

SCHRIFTENREIHE DES ARCHIVS
DER ERZDIÖZESE SALZBURG
BAND 18

# MUSIK AM DOM ZU SALZBURG

## REPERTOIRE UND LITURGISCH GEBUNDENE PRAXIS ZWISCHEN HOCHBAROCKER REPRÄSENTATION UND MOZART-KULT

Eva Neumayr · Lars E. Laubhold · Ernst Hintermaier

HOLLITZER

Schriftenreihe des
Archivs der Erzdiözese Salzburg

Schriftenreihe des
Archivs der Erzdiözese Salzburg
18

# Musik am Dom zu Salzburg

Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult

Eva Neumayr – Lars E. Laubhold – Ernst Hintermaier

RISM Arbeitsgruppe Salzburg

HOLLITZER

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Die vorliegende Publikation entstand im Rahmen zweier Projekte (P 20309-G13, P 23195-G20), die vom Austrian Science Fund (FWF) finanziert wurden.

Fertiggestellt wurde die Publikation mit Mitteln des Archivs der Erzdiözese Salzburg, der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft und der Digitalen Mozart-Edition, einem Kooperationsprojekt zwischen The Packard Humanities Institute, Los Altos/CA, und der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg.

Die Drucklegung erfolgte mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 518-G26

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0. siehe http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Abbildung am Einband:
*Der Thumb oder Haupt=Kirche zu Salzburg*
Kupferstich von Franz Anton Danreiter (um 1735)
(Sign.: AT-AES 6.3.G1.110)

**Die Hauptautoren der Kapitel**
(vgl. Inhaltsverzeichnis):
Eva Neumayr: 1, 2.2, 3, 4, 5.1, 5.2, 5.3, 6.3, 7
Lars Laubhold: 5.4, 6.2, 6.3.2
Ernst Hintermaier: 2.1, 6.1

Umschlaggestaltung: Nikola Stevanović
Layout: Lars E. Laubhold, Eva Neumayr
Lektorat: Marion Linhardt
Redaktion: Eva Neumayr
Hergestellt in der EU

© 2018, Hollitzer Verlag, Wien
ISBN 978-3-99012-540-0

HOLLITZER

# Inhaltsverzeichnis

**Vorwort** **i**

**1 Der Dom als Metropolitankirche** **1**
1.1 Zeremonielle und liturgische Hintergründe als Grundlage des musikalischen Handelns . . . . . 1
1.2 Träger der Liturgie am Dom . . . . . 8
1.3 Der Jahresablauf an der Metropolitankirche und ihren Filial-Kirchen in der Stadt Salzburg . . . 9
1.4 Musikalische Verrichtungen an der Metropolitankirche . . . . . 14
1.5 Die musikalisch aktiven Gruppen . . . . . 17
1.6 Anhang . . . . . 26
1.6.1 *Commissions Protocollum* von 1699 . . . . . 26
1.6.2 Gottesdienst-Ordnung . . . . . 26
1.6.3 *Addendum* . . . . . 31

**2 Geschichte der Musik an der Metropolitankirche** **35**
2.1 Das 17. und 18. Jahrhundert . . . . . 35
2.2 Von der Hofkapelle zur Dommusik: Das frühe 19. Jahrhundert . . . . . 67
2.2.1 Von der Hofkapelle zur Dommusik . . . . . 68

**3 Der Dom als Stadtpfarrkirche** **77**
3.1 Stadtpfarrmusikanten und „Totensinger“ . . . . . 77
3.2 Die Neuorganisation der Stadtpfarrmusikanten . . . . . 78
3.3 Nachweisbare Musiker ab dem 17. Jahrhundert . . . . . 80
3.4 Die Aufgaben der Musiker an der Stadtpfarre . . . . . 91
3.5 Besetzungen für verschiedene Anlässe . . . . . 93
3.6 Das Repertoire der Musiker der Stadtpfarre . . . . . 96
3.7 Anhang: Die Stadtpfarrmusikanten betreffende Dokumente . . . . . 99

**4 Sonderfall Mozart** **105**
4.1 Die Salzburger Quellen der geistlichen Werke Wolfgang Amadé Mozarts . . . . . 111

**5 Aspekte der Aufführungspraxis** **123**
5.1 Besetzungspraktiken der Salzburger Hofkapelle im 17. und 18. Jahrhundert . . . . . 123
5.2 Die festliche Mehrchörigkeit im 18. Jahrhundert . . . . . 131
5.3 Pflege einer älteren Tradition . . . . . 136
5.4 Instrumentarium . . . . . 146
5.4.1 Streichinstrumente . . . . . 149
5.4.2 Orgeln . . . . . 158
5.4.3 Holzblasinstrumente . . . . . 164
5.4.4 Metallblasinstrumente . . . . . 169
5.4.5 Anhang: Instrumenten-Inventar von 1822 . . . . . 182

**6 Die Sammlung *Dommusikarchiv*** **185**
6.1 Zur Geschichte der Sammlung . . . . . 185
6.2 Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms . . . . . 196
6.2.1 Zur Entstehung . . . . . 196
6.2.2 Das Musikrepertoire am Salzburger Dom im Licht des *Catalogus Musicalis* . . . . . 200
6.2.3 Anhang . . . . . 206
6.3 Die verwendeten Papiere und ihre Herkunft . . . . . 220
6.3.1 Papierer und Papiermühlen . . . . . 222
6.3.2 Verzeichnis der im Salzburger *Dommusikarchiv*, Reihe A, auftretenden Wasserzeichen . . 225
6.4 Kopisten . . . . . 257
6.4.1 Namentlich bekannte Schreiber . . . . . 258

6.4.2 Unbekannte Schreiber . . . . . 270
6.4.3 Schriftproben der wichtigsten Schreiber . . . . . 280

**7 Der Salzburger Dom als Ausgangspunkt der Verbreitung musikalischer Quellen 305**
7.1 Die Sammlung *Fondo Pitti* in der Bibliothek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini' in Florenz . . . 306
7.1.1 Salzburger Quellen in der Sammlung *Fondo Pitti* . . . . . 310
7.2 Die Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' in Ostiglia . . . . . 324
7.3 Die Musikbibliothek der Benediktinerabtei Einsiedeln (Schweiz) . . . . . 328
7.4 Die Bibliothek des Salzburg Museums . . . . . 336

**Personenverzeichnis 341**

**Quellenverzeichnis 371**

**Abkürzungsverzeichnis 373**

**Literaturverzeichnis 377**

**Alphabetisches Register 399**

# Tabellenverzeichnis


1.1 Festa Pallii am Salzburger Dom zwischen 1693 und 1828 . . . . . 7

2.1 Werke Karl Heinrich Bibers . . . . . 47
2.2 Rechnung über die Begräbnisfeierlichkeiten von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo . . . . . 72

3.1 Nachweisbare Stadtpfarrsänger . . . . . 89
3.2 Organisten in der Stadtpfarre . . . . . 90
3.3 Chorregenten . . . . . 90

4.1 Quellen Mozart'scher Kirchenmusik im Salzburger Kontext . . . . . 117

5.1 Doppelchörige Werke . . . . . 133
5.2 Nachweisbare Stimmenabschriften von Peter Gutfreunds *Melos divinarum laudum* . . . . . 141
5.3 Bezeichnungen für die beiden östlichen Musikeremporen bzw. für die auf ihnen befindlichen Pfeilerorgeln . . . . . 160

6.1 Ausgestellte Materialien aus dem Dommusikarchiv bei der Ausstellung 1928 . . . . . 193
6.2 Einträge im *Catalogus „Gatti“* . . . . . 201
6.3 Laut *Catalogus „Gatti“* im Dommusikarchiv fehlende Werke . . . . . 206
6.4 Neues Repertoire, 1. Hälfte 19. Jahrhundert . . . . . 208

7.1 Salzburger Schreiber in der Sammlung *Fondo Pitti* in der Biblioteca des Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ in Florenz . . . . . 308
7.2 Salzburger Kirchenmusikalien in der Sammlung *Fondo Pitti* der Biblioteca des Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ in Florenz . . . . . 314
7.3 Musikalien aus dem Salzburger Dommusikarchiv, die über P. Sigismund Keller in die Musikbibliothek der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln gelangten . . . . . 331
7.4 Quellen des Dommusikarchivs in der Sammlung des Salzburg Museums . . . . . 337

# Abbildungsverzeichnis


1.1 *Ware und eigentliche Abbildung der Ertzbischoflichen* Residenz-*Statt*-Saltzburg, Lucas Schnitzer (Vorlage), Paulus Fürst (Stecher), Salzburg, um 1669/70 . . . 3
1.2 „Ein Domkoralist im Korroke“, Aquarell-Gouache aus der Sammlung Kuenburg . . . 20

2.1 Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Kupferstich von Dominicus Custos 1597 . . . 36
2.2 Franz Xaver König (zugeschrieben), *Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo*, um 1772 . . . 56
2.3 Abschrift des sogenannten „Handbillets“ Franz II./I. . . . 70
2.4 Rechnung über die Ausgaben für die Musik bei den Exequien für Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo 1812 . . . 71

3.1 Bewerbung des Johann Carl Weissenbach bei der Stadtpfarre vom 25. August 1662 . . . 81
3.2 Salzburger Schreiber 112a, Schriftprobe . . . 82
3.3 *Specification / Was ieder Statt=Pfarr Musicus von denen / vorfallendten Gottesdiensten, auch waß / ieder Instrumentist hat wie folgt* des Johann Jakob Freystädtler . . . 94
3.4 *Verzeichnis der Verrichtungen und Bezüge der Stadtpfarrmusic* . . . 97

5.1 Melchior Küsell, Innenansicht des Salzburger Doms, Kupferradierung um 1675 . . . 125
5.2 Erasmus Hämmerle, *Primiz des hl. Philipp Benitius*, vor 1647 . . . 130
5.3 Karl Heinrich Biber, Sakramentslitanei, A-Sd, A 160, Orgelstimme, S. 1 . . . 137
5.4 Innenansicht des Salzburger Domes, um 1660 . . . 145
5.5 Johann Ernst Eberlin: Sakramentslitanei (SchieEb 40, A-Sd, A 405), bezifferte Direktionsstimme mit Violoncello-Solo . . . 156
5.6 „Ein Hoftrompeter“, Aquarell-Gouache aus der Sammlung Kuenburg . . . 170
5.7 Aria pastoria „Ach was liegt in dieser Krippen“, Stimme „Cornu Pastorella“ . . . 177
5.8 J. Haydn, *Die Schöpfung*, „Trombone Rip:$^{no}$“, Bearbeitung in der Handschrift Luigi Gattis . . . 181

6.1 *Catalogus Musicalis*, Exemplar *„Gatti“*, S. 39 . . . 198
6.2 Einträge im *Catalogus „Gatti“* . . . 199
6.3 Umschlagtitel vermutlich ursprünglich zu A 482 (rechts), später für A 833 verwendet (links) . . . 218
6.4 Wz. 1 . . . 225
6.5 Wz. 2 . . . 225
6.6 Wz. 3 . . . 225
6.7 Wz. 5 . . . 226
6.8 Wz. 10 . . . 226
6.9 Wz. 14 . . . 227
6.10 Wz. 18 . . . 227
6.11 Wz. 22 . . . 228
6.12 Wz. 35 . . . 230
6.13 Wz. 43 . . . 231
6.14 Wz. 45 . . . 231
6.15 Wz. 46 . . . 231
6.16 Wz. 56 . . . 233
6.17 Wz. 57 . . . 233
6.18 Wz. 65 . . . 234
6.19 Wz. 83 . . . 235
6.20 Wz. 86 . . . 236
6.21 Wz. 106 . . . 237
6.22 Wz. 107 . . . 238
6.23 Wz. 111 . . . 238
6.24 Wz. 117 . . . 239
6.25 Wz. 128 . . . 240
6.26 Wz. 133 . . . 241

6.27 Wz. 134 . . . 241
6.28 Wz. 138 . . . 241
6.29 Wz. 146 . . . 242
6.30 Wz. 147 . . . 243
6.31 Wz. 149 . . . 243
6.32 Wz. 163 . . . 244
6.33 Wz. 164 . . . 244
6.34 Wz. 165 . . . 245
6.35 Wz. 166 . . . 245
6.36 Wz. 168 . . . 246
6.37 Wz. 172 . . . 246
6.38 Wz. 175 . . . 246
6.39 Wz. 175 . . . 247
6.40 Wz. 181 . . . 247
6.41 Wz. 181 . . . 247
6.42 Wz. 183 . . . 248
6.43 Wz. 188 . . . 248
6.44 Wz. 190 . . . 249
6.45 Wz. 191 . . . 249
6.46 Wz. 193 . . . 249
6.47 Wz. 196 . . . 250
6.48 Wz. 204 . . . 250
6.49 Wz. 206 . . . 251
6.50 Wz. 213 . . . 252
6.51 Wz. 219 . . . 252
6.52 Wz. 230 . . . 253
6.53 Wz. 248 . . . 254
6.54 Notenschrift A. C. Adlgassers . . . 280
6.55 Notenschrift K. H. Bibers . . . 281
6.56 Notenschrift M. S. Biechtelers . . . 282
6.57 Notenschrift J. E. Eberlins . . . 283
6.58 Notenschrift J. R. Estlingers . . . 284
6.59 Notenschrift J. J. Fuetschs . . . 285
6.60 Notenschrift L. Gattis . . . 286
6.61 Notenschrift B. Hackers . . . 287
6.62 Notenschrift J. M. Haydns . . . 288
6.63 Notenschrift F. Hofstätters . . . 289
6.64 Notenschrift F. I. Lipps . . . 290
6.65 Notenschrift G. Lollis . . . 291
6.66 Notenschrift A. F. Paris' . . . 292
6.67 Notenschrift G. J. Paris' . . . 293
6.68 Notenschrift J. J. Rotts als Schr. 101a . . . 294
6.69 Notenschrift F. J. S. Sambers . . . 295
6.70 Notenschrift M. Schitras . . . 296
6.71 Notenschrift Franz Weindls . . . 297
6.72 Notenschrift J. B. Weindls . . . 298
6.73 Notenschrift von J. C. Weissenbach in A-Sd, A 178, H. I. F. Biber, Offertorium „Quo abiit dilectus tuus". . . . 299
6.74 Notenschrift des Sbg. Schreibers 67 . . . 300
6.75 Notenschrift des Sbg. Schreibers 86 . . . 301
6.76 Notenschrift von Sbg. Schreiber 111 . . . 302
6.77 Notenschrift von Sbg. Schreiber 140 . . . 303
6.78 Notenschrift des Sbg. Schreibers 245 . . . 304
6.79 Notenschrift des Sbg. Schreibers 317 . . . 304

7.1 Umschlag der *Missa S. Ruperti* von L. Gatti . . . 311
7.2 Eintrag auf S. 71 des *Catalogus Musicalis* Exemplar *„Archivium"* . . . 312
7.3 Rechnung J. J. Fuetschs vom 9. Juni 1828 . . . 312

# Vorwort

Der vorliegende Band ist ein Ergebnis der Katalogisierungsarbeiten an dem heute im Archiv der Erzdiözese Salzburg aufbewahrten Dommusikarchiv (A-Sd, Reihe A), die zwischen 2007 und 2014 stattfanden. Dieser der Musikpraxis an der Salzburger Domkirche entstammende Bestand wurde von der zu diesem Zweck gegründeten RISM-Arbeitsgruppe Salzburg von den ältesten Stimmenhandschriften aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu den Quellen vor dem Gründungsjahr des *Dommusikverein und Mozarteums* von 1841 vollständig erfasst und liegt nun sowohl als gedruckter Katalog als auch in der RISM-Datenbank online vor.

Die Inhalte des vorliegenden Bandes sollten ursprünglich ein Vorwort zur Printpublikation des Kataloges bilden, doch stellte sich bald heraus, dass das in sieben Jahren Grundlagenforschung ‚angefallene' Material entweder großteils unberücksichtigt bleiben müsste oder den Rahmen eines ‚Vorwortes' oder einer ‚Einleitung' zum Katalogband bei weitem sprengen würde. Doch selbst als separater ‚Kommentarband' zum Katalog – als der uns das im Entstehen begriffene Werk zeitweilig erschien – kann die hier präsentierte Textzusammenstellung nicht mehr gelten. Zu ausgreifend sind – geleitet durch bisher ungestellte Fragen und unerwartete Quellenfunde – einzelne Aspekte der Darstellung geraten.

Der Hauptgrund, den vorliegenden Band separat erscheinen zu lassen, liegt darin, dass das Quellenerschließungsprojekt für einen abgegrenzten Zeithorizont erstmals die Musik am Dom zu Salzburg in ihrer Gesamtheit in den Blick nimmt und nicht nur – wie angesichts der Materialfülle üblich (und verständlich) – einzelne, mehr oder weniger bedeutsam erscheinende Musikerpersönlichkeiten. Mit der systematischen Erschließung des Gesamtbestandes wurde erstmals ohne vorauseilende Bewertung des Materials hinsichtlich tatsächlicher oder angeblicher künstlerischer Qualitäten ein Gesamtüberblick gewonnen, der eine Einordnung einzelner Künstler und Werke in die historische Praxis der Musik am Salzburger Dom erst möglich macht. Gleichwohl kann es nicht Aufgabe der vorliegenden Publikation sein, das umfangreiche, durch Generationen von Forschern anhand von Einzelaspekten erarbeitete Wissen hier neuerlich zu referieren und eine auch nur annähernd vollständige Gesamtdarstellung der Musik am Salzburger Dom vorzulegen. Vielmehr präsentiert der vorliegende Band neben einem Überblick zur Geschichte der Musik am Dom vor allem die Darstellung und Interpretation von Materialien, die bisher wenig Beachtung gefunden haben, sowie solche Texte und Materialien, die sich speziell aus dem globalen Zugriff auf das gesamte Quellenmaterial ergaben. Der Band versteht sich ausdrücklich als Beitrag zur Grundlagenforschung, der andere Forscher zur Anfertigung von Spezialstudien anregen möchte.

Die Formulierung „Musik am Salzburger Dom" ist mit Bedacht gewählt und muss vom Begriff ‚Dommusik' deutlich unterschieden werden: Der Dom – verstanden als das 1628 geweihte Bauwerk – war als Sitz eines Metropoliten, der seit 1680 als „Primas Germaniae" eine Vorrangstellung unter den deutschsprachigen Erzbischöfen beanspruchen konnte, einerseits Metropolitankirche; er war aber auch seit 1635 Hauptkirche der Stadtpfarre und damit Dreh- und Angelpunkt eines Systems von Stadtkirchen, die im Leben der Bürger von Stadt und Land als Stätte von wichtigen Lebensereignissen wie Taufen, Hochzeiten, Begräbnissen, aber auch als Ziel von Wallfahrten oder Ausgangspunkt von Prozessionen einen wichtigen Platz einnahmen. Damit war das Gebäude einerseits Handlungsraum der Kathedralliturgie, andererseits aber auch jener Ort, an dem die Pfarrliturgie vollzogen wurde – samt einer entsprechend ‚alltäglichen' Musik, deren Spuren in der Sammlung Dommusikarchiv im Projekt erstmals als solche in den Blick gerieten und wahrgenommen wurden. Mit ihnen wurden mit den Stadtpfarrmusikanten, aber auch den Thurnern (Türmern) zahlreiche Musiker in den Fokus genommen, die bisher von der Forschung kaum beachtet wurden, aber gleichwohl das Musikleben der Stadt lange Zeit

geprägt haben. Durch den Blick auf das System von Stadtkirchen mit dem Dom als seiner Hauptkirche wurde eine musikalische Landschaft erhellt, die bisher völlig im Dunkeln gelegen hatte.

Die Aufarbeitung umfangreicher, bisher unbeachteter Aktenkonvolute zur Liturgie in Kombination mit den Hofkalendern des Erzbistums Salzburg erschloss jene zeremoniellen und liturgischen Hintergründe (Kapitel 1), vor denen zahlreiche Aspekte der Musikgeschichte, der Aufführungspraxis, des Repertoires und der Sammlungsgeschichte – vielleicht zum ersten Mal – verständlich wurden.

Die Erkenntnis, dass der Dom seit 1635 nicht nur Metropolitankirche, sondern auch Hauptkirche der Stadtpfarre war (was bisher in musikwissenschaftlichen Publikationen keineswegs umfassend reflektiert ist), zog die Aufarbeitung einer bisher praktisch unbeachteten Musikergruppe, der „Stadtpfarrmusikanten oder Totensinger“, und ihres Repertoires nach sich, ließ uns manch ein Missverständnis bezüglich der kirchenmusikalischen Reformen Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos erkennen und korrigieren und beantwortete die Frage nach der Musikpflege an den anderen Salzburger Stadtkirchen, was wiederum das Verständnis der Rolle der Hofkapelle und ihres Repertoires am Salzburger Dom und an den anderen Stadtkirchen entscheidend vertiefte. Die Beziehungen zwischen Stadtpfarrmusikanten und „Totensingern“ einerseits und der eigentlichen (d. h. der Metropolitanliturgie zugehörigen) Dommusik andererseits sowie deren Gebundenheit an den gemeinsamen Bezugsraum des Salzburger Doms als topographischem Hauptort sowohl der Metropolitan- als auch der Stadtpfarrliturgie ließ es unumgänglich erscheinen, den eigentlichen musikgeschichtlichen Darstellungen in aller gebotenen Kürze jene der lokalen liturgischen Gegebenheiten als ihre Voraussetzungen voran zu stellen. Gerade im Kontext der Erforschung der Werke Wolfgang Amadé Mozarts als prominentestes Beispiel eines Salzburger Hofmusikers, der überdies einen Großteil seiner Kirchenmusik für die Metropolitankirche schuf, werden im vorliegenden Band einige Fragen beantwortet, die bisher kaum gestellt wurden, weil das Gesamtbild der kirchenmusikalischen Praxis der Stadt noch nicht im Blick war.

Dass der ‚Sonderfall Mozart‘ separiert von der eigentlichen Geschichte der Dommusik dargestellt wird, entspringt dem (vielleicht vergeblichen) Versuch, der unbestrittenen musikhistorischen Bedeutung dieses Ausnahmekünstlers gerecht zu werden, ohne dass die Perspektive auf die Alltagspraxis der Musik am Salzburger Dom von der Aureole des Genies überstrahlt würde. Dass Mozarts Werk sich aus der ‚Salzburger Tradition‘ heraus erschließe, wurde verschiedentlich argumentiert und bleibt unbestritten: Mozart ist ohne Salzburg undenkbar. Umgekehrt lässt die musikalische Praxis am Salzburger Dom im Untersuchungszeitraum einen hohen künstlerischen Stand von eigenständiger Prägung erkennen – auch ohne Mozart. Dies zu verdeutlichen ist eines der Ziele vorliegender Publikation.

Der nun vollständige Überblick über die in der Sammlung erhaltenen Aufführungsmaterialien erlaubt zum Teil recht konkrete Einblicke in die eigentliche musikalische Aufführungspraxis am Salzburger Dom. Mit dem gegenwärtigen Quellenkorpus liegt ein in sich geschlossener Gesamtbestand vor, der beispielhaft für eine lokale Ausprägung historischer Aufführungspraxis stehen und insofern auch Impulse für eine historisch informierte Aufführungspraxis – etwa der Musik Mozarts – geben mag. Wie sehr im 18. und noch im 19. Jahrhundert lokale Praktiken die musikalischen Darstellungsweisen bestimmten, ist insbesondere in jenen Fällen mit Gewinn zu studieren, wo Kulturtransfers – von Ort zu Ort ebenso wie über zeitliche Räume – zu Adaptionen an die jeweils gepflogene Praxis Anlass gaben.

Die Darstellung der Geschichte der Sammlung und mit ihr die Aufarbeitung der historischen Kataloge, Schreiber-, Wasserzeichen- und Personenverzeichnis folgen am Ende des Bandes, da zu ihrem Verständnis die vorangehenden Kapitel hilfreich sind und sie überdies weniger für die breite Öffentlichkeit als für Spezialisten nutzbringend sein dürften. Die Untersuchung von Abschriften, die im Musikrepertoire des Salzburger Doms ihren Ausgang genommen haben, wurde in Sammlungen in Maria Einsiedeln (Schweiz), Florenz und Ostiglia (Italien) und der Sammlung des Salzburg Museums geleistet. Anhand dieser Untersuchungen konnten sowohl verschiedene Mechanismen von Kulturtransfers beispielhaft aufgezeigt als auch

nachweislich dislozierte Quellen aus der ursprünglichen Musiksammlung des Salzburger Doms identifiziert werden. Eine auf weitgehende Vollständigkeit abzielende Untersuchung solcher Transfers war im Rahmen unseres Projektes nicht zu leisten.

Dass manche der erörterten Aspekte den Hilfswissenschaften zuzurechnen sind – und insofern die Funktion eines Kommentarbandes zum Katalog miterfüllen –, liegt in der Natur eines Forschungsprojektes, das mit einiger Verspätung die quasi handwerklichen Grundlagen der Quellenerschließung nachzureichen bzw. systematisch auf eine komplette Sammlung auszuweiten hatte, die als „im Prinzip" seit langem bekannt und erschlossen gilt. Im hier resümierten Projekt wurden erstmals nicht nur alle erhaltenen Musikalien des Untersuchungszeitraums berücksichtigt, sondern erstmals auch alle Wasserzeichen und alle Schreiber in allen Materialschichten dokumentiert. Damit sind die zur quellenkritischen Beurteilung einer Musikhandschrift erforderlichen Fundamente mit einer solchen Dichte in den Materialbefunden der Sammlung verankert, die auch der Mozart-, der Eberlin-, der Haydn- oder Biber-Forschung zugutekommen, aber ausschließlich anhand der Mozart-, Eberlin-, Haydn- oder Biber-Quellen nicht zu leisten gewesen wären.

Eine höchst willkommene Gesamtdarstellung des Salzburger Doms aus liturgiewissenschaftlicher, kunstgeschichtlicher, architektonischer und musikwissenschaftlicher Sicht erschien mit Patrick Birchers posthum publiziertem Werk *Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der Beziehungen zwischen Architektur, Kunst, Musik und Liturgie am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jahrhundert*[1], nachdem die Texte zu unserem Band bereits weitgehend vorlagen. Während uns seine schon 2004 fertiggestellte, unpublizierte Diplomarbeit[2] in liturgiewissenschaftlicher Hinsicht wertvolle Hilfestellungen gab, ist sein Ansatzpunkt in der 2015 erschienenen Publikation durch den Anspruch einer Gesamtdarstellung gezwungenermaßen ein sehr allgemeiner. In musikhistorischer Hinsicht referiert Bircher die vor dem Beginn unseres Projekts bekannten Forschungsergebnisse der Musikgeschichte Salzburgs im 17. Jahrhundert. In den Fragen der Liturgie ergänzen sich beide Publikationen: Während Bircher die gesellschaftlichen Grundlagen des Kirchenstaates und die in der Liturgie aktiven Klerikergruppen bespricht, wird im vorliegenden Band versucht, die musikalischen Abläufe am Salzburger Dom im Kontext der liturgisch-zeremoniellen Handlungen darzustellen.

Die Autoren danken dem Österreichischen Wissenschaftsfond (FWF), der die Aufarbeitung der Musikgeschichte des Salzburger Doms zwischen 1670 und 1841 in zwei Projekten zwischen 2007 und 2014 finanziert hat. Die Fertigstellung der Publikation nach Ablauf dieser Projekte wurde mit Mitteln des Archivs der Erzdiözese Salzburg, der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft und vor allem der Digitalen Mozart-Edition, einem Kooperationsprojekt zwischen The Packard Humanities Institute, Los Altos/CA, und der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, ermöglicht. Zahlreiche Personen haben uns Studien in ihren Archiven ermöglicht und das Projekt in vielfältiger Weise unterstützt, darunter Alessandro Lattanzi (Pesaro), das Team der Biblioteca des Conservatorio ‚Luigi Cherubini' (Florenz), P. Lukas Helg (Musikalienbibliothek der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln), Elisa Superbi (Biblioteca musicale ‚G. Greggiati', Ostiglia) und Dr. Fritz Plasser (Salzburg Museum). Unser besonderer Dank gilt dem Leiter des Archivs der Erzdiözese, Dr. Thomas Mitterecker, und dem Leiter der wissenschaftlichen Abteilung der Stiftung Mozarteum Salzburg, Dr. Ulrich Leisinger, die das Projekt in den letzten Jahren wohlwollend begleitet und die Fertigstellung ermöglicht haben, sowie unserem Mitautor, dem Leiter der beiden FWF-Projekte und ehemaligen Leiter des Archivs der Erzdiözese, Univ. Doz. Dr. Ernst Hintermaier, dessen Reputation uns Türen öffnete und auf dessen ausgedehnten Forschungen zur Salzburger Musikgeschichte wir aufbauen konnten.

Salzburg, im Juni 2018

Eva Neumayr, Lars E. Laubhold

[1] Bircher, Patrick: *Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der Beziehung zwischen Architektur, Kunst, Musik und Liturgie am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jahrhundert*, Regensburg: Schnell & Steiner 2015, (*Studien zur christlichen Kunst*, 2).

[2] Bircher, Patrick: *Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der liturgischen Praxis am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Universität Freiburg/Schweiz 2004.

# 1 Der Dom als Metropolitankirche

## 1.1 Zeremonielle und liturgische Hintergründe als Grundlage des musikalischen Handelns

Der Salzburger Dom war geistlich-liturgisches Zentrum der Stadt und des Landes Salzburg und damit ein vielschichtig konnotierter zeremonieller Handlungsraum. Als „irdischer Audienz- und Festsaal Gottes“ konzipiert, war die Metropolitankirche als Sitz eines Fürsterzbischofs gemeinsam mit der Salzburger Residenz Repräsentationsbereich einer fürstlich-absolutistischen Hofhaltung. Zugleich war das Domgebäude als Hauptkirche der Stadtpfarre ab 1635 Zentrum eines Netzes von Seelsorgestellen, das die gesamte Stadt überzog. Mehrere Bruderschaften waren an der Domkirche beheimatet, die Kathedrale war im 18. Jahrhundert aber auch Ziel zahlreicher Wallfahrten aus dem ganzen Land und „erhob sich zeichenhaft für eine im Geiste der katholischen Reform wiedererstarkte Kirche und legte gleichzeitig ein weithin sichtbares Zeugnis für den geistlich-weltlichen Einfluss der Salzburger Metropoliten ab.“[1]

In der liturgischen Praxis[2] gab es demnach verschiedene Handlungs- und Bedeutungsebenen, die gemeinsam auf den Dom als Kirchenraum bezogen waren, unter dem irdischen Dach des Sakralbaus jedoch als diversen und strikt voneinander getrennt aufzufassenden Institutionen zugehörig zu verstehen sind: Zu den beiden Hauptfunktionen als Sitz des Metropoliten und der Stadtpfarre kamen andere, wie z. B. jene als liturgische Heimat des Schneeherrenstiftes und diverser Bruderschaften.[3] Auf jeder dieser Ebenen waren andere Kleriker und Musiker aktiv – bisweilen in institutionenübergreifender Personalunion, gleichwohl grundsätzlich institutionell getrennt. Die Musik am Salzburger Dom wurde jedoch bisher nahezu ausschließlich von der Warte der Metropolitanliturgie gewürdigt. Dadurch ist das mehrdimensionale hierarchische Beziehungsgeflecht, das jedem Angehörigen einer Gruppe seine Rolle zuwies, bisher noch ungenügend verstanden. Die rezente Wahrnehmung der historischen Salzburger kirchenmusikalischen Gesamtlage dürfte sich aufgrund der durch die Quellenlage begünstigten Fokussierung auf Teilbereiche erheblich in Schieflage befinden. Während etwa die Rolle der sankt-petrischen Musikanten, die bereits mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen waren[4], vergleichsweise gut dokumentiert ist, fanden die Musiker der Stadtpfarre, die nicht nur am Dom, sondern auch an den anderen Kirchen der Stadt tätig waren und das Rückgrat der nicht-höfischen, nichtmonastischen Salzburger Kirchenmusik bildeten, noch kaum das Interesse der Musikwissenschaft.

Ähnlich selektiv wirkt sich eine am Prinzip der Heroengeschichtsschreibung[5] orientierte Musikhistoriographie aus, die im Falle Salzburgs durch die Fokussierung auf Mozart und (in geringerem Maße) Mi-

[1] Bircher, Patrick: *Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der liturgischen Praxis am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Universität Freiburg/Schweiz 2004, S. 1.

[2] Die Verfasser danken ihrem Kollegen Stefan Engels, Graz, für seine Anmerkungen zu diesem Kapitel.

[3] Vgl. Bircher: *Ad Maiorem Dei Gloriam 2004*, S. 32–61.

[4] Angermüller, Rudolph: „Musiker der Erzabtei St. Peter, Salzburg, von 1586 bis 1922“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1983), Nr. 1–4, S. 61–102; Liessem, Franz: „Die Musik des Klosters St. Peter in Salzburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Leitung des Musikinspektors P. Marian Kaserer“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, 101 (1990), Nr. 3–4, S. 379–424; Eder, Petrus: „Die St.-Petrischen Musikanten“, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 95–123.

[5] Zu einer Verteidigung der musikalischen „Heroengeschichte“ vgl. den Diskussionsbeitrag von Manfred Hermann Schmid in Eichmann, Hannes et al.: „Keine Chance für Gatti? Musikforschung und Musikpraxis im Schatten der Großen. Podiumsdiskussion“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 447–473, hier: S. 458 f.

chael Haydn eine markante Diskrepanz zwischen der detailreichen Tiefe personengebundener Forschung und lokalmusikgeschichtlichen Desideraten grundsätzlicher Natur eher verschärft. So sind im Hinblick auf die Salzburger Kirchenmusik vielfach Dokumente aus dem Umfeld der Familie Mozart (Briefe der Familie, diverse Tagebücher, etwa von Joachim Ferdinand von Schidenhofen, P. Beda Hübner, Frater Heinrich Pichler etc.) konsultiert worden, die, wiewohl als lebendige Zeitzeugnisse von großem Reiz, Fragen der Liturgie von einem gegebenen Erfahrungshorizont ausgehend allenfalls gelegentlich streifen, aber immerhin unsere Kenntnis liturgischer Praxis mitunter farbreich ergänzen können. Wo sie hingegen als Hauptinformationsquellen genutzt werden, entsteht ein zumindest unvollständiges und oberflächliches Bild der Salzburger Kirchenmusiklandschaft, in dem liturgisch-musikalische Vorgänge nur ungenügend verstanden und bisweilen auch falsche Vorstellungen geweckt werden.[6]

Um einen Überblick über die Gottesdienste und Andachten und vor allem über die Anlässe, zu denen Musik im Salzburger Dom und in den anderen Kirchen der Stadt aufgeführt wurde, zu gewinnen, wurden für die vorliegende Studie neben der einschlägigen Literatur zahlreiche bisher von der Musikforschung noch unbeachtete Dokumente aus dem Archiv der Erzdiözese[7] übertragen und ausgewertet und eine Auswahl der Salzburger Hofkalender[8], nämlich jene der Jahre 1726, 1739, 1751, 1765, 1780 und 1795 zu Rate gezogen. Voraussetzung für ein vertieftes Verständnis kirchenmusikalischer Praxis wäre eine fundierte und institutionenspezifische Kenntnis der an verschiedenen Salzburger Kirchen gepflogenen liturgischen und zeremoniellen Gebräuche, deren Darstellung im Rahmen des vorliegenden Projektes jedoch nicht zu leisten ist.

In dem von einem geistlichen Fürsten regierten Fürsterzbistum Salzburg war vor allem der Dom, vielleicht mehr noch als die Residenz, architektonischer Ausdruck und Bezugspunkt „amtscharismatischer Herrschaftsbeziehungen“[9], in deren Dienst die absolutistische Hofhaltung ihren zeremoniellen Ablauf überwiegend nach dem Kirchenjahr ausrichtete. Wie die Hofkalender zeigen, waren die kirchlichen Feste und die Verrichtungen des Fürsterzbischofs und des Hofes im Zusammenhang mit diesen Festen für die Abläufe am Hof bestimmend. Die Hofkalender lassen aber auch deutlich erkennen, dass die Feiern der verschiedenen Feste des Kirchenjahres für den Fürsterzbischof und seinen Hof nicht auf die Kathedrale beschränkt waren, sondern sich auf die verschiedenen Kirchen der Stadt erstreckten.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren viele der Kirchen, die wir heute als selbstverständlichen Teil der Stadtlandschaft ansehen, relativ neu oder befanden sich erst im Entstehen: 1674 wurde Maria Plain vollendet, 1689 die Erhardkirche im Nonntal, 1696 die Kajetanerkirche, 1702 die Dreifaltigkeitskirche und die Kirche St. Johannes (heute Kirche des Landeskranken-

[6] Immer wieder werden z.Ḃ Litaneien ausschließlich mit einer Kirche in Zusammenhang gebracht: Mozarts Litanei KV 109 sei „ursprünglich für eine Maiandacht in der Hofkapelle des Schlosses Mirabell geschrieben worden“, vermutet Patrick Bircher (Bircher, Patrick: „Einblicke in die liturgische Praxis zur Zeit Wolfgang Amadeus Mozarts“, in: Peter Keller/Armin Kircher (Hrsg.): *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg u. a. 2006, S. 37–46, hier: S. 43) zum Beispiel. Wie dieser Irrtum zustandekam, lässt sich nur vermuten: Gelegentlich wurden in der Literatur aus *Lauretanischen Litaneien* „Marienandachten“, von dort ist es nicht weit zu den „Maiandachten“, die sich im Salzburg des 18. Jahrhunderts allerdings nicht nachweisen lassen. Manfred Hermann Schmid und Petrus Eder wiederum nennen ein Kapitel „Der Dom und die Kapelle in Mirabell“ (Schmid, Manfred Hermann/Petrus Eder: *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Salzburg: Pustet 2006, S. 39–66), was die Bedeutung der Hofkapelle im Schloss Mirabell wohl zu hoch bewertet, und reklamieren ein 40-stündiges Gebet für die Kapelle, was sich bisher nicht belegen ließ. Schmid, Manfred Hermann/Petrus Eder: „Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart – Michael Haydn“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 255–331, hier: S. 276; Schmid/Eder: *Mozart in Salzburg*, S. 73.

[7] Insbesondere die Aktenfaszikel AT-AES 1.2.22/68 und AT-AES 1.2.1/42 und 1/43 waren in dieser Hinsicht ergiebig.

[8] Eine Übersicht über die Salzburger Hofkalender, in der jene der Salzburger Diözesanbibliothek, die hier verwendet wurden, allerdings fehlen, bietet Bauer, Volker: *Repertorium territorialer Amtskalender und Amtshandbücher im Alten Reich. Adreß-, Hof-, Staatskalender und Staatshandbücher des 18. Jahrhunderts.* Bd. 2: *Heutiges Bayern und Österreich, Liechtenstein*, Frankfurt/Main: Klostermann 1999, (*Ius Commune. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte Frankfurt am Main, Sonderhefte. Studien zur europäischen Rechtsgeschichte*, 123), S. 481–527.

[9] Zum Konzept des „Amtscharisma“ siehe Freitag, Werner: „Symbolische Kommunikation und Amtscharisma. Zur Legitimität und Legitimation geistlicher Fürsten in den Bischofsstädten der Frühen Neuzeit“, in: Gerhard Ammerer et al. (Hrsg.): *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit.* Ergebnisse der internationalen und interdisziplinären Tagung in der Salzburger Residenz, 19.–22. Februar 2009, Ostfildern: Thorbeke 2010, (*Residenzforschung*, 24), S. 57–73.




**Abbildung 1.1:** *Ware und eigentliche Abbildung der Ertzbischoflichen* Residenz-*Statt*-Saltzburg, Lucas Schnitzer (Vorlage), Paulus Fürst (Stecher), Salzburg, um 1669/70, Kupferstich, Universitätsbibliothek Salzburg, Sign. G 1152 III. Zu erkennen sind die um die Mitte des 17. Jahrhunderts schon erbauten Kirchen, wie die Bürgerspitalskirche, St. Peter, die Franziskanerkirche, St. Andrä, St. Sebastian mit dem Friedhof u. a.

hauses), 1705 St. Markus (die Kirche des Ursulinen-Konvents), 1707 die Universitätskirche und 1726 die Kapelle im Schloss Mirabell. 1750 wurde schließlich der Neubau der St. Sebastianskirche fertiggestellt. In einem halben Jahrhundert hatte sich die Zahl der Kirchenbauten mehr als verdoppelt. Gemeinsam mit den vorher schon bestehenden Gotteshäusern wie der heutigen Franziskanerkirche, der Bürgerspitalskirche, der Erzabtei St. Peter, St. Michael[10], St. Nikolaus in der Kaigasse[11] und St. Andrä[12] bildeten sie eine Kirchenlandschaft, die vom Fürsterzbischof und seinem Hof vordergründig zu kontemplativen, vor allem aber zu repräsentativen Zwecken genutzt wurde: Wenn sich der Fürsterzbischof in Begleitung seines Hofstaates in eine der anderen Kirchen begab oder eine Prozession anführte, so wurde die ganze Stadt zur Bühne für eine inszenierte Begegnung von Klerus und Gläubigen, von Fürst und Untertanen in Akten symbolischer Kommunikation, die der Religionsausübung ebenso wie der Legitimation und Festigung der gegebenen hierarchischen Ordnung diente.[13] Wie das Fronleichnams-Fest im Salzburg des 18. Jahrhunderts abzulaufen hatte, illustriert der folgende Abschnitt aus dem Hofkalender 1739:

> „Pfingstag den 28. diß [Mai 1739] ist Festum Pallii. Ihre Hochfürstl. Gnaden etc. etc. pontificiren Selbst Solenniter, dahero die gesambte Hofstatt um 3. Viertel auf 7. Uhr wegen der Corteggirung bey Hof in Galla bereitschafftlich seyn muß dann um 7 Uhr kommen Ihre Hochfürstl. Gnaden etc. etc. in die Hochfürstl. Dom=Kirchen in Vorhergehung derer Herren Edel Knaben Truchsessen Geistlich= und Weltlich= dann Geheimen Räthen Cavaliers Cammer=Herren Ministeren auch in Gefolg eines Hochwürdigen Dom=Capitels. Nach vollendtem Hoch=Ambt ist die grosse Fronleichnams=Procession durch die vornehmsten Gässen wie schon bewust darbey erscheinen alle Ordens=Personen Bruderschaft/ und Zunfften mit ihreren Creutzen Fahnen und Stangen. Ihre Hochfürstl. Gnaden tragen das Allerheiligiste Altars=Sacrament Selbsten in Assistierung (Titl.) Hrn. Hrn. Dom=Probsten und (Titl.) einiger Herren Capitularen Canonicorum, so die vier Evangelia absingen die Cammer=Herren aber in Mantel=Kleyderen jederzeit Wechselweiß den Himmel und 6. Edel=Knaben die Tortzen zu tragen haben“[14]

Der *Hochfürstlich-Salzburgische Kirchen- und Hof-Kalender* war ein jährlich erscheinendes Handbuch, in dem, neben einer langen Liste der Inhaber verschiedenster kirchlicher und weltlicher Ämter in Salzburg (Schematismus), im ersten Teil der für den Hof maßgebliche Ablauf des Jahres mit seinen „Hof-Festen“ – und den damit zusammenhängenden zeremoniellen Erfordernissen – festgelegt war, daneben aber auch verschiedene für die Bewohner der Stadt wichtige Informationen wie die Ankunfts- und Abfahrtsinformationen für die verschiedenen Postboten und Postkutschen publiziert wurden. Im letzten Viertel des Jahrhunderts wurde er unter Weglassung des bis dahin im Titel als normatives Ordnungselement hervorgehobenen kirchlichen Bezuges in *Hochfürstlich-Salzburgischer Hof-Kalender, oder Schematismus* umbenannt, was die in der Spätaufklärung sich anbahnende Tendenz zur Säkularisierung des Staatswesens

[10] Am Residenzplatz gelegen.

[11] Wurde im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in ein Wohnhaus umgebaut.

[12] Stand im 18. Jahrhundert am Platzl (Linzergasse) an der Ecke zur Dreifaltigkeitsgasse, wurde beim Stadtbrand 1818 stark in Mitleidenschaft gezogen und musste 1861 dem Verkehr weichen.

[13] Wie sehr diese Prozessionen z. B. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits als Theater rezipiert wurden, zeigt folgende Episode: W. A. Mozart begibt sich am 25. Mai 1780 mit seiner Schwester zur befreundeten Familie Hagenauer, um die durch die Getreidegasse oder auch über den Universitätsplatz ziehende Fronleichnamsprozession, sozusagen von einem Logenplatz, anzusehen. Wohlgemerkt waren die Geschwister Mozart nicht daran interessiert, an der Prozession teilzunehmen. Danach kommt es jedenfalls zu folgender übermütigen, wiewohl privaten Eintragung W. A. Mozarts in das Tagebuch seiner Schwester: „den 25:ten um halb acht uhr zum [Johann Lorenz] Hagenauer die Pferde scheissen zu sehen. Mein Bruder hat einen Zinnern leichter auf die Proceßion hinab geworfen. hernach in Dom in der halb und ganz 11 uhr Mess.“ Bauer, Wilhelm A./Otto Erich Deutsch (Hrsg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, 7 Bände, Band 5–7 aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a.: Bärenreiter 1962–1975, Bd. 3, S. 5.

[14] *Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender. Ist das dritte nach dem Schalt-Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers JESU Christi M.DCC.XXXIX. Samt beygefügtem Schematismo. Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben Von Johann Georg Schnürer Hoch-Fürstlichen Cammer-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Prambsteidl 1739.

zum Ausdruck bringt. Mit dem Regierungsantritt des Großherzogs Ferdinand III. von Toskana 1803 wurde das Kalendarium aufgegeben.

In unserem Zusammenhang interessiert vor allem der jährliche Kalender. Dieser beginnt – anders als das Kirchenjahr, dessen Anfang bekanntlich auf den ersten Adventsonntag fällt – im Jänner mit dem ersten *Festum Pallii* Neujahr, was bereits auf den mehr weltlichen als kirchlichen Charakter dieser Publikation hinweist. Im Lauf des Jahres werden noch weitere fünfzehn dieser höchsten kirchlichen Feste erwähnt, die gewöhnlich am Vorabend mit einer feierlichen Vesper beginnen und am Festtag selbst mit einem Hochamt im Dom und gegebenenfalls mit einer weiteren feierlichen Vesper abgeschlossen werden.

Die Tradition dieses jährlich wiederkehrenden Grundschemas geht in Salzburg bis auf das Ende des 16. Jahrhunderts zurück, als auf Veranlassung Fürsterzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau der nachtridentinische römische Ritus – unter Einfügung einiger lokaler Eigenfeste (*festa propria*; *festa particularia*) – in Salzburg eingeführt wurde. Am 26. Oktober 1596[15] hatte Papst Clemens VIII. mit einer Bulle den *Ordo Romanus* für Salzburg als verbindlich erklärt. Liturgiegeschichtlich war das ein Neubeginn, dessen formale Grundlage mit sehr wenigen Änderungen bis in das 20. Jahrhundert Gültigkeit hatte. Der Grad der Feierlichkeit, mit der die liturgischen Handlungen vorgenommen wurden, war vom Rang des Festes abhängig. Am Salzburger Dom folgte die für die Art der musikalischen Ausgestaltung maßgebliche Einteilung der Festränge allerdings nicht direkt den Festklassen der römischen Liturgie, vielmehr orientierte sie sich am Rang der Zelebranten[16]: An *Festa Pallii* (*I$^{mae}$ classis* und *II$^{dae}$ classis*) pflegte der mit dem vom Papst verliehenen Pallium bekleidete Fürsterzbischof gemeinhin selbst zu zelebrieren, *Festa Praepositi* wurden vom Domprobst, *Festa Decanii* von einem Domdekan und *Festa Canonici* von einem dem Domkapitel angehörenden Kanoniker zelebriert. Der Fürsterzbischof als Zelebrant war aber nicht unabdingliche Voraussetzung zur Abhaltung eines *Festum Pallii*. Der Hofkalender von 1751 teilt etwa für den 1. Jänner mit:

> „Ihro Hochfürstl. Gnaden etc. etc. pontificiren aber nicht Selbsten in Höchster Person, sondern werden um 8. Uhr in Dero Oratorium S. Ruperti von sammentlicher Hof=Statt in der Galla corteggiret, und nachdem HöchstDieselbe nach angehörter Predig, und Hoch=Amt widerum in Dero Retirade zurück kommen, werden in dem Audientz=Zimmer von einem Hochwürdigen Dom=Capitel, Hochfürstl. Universität, und von den Hoch=Adelichen Collegio Virgiliano die gewöhnliche Gratulationen abgeleget. Anheunt und so offt Festum Palli ist, hat der allhiesige Stadt=Magistrat, auch in der Ritter Stuben seine unterthänigiste Aufwartung zu machen.“[17]

Bei Vertretung des Erzbischofs durch andere geistliche Würdenträger wurde die besondere Feierlichkeit dadurch gewahrt, dass die Zahl der mitwirkenden Kleriker fallweise bis auf sechs erhöht wurde.[18] Ebenso drückte sich die Feierlichkeit eines Festes in Art und Aufwand der musikalischen Gestaltung aus, wobei die fünf Festklassen in einer nur dreistufigen musi-

[15] Vgl. Harnoncourt, Philipp: „Die Verehrung des hl. Rupert in der Zeit nach der Einführung des Ordo Romanus in Salzburg“, in: Petrus Eder/Johann Kronbichler (Hrsg.): *Hl. Rupert von Salzburg 696–1996. Katalog der Ausstellung im Dommuseum zu Salzburg und in der Erzabtei St. Peter. 16. Mai 1996–27. Oktober 1996*, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg u. Erzabtei St. Peter 1996, S. 175–190, hier: S. 175; Hintermaier, Ernst: „Die Kirchenmusik und Liturgie-Reform Wolf-Dietrichs“, in: *4. Salzburger Landesausstellung. Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Gründer des barocken Salzburg.* 16. Mai–26. Oktober 1987 im Residenz-Neugebäude und im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg: Salzburger Landesregierung 1987, S. 296–302, hier: S. 297 (noch in Unkenntnis des exakten Datums der Einführung der Reform), sowie Hintermaier, Ernst: „‚Es gehe confuse in verrichtung des gottesdienstes zue, vnnd wolle demnach denn Chorum in ein bessere und richtigere Ordnung bringen.‘ Liturgie-Reform, Kirchenmusik und höfisches Musikleben unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612) und Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619)“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 121–138, hier: S. 121.

[16] Vgl. dazu die Ausführungen bei Haspel, Ulrich: *Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld*, Dissertation, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1996, S. 39–49, bes. S. 46 ff.

[17] *Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender, auf das Gemein Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers Jesu Christi M.DCC.LI. Samt beygefügtem SCHEMATISMO. Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben Von Joh. Carl Joseph v. Schnürer Hochfürstl. Cammer-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Mayr 1751, fol. 3v–4r.

[18] Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 45 f.

kalischen Hierarchie abgebildet wurden, indem Palliumsfeste beider Klassen sowie *Festa Praepositi* und *Decani* je einer musikalischen Ausführungsart zugeordnet waren.[19]

Während die Salzburger Palliumsfeste erster Klasse weitgehend den Duplexfesten erster Klasse der römischen Liturgie entsprechen (mit Ausnahme des Festes *Circumcisio Domini*, das in Salzburg aufgewertet ist) und die Palliumsfeste zweiter Klasse bis auf S. Martini und S. Augustini die Duplexfeste zweiter Klasse enthalten, ist der Grad der Verbindung der übrigen Feste mit dem Römischen Kalender weit weniger hoch.[20] In den *Generalrubriken von Brevier und Meßbuch* war vorgesehen, dass besondere lokale Feste und Feiern denen der Gesamtkirche hinzuzufügen waren, so z. B. der Jahrestag der Weihe der Kirche, das Fest eines oder mehrerer Patrone, das Fest des Patroziniums und Feste von Heiligen in den Kirchen, in denen sie bestattet sind oder die Reliquien von ihnen besitzen.[21] In Salzburg waren dies vor allem die Lokalheiligen Rupert und Virgil, bezüglich derer das erzbischöfliche Konsistorium am 3. Oktober 1643 beschlossen hatte,

> „den hl. Rupertum für einen Patrono der ganzen Dioces, den hl. Virgilium aber pro Patrono dieser Haubtstatt Salzburg zu erkhissen, auch gemeldtes Festum S. Ruperti fürderhin alzeit im Herbst per totam dioecesim Salisburgensem, das Festum S. Virgilii aber allein in der Statt Saltzburg ex praecepto die 27. Novembris feyerlich celebriren zu lassen“[22].

Dazu kam 1676 das Fest des hl. Joseph, der von Max Gandolph zum Landespatron erhoben wurde, jenes der Unbefleckten Empfängnis Mariä (*immaculata conceptio*), als welche Maria 1697 von Erzbischof Johann Ernst Graf Thun zur „Schutzherrin über das ganze Erzstift“ erwählt wurde, und schließlich das Fest des 1729 unter tätiger Mitwirkung der Salzburger Erzbischöfe Franz Anton Fürst Harrach und Leopold Anton Freiherr von Firmian heilig gesprochenen Johannes Nepomuk, der 1735 zum Patron der Erzdiözese erhoben und dessen Fest 1765 zwar zum *Festum duplex I$^{mae}$ classis cum octava* aufgewertet, am Dom aber gleichwohl ‚nur‘ als *Festum Praepositum*[23] gefeiert wurde.[24]

Dass die Einteilung des Kirchenjahres besonders in Bezug auf die Palliumsfeste das ganze 18. Jahrhundert hindurch weitgehend gültig blieb, zeigt der nachfolgende Vergleich mehrerer Dokumente: Ausgewertet wurden eine Liste der von Ulrich Haspel nach dem Salzburger Druck *Praeintonationes Antiphonarum et Hymnorum* von 1693 rekonstruierten Feste[25], die Hofkalender (HK) der Jahre 1726, 1739, 1751, 1765, 1780 und 1795, der *Ordo Festivitatum et Functionum* (eine Liste, in der sich Hofkapellmeister Luigi Gatti – vermutlich kurz nach seinem Dienstantritt 1782 – jene Feste notierte, die er mit der Hofkapelle musikalisch zu gestalten hatte, → S. 23) sowie eine der Musikforschung bisher noch unbekannte handschriftliche Gottesdienstordnung vom 5. August 1828[26], die ebenfalls ein Verzeichnis der Feste beinhaltet. Die Änderungen im 18. Jahrhundert beschränken sich auf einige wenige Anlässe: Neben dem Fest *Circumcisio Domini*, das, wie schon bemerkt, ein Palliumsfest zweiter Klasse ist, betrifft das vor allem das Fest der Apostel Peter und Paul, das in den untersuchten Hofkalendern erst 1795 genannt wird. Da dieses Fest aber sowohl 1693 als auch in der Liste Gattis von 1782 sowie in der Gottesdienstordnung von 1828 aufscheint, handelt es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um eine immer wieder kopierte Auslassung, die erst gegen Ende des Jahrhunderts korrigiert wurde. Eine die *Festa Pallii* betreffende Reform der Festtagsordnung, bei der einige *Festa Pallii secundae Classis* zu *Festa Praepositi* und *Festa Decani* degradiert wurden, fand erst Ende der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts statt.[27]

[19] Vgl. dazu im vorliegenden Band besonders S. 128 ff.
[20] Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 48 f.
[21] Harnoncourt: „Die Verehrung des hl. Rupert“, S. 177.
[22] Dalham, Florian: *Concilia Salisburgensia provincialia et dioecesana jam inde ab hierarchiae hujus origine, quoad codices suppetebant, ad nostram usque aetatem celebrata; adjectus quoque temporum posteriorum recessibus, ad conventis inter archiepiscopos, et vicinos principes rerum ecclesiasticarum causa initis*, Augsburg: Rieger et fil. 1788, S. 122, zit. nach Harnoncourt: „Die Verehrung des hl. Rupert“, S. 180.
[23] So in *Ordo Festivitatum et Functionum in hac Metropolitana Ecclesia Salisburg*[e]$^{nsi}$, Salzburger Landesarchiv (SLA), Reg. IX/185, fol. 76r–77v: fol. 76v.
[24] Harnoncourt: „Die Verehrung des hl. Rupert“, S. 181.
[25] Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 47 f.
[26] *Bestehende Gottesdienst-Ordnung in der Metropolitankirche*, 5.8.1828, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68, Gottesdienstordnung.
[27] Ebd.

| Feste | Datum | PAH 1693 | HK 1726 | HK 1739 | HK 1751 | HK 1765 | HK 1780 | Ordo 1782 | SK 1795 | GO 1828 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Festa Pallii primae Classis** | | | | | | | | | | |
| Nativitas Domini | 25.12. | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| Circumcisio Domini | 1.1. | x | x | x | x | x | x | x | x | Praep. |
| Epiphania Domini | 6.1. | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| In Coena Domini | | | x | x | x | x | x | x | x | x |
| Dominica Resurrectionis | | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| Ascensio Domini | | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| Pentecostes | | x | x | x | x | x | x | [x] | x | x |
| Corporis Christi | | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| SS. Petri et Pauli Apostolorum | 29.7. | x | [x] | [x] | [x] | [x] | [x] | x | x | x |
| Assumptio B.M.V. | 15.8. | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| Translatio S. Ruperti | 24.9. | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| Dedicatio Eccles. Metrop. Salisb. | 25.9. | x | [x] | [x] | [x] | [x] | x | x | x | x |
| Omnium Sanctorum | 1.11. | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| S. Virgilij | 27.11. | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| **Festa Pallii secundae Classis** | | | | | | | | | | |
| Purificatio B.M.V. | 2.2. | x | x | x | x | x | x | x | x | Praep. |
| Annuntiatio B.M.V. | 25.3. | x | [x] | [x] | [x] | [x] | [x] | x | [x] | Praep. |
| S. Ruperti | 27.3. | x | [x] | [x] | [x] | x | [x] | x | [x] | Praep. |
| S. Augustini | 28.8. | x | [x] | [x] | deest | x | x | x | x | deest |
| Nativitas B.M.V. | 8.9. | x | [x] | [x] | [x] | [x] | x | x | [x] | Praep. |
| Translatio S. Virgilij | 26.9. | x | deest | [x] | [x] | [x] | x | x | [x] | Dec. |
| S. Martini | 11.11. | x | [x] | [x] | deest | x | [x] | x | deest | deest |

**Tabelle 1.1:** Festa Pallii am Salzburger Dom zwischen 1693 und 1828 laut *Praeintonationes Antiphonarum et Hymnorum*, Salzburg 1693 (PAH 1693); *Hofkalender* (HK) 1726, 1739, 1751, 1765, 1780, *Staatskalender* (SK) 1795; *Ordo Festivitatum et Functionum* (Ordo 1782); Gottesdienstordnung von 1828 (GO 1828). [x = in den Notizen erwähnt, [x] = im Kalendarium abgedruckt.]

## 1.2 Träger der Liturgie am Dom

Höchster politischer Würdenträger im Erzstift Salzburg und gleichzeitig höchster Träger der Liturgie war der Fürsterzbischof. Er war auch der Empfänger des Palliums, eines wollenen Bandes, das ihm vom Papst als Metropolit verliehen wurde. Er durfte dieses Band an festgelegten Festen tragen, die daher ihre Bezeichnung als *Festa Pallii* erhielten. Ihm zur Seite gestellt war der Bischof von Chiemsee, sein Weihbischof, die Bischöfe der Suffraganbistümer (die allerdings selten in Salzburg anwesend waren), Domprobst und Domdekan. Auch die Äbte der Erzabtei St. Peter waren in die liturgischen Vorgänge am Dom eingebunden.[28]

Domprobst und Domdekan, die den nächstfolgenden *Festa Praepositi* und *Decani* ihre Namen gaben, waren Angehörige des 24 Mitglieder umfassenden Domkapitels. Die Domherrn bildeten im 18. Jahrhundert eine weltliche Priestergemeinschaft[29], der nicht nur Verwaltungs- und Beratungsaufgaben oblagen, sondern denen die Gestaltung der Liturgie an der Kathedrale übertragen war. Vor allem das Stundengebet und der tägliche Kapitelgottesdienst sowie zahlreiche „kapitlische Jahrtage“ waren Teil ihrer Aufgaben, bei denen sie – unter anderem in musikalischer Hinsicht – von 20 geistlichen Chorvikaren und 8 – nicht zu Priestern geweihten – Choralisten unterstützt wurden. Dieser Domchor war vor allem für die Aufrechterhaltung des Stundengebets unverzichtbar, da die Domherrn nicht immer in Salzburg anwesend waren. Die Domchorvikare und Domchoralisten waren jedoch bei fast allen liturgischen Vorgängen im Dom entweder Choral oder figuriert singend beschäftigt, wobei die Domchorvikare auch als Zelebranten zahlreiche weitere Aufgaben hatten, sofern sie ein Benefizium an der Domkirche innehatten. In vieler Hinsicht war der Domchor somit die Hauptsäule der liturgisch gebundenen Kirchenmusik am Salzburger Dom.

Die Mitglieder des Schneeherrenstifts, das 1622 von Fürsterzbischof Paris Graf Lodron am Salzburger Dom installiert worden war, waren vor allem in der Administration der Erzdiözese tätig. In der Regel stellten sie acht Räte des Konsistoriums, zudem wurde der Probst des Schneeherrenstiftes meist mit einem Domkapitular besetzt. Die Schneeherren waren verpflichtet, täglich drei Messen zu feiern: Das gesungene Konventamt am Hochaltar, eine Messe auf dem Seitenaltar Unserer Lieben Frau zum Schnee und eine weitere Messe für die Verstorbenen der Familie der Grafen Lodron.[30] In Chorbelangen waren sie dem Domdechanten unterstellt[31], sie dürften also das Chorgebet gemeinsam mit den Domkapitularen resp. mit den Domchorvikaren und -choralisten verrichtet haben. Zahlreiche Jahrtage von Kanonikern, die Stiftungen errichtet hatten, waren zu halten, ebenso wurde das Stiftungsfest jedes Jahr am 5. August feierlich mit einer Vesper am Vortag und mit einem Hochamt begangen. Zu den Verpflichtungen des Schneeherrenstiftes gehörte es seit 1638 auch, an allen Samstagen und an den Vorabenden der Marienfeiertage Lauretanische Litaneien im Frauenkloster Maria Loreto zu halten.[32]

Auch das Bruderschaftwesen, das in Salzburg am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte, fand am Dom seinen Niederschlag: An der Metropolitankirche aktiv waren zum Beispiel die als Bruderschaft des Hofes vornehmste Salz-

[28] Vgl. z. B. die Tagebücher des Abtes Dominikus Hagenauer (Hahnl, Adolf/Hannelore Angermüller/Rudolph Angermüller (Hrsg.): *Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, 3 Bände, St. Ottilien: Eos 2009, S. 422) oder die Hofkalender: „N.B. So oft Ihro Hochfürstl. Gnaden etc. etc. Selbsten in Dero etc. etc. Dom=Kirchen die Vesper, und das Hoch=Amt offentlich halten, so assistiren hierbey (Titl) Ihro Hochwürden, Hoch=Gräfl. gnaden Her: Her: Dom=Probst, dann einige (Titl) Herren Canonici deß hohen Ertz=Stifts in Dalmaticis, die (Titl) anwesende Fürstliche Herren Herren Suffraganei aber nebst (Titl) Herrn Abten zu St. Peter, und (Titl) Herrn Herrn Dom=Dechant in Infula Pontificaliter, und alle anwesende (Titl) Herrn Herrn Capitulares, und Domicilares in Pluvialen in Choro beywohnen. Auch erscheinet in dergleichen hohen Fest=Tägen, wann Höchst Dieselbe pontificiren, in den Spannischen Mantel=Kleydern (Titl) Her: Her: Obrist Cammerer, und der dienende Cammer=Her:, der erste reichet Ihro Hochfürstl. Gnaden etc etc. das Serviet, der andere das Lavor mit dem Hand=Wasser.“ *Hofkalender 1751*, fol. A4v–A5r.

[29] Das Domkapitel war zunächst im Laufe des 9. Jahrhunderts als weltliches Kathedralkapitel konstituiert worden, hatte sich aber ab 1122 zur Augustinusregel verpflichtet, wobei die Kanoniker Gelübde der Armut und Ehelosigkeit ablegen mussten. 1514 wurde das Domkapitel wieder in eine Gemeinschaft von Weltpriestern umgewandelt. Vgl. Bircher: *Ad Maiorem Dei Gloriam 2004*, S. 32, und Thaler, Manfred Josef: *Das Salzburger Domkapitel in der Frühen Neuzeit (1514 bis 1816)*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 2011, (*Wissenschaft und Religion*, 24), S. 9.

[30] Thaler, Manfred Josef: *Das Schneeherrenstift am Dom zu Salzburg (1622 bis 1806)*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 2011, (*Wissenschaft und Religion*, 23), S. 109 f.

[31] Ebd., S. 17.

[32] Ebd., S. 115.

burger Bruderschaft Corporis Christi[33], die Anna-Bruderschaft und die Josephs-Bruderschaft[34], wobei sowohl die Anna-Bruderschaft mit der Nikolaikirche am Kai[35] als auch die Corporis-Christi-Bruderschaft mit der heute nicht mehr bestehenden, dem heiligen Salvator geweihten sogenannten „Roten Bruderschaftskirche“ in der Kaigasse[36] auch eigene Kirchen ‚besaßen‘.

Seit 1635 war der Salzburger Dom auch die Hauptkirche der Stadtpfarre[37], daher hatte einer der Stadtpfarrkapläne die Gottesdienste der Stadtpfarre, aber auch Taufen und Hochzeiten zu zelebrieren. Während diese sehr wohl im Dom gefeiert wurden, fanden die Seelenmessen überwiegend in St. Sebastian und in der Stiftskirche St. Peter statt, weil bei diesen Kirchen die städtischen Friedhöfe lagen. Seelenmessen am Dom wurden nur für sehr bedeutende Verstorbene von höchster Stelle angeordnet: Das bedeutete, dass nicht die Stadtpfarre dafür zuständig war, sondern die institutionell höhere Ebene der Metropolitankirche mit ihren Zelebranten und Musikern. Nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang auch die zahlreichen Jahrestagsmessen, die am Dom gestiftet waren.

## 1.3 Der Jahresablauf an der Metropolitankirche und ihren Filial-Kirchen in der Stadt Salzburg

Neben den *Festa Pallii* gab es zahlreiche andere Feste, die in den Hofkalendern als „Hof= und Kirchenfeste“ deklariert waren. Manche davon, besonders Heiligenfeste, waren an ein bestimmtes Datum gebunden, andere, wie Ostern, Pfingsten oder Weihnachten, waren bewegliche Feste; manche fanden jeden Monat oder einmal im Vierteljahr statt, andere nur einmal im Jahr.

Jedes Jahr am Palmsonntag begann das 40-stündige Gebet[38], das an diesem und den zwei folgenden Tagen abends um 18:30 Uhr mit einer festlichen musikalischen Sakramentslitanei beschlossen wurde. Diese feierlichen Litaneien wurden nicht auf den Musikemporen und im Altarraum musiziert, sondern – vermutlich weil am Hauptaltar das Allerheiligste ausgesetzt war – auf der Westempore (zu dieser Praxis → S. 135), wie in verschiedenen Quellen bestätigt wird.[39] Im Hofkalender erwähnt werden auch 40-stündige Gebete an der Universitätskirche im Februar[40], bei den Franziskanern (beginnend am Pfingstsonntag)[41], in St. Sebastian (beginnend am Ostersonntag)[42], in der Kapuzinerkirche im Dezember[43], bei den Theatinern (beginnend am 31. Dezember)[44] und in St. Peter (im Juli)[45], wobei die letzteren drei offenbar erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in die Hofkalender aufgenommen wurden.[46]

[33] Klieber, Rupert: *Bruderschaften und Liebesbünde nach Trient. Ihr Totendienst, Zuspruch und Stellenwert im kirchlichen und gesellschaftlichen Leben am Beispiel Salzburg 1600–1950*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 1999, (*Schriftenreihe des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds*, 4), S. 99.

[34] Ebd., S. 361 ff.

[35] Die Bruderschaft erhielt das Nutzungsrecht für diese Kirche vermutlich nach 1614, nachdem es an ihrem ursprünglichen Sitz in der Nonnberger Klosterkirche zu „Unstimmigkeiten über gottesdienstliche Verrichtungen“ gekommen war. Ebd., S. 192.

[36] Ebd., S. 82.

[37] Vgl. dazu unten S. 78.

[38] Das 40-stündige Gebet begann im Salzburger Dom am Palmsonntag nach der Palmweihe und endete am darauf folgenden Mittwoch vormittags. Dabei dürfte man sich die zeitliche Abfolge wie folgt vorzustellen haben: Sonntag: 9:00 bis 20:00, Montag: 5:00 bis 20:00, Dienstag: 5:00 bis 20:00, Mittwoch: 7:00 bis 9:00 = 40 Stunden. Bei diesem Gebet wurde das Allerheiligste am prächtig illuminierten Hochaltar ausgesetzt und es wurden „von unterschidlichen Geistlichen, und Religiosen zwey und zwantzig Lob= und Sinnreiche Predigen, und *Sermones* vom Allerheiligisten Sacrament deß Altars, und Allerhöchsten Geheimniß gehalten“. Vgl. *Hofkalender 1751*. Bei der Anbetung wechselten verschiedene Gruppen sich ab, und abends um 18:30 Uhr wurde jeweils „auf dem grossen Chor unter zahlreich= und wohlbesetzter Music ein Litaney gehalten.“ Vgl. ebd.

[39] Vgl. das Tagebuch des Heinrich Pichler (Martin, Franz: „Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ [Teil 1], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 77 (1937), S. 1–48, hier: S. 37) und diverse Hofkalender, z. B. *Hofkalender 1751*.

[40] *Hofkalender 1739*.

[41] *Hofkalender 1751*, fol. B7r.

[42] *Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender, auf das Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers Jesu Christi M.DCC.LXV. Samt beygefügtem SCHEMATISMO, Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben. Von Francisc. Antonius Gilowsky, von Urazowa, Hochfürstl. Truchseß und Cammer-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Mayr 1765, fol. B4r.

[43] *Hochfürstlich=Salzburgischer Kirchen= und/ Staatskalender für das Jahr nach der gnadenreichen Geburt/ unsers Erlösers/ Jesu Christi 1795. Zusammengetragen und mit gnädigster höchster Bewilligung zum Druck befördert von Bernhard Zezi, hochfürstlichen Truchseß und Kammerfourier./ Im Verlag des Verfassers, wohnhaft in seinem eigenen Hause der hochfürstl. Residenz gegenüber*, Salzburg: Oberer 1795.

[44] Ebd.

[45] Ebd.

[46] Vermutlich haben sie auch schon vorher bestanden.

Am 3. Sonntag jedes Monats gab es in der Metropolitankirche das 7-stündige Gebet mit Prozession der Corporis-Christi-Bruderschaft und der Aussetzung des Allerheiligsten, bei der „die Hochfürstl. Herrn Truchsessen (jedoch wann Ihre Hochfürstl. Gnaden etc. etc. zugegen) den Himmel über das Venerabile“ tragen durften. Priesterweihen und Firmungen fanden vierteljährlich an der Domkirche statt[47], wobei zu oder nach Pfingsten die Haupttermine waren.

Der Jänner hatte mit dem Neujahrstag (1. Jänner) und dem Dreikönigstag (6. Jänner) zwei *Festa Pallii*, daneben das Fest SS. Nominis Jesu (3. Jänner), ein *Festum Praepositum*, das in der zweiten Jahrhunderthälfte mehrmals genannt wird.[48] Am 20. Jänner, „dem Fest St. Sebastiani, eines absonderlichen Patron wider die leydige Pest“[49], führte nach der Predigt im Dom eine Prozession den gesamten Hof nach St. Sebastian.

Der Februar begann mit dem Palliumsfest Mariä Lichtmess am 2. Februar, bei dem am Dom auch die Wachsweihe stattfand. Bei diesem Fest handelte es sich um einen sogenannten „Frauentag“, also Marien-Feiertag, an welchen sich der Erzbischof in Begleitung seines Domkapitels regelmäßig am Nachmittag in die Dreifaltigkeitskirche begab, um dort eine Predigt und eine darauffolgende Lauretanische Litanei zu hören.[50] Am Samstag nach dem Aschermittwoch begannen nach der Litanei die Fastenpredigten, die täglich in der Fastenzeit wechselweise von Kapuzinern, Dompredigern, Professoren der Benediktineruniversität, Franziskanern, Theatinern, aber auch anderen Priestern gehalten wurden.[51]

Am 19. März wurde das „Fest deß Heiligen Stadt= und Landspattron des grossen Patriarchen und Nähr=Vatters Christi deß H. Josephi“ begangen, das Max Gandolph von Kuenburg (1668–1687) im Jahre 1677 am Schneeherrenaltar des Salzburger Domes als Hauptfest der von ihm gegründeten Josephs-Bruderschaft eingeführt hatte und das mit einer feierlichen Josephs-Litanei[52] und Prozession begangen wurde. Das Fest der Sieben Schmerzen Mariens wurde am Freitag vor dem Palmsonntag mit einem Hochamt im Dom und einer an den Marien-Feiertagen üblichen Lauretanischen Litanei in der Dreifaltigkeitskirche gefeiert.

Ende März oder im April folgte mit der Karwoche der Höhepunkt des Kirchenjahres, der mit dem Palmsonntag begann, der zugleich Beginn des 40-stündigen Gebets (→ S. 9) am Dom und der großen Sakramentslitaneien war, die dieses Gebet an drei Tagen abends beschlossen:

> „NB. Während dieser grossen hochlöblichen bis in den vierdten Tag daurenden Andacht, werden von unterschidlichen Geistlichen, und Religiosen zwey und zwantzig Lob= und Sinnreiche Predigen, und *Sermones* vom Allerheiligisten Sacrament deß Altars, und Allerhöchsten Geheimnis gehalten. Abends aber gegen halbe 7. Uhr auf dem grossen Chor unter zahlreich= und wohlbesetzter Music ein Litaney.“[53]

Auch der Gründonnerstag war ein *Festum Pallii*[54], an dem der Erzbischof die für die Liturgie benötigten Öle weihte und „zwölff armen Männern die Füß“ wusch, bevor diese an der Hoftafel verköstigt wurden.[55] Am Karfreitag wurde das „allerhöchste Sakrament deß Altars in das heilige Grab“ getragen.[56] Am

[47] Vgl. *Staatskalender 1795*: „Den 28. [Februar] ist die zu jeder Quatemberzeit übliche Priesterweihe und Firmung“.

[48] Vgl. *Hofkalender 1751*; *Hochfürstlich-Salzburgischer Hof-Kalender oder SCHEMATISMUS auf das Schalt-Jahr Nach der gnadenreichen Geburt unssers Heilands und Seligmachers JESU Christi M. DCC. LXXX. Alles zusammen getragen, und auf eigene Kosten in den Druck gegeben von Franz Mehofer, hochfürstl. Truchses und Kammerfourier, zu haben in dero Quartier auf dem Marktplatz in dem Kaufmann Weiserischen Haus*, Salzburg: Franz Prodinger 1780; *Staatskalender 1795*.

[49] *Hofkalender 1751*.

[50] Vgl. z. B. *Hofkalender 1765*.

[51] Vgl. *Hofkalender 1751*: „NB. Die ganze heilige Fasten=Zeit werden Werchtags Frühe um 6 Uhr die Predigen von denen PP. Capucinern als Ordinari=Dompredigern wechselweis: Nachmittag aber Montags von einem Herrn P. Professore Ord. S. Benedicti aus der Hochfürstl. Universität. Dienstag und Freytag von dem Ordinari=nachmittägigen Sonntags=Prediger Or[d]o. S. Francisci. Mittwoch von einem P. Augustiner. Donnerstag von einem Theatiner. Samstag von einem aus denen Herren Consistorial-Räthen, Rural-Decanen, oder Pfarrherren, um 4. Uhr bis den 13. April inclusive gehalten.“

[52] Hintermaier, Ernst: „Vorwort“, in: Ernst Hintermaier (Hrsg.): *Heinrich Ignaz Franz Biber: Litaniae de Sancto Josepho zu 20 Stimmen*, Salzburg: Selke 1999, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 9; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 4), S. VII–XI.

[53] *Hofkalender 1751*.

[54] Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 44, mit Verweis auf das *Breviarum Romanum* [...], Antwerpen 1697, in dem der Ostersonntag samt den drei vorhergehenden und zwei nachfolgenden Tagen als „duplicia primae classis“ klassifiziert war.

[55] *Hofkalender 1751*, fol. B2r.

[56] Ebd., fol. B2v.

Nachmittag fand um halb zwei Uhr eine Predigt und dann die Prozession der Heilig-Kreuz-Bruderschaft statt.[57] Nach der abendlichen Matutin[58] besuchte der Erzbischof, zumindest noch in der Mitte des Jahrhunderts, samt seinem Hofstaat sieben Heilige Gräber in der Stadt Salzburg.[59]

Am Karsamstag wurde in der Früh das Taufwasser geweiht, danach hielt der Domprobst das Hochamt[60]. Am Nachmittag ließ sich der Erzbischof bei gutem Wetter nach Maria Plain fahren. Am Abend begannen die Osterfeierlichkeiten damit, dass die Monstranz mit der konsekrierten Hostie wieder aus dem Heiligen Grab[61] in den Tabernakel des Franziskus-Altars im linken Querschiff gebracht und so die Auferstehung symbolisch vollzogen wurde. Danach folgte mit der Matutin ein nächtlicher Gottesdienst. Am Ostersonntag zelebrierte selbstverständlich der Fürsterzbischof das Hochamt. Am Nachmittag um 2 Uhr war Predigt, danach Vesper und Complet und danach das sogenannte „Goldene Salve“[62], die stets groß besetzte Antiphon *Regina coeli*.[63] Am Ostermontag und Osterdienstag, an denen das „Goldene Salve“ ebenfalls erklingen konnte, zelebrierten das Hochamt jeweils Domprobst und Domdechant.

Am 25. März fand regelmäßig die Prozession nach St. Markus, der Kirche der Salzburger Ursulinen[64], statt, die insbesondere Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach kaum je versäumte. Da im Wesentlichen der gesamte Hofstaat daran teilnahm, musizierte auch die Hofkapelle beim Hochamt.[65]

Anfang Mai wohnte der Fürsterzbischof gewöhnlich den Festen der Bruderschaft des hl. Benedikt in der Universitätskirche sowie der ersten Litanei des Kreuzauffindungsfestes (3. Mai) in der Bürgerspitalskirche bei.[66] Weitere Prozessionen fanden an den Rogationstagen (Montag bis Mittwoch vor Christi Himmelfahrt) nach Mülln, auf den Nonnberg und nach St. Sebastian statt.[67] Darauf folgten die Palliumsfeste Christi Himmelfahrt, Pfingsten (mit Firmung und Priesterweihe) und Fronleichnam[68]. An Letzterem führten nach der Prozession in der Stadt an den folgenden Tagen von der Domkirche aus Prozessionen nach St. Peter, Mülln[69], an die Universitätskirche, zu den Franziskanern und nach St. Sebastian.

Am 16. Mai wurde der Festtag des hl. Johannes Nepomuk gefeiert, der gelegentlich mit Christi Himmelfahrt, aber auch mit Pfingsten zusammenfallen konnte. Dieses Fest war erst 1721 von der römischen Ritenkongregation approbiert worden, wofür sich Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach (1665–1727) besonders eingesetzt hatte. Auf höfischer Ebene scheint es zunächst die Absicht gewesen zu sein, den Festtag dieses Heiligen in der Franziskanerkirche zu feiern. Der Hofkalender von 1726 vermerkt dazu:

> „Den 16ten darauf wirdet das Fest deß heiligen, und Wunderthätigen Martyrers Joannis Nepomuceni bey denen RR. PP. Franciscanis umb 8. Uhr fruhe mit einer Lob=Rede, und darauf folgendem Hoch=Ambt gefeyert; Welchem Ihro Hochfürstl. Gnaden etc. etc.

[57] Ebd.

[58] Matutin und Laudes wurden in der Fastenzeit schon am Vorabend verrichtet, die kleinen Horen und die Vesper am folgenden Vormittag.

[59] Vgl. *Hofkalender 1751*, fol. B3r. Im Zuge der Reformen Hieronymus Colloredos wurde dieser Brauch abgeschafft. Schöttl, Joseph: *Kirchliche Reformen des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo im Zeitalter der Aufklärung*, Hirschenhausen: Verlag der Südostbayerischen Heimatstudien 1939, (*Südostbayerische Heimatstudien*, 16), S. 106 f..

[60] Dieses Hochamt entsprach der heutigen Osternachtsfeier, die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in der Früh des Karsamstages stattfand.

[61] Der Entwurf eines hl. Grabes fand sich in der Universitätsbibliothek Salzburg, H.24. Vgl. Hintermaier, Ernst: „Mozart und das Theater am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1978/1979 (1979), S. 144–148, hier: S. 149.

[62] Die Bezeichung dieser Festlichkeit stammt aus den Hofkalendern.

[63] Um die 30 solcher *Regina coeli*-Kompositionen finden sich heute noch im Dommusikarchiv.

[64] Fürsterzbischof Johann Ernst Graf von Thun hatte diesen sich für die schulische Erziehung der Mädchen engagierenden Orden 1695 nach Salzburg geholt.

[65] Neumayr, Eva: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 93 (2010), S. 90–101.

[66] An der Bürgerspitalskirche war die Heilig-Kreuz-Bruderschaft beheimatet, die traditionell gute Kontakte zur Hofmusik pflegte, da ihr zahlreiche Hofmusiker angehörten. Vgl. Klieber: *Bruderschaften*, S. 391 f.

[67] Vgl. alle zitierten Hofkalender.

[68] Genaueres zum Fronleichnamsfest am Salzburger Dom in: Hochradner, Thomas: „‚Venite Populi‘ Fronleichnamsmotette am Salzburger Dom“, in: Lars E. Laubhold/ Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag.* Symposiumsbericht, München: Strube-Verlag 2009, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 86–101.

[69] Mülln wird in den Hofkalendern an dieser Stelle sogar zweimal erwähnt, mit einer Prozession nach Mülln und mit einer Prozession in Mülln an zwei verschiedenen Tagen, die anscheinend beide zumindest von Teilen des Hofs besucht wurden.

> offentlich in langen Kleyderen, und Corteggio gesambter Hofstatt, wie auch Begleitung aller anwesenden Dom=Herren, durch den Ritter= und Carbiner=Saal kommende, in dem Oratorio B. M. V. beyzuwohnen pflegen. Nachmittag wirdet allda abermahlen umb 4. Uhr eine heilige Litaney gehalten, und solche Andacht die ganze 8. Tag hindurch continuiret, die letzte aber gleichfals in Gegenwart Ihrer Hochfürstl. Gnaden etc. etc. und der gantzen Hofstatt, wie die erste, von der Hochfürstl. Music abgesungen, mithin diese Andacht beschlossen."[70]

Da die Schlosskapelle in Mirabell allerdings schon am 12. Mai 1726 dem Heiligen geweiht werden konnte, fanden die beschriebenen Feierlichkeiten mit großer Wahrscheinlichkeit bereits dort statt.[71] Die Litaneien bei den Franziskanern wurden auch weiterhin parallel dazu gehalten, wie z. B. der Hofkalender von 1765 vermeldet:

> „Eodem ist das Fest des Heil. und wunderthätigen Martyrers S. Joannis Nepomuceni als absonderlichen Lands=Patron, und wird Morgen als den 17. in der Hochfürstl. Hof=Capellen und Kirchen zu Mirabell mit Predig, und Hochamt feyerlichst celebriret, auch die ganze Octav hindurch ein heiliger Particul[72] von diesem grossen, und wunderthätigen Martyrer ausgesetzet, und von einem (Titl) Herrn Herrn Dom=Capitularen des hohen Erzstifts gegen 5. Uhr in Bedienung der Hof=Music ein Litaney gehalten, Ihro Hochfürstl. Gnaden etc. etc. lassen Sich belieben dabey in Dero Oratorio zu erscheinen. Auch wird dieses Fest bey denen PP. Franciscanern feyerlichst mit einer Litaney die ganze Octav celebriret."

In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde also das Fest in der Schlosskapelle mit einem Hochamt und Litanei vollzogen, während in der Franziskanerkirche die Verehrung des Heiligen auch an der Oktav des Festes und an den Tagen dazwischen mit Litaneien musikalisch gestaltet wurde. Als im Jahr 1765 das Fest zu einem „Festum dupl[ex] I classis cum octava" aufgewertet wird, werden auch in der Kapelle im Schloss Mirabell die ganze Oktav hindurch „gegen 5 Uhr in Bedienung der Hofmusik" Litaneien gehalten.[73] Die musikalische Qualität dieser Litaneien scheint in der Regierungszeit des Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo, insbesondere nach seinen kirchenmusikalischen Reformen der 1780er-Jahre, merklich gelitten zu haben, denn Leopold Mozart schreibt am 22. Mai 1786 an seine Tochter:

> „Die sonst mit so vieler Pracht im Mirabel gehaltenen Lytanien sind seit der itzigen Regierung so herunter gekommen, daß wir itzt nur kurze, schlechte *Bierlytanien* machen, das heist, damit die Leute nur geschwind wieder auf die Bierbank kommen, und die Domh: und Chorvikarien nicht lange beym Altar knien därffen. da auch überdas kaum so viel Leute bey der Musik erscheinen, und nur die schlechtesten, – daß man nicht einmahl etwas besseres machen könnte."[74]

Der Dreifaltigkeitssonntag wurde im Dom mit einem Hochamt und einem *Te Deum* „ob der von Gott 1697 so gnädigst abgewendeten Feuers=Gefahr"[75] gefeiert. In der Dreifaltigkeitskirche wurde das Patroziniumsfest ebenfalls feierlich begangen; dabei wurden offensichtlich prominente Mitglieder der Hofmusik engagiert, die im Anschluss daran zum Essen eingeladen wurden, wie das Tagebuch Maria Anna Mozarts vom

[70] *Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender auf das Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers Jesu Christi M.DCC.XXVI. Samt beygefügtem SCHEMATISMO. Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben Von Johann Georg Schnürer Dermahlig-Hochfürstlichen Cammer- und Hof-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Mayr 1726.

[71] Hahnl, Adolf: „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in der Salzburger Erzdiözese im 18. Jahrhundert", in: *250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk. Katalog der IV. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg. Mai bis Oktober 1979*, Salzburg: Dommuseum 1979, S. 90–109.

[72] Am 4. Oktober 1730 hatte der Prager Erzbischof Franz Ferdinand Graf Kuenburg dem Salzburger Erzbischof Firmian einen Halswirbel des Heiligen übersandt, der hier in der Schlosskapelle ausgestellt und verehrt wurde. Vgl. Ebd., S. 103.

[73] Diese Litaneien als „Maiandachten" zu bezeichnen, wie es in der Mozart-Literatur immer wieder geschieht (→ z. B. Bircher: „Einblicke", S. 43), ist historisch und terminologisch nicht haltbar.

[74] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 547.

[75] Gleichbleibende Formulierung in allen untersuchten Hofkalendern, vgl. z. B. *Hofkalender 1739*.

30. Mai 1779 belegt[76]: „den 30ten um 7 uhr in amt beÿ der hl: Dreyfaltigkeit [...] papa, wolfgang und [Francesco] ceccarelli bey der hl: dreyfaltigkeit gespeist“[77]. Angehörige des Hofes dürften allerdings erst bei der Andacht mit Litanei am Nachmittag zugegen gewesen sein.

Im Juni führte das Herz-Jesu-Fest den Fürsterzbischof und seinen Hofstaat nach St. Markus. Das *Festum Pallii* der Heiligen Peter und Paul wurde gewöhnlich in der Stiftskirche St. Peter gefeiert[78]; Ende Juni begab man sich auf den Nonnberg, um die Nonnberger Ordensgründerin und erste Äbtissin des Klosters, Erentrudis, zu feiern.

Im Juli wird in den Hofkalendern vor 1795 das Skapulierfest[79] in St. Peter erwähnt, 1795 nur mehr das zu diesem Zeitpunkt dort beginnende 40-stündige Gebet. Im Dom wurde am 26. Juli das „Bruderschaftsfest der heil. Anna Nachmittags um 2 Uhr mit Predigt, dann nach geendigter Vesper und Complet, mit einer Prozession und Litaney, welche Titl. Herr Fürstbischof in Chiemsee hält“[80], gefeiert.

Das einzige *Festum Pallii* im August war das Fest Mariä Himmelfahrt am 15. August, das, wie gewohnt, mit feierlicher Vesper am Vorabend, Hochamt am Festtag im Dom und Marianischer Andacht mit Litanei in der Dreifaltigkeitskirche gefeiert wurde. Daneben sind das Fest des großen Portiunkula-Ablass bei den Franziskanern (2.8.)[81], das Fest *Maria Schnee* (5.8.) im Dom, das Fest des hl. Kajetan[82] (7.8.), an dem sich der Fürsterzbischof in die Kajetanerkirche begab, und das Fest des hl. Rochus (16.8.), des „absonderlichen Schutz=Patron wider die leydige Sucht der Pest“ erwähnt, das im „sogenannten Lazareth und Arbeitshaus“ in Maxglan mit einem Hochamt und musikalischen Litaneien „die ganze Oktav hindurch“ begangen wurde.[83]

Der September begann am Nonnberg mit dem Translationsfest der hl. Erentrudis[84] (4.9.), dann folgte das Fest Mariä Geburt (8.9.) mit Hochamt im Dom und Litanei in der Dreifaltigkeitskirche. Das Fest Kreuzerhöhung (14.9.) wurde in der Bürgerspitalskirche begangen. Ende des Monats folgten dann die *Festa Pallii* Ruperti (24.9.) und das Kirchweihfest (25.9.), einen Tag später das Fest „St. Virgilii Erhebung“[85] (26.9.), das aber vom Weihbischof zelebriert wurde. In manchen Hofkalendern wird noch das Fest der Bruderschaft des hl. Michael (29.9.) in der Michaelskirche „mit einer wohl angestellten musikalischen Litaney die gesamte Oktav hindurch“[86] erwähnt.

Im Oktober ist zunächst das Fest der Rosenkranzbruderschaft an der Universitätskirche (3.10.) und das Fest des hl. Franziskus (4.10.), des Ordensstifters der Franziskaner, dann das Kirchweihfest der Stiftskirche St. Peter (8.10.). Am 21. Oktober wurde das Fest der hl. Ursula bei den Ursulinen in St. Markus begangen, am 31. bereits die feierliche Vesper für das am 1. November folgende *Festum Pallii* Allerheiligen abgehalten.

Am 4. November feierte man an der Universitätskirche das Fest des hl. Carl Borromäus, bei dem in Gegenwart des Erzbischofs „der Magnificus D. P. Rector und sammentliche Herren Professores die Professionem fidei“ ablegen mussten. Das Fest Mariä Opferung am 21. November wurde wiederum mit einer Litanei in der Dreifaltigkeitskirche gefeiert, am 27. November folgte das *Festum Pallii* des hl. Virgil.

Im Dezember begannen die Adventspredigten am Dom, die an gewöhnlichen Tagen nach den Roratemessen um 5 Uhr früh von Kapuzinern gehalten wurden. Am Samstag aber wurde am Nachmittag um 16 Uhr

[76] Robert Münster vermutet für dieses Datum eine Aufführung von Mozarts Motette „Exsultate, jubilate“ KV 165 in der Dreifaltigkeitskirche. Vgl. Keller, Peter/Armin Kircher (Hrsg.): *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik. Katalog zur 31. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg*, 8. April bis 5. November 2006, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2006, S. 159.

[77] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 551.

[78] In den untersuchten Hofkalendern ist lediglich für 1751 und 1795 ein Hochamt im Dom belegt.

[79] Zur Salzburger Skapulier- oder Karmeliterbruderschaft, die als die „populärste Fraternität Salzburgs“ galt, vgl. Klieber: *Bruderschaften*, S. 310–326.

[80] *Staatskalender 1795*.

[81] Der Staatskalender 1795 erwähnt dieses Fest auch bei den Kapuzinern und im Frauenkloster Loreto.

[82] *Hofkalender 1765*.

[83] Ebd.

[84] Ebd.

[85] *Hofkalender 1751*. Als „Erhebung“ (bisweilen auch „Erhöhung“) wird das feierliche Herausheben der Gebeine eines Heiligen aus dessen Grab bezeichnet (elevatio), das einen wichtigen Akt im Zuge der Überführung der Reliquien an einen Ort der öffentlichen Verehrung (translatio) darstellte. Daher erscheint das Fest in anderen Quellen auch als „Translatio S. Virgilii“. *Proprium Sanctorum Metropolitanae Ecclesiae, Et Archi-Dioecesis Salisburgensis cum Aprobatione S. Sedis Apostolicaee, Ad normam Martyrologij, Missalis, ac Breviarij Romani accom*[m]*odatius & emendatius editum* [...], Salzburg: Johann Baptist Mayr 1706.

[86] *Hofkalender 1765*.

von einem Franziskaner gepredigt. Am 3. Dezember wurde das Fest des hl. Franz Xaver im Kapitelspital im Nonntal mit Predigt und Hochamt gefeiert, am Fest Mariä Empfängnis fand die „gewöhnliche Marianische Andacht“[87] in der Dreifaltigkeitskirche statt.

Am Weihnachtsabend, dem 24. Dezember, wurde die feierliche Vesper abgehalten, danach die Mette (Matutin), am Weihnachtstag dann ein feierliches Hochamt. Am 31. folgte ebenfalls eine feierliche Vesper, da der 1. Jänner ebenfalls ein *Festum Pallii* war.

In den verschiedenen Hofkalendern gibt es durchaus Unterschiede bezüglich der erwähnten Feste – so ließ es sich der bekannt fromme Fürsterzbischof Sigismund von Schrattenbach nicht nehmen, mehr Feste als seine Vorgänger zu besuchen, bei seinem Nachfolger Hieronymus Colloredo sind an manchen Stellen Reformen zu bemerken, etwa, wenn ein Fest auf den darauffolgenden Sonntag verlegt wird. Dennoch blieb der für den Hof relevante Ablauf des Kirchenjahres durch das gesamte 18. Jahrhundert in großen Zügen unverändert.

## 1.4 Musikalische Verrichtungen an der Metropolitankirche

Es gibt relativ wenige Dokumente, die über die täglichen Vorgänge an den Kirchen Auskunft geben.

In Bezug auf die Metropolitankirche wurden folgende Dokumente ausgewertet:

1. Das *Commissions Protocollum Die offentl. Andachten im Thumb btf.*[88] von 1699, im Folgenden zitiert als *Commissions Protocollum 1699*.

2. Das *Verzeichniß der in sammentlichen Kirchen in der Stadt exposito Sanctissimo bisher üblich gewesenen Nachmittagsandachten*[89] als Ergebnis einer Umfrage von 1786, im Folgenden zitiert als *Verzeichniß 1786*.

3. Die Notizen von Hofkapellmeister Luigi Gatti bezüglich der Aufgaben der Hofkapelle am Dom, betitelt *Ordo Festivitatum et Functionum In hac Metropolitana Ecclesia Salisburg[e]nsi*[90], im Folgenden zitiert als *Ordo*.

4. Eine *Bestehende Gottesdienst-Ordnung in der Metropolitankirche* vom 5. August 1828[91], im Folgenden zitiert als *Gottesdienstordnung*.

5. [Addendum] *Die Gottesdienstordnung betr*[effend], im Folgenden zitiert als *Addendum*, vgl. Transkription im Anhang ab S. 31[92].

6. Notizen eines Mitgliedes des Domchores, mit *1822–1836* überschrieben[93], im Folgenden zitiert als *Notizen*.

Ad 1. *Commissions Protocollum* von 1699 und 2. *Verzeichniß* von 1786: Zweimal, 1699 und 1786, erkundigt sich das Konsistorium in allen Pfarren der Stadt Salzburg nach den gehaltenen Andachten an den Kirchen. Gegenstand der Antworten sind vor allem die um 1700 immer beliebter werdenden Litaneien sowie einige andere spezielle Andachten, wie z. B. jene am Ostersonntag in der Klosterkirche Nonnberg, wo 1699 „nach der Non ein Predig, Regina Coeli und Ostergsänge“ gemacht wurden.[94] Die Anzahl dieser „besonderen Andachten“, insbesondere der Litaneien, ist groß. An vielen Kirchen Salzburgs werden solche wöchentlich gehalten (St. Peter, Franziskanerkirche, Bürgerspitalskirche, Nonnberg, Loretokloster etc.); wo das nicht der Fall ist, gibt es Litaneien täglich eine Woche lang in der Oktav nach dem Fest eines Heiligen (Hofkapelle im Schloss Mirabell, Nonnberg, Franziskaner, St. Rochus etc).[95] Die Antwort der Verantwortlichen 1699 bezüglich der Metropolitankirche umfasst jedoch nicht nur die Litaneien, sondern auch Messen und Vespern, und so sind im *Commissions Protocollum* bereits die Grundstrukturen einer Got-

[87] Diese bestand aus einer Predigt und einer musikalischen Litanei.

[88] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung 1653–1790. Transkription im Anhang 1 ab S. 26.

[89] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung 1653–1790.

[90] SLA, HK Causa Domini 1803–8 Lit. D., Reg. IX/185, fol. 76r-77v.

[91] *Bestehende Gottesdienst-Ordnung in der Metropolitankirche*, 5.8.1828, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68, Gottesdienstordnung, Transkription → S. 26.

[92] Ebd.

[93] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/2.

[94] *Verzaichnus Deren offentlichen Andachten, welche in dem Gottshauß Nunberg, das Jahr hindurch gehalten: auch wan, und mit wösen verwilligung solche eingeführt werden, zu erfahren.* 20.3.1699, AES, Altbestand, AT-AES 1.2. 22/68 Gottesdienstordnung 1653–1790.

[95] Eine genauere Besprechung dieser Andachten würde eine eigene Studie rechtfertigen.

tesdienstordnung zu erkennen, die über das ganze 18. Jahrhundert Gültigkeit gehabt haben dürfte.[96]

Ad 2. In einer Übersicht, die als Ergebnis der Befragung von 1786 auch die Litaneien am Dom auflistet[97], werden die wöchentlichen Litaneien am Samstag und jede vor und an Marien-Feiertagen genannt, ferner eine am Fest des hl. Joseph. An den Festen der hl. Anna, hl. Magdalena, des hl. Laurenz wie auch in der Oktav des Festes der hl. Anna veranstaltet die Anna-Bruderschaft ebenfalls Litaneien am Dom.

Ad 3. Als 1782 Luigi Gatti (1740–1817) Hofkapellmeister und in dieser Funktion selbstverständlich auch für die Auftritte der Hofkapelle im Salzburger Dom zuständig wurde, notierte er zu einem unbekannten Zeitpunkt, vermutlich aber bald nach seinem Dienstantritt, für seinen eigenen Gebrauch die Feste des Jahres, ihren jeweiligen liturgischen Rang und die dabei geltenden Besetzungsregeln im *Ordo Festivitatum et Functionum In hac Metropolitana Ecclesia Salisburg*[e]*nsi*.[98] Dieses im Folgenden kurz *Ordo* genannte Dokument ist nicht nur eine wertvolle Quelle für die Besetzungspraxis im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, sondern listet auch alle Anlässe auf, bei denen die Hofmusikkapelle im Dom auftrat, ist also für die hier besprochenen liturgisch-musikalischen Zusammenhänge in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen.

Ad 4. und 5. Sogenannte „Gottesdienstordnungen“, die in den österreichischen Ländern spätestens im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gedruckt vorlagen und die einen Überblick über alle Gottesdienste der Stadt ermöglichten, gab es in Salzburg erst relativ spät. Erst im August 1828 gibt die *Bestehende Gottesdienst-Ordnung in der Metropolitankirche* vom 5. August 1828 genauere Auskunft über die liturgischen und musikalischen Vorgänge an der Salzburger Metropolitankirche.

Vergleicht man diese Gottesdienstordnung mit der oben diskutierten Abfolge der Hof-Feste aus den Hofkalendern des 18. Jahrhunderts, so stellt man fest, dass sich der Ablauf der Feste an der Metropolitankirche nicht wesentlich geändert hat. Es finden sich das monatliche 7-stündige Gebet, die in ihrer Zahl etwas reduzierten Prozessionen, die Sakramentslitaneien beim 40-stündigen Gebet, beginnend am Palmsonntag, bei denen etwa ab dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts (→ S. 135) „Figuralmusik auf dem großen Chor“[99], d. h. auf der Westempore, gemacht wird, die Litaneien am Fest des hl. Joseph, der hl. Anna, an Samstagen und Marienfeiertagen. Zwar spürt man gelegentlich die Reformen Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos, etwa wenn Feiertage, die auf Werktage fallen, auf den Sonntag verschoben werden[100] oder wenn statt einer Josephs-Litanei am Fest des hl. Joseph eine Lauretanische Litanei vorgeschrieben wird. Domchorvikare, erfährt man, gibt es nur noch sieben, davon sind zwei sehr gebrechlich, und die Kapelle im Schloss Mirabell ist dem verheerenden Stadtbrand von 1818 zum Opfer gefallen, deshalb werden die Litaneien in der Oktav des hl. Johannes Nepomuk am Dom begangen. Die Messe am Donnerstag ist nun einer Lauretanischen Litanei gewichen, das grobe Raster der Feste ist aber in jedem Fall bis auf vergleichsweise kleine Änderungen gleich geblieben. Während die wenigen Änderungen aus praktischen Notwendigkeiten erwachsen, bleibt der Ablauf der Feste und Zeremonien auf der Ebene der Metropolitankirche[101] in großen Zügen sowohl von etwaigen Reformen als auch von den politischen Umwälzungen am Anfang des 19. Jahrhunderts allem Anschein nach unberührt.

Zum Vergleich sei hier noch einmal die Passage zum ersten in der Stadt Salzburg offiziell gefeierten Fest des hl. Johannes Nepomuk zitiert (→ S. 12), wie sie der Hofkalender von 1726 beinhaltet:

[96] Das *Commissions Protocollum* nennt zwei tägliche Messen in der Früh um 5 bzw. um 7 Uhr. An allen Samstagen und Marienfeiertagen fanden sowohl nach der ersten (am Vorabend) als auch nach der zweiten Vesper Litaneien statt, auch an den Festen St. Joseph, St. Anna und B.M.V. ad Nives sind Litaneien erwähnt. Auch das monatliche 7-stündige Gebet ist bereits genannt, wird zu diesem Zeitpunkt aber „weillen die Custorey mit ihrm Deputat die beleichtung fürderhin nit erschwingen khan“ (ebd.), auf ein Gebet von zweimal einer Stunde reduziert.

[97] AES, Altbestand, AT-AES 1.2. 22/68 Gottesdienstordnung 1653–1790.

[98] SLA, HK Causa Domini 1803–8 Lit. D.

[99] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 16.

[100] „Fällt das St. Sebastiansfest auf einen Sonntag, so wird die Prozeßion an diesem Tage gehalten; aber falls es an einem anderen Tage trift, auf den Sonntag übertragen.“ Ebd., S. 28, Von den Prozessionen.

[101] Das muss hier betont werden, denn die Reformen Hieronymus Colloredos in den 80er-Jahren des 18. Jahrhunderts waren einschneidend, aber nicht auf der Ebene der Metropolitankirche, sondern auf jener der Pfarrkirchen. Den Dom betrafen sie lediglich als Stadtpfarrkirche, nicht aber als Metropolitankirche.

