2001.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

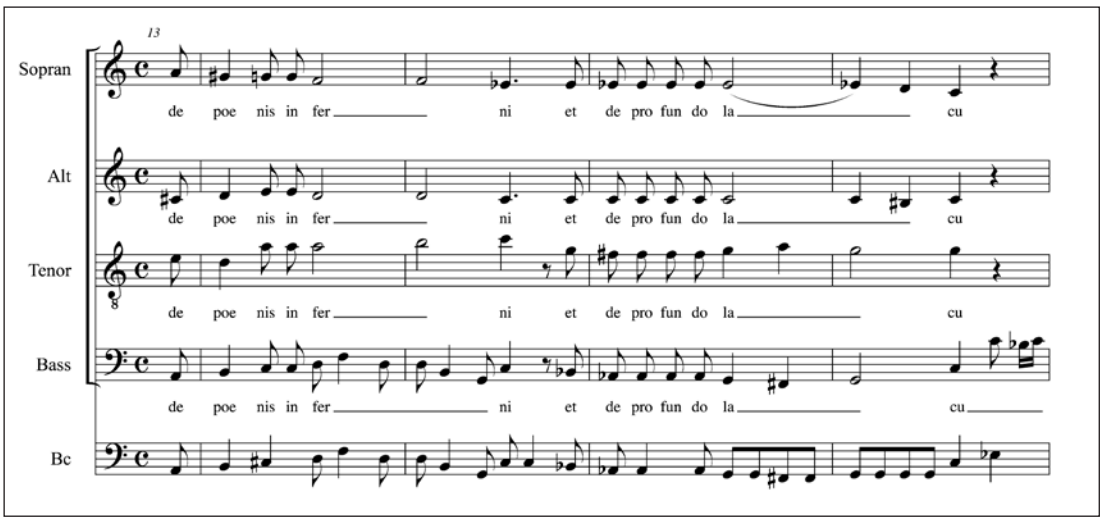


Notenbeispiel 1: H. I. F. Biber: Requiem in A-Dur (entstanden vermutlich 1687), Offertorium, T. 8–10.