> „Den 15ten Abends um 4. Uhr wirdet bey denen RR. PP. Franciscanis die erste Litaney in Anwesenheit Ihrer Hochfürstlichen Gnaden etc. etc. von der Hochfürstl. Hof=Music in die [sic!] Ehre deß heiligen *Joannis Nepomuceni* gehalten, wobey auch die Hofstatt erscheinet. Den 16ten darauf wirdet das Fest deß heiligen, und Wunderthätigen Martyrers Joannis Nepomuceni bey denen RR. PP. Franciscanis umb 8. Uhr fruhe mit einer Lob=Rede, und darauf folgendem Hoch=Ambt gefeyert; Welchem Ihro Hochfürstl. Gnaden etc. etc. offentlich in langen Kleyderen, und Corteggio gesambter Hofstatt, wie auch Begleitung aller anwesenden Dom=Herren, durch den Ritter= und Carbiner=Saal kommende, in dem Oratorio B.M.V. beyzuwohnen pflegen. Nachmittag wirdet allda abermahlen umb 4. Uhr eine heilige Litaney gehalten, und solche Andacht die ganze 8. Tag hindurch continuiret, die letzte aber gleichfals in Gegenwart Ihrer Hochfürstl. Gnaden etc. etc und der ganzen Hofstatt, wie die erste, von der Hochfürstl. Music abgesungen, mithin diese Andacht beschlossen.“[102]

In der *Gottesdienstordnung* von 1828 liest sich die Stelle zum selben Fest folgendermaßen:

> „Schon am Vorabende, nämlich den 15ten May wird eine solemne Litaney abgehalten, und damit die ganze Oktav fortgefahren. Am Feste selbst ist um 9 Uhr Predigt, und dann ein feyerliches Hochamt.“[103]

Aus zeremonieller Sicht hat sich am Ablauf des Festes mit Litaneien durch die ganze Festwoche, beginnend am Vorabend, dazu Predigt und Hochamt am Fest selbst, in den 102 Jahren, die zwischen diesen beiden Beschreibungen liegen, nichts geändert.

Als weiteres Beispiel mag die Beschreibung des Festes der hl. Dreifaltigkeit dienen:

> „Den 16ten [Juni], als an dem hohen Fest=Tag der Allerheiligisten Dreyfaltigkeit wirdet in der Hochfürstl. Dom=Kirchen nach dem Hoch=Ambt das TeDEUM Laudamus & c. wegen der von GOTT Anno Chr. 1697. gnädigist abgewendten Feuers=Gefahr von der Hochfürstlichen Dom=Kirchen, gesungen.“[104]

Die Beschreibung dieses Festes klingt ein gutes Jahrhundert später so:

> „*Festo SS. Trinitatis.* Nach dem Hochamt wird wegen der im Jahre 1697 von Gott abgewendeten Feuersgefahr das *Te Deum laudamus* angestimmt.“[105]

Die Frage stellt sich, warum sich – zumal in der Zeit des bekannt reformfreudigen Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo – an den zeremoniellen Abläufen an der Metropolitankirche relativ wenig geändert hat. Eine Erklärung dafür liefert das *Addendum* mit dem Titel *Die Gottesdienstordnung in der Stadt Salzburg betr*[effend][106]. Ein unbekannter Verfasser, vermutlich ein Mitglied des Konsistoriums, teilt hier – allem Anschein nach in zeitlichem Zusammenhang mit der Abfassung der Gottesdienstordnung von 1828 – das Ergebnis einer Umfrage aus dem gleichen Jahr bezüglich der Gottesdienste an Salzburger Kirchen mit und macht sich in der Einleitung Gedanken zur Einführung einer Gottesdienstordnung nach österreichischem Vorbild in Salzburg.

> „Als die hohe Landesregierung in d[em] J: 1822 die österreich: Gottesdienstordnung zur Einführung mitgetheilt hatte, ließ sich das Consistorium angelegen seyn, diesen Gegenstand wohl zu erwägen; die Erwägung aber führte auf soviele Schwierigkeiten, daß man sich nicht entschließen konnte, das bestehende zu ändern. So gieng es ebenfalls vor 41 Jahren, als man in d[em] J[ahr] 1786 eine allgemeine Andachtsordnung einführen und die Gottesdienstordnung von Innsbruck zur Grundlage nehmen wollte: die Dießfalls niedergesetzte Commission kam endlich zu der Ansicht, daß es mit der Ausführung der

[102] *Hofkalender 1726*.
[103] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 24.
[104] *Hofkalender 1726*.
[105] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 25.
[106] AES, Altbestand, AT-AES 1.2. 22/68 Gottesdienstordnung, undatiert, vermutlich 1828, Transkription im Anhang 3.

gemachten Vorschläge die zuviele Vorbereitungen und vorläufige Belehrungen des Volkes und Clerus erheischen, gerathener sey, auf eine gelegenere Zeit zu warten. So urtheilte man zu einer Zeit, in der man bereits mehrere Reformen kühn durchgesetzt hatte.“[107]

Hier wird nichts weniger mitgeteilt, als dass die Gottesdienste in der Stadt Salzburg und damit auch am Salzburger Dom zwischen einer unbestimmten Zeit vor 1786 und 1828 keiner grundlegenden Reform unterzogen wurden. In Verbindung mit den anderen genannten Dokumenten, die auf große organisatorische Kontinuität schließen lassen, lässt sich daraus folgern, dass die Gottesdienstordung von 1828 eine liturgische Praxis beschreibt, die bereits mindestens seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in ihren Grundzügen bestand. Für die Erforschung der Musik am Salzburger Dom haben wir damit erstmals ein Dokument vor uns, das – mit aller Vorsicht – Rückschlüsse auf das 18. Jahrhundert zulässt. Damit sind musikalisch-liturgische Abläufe greifbar, über die bisher bestenfalls Vermutungen angestellt werden konnten.[108]

Ad 6. In einem kleinen Büchlein, das nur mit „1822–1836“ überschrieben ist[109], hat sich ein Mitglied des Domchores, vielleicht ein Chorregent, detailliert Notizen über die liturgischen und musikalischen Aufgaben des Domchores, über Beginnzeiten und ungewöhnliche zeremonielle Vorgänge gemacht. Diese im Folgenden als *Notizen* zitierten Aufzeichnungen stammen aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts (mit gelegentlichen späteren Eintragungen), sind aber mit gebührender Vorsicht (siehe oben) auch auf das 18. Jahrhundert anzuwenden. Diese Quelle bietet – in Ergänzung zu den anderen Dokumenten – Einblicke in die liturgisch-musikalische Praxis, die selten schriftlich niedergelegt wurden.

[107] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung, *Addendum*, 5. August 1828, S. 1–2.

[108] Hochradner, Thomas: „Zum Musikleben am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Thomas Hochradner (Hrsg.): *Bach – in Salzburg. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft*, Neukirchen am Großvenediger: Verlag Tauriska 2002, S. 64–83.

[109] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/2.

## 1.5 Die musikalisch aktiven Gruppen

### Domchor und Kapellknaben

Wichtigste Säule der Kirchenmusik an der Metropolitankirche war der Domchor, der sich im 18. Jahrhundert aus etwa 20 Domchorvikaren und acht Domchoralisten zusammensetzte, wobei erstere Priester, letztere weltliche Sänger waren.[110] 1757, als Leopold Mozart den Domchor für die *Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* auflistete[111], waren zwölf Tenöre, dreizehn Bässe und zwei Alt-Falsettisten, die gegebenenenfalls auch in den Tenor oder Bass wechseln konnten, im Chor angestellt. Die Leitung hatten zwei zu Domchorregenten gewählte Domchorvikare, die „wechselweis die Direction bey dem täglichen Gottesdienst, nämlich beym Choral und Contrapunct, da die Cammermusik nicht gegenwärtig ist“[112], hatten. Vier von den Domchoralisten mussten zudem fähig sein, den Kontrabass in der Basso-continuo-Gruppe zu spielen. Das Orgelpositiv wurde vom Domstiftsorganisten versehen[113], etwa ab den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts leistete auch diesen Dienst ein Mitglied des Domchores.[114]

Zum Domchor gehörten auch die Kapellknaben, für die mit dem Kapellhaus spätestens seit 1677 ein eigenes Ausbildungsinstitut bestand. Fürsterzbischof Max Gandolph war es gewesen, der 1677 ein Haus „für

[110] Das Domchorpersonal setzte sich seit alters her aus Domchorvikaren geistlichen und Domchoralisten weltlichen Standes zusammen. Die für figurale Vokalmusik erforderlichen hohen Stimmlagen wurden von den „Praebentisten“ der Domschule und den „Corporalern“ besetzt. Letztere gehen auf eine Stiftung des Salzburger Bürgers Martin Aufner im Jahre 1432 an die Stadtpfarrkirche (der späteren Kirche der Franziskaner) zurück. In der „Generalvisitation“ von 1614 werden sie als „Choralistae minores“ bezeichnet. Wolf Dietrich hatte die Praependisten durch die „Corporaler“ ersetzt und nicht nur bauliche Vorkehrungen für deren Unterbringung geschaffen, sondern sie auch in die Dommusik integriert. Vgl. Spies, Hermann: „Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612)“ [Teil 1], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 71 (1931), S. 1–64, hier: S. 37–64.

[111] [Mozart, Leopold]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757“, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, (1757), S. 183–198.

[112] Ebd., S. 192.

[113] Dieser konnte gelegentlich, etwa zu Johann Baptist Sambers Zeiten, gleichzeitig Stadtpfarrorganist sein.

[114] Vgl. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd, 263.

zwölf oder mehr Sängerknaben mit großen Unkosten erbaut hat, in demselben eine Orgel herstellen ließ und verschiedene andere musikalische Instrumente beischaffte und verordnete, daß diese Knaben in jeder Art der Musik unterrichtet, mit Speise und Trank, Kleidern und Büchern und allen anderen, zu den Studien notwendigen Behelfen versehen und versorgt werden sollen“[115]. Diese Sängerknaben übernahmen – gemeinsam mit den Alt-Falsettisten – die hohen Stimmen, da Frauenstimmen am Dom bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zugelassen waren. Die Begabtesten unter den älteren Kapellknaben wurden überdies für solistische Partien herangezogen.

Die Rolle des Domchores, jener Gruppe also, welche die Kirchenmusik am Dom hauptsächlich trug, ist bereits mehrfach diskutiert worden.[116] Demnach wurde von der Gruppe der Domchorvikare und den fest besoldeten Domchoralisten der Stimmlagen Tenor und Bass an Werktagen nur einstimmiger gregorianischer Choral gesungen. Dazu versammelte sich der Domchor unter der Leitung eines der beiden Chorregenten um die kleine Orgel im Presbyterium[117], wo er vom Domstiftsorganisten begleitet wurde.[118]

Die Annahme, dass Mehrstimmigkeit am Dom ausschließlich den Sonn- und Feiertagen vorbehalten gewesen sei, ist insofern zu korrigieren, als *Festa Canonici*, wie sie an „normalen Sonntagen“[119] gefeiert wurden, auch auf einen Wochentag fallen konnten. Manfred Hermann Schmid geht für diese Feste von „einer relativ kleinen Gruppe von Musikern“ aus, in der „alle Gesangspartien solistisch besetzt“ gewesen seien.[120] Chorische Tuttiwirkungen seien nur durch die drei Posaunen hervorgerufen worden, die *colla parte* mit den tieferen drei Singstimmen gespielt hätten. Weder in der Chorordnung von Hofkapellmeister Karl Heinrich Biber (→ S. 128) noch in einer anderen uns bekannten Quelle ist jedoch die Rede von Solisten an diesen niederen Festen; auch in den musikalischen Quellen ist die kleinste Orchester-Besetzung überwiegend mit Ripien-Gesangsstimmen gepaart. Der Großteil der Musik an der Metropolitankirche wurde demnach nicht von der Hofmusikkapelle getragen, sondern überwiegend von den Domchorvikaren und -choralisten, die ohne Ausnahme zur Stelle waren, wenn an der Kirche des Fürsterzbischofs Musik gemacht wurde. Das zeigt auch die zutiefst konservativ-kirchliche Basis dieser Musik im Unterschied etwa zu anderen Hofkirchen, wo die Musik von den Musikern der weltlich ausgerichteten Hofmusikkapelle quasi mitbetreut wurde.

Dass man sich an Werktagen im Salzburger Dom mit dem gregorianischen Choral begnügte, mag in der überwiegenden Anzahl der Fälle stimmen (Ausnahmen davon sind z. B. die wöchentlichen Messen am Donnerstag, zu denen die Hofmusik regelmäßig herangezogen wurde), den Domchor aber auf diese Choralpraxis zu reduzieren, wenn er nicht in einem größeren Besetzungszusammenhang musizierte, wäre eine verkürzte Darstellung. Die folgende Beschreibung der Ostermatutin am Nachmittag des Karsamstages aus den oben erwähnten *Notizen* eines Domchormitgliedes zeigt verschiedene musikalische Gestaltungsmöglichkeiten:

> „Bey der Matutin am Charsamstage nachmittag ist zu bemerken:
>
> Die Chorindividuen befinden sich anfangs der Mette bey der Orgel [d. h. neben dem Orgelinstrument im Presbyterium], weil das Invitatorium, Surrexit Dominus vere, Contrapunct /:ad pulpitum:/ gesungen ist. Nach dem Invitatorium begeben sich die Chorindividuen in ihre Chorstühle auf beyde Seiten der Subdiacon der Leviten intonirt dem Officiator [dem diensthabenden Geistlichen] den Antiphon Ego sum p [etc.?] an. Die Wochner Seite singt dann den Antiphon, und beyde Seiten dann den Psalm, bey welchen das Gloria Patri mit den Kapellknaben Falso partono gesungen wird; daher die Kapellknaben bey den Psalmen der Matutin bey den Choralisten zu sitzen haben.

[115] Vgl. Peregrinus, Johannes: „Geschichte der salzb. Dom-Sängerknaben, oder schlechthin des Kapellhauses“. [Teil III–V], in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 29 (1889), S. 87–212, hier: S. 101–102, zit. auch bei Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Dissertation, Universität Salzburg 1972, S. XXVII.

[116] Zuletzt Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 261.

[117] Zur Frage, ob das Orgelpositiv in der Fastenzeit durch ein Regal ausgewechselt wurde, wie Schmid an derselben Stelle behauptet, vgl. ebd., S. 161.

[118] Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 262 f.

[119] Ebd., S. 263.

[120] Ebd., ohne Quellennachweis.

> Das Te Deum ist figurate.
>
> Die Psalmen der Laudes sind wie [in] einer figuraten Vesper wechselweis choraliter und falso partono gesungen.
>
> Das Haec dies ist Contrapunct und das Benedictus ebenfalls Contrapunct und abgeschlagen.“[121]

Demnach wurde bei diesem Gottesdienst am Karsamstag einerseits Choral gesungen und dieser vom Domstiftsorganisten mit der Chororgel im Presbyterium begleitet. Bei anderen Gelegenheiten, wie Prozessionen, wurde der Choral aber durchaus auch unbegleitet gesungen. Unter „falso partono“ ist *Falsobordone*-Gesang zu verstehen, der gemeinsam mit den Kapellknaben ausgeführt wurde. Andere Motetten wurden mehrstimmig vermutlich mit Begleitung des Orgelpositivs und eines Kontrabasses, die beide im Presbyterium zur Verfügung standen, aufgeführt. Bei dieser mit „Contrapunct“ bezeichneten musikalischen Praxis, die bereits von Leopold Mozart erwähnt wird, wurde bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aus den teilweise aus dem 17. Jahrhundert stammenden Chorbüchern oder aus im 18. Jahrhundert daraus gezogenen Stimmen das alte Motetten-Repertoire gesungen.[122]

Dass demnach bisweilen mehrstimmig ohne instrumentale Begleitung gesungen wurde, bringt eine terminologische Komplikation mit sich, die in den Quellen wiederholt begegnet. So können die Ausdrücke „figurate“, „figurieren“ etc. allgemein und übergreifend „mehrstimmiges“ Musizieren meinen, was auch die von Leopold Mozart erwähnte Praxis des „Contrapunct, da die Cammermusik nicht gegenwärtig ist“, einschließt.[123] Auf einer zweiten, enger gefassten Bedeutungsebene meinen entsprechende Ausdrücke den instrumental begleiteten Gesang, zumeist in der Kombination von Chor, Solisten und Orchester, wie sie an höheren Festen aufgeboten wurde, wenn zu dem musikalischen Grundstock des Domchores die Gesangssolisten und Orchestermusiker der fürstlichen Hofmusikkapelle hinzutraten.[124] Das am Karsamstag als Abschluss der Matutin „figurate“ ausgeführte *Te Deum* wurde demnach von allen Musikern einschließlich des Orchesters gemacht. So kam gerade bei der nächtlichen Osterfeier die freudige Botschaft des Festes auch in der sukzessiven Entfaltung der Besetzung – vom ‚alltäglichen‘ Choralgesang zum prunkvoll-feierlichen *Te Deum* – zum Ausdruck. Selbstverständlich war auch der Fürsterzbischof bei dieser zwar nicht dem römischen Ritus entsprechenden[125], aber im Volk ungemein beliebten Feier zugegen.

> „[...] gegen drey Viertl auf 9. Uhr Nachts kommen seine Hochfürstliche Gnaden etc. etc. in rothen Habit und Cappa angethan, mit sammentlicher Corteggio und in Begleitung des hochwürdigsten Dom=Capitels, von Dero Zimmer auß, in Vortragung deß Legaten=Creutzes, in dero Dom=Kirchen zu dem heiligen Grab herunter, nehmen allda die Pontifical-Paramenta an, und empfangen auß denen Händen eines (Titl) Herrn Herrn Dom=Capitularen das Allerheiligiste Sacrament deß Altars, und tragen Allerhöchst=Dasselbe in Corteggio der sammentlichen Hof=Statt auß dem heiligen Grab Processionaliter auf den St. Francisci Altar, [...], und werden auch unter diser solemnen Auferstehung auf dem sogenannten Mönich=Berg die Stuck und Canonen abgefeuret. Nachdeme wird im Chor die Metten gehalten, und also der Beschluß von der heiligen Wochen gemachet.“[126]

Die Plätze der Domchorvikare und -choralisten waren im Presbyterium. Dort saßen sie entweder im Chorgestühl oder sie waren um die Pulte mit den Chorbü-

[121] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/2, S. 33–35 [36–38].

[122] Hinweise auf diese Praxis bei Hintermaier, Ernst: *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg.* Teil 2: *Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 3; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 1), S. 41, Anm. 10, sowie Hochradner: „Zum Musikleben“, S. 80–83, und Hochradner, Thomas: „‚Zwischen Höhepunkten‘. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 228–254, hier: S. 243. Vgl. auch den vorliegenden Band ab S. 136. Im vorliegenden Fall kommt der Gebrauch des Chorbuches W.b.XVII. in Frage.

[123] Vgl. dazu zahlreiche Bewerbungsschreiben von Musikern in AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.

[124] In diesem Sinne nachzuweisen vor allem Anfang des 19. Jahrhunderts; vgl. etwa *Die Figuratmusik in der Domkirche betr*[effend] vom 13.5.1827 in AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 263.

[125] Eisenhofer, Ludwig: *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2 Bände, Freiburg im Breisgau: Herder & Co. 1941, Bd. 1, S. 548.

[126] *Hofkalender 1751*.




**Abbildung 1.2:** „Ein Domkoralist im Korroke“, Aquarell-Gouache aus der Sammlung Kuenburg, Werkstatt Lederwasch, Salzburg 1782–1790 (Privatbesitz).

chern respektive, wenn sie aus Stimmenhandschriften sangen, um das Orgelpositiv gruppiert (→ S. 18). Zeitweilig – aber das könnte Ausdruck einer Praxis des 19. Jahrhunderts sein – dürfte der Domchor (oder ein Teil davon) auch an *Festa Canonici* wie ehedem an höheren Festen die Solisten der Hofmusik auch vom Prinzipal-Chor aus gesungen haben, wie Vincent Novello von einem Gottesdienst am 16. Juli 1829 berichtet: „Während der Benediction verließen die Sänger die Orgelgalerie und stellten sich nahe dem Hochaltar auf, wo sie zur Begleitung des vorerwähnten Positivs eine kurze Motette sangen.“[127] Der Domchor sang auch nach den Reformen Colloredos in der Regel nicht deutsch, wie manchmal fälschlich angenommen wurde[128], sondern lateinisch, wie von Colloredo für Metropolitankirchen vorgesehen. Der deutsche Kirchengesang am Dom blieb den Stadtpfarrmusikanten (→ S. 77 ff.) vorbehalten.

Zu den Aufgaben des Domchores zählte die Verrichtung des täglichen Stundengebetes, wobei die Domchorvikare und Domchoralisten von acht jüngeren Kapellknaben unterstützt wurden.[129] Dabei wurden die kleinen Horen meist zusammengezogen, wie für Sonntag, den 12. Februar 1826, überliefert ist:

> „Im Jahr 1826 traf der 12te Februar der Geburtstag Sr. Majestät des Kaisers am 1sten Sonntag in der Fasten, und wurde folgender Massen gehalten.
>
> Um 1/4 nach 6 Uhr fieng der Chor an, *Prim*, Terz, Sext, Non und Asperges me und um 7 Uhr war das Amt de Dominica Ima Quadragesimae, welches Herr Domkapitular Metzger hielt; und die Musik hiebey war, wie sonst an Sonntagen in der Fasten, Contrapunct nähmlich; nach dem Amt Stella coeli gesungen und dann der Schluß. Um 9 Uhr hielten S. Hochf. Gnaden der H. Erzbischof das Hochamt für den Kaiser de Trinitate, die Meß nehmend samt dem Te Deum laudamus

[127] Novello, Mary/Vincent Novello; Marignano, Nerina Medici di/Rosemary Hughes (Hrsg.): *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, Bonn: Boosey & Hawkes 1959, S. 96.
[128] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XXV.
[129] Peregrinus: „Kapellhaus“, [Teil III–V (1889)], S. 102.

> und zwar solemnissime mit voller Musik, wie in Festis Pallii.“[130]

An diesem Beispiel wird auch ersichtlich, wie ein Konflikt zwischen dem Geburtstag des Kaisers, der wie ein *Festum Pallii* zu behandeln war, und einem Sonntag in der Fastenzeit im 19. Jahrhundert gelöst wurde: Der Domchor sang zunächst eine Quadragesimalmesse (ohne begleitendes Orchester, lediglich mit Basso-continuo-Begleitung), danach wurde vom Erzbischof ein solennes Hochamt mit Solisten, Chor und großer Instrumentalbesetzung gefeiert. Diesen Konflikt hätte es im 18. Jahrhundert nicht gegeben, denn zum Geburtstag des Fürsterzbischofs wurde zwar nachweislich eine „Gala“ gehalten und gratuliert, nicht aber vom Kalender des Kirchenjahres abgewichen.

Die Verpflichtung zum Stundengebet umfasste selbstverständlich die Gestaltung zahlreicher Vespern, die an Werktagen und normalen Sonntagen nur gebetet, an Vortagen von Anniversarien und an „solchen Sonntagen, wo das Stundgebeth [d. h. das 7- oder 40-stündige Gebet] einfällt [...] choraliter abgesungen“ wurden.[131] Die *Gottesdienstordnung* hält unmissverständlich fest, dass, wenn der Fürsterzbischof, wie gewöhnlich an den Vorabenden von Hochfesten, die Vesper selbst zelebrierte, *alle* Psalmen „figuraliter“, also mit Domchor, Solisten und Orchester musiziert wurden; hielt hingegen ein anderer Priester die Vesper, wurden nur die Sätze *Dixit Dominus* und das *Magnificat* in voller Besetzung ausgeführt.[132] Entgegen der in der Literatur[133] vertretenen Ansicht, die Binnenpsalmen seien choraliter gesungen worden, wurden diese laut der *Gottesdienstordnung* von 1828 vom Domchor „vierstimmig ohne Instrumentalbegleitung“ musiziert.[134] Die Erklärung liefert die oben bereits zitierte Passage aus den *Notizen* „Die Psalmen der Laudes sind wie [in] einer figuraten Vesper wechselweis choraliter und falso partono gesungen“[135], die auf eine im *Faux-bourdon* ausgeführte Mehrstimmigkeit bei den Binnenpsalmen hindeutet.

Ulrich Haspel kommt bezüglich der Frage, ob Litaneien im Salzburger Dom im Zusammenhang mit Vespern gehalten wurden, worauf etwa eine Sammlung von Vespermusiken mit beigefügter Litanei von Heinrich Ignaz Franz Biber aus dem Jahr 1693[136] hindeutet, zu dem Schluss, dass Litaneien in keinem Fall den Abschluss von Vespern bildeten, eine Verbindung von Vesper und Litanei jedoch nicht zweifelsfrei ausgeschlossen werden könne.[137] Thomas Hochradner interpretiert dies dahingehend, dass „es im späten 17. Jahrhundert – analog zur Praxis in der Wiener Hofmusikkapelle – üblich gewesen sei, im Anschluss an die Vesper eine Litanei zu halten [...]“, wovon man im Laufe des 18. Jahrhunderts jedoch abgekommen sei.[138] Letzteres bestätigen die jetzt ausgewerteten Quellen allerdings nicht. Wenig überraschend sind im *Commissions Protocollum* von 1699 noch „alle Sambs: und U[nserer] L[ieben] Fr[auen] Festag sowol post *Prim*as als respective secunda Vesperas die Litanias Lauretanas in choro“, also an allen Samstagen und Marienfeiertagen Litaneien nach der Vesper genannt. Erstaunlicherweise findet sich aber beinahe 130 Jahre später in der *Gottesdienstordnung* von 1828 eine in ihrer Konsequenz für den angenommenen Zusammenhang von Vespern und Litaneien praktisch gleichlautende Anweisung, was einmal mehr ein Indiz für die Kontinuität der liturgischen Praxis am Salzburger Dom ist:

> „An Werktägen wird die Vesper mit dem *Completorium* um 3 Uhr, in der Fastenzeit nur das *Completorium* gebethet, außer an den Tägen, wo ein *Anniversarium* fällt, werden den Tag zuvor um halbe 3 Uhr die *Vesperae Defunctorum* und das *Matutinum sub uno Nocturno* recitieret. Nach dem *Completorium* wird der Rosenkranz gebethet, und der Segen mit dem *Ciborium* ertheilet, außer an den Donners- und Samstägen, an welchen die Lauretanische Litaney *figuraliter* abgesungen wird.“[139]

[130] *Notizen*, S. 24–25 [27–28].
[131] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 6.
[132] Demnach dürfte die Einteilung in solenn besetzte Kompositionen, d. h. mit Trompeten und Pauken, für die vom Erzbischof zelebrierten Vespergottesdienste und nicht solenn besetzte für andere Zelebranten, wie Haspel sie versucht, für diese Werkgruppe nicht haltbar sein. Vgl. Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 88.
[133] Vgl. z. B. Schmid/Eder: *Mozart in Salzburg*, S. 52, und Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 88.
[134] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 6.
[135] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/2, S. 33–35 [38].
[136] *Vesperae Longiores ac Breviores una cum Litaniis Lauretanis*, AES, A-Sd, A 173.
[137] Haspel: *Mozarts Vespermusiken*, S. 60.
[138] Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 243.
[139] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 5 f.

Demnach gibt es zwar keinen zwingenden liturgischen Zusammenhang zwischen Vesper und Litanei, dennoch kann die Praxis einer abschließenden Litanei nach Vesper und Complet – mindestens für die Vespergottesdienste an Donnerstagen und Samstagen – für den untersuchten Zeitraum zwischen 1699 und 1841 angenommen werden.

Weitere Aufgaben des Domchors waren das tägliche „Conventamt“ und die musikalische Umrahmung zahlreicher am Dom gestifteter „Jahrtage“, von denen in der *Gottesdienstordnung* von 1828 immerhin noch 80 genannt werden. Wahrscheinlich nicht alle, aber doch einige davon dürften musikalisch gestaltet worden sein. Während der Prozessionen im Dom und in der Stadt wurde vom Domchor die Allerheiligenlitanei gesungen, zu Fronleichnam das „Pange lingua vierstimmig“ und bei den Altären die „Hymni mit Begleitung der Instrumentalmusik“.[140] Verantwortlich war man auch für das Singen der Passion am Palmsonntag und Karfreitag, für die Lamentationen am Mittwoch in der Karwoche, an dem auch ein *Miserere* „doppeltönig [doppelchörig], nämlich abwechselnd von dem obern und unterm Chor“ – und ohne Instrumentalbegleitung – gesungen wurde.[141] Der Liturgie der Karwoche zugeordnet waren auch mehrere Responsorien-Zyklen, die am Mittwoch, Donnerstag und Freitag[142] vom Domchor „mit Begleitung der Orgel und des Violons“ dargeboten wurden.[143] Am Karfreitag wurden der Hymnus *Vexilla regis* vermutlich choraliter, die Responsorien *Recessit pastor* und *Tenebrae* aber vierstimmig dargeboten.[144] (Für eine ausführliche Besprechung der Pflege von Motetten im alten Stil am Salzburger Dom → S. 136.) Überdies war der Domchor ausnahmslos Teil der Aufführung, wenn an höheren Festen die Hofmusikkapelle und die Solisten mitwirkten.

### Die Hofmusikkapelle am Dom

Während der Domchor samt den Kapellknaben ausschließlich dem kirchlichen Bereich zugeordnet war, hatte die Hofmusikkapelle zahlreiche weltliche Repräsentationspflichten, die aus Hofkonzerten, Opernaufführungen, Tafelmusiken etc. bestanden. Auch an der Metropolitankirche kamen ihr zahlreiche Aufgaben zu.

Das im Dom verwendete Orchester bestand im Kern aus den Streichern, die je nach Bedarf durch Vertreter anderer Instrumentengattungen verstärkt werden konnten. Wie Leopold Mozart 1757 berichtet, wurde „kein Trompeter noch Pauker in die Hochfürstl. Dienste genommen, der nicht eine gute Violin spielet: wie sie denn bey starken Musiken bey Hofe alle erscheinen, und die zweyte Violin oder die Viola mitspielen müssen“[145]. Dasselbe galt für die Holzbläser, von denen Flöten, Oboen, Fagotte und ab den 70er-Jahren des 18. Jahrhunderts auch das Englischhorn Teil des Orchesters waren. Lediglich die Klarinette wurde in der Salzburger Hofmusik erst nach 1803 verwendet (→ S. 166).

Eine bedeutende und institutionell eigenständige Gruppe waren die Hoftrompeter und Hofpauker, denen im zeremoniellen Kontext als geschlossenes Ensemble große Bedeutung als Herrschaftssymbol zukam (→ S. 169). Daneben gab es im Orchester Waldhornisten, die im Dom erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts verwendet wurden. Die Posaunisten waren mit Ausnahme des Posaunenvirtuosen Thomas Gschlatt[146] niemals Teil der Hofmusikkapelle: Die im Dom zur Verstärkung des Chores mit diesem *colla parte* geführten drei Posaunenstimmen wurden von den städtischen Thurnergesellen versehen, die Posaunen waren folglich dem Chor zugeordnet.[147] Als Proberaum für größere Besetzungen konnte die Dom- und Hofmusik offensichtlich das „Totenoratorium“ der

[140] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 31.

[141] Für diese Praxis kommen ein oft kopiertes anonymes *Miserere* (A-Sd, A 1692) und die berühmte Vertonung von Leonardo Leo (A-Sd, A 1284), die sich beide im Dommusikarchiv befinden, in Frage.

[142] Vgl. *Gottesdienstordnung*, S. 18, → S. 29.

[143] Mehrere Responsorienzyklen von Michael Haydn (MH 276, 277, 278), Johann Ernst Eberlin (A-Wn, Sign. Mus.Hs.19082/3-11 Mus) und von einem noch nicht identifizierten Komponisten (A-Sd, A 1568) zeugen von dieser Praxis.

[144] Vgl. *Gottesdienstordnung 1828*, S. 18–21. Thomas Hochradner hat zudem bereits auf die „Weiterverwendung von Propriumsgesängen im stile antico aus dem 17. Jahrhundert“ an Hochfesten (Hochradner: „Fronleichnamsmotette“, S. 95) hingewiesen.

[145] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 197.

[146] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 152–154.

[147] Vgl. [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 195.

Residenz an der Nordsseite der Franziskanerkirche nutzen.[148]

Zur Hofmusikkapelle zählte auch die Gruppe der Hofsänger und -sängerinnen. Solistische Aufgaben in der Metropolitankirche konnten nur erstere übernehmen, da Frauen in der Liturgie der Domkirche bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht vorgesehen waren.[149] Das lag vor allem daran, dass Frauen als Handelnde in der Liturgie, noch dazu im Altarraum, wo der Chor und die Musiker (auf den Emporen) bis zur Übersiedlung der Musik auf die Westempore plaziert waren, schlichtweg undenkbar waren. An anderen Kirchen der Stadt sind hingegen durchaus gelegentlich auch Musikerinnen nachgewiesen, so 1693 eine Sängerin in der Stiftskirche St. Peter[150] oder 1746 eine Dirigentin in Maria Plain[151]. Die Hofsängerinnen, wie Maria Franziska Veronika Eberlin (1735–1766), Maria Elisabeth Sabina Meissner (1731–1809) oder die eigens am *Ospedale della Pietà* ausgebildeten Maria Magdalena Lipp (verh. Haydn, 1747–1827), Maria Anna Braunhofer (1748–1819) und Maria Anna Fesemayr (verh. Adlgasser, 1743–1782), die ab Ende der 50er-Jahre des 18. Jahrhunderts an der Hofmusikkapelle engagiert waren, haben wohl im Dom nicht gesungen. Auch jenes *Regina coeli* (KV 108 oder KV 127), das Mozart für die „Haydin“ komponiert hatte[152], dürfte nicht für den Dom, sondern für eine andere Kirche entstanden sein.[153] Der erste Nachweis, dass Frauen am Dom sangen, ist eine Zeitungsnotiz aus der *Wiener Zeitschrift* vom 1. November 1847 (S. 4), die sich bereits auf die Anfangszeit des *Dommusikverein und Mozarteums* bezieht:

> „In Bezug auf Kirchenmusik gab es am 17. d[ieses Monats] im Dome eine neue Messe zu hören welche allgemeine Anerkennung fand [...] Heute am 1. November, ward eine bereits vor einigen Jahren komponirte Messe wieder aufgeführt, wobei eine namhafte Anzahl junger Frauenzimmer mitwirkte, welche in letzterer Zeit durch das hiesige Mozarteum musikalisch herangebildet wurden.“[154]

Die Solistenpartien übernahmen, neben den begabtesten Kapellknaben in den oberen Stimmlagen, Hofsänger, darunter auch Kastraten, die durch das gesamte 18. Jahrhundert hindurch an der Hofmusikkapelle engagiert waren. Die Gruppe der männlichen Hofsänger bestand aus letzteren, wie die im letzen Drittel des 18. Jahrhunderts engagierten Francesco Ceccarelli (1752–1814) und Michelangelo Bologna (ca. 1760–nach 1800) oder ihre Vorgänger, Andreas „Andreino“ Unterkofler (um 1706–1780) und seinem Kollegen Matthäus Lonzi (1695–1755), Tenören, wie Felix Winter (1722–1772), Joseph Michelansky (um 1698–1784) oder später Giuseppe Tomaselli (1758–1836), und Bässen, deren berühmtester vermutlich Joseph Nikolaus Meissner (1725–1795) war.

Die Besetzung der Hofmusikkapelle in der Domliturgie war vom Rang des Festes abhängig, daher musste jeder neue Hofkapellmeister mit den Salzburger Festen vertraut sein. Eine bisher in diesem Zusammenhang wenig beachtete Quelle sind die handschriftlichen Notizen, die sich Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817) vermutlich in zeitlicher Nähe zu seinem provisorischen Amtsantritt 1782 in seinem *Ordo Festivitatum et Functionum* bezüglich der Dienste der Hofmusikkapelle am Dom machte. Neben einer oben bereits ausgewerteten Liste der verschiedenen Feste am Dom (→ 1.1, S. 7) sind vor allem seine darauf folgenden Notizen interessant.

[148] Mozarts Schwester Maria Anna muss diesen Raum gemeint haben, als sie in ihrem Tagebuch (3. April 1779) von der „Prob bey hoff wo man die Erzbischoff aufschneidet“ (Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 542) spricht. Sie meinte damit die Generalprobe der Missa in C KV 317 (die sogenannte *Krönungsmesse*), die am darauffolgenden Ostersonntag im Pontifikalamt im Dom erstmals im Rahmen der Liturgie aufgeführt wurde.

[149] Lindmayr-Brandl, Andrea: „‚Weibsbilder, junge oder alte, haben auf dem Domchor überhaupt nichts zu suchen!‘ Allgemeines und Spezielles zum Thema ‚Frau und Kirchenmusik‘“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 74 (1990), S. 65–85.

[150] Archiv St. Peter, Custoreyrechnungen 1693; Eder, Petrus: „‚Deo pLaCet MUsICa‘. Die Musik in den Klöstern Salzburgs nach 1600“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 332–349, hier: S. 348, Anm. 24.

[151] Martin: „Vom Salzburger Fürstenhof“ [Teil 1], S. 26; Hintermaier, Ernst: „Zur Musikpflege in der Wallfahrtsbasilika Maria Plain im 18. Jahrhundert“, in: Aegidius Kolb (Hrsg.): *Maria Plain 1674–1974*, Salzburg: Verlag St. Peter 1974, (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, 85), S. 228–239.

[152] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 337.

[153] Die Möglichkeit, dass Frauen bei den Sakramentslitaneien von der Westempore aus singen durften, besteht, ist aber nicht belegt.

[154] Wir danken unserem Kollegen Till Reininghaus für den Hinweis auf diese Quelle.

Wie es bereits in der Chorordnung Karl Heinrich Bibers von 1746 (→ S. 128) schriftlich festgehalten ist, waren die Trompeter und Pauker im Dom nur bei Hochämtern und Vespern der Palliumsfeste vertreten. Der letzte Salzburger Hofkapellmeister notierte sich etwa 40 Jahre später in seinem *Ordo* die Formel „musica plena cum tota orchestra“[155] für *Festa Pallii* erster und zweiter Klasse. Anhand der nachfolgenden Notiz, wonach an den Festen *Praepositi et Decani* „exceptis Clarinis Hobois, et Cornibus“ musiziert werde, zeigt sich im Vergleich zur *Chorordnung* eine Weiterentwicklung im Verständnis der Bläser-Gruppe hinsichtlich ihrer zeremoniell-emblematischen Bedeutung: Während ursprünglich ausschließlich Trompeten und Pauken den höchsten Festen zugeordnet waren, erreichten ab etwa 1772, dem Regierungsantritt Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos[156], immer mehr auch Hörner und Oboen eine im zeremoniellen Kontext den Trompeten ähnliche Bedeutung, sodass sie nur an den höchsten Festtagen geblasen wurden und wie die Trompeten einer Messkomposition den Rang einer *Missa Solemnis* (→ S. 169) verliehen. An den Festen *Canonici* schließlich wird analog zur *Chorordnung* das Hochamt ohne Solisten und „cum semi-orchestra“, das neben der Basso-continuo-Gruppe nur aus den Streichern bestand, aufgeführt.

Die Beschreibung weiterer Aufgaben der Salzburger Hoftrompeter und -pauker findet sich in einem Gutachten des Oberstallmeisters Leopold Graf Kuenburg vom 15. September 1803. Zum Dienst im Zuge kirchlicher Feste heißt es da:

> „An den sogenannten Festi [sic!] pallii Tägen mußten alle Trompeter und die 2 Pauker in 2 Chören vertheilt, verschidene Aufzüge im Residenzhofe vor der Tafel blasen. Bey dem gewöhnlichen monathlichen 7stündigen Gebethe mußten sie bey der Procession in der Domkirche erscheinen, so wie auch bey den Fronleichnams Processionen die ganze Woche hindurch.“[157]

Neben diesen Prozessionen waren die Trompeter auch an den solennen Vespern an den Vortagen von Hochfesten beteiligt, darüberhinaus wurden auch Litaneien gelegentlich mit ihnen musiziert. Während von den überlieferten Quellen der Sakramentslitaneien mehr als ein Drittel mit Trompeten und Pauken besetzt sind, sind es bei sieben Josephslitaneien alle, jedoch von den Lauretanischen Litaneien nur ungefähr ein Fünftel. Auch der Großteil der Litaneien für das Fest des hl. Johannes Nepomuk in der Kapelle von Schloss Mirabell (einschließlich der Lauretanischen Litaneien für diesen Anlass) sind mit Trompeten und Pauken besetzt.[158]

Die Frage, welche Litaneien in der Metropolitankirche unter Mitwirkung der Hofmusikkapelle gehalten wurden, lässt sich anhand von Gattis *Ordo* eindeutig klären. Die Notiz „3 Lytaniae solemnes de Sacramento, in Magno Coro, in Dom$^{ca}$ Palmarum, et Fer.$^{a}$ 2$^{da}$ et 3$^{a}$ cum dupplici Orchestra“ bezeichnet die drei Sakramentslitaneien, die im Zusammenhang mit dem 40-stündigen Gebet beginnend am Palmsonntag gefeiert wurden. Daneben nennt Gatti 30 Litaneien an Marien-Feiertagen und 52 Litaneien an den Samstagen jeder Woche. Zusätzlich wurden noch die durch das ganze Jahrhundert üblichen zwei große Litaneien „in Fest: SS.$^{um}$ Josephi, et Annae cum processione in Ecclesia“ von der Hofmusikkapelle, dem Domchor und den Solisten musikalisch gestaltet. Besonders die von der Josephs-Bruderschaft am 19. März gehaltenen Litaneien am Fest des Landespatrons wurden äußerst prächtig gefeiert.[159] Im Zusammenhang mit den Litaneien an Marienfeiertagen könnte man vermuten, diese seien von der Hofmusikkapelle in der Dreifaltigkeitskirche musiziert worden, wohin sich der Fürsterzbischof laut Hofkalender in der Regel an den Nachmittagen von Marienfeiertagen begab, um der Andacht beizuwohnen. Gegen diese Annahme spricht jedoch der Titel von Gattis *Ordo*, der mit der Ortsbestim-

[155] *Ordo Festivitatum et Functionum In hac Metropolitana Ecclesia Salisburg*[e]$^{nsi}$. SLA, HK Causa Domini 1803–8 Lit. D.Reg. IX/185, fol. 76r–77v: 77v.

[156] Zu diesem Datum und zur Rolle der Trompeten am Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Laubhold, Lars E.: „Luigi Gatti, Hieronymus Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik ihrer Zeit“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 117–143, hier: S. 126–143.

[157] SLA, Geh. Hofkanzlei XXIX/2b, Fasc. I., zit. bei Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XXI.

[158] Die restlichen zwei tragen dem Fest mit der ungewöhlichen Besetzung von einem oder zwei Solo-Fagotten Rechnung, vgl. A-Sd, A 697, A 699.

[159] Hintermaier: „Vorwort“ zu DMS 9.

mung „In hac Metropolitana Ecclesia Salisburg$^{ensi}$“ eindeutig auf den Dom hinweist, und außerdem die Tatsache, dass Feste, bei denen die Hofmusikkapelle nachweislich auswärts spielte, wie das Fest des hl. Markus bei den Ursulinen oder das des hl. Johannes Nepomuk in der Schlosskapelle Mirabell, in der Liste nicht genannt werden.[160] Auch die erwähnten 30 Lauretanischen Litaneien dürften also im Dom gehalten worden sein. Über weitere Dienste der Hofmusiker an anderen Stadtkirchen lassen sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch keine endgültigen Aussagen treffen, es scheint aber so gewesen zu sein, dass der Fürsterzbischof, wenn er solche besuchte, gewöhnlich seine Hofmusikkapelle mitbrachte.[161]

Am Dom kamen für die Hofmusikkapelle noch 50 „Missae de Sacramento qualibet Fer.$^{a}$ 5.$^{a}$“ (wöchentliche Messen an den Donnerstagen) und 12 „Process.$^{o}$ et Missa qualibet Dominic 3.$^{a}$, singule Mens.“ (die jeden dritten Sonntag im Monat stattfindenden Prozessionen und Hochämter anlässlich des 7-stündigen Gebets) hinzu.

Mit den von Gatti weiters notierten fünf „Processiones, cum missis solemnes extra Ecclesia Metropolitana“ sind jene weiter oben beschriebenen Prozessionen in verschiedene Stadtkirchen gemeint, nach denen bei den Hochämtern in den betreffenden Kirchen, wenn der Erzbischof zelebrierte, selbstverständlich die Hofmusikkapelle samt Domchor und Kapellknaben musizierte. Das betraf im Jänner die Kirche St. Sebastian, im März die Kirche des Ursulinenkonvents und im Mai oder Juni das Fest Fronleichnam und dessen Festwoche, während der Prozessionen unter anderem nach St. Peter, Mülln und St. Sebastian führten.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Dienste der Hofmusikkapelle an der Metropolitankirche zahlreich waren: Neben den Hochämtern an allen *Festa Pallii*, *Canonici* und *Decani* hatten sie zwölf weitere Hochämter und Prozessionen an den Sonntagen des monatlich abgehaltenen 7-stündigen Gebets, wöchentlich ein Hochamt am Donnerstag, 84 Litaneien, fünf Prozessionen zu anderen Kirchen samt Hochamt, dazu noch feierliche Vespern an den Vortagen von *Festa Pallii* mitzugestalten. Die Mitglieder der Hofmusikkapelle waren demnach durchschnittlich fünf Mal pro Woche am Dom mit der Aufführung von Messen, Vespern und Litaneien beschäftigt, wobei Dienste an anderen Kirchen der Stadt noch nicht berücksichtigt sind. Sie dürften damit im liturgischen Bereich deutlich mehr Aufgaben erfüllt haben als in der weltlichen Repräsentation.

Nach der Auflösung der Hofmusikkapelle 1806 wurde diese durch die Dommusik ersetzt, die sich aus ehemaligen Hofmusikern, anderen lokalen Musikern und in zunehmenden Maße aus den Thurnergesellen zusammensetzte. Letztere waren vorher im Dom ausschließlich für die drei *colla parte* mit dem Chor geführten Posaunenstimmen zuständig gewesen. Bis zu den Reformen Hieronymus Colloredos in den 80er-Jahren des 18. Jahrhunderts hatten sie ihr Auskommen gehabt, indem sie die Instrumentalstimmen übernahmen, wenn die Stadtpfarrmusikanten, z. B. bei Requien, in größeren Besetzungen musizierten. Sie waren von den Verboten der Instrumente in der deutschen Kirchenmusik und der Musik bei Seelenmessen vielleicht am härtesten betroffen gewesen[162] und übernahmen jetzt zunächst die Trompeten und die anderen Blasinstrumente, wurden dann aber immer mehr auch bei den Streichern je nach Bedarf eingesetzt.[163]

Die Stadtpfarrmusikanten hingegen hatten die Messen, Litaneien, Vespern etc. der Stadtpfarre am Dom musikalisch zu gestalten, z. B. das in der *Gottesdienstordnung* erwähnte „Wetteramt“[164]. Die Zahl dieser Gottesdienste scheint sich am Dom, der Hauptkir-

[160] Neumayr, Eva: „Zur Musikpflege im Kloster der Ursulinen in Salzburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Lars E. Laubhold/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag.* Symposiumsbericht, München: Strube-Verlag 2009, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 102–112, hier: S. 110.

[161] Vgl. etwa die Besuche des Erzbischofs bei den Salzburger Ursulinen. Neumayr: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent“.

[162] Vgl. AES, Akten Dompfarre 5/25/14.

[163] Vgl. *Die Figuratmusik in der Domkirche betr.*, November 1827, AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 263: „Weil diese 4 hiesigen Thurnerergesellen im Dienste des Thurnermeisters sind, bey welchem sie ausser Kost und freyer Wohnung keinen eigentlich fixen Gehalt haben, sondern nur von einigen auswärtigen Kirchendiensten, vom Aufspielen bey Hochzeiten und anderen Tanzmusicken von jedem Gulden 5 x W. N. W. pro Kopf von ihrem Prinzipalen als verdienst auf die Hand bekommen [...] so wäre sehr zu wünschen, daß diese 4 Thurnergesellen, welche nicht nur gute und brauchbare Musiker sind, anstatt des sonst üblichen Posaunenblasens, als Domfigurat Musiker aufgenommen würden; um einige andere Musik Individuen dabey zu ersparen; da onedies auch ihr Prinzipal bereits schon seit vielen Jahren als wirklicher ehemaliger Hof und Dommusiker [...] angestellt ist.“

[164] *Gottesdienstordnung 1828*, S. 25.

che der Stadtpfarre, dessen ungeachtet in Grenzen gehalten zu haben. Es gab sicher einen Pfarrgottesdienst, der überwiegende Teil der liturgischen Feiern der Stadtpfarre dürfte sich jedoch in den Kirchen St. Sebastian, St. Andrä und in der Bürgerspitalskirche abgespielt haben (→ S. 77).

## 1.6 Anhang

### 1.6.1 *Commissions Protocollum* von 1699

*Commission Protocollum* [S. 1] Commissions Protocollum Die offentl. Andachten im Thumb btf.[165]

[S. 2] In Commissione speciali den 25. Aprilis 1699 Presentibus DDmis Dreer et Buckh.

Repartirung der offentl. Andachten und Benedictionen

In dem Hochfürstl. Domb were alle Tag unmassgebl[ich] die bishero gehaltene Mess umb 5 Uhr noch ferner zu continuiren mit der gewohnlichen und vor und nachgehenden Benediction cum Ciborio.

In simili die Sibener Messe, cum simili Benedictione ferners zu prosequiren und zu solchen ende aintweder ein beständige fundation zumachen, oder solches onus unter denen Beneficiaten proportionaliter zu repartiren.

N.B. weillen auf erinnern H. Hartmans 6. Tag ausser des Montags umb 7 Uhr die Beneficiaten zulesen schuldig, were also nur die Montag Messe zu stüfften, oder aber die bißhero von Ihro Hochf[ü]rstl[ichen] G[na]den G[nä]digst angeordnete Messe dahin zu transferiren.

Über dises alle Sambs: und U[nserer] L[ieben] Fr[auen] Festag sowol post *Prim*as als respective secundas Vesperas die Litanias Lauretanas in choro wie bishero mit 3 Monstranzen, ferners an iedem dritten Sontag des Monaths das Sibenstündige Gebett cum expositione Venerabili wie bißhero.

N.B. weillen die Custorey mit ihrm Deputat die beleichtung fürderhin nit erschwingen khan, als were diese andacht auf 2. Stund, id est von 9. bis 10. und von 3. bis 4. Uhr zu reduciren.

[S. 3] In Festo B. V. M. ad Nives die gewohnliche Andacht bey dem Schnee Altar mit haltung der gewohnlichen Letaney sowol in Vigilia als in Festo in secundis Vesperis Festi.

In Festis SS. Josephi et Anna die Andachten consueto modo.

Die consueta Benedictiones, quando Venerabile ad infirmos portatur, pariter so offt man in 3 Kirch communicieren und auch das Venerabile zu: und von dem hochaltar tragen thuet, [von anderer Hand:] si tamen missa est absoluta.

### 1.6.2 Gottesdienst-Ordnung

[S. 1] Bestehende Gottesdienst-Ordnung in der Metropolitankirche.[166]

Meßstunden an Sonn- und Feyertagen.

In Sommermonathen, das ist, vom Palm-Sonntage bis zum Rosenkranzfeste, welches am ersten Sonntage im October fällt, wird an Sonn- und Werktagen die erste heilige Messe gelesen, um 5 Uhr von einem Chorvikar.

Um halbe 6 Uhr durch Aushilfe von einem H. Domkapitularn.

Um 6 Uhr von einem Chorvikar.

Um halbe 7 Uhr durch Aushilfe von einem H. Domkapitulare.

Um 7 Uhr von einem Chorvikar.

Um halbe 8 Uhr durch Aushilfe von einem H. Domkapitulare.

Um 8 Uhr ist Predigt.

[S. 2] Um halbe 9 Uhr nach der Predigt eine stille Messe von einem Chorvikar, oder Dompfarr-Cooperator.

Um 9 Uhr ist Hochamt.

Um 10 und halbe 11 Uhr von einem Chorvikar

Um 11 Uhr von einem Alumnus.

Um 6 Uhr werden meistens die Beneficiat- und Bruderschaft-Ämter gehalten.

An den Werktägen ist fast die nähmliche Ordnung, nur mit dem Unterschide, daß um 5- und 7 Uhr eine Segenmesse, und um 8 Uhr das Conventamt gelesen wird; die Predigt, die Messe um halbe 10; halbe 11; und um 11 Uhr ausbleibt.

In den Wintermonathen, das ist, von dem Mondtage nach dem Rosenkranzfeste an[,] wird an Sonn- und Festtagen die erste heilige Messe um 5 Uhr, an den

[165] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung 1653–1790.

[166] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung.

[S. 3] Werktagen aber um halbe 6 Uhr gelesen, und um 9 Uhr ist das Conventamt. An den Tägen, an welchen ein *Anniversarium* fällt, wird nach der Sext das Seelenamt, und nach der *None* erst das Conventamt gehalten. In der Fastenzeit wird vom Samstage nach dem Aschermittwoche anzufangen gleich nach dem Conventamte die Vesper, und, wenn das *Officium de feria* ist, auch der *Cursus Marianus* gebethet.

Die *Horae* werden in den Sommermonathen um halbe 8 Uhr, und in den Wintermonathen um halbe 9 Uhr gebethet, doch mit Ausnahme der Donnerstäge, an welchen die Horae um halbe 9 Uhr anfangen; nach denselben wird ein Umgang mit dem hochwürdigsten von einem Chorvikar mit Assistenz in der Kirche abgehalten, und dann die Messe [S. 4] *de Sanctissimo Sacramento* abgesungen. Fällt ein *Festum Palii* [!] am Donnerstage, so wird dieser Umgang Mittwoch *ancipativè* [sic!] abgehalten.

An gewöhnlichen Sonntagen wird die *Prim*, *Terz* und *Sext* nach der Predigt, und die *None* nach dem Hochamte gebethet.

An Festtagen, wo Seine fürstliche Gnaden *pontifici*ren, wird um halbe 8 Uhr die *Prim*, um 3/4 9 Uhr die *Terz*, und nach dem Hochamte die *Sext* und *None* gebethet. Falls aber S$^{ne}$ fürstliche Gnaden das Amt ohne *Terz* halten; so werden die *Prim*, *Terz* und *Sext* und 1/4 über 7 Uhr die *None* aber nach dem Hochamte gebethet. Bemerkung. An allen Fest- und Sonntagen ist bey dem Hochamte [S. 5] *Figural-Music*, außer an den Sonntagen im Advent, und in der Fastenzeit, wo die Musik mit dem sogenannten *Contrapunct* üblich ist; an Werktägen *in festis duplicibus* ist Choralgesang mit Begleitung der Orgel, *in Semiduplicibus* ohne dieselbe.

Nachmittägige Gottesdienste.

An Werktägen wird die Vesper mit dem *Completorium* um 3 Uhr, in der Fastenzeit nur das *Completorium* gebethet, außer an den Tägen, wo ein *Anniversarium* fällt, werden den Tag zuvor um halbe 3 Uhr die *Vesperae Defunctorum* und das *Matutinum sub uno Nocturno* recitieret. Nach dem *Completorium* wird der Rosenkranz gebethet, und der Segen mit dem *Ciborium* ertheilet, außer an den Donners- und Samstägen, an welchen die [S. 6] Lauretanische Litaney *figuraliter* abgesungen wird. An Sonntägen wurden aber die Vesperae und das *Completorium* nur gebethet, außer an solchen Sonntägen, wo das Stundgebeth einfällt, an diesen werden die *Vesperae choraliter* abgesungen, und von einem Herrn Domkapitularn abgehalten, was auch in den Festtagen geschieht. Wenn die *Primae Vesperae* von S$^{r}$ fürstlichen Gnaden gehalten werden; so werden alle Psalmen *figuraliter* abgesungen; hält sie ein *Dignitär*, so wird nur der Psalm *Dixit Dominus* und das *Magnificat figuraliter* und die übrigen Psalmen vierstimmig ohne Instrumental-Begleitung abgesungen.

Bemerkung. Das Stundgebeth fällt in der Metropolitankirche jeden dritten Sonntag ein, an diesen wird [S. 7] um 1 Uhr eine Predigt von dem Chorvikar Dietrich abgehalten, sonst waren auch um 2 Uhr *Litaniae de Sanctissimo Sacramento* welche nun aber erst nach dem *Completorium* abgehalten werden.

*Festa Palii* [!] sind

*Festum Nativitatis Domini*, wo das dritte Hochamt von S$^{er}$ fürstlichen Gnaden gehalten wird.

*Festum Epiphaniae*,
*In Coena Domini*,
*Festum Resurrectionis Domini*,
[Festum] *Ascensionis*,
[Festum] *Pentecostes.*
*Solemnitas Corporis Christi.*
*Festum SS. Apost. Petri et Pauli*,
[Festum] *Assumptionis Beatae.*
[Festum] *Translationis S.$^{i}$ Ruperti.*
[Festum] *Dedicationis Ecclesiae Metropolitanae*
[Festum] *Omnium Sanctorum*
[Festum] *Obitus S. Virgilii.*
[S. 8] *Festa Praepositi*
*Festum Cicumcisionis Domini*
[Festum] *Purificationis B.$^{ae}$ V.$^{is}$ M.$^{ae}$*
[Festum] *Annunciationis B.$^{ae}$ V.$^{is}$ M.$^{ae}$*
[Festum] *Obitus S.$^{i}$ Ruperti*
[Festum] *Dominica Palmarum*
*Parasceve*
*Sabathum Sanctum.*
*Feria 2da Paschalis.*
*Feria Pentecostes*
*SS.$^{ma}$ Trinitatis*
*Dominica infra Octavam Corp$^{is}$ Christi.*
*Festum Nativitatis S.$^{i}$ Joannis Baptistae*
*Nativitatis B.$^{ae}$ V.$^{is}$ M.$^{ae}$*

*Die Com*[m]*emorationis OO. Fidelium defunctorum.*

*Festa Nativitatis Domini 1.*$^{mum}$ *Sacrum.*

*Festum S.*$^{i}$ *Stephani Protomartyris.*

[S. 9] Festa Decani:

*Festum Sanctissimi Nominis Jesu.*

[Festum] *S. Josephi.*

[Festum] *Dominica in Albis.*

[Festum] *Octava Corporis Christi.*

*Festum SS. Angelorum Custodum.*

[Festum] *Translationis S. Virgilii.*

[Festum] *Conceptionis B.*$^{ae}$ *V.*$^{is}$ *M.*$^{ae}$

*In Nativitate Domini Sacrum Secundum.*

An Sonntagen, an welchen das Stundgebeth einfällt, wird das Hochamt von den zwei anderen Dignitarien, und an den übrigen Sonntagen von den Herren Domkapitularen *per Turnum* abgehalten.

Von den Festen, an welchen die gewöhnliche Chorordnung eine Abänderung erleidet.

Im Monate Jänner. Wenn am Sonntage, wo die Prozeßion in die SS. Seba [S. 10] stianskirche gehalten wird, auch das siebenstündige Gebeth in der Domkirche eintrift; so nimt das Stundgebeth erst nach der Prozeßion seinen Anfang, indem der *Officiator* nach der Prozeßion das *Sanctissimum* mit Anstimmung des *Tantum ergo Sacramentum* zu Anbethung aussetzt, die sonst übliche Stundgebethprozeßion in der Kirche bleibt dießmal aus. Trift aber an diesem Sonntage auch das *Festum SS. Nominis Jesu* ein, so wird das Hochamt um 7 Uhr von dem Herrn Domdechant, und die Prozeßion um 9 Uhr gehalten. Bey ungünstiger Witterung, wenn nähmlich die Prozeßion in die St. Sebastianskirche nicht geführet werden kann, und wenn zugleich das Stundgebeth eintrift; so wird das Hochamt de SS. Nomine Jesu um 7 Uhr von dem Herrn [S. 11] Domdechant, die Stundgebeth-Prozession in der Kirche um 9 Uhr, und dann das Hochamt *de Festo S.*$^{i}$ *Sebastiani* abgehalten.

*In Festo Purificationis B.*$^{ae}$ *M.*$^{ae}$ *V.*$^{is}$

Nach 1/4tl über 7 Uhr werden die *Horae* gebethet, um 9 Uhr wird die Kerzenweihe, und die Prozeßion von S.$^{r}$ fürstlichen Gnaden; das Hochamt aber von dem H. Domprobsten gehalten. Fällt dieses Fest am Sonntag *Septuagesimae* ein; so wird die Messe *de Dominica Septuagesimae* genommen, und von einem H. Domkapitularn *per Turnum* gehalten und das [gestrichen: Fest] *Officium Justi purificationis* transferirt. Nachmittag wird die Vesper samt dem *Completorium* nur gebethet.

Am 12ten Februar als dem Geburtstage S.$^{r}$ k.k. Majestät. An diesem Tag wird das Konventamt um 8 Uhr gehalten, [S. 12] und vor denselben die *Horae* abgebethet. Um 9 Uhr folgt das Solemne Hochamt und wird von S.$^{r}$ fürstlichen Gnaden abgesungen und nach demselben das *Te Deum laudamus* angestimmt. Nach dem Offertorium wird der Herr Kreishauptmann sammt den HH. Kreiskommissären, für welche ein *Stratum* in dem Presbyterium bereitet ist, *incensirt*; aber das *Pacificale* nur dem H. Kreishauptmann gereichet. Sollte das hohe Namensfest an dem Aschermittwoch fallen; so wird die Abhaltung der Solemnität auf den Sonntag übertragen.

*Dominica Quinquagesimae.*

Wenn an diesem Sonntag das Stundgebeth auch in der Domkirche [S. 13] eintrift; so wird wegen Abhaltung des 40igstündigen Gebethes in der Collegiums-Kirche das *Sanctissimum* in der Domkirche nur vom 9 bis 10 und Nachmittag von 3 bis 4 Uhr ausgesetzt, und die gewöhnliche Stundengebeth-Prozeßion unterlassen.

Am Aschermittwoche.

An diesem Tage wird die *Prim*, *Terz*, und *Sext* um 1/4tl über 7 Uhr gebehtet, 7 Minuten vor 3/4tl auf 9 Uhr die *None* und die *Psalmi Graduales*, worauf die Aschenweihung und das Amt folgt, welches von einem Herrn Domkaptiluarn *per Turnum* gehalten wird.

An dem Feste des heil.$^{en}$ Josephs.

An diesem Tage, wenn er nicht an einem Solltage einfällt, werden die *Horae*, nähmlich die *Prim*, *Terz* und [S. 14] *Sext* 1/4tl über 7 Uhr, die *None* vor 9 Uhr gebethet, worauf das Hochamt mit *Figural-Music* folgt, und dann die *Vesperae recitirt* werden. Nachmittag ist das *Completorium* und nach demselben eine feyerliche Prozeßion *cum Sanctissimo* in der Kirche, dann die lauretanische Litaney mit *Figural-Music*, die Litaney wird von einem Dignitär abgehalten.

An dem Feste *Annunciationis*

geschieht das Nähmliche, nur mit dem Unterschiede, daß das *Completorium* um 1/2 4 Uhr anfängt, und die Prozeßion mit dem *Sanctissimo* unterbleibet.

*Psalmi Graduales Poenitentiales.*

So oft das *Officium in quadragesima* an Mittwochen und Freytagen *de ea* ist, werden nach der *None* am Mittwoche die *Psalmi graduales*, und am Freytage die *poenitentiales* sammt der Allerheiligen- [S. 15] Litaney, und den damit verbundenen Gebethen recitirt.

*Cursus Marianus.*

So oft das *Officium de ea* ist, wird der *Cursus Marianus* von den Chorvikarien nach dem Chor früh gebethet.

In der Charwoche.

Am Palm-Sonntage fängt der Chor mit 1/4tl nach 6 Uhr an, um 7 Uhr die Palmweihe samt der Prozeßion folgt, das Amt wird bey der Musik mit Contrapunct von dem Herrn Domprobsten abgehalten, und der *Passion* von drey Chorvikarien abgesungen. Anmerkung. Da nur 7 Chorvikarien und unter diesen zwey sehr gebrechlich sind; so scheint ihnen die Verrichtung aller Cäremonien ohne Aushilfe sehr beschwerlich.

[S. 16] Bei diesem Amte werden 2 große Hostien consecriret, wovon eine zur Aussetzung bey dem 40igstündigen Gebeth bestimmt ist. Um 9 Uhr wird die Prozession *cum Sanctissimo* von dem Herrn Domprobsten gehalten, worauf dasselbe zur Anbethung ausgesetzt wird, und die erste Predigt beginnt. Um 3 Uhr nachmittag werden die *Vesperae* von einem Herrn Domkapitulare *per Turnum* gehalten; dann folgt das *Completorium*; um 6 Uhr Abends die Predigt, nach derselben die Litaney *de Sanctissimo* mit dem Segen, wobey die Figuralmusik auf dem großen Chor gemacht wird.

Verzeichniß

der Predigten bey dem 40$^{ig}$ stündigen Gebeth.

Am Palmsonntage. Vormittag nach 9, nachmittag um 2 und 6 Uhr.

[S. 17] Am Mondtag und Dienstage. Vormittag um 9, nachmittag um 3 und 6 Uhr.

Am Mittwoche. Um 7 Uhr Morgens.

Am Mondtag fängt der Chor 5 Minuten vor 3/4tl auf 8 Uhr an, worauf ein Choralamt folgt, und die *Vespere* gebethet werden. Nachmittag wird nach der Predigt ein *Graduale de Sacramento figuraliter* abgesungen, um 4 Uhr ist das *Completorium*, dann ein *Figural-Miserere*, wobey ein Chorvikar statt einem Schneeherrn functionirt. Bis 5 Uhr halt das Chorpersonal die Bethstunde. Nach der sechs Uhr-Predigt ist die Litaney mit dem Segen.

Am Dienstag fängt der Chor um 1/4tl nach 7 Uhr an, dann folgt ein Choralamt, wobey die *Passion* ohne [S. 18] einfallenden Chor von 3 Chorvikarien abgesungen wird. Nachmittag ist die nämliche Ordnung, wie am Mondtage.

Mittwoch. fängt der Chor 5 Minuten vor halbe 7 Uhr an, um 7 Uhr ist, wie schon früher bemerkt worden, Predigt, um 8 Uhr die Prozession *cum Sanctissimo* in der Kirche, worauf dasselbe nach gegebenem Segen eingesetzt, und das 40ig stündige Gebeth beendiget wird.

Nach der Prozeßion folgt die *None*, ein Choralamt und die Vesper. Nachmittag nach halbe 4 Uhr ist das *Completorium*, um 4 Uhr das *Matutinum*, bey welchem S[ein]$^{e}$ fürstl[iche]$^{n}$ Gnaden erscheinen, und welches gesungen wird.

Die *Lamentation*en werden ohne alle Begleitung, die erste von einem [S. 19] *Discanti*sten, die zweyte von einem Altisten, die dritte von dem *Tenor*isten abgesungen, die *Responsoria* aber mit Begleitung der Orgel und des Violons, das *Miserere* hingegen ohne Instrumentalbeleitung doppeltönig, nähmlich abwechslend von dem obern und unterm Chor.

An dem grünen Donnerstage.

Der Chor fängt an um 1/4tl nach 6 Uhr. Um 3/4tl auf 7 Uhr erscheinen Seine fürstliche Gnaden, halten die *None* und Hochamt, während welchem die Oel-Weihe vorgenommen wird, und die *Comunio Cleri* geschieht. Nach dem Hochamt ist die Prozeßion *cum Sanctissimo* in die Domherren-Sakristey, wo es zur Anbehtung ausgesetzt bleibt; dann wird die Vesper gebethet, dabey [S. 20] die *Oration*, *Suspice quaesumus p* von einem Herren Domkapitulare hergesagt, die Predigt gehalten und die Fußwaschung von S[eine]$^{r}$ fürstlichen Gnaden vorgenommen. Nachmittag ist um 2 Uhr Predigt, um halbe 4 Uhr das *Completorium*, um 4 Uhr das *Matutinum*. Am grünen Donnerstage werden 2 heil. Messen, eine um 5, die andere um 7 Uhr von der Domkustodie besorgt.

Am Charfreytage.

Um 6 Uhr ist Predigt. Um 1/4tl nach 7 Uhr werden alle Horae gebethet, vor 8 Uhr erscheinen S[ein]$^{e}$ fürstliche Gnaden, und wohnen den Cäremonien bey, die Paßion wird, wie am Palmsonntage, abgesungen, nach der *Adoration Crucis* wird geopfert, und Seine fürstliche Gnaden [S. 21] [eingefügt:] tragen [Ende

der Einfügung] das *Sanctissimum* aus der Sakristey auf den Hochaltar unter Absingung des *Hymni Vexilla regis* und dann später in das heilige Grab unter vierstimmiger Absingung des [!] *Hymni Pastor recessit* und *Tenebrae factae sunt*. Nachmittag ist um 2 Uhr Predigt, nach dieser halten S[ein]$^{e}$ fürstliche Gnaden die Prozession mit dem heil[ig]$^{en}$ Kreuzpartikel, sie wird vom Dom aus durch den Rizerbogen, Collegii-Getreidgasse über den Markt-, Residenz- und Michaels-Platz durch die Kapitelgasse in den Dom zurückgeführet. Nach derselben ist das *Completorium* und *Matutinum Tenebrarum*.

Am Charsamstage

Der fängt um 1/4tl nach 6 Uhr an, als dann geschehen die in [S. 22] *Missali* vorgeschriebenen Cäremonien* sammt der Taufwasserweiche. Um 8 Uhr hält der Herr Domprobst das Hochamt. Nachmittag wird um halbe 4 Uhr das *Completorium* gebethet, um 4 Uhr halten S[ein]$^{e}$ fürstliche Gnaden die Auferstehungs-Feyerlichkeit, während welcher der Hymnus, *Aurora caelum purpurat*, abgesungen, darauf das *Matutinum* und *Laudes psallirt* und das *Te Deum intonirt*, und *figuraliter* abgesungen wird.

*In Vigilia Pentecostes.*

Der Chor fängt 5 Minuten vor 3/4tl auf 7 Uhr an, und dann werden die Vorgeschriebenen Cäremonien verrichtet.

*Anmerkung. Sonst sollen diese [S. 23] von den Vikarien verrichtet worden seyn, jetzt werden sie von dem Dompfarr-Provisor unter Assistenz der Chorvikarien verrichtet.

*Dominica Pentecostis.*

Wenn am Pfingstsonntag das Stundgebeth fällt, so wird nur zweystündig, nämlich von 9 bis 10, und von 3 bis 4 Uhr gehalten, falls aber seine fürstliche Gnaden das Hochamt halten, bleibt die Aussetzung des *Sanctissimi* früh unter.

Am dritten Sonntage im Monath April.

Wenn an diesem Sonntag das siebenstündige Gebeth einfällt; so wird 1/4tl nach 7 Uhr die *Prim*, *Terz*, *Sext*, nach der Predigt die *None* gebethet, [S. 24] und das Hochamt gehalten; worauf ein zweytes Amt, Wetteramt genannt, von dem Domstadtpfarrer folgt, und ein deutsches Meßlied abgesungen wird.

*Festo S. Joannis Nepom.* am 16ten May.

Die sonst in der Mirabellschloß-Kapelle übliche Andacht wird seit dem unglücklichem Brande im Jahre 1818 in der Domkirche folgender Weise begangen. Schon am Vorabende, nämlich den 15ten May wird eine solemne Litaney abgehalten, und damit die ganze Oktav fortgefahren. Am Feste selbst ist um 9 Uhr Predigt, und dann ein feyerliches Hochamt. Die erste Litaney hält der Herr Dom [S. 25] Probst, und die letzte der Herr Domdechant, in der Octav werden sie abwechselnd von den HH. Domkapitularen gehalten. Wegen der Auslagen hiebey geschieht die Einschreitung bey der Regierung.

*Festo SS. Trinitatis.*

Nach dem Hochamt wird wegen der im Jahre 1697 von Gott abgewendeten Feuersgefahr das *Te Deum laudamus* angestimmt.

*Dominica post festum S.ae Annae.*

An diesem Sonntag wird wegen dem Bruderschaftsfeste um 2 Uhr Predigt, nach geendigter Vesper und *Completorium* die Prozession mit dem *Sanctissimo* in der Kirche abgehalten, und die Litaney *figuraliter* abgesungen.

[S. 26] Den 23$^{ten}$ Juny als dem Geburtstage S.$^{r}$ fürstlichen Gnaden wird um 9 Uhr eine stille feyerliche Messe von dem Herrn Domdechant abgelesen.

Am 28$^{ten}$ August aber, als dem Hohen Namensfeste wird eben um 9 Uhr ein Hochamt gehalten.

Am 4$^{ten}$ October, als dem Namensfeste S.$^{r}$ k.k.$^{en}$ Majestät, fängt der Chor, wie gewöhnlich, um halbe 8 Uhr, um 8 Uhr ist das Conventamt, um 9 Uhr lesen Seine fürstliche Gnaden eine stille feyerliche Meße *in Pontificalibus*, doch ohne *Pallium*. An einem Donnerstage lesen Seine fürstliche Gnaden diese heilige Messe um 8 Uhr, und um 9 Uhr wird das [S. 27] gewöhnliche Donnerstag-Amt mit der Prozession abgehalten.

*In Commemoratione omnium fidelium defunctorum.*

Am 1$^{ten}$ November, als am Allerheiligen Feste werden die Vesper 1/4tl nach 2 Uhr gebethet, um halbe 3 Uhr wird die Vigil von dem Herrn Domprobsten gehalten, nach dieser ist *Completorium* und Rosenkranz. Am Seelentage selbst fängt der Chor 5 Minuten vor 8 Uhr an, dann folgt das Conventamt; das Seelenamt wird von dem Herrn Domprobsten um 9 Uhr gehalten.

Im Advent.

Vom ersten Adventsonntage angefangen, bis *inclusive* in *Vigilia Nativitatis Domini* wird alle Tage

um halbe 6 Uhr von einem Chorvikar, an Sonntagen unter und an Werktägen ohne Assistenz die sogenannte Roratemeße, oder *Missa votiva de Sancta Maria ab adventu usque ad nativitatem* bey Figuralmusik abgehalten.

*Festo Nativitatis Domini.*

*In Vigilia Nativitatis* halten nach 1/4tl über 10 Uhr Nachts Seine fürstliche Gnaden das *Matutinum* und *Te Deum laudamus*. Um 12 Uhr wird das Amt von dem Herrn Domprobsten abgesungen und dann die *Laudes* gebethet. Am heiligen Christtage ist um 6 Uhr die Frühmeße. Wenn S[ein].$^{e}$ fürstliche Gnaden die *Terz* nicht [S. 28] halten, wird die *Prim* und *Terz* fünf Minuten nach halbe 7 Uhr gebethet, um 7 Uhr ist das *Aurora*-Amt, um halbe 9 Uhr die *Sext*, um 9 Uhr das Hochamt, nach welchem die *None* gebethet wird. Wenn aber seine fürstliche Gnaden der *Terz* beiwohnen; so wird nach 3/4tl auf 7 Uhr blos die Prim gebethet, und um 7 Uhr das *Aurora*-Amt gehalten.

Von den Prozessionen.

Fällt das St. Sebastiansfest auf einen Sonntag, so wird die Prozeßion an diesem Tage gehalten; aber falls es an einem anderen Tage trift, auf den Sonntag übertragen. Der Chor fängt denn um halbe 7 Uhr an, um 7 Uhr das Conventamt, um 8 Uhr Predigt, und um 9 Uhr wird die Prozession in die St. Sebastianskirche geführt; sie wird von einem Herrn [S. 29] Domkapitulare, und auch dort das Hochamt beim ausgesetzten *Sanctissimum* abgehalten, dann die Prozeßion in den Dom zurückgeführt und mit der Oration de S. Sebastiano beschlossen. Während der Prozeßion wird die Allerheiligen Litanei abgesungen.

Prozeßion am St. Markustage.

An diesem Tage werden die Horae um 1/4tl nach 7 Uhr gebethet, und um 8 Uhr beginnt die Prozeßion, sie wird von einem Herrn Domkapitularn in die Ursulinerinnen-Kirche geführt, da von demselben ein solemnes Amt *de Sancto Marco* gehalten und in den Dom Dom [sic!] wieder zurück [S. 30] geführt, dann mit den gewöhnlichen Orationen beschlossen. Während der Prozeßion wird die Allerheiligen Litaney abgesungen.

An den Bitttagen.

Die Andacht beginnt an diesen Tagen um die nämliche Zeit wie an dem heil. Markustage. Am Mondtag geht die Prozeßion in die Augustiner, am Dienstag in die Nonnberger, und am Mittwoch in die St. Sebastianskirche. An allen 3 Tagen wird die *Missa rogationum* gelesen, und dabei Choralmusik gemacht.

Prozession am Frohnleichnamstage.

Der Chor fängt um 1/4tl nach 6 Uhr an, [S. 31] um 7 Uhr halten S[ein].$^{e}$ fürstliche Gnaden das Hochamt und führen die Prozeßion. Die erste Station ist bey der Statue der unbefleckten Empfängniß; dann geht die Prozeßion durch die Mode- und Collegii-Gaße zur bürgerlichen Spitalkirche, wo das zweyte Evangelium gelesen wird. Dann zum dritten Altar an der Residenz durch die Getreidgaße und Marktplatz, Zum vierten Altar an dem Neubau über den Residenz- und Michaelisplatz, von da endlich durch die Kapitelgaße in den Dom zurück, wo die Feyerlichkeit mit dem Segen beschlossen wird. Während den Umgang wird das *Pange lingua* vierstimmig, und an den Älteren die *Hymni* mit Begleitung der Instrumentalmusik abgesungen.

[S. 32] *Dominica infra octavam* geht die Prozeßion um 7 Uhr in die Augustiner-Kirche in Mühln, wo nach abgehaltenem Hochamte das erste Evangelium abgehalten wird, der zweyte Altar ist an dem Münzgebäude, oder dem Hause des HutmachersGober, das dritte im Gries, das vierte bey der Statue des heiligen *Joannis Nepomuceni*, von da wird die Prozeßion in den Dom über den Marktplatz zurückgeführt.

*In Octava Corporis Christi.* Die Prozeßion fängt eben um 7 Uhr an, in der St. Sebastiansfreydhofkapelle wird das Hochamt abgehalten, während welchchen zweymal geopfert wird; da wird auch das erste Evangelium abgesungen. Der zweyte Altar ist am Loretto-Kloster [S. 33] das dritte am Versatzamtshause, und das vierte am Rauhenpichlerhause. Von da in den Dom zurück, wo wie an den zwey vorhergehenden Tagen die Feyerlichkeit mit dem Segen und der Oration de Sanctissimo beschlossen wird.

Domkaptilische *Anniversarien.* In allen sind 80, 78ig werden von dem k.k.$^{en}$ Kammeralzahlamte, und zwey von der Domkustodie-Verwaltung bezahlt.

Salzburg am 5$^{ten}$ August 1828.

[Unterschrift (anderer Schreiber:)]

[Name unleserlich] Domkustos

### 1.6.3 *Addendum*

[S. 1] Die Gottesdienstordnung in der Stadt Salzburg betr: Da sich bey den Consistorialakten kein voll-

ständiges Verzeichniß sämmtlicher in hiesiger Stadt herkömmlicher Gottesdienste befindet, einer genauen Kenntniß aber dieser Gottesdienste dem Ordinariate umso wesentlicher ist, als die hochlöbl: Landesregierung schon unterm 16. Jänner 1822 Z:1119 und gedruktes Exemplar der in den österreichischen Provinzen gesetzlich eingeführten Gottesdienstordnung zur gleichförmigen Einführung auch in der salzburg: Erzdiözese mitgetheilt hatte; so ergieng unterm 9ten July d: J: Z: 1524 der Auftrag an die Kirchenvorstände einstweilen der hiesigen Stadt und Vorstädte, verläßige Verzeichniße aller Gottesdienste, die in jeder Kirche das ganze Jahr hindurch gehalten werden, einzusenden. Die Verzeichniße sind bereits eingesendet worden. Als die hohe Landesregierung in d[em] J[ahr] 1822 die österreich: Gottesdienstordnung zur Einführung mitgetheilt hatte, ließ sich das Consistorium angelegen seyn, diesen Gegenstand wohl zu erwägen; die [S. 2] Erwägung aber führte auf soviele Schwierigkeiten, daß man sich nicht entschließen konnte, das bestehende zu ändern. So gieng es alenfalls vor 41 Jahren, als man in d[em] J[ahr] 1786 eine allgemeine Andachtsordnung einführen und die Gottesdienstordnung von Innsbruck zur Grundlage nehmen wollte: die Dießfalls niedergesetzte Commission kam endlich zu der Ansicht, daß es mit der Ausführung der gemachten Vorschläge die zuviele Vorbereitungen und vorläufige Belehrungen des Volkes und Clerus erheischen, gerathener sey, auf eine gelegenere Zeit zu warten. So urtheilte man zu einer Zeit, in der man bereits mehrere Reformen kühn durchgesetzt hatte. Die österreichische Gottesdienstordnung mit der aufgetragenen Gleichförmigkeit einzuführen ist ganz unmöglich:

a.) in Österreich waren die Bruderschaften aufgehoben, als man zur Einführung einer neuen Andachtsordnung schritt; für Salzburg haben Sr k:k: Majestät das fortbestehen [S. 3] der Bruderschaften, somit auch ihrer Andachten gnädigst genehmiget;

b.) In Oesterreich hob man Segenmessen, musikalische Litaneyen, Novenen, Rosenkränze, Prozessionen auf, die hier vielfältig gestiftet, oder durch ein mehr als hundertjähriges Herkommen dem Volke angewohnt sind;

c.) Die österreich: Gottesdienstordnung berücksichtiget vorzüglich die Pfarrkirchen, und beschränkt ganz besonders die Gottesdienste in den Kloster= und Nebenkirchen. In Salzburg würde diese Beschränkung vorzüglich in Männerklöstern sehr auffallen, weil gerade da mehrere Geistliche sind: einige Gottesdienste zu St. Peter, in der Franziskaner= als ehemaliger Pfarrkirche, auch in der Dreyfaltigkeitskirche gehören mit zur allgemeinen Stadtgottesdienstordnung. In anderen Nebenkirchen wurden meistens nur gestiftete, Bruderschafts= oder alt herkömmliche Gottesdienste gehalten.

d.) In Oesterreich war es viel leichter den Volkskirchengesang einzuführen. In Salzburg fand die oben [S. 4] erwähnte Commission schon im J: 1786 nothwendig, aufmerksam zu machen: „Selbst die Einführung des neuen Kirchengesanges, mit dem es immer noch nicht recht für sich gehen will, dient allein schon zum Beyspiel, wie schwer es halte, das Volk von seinen einmal gewohnten Gebethen und Andachten ab= und zu besseren und erbaulicheren hinzuleiten.“ Die Gegenwart beweiset, wieweit man jetzt mit dem Volksgesange gekommen ist!

e.) In einigen Stücken ist man, wie ich glaube, selbst in Oesterreich von der vorgeschriebenen Gottesdienstordnung wieder abgekommen z. B. daß der Chor Nachmittags in Klöstern bey geschlossenen Thüren gehalten werde, daß das Hochwürdigste nach den Charfreytags=Ceremonien verschlossen bleibe, und die Beleuchtung nur in einer Lampe bestehe. Indessen enthält die österreich: Gottesdienstordnung einige Vorschriften, die eintweder schon befolgt werden oder allmählich zur Beobachtung gebracht werden können. [S. 5]

A. Frühpredigten.

In der Stadt bestehen diese um 5 1/2 Uhr in der franziskanischen, [um] 6 1/2 [Uhr] in der Spitalpfarrkirche. In der Vorstadt=Pfarrkirche Mühln finde ich keine Frühpredigt verzeichnet; sie ist auch von der dermaligen Geistlichkeit daselbst nicht zu erwarten, dürfte aber in der folge eingeführt werden.

B. Spätere Predigten

Im Dom, St: Sebastian und in der Pfarrkirche zu Mühln um 8 Uhr in der Dreyfaltigkeitskirche Nachmittags 2 Uhr, immer zahlreich besucht. Da in der Stadt Salzburg alle Sonntage ein 7 stündiges Gebeth gehalten wird, womit immer eine nachmittägige Predigt verbunden ist; so erhält das Volk eine Predigt auch noch

a ) am 1 ten Sonntage jeden Monaths in der Studienkirche um 2 Uhr;

b.) am 2 ten Sonntage jeden Monaths in der Franziskanerkirche um 2 Uhr;

c.) am 3 ten Sonntage jeden Monaths im Dome um 1 Uhr. Das Publikum wünscht längst die Abhaltung dieser Predigt um 2 Uhr, weil dann das Dienstgesinde, auch Bürgerleute zahlreicher erscheinen könnten.

[S. 6] d.) am 4 ten Sonntag jeden Monaths zu St: Peter um 2 Uhr

c.) an jeden treffenden 5ten Monath=sonntag zu St: Sebastian um 3 Uhr gegen Unterlassung der vormittägigen Predigt.

C. Fastenpredigten.

a) Alle Sonn= und Feyertage in der Kapuzinerkirche Nachmitt: 2 1/2 Uhr

b.) Alle Dienstage, Donnerstage und Sammstage im Dom um 4 Uhr

c.) an den 5 Freytagen nach dem Aschermittwochtage um 8 1/2 Uhr, und am Maria-Schmerzenfeste um 9 Uhr in der Franziskanerkirche: Diese Predigten sind gestiftet mit dazugehörigen Hochämtern

d.) an allen Freytagen mit Ausnahme des ersten und letzten zu St. Andrä um 4 Uhr, ebenfalls gestiftet.

D. Christenlehren.

a.) Sie sind in der Pfarrkirche zu Mühln alle Sonntage angeordnet und werden dermalen von dem Markusbeneficiaten Pr: Rupert Fuchs gehalten.

b.) Da die Steinbewohner eine eigene Schule haben, so werden in der zum Priester=Seminar gehörigen [S. 7] Kapelle am Bürglstein an jedem Sonntage nach der H: Messe Christenlehren gehalten; doch wird vom 6ten Sonntag nach Ostern bis Mariä Himmelfahrt mit Katechesen und Homilien abgewechselt. Ob mit diesen Homilien nicht doch ein Ausfragen über das eben Vorgetragene verbunden werden soll, und Volk und Kinder in der nöthigen Anwendung zuunterrichten, habe ich höchstem Ermessen anheimzustellen.

c.) für die Stadt sind die Christenlehren erst anzuordnen. Da der Dom die erste Pfarrkirche der Stadt ist, so wird eben diese Kirche bey Anordnung der Christenlehren die erste Rücksicht erheischen; doch ist die Zahl der Wochen= und Feyertagsschüler zu groß, um sie alle in einer Kirche zusammenzudrängen. Nach den drey Schulen der Stadt dürften auch die Christenlehren in drey Kirchen abzuhalten seyn: es könnten sich nähmlich zu den Christenlehren im Dom die Schüler der Hauptschule, zu St. Sebastian oder St. Andrä die Schüler von St. Andrä, in der Spitalpfarrkirche die Schüler [S. 8] innen der Ursulinerinnen einfinden. Da die Christenlehren ein wesentlicher Theil des pfarrlichen Gottesdienstes sind, so ist die betreffende Stadtpfarrgeistlichkeit vor Anderen dazu verpflichtet. Doch mögen sich in der Anwendung dießfalls Schwierigkeiten erheben; daher ich wünsche, daß hierüber vorläufig die Stadtpfarrgeistlichkeit, zuerst aber Titl: Herr Domkapitular und Schuloberaufseher Marchner um seine Wohlmeinung vernommen werde. Das Nähmliche wünsche ich hinsichtlich der Stundenbestimmung. In Erwägung, daß die Christenlehren Nachmittags gehalten werden sollen, wären sie etwa in der Domkirche um 2 Uhr zu beginnen. Sollte aber nach dem Wunsche des Publikums die Predigt an Monath=Sonntagen von 1 auf 2 Uhr verlegt werden; so müßte da die Christenlehre im Dom entweder um 10 Uhr Vormittags gehalten werden, oder an Monath=Sonntagen ganz unterbleiben?! Es wäre zum zahlreicheren Besuche der Christenlehren erwünscht, wenn

[S. 9] sie in den verschiedenen Kirchen zu verschiedenen Stunden gehalten würden.

E. Hochämter

An allen Sonn= und gebothenen Feyertagen werden feyerliche Hochämter gehalten im Dom, zu St. Peter, in der Franziskaner= und Pfarrkirche Mühln um 9 Uhr, [eingefügt:] zu St. Peter ein Frühamt um 7 Uhr [Ende der Einfügung], in der Dreyfaltigkeitskirche um 6 1/2 Uhr. In den Pfarrkirchen von St. Andrä um 8 1/2 Uhr und Bürgerspital um 7 Uhr wird an gewöhnlichen Sonn= und Feyertagen nur eine Segen=Messe pro Communitate vermuthlich zur Ersparrung größerer Unkosten gelesen. Doch werden an Monath-Sonntagen ebenfalls zu St: Sebastian um 9 Uhr und in der Studienkirche um 10 Uhr und an gewissen Festen fast in jeder Kirche der Stadt feyerliche Hochämter gehalten. In der Franziskanerkirche finden auch an manchen Wochentagen Bruderschaft= oder andere gestiftete Aemter statt. Ob in St. Peter und bey den Augustinern eine tägliche Conventmesse [S. 10] gelesen werde, läßt sich aus den Berichten nicht entnehmen. Vielleicht dürften die Kirchenvorstände gefragt werden,

welche Intentionen mit den täglichen Frühmessen in St. Peter und zu Mühln verbunden seyen?

F. Segenmessen.

Nach der österreich: Gottesdienstordnung soll in den Stadtpfarrkirchen täglich nur eine H. Messe gelesen und zwar an Sonn= und Feyertagen mit Aussetzung der Monstranz und dem Normalgesangen mit Orgel gehalten werden. In Salzburg wird bey Segenmessen auch an Sonn= und Feyertagen, die Bürgerspital=Pfarrkirche ausgenommen, das Ciborium ausgesetzt. Im Dom pflegen 2 solche H. Messen, um 5 und 7 Uhr, gehalten zu werden. In mehreren Kirchen sind Messen, bey denen ohne Aussetzung das Ciborium vor und nach der Messe bloß der H. Segen mit diesem gegeben wird. Zu Herstellung einiger Uebereinstimmung mit der östereichischen Gottesdienstordnung könnte in den Pfarrkirchen, in denen es nicht schon [S. 11] geschieht, allenfalls eine H. Segenmesse an Sonn= und Feyertagen mit Aussetzung der Monstranze gehalten werden und zwar im Dom um 7 Uhr auf dem Hochaltar oder zur Adventzeit während des Rorate, zu St. Sebastian um 8 1/2 Uhr mit der Application pro populo, in der Pfarrkirche Mühln die gewöhnliche Frühmesse. Weil das Volk nicht singt, so müßten freylich zubezahlende Musiker bestellt werden: Die Bezahlung hätte der betreffende Kirchenfond zu leisten. Ueber die Ausführung dieses Vorschlages wären die Kirchenvorstände vorläufig zuvernehmen.

G. Nachmittägige Litaneyen oder Rosenkränze

Nur in der Domkirche um 3 1/2 Uhr und in der Dreyfaltigkeitskirche vor der Abenddämmerung ist ein täglicher Rosenkranz mit Aussetzung des Ciboriums /:an Sonn= und Feyertagen im Dom mit Aussetzung der Monstranze:/ gewöhnlich an den Sonnabenden, Vorabenden vor höheren Festen, in verschidenen Oktaven [S. 12] und an Sonn= und Feyertagen werden in verschidenen Kirchen Rosenkränze oder gesungene Litaneyen gehalten, mit denen die Aussetzung des Hochwürdigsten Gutes verbunden ist, das an Sonn= und Feyertagen künftig in der Monstranze mit Anstimmung des Tantum ergo, und Genitori geschehen dürfte, wenn die Kirchenfonde die nöthigen Auslagen für Gesang leisten, worüber die Kirchenvorstände zu vernehmen wären. Überhaupt dürfte etwa angeordnet werden

1.) daß bey Aussetzung der Monstranze vor Prozessionen das Pange linqua, sonst aber vor dem ersten Segen das tantum ergo, vor dem letzten Segen das Genitori angestimmt werde, wenn etwa die Anstimmung anderer Hymnen nicht ohnehin schon gewöhnlich wäre; z: B: vor den Donnerstag-Aemtern im Dom die Anstimmung des Homo quidam fecit, das der Chor während der Prozession fortsetzt.

2.) Daß bey Ertheilung eines christl: [S. 13] Unterrichtes vor dem ausgesetzten hochwürdigsten Gute vor diesem ein anständiges Velum gestellt werde.

3.) daß bey Stundgebethen das Hochwürdigste beständig von einem oder zwey stundenweis wechselnden Geistlichen, oder in deren Abgang ehrbaren Männern aus der Gemeinde angebethet werde. Diese geschieht dermalen nur im Dom von Alumnen, in der Studienkirche von Studenten, in der Spitalpfarrkirche und zu St: Sebastian von achtbaren Bürgern, und zu St. Peter, obgleich da mehrere Geistliche oder Cleriker sind, von 2 Sakristey-Officianten – b - etwa doch wohl nur Ministranten!!

Vielleicht wären auch noch die H: Gräber in der Charwoche, die Auferstehungs=Ceremonie und das Incensiren der H: Reliquien im Dom während der Vespern, wann jene beleuchtet sind, in Erwägung zu ziehen. Ob über das Incensiren der Reliquien im Dom ein gegründeter [S. 14] Anstand obwalte, würde Chorregent Honikl in einem ihm abzufordernden Berichte zu erörtern wissen.

# 2 Geschichte der Musik an der Metropolitankirche

## 2.1 Das 17. und 18. Jahrhundert

### Musik vor Fürsterzbischof Wolf Dietrich

Eine letzte Blüte geistlicher und höfischer Musikpflege vor Wolf Dietrich hatte Salzburg unter Erzbischof Matthäus Lang (reg. 1519–1540) erlebt.[1] Zeugen dafür sind Paul Hofhaimer (1459–1537), der sich nach Kaiser Maximilians I. Tod (1519) als Hoforganist in die Dienste dieses Salzburger Erzbischofs begab, und Heinrich Finck (1444/45–1527), der nach Langs Ernennung zum Erzbischof diesem nach Salzburg folgte. Im Gegensatz zu Hofhaimer, der bis zu seinem Tod in Salzburg wirkte und seinem Dienstgeber dafür „dankbar“ war, dass er in Salzburg einen geruhsamen Lebensabend verbringen konnte, beklagte Heinrich Finck am Salzburger Hof dessen lebhaftes Treiben, das zum „Komponieren“ keine Zeit ließe. Er übernahm wohl deshalb noch kurz vor seinem Tod die Leitung der kaiserlichen Hofmusikkapelle Ferdinands I. in Wien und trug zu deren Aufbau wesentlich bei.

In Salzburg kam es nach dem Tod von Paul Hofhaimer (1537) und Matthäus Lang (1540) zu einem Niedergang eigenständiger Musikkultur, der sich sowohl in der höfischen als auch in der liturgischen Musik am Dom bemerkbar machte. Unter den drei nach Langs Tod regierenden Salzburger Erzbischöfen war Salzburgs Musikkultur mit der des Münchner Hofs besonders eng verbunden: Administrator Ernst Herzog von Bayern (1540–1554), Michael von Kuenburg (1554–1560) und Johann Jakob von Kuen-Belasy (1560–1586) stellten die Bezüge und Verbindungen her. Letzterer war derjenige, der mit Musikern Herzog Albrechts V. in engerer Beziehung stand. Der Salzburger Erzbischof zählte zu den hochrangigen Gästen, die Massimo Troiano, Altist in der herzoglichen Hofmusikkapelle unter Orlando di Lasso, in seinem Bericht über die Münchner Fürstenhochzeit im Jahre 1568 erwähnte.[2] Dass bereits zuvor Verbindungen Orlando di Lassos zu Salzburg bestanden, den Herzog Albrecht V. im Jahr 1557 nach München holte, kann nur vermutet, nicht jedoch nachgewiesen werden. Konkrete Hinweise gibt es für das Jahr 1570, als Lasso seine in Venedig gedruckte zweite Sammlung von Messen dem Salzburger Erzbischof Johann Jakob von Kuen-Belasy widmete.

Inwieweit Lassos oder andere über München nach Salzburg gelangte Musik in der alten Domkirche Verwendung fand, darüber kann wegen fehlender Inventare nur spekuliert werden. Lediglich ein spärlicher Rest von drei Chorbuchdrucken wurde nach dem Brand im Jahr 1598, bei dem vermutlich auch die restlichen Chorbücher und Musikalien des alten Münsters vernichtet wurden, und dem darauf folgenden Neubau der Metropolitankirche in das Repertoire des Neuen Doms übernommen und damit ‚gerettet‘ – Drucke, die aus der Offizin Adam Bergs in München hervorgegangen und von einem Boten dem Domkapitel (nicht Fürsterzbischof Wolf Dietrich) überbracht worden waren: Orlando di Lassos Messendruck zu 5 Stimmen (1589) und sein Druck von *Magnificat*-Vertonungen zu 4, 5 und 6 Stimmen (1587) sowie Blasius Amons Messendruck zu 4 Stimmen (1591).[3]

[1] Lindmayr-Brandl, Andrea: „Das Salzburger Musikleben zur Zeit der Renaissance, des Humanismus und der Reformation“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 88–120, sowie Hintermaier, Ernst: „Erzbischof Matthäus Lang – Ein Mäzen der Musik im Dienste Kaiser Maximilians I. Musiker und Musikpflege am Salzburger Fürstenhof von 1519–1540“, in: Ernst Hintermaier (Hrsg.): *Salzburg zur Zeit des Paracelsus. Musiker – Gelehrte – Kirchenfürsten.* Katalog zur 2. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter, Salzburg: Selke 1993, S. 29–40.

[2] Troiano, Massimo: *Dialoghi Di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustris. & Eccell. Prencipe Gvglielmo VI. Conte Palatino del Reno, e Duca di Bauiera; e dell'Illustris. & Eccell. Madama Renata di Loreno*, Venedig: Bolognino Zaltieri 1569, S. 120.

[3] A-Sd, W.b.N III., W.b.N IV., W.b.N V., vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 98 f. sowie S. 160.

### Die Reformen Wolf Dietrichs

Ein Neubeginn bahnte sich 50 Jahre nach Hofhaimers Tod mit dem Regierungsantritt Wolf Dietrichs im Jahre 1587 an. Jene Impulse, die ihn befähigten, auch in Salzburg die für Musik und Liturgie erforderlichen Reformen umzusetzen, die durch das tridentinische Konzil dem deutschen Episkopat zur Durchführung empfohlen respektive angeordnet wurden, erhielt Wolf Dietrich während seines Studiums am *Collegium Germanicum* in Rom (1576–1581). Dieses 1552 unter jesuitischer Führung errichtete Kolleg hatte Papst Gregor XIII. im Jahre 1573 auf eine neue finanzielle Basis gestellt. Es sollte für die Ausbildung von Führungskräften dienen, die deutschen Bistümern die erforderlichen Voraussetzungen zur Durchsetzung gegenreformatorischer Maßnahmen bieten konnten. Vor allem erhielt Wolf Dietrich an diesem Institut in den Jahren 1576 bis 1581 nachwirkende Anregungen für eine kunstvolle, auch musikalisch hoch stehende Gestaltung der Liturgie, die zu seiner Zeit an der Kollegskirche Sant' Apollinare prachtvoller gewesen sein soll als an der päpstlichen Peterskirche.

Die Musikpflege am *Collegium Germanicum* lag während Wolf Dietrichs Studienzeit in Händen des Spaniers Tomás Luis de Victoria (1548–1611), der mit Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) und Orlando di Lasso (1532–1594) zu den bedeutendsten Komponisten der Spätrenaissance zählte. Auch später gehörte dieses Kolleg noch zu den wichtigen Pflegestätten geistlicher Musik in Rom und hatte Vorbildfunktion für geistliche Musikpflege nördlich der Alpen. Unter Giacomo Carissimi (1605–1674), der 1628 das Kapellmeisteramt und damit auch die Ausbildung der jüngeren Musiker übernommen hatte, erreichte die Musikpflege am Kolleg ihren letzten Höhepunkt.

Wie nachhaltig Wolf Dietrich durch die in Rom gewonnenen Eindrücke geprägt war, zeigen die in seine ersten Regierungsjahre fallenden Reformen, die vor allem die Liturgie und die damit verbundenen Maßnahmen für die Musikpflege am Dom sowie weit darüber hinausgehende Vorkehrungen für eine gesamte Reorganisation der „Hofmusica" am Salzburger Fürstenhof betrafen.

Als Wolf Dietrich im Jahr 1587 gewählt, zum Priester und Bischof geweiht wurde und als Erzbischof sowie Landesfürst die Regierung des Erzstiftes Salzburg




**Abbildung 2.1:** Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Kupferstich von Dominicus Custos 1597.

übernahm, kam es in diesen Bereichen zu umfassenden Änderungen, die im Großen und Ganzen auch unter Wolf Dietrichs Nachfolgern bis zur Säkularisation des Erzstiftes Salzburg bzw. bis zur Auflösung des Hofstaates 1802 resp. 1806/07 beibehalten und nur selten durch neue Anordnungen ergänzt wurden.

Die zwei wichtigsten und zentralen Maßnahmen waren:

- 1591 die „Fundation einer neuen Chormusik" und deren Zusammenführung mit der höfischen Musik unter der alleinigen Kompetenz des Erzbischofs.[4]
- 1596 die Einführung des römischen Ritus in der Salzburger Erzdiözese[5] und

Anlass für den Beginn des großen Reformwerkes waren die Karfreitagszeremonien des Jahres 1588 im Dom, nach denen der neu erwählte Erzbischof den Domdechant zu sich rufen ließ, um ihm seine Absicht mitzuteilen, den römischen Ritus in seiner Erzdiözese, vorerst nur im Dom und erst später in allen

[4] Hintermaier: „Es gehe confuse", S. 123 f.
[5] Harnoncourt: „Die Verehrung des hl. Rupert", S. 175, sowie Hintermaier: „Es gehe confuse", S. 121 f.

Pfarrkirchen, einzuführen. Um diese Reform umzusetzen, bestellte er mit Johannes Lampe aus Halberstadt einen Zeremoniar, der ebenfalls am *Collegium Germanicum* seine Studien abgeschlossen hatte und den er mit allen dazu erforderlichen Vollmachten ausstattete.

Ein erster Erfolg dieser Reformen war die päpstliche Bewilligung des *Ordo Romanus* für die Erzdiözese Salzburg durch Papst Clemens VIII. am 26. Oktober 1596. Etwas verspätet wurde 1605 ein *Missale Salisburgense iuxta ritum & consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae restitutum*, ausgestattet mit zahlreichen Kupferstichen, u. a. von Hans Waldburger, in der Offizin von Conrad Kyrner in Salzburg gedruckt.[6]

Der erst 28-jährige Erzbischof trachtete seine Hofhaltung an den benachbarten Residenzen zu München und Wien bzw. Prag zu orientieren und zu messen, wo unter Orlando di Lasso in München und Philippe de Monte (1521–1603) in Wien und Prag die geistliche Musik der Spätrenaissance außerhalb Italiens einen letzten Höhepunkt erreichte. Im Gegensatz zu seinem Cousin und Nachfolger Markus Sittikus galt das Augenmerk Wolf Dietrichs offensichtlich weniger der höfischen als der geistlichen Musik, insbesondere jener, die für die würdevolle Gestaltung der Liturgie im Gottesdienst geschaffen wurde.

Mit der „Fundation einer neuen Chormusik“ erhoffte sich Wolf Dietrich in einem zweiten Schritt einen grundlegenden Wandel der liturgischen Musikpflege am Dom. Sie hatte zum Ziel, die „Dommusik“, die dem Domkapitel unterstand, mit der aus der mittelalterlichen „Cantorey“ hervorgegangenen „Hofmusica“ zu verbinden und auch sie dem Erzbischof zu unterstellen, da das Domkapitel die von ihm mehrmals vorgebrachten Beschwerden nicht ernst nahm und nur wenige Verbesserungsmaßnahmen treffen wollte. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Wolf Dietrich auch die Musik an der Stadtpfarre neu organisiert und ihr eine finanzielle Grundlage gegeben (→ S. 78).

Die Neuorganisation der „hochfürstlichen Musica“ bedurfte jedoch eines längeren Zeitraumes. Im September 1589 berichtete Domscholasticus Anton Graf Lodron dem Kapitel, dass der Erzbischof „um mehrerer zierlicher Verrichtung des Gottesdienstes und Aufrichtung einer Musicen im Domchor jährlich 2000 Gulden hergeben wolle“[7]. Das Domkapitel reagierte darauf und erließ neue Strafbestimmungen für willkürliche Absenzen des Domchorpersonals in der Hoffnung, das Niveau der Chormusik am Dom dadurch heben zu können. Die Aufsicht und Obsorge für die Chormusik wollte das Domkapitel jedoch noch nicht abgeben. Ein Jahr später konfrontierte Wolf Dietrich erneut das Kapitel in dieser Sache und ließ diesem mitteilen, dass er die Absicht hege, eine „ordentliche Chormusik“ zu gründen, da „der größte Teil der Vikarien gar übel bestimmt und der Chor schlecht versehen sei“[8]. Eine Kommission sollte deshalb prüfen, „wie man mit besseren, tauglicheren und bas [= besser] bestimmten Personen müge aufkommen“. Im Jänner 1591 forderte er „wegen der Fundation einer neuen Chormusik“ noch ein Verzeichnis aller Chorausgaben und Chorpersonen an[9], ließ jedoch den Status quo bis Jänner 1597 auf sich beruhen.

Im Dezember zuvor veranlasste nämlich ein Vorfall den Erzbischof, die Idee der Reformierung der Dommusik wieder aufzugreifen. Den Anstoß dazu gab ein Domchorvikar, der während der liturgischen Zeremonien im Dom das Missfallen des Erzbischofs erregte. Über die Auseinandersetzungen mit dem Erzbischof berichtet der Domdechant dem Kapitel,

> „dass unser Fürst entdeckt und mit bewegtem Gemüt sich habe vernehmen lassen: dass fürstliche Gnaden Missfallen tragen und sich beschweren, nicht allein ob dem, dass der Domchor dieses Erzstiftes mit Vikarien oder Priestern übel besetzt, sondern auch solchem unvollkommlich besetzten Chor noch dazu defectuosi, (wie jüngstlich beschehen) und dergleichen Personen aufgenommen werden, darob die Gemain des Volkes (defect halber, mit denen sie beladen), sich zu ärgern verursacht werde. Demnach haben dieselbe [fürstliche Gnaden] ernstlichen Gemütes begehrt, dass bemelter Chor mit tauglichen Priestern wieder besetzt werde. Widrigen-

[6] Das Archiv der Erzdiözese verwahrt heute in seiner Bibliothek mehrere Exemplare als Deposita verschiedener Pfarren der Erzdiözese.

[7] Domkapitel-Protokoll vom 28. September 1589, zit. nach Spies: „Die Tonkunst in Salzburg“ [Teil 1], S. 47.

[8] Domkapitelprotokoll vom 27. September 1590, zit. nach ebd., S. 47.

[9] Domkapitelprotokoll vom 22. Jänner 1591, zit. nach ebd., S. 47.

> falls würde hochfürstlichen Gnaden selbst den Chor zu besetzen genötigt sein.“[10]

Einwände des Domkapitels, es mangle „an Personen, die den Chor mit gemeinsamer Tauglichkeit versehen“, ließ Wolf Dietrich jetzt nicht mehr gelten.

Die aus diesen Protokoll-Eintragungen hervorgehenden Ansichten Wolf Dietrichs entsprechen ganz dem herrschenden Geist seiner Zeit und dem der beginnenden Gegenreformation: Den dem Gottesdienst beiwohnenden Gläubigen sollen während der Zeremonien nicht ihre eigenen Gebrechen vor Augen geführt werden, vielmehr soll ihnen in den liturgischen Zeremonien ein Abbild des „himmlischen Jerusalem“ gezeigt werden, in all seiner Pracht und schon auf Erden erfahrbaren Herrlichkeit. Das Bild einer triumphierenden Kirche, einer „ecclesia triumphans“, sollte vermittelt werden, das den Vorstellungen gläubiger Christen in Erwartung einer heilen Welt ohne Gebrechen entsprach.

Mit 1. März 1597 sollte die „Neue Ordnung“ der Dommusik „ihren Anfang nehmen“, und damit wurde die bis dahin vom Domkapitel verwaltete und entlohnte „Dommusik“ in die fürsterzbischöfliche Verwaltungshoheit übernommen. Dem Erzbischof bot sich dadurch die Möglichkeit, für Anstellung und Ausbildung der „Domchorpersonen“ eigene und höhere Qualitätsansprüche zu stellen. An der Spitze der Chormusik standen in der Regel zwei Chorregenten, die neben ihrer sängerischen Qualifikation auch eine gediegene Ausbildung und Kompetenz in liturgischen Fragen vorweisen mussten, sodass die römische Liturgie im Erzbistum Salzburg nach dem Konzil zu Trient Fuß fassen und durch eine vorbildhafte Musikpflege an der Metropolitankirche garantiert werden konnte. Die Gehaltslisten der fürsterzbischöflichen Hofkammer weisen im Februar 1612, kurz nach Wolf Dietrichs Absetzung und Gefangennahme, monatliche Zahlungen in Höhe von 351 Gulden für 20 Domchorpersonen aus.

Nach Abschluss dieser Reorganisation der Dommusik und deren Einbindung in den Hofstaat verfügte Erzbischof Wolf Dietrich über eine „wohlbestellte“ Hofmusikkapelle, die sich aus der eigentlichen Hofmusik mit Instrumentalisten und Vokalsolisten, der Chormusik am Dom mit maximal zwanzig Domchorvikaren, acht Domchoralisten und acht Domkapellknaben sowie den Hof- und Feldtrompetern zusammensetzte. Die Leitung und Koordination dieser Ensembles oblag dem Hofkapellmeister und in späterer Zeit im Bedarfsfall auch dem Vizehofkapellmeister. Die einzelnen Ensembles hatten ihre Aufgaben entweder bei Hof oder am Dom zu erfüllen und wurden nach Bedarf zusammengeführt. Für die Musik an der Domkirche stand für das Stundengebet die „Chormusik“ (Domchorvikare und -choralisten), für figurale Musik diese und Domkapellknaben sowie bei hochrangigen Gottesdiensten ein Vokal- und Instrumentalensemble von Hofmusikern zur Verfügung. Für Pontifikalämter (*in festis pallii*) wurde die gesamte „Hofmusica“ samt Trompetern und Paukern in erforderlichem Ausmaß aufgeboten.

### Musik unter Markus Sittikus

Wolf Dietrichs Nachfolger, sein Cousin Markus Sittikus (1574–1619), studierte ebenfalls am *Collegium Germanicum* in Rom, wohnte jedoch nicht im Internat des Kollegs, sondern extern, vermutlich im Hause des Kardinals Marco Sittico Altemps, dessen Stadtpalais sich in unmittelbarer Nähe zum *Collegium Germanicum* befand. Dort lernte er wie Wolf Dietrich die Umsetzung der tridentinischen Beschlüsse zur Liturgiereform, gleichzeitig aber auch die Neuerungen in der dramatischen Musik kennen, die ihn besonders während seines Aufenthaltes in Mantua prägten und inspirierten.

Für die Nachwelt hat sich Markus Sittikus als Erzbischof von Salzburg (1612 bis 1619) als Protektor theatralischer Kunst in Erinnerung erhalten, wobei die Errichtung eines Hoftheaters im Jahre 1614 zum zentralen Ereignis und mit der Aufführung von Claudio Monteverdis „L'Orfeo“ am 10. Februar 1614 zu einem Meilenstein für die Musikpflege am Salzburger Hof wurde. Obwohl Markus Sittikus als Förderer geistlich-liturgischer Musik nicht so bedeutend wie sein Vorgänger war, wurden auch ihm drei Widmungsdrucke mit geistlicher Musik dediziert:

1. Seine beiden Hofmusiker, der Cornettist Giovanni Martino Cesare (um 1590–1667) und der Organist Alessandro Gualtieri (geb. in Verona, † 1655), widmeten ihm eine Sammlung von 22 *Concerti*

[10] AES, vom 11.12.1596.

*ecclesiastici a una, due, tre, quattro et a cinque voci* (Venedig 1614, RISM C 1751).

2. Pietro Lappi (ca. 1575–1630) verehrte dem Salzburger Erzbischof seinen *Liber primus* mit fünf Messkompositionen zu vier, fünf und sechs Stimmen und „Organum concentum“ mit der Anmerkung: „Tre sono concertate a voce solo nell'Organo“ (*Missarum* [...] *quaternis, quinis & senis vocibus, ad Organum concentum, liber primus*, Venedig: Riccardo Amadino 1613 (RISM L 685)).[11]

3. Pietro Pace (1559–1622), Organist an der Santa Casa in Loreto, dedizierte ihm sein *L'ottavo libro de motetti a una, due, tre e quattro voci. Con il Salmo Dixit & Magnificat* zu sechs Stimmen („il tutti concertati, con il Basso continuo per sonare“) Opus XIX (Rom 1619, RISM P 11).

Über die Musik bei der ersten Pontifikalmesse, die Markus Sittikus 1612 in der heutigen Franziskanerkirche hielt, berichtet der Chronist Johannes Stainhauser:

> „Zu diesem allerstattlichisten *solemnischen Act* hat sich auch die hochf. Hof*musica*, mit den allerkünstlichsten lieblichsten *Concerten*, in unterschiedliche Chor abgeteilt, darunter sich auch die Trommetten, Lauten, *Violen, tiorba*, Zinggen und Posaunen hören lassen, ihrem genädigsten Herrn zu untertänigstem Gefallen lobwürdigist gebrauchet.“[12]

Mehrchörigkeit und Musizieren „in concertato a voce solo nel'organo“ war also spätestens unter Fürsterzbischof Markus Sittikus zum festen Bestandteil der geistlich-liturgischen Musizierpraxis in Salzburg geworden. Sie fand ihre architektonische Entsprechung in der neuen Domkirche mit ihren vier Musikeremporen, deren Grundstein Markus Sittikus 1614 legte, nachdem er den Plan des von seinem Vorgänger bestellten Baumeisters Vincenzo Scamozzi (1548–1616) verworfen und Santino Solari (1576–1646) mit dem Bau beauftragt hatte.

### Musikpflege an der neuen Domkirche ab 1628

Die Fertigstellung der Kathedrale sollte Markus Sittikus nicht mehr erleben. Seinem Nachfolger Paris Lodron (1586–1653) war es beschieden, den Neuen Dom im Jahre 1628 mit großem Aufgebot zu weihen. Das Ableben des Hofkapellmeisters Pietro Bonamico (ca. 1579–um 1625) und der Wunsch, die bevorstehende Domweihe musikalisch prächtig zu gestalten, veranlassten Fürsterzbischof Paris Lodron, den Veroneser Domkapellmeister Stefano Bernardi (1577–1637, → S. 342) spätestens Anfang April 1627 als Hof- und Domkapellmeister nach Salzburg zu berufen. Bernardi, der zunächst in Rom, dann in Verona und ab 1622 in Brixen gewirkt hatte und dessen hoher künstlerischer Rang sich in Salzburg u. a. in seiner Aufnahme in die hoch dotierte und angesehene Schneeherren-Stiftung zeigt[13], sollte für eine außergewöhnliche musikalische Gestaltung der Domweihe sorgen.

Gleich mehrere gedruckte Berichte und eine handschriftliche Tagebuchnotiz eines daran teilnehmenden Chronisten aus dem Pinzgau enthalten Hinweise zur Musik und dokumentieren dieses Ereignis.[14] Die liturgischen und außerliturgischen Feierlichkeiten und Festivitäten am 24. und 25. September 1628 waren aufwendig und orientierten sich sicherlich an Umzügen, die bereits Erzbischof Markus Sittikus während seiner Regierungszeit inszeniert hatte.[15] Vor allem wurde die Reliquienprozession am 24. September zu einem großen und nachwirkenden Ereignis, das in einem überdimensionalen Kupferstich, in vier gedruckten Dokumentationen und in einer persönlichen handschriftlichen Tagebuchnotiz festgehalten wurde.[16]

[11] Vgl. auch seinen Erzbischof Paris Lodron gewidmeten Druck *Salmi a tre e quatro chori concertati per cantar nell'organo* (RISM Z 24). Der bei Angelo Gardano in Venedig erschienene Stimmendruck enthält neben 16 fünfstimmigen Madrigalen ein sechs- bzw. ein siebenstimmiges Madrigal.

[12] Rainer, Werner (Hrsg.): *Marcus Sitticus. Was sich in Regierung des hochwürdigsten Fürsten Marx Sittichen Denkwürdiges zugetragen, beschrieben durch Johannes Stainhauser*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2012, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 29), S. 36.

[13] Thaler: *Schneeherrenstift*, S. 140 f.

[14] Hintermaier, Ernst: „*Missa Salisburgensis*. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung“, in: *Musicologica Austriaca*, 1 (1977), S. 154–196; Hintermaier, Ernst: „‚Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein‘. Musikpflege und mehrchöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 139–164, hier: S. 139–141.

[15] Vgl. Rainer: *Marcus Sitticus*, passim.

[16] Hintermaier: „Missa Salisburgensis“; Hintermaier: „Es kundt im Himmel“, S. 139–149; Zaisberger, Friederike:

In allen Berichten wird die „überaus ansechliche Music“ während der Messfeier hervorgehoben, die der Erzbischof im Anschluss an die Prozession und in Gegenwart der geladenen Gäste „solenniter verrichtet“ hat. Vor allem wird das abschließende *Te Deum* erwähnt und hervorgehoben, das „sehr stattlich gesungen worden“ ist und, wie die Berichterstatter übereinstimmend bemerkten, „von den besten unnd fürtrefflichisten Musicis auff underschidlichen Chören gehalten“ wurde. Die Beschreibung von Thomas Weiss[17], des ersten Rektors der von Paris Lodron gegründeten Universität, vermittelt uns eine Vorstellung, wo die Musiker auf den zur Verfügung stehenden Emporen musizierten:

> „Unterdessen begann der durchlauchteste und hochwürdigste Erzbischof, das Messopfer zu verrichten. Da aber verteilte der Gesangslehrer [!], Herr Stephan Bernardi aus Verona, eine gewaltige Anzahl seiner Musiker auf die Chöre. Was glaubst Du, wie viele es waren? Ich versichere Dir, es waren zwölf, welche sich auf den Mauervorsprüngen, die man Oratorien nennt und die aus Marmor sind, überall zur Schau stellten. Hier ist alles voll mit Krummhörnern, Lauten, Posaunen, Pfeifen, Zithern und allerlei anderen Musikinstrumenten. Man gelangt zum Te deum laudamus: O Gottheit, o ihr Himmlischen! Es klingt und singt der Lobpreis. Kaum jemand ist in diesem Gotteshaus, der dies nicht hört. Die Anwesenden sind aufs Höchste ergriffen, und es trügt nicht die Meinung, man sei im Himmel, ja wahrlich unter den himmlischen Völkern. Und so gab es niemanden, und sei er der Frömmigkeit noch so widersetzlich und so verschlossen, dem nicht ein ambrosisches (liebliches) Seufzerlein oder ein demütig flehendes Wörtchen entschlüpft wäre.“[18]

Thomas Weiss erwähnt die Verteilung der Musiker auf zwölf Emporen und damit auch die beiden Emporen an den altarnahen, bereits 1628 mit zwei Orgeln ausgestatteten Vierungspfeilern. Neben zahlreichen Instrumenten nennt er – was ungewöhnlich ist und in späterer Zeit in bildlichen und schriftlichen Dokumenten nur ganz selten vorkommt – auch denjenigen namentlich, der die Musiker auf die Chöre verteilte, nämlich Stefano Bernardi, der eineinhalb Jahre zuvor nach Salzburg berufen worden war.[19] Bernardi fiel fortan auch die Aufgabe zu, das Musikrepertoire der neuen Domkirche von Grund auf neu zu erstellen.

Dafür wurde ihm der Notenkopist Georg Moser beigestellt, der dafür zu sorgen hatte, dass die erforderliche figurale Musik in Chorbücher kopiert (ingrossiert) wurde. Eigentlich hätte sich Erzbischof Paris Lodron von Bernardi liturgische Neukompositionen erwarten können, was Bernardi jedoch nur zu einem geringen Teil erfüllte. Er stellte seinem Ingrossisten Moser für dessen Chorbuchnotierungen überwiegend Kompositionen zur Verfügung, die er bereits Jahre zuvor in Stimmendrucken überwiegend in Venedig veröffentlicht hatte und die Moser mit Opuszahlen in die datierten Chorbücher aufnahm.[20]

Stefano Bernardi verließ Salzburg 1634 und kehrte in seine Geburtsstadt Verona zurück, wo er 1637 starb. Seine letzte gedruckte Sammlung geistlicher Musik, die *Encomia sacra* (Geistliche Lobreden), er-

„Das Fest zur Weihe des Salzburger Domes 1628“, in: Peter Keller (Hrsg.): *Erzbischof Paris Lodron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden.* [Dommuseum zu Salzburg 2003, 16. Mai bis 26. Oktober 2003], Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2003, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 20), S. 84–87.

[17] Weiss, Thomas: *Basilicae Metropolitanae Salisburgensis Dedicatio SS: Ruperti et Virgilii in eandem translatio* [...], Salzburg: Christoph Katzenberger 1628, zit. in: Hintermaier: „Es kundt im Himmel“, S. 139 f.

[18] Übersetzung von Kerstin Hederer, zit. nach Hintermaier: „Es kundt im Himmel“, S. 139 f. „Sub haec Jllust. & Reverendis. Archiepiscopus sacris operari coepit. Tum autem Phonascus D. Stephanus Bernardi Veronensis, Musicorum suorum maximum numerum in Choros distribuit, quot censes? duodenos affirmo, quos projecta è parietibus quae vocant Oratoria [de marmore composita] ubique exponebant. Hic omnia plena panduris, testudinibus, tubis, buccinis, fistulis, Citharis, quaeque alia musicis instrumentasunt. Venitur ad Te Deum Laudamus, o Numen, o Coelites! sonatur, cantatur, psallitur: pene in Templo non sunt, qui audiunt. Altissimè presentes penetravit, non vana opinio, se in Coelo, reverà inter Coelites adesse, id circò tam ad pietatem obstinatus nemo, & tam clausus nemo, cui non aut ambrosium suspiriolum, aut supplex verbulume lapsum fuisset.“

[19] Sein Bericht hatte für die Salzburger Musikgeschichtsschreibung des späten 19. und 20. Jahrhunderts gravierende Folgen, die noch heute nachwirken.

[20] A-Sd, W.b.VI. ([Opus I], 1629): Messen und Requiems; W.b.XI. (Opus II, 1630): doppelchörige Messen und Offertorien; W.b.XX. (Opus III, 1631): *Magnificat*-Vertonungen und Responsorien; W.b.XXXVIII.: Officium defunctorum. Vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), sowie Hintermaier: „Es kundt im Himmel“, S. 141–146.

schien bei Gregor Kyrner in Salzburg 1634 – eine umfangreiche Sammlung von 2-, 3-, 4- und 6-stimmigen geistlichen Konzerten im *stile concertato*, ganz nach dem Vorbild, das Lodovico Viadana (um 1560–1627) mit seinen *Cento concerti ecclesiastici* Op. 12 kreiert hatte.[21] Erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Domweihe stand mit dem 1100-jährigen Jubiläum der Gründung des Erzstifts Salzburg durch den hl. Rupert 1682 wieder ein ähnlich großes Fest im Salzburger Dom an, bei dem sich ein vergleichbar inszeniertes Musizieren auf fünf bzw. sieben Chören nachweisen lässt. Die zu diesem Anlass aufgeführte *Missa Salisburgensis* erscheint als Höhepunkt einer intensiven Pflege mehrchöriger Musik, die sich zwar mit den Feierlichkeiten zur Domweihe 1628 ankündigte, aufgrund der Kriegsereignisse an Salzburgs Grenzen aber kaum vor der Mitte des Jahrhunderts zur Entfaltung gelangte.

Nach Bernardis Weggang aus Salzburg vergingen sechs Jahre, bis Fürsterzbischof Paris Lodron 1640 mit dem Konstanzer Domkapellmeister Abraham Megerle (1607–1680) einen Nachfolger auf die Stelle des Salzburger Hofkapellmeisters berief (→ S. 359). Dass damit ein in weltlicher Musik offensichtlich gänzlich unerfahrener Musiker bestellt wurde, macht deutlich, dass das höfische Musikleben am Salzburger Fürstenhof einen Tiefpunkt erreicht hatte. Die Beurteilung von Megerles Gesamtwerk wird dadurch erschwert, dass von seinem angeblich so umfangreichen Œuvre nur ein bescheidener Rest erhalten blieb: sechs vollständige Werke, 119 fragmentarische und 20 nur aufgrund von Titeln nachweisbare Stücke.[22] Die von Bernardi begonnene Erweiterung des in Chorbüchern notierten Musikrepertoires setzte Megerle zügig fort, obwohl der Kopist Georg Moser nach dem Weggang Bernardis an den Kaiserhof gewechselt war. Alle zwischen 1641 und 1649 datierten sieben Chorbücher, die mit Megerle in Verbindung zu bringen sind, dürften von Moser nach Vorgaben und Vorlagen Megerles in Wien fertiggestellt worden sein. Zwei Chorbücher (W.b.IX. und X.) mit Vertonungen der Gradualia, Tractus und Alleluia samt Vers über den cantus firmus in der Art von Stadlmayrs Introiten (W.b.XIX.) gearbeitet, entstanden in den Jahren 1642 und 1643. Megerle hat sie wahrscheinlich unter Verwendung von fremden, bereits vorliegenden Kompositionen zusammengestellt, wodurch seine Autorschaft an diesen Stücken höchst fraglich ist.[23]

Von Megerles drei im Druck erschienenen Sammlungen steht sein Opus primum, die *Ara musica*[24] von 1647, mit Salzburg bzw. mit der mehrchörigen Musizierpraxis am Salzburger Dom in enger Verbindung. Die umfangreiche Sammlung von ein- bis 24-stimmigen Propriumskompositionen für das ganze Kirchenjahr war offensichtlich in drei Bänden geplant. Erschienen oder erhalten geblieben ist jedoch nur „Tomus tertius“ mit den „Festa communia“, der 1647 bei Christoph Katzenberger in Salzburg verlegt wurde. Der Stimmendruck – in mehr als 20 Stimmbüchern veröffentlicht und Erzbischof Paris Lodron gewidmet – ist bedauerlicherweise nicht komplett erhalten geblieben. Es fehlen mehrere Stimmbücher, darunter auch die „Vox prima“, sodass sich nur wenige Kompositionen rekonstruieren lassen.

Über die vielfältige und abwechslungsreiche Besetzung der einzelnen Stücke geben die Basso-continuo-Stimme und die „Partitura“ Aufschluss. Den Bedürfnissen von schwach besetzten Kirchenensembles kommt die Sammlung dadurch entgegen, dass die Anzahl an obligaten Instrumenten beschränkt bleibt, die Ausführung jedoch durch Ripien-Chöre beliebig erweitert werden konnte. So war es zum Beispiel möglich, das Offertorium „Confitebuntur caeli mirabilia tua Domine“ mit sechs Vokalstimmen und Continuo à 6, mit zwei sechsstimmigen Vokalchören und einem sechsstimmigen Instrumentalchor à 18, mit vier Trompeten à 22 oder sogar mit einem zusätzlichen vierstimmigen Ripien-Vokalchor à 26 aufzuführen. Aus der „Partitura“-Stimme, in der die jeweiligen Continuo-Stimmen der einzelnen Chöre partiturartig mit detaillierten Besetzungsangaben notiert sind, lässt sich eine mehrchörige Musizierpraxis ableiten, die vier Emporen und einen Ripien-Chor im Presbyterium erforderlich macht.

[21] Aus welchen Gründen weder der Verleger Gregor Kyrner noch der Autor oder Erzbischof Paris Lodron selbst die Sammlung Kaiser Ferdinand II. widmete, bleibt rätselhaft.

[22] Tenhaef, Peter (Hrsg.): *Abraham Megerle. Geistliche Werke*, Bad Reichenhall: Comes 1993, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Einzelausgaben, 11).

[23] Zu Megerles Arbeitsweise und den daraus entstehenden Konsequenzen für die Katalogisierung seiner Kompositionen und Bearbeitungen siehe S. 359 im vorliegenden Band.

[24] Megerle, Abraham: *Ara musica solemni concentu ad veram et veterum formam redacta* [...], Salzburg: Christoph Katzenberger 1647.

Die bis dahin noch fehlenden zwei westlichen Vierungsemporen samt Orgeln waren unter Megerle im Jahre 1643, also noch zu Lebzeiten von Hofbaumeister Santino Solari, in das Ensemble eingefügt worden, sodass ein Musizieren auf vier Choremporen mit Orgeln möglich wurde.[25]

Über zwei Jahrhunderte blieb die damals geschaffene Möglichkeit des Musizierens auf vier erhöhten Chören im Kuppelraum bestehen. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts, nachdem sich nicht nur der Musizier- und Besetzungsstil, sondern auch der architektonische Geschmack wesentlich gewandelt hatte, sollten im Zuge der Renovierung des Dominnenraumes 1859 die Emporen samt den Orgeln abgetragen werden. Eine Stichradierung des Innenraumes der Domkirche[26] gab Fürsterzbischof Max Gandolph Graf Kuenburg um 1675 anlässlich der Vollendung der acht Seitenaltäre in den Seitenkapellen des Langschiffes beim Augsburger Kupferstecher Melchior Küsell (1622–1683) in Auftrag. Dessen präzise Darstellung der auf vier Emporen und im Presbyterium verteilten Musiker sucht ihresgleichen (→ S. 125); die Musikpraxis kann nur für wenige Kircheninnenräume mit ähnlichen Bilddokumenten belegt werden.[27]

Abraham Megerle folgten mit Andreas Hofer und Heinrich Ignaz Franz Biber zwei Hofkapellmeister, die das mehrchörige Musizieren auf den inzwischen bestehenden vier Vierungsemporen und im Presbyterium ebenso nutzten wie ihre Vorgänger. Sie fanden unter den Paris Lodron nachfolgenden Fürsterzbischöfen Guidobald Graf Thun und Hohenstein (reg. 1654–1668), Max Gandolph Graf Kuenburg (reg. 1668–1687) und Johann Ernst Graf Thun und Hohenstein (reg. 1687–1709) unterschiedliche Unterstützung, wobei stets die Pflege geistlich-liturgischer Musik im Mittelpunkt stand. Musik für höfische Zwecke beschränkte sich auf Tafelmusik, gelegentliche theatralische Musik bei Hof und auf ganz private Interessen der Erzbischöfe. ‚Opernproduktionen' größeren Stils blieben der Universität mit ihren „Finalkomödien" vorbehalten.

Andreas Hofer (um 1629–1684, → S. 354) stammte aus dem Salzburg benachbarten bayerischen Reichenhall, studierte an der Benediktineruniversität in Salzburg und wurde 1654 von Guidobald Graf Thun zum Domchorregenten und Vizekapellmeister, 1679 von Max Gandolph Graf Kuenburg zum Hofkapellmeister bestellt. Seine musikalische und theologische Ausbildung hatte er im Benediktinerstift St. Lambrecht in der Steiermark erhalten, wo er 1653 zum Priester geweiht worden war. Zwei gedruckte Sammlungen geistlicher Musik weisen ihn als begabten Komponisten aus: Fürsterzbischof Guidobald Graf Thun widmete er 1654 die klein besetzten *Salmi con una voce e doi Violini, e Motetti con e senza Violini*[28], Fürsterzbischof Max Gandolph Graf Kuenburg 1677 die Sammlung *Ver sacrum seu Flores Musici* mit 18 Offertorien zu fünf und acht Vokal- und fünf Instrumentalstimmen. Beide Sammlungen erfüllten jene Ansprüche, die an Hofkapellmeister an einem geistlich-weltlichen Hof gestellt wurden. Hofers handschriftlich überlieferte Werke in unterschiedlichsten Besetzungen werden heute in mehreren europäischen Bibliotheken aufbewahrt, im Salzburger Dommusikarchiv selbst die meisten, wenngleich viele ursprünglich ihm zugewiesene Werke heute unter den Anonyma zu finden sind[29] bzw. anderen Autoren, insbesondere dem Salzburger Hofkapellmeister Peter Gutfreund, zugewiesen werden müssen.[30]

Unter Hofers Nachfolger Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704, → S. 342) und dem ebenfalls zu dieser Zeit als Hoforganist in Salzburg engagierten

[25] Vgl. dazu die Darstellung in Megerle, Abraham: *Speculum musico-mortuale*, [Salzburg] um 1672 (http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/rara/Megerle2.jpg), S. 28, mit der Legende „Wir haben unsere Orgeln aufgehengt" – eine umdeutende Übersetzung des Verses „suspendimus organa nostra" aus dem 136. Psalm (137 nach hebräischer Zählung), in der das lateinische *organum* (Werkzeug, Instrument) in mittelalterlicher Tradition auf den Begriff der Kirchenorgel eingeengt wird. In dieser Assoziation wird die Musik im Kirchenraum zum irdischen Vorboten des himmlischen Jerusalem. Zur Musizierpraxis auf den Emporen in der Domkirche vgl. ab S. 123 und S. 158 im vorliegenden Band.

[26] Maße: 71,6 × 43,4 cm; das Blatt konnte bisher nur in Augsburg (Städtische Kunstsammlungen) und in Salzburg (Salzburg Museum; Erzabtei St. Peter; Erzbischöfliches Palais) nachgewiesen werden.

[27] Küsell, Melchior; Hintermaier, Ernst et al. (Hrsg.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes (um 1675): erstmals im Faksimile in Originalmaßen aus Anlaß der Wiedererrichtung der Vierungsemporen vorgelegt*, Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 4; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 2).

[28] RISM A/I, H 5735.

[29] Darunter ist ein Zyklus von Responsorien für die Karwoche (A-Sd, A 1568 und CH-E, 498,3), dessen Zuweisung an Hofer wahrscheinlich, aber noch nicht einwandfrei erwiesen ist.

[30] Zahlreiche in Einsiedeln erhaltene Stimmen mit dem Vermerk „A. Hofer", z. B. CH-E, 497,8 oder CH-E, 497,4, haben sich inzwischen als Werke Peter Gutfreunds erwiesen.

Georg Muffat (1654–1704) erreichte die barocke Musikpflege am Salzburger Hof einen Höhepunkt und konnte sich mit den benachbarten Fürstenhöfen in Wien und München messen. Biber erreichte zwar mit seiner Instrumentalmusik bereits zu Lebzeiten große Anerkennung, erst spät wurde indes seine Bedeutung als Komponist geistlicher Musik erkannt und im 20. Jahrhundert mit Ausgaben und einer umfangreichen monographischen Arbeit gewürdigt.[31]

Vor allem mit seinen groß besetzten geistlichen Kompositionen trug Biber – wie die bildenden Künstler und Architekten seiner Zeit – zur Versinnbildlichung der „Ecclesia triumphans“ bei. Barocken Komponisten, Architekten und bildhaft gestaltenden Künstlern kam die Aufgabe zu, himmlischen Glanz und Prunk im Zeremoniell fürstlicher Hofhaltung zu verwirklichen und Majestät, Macht und Gewalt des Fürsten zum Ausdruck zu bringen. Auch Salzburgs geistliche Landesfürsten waren gefordert, diese Wirkung von Musik primär in sakralen Räumen einzusetzen, in liturgischen Zeremonien Gott zu verherrlichen, gleichzeitig aber auch das eigene Ansehen zur Geltung zu bringen. Nur an wenigen anderen europäischen geistlichen Fürstenhöfen wurde im 17. Jahrhundert dieses Verlangen mit so großem Aufwand umgesetzt wie in Salzburg. Davon zeugen vor allem zwei Ereignisse: die Domweihe im Jahre 1628 (vgl. oben) und die Feierlichkeiten zum 1100-jährigen Jubiläum der Gründung des Erzstiftes Salzburgs durch den hl. Rupert im Jahr 1682[32]. Letzeres Fest war mit allergrößter Wahrscheinlichkeit der Anlass für die Schaffung der 53-stimmigen *Missa Salisburgensis*[33] durch Heinrich Ignaz Franz Biber, die wie kein anderes Werk barocke Musizierpraxis am Salzburger Dom belegt.

Schon allein anhand der Besetzung mit 53-stimmigem vokal- und Instrumentalensemble lässt sich die Sonderstellung dieses Werks, das sich aus einem fünfteiligen Messordinarium und der Motette „Plaudite tympana“ zusammensetzt, in der Musikgeschichte erkennen. Es ist kaum verwunderlich, dass man das Werk im 19. Jahrhundert dem römischen Kolossalstil und Orazio Benevoli, dem bedeutendsten und bekanntesten Vertreter dieses Stils, zuwies.

Als in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts die überdimensionale Partitur mit den ungewöhnlichen Ausmaßen 82 × 57 cm angeblich bei einem Gewürzkrämer in Salzburg von Domchordirektor Innozenz Achleitner (1834–1880) entdeckt und Franz Xaver Jelinek (1818–1880), dem Archivar des *Dommusikverein und Mozarteums*, zur Begutachtung vorgelegt wurde, versah dieser das unbeschriftet gebliebene Deckblatt der Partitur mit der Aufschrift: „Zur Einweihung der Domkirche in Salzburg componirt von Orazio Benevoli A[nn]o 1628 den 24. Sept[ember]“. Die Informationen, die zu dieser – wie wir heute wissen – Fehlzuschreibung führten, erhielt er vermutlich aus Wien.

Nachweislich sah der Wiener Musikhistoriker August Wilhelm Ambros (1816–1876) die Partitur in Salzburg ein und fertigte sich daraus handschriftliche Auszüge für seine *Geschichte der Musik* an, die in der Österreichischen Nationalbibliothek überliefert sind.[34] Nach Ambros sind dessen Recherchen zur Partitur von Messe und Motette „Plaudite tympana“ zu 53 Stimmen und vermutlich auch der nachgelassene Kommentar zu beiden Werken von Otto Kade und Hugo Leichtentritt für den 1878 posthum publizierten vierten Band von Ambros' *Geschichte der Musik*[35] verwendet worden. 1903 nahm Guido Adler (1855–1941) die beiden Kompositionen als Band 20 in seine *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* auf und kommentierte sie ausführlich. Allerdings unter-

[31] Chafe, Eric Thomas: *The Church Music of Heinrich Biber*, Dissertation, University of Toronto 1975, publiziert als Chafe, Eric Thomas: *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press 1987, (*Studies in Musicology*, 95).

[32] Das Fest zum Jubiläum von 1682 ist zwar durch gedruckte Beschreibungen nicht so ausführlich dokumentiert wie jenes zur Domweihe von 1628, die überdimensionale Partitur zweier Kompositionen (der *Missa Salisburgensis* und der Motette „Plaudite tympana“) und ein detailreicher großformatiger Kupferstich der Reliquienprozession am 18. Oktober 1682 von Christoph Lederwasch (1651–1705) geben jedoch eine Vorstellung davon, welche Mittel Fürsterzbischof Max Gandolph für dieses Ereignis aufgewendet hat. Vgl. Lederwasch, Christoph: *Eigentliche Abbildung der Procession, so den 18. Octobris im Jahr Christi 1682, von Urhebung aber des Ertz-Stiffts Saltzburg im Ailffhundersten Jahrs-lauff: vorderist zu Ehrn und schuldigisten danckh der Allerheiligisten Dreyfaltigkheit so dan der Ubergebenedeiten Jungfrauen und Mutter Gottes Mariae, auch deren anderen H. H. Landts-Patronen gehalten worden*, [Salzburg, 1682].

[33] Die Originalpartitur befindet sich heute im Salzburg Museum (A-Sca, Hs. 751).

[34] Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 1549.

[35] Ambros, August Wilhelm; Leichtentritt, Hugo/Otto Kade (Hrsg.): *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an* [Fragment], Band 4, Leipzig: Leuckart 1878.

lag er – wohl geleitet durch die Darstellung bei Ambros/Kade/Leichtentritt – trotz großer Akribie bei seinen Quellenrecherchen und Analysen mehreren Irrtümern, sodass die Fehlzuweisung und Fehldatierung für weitere 70 Jahre festgeschrieben wurde. Noch 1969 vertrat Laurence Feininger, der die Partitur der von ihm so genannten *Missa Salisburgensis* in Originalgröße als Faksimile publizierte[36], die These, Erzbischof Paris Lodron hätte die Weihe der Peterskirche zu Rom 1625 vor Ort miterlebt und damals mit Benevoli die Vereinbarung getroffen, für Salzburg 1628 zum gleichen Anlass ähnliche polychorische Kompositionen zu schaffen.

Erst anlässlich des 1200-jährigen Jubiläums der Weihe des Virgil-Domes (774) wurde im Hinblick auf eine Schallplattenproduktion beider Kompositionen durch Harmonia Mundi (Freiburg) die kolportierte Entstehungsgeschichte der Partitur hinterfragt und Benevoli als Autor ausgeschlossen.[37] Quellenbefund und stilistische Neubewertung ergaben, dass die Abschrift gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Salzburg entstanden war, womit als Entstehungsanlass die Feierlichkeiten zum 1100-jährigen Jubiläum der Gründung des Erzstiftes Salzburg anzunehmen war und als Komponist kein anderer als Heinrich Ignaz Franz Biber in Frage kam.[38]

Die Musizierenden waren auf fünf Chori und weitere zwei als „loci“ bezeichnete Orte aufgeteilt, wodurch dem Dominnenraum und seiner Akustik beim Hören eine wichtige Rolle zukam. Das wirkte sich auf die Harmonik insofern aus, als sie denkbar einfach gehalten sein musste, um bei diesen architektonischen Gegebenheiten nicht zu verschwimmen. Typisch für die Salzburger Musikpraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist auch die Stimmführung: Selbst in einer so groß besetzten Messe wie der *Missa Salisburgensis* sind lediglich zweimal acht Vokalstimmen und von den Instrumenten nur die erste, gelegentlich auch die zweite Violine sowie die Clarini und Trombe selbstständig geführt, alle anderen Instrumente spielen *colla parte*, womit sich der eigentliche musikalische Satz auf einen engen Kern[39] reduziert. Das Werk ist Teil einer Tradition, die sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu entfalten begann und mit Bibers Kompositionen, von denen neben der *Missa Salisburgensis* eine Reihe groß besetzter Messen und Vespermusiken für die Salzburger Domkirche wie die *Missa Bruxellensis*, die *Missa Alleluia* zu 23 Stimmen und die *Vesperae à 32* erhalten geblieben sind, ihren Höhepunkt erreichte. Im Dommusikarchiv sind von Heinrich Ignaz Franz Bibers geistlichen Kompositionen relativ wenige Werke erhalten geblieben, darunter die im Druck erschienenen *Vesperae longiores ac breviores unacum Litaniis Lauretanis*[40], eine doppelchörige Josephs-Litanei[41] und das *Requiem à 15* in A.[42]

Mit der 1678 erfolgten Berufung Georg Muffats (1653–1704) in das Amt des Hoforganisten, das er bis zu seinem Weggang nach Passau 1690 ausüben sollte, bekam Heinrich Ignaz Franz Biber einen kongenialen Partner, aber auch einen Konkurrenten. Der Wettstreit dieser beiden Musiker mag dazu beigetragen haben, dass die Musik am Salzburger Hof eine Blüte erreichte, die auf dem Gebiet der geistlichen Musik ihresgleichen sucht, vor allem aber auch hochstehende Instrumentalmusik hervorbrachte. Für Muffats musikalische Weiterbildung hatte Fürsterzbischof Max Gandolph großzügig gesorgt, indem er ihm gleich nach seiner Anstellung einen Aufenthalt in Rom genehmigte, um bei Pasquini und Corelli zu studieren. Das Ergebnis dieser Studien war der *Armonico Tributo*, eine Sammlung von Sonaten für Streicher und Basso continuo (Salzburg 1682), die Muffat dem Salz-

[36] Benevoli, Horatio; Feininger, Laurence (Hrsg.): *Missa Salisburgensis*, Salzburg: Pustet 1969, (*Horatii Benevoli: Opera omnia*, 7).

[37] Hintermaier: „Missa Salisburgensis“.

[38] Zur genaueren Argumentation vgl. ebd.

[39] Hochradner, Thomas: „Das 18. Jahrhundert“, in: Horst Leuchtmann/Siegfried Mauser (Hrsg.): *Messe und Motette*, Laaber: Laaber-Verlag 1998, (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, 9), S. 189–269, hier: S. 197.

[40] A-Sd, A 173.

[41] A-Sd, A 435.

[42] A-Sd, A 181. Die Stimmen zu einer weiteren Requiemkomposition von Biber, dem Requiem in f, die sich bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ebenfalls in den Beständen des Dommusikarchivs befanden und dann für die Erstellung der Ausgabe in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* (Guido Adler, 1923) nach Wien verliehen wurden, konnten von Armin Kircher 2014 in der Bibliothek des Stiftes Herzogenburg gefunden und mit unserer Hilfe als Salzburger Material identifiziert werden. Vgl. Biber, Heinrich Ignaz Franz; Kircher, Armin (Hrsg.): *Requiem in f*, [Leinfelden-Echterdingen]: Carus [2015], (*Salzburger Kirchenmusik*). Der überwiegende Teil von Bibers geistlichen Kompositionen befindet sich in öffentlichen und klösterlichen Musiksammlungen außerhalb Salzburgs.Vgl. dazu das Werkverzeichnis in Chafe: *The Church Music of Heinrich Biber*.

burger Fürsterzbischof zum 1100-jährigen Jubiläum des Erzstiftes Salzburg im Jahre 1682 widmete. Das kirchenmusikalische Vokalschaffen Muffats lässt sich heute nur mehr in der *Missa in labore requies*, einer Messe zu 24 Stimmen, geteilt in zwei Vokal- und drei Instrumentalchöre samt Basso continuo, nachweisen. Nach dem Zeugnis seines Amtsnachfolgers in Passau, Benedikt Anton Aufschnaiter, soll er nicht mehr als drei Messen, ein Offertorium und zwei *Salve Regina* „hinterlassen" und dies „auf seinem Totenbette bedauert" haben.[43] Obwohl für diese Partitur Salzburger Papier verwendet wurde, ist die Bestimmung der Messe für Salzburg nicht gesichert. Muffat könnte sie auch für die Amtseinführung von Johann Philipp Graf Lamberg als Bischof von Passau zu Pfingsten 1690 geschrieben haben, wofür vor allem der Titel der Messe *In labore requies*, ein Zitat aus der vierten Strophe der Pfingstsequenz „Veni Sancte Spiritus", spricht.

Lediglich in der musikdramatischen Kunst konnte sich der Salzburger Hof nach Erzbischof Markus Sittikus nicht mehr mit benachbarten Fürstenhöfen messen. Mit einer bescheidenen Bühne in der Salzburger Residenz und einer großen Theaterbühne an der Benediktineruniversität war die Salzburger Theaterlandschaft stärker auf das geistliche Schauspiel ausgerichtet. Die Überlieferung musikdramatischer Werke Salzburger Hofkomponisten ist im Gegensatz zur Überlieferung geistlicher sehr spärlich. So ist aus der Feder Bibers nur das Dramma musicale *Chi la dura la vince*[44] nach einem Libretto des in den Diensten des Salzburger Erzbischofs stehenden Francesco Maria Raffaelini als handschriftliche Widmungspartitur für Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun erhalten geblieben[45]. Von Muffat dagegen ist keine musikdramatische Komposition erhalten, von seiner Oper *Plutone* lässt sich, wie von weiteren Opern Bibers, nur das Textbuch[46] nachweisen.

Max Gandolphs Nachfolger, Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun, finanzierte Muffat am Ende seiner Salzburger Karriere den Druck des *Apparatus musico-organisticus*, der 1690 bei Johann Baptist Mayr in Salzburg in einer prachtvollen und aufwendigen Ausgabe auf Kosten des Erzbischofs mit der Widmung an Kaiser Leopold I. erschien, in dessen Dienste Muffat vergeblich Aufnahme suchte. Er musste mit dem Hofkapellmeisteramt am Passauer Hof von Fürstbischof Johann Philipp Graf Lamberg vorlieb nehmen.

### Der Stilwandel vom Hoch- zum Spätbarock

Nach dem Tod Fürsterzbischofs Johann Ernst Graf Thun im April 1709 wandelte sich die Musikpflege am Salzburger Hof spürbar. Der neugewählte Salzburger Fürsterzbischof Franz Anton Fürst Harrach (reg. 1709–1727), dessen Familie aus altem böhmisch-oberösterreichischem Adel stammte, war mit dem kaiserlichen Hof, wo sein Vater Ferdinand Bonaventura Graf Harrach das hohe Amt des kaiserlichen Obersthofmeisters innehatte, spätestens seit seiner Ernennung zum Bischof von Wien durch Leopold I. 1702 aufs engste verbunden.

Mit dem Erzstift Salzburg stand er ab 1705 als Administrator Johann Ernst Thuns in Verbindung. Nach einer Stabilisierung der Finanzlage des Erzstifts unter seinem Vorgänger konnte Harrach seine Kunstpläne in Salzburg, sicherlich nach kaiserlichen Vorbildern, verwirklichen. Als Fürsterzbischof ab 1709 war ihm kein Künstler zu teuer. Er beschäftigte nicht nur die Baumeister Johann Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt, den Bildhauer Raphael Donner, die

[43] Zit. nach Hintermaier: „Es kundt im Himmel", S. 162. Die autographe Partiturniederschrift der *Missa in labore requies* kam über die Nachkommen Muffats zunächst in den Besitz Joseph Haydns und aus dessen Nachlass in die Esterházy'sche Musikaliensammlung. Heute befindet sie sich in Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest Ms. Mus. IV. 521, ediert in: Muffat, Georg; Hintermaier, Ernst (Hrsg.): *Missa in labore requies zu 24 Stimmen für zwei vokal-, drei Instrumentalchöre und Basso continuo*, Salzburg: Selke 1995, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 5; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 3).

[44] Dahms, Sibylle (Einführung): *Heinrich Franz Biber. Chi la dura la vince (Wer ausharrt, siegt). Dramma musicale in drei Akten.* Text von Francesco Maria Raffaelini (?). Faksimile der Partitur Hs 560 aus dem Besitz des Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg: Selke 2004, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben, 10).

[45] Das Manuskript gelangte 1839 als Schenkung A. Fendts an das „städt. Museum in Salzburg" (heute Salzburg Museum). Vgl. Gassner, Joseph: „Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum", in: Kurt Willvonseder (Hrsg.): *Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift 1961*, Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 1962, S. 119–365, hier: S. 140.

[46] Salzburg, Franziskanerkloster (A-Sfr) 86/10.7: LE FATALI FE- / LICITA DI / PLUTONE, / DRAMMA PER MUSICA / CONSACRATO / All'[...] GIOVANNI / ERNESTO / Arcivescovo, e Prencipe / di Salisburgho Prencipe, / [...] e Conte di / THUN, &c. &c. / Posto in Musica dal Sig. / GIORGIO MUFFAT Organista, & / Ajutante di Cammera / Di detta Altezza Reverendiss. / IN SALISBURGHO, / Appresso MELCHIOR HAAN, Stampatore.

Maler Michael Rottmayr und Martino Altomonte, sondern auch den kaiserlichen Vizekapellmeister Antonio Caldara (1670–1736), der mit Harrach in engem Kontakt stand, ohne dass er als Mitglied des Salzburger Hofstaates in Erscheinung getreten wäre. Ein zweites und letztes Mal erlebte Salzburg ein höfisches Theaterleben von internationalem Rang. Caldara ‚bediente' den Salzburger Fürsterzbischof in den Jahren 1716 bis 1727, also innerhalb von elf Jahren, mit 22 Opern und Oratorien.[47] Viele davon waren Auftrags- und Widmungswerke zu verschiedensten Anlässen, einige auch Wiederholungen von Wiener Produktionen. Zur Kirchenmusik am Salzburger Dom trug Caldara mit 14 Messen, neun Offertorien, drei *Dixit*- und zwei *Magnificat*-Vertonungen und einer Motettensammlung ebenfalls bei.[48]

Zwei Jahre nach Heinrich Ignaz Franz Bibers Tod im Mai 1704 hatte Vizekapellmeister Matthias Siegmund Biechteler (1668–1743) das Hofkapellmeisteramt übernommen. Biechteler[49] war 1687 nach Salzburg gekommen, um an der Benediktineruniversität zu studieren, und war 1688 in die Salzburger Hofkapelle eingetreten. 1703 zum Vizekapellmeister und bereits 1706 zum Kapellmeister befördert, versah er dieses Amt bis zu seinem Ableben im August 1743. Anders als bei seinem Vorgänger ist das geistlich-liturgische Werk Biechtelers in beachtlicher Fülle überliefert. In seine Wirkungszeit fiel jene maßgebliche Stil- und Besetzungsänderung, die eine substanzielle Repertoireerneuerung am Salzburger Dom nach sich zog (→ S. 132) und an der er sich mit zahlreichen Kompositionen beteiligte. Relativ wenige seiner erhaltenen Werke sind vor 1725 entstanden: drei Messen (A 25, A 26, A 1204) von 25 und eine (A 38) seiner sechs Requiemvertonungen, zwei (A 1270, A 109) von neun Vesperkompositionen und nur sieben[50] seiner 38 Offertorien.[51] Der Anteil seiner erhaltenen Kirchensonaten am Gesamtbestand wird gelegentlich überschätzt: So sind von der von Thomas Hochradner konstatierten „Hälfte aller in dieser Gattung überlieferten Werke"[52], die Karl Heinrich Biber und M. S. Biechteler geschrieben hätten und die nach dem heutigen Kenntnisstand mit 42 zu beziffern sind, lediglich neun von Biechteler. Die Gründe dafür, dass „Biechteler den Großteil seiner sakralen Musik gegen 1730 und später komponiert hat", sieht Hochradner darin, dass „entweder [...] viele der vor dieser Zeit entstandenen Abschriften verschollen [sind], oder Biechteler [...] erst unter Fürst-Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian [begann], geistliche Werke in großer Zahl zu schreiben."[53] Eine Liste, die Hofkopist Ferdinand Jakob Sebastian Samber 1713 über seine für die Hofmusikkapelle kopierten Werke anlegte[54] und in der 13 weltliche Werke lediglich drei geistlichen Werken Biechtelers gegenüberstehen, stützt eher die These, dass Biechteler in seiner frühen Phase als Hofkapellmeister mehr für den Hof als für die Kirche komponiert hat.[55]

Biechtelers umfangreiches dramatisches Werk, das vor allem in Musik-Einlagen zu „Schuldramen" am

[47] Kirkendale, Ursula: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz u. Köln: Herrmann Böhlaus Nachf. 1966, (*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, 6); Hintermaier, Ernst: „Leben und Werk Antonio Caldaras (um 1670–1736)", in: Karl Harb/Albert F. Hartinger (Hrsg.): *Antonio Caldara und Salzburg. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte des Spätbarock*, Salzburg: Gattermaier 1981, (*Jahresschrift der Salzburger Bachgesellschaft*), S. 5–8; Rainer, Werner: „Caldara und Salzburg", in: Lars E. Laubhold/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag.* Symposiumsbericht, München: Strube-Verlag 2009, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 52–79.

[48] Dass er diese Werke extra für Salzburg komponiert hätte, ist unwahrscheinlich, denn Abschriften eines Großteils dieser Werke finden sich auch im Archiv der Hofkapelle in der Wiener Nationalbibliothek.

[49] Das Folgende nach Hochradner, Thomas: *Matthias Siegmund Biechteler (∼1668–1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* 3 Teile, Dissertation, Universität Salzburg 1991, S. 89–90.

[50] A-Sd, A 110, A 91, A 1247, A 1582, A 61, A 79, A 111.

[51] Vgl. dazu auch Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, S. 153 f.

[52] Ebd., S. 266.

[53] Ebd., S. 153 f.

[54] Hochradner, Thomas: „Notizen zur hofmusikalischen Repertoiregestaltung. F. J. S. Sambers Liste der 1712/13 für die Salzburger Hofmusikkapelle erstellten Kopiatur", in: Elisabeth Th. Hilscher (Hrsg.): *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1998, (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, 34), S. 151–164.

[55] Gelegentlichen vernichtenden Urteilen über Biechtelers Stil (z. B. Rosenthal, Carl August: „Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik 1600–1730", in: *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 17 (1930), S. 77–94, 19 (1932), S. 3–32, hier: S. 31) begegnet bereits Hochradner mit dem Hinweis auf die speziellen „Raum- und akustischen Verhältnisse der Salzburger Metropolitankirche" (Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, S. 242). Bewertungen dieser Art in Bezug auf die Salzburger Kirchenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind, bevor neuere Aufführungen im Salzburger Dom stattgefunden haben geschweige denn Editionen oder Aufnahmen vorliegen, kaum aussagekräftig.

Universitätstheater besteht, ist großteils nur mit Textbüchern zu belegen. Lediglich eine Komposition hat sich in einer zeitgenössischen Kopie von der Hand des Hofkopisten Johann Jakob Rott erhalten: das Schuldrama *Libertas Romanus feliciter captiva*[56], das am 6. September 1735 am Universitätstheater aufgeführt wurde.[57] Ein Benediktinermönch aus dem Stift Kremsmünster, Frater Heinrich Pichler, der an der Salzburger Universität studierte, beschreibt in seinem Tagebuch nicht nur das Theater in Einzelheiten und den Aufwand, den man für die so genannten „Ends- und Finalkomödien“ zum Abschluss des Studienjahres betrieb, sondern auch die von ihm aufgesuchten Kirchen und deren ‚Musikangebot‘: Ein Beispiel besonderer Art stellt die Vesper am 24. Dezember 1745 dar, von der er nicht nur den liturgischen Ablauf beschreibt, sondern auch detailliert die Musizierpraxis schildert, die er vor Ort erlebte (→ S. 128). Ein Jahr später regelte Hofkapellmeister Karl Heinrich Biber die Aufteilung der Musiker auf den Emporen der Vierung der Domkirche in einem präzis abgefassten Dokument entsprechend den Festgraden (→ S. 128).

Karl Heinrich Biber (1681–1749) ist heute als Sohn des „großen“ Heinrich Ignaz Franz Biber der am wenigsten beachtete unter den bedeutenden Salzburger Musikern jener Zeit.[58] Sein kompositorisches Werk wird gemeinhin im Kontext einer am Wiener „Imperialstil“ orientierten Repertoireerneuerung am Salzburger Dom gesehen[59]; dass er mehr als sein Amtsvorgänger Biechteler mit diversen Besetzungsvarianten experimentierte und damit, wiewohl jünger als dieser, hinsichtlich der äußeren Anlage seiner Werke bisweilen deutliche Anleihen beim Monumentalstil seines Vaters nehmend, als Bindeglied „zwischen Höhepunkten“ der „großen“ Salzburger Musikgeschichte ein ganz eigenes Profil entwickelte, ist bislang noch nicht thematisiert worden.

100 sicher zuschreibbare Kompositionen Bibers sind im Dommusikarchiv, zu einem beträchtlichen Teil in autographen Stimmenhandschriften, überliefert (siehe Tab. 2.1 auf dieser Seite). Der größte Teil seiner erhaltenen Kompositionen entspricht den seit den 1720er-Jahren verfestigten Konventionen, jedoch finden sich darunter immer wieder auch einzelne Werke, die vor dem Hintergrund dieser Praxis als originell erscheinen. So finden sich ausschließlich bei ihm Violino piccolo, Viole d’amore oder Trombe marine besetzt. Auch ist er der letzte in der Sammlung vertretene Salzburger Komponist, der noch Zinken und Violettae verwendete. Ungewöhnlich ist auch die Besetzung von „Violini unisoni“, die bei Biber in sechs Werken diverser Gattungen[60] und damit öfter als im gesamten Rest des Bestandes vorkommt.[61]

| | |
|---|---|
| Messen | 19 |
| Requiem | 1 |
| Offertorien | 11 |
| Vespern + Einzelsätze | 4 + 4 |
| *Miserere* | 3 (+ 2) |
| *Regina coeli* | 9 (+ 2) |
| *Te Deum* | 3 (+ 1) |
| Litaneien | 12 |
| Responsorien | 2 |
| Sonaten | 27 (+ 2) |
| Konzerte „per la chiesa“ | 4 |
| Schuldrama | 1 |

**Tabelle 2.1:** Werke Karl Heinrich Bibers im Dommusikarchiv (zweifelhafte und nicht erhaltene Werke stehen in Klammern).

Unter Bibers 19 Messen ragen einige von ungewöhnlicher Art hervor: so eine *Missa a Dupplici Choro*[62], die offenbar noch mit der Aufführung auf den vier Vierungsemporen rechnet, sowie die 1728 komponierte *Missa S. Leopoldi*[63], die „In Contrapunto à 4 Voci“ gearbeitet und lediglich durch Orgel und Violone begleitet an ältere Modelle anschließt; sie dürfte entweder mit dem Geburtstag des Fürsterzbischofs Leopold Anton Graf Firmian am 26. Mai oder mit

[56] Boberski, Heinrich: *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Dissertation, Universität Wien, 1977, Nr. 455.

[57] Hintermaier, Ernst: „Neue Quellen zum Salzburger Benediktinerdrama aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Gerhard Ammerer (Hrsg.): *Tradition und Wandel. Beiträge zur Kirchen-, Gesellschafts- und Kulturgeschichte. Festschrift für Heinz Dopsch*, Oldenburg u. München: Verlag für Geschichte und Politik u. a. 2001, S. 321–333.

[58] Exemplarisch dafür der Artikel in *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 2, Sp. 1579, der in Unkenntnis der Dissertation Ernst Hintermaiers weit hinter deren Kenntnisstand zurückfällt.

[59] Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 242.

[60] Offertorium „Justus ut palma“ (A 150), Messe (A 131), *Miserere mei* (A 176), 2 *Regina coeli* (A 136 und A 1576), Sonate (A 791).

[61] Biechteler verwendet „Violini unisoni“ zweimal in den beiden *Regina coeli* (A 98 und A 100); zu einer Messe Eberlins (HerEb 43) haben sich zwei Stimmen „Violino unisono“ erhalten; ein weiteres anonym überliefertes *Regina coeli* (A-Sd, A 1285) dürfte von Biechteler oder Biber stammen.

[62] A-Sd, A 114.

[63] A-Sd, A 125.

dem Leopoldstag am 15. November in Zusammenhang stehen.[64] Sieben der Messen sind explizit als *Missae brevis* bezeichnet, für die auf den Titeln Aufführungsdauern zwischen acht und 17 Minuten vermerkt sind; mindestens zwei weitere dürften mit den angegebenen 15 bzw. 16 Minuten ebenfalls in diese Kategorie fallen.

Neben drei Vertonungen des Psalms *Miserere mei*, die in der Sammlung als Werke Bibers überliefert sind, lässt sich eine vierte[65] mit guten Gründen ebenfalls Biber zuweisen. Von einer weiteren Vertonung hat sich nur der Umschlagtitel erhalten, der eine ungewöhnliche doppelchörige Anlage verrät, bei der einem von Violinen und Orgel begleiteten Vokalchor ein instrumentaler „Tiefchor" aus Violoncelli, Fagotten und Violonen gegenüberstand.[66] Der Verlust dieses Werkes lässt befürchten, dass eventuelle Überlieferungslücken gerade im Bereich unkonventioneller Kompositionen auftreten.

Ähnlich unkonventionell ist ein *Regina coeli*[67], das solistische und chorische Vokalstimmen ausschließlich in Basslage vorsieht. Dem stehen andere Vertonungen des Textes gegenüber, bei denen ein Sopran[68]- oder Tenorsolo[69] mit virtuosen Trompeten- und Violoncellosoli sowie fallweise mit unisono geführten Violinen begleitet werden. Ein weiteres *Regina coeli*[70] kombiniert die gewöhnlichen Solo- und Chorvokalstimmen mit späten Formen vollständiger vierstimmiger Instrumentalchöre (→ S. 152 u. 169). Neun Vertonungen der Antiphon stammen zweifelsfrei aus Bibers Feder, bei zwei weiteren ist die Autorschaft unsicher.[71]

Karl Heinrich Bibers opulentestes Werk ist ein in 61 autographen Einzelstimmen überliefertes *Te Deum*[72], das vermutlich wie die schon genannte *Missa a Dupplici Choro* ebenfalls für die Aufführung auf den Vierungsemporen des Doms[73] bestimmt war und darüber hinaus zwei (vermutlich im Presbyterium platzierte) Ripien-Chöre verlangt (→ S. 158). Dagegen existiert auch ein *Te Deum* „à 4 Voci da Capella"[74], bei dem einem Chor ein kleines Begleitensemble bestehend aus Violinen, Basso continuo und Posaunentrio an die Seite gestellt ist.

Unkonventionell ist die Sakramentslitanei in d-Moll „à 5. Voci / 2. Viole d'Amor: / e una Principale. / Organo con Violoncello / obligato / 2 Violoni"[75] – das einzige in der Sammlung erhaltene Werk, in dem die Viola d'amore Verwendung findet (→ S. 154). Der Großteil von Bibers Litaneien ist opulent besetzt, die Hälfte der Werke ist fünfstimmig (mit zwei Sopranen) angelegt, eines doppelchörig.

Herausragend ist Bibers Beitrag zur Gattung der Kirchensonate, die als „Epistelsonate" bis um 1780 am Salzburger Dom gepflegt wurde.[76] Mit über 30 Werken (inklusive vier Concerti per la chiesa) verfasste er etwa 1/3 des heute erhaltenen Gesamtbestandes. Ihre vielfältigen Erscheinungsweisen reichen von der einfachen *Sonata â 3*, die bei Biber den häufigsten Typus darstellt[77], über vier-[78] und fünfstimmige[79]

[64] Beide Tage liegen weder in der Vorfasten- noch in der Fastenzeit, deshalb ist ihre Konzeption „in Contrapunto" einigermaßen rätselhaft.

[65] A-Sd, A 1449.

[66] A-Sd, A 1605: „Ex Gb mol. / Miserere in Contrapunto. / â 2 Chori. / In Choro 1mo. / 4 Voci, mà ben- / Radopiati. / con / Organo e 2 violini. / In Choro 2do / 4 Violoncelli. / 3. Fagotti. / 3. violoni / con / Organo. / da / Carlo Hen: di Bibern / Vice Maestro di Capella / A[nn]$^{o}$ 1729 / Partes 25."

[67] A-Sd, A 139.

[68] A-Sd, A 1576.

[69] A-Sd, A 142.

[70] A-Sd, A 165.

[71] A-Sd, A 137 ist (ohne rekonstruierbare Grundlage) auf einem Umschlagtitel des 19. Jahrhunderts Biber zugeschrieben. A 1285, eine um 1730 anzusetzende Abschrift Johann Jakob Rotts, zeigt mit der Besetzung unisono geführter Violinen und einer Violoncellostimme, die zugleich als Direktionsstimme dient, Merkmale, die auf Biber als Autor deuten.

[72] A-Sd, A 133.

[73] Als alternativer Aufführungsort ist die Universitätskirche nicht auszuschließen, zu deren Einweihung nachweislich sowohl ein *Te Deum* Bibers als auch eine vierchörige Messe Biechtelers erklangen (→ S. 134).

[74] A-Sd, A 1577.

[75] A-Sd, A 1573.

[76] Vgl. Hochradner, Thomas: „Zur Ausprägung der Kirchensonate in Salzburg", in: Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Ignaz Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongreßbericht*, Salzburg: Selke 1997, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 6), S. 84–112, sowie DeFeo, Adriana/Thomas Hochradner: „Giuseppe Francesco Lolli. Prügelknabe und Wegbereiter?" in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 201–221, hier: bes. S. 206–215.

[77] Im Allgemeinen besetzt mit 2 Violinen und Basso continuo (A 792, A 801, A 802, A 803, A 804, A 805, A 806, A 807, A 808, A 809, A 810, A 811, A 812, A 813, A 814, A 815, A 860); ein Einzelfall ist die Sonate für Clarinsolo, Violini unisoni und Basso continuo (A 791).

[78] Dabei kann der Streichersatz durch Hinzufügung eines Soloinstrumentes (A 788: Violine; A 789 u. 790: Clarino) erweitert oder zu einem vierstimmigen Ensemble aufgefüllt sein (A 787: vl piccolo, vl, vla, bc; A 826: vl 1, vl 2, vla, bc).

[79] Soloinstrument und vierstimmiger Streichersatz (A 795, A 796) oder Oboenpaar mit Kirchentrio (A 785, A 786).

Modelle bis zu sechs- bis neun- oder gar elfstimmigen Varianten.[80]

Schließlich konnte Biber, der lange ausschließlich als Komponist kirchlicher Musik galt[81], auch als Autor der Musik zu Johann Paul Karl Bischoffskys am 15. April 1735 auf dem Universitätstheater aufgeführtem Schuldrama *Constantia Clodoaldi coronata*[82] nachgewiesen werden.[83]

Fürsterzbischof Franz Antons Nachfolger, Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmian (reg. 1727–1744), regierte das Fürstentum Salzburg in einer Zeit, in der sich die europäische Musik im Umbruch befand. Firmians Name blieb allerdings nicht so sehr wegen der Förderung von Kunst und Wissenschaft in Erinnerung als vielmehr wegen seiner bis heute nachwirkenden politischen Fehlentscheidungen: Auf Anraten seines Hofkanzlers forderte er im Oktober 1731 alle Salzburger, die sich zum protestantischen Glauben bekannten, auf, binnen dreier Monate das Land zu verlassen. Damit war er einer der letzten geistlichen Reichsfürsten, die sich auf das im Augsburger Religionsfrieden und im Westfälischen Frieden niedergelegte Rechtsprinzip „cuius regio, eius religio“ beriefen.

Seine besondere Förderung der Salzburger Benediktineruniversität und seine Parteinahme für die sich an der Salzburger Universität anbahnende Aufklärung müssen daher wohl im Kontext gegenreformatorischen Eifers gesehen werden. Der unter Firmians Schirmherrschaft sich immer mehr verbessernde Ruf der hundert Jahre zuvor gegründeten Salzburger Benediktineruniversität zog über die zahlreichen konföderierten Klöster im süddeutsch-österreichischen Raum und deren Schulen viele Studenten an, die über eine profunde humanistische Bildung verfügten, in der der Musik ein großer Stellenwert beigemessen wurde.

Auch zwei schwäbische Studenten führte aus diesen Gründen der Weg an die Salzburger Universität: Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Sohn eines Oberamtsmannes in Jettingen, inskribierte im Dezember 1721 Jura. Nahezu eine Generation später schrieb sich Leopold Mozart (1719–1787), Sohn eines Buchbinders in Augsburg, im November 1737 für Philosophie und Jura ein. Beide schlossen ihr Universitätsstudium nicht ab: Leopold Mozart wurde von der Universität sogar verwiesen und schlug, wie Jahre zuvor Eberlin, die Laufbahn eines Musikers ein – Eberlin die des Hoforganisten (1726) und Hofkapellmeisters (1749), Mozart die des Hofviolinisten (1743/46) und Vizehofkapellmeisters (1763).

Über das bei Hof und in der Domkirche geführte Salzburger Musikleben um die Mitte des 18. Jahrhunderts war schon seinerzeit die Leserschaft von Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* umfassend informiert.[84] Man geht davon aus, dass die anonym abgedruckte *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757*[85] von Leopold Mozart verfasst wurde[86], der damit ein lebendiges Bild von Personal und Organisation der Hof- und Dommusik mit ihren zwei Kapellmeistern, drei Hofkomponisten, 27 Instrumentalisten, 35 Hof- und Domchorsängern[87], drei Kalkanten sowie einem zwölfköpfigen Hoftrompeter- und Paukercorps gab: „Dass sich also die Zahl aller derer, die zur Musik gehören, oder auch wegen der Musik vom Hofe besoldet sind, auf 99 [recte 100] Personen beläuft.“[88]

An der großen Bedeutung, die der Autor innerhalb dieses Ensembles dem Kapellmeister Eberlin beimisst, besteht keinerlei Zweifel: „wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meisters in der Setzkunst verdienet, so ist es gewiß dieser Mann“[89].

Johann Ernst Eberlins Karriere, die ihn vom vierten (1726) über den ersten Hoforganisten (1742) mit Hindernissen (→ S. 347) bis zum Hofkapellmeister

[80] Ab sieben Stimmen aufwärts ist ein kompletter vierstimmiger Trompeterchor beteiligt, der fallweise durch ein Clarin- bzw. Clarin- und Violinsolo ergänzt oder für die Variante „à 11“ (A 783) zum Doppelchor ausgebaut wird.

[81] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 31.

[82] Boberski: *Das Theater der Benediktiner*, Nr. 452.

[83] Hintermaier: „Neue Quellen zum Salzburger Benediktinerdrama“.

[84] Marpurg war Musikkritiker, -theoretiker und -historiker und vertrat Ideen der Aufklärung. Leopold Mozarts Kontakt zu ihm zeigt, dass Mozart diesen Ideen begeistert gegenüberstand. 1755 wurde Leopold Mozart von Lorenz Mizler zur Aufnahme in die berühmte Leipziger „Societät der musikalischen Wissenschaften“ vorgeschlagen.

[85] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“.

[86] Vor allem dass in dem Text abweichend vom sonstigen Schema der Darstellung von „des Hrn. Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen“ (ebd., S. 185) ausführliche Kunde gegeben wird, spricht für die Autorschaft Mozarts.

[87] Zu diesen kommen in der Domliturgie 15 Kapellknaben und drei Posaunisten dazu.

[88] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 198.

[89] Ebd., S. 183.

(1749) führen sollte, war bei seiner Anstellung kaum abzusehen. Eberlins Dienstantritt als vierter Hoforganist fiel mit dem Beginn jener bereits wiederholt erwähnten Repertoireerneuerung zusammen, die einerseits im Zusammenhang mit dem Stilumbruch, der sich allgemein in den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts manifestierte, andererseits mit Blick auf den Beginn der Regentschaft des Fürsterzbischofs Leopold Anton Eleutherius von Firmian zu betrachten ist. Johann Ernst Eberlins erste datiert erhaltene sakrale Kompositionen sind gegen Ende der 20er-Jahre nachzuweisen.[90]

In der Folge ließ er, was die Zahl der Werke betrifft, die er für den Salzburger Dom komponierte, alle Salzburger Komponisten des 18. Jahrhunderts, insbesondere die gleichzeitig mit ihm am Aufbau des Repertoires wirkenden Matthias Siegmund Biechteler und Karl Heinrich Biber, aber auch den später tätigen Michael Haydn, weit hinter sich: Im Dommusikarchiv sind ca. 250 überliefert, darunter acht seiner zehn Requiemkompositionen[91], 48 Messen, 31 Litaneien, 77 Offertorien, acht Vertonungen der Vesper für hohe Feiertage mit je vier Psalmen, 20 des *Dixit Dominus* und *Magnificat*, fünf *Regina coeli*, Responsorien für Fronleichnam und die Karwoche und zahlreiche andere Werke. Daneben schrieb er ab 1742 um die 60 Schuldramen für das Benediktinertheater, mindestens zwölf Oratorien[92], Opern für das Hoftheater (*Demofoonte* [1759], *Demetrio* [1760] und *Ipermestra* [1761], alle nach Metastasio), komische Intermezzi (*Das misslungene Doktorat*, *Trinkgern*) und zahlreiche weitere Werke, die leider heute mit den weltlichen Musikalien des Salzburger Hofes zum größten Teil verloren sind.

Eberlins Kirchenkompositionen umfassen stilistisch wie auch formal die verschiedensten Bereiche: vom *stile antico*[93] zum konzertierenden Stil unter Mitwirkung der Instrumente und von einsätzigen Werken zu mehrsätzigen Kantatenformen. Der größere Teil der Kompositionen für den Salzburger Dom ist dem damals modernen, konzertierenden Stil zuzuordnen: Herbort listet beispielsweise 51 Messen auf, von denen 40 gegenwärtig in der Reihe A des Dommusikarchivs vertreten sind. Die Vesperkompositionen Eberlins sind alle in diesem Stil vertont[94], ebenso die Litaneivertonungen. Unter den Propriumskompositionen sind vor allem zahlreiche Offertorien mit nicht liturgischen, also im 18. Jahrhundert neu gedichteten Texten im moderneren Stil. Für die Vorfasten- und Fasten- sowie für die Adventzeit existieren Zyklen[95], die selbstverständlich in jenem *Kirchenstyl* komponiert sind, der für diese Jahreszeiten angebracht war, die aber gleichwohl im Salzburger Dom nicht *a capella* gesungen wurden, sondern unter Mitwirkung einer Bassocontinuo-Gruppe und *colla parte* gespielter Violinen[96] zur Aufführung kamen.

Johann Ernst Eberlin bestimmte die Musik in Salzburg für einige Jahrzehnte maßgeblich und übte großen Einfluss auf die nachfolgende Generation von Musikern aus. Unter seinen zahlreichen Kompositions- und Orgel-Schülern waren neben seinen Schwiegersöhnen Anton Cajetan Adlgasser und Joseph Nikolaus Meissner der Tenor Franz Anton Spitzeder, der späte-

[90] „Audite surdi“ (1729), „Benedicta es virgo“ (1729), vgl. Neumayr, Eva: *Die Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins (1702–1762). Studien zu Quellen, Entwicklung, Komposition und Aufführungspraxis und Alphabetisches Verzeichnis*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 2007, (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 248), S. 48, Messe Nr. V (1728), vgl. Herbort, Heinz Joseph: *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Dissertation, Universität Münster 1961.

[91] Ein zunächst verschollenes Requiem in d-Moll konnte im Musikalienarchiv des Salzburg Museums aufgefunden werden (Hs. 86, → S. 336), ein weiteres ist im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter in einer späteren Abschrift erhalten, Neumayr, Eva: „Das Vokabular der Requiemvertonungen Johann Ernst Eberlins (1702–1762)“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 2013 (2014), S. 89–109.

[92] Haas, Robert: „Eberlins Schuldramen und Oratorien“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 8 (1921), S. 9–44.

[93] Hier ist dieser äußerst ambivalente Begriff als Gegensatz zum Begriff des konzertierenden Stils verwendet. Herbort (Herbort: *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, S. 174–179) nennt ihn *in contrapunto*. Weitere Überlegungen zu diesem Stil in Fellerer, Karl Gustav: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg: Filser 1929, passim, und Wolff, Christoph: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden: Steiner 1968, (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 6), passim.

[94] Die Alternative dazu wäre ein „psallierender“ Vortrag der Psalmen.

[95] Einer davon ist im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter (A-Ssp), Ebe 35.1, im Autograph überliefert. Vgl. die Ausgabe Eberlin, Johann Ernst; Neumayr, Eva (Hrsg.): *Motetten für die Vorfasten- und Fastenzeit: Proprien für die Sonntage Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima, den Aschermittwoch, den Passions- und den Palmsonntag*, München: Strube-Verlag 2013, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 21), einen weiteren Zyklus für die Adventzeit kompilierte Sigismund Keller in der Sammlung des *Dommusikverein und Mozarteums* unter der Signatur „Kirch.Mus. 800“.

[96] Neumayr: *Die Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins*, S. 113–176.

re Halleiner Organist Anton Jetzt, die Chorregenten der Benediktinerabtei Kremsmünster Georg Pasterwiz und Placidus Fixlmillner, Placidus Christadler und Nikolaus Maichelbeck aus der Benediktinerabtei Ottobeuren und der Chorregent von Altötting, Johann Georg Rainprechter[97] († 1800). Auch Leopold Mozart könnte durchaus Kompositionsschüler Eberlins gewesen sein. Aus der Benediktinerabtei Weingarten kommen vor allem P. Meingosus Rottach (1711–1760), Johann Baptist Barmann (1709–1788) und P. Christoph Vogel (1722–1767) als seine Schüler in Betracht. Alle diese Schüler dürften zur Verbreitung seines Werkes in süddeutschen und österreichischen Klöstern und Pfarrkirchen entscheidend beigetragen haben. Auch Eberlins älteste Tochter Maria Caecilia Barbara Eberlin (1728–1766), die 1751 den Hofbassisten Joseph Nikolaus Meissner heiratete, ist als Komponistin nachgewiesen[98] und wurde sicherlich von ihrem Vater ausgebildet.[99]

Leopold Mozarts Urteile über seine Berufskollegen fielen oft kritisch aus, doch selbst bei ihm schimmert Bewunderung durch, wenn er die kompositorischen Fähigkeiten seines Landsmanns beschreibt:

> „Er hat die Töne ganz in seiner Gewalt; und setzet mit solcher Behendigkeit, daß es macher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründliche Setzer diese oder jene beträchtliche Composition zu Stande gebracht hat.“[100]

Einige Jahre später sollte Vater Mozart für seinen Sohn jenes heute in der British Library verwahrte Heft mit dem Titel *Kirchenmusiken verschiedener Meister*[101] anlegen, in das er, neben drei Werken von Johann Michael Haydn, nicht weniger als 16 Werke bzw. Werkausschnitte Johann Ernst Eberlins aufnahm, die seinen Sohn mit dem Kirchenstil bekanntmachen sollten. Das Ergebnis dieser Beschäftigung waren nicht nur Werke wie das „Misericordias Domini“ KV 222, in dem Wolfgang Amadé Mozart das Thema von Eberlins Offertorium „Benedixisti“ neu verarbeitete, sondern eine Vertrautheit mit dem „kirchen stil“, den er sich „von Jugend auf [...] ganz eigen gemacht habe“[102], wie Wolfgang Amadé Mozart 1790 in einem Gesuchentwurf an Erzherzog Franz von Österreich, den ältesten Sohn Kaiser Leopolds II. und späteren Kaiser Franz II./I., betont. Noch im Jänner 1783 bittet er seinen Vater, ihm für die Zusammenkünfte bei Baron van Swieten die „auf kleinem Papier blau eingebundene Kontrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn“[103] zu schicken, und bezeugt am 20. April 1782 „allen Respect für seinen [Eberlins] 4stimmigen Satze“, auch wenn die Einschätzung der Fugen Eberlins nicht mehr allzu schmeichelhaft ausfällt.[104] Gerade Eberlins *IX Toccaten und Fugen* sind es jedoch, durch deren wahrscheinlich von Leopold Mozart vermittelten Druck bei Lotter in Augsburg Eberlin überregionale Bekanntheit erlangte, weil sie sich noch nach 1800 durch zahlreiche Neudrucke, Bearbeitungen und Aufnahmen in Sammlungen[105] verbreiteten.

Mit Eberlins Tod im Juni 1762 endete die Reihe der ‚deutschen‘ Kapellmeister am Salzburger Hof. Mit dem 62-jährigen Giuseppe Lolli wurde ein Nachfolger im Amt des Hofkapellmeisters dekretiert, der zu dieser Zeit schon 40 Jahre als Musiker in den Diensten der Salzburger Erzbischöfe gestanden und davon 20 Jahre als Vizekapellmeister gewirkt hatte, in der kompositorischen Kompetenz und Produktivität aber einem Johann Ernst Eberlin (und wohl nicht nur diesem) deutlich unterlegen war, wie Leopold Mozarts auffällig nichtssagendes Urteil suggeriert:

> „Vicekapellmeister.
>
> Herr Joseph Lolli aus Bologna in Italien, war vorher Tenorist. Er hat ausser einigen Oratorien, für die Kammer fast nichts, für

[97] Sein Sohn Johann Nepomuk Rainprechter (1752–1812) war ab 1773 Regens chori der Erzabtei St. Peter.

[98] Bayerische Staatsbibliothek, München (D-Mbs), Mus.ms. 1336, Mus.ms. 1337, Mus.ms. 1338, Mus.ms. 1339.

[99] Neumayr, Eva: [Art.:] „Maria Caecilia Eberlin“, in: Beatrix Borchard (Hrsg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. ⟨URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Maria_Caecilia_Eberlin⟩ – Zugriff am 13.01.2015.

[100] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 183.

[101] British Library, London (GB-Lbl), Musiksammlung, Add MS 41633.

[102] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 107.

[103] Ebd., Bd. 3, S. 248.

[104] Ebd., Bd. 3, S. 203.

[105] Schneider-Cuvay, Maria Michaela: *Die Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins*. 2 Bde. Dissertation, Universität Salzburg 1975, S. 33–34.

> die Kirche aber etliche Messen und Vesperpsalmen gemacht.“[106]

Mozarts lapidare Notiz sowie der Bericht P. Otto Gutrathers OSB über die für Lolli höchst unrühmlichen Vorgänge bei der 1743 erfolgten Nachbesetzung der Vizekapellmeisterstelle[107], die er dann bis zu Eberlins Tod innehatte, haben das Bild Lollis in der Nachwelt nachhaltig zu seinen Ungunsten geprägt. Sein Ruf als Mensch und Musiker gilt heute als „ruiniert“ und wurde erst jüngst einer differenzierenden Revision unterzogen.[108]

Während eine auf der eingehenden Auseinandersetzung mit Lollis Werk fußende Beurteilung seines kompositorischen Vermögens noch weitgehend aussteht, wird zumindest für das vergleichsweise geringe Schaffen Lollis neuerdings als Erklärung ins Treffen geführt, dass bereits durch Lollis Vorgänger Eberlin das Repertoire am Dom umfassend aufgebaut worden war und daher kein „dringlicher Bedarf nach neuen Kompositionen“ bestanden habe.[109] Mit Blick auf die Gattung der Kirchensonate, bei der sich im Schaffen Lollis ein Übergang von älteren mehrsätzigen Formen zur zukunftsweisenden Einsätzigkeit abzeichnet, wird Lolli die Rolle eines die historische Entwicklung vorantreibenden Bindegliedes zwischen den Jahrhunderthälften attestiert: „Gerade Lolli hat die Gattung der Kirchensonate formal gestrafft und war derjenige, der die Brücke schlug hin zur einsätzigen Kirchensonate, wie sie dann bei Wolfgang Amadé Mozart zur Regel wurde.“[110]

Zu diesem Befund, der eine nähere Auseinandersetzung Lollis mit der Gattung impliziert, fügt sich die Beobachtung, dass die Mehrzahl der im Dommusikarchiv unter dem Titel *Sinfonia* (o. ä.) überlieferten Werke, die augenscheinlich als Kirchensonaten Verwendung fanden, sofern sie nicht von Lolli selbst stammen, durch Aufführungsvermerke oder andere Anmerkungen Lollis in irgendeiner Weise mit diesem in Verbindung zu bringen sind.[111] Bis auf eine anonyme Komposition und eine Sinfonia des Hofkomponisten Ferdinand Seidel (→ S. 366) sind all diese Werke nicht-salzburgischer Provenienz und deuten damit auf eine stilistische Umorientierung bei den im Dom als Epistelsonate gebrauchten Werken.

Für die Sinfonie Seidels[112], die ursprünglich wohl als weltliches Werk intendiert war[113], lässt sich anhand der Eingriffe Lollis ersehen, wie ein weltliches Kammermusikstück für die Verwendung im Dom adaptiert wurde. Ähnliches scheint bei mehreren Sonaten[114] von Antonio Brioschi (→ S. 344) geschehen zu sein, bei denen Adaptionen italienischer Handschriften an die Verhältnisse im Dom zu beobachten sind[115], während andere Sinfonien desselben Autors[116] von Haus aus in Salzburger Abschriften vorliegen, die sich aber zum Teil durch Querformat und nicht näher bezeichnete Bassstimmen als aus anderen Aufführungskontexten herstammend zu erkennen geben.

Bei zwei Sonaten, die einem Autor namens „Priuli“ bzw. „Prioli“ (Giuseppe Priuli?) zugeschrieben sind (A 1404, A 1405), liegt möglicherweise der Fall vor,

[106] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 184.

[107] Laut dem Bericht in Gutrathers *Annotationes rerum gestorum* war Eberlin bereits als Vizekapellmeister dekretiert. „Da ergriff sein Gegenspieler, Herr Lolli (an Musikerfahrung ihm aber bei weitem unterlegen) ein letztes Mittel, warf sich dem Fürsten zu Füßen und versprach für den Fall, daß er das Amt übernehmen dürfe, ohne Gehalt zu dienen, und so erhielt er vom Fürsten, der überhaupt bestrebt war, die Ausgaben auf jede Weise einzuschränken, die Zustimmung zum Nachteil des andern und unter dem Murren fast des ganzen Hofes und anderer.“ Übersetzung zit. nach Pellegrini-Rainer, Doris/Werner Rainer: „Giuseppe Lolli (1701–1778). Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 106 (1966), S. 281–291, hier: S. 285.

[108] DeFeo/Hochradner: „Giuseppe Francesco Lolli“, bes. S. 215–219.

[109] Ebd., S. 204.

[110] Ebd., S. 215 mit Verweis auf Hochradner, Thomas: „‚B-Komponist‘ oder: Wie wird man ‚Kleinmeister‘?“ in: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.): *Bruckner-Symposion „Der Künstler und seine Welt“*. Brucknerhaus, Linz, 25.–27. September 2008. Bericht, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2010, S. 115–129, hier: S. 116–120.

[111] A-Sd, A 816, A 817, A 821, A 853, A 854, A 1389, A 1396, A 1399, A 1403, A 1404, A 1405.

[112] A-Sd, A 821.

[113] Vgl. [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 186: „Hr. Ferdinand Seidl aus Falkenberg in Schlesien. Violinist. Componirt nur für die Kammer. Hat sehr viele Synfonien gemacht, auch Concerten und Solos für die Violin [...].“

[114] A-Sd, A 1399, A 1403.

[115] Bei A 1403 durch Hinzufügung von Duplierstimmen der Violinen, zwei ergänzte Clarini ad libitum sowie Stimmen für die typische Bassgruppe bestehend aus Orgel, Fagott und Violone (alles von Lollis Hand). Bei A 1399 erfolgten (durch Lolli und Rott) im Wesentlichen die gleichen Materialergänzungen (ohne Trompetenstimmen); drei neu geschriebene Bassstimmen sind für Violoncello, Fagott und „Basso“ bestimmt, die ursprüngliche Generalbassstimme offenbar für die Orgel vorgesehen. Rotts Ergänzungen erfolgten wie im Dom üblich im Hochformat statt des italienischen Querformats.

[116] A-Sd, A 1377, A 1389, A 1396.

dass eine ursprünglich dreisätzige Sinfonie von Lolli durch Teilung der Sätze als zwei Kirchensonaten adaptiert wurde.[117] Derlei Adaptionen scheinen Lollis besonderes Engagement für die Kirchensonate, das sich schon an der vergleichsweise hohen Zahl seiner Kompositionen für diese Gattung ablesen lässt, auch im Bereich der Organisation der Hofkapelle zu bestätigen. Die fernere Beurteilung des Musikers anhand seines kompositorischen Werkes steht indes noch aus.

Etwa zeitgleich mit Lollis Ernennung zum Hofkapellmeister trat im Sommer 1763 der erst 26-jährige Michael Haydn als zweiter Konzertmeister in fürsterzbischöfliche Dienste und vervollständigte fortan ein Musikerensemble, in dem man auch in den unteren Rängen um möglichst hohes Niveau bemüht war und dieses durch vorausschauende Personalpolitik weitgehend aus den eigenen Reihen zu sichern verstand. Die Auswahl des Hofkapellmeisters, des Vizekapellmeisters, der Konzertmeister und Vokalsolisten traf der Erzbischof wohl selbst. Seit dem Tod von Andreas Graf Dietrichstein 1753 war dies Sigismund Christoph Graf Schrattenbach (1698–1771), ein den Künsten sehr aufgeschlossener Landesherr. Er genehmigte einigen seiner Hofmusiker, darunter der Familie Mozart, Bildungs- und Konzertreisen und ließ, vielleicht weil er Kastratenstimmen weniger schätzte, zum ersten Mal Frauen in Italien zu Hofsängerinnen ausbilden. Während eine Reise zu Ausbildungszwecken nach Italien für Maria Franziska Eberlin (1735–1766) fraglich ist[118], sind für Maria Elisabeth Sabina Meissner (1731–1809) 1758 und 1759 Zahlungen bezüglich einer Reise nachzuweisen[119]. Drei junge Mädchen wurden jedoch auch aus Salzburg, wie es im 18. Jahrhundert an europäischen Fürstenhöfen nicht unüblich war, an eines der venezianischen Mädchenkonservatorien geschickt. Maria Magdalena Lipp (1745–1827), die spätere Frau Johann Michael Haydns, Maria Anna Braunhofer (1748–1819) und Maria Anna Fesemayr (1743–1782), später die Frau Anton Cajetan Adlgassers, verbrachten zwischen 1761 und 1764 zwischen zwei und vier Jahren am *Ospedale della Pietà* in Venedig und wurden danach in Salzburg als Hofsängerinnen angestellt. Sie waren in Opern, Oratorienaufführungen und bei Konzerten tätig – am Salzburger Dom hingegen dürften sie nie gesungen haben. Dass in anderen Salzburger Kirchen gelegentlich Frauen sangen, ist mehrfach belegt.[120] Auch Wolfgang Amadé Mozart komponierte ein *Regina coeli* KV 108 oder KV 127 ursprünglich für Maria Magdalena Haydn (geb. Lipp).[121] In der Metropolitankirche sind Frauenstimmen in der Liturgie erst für das Jahr 1847 belegt(→ S. 23).

Anton Cajetan Adlgasser, der aus der näheren Umgebung von Salzburg stammte und vom Kapellknaben zum Hoforganisten aufstieg, ist ein typisches Beispiel dafür, wie sich die Hofmusik ihren Nachwuchs aus eigener Vorsorge sicherte: Adlgasser besuchte das Kapellhaus, an dem zu seiner Zeit u. a. Johann Ernst Eberlin als Lehrer tätig war[122], und das dem Universitätsstudium vorausgehende Gymnasium. Als Schüler Eberlins hatte er das Glück, nach dessen Aufstieg zum

[117] Die völlig gleichartige Materialbeschaffenheit dieser beiden von Lolli ausgeschriebenen Stimmensätze ist offensichtlich. Beide Konvolute verwenden aber jeweils eine Stimme Violine II als Umschlagtitel (A 1404: *Violino 2d:o / Sinfonia di Priuli*, A 1405: *Violino 2d.o / Prioli*), sodass von deren separater Nutzung ausgegangen werden muss. Gleichwohl ergäben beide Materialien zusammen die äußerst schlüssige Satzfolge *Allegro* (G-Dur) – *Andante* (e-Moll) – *Allegro assai* (G-Dur), die zudem jener der einzigen weiteren in RISM dokumentierten Sinfonie (*Sinfonia a Quattro / Con Violoncello Obbli:to / Del / Sig:r Giusepe Priuli detto Romanino*: *Allegro* (F-Dur) – *Andante* (C-Dur) – *Allegro* (F-Dur), I-Vlevi, CF.C.165 <https://opac.rism.info/search?id=850011977>(Zugriff am 13.01.2015)) des mutmaßlichen Autors entspricht.

[118] Vgl. das Tagebuch des P. Beda Hübner vom 14. November 1766: „da sie noch ledigen Standes ware, hat sie der Erzbischoff á la pietà genannt, in das Welschland hinein geschicket, um aldorten in dem singen zu perfectioniren“ (Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 81 f.). An dieser Darstellung Hübners bestehen jedoch Zweifel, weil Maria Franziska Eberlin, wie auch Maria Elisabeth Sabina Meissner, in den Dokumenten der venezianischen Ospedali nicht nachzuweisen ist und es bei ihr auch keine Hinweise auf erfolgte Zahlungen des Erzbischofs gibt. Vgl. Gillio, Pier Giuseppe: *L' attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento, Quadro Storico e Materiali Documentari* (mit CD-Rom: Materiali Documentari, hrsg. v. Alessandra Bonomo), Firenze: Olschki 2006.

[119] Martin, Franz: „Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ [Teil 2], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 78 (1938), S. 89–136, hier: S. 133.

[120] Neumayr, Eva: „‚...in das Welschland hinein geschicket, um aldorten in dem Singen zu perfectioniren...‘ – Salzburger Hofsängerinnen in Venedig“, in: Gerhard Ammerer/Ingonda Hannesschläger/Thomas Hochradner (Hrsg.): *Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers*, Wien: Hollitzer 2015, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte*, 3), S. 223–239.

[121] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 337.

[122] Das Datum des Eintritts Adlgassers ins Kapellhaus ist unbekannt, er verließ es im Juli 1748 (Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 4). Im gleichen Jahr endete auch Eberlins dortige Unterrichtstätigkeit, die er seit 1742 ausgeübt hatte (ebd., S. 79).

Hofkapellmeister dessen Stelle als erster Hoforganist übernehmen zu können und überdies dessen zweitgeborene Tochter Maria Josepha Katharina zu heiraten. Als Klavierlehrer am Kapellhaus trat er die Nachfolge von Georg Joseph Paris an[123] und setzte damit auch die Tradition der am Kapellhaus gelehrten Musiktheorie fort, die mit Georg Muffat höchstes Niveau erreichte und über Eberlin bis hin zu Johann Michael Haydn eine ausgezeichnete musikalische Grundausbildung garantierte.

Adlgassers persönliches Wirken blieb auf Salzburg beschränkt, abgesehen von einer einjährigen Italienreise (1764/65), die ihn – akkurat zu jener Zeit, in der sich auch die Familie Mozart auf ihrer großen Europareise befand – u. a. nach Padua, Trient, Mantua, Verona, Mailand, Lodi, Parma, Bologna, Rom und wieder zurück nach Venedig führte.[124] Sein kompositorisches Schaffen, das in Österreich und vor allem in süddeutschen Klöstern Verbreitung fand, umfasst geistliche und dramatische Musik ebenso wie Instrumentalmusik.[125] Sein für den Salzburger Dom komponiertes kirchenmusikalisches Werk ist im Vergleich zu dem seines Schwiegervaters Johannn Ernst Eberlin klein: Nicht mehr als zehn Litaneien, drei Messen und drei Requiemkompositionen und einige kleinere Werke sind in der Reihe A des Dommusikarchivs überliefert. Für die Qualität dieser Werke spricht jedoch einerseits Leopold Mozarts Urteil, Adlgasser setze „sehr angenehm“, wenngleich „er noch gar zu merklich an der Nachahmung anderer, sonderlich seines Lehrmeisters“ hänge[126], als auch, dass einige Werke noch im 19. Jahrhundert regelmäßig aufgeführt wurden. So berichtet Pillwein im Jahr 1821 über regelmäßige Aufführungen einer Sakramentslitanei von Anton Cajetan Adlgasser:

> „Bey dem großen Stundgebeth, welches jährlich im Dom zu Salzburg vom Palmsonntag bis zum Charmittwoch abgehalten wird, hört man gewöhnlich einmahl des Abends eine schöne Lytanei von diesem Tonkünstler [Adlgasser].“[127]

Adlgasser verließ seine Wirkungsstätten, die er ab dem Jahre 1750 als Hoforganist am Salzburger Dom und als Cembalist bei Hof bis zu seinem Tod 1777 versehen hatte, recht plötzlich und spektakulär: Auf der Orgelbank an der Hoforgel des Salzburger Doms erlitt er als Vorbote seines nahenden Todes einen Schlaganfall („Gehirnblutung“). Der Vorfall – von den Musikerkollegen und dem herbeigerufenen „Bader“ zunächst als Begleiterscheinung eines alkoholischen Rauschs missdeutet – wurde von Leopold Mozart in einem Brief vom 22. Dezember 1777 detailliert an Frau und Sohn berichtet.[128] Gleichzeitig schildert er, wie die Musiker im Dom ihren Dienst versahen; es war die Vesper zum Thomasfest, einem *Festum Canonici*, bei dem die Musik „cum semi-orchestra“[129] gehalten wurde und die Streicher sich auf dem Prinzipal-Chor (→ S. 159) bei den Solosängern aufhielten.[130] Adlgasser starb noch am gleichen Tag.

Interessant ist, dass die durch den Tod Adlgassers freigewordene Hoforganistenstelle vorerst nicht besetzt wurde und Michael Haydn nur die Organistenstelle an der Dreifaltigkeitskirche in der Nachfolge Adlgassers erhielt bzw. in Anspruch nahm. Weshalb bemühte sich Haydn nicht schon damals um die Hoforganistenstelle, sondern erst im Mai 1782? Hatte Vizekapellmeister Mozart, der die Stelle für seinen sich auf Reisen befindenden Sohn sichern wollte, die Hand im Spiel?

Obwohl Leopold Mozart nie das Amt des Hofkapellmeisters bekleidete, ist die Rolle, die er für die Organisation der Hofkapelle spielte, nicht zu unterschätzen (→ ab S. 107). Seinen Ruf als Pädagoge

[123] Adlgasser erhielt im Oktober 1760 „auf Absterben des Georg Joseph Paris sowohl die Klavier-Instruction in [!] Kapellhaus als den Organisten Dienst in der heiligen Dreyfaltigkeits Kirche“. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 5.

[124] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 1, Sp. 158.

[125] Catanzaro, Christine D. de/Werner Rainer: *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works*, Hillsdale, NY: Pendragon Press 2000, (*Thematic Catalogues*, 22).

[126] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 187.

[127] Pillwein, Benedikt: *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbener theils lebender Künstler, auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten etc.: nach den zuverlässigsten Quellen, besonders Manuscripten, bearbeitet* [...], Salzburg: Mayr 1821, S. 2 f.

[128] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 200–203.

[129] Gatti, Luigi: *Ordo Festivitatum et Functionum in hac Metropolitana Ecclesia Salisburg[e]$^{nsi}$*, Salzburger Landesarchiv, Reg. IX/185, fol. 76r–77v,, hier: fol. 77$^{v}$, ebd., fol. 77$^{r}$, die Einordnung des „Fest: S$^{ti}$ Thomæ Apost:“ (21. Dezember) unter die *Festa Canonici*.

[130] Der Hoftenorist Franz Anton Spitzeder musste auf der Orgel, „so gut er konnte, zu dem was der Adlgasser mit der rechten Hand noch spielte, den Baß mach[en]“ (Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 201).

hatte er mit seinem 1756 erschienenen *Versuch einer gründlichen Violinschule* begründet, und doch machte er sich als der „gründliche und geschickte Virtuose, der vernünftige und methodische Lehrmeister, der gelehrte Musicus“[131], als den ihn Friedrich Wilhelm Marpurg würdigte, in Salzburg nicht nur Freunde. Dass er sich mit der Entfaltung des Talents seines Sohnes als Musiker und Komponist immer mehr auf seine Rolle als Pädagoge zurückzog, spiegelt sich bereits 1766 im Tagebuch P. Beda Hübners, der am 26. April notierte: „[...] und obwohlen der Vater selbsten ein vortreflicher musicant ist, sonderbar auf der violine, doch produciret Er sich selbsten selten, oder gar niemahlen, sondern nur seine Kinder, welche wahrhaftig Weltwunder zu nennen seynd [...]“[132]. Wenn Leopold Mozart für Marpurgs Zeitschrift[133] seine eigenen Kompositionen aufzählt, so erwähnt er an erster Stelle zwar „viele contrapunctische und andere Kirchensachen“ und etwas später „zwölf Oratorien“, der weit größere Teil wird jedoch von zahlreichen weltlichen Kompositionen eingenommen. Das zeigt sich auch im *Catalogus Musicalis* des Salzburger Domes, wo sich mit drei Lauretanischen Litaneien (A 452–454), einer Missa brevis (A 450) und dem Offertorium „Parasti“ (A 451) bereits der heutige Quellenstand widerspiegelt. Dazu kommt noch die Sakramentslitanei in D (A-Sd, Gb 127) im Bestand des *Dommusikverein und Mozarteums*. Ohne die Frage entscheiden zu wollen, ob und ab wann Leopold Mozart sein Kompositionspensum – möglicherweise zugunsten seiner pädagogischen Tätigkeiten – reduzierte, ist verständlich, dass jener „fremde Componist aus Wien“, als der Michael Haydn am 24. Juli 1763 zum ersten Mal im Salzburger Hofdiarium[134] aufscheint, nach dem Tod Adlgassers und dem Abgang der beiden Hofkapellmeister Domenico Fischietti und Rust für die Musikproduktion an der Domkirche immer wichtiger wurde.

Johann Michael Haydn (1737–1806)[135], der jüngere Bruder Joseph Haydns, war zunächst ab 1757 in der Kapelle des Bischofs von Großwardein (Oradea, Rumänien) engagiert und wurde dort 1760 unter Adam Graf Patàchich zum Kapellmeister befördert. Aus dieser Zeit datieren seine ersten Instrumental- und Kirchenwerke, u. a. eine *Missa S. Crucis* MH 56. Über Empfehlung des Domherrn Vinzenz Graf Schrattenbach trat er 1763 als „Concert-Meister“ in die Dienste des Salzburger Fürsterzbischofs. In dieser Funktion komponierte er an seiner neuen Arbeitsstätte in den 60er-Jahren vor allem Kammermusik, Sinfonien, Konzerte und Serenaden, während die Kirchenmusik nur am Rande zu seinen Aufgaben gehörte. Dennoch entstanden mehrere Litaneien (MH 66, MH 71, MH 74, MH 98) und zahlreiche kleinere Kirchenwerke, sowie, als erste größere Messe für Salzburg, die *Missa S. Nicolai Tolentini* MH 109 für die Kirchenmusik bei den Augustinern in Mülln, die Haydn 1771 für ein größeres Ensemble bearbeitete.

Nach dem Tod Sigismund Graf Schrattenbachs, für dessen Exequien Haydn in nur zwei Wochen das Requiem in c-Moll MH 155 (*Schrattenbach-Requiem*) komponierte, änderte sich vieles im Musikleben der Bischofsstadt. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo war zwar musikinteressiert – er war selbst ein passabler Geiger –, schränkte aber das höfische Musikleben aus budgetären Gründen in vieler Hinsicht ein. So ließ er z. B. 1775 ein öffentliches Theater errichten, das von fahrenden Schauspieltruppen bespielt wurde, in der Folge wurde 1778 das Universitätstheater geschlossen. Theater und Oper war fortan nicht mehr Sache des Hofes und der Universität, sondern bürgerliche Unterhaltung.

Für Michael Haydn bedeutete Colloredos Amtsantritt eine verstärkte Hinwendung zur Kirchenmusik, zunächst „ganz gegen seinen Geschmack“[136]. Hatte er sich schon mit dem *Schrattenbach-Requiem*, an dessen Aufführung wohl auch Vater und Sohn Mozart, gerade zurück aus Italien, mitgewirkt haben dürften,

[131] Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen*, Augsburg: Lotter 1756, zit. nach Broy, Christian: *Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts*, Augsburg: Wißner-Verlag 2012, (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 5), S. 14.

[132] Eder, Petrus: „Ein Mönch als Zeitgenosse – Salzburg und die Musik zur Mozartzeit, widergespiegelt im Diarium des P. Beda Hübner“, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 43–87, hier: S. 70.

[133] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 185.

[134] Zit. nach Croll, Gerhard/Kurt Vössing (Hrsg.): *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien: Neff-Verlag [1987], S. 34.

[135] Für die nachfolgenden Ausführungen vgl. *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 8, Sp. 1095–1103.

[136] Sigismund Neukomm an den Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel in einem Brief vom 14. Jänner 1809, zit. in Croll/Vössing: *Johann Michael Haydn*, S. 166.



**Abbildung 2.2:** Franz Xaver König (zugeschrieben), *Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo*, um 1772, Salzburg, Dommuseum.

als ausgezeichneter Komponist für Kirchenmusik empfohlen, so wird er nun immer wieder herangezogen, größere liturgische Werke zu schreiben. Heute sind im Dommusikarchiv 17 lateinische Messen von Johann Michael Haydn in vollständigen Abschriften vorhanden, darunter so frühe Werke wie die *Missa S. Cyrilli et Methodii* MH 13 oder die *Missa S. Josephi* MH 16, aber auch die *Missa S. Hieronymi* MH 254 von 1777 – ein Werk, das Leopold Mozart „außerordentlich wohl" gefiel.[137] Sie entstand in jenem Jahr, in dem Michael Haydn in der Nachfolge Adlgassers zum Organisten der Dreifaltigkeitskirche ernannt wurde, was dann in der Folge wohl auch zu seiner Ernennung zum Hoforganisten beitrug, nachdem Wolfgang Amadé Mozart Salzburg 1781 verlassen hatte.