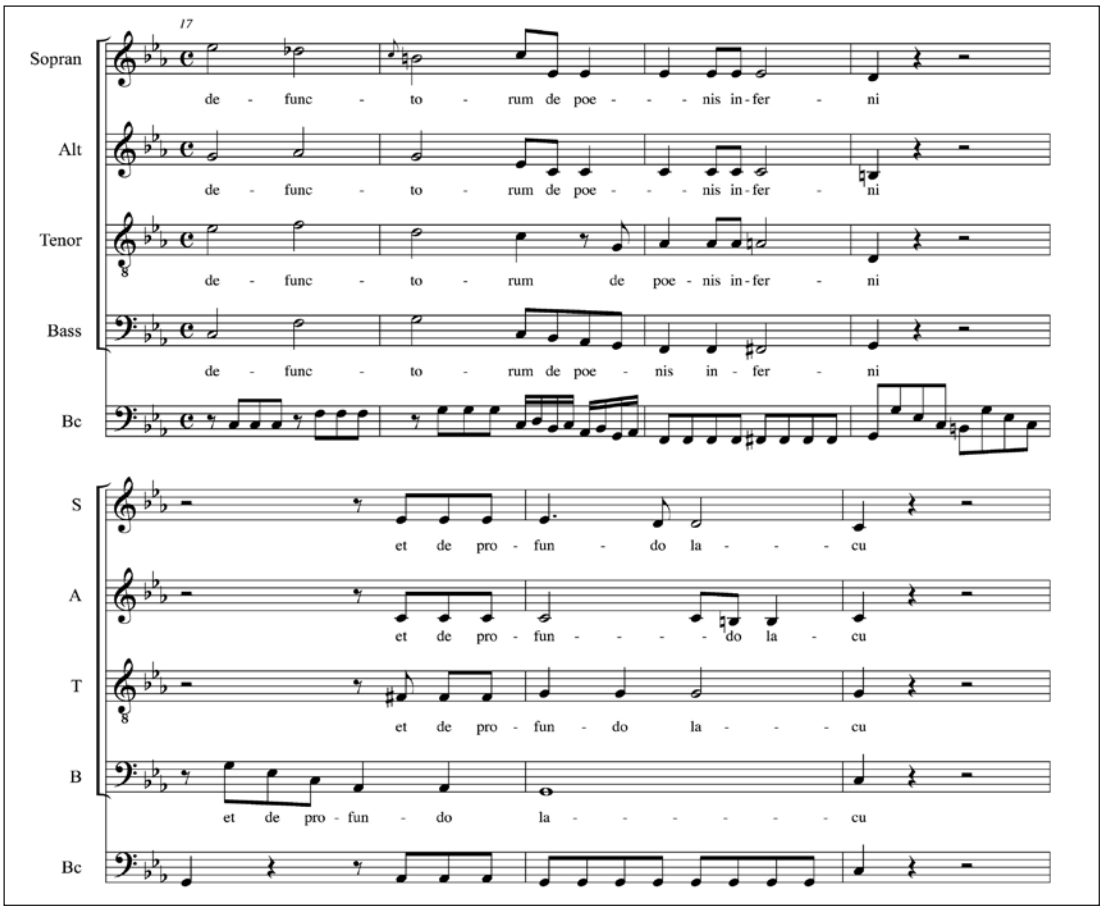


Notenbeispiel 2: M. S. Biechteler: Requiem in A (entstanden zwischen 1707 und 1725), Offertorium, T. 11–15.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

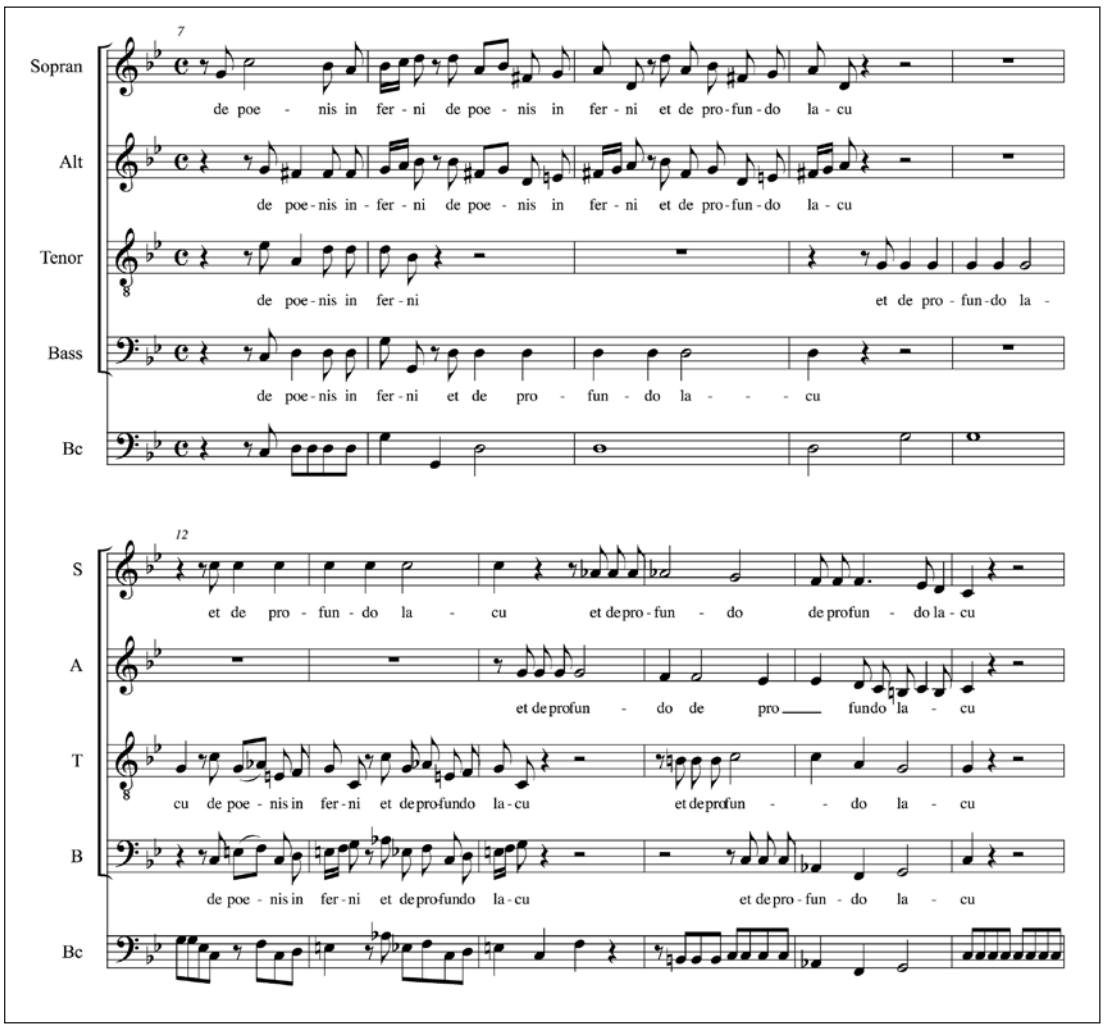


Notenbeispiel 3: J. E. Eberlin: Requiem 4 (1743–1752), Offertorium, T. 13–17.