Bereits bei dieser Gelegenheit, am 1. November 1777, wird, wie der Brief Leopold Mozarts ebenfalls zeigt, vom Domchor „anstatt der Sonaten [als Graduale] ein förmlicher Contrapunkt" aufgeführt. In der Fortsetzung des Briefes am nächsten Tag stellt sich heraus, dass dieses Graduale „nicht von Haydn, sondern von einem Italiener" gewesen sei und dass Haydn es „einsmals vom Reitter seel:"[138], d. h. von

[137] „Ferlendis und Sandmayr hatten die Solo=Oboen. der Oboist beym Lodron, ein gewisser Student, dann der Durnermeister und Obkirchner waren die Ripienoboen Caßl und der Chorherr Knozenbry waren die Contrabäße bey der Orgl neben den Posaunen. Estlinger war mit dem Fagott, Hofer und Perwein neben den Oboisten auf dem ViolinChor. was mir sonderheit: gefiehl war, daß, da die Oboen und Fagötte der Menschenstimme sehr nahe kommen, die Tutti eine pure recht stark besetzte Vocalmusik zu seyn schiene, indem die Sopran und Altstimmen, durch die 6 Oboen und die AltPosaunen versterkt, der Menge der Tenor und Baß=stimmen, das rechte Gleichgewicht hielten, und das pieno so mayestätisch war, daß ich die Oboe Solos ganz gerne hergeschenkt hätte. die ganze Historie dauerte 5 viertl Stunde, und mir war es zu kurz, dann es war wirk: trefflich geschrieben. Es geht alles natürlich fort; die Fugen, sonderheitl das Et vitam etc: im Credo und das Dona nobis, dann das alleluja im offertorio sind meisterlich durchgearbeitet, die themata natürlich, und keine übertriebene modulation oder zu gähe ausweichung angebracht. das Graduale, anstatt der Sonaten ist ein förmlicher Contrapunct durchaus in pieno. – überhaupts that hier die Simme des Castraten gute dienste. sollte ich diese Messe, über Kurz oder lange bekommen können, so schicke ich dir solche gewiß. noch muß anmerken, daß der Brunetti beym Ferlendis und der Wenzl Sadlo bey den Fagotisten, der Hafeneder aber bey den anderen Oboisten rückwerts stunden, immer auf den haydn sahen, und ihnen den tact auf die achsel schlug: sonst würde es manchmal, sonderheit in Fugen und bey lauffenden Baß=obligationen artig untereinander gegangen seyn. Nun möchte doch endlich eine DommCapellmeister, oder ViceCapellmstr Stelle herausspringen, daran so viele Jahre gearbeitet wird." Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 96.

[138] Ebd., Bd. 2, S. 97.

seinem ehemaligen Lehrer bei den Sängerknaben von St. Stephan in Wien, Johann Georg Reutter, bekommen habe.[139] Das ist deshalb erwähnenswert, weil der Zeitpunkt, von dem ab im Salzburger Dom die Epistelsonate mit einem gesungenen Graduale ersetzt wurde, bisher immer mit 1783, dem Jahr, in dem Haydn seinen Gradualien-Zyklus begann, angegeben wurde.[140] Jene „Veränderungen“, die sich, wie Manfred Hermann Schmid annimmt, im Jahr 1783 in der Dommusik vollzogen und die Ersetzung jenes nach der Lesung „bis dahin“ üblichen Instrumentalstücks durch ein gesungenes Graduale betrafen, dürften sich in den 70er-Jahren bereits angekündigt haben: Dass Haydn dann 1783 von Hieronymus Colloredo „den Auftrag [erhielt], zur Verbannung der Symphonien, welche unter dem Hochamte zwischen der Epistel und dem Evangelium zum Aergerniß andächtiger Seelen und musikalischer Ohren herabgeleyert wurden, etwas anders nach beliebigem Worttexte zu schreiben“[141], dürfte eine schon länger als Missstand empfundene Praxis endgültig beseitigt haben.

Michael Haydn begann mit der Komposition des Graduale „Viderunt omnes“ MH 341 für Weihnachten 1783 und hatte zwei Jahre später „alle wichtigen Feste, die am Dom oder der Kapelle im Schloss Mirabell gefeiert wurden, mit Gradualien und Sequenzen ausgestattet“[142]. 1787 fing er an, die anderen Sonntage des Kirchenjahres und die noch fehlenden Feste mit Gradualien zu versehen, wobei diese zunächst für St. Peter entstanden sein dürften.[143] Im Jänner 1791 war der Gradualienzyklus dann abgeschlossen.

Die Gradualien verbreiteten sich rasch, vor allem auch deshalb, weil Salzburger Hofkopisten, insbesondere Felix Hofstätter (→ S. 310), einen schwunghaften Handel damit betrieben. Bereits am 2. August 1788 bittet Wolfgang Amadé Mozart seine Schwester von Wien aus um „die ‚Graduali‘ so er [M. Haydn] geschrieben“[144]. Frühe Abschriften Hofstätters befinden sich auch im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter und im Musikarchiv der Benediktinerabtei Einsiedeln, wohin sie aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Bestand der Benediktinerabtei Weingarten gelangten.[145] Für Passau wurde der Zyklus vor 1798 abgeschrieben[146], für die Sammlung des Großherzogs Ferdinand III. von Toskana[147] vor 1806, denn sein Staatsminister Federico Manfredini überreichte Haydn noch am Totenbett 100 Gulden, die der Kurfürst für das Kopieren der Gradualien gesandt hatte.[148]

Als Hieronymus Colloredo 1782 mit seinem Hirtenbrief[149] anlässlich des 1200-Jahr-Jubiläums des Erzstiftes Salzburg den deutschen Kirchengesang „in allen Kirchen unsers Fürstlichen Erzstiftes, wo kein ordentlicher Chor gehalten wird [also nur mit Ausnahme

[139] Es dürfte sich dabei um das einzige in der Reihe A erhaltene Graduale eines nicht in Salzburg tätigen italienischen Komponisten gehandelt haben, nämlich um „In omni tribulatione nostra“ von Antonio Lotti (1666–1740) (A 1329).

[140] Vgl. Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 275.

[141] [Rettensteiner, Werigand/Franz Joseph Otter/Georg Schinn]: *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben*, Salzburg: Mayr’sche Buchhandlung 1808, S. 18.

[142] Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 275.

[143] Vgl. Hübner, P. Beda: „Nachricht über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michael Haydn“. Kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Ernst Hintermaier, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 195–218, hier: S. 206: „Diese Gradualen auf die Hauptfeste des Jahres machte er für die Domkirche: für die übrigen Sonntäge des Jahres komponirte er solche blos für das Kloster St. Peter in Salzburg, die auch in dem Klosterpetrischen Musik Chor einen wahren kostbaren Schatz ausmachen.“ Wie schon Ernst Hintermaier festgestellt hat, dürfte dies den Tatsachen entsprechen, da der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms tatsächlich lediglich 51 Gradualien für Haupt- und Hochfeste des Kirchenjahres anführt. Zahlreiche dieser Gradualien kopierte dann Joachim Joseph Fuetsch nach 1822 für den Salzburger Dom, vgl. Katalog.

[144] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 72.

[145] Vgl. Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik in der Musikibibliothek des Benediktinerklosters Maria Einsiedeln (Schweiz)“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 30 (2010), S. 163–188, hier: S. 172–175.

[146] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 8, Sp. 1100.

[147] Zu dieser Sammlung → S. 306 f.

[148] Jancik, Hans: *Michael Haydn. Ein vergessener Meister*, Zürich, Leipzig u. Wien: Amalthea-Verlag 1952, S. 276.

[149] Waldsee-Mels, Hieronymus Colloredo von: *Hirtenbrief auf die am 1$^{ten}$ Herbstm. dieses 1782$^{ten}$ Jahrs, nach zurückgelegten zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs*, Salzburg: Waisenhausdruckerei 1782, S. 62–71.

der Stifts- und Klosterkirchen[150]]“[151], einführte und gleichzeitig die Instrumentalbegleitung auf die Orgel reduzieren wollte, regte sich Widerstand gegen das im Zuge der Reform eingeführte Gesangbuch[152]. Wiederum war es Johann Michael Haydn, der beauftragt wurde, dieses Gesangbuch zu überarbeiten. Dabei ersetzte er eine Reihe von Liedern durch Neukompositionen, andere transponierte er, um sie singbarer zu machen. In der Folge entstanden zahlreiche weitere Kompositionen mit deutschem Text, oft besetzt mit zwei Oberstimmen und Bass[153], in einem schlichten Stil, der zum Vorbild für einen Teil der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts werden sollte. Aber nicht nur der Fürsterzbischof gehörte zu den Auftraggebern des Komponisten: Als die Verbote für begleitende Instrumente im Laufe der 1780er-Jahre aufgrund ihrer sozialen Auswirkungen auf die Musiker, insbesondere auf die Thurner, immer wieder geändert wurden, wurde Haydn auch von ausübenden Musikern beauftragt, Begleitstimmen zur neuen Kirchenmusik zu verfassen, wie der folgende Brief des Salzburger Thurnermeisters Sebastian Vogt vom Oktober 1787 zeigt:

> „[...] da nun schon bey der ersten Abschaffung solcher Instrumenten nur allein der Violon und die Posaunen erlaubt wurden, weil diese zur Singmusik gar anständig, und nicht eitel, galant und andachtswidrig, oder zerstreuend sind, so habe ich auf meine Kosten von Herrn Heydn erwähnte Posaunen und Violon zu dem Kirchen-Gesängen setzen lassen, und bitte deßhalben, daß selbe auch in der neuen bevorstehenden Verordnung därfen beybehalten werden.“[154]

Zu Johann Michael Haydns überregionaler Berühmtheit dürfte am Ende des 18. Jahrhunderts vor allem sein Gradualienzyklus beigetragen haben. Noch im Jahr 1812 schrieb der von Salzburg gewiss weit entfernte E. T. A. Hoffmann in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*: „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiß, und wußte schon längst, daß Michael Haydn, als Kirchencomponist, unter die ersten Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört.“[155] Seine wachsende Reputation in der Kirchenmusik war auch der Grund für zahlreiche Aufträge von außerhalb Salzburgs. Hatte er schon 1776 für das Kloster Lambach und dessen Abt Amandus Schickmayr die *Missa S. Amandi* MH 220 geschrieben, so wurden die Aufträge ab den 80er-Jahren immer mehr. 1786 bekam er, vermutlich auf Vermittlung seines Bruders, den Auftrag für eine *Missa a due Cori*, die sogenannte *Missa hispanica* MH 422, deren Auftraggeber bis heute nicht bekannt geworden ist.[156] Für Admont schrieb Haydn 1792 die *Missa S. Gotthardi* MH 530 und für die Profeß einer früheren Schülerin in Frauenwörth die *Chiemseemesse* MH 536. Die Krönung seines Schaffens waren aber die Aufträge aus dem Kaiserhaus: 1801 entstand die *Theresienmesse* MH 796, die Haydn selbst – nach einer Generalprobe in der Stiftskirche St. Peter – in Wien überreichte und am 9. September 1801 mit der Kaiserin als Sopransolistin in Schloss Laxenburg aufführte. Diesem ersten Auftrag folgte 1803 die Bestellung einer „Messe samt Graduale, Offertorium und *Te Deum*“ für den Namenstag des Kaisers am 4. Oktober. Die *Missa S. Francisci* MH 826 wurde im August, das *Te Deum* MH 829 im September vollendet; Haydn konnte sich dieses Mal jedoch nicht zur Reise nach Wien entschließen und überließ die Direktion der Uraufführung Joseph Eybler. Dennoch folgte dem Besuch des Kaiserpaares in Salzburg im November 1804 der Auftrag für ein Requiem, das jedoch unvollendet blieb (MH 838).

Aufgrund seiner großen Erfolge am Kaiserhof und der Fürsprache seines Bruders Joseph Haydn bot Fürst Nikolaus II. Esterházy Johann Michael Haydn 1802 die Kapellmeisterstelle in Eisenstadt an. Trotz des angebotenen doppelten Gehaltes lehnte dieser ab, wohl aus Liebe zu seiner gewohnten Umgebung und seinen Freunden, wie seine Biographen[157] vermuten,

[150] Dass diese Reformen die Metropolitankirche selbstverständlich nicht betrafen, war so klar, dass es nicht einmal erwähnt wurde.

[151] Colloredo von Waldsee-Mels: *Hirtenbrief*, S. 62.

[152] Kohlbrenner, Franz Seraph/Norbert Hauner: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1781.

[153] Diese Kernbesetzung konnte gegebenenfalls, je nachdem, welche Instrumente verfügbar waren, leicht mit Streich- oder Blasinstrumenten erweitert werden.

[154] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14.

[155] Zit. in Croll/Vössing: *Johann Michael Haydn*, S. 166.

[156] Diese Messe wurde in Salzburg erst am 6. Juni 1796 in der Universitätskirche und nochmals 1805 für das Salzburg besuchende Kaiserpaar aufgeführt, ist aber nach heutigem Wissensstand am Dom zu Haydns Lebzeiten nie erklungen.

[157] [Rettensteiner/Otter/Schinn]: *Biographische Skizze*, S. 32.

oder weil er sich vom Regierungsantritt des bekannt musikbegeisterten Ferdinand III. von Toskana einiges an Wertschätzung seiner Person und seiner Kunst erhoffte. Diese Hoffnung erfüllte sich jedoch nicht: Obwohl Michael Haydn 1804 noch zum auswärtigen Mitglied der *Königlichen Schwedischen Akademie für Musik* in Stockholm ernannt und sein Gehalt von Ferdinand III. erhöht wurde, zog dieser bei musikalischen Aktivitäten seinen italienischen Hofkapellmeister Luigi Gatti vor. Der Wirkungskreis Michael Haydns blieb in diesen Jahren auf die Domorganistenstelle beschränkt. Höhere Ämter sollten Haydn in Salzburg nicht vergönnt sein. Die Position des Hofkapellmeisters war seit 1782 durch Luigi Gatti besetzt; zuvor war der noch junge Haydn – wie auch Vater und Sohn Mozart – für dieses Amt nie ernsthaft in Erwägung gezogen worden.

Trotz aller finanziellen Zwänge war Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo bemüht, die Hofmusik auf einem hohen Niveau zu halten. Als Ersatz für den bereits betagten Hofkapellmeister Giuseppe Lolli gesucht werden musste, glaubte er in Domenico Fischietti (um 1725–nach 1783) den Richtigen gefunden zu haben, dessen Opern nach Libretti von Carlo Goldoni, besonders *Lo speziale*, *La ritornata di Londra*, *Il mercato di Malmantile* und *Il signor dottore*, in ganz Europa große Verbreitung gefunden hatten.

Fischietti (→ S. 348) hatte, nach einer Zeit als Mitglied verschiedener reisender Operntruppen, 1766 in Dresden als Hofkapellmeister eine feste Anstellung gefunden, denn, wie den Akten zu entnehmen ist, sei es „nicht zu läugnen, daß man vor 600 Thlr. schwerlich einen anderen capell-Meister, welcher nur einen mäßigen Ruff erworben, bekommen würde.“[158] Aufgenommen wurde er nach der Aufführung einer Probemesse – vermutlich derselben, die er nach Ablauf seines Kontrakts in Dresden dem Salzburger Fürsterzbischof übermittelte[159] –; und obwohl Fischietti bis dahin vor allem als Komponist von *opere buffe* erfolgreich hervorgetreten war, war er in Dresden vor allem für die Bereitstellung und Direktion der Kirchenmusik an der katholischen Hofkirche im Wechsel mit Georg Schürer und Johann Gottlieb Naumann (der sich jedoch in dieser Zeit meist auf Reisen in Italien befand) verantwortlich. Daneben war Fischietti auch im Opernbetrieb tätig. Dass 1771 der Dresdner Hof von Georg Schürer 522 autographe Partituren kaufte, da „an denen nöthigen Meßen, Vespern, Lithaneyen und anderer zum Kirchen-Dienst erforderlichen Music desto mehr fehlen würde, weil von dem Capell-Meister Fischietti wenig neues zu erwarten [...]“[160], dürfte ein Indiz dafür sein, dass Fischietti zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Abgang vorbereitete, weil ab etwa 1770 absehbar war, dass der Fürst seinen Fünfjahresvertrag, der im April 1772 auslief, nicht verlängern würde.[161]

Am 1. Mai 1772 verließ Fischietti Dresden und wandte sich zunächst nach Wien, wo man sich seines *Il mercato di Malmantile* und des *Il signor dottore* noch gut erinnerte. Kaum war Fischietti dort angelangt, begannen die eifrigen Bemühungen des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo, der bestrebt war, seine „Kapelle auf einen besseren Fuß zu setzen“, Fischietti für Salzburg zu gewinnen.[162] Über die Anstellungsverhandlungen, die im Auftrag Colloredos in Wien Ludwig Gottfried Moll (1727–1804), wirklicher Hofrat und Geheimer Rat des Salzburger Fürsterzbischofs, führte, sind wir aufs Genaueste informiert[163]: Am 22. Juli 1772 ließ der Fürsterzbischof seinen Vertrauensmann wissen, dass er ihm, sobald er Fischiettis *Probemesse* in Händen habe, seine Entscheidung eröffnen würde. „Am liebsten wäre mir aber wenn er wollte, im Falle mir seine Arbeit anständig scheinete, selbst hierher kommen, um eigentlich zu sehen, was er übernehmen konte, denn ich wäre gesinnet, ihme das Kapellhaus, auch alle Sängerinnen wenn neue sollten aufgenommen werden, instruiren zu lassen und überhaupt die ganze Music zu übergeben“. Nachdem am 27. Juli 1772 Fischiettis *Probemesse* in Salzurg dem Fürsterzbischof zu Gehör gebracht wor-

[158] D-Dla, Loc. 910/1, fol. 135r-141v und 230r–236r, zit. nach Poppe, Gerhard: „Dienstordnung und Repertoireaufbau in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1764 bis 1832“, in: *Weber-Studien*, 8 (2007), S. 193–250, hier: S. 203.

[159] Die Vermutung, dass Fischietti in Dresden 1766 und Salzburg 1772 dieselbe *Probemesse* vorgelegt hatte, äußerte Poppe zum ersten Mal im Artikel „Fischietti, Domenico“ in *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1277. Poppe führt eine Stimmenkopie der Messe in B (D-Dl, Mus. 3269-D-5) an, bei der es sich um die gleiche Messe handeln dürfte wie jene Messe in B (A-Sd, A 1131), die im Salzburger Dommusikarchiv verwahrt wird (Poppe: „Dienstordnung und Repertoireaufbau“, S. 224, Anm. 76).

[160] D-Dla, Loc. 910/1, fol 207r–208r, zit. nach ebd., S. 222.

[161] Ebd., S. 203.

[162] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 118.

[163] Salzburger Landesarchiv (SLA), Geheimes Archiv VI/83, zit. nach ebd., S. 117–127.

den war, gab Hieronymus am 4. August 1772 seine Entschließung bekannt:

> „[...] Soferne der Kapellmeister Fischietti ein jährlicher Gehalt von 800 Gulden für Alles & Jedes unter den weiteren Bedingnissen annehmlich scheinet, daß derselbe hierfür nicht allein die Direktion über unser Hof= u. Theatral= dann Dom=Musique führen, sondern auch für den Unterricht unserer Sängerinnen u. des Kapellhauses Sorge tragen solle, und selbiger zur Reyße sich aniezo entschlüßen wolle, so könntest Du mit solchem vorläufig einen Contract für dermalen auf drey Jahre schließen und denselben zur Erspahrung besonderer Unkosten gleich mit Dir hierher bringen, auch ihme nach ohnzweifelt gut geleisteten Dienste unsere weiteren gnädigen gesinnungen versicheren [...]“

Dieser Entschließung fügte Hieronymus am nächsten Tag noch den bemerkenswerten Wunsch hinzu, dass er „es gerne sehete, wenn ihn Vagenseil und Hasse [...] noch schriftlich rekommendirten“.

Fischietti dürfte sich mit der Höhe des gebotenen Gehaltes nicht gleich einverstanden erklärt haben, sodass der Fürsterzbischof am 11. August 1772 noch ein Zugeständnis machte:

> „Dem Fischietti kan ich mehr nicht als die jährlichen 800 fl. für alles u. jedes geben. Eberling [!] hatte 600 fl. und die Officirstafel, da ich aber solche aufheben will so gebe ich 200 fl. dafür, sollte einmahl der berühmte Lolli für die Auserwählten im Himmel componiren gehen, so werde ich trachten, ihm ein quartir zu verleihen.“[164]

Fischietti, der wahrscheinlich in nächster Zeit keine Aussicht auf ein besseres Engagement hatte, nahm das Angebot an und kam in der zweiten Augusthälfte nach Salzburg. Am 5. September 1772 unterzeichnete der Fürsterzbischof schließlich das Dekret, womit Fischietti definitiv als Hofkapellmeister angestellt wurde. Wie aus dem Hofkammerdekret an das Hofzahlamt hervorgeht, hat ihn der Fürsterzbischof als „wirklichen“ Kapellmeister mit jährlich 800 fl. „für alles und iedes“ (d. h. inklusive Kostgeld) auf drei Jahre aufgenommen, „mit deme, daß nach deren Verlauf es in Höchstdero und des Fischietti Willkiir stehen solle, den Contract zu verlängern oder ganz aufzuheben“. Am 31. März 1773 gewährte er ihm, obwohl Lolli noch nicht gestorben war, ein jährliches Quartiergeld von 80 fl., „bis sich für ihn ein anständiges Freyquartier wird finden lassen“.

Über Fischiettis musikalisches Schaffen in und für Salzburg war bislang wenig bekannt. An kirchenmusikalischen Werken sind eine Messe in B, die bereits erwähnte sogenannte *Probemesse*[165], sieben Psalmvertonungen, darunter eine Vertonung der vier Vesperpsalmen „Confitebor“, „Beatus vir“, „Laudate pueri“ und „Laudate Dominum“[166], ein *Dixit*[167] und ein *Magnificat*[168], eine Litanei[169], ein *Regina coeli*[170] und zwei Offertorien[171] erhalten. Das deckt sich im Großen und Ganzen mit den Werken, die heute in Dresden erhalten sind[172]; es ist demnach zu vermuten, dass Fischietti seine Kompositionsverpflichtungen als Leiter der Musik an der Metropolitankirche vor allem mit Werken erfüllte, die bereits in Dresden entstanden waren.

Im Gegensatz dazu entfaltete Fischietti auf dem Gebiet der Oper einiges an Aktivität. Ein erster Hinweis, dass Fischietti mit theatralischer Musik in Salzburg

[164] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 118.

[165] A-Sd, A 1131; neben dem originalen Stimmenmaterial der Hofkopisten Maximilian Raab und Joseph Richard Estlinger hat sich im Dommusikarchiv auch eine Partitur des Sanctus und Agnus Dei erhalten, die im Zuge der Katalogisierung der Bestände der Dommusik für RISM der *Probemesse* zugeordnet werden konnte. Außerdem wurde glücklicherweise bei Forschungsarbeiten der RISM Arbeitsgruppe Salzburg in der Biblioteca musicale ‚G. Greggiati‘ in Ostiglia (Oberitalien) im April 2011 der erste Teil der Partitur mit Kyrie, Gloria und Credo (I-OS, Mss. Mus. B 4483) gefunden, der vermutlich mit dem Nachlass des Hofkapellmeisters Luigi Gatti (1740–1817) in die Sammlung ‚Greggiati‘ gekommen war. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei dem Schreiber dieser zwar in Ostiglia und Salzburg getrennt aufbewahrten, aber nun vollständigen Partitur um einen Dresdner oder Wiener Kopisten.

[166] A-Sd, A 1133.

[167] A-Sd, A 1132.

[168] A-Sd, A 1134.

[169] A-Sd, A 1135

[170] A-Sd, A 1164.

[171] A-Sd, A 1136 und A 1137.

[172] Poppe nennt „zwei Messen, zwei Offertorien, acht Psalmen, ein *Magnificat*, zwei marianische Antiphonen sowie eine Litanie lauretanae mit ‚Sub tuum praesidium‘ in Partiturkopien aus der Privat-Musikaliensammlung des Herrscherhauses“ und vermutet, Fischietti habe die „autographen Partituren seiner für die Hofkirche komponierten Werke nach Salzburg mitgenommen“. Poppe: „Dienstordnung“, S. 223 f. Genaueres wird sich aber erst sagen lassen, wenn die von ihm erwähnten Werke für RISM aufgenommen worden sind.

auf sich aufmerksam machte, findet sich bereits wenige Monate nach seiner Dekretierung in einem Brief Wolfgang Amadé Mozarts aus Mailand an seine Schwester vom 5. Dezember 1772: „der fischietti wird wohl bald anfangen an seiner opera buffa /: auf Teütsch / an seiner närrischen opera zu arbeiten.“[173] Leider wissen wir nicht, an welcher „opera“ er zu arbeiten begann bzw. beginnen wollte. Nicht in Frage kommt ob der Bezeichnung als „opera buffa“ die Oper *Talestri regina delle Amazzoni*, eine Opera drammatica, deren Libretto Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen (E.T.P.A.), verfasst und auch selbst vertont hatte. Eine Salzburger Aufführung der Oper in der Vertonung Fischiettis ist durch zwei erhaltene Textbücher nachzuweisen.[174] Eine weitere Oper Fischiettis, *L'isola disabitata* nach einem Libretto Metastasios, konnte Nicole Schwindt-Gross in einer Partiturkopie des Salzburger Hofkopisten Maximilian Raab in der Bibliothek der Hl. Kapelle zu Altötting nachweisen.[175] Sie wurde wahrscheinlich am 14. März 1774 im Hoftheater aufgeführt.[176]

Wie lange Fischietti seinen Dienst als Hofkapellmeister in Salzburg wahrgenommen hat, ist nicht auf den Tag genau festlegbar. Die erste und einzige Erwähnung, die auf einen Weggang Fischiettis hindeutet, findet sich in einem Brief Leopold Mozarts an seine Frau vom 15. Februar 1775 aus München, in dem er berichtet, dass ihm ein ihm unbekannter Garde-Leutnant aus Salzburg mitgeteilt hätte, „daß der Fischietti aussprenge, er [werde] bis Ende Martii nach Neapl beruffen seyn. damit er mit glory weggeht, und man glauben soll, er müßte etwas Componiren.“[177] Fischiettis dreijähriger Vertrag lief Ende August 1775 aus, sodass er zeitgerecht im Herbst 1775 am 4. November die Aufführung seiner neuen Oper *Nitteti* im Teatro S. Carlo zu Neapel einstudieren und leiten konnte.

Bevor Fischietti von Salzburg Abschied nahm, hatte er jedoch im Rahmen seiner Dienstverpflichtungen noch einen Auftrag zu erfüllen, der ein interessantes Licht auf Colloredos Willen, auch mit seiner Hofmusik und seinen Sängern zu brillieren, wirft. Zu Ehren des ihn am 22. und 23. April 1775 besuchenden Kölner Kurfürsten Erzherzog Maximilian, eines Sohns Maria Theresias, wurden am Hoftheater in der Residenz zwei „Serenate“[178] dargeboten. Domenico Fischietti steuerte für diese Feierlichkeiten *Gli orti esperidi*[179] und der junge Wolfgang Amadé Mozart *Il Re pastore* bei.[180] Joachim Ferdinand von Schidenhofen (1747–1823), bei Hof angestellt und enger Freund der Familie Mozart, berichtete in seinem Tagebuch in zwei kurzen Notizen von den Aufführungen dieser

[173] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 466.

[174] *TALESTRI / REGINA / DELLE AMAZZONI. / OPERA DRAMMATICA / DI / E.T.P.A. / DA RAPPRESANTARSI / IN CORTE PER COMANDO / DI S.A.R.L'ARCIVESCOVO E / PRENCIPE DI SALISBURGO etc. etc. / LA MUSICA DEL CELEBRE /SIGNOR DOMENICO FISCHIETTI NAPO- / LITANO, ATTUAL MAESTRO DI / CAPELLA DELLA PREFATA S.A.R. / SALISBURGO, / Nella Stamperia di Corte 1773*, Textbücher im Archiv der Erzdiözese Salzburg, 37/96, und der Universitätsbibliothek Mozarteum, o. Sign. Da die Oper mit der Musik der Kurfürstin bereits im Jahre 1765 in München und zuvor 1763 in Dresden aufgeführt wurde und in drei Bänden in Leipzig bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien, von denen zwei Bände in Salzburg erhalten sind (A-Sd, O 5a-b), regt sich der Verdacht, Fischietti habe die Oper in der Vertonung Maria Antonia Walpurgis' von Sachsen in Salzburg auf die Bühne gebracht. Als Komponistin, Librettistin, Sängerin und Gemahlin des sächsischen Kurprinzen zählte Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) zu den interessanten Frauengestalten ihrer Zeit. Vgl. Neumayr, Eva: [Art.:] „Maria Antonia, Kurfürstin von Sachsen“, in: Beatrix Borchard (Hrsg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. 2007 ⟨URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Maria_Antonia_Kurfuerstin_von_Sachsen⟩ – Zugriff am 07.03.2016.

[175] Altötting, Heilige Kapelle (D-AÖhk), Sign. Nr. 472.

[176] Schwindt-Gross, Nicole: „Zwei bisher unbekannte Salzburger *L'Isola disabitata*-Vertonungen“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1989), Nr. 1–4, S. 161–176, hier: S. 173.

[177] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 523.

[178] Einen Versuch zur Deutung dieses Begriffs in Bezug auf Salzburg unternimmt Schwindt-Gross, indem sie „Serenate“ als konzertant dargebotene Opern von „opere“ unterscheidet. Vgl. Schwindt-Gross: „Salzburger *L'Isola disabitata*-Vertonungen“, S. 166.

[179] Welche *Azione musicale* dies gewesen sein könnte, war lange unbekannt. Die Identifizierung einer von Hofkopist Maximilian Raab geschriebenen Partitur mit dem Titel *Gli Orti esperidi* und der Autorangabe Domenico Fischietti, die sich in den Musikalienbeständen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (Biblioteca Mozartiana (A-Sm), RaraHs Fisch 10) erhalten hat, lässt den Schluss zu, dass es sich dabei um Fischiettis Beitrag handelte, da die Stimmlagen der Besetzungen identisch sind. Vgl. Hintermaier, Ernst: „Domenico Fischietti und W. A. Mozart“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 29 (1974), Nr. 1, S. 25–28.

[180] Wegen des Librettos dürfte sich Fischietti bereits im Dezember 1774 im Klaren gewesen sein, sofern wir Leopold Mozarts Mitteilung an seine Frau vom 17.12.1774 nicht missverstehen: „H: Fischietti hat gut gethann sich bald etwas zu wählen, damit er bald anfangen kann. Wenn du ihn siehest kannst Du ihm ein Compliment von uns melden. wir haben noch nicht daran gedacht etwas auszusuchen. dazu ist noch zeit genug“. Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 507.

beiden „Serenaden“[181], für die aus München extra der Kastrat Tommaso Consoli und der Flötist Johann Baptist Becke engagiert worden waren. Vermutlich hat Fischietti die Aufführung dieser Serenata noch selbst betreut und in Szene gesetzt. Danach dürfte er jedoch nicht mehr nach Salzburg zurückgekehrt sein, obwohl sein Name bis zum Dienstantritt Luigi Gattis im Jahre 1783 in den jährlich erscheinenden Hofkalendern mit der als Auszeichnung zu bewertenden Beifügung „Titular-Kapellmeister“ aufschien, die ihm Fürsterzbischof Hieronymus vermutlich anlässlich seines Abschieds im Jahre 1775 verliehen hatte. Vielleicht erhoffte sich der Fürsterzbischof von Fischietti noch weitere neue musikdramatische und geistliche Kompositionen – nach heutigem Wissensstand hat sich Fischietti für diese Ernennung jedoch nie erkenntlich gezeigt.

Giacomo Rust (1741–1786), der ihm im Juni 1777 im Amt des Hofkapellmeisters nachfolgte, Salzburg aber bereits im Februar 1778 wieder verließ, hinterließ in Salzburgs Musikleben trotz hohen Salärs kaum Spuren. Während seines Aufenthalts entstand lediglich die Serenata *Il parnaso confuso* nach Metastasio, die der Fürsterzbischof für die Konsekrationsfeierlichkeiten von Anton Theodor Graf Colloredo als Erzbischof von Olmütz in Auftrag gegeben hatte.[182] Über Rusts Tätigkeit in Salzburg sind wir in erster Linie durch die Familienkorrespondenz zwischen Vater und Sohn Mozart während dessen Paris-Reise informiert.[183] Während Rusts kurzem Aufenthalt in Salzburg lassen sich fast keine Werke nachweisen.[184] In einem einzigen Fall berichtete Leopold seiner Frau, dass, „weil Rust nicht fertig wurde“, beim Amt „abermahl ein Agnus Dei vom Haydn gemacht“ wurde.[185] Obwohl diese Bemerkung darauf hindeutet, dass Rust auch geistliche Musik für Salzburg komponiert haben dürfte, sind im Archiv des Domes keine musikalischen Quellen von ihm erhalten.[186]

Die Oper *Il parnaso confuso* nach einem Text von Pietro Metastasio dürfte das einzige Ergebnis gewesen sein, das Rust während seiner Tätigkeit als Salzburgischer Hofkapellmeister präsentierte, denn auch unter den gedruckten Theaterprogrammen und Textbüchern jener Zeit finden sich keine Hinweise auf weitere Werke. Rust verließ Salzburg im Februar 1778 nach einigem Hin und Her aus gesundheitlichen Gründen. Die Aufführung von *Il parnaso confuso* fand bereits in seiner Abwesenheit am 17. Mai 1778, vermutlich unter der Leitung von Michael Haydn, im Hoftheater statt. Von der Qualität der Musik war man jedoch allgemein enttäuscht, wie Leopold Mozart berichtet:

> „Des Rusts Serenata /: um auf euere fragen zu antworten :/ hat nicht gefahlen, es war immer die alte Leyern, der Erzbischof selbst, und die ganze Welt fand nichts als ausgeschriebne und ausgedroschene Passagen, folglich die Wort hinein gezwungen um die gestohlne Musik brauchen zu können. auf die letzte war ein *Quintet*, da nahm er gar ein seiniges *Septet* aus einer opera Buffa her, welches auf lustige und närrische Wort gemacht war, folglich auch sehr geschwind musste ausgeführt werden; er zwang nun ernsthafte Worte darauf – das war wirklich zum todlachen. der Fürst war gar nicht zufrieden.“[187]

Nach den unglücklichen Personalentscheidungen Colloredos brachte erst die Bestellung des nächsten Hofkapellmeisters, Luigi Gatti, wieder Stabilität in die Hofkapelle.

Luigi Gatti (1740–1817) war 1782 von Hieronymus Colloredo als Hofkapellmeister nach Salzburg berufen worden und hatte dieses Amt nach dem Ablauf einer

[181] Angermüller, Rudolph/Hannelore Angermüller/Günther Bauer (Hrsg.): *Joachim Ferdinand von Schidenhofen, ein Freund der Mozarts. Die Tagebücher des Salzburger Hofrats*, Bad Honnef: Bock 2006, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 24), S. 60–61.

[182] Ostiglia (I-OS), Mss. Mus. 248. Diese lange verloren geglaubte Serenata wurde von Alessandro Lattanzi in einer Abschrift Maximilian Raabs in der Biblioteca musicale ‚G. Greggiati‘ wiederentdeckt. Ein Aufsatz darüber ist in Vorbereitung.

[183] Die Berichte vermitteln tiefe Einblicke in die soziale Kommunikation zwischen Hofmusikern, deren Umgang miteinander nicht immer spannungsfrei verlief. Außerdem beleuchten sie die vom Fürsterzbischof verfolgte Personalpolitik.

[184] Leopold Mozart und Hofkonzertmeister Johann Michael Haydn hatten dadurch alle Möglichkeiten, Werke ihrer Wahl aufzuführen, was Leopold Mozart dazu nutzte, in erster Linie geistlich-liturgische Werke seines Sohnes zu präsentieren.

[185] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 11.

[186] Auch eine Suche im RISM-Opac blieb negativ. Im betreffenden Artikel in *MGG*$^2$ ist an geistlicher Musik lediglich ein Responsorium „Beatam me dicent omnes“ angeführt. Vgl. *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 14, Sp. 702.

[187] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 384 f.

Probezeit am 14. Februar 1783[188] angetreten.[189] Aus Lazise am Gardasee stammend, wo sein Vater Organist gewesen war, hatte Luigi Gatti in Mantua Theologie studiert und war zum Priester geweiht worden, hatte sich jedoch bald einer musikalischen Laufbahn zugewandt. Im Karneval des Jahres 1768 trat er erstmals als Komponist der Oper *Alessandro nell'Indie* LG 1.1[190] hervor, deren Resonanz beim Publikum überaus positiv ausfiel. In der Folge erhielt er die Stelle eines zweiten Tenoristen an der Hofkirche S. Barbara in Mantua. Bereits ein Jahr später wurde er zum zweiten Kapellmeister der angesehenen Kunst- und Wissenschaftsakademie *Reale Accademia di Scienze, lettere ed Arti* (auch: *Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova*) bestellt. Für das erste Konzert dieser Akademie anlässlich der Eröffnung des *Teatro Scientifico* am 3. Dezember 1769 komponierte Gatti die heute verschollene Kantate *Virgilo e Manto* LG 2.2.[191]

Wenige Wochen später, am 16. Jänner 1770, stellte sich der 14-jährige Wolfgang Amadé Mozart im zweiten Konzert dem Mantuaner Publikum vor. Dabei trafen Leopold und Wolfgang Amadé Mozart auch mit Luigi Gatti zusammen, der sich bei dieser Gelegenheit eine Messe – möglicherweise KV 66 – zur Abschrift erbat. Dass sie einander in Salzburg wiedertreffen sollten, wussten sie damals noch nicht, es gab aber noch weitere Berührungspunkte. Für die Hochzeitsfeierlichkeiten des Generalgouverneurs der Lombardei, Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich (1754–1806), mit Prinzessin Maria Beatrice d'Este (1750–1829), die am 15. Oktober 1771 in Mailand stattfanden, schrieb Mozart als Auftragswerk die Oper *Ascanio in Alba* (KV 111). Luigi Gatti komponierte anlässlich der Ankunft des Brautpaares in Mantua die ‚Azione lirico-drammatica' *Il certame* LG 2.3, die mit vier eingeschobenen Instrumentalkonzerten für verschiedene Streichinstrumente im *Teatro Scientifico* aufgeführt wurde.[192] Wenn er auch mit seiner Bewerbung um die erste Kapellmeisterstelle an S. Barbara nicht erfolgreich war, machte Gatti in den folgenden Jahren doch zunehmend mit dramatischen Werken auf sich aufmerksam.[193]

Im folgenden Jahr begannen sich Beziehungen Gattis zum Salzburger Hof anzubahnen[194], als Anton Theodor Graf Colloredo von Waldsee-Mels (1729–1811), ein Cousin des Salzburger Fürsterzbischofs, am 6. Oktober 1777 vom Olmützer Domkapitel zum Bischof gewählt und nach einer kurz danach erfolgten Aufwertung der Diözese Olmütz zu deren Erzbischof erhoben wurde. Kurz darauf reiste Anton Theodor nach Mantua, um seine Mutter und andere Verwandte zu besuchen und am 30. März 1778 das Pallium entgegenzunehmen. Der vier Monate dauernde Aufenthalt Anton Theodors in Mantua war von einigem öffentlichen Interesse begleitet, und auch Luigi Gatti

[188] Sein Anstellungsdekret vom selben Datum hat sich im Salzburger Landesarchiv, HZA 1783/1/H, erhalten: „In der Zuversicht, daß der Kapellmeister Gatti sich besonders angelegen seyn lassen wird, daß furdersamst der Kirchen Dienst gut vollzochen, wie nicht minder die Kammer oder andere Musique gut besorget werde, und daß derselbe sowohl die Scholarn aus dem Kapellhaus, als andere, welche ihme werden anvertraut werden, gut unterrichte, daß alles mit gutter Ordnung und Würtschaft gepflogen, sofort auch die Inventarien richtig gefasset und verwahret werden, damit von der Musique nichtes entzochen werde, daß er sich allem deme willig füge, was wir ihme sowohl in betref der Instruction als Composition auftragen werden, wollen wir denselben hiemit zu einen Kapellmeistere an unseren Hof und bey unserer Kirche mit dem nemlichen Gehalt von acht hundert Gulden unter dem Vorbehalt aufnehmen, daß es in unserer Willkühr stehen solle, demselben einen Theill dessen Gehalts auch mittels eines Beneficii anweisen zu können. Hieronymus."

[189] Für die folgenden Ausführungen zu Luigi Gatti vgl. Hintermaier, Ernst/Lars E. Laubhold/Eva Neumayr: „Luigi (Maria Baldassare) Gatti (1740–1817). Salzburgs letzter Hofkapellmeister", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 23–67.

[190] Die Nummerierung der weltlichen Werke folgt dem neuen, in Vorbereitung befindlichen Werkverzeichnis: Lattanzi, Alessandro: *Catalogo tematico delle opere di Luigi Gatti (1740–1817)*, 2 Bände, Lucca: Libreria Musicale Italiana [in Vorb.], für die geistlichen Werke musste auf das ältere Verzeichnis in Gehmacher, Monika: *Luigi Gatti. Sein Leben und seine Oratorien. Mit thematischem Katalog des Gesamtschaffens*, Dissertation, Universität Wien 1959, zurückgegriffen werden.

[191] Lattanzi, Alessandro: „Luigi Gatti and Anton Theodor Colloredo, Archbishop of Olomouc", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 343–357.

[192] Bernardi, Gian Giuseppe: *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, Mantua: Casa Editrice Mondovi 1923, S. 27.

[193] 1775: *Armida* LG 1.2, *La madre dei Maccabei* (Oratorium, LG 5.1); 1777/78: *Germanico in Germania* LG 4.1.

[194] Vgl. dazu Lattanzi: „Luigi Gatti and Anton Theodor Colloredo".

präsentierte sich am 8. März 1778 im *Teatro Scientifico* mit der Kantate *Religio e Mantova*[195] LG 2.5, die Anton Theodor gefallen haben dürfte, sodass er seinem Cousin Hieronymus, als dieser am 17. Mai 1778 im Salzburger Dom seine Weihe zum Erzbischof vollzog, von Luigi Gatti nur Lobendes berichtete. Am 11. Juni 1778 schildert Leopold Mozart seinem Sohn die Versuche des Fürsterzbischofs, nicht nur einen Hofkapellmeister, sondern auch „Organisten und Clavieristen" für die Hofmusik zu finden.

> „Der Erzbischof schreibt ganz Italien aus, und bekommt keinen Capellmeister, – er schreibt nach Wienn und Prag und Königsgrez und bekommt keinen anständigen Organisten und Clavieristen – unter den Capellm[ei]st[e]rn ist mit Bertoni nichts zu machen – und – lache! Luigi gatti von Mantua, den der Erzb: von Ollmütz als einen vornehmen Clavierspieler angerühmt, den du kennst, der deine Messe in Mantua abgeschrieben, und dem der Olmützer fürst hat schreiben müssen, will Mantua nicht verlassen, sondern nur auf 2, 3, Monate herauskommen."[196]

Gatti hatte damals anscheinend wenig Interesse, Mantua zu verlassen. 1779 wurde er zum Vizekapellmeister an der Hofkirche S. Barbara ernannt, dazu kamen weitere Erfolge als Komponist: *La Nitteti* (LG 1.3, 1779), *Il ratto delle Sabine* (Ballett, LG 4.4, 1780), *Il martirio dei Santi Nazario e Celso* (Oratorium, LG 5.4), *Antigono* (LG 1.4, gemeinsam mit Pasquale Anfossi, Mailänder Scala, 1781) und *L'Olimpiade* (LG 1.5, Mantua, 1781). Dass jedoch Hieronymus Colloredo bei der Wahl seines Hofkapellmeisters den arrivierten italienischen Opernkomponisten Luigi Gatti dem noch sehr jungen, gerade in München an *Idomeneo* arbeitenden Wolfgang Amadé Mozart vorzog, ist aus seiner Sicht verständlich. So unterschrieb Gatti in Mantua am 11. Februar 1781 den ihm aus Salzburg übermittelten Vertrag, reiste aber erst fast eineinhalb Jahre später ab. Am 1. Juli 1782 nahm er seine Tätigkeit in Salzburg auf, seine definitive Dekretierung erfolgte am 14. Februar 1783.

Mit seinem Wechsel nach Salzburg begab sich Luigi Gatti in ein gänzlich anderes Umfeld. Als Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo im Jahre 1772 das Erzstift und Erzbistum Salzburg übernommen hatte, hatte er eine gut organisierte Hofmusikkapelle mit einzelnen hervorragenden Instrumentalisten vorgefunden. Weil der ehemalige Reichtum des kleinen Fürsterzbistums sich sehr vermindert hatte, war der neue Landesherr bemüht, die Armut im Lande vor allem durch Einsparungen im kulturellen und repräsentativen Sektor der Hofhaltung zu reduzieren. Das traf vor allem Musiktheater-Aufführungen bei Hof, die in seiner Regierungszeit nur mehr sehr selten stattfanden. Auch das Universitätstheater wurde 1778 geschlossen. Einen Ausgleich versuchte der Fürsterzbischof den theaterbegeisterten Salzburgern zu bieten, indem er den Salzburger Magistrat zwang, das „Ballhaus" zu einem öffentlichen Theater umzubauen[197], das in der Folge von Wandertruppen bespielt wurde.[198]

Als vier Jahre später Luigi Gatti im Juli 1782 seinen Dienst in Salzburg antrat, war er weniger als Opernkomponist, als der er in Italien reüssiert hatte, sondern als Kirchenkomponist gefragt, denn ein großes kirchliches Fest war in Vorbereitung: Erzstift und Erzdiözese Salzburg feierten im September 1782 den zwölfhundertsten Jahrestag der Ankunft ihres Gründers, des hl. Rupert, und zugleich das Jubiläum des Landespatrons mit einer Festoktav.[199] Beginnend am Vorabend des 1. September waren täglich Vespern, Hochämter, Umzüge und andere Festivitäten zu absolvieren, für die eine große Menge an Musik nötig war, die zu ungefähr gleichen Teilen von Luigi

[195] Da das Libretto neben dem Gattungstitel nur den Aufführungsort, den Widmungsträger und den Komponisten nennt, wurde das Werk von Alessandro Lattanzi nach den beiden Hauptprotagonisten benannt und unter diesem Namen in das Werkverzeichnis aufgenommen.

[196] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 373.

[197] Hintermaier, Ernst: „Das fürsterzbischöfliche Hoftheater zu Salzburg (1775–1803)", in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 30 (1975), Nr. 3, S. 351–363.

[198] Das Repertoire dieser Truppen ist in den Briefen der Familie Mozart lebendig dokumentiert. Vgl. auch Lahnsteiner, Werner: *Das musikalische Repertoire des k.k. Theaters zu Salzburg 1804–1853*, Diplomarbeit, Universität Salzburg 1991.

[199] Für die genauen Abläufe dieses Festes vgl. Eder, Petrus: „Luigi Gattis Rupertusmesse für das Erzstiftsjubiläum 1782", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 419–446.

Gatti und Johann Michael Haydn bereitgestellt wurde. Beide schrieben je eine Vesper und eine Messe, Haydn noch zusätzlich einige kleinere Werke. Luigi Gattis *Rupertusmesse* erklang während der zentralen kirchlichen Feier am 1. September im Salzburger Dom, seine *Vesperae integrae de confessore*, bestehend aus *Dixit* und *Magnificat* GehG 263.17 und den Binnensätzen GehG 264.20, dürften am Nachmittag erklungen sein, da am Nachmittag des 31. August Johann Michael Haydns Vesper MH 321 und am zweiten Tag beim Hochamt in der Erzabtei St. Peter seine *Jubiläumsmesse* MH 322 aufgeführt wurden. Luigi Gatti war also in seinem neuen Wirkungsbereich sofort mit seiner neuen Hauptaufgabe, dem Komponieren von Kirchenmusik, konfrontiert und erfüllte diese „zu allgemeiner Zufriedenheit Sr. Hochfürstlichen Gnaden und aller Musikkenner."[200]

Aus den Jahren 1782 bis zu seinem Tod 1817 sind im Dommusikarchiv 23 Messen, 12 Litaneien, eine seiner beiden Requiemkompositionen[201], 44 Offertorien, zwei *Regina coeli*, drei vollständig vertonte Vespern und zahlreiche *Dixit Dominus*- und *Magnificat*-Vertonungen erhalten. Seine Hauptwirkungsstätte dürfte demnach die Metropolitankirche gewesen sein, obwohl 1783 mit *L'isola disabitata* LG 2.6 und *Olimpiade* LG 3.8, beide nach Texten Metastasios, gleich zwei musiktheatralische Werke Gattis in Salzburg aufgeführt wurden. Auch in Italien war er in den 80er-Jahren als Opernkomponist noch nicht in Vergessenheit geraten: Das „dramma per musica" *Demofoonte* LG 1.6, wieder nach Metastasio, kam am 12. Mai 1787 in Mantua zur Aufführung.[202]

Von Gattis Instrumentalmusik ist in Salzburg fast nichts erhalten geblieben, da der Musikalienbestand des Hofes verschollen ist und Gattis musikalischer Nachlass von den Erben an den Sammler Giuseppe Greggiati veräußert wurde und heute in der Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' in Ostiglia, nahe Mantua, aufbewahrt wird. Lediglich Abschriften der *VI Sonate Per Violino solo con accompagnamento di Viola* LG $10^{a}.1–6$[203] sowie eines *Quartetts für Oboe, Violine, Viola und Violoncello* LG $11^{a}.2$[204] haben sich im Salzburg Museum (A-Sca) erhalten. Ein gewisser Hang zur Virtuosität, die auf eine hohe Professionalität einzelner Hofmusiker hinweist, sowie ein deutlicher stilistischer Wandel hin zur Romantik sind Kennzeichen der kammermusikalischen Produktion Luigi Gattis.

In den letzten Regierungsjahren Hieronymus Graf Colloredos litt die Salzburger Hofkapelle unter den Auswirkungen des ersten Franzoseneinfalles. Der Fürsterzbischof hatte am 10. Dezember 1800, nach der Schlacht von Hohenlinden, fluchtartig Salzburg verlassen, 1802 wurde das Erzstift aufgelöst. Obwohl Colloredo sein Erzbistum bis zu seinem Tod 1812 von Wien aus leitete, übernahm Ferdinand III. von Toskana aufgrund des Vertrags von Paris (26. Dezember 1802) als Kurfürst die politische Führung im nunmehrigen Herzogtum Salzburg. Nachdem Fürsterzbischof Hieronymus am 11. Feburar 1803 die Abdankungsurkunde unterschrieben hatte, hielt der neue Herrscher als Kurfürst Ferdinand I. von Salzburg am 29. April 1803 Einzug in die Stadt. Das Erzstift Salzburg wurde gemeinsam mit der Propstei Berchtesgaden, den Pfründen des Hochstifts Passau und der Herrschaft des Bistums Eichstätt als Kurfürstentum Salzburg im Austausch mit dem Großherzogtum Toskana an Ferdinand übertragen. Damit erfuhr auch das Musikleben bei Hof für kurze Zeit eine Neubelebung, da nach mehr als zwei Jahren wieder ein Landesfürst in seiner Residenzstadt anwesend war.

An seinem Hof führte Ferdinand III. keine grundlegenden Umstrukturierungen durch. Aus der Um-

[200] Bernhandsky, Josef von: *Gedanken eines Patrioten bey der nach zurückgelegtem XII. Jahrhundert eintrettenden Jubelfeyer Salzburgs, nebst einer umständlichen Beschreibung, wie selbe begangen wurde*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1782, S. XXXVII, zit. in Eder: „Luigi Gattis Rupertusmesse", S. 423.

[201] Neumayr, Eva: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis (1740–1817)", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 387–417.

[202] Zu Gattis Kirchenstil vgl. Petrus Eders analytischen Vergleich der beiden Ruperti-Messen von Michael Haydn und Luigi Gatti, in Eder: „Luigi Gattis Rupertusmesse", S. 432–446; Leisinger, Ulrich: „Die Vesperkompositionen von Luigi Gatti. Ein Zwischenbericht", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 419–446. Um endgültige Aussagen über Luigi Gattis Kirchenstil zu treffen, müssten noch wesentlich mehr Werke spartiert und analysiert werden.

[203] A-Sca, Hs 579.

[204] A-Sca, Hs 1702.

benennung der „Hochfürstlichen Hofmusik“ in eine „Kurfürstliche Kammer- und Hofkapellmusik“ mag man vielleicht einen Wandel ableiten, der den Schwerpunkt des musikalischen Lebens bei Hof auf Kammermusiken und vokale Darbietungen in Form von Kantaten legte. Der Fürst, selbst ein gut ausgebildeter Musiker und Sänger und vor allem begeisterter Musikaliensammler, beteiligte sich an diesen Aufführungen und gab auch einige Werke in Auftrag. Aus der Korrespondenz mit seiner Schwägerin, Kaiserin Marie Therese[205], erfahren wir von einem Oratorium Luigi Gattis, das am Tag der hl. Drei Könige (6. Jänner) aufgeführt werden sollte. Bei diesem handelt es sich um Gattis „Cantata“ *Per il Giorno dell'Epifania die N.S. Gesù Cristo* LG 5.6, dessen autographe Partitur samt Salzburger Stimmenmaterial sich in der Sammlung Ferdinands erhalten hat.[206] Nach der Aufführung, bei der auch Dominikus Hagenauer zugegen war[207], berichtete Ferdinand der Kaiserin:

> „Abbé Gattis Oratorium war ein großer Erfolg. Die musik ist sehr schwierig zu spielen und zu singen, und wenn sie einen Fehler hat, so ist dieser, dass sie zu dick orchestriert ist und die Stimmen zudeckt; aber es hat allen gefallen. Sag mir ob du es möchtest und ich werde es kopieren lassen.“[208]

Auch Luigi Gatti war – ähnlich wie Michael Haydn, wenn auch nicht im selben Ausmaß – in die Formierung des bürgerlichen Konzertwesens eingebunden. So war er höchstwahrscheinlich einer der „drei hiesigen Herrn Virtuosen“, denen im *Intelligenzblatt* für die Aufführung von Haydns *Schöpfung* zu wohltätigen Zwecken gedankt wird.[209] Als Kompositionsauftrag des Salzburger Buchdruckers und Verlegers Franz Xaver Duyle komponierte er gemeinsam mit Adam Joseph Emmert (1765–1812) und Georg Schinn (1768–1833) anlässlich des Jahrestages des Einzuges von Kurfürst Ferdinand eine dreiteilige Kantate nach einem Text des Hofkaplans Giambattista Varesco[210], die in Duyles Privathaus am 29. April 1804 aufgeführt wurde.[211] Die Musik der ersten beiden Teile ist nicht überliefert, die Musik Gattis zum dritten Teil LG 2.9 konnte jüngst wieder aufgefunden werden.[212]

Nachdem auch Kurfürst Ferdinand vor der französisch-bayerischen Armee am 18. Oktober 1805 geflüchtet war, wurde Salzburg 1806 Österreich angeschlossen, womit die Auflösung der Salzburger Hofmusik besiegelt war. Am 10. August 1806 starb Johann Michael Haydn. Sein Begräbnis und die Aufführung des Mozart'schen Requiems eine Woche später an der Universitätskirche dürften die letzten Aktivitäten der Salzburger Hofmusikkapelle gewesen sein. Einige ihrer Mitglieder wurden in die königliche Hofmusikkapelle nach München und in die kaiserliche Hofkapelle nach Wien übernommen; die Ära der höfisch geprägten Musik in Salzburg war zu Ende – dennoch ging das musikalische Leben in Salzburg weiter. Luigi Gatti blieb in Salzburg und leitete weiterhin jene Gruppe von Musikern, die ihm Kaiser Franz I. am 21. Juni 1807[213] für musikalische Dienste an der Metropolitankirche, die trotz der politischen Wirren weitgehend unverändert weitergingen, bewilligte.

Hatte sich Luigi Gatti bereits der Gunst des Kurfürsten erfreut, dürfte er auch das Wohlwollen des Kaisers genossen haben, denn er verfasste während der nächsten Jahre einige zum Teil umfangreiche Werke, wie das Oratorium *Abels Tod* LG 5.8 (1806) und die Oper *La Grotta di Merlino* LG 2.11 (1807), die er beide dem Kaiser widmete. Seine letzte große drama-

[205] Salzburg, 29.12.1804, zit. in Rice, John A.: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807*, New York: Cambridge University Press 2003, S. 53.

[206] I-Fc, F.P.T. 115/1.

[207] „Sonntag den 6ten [Jänner] Abends wurde ich von Höchst Selben zur neu komponirten Music des Kapelmeister Gatti bey der Krippe eingeladen, und blieb demnach beym Spiel und bei der Soupé“, Hahnl/Angermüller/Angermüller: *Hagenauer. Tagebücher*, S. 1021.

[208] Salzburg, 20.01.1805, zit. und übersetzt nach Rice: *Empress Marie Therese*, S. 53.

[209] *Intelligenzblatt von Salzburg*; 20.09.1800: „Oeffentlicher Dank. Den drey hiesigen Herren Virtuosen, welche das Meisterstück des Herrn Joseph Haydn in dem Oratorium, die Schöpfung genannt, aufzuführen unternommen haben, wird für die, dem hiesigen Armen=Fond gewidmete ansehnliche Gabe öffentlicher Dank erstattet. Salzburg den 13. Sept. 1800. Hochfürstl. Armen=Kommission allda.“

[210] *Per il gloriosissimo giorno anniversario del desideratissimo ingresso in Salisburgo di Sua Altezza ... L'Arciduca Ferdinando [...] Cantata, ordinata da Francesco Duyle, stampatore aulico prodotta in casa sua propria li XXIX. Aprile MDCCCIV, alla ore VI. di sera. (Musica: Parte prima del Sigr. Adam Joseph Emmert, Parte seconda del Sigr. Giangiorgio Schinn, Parte terza del Sigr. Luigi Gatti. La Poesia è dell'Abate Gianbattista Varesco.).* [Salzburg 1804]. Textbuch. Salzburg Museum, Bibliothek, Sign. 12556.

[211] Glaser, Hans: „Salzburgs Buchdrucker“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 98 (1958), S. 149–198, hier: S. 157 f.

[212] Freundliche Mitteilung von Alessandro Lattanzi.

[213] Abschrift des kaiserlichen Dekrets in AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 262.

tische Komposition, das Oratorium *Il Trionfo di Gedeone* (LG 5.9), dedizierte er 1808 seinem ehemaligen Dienstgeber in Salzburg und nunmehrigen Großherzog von Würzburg, Ferdinand von Habsburg-Toskana. Für die Aufführung dieser Werke in Salzburg gibt es, mit Ausnahme von *Abels Tod*[214], keine Indizien. Anders verhält es sich mit Gattis groß besetztem Requiem in C, bei dem das Titelblatt einer der autographen Partituren mit der Notiz „prodotta li 14: Giugno 1808 nella Chiesa dell'Università di Salisburgo"[215] einen diesbezüglich eindeutigen Hinweis gibt und das mit großer Wahrscheinlichkeit auch bei den Exequien Hieronymus Colloredos 1812[216] im Salzburger Dom aufgeführt wurde.[217]

Als Luigi Gatti, 77-jährig, am 1. März 1817 in seiner Wohnung in der Pfarrgasse[218] starb, hatte jene neue Epoche, die sich in seinem späten Œuvre, wie z. B. seiner Kantate *Ino*, stilistisch bereits angedeutet hatte[219], bereits begonnen.

[214] Monika Gehmacher vermutet, dass Gatti das Oratorium im Kapellhaus anlässlich einer öffenlichen „Musikalischen Prüfung" der Domsingknaben am 30. Jänner 1814 aufführte. Gehmacher: *Luigi Gatti*, S. 65 f. u. 94.

[215] I-Fc, F.P.Ch. 183. Eine weitere autographe Partitur hat sich in Ostiglia erhalten (I-OS, Mss.Mus.B 2148).

[216] Vgl. Weilmeyr, Franz Xaver: *Salzburg, die Hauptstadt des Salzach=Kreises. Ein Hand= und Addreß=Buch für Jedermann*, Salzburg: Mayer'sche Buchhandlung 1813, S. 185: „Herr Gatti (Aloys Abbe), Kapellmeister, ist aus mehrern Opern= und Kirchen Musiken und andern Compositionen bekannt. Kenner ertheilen seinem, bey den Exequien des Erzb. Hieronymus gegebenen Requiem vielen Beyfall."

[217] Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis".

[218] Heute Sigmund-Hafner-Gasse 12.

[219] Vgl. Schneider, Constantin: *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg: Kiesel 1935, S. 142, und Manfred Hermann Schmids Einschätzung von Gattis spätem Klarinettentrio (LG $10^c$.7) in Eichmann et al.: „Podiumsdiskussion", S. 453. Vgl. auch die Einspielung auf der ORF-CD *Keine Chance für Mozart. Salzburger Kammermusik um 1800*, Gatti–Haydn–Mozart, ORF, 2012, CD 3136.

## 2.2 Von der Hofkapelle zur Dommusik: Das frühe 19. Jahrhundert

Die ersten vier Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts werden in der Salzburger Musikgeschichte gemeinhin als eine Zeit des musikalischen Niedergangs bewertet.[220] Während man dieser Einschätzung einen gewissen Wahrheitsgehalt nicht absprechen kann, war doch mit der Auflösung der Hofkapelle und der Abwanderung vieler Musiker die Epoche der höfisch geprägten Musik zu Ende gegangen, so wurde andererseits infolge dieser Wertung die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur negativ eingeschätzt, sondern bisher von der wissenschaftlichen Forschung kaum beachtet.

Indessen deuten die ursprünglich von Johann Michael Haydn initiierten Aufführungen der großen Vokalwerke seines Bruders Joseph, insbesondere der *Schöpfung*[221] (u. a. 1800, 1801, 1810[222]), aber auch der *Jahreszeiten* (1802[223], 1807[224]) und der *Letzten Worte des Erlösers am Kreuz* (1802, 1813[225]), auf beträchtliche musikalische Aktivitäten[226] hin, die auch nach der Auflösung der Hofkapelle weitergeführt wurden. Von der Aufführung der *Jahreszeiten* 1807 in der Aula der Universität berichtet Dominikus Hagenauer, in seinem Tagebuch: „Es waren beylich 100 Musikanten und bis 2000 Zuhörer"[227]. Weder die Anzahl der Musiker noch die kolportierte Größe des Publikums bestätigen eine „nach und nach verkümmerte Musikstadt"[228]. Auch das Requiem Wolfgang Amadé Mozarts, der *Schöpfung* Joseph Haydns als eines der Leitwerke der Epoche vergleichbar, erfreute sich ab

[220] Vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 11: „Salzburgs Musikleben erreichte damals seinen tiefsten Punkt, der kaum mehr unterboten werden konnte. Erst durch die Gründung des *Dommusikverein und Mozarteum* im Jahre 1841 kam wieder frisches Leben in die nach und nach verkümmerte Musikstadt Salzburg".

[221] Vgl. Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „‚... was mein Bruder in seinen Chören mit der Ewigkeit treibt ...'. Quellen zur frühen Rezeption von Joseph Haydns *Schöpfung* in Salzburg", in: *Haydn-Studien*, 10 (2010), Nr. 1, S. 55–70.

[222] Libretto: A-Sca, 6426, auf dem Titelblatt der Anlass der Aufführung: „Aufgeführt zur Namensfeyer Sr. Majestät des Königs von Bayern, Unseres allergnädigsten Landesvaters, Maximilian Joseph".

[223] Libretto: A-Sca, 14626.

[224] Libretto: A-Sca, 13536.

[225] Libretto: A-Sca, 6427.

[226] Diese Aufzählung darf keineswegs als vollständig gelten.

[227] Hahnl/Angermüller/Angermüller: *Hagenauer. Tagebücher*, Bd. 2, S. 1175.

[228] Vgl. Anm. 220.

der ersten Aufführung in Salzburg am 14. November 1801[229] in der Stiftskirche St. Peter immer größerer Beliebtheit. Neben den bereits von uns beschriebenen Aufführungen[230] wurde es auch am 17. Februar 1816 bei der in Salzburg abgehaltenen „Todtenfeier“ für die in Venedig jung verstorbene Salzburger Sängerin Elisabeth Neukomm, die Schwester des Komponisten Sigismund Neukomm, aufgeführt, worüber der Rezensent des Augsburger *Unterhaltungsblatt für Gebildete jeden Standes* am 6. April 1816 berichtet:

> „Das mit 70 bis 80 Individuen besetzte Orchester bestand größtentheils aus Dilettanten, und die Präzision, mit welcher das Ganze ausgeführet wurde, übertraf meine Erwartung, besonders überraschte mich das so richtige Gefühl des Zeitmaßes, in dem alle Stücke genommen wurden, und worin bekanntlich die Wirkung Mozartscher Musik so sehr bedinget ist. In meiner Phantasie sah ich Mozarts Geist über seinen Mitbürgern schweben, und die Heimgegangene freundlich begrüssen.“[231]

Die Darbietung der großen Vokalwerke Joseph Haydns im Konzertsaal wie auch die Aufführungen von Mozarts Requiem in der Stiftskirche St. Peter im liturgischen Kontext, aber ebenfalls unter Einbeziehung von „Dilettanten“, bezeugen gleichermaßen die steigende Bedeutung einer bürgerlichen Musikkultur, die sich in Salzburg wie in vielen anderen Städten am Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte und die in der ehemaligen Residenzstadt die höfisch geprägte Musikpflege ablöste. Auch im Umkreis der Dommusik kamen – trotz der eingeschränkten personellen Möglichkeiten – immer wieder groß besetzte Werke zur Aufführung. Davon zeugt Luigi Gattis Requiem in C, aufgeführt 1812 bei den Exequien für Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo, aber auch die Kompositionen des Domorganisten Joseph Höß (1778–1831). Dieser trug in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts eine Messe (1824)[232], ein Requiem (1826)[233] und eine Litanei (1827)[234] zum Repertoire der Dommusik bei, die sich alle durch ihre großen Bläserbesetzungen (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte[235], 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen und Pauke) auszeichnen.

Der Umstand, dass musikalische Aufführungen dieser Größenordnung in einer Stadt möglich waren, die einige Jahre zuvor ihrer Hofkapelle verlustig gegangen war und die, glaubt man der Musikgeschichtsschreibung, daraufhin in tiefstem kulturellem Schlaf versunken war, erstaunt einigermaßen.

### 2.2.1 Von der Hofkapelle zur Dommusik

Mit der Auflösung der Hofkapelle in den Jahren 1806 und 1807 wurden die vorher von Kurfürst Ferdinand aus Passau und Eichstätt übernommenen Musiker an ihren neuen Landesherrn, den Kurfürsten von Bayern, zurückgestellt. Manche Hofmusiker[236] folgten Ferdinand nach Würzburg, einige Musiker mit überdurchschnittlichem Können wurden an die Hofkapelle in Wien übernommen, andere gingen nach Passau, Eichstätt oder München. In Salzburg war es die Dommusik, welche die Aufgaben der Hofmusikkapelle am Dom übernahm.[237] Domkapellmeister blieb zunächst, bis zu seinem Tod 1817, der vormalige und letzte Hofkapellmeister Luigi Gatti (→ S. 66).

Ein Orchester für den Dom wurde aus den in Salzburg verbliebenen Mitgliedern der Hofmusikkapelle unter Kapellmeister Gatti und einigen neu auf-

[229] Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Quellen zur Rezeption des Requiems von W. A. Mozart in Salzburg im 19. Jahrhundert“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 2009/10 (2012), S. 187–209.

[230] Vgl. ebd.: 1801 (St. Peter), 1806 (für Johann Michael Haydn, Universitätskirche), 1809 (für Siegmund Triendl, St. Peter), 1826 (für Georg Nikolaus Nissen, Universitätskirche) und 1842 (für Konstanze Nissen).

[231] *Unterhaltungsblatt für Gebildete jeden Standes*, Augsburg, 6. April 1816, S. 116.

[232] A-Sd, A 1161: *In Festum Portiunculae. / Missa / Solemnis. / a. / Piu Instrumenti. / Del Signore Giuseppe Höss. / Domorganist in Salzburg. / Anno 1824. / den 1ten August: / producirt. / in der Universitaets / Kirche.*

[233] A-Sd, A 1187: *Requiem. / a. / Piu Instrumenti / Del Signore Giuseppe Höss. / Dom Organist in Salzburg / Anno 1826. / Componirt. / den 3ten October verfertigt.*

[234] A-Sd, A 1162: *Litaniae solennis. / de Venerabili sacramento. / a / piu Instrumenti. / Composto di Giuseppe Höß. Organ: / a Metropolitania a Salisburgo. / Anno 1827. den 17ten December.*

[235] Die im Dommusikarchiv erhaltenen Materialien weisen für die Holzbläser sämtlich 4 ausgeschriebene Stimmen aus, sie dürften also doppelt besetzt gewesen sein.

[236] Z. B. der Geiger Attilio Grisi (1767–1852).

[237] Monika Gehmacher irrt jedoch, wenn sie meint, die Dommusik sei die „einzige musikalische Institution“ gewesen und habe „auch zu öffentlichen Akademien und Festanlässen“ gespielt. (Gehmacher: *Luigi Gatti*, S. 52.) Neben der Dommusik gab es z. B. Musiker an der Stadtpfarre, in der Stiftskirche St. Peter und an der Universitätskirche, die musikalischen Aktivitäten nachgingen, die durch die Auflösung der Hofkapelle kaum berührt wurden.

genommenen Musikern zusammengestellt. Wie aus einem Antrag Gattis „in betreff der Aufnahme einiger brauchbarer Individuen zur Herstellung einer vollständigen Musik für den Domchor“[238] hervorgeht, wurden von Gatti Lorenz Bergmayr (1773–1845)[239] als Tenorist und als Ersatz für den zur Hofkapelle nach Wien gegangenen Franz de Paula Joseph Otter[240] an der Violine, Benedikt Hacker (1769–1829)[241], Georg Hodspodsky[242] sowie Ferdinand Blumlachner[243] und Domchoralist Christoph Kunrad[244] für die Violine, Richter und Weninger[245] als Trompeter vorgeschlagen. Oboisten, dritter Trompeter und zweites Fagott sollten, Gattis Vorschlag zufolge, je nach Bedarf „zugekauft“ werden.

Inwieweit Gattis Antrag angenommen wurde, ist zur Zeit nicht abschließend zu klären: Während Benedikt Hacker bis zu seinem Tod 1829 Mitglied der Dommusik war, bewarben sich Georg Hodspodsky und Ferdinand Blumlachner noch Ende der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts um die Aufnahme. Immerhin wurde das Schicksal der Dommusik an höchster Stelle entschieden: Am 21. Juni 1807 genehmigte Kaiser Franz II./I. höchstpersönlich in einem Schriftstück, auf das noch 20 Jahre später als „Handbillet“ Bezug genommen wurde, die Summe von 3320 fl. für den künftigen „Personal- und Besoldungsstand der Musiker, und Diener für die Salzburger Domkirche“[246], in dem er folgende Musiker vorschlägt: „1 Kapellmeister, 1 Organisten, 1 Tenoristen, 1 Bassisten, 4 Violinisten, 2 Violetisten [= Violaspieler], 1 Violoncellist, 1 Violonist, 1 Fagotist, 2 Hoboisten, 2 Klarinetisten, 2 Trompeter, 1 Pauker“.

Bezüglich der Bläser wird bemerkt, dass sie geringer besoldet seien, weil sie nur an Festtagen zum Einsatz kämen. Auffallenderweise enthält der Vorschlag nur eine, mit 60 fl. Jahresgehalt äußerst gering bezahlte Organistenstelle, obwohl am Salzburger Dom bekanntlich mehrere Orgeln zu versorgen waren, weil es damals noch üblich war, unter der Kuppel auf den Emporen zu musizieren. Auch der Plan, zwei Klarinettisten anzustellen, wie es in der Hofkapelle Ferdinands III. von Toskana in Salzburg ab 1803 gebräuchlich gewesen war, fand nicht die Zustimmung des nunmehrigen Domkapellmeisters Luigi Gatti. Er entgegnete am 22. November1807, vielleicht in einer Antwort auf das oben beschriebene „Handbillet“: „[...] denn der Antrag 2 Clarinettisten aufnehmen zu wollen, ist nicht anwendbar, indem alle gewöhnliche Kirchen-Compositionen theils für das Clarinett nicht geschrieben sind und theils das Instrument selbst in seiner Stimmung mit der Domorgel nicht brauchbar ist.“[247] Die vom Kaiser bewilligte Summe von 3.320 fl. indes wurde noch 1827, zwanzig Jahre später, als wichtiger Kostenpunkt betrachtet, der bei der Neuorganisation der Dommusik möglichst nicht überschritten werden sollte.[248]

Ein interessantes Dokument im Zusammenhang mit der Frage, welche Musiker im fraglichen Zeitraum im Dom musizierten, ist eine Rechnung über die Aufführung eines Requiems von Luigi Gatti[249] bei den Exequien für den am 20. Mai 1812 in Wien verstorbenen Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo 1812. In dieser „IV$^{te}$ Designation / über den Sr. Hochf[ür]stl. Gnaden T. H. H. Erzbischof Hieronymus / zur höchsten Ratification vorgelegten Exequien- / Konten“ werden die mitwirkenden Musiker namentlich aufgeführt.

[238] Ebd., S. 54–57.

[239] Bergmayr lässt sich noch 1841 als Violinist des *Dommusikverein und Mozarteums* nachweisen. Angermüller, Rudolph: „Das ‚Denkbuch des Dom Musik Vereines und Mozartums zu Salzburg‘“ [Edition und Kommentar], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 134 (1994), S. 433–584, hier: S. 552.

[240] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 303–306.

[241] Musiker, Komponist und Verleger in Salzburg, vgl. Ammerer, Gerhard/Rudolph Angermüller/Andrea Blöchl-Köstner (Redaktion): *Salzburger Mozart Lexikon*, Bad Honnef: Bock 2005, S. 148–149.

[242] Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musik-Gelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 Bände, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1900–1904, Bd. 5, S. 164.

[243] Die genauen Lebensdaten beider sind bis dato unbekannt.

[244] Domchoralist und Stadtpfarrsänger, gestorben 1817.

[245] Vornamen sind bis dato unbekannt.

[246] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2 AXd 262.

[247] Zit. in Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 539.

[248] Vgl. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 263, Stellungnahme von Aloys Hoffmann zum Schriftstück *Den in Vorschlag zu bringenden Mußik-Personalstand für die dasige Metropolitankirche betreffend* von Joseph Marchner und das Schriftstück Joachim Joseph Fuetschs vom 5. Mai 1827.

[249] Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelte es ich dabei um das Requiem in C, vgl. Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis“.

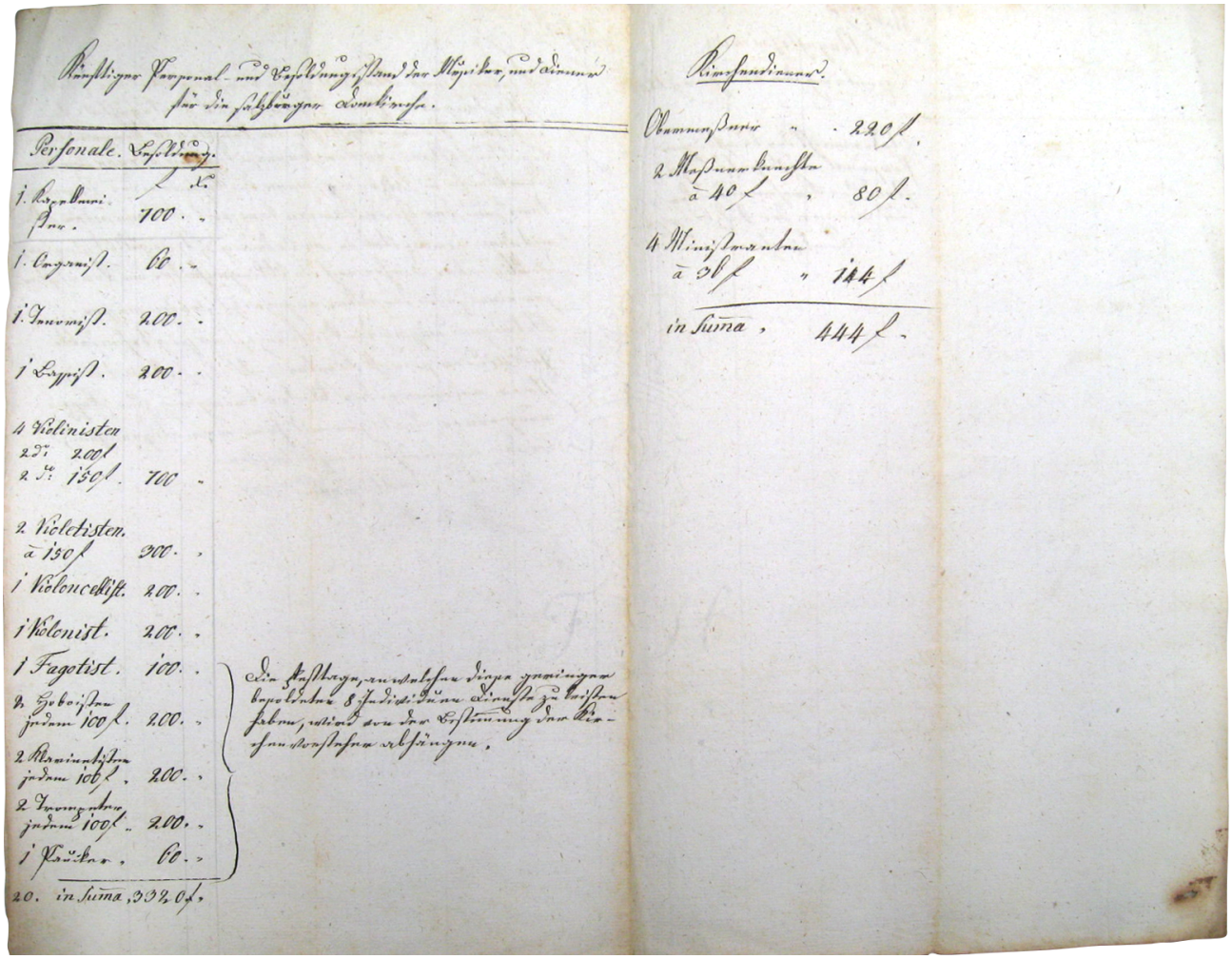
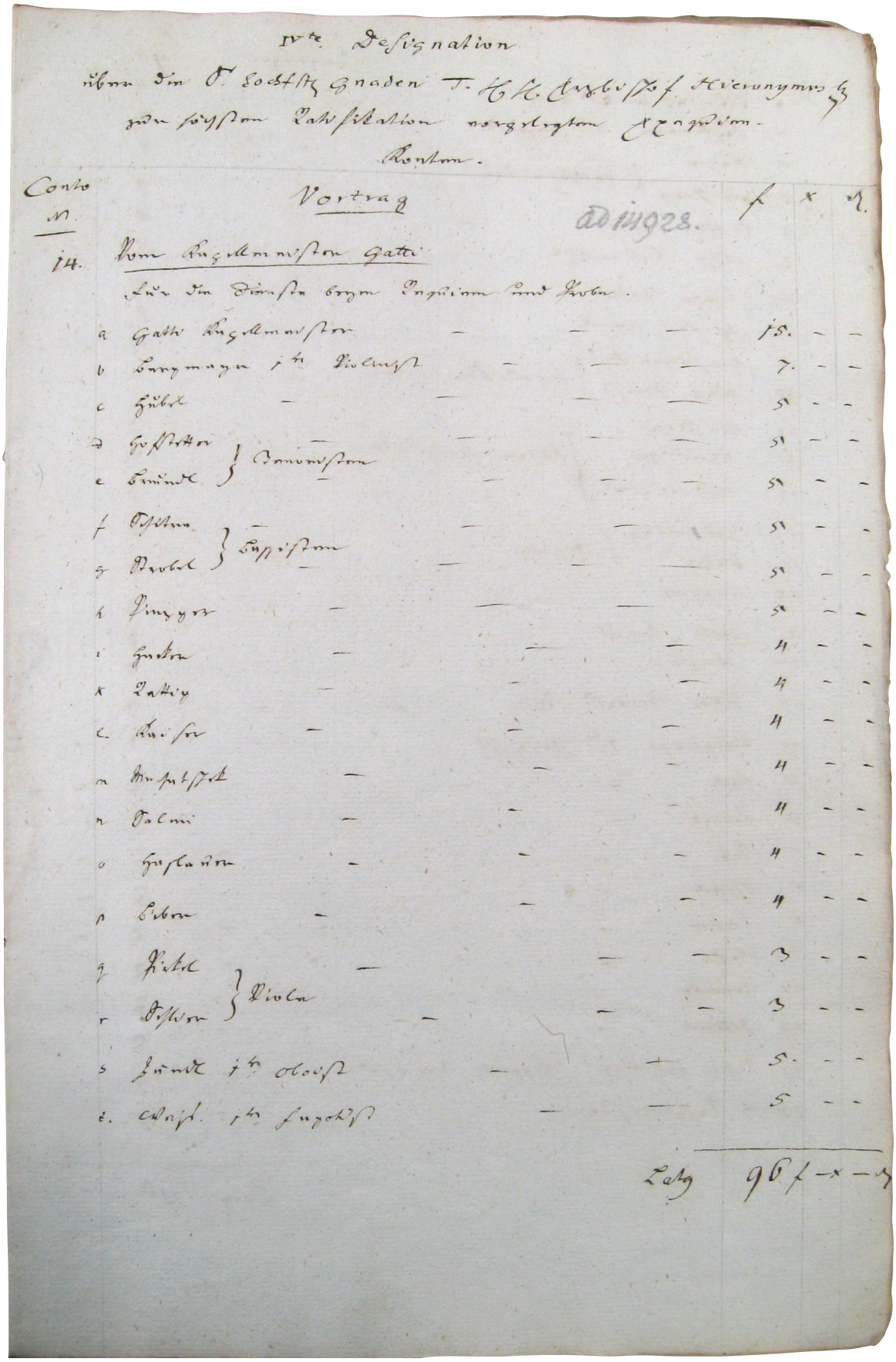


**Abbildung 2.3:** Abschrift des sogenannten „Handbillets“, in dem Kaiser Franz II./I. die Besetzung der Dommusik 1807 neu zu regeln versuchte. (AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 262).



IVte Designation

über die S. Hochfstl. Gnaden T. H. H. Erzbischof Hieronymus Hz

zur höchsten Ratifikation vorgelegten Exequien-

Konten.

| Conto N. | Vortrag | f | x | ₰ |
|---|---|---|---|---|
| 14. | Vom Kapellmeister Gatti | | | |
| | Für die Dienste beym Requiem und Probe. | | | |
| a | Gatti Kapellmeister | 15. | – | – |
| b | Bergmayr 1te Violinist | 7. | – | – |
| c | Hübel | 5 | – | – |
| d | Hofstetter } Tenoristen | 5 | – | – |
| e | Brundl } Tenoristen | 5 | – | – |
| f | Schitra } Bassisten | 5 | – | – |
| g | Strobel } Bassisten | 5 | – | – |
| h | Pinzger | 5 | – | – |
| i | Hacker | 4 | – | – |
| k | Rettig | 4 | – | – |
| l | Kaiser | 4 | – | – |
| m | Mechatschek | 4 | – | – |
| n | Salmi | 4 | – | – |
| o | Haslauer | 4 | – | – |
| p | Liber | 4 | – | – |
| q | Pickel } Viola | 3 | – | – |
| r | Schlier } Viola | 3 | – | – |
| s | Jundl 1te Oboist | 5. | – | – |
| t. | Weiss 1te Fagotist | 5 | – | – |
| | Latus | 96 f | – x | – ₰ |

**Abbildung 2.4:** Rechnung über die Ausgaben für die Musik bei den Exequien für Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo 1812 mit der namentlichen Anführung zahlreicher mitwirkender Musiker und Sänger, S. 1. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.1/7/11.

**Tabelle 2.2:** IV$^{te}$ Designation / über den Sr. Hochf[ür]stl. Gnaden T. H. H. Erzbischof Hieronymus / zur höchsten Ratification vorgelegten Exequien- / Konten.

| **Conto N.** | **Vortrag** | **fl. x.** |
|---|---|---|
| 14 | Vom Kapellmeister Gatti für den Dienste beym Requiem und Probe | |
| a | Gatti Kapellmeister | 15 |
| b | Bergmayr 1$^{ter}$ Violinist | 7 |
| c | Hübl | 5 |
| d | Hofstätter[250] Tenoristen | 5 |
| e | Bründl[251] [Tenorist] | 5 |
| f | Schitra [Bassist][252] | 5 |
| g | Strobl Bassisten | 5 |
| h | Pinzger[253] | 5 |
| i | Hacker[254] | 4 |
| k | Rattig | 4 |
| l. | Kaiser | 4 |
| m | Michalschek | 4 |
| n | Salmi | 4 |
| o | Kaplaner | 4 |
| p | Biber[255] | 4 |
| q | Pirkel [Viola][256] | 3 |
| r | Schlier Viola[257] | 3 |
| s | Bundl [?] 1$^{ter}$ Oboist | 5 |
| t. | Weist. 1$^{ster}$ Fagotist | 5 |
| u | Bremlachner 2$^{ter}$ Oboist | 4 |
| v | Kapelmayr[258] 2$^{ter}$ Fagottist | 4 |
| w | Mayer[259] [Waldhornist] | 4 |
| x | Kutschera[260] Waldhornisten | 4 |
| y | Milder[261] Organist | 5 |
| z | Fuetsch[262] Violoncellist | 5 |
| aa | Franz Weindl[263] | 4 |
| bb. | Joh. Bapt. Weindl[264] | 4 |
| cc | Hanselmann Mich. [fremder Singknabe] | 3 |
| dd. | Wutzel Sebast. Fremde Singknaben | 3 |
| ee | Hanselmann [Singen Konzertisten] | 3 |
| ff. | [. . . ] pemberger [Singen Konzertisten] | 3 |

[250] Felix Hofstätter (1744–1814). Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 182 ff.
[251] Johann Michael Brindl, vgl. sein Ansuchen um die Domtenoristen-Stelle (die er zu diesem Zeitpunkt laut Ansuchen bereits elf Jahre versieht) vom 31.05.1817. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2 AXd 262.
[252] Matthias Schitra (um 1750–1824). Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 375 f.
[253] Andreas Pinzger (1740–1817). Ebd., S. 319 ff.
[254] Benedikt Hacker (1769–1829). Pichler, Georg Abdon: *Biographien salzburgischer Tonkünstler*, Salzburg: Oberer'sche Buchdruckerei 1845, S. 17 f.
[255] Kajetan Anton Julian Biber von Bibern (1744–1816). Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 27 f.
[256] Peter Pirchl (1781–1859), späterer Nachfolger Sebastian Vogts und Matthias Kappelmeiers als Thurnermeister. Ebd., S. 322.
[257] Johann Evangelist Schlier (1792–1873). Pichler: *Biographien*, S. 42–46.
[258] Matthias Kappelmeier (um 1774–?). Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 445.
[259] Joseph Michael Mayer (um 1751–nach 1827). Ebd., S. 254 f.
[260] Jakob Kutschera (1749–1813). Ebd., S. 213.
[261] Gottlieb Milder (1763–1817). Ebd., S. 285 ff.
[262] Joseph Joachim Fuetsch (1766–1852). Ebd., S. 128 ff.
[263] Franz de Paula Joseph Weindl, Stadtpfarrchorregent und Domchoralist. Ebd., S. 453 f.
[264] Johann Baptist Weindl (um 1781–1839). Ebd., Todesdatum laut AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14.

| **Conto N.** | **Vortrag** | **fl. x.** |
|---|---|---|
| gg. | Widmann Ant. Singen Konzertisten | 3 |
| hh | Zettelmayr [Ripien] | 2 |
| ii. | Mader Ripien | 2 |
| kk | Krager | 2 |
| ll | Grole Konzert. | 2 |
| mm | Weiglein | 2 |
| nn | Pitzer Tenorist Rip. | 4 |
| oo | Brunmayr[265] 2$^{ter}$ Organist | 3 |
| pp | Kock | 2 |
| qq | Konrad[266] | 2 |
| rr | Pohl[267] | 2 |
| ss | Pfustl | 2 |
| tt | Perfler[268] | 2 |
| uu | Regle | 2 |
| ww | Himmle | 2 |
| xx | Diedrich[269] | 2 |
| yy | [...]usser und Klos Konzert Trompeter | 9 |
| zz | 3 Posaunisten | 9 |
| aaa | Stadler[270] Paukenschläger | 5 |
| bbb | 4 Orgeltretter | 4 |
| ccc | Paukentrager | 1 |
| ddd | Aufleger | 1 |
| eee | Schlier[271] Kalkant und Geigenmacher | 3 |
| fff | Neubau[272] Kalkant | 2 |
| ggg. | für die neue Komposition vom Gatti 6 | 33 |
| hhh | für Requiem 191 Bogen stark a 8 x | 25 [f.] 28 [x] |
| | | 270 f 28 x |

[265] Andreas Brunnmayr (1762–1815), Stadtpfarrorganist. Pichler: *Biographien*, S. 8 f.
[266] Christoph Kunrad (um 1757–1820), Domchoralist und Stadtpfarrsänger. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 524.
[267] Joseph Pohl (um 1759–nach 1817). Ebd., S. 526.
[268] Johann Baptist Perfler (um 1776–nach 1812). Ebd., S. 512.
[269] Alois Dietrich, Domchorvikar. Ebd., S. 504.
[270] Matthias Stadler (1744–1827). Ebd., S. 419 ff.
[271] Johann Georg Schlier (um 1763–nach 1827). Ebd., S. 479.
[272] Leopold Neubau (um 1754–nach 1827). Ebd., S. 378.

Von der ehemaligen Hofkapelle waren demnach um 1812 noch folgende Musiker tätig: Kapellmeister Luigi Gatti (1740–1817), unter den Sängern Felix Hofstätter (1744–1814) als Tenorist und Matthias Schitra (um 1750–1824) als Bassist. Bei „Bründl“ handelt es sich nicht um Joseph Anton Bründl, der 1782 die Hofkapelle verlassen hatte, um die Chorregentenstelle in Hallein anzunehmen[273], sondern um Johann Michael Brindl[274]. Von den Streichern der ehemaligen Hofmusikkapelle musizierten an den Violinen Andreas Pinzger (1740–1817) und Kajetan Anton Julian Biber von Bibern (1744–1816), am Violoncello der spätere provisorische Domkapellmeister Joseph Joachim Fuetsch (1766–1852) und als Violonist Franz de Paula Joseph Weindl (um 1743–1812). Von den Bläsern waren die Hornisten Joseph Michael Mayer (um 1751–1832) – der 1807 wegen seiner Fähigkeiten zur „k.k. Kammer Harmonie“ nach Wien einberufen worden war, dieser Einladung aber offenbar nicht Folge geleistet hatte – und Jakob Kutschera (1749–1813) geblieben. Benedikt Pillwein berichtet 1821 über sie:

> „Von den angenehmen Stunden, welche Mayer und Gutschera vielen ausgesuchten Gesellschaften auf Bergen, Wasser= und Berg= Fahrten etc. durch den melodischen Klang ihrer Blasinstrumente verschafften, hört man zu Salzburg wohl nicht selten mit der sehnsuchtsvollsten Rückerinnerung sprechen.“[275]

Auch Domorganist Gottlieb Milder (1763–1817)[276], der ab 1794 als Domstiftsorganist Mitglied der Hofkapelle war[277], nahm an der Aufführung teil. Unter den anderen aufgelisteten Musikern sind neben den Domchorvikaren und -choralisten, den Kapellknaben, zwei „fremden Singknaben“ und den Thurnergesellen an den Posaunen einige bisher unbekannt, es finden sich aber unter ihnen die Sebastian Vogt als Thurnermeister folgenden Matthias Kappelmeier und Peter Pirchel (1781–1859), der Stadtpfarrorganist Andreas Brunnmayr (1762–1815), der Musiker, Komponist, Verleger und Kopist Benedikt Hacker (1769–1829)[278] und der spätere Militärkapellmeister, Komponist und Dirigent Johann Evangelist Schlier (1792–1873), von denen letztere drei Schüler Johann Michael Haydns waren.

Über die Zeit nach dem Tod Luigi Gattis 1817, für dessen Nachfolge sich u. a. der in Salzburg geborene spätere Wiener Hofkapellmeister Ignaz Assmayr (1790–1862)[279] bewarb, sind wir durch einen ausführlichen Briefwechsel zwischen der k.k. Finanzdirektion und der Domkustodie informiert.[280] Die musikalische Leitung der Dommusik übernahm zunächst Dombassist Matthias Schitra (1750–1824). Nach dessen Tod 1824 wurde Gattis Freund und Nachlassverwalter Joseph Joachim Fuetsch (1766–1852) bis zu seiner Pensionierung und der Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* 1841 provisorischer Leiter der Dommusik. Er war zunächst vor allem mit Inventur der Dommusikalien und -instrumente beschäftigt gewesen, die nach Gattis Tod von den Behörden angeordnet worden war und die 1822 in der Erstellung der neuen Kataloge durch Fuetsch[281] resultiert hatte. Da Fuetsch wahrscheinlich bis Ende der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts Zugang zum Nachlass Luigi Gattis (vgl. oben) und offenbar auch zu Quellen zum Werk Johann Michael Haydns hatte, bereicherte er den Bestand der Dommusik mit zahlreichen Abschriften von Werken dieser Komponisten und brachte ihre Werke auch immer wieder zur Aufführung.

1824 bekam Salzburg mit Augustin Gruber (1763–1836) nach einer langen Verwaltung der Erzdiözese durch Administratoren[282] einen neuen Fürsterzbischof, der sofort Akzente setzte: Gleich am Beginn seiner Amtszeit weihte er mehrere neue Suffraganbischöfe, 1825 folgte die Installation des neuen Domkapitels und die Feier des Jubeljahres sowie 1828 das

[273] Wie von mir früher fälschlich angenommen wurde, vgl. Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis“, S. 415.

[274] Lebensdaten unbekannt, vgl. sein Ansuchen um Verleihung der Domtenoristenstelle vom 31.05.1817, wo er angibt, bereits elf Jahre lang diese Stelle versehen zu haben, AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2. AXd 262.

[275] Pillwein: *Biographische Schilderungen*, S. 145.

[276] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 285–287.

[277] Die beiden anderen Hoforganisten Michael Haydn und Anton Ferdinand Paris waren bereits 1806 bzw. 1809 verstorben.

[278] Vgl. S. 241.

[279] Vgl. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 262.

[280] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522.

[281] *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana conscriptus 13 Julij anno MDCCCXXII* [später hinzugefügt:] *ab Joachimo Fuetsch M*[anu propria] *Chori dirigente*, zwei im Wesentlichen identische Bände, AES, o. Sign.

[282] 1812–1814: Sigismund Christoph Graf von Zeil und Trauchburg, 1816–1822: Leopold Maximilian Graf von Firmian.

200-Jahr-Jubiläum der Domweihe.[283] Spätestens in der Vorbereitung auf dieses Fest dürften die Diskussionen um eine Neuorganisation der Dommusik begonnen haben, die ab 1827 in ausführlichen Vorschlägen und Stellungnahmen ihren Niederschlag in den Akten fanden. In diesem Jahr war das fest angestellte „Musikpersonal“ des Domes vor allem durch natürlichen Abgang respektive Todesfälle auf „8 Individuen“ zusammengeschrumpft, nämlich den „provisorischen Musik Dirigens Fuetsch“, den Organisten Joseph Höß, den Fagottisten Andreas Weiss (1756–1837), den vormaligen Waldhornisten Michael Mayer (1751–1832) als Pauker und Violinspieler, Peter Pirchl (Pirkl, Pirkel, Pirchel), damals bereits Thurnermeister, als Violinist, Johann Baptist Weindl als Kontrabassist und zwei Kalkanten, nämlich Johann Georg Schlier und Leopold Neubau.[284]

Die Dienste, die Joachim Joseph Fuetsch in seiner Eingabe vom 5. Mai 1827 auflistet, waren in der Hauptsache die gleichen, die vor 1807 von der viel besser besetzten Hofmusik geleistet worden waren. Selbstverständlich waren sechs Musiker und zwei Kalkanten zu wenige, um sie abzudecken.

> „Die Kirchendienste, welche die besoldeten Individuen gratis zu leisten verbunden synd, bestehen in den Donnerstag=Ämtern, Samstag Lytanejen, auch den Lytanejen welche im Jahre hindurch an L. Frauen Vorabende oder Tägen gehalten zu werden pflegen. Josephi und Anna Bruderschaft Lytaneyen. Die 3 grossen Lytaneyen beym 40stündigen Gebethe. Die 9 Lytanejen und das Hochamt in der Johann v. Nepomuk noven, wofür aber jedesmahliger dirigens 5 f: 24 xr R: W: als Tafelgeld für sich erhält. Auch geheren zu den verpflichten Diensten alle figurirten Sonntags Ämter, alle Vespern und Ämter in Festis Praepositi, Decani und Palii [!], wie auch ehemals in festis Canonici. Die Ämter zu St. Sebastian nach der Sebastiani Procession im Monat Jänner, das Amt bey den Ursulinerinnen am St: Markustag, wenn die Procession ausgehen kann. Die 2 Ämter in der Fronleichnamsoctav, das erste beym P:P: Augustinern, und das andere zu St: Sebastian.“[285]

Da nicht nur die sogenannte „Figuratmusik“, sondern sowohl der Domchor mit nur mehr sieben Domchorvikaren, von denen einer die Ripien-Orgel im Presbyterium versehen musste[286], als auch die Kapellknaben unterbesetzt waren, wurden verschiedene Möglichkeiten in Betracht gezogen, die von der Einbeziehung von „Dilettanten“, wie sie in St. Peter schon mit Erfolg gepflegt wurde (siehe oben), bis zum Verzicht auf den Ripien-Chor oder auf die *colla parte* begleitenden Posaunen reichten, „indem diese 3 Posaunen die 3 Singstimmen als den Alt, Tenor und Bass zwar verstärken, äusserst selten obligat sind, dabey aber das Gesang [sic!] in dieser großen Kirche bey so wenigen und manchmal schwachen Sängern überschreien, da doch der Gesang immer vorherrschend und die übrigen sowohl Saiten als Blasinstrumente größtentheils nur begleitend seyn sollen“[287].

Der Thurnermeister und seine Gesellen übernahmen immer mehr Aufgaben: Hatte dieser in der Vergangenheit der Hofmusik bei den Diensten im Dom die drei Posaunisten gestellt und selbst bei den Streichern gespielt, so war er nach der Auflösung der Hofmusik und ihrem Corps von Hoftrompetern auch für die Stellung der Trompeter in der Dommusik zuständig. Zunehmend dürften seine drei Gesellen auch an der Metropolitankirche[288] für andere Instrumente verwendet worden sein, ja, es wurde sogar vorgeschlagen, sie als Kirchenmusiker anzustellen.[289] Welche Reformvorschläge tatsächlich umgesetzt wurden, konnte noch nicht erforscht werden, die Kosten dürften aber die

[283] Unkelbach, Peter: *Augustin Gruber (1763–1835). Katechet, Staatsbeamter, Bischof und Metropolit im josephinischen Österreich*, Limburg u. Salzburg: Erzbischöfliches Konsistorialarchiv Salzburg 1999, (*Schriftenreihe des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds*, 6), S. 192.

[284] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd, 263, Stellungnahme von Aloys Hoffmann zum Schriftstück *Den in Vorschlag zu bringenden Mußik-Personalstand für die dasige Metropolitankirche betreffend.* Vgl. auch die Eingabe von Joseph Marchner und das Schriftstück Fuetschs vom 5. Mai 1827.

[285] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd, 263.

[286] Sowohl Domchorvikar Alois Dietrich (1774–nach 1827) als auch Domchoralist Matthias Kracher jun. werden in diesem Zusammenhang erwähnt.

[287] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd, 263.

[288] In der Stadtpfarrmusik waren sie ja schon im 18. Jahrhundert als Instrumentalisten aktiv, vgl. weiter unten.

[289] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd, 263.

von Kaiser Franz I./II. 1807 genehmigte Summe kaum überschritten haben.[290]

Dem beginnenden Aufschwung Salzburgs als Musikstadt im Zeichen der Mozart-Verehrung verdanken wir eine Schilderung eines musikalisch gestalteten Gottesdienstes, wie er nur zwei Jahre nach den erwähnten Diskussionen im Salzburger Dom stattfand. Vincent Novello schildert in seinem Tagebuch die Messe vom Dienstag, dem 16. Juli 1829 (→ S. 130). Man musizierte demnach, nicht anders als im 18. Jahrhundert, auf den Emporen: Die Kapellknaben, der Domchor mit Domchorvikaren und Domchoralisten, das Orchester und Domorganist Joseph Höß spielten sehr wahrscheinlich unter der Leitung von Joachim Fuetsch. Dass von Vokalsolisten oder anderen Bläsern als den Posaunisten in dieser Schilderung nicht berichtet wird, ergibt sich aus der Tatsache, dass es sich bei dem Fest der *Commemoratio Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*, das an jenem Tag begangen wurde, um ein sogenanntes „Festum Canonicum“ handelte, bei dem, wie sich der letzte Hofkapellmeister Luigi Gatti im *Ordo Festivitatum*[291] notiert hatte, „cum semi-orchestra“ musiziert wurde. Die Violinen sind nur einfach besetzt, der mit nur „sechs bis acht Stimmen“ deutlich unterbesetzte Chor wird „vom Orchester übertönt“, ein Problem, das auch in den Diskussionen rund um die Neuorganisation der Dommusik eine Rolle spielte. Obwohl Novello der Musik eine gewisse Qualität bescheinigt – so lobt er, selbst Organist, insbesondere Domorganist Joseph Höß und die drei Posaunisten –, scheint es, dass 1829 die Neuorganisation der Dommusik, zumindest was die Anstellung von weiteren, höchst nötigen Musikern betraf, nicht vorangekommen war, was nicht verwundert, wenn die 20 Jahre zuvor genehmigte Summe von 3.320 fl. den finanziellen Rahmen bildete, der nicht überschritten werden durfte. Die Kirchenmusik am Dom nahm vermutlich erst zwölf Jahre später, mit der Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums*, einen neuen Aufschwung.

[290] Auf eine Abschrift dieses „allerhöchsten Handbillets“, die sich in den Akten erhalten hat (AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 262), und vor allem auf die Summe von 3.320 fl., die damals für die Musik am Dom genehmigt wurde, wird 1827 wiederholt Bezug genommen.

[291] SLA, Reg. IX/185, fol. 76r, 77v.

# 3 Der Dom als Stadtpfarrkirche

## 3.1 Stadtpfarrmusikanten und „Totensinger“

Die Tatsache, dass der Salzburger Dom nicht nur Metropolitankirche, sondern seit 1635 auch Stadtpfarrkirche war und dass ihm als solche mit den *Stadtpfarrmusikanten*, die zusätzlich bei Begräbniszeremonien als „Todtensinger“ fungierten, eine institutionalisierte Gruppe von Musikern zugeordnet war, wurde bisher in der Musikwissenschaft nicht wahrgenommen.