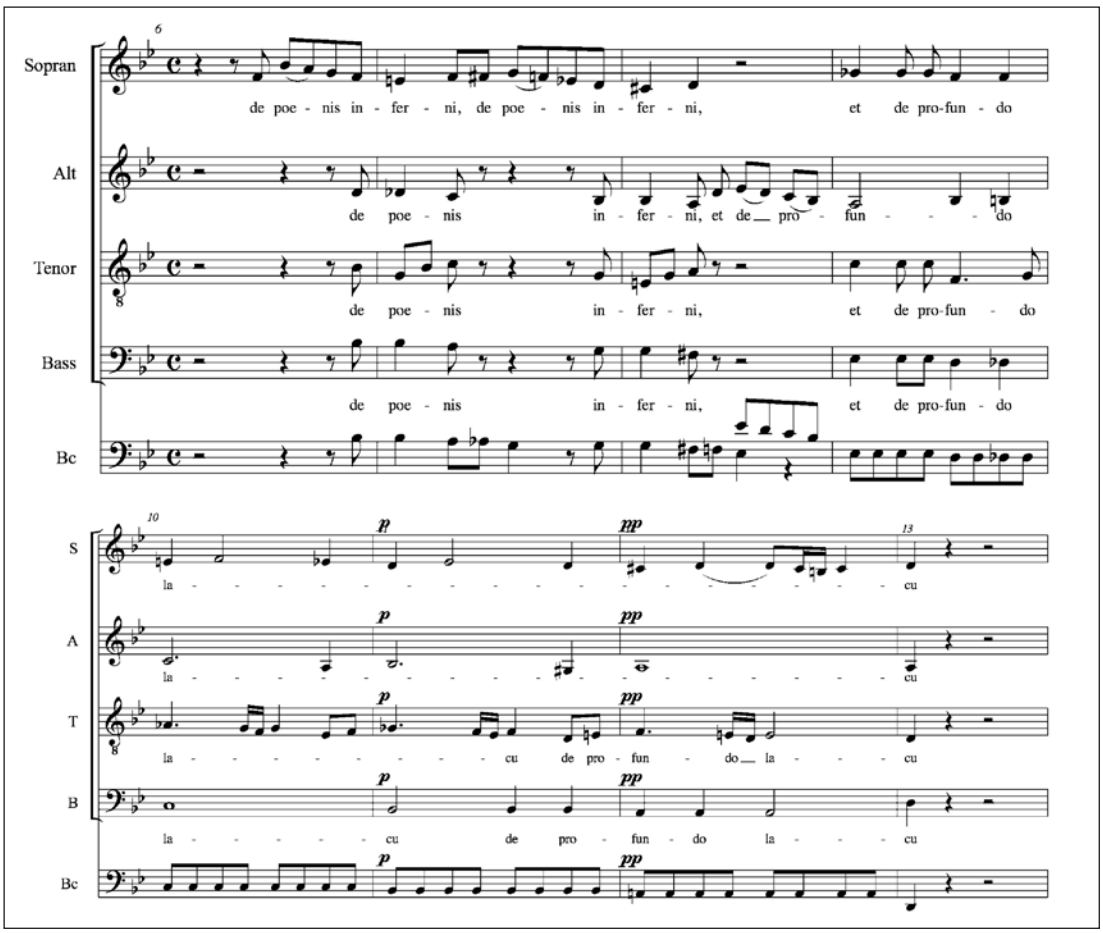
Notenbeispiel 4: J. E. Eberlin, Requiem 5 (1743–1752): Offertorium, T. 21–23.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