In der Literatur werden diese Musiker immer wieder erwähnt, allerdings ohne dass bisher die Verbindungen zum Dom und den anderen Stadtpfarrkirchen erkannt worden wären. Während Petrus Eder darauf hinweist, dass Mozart die Bezeichnung „Todten Singer“ nur für „drittklassige Kirchenmusikanten“ gebraucht[1], geht Heinz Wolfgang Hamann in seinem Artikel über Franz Jakob Freystädtler gar davon aus, „daß ‚Totensinger‘ ein spezielles Salzburger Synonym für eine bestimmte Spezies von Musikern war“[2], was kaum den Tatsachen entsprechen dürfte.[3] Hermann Spies ist der Einzige, der sich der Musik an der Stadtpfarrkirche ernsthaft widmet und schon für die Zeit vor Wolf Dietrich die Existenz von *Parochiales* belegt.[4] Ernst Hintermaier weist auf das umfangreiche, die Stadtpfarrmusikanten betreffende Aktenkonvolut im Archiv der Erzdiözese hin und wertet die Akten für jene Musiker, die gleichzeitig in der Hofmusik aktiv waren, aus.[5]

Obwohl eine geographisch übergreifende wissenschaftliche Aufarbeitung der Stadtpfarr- und Totensänger noch aussteht, kann man schon jetzt davon ausgehen, dass es hauptberufliche Stadtpfarrmusiker in kleinen und größeren Städten Salzburgs, Österreichs und Bayerns gegeben hat[6]. Ihr Pendant waren nebenberuflich wirkende Kirchensänger in zahlreichen kleineren Gemeinden[7], die ebenfalls als „Totensinger“ fungiert haben dürften.[8]

In Salzburg war seit dem Mittelalter die heutige Franziskanerkirche Stadtpfarrkirche gewesen, die gleichzeitig bis 1583 dem Benediktinerinnenkonvent der Petersfrauen als Klosterkirche diente. Hermann Spies vermutet, dass die Musik dort seit jeher von einem „Cantor mit Hilfe einiger Sänger und Domschüler“ besorgt wurde, und weist neben einigen anderen später aktiven Sängern und Organisten bereits 1487 als ersten bekannten Kantor „Kilian Lehner, Chorsinger in der Pfarr“, nach.[9] Weitere Musikergruppen, die in dieser frühen Zeit in die musikalischen Verrichtungen der Stadtpfarre involviert waren, waren ihm zufolge die *Praependisten*, die Sängerknaben der Domschule, die 1583 von den *Corporalern* abgelöst wurden und die, wie auch die Domchoralisten, an den sogenannten „Nebenkirchen“ wie St. Blasius, St. Sebastian und Nonntal die Kirchenmusik versahen.[10] Gelegentlich wird in diesem Zusammenhang laut Spies

[1] Vgl. Eder: „Die St.-Petrischen Musikanten“, S. 103.

[2] Hamann, Heinz Wolfgang: „Johann Jakob Freystädtler: ‚Totensinger‘ und ‚Stadt-Pfarr-Chorregent‘ in Salzburg“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1993 (1994), S. 41–51, hier: S. 41.

[3] Ganz allgemein ist der Artikel Hamanns zwar in Bezug auf Freystädtler ergiebig, die Informationen, die sich auf Stadtpfarrmusikanten und „Totensinger“ beziehen, sind allerdings nicht verlässlich.

[4] Spies: „Die Tonkunst in Salzburg“ [Teil 1].

[5] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*.

[6] Belegt sind sie beispielsweise für Hallein (→ AES, Hallein 6/78/20–24), Leoben, Graz (siehe die entsprechenden Artikel zu beiden letzteren Städten in Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE*, ⟨URL: http://www.musiklexikon.ac.at⟩ – Zugriff am 10.04.2013) und Linz, → Pillwein, Benedikt: *Neuester Wegweiser durch Linz und seine nächste Umgebung in historischer, topografischer, statistischer, commerzieller, industriöser und artistischer Beziehung*, Linz: Huemer 1837, S. 36.

[7] Vgl. Hochradner, Thomas: „Zwischen fremden Modellen und eigener Tradition – Kirchensinger in Salzburg“, in: Gerd Grupe (Hrsg.): *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘?* Aachen: Shaker Verlag 2005, (*Musikethnologische Sammelbände*, 20), S. 135–165.

[8] Auf die Existenz von Kirchensängern in kleineren Gemeinden weisen u. a. mehrere Liedersammlungen hin, die in der Musiksammlung des Salzburg Museums aufbewahrt werden (A-Sca, Hs. 2083, Hs. 2089, Hs. 2090, Hs. 2221, Hs. 2244, Hs. 2413, Hs. 2222, Ms. 2407). Vgl. Gassner: „Die Musikaliensammlung“, S. 362.

[9] Vgl. Spies, Hermann: „Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612)“ [Teil 2], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 72 (1932), S. 65–136, hier: S. 94.

[10] Spies: „Die Tonkunst in Salzburg“ [Teil 1], S. 54.

auch von den sogenannten „Schreibern“ gesprochen.[11] Von einer geordneten Organisation der Musik an den städtischen Pfarrkirchen kann demnach vor Ende des 16. Jahrhunderts nicht die Rede sein.

Nachdem der Konvent der Petersfrauen von Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau 1583 aufgelöst und das Kloster den Franziskanern übergeben worden war, übernahmen diese 1592 auch die Stadtpfarrkirche samt allen Pflichten. Zudem wurde die nunmehrige Franziskanerkirche nach dem Brand des alten Münsters 1598 für drei Jahrzehnte Metropolitankirche. Erst nach der Weihe des Neuen Domes im Jahre 1628 waren die Franziskaner mit ihren Bemühungen, die stadtpfarrlichen Pflichten abzugeben, erfolgreich: Am 22. Oktober 1635 wurde das volle Pfarrrecht auf den Dom übertragen.[12] Die Bezeichnung „Stadtpfarrkirche“ für die Franziskanerkirche hielt sich jedoch hartnäckig: Obwohl Fürsterzbischof Johann Ernst von Thun noch 1701 verordnete, dass diese anstatt des Titels „Pfarrkirche“ oder „Stadtpfarrkirche“ nur die Bezeichnung „Kirche Unserer Lieben Frau zu den Franziskanern“ tragen dürfe, blieb die alte Benennung in der Bevölkerung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich und wird fälschlicherweise gelegentlich bis heute verwendet.[13]

Bis zur Errichtung der Pfarre Mülln im Jahre 1464 war die dem Domkapitel zugeordnete Stadtpfarre die einzige Pfarre in der Stadt und der Umgebung gewesen. Nach und nach hatten sich jedoch, vor allem in Zusammenhang mit Versorgungsanstalten für Kranke und Alte, andere Seelsorgestellen entwickelt, die von der Stadtpfarre aus versehen wurden, z. B. das Bürgerspital, das Erhardspital im Nonntal und das Bruderhaus zu St. Sebastian. Auch die Seelsorge in Gnigl, Aigen und Morzg wurde von einem Domkooperator, dem sogenannten „Ausreiter“ besorgt. 1588 wurde ein dritter Kooperator für die Filialkirche St. Andrä (damals in der Linzergasse) eingesetzt. 1695 wurde eine wirkliche Stadtkaplanei jenseits der Brücke errichtet, 1783 St. Blasius (Bürgerspitalskirche) zur Kaplanei erhoben.[14] Im 18. Jahrhundert hatten sich St. Sebastian (mit dem Friedhof), St. Andrä (beide in der Linzergasse) und die Bürgerspitalskirche als Hauptkirchen der Stadtpfarre neben dem Dom etabliert. Die dort ansässigen zunächst zwei, dann drei Stadtkapläne waren die Vorgesetzten der Stadtpfarrmusikanten, die bei allen Entscheidungen, Anstellungen etc. dem Erzbischof respektive dem Konsistorium zu berichten hatten. Alle von ihnen betreuten Salzburger Kirchen und Kapellen[15] wurden von den Stadtpfarrmusikanten musikalisch versorgt. In den Dokumenten erwähnt werden unter anderem St. Johannes am Imberg, St. Georg (Festung), St. Rochus, das Kloster Maria Loreto, eine Kapelle im Chiemseehof, die „Rothe und Schwarze Bruderschaftskirchen“ sowie die Kirchen in Morzg und Aigen. Das Einzugsgebiet war damit recht groß und die zu bewältigenden Dienste zahlreich, wenngleich an manchen der genannten Kirchen nur ausgewählte Gottesdienste musikalisch umrahmt wurden. Der Organist Joseph Sandmayr merkt 1804 an, dass er „um vieles rükstehe, weil ich in Versehung des Dienstes nicht nur Mühe verwenden, sondern auch in Rüksicht dessen vorzüglich auf Schuhe beträchtliche[n] Aufwand machen muß, und überhaupts der Organistendienst immer geschäftsvoller wird.“[16]

## 3.2 Die Neuorganisation der Stadtpfarrmusikanten

Bereits 1589 hatte Fürsterzbischof Wolf Dietrich im Zuge einer Neuordnung der Verwaltung der Stadtpfarrkirche angeordnet, dass von den Einkünften der Stadtpfarre drei Priester und ein Mesner, aber auch

[11] Spies: „Die Tonkunst in Salzburg“ [Teil 2], S. 89.

[12] Greinz, Christian: *Die fürsterzbischöfliche Kurie und das Stadtdekanat zu Salzburg*, Salzburg: Verlag des fürsterzbischöflichen Konsistoriums 1929, S. 169.

[13] Vgl. z. B. das *Tagebuch des Fr. Heinrich Pichler während seines Studiums an der Salzburger Universität 1745–1748*, veröffentlicht in: Martin: „Vom Salzburger Fürstenhof“ [Teil 1], S. 29: „Auf die Nacht wurde der Graf Joseph begraben ad Franciscanos in die Bfarkirchen nach dero begehren.“ Die letzte uns bekannte irrtümliche Verwendung des Namens „Stadtpfarrkirche“ für die Franziskanerkirche findet sich in der 2005 erschienenen *Salzburger Musikgeschichte*. Vgl. Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 247.

[14] Vgl. Greinz: *Kurie und Stadtdekanat*, S. 169.

[15] Selbstverständlich wurden nicht alle Gottesdienste an allen diesen Kirchen von den Stadtkaplänen gehalten: Am Bürgerspital etwa gab es einen eigenen Priester, für bestimmte Anlässe aber waren die Stadtkapläne zuständig, wobei die Entfernung der Kirche mit der Häufigkeit der Zuständigkeit der Stadtpfarre in umgekehrt proportionalem Verhältnis stand. So konnten etwa für Morzg nur wenige Hinweise auf eine Tätigkeit der Stadtpfarrmusikanten gefunden werden. Vgl. AES, Dompfarre, AT-AES 5.144, Schachtel 110.

[16] Eingabe Sandmayrs an das Konsistorium vom 9. Juni 1804, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.

ein Organist, ein Kantor und vier Choralisten erhalten werden sollten[17] und damit die Stadtpfarrmusikanten neu organisiert und als Institution bestätigt. Diese Maßnahme setzte er im gleichen Jahr um, in dem er auch für die Musik in der Domkirche „um mehrerer zierlicher Verrichtung des Gottesdienstes“[18] jährlich 2000 Gulden zur Verfügung stellte; sie stand demnach in zeitlichem Zusammenhang mit dem Beginn der Neuordnung der Musik am Dom – die er allerdings erst 1597 vollenden konnte – und der Einführung des römischen Ritus in Salzburg ab 1588[19]. Die Feststellung des Fürsten, „es gehe confuse in verrichtung des Gottesdienstes zue“[20], dürfte sich demnach nicht nur auf den Dom, sondern auch auf die Stadtpfarrkirche bezogen haben.

Statuten von 1739 belegen eine Gruppe von vier Sängern und einem Organisten (ein Kantor wird nicht mehr erwähnt) und damit eine Organisation der Stadtpfarrmusikanten, die bis zu ihrer Auflösung in der Mitte des 19. Jahrhunderts Gültigkeit hatte:

> „Primo *Zumahlen die Kürchen-Music einzig* zur Verehrung der Lob- und Ehr Gottes zur auferpauung, und andacht der anwesenten, und also zum Seelen Trost der Verstorbenen eingeführt worden; als sollen die gesambte Statt Pfahr=Musici, nemblich die Vier Singer, und *organist* vor allem Ihrer Dienst und Fleis dahin anordnen, daß obig=guetl: und heilige Zill und Ende bey Ihrer Music erraicht werde, dahero sollen sie sich fleissig in *Cantu figurali*, et *Chorali exerci*ren, Zu dennen diensten iedes mahl Niechter, und ungesäumbt erscheinen, auf dem Chor sich *modest*, fridsamb, ohne geschwäz, oder gezangg sich aufführen, und ihren Cantus mit Eyfer, und aufmerksambkeit abwarthen. Secundo. Sollen ermelte Fünf Statt=Pfarrmusici denen Zway Herren Statt Caplännen unterworffen seyn, denenselben als Ihren Vorgesezten Oberen gezimmenten *Respect*, und gehorsamb laisten, auch von denenselben bey allen Verrichtungen, und Vorfahlenheiten, wo in disen *Statutis* in Sonderheit nichts enthalten, *dirrection* Maass, und Ordnung nehmen, und denselben fleissig Nachkommen.“[21]

In der Regel war es der älteste der vier Sänger, der zum Chorregenten ernannt wurde. Er hatte sich sowohl um die Verteilung der Gelder als auch um die Verwaltung der Noten und Instrumente zu kümmern. Bis mindestens 1662 bestand der Verdienst der Stadtpfarrmusikanten lediglich aus *Accidentien*, es wurde also das bei jeder Verrichtung ausbezahlte Geld an die Musiker verteilt. Erst später wurde ihnen zusätzlich ein bescheidenes Grundgehalt garantiert.[22]

In den Statuten von 1739 ist die Rolle des Chorregenten genau definiert:

> „*Solle der ältiste aus denen Vier Statt*=Pfarr Singeren, wann Er anderst von denen Zwey Herren Caplännen hierzue tauglich erachtet würdt, von denselben zu einen *Chor-Regenten* aufgestöllt, auch nach Ihren Guetachten, nach erheischung der Umbständt verendert könen werden, welcher [S. 8] *Chor-Regens* dann die Kürchen *musical*ien, und *Instrumenta* bewahren, auch solche bey denen Gottsdiensten hergeben, und vorlegen, dann auch bey aller *music* den Tact geben mues: nit minder solle dieser *Chorregens* sowoll zu St: Sebastian, als zu St. Andre zu denen Kürchen *Instrument*en, und *musicalien*, wie auch der *organist* zu beeden *Org*len, ihre besondere Schlüssl, dan der Erstere yber besagte Kürchen *Instrumenta*, und *musica*lien ein ordentlich=beschribenes Inventarium haben, damit auf iedes mahlige belieben der Herrn StattCaplänen nachgesechen möge werden, ob alle zur ermelter Kürchen gehörige Sachen verhandten

[17] Greinz: *Kurie und Stadtdekanat*, S. 170.
[18] Zit. nach Hintermaier: „Es gehe confuse“, S. 125.
[19] Ebd.
[20] Zit. nach ebd., S. 123.
[21] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/17, S. 2–3. Transkription vgl. S. 99.
[22] Im Dezember 1662 schreiben jedenfalls Georg Eggelmayr und Michael Casar in ihrer Bewerbung: „Bishero zwar haben die Musici khein gewisses Salarium gehabt, sondern nur auß blosen accidentibus sich erhalten müessen, auf solche aber allein zu bauen ist zimlich beschwerlich: Derowegen Unser Demüethigistes pitt, daß daß hochfü:[rstliche] consistorium uns über die accidentia auch ein gewisses Salarium gnedigist deputieren wolle.“ Dem Organisten Ulrich Gstöttner wurde schon 1652 ein Grundgehalt von 50 fl. pro Jahr zugebilligt, sein Nachfolger Georg Reif musste hingegen um sein bereits reduziertes Jahresgehalt von 30 fl. streiten. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8.

> seyen. Ist auch bey Straff, oder Verlust der Chor-Regentens Stöll verbotten, aus gemelten Kürchen anderst wohin das mindiste von denen Kürchen Instrumenten, und musicalien zu vertragen, oder zu verleichen.“[23]

Die Stimmlagen der weiteren Sänger waren Alt, Tenor und Bass. Welche der Stimmen doppelt besetzt war, hing von der Stimmlage des Chorleiters und den zur Verfügung stehenden Sängern ab. Dabei waren die Sänger in der Regel imstande, mehrere Stimmlagen zu bedienen, etwa Bass oder Tenor zu singen und den Alt zu falsettieren. Als sich etwa Sebastian Ettlinger (ehemaliger Kapellknabe, Militär-Klarinettist und Sänger an der Franziskanerkirche) am 13. Jänner 1786 um die Stelle eines Stadtpfarrsängers bewarb, gab er an: „Singt er nicht nur allhier den Tenor sondern auch den Discant und Alt und läst sich auch auf der Geige gebrauchen, so er in Kapellhause erlernet“[24]. Angestellt wurde er jedoch in der Nachfolge des Altisten Sebastian Werner, also als Alt-Falsettist, nach einem Vorsingen vor einer Kommission, der Joseph Nikolaus Meissner, Jakob Freystädtler und Franz de Paula Weindl angehörten, weil er „ein Paß singt, wie es erfordert wird.“[25] In der Regel beherrschten die in der Stadtpfarre angestellten Sänger zusätzlich mindestens ein Streichinstrument, zuweilen aber auch mehrere Instrumente.

Während für den Alt immer ein Falsettist (vermutlich aus Kostengründen aber nie ein Kastrat) angestellt war, wurde der Sopran von Knaben aus dem Kapellhaus ausgeführt, die für diese Dienste auch honoriert wurden.[26] Aus diesen Einnahmen wurde ein Fonds gebildet, aus dem scheidende Kapellknaben eine Abfertigung oder neue Kleidung bezahlt bekamen.[27]

## 3.3 Nachweisbare Musiker ab dem 17. Jahrhundert

Musiker dieser Periode namentlich nachzuweisen ist, da die frühesten erhaltenen Akten aus dem Jahr 1649 stammen, erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts möglich, obwohl man gelegentlich auf Begebenheiten schließen kann, die sich etwas früher zugetragen haben. Der erste in den Akten des Archivs der Erzdiözese erwähnte Stadtpfarrmusikant ist ein gewisser Martin Duri (Durij, Darij), ein Alt-Falsettist, der um das Jahr 1637 seinen Dienst begonnen haben muss. Um 1651 wurde der Organist Ulrich Gstöttner angestellt, welcher „zu gleich für einen Vocal Musicus kan und will sich gebrauchen lassen“[28]. Gstöttners Nachfolger wird zunächst 1655 Georg Reiff, 1662 übernimmt Johann Carl Weissenbach den Orgeldienst, ihm folgt bereits 1663 Georg Reiffs Bruder, Hans Jakob Reiff, der am 19. Februar 1689 das Ansuchen stellt, seinen Dienst an Johann Baptist Samber übergeben zu dürfen.[29]

[23] Statuten von 1739, S. 7–8, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/17.

[24] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14, Bewerbung Sebastian Ettlingers vom 13. Jänner 1786. Er bekam die Stelle und hatte sie bis zu seinem Tod 1834 inne.

[25] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14: „Den 9te d. M. wurde der am 18ten April d. j. zur besetzung des erledigten Stadtpfarrmusikantendienstes hochgnädig anbefohlene Concurs in beyseyn des Stadtpfarrverwalters und Domstadtkaplans gehalten, wozu, um die Mitwerber richtiger zu beurtheilen, Freiystädtler und Weindl, beide wirkliche Stadtpfarrmusikanten beruffen und Herr Meisner Hochfürstl. Hofvirtuos erbetten wurde. [...] Johann Schmidhuber aber, Joseph Hibler, Vital Seelos, Rupert Pohl, Aloys Blumauer und Sebastian Ettlinger stelten sich bei der Prüffung, und aus allen diesen zeichnete sich nach dem Urtheile der vorbemelten Musikverständigen sowohl durch die Güte der Stimme als auch und besonders durch die Genauigkeit im Treffen Sebastian Ettlinger dermaliger Musikant bey den PP. Franziskanern aus.“

[26] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13, 1746: „Demnach für Hochfürstl:es Consistorium verwilliget, daß zu ersezung deren von Joanne Chrysostomo Sämber Statpfarrs Organisten denen Capell-Knaben an Ihren Verdiensten vorenthaltenen 15 fl. 42 xr Ihnen Sämber seine für das Quartal 5. Crucis bey alhießiger Stattpfarrverwaltung zuerheben habende besoldung pr 15 f 30 xr accordirtermassen inbehalten [...].“

[27] Laut Peregrinus gibt es eine entsprechende Stelle im Statut des Kapellhauses, die er nur unvollständig zu deuten wusste. Er schreibt: „Merkwürdigerweise bestimmt dies Statut auch, dass die Sängerknaben nicht nur in der Domkirche allein, sondern in allen anderen Kirchen (ausgenommen den Klosterkirchen) der Stadt als Sänger mitzuwirken haben, wofür dieselben separat honoriert werden mußten. Die Einnahmen für diese Dienste wurden vom Präfekt zusammengelegt und diese Einnahmen sollten eine Art Pensionsfond für solche Knaben bilden, welche nach der Mutation ihrer Stimme aus dem Institute scheiden. Diese sollten außer einem neuen Kleide, je nach ihren Verdiensten und Leistungen eine Ausfertigungssumme aus dieser Communalknabenkassa erhalten.“ Peregrinus: „Kapellhaus“, [Teil III–V (1889)], S. 103.

[28] Bericht der Stadtkapläne Hubertus Schwab und Hupertus Gruber, 22. November 1651, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.

[29] „Seith daß vor 3. iahren ich Jacob Reiff das erste mahl von dem Schlag berühret worden, habe meinem bey der statt-Pfahr habenden Organisten=dienst laider gar schlecht mehr nachkommen könen; so hat aber Johann Baptist Sämber mir iederzeit dise freindtschafft erwüsen, und daselbsten anstat meiner die maiste Verrichtung gelaistet, das also bey denen Gotts=diensten nichts versaumet, auch denen Herrn Statt=Capellan alle Satisfaction hierdurch gegeben worden. Und zumahlen vor 11. Wochen mich widerum der Schlag

Johann Carl Weissenbach ist, als er sich als Organist in der Stadtpfarre bewirbt, noch Student der Theologie. Als solcher hat er sich am 27. Oktober 1660 mit der Matrikelnummer 3310 an der Salzburger Universität inskribiert[30], wobei sein Heimatort mit „Puginas“ angegeben wird, was vielleicht eine falsch übertragene Form von „Tuginus“ ist. Demnach wäre er, wie mehrere andere Studenten dieses Nachnamens, aus Zug in der Schweiz. Er begegnet uns, wie ein Schriftvergleich zwischen seiner Bewerbung als Stadtpfarrorganist[31] und einigen Musikalien des Dommusikarchivs ergeben hat, im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts als der für die Hofmusikkapelle tätige Schreiber 112a wieder, wo er hauptsächlich Werke von Andreas Hofer, Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Caspar Kerll kopiert. Organist an der Stadtpfarre war er von August 1662 bis zum Juli des folgenden Jahres, dann musste er „gewisser Ursache halber von dannen sich begeben.“[32] Am 3. August 1663 erfahren wir, dass „Hans Carl Weispach, so auf etlich tag zuverraisen erlaubnus begehrt, aber schon widerumb allhero ankhumen“ ist. Über seinen weiteren Werdegang ist abgesehen davon, dass er als Kopist für die Salzburger Hofkapelle gearbeitet haben muss, nichts bekannt.[33]

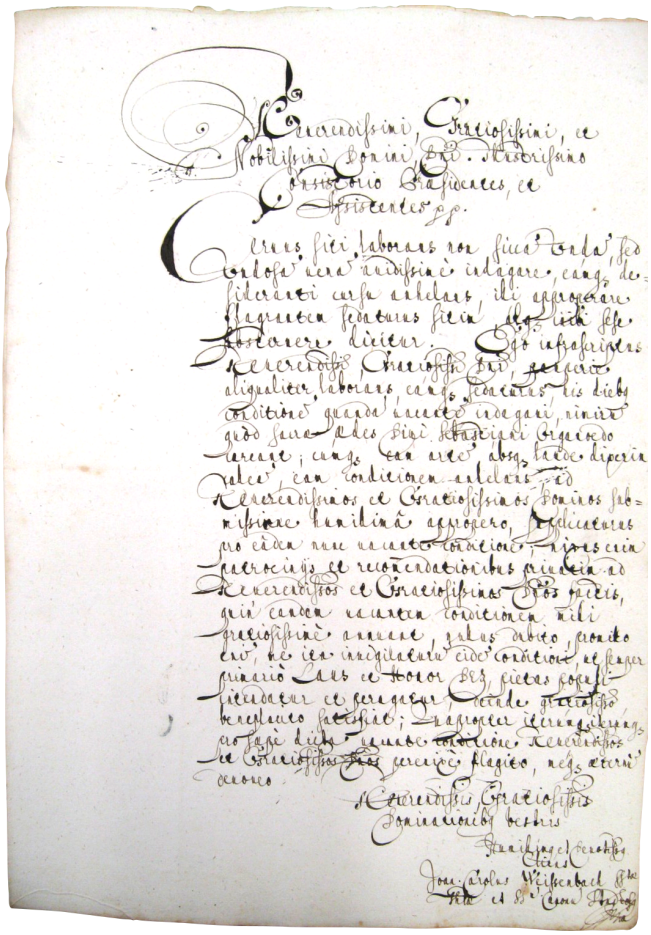


**Abbildung 3.1:** Bewerbung des Johann Carl Weissenbach bei der Stadtpfarre vom 25. August 1662. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.

in etwas berührt, und laider! von hauß vurstdato nit außkomen kan, alß verrichtet wider auf mein ersuechen besagter Jo: Baptist Sämber stets ienen völligen Statt=Pfahrdienst, so aber in die länge demeselben billich zu schwär fallen würde: derentwegen ich dan dahin entschlossen wäre, ihme Jo: Baptist Sämber disen Dienst, bey deme er sich schon geraume iahr hero so villfältig hat subsituiren und gebrauchen lassen, nun mehr gänzlichen zu cediren, doch mit diser Condition und vorbehalt, die helffte der lauffenden Ertragnuß auf mein leben lang genießßen zu khönen, in welches mehr gedachter Jo: Baptist Sämber auch nit weniger einwilligen thäte.“ AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15, zit. auch in Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 361.

[30] Redlich, Virgil: *Die Matrikel der Universität Salzburg 1636–1810*, Salzburg: Pustet 1933, (*Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst*, 5), S. 68.

[31] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.

[32] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15, Ansuchen Hans Jakob Reiffs vom 23. Juli 1663.

[33] Er wurde nach seinem Theologiestudium jedenfalls nicht Priester in Salzburg, weil er in den Verzeichnissen des Priesterhauses nicht vorkommt. Er war, wie Schriftvergleiche ergeben haben, nicht der Päffensische Kanzler Johann Carl Weissenbach, dessen Tagebuch beginnend mit dem Jahr 1697 sich im Stiftsarchiv St. Gallen erhalten hat; auch nicht jener Kanzleiverwalter des Klosters Muri, der 1686 als Verfasser des „Lehensbriefes der Büelmühle“ (Sign. Nr. CH 000902-1 A-V-II-3-4) auftritt. (Wir danken Jakob Kuratli, Stiftsarchiv St. Gallen, P. Beda Szukics und Annina Sandmeier, Stiftsarchiv Muri-Gries, für die diesbezüglichen Schriftproben.) Er trat nicht in die Klöster St. Gallen oder Einsiedeln ein, wiewohl sich in St. Gallen ein P. Eusebius Weissenbach aus Zug (1640 geboren) findet, der aber mit seinem ursprünglichen Namen Caspar hieß (→ Hengge-

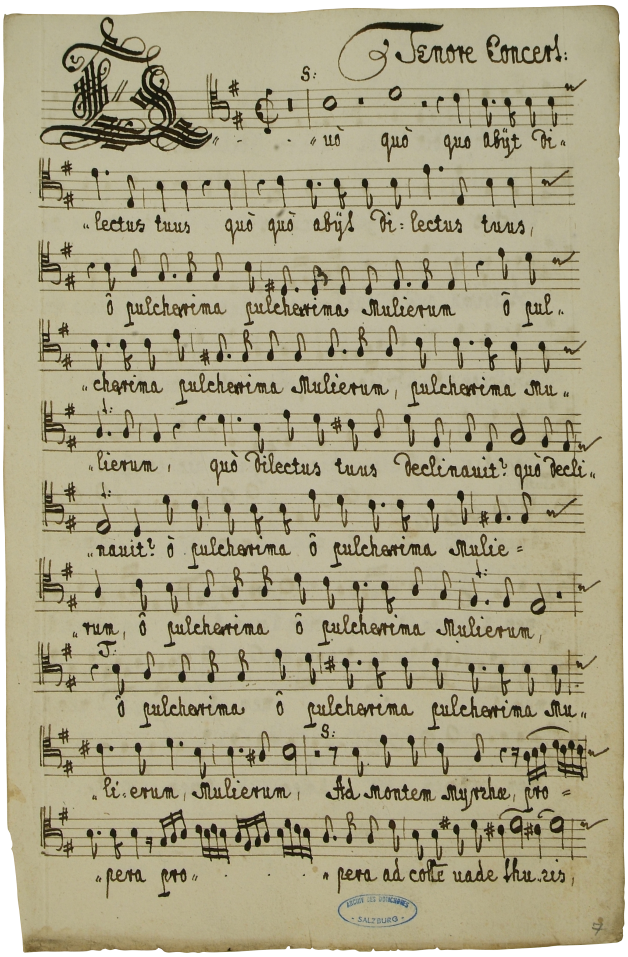



**Abbildung 3.2:** Salzburger Schreiber 112a, A-Sd, A 178, Tenor.

In den 60er-Jahren des 17. Jahrhunderts begannen auch die Sänger Georg Eggelmayr, Michael Casar, Matthias Reßl und der bereits erwähnte Organist Hans Jakob Reiff ihren Dienst. Eggelmayr wird in späteren Quellen als Chorregent bezeichnet, scheint diese Aufgabe also zu einem unbekannten Zeitpunkt übernommen zu haben.[34] Lorenz Tutti, der sich „wie maniglich bekandt vor disen in der hochfürstl. Capelle bey der Music gebrauchen lassen“[35], wird einer Prüfung unterzogen und für „tauglich befunden“[36], ob er eingestellt wurde, ist unklar. Um 1670 wird der Tenor Wolf Winter aufgenommen, der Altist Balthasar Conrad Huetersperger folgt 1677 Martin Duri nach. Dessen Nachfolger wird bereits 1684 der Student Simon Cramer, der jedoch ebenfalls schon 1688 stirbt. In diesem Jahr wird der aus Günzburg in Schwaben stammende, zunächst in St. Peter beschäftigte Anton Sevard (Sefart[h]) angestellt, der „bey Herrn Capellmaister Franzen Biber auch ein Jahr lang *praeceptor* gewössen“[37].

Im Februar 1689 folgt Johann Baptist Samber (1654–1717) Johann Jakob Reiff als Stadtpfarrorganist, den er bereits drei Jahre lang vertreten hatte.[38] Bezüglich seiner Biographie sei auf die Arbeit Ernst Hintermaiers[39] verwiesen; demnach war er nach einer 10-jährigen Ausbildung am Kapellhaus Schüler Andreas Hofers und Georg Muffats gewesen. Seiner Anstellung als Organist der Stadtpfarre folgte vermutlich 1693 die Ernennung zum „Domstiftsorganisten“, ebenfalls in der Nachfolge Hans Jakob Reiffs. Mit den ab 1695 in Salzburg wirkenden Ursulinen hatte er mindestens ab 1697 ausgezeichnete Beziehungen, sodass er ihnen sogar einen Kredit von 225 fl. zum Ankauf eines Orgelpositivs gewährte, der 1699 zurück-

ler, Rudolf: *Professbuch der fürstlichen Benediktinerabtei der Heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen*, Zug: Kalt-Zehnder 1931, (*Monasticon-Benedictinum Helvetiae*, 1)).

[34] Vgl. „[...] indeme zu selbiger Zeit die Music der Todten Singer nit in mehr Musicanten bestandten, als in einen kropfeten Tenoristen, in einem Imperfecten Altisten, und in dem neylich verstorbenen Alten Eglmayr, als deren Regenten“. Zit. nach Eder: „Die St.-Petrischen Musikanten“, S. 102.

[35] Bewerbung vom April 1669, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8.

[36] Vgl. Bericht der beiden Stadtkapläne Johann Baptist Grund und Christoph Selhammer, ebd.

[37] Vgl. Bewerbung Anton Sevard (Sefart[h]) vom 21. September 1688, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8.

[38] Eingabe Hans Jakob Reiffs vom 19.2.1689, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13.

[39] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 360–366.

bezahlt wurde.[40] Auch die Organisation der „äußeren“ Musik[41] an der Kirche St. Markus, der Salzburger Ursulinenkirche, lag bis zu seinem Tod im Jahre 1717 in seinen Händen. Danach übernahm sein Sohn Ferdinand Jakob Sebastian Samber und nach diesem dessen Sohn Johannes Chrysostomus Samber die Organisation der Musik, sodass bis 1772 sowohl die Musik an St. Markus als auch die an der Stadtpfarre in den Händen der Familie Samber lag.[42]

Johann Baptist Samber wurde etwa ein Jahr nach seiner Anstellung als Organist der Stadtpfarre „wegen einkommenen unterschidlichen klagen“ mit der „Inspection yber die Stattpfahrmusic“[43] betraut. Er dürfte in dieser Funktion die Chorregenten Georg Eggelmayr (bis 1706) und Matthias Reßl (bis 1717) organisatorisch unterstützt und überwacht haben.[44] Neben seinen Tätigkeiten als Organist der Stadtpfarre und des Domstifts unterrichtete Johann Baptist Samber, wie er in der Vorrede zu seiner *Manuductio ad Organum* schreibt, an die „300 Scholaren [...] auß denen auch so vil mir bewust bey 60. in fürnehmen Herrn auch Frauen stifften und Clösteren sich befinden“. Bedeutend ist er heute vor allem als Theoretiker, der seine Unterrichtslehre in drei Traktaten niedergelegt hat.[45]

Sambers Ansuchen, seine Stelle als Stadtpfarrorganist an seinen Sohn Ferdinand Jacob Sebastian weitergeben zu dürfen, hat sich erhalten:

> „Zu mahlen albereith das Alter, und schwachheitten meiner glider immer mehr und mehr herbeykhommen, auch an dem schwindl des haubts bey veränderung des wöders oftermahlen leyde: so will mir allgemach schwer fallen dem dienst bey so weiten gangen in die lange alleinig zu versehen: bey solcher beschaffenheit war ich willens meinen eheleibl. Sohn Ferdinand Jakob Sebastian Samber Hoff Musico und copisten, welich mir schon yber 10 Jahr an die Handt gehet /: ihme auch sein Hoff dienst nehemallen ainige verhindernus machet :/ den Statt Pfahr Organisten Dienst gegen einer billichen raichung zu cedieren.“[46]

Auch bei den Sängern vollzieht sich Anfang des 18. Jahrhunderts ein Generationenwechsel: 1701 wird Johann Georg Reger, ein aus Neresheim in Schwaben stammender Tenor, der Nachfolger Wolf Winters. Nach dem Tod des Chorregenten Georg Eggelmayr 1706 übernimmt Tobias Mayr, vorher „Cantor in Nunberg“[47], die Sängerstelle Eggelmayrs, Matthias Reßl wird Stadtpfarrchorregent. Als Matthias Reßl 1717 stirbt, sucht seine Witwe um den Dienst an. Obwohl die Einschätzung der Stadtkapläne pessimistisch ist[48], findet sie in Maximilian Glandschnig aus Seekirchen einen 26-jährigen Altisten, der sie heiratet und den Dienst ihres Mannes übernimmt. Dass diese bis ins 19. Jahrhundert üblichen Versorgungsehen selten glücklich verliefen und der Stadtpfarre einigen Ärger verursachten, bezeugt der Bericht der Stadtkapläne in diesem Fall.[49]

[40] Zu den Beziehungen Johann Baptist Sambers zu den Salzburger Ursulinen vgl. Neumayr: „Zur Musikpflege im Kloster der Ursulinen“, passim.

[41] Im Unterschied zur „inneren“ Musik, die von den Chorschwestern getragen wurde, wurden Musiker verpflichtet, die nicht dem Kloster angehörten, und das waren zur Zeit Johann Baptist Sambers, seines Sohnes und seines Enkels die Stadtpfarrmusikanten.

[42] Vgl. Neumayr: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent“, passim.

[43] Eingabe Johann Baptist Sambers vom 14. Februar 1716, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13.

[44] Von einer solchen Stelle ist in den Statuten von 1739 nicht mehr die Rede, diese wurde auch nicht auf den Sohn und Nachfolger Sambers übertragen, obwohl jener sich diese anscheinend gelegentlich anmaßte. Vgl. Bericht der Stadtkapläne vom 17. Februar 1739, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13.

[45] Samber, Johann Baptist: *Manuductio ad Organum Das ist Gründlich- und sichere Handleitung Durch die höchstnothwendige Solmisation, Zu der Edlen Schlag=Kunst.* [...], Salzburg: J. B. Mayrs seel. Wittib und Erben 1704; Samber, Johann Baptist: *Continuatio ad manuductio organicam, Das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg: J. B. Mayrs seel. Wittib und Erben 1707; Samber, Johann Baptist: *Elucidatio musicae choralis, das ist gründlich u. wahre Erläuterung oder Unterweisung, wie die edle u. uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Regeln mit leichter Mühe möge erlehrnet werden* [...], Salzburg: J. J. Mayr 1709.

[46] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13.

[47] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Bericht der Stadtkapläne, 7. Dezember 1706.

[48] „Ehrlich will dieselbe kheiner, ia lieber den dienst quidieren, weillen selbe schon zimblich bey Jahren, auch ansonst von unannemblich und fliechenswürdigen Siden.“ AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Bericht der Stadtkapläne vom 11. Dezember 1717.

[49] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8: „Auf den Anderen meriten der Supplicierendten wittib zukhomben ist wahrhaftig hechstens unrathsam, daß Ihr durch erhaltung des dienstes zu der 3ten Ehe schreitten zuderffen die g[nä]d[i]ge licenz ertheilt werde, weillen das yble und unfridsame Hausweesen auch bey der 3ten Ehe vernunftmessig zufirchten ist, [...] Es braucht wahrhafftig ein ungemeine gedult mit derglei-

Nach dem bereits 1721 erfolgten Tod Maximilian Glandschnigs wird der Witwe jedenfalls keine weitere Ehe bewilligt, sondern der Altist Johann Ladislaus Andreas Trauner aus Passau eingestellt. Vermutlich wegen des niedrigen Gehalts wechseln in der Folge die Altisten wiederholt: Johann Trauner wird bereits 1724 hochfürstlicher Musiker in Berchtesgaden. Für ihn wird im Februar 1725 der vormalige Organist und Kantor in Neumarkt am Wallersee, Balthasar Fürstenhofer eingestellt, der sich jedoch bereits im Oktober desselben Jahres verabschiedet, um „Organist und Schuellhalter in Mauterndorf“ (Lungau) zu werden.[50] Sein Nachfolger wird Thaddäus Wesenauer (1706–1763), der Sohn des Domchoralisten Simon Wesenauer, der allerdings – als einziger Stadtpfarrmusikant im gesamten 18. Jahrhundert – entlassen wird, weil er „seinen Dienst ungeacht widerholt=beschehener Ermahnungen, villfeltig verabstandet und nachlessig verrichtet“[51]. Die Stelle wird, obwohl „unter denen 3. Stattpfarrsingern der Reger als ein schwab der Mayr auß bayrladt gebürtig zwey als auslend befindten“[52], im Jänner 1728 wieder Johann Ladislaus Andreas Trauner mit der Ermahnung verliehen, „dass er sich absonderlich vom schuldenmachen hietten solle“[53]. Trauner quittiert 1731 den Dienst abermals, um Domchoralist zu werden.[54] Seine Stelle wird zunächst dem aus Günzburg stammenden Johann Georg Riser mit dem Vermerk verliehen, dass „wan Er in Sua arte sich perfectionierter machet, ist Hoffnung, daß er noch für einen Choralisten im Domb kommen möge.“[55] Im September 1732 bewirbt sich der aus Freising (Bayern) stammende Altist Sebastian Werner, der die Stelle dann bis zu seinem Tod 1786 innehat.[56]

1728 übernimmt der Thurnergeselle Gandolph Westermayer die Stelle Christoph Grössings als „Gabrielsmesner“[57] und Stadtpfarrmusikant mit der Verpflichtung, „eine aus des Supplicanten Tochter zu ehelichen, den Gabriels Meßner Dienst gratis versechen, und Ime Grössing Zeit seines Lebens danach die Besoldung geniessen zu lassen“[58].

Die nächste Welle der Neubesetzungen beginnt 1739, als Ferdinand Jakob Sebastian Samber den Organistendienst an seinen Sohn Johannes Chrysostomus weitergibt. Dieser, ein Schüler des Domstiftsorganisten Joseph Balthasar Hochreiter (1669–1731)[59], war nach seiner Ausbildung am Kapellhaus sieben Jahre lang Organist im Stift Admont (Steiermark) gewesen. Die Stadtkapläne konnten „wider des jung Sämbers Organisten Kunst umb so weniger waß einwenden, alß uns nit nur auß beygeschlossenen Attestato v Admont, sondern auß aigener erfahrenheit bekhant, daß solche schon dermahlen weit perfecter, und anständiger alß sein Vatter iehermahls gewesen ist“[60]. Als er am 31. Oktober 1772 starb, fiel die Bewertung seiner Arbeit weit weniger positiv aus: Bemängelt wurde „der ohne Grund von Fr: Sammerin angeführte all-bekante Fleiß und Eiffer Ihres verstorbenen Ehemanns; da Villmehr der unfleiß und hinlässigkeit desselben stadtkindig ist und dessen der, wegen Verlust so viller kirchen Diensten einen ieweilligen Successori veranlast – unersezliche schaden, ein untrügliches beweisthume ist.“[61] Die Zahl der von den Stadtpfarrmusikanten versehenen Kirchen hatte sich also in seiner Amtszeit anscheinend erheblich vermindert – und damit auch die Einkünfte der Musiker.[62]

chen eigensinnigen und hartmeylligen Weibern Comission zu halten. Die so hoch won Ihr angeredembte aufwarthung in denen Krankheiten mueß auch so gar mild und liebreich nit geweßen seyn, wenigist der lestverstorbene Eheman hat öffters mit tief geholten Seufzern, fast Zechervollen Augen in amaritudine anime huc das harte tractament seines Eheweibs betauert und nit genugsam beschreiben khönnen, welche schlimme tractament einen khonftigen Eheman auch gwiß treffen werden, dan von einem beßen weib, unter welche diese Wittib absque iniurie nota gezellet khan werden, man wenig guettes hoffen khan.“

[50] Vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Ansuchen Simon Wesenauers für seinen Sohn Thaddäus vom 31. Oktober 1725.

[51] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Bericht der Stadtkapläne vom 10. Oktober 1727. 1728 wird er jedoch als Domchoralist eingestellt. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 457.

[52] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Bericht der Stadtkapläne vom 24. April 1728.

[53] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Dekret vom 26. Dezember 1727.

[54] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 528.

[55] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Dekret vom 17. Jänner 1732. Johann Georg Riser ist allerdings danach weder unter den Stadtpfarrmusikanten noch unter den Domchoralisten nachweisbar, muss also entweder sehr bald verstorben sein oder Salzburg wieder verlassen haben.

[56] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Eingabe Ferdinand Jakob Sebastian Sambers vom 13. September 1732.

[57] Die Gabrielskapelle ist das Mausoleum Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenaus am Sebastiansfriedhof.

[58] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Dekret vom 19. Jänner 1728.

[59] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 174–176.

[60] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13, Bericht vom 17. Februar 1739.

[61] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13, Bericht der Stadtkapläne vom 9. Dezember 1772.

[62] Ein Beispiel dafür ist die Ursulinenkirche St. Markus, wo nicht ein Musiker der Stadtpfarre, sondern mit Domorganist Franz Ignaz Lipp (1718–1798) ein Hofmusiker nach dem

Johann Paul Huetterer (um 1699–1764)[63] erhält die Stelle als Stadtpfarrsänger Anfang des Jahres 1740, nachdem Tobias Mayr am 12. Jänner dieses Jahres gestorben ist. Gleichzeitig wird er Chorregent, weil er als Substitut Tobias Mayrs „bißhero sowoll in Arte Musica alß ander aufführung allen fleiß und eyfer zu unseren sonderbahren Contento bezaiget.“[64] Als Huetterer 1745 Hofviolonist wird, darf er seinen Dienst als Chorregent der Stadtpfarre auch weiterhin versehen.

Dass sich nicht jeder der gepflogenen Praxis unterwerfen wollte, bei der Erringung eines Dienstes auch die Tochter des Vorgängers ehelichen zu müssen, zeigt ein Brief, den der schon approbierte Kandidat für die Nachfolge des Tenors Johann Georg Reger, der Seekirchner Chorregentenssohn Johann Gabriel Hainz[65], an den Chorregenten Johann Paul Huetterer richtete:

> „Bitte der Herr wolle mir nit ungiettig ersehen, wie daß ich den Herrn mit meinen wenigen und geringen Concept bemolestire, alleinig die Uhrsach dessen, werde en H: selber besser bewußt sein, dan ich im vor allemall vill zu jung bin, mich in solche sachen einzelassen, weillen ich noch nichts versuecht habe, ist also meine Intention, mein fortun weitters ze suechen, und in meinem Instrumenten bessers perfectionirt zumachen. [...] L: J: Ch: gegeben den 9. May 1740 Des Herrn allzeit undergebrister und gehorsambster Diener.
>
> Joann Gabriel Hainz. Thurnergsöll:
>
> P: S: Bitte auch an die Jungfrau Anna Miell vill schens weillen es der göttliche willen nit ist, mir solches nit ybl auf zenehmen ich winsch daß Gott der Allmechtige ihr ein taugliches und guetes subiectum zue schikht, vor welches ich auch in meinen gebett ingedenkh sein werde.“

Für ihn sprang sein Namenskollege Joseph Anton Hainz, vielleicht sein Bruder[66], ein, der sich am 22. Juni 1740 nicht nur verpflichtete, „des Johann Georg Regers nunmehro seel. Hinterlassene Tochter ehelichen, sondern auch den bey dem Portenmacher Handwerkh auf gedingten Sohn aus Lehrnen lassen, auch zu dem andte so woll das erforderliche Freysage gelt bezallen, in gleichen denselben wehrender Lehrzeit mit anderen Nothwendigkheiten versechen, dem Jüngeren Regersch: Sohn aber nit allein das Lesen und Schreiben selbst lehrnen, sondern auch ein andere Profession, womit er seiner Zeit sein Stückh brodt selbst gewünnen möge, erlehrnen [zu] lassen“, mithin die ganze Familie des Vorgängers zu versorgen.[67] Weitere Anstellungen in den 50er-Jahren betrafen Philipp Joseph Westermayer (gest. um 1780) und Georg Wimmer (gest. 1786), über die aber nichts Weiteres bekannt ist.

Als Joseph Anton Hainz 1757 starb, trat seine Nachfolge der aus Eichstätt stammende, zur Zeit der Bewerbung sich als „Theologio Moralis et Juris Canonici Studiosus“ bezeichnende Johann Jacob Freystädtler (ca. 1720–1787) an, der als Vater des Mozart-Zeitgenossen und -Schülers Franz Jakob Freystädtler

Tod Johannes Chrysostomus Sambers die Organisation der Kirchenmusik übernimmt. Vgl. Neumayr: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent“, S. 92 f.

[63] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 194–196.

[64] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Bericht der Stadtkapläne vom 29. Jänner 1740.

[65] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Bericht der Stadtkapläne vom 17. Mai 1740: „Under denen umb des Rögers StattPfarrsMusici Dienst concurrienden 3 competeten zaigt auf eingenome prob ohne Zweifl Johann Gabriel Hainz Chor regenten Sohn zu Seekhürchen, und deme der alte Röger seinen Dienst gegen ehelichung seiner Tochter resignieren zu derffen sub 7. Aprilis nochthin selbst suppliciert, tam quoad voce qua artem cantandi der beste zu sein, mithin zur StattPfarr Tenoristenstöll der tauglichiste befunden werden: Allein, wie auß beyligente an unsern Chorregenten Johann Paul Huetterer seinen aigenen Hand Zeillen zuersechen, hat derselbe deprecirt, und weillen Er sich die Tochter zu ehelichen alß ein noch alzu junger Mensch nit einlassen will.“

[66] Dessen Bruder, Franz Xaver Hainz, seines Zeichens Lehrer und „Cantor“ in Thalgau, bewarb sich 1757 um die Nachfolge, vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9, Ansuchen und Zeugnis von Gottfried v. Moll vom 22. November 1757.

[67] Dass aus dieser schweren Belastung nichts Gutes erwuchs, illustriert ein Brief seiner dritten Frau, die ihrerseits nach ihm seinen Dienst-Nachfolger Johann Jakob Freystädtler ehelichte und so die Mutter des Mozart-Schülers Franz Jakob Freystädtler (1761–1841) wurde: „[...] da man mich des zwischen uns gehabten unfridlichen Hausstand halber und meistentheils auß meiner fälschling Verschwärzung beschuldigen will, so ist doch in g[nä]d[i]gste erwägung zu ziehen, daß offmentionierter mein Mann mit seinen ersteren beiden Weiberen in immerwährenden Zank und Hader gelebet, und selbe mit herben streichen villmahls tractiret habe, wie dan die erster die an leib von schlagen gehabte blande Zeichen, und die andere keine Haar wegen beschehung ausreissen in das grab brachten, folglich dißertwegen mir etwas zur schuld zu legen mit billichkeit nit geschechen kan, indeme beyligendes Attestatum meiner gute aufführung genugsam beweißet“, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9, 5. Mai 1758.

(1761–1841) das Interesse der Musikwissenschaft erregt hat.[68] Hamann vermutet, dass der „Sohn des bürgerlichen Schneidermeisters Andreas Freystädtler zu Beilngries im Bistum Eichstätt und der Margarethe Rizlmayer“[69] bereits das Handwerk seines Vaters erlernt hatte, bevor er 1748 achtundzwanzigjährig nach Salzburg ging, um an der Universität Salzburg zu studieren. Dort ist er ab November 1748 unter den Logikern verzeichnet. Als er 1758 um die Erlaubnis ansucht, die Witwe seines Vorgängers zu ehelichen, hat er sich in den Monaten seines bisherigen Dienstes unter den Stadtkaplänen keine Freunde gemacht. Sie empfehlen in ihrem Bericht sogar, Freystädtler den Dienst wieder wegzunehmen und den „Cantor in Talgey Hainz mit nahmen, welches ehmahls mit Ihme darumben competiret, und von H Pfleger als einen Musici verständiger ein sonderheitlich gutes Attestatum beygebogen“ aufzunehmen.[70]

Vielleicht aufgrund seiner guten Qualitäten als Musiker ist es dennoch Freystädtler, der nach dem 1764 erfolgten Tod Johann Paul Huetterers zum Chorregenten ernannt wird, während die Sängerstelle dem vorherigen „Ober=Mesner=Knecht am Hallein“[71] Peter Paul Fux verliehen wird.

Neben seiner Tätigkeit als Chorregent und Tenorist der Stadtpfarrmusik dürfte Freystädtler zahlreiche Schüler unterrichtet haben. Der spätere Domkapellmeister Joseph Joachim Fuetsch (1766–1852) lernte, laut eigenen Angaben, „zuerst bey dem dasigen Stadtpfarr=Chorregent, Jakob Freystädtler die Anfangsgründe zum Gesange“[72]. Auf welche Weise dieser Gesang und Musiktheorie unterrichtete, geht aus einem eigenhändigen *Fundament der Sing Kunst. Von Jacob Freystädtler Statt Pfarr Chorr. regenten in Salzburg Anno 1779*, das sich in der Bibliothek der Ursulinen[73] erhalten hat und das ursprünglich der Chorschwester Michaela Sturm[74] gehörte, hervor.

Als Freystädtler am 4. Juli 1787 starb, wurde seine Tenoristenstelle aus Ersparnisgründen zunächst den „gesamten Domchoralisten“[75] verliehen, welche die Dienste lediglich um die *Accidentien* verrichteten und somit der Stadtpfarre ein Grundgehalt von 62 fl. jährlich ersparten. Die Chorregentenstelle erhielt der 1780 eingestellte vorherige Lehrer an der „Schule der Weisenmägdlein“, Franz de Paula Joseph Weindl (um 1743–1812). Seine Kollegen waren der seit 1782 als Bassist beschäftigte Paul Arzböck (gest. 1831) und Sebastian Ettlinger (gest. 1834), der 1786 die Nachfolge Sebastian Werners angetreten hatte. Organist war seit 1772 der „von Neu Oetting aus Beyern gebürthige Organistens Sohn“ Franz Xaver Weissauer, der später der erste Lehrer des im 19. Jahrhundert äußerst erfolgreichen Komponisten Sigismund Ritter von Neukomm (1778, Salzburg–1858, Paris) werden sollte.[76]

In den Bewerbungen für die Stadtpfarrsängerstellen zwischen 1770 und 1790 ist die wirtschaftliche Krise, in der sich das Erzstift zu dieser Zeit befand, deutlich spürbar. Sebastian Ettlinger beginnt seine zweite Bewerbung mit den Worten „Armuth und Noth zwingen mich auch das Zweyte mahl in demüthigster Bitte anzulangen [...]“[77], der Musikant Johannes Lercher beschreibt seine Situation folgendermaßen:

> „Weil nun ich in der Music erfahren bin aber /:gott seye es geklagt:/ mit Weib und 2 Kindern, wovon das iungste erst 1 1/2 Jahr alt ist, brodlos dasitze und mir nicht mehr zu helfen weis, von keinem Menschen keine Hilf habe, sondern recht kleinmütig werde.“[78]

Die Zahl der Bewerbungen steigt: Waren es Anfang des Jahrhunderts meist zwei bis vier „Kompetenten“, so bemühen sich um die Stelle Sebastian Werners 1786 bereits zehn Musiker[79]. In die 80er-Jahre des

[68] Hamann: „Johann Jakob Freystädtler“.
[69] Ebd., S. 41.
[70] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9, Bericht vom 6.6.1758.
[71] Aufnahmedekret von Peter Paul Fux vom 12. Oktober 1764, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9.
[72] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 128.
[73] AES, Urs MU 3.
[74] Vgl. Besitzeintrag „Mat: Michaela Ursulinerinn. Sturminn. Elisabetha“, wurde 1763 eingekleidet, feierte 1779 ihre Profess und starb 1786.
[75] Vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14, Dekret vom 27.07.1786.
[76] Neukomm wird korrekt als Schüler Michael und Joseph Haydns bezeichnet, sein erster Orgellehrer war jedoch Franz Xaver Weissauer, vgl. ein Requiem, das Neukomm seinen Lehrern widmet: *MISSA / PRO DEFUNCTIS / MANIBUS / PARENTUM PREAECEPTORUMQUE SUORUM / MICH. ET IOS. HAYDN / NEC NON / F.X. WEISSAUER / D. D. D. / AB EQUITE / SIGISM. NEUKOMM. / LIPSIAE / SUMTIBUS C. F. PETERS,* Berlin, Hans-Sommer-Archiv, Sign. Mus. pr. Neukomm 1.
[77] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14, Bewerbung vom 3. Februar 1786.
[78] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14.
[79] Vital Seelos, Sebastian Ettlinger, Rupert Pohl, Johannes Lerchner, Edmund Griesbacher, Franz Zellhofer, Ignaz Obereiter, Rupert Wagner, Aloys Blumauer, Johann Schmidmüller; vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14.

18. Jahrhunderts fallen darüber hinaus die Reformen Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos, welche die Kirchenmusik einschränkten, den deutschen Volksgesang während der Messe einführten und die Musik zu Seelengottesdiensten überhaupt untersagten. Diese Reformen trafen die Stadtpfarrmusikanten gleich zweifach, nämlich einerseits als Kirchenmusiker, deren liturgisch-musikalische Aufgaben nun durch den Volksgesang ersetzt wurden, und andererseits in ihrer Eigenschaft als „Totensinger“, in der sie für die musikalische Gestaltung von Kondukten und Seelenmessen zuständig waren, bei denen nun nach den Vorstellungen Colloredos „ohnehin keiner Musik Plaz gegeben“[80] werden sollte, die aber einen Großteil ihrer Einkünfte ausgemacht hatten. Die mit den Stadtpfarrmusikanten kooperierenden Thurner waren eine zweite Musikergruppe, die vor allem von der Abschaffung der Instrumentalmusik in allen Kirchen außer Kloster- und Metropolitankirchen empfindlich getroffen wurden, wie ein Brief des Salzburger Thurnermeisters Sebastian Vogt veranschaulicht, in dem er um die teilweise Rücknahme der Reformen bittet:

> „Dem Vernehmen nach soll wegen nach und nach hir und dort wieder eingeschlichenen Gebrauche der verbotenen Instrumental Music in den pfarlichen Kirchen, ein wiederhohltes Verboth erwähnter Instrumentmusic herauskommen, da nun schon bey der ersten Abschaffung solcher Instrumenten nur allein der Violon und die Posaunen erlaubt wurden, weil diese zur Singmusik gar anständig, und nicht eitel, galant, und andachtswidrig, oder zerstreuend sind, so habe ich auf meine Kosten von Herrn Haydn[81] erwähnte Posaunen und Violon zu dem Kirchen-Gesängen setzen lassen, und bitte deßhalben, daß selbe auch in der neuen bevorstehenden Verordnung därfen beybehalten werden. In Erwägung daß ich ohne Sie bey der immer anwachsenden Theurung zu Erhaltung meiner vielen Leute, mit äußerster Bemühung, und möglichster Bestrebung nicht genugsamer Einkünfte aufzutreiben wüsste.“[82]

Wie sehr sogar nach der Rücknahme einiger Reformen die Einkünfte der Stadtpfarrmusikanten sich durch Wegfall eines Großteils der Totenmessen verringert hatten, beschreibt eine Eingabe Franz Xaver Weissauers vom 3. Februar 1796:

> „Unterzeichneter bittet um die hoche gnädige Erlaubnisß in tiefester Unterthänigkeit vorstellen zu därfen, wie sehr die Erträgniße seines aufhabenden stadt Pfaars Organisten Dienstes, welchen er schon in das 24teste Jahr unklagbar versiehet, durch die um eingeführte stolordung geschmälert worden seyen: indem vorhin alldie jenige, welche eigene Häuser hatten drey, und jene so einen Hausboden besassen wenigstens einen Seelen Gotts Diensten halten lassen musten, iezt aber steht es einem jeden frey einen oder 3. oder gar keinen Gottes Dienst halten zu lassen, daher kommt es, daß für die ansehlichst und vermöglichsten Bürger, als zum Beyspiel für H. Kaufmann Lierzer[83], für die Frau Hämmerlin, für den Berger brauer[84] etc. nur ein einzig=ger gottes Dienst, für minder Vermögliche aber oft wohl gar keiner gehalten wird, wo mir durch unterlassung eines jeden Gottesdienstes vermöglicher bürger 1 f: 10 xr bey minder vermöglichen 50 oder 36 xr: entgehen.“[85]

Nach dem Eintritt von Arzböck und Ettlinger in den 1780er-Jahren blieb das Sängerensemble lange Zeit stabil: Lediglich die Domchoralisten gaben die vierte Sängerstelle auf. Für sie wurde 1796 der damals erst fünfzehnjährige Sohn des Domchorregenten Franz de Paula Joseph Weindl, Johann Baptist Weindl (1781–1839)[86], „zur Probe“ als vierter Sänger eingestellt.

[80] Zauner, Judas Thaddäus: *Auszug der wichtigsten Hochfürstl. Salzburgischen Landesgesetze zum gemeinnützigen Gebrauch nach alphabethischer Ordnung*, Salzburg: Mayr 1785, S. 259.

[81] Johann Michael Haydn (1737–1806).

[82] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14, Ansuchen von 19. Oktober 1787.

[83] Welcher Angehörige der weit verzweigten Familie Lürzer von Zechenthal hier gemeint ist, konnte nicht eruiert werden. 1792 starb der „hochfürstlich salzburgische Hofkammerrat und Berghauptmann“ Anselm Lürzer von Zechenthal.

[84] Das Bergerbräu war ein traditionsreiches Braugasthaus in der Linzergasse, das von 1408 bis 1903 bestand.

[85] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.

[86] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 453.

Dem 1797 verstorbenen Franz Xaver Weissauer folgt der vorherige Organist zu St. Peter, Johann Evangelist Widmann (geb. um 1760)[87], der bereits 1802 im Alter von nur 42 Jahren das Zeitliche segnet. Nach ihm bewirbt sich abermals, wie schon 1797, Andreas Brunnmayr[88]. Obwohl er „das Zeugnis für sich [hat], dass er aller Orten die Stelle eines Organisten und Componisten versehen können“ und „als ein ordentlicher, fleißiger und in seinem Fach geschickter Mann bekannt ist“[89], wird der Dienst im Auftrag der Witwe Johann Evangelist Widmanns gute zwei Jahre lang von seinem Schüler Joseph Sandmayr[90] versehen. Brunnmayr wird erst 1805 angestellt, als er sich dazu entschließt, die Witwe seines Vorgängers, Katharina Widmann, zu ehelichen. Etwas später wird Brunnmayr auch noch zum Domorganisten ernannt[91] und versieht beide Stellen bis zu seinem Tod 1815. Danach wird die Stadtpfarrorganistenstelle möglicherweise von den Domorganisten mitübernommen, denn über einen Nachfolger Brunnmayrs als Stadtpfarrorganist ist nichts bekannt.

Als Chorregent Franz de Paula Joseph Weindl 1812 stirbt, wird sein Sohn Johann Baptist Weindl, inzwischen auch Domchoralist und Violonist in der Dommusik, Chorregent. Die Sängerstelle erhält Domchoralist Christoph Kunrad, während die vierte Sängerstelle vorderhand nicht besetzt wird; die Erträge werden auf die anderen Stadtpfarrmusiker aufgeteilt.[92] Kunrads Sohn Franz folgt dem Vater 1820, wird jedoch nur provisorisch angestellt, da „StadtpfarrChorregent Weindl über die geringen Musikkentniße dieses Franz Kunrad, und auch über dessen Nachlässigkeit, bey Verrichtungen zu erscheinen“ klagt, wie die Stadtkapläne berichten. Sein Bruder Siegmund Kunrad wird im gleichen Jahr, ebenfalls provisorisch, in Dienst genommen. Definitive Anstellungen erlangen beide erst nach dem Ableben Paul Arzböcks 1831 und Sebastian Ettlingers 1834. Die Brüder Kunrad sterben beide aber bereits 1838, worauf ihre Stellen an Paul Aigner und Anton Schiesser verliehen werden. Letzterer bezeichnet sich auf einem Umschlag[93] nach dem Tod Johann Baptist Weindls als Chorregent, eine formale Anstellung ist nicht nachzuweisen.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beginnen die Grenzen zwischen der Dommusik (der Nachfolgeinstitution der Hofkapelle am Dom) und den Stadtpfarrmusikanten zunehmend zu verschwimmen. Wie oben schon erwähnt, wird anscheinend nach Andreas Brunnmayr kein eigener Stadtpfarrorganist mehr eingestellt. Einige Stadtpfarrsänger sind gleichzeitig Domchoralisten oder in der Dommusik als Instrumentalisten tätig wie Franz de Paula Joseph und Johann Baptist Weindl und Christoph Kunrad. Dennoch ist nicht nachzuweisen, dass die Stadtpfarrmusikanten bei größeren Besetzungen Anfang des 19. Jahrhunderts herangezogen worden wären, um mit der Dommusik zu musizieren[94] Erst mit der Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* 1841, der mit der musikalischen Betreuung der verschiedenen Salzburger Kirchen die Organisation der Stadtpfarrmusikanten in verschiedener Hinsicht übernahm und weiterführte, wird die Trennung zwischen Stadtpfarrmusikanten und Dommusik aufgehoben.[95]

[87] Eder, Petrus/Gudrun Nöchel: „Sanktpetrische Organisten von 1743 bis 1815“, in: Rudolph Angermüller (Hrsg.): *Musica est Ars. Festgabe für Bin Ebisawa zum 70. Geburtstag am 22. November 2001*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 2001, S. 53–66, hier: S. 61 f.

[88] Ebd., S. 63 f.

[89] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15, Bericht des Stadtpfarr-Verwalters Siegmund Triendl vom 10. Jänner 1805.

[90] Sohn des Hofmusikers Melchior Sandmayr, bekommt Anfang 1805 eine Stelle als Stadtorganist in Kufstein.

[91] Vgl. Hintermaier, Ernst: „Die Organisten am Salzburger Dom von den Anfängen bis zur Gegenwart“, in: Ernst Hintermaier (Schriftleitung): *Die große Orgel im Salzburger Dom. Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, Salzburg: Konsistorialarchiv Salzburg [1988], S. 41–56, hier: S. 46.

[92] Vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15, Dekret der bayerischen Verwaltung vom 13. Juni 1813.

[93] „Meßlieder / Von / Diskant, Alt, Baß Violon / und Orgel / Musik vom J[oseph] M[atthias] K[racher] / Anton Schiesser / Chorregent M[anu]p[ropr]ia“, A-Sd, A 1736.

[94] Vgl. AES, Akten, 1/7/11, „Die Kosten auf die Exequien / für Hw. Erbischof Hieronymus. / Ao. 1812. Die Auslagen auf / Exequien für den S. H. H. Erzb. Hieronimus / betreffend“; Transkription vgl. S. 72, in der mit Ausnahme beider Weindls, Brunnmayrs und Kunrads keine Stadtpfarrmusiker aufscheinen.

[95] Vgl. Angermüller: „Denkbuch“, S. 449: „§ 59. Die gegenwärtig beym Dome oder bey den drey Stadtpfarren angestellten Choralisten, Musiker und Kapellknaben behalten, bis eine förmliche Regulirung des Cadre der Dommusik eingeführt werden kann, alle ihre bisherigen Bezüge [...]. § 60. Diejenigen aus den bereits angestellten Choralisten und Musikern, welche tauglich befunden werden, zu den übrigen Zwecken verwendet zu werden, erhalten für ihre diesfällige Verwendung Zulagen.“

**Tabelle 3.1:** Nachweisbare Stadtpfarrsänger.

| Name | Wirkungsanfang | Wirkungsende |
|---|---|---|
| Duri (Durij, Darij), Martin | ca. 1637 | 29.7.1680 |
| Eggelmayr, Georg | Dezember 1662 | November 1706 |
| Casar, Michael | Dezember 1662 | 1669? |
| Reßl, Matthias | ca. 1664 | Oktober 1717 |
| Tutti, Lorenz | April 1669 | |
| Winter, Wolf | ca. 1670 | ca. 1700 |
| Huetersperger, Balthasar Conrad | 16.9.1680 | 29.7.1684 |
| Cramer, Simon | 21.8.1684 | Juli 1688 |
| Sevard (Sefart[h]), Anton | 1.12.1688 | |
| Grössing, Christoph | 1695? nach 1706? | ca. 1727 |
| Reger, Johann Georg | 4.1.1701 | 1740 |
| Mayr, Tobias | Dezember 1706 | Jänner 1739 |
| Glandschnig, Maximilian | 28.1.1718 | August 1721 |
| Trauner, Johann Ladislaus Andre | 19.4.1722[96] | April 1724 |
| Fürstenhofer, Balthasar | ca. Februar 1725 | um den 29.10.1725 |
| Wesenauer, Thaddäus[97] | 12.7.1725 | 14.11.1727 |
| Westermayr, Gandolph | 6.2.1728 | nach 1766 |
| Riser, Johann Georg | 7.1.1732 | |
| Werner, Sebastian | 23.9.1732 | 1786 |
| Hainz, Johann Gabriel | 15.6.1740 | Juni 1740 |
| Hainz, Joseph Anton | 27.6.1740 | ca. 1757 |
| Huetterer, Johann Paul[98] | 29.1.1740 | 25.9.1764 |
| Westermayer, Philipp Joseph | ca. 1750 | 1780? |
| Wimmer, Georg | ca. 1756 | 10.1.1786 |
| Freystädtler, Johann Jakob | 23.12.1757 | Juni 1787 |
| Fuchs, Peter Paul | 12.10.1764 | Juni 1780 |
| Weindl, Franz de Paula Joseph[99] | 13.10.1780 | 7.9.1812 |
| Arzböck, Paul | 30.4.1782 | Sept. 1831 |
| Ettlinger, Sebastian | 10.5.1786 | Mai 1834 |
| Domchoralisten abwechselnd[100] | 27.7.1787 | 1796 |
| Weindl, Johann Baptist[101] | 27.5.1796 | 27.11.1839 |
| Kunrad, Christoph[102] | 13.6.1813 | 1820 |
| Kunrad, Franz Xaver | 1820[103] | 14.2.1838 |
| Kunrad, Siegmund | 1820[104] | 14.3.1838 |
| Schiesser, Anton | 2.3.1838 | 1.1.1870[105] |

[96] Weitere Anstellung nach einer Zwischenzeit als Sänger in Berchtesgaden ab Jänner 1728, ab ca. 1732 Domchoralist. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 528.
[97] Ab 1728 Domchoralist. Ebd., S. 457.
[98] Ab 1745 Hofviolonist. Ebd., S. 194–196.
[99] Ab 1791 auch Hofviolonist. Ebd., S. 453–454.
[100] Die Domchoralisten versahen eine Stadtpfarrmusikantenstelle abwechselnd.
[101] Ab 1801 auch Domchoralist. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 529.
[102] Auch Domchoralist. Ebd., S. 524, hier „Konrad“.
[103] Zunächst provisorisch, ab 1831 fixe Anstellung als 4. Stadtpfarrsänger.
[104] Zunächst provisorische Anstellung, ab ca. Juni 1834 als Nachfolger Ettlingers fix.
[105] Übernommen vom *Dommusikverein und Mozarteum*. Angermüller, Rudolph: „Künstlerisches Personal des ‚Dom-Musik-Verein und Mozarteum‘ 1841–1880 und der Dommusik von 1880–1926“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1976), Nr. 3–4, S. 3–31, hier: S. 19.

| Name | Wirkungsanfang | Wirkungsende |
|---|---|---|
| Aigner, Paul | 2.3.1838 | 1.1.1859[106] |
| Jäger, Lorenz | vor 1840 | 25.2.1857[107] |

**Tabelle 3.2:** Organisten in der Stadtpfarre.

| Name | Wirkungsanfang | Wirkungsende |
|---|---|---|
| Gstöttner, Ulrich | 1650[108] | 1655 |
| Reiff, Georg | ca. März 1655 | 1662 |
| Weissenbach, Johann Carl | August 1662 | Juli 1663 |
| Reiff, Hans Jakob | 3.8.1663 | Jänner 1693 |
| Samber, Johann Baptist[109] | 19.2.1689 | 1716 |
| Samber Ferdinand Jakob Sebastian[110] | 13.3.1716 | 1739 |
| Samber, Johannes Chrysostomus | 2.3.1739 | 31.10.1772 |
| Weissauer, Franz Xaver | 1772 | Sept. 1797 |
| Widmann, Johann Evangelist | 31.10.1797 | April 1802 |
| Sandmayr, Joseph | 1802[111] | Anfang 1805[112] |
| Brunnmayr, Andreas | 1. Hälfte 1805 | 1815 |

**Tabelle 3.3:** Chorregenten.

| Name | Wirkungsanfang | Wirkungsende |
|---|---|---|
| Eggelmayr, Georg | November 1706 | |
| Reßl, Matthias | spätestens 23.8.1707[113] | Oktober 1717 |
| Huetterer, Johann Paul | 29.1.1740 | 25. September 1764 |
| Freystädtler, Johann Jakob | Okt. 1765 | Juli 1787 |
| Weindl, Franz de Paula Joseph | 27.7.1787 | 7.9.1812 |
| Weindl, Johann Baptist | ca. 1812 | 27.11.1839 |
| Schiesser, Anton | Ende 1839 | 1841/2 |

[106] Übernommen vom *Dommusikverein und Mozarteum*. Angermüller: „Künstlerisches Personal“, S. 19
[107] Übernommen vom *Dommusikverein und Mozarteum*. Ebd.
[108] Keine formale Anstellung nachzuweisen.
[109] Auch Domstiftsorganist. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 360–366.
[110] Auch Hofviolinist und Hofkopist. Ebd., S. 356–359.
[111] Für die Witwe Johann Evangelist Widmanns, wird nie dekretiert.
[112] Wird Anfang 1805 Stadtorganist in Kufstein (Tirol) und bewirbt sich 1817 erfolglos um die Nachfolge G. Milders als Domorganist. Vgl. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 562.
[113] Seine erste Eingabe im wiederaufgeflammten Streit zwischen den Stadtpfarrmusikanten und den Musikanten von St. Peter stammt von diesem Datum und lässt vermuten, dass er hier bereits als Chorregent agierte.

## 3.4 Die Aufgaben der Musiker an der Stadtpfarre

Die musikalischen Aufgaben der Stadtpfarrmusikanten umfassten zum einen die musikalische Gestaltung der „pfarrlichen Verrichtungen“, also der Pfarrgottesdienste, Litaneien, Vespern in den verschiedenen Salzburger Kirchen und für die zahlreichen gestifteten „Jahrtage“, zum anderen waren sie als „Totensinger“ zur Mitwirkung an den zahlreich anfallenden kirchlichen Beerdigungsfeierlichkeiten verpflichtet.

Aus dem Jahr 1738 ist uns ein Vertrag zwischen dem Stadtpfarrsänger Tobias Mayr und dem ehemaligen Thurnergesellen[114] und ehemaligen Sänger in Admont[115] Johann Paul Huetterer (1699–1764)[116] erhalten. Mayr überläßt laut diesem Vertrag Huetterer „als seinem bishero gebrauchten Substituto“:

> „1$^{mo}$ Die Verrichtung aller bey allhiesiger StattPfarr gestüfften Figural Ämbter, und von solchen die helffte der Bezahlung:
>
> 2$^{do}$: von denen extra vorfahlend= und einem StattPfarrs Musico mit 22 xr 2 d vorfallenden Gottsdiensten 10 xer, von 29 xer 14: von 30 xr oder etlichen daryber 15: von 45 xer 18: von 50 xr. 20 xr.
>
> 3$^{tio}$: Von denen in der burger Spittals Kürchen unter den wochen an einfahlenden Festtägen haltenden Litaneyen die helffte der Bezahlung: Die Sambstäglichen Litaneyen aber daselbst, ingleichen die in Berchtesgadner Hof[117] und S: Nicolaj Gottshaus[118] vorfahlende Verrichtungen und die hiervon zugeniessen habende ergözlichkheit völlig yberlasset: hingegen
>
> 4$^{to}$: die choral Dienst, sambt der Statt-Pfärrlichen besoldung, Ihme selbsten reserviret:/ allerdings ratificirt, bey uebers auch Ihme Huetterer auf ersagten Mayrs seinre Zeit vacirend werdenden StattPfarrs-Bassisten Dienst, die exspectanz, iedoch auf sein beständiges wohlverhalten, erthaillet.“

In diesem Vertrag, in dem Huetterer noch zu Lebzeiten Mayrs zu dessen designiertem Nachfolger als Bassist in der Stadtpfarrmusik ernannt wird und in dem deshalb die finanziellen Belange genau geregelt werden, erschließen sich uns die Aufgaben der Stadtpfarrmusikanten in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Während das tägliche Choralsingen nicht über das Grundgehalt hinaus abgegolten wurde, waren festliche, figural gestaltete Messen meist durch Stiftungen finanziert und warfen je nach Größe der Besetzung für den einzelnen Musiker finanziell mehr oder weniger ab. Darunter fielen zahlreiche Seelenmessen, vor allem in der Kirche St. Sebastian mit dem sie umgebenden Friedhof, die von den Stadtpfarrmusikanten gestaltet wurden, während die Seelenmessen in der vom zweiten wichtigen Salzburger Friedhof umgebenen Stiftskirche St. Peter in die Zuständigkeit der sankt-petrischen Musikanten fielen. Litaneien in der Bürgerspitalkirche und in der heute nicht mehr bestehenden St. Nikolaus-Kirche und der Kapelle im Berchtesgadner Hof fanden immer am Samstag oder am Vorabend eines Festes statt. Interessanterweise entsprechen die erwähnten finanziellen Abgeltungen fast genau jenen der weiter unten diskutierten *Specification* [...][119] des Chorregenten Johann Jakob Freystädtler aus dem Jahr 1766, sie dürften sich folglich zwischen 1738 und 1766 nicht wesentlich geändert haben.

Ein weiterer wichtiger Aufgabenbereich der Stadtpfarrmusikanten erschließt sich aus ihrer zweiten Benennung: Als „Totensinger“ waren sie für die musikalische Umrahmung aller Zeremonien und Gottesdienste bei Begräbnissen, aber auch für die festliche Gestaltung der Gottesdienste an den sogenannten „Jahrtagen“, den Jahrestagen des Todes, zuständig.

[114] Vgl. Huetterers erste Bewerbung an der Stadtpfarre für die Stelle eines Altisten vom 23.1.1725: „[...] als habe ich mich Endts Unterschriebner auf erlaubnis Tit: der H: Statt: capella[ni] mit meiner Altfalset Stimme ein und andersmahl zur prob hörren lassen, wie auch hat mich H. Samber öfters durch das Jahr hindurch zu denen Requien, ambtern und lytanien in Violin, Violon, Pusaun, und Walthorn gebrauchet, welichen hoffe in die Instrumentis contento werde göben haben, und ich als Thurnergesöll bey alhiesiger H. Thurner Maister ein Jahr lang schon in Diensten stehe, so versichere, daß wan ich von dem starkhen blassen hinwökh komme, meine Stimme von Tag zu Tag auch bösser werde.“

[115] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Ansuchen Huetterers vom 13.10.1745.

[116] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 194–196.

[117] 1813 aufgehoben, vgl. Greinz: *Kurie und Stadtdekanat*, S. 209.

[118] Im Kaiviertel, schon 1328 urkundlich erwähnt, von Fürsterzbischof Wolf Dietrich 1603 neu erbaut, 1788 aufgehoben, vgl. ebd., S. 207.

[119] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, *Specification. / Was ieder Statt=Pfarr Musicus von denen / vorfallendten Gottesdiensten, auch waß / ieder Instrumentist hat wie folgt.* vom 29.11.1766, Übertragung → S. 102.

> „Bei denen Leich=Conducten sollen die Vier StattPfarrSinger iedesmahl zur bestimbten Zeit in Domb erscheinen, aldorth sich mit Schurz und Chor-Rock gebührend ankleiden, alsdann sambt den Rahn, oder Creüz den Herrn Caplan aus seinem Haus abhollen, wehrenter Leich Conduct aber ehrlich in gleicher ordnung gehen, nit einer Vorn, der andere hindt, einer in der ordnung, der andere weith aus der Seithen, auch das Schwäzen oder Zanckhen unterlassen, endlichen auch den Herrn Statt Caplan wider gesambt nach Haus begleiten, und hiervon sich ohne Erlaubnus keineswegs eximiren.“[120]

Im Zusammenhang mit den Begräbnisriten stand das sogenannte „Psallieren in denen Heüsern“, bei dem an der aufgebahrten Leiche das Totenoffizium abgesungen wurde. Über das Psallieren berichtet der damalige Chorregent Mathias Reßl 1707 in einer seiner zahlreichen Eingaben:

> „[. . . ] hat es doch mit dem psallieren in den heüsern ein ganz andere beschaffenheit; anerwogen das psallieren auf der gassen nur bey ungefehr ein viertl od halbe stund anhaltet und entgegen in denen heüsern selbes in 2 oder dritthalb stund wehret.“[121]

Während bei einem Leichenzug also nur zwischen einer Viertel- oder einer halben Stunde lang gesungen wurde, psallierten die Sänger an der aufgebahrten Leiche ein bis eineinhalb Stunden lang, das heißt, sie sangen das Totenoffizium, das dann auch Teil der Exequien in der Kirche war[122], und wurden dafür auch entsprechend entlohnt. Bei der Befragung der Zeugen anlässlich des Streites 1709 gibt eine Frau von Grimming zu Protokoll, dass den sankt-petrischen Musikanten für das Psallieren „im Hauß 2 f: zalt worden“ ist, was bei einem Quartalsgeld[123] von nur 12 fl., das die Stadtpfarrsänger damals erhielten, ein durchaus ansehnlicher Betrag ist.

Um dieses „Psallieren“ kam es bereits Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem Streit zwischen Domchoralisten und sankt-petrischen Musikanten, der in nur leicht modifizierter Form Anfang des 18. Jahrhunderts mit den Stadtpfarrmusikanten als zusätzlich beteiligter Partei wieder aufflammte und sich insgesamt mehr als 30 Jahre lang hinzog. Streitigkeiten entstanden, weil das Psallieren, eine der lukrativsten Aufgaben der Sänger, nicht gebührend geregelt war: Obwohl es in den Grenzen der Stadtpfarre stattfand, gab es mit den sankt-petrischen Sängern und den Domchoralisten andere Gruppen, die unter bestimmten Umständen das Recht zu psallieren für sich beanspruchten. 1707 flammte dieser Streit deshalb wieder auf, weil, wie Matthias Reßl, der Chorregent der Stadtpfarrmusikanten, schreibt, „selbige“, nämlich die sankt-petrischen Musikanten, den Stadtpfarrmusikanten „eine Zeithero villfeltige eingriff gethan, und eben bey Jüngst: verstorbnen H: Khästerer auf der Trinkhstuben, und H: Baron Stuß, unß gewaltthetig vertringen [verdrängen] wollen“[124]. 1709 wurden zahlreiche Zeugen befragt, darunter Mozarts Großvater Nikolaus Pertl, Secretari=Adjunct bei der Hofkammer, der zu Protokoll gab, dass „er 1696 bis 1698 Closter Petr[ischer] Musicante gewesen, von welcher Zeit ihme wissendt, daß Er in deme Khimpfler Haus zumahl: wie auch by der Frau Dr. Paumbgartnerin in der Pfeiffergasse in deme färerigen Hauß in der traidt gasse, bey H. Khnobloch HofCammer Zahlmaister, und anderen Ihme nit mehr benanten orthen psallirt habe.“ Er sei „1698 bis 1702 bey St: Peter thails als Musicus theils als Canzleiyaushilf, theils auch als Cammerdiener“ angestellt gewesen. Seines Wissens hätten „die Petr. Musicanten das psallieren in der Statt bey denen leichen in denen heüsern 10. 20 in 30 Jahr ungehindert der Gegner“ verrichtet.[125] Das alles sei mit dem Wissen der Stadtpfarrmusikanten geschehen, und „der StattPfarr=Singer Ögglmayr [Eggelmayr] sell. [habe ihm] selbst gesagt, daß sye Closter Petr. Musicanten gleichseeliger [gleichmäßiger] in psallieren als die stattPfarrMuscanten syen.“ Auch andere Zeugen, darunter der Abt von Seeon, der Pfleger von Wildenstein und Domchoralist Mathias Samhueber, stimmen mit ihm im Wesentlichen überein; ein weiterer Zeuge, Vikar

[120] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/17, Statuten, 1739, S. 7.
[121] Eingabe an das Konsistorium vom 22.10.1707, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/12.
[122] Jaksch, Werner: *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, München u. Salzburg: Katzbichler 1977, (*Beiträge zur Musikforschung*, 5), S. 36.
[123] Jedes Vierteljahr ausbezahlter Betrag.
[124] Mathias Reßl an das Konsistorium, 23.8.1707, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/12.
[125] Vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/12.

Fränzelin aus Seeon, ebenfalls ein ehemaliger sanktpetrischer Sänger, bestätigt den schlechten Zustand der Stadtpfarrmusik um die Jahrhundertwende.[126] Beigelegt wurde dieser Streit, in dem sich vor allem der vermutliche Stadtpfarrchorregent Matthias Reßl und der Regens Chori von St. Peter, Johann Baptist Maringgele, mit zahlreichen und ausführlichen Eingaben an das Konsistorium zu Wort gemeldet hatten, erst nach dem Tod Matthias Reßls im Jahre 1717.

## 3.5 Besetzungen für verschiedene Anlässe

Dass die Stadtpfarrmusikanten keineswegs vorwiegend als männliches Vokalquartett mit Begleitung der Orgel musizierten, sondern häufig auch in größeren Besetzungen auftraten, wurde oben bereits angedeutet. Zwei in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreiche Dokumente haben sich in den Akten des Konsistoriums bzw. in denen der Stadtpfarre erhalten. Es handelt sich dabei um die *Specification. / Was ieder Statt=Pfarr Musicus von denen / vorfallendten Gottesdiensten, auch waß / ieder Instrumentist hat wie folgt.*[127] und die *Ordentliche austhaillung nach ieder Saz oder Tax deren Gottsdiensten bey der Statt-Pfarr.*[128] Beide Dokumente wurden 1766 von der Hand Johann Jakob Freystädtlers, der in seiner Eigenschaft als Stadtpfarrchorregent zwischen 1766 und 1787 für die Verteilung der Gelder zuständig war, geschrieben und sind in zeitlicher Nähe zueinander entstanden.

Hamann, dem nur die *Specification* [...] bekannt ist, nimmt in Unkenntnis der Institution der Stadtpfarrmusikanten an, diese bezöge sich lediglich auf die „organisatorische Seite der Gottesdienste zu St. Sebastian“[129]. Beide Listen, die einander ergänzen, beziehen sich jedoch auf musikalische Dienste an verschiedenen Kirchen, an denen die Stadtpfarrmusikanten tätig waren und für die sie, zusätzlich zu dem sehr niedrigen Grundgehalt, das sie von der Stadtpfarrkasse erhielten, bezahlt werden mussten. Das betraf vor allem die Seelenmessen und gestifteten „Jahrtags“-Gottesdienste[130], für die sie als „Totensinger“ verantwortlich waren und deren musikalische Gestaltung einen großen Teil ihres Einkommens ausmachten.

Sowohl in der *Specification* [...] als auch in der *Ordentliche*[n] *austhaillung* [...] stellt Freystädtler verschiedene Besetzungen und die jeweils für den Auftraggeber anfallenden Kosten zusammen. Die Bezahlung der Musiker war kompliziert und änderte sich je nach Besetzung und sozialer Stellung des Auftraggebers.[131] So verdiente ein Stadtpfarrsänger pro Dienst zwischen 22 xr. und 1 fl., der Organist zwischen 30 xr. und 1 fl. 30 xr. etc. Die beiden *Diskantisten*, also zwei Kapellknaben, die den Sopran sangen, wurden mit 15 xr. abgefunden.

Beide Listen waren mit einiger Sicherheit als Information für das Konsistorium bzw. für die Stadtkapläne als obere Behörde gedacht. Während in der *Specification* [...] neun Besetzungen zwischen 2 fl. 6 xr. und 10 fl. 6 xr. angeführt werden, sind es in der *Ordentliche*[n] *austhaillung* [...] nur fünf Besetzungen zwischen 2 fl. 6 xr. und 6 fl. 6 xr., die mit den ersten fünf der *Specification* [...] übereinstimmen. Die Erklärung für die unterschiedliche Zahl der Einträge liefert Freystädtler in einer Nachschrift zur *Ordentliche*[n] *austhaillung* [...] in der er auf die *Specification* [...] verweist: „Wird ab vor dem Adl oder anderen eine schenere music extra neben ord: Tag begehret, werden solche a parte bezahlet, wie weiset meine Zetl nach consistorial-behelf, was bezahllet worden“. Denkbar ist, dass die auf beiden Listen angeführten Besetzungen jene waren, die häufiger nachgefragt wurden. Überdies scheint in der *Ordentliche*[n] *austhaillung* [...] eine überarbeitete Version der *Specification* [...] vorzuliegen, denn in ersterer teilt Freystädtler den in letzterer ausgewiesenen Rest der von den Bestellern geforderten Summe, der zu Zeiten des Stadtchorregen-

[126] Eder: „Die St.-Petrischen Musikanten“, S. 102–103.
[127] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8, Übertragung vgl. S. 102.
[128] AES, Dompfarre, AT-AES 5.144, Schachtel 110. Transkription vgl. S. 104.
[129] Hamann: „Johann Jakob Freystädtler“, S. 45.
[130] Wie häufig diese Gottesdienste, bei denen an den Jahrestagen des Todes Requiemmessen bestellt wurden, im 18. Jahrhundert waren, zeigt eine Eingabe des Stadtkaplans Matthias Reiter an das Konsistorium vom 6. Juli 1796, in der er schreibt: „Es ist auffallend sonderbar, daß zu St. Sebastian unter der Woche immer gesungene Requiem gehalten, an Sonntagen aber ingemein nur stille Messen gelesen werden. Von den meisten Jahrtagen sind die Stifters familien längst ausgestorben.“ AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.
[131] In der *Specificatio* von 1739 wird noch zwischen Kondukten „der reichisten“, „der mittlmässigen“ und „der geringen“ unterschieden. Vgl. Transkription S. 101.

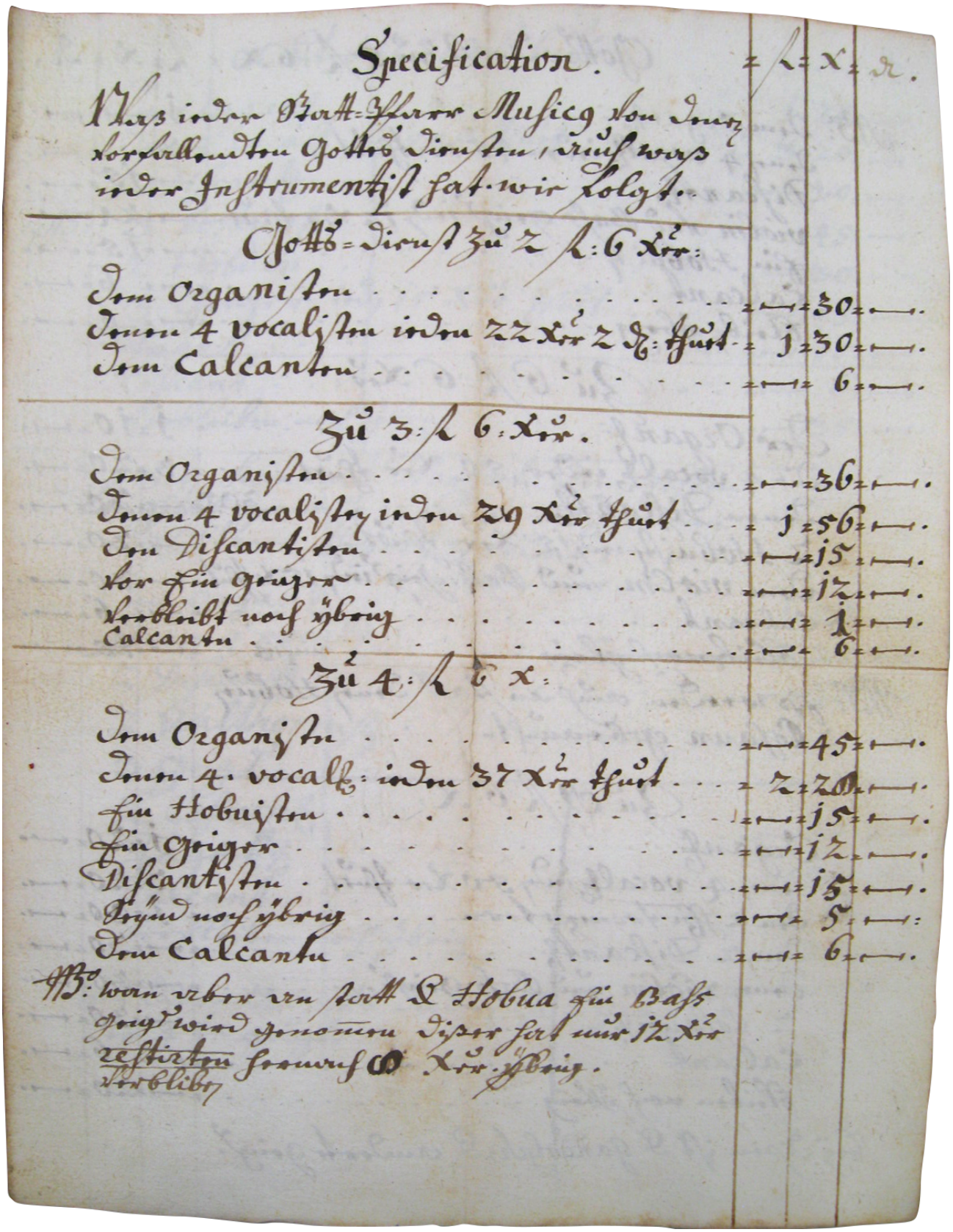


**Abbildung 3.3:** *Specification* [...] des J. J. Freystädtler, S. 1, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9, Transkription → S. 102.

ten Johann Paul Huetterer noch in dessen Taschen gewandert war, auf die Musiker auf.[132]

Die kleinste Besetzung, die Freystädtler anführt, bestand in einem Männerquartett mit Orgelbegleitung, die nächstgrößere umfasste bereits vierstimmigen Chor, zwei Geigen und Orgel. Zu den Stadtpfarrmusikanten kamen, je nach Tarif, ein oder zwei Kapellknaben für den Sopran, dazu Oboe oder Violone für 5 fl. 6 xr., für 6 fl. 6 xr. bekam man die gleiche Besetzung, aber bereits mit 2 Oboen. Für 8 fl. 6 xr. konnte man zum vierstimmigen Chor mit Streichern noch 2 Trompeten oder Waldhörner und 2 Posaunen oder 2 Oboen, Fagott und 3 Posaunen dazu buchen. Die größte und teuerste Besetzung war jene um 10 fl. 6 xr.: Für diese Summe bekam man neben den 4 Sängerstimmen (S, A, T, B) mit Orgel doppelt besetzte Violinen, zwei Trompeten und drei Posaunen.

Wenn die Domkapellknaben den Sopran sangen, wurde einer der Stadpfarrmusikanten als Geiger eingesetzt. Das erklärt, warum laut Liste immer nur einem „anderte[n] Geiger“ oder einem „anderten und dritten geiger“ (bei doppelter Besetzung der Violinen) die „Accidentien“ ausgefolgt wurden, denn der Violinist aus den Stadtpfarrsängern wurde als Sänger remuneriert. Die Bemerkung „bey disen 2 Gots Diensten ist der Gandolph der 4:te geiger.“ bezieht sich vermutlich auf den ehemaligen Thurnergesellen Gandolph Westermayer, der Ende der 20er-Jahre des 18. Jahrhunderts sowohl den Mesnerdienst an der Gabrielskapelle (im Sebastiansfriedhof)[133] als auch den Stadtpfarrmusikantendienst übernommen hatte.

Während in dem Dokument *Ordentliche austhaillung* [...] die Instrumente nur summarisch angeführt werden, z. B. „4 instrumentisten“, werden in der *Specification* [...] neben Streich- auch Blasinstrumente erwähnt, und zwar Fagotte, Oboen, Waldhörner, Posaunen und Trompeten. Alle Instrumente wurden, wenn sie nicht von den Stadtpfarrmusikern selbst abgedeckt wurden, von den sogenannten „Thurnern“ (Türmern) versehen, städtischen Musikern, die unter einem Thurnermeister für zahlreiche musikalische Dienste, wie z. B. das tägliche Blasen vom Rathausturm, das Musizieren bei Feierlichkeiten[134] oder das *Colla parte*-Spiel der Posaunen, wenn die Hofkapelle am Dom spielte, verantwortlich zeichneten.

Dass in den Besetzungen, in denen Stadtpfarrmusikanten mit Thurnern musizierten, auch Trompeten erwähnt werden, ist bemerkenswert, war man doch bisher der Meinung, die Verwendung der Trompete sei ausnahmslos an eine zeremonielle Verwendung im Zusammenhang mit dem Auftreten des Landesherrn gekoppelt. Die Hofkapelle z. B. durfte das Instrument am Dom ausschließlich verwenden, wenn der Fürsterzbischof als Zelebrant zugegen war oder sich vertreten ließ, also zugegen hätte sein sollen. Zur Verwendung der Trompeten bei Seelenmessen oder Jahrtags-Gottesdiensten ist anzumerken, dass die Trompeten weniger ein Indiz für die adelige Geburt des Toten waren, wie oft angenommen wird. Dementgegen war es für jeden, der es sich leisten konnte, das ganze Jahr über, außer an Tagen, die schon anderen hohen Feiern vorbehalten waren (*Festa pallii* → S. 7), erlaubt, Totenmessen solenn, also mit Trompeten und Pauken, zu halten.[135] In diesen Fällen dürften die Thurnergesellen, die nachweislich nach Auflösung der Hofkapelle 1807 auch in der Dommusik das Spielen der Trompeten übernahmen, die Stadtpfarrmusikanten ergänzt haben. Da die großen Besetzungen rein zahlenmäßig von Stadtmusikanten und Thurnern nicht zu leisten waren, da auch die Thurner samt dem Thurnermeister nur vier Musiker zählten, wurden vermutlich gelegentlich auch andere Musiker, etwa aus dem Bereich des Militärs oder des Bürgertums herangezogen. In adeligen und wohlhabenderen Kreisen waren jedenfalls auch die teuersten Besetzungen gefragt, was sich anhand einer Tagebuchnotiz des Salzburger Hofrats und Mozart-Zeitgenossen Joachim Ferdinand von Schidenhofen (1747–1823) anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten für seine Mutter belegen lässt:

> „Der Gottesdienst wurde von dem Stadt Caplan gehalten, und von den Alumnis Levitirten 2, 2 Trugen die Leichter, 1 truge das

[132] Diese Überarbeitung dürfte auf den Einwand des Stadtkaplans Leopold Lamprecht zurückzuführen sein, wonach „die in supplicatione beygelegte in villen puncten nicht authentisch seye“, die dieser am 29. November 1766 an das Konsistorium richtete. Demnach wäre die *Specification* [...] 1766, die *Ordentliche*[n] *austhaillung* [...] entweder noch im selben Jahr oder Anfang 1767 entstanden. Vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9.

[133] Vgl. AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8.

[134] Vgl. Rainer, Werner: „Schauspieler, Sänger und Musiker im Salzburg des Fürsterzbischofs Franz Anton Harrach (1709–1727)“, in: *Salzburg Archiv*, (2016), S. 111–146, hier: S. 126 f.

[135] Vgl. Jaksch: *H. I. F. Biber, Requiem à 15*, S. 40.

> Rauchfas und der eine machte den Ceremoniarium. Die Musick ware um 10 f. Der Hochaltar ware bekleidet, und mit 6 Kerzen, und auf dem andern 2 und nicht bekleidet.“[136]

Eine weitere Auflistung der Bezüge der Musiker bei verschiedenen Gelegenheiten, die Aufschluss über die Verrichtungen und Besetzungen der Stadtpfarrmusikanten gibt, stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das *Verzeichnis der Verrichtungen und Bezüge der Stadtpfarrmusic aus gezogen und richtig gestellt aus dem alten Büchel des Chorregenten Weindl* nennt tägliche, wöchentliche, vierteljährliche Verrichtungen und solche, die nur zu bestimmten Zeiten zu erledigen waren, an den Kirchen des Johannesspitals, St. Andrä, St. Sebastian, St. Johannes am Imberg, Aigen, dem Dom und der Festungskapelle St. Georg, wobei die ersteren drei Kirchen im Mittelpunkt standen. Nicht genannt sind Pfarrgottesdienste, wie sie z. B. am Dom und auch an anderen Kirchen am Sonntag üblich waren und die den Musikern nicht extra bezahlt wurden. Am Ende sind die Preise für Begräbnisse und Seelengottesdienste nach den verschiedenen Klassen der Stolordnung aufgelistet, u. a. ein eigener Punkt „Begräbniß einer Klosterfrau samt Requiem“ und *Professionen*, was auf die Tatsache hinweist, dass für die Musik, die bei Eintritten ins Kloster und auch deren Jubiläen („Silberne Profeß“ etc.) üblich war und für die die „Bräute“ bzw. deren Eltern aufkommen mussten, im 19. Jahrhundert ebenfalls die Stadtpfarrmusikanten zuständig waren.

Die kleinste Besetzung, in der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts musiziert wurde, wird am „L[andes] Spital“[137] gebraucht, wenn ein Sänger (nicht der Chorregent) „vom Mondtage Invocabit bis Donnerstag Judica“ das *Salve Regina* produzierte.[138] Die größte Besetzung, bestehend aus Organist, Chorregent, drei Sängern, einem Violonisten, den Kapellknaben, den Thurnern und einem Kalkanten, wie sie etwa beim „Bruderschaft Amt“ im Jänner in St. Sebastian, bei einem „Jahrtag Reiter“ im Landesspital, beim „Maria-7-Schmerzen Amt“ im März in St. Sebastian oder auch bei Seelenmessen erster Klasse bezahlt wurde, war selten. Oft wurde der Kalkant eingespart, manchmal zusätzlich der Violonist, etwa beim „Lebzelter Amt“ im Februar im Landesspital. Die nächstkleinere Besetzung war jene ohne Thurner. Zahlreiche Auftritte gab es in der Besetzung vier Sänger mit Begleitung des Organisten, diese traten aber auch als A-Capella-Männerquartett oder auch als Trio auf. Diese Besetzung war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch im weltlichen Umfeld sehr beliebt, man denke nur an die Kompositionen Michael Haydns.[139] Beim Singen am Grab war in Ermangelung einer Orgel diese Besetzung die Regel. Während die größeren Besetzungen mit der *Specification* [...] von 1766 mehr oder weniger übereinstimmen, werden A-Capella-Besetzungen dort nicht erwähnt.

## 3.6 Das Repertoire der Musiker der Stadtpfarre

Vom Repertoire der Stadtpfarrmusikanten im 17. und 18. Jahrhundert muss zum gegenwärtigen Zeitpunkt der überwiegende Teil als verloren angesehen werden, ein Teil des Repertoires aus dem 17. Jahrhundert könnte sich jedoch in den Chorbüchern W.b.XXVIII. bis W.b.XXXIV. erhalten haben. Obwohl schon Ernst Hintermaier festgestellt hat, dass diese Bücher „für ganz spezielle liturgische Erfordernisse“ zusammengestellt worden waren und vermutlich einem „kleineren Sängerensemble“[140] dienten, ist die Zuweisung dieser Bücher an die Stadtpfarrmusikanten zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht zu beweisen. Es gibt allerdings einige Indizien, die für diese These sprechen:

- Die Chorbücher unterscheiden sich von den anderen Chorbüchern des Domes durch ihr kleineres Format und ihren hellen Pergamenteinband.

[136] Angermüller/Angermüller/Bauer: *Schidenhofen Tagebuch*, S. 241.

[137] Das „Landesspital“, heute Landeskrankenhaus, ließ Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun Ende des 17. Jahrhunderts erbauen. 1704 weihte er selbst die Kirche zu Ehren des hl. Johannes des Täufers. Auf dem Gelände des Krankenhauses bestand zwischen 1695 und 1896 ein Friedhof. Vgl. Greinz: *Kurie und Stadtdekanat*, S. 378–381. Die Kirche wird in den die Stadtpfarrmusikanten betreffenden Akten zwar im 18. Jahrhundert nicht erwähnt, die Tatsache aber, dass es im Spital überdurchschnittlich viele Todesfälle gegeben haben dürfte, lässt vermuten, dass die Stadtpfarrsänger, zumindest in ihrer Eigenschaft als „Totensinger“, dort auch im 18. Jahrhundert bereits zu tun hatten.

[138] Dabei muss man sich vermutlich ein *Salve Regina* aus dem Choral-Repertoire vorstellen, da kein Organist erwähnt wird.

[139] Hier dürften alle vier Sänger mit ihrer natürlichen Stimme gesungen und keiner falsettiert haben.

[140] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 26.

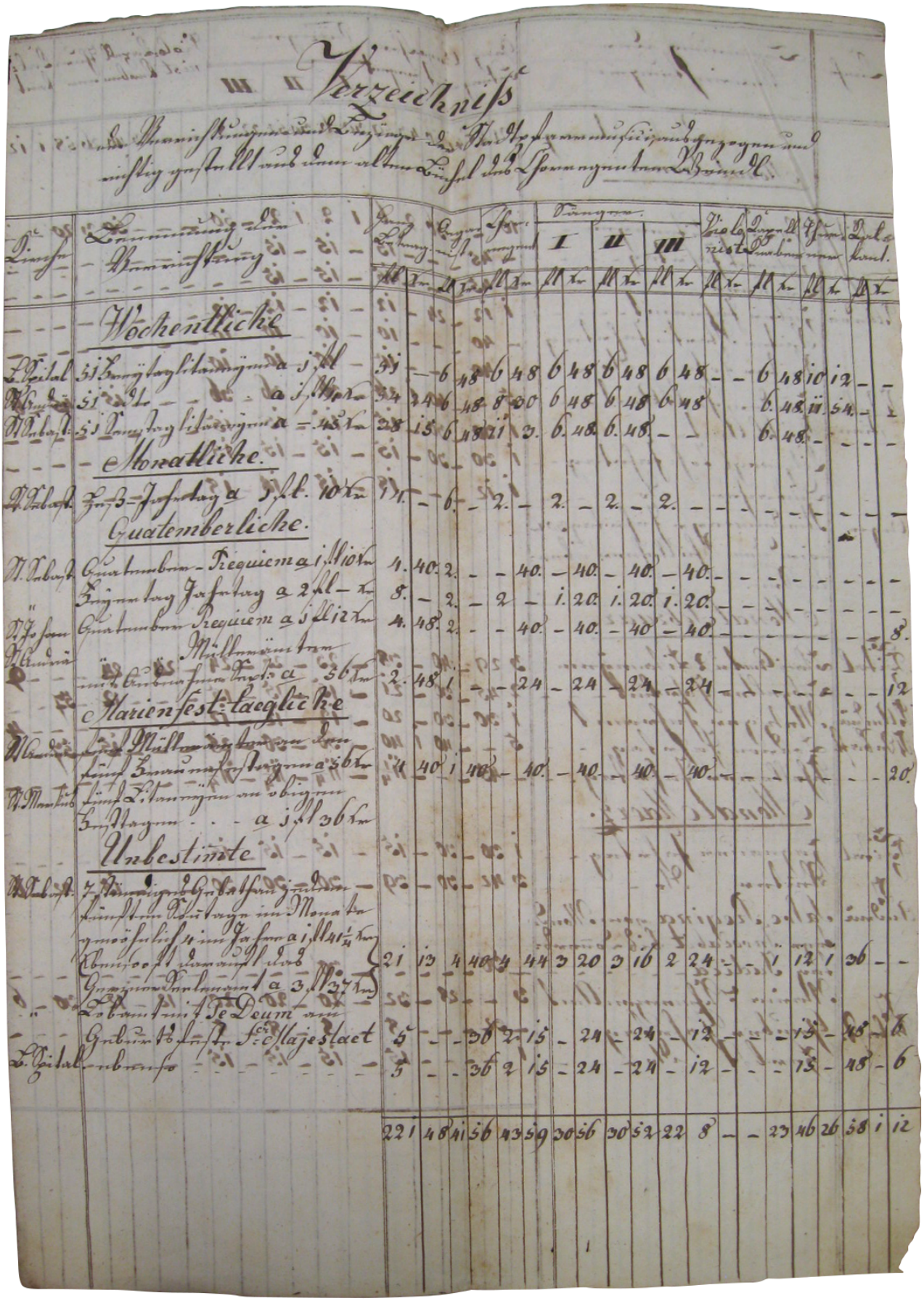


**Abbildung 3.4:** *Verzeichnis der Verrichtungen und Bezüge der Stadtpfarrmusic ausgezogen und richtig gestellt aus dem alten Büchel des Chorregenten Weindl.* AES, Dompfarre, AT-AES 5.144, Schachtel 110.

- Es handelt sich nicht um vollständige Zyklen für das ganze Kirchenjahr, sondern um Zusammenstellungen von Werken, die für ganz spezielle Erfordernisse kompiliert wurden. Ein Beispiel dafür wäre das Chorbuch W.b.XXX. mit dem Titel *Varia / Kyrie Paschalia / Quatuor & Quinque / Vocum. Cum Introitu, & Grad*[ualia] *Ab alijs quidem incepta, & per / R*[everendissimum] *D*[ominum] *Abrahamu*[m] *Megerle / maxima ex parte conti=nuata concinnata / ad fine*[m] *usq*[ue] / *perducta. / Conscripta Anno. 1642.*

- Unter den Chorbüchern finden sich sowohl mehrere Requiem-Vertonungen, überwiegend von Stefano Bernardi und für vier Sänger (ATTB) und Orgel, als auch eine Vertonung des *Officium defunctorum* von Stefano Bernardi, die in ein allfälliges Repertoire der „Totensinger“ gut passen würden.

Sollte diese These sich als richtig herausstellen, würde das Repertoire der Stadtpfarrmusikanten auch Werke von Stefano Bernardi, Abraham Megerle, Johann Stadlmayr, Jacobus Clemens non Papa, Pietro Bonamico u. a. umfaßt haben. Für eine abschließende Bewertung dieser Chorbücher wären weitere Untersuchungen nötig.

Die Suche nach dem weiteren Repertoire der Stadtpfarrmusikanten gestaltet sich eher schwierig, weil sehr selten eine Bestimmung „Lauda Sion | In die Pfarr“ wie auf der Rückseite des Umschlages zu einer Josephs-Litanei von M. S. Biechteler (A-Sd, A 57) auftaucht. Gleichwohl ist diese Notiz ein Indiz, dass die Musikalien der Pfarre getrennt von den Musikalien der Hofkapelle am Dom aufbewahrt wurden. Sucht man nach „Stadtpfarre“, so bekommt man lediglich 14 Ergebnisse aus der Ära von Franz de Paula und Johann Baptist Weindl, die gelegentlich ihre Funktion „Stadtpfarr-Chorregent“ auf den Umschlagtiteln mitteilten.

Vor allem die Chorregenten und Organisten dürften für den Gebrauch der Stadtpfarrmusikanten Musikalien geschrieben haben, leider ist auch das auf diesem Wege erhaltene Ergebnis nicht ergiebig. Während die Hand Ferdinand Sebastian Sambers, der neben seiner Tätigkeit als Stadtpfarrorganist indessen vor allem auch Kopist für die Hofkapelle war, identifiziert ist, kennen wir die Schrift seines Nachfolgers Johann Huetterer nicht. Von seinem Vater und Vorgänger Johann Baptist Samber wie auch von Stadtpfarrchorregenten Johann Jakob Freystädtler fehlen im Dommusikarchiv sowohl eigene Werke als auch Kopien fremder Werke. Einige wenige Werke und Abschriften Freystädtlers, die dem Repertoire der Stadtpfarrmusikanten zugeordnet werden können, haben sich in anderen Archiven erhalten: im Bestand des Salzburg Museums ein *Salve Regina. 2 Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo, Violino 2do con Organo. Jacobus Freystädtler, StattPfarr Chorregent m.p.* (A-Sca, Hs 614); an der New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, ein *Ave Regina caelorum* für Sopran, zwei Violinen und Orgel (Sign. Mus. Res. JOG 72-114); und im Salzburg Museum Vespern von Valentin Rathgeber (A-Sca, HS 615), die Freystädtler kopiert hat.

Ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts lässt sich das Repertoire insofern eingrenzen, als die Stadtpfarrchorregenten Franz Joseph Weindl und sein Sohn Johann Baptist viele Materialien selbst geschrieben haben. Diese zum Teil bereits katalogisierten, zum Teil dem Bestand des *Dommusikverein und Mozarteums* zugeordneten Quellen dürften einen großen Teil des Repertoires vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Ende der Stadtpfarrmusikanten um 1840 herum ausmachen. Ein Teil der Musikalien J. B. Weindls wurde, wie ein Eintrag im *Repertorium*[141] des *Dommusikverein und Mozarteums* zeigt, nach Weindls Tod von seiner Witwe an den *Dommusikverein und Mozarteum* verkauft: „Von No 66 an bis No 131 sind meistens kleinere Werke, die zum Gebrauche für die anderen Pfarrkirchen den Chorleitern derselben zugetheilt werden, und zu diesem Behufe von der Witwe Weindl angekauft worden sind.“[142]

Im Repertoire der Stadtpfarrmusikanten befanden sich demnach am Anfang des 19. Jahrhunderts sowohl lateinische (darunter Mozarts Messe KV 259 und Michael Haydns *Missa S. Nicolai Tolentini* MH 109) als auch deutsche Messen, Vespern und Litaneien, aber auch zahlreiche geistliche Lieder und kleinere Kom-

[141] *Repertorium über die musikalische Bibliothek des Dom=Musik=Vereines u: Mozarteum's zu Salzburg*, handschriftlicher Bestandskatalog, geführt von 1842–1885, AES, o. Sign.
[142] Ebd., S. 56.

positionen. Darunter sind Bearbeitungen aus dem Salzburger Kirchengesangbuch, aber auch Kompositionen von J. M. Haydn, Gottlieb Milder, L. Gatti, S. Neukomm, M. Kracher, Joseph Höß und den in der Stadtpfarrmusik tätigen Musikern Andreas Brunnmayr, Joseph Sandmayr, Joh. Ev. Widmann und J. B. Weindl sowie in St. Peter tätigen Musikern wie Philipp Schmelz, Christian Moesner und Michael Nagnzaun. Hier zeigen sich die Auswirkungen der in den 80er-Jahren des 18. Jahrhunderts begonnenen kirchenmusikalischen Reformen Colloredos: Während der Domchor selbstverständlich, als Chor einer Metropolitankirche von den Reformen ausgenommen, weiterhin ausschließlich Kompositionen auf lateinische Texte sang, waren die Stadtpfarrmusikanten in den Stadtpfarrkirchen, aber eben auch am Dom die Träger der deutschen Kirchenmusik. Auch am Dom gab es einen wöchentlichen Pfarrgottesdienst, und auf diesen dürfte sich die Beschwerde der Salzburger Bürger nach der Auflösung der Hofmusik bezogen haben, dass in ihrem Dom „nur wie in einer Landkirche“ musiziert werde[143], weil eben die Stadtpfarrmusikanten und nicht die Hofkapelle musizierten.

Als die Reformen nach dem Abgang Colloredos wieder gelockert wurden, dürften auch die Stadtpfarrmusikanten wieder gelegentlich – und neben dem deutschen Repertoire, das sie weiterpflegten – lateinische Kompositionen zu Gehör gebracht haben, wie die genannten Abschriften von KV 259 oder Michael Haydns *Missa S. Nicolai Tolentini* vermuten lassen.

Auch zahlreiche deutsche Advent- und Weihnachtslieder, die Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden, fanden in der musikalischen Praxis der Stadtpfarre ihren selbstverständlichen Platz. Neben Kompositionen von Michael Haydn, Johann Baptist Weindl, Andreas Kracher und Andreas Brunnmayr findet sich eine der ältesten Abschriften von Franz Xaver Grubers[144] *Stille Nacht! Heilige Nacht!*, die Johann Baptist Weindl 1822, also bereits vier Jahre nach der ersten Aufführung des Weihnachtsliedes in der St. Nikolauskirche von Oberndorf, verfertigte.[145]

## 3.7 Anhang: Die Stadtpfarrmusikanten betreffende Dokumente

Aus Gründen der Lesbarkeit wurden Zeilenumbrüche nicht berücksichtigt, Seitenumbrüche jedoch in eckigen Klammern vermerkt. Sowohl die *Specification* [...] als auch die *Ordentliche austhaillung* [...] sind tabellenartige Dokumente. Dieser Tatsache wurde versucht in lesbarer Weise Rechnung zu tragen. Die Währungsbezeichnungen, die in der Kopfzeile der *Specification* [...] global vorgezeichnet sind (→ S. 94), wurden, wo zum Verständnis erforderlich, ergänzt.

**Die Statuten der Stadtpfarrmusikanten** (AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/17, [Umschlagtitel, S. 1:] Acta Neu berichtete Statuta für die Statt-pfarr=Singer betref. [v. a. H.:] A[nn]o 1739 [vom 1. Schreiber:] Cisto 93 N. 40. Stattpfarr)

[S. 2] STATUTA

Primo.

*Zumahlen die Kürchen-Music einzig* zur Verehrung der Lob- und Ehr Gottes zur auferpauung, und andacht der anwesenten, und also zum Seelen Trost der Verstorbenen eingeführt worden; als sollen die gesambte Statt Pfahr=Musici, nemblich die Vier Singer, und *organist* vor allem Ihre Dienst und Fleis dahin anordnen, daß obig=guetl: und heilige Zill und Ende bey Ihrer Music erraicht werde, dahero sollen sie sich fleissig in *Cantu figurali*, et *Chorali exerci*en, Zu dennen diensten iedes mahl Niechter, und ungesäumbt erscheinen, auf dem Chor sich *modest*, fridsamb, ohne geschwäz, oder gezangg sich aufführen, und ihren Cantus mit Eyfer, und aufmerksambkeit abwarthen.

Secundo.

[143] Zit. nach Gehmacher: *Luigi Gatti*, S. 54, die das Zitat leider nicht nachweist. Es sollte nicht primär als Kritik an der der Hofkapelle am Dom nachfolgenden Dommusik missverstanden werden.

[144] Das bisher Franz Xaver Gruber zugeordnete Weihnachtslied „Welch ein Jubelton“ (HocG 148) ist hier allerdings unter dem Namen P. Werigand Rettensteiners überliefert.

[145] Auch eine anonym überlieferte Neukomposition von *Stille Nacht! Heilige Nacht!* ist dem Bestand der Stadtpfarrmusikanten zuzuordnen. Hintermaier, Ernst: „Vorwort“, in: Ernst Hintermaier (Hrsg.): *Franz Xaver Gruber. Joseph Mohr. Weihnachtslied ‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘* Salzburg: Comes 1987, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Einzelausgaben, 4), S. VI–XI, hier: S. X.

Sollen ermelte Fünf Statt=Pfarrmusici denen Zway Herren Statt Caplännen unterworffen seyn, [S. 3] denenselben als Ihren Vorgesezten Oberen gezimmenten *Respect*, und gehorsamb laisten, auch von denenselben bey allen Verrichtungen, und Vorfahlenheiten, wo in disen *Statutis* in Sonderheit nichts enthalten, *dirrection*, Maass, und Ordnung nehmen, und denselben fleissig Nachkommen.

Tertio.

*Solle ein ieder, der zum dienst aufgenohmen*, wie bißhero gebräuchlich gewesen zu der Statt Pfarrs Cassa *successive* durch die erste drey quartall, iedes quartall zway gulden, zusammen sechs gulden eindienen, nachmahls soches gelt bey Ihren begebenten Todt=fahl das hinterlassene Weib, Kinder, oder befreundte zu des Verstorbenen ehrlichen begräbnus, als einen beytrag zu erheben haben: wie nit minder solches gelt dem Jenigen aus ermelter Cassa zurück zu geben wäre, da Einer noch bey lebs Zeite durch *Promotion*: oder *Amotion* von der Statt Pfarr-Music entlassen würde. [S. 4]

Quarto.

*Gleichwie von einem Hochfürstl. Consistorio & c.* die Statt Pfarrs-Musici auf vorhin eingenommenen Bericht, und Guetachten yber Ihre Tauglichkeit zu den dienst vor anderen erwöhlt, und aufgenommen worden, also sollen Sye auch in aigener Persohn bey allen Statt Pfärrlichen Verrichtungen selbst erscheinen, und Ihre Dienst versechen: Keineswegs aber frembde, so tauglich auch immer diese wären, aigenmächtig zur substituirung befuegt seyn: wurde aber eine Ursach auszubleiben sich eraignen, so sollen Sye dieselbe, wann es mehrere Täg betrifft, beeden Herren Statt Caplännen, oder dem Jenigen Herrn Statt Caplan, der solchen haltet, gezimment vortragen, und umb Erlaubnuß auszubleiben bitten: Zugleich auch anzeigen, wenn sie an Ihrer Statt zu dennen Stattpfarrlichen diensten zu bestöllen willens seynd, damit, wan dieser nit anständig, ein tauglicherer vorgeschlagen, oder von Herrn Caplan selbst ernennt werden möge: dabey noch zu merckhen, daß, wann der Vorgeschlagene, und dem Herrn Caplan noch unbekannte *Substitutus* nachmals [S. 5] beym Gotts dienst nit tauglich, oder nachlässig gewest wäre, es der bestellente nit anderst, als ob er selbst ohne Licenz ausgebliben, oder nachlässig gewest wäre nach Inhalt des lesten Statuti zu büssen haben solle.

Quinto.

*Solle auß denen Vier Statt Pfarrsingeren alternative* bestendig ein Wochner seyn, welcher sich täglich in der Sacristey bey denen Herren Statt Caplänen anfraget, ob, und wann ein gesungener Jahrtag, oder andere Gottsdienst zu halten seye: Nachgehents auch solchen Gottsdienst, und die vom Herrn Statt Caplan bestimbte Zeit allen darzue gehörigen Musicanten richtig ansagen, widrigen fahls sich eine Versaumbnuß, wegen unrichtigen ansagen, eraignen würde, sollte ermelter Wochner darummen nit anderst, als ob ers selbst begangen hätte, nach Inhalt des lesten *Statuti* gestrafft werden.

Sextò.

*Solle bey denen eraigneten Todtfählen* [S. 6] Jedesmall der *Chor-Regens* bey denen Todten-Ansagen, oder jenigen, so die *Music* anzuordnen haben, sich aufwegen, wie, und auf was weis es beliebig seye, die music halten zu lassen, zu dem Ende denen leuthen von Unterschid der *Music*, und der *Tax*en genugsammen bericht erthaillen: welche music nun erwählt worden, die solle Er denJenigen Herrn Statt Caplan, den die gottsdienst treffen, anzeigen, und die hierzue Nöttige musicanten sich ernennen lassen, dann solle er dennen Statt Pfarrs Musicis, und anderen ernenten musicanten die Gottsdienst, und Zeit ordentl: ansagen, nach vollendeten Gottsdiensten aber zway bescheinungen machen, mit einer das eingenommene gelt quittiren, die andere aber /:darinnen angezaigt solle werden, das die gottsdienst, so pactirt, und Lauth der Quittung bezahlt seynd worden:/ sich unterschreiben lassen, und diese Unterschribene Zetl, sambt dem gelt, dem Herrn Statt Caplan yberbringen, welcher dann das eingenommene gelt unter die gesambte *musicos* verthaillen würdt. [S. 7]

Septimò.

Bei denen Leich=Conducten sollen die Vier Statt-PfarrSinger iedesmahl zur bestimbter Zeit in Domb erscheinen, aldorth sich mit Schurz und Chor-Rock

gebuhrend ankleiden, alsdann sambt den Rahn, oder Creüz den Herrn Caplan aus seinem Haus abhollen, wehrenter Leich Conduct aber ehrlich in gleicher ordnung gehen, nit einer Vorn, der andere hindt, einer in der ordnung, der andere weith aus der Seithen, auch das Schwäzen oder Zanckhen unterlassen, endlichen auch den Herrn Statt Caplan wider gesambt nach Haus begleiten, und hiervon sich ohne Erlaubnus keineswegs eximiren.

Octavò.

*Solle der ältiste aus denen Vier Statt*=Pfarr Singeren, wann Er anderst von denen Zwey Herren Caplännen hierzue tauglich erachtet würdt, von denselben zu einen *Chor-Regenten* aufgestöllt, auch nach Ihren Guetachten, nach erheischung der Umbständt verendert könen werden, welcher [S. 8] *Chor-Regens* dann die Kürchen *musica*lien, und *Instrumenta* bewahren, auch solche bey denen Gottsdiensten hergeben, und vorlegen, dann auch bey aller *music* den Tact geben mues: nit minder solle dieser *Chorregens* sowoll zu St: Sebastian, als zu St. Andre zu denen Kürchen *Instrument*en, und *musicalien*, wie auch der *organist* zu beeden *Org*len, ihre besondere Schlüssl, dan der Erstere yber besagte Kürchen *Instrumenta*, und *musica*lien ein ordentlich=beschribenes Inventarium haben, damit auf iedes mahlige belieben der Herrn StattCaplänen nachgesechen möge werden, ob alle zur ermelter Kürchen gehörige Sachen verhandten seyen. Ist auch bey Straff, oder Verlust der Chor-Regentens Stöll verbotten, aus gemelten Kürchen anderst wohin das mindiste von denen Kürchen Instrumenten, und musicalien zu vertragen, oder zu verleichen.

Nono.

*Lestens, damit dise Statuta unverblüchlicher* [sic!] [S. 9] gehalten werden, so sollen sye von denen Statt Pfarrs-*Musicis* abgeschriben, und zue stätter gedächtnus bey ihren Handen gehalten werden: nit minder sollen auch die ybertreterer von denen Herren Statt=Caplänen nach ihren ermessen und nach gestalt des Verbrechens erstens mit worten, andertens mit abzug des gelts an halb, oder ganzen Verdiensten abgestrafft, bey Unerfang, und sich bezaigenter *incorrigibilitet* aber der schuldige auf das hochwürdige *Consistorium* pro *Dimisione* yberschrieben, und causa cognita entlassen werden.

Salzburg den 11 xbris 1739.

Johan Baptist Graff von Thurn Valsassina und Taxis PraesidentMpia

Antoni Felix Ciurletti e Vrw in Belfonte Pro-Director

Joh. Joseph Freyenter Canzler

***Specificatio*** (vermutlich um 1739, weil sie den Statuten beigelegt ist (AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/17))

Specificatio.

Was von den Conducter und besingnussen der abgestorbnen denen StattCapellänen, wie auch dem thumbmesner und Pfarr Singern entrichtet wirdt. Von der Conduct der reichisten wan

| | |
|---|---|
| bayde Capellan begehrt werden | 3 f: |
| Dem thumbmesner | 30 kr. |
| Denen Pfarr Singern | 1 f: 30 kr |

Von der Conduct der mittlmässigen (Welche dahier zwar in der Stolordnung nit begriffen, doch aber ab immemoriali tempore also üblich gewesen)

| | |
|---|---|
| Wan vier Singer mitgehen. | |
| Denen Statt Capellänen | 45 kr. |
| Dem Thumbmesner | 16 kr. |
| Denen Pfarr Singern, nach gestallt des Vermögens | 32, 40, 48 kr. |
| Von der Conduct der geringen den Stadt Caplänen | 20 kr. |
| Dem Thubmesner | 8 kr. |
| Denen Pfarr Singern. | 8 kr. |

Für die besingnüssen. Von denen reichisten, welches doch de rarissimo Contingenti und im Jahr kaum ainmahl also fallet, für 3 Vigilien, 3 gesungene Ämbter und 6 fl. nebenmessen. 15 f

[S. 2] Von denen mittlmessigen, welches sich gleichsfalls nit gar oft zuetregt, doch neben haltung iezt gemelter Gottsdienst. 10 f 12 kr

Von gemainen wegen haltung eines Sellambsts Vigil und 2 f

nebenmessen 3 f

Denen Sambentlichen Musicanten, wan darzue die Orgl gebraucht wirdt, von einem Seelambt 2 f.

Wann nur Choraliter gesungen wirdt, von denen so außer der Statt 40 kr:

Von denen so in der Statt 1 f.

Zu wissen, das man von villen Verstorbenen, wan ihr Verlassenschaft nit woll bekäntlich und offenbahr, nit einen Gottsdienst halten last, und wans daher kombt nichts verhanden ist. Dahero dan gewirklich unser ganzes Seelrecht in 20 kr. besteht. Item das der Pfarr mesner von iedem Verstorbenen der Statt Pfarr 4 kr: zu verraithen schuldig seye, ihm also von denen wenigen nur 4 kr. verbleiben.

**Die *Specification* [...] Johann Jakob Freystädtlers für das Konsistorium** (AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9)

[S. 1]

Specification

Was ieder Statt=Pfarr Musicus von denen vorfallendten Gottesdiensten, auch waß ieder Instrumentist hat wie folgt.

Gotts=Dienst zu 2 f: 6 xer:

| | |
|---|---|
| Dem Organisten | 30 [xr.] |
| denen 4 vocalisten ieden 22 xer 2 d: thuet | 1 [fl.] 30 [xr.] |
| Dem Calcanten | 6 [xr.] |

Zu 3: f 6: xer.

| | |
|---|---|
| Dem Organisten | 36 [xr.] |
| Denen 4 vocalisten, ieden 29 xer thuet | 1 [fl.] 56 [xr.] |
| Den Discantisten | 15 [xr.] |
| Vor ein Geiger | 12 [xr.] |
| verbleibt noch ybrig | 1 [xr.] |
| Calcant[e]n | 6 [xr.] |

Zu 4: f 6 x:

| | |
|---|---|
| Dem Organisten | 45 [xr.] |
| Denen 4 vocal: ieden 37 xer thuet | 2 [fl.] 28 [xr.] |
| Ein Hoboisten | 15 [xr.] |
| Ein Geiger | 12 [xr.] |
| Discantisten | 15 [xr.] |
| Seynd noch ybrig | 5 [xr.] |
| Dem Calcant[e]n | 6 [xr.] |

NB: wan aber an statt der Hobua ein Bass Geige wird genommen dießer hat nur 12 xer restirten [gestrichen, korrigiert in:] verbliben hernach 8 xer ybrig.

[S. 2]

Gotts=Dienst zu 5 f: 6 x:

| | |
|---|---|
| NB: Dem Organ[isten] | 1 [fl.] |
| Denen 4 Vocal[isten] jeden 45 x: thuet | 3 [fl.] |
| Discant[isten] | 15 [xr.] |
| Violin und Bass Geige ideder 12 xer thuet | 24 [xr.] |
| Ein Hobuist | 15 [xr.] |
| Calcant | 6 [xr.] |
| bleiben ybrig | 6 [xr.] |

Zu 6: f: 6: xer:

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

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

Zu 8: f 6: x:

| | |
|---|---|
| Organ[ist] | 1 f 20 [xr.] |
| denen 4 vocal[isten] ieder 50 xer thuet | 3 [fl.] 20 [xr.] |
| den 2 Hn Trompetern | 1 [fl.] 30 [xr.] |
| denen 2 Discant[isten] | 30 [xr.] |
| denen Violin und Bass: Geigen | 30 [xr.] |
| 2 Posaunen | 30 [xr.] |
| Calcant | 30 [xr.] |
| bleiben noch ybrig | 20 [xr.] |

bey disen ist der Gandolph: der anderte Geiger.
[S. 3]

Anderter zu 8 f 6: x:

| | |
|---|---|
| Dem Organ[isten] | 1 [fl.] 20 [xr.] |
| Den 4 vocal[isten 50 xr thuet | 3 [fl.] 20 [xr.] |
| 2 Discant[isten] | 30 [xr.] |
| NB: 3 Posaunen | 45 [xr.] |
| 2 Hobuen | 30 [xr.] |
| 3 Geiger ieder 15 xer thuet | 45 [xr.] |
| Fagott | 15 [xr.] |
| Calcant | l6 [xr.] |
| verbleiben noch ybrig | 35 [xr.] |

Der 3te kann mit Trompete dem Ersten gleich gemacht werden, oder wan Walthorn begert werden.

| | |
|---|---|
| Dem Organ[isten] | 1 [fl.] 20 [xr.] |
| Denen 4 vocal[isten] | 3 [fl.] 20 [xr.] |
| 2 Discant[isten] | 30 [xr.] |
| 2 Walthornisten | 1 [fl.] |
| 2 Posaunen | 30 [xr.] |
| Fagott | 15 [xr.] |
| Calcant | 6 [xr.] |
| verbleiben noch ybrig | 20 [xr.] |

bey disen 2 Gots Diensten ist der Gandolph der 4:te geiger.
[S. 4]

Zu 10 f 6 x.

| | |
|---|---|
| Organ[ist] | 1 f 30 [xr.] |
| Die 4 Vocal[isten] ieder 1 f thuet | 4 [fl.] |
| 2 Trompeter | 2 [fl.] |
| 2 Discant[isten] | 30 [xr.] |
| 3 Posaun[isten] | 45 [xr.] |
| 3 Geiger | 45 [xr.] |
| Calcant | 6 [xr.] |
| verbleibt ybrig | 30 [xr.] |

Der Täx pr: 6 f: 6 xr ist der bäste Täx, werden aber 2 Trompeter verlangt, so werden denenselben yber obigen 6 f: Täx 2 f: iux besondre bezahlt:

**Die *Ordentliche austhaillung* [...] Johann Jakob Freystädtlers für die Stadtpfarre** (AES, Dompfarre, AT-AES 5.144, Schachtel 110.)

Ordentliche austhaillung nach ieder Saz oder Tax deren Gottsdiensten bey der Statt-Pfarr.

Als namblich

Ein dienst pr 2 f 6 xr solle mit der orgl und mit denen 4. Statt Singeren verrichtet werden, gebiehret iedem aus denen 4 Singern

| | |
|---|---|
| pr 22 xr 2 dn. thuts. | 1 f 30 xr |
| Dem organisten | 30 xr |
| Calcanten | 6 xr |
| | 2 f. 6. xr |

Ein Dienst pr 3 f: 6 xr solle mit zwey Geigen, 4 vocal Stimmen, und Orgl gehalten werden,

| | |
|---|---|
| den 4 Singern iedem | 29 xr |
| Discantisten | 15 xr |
| anderten geiger | 12 xr |
| Organisten | 37 xr |
| Calcanten | 6 xr |
| | 3 f 6 xr |

Ein Dienst mit 4 f 6 xr gehören darzue 3. Instrum[ente]: 4 Singer und die Orgl,

| | |
|---|---|
| denen 4 Singern iedem | 37 xr |
| Discantist | 15 xr |
| anderten und dritten geiger iedem 12 xr | 24 xr |
| Organisten | 53 xr |
| Calcanten | 6 xr |
| | 4 f 6 xr |

[S. 2] Ein Dienst pr. 5 f 6 xr gehoren 4. Instrumente, 4 S[ä]nger, Organist ist die Thaillung

| | |
|---|---|
| denen 4 Singern ider 45 xr | 3 f |
| 1 Discantisten | 15 xr |
| denen 3 Instrumentisten ieder 15 xr | 45 xr |
| Organisten | 1 f |
| Calcanten | 6 xr |
| | S[umma] 5 f 6 xr |

Ein Dienst pr 6 f. 6 xr gehören

| | |
|---|---|
| zwey Discantisten | 30 xr |
| denen 4 Statt. Singern J[e]dem 50 xr thut | 3 f 20 xr |
| 4 Instrumentisten iedem 15 xr | 1 f |
| Organisten | 1 f 10 xr |
| Calcanten | 6 xr |
| | S[umma] 6 f 6 xr |

Wird ab vor dem Adl oder anderen eine schenere music extra neben ord: Tag begehret, werden soliche a parte bezahlet, wie weiset meine Zetl nach consistorial-befelh, was bezahllet worden, die 4 Singer aber haben schon offt dar wider protestiret, warumb nit ein oder andere persohn aus [S. 3] lasse, und ihnen darvon partzicipire, habe mich derohalben anbefragt dazumahlen, auch gewöste Statt Capellanen, als Ihro G[na]d[en] Schenauer, Ihro G[na]d[en] Heiß, H. Mangolt und andere, so mir zu der antworth geben, dies nit unterstehen solle, sondern der Herrschaft umb das ihrige contento zu geben befohlen. Habe mich oft fruhe und spatt bemiehet, daß khein feller sich erhoben hat, wo iederzeit ganz gnedig angesechen worden bin.

# 4 Sonderfall Mozart

Wolfgang Amadé Mozart, seine Musik, die Dokumentation seines Lebens, aber auch die Rezeption seines Werkes stellen in der Salzburger Musikgeschichte einen Sonderfall dar. Der herausragende Status des Komponisten, zunächst als „Wunderkind“, später als Genie oder einfach als außergewöhnlicher Mensch, bewog schon Zeitgenossen dazu, ihm erhöhtes Interesse entgegenzubringen. Diese erhöhte Aufmerksamkeit der Mit- und Nachwelt zeitigte eine Vielzahl an Dokumenten, angefangen vom teilweise schon mit Blick auf Zeitgenossen und Nachwelt verfassten Briefverkehr der Familie Mozart[1] über Erwähnungen in anderen Quellen[2], verschiedenen Tagebüchern (Schidenhofen[3], Hagenauer[4] etc.) und Zeitungen; sie ist auch die Ursache dafür, dass diverse Mozart-Quellen und deren Derivate nicht nur reichlicher vorhanden sind, als dies für andere Salzburger Musiker der Fall ist, sondern für die Wissenschaft zum größten Teil auch leicht zugänglich sind. Sowohl Mozarts Werke als auch zahlreiche Quellen zu seiner Biographie und zur Rezeption seiner Musik sind in Editionen greifbar und haben eine unübersehbare Zahl an exegetischer und kommentierender Literatur nach sich gezogen.

Für die Musikgeschichtsschreibung, die sich mit dem Salzburger Musikleben des 18. Jahrhunderts beschäftigte, ist das ‚Phänomen Mozart‘ Segen und Fluch zugleich: So ließen sich aus den gut erschlossenen Quellen zahlreiche Informationen und Hintergründe zum Salzburger Musikleben gewinnen, die aber oftmals allzu leichtfertig durch die ‚Mozart-Brille‘[5] betrachtet wurden – als seien die Mozarts die objektivsten Chronisten ihrer Zeit gewesen oder als sei Mozarts Musik immer schon als Inbegriff und ‚Höhepunkt‘ Salzburger Musik wahrgenommen worden, die das Musikleben der Stadt ähnlich hätte dominieren können, wie das heute der Fall ist.

Dass Kanonbildungen zu Verwerfungen in der Wahrnehmung von Geschichte und zu Missverhältnissen in deren Darstellung führen, ist ein bekanntes Phänomen. Jacques Handschin hatte „als Historiker ein schlechtes Gewissen“, weil er in seiner *Musikgeschichte im Überblick* Johann Sebastian Bach „verhältnismäßig viel Raum gewidmet“[6] hatte. Er artikulierte damit ein Unbehagen ob der narrativen Überbelichtung einer Figur im historischen Prozess, das Carl Dahlhaus mit seinem berühmten Diktum, man könne die „Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts [...] ohne Bach oder an ihm vorbei schreiben [...], die des 19. Jahrhunderts nicht“[7], auf den Punkt brachte. Unabhängig von der Triftigkeit der Feststellung im Detail erweist sich die Fruchtbarkeit dieses Gedankens umgehend, wenn man hiervon ausgehend die Frage nach Mozarts Stellung innerhalb der Salzburger Musikgeschichte stellt: Denn sie zwingt uns, ein Salzburger Musikleben neben und ohne Mozart wahrzunehmen, anhand dessen erst Mozarts Einfluss auf selbiges zu ermessen wäre. Wie wenig geläufig diese scheinbar einfache Übung ist (und als wie entbehrlich sie mitunter erscheint), erweist schlaglichtartig die praktisch komplette Nichtbesprechung Johann Ernst Eberlins und Luigi Gattis in der letzten großen Publi-

[1] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.*

[2] Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel: Bärenreiter 1961, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/34); Eisen, Cliff: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda. Neue Folge*, Kassel: Bärenreiter 1991; u. a.

[3] Angermüller/Angermüller/Bauer: *Schidenhofen Tagebuch.*

[4] Hahnl/Angermüller/Angermüller: *Hagenauer. Tagebücher.*

[5] Vgl. diverse Kommentare Leopold Mozarts zu Hofmusikern, die manchmal unreflektiert Eingang in die Literatur fanden und das Bild der Nachwelt entscheidend beeinflussten, z. B. sein Kommentar zur Bestellung Michael Haydns als Organist der Dreifaltigkeitskirche: „Wer meinst du wohl ist organist bey der hl. Dreyfaltigkeit geworden? — H[err] Haydn! alles lacht, der ist ein theurer Organist. nach ieder Lytaney sauft er ein Viertl wein: zu den übrigen diensten schickt er den Lipp, und der will auch sauffen.“ Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 212, der eine Alkoholsucht Johann Michael Haydns und Franz Ignaz Lipps andeutet, die in anderen relevanten Quellen nicht bestätigt wird.

[6] Handschin, Jacques; Brenn, Franz (Hrsg.): *Musikgeschichte im Überblick*, 2. Auflage, Luzern u. Stuttgart: Räber 1964, S. 329.

[7] Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Gerig 1977, S. 248.

kation zur Salzburger Musikgeschichte[8] – immerhin jener zwei Musiker, die im Umfeld der Mozarts als Hofkapellmeister von Amts wegen das offizielle Musikleben Salzburgs am nachhaltigsten prägten und deren kirchenmusikalische Produktion[9] für Salzburg jene Mozarts um ein vielfaches übersteigt (→ Graphik S. 199).

Mozarts Fortgang aus Salzburg legt es nahe, seine Stellung in der Salzburger Musikgeschichte vor allem hinsichtlich seines Herkommens aus der Salzachstadt zu bestimmen. Gerade im kirchenmusikalischen Zusammenhang wurde er mit Vorliebe als Teil einer ‚Salzburger Tradition' gesehen[10], womit einerseits verdienstvoll die Bezüge der Musik Mozarts zu der Musik seiner Salzburger Zeitgenossen aufgedeckt wurden, andererseits aber auch suggeriert wurde, die Salzburger Kirchenmusik habe in Mozarts Kirchenmusik ihren Höhepunkt und ihr Ziel gefunden. Die Musikgeschichte Salzburgs vor und nach Mozart wurde in der Folge gemeinhin ignoriert.

Insofern es lange Zeit schlüssig erschien, die Vorstellung einer nach der Auflösung des Hofstaates 1806 über die Stadt hereinbrechenden „kulturelle[n] Lethargie" an der „geistige[n] Entwurzelung des Gedächtnisses an Mozart in seiner Heimatstadt" festzumachen[11], war es – „im Vorgriff gewissermaßen auf den großen Zusammenbruch Salzburgs"[12] – ein nur kleiner gedanklicher Schritt, bereits mit dem Weggang Mozarts nach Wien eine Art vorläufiges ‚Ende' der Salzburger Musikgeschichte zu imaginieren und dem letzten Vierteljahrhundert höfisch geprägter Musikkultur als einem bloßen ‚Nachhall', quasi einem chronologischen Überhang nach dem Schluss der eigentlichen Geschichte, die Bedeutsamkeit abzusprechen, die eine eingehende wissenschaftliche Auseinandersetzung gerechtfertigt hätte. Mittlerweile gibt es Anzeichen, dass dieser Mechanismus überwunden ist, und die Autoren des vorliegenden Bandes können für sich beanspruchen, allein durch eine Fokussierung auf die Zeit nach Mozart zu der Erkenntnis beigetragen zu haben: „Da geht Musik auf einem sehr hohen Niveau weiter. [...] Und es geht weiter, als hätte Mozart in dieser Stadt nie gelebt."[13]

So wie die vermeintliche Zäsur des Jahres 1781 von den Salzburger Zeitgenossen kaum als solche wahrgenommen worden sein dürfte, kann auch die behauptete Nicht-Rezeption des gesamten Mozart'schen Œuvres weder als Folge noch als Symptom eines generellen politischen, wirtschaftlichen und geistigen Verfalls im frühen 19. Jahrhundert in Anspruch genommen werden, zumal der kulturelle Niedergang während der napoleonischen Wirren nicht so total war, als dass er sich – wir sprechen hier nur für die Musikkultur – nicht durch genauere Forschungen entschieden relativieren ließe.[14] Gerade die Dommusik war eine Institution, die in ihrer Funktion als musikalischer Teil der Metropolitanliturgie eine der wenigen Konstanten bildete, die epochenübergreifend zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert – zwischen Mozarts Stadt und der Mozart-Stadt – vermittelte.[15]

[8] Stenzl, Jürg/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005.

[9] Nur diese ist aufgrund des Verlusts der primären Quellen zur weltlichen Musik bei Hof für quantitative Vergleiche geeignet.

[10] Vgl. Schmid, Manfred Hermann: *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing: Schneider 1976, (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 24); Ebel, Beatrice: *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert: Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*, Dissertation, Universität München 1997; Fellerer, Karl Gustav: *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber: Laaber 1985; Haspel: *Mozarts Vespermusiken*; Aringer-Grau, Ulrike: *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen*, Tutzing: Schneider 2002, (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 60); Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis".

[11] „Die kulturelle Lethargie spricht aus der unbegreiflich erscheinenden Tatsache, daß Mozarts Name oder Werk in Salzburger Tageszeitungen während der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kein einziges Mal erwähnt wurden. Die geistige Entwurzelung des Gedächtnisses an Mozart in seiner Heimatstadt mag als ein Symbol für seine historisch bedingte Fremdheit gelten (die nicht mit der ‚Fremdheit des Genies' als philosophisches Problem zu verwechseln ist)." Gruber, Gernot: *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg u. Wien: Residenz-Verlag 1985.

[12] Eichmann et al.: „Podiumsdiskussion", S. 453.

[13] Manfred Hermann Schmid anlässlich des Symposiums „Keine Chance für Mozart" zu Leben und Werk Luigi Gattis, vgl. ebd., S. 454.

[14] Vgl. z. B. Laubhold/Neumayr: „... Was mein Bruder in seinen Chören"; Neumayr/Laubhold: „Quellen zur Rezeption des Requiems"; Šedivý, Dominik (Hrsg.): *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.* Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte", 23. bis 25. September 2012, Wien: Hollitzer 2014, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte"*, 2).

[15] Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Kirchenmusik am Salzburger Dom in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts", in: Dominik Šedivý (Hrsg.): *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.* Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte", 23. bis 25. September 2012, Wien: Hollitzer 2014, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte"*, 2),

Wenn uns daher das Ausmaß der Salzburger Mozart-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert (und wohl auch noch nach Errichtung des Mozart-Denkmals) bescheiden erscheint, so wohl weniger, weil Mozarts Musik im „kulturellen Niedergang“ an Bedeutung verloren hätte, sondern weil sie die Bedeutung, die wir ihr in Rückprojektion heutiger Verhältnisse beimessen, im Salzburg des 18. Jahrhunderts nie besaß. Die Qualität der Musik Mozarts und die zunehmende Intensität ihrer Rezeption ab dem 19. Jahrhundert sollten uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass Mozarts Werke im 18. Jahrhundert einen verschwindend geringen Teil der am Dom gepflegten Musik ausmachten. Andere Komponisten wie Matthias Siegmund Biechteler, Karl Heinrich Biber, Johann Ernst Eberlin, Luigi Gatti oder Johann Michael Haydn – um nur die wichtigsten zu nennen – trugen ungleich mehr zum Musikrepertoire an der Salzburger Metropolitankirche bei. Bedenkt man weiter die Bedeutung des gregorianischen Chorals oder die anhaltende Pflege mancher schon im frühen 17. Jahrhundert in Chorbüchern kodifizierten Propriumsgesänge, so lässt sich ermessen, dass Mozarts Musik zu seinen Lebzeiten im Dom (wie in den zahlreichen anderen Kirchen der Stadt) kaum je auch nur annähernd jene dominierende Präsenz erlangen konnte, die sie im heutigen Musikleben oder im musikhistorischen Diskurs innehat.

Eine Darstellung von Mozarts Werk im Kontext der Salzburger Dommusik kann aufgrund der Sonderstellung Mozarts nicht anders, als entweder die Relationen zwischen Gesamtgeschichte und exklusivem Ausnahmefall gänzlich unverhältnismäßig wiedergeben oder in Bezug auf Mozart vorsätzlich weit hinter den aktuellen Kenntnisstand zurückfallen. Da Letzteres ausgeschlossen ist und ersteres uns widerstrebt, erschien es uns ratsam, die Geschichte der Salzburger Dommusik vom 17. bis ins 19. Jahrhundert in den Blick zu nehmen, um im Anschluss Mozarts Wirken am Salzburger Dom separat darzustellen.

Wolfgang Amadé Mozart war als Hofkonzertmeister von 14. November 1769 (zunächst unbesoldet, ab 9. August 1772 besoldet) bis 1. September 1777 sowie als Hoforganist von 17. Jänner 1779 bis 8. Juni 1781 ungefähr 10 Jahre lang im Dienst der Salzburger Hofmusikkapelle und damit auch als ausübender Musiker mit der kirchenmusikalischen Praxis konfrontiert. Die für die Produktion der Mozart'schen Kirchenmusik bedeutsamere Konstellation war allerdings, dass Leopold Mozart als Vizehofkapellmeister ab 1763 an der Organisation der Musik an der Metropolitankirche entscheidenden Anteil hatte.

Welche herausragende Rolle Leopold Mozart damit über Jahrzehnte für die gesamte Organisation der Hofmusik zukam, ist erst durch jüngere Forschungen in ganzer Tragweite erkennbar geworden.[16] Seine organisatorischen Funktionen versah er zum Teil während der ausgedehnten Reisen, für die ihn Fürsterzbischof Sigismund Christoph Graf Schrattenbach im Umfang von insgesamt ca. sechs Jahren bei Fortzahlung seiner Bezüge freistellte und die der junge Mozart auch nach dem Regierungsantritt Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos im März 1772 zunächst fortsetzte. Insbesondere diesen Reisen, später auch der Übersiedlung von Leopolds Kindern nach Wien bzw. St. Gilgen verdanken sich die vielfältigen Korrespondenzen, die – wenn auch nicht vollständig erhalten – Einblicke in lange unbeachtet gebliebene Aufgabenbereiche Leopold Mozarts am Salzburger Hof gewähren und in Teilbereichen durch neue Quellenfunde ergänzt werden.

So war Leopold Mozart nicht nur wiederholt in die Anschaffung neuer Instrumente[17] und Musikalien[18] für den Hof involviert, sondern er führte Gehaltslisten über die Mitglieder der Hofmusik, die als direkte Vorlagen für die Besoldungsbücher des Generaleinnehmer- und Hofzahlamtes dienten.[19] Ebenso war er beauf-

S. 29–44; Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „Repertoire und Repertoireentwicklung in der Musik am Salzburger Dom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beobachtungen am Musikalienbestand Dommusikarchiv im Archiv der Erzdiözese Salzburg“, in: Dominik Šedivý (Hrsg.): *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.* Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“, 23. bis 25. September 2012, Wien: Hollitzer 2014, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“*, 2), S. 45–69.

[16] Das Folgende nach Morgenstern, Anja: „Das Verhältnis von Leopold Mozart und Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo. Neue Quellenfunde zu Mozarts Tätigkeiten als Vizekapellmeister“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817).* Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 223–258.

[17] Ebd., S. 232–235.

[18] Ebd., S. 236.

[19] Ebd., S. 236–239.

tragt und befugt, bei personellen Abgängen aus der Hofmusik Vorkehrungen für die Neubesetzung der vakanten Stellen zu treffen bzw. für besondere höfische Anlässe geeignete Musiker direkt zu engagieren, wobei es offenbar vorkam (wenn es auch nicht die Regel war), dass Mozart die Gagen aus eigener Tasche beglich und sich seine Aufwendungen im Nachhinein refundieren ließ.[20]

Schließlich machte Mozart seinen Einfluss in Personalangelegenheiten mehrfach dahingehend geltend, dass er bedürftige Salzburger Musiker bei deren Ansuchen um musikalische Nebenverdienste unterstützte. Derartige Hilfestellungen gingen in einzelnen Fällen so weit, dass er ganze Gesuche (inklusive der ‚Unterschrift' des Antragstellers) eigenhändig schrieb.

Wie Anja Morgenstern anhand der Vorgänge um die von Colloredo verweigerte Bewilligung der Paris-Reise (1777) und den damit verbundenen Fortgang Wolfgang Amadé Mozarts aus Salzburger Diensten (1781) plausibel macht, war Leopold Mozarts Einfluss auf die Geschicke der Hofmusik so beträchtlich, dass Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo trotz aller Spannungen, die das Verhältnis zu seinem Vizekapellmeister prägten, nur ungern auf dessen Dienste verzichten wollte und die im Herbst 1777 ausgesprochene Entlassung beider Mozarts zumindest im Hinblick auf den Vater nicht ernsthaft in Erwägung gezogen, sondern als „Machtdemonstration" und Druckmittel genutzt hat, um im Gegenteil Leopold Mozart in seinen Diensten zu halten.[21] Nicht zuletzt dessen Zuverlässigkeit in der Abwicklung der laufenden musikalischen Hofdienste dürfte für die lange Vakanz von vier Jahren mitverantwortlich sein, die zwischen dem Ableben Giuseppe Lollis und dem Dienstantritt des letzten Salzburger Hofkapellmeisters, Luigi Gatti, lag; Leopold Mozart versah die Alltagsgeschäfte gut, also hatte es der Fürsterzbischof mit der Nachbesetzung der Hofkapellmeisterstelle nicht eilig.

In kompositorischer Hinsicht erfüllte Wolfgang Amadé Mozart alle Anforderungen: „Mein Vater ist Kapellmeister am Dom, was mir Gelegenheit gibt, für die Kirche zu schreiben, soviel ich will"[22], hatte Wolfgang Amadé Mozart, die Situation etwas vereinfachend, am 4. September 1776 an Padre Martini nach Bologna geschrieben. Der Salzburger Dom wurde demgemäß jene Kirche, für die er den Großteil seiner kirchlichen Kompositionen schrieb, und es war zweifellos die Salzburger Kompositions- und Musizierpraxis, die ihn auf diesem Gebiet entscheidend beeinflusste.[23]

Von einem heute verschollenen *Stabat mater* KV 33c und dem frühen „Scande coeli limina" KV 34 bis zum Requiem hat die Komposition von geistlicher Musik Wolfgang Amadé Mozart sein ganzes Leben lang beschäftigt. In der Salzburger Zeit war es immer wieder sein Vater, der ihn zur Beschäftigung mit dem Kirchenstil anregte. Gemeint war damit jener „stile misto" im Sinne von Johann Joseph Fux, der, kontrapunktisch gebunden, historisch ältere Schichten wie etwa den zu Mozarts Zeiten an allen Salzburger Kirchen noch selbstverständlich gepflegten gregorianischen Choral, das Schreiben von Fugen und die Kompositionsweise in der Nachfolge Palestrinas, mit modernen Elementen verknüpfte. Das Historisch-Konservative dieses Stils, die mit ihm verbundene Hinwendung zur Geschichte zeigt sich, wenn Mozart ein „Cibavit eum" des um 1600 in Salzburg wirkenden Johann Stadlmayr (1575–1648) spartiert[24] oder noch 1776, also lange nach dem Ausklingen der Mehrchörigkeit, nach dem Vorbild Matthias Siegmund Biechtelers das letzte für den Salzburger Dom geschriebene doppelchörige Werk, das Offertorium „Venite populi" KV 260[25], komponiert. Im Jahr 1773, also mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tod Johann Ernst Eberlins, fertigte Leopold Mozart für und mit seinem Sohn jenes Heft *Kirchenmusiken von verschiedenen Meistern*[26] an, in dem sich neben drei Kompositionen Michael Haydns nicht weniger als 16 Werke oder Werkaus-

[20] Morgenstern: „Leopold Mozart und Hieronymus Colloredo", S. 240.
[21] Ebd., S. 227 f.
[22] „Il mio padre è Maestro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occasione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio." Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 532.
[23] Zu Mozarts Kirchenmusik vgl. Schmid, Manfred Hermann: „Mozarts Kirchenmusik", in: Peter Keller/Armin Kircher (Hrsg.): *Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik.* Katalog mit Audio-CD zur 31. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, 8. April bis 5. November 2006, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg u. a. 2006, S. 9–23; Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*; Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn"; u. a.
[24] Hintermaier, Ernst: „Zur Urheberschaft des Introitus ‚Cibavit eos' KV 44 (73u): Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik", in: *Mozart-Jahrbuch*, 1991 (1992), S. 509–517.
[25] Hochradner: „Fronleichnamsmotette".
[26] London, British Library (GB-Lbl), Sign. Add. 41633.

schnitte Johann Ernst Eberlins befinden. Das Ergebnis dieser Beschäftigung mit dem Kirchenstil waren nicht nur Kompositionen wie das „Misericordias Domini“ KV 222, in dem Wolfgang Amadé Mozart das Thema von Eberlins Offertorium „Benedixisti“ verarbeitete, sondern eine Vertrautheit mit dem „kirchen Styl“, den er sich „vonn Jugend auf [...] ganz eigen gemacht habe“, wie er noch 1790 in einem Entwurf zu einem Gesuch an Erzherzog Franz von Österreich betont.[27]

Seine ersten Messkompositionen KV 49 und KV 139 schrieb Mozart, nachdem die Beschäftigung schon im Alter von 10 Jahren auf der großen Europareise begonnen hatte[28], während eines Aufenthalts der Familie in Wien 1768/69, wobei KV 139, wie auch das Offertorium „Benedictus sit Deus“ KV 117, wahrscheinlich für die Einweihung der Waisenhauskirche am Rennweg bestimmt war. In die Zeit nach seiner Ernennung zum fürstlichen Konzertmeister fallen dann die nächsten beiden Messen KV 65 und 66, die bereits für Salzburg entstanden, letztere für die Primiz seines älteren Jugendfreundes Dominikus Hagenauer in St. Peter. Erstere ist noch auf Wiener Papier geschrieben und könnte mit der Bemerkung Leopold Mozarts in seinem Gesuch um Auszahlung seines wegen einer Reise nach Wien zurückbehaltenen Gehalts vom 8. März 1769 in Verbindung stehen, dass „sowohl ich als mein Sohn verschiedenes für die Kiche, sonderheitlich zum Gebrauch der Hochf: Domkirche, verfertiget haben“[29]. Die nächsten zehn Messen entstanden dann zwischen 1773, nach seiner Ernennung zum besoldeten Hofkonzertmeister nach der zweiten Italienreise, und 1777, der vorläufigen Entlassung aus der Hofmusikkapelle und dem Beginn der Reise nach Mannheim und Paris.

Der Großteil von Wolfgang Amadé Mozarts Werken für die Salzburger Metropolitankirche wurde in einer Übergangszeit geschaffen: Ende 1771 war Fürsterzbischof Schrattenbach gestorben, und Johann Michael Haydn hatte sich mit einem ersten großen Werk, dem *Schrattenbach-Requiem* MH 155, als Kirchenkomponist empfohlen. Das heißt aber keineswegs, dass er sofort in größerem Ausmaß für die Komposition von Messen herangezogen wurde. Hofkapellmeister Giuseppe Lolli war bereits betagt, und deshalb wurde 1772 mit Domenico Fischietti (→ S. 60) ein neuer Kapellmeister verpflichtet, dessen Interessen allerdings mehr auf theatralischem als auf geistlichem Gebiet lagen. Um die Domkirche mit Musik zu versorgen, standen nur mehr Anton Cajetan Adlgasser und Leopold Mozart zur Verfügung, wobei Letzterer wohl in diesen Jahren vor allem seinen Sohn dazu anhielt, in diesen Belangen tätig zu werden, und das Komponieren selbst ganz oder weitgehend eingestellt hatte.

In diesen Jahren entstanden die Missa brevis in G-Dur KV 140, die *Trinitatis-Messe* KV 167, eine feierliche Messe ohne Vokalsolisten, aber die letzte Salzburger Messe mit großem Trompetenchor[30], vielleicht für den Dreifaltigkeitssonntag 1773. Für diesen Anlass könnte auch das *Te Deum* KV 141 geschrieben worden sein, weil man an diesem Sonntag immer nach dem Hochamt „wegen der im Jahre 1697 von Gott abgewendeten Feuersgefahr“[31] diesen Hymnus anstimmte. Auf zwei Missae breves KV 192 in F und KV 194 in D folgte die berühmte *Spatzenmesse* KV 220. Eine Missa solemnis in C KV 257 entstand für die Weihe von Ignaz von Spaur als Koadjutor des Fürstbistums Brixen im Jahr 1776.[32] Drei Messen in C (KV 258, KV 259 und KV 262) sowie eine – nicht sicher datierbare – Missa brevis in B KV 275 beschlossen diese fruchtbare Phase in Mozarts Messenschaffen. Daneben entstanden die zwei Sakramentslitaneien KV 125 und KV 243, eine Lauretanische Litanei KV 195, zwei *Regina coeli* KV 108 und KV 127, als erste Auseinandersetzung mit der Vesperkomposition *Dixit* und *Magnificat* KV 193 und verschiedene andere kleinere Kirchenkompositionen. Damit avancierte Wolfgang Amadé Mozart in den 1770er-Jahren überraschenderweise zum Hauptlieferanten von Kirchenmusik für den Salzburger Dom: Im Vergleich dazu sind von Leopold Mozart und Giusep-

[27] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 107.

[28] Kyrie-Fragment KV 33, vgl. Massenkeil, Günther: „Messen“, in: Thomas Hochradner/Günther Massenkeil (Hrsg.): *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Laaber: Laaber 2006, (*Das Mozart-Handbuch*, 4), S. 58–123, hier: S. 58.

[29] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 291. Es existiert eine Abschrift für die Salzburger Domkirche (D-Ahk, H.K. 1), vgl. weiter unten.

[30] Laubhold: „Gatti, Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik“, S. 132.

[31] Vgl. *Gottesdienstordnung*, S. 25, Übertragung → S. 30.

[32] Hermann-Schneider, Hildegard: „Die ‚Missa Solemnis‘ KV 257 im Diözesanarchiv Brixen: Das Notenmaterial der Uraufführung von Mozarts ‚Spaur-Messe‘“, in: *Mozart-Studien*, 18 (2009), S. 23–47.

pe Lolli keine Messen aus dieser Zeit überliefert, von Johann Michael Haydn und Anton Cajetan Adlgasser je zwei, und Domenico Fischietti hatte lediglich seine aus Dresden mitgebrachte *Probemesse*[33] vorzuweisen. Vor diesem Hintergrund wird jener etwas aufsässige Ton verständlicher, den Mozart bei seinem Entlassungsgesuch im August 1777[34] gegenüber dem Erzbischof anschlägt.

Nach der erfolglos verlaufenen und vom Tod der Mutter überschatteten Paris-Reise war es einmal mehr Leopold Mozart, der zu bewirken vermochte, dass der Fürsterzbischof seinen widerstrebenden Sohn 1779 wieder in Hofdienste aufnahm. Nachdem kein Fürstenhof, dem Mozart in Begleitung seiner Mutter auf seiner Reise nach Paris seine Aufwartung gemacht hatte, auch nicht der kurfürstliche Hof zu München, Anstalten gemacht hatte, Mozart in Dienst zu nehmen, konnte Leopold im Brief vom 29. Juni 1778 seinem Sohn berichten, dass sich verschiedene einflussreiche Personen wie die Schwester des Erzbischofs, Gräfin Maria Franziska Wallis, oder Domherr Franz Joseph Graf Starhemberg für ihn beim Fürsterzbischof einsetzen würden.[35] Am 31. August 1778 teilte er ihm mit:

> „Allein durch mein tapferes aushalten, habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzb: hat nicht nur alles accordiert, für mich und für dich, du hast 500 f, sondern er hat sich noch entschuldigt, daß er dich itzt ohnmöglich zum Capellmeister machen könnte, du solltest aber, wenn es mir zu mühesam wäre oder wenn ich ausserstande wäre, in meine Stelle unterdessen einrücken; er hätte immer dir eine Bessere Besoldung zugedacht etc: mit einem Wort, zu meinem Erstaunen, die höflichsten Entschuldigungen. noch mehr! dem Paris hat er 5 f addition geben, damit er die mehrsten dienste verrichten muß und du wirst als Concertmeister wie vorhero decretiert werden.“[36]

Als Wolfgang Amadé Mozart am 15. Jänner 1779 endlich in Salzburg eintraf, waren alle Vorkehrungen getroffen: Das undatierte Ansuchen um Dekretierung als Hoforganist war von Leopold selbst verfasst und eigenhändig mit dem Namen seines Sohnes gezeichnet. Das fürsterzbischöfliche Anstellungsdekret erfolgte prompt zwei Tage später am 17. Jänner 1779 und definiert erstmals die Aufgaben des Hoforganisten sehr konkret: Mozart hat gleich den „aufhabende[n] Verrichtungen“ wie sein Vorgänger Adlgasser im Dom, bei Hof und im Kapellhaus mit „embsigen Fleis ohnklagbar“[37] zu versehen.

Die Aufgaben bei Hof umfassten das Accompagnement, wo es für Kammermusik und musikdramatische Darbietungen erforderlich war, und beschränkten sich im Dom auf die Liturgie *in Festis pallii*, die eine qualitätsvolle Ausführung des Basso continuo verlangte.[38] Im Brief von 3. September 1778 an seinen Sohn in Paris konkretisiert Leopold die Verpflichtungen, die Wolfgang in Salzburg erwarten würden:

> „Kurz! du bist hier in der Nähe: unsere Einkünften sind so, wie ich dirs geschrieben habe; – durch deine hiesige Lebensarth wirst du an deinem studieren und Speculieren nicht gehindert; du darfst nicht Violinspielen bey hofe, sondern hast beym Clavier alle Gewalt der Direction, so wie mir die ganze Musik – alle des Fürsten Musikalien, und die Inspection des Capellhauses itzt ist übergeben worden.“[39]

In kompositorischer Hinsicht erfüllte Mozart seinen Auftrag mit vier seiner letzten großen liturgischen Kompositionen, die ausschließlich für den Gottesdienst am Salzburger Dom bestimmt waren: die Missa in C KV 317 für das Pontifikalamt am Ostersonntag 1779 – bekannt geworden unter der falschen

[33] A-Sd, A 1131.

[34] „mit der schmeichelhaftesten Hofnung Euer Hochf: Gnaden in meinen mannbarn Jahren mit mehrerem Beyfahl dienen zu können“ (Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 4 f.).

[35] Ebd., Bd. 2, S. 380.

[36] Ebd., Bd. 2, S. 460.

[37] Deutsch: *Mozart. Die Dokumente*, S. 163.

[38] Hinweise dafür, dass Mozart den Verpflichtungen als Lehrer am Kapellhaus auch selbst nachgekommen wäre, lassen sich jedoch nicht bestätigen. Weder in der Familienkorrespondenz noch in den Tagebüchern Maria Annas und in Wolfgang Amadé Mozarts Nachträgen finden sich Nachrichten dazu; deshalb muss angenommen werden, dass Mozart als Hoforganist nur über die Klavierlehrenden am Kapellhaus die *Inspection* auszuüben hatte. Auch Leopold Mozart hatte nach eigener Aussage, obwohl er für die Violininstruktion bereits seit November 1756 dekretiert war, diese ab seiner ersten Wien-Reise 1762 an Wenzel Hebelt abgegeben. Vgl. Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 15 f.

[39] Ebd., Bd. 2, S. 464 f.

Zuschreibung für die Wallfahrtskirche Maria Plain als *Krönungs-Messe* zu Ehren der Krönung des Gnadenbildnisses –, für den Ostersonntag 1780 die Missa in C KV 337 sowie für die Vespern im Osterfestkreis im Jahre 1779 KV 321 und im Jahre 1780 KV 339. Mit diesen Werken ‚verabschiedete' sich Mozart als Kirchenkomponist von Salzburg und seinem geistlich-weltlichen Dienstgeber. Der ehrenvolle Kompositionsauftrag des bayerischen Kurfürsten für *Idomeneo* KV 366 nahm ihn vermutlich ab Sommer, spätestens jedoch ab Oktober 1780 bis Jänner 1781 in Anspruch. Von München führte am 12. März 1781 schließlich Mozarts Weg nach Wien – für ihn „[...] ein Herrlicher ort [...] – und für [sein] Metier der beste ort von der Welt."[40]

## 4.1 Die Salzburger Quellen der geistlichen Werke Wolfgang Amadé Mozarts[41]

Das Archiv der Salzburger Dommusik besitzt eine Sammlung von Abschriften geistlicher Werke Mozarts, die in Mozarts unmittelbarem Umfeld entstanden sind. Ein Großteil der Abschriften ist authentisch, d. h. von Wolfgang Amadé Mozart oder Leopold Mozart korrigiert und autorisiert und von Kopisten geschrieben, die nachweislich eng mit den Mozarts zusammengearbeitet haben. Darunter sind auch Kopien von Werken, die nicht primär für den Salzburger Dom entstanden sind, wie etwa eine Abschrift des der Überlieferung nach für das Benediktinerkloster Seeon (Oberbayern) komponierten Offertoriums „Inter natos mulierum" KV 72, was vermuten lässt, dass Leopold Mozart auch für andere Aufführungsorte entstandene Werke seines Sohnes selbstverständlich für die liturgische Musik am Salzburger Dom verwendete.

Cliff Eisen hat die zunächst von Walter Senn in der Musikaliensammlung des Stiftes Heilig Kreuz in Augsburg und dann von Manfred Hermann Schmid in der Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter gefundenen und von Ernst Hintermaier identifizierten Kopisten besprochen, die als verlässliche Zeugen einer Autorschaft der Mozarts betrachtet werden können.[42] Dabei handelt es sich in der Hauptsache um Maximilian Raab, Joseph Richard Estlinger und Felix Hofstätter, die zugleich und in erster Linie die Hauptkopisten des Salzburger Dombestandes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren.

Ein Teil dieser authentischen Abschriften des Salzburger Doms, die Leopold Mozart offensichtlich daheim aufbewahrt hatte, wurden nach seinem Tod dem Kloster Heilig Kreuz in Augsburg zum Geschenk gemacht (→ S. 187).[43] Dass es sich bei diesen Quellen zweifellos um „Hofcopiaturen" handelt, die aus dem Etat des Hofes bezahlt wurden, hat schon Ernst Hintermaier festgestellt.[44]

Die These, die nach Augsburg gesendeten Abschriften seien private Kopien der Familie Mozart gewesen, die gelegentlich vertreten wird[45], wird manchmal mit dem Argument untermauert, dass diese nicht von Estlinger, der den *Catalogus Musicalis* bis 1791 führte, in den alten Katalogen eingetragen worden wären. Das ist korrekt: Im *Catalogus Musicalis* wurden nur jene Werke nachgetragen, die nach 1787 durch neue Abschriften ersetzt wurden.[46] Warum nicht alle am Dom vorhandenen Werke Wolfgang Amadé Mozarts

[40] Wolfgang Amadé Mozart am 04. April 1781 an seinen Vater in Salzburg. Ebd., Bd. 3, S. 102.

[41] Für die Recherchen zu diesem Kapitel stellte uns Ulrich Leisinger die entsprechenden Abschnitte des noch nicht fertigen, aber umso neueren Köchel-Verzeichnisses zur Verfügung, wofür wir ihm herzlich danken.

[42] Eisen, Cliff: „The Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice", in: Cliff Eisen (Hrsg.): *Mozart Studies*, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 253–299 nebst unpaginiertem Anhang, hier: S. 257–273.

[43] Das Augustiner-Chorherrnstift wurde 1932 von den Dominikanern übernommen. Im zweiten Weltkrieg wurde das Klostergebäude, in dem sich das Archiv befand, zerbombt, die Quellen waren aber kurz vorher von Ernst Fritz Schmid in das Augsburger Stadtarchiv (D-Asa) ausgelagert worden und entgingen so der Vernichtung. Heute befinden sie sich als Depositum (D-Ahk) in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (D-As). Allerdings gingen einzelne Musikalien schon im 19. Jahrhundert an das Gymnasium St. Stephan und von dort (aber auch aus dem Bestand des Klosters Heilig Kreuz) an Privatpersonen, sodass zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht alle Quellen nachweisbar sind. Wir danken unserem Kollegen Christoph Großpietsch für die Klarstellung der Besitzverhältnisse.

[44] Keller/Kircher: *Zwischen Himmel und Erde*, S. 145.

[45] Vgl. z. B. Walter Senn im Vorwort zu Senn, Walter (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe I: *Messen und Requiem, Abt. Messen*, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter 1975, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I/1/Abt. 1/2), S. XVI.

[46] Vgl. Grosspietsch, Christoph: „Mozart aus Gattis Händen? Geplante Frühdrucke nach Salzburger Quellen", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 297–341, hier: S. 311–317.

im *Catalogus Musicalis* eingetragen sind, ist leicht erklärt: Joseph Richard Estlinger bekam den Auftrag, Inventare zu erstellen, ganz sicher erst nach dem Dienstantritt Luigi Gattis am 14. Februar 1783 (→ S. 63) und hätte dann bis 1787, dem Zeitpunkt, als Maria Anna Mozart einen Teil der Abschriften nach Augsburg schickte, Zeit gehabt, die Mozart'schen Werke zu inventarisieren. Da Leopold Mozart aber nicht der einzige war, der Musikalien bei sich zu Hause aufbewahrte (→ S. 188), dürfte Estlinger zunächst die in den Domkästen verwahrten Musikalien, darunter auch einige Mozart'sche Werke, aufgenommen haben. Zu den bei Angehörigen der Hofmusikkapelle verstreuten Beständen kam er vor seinem Tod 1791 nicht mehr.

Argument für eine Zugehörigkeit der Augsburger Quellen zum Bestand der Salzburger Hofmusik ist vor allem, dass Leopold Mozart wohl kaum, hätte er die Noten privat abschreiben lassen, alle Stimmen, wie sie für den Salzburger Dom üblich waren, hätte schreiben lassen (3 Posaunen-, 2 Orgelstimmen, transponierende Oboen), die ja an anderen Aufführungsorten gar keinen Sinn gehabt hätten.

Abschriften für den Salzburger Dom zeigen über die Schreiber hinaus gewisse Merkmale, die es möglich machen, sie eindeutig zu identifizieren:

1. Die bauliche Beschaffenheit des Domes und die Aufstellung der Musiker an verschiedenen Orten machte es notwendig, mindestens zwei Orgelstimmen zu kopieren, dazu kam eine Direktionsstimme für den Kapellmeister, die gewöhnlich als „Battuta“ bezeichnet ist.

2. Drei Posaunenstimmen für die zwar die Ripienisten im Presbyterium verstärkenden, aber vom Prinzipal-Chor aus agierenden Thurner sind in fast allen Stimmenkonvoluten vorhanden.

3. Stimmen für Oboen, bei großen Besetzungen gelegentlich auch solche für zusätzliche Fagotte, sind öfters transponierend notiert, und zwar immer dann, wenn im Dom die im Kammerton gestimmten Instrumente des Hofes mitverwendet wurden (→ S. 165).

4. Bis Mitte der 70er-Jahre wurde für die Abschriften häufig Papier aus der Papiermühle Lengfelden, Raitenhaslach und Braunau verwendet, danach italienische Papiere, vor allem aus der Region Toscolano am Gardasee (→ S. 222).

Wenn nun im Falle Mozarts Joseph Richard Estlinger, Maximilian Raab oder Felix Hofstätter am Kopieren beteiligt waren und noch andere der oben erwähnten Merkmale dazukommen, ist die Annahme, die Abschrift sei für die kirchenmusikalischen Aktivitäten der Salzburger Hofmusikkapelle entstanden, gerechtfertigt. Überdies sind sowohl die im Dommusikarchiv als auch im Bestand des Klosters Heilig Kreuz verwahrten Abschriften der Posaunenstimmen des öfteren mit den Initialen der Thurnergesellen versehen[47], eine Tatsache, die eine Aufführung im Dom nachgerade beweist.

Das Kopieren von Musik war im 18. Jahrhundert sehr oft mit dem Handel mit Musikalien verbunden: Professionelle Kopisten machten häufig doppelte Kopien und verkauften diese im Falle von Kirchenmusik an umliegende Klöster. Von den für Mozart wichtigen Kopisten waren es vor allem Estlinger und Hofstätter[48], die mit Noten handelten.[49] Auch Leopold Mozart schlug aus dem Talent seines Sohnes Kapital, indem er sorgfältig korrigierte, damit also authentische Abschriften u. a. an die Benediktinerabtei Lambach lieferte: Diese befinden sich heute teilweise dort, teilweise aber – als Leihgabe des Stadtarchivs Augsburg (D-Asa) – in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (D-As).[50] Auch an die Erzabtei St. Peter gingen gelegentlich solche Kopien, wenn nicht die Werke, wie im Falle der *Dominicus-Messe* KV 66 und des Offertoriums „Sancta Maria, mater dei“ zu vermuten

[47] Vgl. z. B. D-Ahk, Hl. Kr. 1 KV 65 und Hl. Kr. 8 KV 275.

[48] Mozart wusste das und war entsprechend vorsichtig: „– wegen der Sinfonie bin ich nicht heicklich, allein die 4 concerte bitte ich /:bey sich im hause abschreiben zu lassen:/ denn es ist den kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, als den in Wienn; – ich weis ganz zuverlässig, daß Hofstetter des Haydn Musique dopelt copiert – ich habe seine Neuesten 3 Sinfonien *wirklich*.“ Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 313, 15. Mai 1784.

[49] Bezüglich Hofstätter vgl. z. B. Abschriften der Gradualien von Johann Michael Haydn in St. Peter und in Einsiedeln (Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“); bezüglich Estlingers Abschriften für die Benediktinerabtei Seeon vgl. Münster, Robert: „Mozart und Seeon“, in: *‚Ich bin hier sehr beliebt‘. Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing: Schneider 1993, S. 210–215, hier: S. 213 f.

[50] Die Quellen aus Lambach waren ab 1941 teilweise bereits als Leihgaben in Augsburg und wurden in den 1950er-Jahren von der Stadt Augsburg angekauft. Wir danken unserem Kollegen Christoph Großpietsch für diese Informationen.

ist, ohnehin für St. Peter entstanden waren.[51] Der Großteil der authentischen Quellen in St. Peter kam aber über den Nachlass Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburgs in das Musikalienarchiv des Klosters.[52]

Neben den in Salzburg und Augsburg aufbewahrten authentischen Abschriften von Werken W. A. Mozarts für den Salzburger Dom gibt es noch andere Handschriften, die man als wichtige Quellen im Auge behalten sollte, weil sie vielleicht ebenfalls der musikalischen Praxis der Hofmusikkapelle entstammen. Vor allem die zweite Fassung der Motette „Exsultate, jubilate“ KV 165 (D-WS, 1163) für die Dreifaltigkeitskirche, aber auch die in Graz aufbewahrten Abschriften Estlingers des „Veni Sancte Spiritus“ KV 47 (A-Gd, Mariazell 333) oder des Offertoriums „Benedictus sit Deus“ KV 117 (A-Gd, Mariazell 332) kommen dafür in Frage, vor allem, weil bei diesen Werken andere primäre Abschriften fehlen.[53]

Nach 1787 fehlten die nach Augsburg gesendeten Abschriften im Bestand der Hofmusikkapelle. Luigi Gatti, Salzburger Hofkapellmeister seit 1782, war an der Musik Mozarts offensichtlich interessiert, hatte er sich doch bereits 1770, als er die Mozarts in Mantua traf, eine Messe abgeschrieben.[54] Auch als Salzburger Hofkapellmeister setzte er sich für Aufführungen Mozart'scher Kirchenmusik ein, und so findet man seine Schriftspuren in knapp einem Drittel der Abschriften.[55] Er dürfte die Anweisung gegeben haben, die fehlenden Werke zwischen 1787 und 1817 nochmals für die Hofkapelle zu kopieren[56], und so entstanden, noch vor 1791, Abschriften Estlingers von KV 257 (A-Sd, A 1150) und KV 259 (A-Sd, A 1151) und später, unter Hofstätters Beteiligung, Kopien von KV 125 (A-Sd, A 1127), KV 140 (A-Sd, A 1130), KV 258 (A-Sd, A 1149), KV 259 (A-Sd, A 1152). Ob Gatti auch für die Kurzfassungen von KV 257 (A-Sd, A 1150) und KV 260 (A-Sd, A 1122; „Venite populi“) verantwortlich zeichnete, ist unsicher. Nachweislich war er jedoch an den ersten Aufführungen des Mozart'schen Requiems in Salzburg aktiv beteiligt: Im Stimmensatz, der sich spätestens 1802 im Dommusikarchiv nachweisen lässt, hat sich eine Flötenstimme von seiner Hand erhalten[57], und in seinem eigenen, zwischen 1803 und 1807 entstandenen Requiem in C zitierte er bei „qua resurget ex favilla“ Mozarts Umsetzung dieser Textstelle in harmonisch veränderter Form, was durchaus als Hommage verstanden werden darf.[58]

Wenn Wolfgang Amadé Mozart Kirchenmusik schrieb, so tat er dies in der überwiegenden Zahl der Fälle für den Salzburger Dom in dessen Eigenschaft als Metropolitankirche und für die Kirchenmusikpraxis der Hofmusikkapelle. Deshalb sind Überlegungen im Zusammenhang mit den kirchenmusikalischen Reformen Colloredos, wie sie in manchen Publikationen[59] angestellt werden, überflüssig, wenn nicht sogar irreführend, weil diese für Mozarts Kirchenmusik, auch nach seinem Weggang 1781 nach Wien, niemals galten. Diese Reformen bezogen sich ausschließlich auf jene Kirchen des „Fürstlichen Erzstiftes, wo kein ordentlicher Chor gehalten“ wurde[60], galten also nicht für die Metropolitankirche. Überdies wurden im Hirtenbrief zwar die Kirchengebäude (Pfarrkirchen) erwähnt, die Verordnung scheint aber eigentlich die musikalischen Institutionen betroffen zu haben – deshalb konnte der Salzburger Domchor samt Hofkapelle auch weiterhin in allen Kirchen Salzburgs die gewohnte Kirchenmusik mit lateinischem Text aufführen, während die Stadtpfarrmusikanten verpflichtet waren, am Dom und an allen anderen Kirchen die deutschen Kirchengesänge, und eine Zeit lang nur diese, zu singen.

[51] Cliff Eisen hat in diesem Zusammenhang auf die Wichtigkeit des Sbg. Schreibers 3 als einem mit den Mozarts zusammenarbeitenden Kopisten hingewiesen. Eisen: „The Mozarts' Salzburg Copyists“, S. 271–273; dieser Schreiber kommt im Dommusikarchiv, Reihe A, nur zweimal vor (A-Sd, A 1555 und A 378), dürfte also in der Regel nicht für die kirchlichen Aktivitäten der Hofmusikkapelle herangezogen worden sein.

[52] Schmid, Manfred Hermann: „Musikalien des Mozartschen Familienarchivs im Stift St. Peter“, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Redaktion): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 173–185.

[53] Die beiden in Graz aufbewahrten Abschriften Estlingers zeigen allerdings nur eine Orgelstimme und sind daher sicher nicht für den Salzburger Dom entstanden, während solche Stimmen im Falle von KV 165 für die Dreifaltigkeitskirche natürlich ebenfalls nicht nötig waren.

[54] Vgl. Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 373; ob es sich dabei um KV 65 oder KV 66 handelte, ist unsicher.

[55] Dabei war er vor allem als Schreiber von Titeln, Einzelstimmen oder Instrumentenangaben aktiv, es finden sich aber auch Eintragungen in die Stimmen, was alles darauf hinweist, dass diese auch zu Gattis Zeiten weiterhin in Verwendung waren.

[56] Nach welchen Vorlagen dabei gearbeitet wurde, bedürfte noch der Klärung.

[57] Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis“, S. 410.

[58] Ebd., S. 413.

[59] Vgl. z. B. Fellerer: *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts.*

[60] Colloredo von Waldsee-Mels: *Hirtenbrief*, S. 62.

Direkte Berührungspunkte zwischen Wolfgang Amadé Mozart und den Salzburger Stadtpfarrmusikanten sind bisher nicht bekannt, indirekte sehr wohl, war doch Franz Jakob Freystädtler (1761–1841), der Sohn des langjährigen Stadtpfarrsängers und -chorregenten Johann Jakob Freystädtler (um 1720–1787) sein Freund und später in Wien auch sein Schüler. Mit dessen Nachfolger als Stadtpfarrchorregent, Franz de Paula Joseph Weindl (1743–1812), steht eine heute im Archiv des Kollegiatstiftes Tittmoning aufbewahrte Abschrift der *Trinitatis-Messe* KV 167 in Zusammenhang , von der Walter Senn vermutet, sie gehe auf „eine wohl von Mozart oder dessen Vater durchgesehene Primärquelle zurück“[61]. Warum im Fall der *Trinitatis-Messe* jegliche authentischen Abschriften fehlen, ist rätselhaft, denn der Anlass für die Komposition der Messe war wohl der Dreifaltigkeitssonntag, der an der Metropolitankirche als *Festum Pallii* – worauf auch die Besetzung mit Trompeten hinweist – begangen wurde. Möglich wäre, dass die primäre Quelle nach Augsburg geschickt wurde und dort, wie einige andere Werke auch, im Privatbesitz verschollen ist. Da Johann Baptist Weindl ab 1782 als Stadtpfarrsänger angestellt war, wäre es durchaus denkbar, dass er diese Quelle bei Leopold Mozart noch eingesehen hat.

Auch von den beiden *Tantum ergo*-Kompositionen KV 142 und KV 197 wurden bisher keine authentischen Abschriften nachgewiesen, was umso bedauerlicher ist, da autographe Quellen hierfür fehlen. In der Sammlung *Dommusikarchiv* existiert lediglich eine Abschrift von Franz Weindl und seinem Sohn Johann Baptist Weindl. Da beide gemeinsam kopierten und Johann Baptist Weindl 1796 als Fünfzehnjähriger probeweise bei der Stadtpfarre als Sänger angestellt wurde, ist nicht anzunehmen, dass die Stimmen vor diesem Zeitpunkt kopiert wurden. Den spätestmöglichen Entstehungszeitpunkt markiert mit 1812 das Todesjahr Franz Weindls.

Bereits 1963 entdeckte Robert Münster in den erhaltenen Beständen der ehemaligen Benediktinerabtei St. Veit bei Neumarkt an der Rott Stimmen, die aus der Entstehungszeit der Komposition stammen dürften.[62] Auf eine weitere Quelle aus dem Salzburger Umfeld hat Hildegard Hermann-Schneider hingewiesen:[63] Im Archiv des Salzburger Franziskanerklosters hat sich unter der Signatur A-Sfr 73 eine Abschrift von KV 142 und KV 197 erhalten, auf deren Titelblatt sich der Schreiber verewigt hat: „Holl“ ist links unten zu lesen, und rechts unten deuten Notizen über die Zahl der verwendeten Bögen darauf hin, dass der Schreiber wohl gegen Bezahlung kopierte.[64] Hermann-Schneider hat mit großer Sorgfalt versucht, diesen „Holl“ zu identifizieren[65] – ein Name kommt aber in ihrer Aufzählung nicht vor, und das ist der Hoftrompeter und Hofpauker Franz Xaver Holl (1757–1799)[66]. Dieser wurde im Juli 1787 in der Hofmusikkapelle angestellt, kann also weder Wolfgang Amadé noch Leopold Mozart persönlich getroffen haben. Wie die beiden Weindls kann er folglich nur von einer damals noch vorhandenen, eventuell authentischen Quelle abgeschrieben haben. Als er 1799 starb, ging seine „Sammlung von H: Michael Haydns Gradualen, Messen und anderen Werken, dann mehrere[n] Mozartischen Messen“[67] zunächst an Judith Brunetti (geb. Lipp); nach deren bereits am 1. Jänner 1800 erfolgtem Tod wurde die Sammlung von Hofmusikkapellmeister Luigi Gatti in Verwahrung genommen. Holl kommt als Schreiber unter den Musikalien des Dommusikarchivs nicht vor, wurde daher vermutlich nicht für Kopiaturen für den Salzburger Dom herangezogen, als Mitglied der Hofmusikkapelle hatte er aber – wie übrigens Franz und Johann Baptist Weindl auch, die neben ihrer Tätigkeit für die Stadtpfarre auch als Domchoralisten aktiv waren – Zugang zu den Musikalien der Metropolitankirche. Die Möglichkeit, dass sich eine Kopie von seiner Hand erhalten haben

[61] Senn, Walter: Kritischer Bericht zu Senn: *NMA/Messen*, Bd. 2, S. 7.

[62] Vgl. Münster, Robert: „Mozarts ‚Tantum ergerl‘ KV 142 und KV 197“, in: *‚Ich bin hier sehr beliebt‘. Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing: Schneider 1993, S. 247–254; Münster, Robert: „Das Tantum ergo KV 142 – eine Bearbeitung nach Johann Zach?“ in: *‚Ich bin hier sehr beliebt‘. Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing: Schneider 1993, S. 255–261.

[63] Hermann-Schneider, Hildegard: „KV 142 und 197 oder Anh. C 3.04 und C 3.05? Zu Mozarts Autorschaft aufgrund einer Handschrift im Franziskanerkloster Salzburg“, in: *Mozart-Studien*, 18 (2009), S. 87–100.

[64] Vgl. ebd., S. 89.

[65] Ebd., S. 90, Anm. 12.

[66] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 487.

[67] Salzburger Landesarchiv, Hofratstestamente B/23 und Verlassakt Nr. 430, zit. bei ebd., S. 53-54; vermutlich handelte es sich um die übriggebliebenen Bestände seiner Kopistentätigkeit.

könnte, wäre ein weiterer Hinweis auf die Existenz einer älteren, heute verlorenen Abschrift im Bestand der Domkirche.

Auf die Tatsache, dass Quellen zu immerhin zwölf der Kirchensonaten Wolfgang Amadé Mozarts nach 1827 ebenfalls in Salzburg vorhanden gewesen sein müssen, und zwar im Besitz Anton Jähndls, hat Christoph Großpietsch hingewiesen.[68] Nach einem Brief von Johann Heinrich Feuerstein an Anton Jähndl vom 23. Jänner 1827 war Anton Jähndl im Besitz einiger hier nicht näher bestimmter „Kirchensÿmphonien Mozarts“, von denen er offenbar einige als „theure Reliquien“ Feuerstein überlassen wollte.

Ein Verzeichnis von zwölf Kirchensonaten Mozarts von der Hand Anton Jähndls, das sich in den sogenannten *Nissen-Collectaneen* in der Internationalen Stiftung Mozarteum gefunden hat[69], bestätigt diese Annahme. Dieses Verzeichnis listet zwölf Kirchensonaten Mozarts auf, von denen, wie Ulrich Leisinger festgestellt hat, alle bis auf die Nummern 11 und 12 identifiziert werden können.[70] Der Eintrag der beiden fraglichen Sonaten lautet „N° 11. et 12. | D e Gdur | Due Sonate di chiesa a 2 V[iolini] e B[assi] | Del Sgr$^{e}$ Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Maestro | di Concerti [!] di S. A. R$^{a}$ di Salisburgo 1771“ und ist mit der Bemerkung Jähndls „Titel und die Bezeichnung der einzelnen Stimmen sind von des Vaters Handschrift“ versehen. Bei anderen Listeneinträgen gibt es ähnliche Vermerke, z. B. „Del Sig[no]re Caval. Amadeo | Wolfgango Mozart[gestrichen:]o“, die vermutlich von Umschlagtiteln abgeschrieben wurden, aber nicht den gleichen Wortlaut wie vergleichbare Vermerke auf den Autographen haben. Das macht deutlich, dass Jähndl nicht im Besitz der autographen Partituren gewesen sein kann[71], umso mehr, als er ja von „Stimmen“ spricht. Es ist folglich höchst wahrscheinlich, dass Jähndl in den Besitz jener Stimmenabschriften gekommen war, die ursprünglich Teil des Hofkapellenarchivs gewesen und in denen die Korrekturen Leopold Mozarts und vielleicht auch die seines Sohnes zu finden gewesen waren. Die Sonaten 11 und 12 müssen als unbekannte Werke Mozarts gelten; die 1827 noch vorhandenen Salzburger Abschriften von zwölf Kirchensonaten sind leider vollständig verschollen.

Bei den Abschriften Mozart'scher kirchenmusikalischer Werke kann man aus den dargestellten Gründen im Salzburger Kontext verschiedene Grade der Authentizität unterscheiden:

1. Abschriften, die von Leopold oder Wolfgang Amadé Mozart korrigiert wurden und für den Salzburger Dom entstanden.

2. Abschriften, die von Kopisten für den Salzburger Dom geschrieben wurden, die nachweislich mit den Mozarts in Kontakt standen, aber nicht von Wolfgang Amadé oder Leopold Mozart korrigiert wurden.

3. Abschriften, die zwar nach 1781, also nach Wolfgang Amadé Mozarts Übersiedlung nach Wien, aber im Mozart-nahen Salzburger Umfeld entstanden sind, also etwa unter Hofkapellmeister Luigi Gatti für die Musik der Metropolitankirche oder unter den Stadtpfarrchorregenten Franz de Paula Joseph und Johann Baptist Weindl, die vielleicht nach (heute verschollenen) authentischen Vorlagen kopiert wurden.

In der Folge wird eine Zusammenstellung der Quellen Mozart'scher Kirchenmusik, die für den Salzburger Dom und sein Umfeld entstanden sind, versucht, wobei die Quellen nach den oben genannten drei Authentizitätsgraden eingeteilt sind.

Authentische Stimmenabschriften, die für den Salzburger Dom entstanden sind, sind fett gedruckt. Wenn keine authentische Quelle vorhanden ist, werden Quellen angeführt, die Merkmale zeigen, die auf den Salzburger Dom deuten könnten. Auch Stimmenkonvolute aus dem Bestand der Salzburger Stadtpfarrmusikanten sind in solchen Fällen in die Liste aufgenommen.

Bei Werken, die nicht für den Salzburger Dom entstanden sind, sondern für eine andere Salzburger Kirche, sind jeweils die ältesten Quellen aufgeführt. Gelistet sind auch solche, die nach Wolfgang Amadé Mozarts Übersiedlung nach Wien und nach Leopold Mozarts Tod entstanden, um die nach Augsburg geschickten Stimmenabschriften zu ersetzen.

[68] Grosspietsch: „Mozart aus Gattis Händen?“, S. 336. Wir danken Ulrich Leisinger für den Hinweis auf diese Stelle und auch für weitere Informationen.

[69] A-Sm, DocNC 26e.

[70] N° 1: KV 278, N° 2: KV 263, N° 3: KV 225, N° 4: KV 274 od. KV 241, N° 5: KV 328 od. KV 336, N° 6: KV 145, N° 7: KV 244, N° 8: KV 68, N° 9: KV 328 od. KV 336, N° 10: KV 212.

[71] Diese waren ja meist im Besitz Wolfgang Amadé Mozarts verblieben und gingen nach seinem Tod in vielen Fällen an Johann Anton André.

Für die Augsburger Bestände des Klosters Heilig Kreuz wird das Siglum „D-Ahk“ verwendet, weil sie unter diesem Sigel im RISM-Opac aufzufinden sind. Aufbewahrungsort dieses Bestandes ist, das sei nochmals betont, die Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (D-As).

**Tabelle 4.1:** Quellen Mozart'scher Kirchenmusik im Salzburger Kontext.

| KV | Titel | Autograph | 1. | 2. | 3. | Cat. Gatti |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 33c | *Stabat mater* mater | fehlt | fehlt | fehlt | fehlt | fehlt |
| 34 | Offertorium für das Fest des hl. Benedict „Scande coeli limina“ | fehlt | fehlt | fehlt | D-AÖhk, zw. 1767 u. 1772 (Münster, Robert: „Persönliche Beziehungen der Mozarts zu Klöstern in Bayern und frühe Handschriften Mozartscher Kirchenwerke in bayerischem Kloster- und Kirchenbesitz“, in: Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsg.): *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland* Sinzig: Studio Verlag 2010, (*Kirchenmusikalische Studien*, 12), S. 55–67, hier: S. 62) | fehlt |
| 47 | „Veni Sancte Spiritus“ Antiphon in C für das Pfingstfest | fehlt | fehlt | A-Gd: 15 St. v. Estlinger | A-Ssp: 15 St. v. Schr. 2, 1776 | |
| 47b | Offertorium (für die Waisenhauskirche am Rennweg in Wien 1768) | fehlt | fehlt | fehlt | fehlt | fehlt |
| 49 | Missa brevis in G | D-B, 1768 | fehlt | fehlt | fehlt | fehlt |
| 65 | Missa brevis in d | D-B, 1769 | **D-Ahk: H.K. 1: 24 St. von Raab, Monogramme in trb** | fehlt | fehlt | fehlt |
| 66 | Missa solemnis in C *Dominicus-Messe* | D-B, 1769 | A-Ssp: Moz 80.1: St. von Estlinger, 1769; Moz 80.2: 5 St. von LM u. WAM | D-LAm: 2. Fassung, 17 St. v. Estlinger, ob trasp. (vgl. Münster, „Persönliche Beziehungen“, S. 65.) | fehlt | fehlt |
| 72 | Offertorium pro Festo S$^{ti}$ Joannis Baptistae „Inter natos mulierum“ | fehlt | **A-Sd, A 1123: St. v. Raab u. Estlinger (Korr. v. LM/WAM)** | fehlt | fehlt | 141/2 (Estlinger) |

| KV | Titel | Autograph | 1. | 2. | 3. | Cat. Gatti |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 108 | *Regina coeli* in C | D-B, 1771 | fehlt | fehlt | fehlt | |
| 109 | Litaniae de B.M.V (Lauretanae) | D-B, 1771 | **A-Sd, A 1124: St. v. Raab (Korr. v. WAM) u. Estlinger** | fehlt | fehlt | 139/1 (Estlinger) |
| 117 | Offertorium in C „Benedictus sit Deus“ | D-B, [1769?] | fehlt | A-Gd, St. v. Estlinger; D-LAm: St. von Estlinger (vgl. MÜNSTER, „Persönliche Beziehungen“, S. 65.) | A-Ssp, 14 St. v. Schr. 2 | |
| 125 | Litaniae de venerabili altaris sacramento | D-B, 1772 | **A-Sd, A 1127: St. v. Estlinger, Raab (korr. v. LM/WAM)** | fehlt | A-Sd, A 1127: St. v. Hofstätter, Gatti, Schr. 67 | 139/2 (Estlinger) |
| 127 | *Regina coeli* | D-B, 1772 | **A-Sd, A 1512: 23 St. v. Raab u. Estlinger (korr. v. WAM/LM) [Prov. Augsburg, Heilig Kreuz]** | **D-Ahk, H.K. 12: Orig. Umschlag v LM „Del Sgr: Caval: Amadeo Wolfgango Mozart/Accademico di Bologna e di Verona.“** | fehlt | fehlt |
| 139 | Missa solemnis in c *Waisenhaus-Messe* | D-B [1768] | fehlt | fehlt | fehlt | fehlt |
| 140 | Missa brevis in G | fehlt | **D-Ahk, H.K. 11: 13 St. v. Hofstätter (korr. v. WAM/LM)** | fehlt | A-Sd, A 1130: St. v. L. Gatti, Schr. 17, J. B. Weindl (1828) | 143/9 (Gatti) |
| 141 | *Te Deum* | fehlt | **A-Sd, A 1126: 21 St. v. Raab (korr. v. LM)** | fehlt | fehlt | 145/0 (Estlinger) |
| 142 | *Tantum ergo* | fehlt | fehlt | fehlt | A-Sd, A 1129: St. von F. Weindl u. J. B. Weindl; A-Sfr 73: St. von Holl | fehlt |
| 165 | Motette in F (oder G) für Sopran und Orchester „Exsultate, jubilate“ | PL-Kj, 1773 | D-WS, 1163: (2. Fassung) 10 St. v. Estlinger m. Titel von LM (Aufführung in der Dreifaltigkeitskirche durch Mitglieder der Hofkapelle [WAM, F. Ceccarelli]) | fehlt | fehlt | fehlt |
| 167 | Missa solemnis in C *Trinitatis-Messe* | D-B, 1773 | fehlt | fehlt | D-TIT, o. Sign.: 11 St. v. F. Weindl | |
| 192 | Missa brevis in F *Kleine Credomesse* | A-Wn, 1774 | **A-Sd, A 1147: St. v. Raab, Hofstätter (korr. v. WAM/LM); Titel von L. Gatti** | fehlt | fehlt | 143/3 (Estlinger) |
| 193 | *Dixit* und *Magnificat* | A-Wn, 1774 | **A-Sd, A 1125: 11 St. v. Estlinger, Raab, Hofstätter (Korr. LM/WAM)** | fehlt | fehlt | 147/1 (Estlinger) |

| KV | Titel | Autograph | 1. | 2. | 3. | Cat. Gatti |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 194 | Missa brevis in D | A-Wn, 1774 | **A-Sd, A 710: 12 St. v. Raab, Hofstätter (korr. v. LM/WAM); Rückentitel von L. Gatti** | fehlt | fehlt | 143/2 (Estlinger) |
| 195 | Litaniae Lauretanae | D-B, 1774 | **D-Ahk, H.K. 13: St. v. Raab, Estlinger u. Hofstätter (korr. v. LM/WAM)** | fehlt | fehlt | |
| 197 | *Tantum ergo* | fehlt | fehlt | fehlt | A-Sd, A 1129: 9 St. v. F. u. J. B. Weindl, Schr. 307; A-Sfr: St. v. Holl | fehlt |
| 220 | Missa brevis in C *Spatzenmesse* | fehlt | **A-Sd, A 709: St. v. Estlinger, Raab, Schr. 27, Schr. 138 (korr. v. WAM)** | fehlt | fehlt | 143/1 (Estlinger) |
| 222 | Offertorium de Tempore „Misericordias“ | fehlt | **D-Ahk, H.K. 20: St. v. Raab, Estlinger, Hofstätter (korr. v. WAM/LM)** | fehlt | fehlt | fehlt |
| 243 | Litaniae de venerabili altaris sacramento in Es | D-B, 1776 | fehlt; zuletzt nachgewiesen als Quelle B der NMA: Privatbesitz: St. v. Estlinger, Hofstätter, Raab (mit Korr. v. LM/WAM) | fehlt | fehlt | |
| 257 | Missa solemnis in C *Credomesse/Spaur-Messe* | D-B, [1776] | **I-BREd, DKA 319: St. v. Raab u. Hofstätter, 1776 (korr. v. WAM/LM); D-Ahk, H.K. 6: 29 St. v. Raab, Estlinger u. Hofstätter (korr. v. LM/WAM)** | A-Sd, A 1150: 29 St. v. Estlinger (gekürzte Fassung), Titel von Gatti | fehlt | 143/6 (Gatti) |
| 258 | Missa brevis in C [früher bekannt als *Spaur-Messe*] | D-B, [1775] | **D-Ahk, H.K. 7: 24 St. v. Estlinger u. Schr. 27 (korr. v. WAM); ob 1, 2 v. WAM** | fehlt | A-Sd, A 1149: St. v. Schr. 322, Schr. 132, Hofstätter, Schr. 5, Schr. 324 u. F. Weindl | 143/10 (Gatti) |
| 259 | Missa brevis in C *Orgelsolo-Messe* | D-B, [1775 od. 1776] | D-Ahk, H.K. 12,1: Umschlag | **A-Sd, A 1151: 28 St. v. Estlinger** | A-Sd, A 1152: St. von Hofstätter, J. B. Weindl (1825), B. Hacker. | 143/4 |
| 260 | Offertorium de venerabili sacramento „Venite populi“ | A-Wn, 1776 | **A-Sd, A 1122: St. v. M. Raab (korr. v. WAM/LM)** | A-Sd, A 1122: St. v. Hofstätter (gekürzte Fassung) | fehlt | 141/3 (Fuetsch) |
| 262 | Missa solemnis in C *Missa longa* | PL-Kj, [1775 od. 1776] | **D-Ahk, H.K. 5: timp v. WAM, St. v. Raab, Hofstätter (korr. v. WAM/LM)** | | fehlt | fehlt |

| KV | Titel | Autograph | 1. | 2. | 3. | Cat. Gatti |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 273 | „Sancta Maria, mater Dei“ Graduale in F | D-B, 1777 | A-Ssp, Moz 195.1: St. v. Estlinger, 1777, v. LM „Di Amadeo Wolfgango Mozart“ [vl 1] | fehlt | fehlt | fehlt |
| 275 | Missa brevis in B | fehlt | **D-Ahk, H.K. 8: 24 St. v. Raab u. Hofstätter (korr. v. WAM), Schr. 27** | fehlt | A-Sd: St. v. Arthofer, Gatti, Sbg. Schr. 132, 89 u. J. B. Weindl | 143/7 (140) |
| 276 | *Regina coeli* in C | fehlt | **A-Sd, A 1538: St. v. Raab, Estlinger (korr. v. WAM) [Prov. Augsburg, Heilig Kreuz]** | fehlt | fehlt | fehlt |
| 277 | Offertorium de B.M.V. „Alma Dei creatoris“ | fehlt | **A-Sd, A 1121: St. v. Raab, Estlinger (korr. v. LM)** | fehlt | fehlt | 141/1 (Estlinger) |
| 317 | Missa solemnis in C *Krönungsmesse* | PL-Kj, 1779 | fehlt | fehlt | A-Ssp: St. v. M. Kracher sen. 1825 | |
| 321 | Vesperae de Dominica | F-Pn, 1779 | **D-Ahk, H.K. 15: *Dixit* u. *Magnificat*: St. v. Raab u. Estlinger (korr. v. WAM); H.K. 16: *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*, *Laudate Dominum* v. Hofstätter (korr. v. WAM)** | fehlt | A-Sd, A 1128: St. v. 162, L. Gatti, B. Hacker, F. Hofstätter, J. J. Fuetsch u. Schr. 51 | 147/2 (?); 147/6 (Fuetsch) |
| 337 | Missa solemnis in C | A-Wn, 1780 | **D-Ahk, H.K. 9: St. v. Estlinger, vl 1 v. Hofstätter (korr. v. LM/WAM)** | fehlt | fehlt | fehlt |
| 339 | Vesperae solennes de confessore | PL-Kj, 1780 | **D-Ahk, H.K. 17 u. 18: St. v. Estlinger u. Hofstätter (korr. v. WAM)** | fehlt | fehlt | fehlt |
| 427 | Missa in c | D-B, 1782/83 | **D-Ahk, H.K. 10: org v. Estlinger, (korr. v. WAM); trb 1, 2, 3 v. Hofstätter** (Aufführung in St. Peter unter Beteiligung der Hofkapelle) | fehlt | fehlt | fehlt |

Mit obiger Liste wird klar, dass für einen Großteil der kirchenmusikalischen Werke Mozarts zeitnah zur Entstehungszeit Abschriften für den Salzburger Dom hergestellt wurden. Es fehlen lediglich einige frühe Werke (KV 33, 47, 47b und 49) und einige der Werke, die für andere Aufführungsorte entstanden, wie z. B. das für Seeon entstandene KV 34, die *Dominicus-Messe* KV 66 und das Graduale „Sancta Maria, mater Dei“ KV 273; die letzten beiden sind im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter überliefert. Sehr wahrscheinlich am Salzburger Dom vorhanden waren auch Stimmenabschriften des *Regina coeli* KV 108, der *Trinitatis-Messe* KV 167 und der *Krönungsmesse* KV 317. Sie müssen heute als verschollen gelten.

Dass im Augsburger Kontext durchaus noch Quellenfunde möglich sind, zeigt der Fall der authentischen Stimmenabschriften von Mozarts *Regina coeli*-Kompositionen KV 127 und KV 276, die im Mai 1992 dem Archiv der Erzdiözese zum Kauf angeboten wurden und in der Folge für die Sammlung Dommusikarchiv (wieder) erworben werden konnten.[72]

Abgesehen von den erwähnten Werken Wolfgang Amadé Mozarts sind im Dommusikarchiv, Reihe A, noch eine Stimmenabschrift des Requiems KV 626 (A-Sd, A 1349) vorhanden, die spätestens 1802 nachgewiesen werden kann, da sie auf einer von Felix Hofstätter geschriebenen und von Luigi Gatti korrigierten datierten Liste mit kirchenmusikalischen Werken Mozarts verzeichnet ist, die sich in den sogenannten *Nissen-Collectaneen* der Stiftung Mozarteum[73] gefunden hat[74] und die auf der Rückseite mit „15. März 1802“ datiert ist. Diese Stimmenabschrift erfolgte bereits nach der im Juni 1800 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Erstausgabe der Partitur und dürfte für eine der frühen Requiem-Aufführungen in Salzburg entstanden sein, an denen die Hofmusikkapelle – zwischen 14. November 1801, der ersten Aufführung in der Stiftskirche St. Peter und 1806, als das Requiem eine Woche nach dem Begräbnis Michael Haydns in der Kollegienkirche aufgeführt wurde – beteiligt war.[75] Eine – am Salzburger Dom sehr seltene – Kontrafaktur nach *Thamos, König in Ägypten* KV 336a ist der Chor „Veni, lux aeterna“ (A-Sd, A 1294), der vermutlich Anfang des 19. Jahrhunderts angekauft wurde.

Eine Erweiterung erfuhr der Quellenbestand danach erst wieder ab 1841, als im Rahmen des *Dommusikverein und Mozarteums* die Kirchenmusik in Salzburg neu organisiert wurde. Dass die oben beschriebenen Mozart-Quellen durchgehend bis ins 20. Jahrhundert für die Kirchenmusik am Dom benutzt wurden, zeigen Eintragungen, u. a. jene, mit denen Domkapellmeister Hermann Spies nach der *Alten Mozart-Ausgabe* die Stimmen revidierte (→ A-Sd, A 709) und damit unwissentlich Eintragungen Wolfgang Amadé und Leopold Mozarts unkenntlich machte.