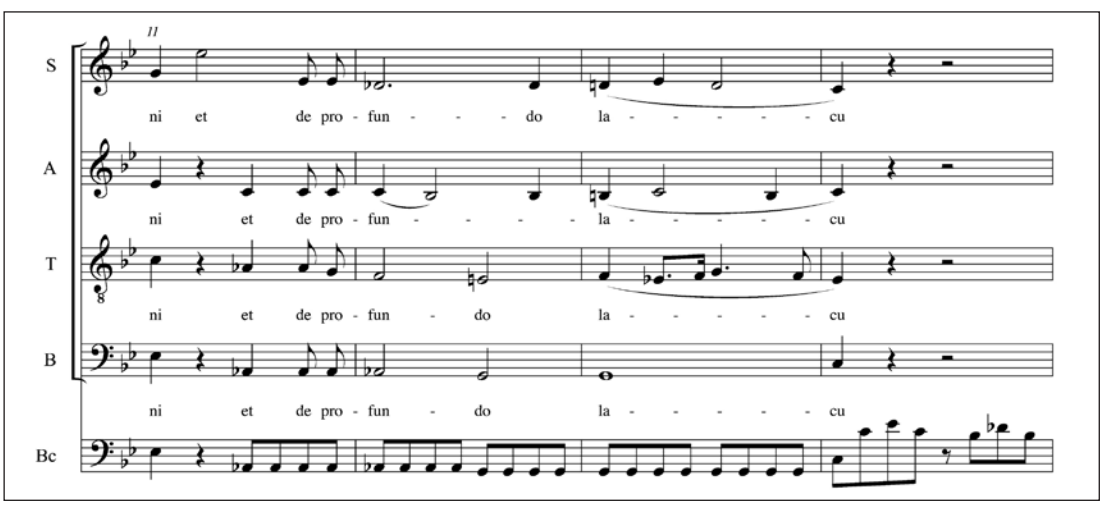


Notenbeispiel 5: J. E. Eberlin, Requiem 1 (1760–1762): Offertorium, T. 7–17.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at



Notenbeispiel 6: J. M. Haydn, Schrattenbach-Requiem (1771): Offertorium, T. 6–13.



Notenbeispiel 7: W. A. Mozart, Requiem (KV 626): Offertorium, T. 11–14.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

In der Terminologie der barocken Figurenlehre würde man die oben beschriebenen musikalischen Bilder als *Hypotyposis*-Figuren bezeichnen, das entscheidende Merkmal, um von einer musikalischen „Vokabel" zu sprechen, ist jedoch ihre Wiederkehr bei der gleichen Textstelle. Ähnliche kompositorische Gemeinsamkeiten dürften sich auch bei zahlreichen anderen Textstellen nachweisen lassen: Bei „ne cadant in obscurum" gibt es jedenfalls ebenfalls genügend überzeugende Ähnlichkeiten, um von einer musikalischen „Vokabel" zu sprechen.[25]

Die Ergebnisse der Untersuchung scheinen die Idee, im Zusammenhang mit Salzburger Requiemvertonungen von einem „musikalischen Vokabular" im Sinne eines musikalischen „Wortschatzes, dessen sich jemand bedient od. der zu einem bestimmten Bereich gehört"[26] zu sprechen, einmal mehr zu unterstützen: Gewissen Textstellen können anscheinend wiederkehrende kompositorische Merkmale zugeordnet werden.

Dieser Umstand sollte jedoch nicht dazu verleiten, Formelhaftigkeit zu konstatieren: Die Gemeinsamkeiten befinden sich auf der Strukturebene, während es auf der Objektebene der Komposition viele Möglichkeiten für die Komponisten gibt, die „Vokabeln" zu gestalten. Vielleicht dienten diese Strukturen der Zeitersparnis, erforderte doch gerade die Komposition von Requien in vielen Fällen große Schnelligkeit, da zwischen dem Tod und den Begräbnisfeierlichkeiten nicht allzu viel Zeit vergehen durfte. Jedenfalls scheint eine Tradition der Verbildlichung des Textes weitergegeben worden zu sein, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts im Fall der Requiem-Kompositionen eher vertiefte als verflachte.

Wie dieses „Vokabular" geographisch und zeitlich zu verorten ist, ob es ein Salzburger „Vokabular" des 18. Jahrhunderts ist, ob es sich geographisch und zeitlich weiter ausdehnt oder ob hier eine Salzburger Tradition über die Wirkungsgeschichte des Mozart'schen Requiems eine weitere Verbreitung erfuhr, wären Fragen, die eine ausgedehntere Untersuchung wert wären.