Die Kompositionen Wolfgang Amadé Mozarts gerieten in seiner Heimatstadt und an der Kirche, für die sie komponiert wurden, niemals in Vergessenheit. Heute sind sie jene Werke, die auf der ganzen Welt als Salzburger – oder auch als österreichische – Kirchenmusik schlechthin rezipiert werden. Dass sie nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Repertoire des Salzburger Doms darstellen und dass es zahlreiche andere Komponisten gab, die im Zusammenhang mit der Salzburger Musikgeschichte und Kirchenmusik wirkten, sollte dennoch nicht in Vergessenheit geraten.

[72] Hintermaier, Ernst: „Zwei authentische Stimmenabschriften von Mozarts ‚Regina coeli‘-Kompositionen KV 127 und 276“, in: Ann-Katrin Zimmermann/Klaus Aringer (Hrsg.): *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 2010, S. 111–140.

[73] A-Sm, DocNC28c.

[74] Christoph Großpietsch nennt diese den *Catalogo*-Zettel. Vgl. Abb. bei Grosspietsch: „Mozart aus Gattis Händen?“, S. 315.

[75] Zu den näheren Umständen der frühen Aufführungen des Mozart'schen Requiems vgl. Neumayr/Laubhold: „Quellen zur Rezeption des Requiems“, passim.

# 5 Aspekte der Aufführungspraxis

## 5.1 Besetzungspraktiken der Salzburger Hofkapelle im 17. und 18. Jahrhundert

Als Giovanni Stringa, Domherr zu San Marco in Venedig, 1604 mit *Venetia città nobilissima, et singolare* eine korrigierte und erweitere Fassung eines gleichnamigen Reiseführers von Francesco Sansovino aus dem Jahr 1571 vorlegte, widmete er diese dem Fürsterzbischof von Salzburg, Wolf Dietrich von Raitenau. Dieser Widmung ist nicht nur zu entnehmen, dass Wolf Dietrichs Umbau der Neuen Residenz, die Gründung des Kapuzinerklosters und die Pläne für den Bau eines neuen Domes bereits im Jahr 1604 in Venedig bekannt waren, sondern es wird auch eine für die Salzburger Musikgeschichte höchst interessante Tatsache berichtet: „Alle betonen Ihre [Wolf Dietrichs] Großzügigkeit und Freigebigkeit, mit der Sie alle Virtuosen bedenken, die zu Ihnen kommen, wie im Besonderen die Musiker unserer Kapelle von S. Marco bezeugen können, die vor nun drei Jahren – wie von Ihnen angeordnet – von hier [Venedig] weggereist sind, um höchst zufrieden, das Loblied Ihrer Großzügigkeit singend, zurückzukehren.“[1] Die Musiker von S. Marco in Venedig hatten demnach im Jahr 1601 auf Einladung Fürsterzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau Salzburg besucht. Musiziert hatten sie in der damaligen Stadtpfarr- und heutigen Franziskanerkirche, da der alte Dom aufgrund des Brandes im Jahr 1598 schwer beschädigt war.

San Marco in Venedig hatte sich bereits unter Adrian Willaert (um 1490–1562) zu einem Zentrum der Mehrchörigkeit entwickelt. Nach ihm hatten Musiker wie Cypriano de Rore (1516–1565) und der Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino, vor allem aber Andrea Gabrieli (1510–1586) den Stil weiterentwickelt und verbreitet. Von 1595 bis 1605 wirkte in San Marco Giovanni Gabrieli (um 1556–1612), dessen Werk allgemein als „Höhepunkt in der Entwicklung der Mehrchörigkeit“[2] betrachtet wird. Ob Giovanni Gabrieli 1601 ebenfalls in Salzburg war und welche „Virtuosen“ der Cappella di San Marco bei dieser Gelegenheit musizierten, bleibe dahingestellt. 1601 dürfte jedoch der spätestdenkbare Zeitpunkt sein, an dem der mehrchörige Stil in Salzburg Eingang gefunden haben könnte, denn Musiker wie Orlando di Lasso (1532–1594), Matthias Schwertfürb († um 1633 in Salzburg)[3], Tiburtio Massaini (vor 1550–1609)[4], Fabritius Mordente, der venezianische Ordensgeistliche Ottavio Giglio und der aus Treviso stammende Liberale Zanchi (um 1570–nach 1621), die alle bereits vor 1600 am Salzburger Hof wirkten oder gute Kontakte zu diesem pflegten, lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass bereits vor 1601 mit mehrchörigen Aufstellungen zumindest experimentiert wurde.[5]

Mit dem Bau des neuen Doms nach Plänen von Santino Solari (1576–1646) wurde dem mehrchörigen Stil jedenfalls bereits Rechnung getragen: Der Bau hatte vier Musikeremporen in der Vierung unter der Kuppel, von denen zwei – die altarnahen, östlichen – bereits zum Zeitpunkt der Weihe 1628 „zwei wohlgezierte Orgeln“[6] trugen. Bei den liturgischen Feiern

[1] Stringa, 1604, Widmung „[. . . ] se ong'uno esalta la liberalità, & munificenza sua, premiando ella largamente tutti i virtuosi, che a lei concorrono, come ne rendono di ciò particolar testimonianza i Musici di questa nostra Cappella di S. Marco, che di quì partiti, se ne vennero, già tre anni sono, di suo ordine sino costà, e ritornarono contentissimi, celebrando sopramodo la generosità dell' animo suo.“ Übersetzung: Roswitha Juffinger. Brandhuber, Christoph/ Oliver Ruggenthaler: „Der Perlenfischer – Wolf Dietrichs Referenz auf bedeutende europäische Kunstzentren“, in: Roswitha Juffinger (Hrsg.): *Zentrum der Macht. Die Kunstsammlungen der Salzburger Fürsterzbischöfe*. Bd. 2: *Gemälde / Graphik / Kunstgewerbe*, Salzburg: Residenzgalerie 2011, S. 415–447.

[2] Ravizza, Viktor: [Art.:] „Mehrchörigkeit“, in: *MGG*$^2$, Bd. 5, Sp. 1754.

[3] Kapellmeister in den Diensten Fürsterzbischof Wolf Dietrichs und vormals Kapellknabe unter Orlando di Lasso in München.

[4] Wirkte von 1590 bis 1591 als Hofkapellmeister in Salzburg.

[5] Vgl. Hintermaier: „Es gehe confuse“.

[6] *Relation Unnd Beschreibung / wie die Translation der Reliquien [. . . ] inn die Newerpawte Thumbkirchen zu Saltzburg / dann volgens die Dedication und Weyhung jetztbesagter Thumbkirchabgangen und verricht worden*, Salzburg 1628, S. 2, zit. nach Walterskirchen, Gerhard: „Zur Geschichte der großen Orgel im Salzburger Dom 1300–1984“, in:

anlässlich der Domweihe, die Hofkapellmeister Stefano Bernardi (1577–1637) leitete, wurden die Musiker gar auf zwölf Chöre aufgeteilt.[7] Bis zur Fertigstellung des Bauwerks 1643 wurden auch noch die fehlenden zwei Orgeln an den westlichen Pfeilern eingefügt.

Der mehrchörige Stil Salzburger Prägung wurde von den Bernardi nachfolgenden Hofkapellmeistern wie Abraham Megerle (1607–1680) und Andreas Hofer (1629–1684) weiterentwickelt und fand in den Werken Heinrich Ignaz Franz Bibers, insbesondere in seiner vermutlich zur elften Säkularfeier der Gründung des Erzstifts Salzburg im Jahr 1682 komponierten *Missa Salisburgensis* samt Hymnus „Plaudite Tympana", ihren Höhepunkt.[8] Um 1675, vermutlich bereits im Hinblick auf diesen Anlass, schuf Melchior Küsell eine Stichradierung (Abb. 5.1), die eine musikalische Aufführung jener Zeit im Salzburger Dom der Nachwelt bildlich überliefert. Obwohl die einzigartige Darstellung keinen präzisen Einblick in die Zahl der Ausführenden und die zur Aufführung verwendeten Instrumente gibt, ist sie doch eine der wichtigsten Quellen bezüglich der Platzierung der Musiker im Salzburger Dom.

Melchior Küsells[9] Kupferradierung hält die Aufführung eines mittelgroß besetzten sakralen Musikwerkes[10] an einem hohen Festtag fest. Während sich im Presbyterium zwei Vokalgruppen und eine Bassocontinuo-Gruppe mit einem Regal und einem Violone befinden, stehen auf den westlichen Emporen die für ein *Festum Pallium* mandatorischen Trompeter und mehrere Personen, die eventuell Sänger sein könnten. Die mit den Trompetern in der Regel auftretenden Pauker sind nicht zu sehen. Auf den östlichen Emporen finden sich auf dem Chor auf der linken Seite drei Sänger, ein Organist, Posaunisten, Cornettisten und ein Dirigent, auf dem zweiten Chor rechts vom Altar Streicher, ein weiterer Organist, ein Dirigent und zusätzliche Sänger.[11]

Wie Küsells Radierung veranschaulicht, waren die äußeren Kennzeichen des im 17. Jahrhunderts vorherrschenden mehrchörigen Stils eine Organisation der Musiker und Vokalisten in sogenannte *Cori* und deren Verteilung auf verschiedene Musikeremporen und im Presbyterium. Typisch für Salzburg und den süddeutschen Raum war, dass vielstimmige Werke keineswegs aus lauter unabhängigen Stimmen bestanden, sondern zahlreiche Instrumente den Chorsatz *colla parte* begleiteten. Während die Feierlichkeit des Festes oft mit der Größe der Besetzung korrelierte und die Anwesenheit des Fürsterzbischofs als Zelebrant etwa den Einsatz von Trompeten und Pauken bedingte, war damit andererseits die Zahl der eingesetzten Musiker keineswegs von der Anzahl der unabhängigen Stimmen des Werkes abhängig. Selbst ein so kolossales Werk wie die *Missa Salisburgensis* mit ihren 53 Stimmen lässt sich auf zwei mal acht Vokalstimmen reduzieren, von den Instrumenten sind nur die erste, manchmal auch die zweite Violine und die Clarini und Trombe selbstständig geführt, alle übrigen (Flöten, Oboen, Cornetti, Posaunen, Violen) gehen in der Regel *colla parte* mit den Vokalstimmen.

Dass der Wechsel zwischen Chor (Ripienisten) und Solisten intendiert war, aber bei Sängermangel durchaus auch kleinere Besetzungen möglich waren, erklärt Andreas Hofer im Vorort seines *Ver Sacrum* 1677[12] folgendermaßen: „Der Buchstabe S kennzeichnet Einzel- oder Konzert-Stimmen, im Gegensatz hierzu bezeichnet R einen stärkeren Gesangschor, wenn die grös-

Ernst Hintermaier (Schriftleitung): *Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, Salzburg: Konsistorialarchiv 1988, S. 9–24, hier: S. 9.

[7] Vgl. Hintermaier: „Es kundt im Himmel", S. 140.

[8] Hintermaier: „Missa Salisburgensis"; Hintermaier: „Es kundt im Himmel".

[9] Geboren 1626 in Augsburg, gestorben 1683 ebenda, erhielt er seine Ausbildung durch den berühmten Frankfurter Radierer und Verleger Matthäus Merian d. Ä., der auch sein Schwiegervater wurde. Für Salzburg schuf Küsell außer der Dominnenansicht auch Ansichten von Maria Plain, Hellbrunn und einen Stich der Universitäts-Triumphpforte von 1682. Vgl. Hahnl, Adolf: „Die Kupferradierung als Kunstwerk", in: Ernst Hintermaier et al. (Hrsg.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675).* [Kommentar zum Faksimile], Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 4, zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 2), S. 9–13.

[10] Chafe vermutet die Aufführung eines Werkes von der Größenordnung der *Missa Alleluia*. Chafe: *The Church Music of Heinrich Biber*, S. 119 f.

[11] Das entspricht nicht der späteren Praxis, dergemäß sich der Prinzipal-Chor mit Sängern, Dirigent, Basso-continuo-Gruppe und Posaunen rechts vom Altar befand, die Streicher jedoch auf der Empore linker Hand. (→ S. 160).

[12] VER SACRUM / SEV / FLORES MUSICI, / Quinque Vocibus & todidem Instrumentis producendi, / ET PRO / OFFERTORIIS / POTISSIMUM PRINCIPIS AC DOMINI, DOMINI MAXIMILIANI / GANDOLPHI; / EX S.R.I. COMITIBUS DE KHÜENBURG, / ARCHIEPISCOPI SALISBURG. / S. SEDIS APOSTOLICAE LEGATI NATI, / GERMANIAE PRIMATIS, &c. /AUTOHORE / ANDREA HOFER, Ecclesiae Metropolitanye Salisburgens. Regente Chori & Capellae Vice-Magistro. / M.DC. LXXVII. / ORGANUM. / SALISBURGI, / Typis JOANNIS BAPTISTAE MAYR.

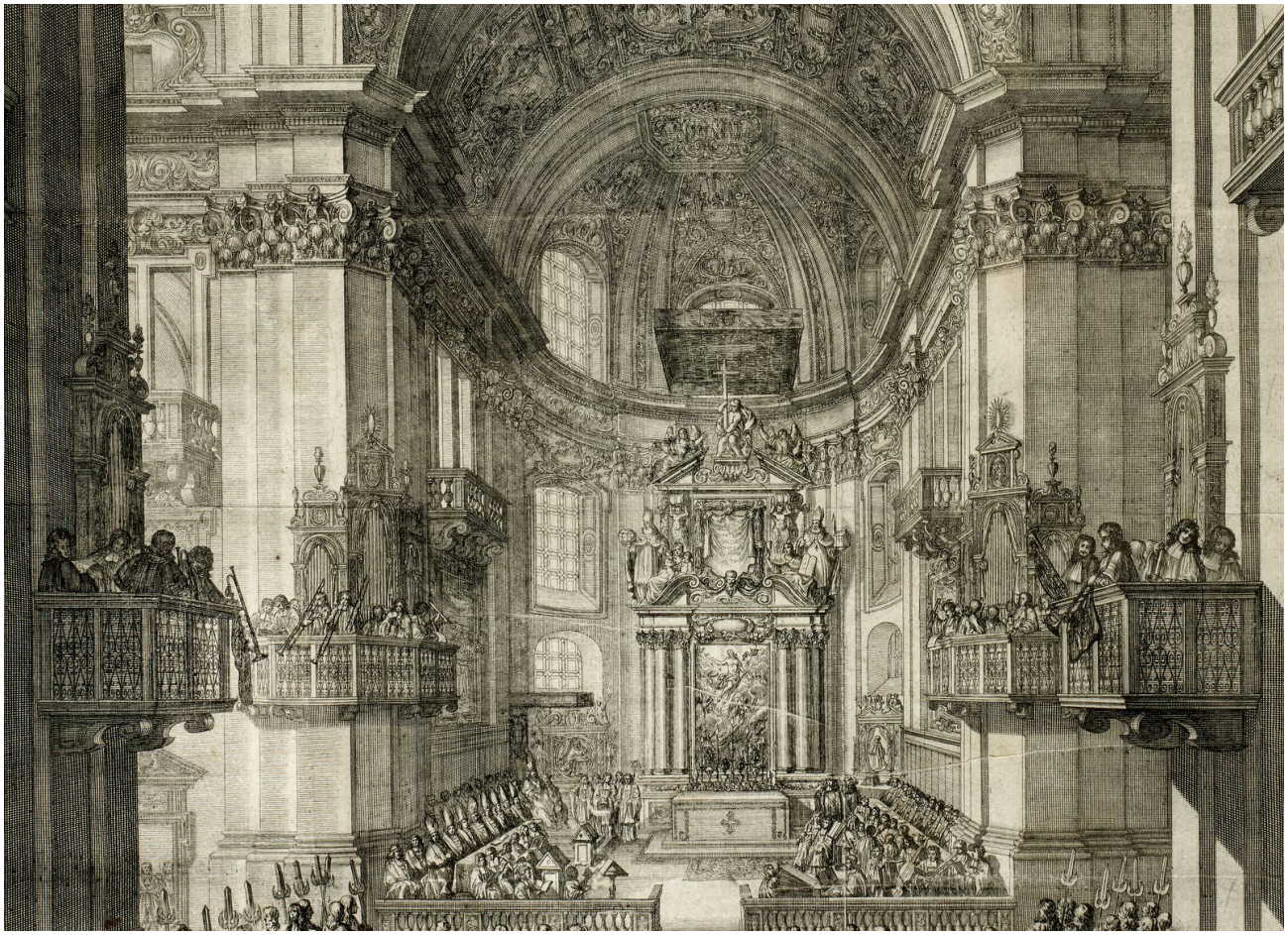


**Abbildung 5.1:** Melchior Küsell, Innenansicht des Salzburger Doms, Kupferradierung um 1675 (Ausschnitt).

sere Zahl der Musiker einen solchen gestattet und was jener, der an Sängermangel leidet, bleiben lassen muss.“[13] Besetzungen waren demnach variabel – es war durchaus möglich, Werke, die für den Salzburger Dom und die dort musizierende Hofmusikkapelle geschrieben waren, für kleinere Ensembles zu adaptieren. Andererseits waren die Möglichkeiten zum Verkleinern der Besetzung insofern begrenzt, als die Aufstellung in mehreren instrumentalen und vokalen Gruppen ein wichtiges Charakteristikum des Stils war.

Zwischen 1700 und 1730 begann sich die musikalische Besetzungspraxis am Salzburger Dom zu verändern: Instrumente wie Zinken (→ S. 169), die vorher schon obsolet gewesen waren, verschwanden ganz – und mit ihnen der selbstständig geführte Chor der Zinken und Posaunen. Letztere wurden zu reinen *Colla parte*-Instrumenten, die fortan den Vokalchor verstärkten. Letzte Reminiszenz an den im 17. Jahrhundert üblichen Violen-Chor (→ S. 150) blieben zwei Bratschen, die gelegentlich bis in die 70er-Jahre in der Besetzung auftauchen.[14]

Die Organisation in von Musikstück zu Musikstück variablen *Cori* verfestigte sich nun zu einer Besetzungsform, die sowohl die Platzierung der Musiker im Dom als auch die Auswahl der Instrumente an den verschiedenen Festen regelte. Anscheinend geschah dies aber allmählich, zumal Unklarheiten entstanden, wo Musiker zu stehen und wer zu dirigieren hatte, sodass Fürsterzbischof Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmian sich bald nach seinem Regierungsantritt im Oktober 1727 gezwungen sah, zwei Dekrete herauszugeben, um diesbezügliche Streitigkeiten zu regeln. Die Existenz der ersten Verordnung, die vermutlich in Vorbereitung auf die Feierlichkeiten zur hundertsten Wiederkehr der Domweihe erlassen wurde, erschließt sich lediglich aus der zweiten, die folgendermaßen lautet:

> „Wür haben zwar wegen der zwischen denen Chor Regenten und Unserer Hoffmusik entstandene Zwistigkeiten ein Decret unterm 11. August 1728 ausfertigen lassen, in der Zuversicht, es würden durch selbiges obige irrungen völlig beigelegt und abgethan sein, zumahlen aber seithero sich ein widriges mit neuen mißverständnißen ereignet, welchem Wür zur stüfftung eines bestendigen Friedens und geziemendter einigkheit genedigst vorbeigen wollen, So verordnen Wür hiemit genedigist:
>
> 1o [Primo] Das in Zukhonfft in festis Pallii, die Tertia, all driten Monathssontägen und anderen Festen sowohl Praepositi, als Decani und Canonici, die Ämbter auf dem oberen Chor solemniter gehalten werden sollen, welches
>
> 2o [Secundo] Auf die Rogationstegen, und wann sonsten bey einem Umbgang ein Ambt gehalten würde, zu verstehen, es seyen wür gegenwärtig oder nicht, und sollte sich
>
> 3tio [Tertio] Ein Zufahl begeben, das bey einem umbgang unser Capellmeister oder Vice Capellmeister nicht erscheinen khännten, so solle man sich bey uns selbst der tactirung halber gehorsambst anfragen und erwarthen, wem wir zu solcher verrichtung damahls genedigist bestellen werden.
>
> Welich ein so anderes wür dem Hr. Dombdechanten zur wissenschaft und damit es auch denen Chorregenten bekhandt gemacht werde hiemit anzeigen wollen.
>
> Actum et Decretum Salzburg 30. May anno 1729“[15].

In diesem Dekret ordnet Firmian explizit an, alle Messen seien ab diesem Zeitpunkt „auf dem oberen Chor solemniter“[16] zu halten. Mit dem „oberen Chor“ ist eine – oder beide – der vorderen Musikeremporen gemeint, während der Domchor, bestehend aus Domchorvikaren und -choralisten, seinen Platz weiterhin um ein Orgelpositiv im Presbyterium hatte. „Solemniter“ ist in diesem Fall offenbar als Gegensatz zu „choraliter“ zu lesen und meint demnach in etwa „feierlich, mit Instrumenten“, ist aber noch nicht stereotyp im Sinne von „mit Trompeten und Pauken“,

[13] Zit. nach Rosenthal: „Zur Stilistik“, S. 86, Anm. 48.

[14] A 454: Leopold Mozart, Lauretanische Litanei (LMV II:Es 1), A 1127: W. A. Mozart, Sakramentslitanei (KV 125) und *Regina coeli* (KV 127).

[15] AES, Domkapitel Protokoll 1729, fol. 131 f. zit. nach Peregrinus: „Kapellhaus“, [Teil III–V (1889)], S. 117 f.

[16] Peregrinus irrt mit seiner Ansicht, der Erzbischof habe den Musikern in diesem Dekret die große Westempore zugewiesen und die Musikeremporen unter der Kuppel seien zu diesem Zeitpunkt obsolet geworden. Vgl. ebd., S. 118. Auch Rosenthal vertritt diese Ansicht. Rosenthal: „Zur Stilistik“, S. 91, Anm. 83; vgl. auch S. 129.

wie in den Quellen der zweiten Jahrhunderthälfte, zu verstehen.

Hier stellt sich die Frage, wie und in welchem Ausmaß liturgische Feiern vor diesem Zeitpunkt musikalisch gestaltet wurden. Abschriften von Werken, die vor 1729 entstanden, haben sich im Dommusikarchiv relativ wenige erhalten. So sind von über 30 Messen Matthias Siegmund Biechtelers nur drei Missae „in contrapuncto“ überliefert, die in die Zeit vor 1729 einzuordnen sind. All jene Kompositionen, die über das Orgelspiel hinaus auch instrumental begleitet waren, entstanden nach diesem Zeitpunkt.[17] Obwohl mehrchörige Messen von Biechteler nachgewiesen werden können, etwa eine *Missa Sancti Ruperti a due chori*[18] oder die für die Weihe der Universitätskirche 1707 komponierte Messe für vier Vokal- und Instrumentalchöre[19], ist keines dieser Werke erhalten geblieben.

Auch von den Messen Heinrich Ignaz Franz Bibers, etwa der *Missa Alleluja*, der *Missa Bruxellensis* und nicht zuletzt der *Missa Salisburgensis*, haben sich bis auf einen Umschlagtitel der *Missa Alleluja*[20] im Dommusikarchiv keine Quellen erhalten, was der Vermutung Nahrung gab, ältere Werke könnten zu einem unbekannten Zeitpunkt, vielleicht schon in den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts, verloren gegangen sein. Thomas Hochradner, der den „plötzliche[n] Verlust von Aufführungsmaterial, etwa durch Brand“[21] nicht ausschließen mochte, hielt es gleichwohl für wahrscheinlicher, „daß Hofkapellmeister Matthias Siegmund Biechteler und Vizekapellmeister Karl Heinrich Biber, dem Wunsch des neugewählten Fürsterzbischofs Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmian Folge leistend, den Schwerpunkt ihrer Arbeit seit dessen Regierungsantritt von der Komposition weltlicher zur Komposition geistlicher Musik verlagerten“[22].

Tatsächlich sind die vor 1729 nachgewiesenen kirchenmusikalischen Werke Karl Heinrich Bibers und Matthias Siegmund Biechtelers nicht so zahlreich wie etwa später jene Johann Ernst Eberlins oder Johann Michael Haydns überliefert. Das stützt gemeinsam mit dem oben zitierten Dekret die These, die Absicht Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmians „in Zukhonfft in festis Pallii, die Tertia, all driten Monathssontägen und anderen Festen sowohl Praepositi, als Decani und Canonici, die Ämbter auf dem oberen Chor solemniter“ zu halten, weise insbesondere auf Vermehrung der musikalisch-instrumental gestalteten Gottesdienste (im Unterschied zu chorisch-figural gestalteten Messen oder Choralämtern) und folglich auf eine Intensivierung der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie unter Einbeziehung der Hofmusikkapelle hin.

Vor den Dekreten Firmians wäre demgegenüber dem Domchor eine größere Rolle zugekommen, als heute gemeinhin angenommen wird: Dieser hätte demnach aus den Chorbüchern, in Begleitung einer Bassocontinuo-Gruppe, noch im ersten Drittel des Jahrhunderts zahlreiche Messen gestaltet[23], während die Hofmusikkapelle nur zu bestimmten, hohen Anlässen im Dom beschäftigt worden wäre. Zu diesen hätte dann zwar der jeweilige Hofkapellmeister jedesmal ein neues Werk geschaffen, es wären aber weit weniger Werke gebraucht worden – was die kleine Zahl der vor diesem Zeitpunkt erhaltenen und nachweisbaren Werke Heinrich Ignaz Franz Bibers, Matthias Siegmund Biechtelers und Karl Heinrich Bibers erklären könnte.

In jedem Fall kam es ab Ende der 20er-Jahre des 18. Jahrhunderts zu einer massiven Repertoireerneuerung an der Salzburger Metropolitankirche, die sich unter anderem in einer Formalisierung der Besetzung ausdrückte und an der Hofkapellmeister Matthias Siegmund Biechteler, Vizekapellmeister Karl Heinrich Biber, vor allem aber der 1726 als fünfter Hoforganist

[17] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Bd. 1, S. 126.
[18] HocB A.1.25.
[19] „Und weilen wegen Kürtze der Zeit kein solemnes Hoch-Amt gehalten werden kunte, als[o] wurde von Ihro Fürstl. Gnaden, dem Herrn Coadjutor etc. etc. nur ein[e hl.] Meß ohne Music gehalten; und also die von dem Wohl Edlen Herrn Matthias Biechteller, Hochfürstl. Capellmeister auf disen Tag componirt geweste sehr prächtige und in 4 Chör[en], deren zwey mit Vocal-Stimmen, neben allerhand Instrumenten; die andere zwey aber mit lauter Trompeten und Pauken besetzt waren, eingetheilte neue Maß, auf nechsten Erchtag als auf das Fest der heiligen Caecilia, verschoben.“ Hahnl, Adolf: „Die Quellen zum Weihefest“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, 108 (1997), S. 380–395, hier: S. 385 f.
[20] A-Sd, A 1268.
[21] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Bd. 1, S. 156.
[22] Ebd., Bd. 1, S. 156 f.
[23] So sind etwa in den Chorbüchern W.b.I.–VII. zahlreiche Messen von Palestrina, Costanzo Porta, Ippolito Baccusi, Tomás Luis de Victoria, Ignazio Donati, Orlando di Lasso und Stefano Bernardi überliefert. Vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992).

angestellte spätere Hofkapellmeister Johann Ernst Eberlin (1702–1762) maßgeblich beteiligt waren.

Thomas Hochradner führt, neben allgemeinen stilistischen Entwicklungen und in Anlehnung an die Kunstgeschichte, als einen Grund für diese Erneuerung des Repertoires das Kopieren des sogenannten „Imperialstils“ nach dem Vorbild des Wiener Hofes an. Die Fürsterzbischöfe hätten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zwar häufig die Autarkie des Landes gerade in kulturellen und künstlerischen Belangen betont und damit kompensiert, dass das Fürstentum seine gewichtige Position im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation allmählich verloren habe. Dennoch hätte insbesondere Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmian während seiner Regierungszeit 1727 bis 1744 vom Imperialstil Gebrauch gemacht, um „seine Stellung im Reigen der süddeutschen Fürsten zu stärken und nicht zu einem Trabanten des Kaisers herabzusinken.“[24]

Dazu ist anzumerken, dass, obwohl in der Regierungszeit von Franz Anton Fürst Harrach (1709–1727) am Salzburger Dom vor allem durch zahlreiche Abschriften von Werken Antonio Caldaras (1670–1736)[25] ein verstärkter Wiener Einfluss zu konstatieren ist[26], ein solcher für die Zeit nach dem Regierungsantritt Firmians – und damit für die Zeit der größten stilistischen und besetzungstechnischen Änderungen – nicht nachzuweisen ist. Eher könnte man vermuten, dass die in seiner Regierungszeit – in die auch die Vertreibung der Salzburger Protestanten 1732 fiel – beginnende verstärkte Produktion von Kirchenmusik Ausdruck seines gegenreformatorischen Eifers war.

1745 beschreibt Frater Heinrich Pichler, damals ein musikinteressierter Student aus Kremsmünster, die Vesper vom 24. Dezember und bestätigt damit die Aufstellung der Musiker, die spätestens seit dem Dekret Firmians von 1729 bestanden hat:

> „Diese Vesper wurde unter der ganzen Music producirt auf 5 Chöre, in einem waren die Vocalisten, die Orgel, die Bassauenen, zwey Fagott und zwey Bäss, auf den andern die Violinisten nemlich 12, auf dem 3. 6 Trompetter, [auf dem] andere[n 4. ebenfalls 6 Trompeter] und ein Bauggen, der 5. Chor aber is herunten by dem Altar und besteht diese in der Capellen-Music samt einer Orgel und Bass, diese aber singen nur mit, wan es tutti ist. Den Tact muess geben auf dem 1. Chor vor alle der Capelln-Maister, und ist dieses schön, dass alle Musicanten auf allen Chören miessen weiße Chorröck anhaben, die Trompetter ausgenommen, und dieses nicht nur allein in diesen Festtagen, sondern alle Tag, so oft sie im Dom etwas zu singen haben.“[27]

Ein Jahr später regelt Hofkapellmeister Karl Heinrich Biber die Aufstellung seiner Kapelle sogar mit namentlicher Nennung der einzelnen Musiker in einem Dokument[28]:

> „Ordnung, / deren hochfürstl[ichen] Kürchen-Diensten im Domb. / So die hochfürstl[iche] Hoff-Music zu observieren hat / In Festis Pallij / Auf dem Principal-Chor. / Capell-Maister; oder Vice-Capell-Maister. Andreino. Lonzi, Michelanski, Zugs-Eißen, Brunner, Diele. 2 Capellknaben. Organo Eberlin. Christelli oder Franz Draßil 1. Violonist. Fagottisten Roth Sämbhueber, Schulz. 3 Trombonisten. / Im Anderten Chor die Violinisten. Concert-Maister Seidl. Paul Schorn. Vogenhueber, Mozhard, Wenzl Waldhornist, Meißner, Joseph Schorn, Teubl, Thuman, Wesenauer, Thurnermaister / Item 2. Chor mit Trompeten und Paukhen. / dan der Untere Chor Ripienisten.
>
> In Festis Praepositim, et Decani. / Eben die obermelte Zahl derer Violinisten ohne Trompeten und Paukhen.
>
> In Festis Canonici / Auf dem Prinicipal Chor allein 5 violinisten. / Welche sich aber mit denen übrigen Unterreden, und Verstehen sollen zukommen, damit kein Confusion geschehe, dan mehrer nicht plaz haben we-

[24] Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 230 f.
[25] Ab 1716 erster Vizekapellmeister der Wiener Hofmusikkapelle.
[26] Vgl. Hintermaier: „Caldara“.
[27] Rainer, Werner: „Anton Cajetan Adlgasser. Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 105 (1965), S. 205–237, hier: S. 210.
[28] Im Folgenden zit. als *Chorordnung*.

gen der 3. Posaunisten, und ein Fagottisten,
so alle auf einem Chor seyn müssen.
Carl Heinrich Bibern Capellmaister“[29].

Auf dem Prinzipal-Chor, der Orgelempore am (in Richtung des Altars blickend) rechten östlichen Pfeiler, fanden demnach an *Festa Pallii*, neben dem die Aufführung leitenden Kapellmeister oder Vizekapellmeister, die Vokalsolisten (mindestens ein Sopranist, ein Altist, zwei Tenöre und zwei Bässe und zwei Kapellknaben), eine Basso-continuo-Gruppe, bestehend aus einem Organisten, einem Violoncellisten, drei Fagottisten und einem Violonisten, und die den Vokalchor *colla parte* verstärkenden drei Posaunisten Platz, während auf dem zweiten vorderen Chor elf Violinisten standen. Trompeter und Pauker, für *Festa Pallii* obligatorisch, spielten von den westlichen Emporen, der Vokalchor bestehend aus Domchorvikaren, Domchoralisten und Kapellknaben befand sich samt einer weiteren, kleineren Basso-continuo-Gruppe im Presbyterium.

Während die Größe der Generalbassgruppe auf dem Prinzipal-Chor – neben der Orgel drei Fagotte, ein Violoncello und ein Violone – verwundert, aber durch die vorher zitierte Stelle aus dem Tagebuch Heinrich Pichlers weitgehend bestätigt wird (hier sind es zwei Fagotte und zwei Violoni), wirft vor allem die Tatsache, dass allem Anschein nach acht Solisten auf der Empore standen, einige Fragen auf. Sowohl Walter Senn[30] als auch Thomas Hochradner[31] interpretieren die in der *Chorordnung* erwähnte Vokalisten-Gruppe als Chor, Hochradner spricht gar von einer „latenten Doppelchörigkeit“, zu der die „kreative Mehrchörigkeit“ des 17. Jahrhunderts geschrumpft sei. Demzufolge wären alle solistischen Partien doppelt besetzt gewesen, was angesichts der Größe der Kathedrale durchaus in Erwägung zu ziehen ist. Auch die Tatsache, dass für die Solisten immer nur je eine Stimme erhalten ist, schließt nicht aus, dass zwei Musiker aus einer Stimme sangen. Andererseits hätte dann in den hohen Stimmen jeweils ein Kastrat mit einem Kapellknaben gemeinsam musiziert, was angesichts der klanglichen Unterschiede von Kastraten- und Knabenstimmen vom heutigen Standpunkt aus schwer vorstellbar ist. Denkbar ist auch, dass die Kapellknaben gemeinsam das Sopran-Solo und die Kastraten den Alt übernahmen. Das wäre analog zur nachgewiesenen Praxis der Stadtpfarrmusikanten, bei denen die Kapellknaben immer als Diskantisten eingesetzt waren, während die Altstimme von einem falsettierenden Mann gesungen wurde.[32]

An *Festis Praeposti et Decani*, an denen Domprobst oder Domdekan zelebrierten, fielen die Trompeten und Pauken weg, während sich an *Festis Canonici* zusätzlich zur Basso-continuo-Gruppe und den drei Posaunisten „fünf Violinisten“ auf dem Prinzipal-Chor einzufinden hatten und somit also alle Musiker außer dem im Presbyterium musizierenden Domchor samt Basso-continuo-Gruppe auf einer Chorempore vereinigt waren. An diesen Festen wurde – wie die Notizen des späteren Hofkapellmeisters Luigi Gatti zeigen (→ S. 23) – offenbar auch schon in der Mitte des Jahrhunderts ohne Vokalsolisten musiziert, denn sonst hätten kaum fünf zusätzliche Violinisten auf dem Prinzipal-Chor Platz gefunden. Die *Chorordnung* Bibers erklärt auch, warum es am Salzburger Dom in den Stimmenmaterialien des 18. Jahrhunderts – im Gegensatz zum 17. Jahrhundert, in dem durchaus auch gelegentlich alle Vierungsorgeln bespielt wurden – immer mindestens zwei Orgelstimmen (für den Organisten auf dem Prinzipal-Chor und für jenen im Presbyterium) sowie eine weitere bezifferte Stimme „Battuta“ für den dirigierenden Kapellmeister oder Vizekapellmeister gab.

In der in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* erschienenen *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757* bestätigt der Autor die oben beschriebene Aufstellung ebenfalls. Er berichtet über die Musik im Dom:

„Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten
beym Eingang der Kirche die grosse Orgel,

[29] Rainer: „Adlgasser“, S. 210, besprochen in Senn, Walter: „Beiträge zur Mozartforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronymus Graf Colloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur Missa longa KV 262 (246ª) von W. A. Mozart“, in: *Acta Musicologica*, 48 (1976), Nr. 2, S. 205–227, hier: S. 214.

[30] Senn: „Beiträge zur Mozartforschung“, S. 215.

[31] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, S. 179.

[32] Ein Indiz dafür, dass auch im Salzburger Dom Solostimmen zumindest nicht generell doppelt besetzt waren, ist Andreas Hofers vorher schon zitiertes Vorwort zu *Ver Sacrum* (→ S. 124), wonach der Buchstabe S eine Einzelstimme kennzeichnet.



**Abbildung 5.2:** Erasmus Hämmerle, *Primiz des hl. Philipp Benitius*, Innenansicht des Salzburger Domes, vor 1647, Öl auf Leinwand, 143 x 280 cm, Maria Luggau, Servitenkloster. Vgl. Keller/Neuhardt: *Erzbischof Paris Lodron*, S. 204. Das Bild erlaubt Rückschlüsse auf den Zustand vor 1647, als die Orgelemporen offensichtlich hölzerne Unterbauten hatten.

> vorn beym Chor 4 Seitenorgeln, und unten im chor eine kleine Chororgel, wobey die Chorsänger sind. Die grosse Orgel wird bey einer grossen Musik nur zum Präludiren gebraucht: bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielet, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten etc. und auf den beyden anderen Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Paukken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit."[33]

Fast genau 100 Jahre nach den Dekreten Leopold Anton von Firmians kamen Vincent Novello und seine Frau Mary während ihrer „Wallfahrt zu Mozart" im Sommer 1829 nach Salzburg. Vincent Novello besuchte im Laufe dieses Aufenthalts den Salzburger Dom, und wenn er sich auch enttäuscht zeigte, dass er keine Musik von Mozart zu hören bekam, so verdanken wir ihm doch eine genaue Beschreibung des liturgisch-musikalischen Ablaufes eines Gottesdienstes in der Metropolitankirche:

> „Der Gottesdienst begann mit der Prozession, wobei das Sakrament unter einem Baldachin getragen wurde, umgeben von Priestern, die eine gregorianische Hymne sangen. Ein schöner Effekt wurde dadurch erzielt, daß die Chorsänger dann und wann innehielten, ehe sie ihre feierlichen Strophen wieder begannen. Es wurde nur von Männerstimmen ohne jede Begleitung gesungen.
>
> Das Orchester war auf der Galerie rechter Hand aufgestellt, die nahe dem Altar von einem der Pfeiler getragen wird, auf denen die Kuppel ruht. Es bestand aus zwei ersten, einer zweiten Geige, Viola und Baß (kein Cello), drei Posaunen (Alt, Tenor und Baß) und der Orgel. [...]
>
> Der Organist war ein unauffälliger, beachtenswerter Spieler. Er begleitete die Stimmen sorgfältig und leitete jeden Satz der Messe mit ein paar Akkorden ein, um die Tonart anzugeben. Vor dem Evangelium

[33] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande", S. 195.

spielte er ein kleines Zwischenspiel in fugiertem Stil auf ein angenehmes Thema. Es war so gut verarbeitet und so regelmäßig und symmetrisch in der Anlage, daß, wenn es eine Improvisation war, es ihm sehr zur Ehre gereichte.

Der Chor bestand aus sechs bis acht Stimmen mit einem Dirigenten, aber sie waren nicht sehr wirkungsvoll, denn sie wurden vom Orchester übertönt, das durchaus zu laut spielte, besonders an den leisen Stellen, die Delikatesse verlangten. Die besten Spieler waren die drei Posaunisten, die einen schönen Ton hatten und viel zu dem allgemeinen Effekt beitrugen. Der nächstbeste war der Kontrabassist. Er war ein Priester und es schien mir neu und eigenartig, dieses Instrument von einem Manne in einer Sutane und anderen priesterlichen Kleidungsstücken gespielt zu sehen, aber sie schienen ihn bei der Bogenführung durchaus nicht zu stören.

Die Responsorien wurden von den Stimmen allein gesungen und waren dieselben, die ich vorher in der Klosterkirche gehört hatte, nämlich einfach Tonika und Subdominante, die den plagalen Schluß bilden.

Die Knabenstimmen waren reizend und sangen völlig rein. Die Wirkung des Diminuendos und des langsamen Ausklingens am Ende jeder Antwort war wunderbar und kirchlich. In den begleiteten Partien des Gottesdienstes war zu viel Resonanz und Nachhall von der Kuppel, wodurch die Akkorde ineinander flossen und die Klarheit der Harmonien zerstört wurde.“[34]

Zunächst wird an jenem Dienstag, dem 16. Juli des Jahres 1829, vom Domchor, unbegleitet von der Orgel, Choral gesungen. Die Instrumentalisten befinden sich auf dem Prinzipal-Chor, ebenso Domorganist Joseph Höß. Auffallend ist das Vorhandensein einer Viola. Dirigent war aller Wahrscheinlichkeit nach der – zeitlebens provisorische – Domkapellmeister Joachim Joseph Fuetsch, was erklärt, dass kein Violoncello vorhanden war.[35] Die drei Posaunen verstärken, wie schon im 18. Jahrhundert, die Chorstimmen. Dass von Vokalsolisten oder anderen Bläsern als den Posaunisten nicht berichtet wird, ergibt sich aus der Tatsache, dass das Fest der *Commemoratio Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*, das an diesem Tag begangen wurde, ein *Festum Canonici* war, bei dem ein Domkaplan zelebrierte und folglich „cum semi-orchestra“[36] musiziert wurde. Zahlreiche Abschriften von Werken Michael Haydns und Luigi Gattis, die Domkapellmeister Joachim Joseph Fuetsch in den 1820er-Jahren für sein Ensemble anfertigte (und der Domkustodie in Rechnung stellte), belegen, dass die Ordnung der musikalischen Ausgestaltung der Feste, wie sie im 18. Jahrhundert gegolten hatte, bis weit ins 19. Jahrhundert weiter bestehen blieb: Die Abschriften bestehen typischerweise aus Chorstimmen in zwei- bis dreifacher Ausfertigung, gegebenenfalls Solostimmen, erster und zweiter Violine in doppelter Ausfertigung, Violone, zwei Orgelstimmen, je einer Stimme für den Dirigenten, Fagott, drei Posaunen, zwei Hörner oder Trompeten (manchmal auswechselbar) und Pauken.

## 5.2 Die festliche Mehrchörigkeit im 18. Jahrhundert

Jener festliche polychorale Stil unter Beteiligung aller Instrumentalisten und Sänger, der im Salzburger Dom mit den Kompositionen Heinrich Ignaz Franz Bibers gegen Ende des 17. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte, wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts, vor allem nach dem Beginn der oben beschriebenen Repertoireerneuerung in den 20er-Jahren, zunehmend zur Ausnahmeerscheinung. Diese Entwicklung wurde bereits von Thomas Hochradner in ihren Grundzügen beschrieben[37]; in Anbetracht der durch die inzwischen erfolgte Katalogisierung des Gesamtbestandes neuen Quellenlage scheint es jedoch angebracht, diesen Übergang nochmals genauer zu betrachten.

[34] Novello/Novello: *Eine Wallfahrt zu Mozart*, S. 96 f.

[35] Fuetsch war zunächst als Violoncellist eingestellt worden. Als er die Direktion des Chores übernahm, wurde die Stelle des Violoncellisten nicht mehr besetzt.

[36] Gatti: *Ordo Festivitatum*, fol. 77v.

[37] Hochradner, Thomas: „Vom Ende des mehrchörigen Musizierens nördlich der Alpen“, in: *Slovenská hudba*, 22 (1996), Nr. 3/4, S. 465–486.

In der Sammlung *Dommusikarchiv* lassen sich zahlreiche mehrchörige Werke nachweisen, wobei zu unterscheiden ist zwischen 1. der Praxis des Domchores, Motetten doppelchörig und mit Basso-continuo-Begleitung als Teil des alten Repertoires weiter zu pflegen (→ S. 146)[38], und 2. jenen Werken, die unter Mitwirkung zumindest eines Teils der für festliche Anlässe verfügbaren Musiker, also der Solisten, der Hofmusikkapelle und/oder des Trompetercorps, aufgeführt wurden. Lediglich die Kompositionen der zweiten Kategorie konkurrieren, wie Thomas Hochradner es ausdrückt, „mit dem für festliche Gelegenheiten verwendeten ‚stylus solennis', der eine Besetzung der Werke mit Trompeten und Pauken voraussetzt"[39], und sollen in diesem Abschnitt näher beleuchtet werden. In der Sammlung *Dommusikarchiv* lassen sich überraschend wenige dieser Werke nachweisen; die Gründe dafür sind bereits diskutiert worden (→ S. 127). Tabelle 5.1 auf der nächsten Seite bietet eine Aufstellung aller nachgewiesenen Werke, bei denen zumindest ein über die Generalbassgruppe hinausgehendes Instrumentalensemble beschäftigt ist. Vier der Kompositionen sind nur noch anhand ihres erhaltenen Umschlagtitels nachgewiesen, das Offertorium „Gloria laus" von Eberlin ist lediglich im *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms[40] belegt.

Besetzungstechnisch ging mit der Repertoireerneuerung der 1720er-Jahre ein Paradigmenwechsel vor sich: Die bis dahin übliche Einteilung in variable „Cori", die von Komposition zu Komposition neu gebildet werden konnten, wurde von dem auf den Gruppen Solisten, Chor und Orchester beruhenden Besetzungssystem, das uns vor allem durch die Werke Mozarts und Haydns bis heute geläufig ist, abgelöst. An die Stelle des respondierenden Prinzips trat allmählich ein konzertierend-akkompagnierendes Prinzip mit Solisten, die von einem Chor und einer Instrumentengruppe begleitet werden. Reminiszenzen an die Besetzung in „Cori" blieben in Form des von einer Generalbassgruppe und von *colla parte*-spielenden Posaunen begleiteten Domchores und der auf einer eigenen Empore musizierenden Trompeten und Pauken bestehen, es war aber eine Schein-Mehrchörigkeit, die mit der Aufstellung der Musiker noch auf die architektonischen Gegebenheiten Rücksicht nahm, sich aber nicht mehr in der musikalischen Substanz der Werke ausdrückte. Die Folge davon waren Platzierungen, die heute musikalisch wenig sinnvoll erscheinen – und es vielleicht auch damals nicht waren –, wie z. B. die Aufstellung der Vokalsolisten auf dem Prinzipal-Chor, weit entfernt von dem sie begleitenden Ripien-Chor im Presbyterium. Die Posaunisten, die mit dem Ripien-Chor *colla parte* spielten, waren wiederum auf dem Prinzipal-Chor platziert, die Generalbassinstrumente geteilt zwischen oberem und unterem Chor und die Trompeten und Pauken, die nach dem Stilwechsel kompositorisch zunehmend nicht als eigener Chor, sondern als Teil des Orchesters behandelt wurden, auf den Trompeterchören weit von ihren Kollegen, mit denen sie zusammen musizieren sollten, entfernt. Es spricht für die Qualität der Salzburger Hofmusikkapelle im 18. Jahrhundert, dass diese widrigen Gegebenheiten ein gedeihliches Musizieren nicht verhinderten.

Dass sich diese Aufstellung bis in die 40er-Jahre des 19. Jahrhunderts hielt, liegt in der liturgisch-bedeutsamen Funktion des Domchores begründet, der zum überwiegenden Teil aus Domchorvikaren, also geweihten Priestern, zusammengesetzt war, die ihren Arbeitsbereich selbstverständlich im Altarraum hatten. Erst nachdem dieser Klerikerchor an Leistungskraft verloren hatte und im Zuge der Neuorganisation der Musik an den Salzburger Kirchen in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein aus Laien gebildeter Chor zum Hauptträger der nicht liturgisch gebundenen Kirchenmusik wurde, konnten Sänger und Orchester endgültig auf die große Westempore übersiedeln.

[38] Besetzungen von zwei Chören mit einer oder zwei Generalbassgruppen oder zwei Chören a Capella können nachgewiesen werden. Die beiden Chöre sind entweder mit SATB besetzt oder teilen sich in „Hochchor" und „Tiefchor".

[39] Hochradner: „Vom Ende des mehrchörigen Musizierens", S. 468.

[40] *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana.* [Exemplar] *Gatti*, handschriftlicher Bestandskatalog, angelegt von Joseph Richard Estlinger 1782–1791, erweitert bis ca. 1822 vorwiegend von Joachim Joseph Fuetsch, 188 Seiten, AES, o. Sign., S. 43/5.

**Tabelle 5.1:** Doppelchörige Werke, die eine Mitwirkung der Hofmusikkapelle im Salzburger Dom erforderten.

| **Komponist** | **Abschrift** | **Nachweis** | **Kurztitel** | **Besetzung** |
|---|---|---|---|---|
| Bertali, A. | 1670–1720 | UT bei A-Sd, A 2 | *Missa Novi Regis* | SATB 1, SATB 2, 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 vla, 4 trb, org, theorbe |
| Biber, H. I. F. | 1692–1696 | A-Sd, A 435 | *Litanie de S. Josepho* | SATB 1, SATB 2, 2 Cori (SATB), 2 vl, 5 vla, org, 2 tr, 3 trb |
| Biechteler, M. S. | 1695–1720 | UT bei A-Sd, A 86 | *Missa S$^{cti}$ Ruperti a due Chori* | deest |
| Biechteler, M. S. | 1695–1708 | A-Sd, A 56 | *Litanie de SS: Sacramento* | 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 vla, 2 org, 2 fag, 3 trb |
| Biber, K. H. | 1705–1737 | A-Sd, A 133 | *Te Deum* | SATB, SATB, Coro 1: SATB, 2 vl, 2 vla, violetta, vlc, vlne, org, fag, cnto, 4 tr, 3 trb, timp; Coro 2: SATB, 2 vl, 2 vla, violetta, vlc, vlne, org, fag, cnto, 4 tr, 3 trb, timp |
| Biechteler, M. S. | 1707–1725 | A-Sd, A 55 | *Litanie de S. Josepho* | SATB 1, SATB 2, 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 vla, vlc, vlne, org, org rip, directorium, fag, 2 clno, 3 trb |
| Biechteler, M. S. | 1707–1725 | A-Sd, A 57 | *Litanie de S. Josepho* | SATB 1, SATB 2, Coro (SATB), 2 vl, 2 vla, 2 vlne, org, org rip, fag, 2 clno, 2 tr, 3 trb, timp |
| Biechteler, M. S. | 1710–1740 | A-Sd, A 1463 | Offertorium „Venite populi“ | 2 Cori (SATB), 2 vl, vlne, 2 org, fag |
| Biber, K. H. | 1725–1749 | A-Sd | *Missa a Dupplici Choro* | 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 vla, 2 vlc, vlne princ, 2 org, directorium, 2 clno, 2 tr, 3 trb, timp |
| Neymiller, F. X. | **1726** | A-Sd, A 1192 | Offertorium „Non profundum“ | 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 org, fag, vlne |
| Eberlin, J. E. | 1726–1762 | CatGatti, S. 43/5 | *Gloria Laus* | 2 Cori (SATB), 2 clno, timp non obl, bc |
| Biber, K. H. | **1729** | UT bei A-Sd, A 1605 | *Miserere in Contrapunto à 2 Chori* | Coro 1: SATB („mà ben radopiati“), 2 vl, org, Coro 2: 4 vlc, 3 fag, 3 vlne, org |
| Eberlin, J. E. | **1729** | A-Sd, A 1518, CH-E, 451,3 | Offertorium „Audite surdi“ | 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 org, vlne, fag |
| Biechteler, M. S. | **1729** | A-Sd, A 93 | Sequ. „Victimae Paschali“ / à 2 Chori | 2 Cori (SATB), 2 org, 2 vlne, 2 fag |
| Biber, K. H. | **1731** | A-Sd, A 160 | *Lytania de Venerabili SS à 2 Chori* | SATB 1, SATB 2, 2 Cori (SATB), 2 vl, 2 vlc, 2 vlne, 2 org, directorium, fl, 3 trb |
| Biechteler, M. S. ? | 1735–1741 | UT bei A-Sd, A 772 | *Sonata à duo Chori* | deest |
| Biber, K. H. | **1744** | A-Sd, A 783 | *Sonata à 11* | 2 vl, 8 tr, 2 timp, org, vlc, vlne |
| Eberlin, J. E. | 1756–1762 | A-Sd, A 401 | *Lytaniae Lauretanae à Due Chori Concert:* | 2 Cori (SATB), 2 vl, vla, vlne, 2 org, fag, 2 clno, 2 tr, 3 trb, timp |
| Mozart, W. A. | **1776** | A-Sd, A 1122 | Offertorium „Venite populi“ | 2 Cori (SATB), 2 vl, bc, trb |

Die nach 1720 entstandenen mehrchörigen Kompositionen näherten sich mehr oder weniger stark der neuen Besetzungspraxis an. Unter den nachgewiesenen Werken lassen sich drei Besetzungsschemata feststellen, die u. a. sehr stark davon abhängen, wo im Dom die Aufführung stattfand.

- Auf die alte Besetzungspraxis greift Karl Heinrich Biber 1729 zurück, wenn er für sein nicht überliefertes *Miserere* einem einstimmig singenden Vokalchor mit zwei Violinen und Orgel einen zweiten Chor aus vier Violoncelli, drei Fagotten und drei Violonen gegenüberstellt. Auch eine ebenfalls verschollene „Sonata à duo Chori“ von Biechteler und eine *Sonata à 11* (A-Sd, A 783) aus dem Jahr 1744 von Karl Heinrich Biber, die durch ihre Besetzung mit acht Trompeten und zwei Paukenpaaren (und Streicher) als mehrchörig ausgewiesen ist und bei deren Aufführung drei Musikeremporen bespielt worden sein dürften, sind späte Anwendungen dieser Besetzungspraxis.

  Auch das auffallend groß besetzte, in 61 Stimmen überlieferte *Te Deum Laudamus a Due Chori* von Karl Heinrich Biber (A 133, → S. 48) gehört trotz seiner symmetrischen Aufteilung in vordergründig zwei Solistengruppen, zwei Chöre und zwei Instrumentengruppen zur alten Praxis, deren variable Einteilung Symmetrie unter den *Cori* keineswegs ausschließt. Innerhalb der Instrumentengruppen weist vor allem ein Chor aus obligaten – also nicht wie später mit dem Chor *colla parte* gehenden – Posaunen und einem Zinken das Stück als zur alten Praxis gehörig aus. Obwohl es für die Aufführung auf den vier Musikeremporen des Doms prädestiniert scheint, ist als Kompositionsanlass auch die Einweihung der Universitätskirche 1707 nicht auszuschließen, zu welcher Gelegenheit die Hofmusikkapelle laut einem zeitgenössischen Bericht ein prächtiges *Te Deum* von Biber und, einige Tage später, eine mehrchörige Messe von Biechteler musizierte:

  > „Nachdeme [!] dise vortreffliche Sermon vollendet worden, begaben sich Ihro Hochfürstliche Gnaden der Herr Ertz-Bischoff [Johann Ernst Graf Thun] etc. etc. in das erste Oratorium: Ihro Fürstliche Gnaden der Herr Coadjutor [Franz Anton Fürst Harrach] etc. etc. aber fahreten fort, die noch übrige gewöhnliche Ceremonien der Kirchweyhung zu vollführen; und nachdeme Sie auch den Hoch-Altar consecrirt hatten, intonierten Sie das TE DEUM Laudamus, welches von der Hochfürstl. Hof-Music in einer neuen, von dem Wohl-Edlen Herrn Carl Heinrich von Bibern, Hochfürstl. Hof-Musico und Cammerdienern zu diser Solemnität verfertigten kunstreichen Composition mit beygestimmten Trompeten- und Heer-Pauken-Schall, auch continuirlichen Freuden-Schüssen und Glocken-Klang auf das herrlichiste [!] fortgesetzt wurde. Und weilen wegen Kürtze der Zeit kein solemnes Hoch-Amt gehalten werden kunte, als[o] wurde von Ihro Fürstl. Gnaden, dem Herrn Coadjutor etc. etc. nur ein[e hl.] Meß ohne Music gehalten; und also die von dem Wohl Edlen Herrn Matthias Biechteller, Hochfürstl. Capellmeister auf disen Tag componirt geweste sehr prächtige und in 4 Chör[en], deren zwey mit Vocal-Stimmen, neben allerhand Instrumenten; die andere zwey aber mit lauter Trompeten und Paukken besetzt waren[41], eingetheilte neue Meß, auf nechsten Erchtag [= Dienstag] als auf das Fest der heiligen Caecilia, verschoben.“[42]

  Der Bericht belegt, dass auch in der Universitätskirche bei besonderen Anlässen vierchörig musiziert wurde. Während aber Biechtelers Messe „in 4 Chör“ verschollen ist, fehlt der konkrete Hinweis, dass auch das Biber'sche *Te Deum* mehrchörig gewesen sei. Zu welchem Anlass das überlieferte *Te Deum* auch immer erklang – denkbar wäre etwa auch die Inauguration Erzbischof

[41] Die hier erwähnte Messe Biechtelers ist verschollen und wird auch im Werkverzeichnis (Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*) nicht angeführt.

[42] Hahnl: „Quellen zum Weihefest“, S. 385 f.

Harrachs 1709 –, illustriert es doch eindrucksvoll das Fortbestehen des mehrchörigen Kolossalstils in Salzburg auch nach dem Tode Heinrich Ignaz Franz Bibers.

- Mit zwei Solistengruppen, zwei Vokalchören und einem gemeinsamen Orchester sind die *Josephslitanei* Heinrich Ignaz Franz Bibers genauso wie die Werke Matthias Siegmund Biechtelers (A-Sd, A 55, A 57) für den gleichen Anlass besetzt. Diese Litanei wurde am 19. März, dem Fest des Landespatrons, am Schneeherrnaltar[43], dem Bruderschaftsaltar der Josephs-Bruderschaft im Dom, gehalten (→ S. 10 und 24), wobei sich insbesondere zu Beginn des 18. Jahrhunderts die repräsentative Pracht vor allem durch die doppelchörige Anlage ausdrückte.
- Das kleinste Besetzungsschema mit zwei Vokalchören und einem Orchester ist jenes, das am häufigsten Verwendung fand, beispielsweise in Kompositionen von Biechteler, Eberlin und Neymiller, aber auch etwa in der *Missa a Dupplici Choro* (A 114) von Karl Heinrich Biber. Im Grunde wird hier das sich um diese Zeit herauskristallisierende Schema von Solisten, Chor, Orchester und Basso-continuo-Gruppe in den doppelchörigen Kompositionen abgewandelt, indem die Solisten durch einen Chor ersetzt werden.

Karl Heinrich Biber war derjenige, der die festliche Mehrchörigkeit und ihre musikalischen Mittel noch in der Zeit nach der Stilwende häufiger und länger anwandte als seine Kollegen und sich insgesamt am wenigsten an das ‚neue', fixe Besetzungsschema mit vier Solisten, Chor und Orchester hielt. Das beweisen u. a. sechs Sakramentslitaneien[44] aus den Jahren 1730, 1731, 1733, 1735, 1738 und 1744, die fünf oder sechs Stimmen und an Instrumenten unter anderem Viole d'Amore (→ S. 154), obligate Violoncelli, Flöten etc. aufweisen. Eine dieser Litaneien, nämlich jene aus dem Jahr 1731 (A 160), ist doppelchörig besetzt, und zwar mit zwei Solistengruppen, zwei Chören und zwei Instrumentengruppen, von denen eine ein Orchester, die andere eine Generalbassgruppe ist.

Sakramentslitaneien fanden im Salzburger Dom beim 40-stündigen Gebet Verwendung. Beginnend am Palmsonntag wurde an drei aufeinanderfolgenden Tagen in der Karwoche „Abends [...] gegen halbe 7. Uhr auf dem grossen Chor unter zahlreich= und wohlbesetzter Music ein Litaney"[45] gemacht. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem die Erwähnung des „grossen Chores", der als „Westempore über dem Eingang" zu deuten ist[46] und somit eine absolute Ausnahmesituation für die Aufführungspraxis an der Metropolitankirche sichtbar machte, wurde die Westempore gemeinhin doch ansonsten nur vom Domorganisten betreten (→ S. 162 f.), um den Einzug und Auszug des Fürsterzbischofs musikalisch zu umrahmen.[47] Als Grund für die Verwendung der Westempore für die Sakramentslitaneien im 18. Jahrhundert ist am ehesten ein Platzproblem im Presbyterium vorstellbar, da am Hochaltar das Allerheiligste ausgesetzt war und rundherum zahllose Kerzen und Weihrauchfässer den Altarraum zierten. Eine vage Vorstellung vom Ausmaß dieser Illuminationen gewährt jenes *Protocollum*, das schon für das Jahr 1699 belegt, dass bereits für das monatliche 7-stündige Gebet der finanzielle Aufwand für die „beleichtung" das Budget der Kustodie erheblich belastete.[48] Eine Übersiedlung der Musiker auf die Westempore schien daher möglicherweise aus rein pragmatischen Gründen angeraten. Auch die Tatsache, dass die Musiker auf den Emporen teilweise dem Allerheiligsten den Rücken zudrehen mussten, könnte zur Übersiedlung beigetragen haben.[49]

Die Überlieferung von Quellen zu zwei doppelchörigen Sakramentslitaneien ist hingegen ein Hinweis darauf, dass die musikalische Ausgestaltung zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch vorne auf den Vierungsemporen stattfand, da für die Westempore wohl kaum eine doppelchörige Komposition konzipiert wor-

[43] Hintermaier: „Vorwort" zu DMS 9, S. VIII f.

[44] A-Sd, A 1573, A 160, A 158, A 153, A 154, A 161. Eine weitere, A 166, ist nicht datiert, dürfte aber aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammen.

[45] *Hofkalender 1751*.

[46] Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn", S. 276; u. a.

[47] Metzger, Heribert: *Die Orgeln im Dom zu Salzburg*, Salzburg: Metropolitankapitel zu Salzburg [2010], S. 9.

[48] „N.B. weillen die Custorey mit ihrm Deputat die beleichtung fürderhin nit erschwingen khan, als were diese andacht auf 2. Stund, id est von 9. bis 10. und von 3. bis 4 Uhr zu reduciren." *Commissions Protocollum Die offentl. Andachten im Thumb btf.* AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung 1653-1790. Vollständige Übertragung → S. 26.

[49] Wir danken unserem Kollegen Stefan Engels für diesen Hinweis.

den wäre. Die Frage ist nun, wann dieser „Umzug“ der Musiker auf die Westempore stattfand. Dieser Zeitpunkt lässt sich insofern eingrenzen, als die Sakramentslitanei Karl Heinrich Bibers (A 160) mit „1731“ datiert ist und sich die erste belegbare Erwähnung einer Litanei auf der Westempore 1747 im Tagebuch des Fraters Heinrich Pichler[50] findet, der ebenfalls vom „grossen Chor“ spricht, „allwo die Litanei gemacht wurde“. 1731 und 1747 sind damit die derzeit bekannten Eckpunkte, zwischen denen diese Entwicklung stattgefunden haben muss.

Für eine genauere Bestimmung bietet sich ein näherer Blick auf das Stimmenmaterial von Karl Heinrich Bibers Litanei an: Neben zwei regulären Orgelstimmen, die den beiden *Chori* zugeordnet sind, existiert eine dritte, die mit dem später hinzugefügten Hinweis „NB. Quando si fa in uno choro“[51] versehen ist. Offensichtlich war sowohl für Aufführungen mit zwei Orgeln als auch für solche mit nur einer Orgel vorgesorgt. Alle Stimmen stammen von der Hand des Komponisten, die betreffende Orgelstimme zeigt kein hinreichend unterschiedliches Erscheinungsbild, um sie anders zu datieren, sodass sie sehr wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zu den restlichen Stimmen, also 1731 oder kurz danach, entstanden ist. Etwa um diese Zeit wird also auch die Westempore als alternativer[52] Aufführungsort für Sakramentslitaneien in Betracht zu ziehen sein: Dort musste man zwar mit einer Orgel vorlieb nehmen, die doppelchörige Anlage des Werkes konnte aber ansonsten erhalten bleiben, selbst wenn dies als Aufführung „in uno choro“ aufgefasst wurde.

Zwei Kirchensonaten von Mattias Siegmund Biechteler und Karl Heinrich Biber wie auch eine Lauretanische Litanei von Johann Ernst Eberlin sind – mit einer Ausnahme – die einzigen mehrchörigen Werke, die nach 1731 für den Salzburger Dom geschrieben wurden. Danach ist es einmal mehr Wolfgang Amadé Mozart, der mit seiner an eine Vertonung desselben Textes durch Biechteler angelehnten Motette „Venite populi“[53] 1776 zum letzten Mal diese Aufführungspraxis kompositorisch aufgreift. Ist schon Mozarts Motette nur mehr sehr bedingt einer am Dom bestehenden lebendigen Tradition zuzuordenen, weil sie im Zuge seiner Beschäftigung mit dem alten Stil und somit aus stilgeschichtlichem Interesse heraus entstand, so zeugen alle anderen zwischen 1760 und 1785 entstandenen Abschriften z. B. von Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Populе meus*, von Leonardo Leos berühmtem *Miserere* und von Giovanni Battista Casalis *Missa à 8* vom beginnenden historischen Interesse an den doppelchörigen Werken italienischer Komponisten.[54]

## 5.3 Pflege einer älteren Tradition

Musikgeschichte wird gemeinhin als kompositorische Fortschrittsgeschichte erzählt. Phänomene der *longue durée*, wie sie große Teile gerade sakraler Musikpraxis prägen, finden gemeinhin wenig Beachtung. Das betrifft neben dem Choralgesang in Salzburg auch eine musikalische Überlieferung, die seit dem 17. Jahrhundert abseits der jeweils aktuellen konzertanten, groß besetzten Kirchenmusik im Salzburger Dom gepflegt wurde: die Tradition, Motetten in einem Stil zu singen, der spätestens am Ende des 17. Jahrhunderts mit Sicherheit als *stile antico* empfunden wurde.[55]

Bereits Leopold Mozart weist 1757 in seiner Beschreibung der Aufgaben der Chorregenten auf die Praxis des Domchors hin, mehrstimmige Motetten ohne Begleitung der Hofmusikkapelle zu singen:

> „Diese zween Hrn. Chorregenten haben wechselweis die Direction bey dem täglichen Gottesdienst, nämlich beym Choral und Contrapunct, da die Cammermusik nicht gegenwärtig ist.“[56]

Dass der Domchor Choral einerseits mit Orgelbegleitung, aber besonders bei Prozessionen etc. auch

[50] Martin: „Vom Salzburger Fürstenhof“ [Teil 1], S. 37.
[51] A 160, Orgelstimme, S. 1.
[52] Dass hier zunächst an eine alternative Aufführungspraxis gedacht wurde, geht aus der bedingten Bestimmung der Orgelstimme „Quando si fa . . . “ hervor.
[53] Vgl. Hochradner: „Fronleichnamsmotette“.
[54] Hochradner: „Vom Ende des mehrchörigen Musizierens“, S. 470. Hochradner berichtet u. a., dass Carl Friedrich Fasch (1736–1800) im letzten Viertel des Jahrhunderts nach dem Vorbild Orazio Benevolis eine 16-stimmige Messe für die Berliner Singakademie komponierte. Die Proben zu dieser Messe, die er mit seinen Schülern abhielt, markieren den Beginn der Berliner Singakademie.
[55] Hinweise auf diese Praxis bei Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 41, Anm. 10, sowie Hochradner: „Zum Musikleben“, S. 80–83, und Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 243.
[56] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 192.

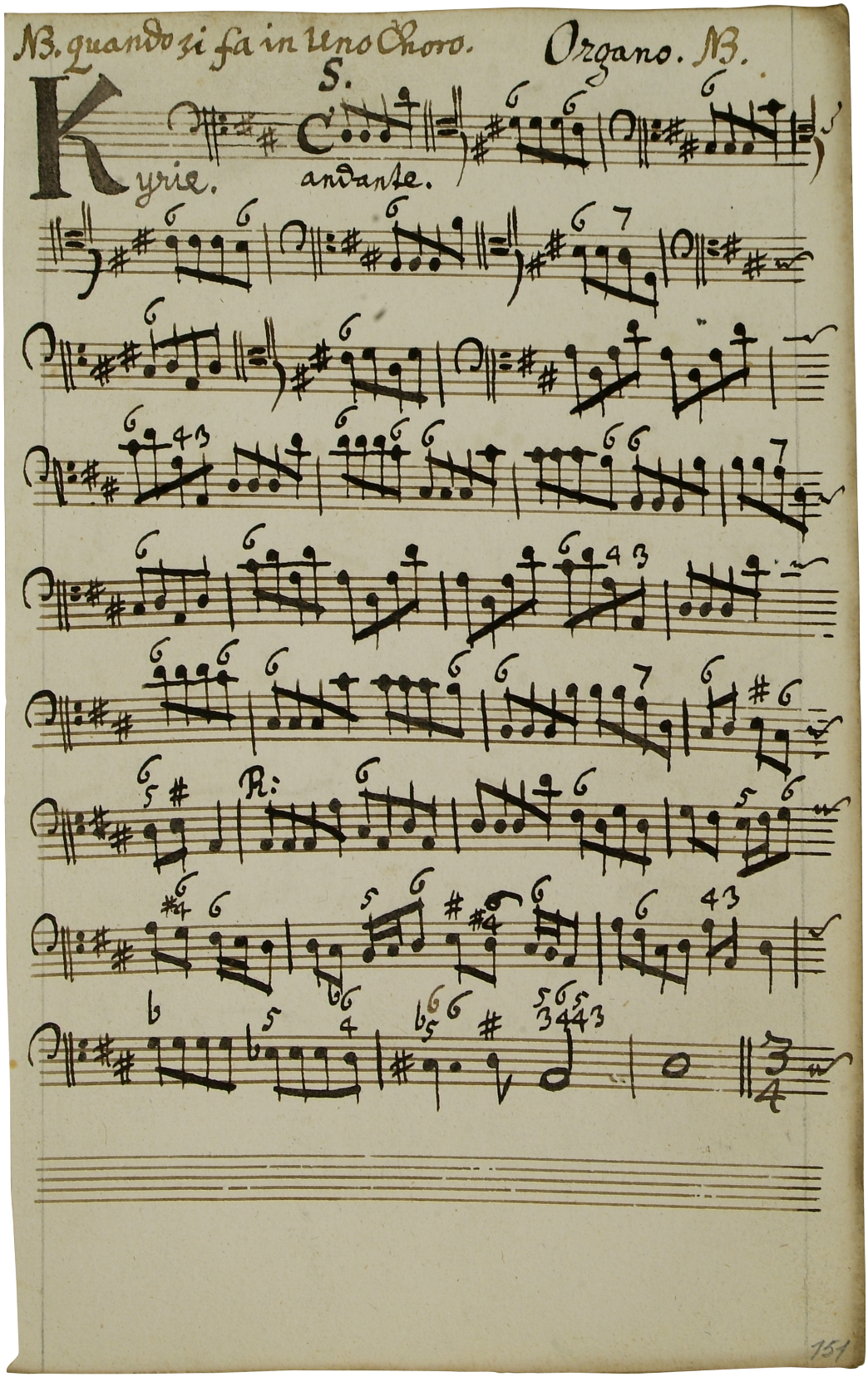



**Abbildung 5.3:** Karl Heinrich Biber, Sakramentslitanei, A-Sd, A 160, Orgelstimme, S. 1.

ohne eine solche sang, ist bereits ausgeführt worden (→ S. 18). Die Praxis, „Contrapunkt“ zu singen, bezog sich hingegen auf das mehrstimmige Singen von Motetten ohne Orchester, die im 18. Jahrhundert jedoch die Begleitung einer Basso-continuo-Gruppe (→ S. 17) mit Orgelpositiv und Violone, aber auch Fagott umfassen konnte. Diese Motetten waren Teil eines Repertoires, das in der neuen Domkirche spätestens ab der Weihe 1628 gepflegt und dort, wie im alten Dom, in groß dimensionierten Chorbüchern überliefert wurde.[57]

Aus der Zeit vor 1628 sind nur ein Chorbuch mit Werken von Paul Sartorius und drei gedruckte Chorbücher mit Werken von Orlando di Lasso erhalten.[58] Zwischen 1626 und 1650 wurde ein Großteil der im Dommusikarchiv erhaltenen Chorbücher ingrossiert, die meisten von Georg Moser; das Chorbuch W.b.XXII. entstand im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, W.b.XXI. mit einer *Stabat mater*-Sequenz, Hymnen und Introitusvertonungen von Heinrich Ignaz Franz Biber und Matthias Siegmund Biechteler im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts und als letztes W.b.XXXIII. mit Requiemvertonungen im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts.[59]

Inventare der Domkustodie von 1746, 1747, 1753 und 1772 zeigen, dass ein Teil der Chorbücher auch im 18. Jahrhundert im Dom, und zwar in den vier Pulten im Presbyterium, wo sie entweder aufgelegt oder in die Unterschränke gestellt werden konnten, aufbewahrt wurden. Ernst Hintermaier zitiert als Beispiel das Inventar von 1746, dessen Text in den späteren Inventaren gleichlautend und kommentarlos wiederholt wurde:

> „Vier Bulder, worauf: Vier Psalteria.
>
> Acht Antiphonaria welche alle mit Meßing beschlagen.
>
> Ein Stations=Büchel.
>
> Vier Büecher, allwo die Hymni heraus gesungen werden, zu Rom getruckt.
>
> Ein Venite=Buech.
>
> Zwey Martyrologia.
>
> Ein großes Chor=Proevier, mit Meßing Beschlagen, und schwartzen Leder eingebunden.
>
> Zwey Büecher ad Introitum.
>
> Ein Buech, wo drey Meßen, so zu denen Freytägen gebraucht werden.
>
> Ein großes Buech, woraus die Tertz gesungen wirdet. [= W.b.XV.]
>
> Zwei Officia Defunctorum, in Pergament eingebunden.
>
> Ein großes Magnificat vom Sartorio. [= W.b.XIV.]
>
> Ein Missarium vom Petro Praenestino [= W.b.I.] / Ein Buech, worinnen die Hymni à Thoma Ludovico de Victoria. [= W.b.XVII.]
>
> Ein großes Antiphonarium profestis Palij. [= W.b.XVII.]
>
> Ein Melon [!] divinarum Laudum à Petro Bonamico, im Advent, und Fasten zugebrauchen. [= W.b.VIII.]
>
> Ein Buech worinnen Missae quatuor Vocum [= W.b.II.] / Zwei Gradualia Romana.
>
> Ein Offertorium Dominicale, Authore Stephano Bernardi, zu Advent, und Fastenzeit gebräuchig. [= W.b.XI.]
>
> Ein Missa Hypoliti Bacusii. [= W.b.III.]
>
> Ein Introitus=Buech, von Johann Stadlmayr. [= W.b.XIX.]
>
> Ein Graduale Romanum zu der Fruehe=Meß gehörig. / Ein Responsorium pro Officiae Defunctorum [= W.b.XXXVIII.?]
>
> Ein großes Magnificat von Stephano Bernardi täglichen zu gebrauchen. [= W.b.XX.]
>
> Ein großes Gradual, Tractus, et Alleluia per totum Annum. [= W.b.IX. und X.]
>
> Ein großes Tenebrae=Buech, etliche Meßen in sich halten. [= W.b.VI.?] / Ein Buech, worinnen etliche Hymni von H(errn) Bichteler [= W.b.XXI.]
>
> Ein Benedictus=Buech. [= W.b.XVI.]“[60]

Auf und in den vier Pulten im Presbyterium wurden im 18. Jahrhundert die Chorbücher W.b.I.–III., VI.–XI., XIV.–XXI. und XXXVIII. verwahrt. Einen anderen Aufbewahrungsort dürften anscheinend die

[57] Für eine ausführliche Beschreibung der Salzburger Chorbücher siehe Hintermaier: *Katalog* (1992).
[58] Ebd., S. 3.
[59] Ebd., S. 7 f.
[60] AES, Akten 1/45, S. 282–287. Ebd., S. 8.

Chorbücher W.b.IV., V., XII., XIII., XXII., XXVIII.–XXXIV. und N I.–V. gehabt haben. Bei einigen Chorbüchern muss man eine Verwendung durch ein anderes Sängerensemble vermuten. Diese Möglichkeit muss vor allem bei den Chorbüchern W.b.XXVIII.–XXXIV., die alle ein kleineres Format haben und ziemlich einheitlich in helles Pergament gebunden sind, in Erwägung gezogen werden. Sie könnten, wofür etwa auch ihr schlichter Einband spricht, nicht der Metropolitankirche, sondern z. B. dem Bestand der Stadtpfarrkirche und damit dem Repertoire der Stadtpfarrmusikanten zuzuordnen sein. Das kleinere Format und die Tatsache, dass der Inhalt dieser Bücher nicht später von den Hofschreibern in Stimmen kopiert wurde, stützen diesen Befund, denn alle Stücke, die im 18. Jahrhundert durch Stimmenabschriften geänderten Aufführungsbedingungen angepasst wurden, entstammen ausnahmslos jenen Chorbüchern, die laut dem Inventar von 1746 bei den Pulten im Altarraum aufbewahrt waren.

Warum im 18. Jahrhundert wieder das ältere, von Georg Moser 1632 ingrossierte Hymnenbuch mit den Kompositionen Tomás Luis de Victorias (W.b.XVII.) und nicht das 1647 von Abraham Megerle zusammengestellte Buch mit den reformierten Hymnentexten Papst Urbans VIII. (W.b.XIII.) in den Pulten im Dom verwahrt wurde, bleibt jedoch rätselhaft. Letzteres muss im Gebrauch gestanden haben, zumal es im Jahr 1802 restauriert wurde.[61]

Gerade jene Bücher, die nicht in den Pulten verwahrt wurden, wurden entweder gar nicht in Stimmen kopiert[62] oder, wie u. a. W.b.XIII. (Hymnen von Tomás Luis de Victoria in der Bearbeitung Abraham Megerles) und W.b.XXII., erst Ende der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts oder später in Abschriften überliefert. Das könnte darauf hindeuten, dass diese Chorbücher nicht mehr in Gebrauch waren und sie erst aus historischem Interesse wieder Aufmerksamkeit erlangten.

Zahlreiche Stimmenabschriften, die ab Ende des 17. Jahrhunderts von den in den Pulten verwahrten Chorbüchern angefertigt wurden, bezeugen eindrucksvoll den ständigen Gebrauch des älteren Repertoires auch im 18. Jahrhundert. Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts entstand ein Stimmbuch für Sopran, das Introiten Stadlmayrs aus den Chorbüchern W.b.XIX. und W.b.XXX. enthält (A 1107, mutmaßlich Schreiber 102). Häufiger wurden Orgelbücher aus dem Chorbuch gezogen: Sie dienten dem Domstiftsorganisten dazu, den Chor auf dem Orgelpositiv zu begleiten. So entstand 1709 eine Kompilation von Kompositionen aus den Chorbüchern W.b.IX., X., XI., XII. und XVI., neben anonymen Werken Kompositionen von Stadlmayr, Megerle, Bernardi und Ißlinger für das Stundengebet der Karwoche (A 1017), geschrieben von Schreiber 112b. In den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts kopierte Joseph Balthasar Hochreiter (1669–1731), damals Domstiftsorganist, Messen von Ignazio Donati, Orlando di Lasso und Stefano Bernardi aus den Chorbüchern W.b.V. und VI. in ein Stimmbuch für Orgel (A 1252). Aus der frühen Zeit der Kathedrale ist nur ein Orgelbuch erhalten, und zwar jenes von Georg Moser zwischen 1622 und 1636 kopierte Buch mit Messen von Stefano Bernardi aus dem Chorbuch W.b.VI. (A 1016).

Den Kern des Repertoires bildeten im 18. Jahrhundert jedoch die Introiten Johann Stadlmayrs und die Propriumsvertonungen Pietro Bonamicos, denn die betreffenden Chorbücher W.b.XIX. und W.b.VIII. wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts fast zur Gänze in Stimmenhandschriften kopiert. In einer ersten Phase des Kopierens zwischen 1680 und 1725 wurden von den Schreibern 111, 112b und 113 bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich Introiten Stadlmayrs beginnend mit der Nr. 19 des Chorbuches W.b.XIX. abgeschrieben. In vielen Fällen ergänzte der zwischen den 1720er-Jahren und 1766 vielbeschäftigte Hofkopist Johann Jakob Rott (→ S. 268) bei diesen Stimmenabschriften später Fagott, Violone oder Orgel, was eine Erweiterung der Generalbassgruppe und ihre Angleichung an die Besetzungskonventionen von zeitgenössischen Werken widerspiegelt.

[61] Ebd., S. 16.

[62] W.b.IV. (Messen von Tomás Luis de Victoria), W.b.XII. (*Magnificat*-Vertonungen von Giovanni Pierluigi da Palestrina, etc.), W.b.XXVIII. (Messteile und Propriums-Vertonungen, teilweise von Johann Stadlmayr und Orlando di Lasso), W.b.XXIX. (Propriums-Vertonungen und Hymnen von Johann Stadlmayr, Abraham Megerle und Giovanni Pierluigi da Palestrina), W.b.XXXI. (Propriums-Vertonungen und Hymnen von Stadlmayr und Megerle), W.b.XXXIII. (Requiem von Bernardi?), W.b.XXXVIII. (Officium defunctorum von Stefano Bernardi), W.b.N I. (Psalm- und *Magnificat*-Vertonungen), W.b.N III. (Messen von Orlando di Lasso), W.b.N IV. (*Magnificat*-Vertonungen von Orlando di Lasso) und W.b.N V. (Messen von Blasius Amon).

Zwischen 1722 und 1735 kopierte Johann Jakob Rott sieben Introiten Stadlmayrs aus Chorbuch W.b.XIX., eine *Passio secundum Mattheum* von Orlando di Lasso und eine weitere *Passio secundum Johannes* eines unbekannten Komponisten. In den Jahren zwischen 1735 und 1743 sind von seiner Hand Stimmen für weitere 26 Introiten Stadlmayrs erhalten, aber auch für Responsorien von Stefano Bernardi und Werke von Peter (Pietro Bonamico) und Johannes Gutfreund. In seinen letzten Lebensjahren, von 1753 bis zu seinem Tod 1766, beschäftigte sich Rott, was das alte Repertoire betrifft, hauptsächlich mit den Stimmenabschriften zum Chorbuch W.b.VIII., Peter Gutfreunds *Melos divinarum laudum*[63]. Von den 65 Motetten des Chorbuches fehlen in den Stimmenabschriften des Domarchivs lediglich die Motetten 62 bis 65 für den Palmsonntag.[64] Möglicherweise sind die Kopien Rotts von Graduale, Offertorium und *Post-Elevationem* Bonamicos bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts verlorengegangen: Das würde erklären, warum von den wenigen Werken, die von Johann Ernst Eberlins Motetten-Zyklus für die Vorfasten- und Fastenzeit, der sich als autographe Partitur im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg (Sign. Nr. Ebe 35.1)[65], erhalten hat, am Dom neben zwei Offertorien nur Proprien für den Palmsonntag (in Abschriften Rotts) in das Repertoire des Domchores Eingang gefunden haben.[66] Diese Werke Eberlins spartierte dann Leopold Mozart zu Studienzwecken für seinen Sohn aus dem „Kasten der Dommusik“[67].

[63] MELOS / divinarum laudum in duas / partes distributum, / quarum / Prima pars / Continet Introitus, Gradualia, Offerto- / ria, & post Commun [iones] Pro singulis diebus / Dominicis Adventus. / Secunda Pars / Modulatur easdem sacras laudes pro diesbus Dominicis Septuagesimae & sequentibus. / usq[ue] ad Pascha, constitutas. / Pro usu / Metropolitanae Salisburge[n]sis Eccl[es]iae Co[m]positu[m] / A / PETRO BONAMICO / in eadem Ecclesia Musices olim / Praefecto. / Conscriptum Anno reparat[a]e salutis / M.D.C.XXXV., AES, Dommusikarchiv, W.b.VIII., vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 12–13, 51–55.

[64] Teilweise sind diese Motetten in Partituren S. Kellers nachzuweisen, so D-MS, Univ.Mus. 2/139(2)7 (Nr. 65 „Pater, si non potest“), D-Mb, Mus.Hs. 43 (Nr. 62 „Tenuisti“, Nr. 65 „Pater, si non potest“). Dieser könnte allerdings das Chorbuch für seine Abschriften verwendet haben.

[65] Eberlin: *Motetten für die Vorfasten- und Fastenzeit.*

[66] Vgl. A-Sd, A 431: „Tenuisti“, „Improperium“ und „Pater, si non potest“.

[67] Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition.*

**Tabelle 5.2:** Nachweisbare Stimmenabschriften von Peter Gutfreunds *Melos divinarum laudum.*

| **Textincipit** | **Signatur** | **Nr.** | **Stimmabschrift** | **Anlass** |
|---|---|---|---|---|
| Dominus secus mare (Intr.) | W.b.VIII. | 1 | A 1000 (Rott, 1753–66), F. Weindl: directorium | Andreae Apostoli |
| Nimis honorati (Grad.) | W.b.VIII. | 2 | A 1000 (Rott, 1753–66), F. Weindl: directorium | Andreae Apostoli |
| Gloria et honore (Off.) | W.b.VIII. | 3 | A 1000 (Rott, 1753–66), F. Weindl: directorium | Andreae Apostoli |
| Dicit Andreas | W.b.VIII. | 4 | A 1000 (Rott, 1756–66), F. Weindl: directorium | Andreae Apostoli |
| Ad te Domine, levavi (Intr.) | W.b.VIII. | 5 | A 1001 (Rott, 1735–41), CH-E, 498,7 (Rott, 1735–41) | Adventus, Dom. 1. |
| Universi (Graduale) | W.b.VIII. | 6 | A 1001 (Rott, 1735–41), CH-E, 498,7 (Rott, 1735–41) | Adventus, Dom. 1. |
| Ad te Domine (Off.) | W.b.VIII. | 7 | A 1001 (Rott, 1735–41), CH-E, 498,7 (Rott, 1735–41) | Adventus, Dom. 1. |
| Dominus dabit (Post Comm.) | W.b.VIII. | 8 | A 1001 (Rott, 1735–41), CH-E, 498,7 (Rott, 1735–41) | Adventus, Dom. 1. |
| Populus Sion (Intr.) | W.b.VIII. | 9 | A 1002 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,8 (Rott) | Adventus, Dom. 2. |
| Ex Sion species (Grad.) | W.b.VIII. | 10 | A 1002 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,8 (Rott) | Adventus, Dom. 2. |
| Deus tu convertens (Off.) | W.b.VIII. | 11 | A 1002 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,8 (Rott) | Adventus, Dom. 2. |
| Jerusalem surge (Post Comm.) | W.b.VIII. | 12 | A 1002 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,8 (Rott) | Adventus, Dom. 2. |
| Gaudete | W.b.VIII. | 13 | A 1003 (1. Rott, 1725–35, 2. Raab, 1762–66), CH-E, 498,8 | Adventus, Dom. 3. |
| Qui sedes Domini | W.b.VIII. | 14 | A 1003 (Raab, 1762–66), CH-E, 498,8 | Adventus, Dom. 3. |
| Benedixisti Domine (Off.) | W.b.VIII. | 15 | A 1003 (Raab, 1762–66), CH-E, 498,8 | Adventus, Dom. 3. |
| Dicite Pusillanimes (Post Comm.) | W.b.VIII. | 16 | A 1003 (Raab, 1762–66), CH-E, 498,8 | Adventus, Dom. 3. |
| Rorate coeli | W.b.VIII. | 17 | A 1004a (Rott 1735–43), CH-E, 498,9 (Rott, 1753–66); A 1004b (Rott, 1753–66) | Adventus, Dom. 4. |
| Prope est Dominus (Grad.) | W.b.VIII. | 18 | A 1004b (Rott, 1753–66) | Adventus, Dom. 4. |
| Ave Maria (Off.) | W.b.VIII. | 19 | A 1004b (Rott, 1753–66) | Adventus, Dom. 4. |
| Ecce virgo concipiet (Post Comm.) | W.b.VIII. | 20 | A 1004b (Rott, 1753–66) | Adventus, Dom. 4. |
| Circumdederunt me (Intr.) | W.b.VIII. | 21 | A 1005 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,5 (Rott) | Septuagesima, Dom. |
| Adjutor | W.b.VIII. | 22 | A 1005 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,5 (Rott) | Septuagesima, Dom. |
| De profundis (Tractus) | W.b.VIII. | 23 | A 1005 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,5 (Rott) | Septuagesima, Dom. |
| Bonum est confiteri | W.b.VIII. | 24 | A 1005 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,5 (Rott) | Septuagesima, Dom. |
| Illumina faciem (Post Comm.) | W.b.VIII. | 25 | A 1005 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,5 (Rott) | Septuagesima, Dom. |
| Exsurge quare (Intr.) | W.b.VIII. | 26 | A 1006 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,4 (Rott) | Sexagesima, Dom. |
| Sciant gentes (Grad.) | W.b.VIII. | 27 | A 1006 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,4 (Rott) | Sexagesima, Dom. |
| Commovisti (Tractus) | W.b.VIII. | 28 | A 1006 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,4 (Rott) | Sexagesima, Dom. |
| Perfice gressus (Off.) | W.b.VIII. | 29 | A 1006 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,4 (Rott) | Sexagesima, Dom. |

| Textincipit | Signatur | Nr. | Stimmabschrift | Anlass |
|---|---|---|---|---|
| Introibo (Post Comm.) | W.b.VIII. | 30 | A 1006 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,4 (Rott) | Sexagesima, Dom. |
| Esto mihi (Intr.) | W.b.VIII. | 31 | A 1007 (Rott, 1753–66) | Quinquagesima, Dom. |
| Tu es Deus | W.b.VIII. | 32 | A 1007 (Rott, 1753–66) | Quinquagesima, Dom. |
| Jubilate Deus (Tractus) | W.b.VIII. | 33 | A 1007 (Rott, 1753–66) | Quinquagesima, Dom. |
| Benedictus sit (Off.) | W.b.VIII. | 34 | A 1007 (Rott, 1753–66) | Quinquagesima, Dom. |
| Manducaverunt (Post Comm.) | W.b.VIII. | 35 | A 1007 (Rott, 1753–66) | Quinquagesima, Dom. |
| Invocabit me (Intr.) | W.b.VIII. | 36 | A 1008 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 1. |
| Angelis suis | W.b.VIII. | 37 | A 1008 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 1. |
| Qui habitat (Tractus) | W.b.VIII. | 38 | A 1008 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 1. |
| Scapulis suis | W.b.VIII. | 39 | A 1008 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 1. |
| Scapulis suis (Post Comm.) | W.b.VIII. | 40 | A 1008 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 1. |
| Reminiscere (Intr.) | W.b.VIII. | 41 | A 1009 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,11 | Quadragesima, Dom. 2. |
| Tribalutiones cordis | W.b.VIII. | 42 | A 1009 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,11 | Quadragesima, Dom. 2. |
| Confitemini (Tractus) | W.b.VIII. | 43 | A 1009 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,11 | Quadragesima, Dom. 2. |
| Meditabor (Off.) | W.b.VIII. | 44 | A 1009 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,11 | Quadragesima, Dom. 2. |
| Intellige clamorem | W.b.VIII. | 45 | A 1009 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,11 | Quadragesima, Dom. 2. |
| Oculi mei | W.b.VIII. | 46 | A 1010 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 3. |
| Exsurge (Grad.) | W.b.VIII. | 47 | A 1010 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 3. |
| Ad te levavi (Tractus) | W.b.VIII. | 48 | A 1010 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 3. |
| Justitiae Domini | W.b.VIII. | 49 | A 1010 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 3. |
| Passer invenit (Post Comm.) | W.b.VIII. | 50 | A 1010 (Rott, 1753–66) | Quadragesima, Dom. 3. |
| Laetare Jerusalem (Intr.) | W.b.VIII. | 51 | A 1011 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,2 | Quadragesima, Dom. 4. |
| Laetatus sum (Grad.) | W.b.VIII. | 52 | A 1011 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,2 | Quadragesima, Dom. 4. |
| Qui confidunt (Tractus) | W.b.VIII. | 53 | A 1011 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,2 | Quadragesima, Dom. 4. |
| Laudate Dominum (Off.) | W.b.VIII. | 54 | A 1011 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,2 | Quadragesima, Dom. 4. |
| Jerusalem quae (Post Comm.) | W.b.VIII. | 55 | A 1011 (Rott, 1753–66), CH-E, 497,2 | Quadragesima, Dom. 4. |
| Judica me (Intr.) | W.b.VIII. | 56 | A 1012 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,7 (Rott) | Dom. Passionis |
| Eripe me (Grad.) | W.b.VIII. | 57 | A 1012 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,7 (Rott) | Dom. Passionis |
| Saepe expugnaverunt (Tractus) | W.b.VIII. | 58 | A 1012 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,7 (Rott) | Dom. Passionis |
| Confitebor tibi (Off.) | W.b.VIII. | 59 | A 1012 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,7 (Rott) | Dom. Passionis |
| Hoc corpus (Post Comm.) | W.b.VIII. | 60 | A 1012 (Rott, 1753–66), CH-E, 498,7 (Rott) | Dom. Passionis |

| **Textincipit** | **Signatur** | **Nr.** | **Stimmabschrift** | **Anlass** |
|---|---|---|---|---|
| Domine ne longe (Intr.) | W.b.VIII. | 61 | A 1013 (Rott, 1735–43) | Dom. Palmarum |
| Tenuisti | W.b.VIII. | 62 | deest | Dom. Palmarum |
| Deus, Deus Meus | W.b.VIII. | 63 | deest | Dom. Palmarum |
| Improperium (Off.) | W.b.VIII. | 64 | deest | Dom. Palmarum |
| Pater si non potest | W.b.VIII. | 65 | deest | Dom. Palmarum |

Ein heute in Salzburg nicht mehr nachweisbarer Druck Maurizio Cazzatis (1616–1678), *Motetti a otto voci* (Bologna 1669)[68], wurde von Johann Jakob Rott zu einem großen Teil in Stimmenhandschriften kopiert[69], die dabei entstandenen Stimmensätze von ihm größtenteils zu einem späteren Zeitpunkt durch je einen weiteren Stimmensatz erweitert. Ob der Grund dafür eine Änderung in den Besetzungsgepflogenheiten des Domchores war oder die Materialien verliehen oder verlegt gewesen sein könnten, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren.[70] Die von Rott kopierten Motetten im alten Stil sind unter anderem für die Hochfeste Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnachten und das Fest der hl. drei Könige geschrieben, wurden also an *Festa Pallii* verwendet.

Schon Ernst Hintermaier[71] und Thomas Hochradner[72] haben aufgrund von Gebrauchsspuren und Eintragungen von Restaurierungen in den Chorbüchern vermutet, dass das alte Repertoire nicht nur aus den Stimmenabschriften, sondern auch aus den Chorbüchern selbst weiterhin gepflegt wurde[73]: Diese Vermutung lässt sich nun anhand der *Notizen* eines Mitgliedes des Domchores (→ S. 17), die zwischen 1822 und 1836 angelegt wurden, aber auch spätere Hinweise enthalten, erstmals belegen.[74]

> „Am Frohnleichnamstage selbst wird nach dem Amt das Sanctissimum vom Tabernackl auf dem Altar gesetzt, incensirt, dann intonirt der Erzbischof den Hymnus Pange linqua, und der Chor singt den Hymnus aus dem Hymnenbuch pro danda benedictione contrapunct ganz aus; nach diesem beginnt erst die Procession. Der Chorregent hat also zu sorgen, daß der Organist und Kalkant bis nach diesem Segen dableiben, und noch die Prozession zum letzten Segen in Dom ebenfalls wieder gegen wärtig seyn.
>
> Wenn die Procession in Dom wieder zurückkommt, und der Domchor in der Mitte der Kirche unter der Kuppel geht, singt er aus dem Pange Lingua Büchel die Strophe Tantum ergo Sacramentum etc. während diesem kommt der Erzbischof zum Hochaltar, und incensirt das Sanctissimum, und wenn dero Chor mit dem Tantum ergo fertig ist, ist der Vers u. Oratio de Sacramento, dann der Seegen [!], wobey der Erzbischof das Genitori Genitoque intonirt, und der Chor aus dem Hymnenbuch den Hymnus pro danda benedictione contrapunct aussingt, mit dem Amen.“[75]

Diese Passage zeigt die Verwendung eines Chorbuches noch im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts: Während es sich bei dem erwähnten „Pange Lingua Büchel“ um Stimmenabschriften gehandelt haben dürfte, die jedes Mitglied des Domchores bei Prozessionen zur Hand hatte – in einem Exemplar des *Catalogus Musicalis*[76] sind „40 Pange Lingua Büchl“ erwähnt –, dürfte bei dem angesprochenen „Hymnenbuch“ ein Chorbuch gemeint sein, mit großer Wahrscheinlichkeit das Chorbuch W.b.XVII.[77], das 1649 entstand, Hymnen Tomás Luis de Victorias in Bearbeitungen Abraham Megerles beinhaltet und 1802 restauriert wurde. Für einige der Werke aus diesem Hymnenbuch gibt es in der Sammlung Stimmenabschriften, der Hymnus zum Fronleichnamstag findet sich jedoch nicht darunter. Folglich weist die Tatsache, dass Stimmenabschriften existieren, zwar darauf hin, dass das Repertoire der Chorbücher im 18. und auch im 19. Jahrhundert nach wie vor gepflegt wurde, umgekehrt ist aber das Fehlen von Abschriften noch kein Beweis dafür, dass das Repertoire eines bestimmten Chorbuches obsolet geworden wäre.

[68] Giorgi, Paolo (Hrsg.): *Maurizio Cazzati (1616–1678). Musico Guastallese: Nuovi Studi e Prospettive Metodologiche*, Guastalla: Assoc. Culturale Giuseppe Serassi, Ist. Per la Ricerca Musicologica 2009, (*Studi e ricerche per la storia della musica a Guastalla*, 1), S. 167.

[69] AES, A-Sd, A 220a, A 220b, A 220c, A 220d, A 221a, A 221b, A 221c, 221d, A 1427, A 1428, A 1517, A 1520; CH-E, 430,1; 429,13; 429,9; 430,2; 429,10; 436,10; 429,13; 429,12; 430,5; 429,14; 430,4. Zur Überlieferung Salzburger Quellen in Einsiedeln vgl. Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“.

[70] Beide Stimmensätze, oft gemischt, sind jedoch in der Regel im Dommusikarchiv bzw. im Musikalienarchiv der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln vorhanden.

[71] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 16.

[72] Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 243.

[73] Diese Praxis ist für das 18. Jahrhundert beispielsweise auch in Wien belegt (Riedel, Friedrich Wilhelm: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München u. Salzburg: Katzbichler 1977, S. 73).

[74] Vgl. auch ab S. 17.

[75] *Notizen*, S. 57–58.

[76] *Catalogus „Gatti“*, S. 176.

[77] Zu diesem Chorbuch vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 18–21.



**Abbildung 5.4:** Innenansicht des Salzburger Domes, um 1660, Öl auf Leinwand, Erzabtei St. Peter, Kunstsammlungen, Inv.Nr. M 1001; Photo: Joseph Kral, mit freundlicher Genehmigung der Erzabtei St. Peter, Salzburg.

Im 18. Jahrhundert war die Tradition, Motetten im alten Stil zu singen, demnach ungebrochen lebendig und, was im Lichte von Forschungsergebnisse an anderen Orten, z. B. für die Wiener Hofmusikkapelle[78], eine Überraschung darstellen mag, keineswegs auf Vorfasten-, Fasten- und Adventzeit beschränkt: Weder die Introiten Stadlmayrs für das ganze Kirchenjahr noch die Motetten Cazzatis, die explizit für *Festa Pallii* gewidmet sind, lassen sich in jene vielbeschworene Tradition einordnen, nach der Musik im *stile antico* ausschließlich in den Bußzeiten gepflegt wurde. Insofern darf eine Bemerkung wie die Folgende nicht dahingehend interpretiert werden, dass die Zuordnung der Musik im *stile antico* zur Fasten- und Adventzeit die Verwendung von Musik im alten Stil im restlichen Kirchenjahr ausschließt:

> „An allen Fest= und Sonntagen ist bey dem Hochamte [S. 5] *Figural-Music*, außer an den Sonntagen im Advent, und in der Fastenzeit, wo die Musik mit dem sogenannten *Contrapunct* üblich ist; an Werktägen *in festis duplicibus* ist Choralgesang mit Begleitung der Orgel, *in Semiduplicibus* ohne dieselbe.“[79]

Umgekehrt hat sich in Bezug auf dieses alte Repertoire nicht bestätigt, dass mehrchörige Werke ausschließlich *Festa Pallii* zugeordnet waren.[80] In der oben bereits mehrfach erwähnten Sammlung von Proprien für die Vorfasten-, Fasten- und Adventzeit *Melos divinarum laudum* von Pietro Bonamico, in der jeweils Introitus, Graduale oder Tractus, Offertorium und Post Communio komponiert sind, sind die Offertorien allesamt für zwei Chöre, manche für Hochchor und Tiefchor, die anderen für zwei mit Sopran, Alt, Tenor und Bass besetzte Chöre. Da der größte Teil des Repertoires, das im 18. Jahrhundert in Stimmen kopiert wurde, jedoch dem Proprium zuzuordnen ist[81], ist eine gleichzeitige Verwendung des alten Repertoires mit konzertanten Werken des 18. Jahrhunderts, also z. B. die Aufführung einer konzertanten Messe mit Trompeten und Pauken an einem *Festum Pallii* und das Singen einer achtstimmigen Motette zum Offertorium im gleichen Gottesdienst, als gängige Praxis anzunehmen.

Abschriften von doppelchörigen Werken nichtsalzburgischer Komponisten für die Praxis des Domchores wurden vor allem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts getätigt: Ein „Popule meus“ von Palestrina und ein *Miserere* von Leonardo Leo wurden zwischen 1760 und 1780 kopiert, eine *Missa à 7* des Kapellmeisters der Lateranbasilika, Giovanni Battista Casali (um 1715–1792), ist mit 1784 datiert. Lediglich das *Miserere* Leos lässt sich in die Liturgie einordnen: Es erklang am Mittwoch in der Karwoche, an dem u. a. ein *Miserere* „doppeltönig [doppelchörig], nämlich abwechselnd von dem obern und untern Chor“[82] – und ohne Instrumentalbegleitung – gesungen wurde.

Spätere, teils umfangreiche Abschriften aus den Chorbüchern W.b.V., VII., XX., XXII. und XXXI. von Benedikt Hacker und Matthias Kracher (jun.) stammen frühestens aus den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts, danach interessierten sich beispielsweise die Domchorregenten Johannes Peregrinus (1856–1889), Hermann Spies (1865–1950) und Joseph Messner (1893–1969) für die Chorbücher. Das ältere Repertoire wurde am Salzburger Dom also vom Anfang des 17. bis ins 20. Jahrhundert gepflegt, wenngleich sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gründe für die Pflege dieses Stils wandelten: Spätestens ab diesem Zeitraum dürfte musikhistorisches Interesse die hauptsächliche Motivation gewesen sein.

## 5.4 Instrumentarium

Der größte Teil der im Dommusikarchiv überlieferten Musikalien verlangt die noch heute gebräuchlichen, durch die bekannten Adaptionen des 19. Jahrhunderts zu ihrer heutigen Form gelangten Instrumente. Die Besetzungen des Kernrepertoires sind geprägt durch einen starken Zug zur Konventionalisierung der Klangcharakteristik, die sich aus allgemein kompositionsstilistischen Voraussetzungen, raumakustischen Gegebenheiten, lokalen Musiziertraditionen und einer auf die Konvergenz von Anlass und musikalischer

[78] Riedel: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.*

[79] *Gottesdienstordnung*, AES, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68 Gottesdienstordnung, S. 4 f., Übertragung ab S. 26.