ANHANG

Specification.
Waß ieder Statt=Pfarr Musicus von denen
vorfallendten Gottes Diensten, auch waß
ieder Instrumentist hat wie folgt.[27]
Gotts=Dienst zu 2 f: 6 xer:
Dem Organisten 30 x
denen 4 vocalisten ieden 22 xer 2 d: thuet 1 f 30 x
Dem Calcanten 6 x

Zu 3: f 6: xer.
Dem Organisten 36 x
Denen 4 vocalisten, ieden 29 xer thuet 1 f 56 x
Den Discantisten 15 x
Vor ein Geiger 12 x
verbleibt noch ybrig 1 x
Calcanten 6x

Zu 4: f 6 x:
Dem Organisten 45 x
Denen 4 vocal: ieden 37 xer thuet 2 f 28 x
Ein Hobuisten 15 x
Ein Geiger 12 x
Discantisten 15 x
Seynd noch ybrig 5 x
Dem Calcante 6 x
NB: wan aber an statt des Hobua Ein Bass Geiger wird
genommen dießer hat nur 12 xer restirten [gestrichen,
korr. in:] verbliben hernach 8 xer ybrig

---

[25] Vgl. Neumayr, Eva: Das „Vokabular" der Requiemvertonungen Johann Ernst Eberlins (1702–1762), in: Mozart-Jahrbuch 2012, Kassel u. a. 2014, im Druck.

[26] Duden. Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim u. a. ^{5}2003, S. 1742.

[27] AES, Akten Dompfarre 5/25/9.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Gotts=Dienst zu 5 f: 6 x:
NB: Dem Organ[isten] 1 f
Denen 4 Vocal[isten] jeden 45 x: thuet 3 f
Discant[isten] 15 x
Violin und Bass Geiger ieder 12 xer thuet 24 x
Ein Hobuist 15 x
Calcant 6 x
bleiben ybrig 6 x

Zu 6: f: 6: xer:
Der Organ[ist] 1 f 10 xer
Die 4 vocal[isten] ieder 50 xer thuet 3 f 20 x
denen Discant[isten] 20 x [korr. in:] 30 x
2 Hobuisten ieder 15 xer thuet 30 x
Dem violin und Bass=Geiger ieden 15 x: thut 30 x
Calcant 6 x
bleiben noch ybrig [gestrichen] 10 x [korr. in:] nichts

NB: Es werden auch anstatt denen Hobuen 2 Posaun gebraucht.

Zu 8: f 6: x:
Organ[ist] 1 f 20 x
denen 4 vocal[isten] ieden 50 xer thuet 3 f 20 x
den 2 Hn Trompetern 1 f 30 x
denen 2 Discant[isten] 30 x
denen Violin und Bass:Geiger 30 x
2 Posaunen 30 x
Calcant 6 x
bleiben noch ybrig 20 x
bey disen ist der Gandolph: der anderte Geiger.

Anderter zu 8 f 6: x:
Dem Organ[isten] 1 f 20 x
Den 4 vocal[isten] ieden 50 x thuet 3 f 20 x
2 Discant[isten] 30 x
NB: 3 Posaun[isten] 45 x
2 Hobuen 30 x
3 Geiger ieden 15 xer thuet 45 xer
Fagott 15 xer
Calcant 6 x
verbleiben noch ybrig 35 x

Der 3te kann mit Trompetn dem Ersten gleich gemacht werden, oder wan Walthorn begert werden.
Dem Organ[isten] 1 f 20 x
Denen 4 vocal[isten] 3 f 20 x
2 Discant[isten] 30 x
2 Walthornisten 1 f
3 Geiger 45 x
2 Posaun[isten] 30 x
Fagott 15 x
Calcant 6 x
verbleiben noch ybrig 20 x
bey disen 2 Gots Diensten ist der Gandolph der 4:te geiger.

Zu 10 f 6 x.
Organ[ist] 1 f 30 x
Die 4 Vocal[isten] ieder 1 f thuet 4 f
2 Trompeter 2 f
2 Discant[isten] 30 x
3 Posaun[isten] 45 x
3 Geiger 45 x
Calcant 6 x
verbleibt ybrig 30 x
Der Täx pr: 6 f: 6 x ist der Bäste Täx, werden aber 2 Trompeter verlangt, so werden denenselben yber obigen 6 f:
Täx 2 f: iux besonder bezahlt:

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen

Jahr/Year: 2014

Band/Volume: 7

Autor(en)/Author(s): Neumayr Eva

Artikel/Article: Salzburger Requiemvertonungen der Vorklassik und ihr musikalisches Vokabular 73-87