[80] Vgl. Hochradner: „Vom Ende des mehrchörigen Musizierens“, S. 468.

[81] Aus den Messen beispielweise wurden lediglich einige Messen und Messteile von Ignazio Donati im 18. Jahrhundert (A 1252) und um die Jahrhundertwende vom 18. ins 19. Jahrhundert kopiert (A 1119b, A 1119a, A 1119c).

[82] Gottesdienstordnung 1828, S. 19, → S. 29.

Ausgestaltung ausgerichteten hierarchischen Ordnung speiste. Letzteres, der Sinn für die „Angemessenheit“ anlassbezogener Gebrauchsmusik, entspricht ganz allgemein dem frühneuzeitlichen Denken und Handeln in Systemen spatialer Repräsentation, erfuhr aber am Salzburger Dom im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts jene Formalisierung, die mit der Festschreibung der analogen Aufeinanderbezogenheit von Festrang und der zu seiner adäquaten Repräsentation füglichen musikalischen Kräfte diese aus der Verantwortlichkeit des Komponisten an die zeremonielle Konvention überträgt.[83] Wie ein Werk zu besetzen sei, ist ab da weitgehend nicht eine Sache ästhetischer Entscheidung, sondern eine des Protokolls.

Die normierte Besetzung für eine Messe an *Festa Praepositi* und *Festa Decani* bestand aus einem Solistenquartett, einem Chor, vier ersten und vier zweiten Violinen, Violone, Fagott, zwei Orgeln sowie drei Posaunen, die die Alt-, Tenor- und Bassstimmen des Chors *colla parte* begleiteten. Beim höheren Rang der *Festa Pallii* traten Trompeten und Pauken (später zunehmend auch andere Bläser[84]) hinzu, beim niedrigeren der *Festa Canonici* wurde das Orchester verkleinert.[85] Wie stark normierend diese Konventionen wirkten, ist u. a. daran zu ermessen, dass unter den divers besetzten Kirchenwerken Wolfgang Amadé Mozarts[86] im Dommusikarchiv nahezu nur solche überliefert sind, die den Vorgaben auf Punkt und Komma entsprechen.[87] Gerade um die Mitte des 18. Jahrhunderts scheint die Praxis solcher formelhafter Besetzungen besonders ausgeprägt gewesen zu sein, während um 1700 und um 1800 eine größere Flexibilität zu beobachten ist – insbesondere bei Karl Heinrich Biber und Luigi Gatti, deren Werk nach wie vor bemerkenswert schlecht erforscht ist.

Quellen für die ältere Aufführungspraxis vor 1700 sind im Dommusikarchiv nur in geringer Zahl überliefert. Zudem lassen sich die meisten der frühen Handschriften nur ungefähr datieren, sodass im Einzelnen oft nicht einmal sicher zu entscheiden ist, ob ein Manuskript vor oder nach der Jahrhundertwende entstand. Allerdings lassen sich anhand einiger für die überlieferte Sammlung untypischer Instrumentenbezeichnungen Beobachtungen machen, die unabhängig von exakten Datierungen vorsichtige Rückschlüsse auf eine ‚frühere‘ Aufführungspraxis am Salzburger Dom und deren Weiterwirken in den Konventionen des 18. Jahrhunderts erlauben.

Aus dem Jahr 1822 stammt ein neu aufgefundenes *Inventarium aller in Dom gehörigen, und befindlichen Musik Instrumenten*[88], welches belegt, dass am Dom eine Reihe von Instrumenten in spielbarem Zustand aufbewahrt wurden und den Musikern für ihre dortigen Dienste zur Verfügung standen. Für das 18. Jahrhundert ist ein vergleichbares Inventar nicht bekannt, sodass sich nur spekulieren lässt, ob diese Praxis auch schon gepflogen wurde, als der Hof noch residierte. Dieses hypothetische Szenario würde aber erklären, wie die Stimmtondifferenz zwischen Hof und Domkirche in der Praxis bewältigt wurde. Für einige Instrumente – vor allem Oboen, gelegentlich auch Fagott und noch seltener andere Instrumente – existieren in den Musikalienbeständen der Dommusik transponierende Stimmen. Das bedeutet, dass Oboisten und manche Fagottisten kammertönige Instrumente verwendeten, die um einen Ton tiefer als die chortönigen Domorgeln klangen und daher transponierende Stimmen benötigten, während die Mehrheit der Musiker ihre Instrumente verschiedenen Stimmungen adaptieren konnte oder von Haus aus im Chorton stehende Instrumente verwendete. Ersteres trifft zweifelsfrei auf Trompeten, Hörner und Pauken zu, deren Spieler ihre Instrumente stets der geforderten Stimmung bzw. Tonart anpassen mussten. Letzteres trifft klarerwei-

[83] In konkreter Festlegung begegnet diese Konventionalisierung erstmals in Karl Heinrich Bibers 1746 verfasster *Ordnung Deren Hochfürstlichen Kürchen-Diensten im Domb. So die Hochfürstliche Hoff-Music zu observieren hat*, zit. nach Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XIII. Diese Ordnung gemeinsam mit einer im Wesentlichen gleichlautenden Beschreibung einer Vesper vom 24. Dezember 1745 auch abgedruckt in Rainer: „Adlgasser“, S. 210, Anm. 34.

[84] Laubhold: „Gatti, Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik“, S. 126–131.

[85] Die entsprechende Formulierung in Luigi Gattis *Ordo Festivitatum et Functionum In hac Metropolitana Ecclesia Salisburg*[e]$^{nsi}$ heißt „cum semi-orchestra“. SLA, Reg. IX/185, fol. 76r–77v, hier: 77v, vollständiges Faksimile in Hintermaier/Laubhold/Neumayr: „Luigi (Maria Baldassare) Gatti“, S. 64–67.

[86] Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 255–259.

[87] In authentischen Materialien finden sich Ausnahmen nur in A 1150 (KV 257) mit der Erweiterung um ein Oboenpaar sowie A 1127 (KV 125) mit der Erweiterung um je zwei Violen, Oboen und Hörner. A 1538 (KV 267) und A 1512 (KV 127) konnten erst Ende des 20. Jahrhunderts aus privater Hand erworben werden. Vgl. Hintermaier: „Mozarts *Regina Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276“.

[88] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522, vollständige Übertragung im vorliegenden Band S. 182 f.

se auf die Orgeln zu, vermutlich aber auch auf die Streichinstrumente, eventuell auf die Posaunen der Thurnergesellen und wohl auch auf das üblicherweise in der Bassgruppe verwendete Fagott. Zwar ist es – zumal bei Verwendung von Darmseiten – nicht ausgeschlossen, die Streichinstrumente im Umfang eines Ganztons zu verstimmen; als eine dauerhaft befriedigende Lösung wäre ein solches Vorgehen hingegen vermutlich nicht akzeptiert worden. Speziell für die Verwendung im Dom vorgesehene und dort aufbewahrte Instrumente stellen demgegenüber eine unkomplizierte Alternative dar.

Bei den 1822 inventarisierten Instrumenten mag es sich zum Teil um Übernahmen aus den Beständen des aufgelösten Hofs gehandelt haben, wie es für eine als unbrauchbar qualifizierte Violine „mit dem Zeichen H:G:“[89] sowie für ein „Violoncell samt Bogen, rückwärts mit der Harrach Wappen“[90] relativ sicher zutreffen dürfte. Doch legen gerade die identifizierbaren Übernahmen vom Hof nahe, dass der Instrumentenfundus am Dom sich großteils aus anderen Quellen speiste, denn das erwähnte Violoncello war 1806 als „entbehrlich“ aus dem Fundus der „brauchbaren musikalischen Instrumente“ ausgeschieden worden, und die Erwähnung *einer* Violine mit dem Zeichen „H:G:“ in den Dommusikbeständen gegenüber elf derartig markierten Instrumenten am Hof zeigt eben, dass eine systematische Überführung des Instrumentariums vom Hof an den Dom nicht stattfand. Zudem: „16 brauchbahre Violini“, wie es 1822 heißt, hätten die Restbestände des Hofs nach 1806[91] gar nicht mehr hergegeben.

Zwar lässt sich dennoch aus einem Inventar der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht umstandslos auf die Praxis des 18. Jahrhunderts schließen, doch deuten die Repertoireentwicklung sowie die institutionellen und personellen Kontinuitäten generell darauf hin, dass im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts die Dommusik zunächst einmal in alter Tradition fortgesetzt wurde, zumal sich am offiziellen Status des Doms als Sitz des Metropoliten nach Colloredos Weggang und unter der Verwaltung eines Administrators nichts geändert hatte. Gerade für die politisch wechselvolle Zeit zwischen 1800 und der 1823 erfolgten Ernennung Erzbischof Augustin Johann Joseph Grubers erscheinen umfangreiche Neuanschaffungen nicht plausibel, während sich die Aufführungspraxis am Dom in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im Spiegel der erhaltenen Musikalien als selbstverständliche Fortsetzung der bis dahin gepflogenen Usancen darstellt. Insofern stellt das Inventar von 1822 ein zumindest überaus plausibles Muster zur Rekonstruktion der musikalischen Praxis am Dom auch im 18. Jahrhundert dar.

Neben der besonders hohen Zahl an „brauchbahren“ Violinen, die eine (wenngleich unwahrscheinlich erscheinende) achtfache Besetzung einer Stimme erlaubt hätte, ist es vor allem die Existenz von „2 grosse[n] Violin Futterallen, wovon jedes Futterall 4 Violinen faßt“, die sich ausnehmend gut in das Bild eines eigens für den Dom bestimmten Instrumentariums fügt. Diese Futterale befanden sich 1822 „Auf dem grossen Chor, in 2 Kästen“[92] und wurden offenbar nicht mehr zur Aufbewahrung von Geigen benutzt, von denen sich zu dieser Zeit 14 „auf dem s: g: HofChor“ befanden – ein klares Zeichen, dass die Vierfach-Futterale Relikte aus einer früheren Zeit waren, die nun auf dem hinteren Chor an einem Ort aufbewahrt wurden, wo sie – sperrig, wie sie gewesen sein müssen – we-

[89] Vgl. das *Verzeichniß der Musikalischen Instrumente*, mit dem am 8. Dezember 1804 die Übergabe an den Kurfürstlichen Residenzinspektor dokumentiert wurde und in dem 11 Violinen mit dem Zeichen „H.G.“ angeführt sind. Vielleicht lässt sich das Zeichen als „auf den Heilig-Geist Chor gehörig“ auflösen. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 547.

[90] Im Inventar von 1804 unter den Violoncelli: „detto, von Mayer, mit Harrachischen Wappen ohne Bogen.“ Ebd., S. 548. Das Instrument dürfte ein Pendant zu dem ebd. geführten Kontrabass mit dem Harrach'schen Wappen sein, das heute unter der Inventarnummer B 12/30 im Salzburg Museum aufbewahrt wird. Vgl. Birsak, Kurt/Anneliese Birsak: „Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum“, in: Karl Ehrenfellner (Schriftleitung): *Gambe – Cello – Kontrabass und Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum. Jahresschrift* [des Salzburger Museums Carolino Augusteum] 42 (1996), Salzburg: Carolino Augusteum 1996, S. 72–215, hier: S. 198–200, Abb. S. 195.

[91] Vgl. dazu die 1806 am Hof angelegten Inventare der „brauchbaren“ und „entbehrlichen“ Musikinstrumente, zit. in Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 552–555.

[92] Als Aufbewahrungsort für die beiden Futterale hatte Fuetsch zunächst den „s: g: H: Geist Chor“ angegeben, die Notiz wurde jedoch später ausgestrichen und nahezu gleichlautend bei den auf dem großen Chor befindlichen Gegenständen auf der linken Blatthälfte ergänzt. Mit dem „Hl. Geist-Chor“ ist die linke östliche Vierungsempore, dem „Hof-Chor“ gegenüberliegend, gemeint (→ S. 160).

niger störten.[93] Die einst darin verwahrten zweimal vier Violinen entsprechen exakt der anzunehmenden Standardbesetzung, die sich aus den Dommusikalien mit gewöhnlich je zwei Stimmen für Violine I und Violine II erschließt.

Zum tatsächlichen Gebrauch waren auf dem Hofchor[94] ein reichlicher Vorrat an Violinen, zwei Violen, ein Violoncello[95], zwei Kontrabässe und zwei Fagotte, dazu das nötige Zubehör wie Bögen, Dämpfer und S-Bögen vorhanden. Ein weiterer Kontrabass befand sich im „Ripien Chor“, wo auch ein Positiv stand. Auf einem der Trompeterchöre, den beiden westlichen Vierungsemporen, befanden sich ein Paar Pauken sowie je ein „gespehrtes Küstchen“ für ein Paar Hörner und ein Paar Trompeten mit allem Zubehör an „Bögen und Satzeln“, teilweise auch die Mundstücke. „In einem Kasten in der Dom Kirche“ wurde auch ein Satz Posaunen mit Mundstücken bereitgehalten. Dagegen findet sich bezeichnenderweise noch 1822 unter den Instrumenten der Dommusik nur eine Oboe, man rechnete also noch immer mit mindestens einem Musiker, der ein eigenes Instrument zum Dienst mitbrachte.

Der Instrumentenfundus des Doms entspricht perfekt den Erfordernissen, wie sie sich aus den Musikalien auch des 18. Jahrhunderts ableiten lassen. Die Oboen wurden aus einem anderen Stimmungssystem (im 18. Jahrhundert vom Hof) hinzugezogen, bei überdurchschnittlich großen Besetzungen auch ein weiteres Fagott[96], die hohe Zahl an Violinen könnte ebenfalls ein Relikt aus dem 18. Jahrhundert sein, als es – wie Leopold Mozart schreibt – regelmäßig einen variablen Überschuss an Violinspielern gab: „Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret.[97] Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit.“[98]

## 5.4.1 Streichinstrumente

### Violine, Viola

Als Teil des „Kirchentrios“ gehören Violinen gemeinsam mit der Orgel zum instrumentalen Grundbestand einer jeden Figuralmusik, sowohl bei der eigentlichen Salzburger Dommusik als auch bei aus anderen Aufführungskontexten stammenden Musikalien der Sammlung. Ihr Gebrauch ist so allgemein, dass sich an ihm praktisch keine Besonderheiten einer Salzburger Aufführungspraxis aufzeigen lassen. Wenige konzertante Passagen sowie der gelegentlich bei Karl Heinrich Biber, Matthias Siegmund Biechteler und Johann Ernst Eberlin anzutreffende Einsatz als „Violini unisoni“ stellen seltene Ausnahmen vom konventionellen Gebrauch dar. In einem einzigen Fall besetzte Karl Heinrich Biber neben einem „Violino ordin:“ auch ein „Violino Picolo“ [!], das in Scordatur notiert ist (A 787).

Einen seltenen Einblick in spielpraktische Belange gewährt das *Magnificat* A 719 von Giuseppe Lolli: In den Violinstimmen findet sich als Anmerkung zu einem Akkordgriff der Hinweis: „Mit dem Daumen“. Die heute ganz ungewöhnlich erscheinende (und auch im Salzburg des 18. Jahrhunderts offenbar nicht allgemein geläufige) Technik des Daumengriffs ist gleichwohl in der Musik der Zeit nicht völlig singulär. Sébastien de Brossard weist bereits um 1710 in seinen handschriftlich überlieferten *Fragments d'une Méthode de violon* darauf hin, dass der Daumen nie zum Greifen der Saiten verwendet werden dürfe, was vermuten lässt, dass er diese ‚Unart‘ beim Violinspiel kannte.[99] Nachdem der Daumengriff in Jean-Marie Leclairs *Premier Livre de Sonates* (1723) erstmals explizit verlangt wird, taucht er überwiegend in französischen Quellen wiederholt auf, ist aber noch vor der Jahrhundertmitte auch in Francesco Antonio Bonpor-

[93] Überhaupt scheint der große Chor zu dieser Zeit als eine Art ‚Lager‘ für nicht oder nicht regelmäßig gebrauchte Gegenstände gedient zu haben: Dort fanden sich ein Paar „Paucken Vella [ev. Schutzbezüge, fahnenartige Behänge oder einfach Ersatzfelle] samt Tragzeug“ und Überzüge „zum dempfen beÿ Requiem“, diverse Futterale, mehrere Streichinstrumente (darunter zwei Kontrabässe) großteils ohne Bögen, ein Fagott in „franz: Stim̄ung“, die beiden großen Violinfutterale sowie ein Saitenfutteral.

[94] Zur Situierung der verschiedenen Chöre → S. 159 f.

[95] Ein anderes Violoncello bewahrte Fuetsch leihweise bei sich zu Hause auf.

[96] Daher bedeutete für das noch 1822 auf dem großen Chor aufbewahrte Fagott in französischer Stimmung die Angabe derselben das entscheidenende Charakteristikum; mit ihm konnten bei Bedarf die transponierten Fagottstimmen ausgeführt werden.

[97] Beides sollte sich unter Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo ändern.

[98] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 195.

[99] Rônez-Kubitschek, Marianne: *Die Violintechnik im Wandel der Zeit. Die Entwicklung der Violintechnik in Quellenzitaten. Von den Anfängen bis Pierre Baillot 1835*, 2 Bände + Audio-CD, Wien u. Berlin: Lit Verlag 2012, (*Musik. Forschung und Wissenschaft*, 3), Bd. 2, S. 591.

tis in Augsburg erschienenen *Concertini e serenate*, op. 12 belegt und wird noch in den 1780er-Jahren in zwei gedruckten deutschen Lehrwerken beschrieben.[100] Marianne Rônez[101] gibt als Beispiel für einen mit dem Daumen relativ leicht ausführbaren Griff den Akkord a–$f^1$–$c^2$–$f^2$; der betreffende Akkord in Lollis *Magnificat* lautet a–$d^1$–$c^2$–$fis^2$ und ähnelt damit einem im Daumengriff auszuführenden Akkord, den der St. Gallener Pater Mauro Buohl 1756 in einer handschriftlichen Violinschule beschreibt: a–$d^1$–$d^2$–$fis^2$.[102] Die Möglichkeit, dass noch weitere Quellen aus dem Dommusikarchiv mit dem Daumengriff rechnen, ist nicht ausgeschlossen, könnte aber allenfalls in einer hier nicht zu leistenden Spezialuntersuchung eruiert werden. Insgesamt erscheinen Violinen in etwa 1300 Materialien der Sammlung.

Dagegen spielt die Viola im Bestand des Dommusikarchivs eine quantitativ untergeordnete Rolle. Gleichwohl lassen sich anhand dieser Instrumente Entwicklungstendenzen in der Ausprägung des Streichersatzes gut veranschaulichen. Violen erscheinen im Dommusikarchiv nur in ca. 360 Stimmenhandschriften, die überwiegend vor der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sind: ca. 80-mal in Kompositionen von Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber und Matthias Siegmund Biechteler gegenüber 30-mal in Werken von Johann Michael Haydn und Luigi Gatti. Einige der ältesten Handschriften des Dommusikarchivs lassen noch die Verwendung des im 17. Jahrhundert gebräuchlichen chorischen Violensatzes bzw. dessen Nachwirken erkennen. Häufig ist dabei eine strukturelle Trennung zwischen einem tendenziell an den Vokalchor angelehnten Violensatz und einem davon unabhängig geführten Violinenpaar zu beobachten. Am klarsten ist diese Anlage dort zu erkennen, wo durch die Besetzung der „Violetta“ eine explizit dem Cantus analoge Oberstimme des Violensatzes namhaft gemacht ist.

### Violetta

Die Instrumentenbezeichnung „Violetta“ ist mehrdeutig und kann historisch und regional bestimmte Streichinstrumente variabler Bauart bezeichnen. Der Ausdruck kommt in lediglich zehn Materialien des Dommusikarchivs vor. Allein vier davon stammen aus den 1770er-Jahren, überliefern Werke Domenico Fischiettis, enthalten diese Instrumentenbezeichnung vermutlich als Synonym für Bratsche und können jedenfalls zum hier erörterten Fragenkomplex nichts beitragen.[103] Das prominenteste unter den übrigen Werken ist Heinrich Ignaz Franz Bibers Requiem in A (A 181).[104] Die Stimmenbezeichnungen für die Streicher lauten: „Violetta“ 1 und 2 sowie „Viola“ 3 und 4. Die Nummerierung legt also nahe, dass Violettae und Violen gemeinsam einen Streicherchor bilden. Entsprechend sind diese Instrumente im originalen Titel auch als ein Satz „Viole di Brazzio“ zusammengefasst. Gemeinsam mit dem Violone (und den Posaunen) geht dieser Violensatz im Wesentlichen *colla parte* mit dem Ripien-Chor, übernimmt aber in den Abschnitten, in denen der Chor schweigt, auch eigenständige Aufgaben.

Die prototypische ‚Ur-Gestalt‘ dieses Violensatzes zur *Colla parte*-Begleitung findet sich in der anonymen Antiphon „Asperges me“ (A-Sd, A 1533), die in einer der ältesten Handschriften des Bestandes vermutlich aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts überliefert ist. Sie verlangt in jeder der fünf Vokalstimmen die gleichzeitige Ausführung durch ein Streichinstrument; Sänger und Instrumentalisten musizierten demnach aus denselben Stimmen. Die beiden höchsten Stimmen, „Canto $1^{mo}$“ und „$2^{do}$“ im Sopranschlüssel, werden durch „Violetta $1^{ma}$“ respektive „$2^{da}$“ verstärkt, die Stimmen „Alto“, „Tenore“ und „Basso“ jeweils durch „Viola $1^{ma}$“–„$3^{a}$“. Es fehlt also hier die durchgehende Nummerierung der Stimmen.

Diese ist dagegen in Andreas Hofers Offertorium „O quam metuendus“ (A-Sd, A 1217) zu beobachten. Violetta 1 und 2 verdoppeln die Sopranstimmen, Viola 3–6 gehen *colla parte* mit Alt, Tenor 1 und 2 sowie Bass. Die Schlüsselung ist die gleiche wie in den korrespondierenden Vokalstimmen. Das bedeutet, dass, wie beim anonymen „Asperges me“, für die Bassstimme eine „Viola“ vorgesehen war, deren Umfang bis in

[100] Vgl. ebd. S. 509 f. sowie S. 591 f.
[101] Ebd., S. 509.
[102] Vgl. ebd. S. 592. Buohls Handschrift, die sich ausführlich dem Akkordspiel widmet, ist diejenige unter den bekannten Quellen, die den Daumengriff am ausführlichsten und mit größter Selbstverständlichkeit verlangt.
[103] A 1131, A 1132, A 1134, A 1136.
[104] In seinem Requiem in f, das heute in einem Salzburger Stimmensatz im Stift Herzogenburg überliefert ist (→ S. 44), gibt es hingegen keine Violetta.

die große Oktave, in diesem Fall bis zum D, reichte. Die Stimme „Viola 4$^{ta}$“ trägt zudem mit Bleistift den Zusatz „et Trompon“, womit hier bereits die Praxis des *Colla parte*-Spiels mit Posaunen, die spätestens ab etwa dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ein obligates Element von Aufführungen der Dommusik gewesen ist, ganz konkret als Fortsetzung der älteren Praxis des chorischen Violensatzes hindurchschimmert. Wann die Hinzunahme der Posaune geschah, ob sie bei diesem Werk auch in anderen Stimmen praktiziert und nur in dieser notiert wurde, geht aus dieser Notiz nicht hervor, wohl aber, dass sie als ein historisch nachrangiges Element dem Vorbild des chorischen Violensatzes folgt. Zusätzlich zu diesem und in der Stimmführung davon (und vom Chor) gänzlich unabhängig besetzt Hofer zwei Violinen.

Im 18. Jahrhundert erscheint die Instrumentenbezeichnung „Violetta“ nochmals in Karl Heinrich Bibers kolossal besetztem, doppelchörigem *Te Deum* in C (A 133) das ähnliche Kräfte aufbietet, wie sie aus einigen der großen Kirchenwerke seines Vaters bekannt sind. Jeder der beiden vierstimmigen Chöre wird begleitet durch 2 Violinen, eine Violetta, Viola 1 und 2, Violoncello, 4 Trompeten und Pauken, 1 Zink, 3 Posaunen und eine Basso-continuo-Gruppe. Violetta, Viola 1 und 2 sowie Violoncello bilden gemeinsam einen Streicherchor, der passagenweise in freier Anlehnung an den Vokalchor eine lockere *Colla parte*-Funktion erkennen lässt. Diese Funktion teilt er mit dem in gleicher Weise zusammengebundenen Zink/Posaunen-Chor, was sich in beiden Ensembles auch in der den Vokalstimmen analogen Schlüsselung ausdrückt. Beide Ensembles spielen die gleichen Stimmen. Wie in der älteren Praxis sind auch hier die Violinen deutlich unabhängiger vom Chorsatz geführt.

Aus den besprochenen Quellen geht hervor: Violettae sind stets im C-1-Schlüssel notiert und werden in den Chorpartien *colla parte* mit dem Sopran (oder den Sopranen) geführt. Sie übernehmen diese Funktion traditionell als Oberstimmen eines Violen-Chores, dem sie im Titel explizit oder durch die Stimmennummerierung implizit eingegliedert sind. Möglicherweise nur terminologisch abgewandelt erscheint dieses Muster in Hofers Offertorium „Quo progrederis“ (A 1239), wo der ganze Violen-Satz von drei „Violettae“[105] übernommen wird: Die auch hier von einem zusätzlichen Violinenpaar unabhängige Stimmführung mündet in den Chorabschnitten ins *Colla parte*-Spiel, bei dem auf den Tenor 2 des fünfstimmigen Vokalsatzes verzichtet und der Bass durch eine Orgel ausgeführt wird.

Stimmenbezeichnungen auch anderer Materialien legen nahe, dass am Dom die Violen (und also wohl auch die Violettae) für gewöhnlich „da braccio“ gespielt wurden. Violettae unterscheiden sich aber funktional immer deutlich von den Violinen. Sie bilden mit diesen keinen homogenen „Satz“, sondern bleiben gemeinsam mit den anderen Violen Teil eines vom „Oberstimmenpaar“ der Violinen getrennten chorischen Blocks. Manfred Hermann Schmid hat plausibel die Entwicklung der Lagenverteilung im modernen Streichersatz aus den schrifträumlichen Voraussetzungen des 16. Jahrhunderts abgeleitet.[106] Die Verteilung der drei Instrumente der Violinfamilie (Violine/Viola/Violoncello) auf den fünfstimmigen Streichersatz des 17. Jahrhunderts erfolgte demnach in Frankreich durch dreifache Besetzung der Viola, in Italien durch Verdopplung sowohl von Violine als auch von Bratsche, wobei in beiden Fällen die Violen mithilfe der Schlüsselung auf einen tonräumlichen Bereich innerhalb des durch die gleiche Stimmung der Instrumente bestimmten Ambitus festgelegt wurden. Dieses Vorgehen hatte auch instrumentenbauliche Konsequenzen: „Die italienischen Geigenmacher kennen im ganzen 17. Jahrhundert zwei verschiedene Größen der Bratsche: eine für den Alt und eine für den Tenor.“[107] Die Einführung umsponnener Saiten machte diese bauliche Trennung langfristig obsolet, da nun auch die kleinen Instrumente in der Tiefe tragfähig wurden und sich aufgrund der bequemeren Spielweise gegen den größeren Typ durchsetzten. An diesem Punkt der Entwicklung verortet Schmid den Terminus „Violetta“ als eine in Italien und Deutschland begegnende Bezeichnung, „die ursprünglich ihren Platz in der Gambenfamilie hat, jetzt aber auf das Mittelinstrument der Geigen übertragen

[105] Schlüsselung: C-1, C-3, C-4.

[106] Schmid, Manfred Hermann: „Zur Genese des vierstimmigen Streichersatzes. Instrumente, Stimmlagen, Schrift“, in: Wolfram Steude/Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.): *Theatrum instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu Historischen Musikinstrumenten, Dresden, 1996, 1998 und 1999*, Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 2003, (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte*, 11), S. 355–372.

[107] Ebd., S. 369.

wird, weil sich ihr Diminutiv dazu eignet, das kleinere Modell zu benennen.“[108]

Die Salzburger Violetta erweist sich allerdings aufgrund der für entsprechende Stimmen im Dommusikarchiv vorgeschriebenen Schlüsselungen gerade nicht als ein sich zu Alt oder Tenor konvergent verhaltendes Mittelstimmeninstrument, sondern nimmt jeweils die dem Cantus analoge(n) Oberstimme(n) im Streicherchor ein (ungeachtet, dass in einigen Fällen ein zusätzliches Violinenpaar besetzt ist). Die nach Schmids Modell der Violetta (als „kleiner Bratsche“) zukommende Rolle wird von Instrumenten übernommen, die mit entsprechender Schlüsselung als Violen angesprochen sind.[109]

Die terminologische Abgrenzung gegenüber den Violinen *und* den Violen legt eine nach wie vor bestehende instrumentenbauliche Unterscheidung nahe, die jedoch nicht der Differenzierung der Alt/Tenor-Lage diente, sondern auf ein instrumentales Äquivalent zum Cantus zielte, für das die Violinen nicht in Betracht gezogen wurden, obwohl sie zur Verfügung standen. Eine solche Annahme stünde gut im Einklang mit der von Kurt Birsak beschriebenen Gruppe von „Armviolen“[110] für die Mittellage, in der sich in Stimmlage, Spielhaltung und Bauweise Elemente von Viola da gamba und Viola da braccio begegnen und die in den Viole d’amore in Salzburg einen charakteristischen Seitenzweig ausgeprägt hat. Die verschiedenen in Salzburg nachgewiesenen, zur Viersaitigkeit umgebauten Viole d’amore könnten Ausdruck einer solchen anzunehmenden Salzburger Violetta-Tradition und deren Fortführung im 18. Jahrhundert sein: Instrumente in Bratschenstimmung mit relativ hohen Zargen, flachen Böden und sehr variabel hinsichtlich der Korpusumrisse.

Während angesichts der überaus kleinen Quellenbasis allen Annahmen über die Gestalt (oder mögliche Gestalten) der für die Ausführung von mit „Violetta“ bezeichneten Stimmen verwendeten Instrumente ein spekulativer Zug bleibt, scheint die Funktion der Violetta als Oberstimme eines kompakten, häufig *colla parte* mit den Vokalstimmen geführten Begleitsatzes mit größerer Sicherheit angenommen werden zu können. Die frühen Quellen deuten ausnahmslos in diese Richtung. Das gilt auch für den Begleitsatz einer anonymen Litanei (A 1229), die aus der Zeit nach 1735 überliefert ist. Hier erscheint die Violetta letztmalig in der beschriebenen Form, allerdings nicht mehr als Teil eines Violenchores. Vielmehr wird in der Komposition durch drei identische Stimmen mit der Bezeichnung „Violetta“ eine nicht genau zu bestimmende Zahl an unisono geführten Streichinstrumenten verlangt, die den dreistimmigen Posaunenchor zur vierstimmigen *Colla parte*-Begleitung komplettieren. Die Violetta springt hier gleichsam für die nicht mehr gebräuchlichen Cornetti des Blechbläserchores, wie er noch bei Heinrich Ignaz Franz Biber gebräuchlich war, ein. So ungewöhnlich diese Besetzungskombination ist, betont sie die Funktion der Violetta als instrumentales Pendant zum Cantus. Der ‚unvollständige‘ *Colla parte*-Satz des Trios aus Alt-, Tenor- und Bassposaune war zu dieser Zeit am Salzburger Dom bereits etabliert.

***

Im Hinblick auf die Verwendung eines Violensatzes ohne Violettae und dessen Abgrenzung gegenüber den Violinstimmen sind mehrere Salzburger Abschriften von Werken Johann Caspar Kerlls aufschlussreich. Bei drei[111] von fünf mit Streicherchor besetzten Werken wird ein Violinenpaar unabhängig vom Vokalsatz geführt, während ein meist 3-stimmiger Violensatz in den Chorabschnitten *colla parte* mit dem Chor geht. Bei zwei anderen Werken[112] ist das Violinenpaar in die *Colla parte*-Funktion mit eingebunden, bei einem dieser beiden, dem Offertorium „Justus ut palma“ (A-Sd, A 209), gehen die Streicher ganz konsequent mit den Vokalstimmen, dementsprechend weist die Stimmenbezeichnung „Violini ripieni“ aus und die Stimmen unterscheiden sich von typischen Violinstimmen der Sammlung dadurch, dass sie im Sopranschlüssel notiert sind. Es handelt sich strukturell um einen geschlossenen Violen-Chor, nur eben hier in

[108] Schmid: „Zur Genese des vierstimmigen Streichersatzes“, S. 370.

[109] Eine Ausnahme bildet nur das schon erwähnte Offertorium „Quo progrederis“ Andreas Hofers (A 1239), wo alle am *Colla parte*-Satz beteiligten Streichinstrumente als „Violetta“ bezeichnet sind.

[110] Birsak, Kurt: „Gambe – Cello – Kontrabass“, in: Karl Ehrenfellner (Schriftleitung): *Gambe – Cello – Kontrabass und Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum. Jahresschrift* [des Salzburger Museums Carolino Augusteum] 42 (1996), Salzburg: Carolino Augusteum 1996, S. 5–71, hier: S. 51–57.

[111] A-Sd, A 210, A 211, A 1410.

[112] A-Sd, A 209, A 212.

den Oberstimmen mit Violinen besetzt. In zwei der fünf Handschriften sind explizit Viole „da braccio“ gefordert, in einem Fall Viole „da braccio ô gamba“. Für die Bassstimme des Violensatzes sind immer Alternativbesetzungen vorgeschlagen wie „Basso Viola ô Gamba“ oder „Viola Basso ô vero Fagotto“ oder auch „Organo ô Viola“. Sofern neben einer Bassviola auch eine Violonestimme ausgeschrieben wurde (A-Sd, A 212), gibt diese den Bass rhythmisch vereinfacht wieder.

In Heinrich Ignaz Franz Bibers doppelchöriger Josephslitanei (A-Sd, A 435) wird neben zwei Violinen ein Violensatz[113] verlangt, der in den Tuttistellen gemeinsam mit der 2. Violine, dem Posaunenchor und dem Bass *Colla parte*-Funktion übernimmt. Der Violine II kommt dabei eine Mittlerrolle zu, indem sie in den Tuttiteilen als Oberstimme eines weitgehend *colla parte* zum Chor I geführten 3-stimmigen Violensatzes fungiert, während die drei übrigen Violen einen zweiten, dem Chor II zugeordneten Satz bilden. Die Stimme für Violine II unterscheidet sich in dieser Funktion nur dadurch von Viola I, dass sie im Violinschlüssel notiert ist, während jene – entsprechend der durch sie verstärkten Stimme – den Sopranschlüssel vorgeschrieben hat. In den solistischen Teilen der Abschnitte III („Sancta Maria“) und IV („Sancte Joseph, Christo nascenti praesens“) bilden hingegen die Violinen gemeinsam mit den Violen I, II und III einen Streicherchor, dem „in der Art der ‚klassischen‘ Gliederung nach Klanggruppen“[114] mit den beiden Clarinen und den Posaunen ein Bläserchor gegenüber gestellt ist.

Ein *Regina coeli* Karl Heinrich Bibers (A-Sd, A 165) weist ebenfalls noch einen kompletten Streicherchor zur *Colla parte*-Verstärkung auf. Die Stimmenbezeichnungen sind modern, nicht aber die Stimmenaufteilung mit Violine, zwei Violen und Violone. Notentext und Schlüsselung wiederholen den Vokalsatz. Anachronistisch (und dadurch in Bezug auf die Herkunftstradition erhellend) ist auch die Stimmenbezeichnung auf dem autographen Umschlagtitel, auf dem die Violine und die beiden Violen als „3 Viole“ zusammengefasst sind. Als Pendant zu den Streichern gibt es noch den vollständigen Bläserchor mit Zink und drei Posaunen.

Ohne die ‚modernen‘ Violinen kommt Biechteler in einem *Miserere* (A 1308) aus, indem er gemeinsam mit Sopran, Alt und Tenor drei Violen in den Vokalstimmen entsprechender Schlüsselung führt; zusätzlich gehen mit Alt, Tenor und Bass auch die drei Posaunen[115] *colla parte*. Die beiden ‚unvollständigen‘ Instrumentalchöre ergänzen einander also zum vollständigen vierstimmigen Satz. Dem Streicherchor ‚fehlt‘ gleichsam unten die Bassviola, während der Bläserchor oben ohne den noch eine Generation früher selbstverständlich verwendeten Zink auskommt.

Bis um 1725 sind Streicherbesetzungen mit zwei Violen, häufig in der italienischen Stimmendisposition[116] mit zwei Violinen, zwei Violen und Bass (Violoncello/Violone), regelmäßig anzutreffen. Selten erscheint eine Differenzierung nach Alt- und Tenor-Viola explizit in der Stimmenbezeichnung[117], mitunter ist sie in der Schlüsselung präsent. Nach 1725 überwiegen bereits Besetzungen mit nur einer Bratsche, Stimmensätze mit zwei Violastimmen oder einer für zwei Spieler geteilten Stimme sind nach der Jahrhundertmitte seltene Ausnahmen, insbesondere in den genuin für die Dommusik entstandenen Werken.[118]

### Viola da gamba

Stimmen für Gamben sind in der Sammlung nur in wenigen Ausnahmefällen vorhanden, und zwar ausschließlich in Werken aus nicht-salzburgischen Kontexten. Das einzige dieser Werke, das sich anhand des *Catalogus Musicalis* tatsächlich als dem Repertoire der Dommusik zugehörig erkennen lässt, das Offertorium „Justus ut palma“ von Johann Caspar Kerll (A 209), schreibt mit der Stimme „Basso Viola ô Gamba“ die Gambe als Alternative für ein ansonsten in der

[113] Schlüsselung C-1, C-3, C-4, C-3, C-4.

[114] Zu möglichen Zuordnungen der Instrumentalstimmen zu den beiden Vokalchören vgl. Hintermaier: „Vorwort“ zu DMS 9, S. XI.

[115] Die Stimme trb 2 fehlt heute im Material.

[116] Schmid: „Zur Genese des vierstimmigen Streichersatzes“, S. 356–359.

[117] A-Sd, A 1472, A 1309, A 1306, A 826, A 54, A 86, A 109, A 79, A 1270.

[118] Insofern fällt auf, dass unter den wenigen in Salzburg erhaltenen Werken Domenico Fischiettis mit überwiegend geteilten Bratschen, die vom Komponisten als „Violette“ bezeichnet werden, zwei für die Praxis am Salzburger Dom untypische Elemente aufscheinen, die offensichtlich aus anderen Aufführungskontexten nach Salzburg ‚importiert‘ worden sind; zumindest für die *Probemesse* (A 1131), mit der er sich sowohl in Dresden als auch in Salzburg beworben hat, ist dieser Zusammenhang erwiesen.

Sammlung in den Stimmenbezeichnungen nicht gebräuchliches Instrument vor. Alle anderen, vier geistliche Arien, die mindestens teilweise von dem Eichstätter Domkapellmeister Johann Georg Steingriebler stammen[119], dürften nie zum festen Bestandteil der Salzburger Domliturgie gehört haben.

### Viola d'amore

Viole d'amore sind explizit und in idiomatischer Schreibweise lediglich in Karl Heinrich Bibers Sakramentslitanei (A 1573) aus dem Jahr 1730 verlangt. Von den drei Stimmen für Viola d'amore ist eine als „Principal", die anderen beiden sind als Viola d'amore „1" und „2" bezeichnet. Erstere hat mehrere Soli, die sich durch den gehäuften Gebrauch von Sechzehntelfigurationen von der sonstigen Faktur unterscheiden. Alle drei Partien teilen wiederholt längere Abschnitte gleichen Stimmenverlaufs, wobei von Doppelgriffen und Akkordspiel häufiger Gebrauch gemacht wird. Außer Violoncello und Violone kommen keine weiteren Streicher vor.

Matthias Siegmund Biechtelers Motette „O virgo dilecta" (HocB A.3.31) für Sopran- oder Tenor-Solo, die „2 Viole D'Amor" verlangte, ist heute nur noch aufgrund des für ein anderes Werk wiederverwendeten und daher erhalten gebliebenen Umschlagtitels nachzuweisen (heute bei A 105). Hier war das Instrument gemeinsam mit zwei Violinen, einer Oboe, Violoncello und Orgel verwendet worden.

Auch in Karl Heinrich Bibers Sakramentslitanei von 1733 (A 158) könnte sich zumindest die Spur einer Viola d'amore erhalten haben, sofern der Ausdruck „Violetta d'anglese" als Synonym für Viola d'amore zu verstehen ist: In einer Flötenstimme heißt es: „Flout Travers: / dopo Tremendum. seg[ue] il Solo / con la violetta d'anglese: / insieme." Dazu gibt es in der Direktionsstimme nach dem „Tremendum" eine später eingelegte, aber teilautographe Violoncello-Solo-Stimme, die wohl als Ersatz für eine heute nicht mehr vorhandene Stimme für „Violetta d'anglese" angesehen werden muss. Die genannten Materialien sind allerdings Sonderfälle, die hinsichtlich einer allgemeinen Instrumentierungspraxis am Salzburger Dom kaum Aussagekraft besitzen.

### Violoncello

Seltener als Violen sind in den Stimmen des Dommusikarchivs Violoncelli vorgeschrieben. Noch ausgeprägter ist auch deren Konzentration in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von ca. 200 Materialien, die die Stimmenbezeichnung Violoncello aufweisen, entstanden drei Viertel vor 1750. Die Stimmenbezeichnung kann jedoch kein einziges Mal vor 1700 nachgewiesen werden, nur etwa 30 Materialien dürften vor 1720 entstanden sein, entsprechend häufig taucht das Instrument deshalb in Werken Matthias Siegmund Biechtelers und Karl Heinrich Bibers auf.

In der Zeit, in der diese Musiker in der Hofmusikkapelle tätig waren, finden sich auch gelegentlich Besetzungen mit mehreren Violoncelli, die entweder als Violoncello I/II (z. B. A 160) oder durch die Unterscheidung von „obligato"/„ripieno"-Stimmen (A 161) ausgewiesen sind[120], sodass in der Kombination beider Möglichkeiten in einchörigen Werken[121] bis zu drei Violoncelli verlangt sein können (A 153).

In einer Reihe von Materialien aus dieser Zeit wurde die entsprechende Stimme von Karl Heinrich Biber geschrieben und/oder zugleich als Direktionsstimme ausgewiesen, so bei den Materialien A 146 und A 154, die beide von Johann Jakob Rott geschrieben, von Biber aber zusätzlich mit einer solchen Direktionsstimme für einen Cellisten versehen wurden; im Fall der Litanei A 154 war bereits eine Direktionsstimme von Rott vorhanden. A 66 ist der einzige Fall einer nicht von Biber stammenden Komposition, zu der er eigenhändig eine Stimme – eine kombinierte Violoncello- und Direktionsstimme – hinzufügte.[122] All diese Hinweise erlauben die Annahme, Biber habe

[119] Es handelt sich um die Materialien A-Sd, A 1511, A 1531, A 1524 und A 1536, die alle von dem gleichen, ansonsten in der Sammlung nicht nachweisbaren Schreiber kopiert wurden.

[120] Eine terminologische Variante stellt jener Fall dar, in dem ein sporadisch konzertierendes Violoncello principale mit einem Violoncello $2^{do}$ kombiniert ist (A-Sd, A 114).

[121] Zwei Violoncelli werden auch in Karl Heinrich Bibers doppelchörigem *Te Deum* (A-Sd, A 133) eingesetzt, das eine vollkommen symmetrische Teilung von Vokalchor und Orchester mit der wiederum in beiden Chören erfolgenden Binnenteilung in Streicher- und Bläserchor verlangt.

[122] Weitere Materialien, in denen diese Stimmenkombination vorkommt sind: A-Sd, A 117, A 122, A 128, A 130, A 132, A 141, A 152, A 155, A 157, A 786, A 1415, A 1576 (alle Biber), weiters: A 27, A 33, A 64, A 90, A 98, A 107 (Biechteler), A 405 (Eberlin), A 822, A 828 (Lolli), A 1236, A 1285, A 1449, A 1474, A 1485 (anonym).

musikalische Leitungsfunktionen zumindest zeitweilig vom Violoncello aus verrichtet. In einigen Fällen finden sich in den Sonaten bezifferte Violoncellostimmen[123], was auf die gleiche Praxis hindeuten könnte. Biber, der seine erste Anstellung bei Hof als Violinist erhalten hatte[124], entwickelte mehr als irgendein anderer Kapellmeister am Salzburger Hof ein gewisses Naheverhältnis zum Violoncello, was auch daran ersichtlich ist, dass er den weitaus vielfältigsten Gebrauch von dem Instrument macht.

Auffallend ist, dass alle Materialien, die die Stimmenkombination von Violoncello-/Direktionsstimme aufweisen, in der ersten Jahrhunderthälfte – überwiegend wohl um 1730 – entstanden sind; das betrifft auch Werke von Komponisten, die wie Eberlin (Abbildung 5.5 auf der nächsten Seite) oder Lolli noch über die Jahrhundertmitte hinaus tätig waren. Dass später generell nur noch selten Violoncellostimmen ausgeschrieben wurden, bedeutet nicht zwingend, dass das Instrument nicht mehr verwendet worden wäre. Vielmehr ist davon auszugehen, dass das Violoncello als Teil der Bassgruppe weiterhin zum Einstz gekommen sein kann. Ein konkreter Hinweis auf diese Praxis findet sich etwa in einer Litanei Johann Ernst Eberlins (SchieEb 39, A 403), wo in Direktions- und Orgelstimme im „Coeleste antidotum“ ein „Solo con Violoncello“ vorgeschrieben ist. Eine eigene Stimme für Violoncello ist nicht vorhanden, in der Violonestimme findet sich jedoch an dieser Stelle der Hinweis „S:[olo]“, was in diesem Fall das Mitspielen des Violoncellos aus einer der zahlreichen die Basslinie enthaltenden Stimmen (Orgel, Violone, Fagott) belegt. Diese Praxis ist vom früheren 18. Jahrhundert der Biber-/Biechteler-Zeit bis ins 19. Jahrhundert sporadisch auch durch Mehrfachzuweisungen einzelner Stimmen dokumentiert, die nahelegen, dass das Violoncello unter Umständen mindestens aus den Stimmen für Violone (z. B. A 158) und Fagott (A 461, A 707) musiziert wurde.

Aus dem Anstellungsdekret des Hofvioloncellisten Luigi Zandonati ist zu erfahren, dass dieser „als Basetlist [!] zur Hof= und Dom=Musik“[125] bestellt war. Auch sein Vorgänger Antonio Ferrari war verpflichtet, dass er sich „überall, wo unsere Hof-Capelle erscheinet mit alleiniger Ausnahm der bey Hofe abzuhaltenden Ballen jederzeit willig gebrauchen lasse“[126], was dem Wortlaut nach den Dom mit einschloss. Für den letzten Hofvioloncellisten Joachim Joseph Fuetsch, der als Nachfolger Zandonatis 1791 angestellt wurde, ist schließlich der Einsatz im Kirchendienst evident, da er nach Auflösung des Hofs in der Dommusik verblieb, wo im Besoldungsstand Planstellen für je einen Violoncellisten und einen Violonisten vorgesehen waren.[127] Separate Violoncellostimmen bleiben hingegen nach 1800 weiterhin Ausnahmen im Bestand, unter Fuetschs zahlreichen eigenen Abschriften gibt es keine einzige.

Wie wenig das Violoncello in der Salzburger Dommusik strukturell verankert war, bestätigt ein im Jahr 1827 eingereichter Vorschlag über den erforderlichen Personalstand bei größeren Festen mit Ripien-Chor, wo es heißt:

> „1 Violonzelist. /:entbehrlich und ohne fühlbaren Abgang schon lang keiner mehr verwendet:/“[128].

### Violone

Nahezu durchgängig wird die Stimme für das tiefste Streichinstrument mit „Violone“ bezeichnet. Gemeint war damit wohl schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – bei allem baulichen Variantenreichtum – ausschließlich ein 16-Fuß-Instrument, also im Grunde ein Kontrabass im modernen Sinn: ein stehend oder allenfalls auf einem hohen Sitz (aber nicht in Gambenhaltung) gespieltes Streichinstrument einer baulichen „Mischform“ mit dominierenden Elementen der Gambenfamilie[129], „dessen Hauptaufgabe es war, die Baßstimme nach Möglichkeit eine Oktave tiefer darzustellen“[130]. Dass es sich beim „Violone“ der Salzburger Stimmen um einen großen 8-Fuß-Streichbass der Violinfamilie, also den „seit dem zweiten Drittel des 17. Jh. in Italien dominierenden Violonety-

[123] U. a. A-Sd, A 828, A 845, A 846, A 848, A 849, A 850, A 858, A 859.
[124] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 29.
[125] Ebd., S. 467.
[126] Ebd., S. 106.
[127] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 262: *Künftiger Personal- und Besoldungsstand der Musiker, und Diener für die Salzburger Domkirche*, Abschrift Laxenburg, 21. Juni 1807.
[128] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 263 (28/2).
[129] Planyavsky, Alfred: [Art.:] „Kontrabaß“, in: *MGG*$^2$, Sachteil, Bd. 5, Sp. 581–593, hier: Sp. 582.
[130] Birsak: „Gambe – Cello – Kontrabass“, S. 48.

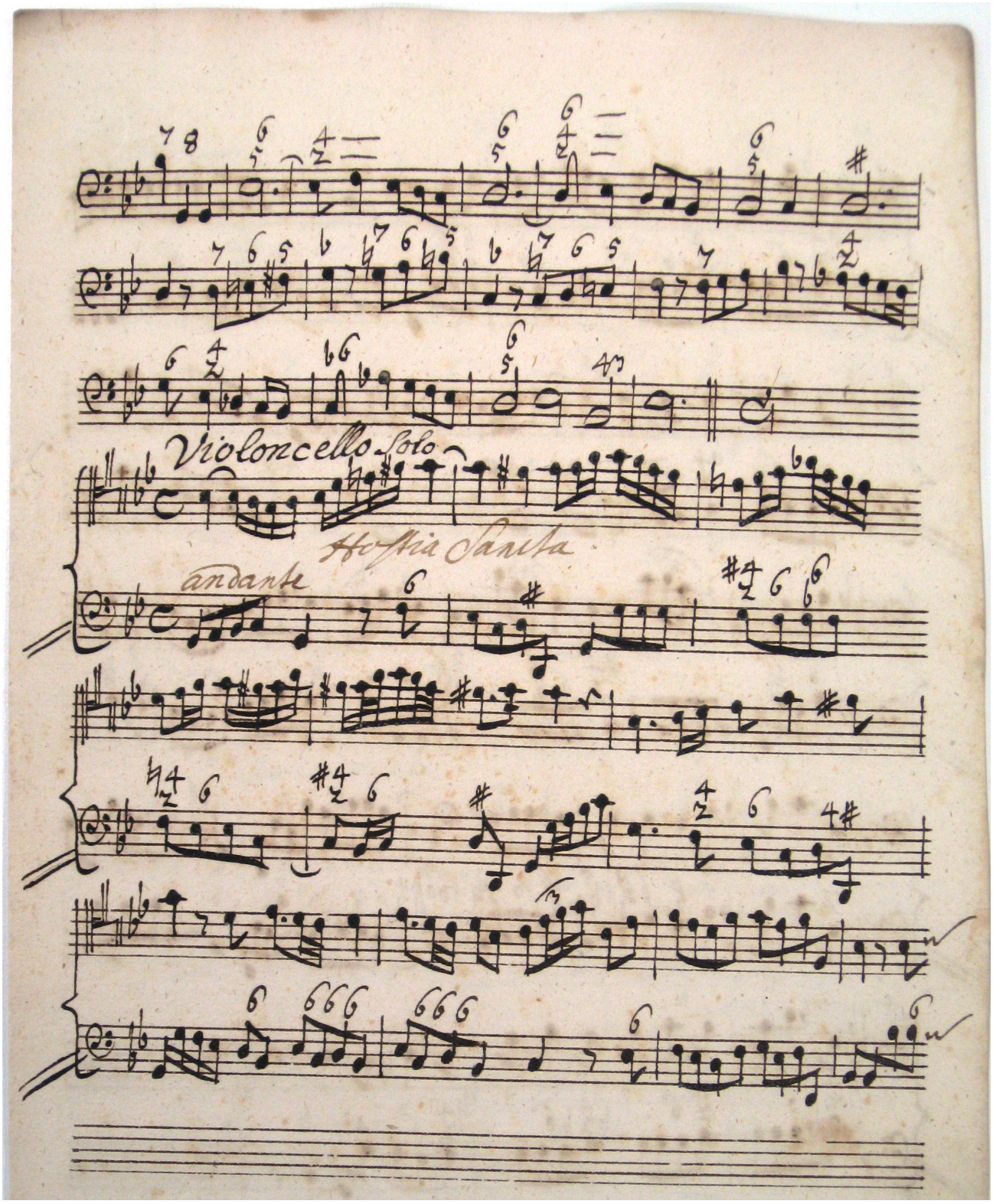



**Abbildung 5.5:** Johann Ernst Eberlin: Sakramentslitanei (SchieEb 40, A-Sd, A 405), bezifferte Direktionsstimme mit Violoncello-Solo. Abschrift Johann Jakob Rotts mit autographen Eintragungen.

pus“[131], gehandelt haben könnte, scheint auch für die früheren Quellen nicht sehr wahrscheinlich. Dieses „proto-violoncello“[132] war etwas größer als heutige Celli gebaut und meistens wie diese oder eine Sekund tiefer gestimmt. Es war aufgrund der größeren Saitenmensur weniger beweglich als die kleineren Violoncelli, übertraf diese aber an Kraft und Sonorität des Klangs. Laut Stephen Bonta wurde es als Typus obsolet, nachdem in den 1660er-Jahren in Bologna drahtumsponnene Darmsaiten entwickelt worden waren, mit denen die klanglichen Vorteile des größeren Instruments auf dem agileren kleinen Violoncello zu erzielen waren.[133] Wenngleich die (etymologisch naheliegende) Entwicklung des Violoncellos aus dem 8-Fuß-Violone heute differenzierter gesehen und eine „Koexistenz von [8'-]Violone und Violoncello für die Zeit zwischen ca. 1660 und 1730“ angenommen wird[134], so finden sich doch keine Hinweise darauf, dass der Salzburger Violone im 18. Jahrhundert ein 8-Fuß-Instrument gewesen sein könnte.

Dafür spricht zunächst, dass die Stimmenbezeichnung „Violone“ über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg kontinuierlich in Gebrauch ist und sich keinerlei Anzeichen terminologischer Unsicherheiten finden lassen, die beim Übergang vom 8-Fuß-Bass zum 16-Fuß-Bass wohl zu erwarten wären. Der Ausdruck „Contrabasso“ kommt hingegen in der Sammlung nur in einigen wenigen Materialien vor, die für gewöhnlich entweder nicht-salzburgischer Provenienz (z. B. A-Sd, A 214, A 1551, A 1653, A 1749) oder überhaupt erst im 19. oder 20. Jahrhundert entstanden sind (z. B. A-Sd, A 594). Ansonsten begegnet die Instrumentenbezeichnung mehrfach in der autographen Überlieferung von Werken Joachim Joseph Fuetschs[135], der den Ausdruck auch in seinem Instrumenten-Inventar von 1822 (→ S. 182 ff.) sowie gelegentlich für Umschlagtitel (A-Sd, A 698) verwendet, während auch er für Stimmenbezeichnungen fremder Werke ausschließlich den Terminus „Violone“ gebraucht. Ähnliches lässt sich für Johann Baptist Weindl beobachten, der in den Stimmen stets „Violone“ vorschreibt, in zwei in der Sammlung überlieferten Umschlagtiteln sich selbst aber als „Contrabassist“ tituliert (A 599, A 1647).

Es scheint demnach, dass der Ausdruck „Violone“ sich in Salzburg schon mit dem Beginn der Quellenüberlieferung auf den 16-Fuß-Kontrabass bezieht, wie dies auch für den Wiener Kontrabass beobachtet wurde.[136]

Entsprechend der synonymen Verwendung beider Ausdrücke finden sich in der Sammlung Beispiele von lediglich sprachlichen Übertragungen in beide Richtungen: So liegt eine doppelchörige Messe Giovanni Battista Casalis (A-Sd, A 214) in einer italienischen Handschrift mit der Instrumentenbezeichnung „Contrabasso“ vor; das durch Estlinger für den Gebrauch am Dom ergänzte Material enthält zwei Stimmen für „Violone“. Umgekehrt wurden die zahlreichen Salzburger Musikalien, die im Besitz Kurfürst Ferdinands ab 1814 nach Florenz gelangten[137], durch spätere Ergänzungen um Stimmen erweitert, die selbstverständlich den italienischen Terminus „Contrabasso“ verwenden.

Als quasi obligatorisches Mitglied der Continuo-Gruppe ist der Violone das am Salzburger Dom nach der Orgel am häufigsten eingesetzte Instrument. Ein Violone befand sich im Chorraum beim Orgelpositiv und wurde von einem der Domchoralisten gespielt[138], der seinen Part aus der Orgelstimme (Organo ripieno) gelesen haben muss, da die Aufführungsmaterialien der Dommusik für gewöhnlich nur eine Violonestimme aufweisen, die auf dem Prinzipal-Chor gebraucht wurde, wo stets mindestens ein Violone – gelegent-

[131] Loescher, Johannes: [Art.:] „Violone“, in: *MGG*[2], Sachteil, Bd. 9, Sp. 1740.

[132] Bonta, Stephen: „From Violone to Violoncello: A Question of Strings?“ in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 3 (1977), S. 64–99, hier: S. 66.

[133] Ebd., S. 98.

[134] Loescher, Johannes: „Vom Violone zum Violoncello – wirklich eine Frage der Saiten?“ in: Monika Lustig (Hrsg.): *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente*. 21. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 17. bis 19. November 2000, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein u. a. 2004, (*Michaelsteiner Konferenzberichte*, 64), S. 51–56, hier: S. 52.

[135] A-Sd, A 855, A 1386, A 1388, A 1723.

[136] „Vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis ca. 1780 wurde überwiegend die Bezeichnung ‚Violon' dafür gebraucht, danach vor allem ‚Contrabasso'“. Vgl. Focht, Josef: „Historische Facetten des Wiener Kontrabasses“, in: Monika Lustig (Hrsg.): *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente*. 21. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 17. bis 19. November 2000, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein u. a. 2004, (*Michaelsteiner Konferenzberichte*, 64), S. 129–138, hier: S. 134.

[137] Nachdem Kurfürst Ferdinand 1805 Salzburg verlassen hatte, wurde er zunächst mit dem Großherzogtum Würzburg entschädigt. 1814 konnte er schließlich nach Florenz zurückkehren. Dass er seine Musikaliensammlung bei den Übersiedlungen mit sich führte, ist anzunehmen.

[138] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 194: „Unter diesen Choralisten sind 4. welche den Violon spielen können, da einer aus ihnen allezeit bey der kleinen Orgel im Chor (die Hr. Paris zu versehen hat) den Violon spielen muß“.

lich auch „zwey Bäss“[139] – der Bassgruppe angehörte (→ S. 128). In lediglich 20 Materialien wurden zwei Violonestimmen ausgeschrieben. Noch seltener treten gegen Ende des 18. Jahrhunderts zusätzliche Violonestimmen in transponierter Notation auf, die nahelegen, dass in diesen Fällen – möglicherweise, weil eine außergewöhnlich große Besetzungsstärke angestrebt wurde – ein kammertöniges Instrument der Hofmusik zum Einsatz kam.

### 5.4.2 Orgeln

Die musikalische Aufführungspraxis am Salzburger Dom im 17. und 18. Jahrhundert ist untrennbar verbunden mit dem einzigartigen Ensemble der vier Musikeremporen in der Vierung mit ihren Pfeilerorgeln. Auch dafür hatte Erzbischof Wolf Dietrich den Grundstein gelegt, als er das Amt eines Hoforgelmachers einführte und damit den Rahmen für zwei Jahrhunderte überregional bedeutsamen Orgelbaus in Salzburg schuf.[140] Bereits zur Domweihe 1628 waren zwei – sehr wahrscheinlich einmanualige – Orgelwerke an den beiden östlichen Pfeilern fertiggestellt, 15 Jahre später wurde das Ensemble durch zwei weitere, symmetrisch zu den bestehenden Werken errichtete Orgeln komplettiert.[141]

Es wird angenommen, dass die ersten Pfeilerorgeln mit Resten der nach dem Brand des alten Domes abgebrochenen älteren Orgelwerke errichtet wurden und daher bereits 1668 „ganz und gar ins abkommen gerathen, und theils darvon gar nit zubrauchen“[142] waren, sodass sie ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts erneuert werden mussten.[143] Offenbar blieben aber die Pfeilerorgeln bis 1755, als der Hoforgelmacher Rochus Egedacher die Werke grundlegend erneuerte und u. a. vier neue Manuale fertigte, einmanualig. Erst ab diesem Zeitpunkt dürften die beiden östlichen Orgeln jene Disposition erhalten haben, die in einem Kostenvoranschlag Matthias Maurachers aus dem Jahr 1830 als zweimanualig mit 14 Registern (Hoforgel) bzw. 13 Registern (Heilig-Geist-Orgel) beschrieben wird.[144] Nach 1830 wurden an den Pfeilerorgeln wiederholt diverse Reparaturen durchgeführt – anscheinend ohne dass sich deren Zustand dadurch nachhaltig verbessert hätte. 1859 wurden die Emporen samt den Orgeln während einer umfassenden Renovierung des Doms komplett abgetragen.

Dass die vier Pfeilerorgeln jemals gemeinsam gespielt wurden, lässt sich aus den im Dommusikarchiv überlieferten Musikalien praktisch nicht entnehmen. Das mag daran liegen, dass das Gros der Handschriften eine ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts verfestigte Musizierpraxis repräsentiert, für die Mehrchörigkeit allenfalls noch eine historische Randerscheinung gewesen ist, und dass für die frühere Zeit eine beträchtliche Überlieferungslücke zwar nicht zwingend anzunehmen, gleichfalls aber auch nicht auszuschließen ist. Sieht man von einer Abschrift von Johann Caspar Kerlls Offertorium „Justus ut palma“ (A 209) ab, zu dem vier identische Orgelstimmen ausgeschrieben wurden, fehlen im gesamten Musikalienbestand Stimmensätze mit vier oder mehr Orgelstimmen. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass die Orgelstimmen in Kerlls Komposition möglicherweise anderweitig verwendet wurden, da das Material weder eine Direktionsstimme noch Stimmen für die sonst zumeist besetzten Bassinstrumente Violone und Fagott enthält. Der Stimmensatz zu einem ebenfalls von Kerll stammenden „Triumphate sidera“ (A 210) weist neben zwei Organo- und einer Organo-Ripieno-Stimme weitere ‚Orgelstimmen‘ auf, die durch zeitgenössische Angaben von Alternativbesetzungen (Viola, Theorbe, Fagott) eindeutig als allgemeine Bassstimmen erkennbar werden. Gerechnet wurde im letzten Fall anscheinend mit der Ausführung an zwei Vierungsorgeln und einem Positiv, das im Presbyterium zur Chorbegleitung verwendet wurde (→ S. 161). Diese Disposition ist im Dommusikarchiv gelegentlich nachzuweisen.[145]

[139] Rainer: „Adlgasser“, S. 210.

[140] Das Folgende nach Walterskirchen, Gerhard: „Orgelbau“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 364–370.

[141] Walterskirchen, Gerhard: „Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln. Fakten, Thesen und Hypothesen“, in: Ernst Hintermaier et al. (Hrsg.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675).* [Kommentar zum Faksimile], Salzburg: Pustet 1992, S. 21–25, hier: S. 21.

[142] Ebd. mit Verweis auf SLA, Domkapitelprotokoll vom 23. Juli 1668, fol. 262v.

[143] Lediglich für die sogenannte Hoforgel ist ein Vertrag über den Umbau, der 1677 von Hoforgelmacher Christoph Egedacher vorgenommen wurde, erhalten, sodass vorsichtige Schlüsse hinsichtlich der Disposition der Werke möglich sind. Vgl. ebd., S. 22 mit Verweis auf SLA, Alte Bauakten C IV, 5.

[144] Ebd., S. 22 mit Verweis auf Konsistorialarchiv Salzburg (= AES), Domorgel 1/56.

[145] A-Sd, A 124, A 210, A 212, A 218, A 1217, A 1239.

Eine der letzten Kompositionen, die immerhin für eine Aufführung an allen vier Pfeileremporen bestimmt gewesen sein dürfte, ist Karl Heinrich Bibers monumentales *Te Deum* in C „â Due Chori“ (A 133), das in 61 Stimmen überliefert ist und damit den weitaus größten Stimmensatz aus einer Hand im gesamten Bestand darstellt. Das Werk verlangt neben zwei solistischen Vokalquartetten und zwei Ripien-Chören auch zwei Streicherchöre mit je zwei Violinen, Violen, Violetta, Violoncello und Violone (durch Fagott verdoppelt) sowie zwei Zinken/Posaunen-Ensembles und zwei Trompeterchöre zu je vier Trompeten mit Pauken. Für beide Chöre ist eine Orgelstimme vorgesehen, Stimmen für den instrumentalen Ripien-Bass sind nicht vorhanden. Nach dem Umfang des Stimmenmaterials zu schließen müssen für eine Aufführung des Werkes im Dom alle vier Pfeileremporen mit Musikern besetzt gewesen sein. Es ist angesichts der Größe des Ensembles sogar zu bezweifeln, dass – wie in Bibers Chorordnung vorgesehen (→ S. 128) – die Trompeter die westlichen Emporen allein für sich beanspruchen konnten, wenngleich die konkrete räumliche Aufteilung der Musiker ohne eine genauere Analyse der Komposition vorerst nicht zu rekonstruieren ist.

Anders liegt der Fall bei einer Messe in C Karl Heinrich Bibers (A 114), bei der das Stimmenmaterial in vier Umschlägen überliefert ist, die vermutlich jeweils die auf einer der Emporen benötigten Noten enthalten. Zwei vierstimmige Vokalchöre wären demnach auf den östlichen Emporen platziert gewesen. Auf dem Prinzipal-Chor befanden sich weiters neben dem Kapellmeister eine große Bassgruppe bestehend aus Violoncello, Violone, Fagott und Orgel sowie drei Posaunen. Der zweite Chor wurde nur von Violoncello und Orgel begleitet. Ein dritter Umschlag enthält die Noten für vier Violin- und zwei Bratschenpulte, ein vierter jene für vier Trompeten und Pauken.

Weitere Beispiele mehrchöriger Kompositionen, die auch die Benutzung von mindestens zwei der Pfeilerorgeln einschließen, finden sich bis etwa in die frühen 1730er-Jahre. Ein „Benedictus sit Deus“ von Antonio Bertali in Salzburger Abschrift (A 182) weist neben einer Stimme „Organo in Cappella“ zur Begleitung nur der chorischen Abschnitte drei weitere Orgelstimmen auf, die den durchgehenden Bass der gesamten Komposition in bezifferter Notation enthalten. Nimmt man an, dass eine der Orgelstimmen zur Direktion verwendet wurde – die in späteren Materialien obligatorische „Battuta“-Stimme fehlt in diesem Konvolut –, so verbleiben zwei Stimmen, die wohl an den Instrumenten der beiden östlichen Pfeiler benutzt wurden.

Vordergründig weniger eindeutig erscheint die Situation bei Heinrich Ignaz Franz Bibers *Litaniae de S. Josepho* (ChaB 44, A 435). Hier enthält das Material lediglich eine mit „Organo“ bezeichnete Stimme, dazu aber zwei gleichlautende Stimmen „Basso Continuo“ sowie eine Stimme „Basso in Capella“, bei der für die solistischen Partien Pausen gesetzt sind – später wird sich für diese Stimme die Bezeichnung „Organo ripieno“ einbürgern –: bei anderer Bezeichnung der Stimmen also die gleiche Situation wie im vorigen Beispiel.

Der mit 1731 datierte autographe Stimmensatz zu Karl Heinrich Bibers *Lytania de Venerabili SS à 2 Chori* (A 160) enthält (wie die oben erwähnten Werke des Komponisten) keine Stimme für die Ripienorgel, wohl aber zwei voneinander abweichende Orgelstimmen für Chor 1 und 2 sowie als Alternative für die schon nicht mehr selbstverständliche Spielpraxis an zwei Pfeilerorgeln eine weitere Orgelstimme für den Fall „quando si fa in uno Choro“.

Für die Figuralmusik, wie sie überwiegend im Dommusikarchiv überliefert ist, kam unter den Pfeilerorgeln im 18. Jahrhundert vor allem eine – die sogenannte „Hoforgel“ auf dem Prinzipal-Chor – zum Einsatz. Auf ihr wurde die Musik begleitet, wenn zu höheren und höchsten Festen die Hofmusik im Dom musizierte. Erstaunlicherweise bestehen bis in die jüngere und jüngste Literatur Unklarheiten darüber, wo sich die Hoforgel (und mit ihr der „Prinzipal-Chor“, auf dem die Solosänger platziert waren) befand. Während Manfred Hermann Schmid ihren Platz „auf einer Empore des nordöstlichen Vierungspfeilers“[146] situiert wissen möchte, verortet Thomas Hochradner sie „[v]om Altar aus gesehen linker Hand“[147], also auf der Südseite.

Die meisten historischen Äußerungen dazu lassen es an Eindeutigkeit vermissen, da in ihnen entwe-

[146] Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 263; in gleichem Sinn auch Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 252 f.

[147] Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, S. 244.

der – auf Grundlage eines allgemein vorausgesetzten Wissens um die räumliche Situation – konventionelle Begriffe wie „Hauptorgel“, „Hofchor“, „Epistelseite“, „Heilig-Geist-Orgel“ etc. verwendet werden, oder weil bei Benennungen von rechter oder linker Seite unklar bleibt, von welchem Standort aus diese erfolgte. Letzteres gilt auch für Leopold Mozarts diesbezüglich viel zitierte Angabe:

> „bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielet, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind.“[148]

Zur Klärung dieser Frage mag es zunächst hilfreich sein, sich die verschiedenen Bezeichnungsweisen der beiden Seiten zu vergegenwärtigen:

Dem „Contract“ über eine Orgelreparatur von 1677 ist zu entnehmen, dass sich die „Haubtorgl“ auf der „Epistelseiten“ befand.[149] Man nimmt an, dass dieser Vertrag nur deshalb erhalten blieb, „weil es sich bei diesen Arbeiten um einen Umbau des im 18. Jahrhundert als ‚Hoforgel‘ bezeichneten Instrumentes gehandelt hat“[150]. Da es die Hauptorgel war, muss sie sich auf jenem Chor befunden haben, den Karl Heinrich Biber in seiner Chorordnung als „Principal-Chor“[151] bezeichnete, während er für den „Anderten Chor“ keine eigene Bezeichnung verwendet; Leopold Mozart nennt diesen in einem Brief an seinen Sohn den „ViolinChor“[152], da sich bei großen Musiken dort die Violinisten befanden.[153] Die dort situierte Orgel wurde als „Heilig-Geist-Orgel“ bezeichnet.[154]

Durch die klare Zuordnung der Hauptorgel zur Epistelseite, die traditionell als die vom Volk aus gesehen rechte Seite einer Kirche bestimmt wird[155] – bei geosteten Bauten also die südliche –, ist die Aufstellung der Musiker im Dom eindeutig bestimmt, und die intuitiv naheliegende Interpretation von Angaben wie „am Altar rechter Hand“ als „mit Blick auf den Altar“ bestätigt. Die vielfältigen Seitenbezeichnungen sind demnach zu verstehen, wie in Tabelle 5.3, S. 160, angegeben. Noch nachdem 1841 eine der beiden westlichen Pfeilerorgeln auf den ursprünglichen Trompeterchören „zu der auf diesem Chore künftig stattfindenden kleineren Figurat-Musik“ erneuert worden war, sprach 1858 – ein Jahrhundert nach Mozart – auch Domorganist Martin Werkmann in einer Eingabe an das Konsistorium von den „2 Seiten-Orgeln rechts, welche in täglichem Gebrauche sind“[156], und muss damit die beiden südlichen Pfeilerorgeln gemeint haben.

| **links (nördlich)** | **rechts (südlich)** |
|---|---|
| Evangelienseite | Epistelseite |
| Evangelien-Seitenorgel | Hauptorgel |
| Heilig-Geist-Orgel | Hoforgel |
| Violinchor | Prinzipal-Chor |
| Streicher | Sänger/Bassgruppe |

**Tabelle 5.3:** Bezeichnungen für die beiden östlichen Musikeremporen bzw. für die auf ihnen befindlichen Pfeilerorgeln.

So ist auch die Notiz des Ehepaares Novello über eine Messe am Dom zu verstehen: „The Orchestra was placed in the right-hand Gallery near the Altar...“[157]. Das beschriebene Fest war ein *Festum Canonici* (→ S. 131), bei dem sich das Orchester in kleiner Besetzung bei den Sängern auf dem Prinzipal-Chor aufhielt, den die Novellos – als Kirchenbesucher ohne jeden Zweifel in der Perspektive vom Hauptschiff mit Blick in den Altarraum – rechts lokalisieren.

Dies bedeutet aber, dass Melchior Küsells bekannte Innenansicht des Salzburger Doms aus der Schaffenszeit Heinrich Ignaz Franz Bibers im Hinblick auf die Situierung von Prinzipal- und Violinchor nicht der durch die späteren Schriftquellen belegten Praxis ent-

[148] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 195.

[149] Walterskirchen: „Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln“, S. 21.

[150] Ebd., S. 22.

[151] Rainer: „Adlgasser“, S. 210.

[152] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 96, Brief vom 01.11.1777.

[153] Dass sich laut dem schon besprochenen Instrumenteninventar aus dem Jahr 1822 (→ S. 182) ein Großteil der „brauchbaren“ Instrumente, darunter auch 14 Geigen, zu dieser Zeit nicht auf dem Violinchor, sondern „auf dem s: g: HofChor“ befanden, mag dadurch zu erklären sein, dass die sperrigen Instrumente der Bassgruppe stets dort verwendet wurden, während sich die Violinen fallweise bequem auf die andere Empore transportieren ließen. Zur Aufbewahrung der Instrumente im 18. Jahrhundert sind keine konkreten Quellen bekannt.

[154] Walterskirchen: „Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln“, S. 22, mit Verweis auf Konsistorialarchiv Salzburg (= AES), Domorgel 1/56 Domcustos IIa.

[155] Arx, Walter von: [Art.:] „Epistel“, in: Kasper, Walter et al. (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 3, Freiburg u. a.: Herder 1995, Sp. 731; vgl. auch Andreas Heinz, [Art.:] „Evangelienseite“, in: ebd., Sp. 1031.

[156] Walterskirchen: „Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln“, S. 24 mit Verweis auf Konsistorialarchiv Salzburg (=AES), Domorgel 1/56.

[157] Novello, Vincent/Mary Novello; Medici, Nerina/Rosemary Hughes (Hrsg.): *A Mozart Pilgrimage. The Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, London: Eulenburg 1975, S. 104.

spricht – entweder, weil diese sich erst nach Anfertigung der Kupferradierung zur Konvention verfestigte, oder, weil die Druckvorlage eine korrekte Abbildung der Situation darstellte, die durch den Druckprozess seitenverkehrt wiedergegeben wurde – letztere Vermutung wird durch den Lichteinfall von der vorgeblichen Nordseite her gestützt.[158]

Spekulativ sind Überlegungen zur genauen Platzierung des meistgenutzten, für die alltägliche Musikpraxis wichtigsten Orgelinstrumentes im Dom, eines Positivs, das im Presbyterium aufgestellt und damit das Zentrum der Chorbegleitung war. Solche kleinen Standorgeln sind schon im 16. Jahrhundert an diversen Salzburger Kirchen sowie am Hof nachgewiesen[159] und werden wohl auch im Dom zum Einsatz gekommen sein. Nachweislich war ein Positiv in der Mitte des 17. Jahrhunderts vorhanden, da Andreas Hofer 1668 in einer Eingabe dessen schlechten Zustand bemängelte.[160] 1721 führte Johann Christoph Egedacher im Dom eine Reparatur der „kleinen Orgel bei der Sakristei“[161] durch, 1755 wurde das Chorpositiv anlässlich einer Überholung der Pfeilerorgeln von Johann Rochus Egedacher gereinigt.[162]

In Küsells Radierung ist eine Gruppe von Instrumentalisten im Presbyterium auf der rechten Seite dargestellt, die sich um eine kleine Standorgel scharen. Dass damit im unteren Chor insbesondere der Organist mit Blick zum (hier links dargestellten) Prinzipal-Chor diesem gegenüber platziert ist, stellt eine Musiziersituation dar, die – wenn sie auch in vielem von späteren Gepflogenheiten abweicht[163] – im Hinblick auf die Kommunikation zwischen den Chören auch für die Musikpraxis des 18. Jahrhunderts zumindest plausibler erscheint als eine Aufstellung, bei der die Musiker im Presbyterium dem Kapellmeister auf der Empore steil über sich hätten folgen sollen. Eine Umkehrung der gesamten Szene auf dem mutmaßlich seitenverkehrt zu lesenden Küsell-Stich könnte demnach in den grundlegenden Aspekten jener Musiziersituation entsprechen, die wohl im gesamten 18. und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im Salzburger Dom anzutreffen war.

Wie der Domchor das eigentliche Rückgrat der Musik in der Metropolitankirche war, so muss das Positiv im Presbyterium als die Hauptorgel für den musikalischen Alltag angesehen werden, die auch dann zur Begleitung des Chorgesangs zum Einsatz kam, wenn auf den Emporen nicht musiziert wurde. Ein Zeugnis für diese Praxis ist ein im Bestand erhaltenes Orgelbuch (A 1016), das eine Begleitstimme zu sechs Messen und einem Requiem von Stefano Bernardi enthält und das – wie das Chorbuch, in dem die Vokalstimmen zu den genannten Kompostionen notiert sind – wohl von dem Ingrossisten Georg Moser stammt und damit die Praxis um die Mitte des 17. Jahrhunderts widerspiegelt. Es enthält im Wesentlichen nur die jeweilige Bassstimme mit marginaler Bezifferung bzw. die jeweils melodieführende Stimme bei kanonischen Einsätzen des Chores.

Aus den 1720er-Jahren hat sich ein gleichartiges Orgelbuch von der Hand des Domstiftsorganisten Joseph Balthasar Hochreiter (A 1252) erhalten. Dieses enthält ebenfalls die (in diesem Fall ausführlich bezifferte) Begleitstimme zu einigen Messen Bernardis, aber auch von Orlando di Lasso und Ignazio Donati. Die Individualisierung einer Abschrift, wie sie sich in der Bezifferung durch Hochreiter manifestiert, könnte ein Hinweis darauf sein, dass derlei Stimmbücher sich für gewöhnlich im privaten Besitz der Organisten befanden und daher nur in Einzelfällen in der Sammlung überliefert wurden.

Selten findet sich allerdings auch der Fall, dass, wie im Fall von Karl Heinrich Bibers *Te Deum* „à 4 Voci da Capella“ (A 1577), neues Repertoire für Chor ohne Solostimmen komponiert und die begleitende Orgelstimme als Organo ripieno bezeichnet wurde, womit auch in diesem Fall das Chorpositiv gemeint war.

Unter anderem ist aus dem Hoforgelmacherdekret, mit dem 1785 Johann Evangelist Schmid zum Nachfol-

[158] Hahnl: „Die Kupferradierung als Kunstwerk“, S. 11.

[159] Walterskirchen, Gerhard: *Orgeln und Orgelbau in Salzburg vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Beiträge zu 700 Jahren Orgelbau in der Stadt Salzburg*, Dissertation, Universität Salzburg 1982, S. 42 f.

[160] Ebd., S. 55.

[161] Ebd., S. 93.

[162] Ebd., S. 106.

[163] Ausführlich zur Interpretation der Radierung im Hinblick auf die dargestellte Musizierpraxis Hintermaier, Ernst: „Die Musizierpraxis am Salzburger Dom im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Ernst Hintermaier et al. (Hrsg.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675)*. [Kommentar zum Faksimile], Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 4, zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 2), S. 14–20, hier: bes. S. 18 f.

ger Rochus Egedachers ernannt wurde, bekannt, dass im Dom auch ein Regal Verwendung fand. Schmid war beauftragt, „alle Orgeln, Positiv und Regal, so Viel sich deren in unserer Domkirche befinden, iederzeit wohlgestimmet zu erhalten“[164]. Manfred Hermann Schmid schloss aus diesem Dienstvertrag und einer Notiz P. Beda Hübners, dass das Regal in der Fastenzeit anstatt des Positivs zum Einsatz kam.[165] „Überdies“, so Hübner,

> „ist die Kirchengewohnheit im Advent und in der Fasten (silet Organum) ... zu verstehen, da man anstatt der freüdenvollen, und lieblichen Figuralmusik den bloßen choral gesang mit einem Regal Instrument, und Baßen veranstaltet. Dieses kann in einer prächtigen Kathedral-, Dom-, Metropolitan-, oder Stift-Kirche, aber nicht auf dem Lande geschehen.“[166]

Schmids Deutung dieser Passage suggeriert eine Musikpraxis, die für die Fastenzeit nicht nur eine Reduktion des musikalischen Aufwandes („bloße[r] choral gesang“ anstatt der sonst üblichen „Figuralmusik“) vorsähe, sondern den Anlass zusätzlich in der Klanglichkeit des Begleitinstrumentes spiegelte – so wie Monteverdi in seinem *Orfeo* die Unterwelt durch die Verwendung von Blechbläsern und Regal charakterisierte. Freilich setzt diese Darstellung voraus, dass Hübner tatsächlich in konziser Diktion um eine Differenzierung zwischen Positiv und Regal bemüht gewesen wäre, was nicht als selbstverständlich angenommen werden kann. Fuetschs Instrumenteninventar aus dem Jahr 1822 verzeichnet „1. Regal, beweglich, und bey der Fron=leichnachmsProcession zum Tragen bestimt“ (→ S. 182) und gibt damit den entscheidenden Hinweis auf den Grund für die Verwendung des Instruments, der schlicht in seiner Beweglichkeit und mithin in seiner Eignung für die Begleitung von Prozessionen lag. Dass 1824 zwei Kalkanten „für das Tragen des Positives [!] bey den 4. Frohnleichnams Prozessionen“[167] bezahlt wurden, veranschaulicht die im nichtspezialisierten Sprachgebrauch wenig gefestigte Terminologie. Wenn daher in der Fastenzeit im Dom ein Regal zum Einsatz kam, dann am ehesten als transportabler Orgelersatz für die Musik am Heiligen Grab, kaum aber aus klangästhetischen Gründen bei der Begleitung der täglichen Choralgottesdienste.

Konnte die Liturgie im Altarraum im Bedarfsfall mit bis zu fünf Orgeln bestritten werden, so befand sich ab dem frühen 18. Jahrhundert auf der Westempore über dem Hauptportal des Dombaus, „allwo bisher keine Orgel gestanden“[168], eine weitere Orgel, deren mächtige Größe einigermaßen erstaunlich ist in Relation zu ihrer scheinbar marginalen Verwendung: „Ihre Funktion bestand lediglich darin, bei den Gottesdiensten, die der Erzbischof und Landesfürst selbst zelebrierte, zu seinem Einzug und Auszug zu spielen.“[169]

Bei der Fertigstellung im Jahr 1703 zunächst nur mit 24 Registern ausgestattet[170], wurde das Werk bereits nach zwei Jahren einer bedeutenden Erweiterung um 18 Register unterzogen, bei der sich der den Umbau ausführende Johann Christoph Egedacher – Sohn des Hoforgelmachers – an der Casparini-Orgel der Konzilskirche S. Maria Maggiore in Trient orientierte. Diese besaß eine Reihe „räre Register von verschiedenen Zungen Werkhen“, wie sie bis dahin im Salzburger Dom nicht verwendet wurden und zu deren Studium Egedacher eigens nach Trient reiste, wofür ihm vom Hof eine „Beyhülff“ gewährt wurde.[171] Der 1705 fertiggestellte Zubau enthielt an neuen Registern: „Schalmeÿ oder Hobona [sic!], flauten, Flaschalett, Sordunen, Rankhett, Harpfen Register von Mössing Rohrwerckh, Scarpen von Mössing Zungen werckh, eine Pusaune, und Cornet, Biffara, dieses Register gar annemblich zu hörren, zu disen ein Fagott, wie auch das Rauschwerckh, so zum völligen anschlag [Plenospiel] achtfach auf ain Zugg khan gerichtet werden, id est achtfache stimb ain Clavier

[164] Walterskirchen: *Orgeln und Orgelbau in Salzburg*, S. 109.
[165] Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 261.
[166] Pfarrarchiv Abtenau, Beda Hübner: Protocollum parochiale Abbatisaugiense, Vol. I, 12. Februar 1788, zit. nach ebd., S. 329, Anm. 10.
[167] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 263 (28/2), Rechnungs Ausweis. Ueber die sammentlichen Ausgaben auf die Kirchen Musik bey dem Domkirchenfond in Salzburg vom Jahre 1824.
[168] Vertrag mit Hoforgelmacher Christoph Egedacher vom 2. August 1702 über den Bau einer großen Orgel, SLA, Hofkammer Hofbauamt, 1702/03 Lit. E., zit. nach Walterskirchen: „Zur Geschichte der großen Orgel“, S. 10.
[169] Metzger: *Die Orgeln im Dom zu Salzburg*, S. 9.
[170] Disposition in Walterskirchen: „Zur Geschichte der großen Orgel“, S. 11.
[171] Walterskirchen: *Orgeln und Orgelbau in Salzburg*, S. 85 f.

geben mueß, Höerbauckhen und das Voglgesang“[172]. Auch die Spielanlage, deren Ausrichtung dem Organisten den direkten Blick ins Kirchenschiff gewährte und die damit womöglich der erste freistehende Spieltisch auf dem Gebiet des heutigen Österreich gewesen ist, war überaus innovativ.[173]

Schon dieses Werk fand großen Zuspruch von berufener Seite[174], wurde aber bereits 1718 von Egedacher neuerlich überarbeitet, nachdem der nunmehrige Hoforgelmacher mit Andreas Silbermann aus Straßburg in Kontakt getreten war und offenbar derartig viel von diesem lernte, dass er sich als „a bua gegen Ihn“[175] empfand. Nach Fertigstellung der letzten Überarbeitung der großen Salzburger Domorgel war diese nach Egedachers Selbsteinschätzung „ein Werk, das weit und breit dergleichen Werke nit werde zu finden sein“[176]. Sie wird zu den „klanglich und optisch bedeutendsten Werken im deutschsprachigen Raum“ gezählt und war offenbar in ihrer handwerklich-mechanischen Machart „so trefflich gearbeitet, daß diese Orgel bis 1842, im wesentlichen unverändert, in Funktion war“[177].

Bemerkenswert sind die zeitgenössischen Urteile über das Instrument, das vom Hoforganisten Johann Baptist Khnott ganz praxisorientiert nicht nur als „leichter zu schlagen“ und „reiner“ bezeichnet wurde, sondern dem vom Hofkapellmeister Matthias Siegmund Biechteler auch „eine sonderliche Laute und Schärfe“ attestiert wurde.[178] Domkapellmeister Hermann Spies schloss aus der Disposition, dass die Orgel ein „Schreiwerk“[179] gewesen sein müsse, wenngleich das Instrument nach einem Ohrenzeugen des frühen 19. Jahrhunderts auch zu „Anmut und Lieblichkeit“[180] befähigt war, wiewohl schon Biechteler eine Vergrößerung des Ausdrucksspektrums – „daß alle Register teils schärfer, teils lieblicher als sie zuvor gewesen“[181] – wahrgenommen hatte.

Christian Friedrich Daniel Schubart notierte bereits eine gewisse Diskrepanz zwischen der Pracht des Instruments und dessen anscheinend wenig ambitioniertem Gebrauch:

> „Die dasige *Orgel* gehört unter die vortrefflichsten, die es gibt: schade, dass nicht eine *Bachische* Faust dieses Meisterwerk beseelt! der [!] Ton ist dick, und wenn das ganze Werk gekoppelt wird, so tönt es wie Gewittersturm. Es hat drey Manuale, über hundert Register, und ein markdurchschneidendes Pedal. Die Verzierungen der Bildhauerkunst daran, sind prächtig und voll Geschmack.“[182]

Zunächst bestätigt dies die Dauerhaftigkeit des handwerklich exzellent gearbeiteten Instruments, konnte doch Schubart frühestens in den späten 1760er-Jahren seine Anschauung der Salzburger Verhältnisse gewonnen haben.[183] Bemerkenswert ist aber neuerlich vor allem die Häufung von Attributen, welche die ungewöhnliche Klanggewalt der großen Domorgel herauskehren – vom „markdurchschneidenden“ Pedal über die (freilich zu hoch gegriffenen) „hundert Register“ bis zur Assoziation eines „Gewittersturms“.

Angesichts des bescheidenen überlieferten Orgelrepertoires – das sich im 18. Jahrhundert überwiegend auf Präludien und Versetten beschränkt, deren in der kirchenmusikalischen Praxis begründete, eher konventionell-routinierte Setzweise wenig Raum für autonom-künstlerische Gestaltung bot und deren Prinzipien bis in die ambitioniertesten Werke, Johann Ernst Eberlins 1747 gedruckte *IX. Toccate e Fughe per l'Organo*, hineinwirkten[184] – wirft die scheinbare

[172] Ebd., S. 86 mit Verweis auf SLA, Hofkammer Hofbauamt 1704.
[173] Walterskirchen: „Zur Geschichte der großen Orgel“, S. 12.
[174] Samber: *Continuatio*, S. 154, zit. in Walterskirchen: *Orgeln und Orgelbau in Salzburg*, S. 87.
[175] So laut einem Bericht Johann Andreas Silbermanns, wiedergegeben in Wörsching, Josef: *Die Orgelbau-Familie Silbermann in Straßburg i*[m] *E*[lsaß], Mainz: Rheingold-Verlag 1941, S. 62, hier zit. nach Walterskirchen: *Orgeln und Orgelbau in Salzburg*, S. 88.
[176] Spies, Hermann: *Die Salzburger grossen Domorgeln*, Augsburg: Benno Filser 1929, S. 29.
[177] Walterskirchen: „Zur Geschichte der großen Orgel“, S. 13 f.
[178] Spies: *Die Salzburger grossen Domorgeln*, S. 29.
[179] Ebd., S. 30.
[180] Ebd.
[181] Ebd., S. 29.
[182] Schubart, Christian Friedrich Daniel; Schubart, Ludwig (Hrsg.): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen 1806, S. 157.
[183] Das ist aus der Nachricht zu schließen, dass der junge Mozart „schon im eilften Jahre“ eine Oper komponiert habe. Vgl. ebd., S. 158.
[184] Dazu ausführlich Röhrs, Hans-Joachim: „Vorwort“, in: Johann Ernst Eberlin: *Johann Ernst Eberlin. IX. Toccate e Fughe per l'Organo*, hrsg. v. Hans-Joachim Röhrs, Salzburg: Selke 1998, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben, 6), S. 1–15, hier: S. 9–15. Wolfgang Amadé Mozarts Urteil, Eberlins Klavierfugen seien „lauter in die länge gezogene versettl“ (Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 203), nahm an den

Deplatziertheit der großen Egedacher-Orgel im Salzburger Dom ein scharfes Schlaglicht auf die eigentliche Zweckbestimmung dieses außergewöhnlichen Werkes: Offenbar spielten für den Bau und den Betrieb der Orgel in erheblichem Maße Vorstellungen eine Rolle, die heute mit dem Konzept des „festlichen Lärms“[185] schlüssig zu beschreiben sind.

Damit kommt der großen Orgel, die „bey einer grossen Musik nur zum Präludiren gebraucht“ wird, wohl eine ähnliche Bedeutung zu, wie sie „auf den beyden andern Seitenorgeln [...] die 2. Chöre Trompeten und Paukken“ hatten.[186] Sie war wie die Emporen für jene mit großem baulichen Aufwand in das architektonische Innenraumensemble integriert, blieb aber von der musikalischen Gestaltung des eigentlichen liturgischen Vorgangs – „bey der Musik selbst“[187] – ausgeschlossen. Vielmehr vollzog der Fürsterzbischof unter ihrem „markdurchschneidenden“ Spiel mit dem Übertritt aus dem profanen Außen der irdischen Stadt in den geweihten Raum der Kathedrale einen transitorischen Akt, bei dem der Landesfürst „von Gottes Gnaden“ als kirchlicher Würdenträger seine „amtscharismatische“[188] Aura aktualisierte. Diesen Augenblick – welcher der Gemeinde nicht weniger als eine Vorstellung vom ersehnten Einzug ins himmlische Jerusalem gewährte – unnachahmlich sinnlich in Szene zu setzen, war offenbar der Zweck, der den Aufwand einer fast nie gespielten „Festorgel“[189] rechtfertigte. Unter dieser Sichtweise mag ein Nebenregister wie das im ersten Umbau von Johann Christoph Egedacher eingefügte „Voglgesang“, kaum aber die zugleich damit installierten „Höerpauckhen“ als bloße „barocke Spielerei“[190] erscheinen.

In ihrer Gesamtheit waren die Barockorgeln im Salzburger Dom ein Ensemble, dessen Aufwand kaum durch eigentlich musikalische Kriterien (in einem modernen Kunstverständnis) gerechtfertigt war. Vielmehr nahmen die beiden musikalischen Hauptinstrumente – die Hoforgel und das Positiv im Presbyterium – im Gesamtbestand der Domorgeln im 18. Jahrhundert einen nur bescheidenen Raum ein: Sie enthielten nach der Zahl der verfügbaren Register hochgerechnet kaum 1/5 der im Dom verbauten Pfeifen. Der große Rest (auch wenn der angedeutete Versuch einer brachialarithmetischen Quantifizierung nicht allzu ernst zu nehmen ist) muss als quasi ‚außermusikalischer‘ Überhang dem Bereich repräsentativer Inszenierung zugerechnet werden.

### 5.4.3 Holzblasinstrumente

#### Flöten

Die Flöte ist eines der am seltensten eingesetzten Instrumente im Bestand Dommusikarchiv, wo sie nur in gut 40 Materialien aufscheint. Eine anonyme Sonate (A 856) für zwei Flöten, Fagott und Basso continuo könnte das älteste Manuskript der Sammlung sein, in dem das Instrument verlangt wird. Es dürfte dem Schreiberbefund nach zu schließen zwischen ca. 1700 und 1725 entstanden sein.

Ab den 1730er-Jahren (konkret ab 1731) gibt es mehrere Beispiele, wobei auffällt, dass es sich in der Mehrheit der Fälle um Litaneien handelt und bis etwa zur Jahrhundertmitte stets nur eine Flöte besetzt ist.[191] Das (wenn auch seltene) Erscheinen des Instruments in der Kirchenmusik dieser Zeit dürfte mit der Anstellung des aus Lüttich stammenden Johann Franz Biarelle als Ante Camera-Kammerdiener und „Zwerchflautenist“ am Salzburger Hof zusammenhängen. Sein Anstellungsdekret ist nicht bekannt, doch bezeichnete er sich bei seiner Hochzeit am 16. Oktober 1731 bereits als „Salzburgischer Kammerdiener und Hofmusiker“. Von 1732 bis 1743 (in welchem Jahr er am 29. Oktober verstarb) ist er in den Hofkalendern als Flötist geführt.[192] Er sollte für das gesamte 18. Jahrhundert der einzige Musiker in dieser Position bleiben; erst unter Kurfürst Ferdinand wurden wieder zwei Flötisten für kurze Zeit am Salzburger Hof beschäftigt.[193]

Kompositionen Bachs und Händels zwar das falsche Maß, traf in der Sache aber den Kern.

[185] Zak, Sabine: *Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss: Päffgen 1979, bes. S. 7–21.

[186] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 195.

[187] Ebd.

[188] Zum Konzept des Amtscharisma vgl. Freitag: „Symbolische Kommunikation und Amtscharisma“.

[189] Metzger: *Die Orgeln im Dom zu Salzburg*, S. 9.

[190] Walterskirchen: „Zur Geschichte der großen Orgel“, S. 12.

[191] K. H. Biber: A 158, A 160 (beides Litaneien) sowie das Schuldrama *Constantia Clodoaldi coronata* A 1266; M. S. Biechteler: Litanei A-Sd, A 42; J. E. Eberlin: A-Sd, A 404, A 405 (beides Litaneien) sowie das Offertorium „Reges Tharsis“ A 295.

[192] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 17 f.

[193] Vgl. die Besetzungsübersicht. Ebd., S. 540–545.

Gleichwohl wurden auch nach Biarelles Tod gelegentlich noch Flöten gefordert, diese wurden aber offenbar von anderen Musikern, die die Flöte nicht als Hauptinstrument spielten, geblasen. Daher werden nun auch Flötenpaare besetzt, etwa von Eberlin in einer erst nach 1756 entstandenen Messe (A-Sd, A 265) oder von Adlgasser in einer weiteren Litanei (A-Sd, A 7). In beiden Werken sind Flöten und Oboen abschnittsweise wechselnd in denselben Stimmen gefordert, Flöten wurden also nachweislich von den Oboisten geblasen, wie dies auch von weltlichen Werken dieser Zeit in Salzburg bekannt ist. Gleiches gilt auch für eine Messe von Fischietti (A-Sd, A 1131) und Mozarts *Regina coeli* KV 127 (A-Sd, A 1512). Der seltene, in je einer Messe von Johann Baptist Lasser (A-Sd, A 1207) und Georg Joseph Vogler (A-Sd, A 1297) auftretende Fall, dass separate Stimmen für Flöten und Oboen vorhanden sind, scheint dagegen für eine Datierung der Materialien in die Regierungszeit Ferdinands zu sprechen. Dass die Musiker für die seltenen Einsätze der Flöten in der Dommusik ihre kammertönigen Instrumente benutzten, war so selbstverständlich, dass in einigen Fällen die zur Anpassung an die Chortonstimmung notwendige Transposition der Stimmen in der Stimmenbezeichnung nicht explizit ausgewiesen wurde.

Alle übrigen heute in der Sammlung befindlichen Flötenstimmen fanden außerhalb der Kathedralliturgie Verwendung und/oder wurden erst im 19. Jahrhundert in den Bestand des Dommusikarchivs integriert. Ein Kuriosum ist eine von Luigi Gatti für Mozarts Requiem (A-Sd, A 1349) angefertigte Stimme, in der das nach dem Erstdruck dem Fagott zugewiesene Posaunensolo des „Tuba mirum“ für Flöte transkribiert ist.[194]

### Oboen

Die älteste im Dommusikarchiv überlieferte Komposition, die den „Hautbois“ verlangt, ist Heinrich Ignaz Franz Bibers Requiem in A (A 181), das um 1700 entstanden ist. Das originale Titelblatt nennt „2 Piffari ad libitum“, die entsprechenden Stimmen sind mit „Hautbois“ überschrieben und im Sopranschlüssel untransponiert im Umfang von *cis*'–*a*" notiert. Weitere frühe Beispiele sind eine anonyme Sonate (A 793) sowie eine Litanei von Biechteler (A 54, „2 Hautbois ex A#“[195]), die vermutlich noch im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts bleibt die Verwendung von Oboen aber eine seltene Ausnahme: Von insgesamt 150 im Dommusikarchiv überlieferten Werken mit Oboen entstanden lediglich acht nachweislich vor 1750. Unter den Werken Eberlins befinden sich lediglich sechs, in denen Oboen besetzt sind, wobei in einem Fall (A 361) die Oboenstimmen in späterer Ergänzung vorliegen. Bis 1780 sind in der Sammlung etwa 30 bis 40 Materialien mit Oboenstimmen hinzugekommen. Ein sprunghafter Anstieg ist aber erst unter dem letzten Hofkapellmeister Luigi Gatti zu verzeichnen; von ihm stammen allein 49 Werke in der Sammlung, die das Instrument verlangen, weitere 33 komponierte Johann Michael Haydn. Die deutliche Zunahme, die die Verwendung des Instruments im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts erfuhr, dürfte mit Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos Reformen in Zusammenhang stehen, im Zuge derer Oboen und Hörner offenbar als musikalische Repräsentanten des „solennen“ Festrangs neben den bis dahin in dieser Funktion exklusiv gestellten Trompeten und Pauken eine erhöhte Bedeutung gewannen.[196]

Oboenstimmen sind für die Dommusik üblicherweise um einen Ton höher als klingend notiert und mit „Oboe trasp[osto]“ bezeichnet, was seinen Ursprung in der Chortonstimmung der Domorgeln haben dürfte und jedenfalls eines der Indizien darstellt, anhand derer sich Musikalien der Domliturgie zuordnen lassen. Eine solche Annahme impliziert, dass die Oboisten kammertönige Instrumente verwendeten, die um einen Ton tiefer als die chortönigen Domorgeln klangen und daher transponierende Stimmen benötigten.

[194] Neumayr/Laubhold: „Quellen zur Rezeption des Requiems“, S. 204.

[195] Die hier verlangte Stimmung „ex A#“ ist im Bestand das einzige Beispiel einer Oboenstimmung, die nicht im Einklang mit den bekannten Stimmungskonventionen für Oboen steht. Denkbar wäre die Verwendung einer Deutschen Schalmei in *g* mit dem tiefsten Ton *a*, wie sie in der Instrumentensammlung des Salzburg Museums in drei Exemplaren aus dem frühen 18. Jahrhundert überliefert ist. Vgl. Birsak, Kurt: *Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Verzeichnis und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen. Jahresschrift* [des Salzburger Museum Carolino Augusteum] 18 (1972), Salzburg: Carolino Augusteum 1973, S. 33 f. sowie die Ausführungen S. 94–102.

[196] Vgl. dazu die Bemerkungen zur Verwendung von Hörnern (→ S. 175 ff.) sowie Trompeten (→ S. 172) in der Domliturgie mit entsprechenden Nachweisen.

Nach derzeitigem Kenntnisstand ist dieser Umstand am plausibelsten daduch zu erklären, dass für die Oboisten, die erst spät im 18. Jahrhundert mit einiger Regelmäßigkeit in der Dommusik mitwirkten, keine eigens für den Kirchendienst vorgesehenen Instrumente vorhanden waren, sodass man sich mit der Transposition der Stimmen behalf.

Sonderformen der Oboe sind im Bestand nahezu nicht anzutreffen. In zwei Materialien aus der ersten Jahrhunderthälfte sind „obue basse“ (A 785) bzw. „Oboe dolce“ (A 403) verlangt. In beiden Fällen sind die Stimmen eine Quart höher als klingend notiert, vorgesehen sind hier also in Bezug zum Orgelton Instrumente in *G*, was bei der am Dom für Oboen üblichen Transpositionspraxis der kammertönigen Stimmung in *F* und mithin jener der Tenoroboen entspricht, die in der Konstruktion mit Schallbirne und gebogenem oder abgewinkeltem Rohrverlauf als „Oboe da caccia“ und später unter der Bezeichnung „Englischhorn“ im 18. Jahrhundert charakteristische Sonderformen ausbildeten. Deren durch Rohrlänge und Schallbirne mitbestimmter Klangcharakter macht die gewählten Stimmenbezeichnungen plausibel.[197]

Als reguläres Instrument der Dommusik hat sich das Englischhorn offenbar auch später nicht etablieren können. Lediglich zwei ursprünglich nicht für Salzburg komponierte Werke Joseph Haydns, seine *Große Orgelsolomesse* (Hob. XXII:4, A 1159) sowie sein „*Stabat mater* mater“ (Hob. XXbis, A 1176), verlangen Englischhörner. In ersterem Werk wurden die Englischhornstimmen nachträglich von Fuetsch durch transponierende Oboenstimmen ersetzt, das zweite liegt nur in nicht-salzburgischen (Wiener?) Stimmen vor und fand im Untersuchungszeitraum offenbar nie Eingang ins Salzburger Dommusikrepertoire.

**Klarinetten**

Klarinetten wurden in der Kathedralliturgie im 18. Jahrhundert nicht verwendet. Sie waren auch bei der Hofmusik nicht regulär in Gebrauch. Erst unter Kurfürst Ferdinand III. wurden zwischen 1805 und 1807 zwei Klarinettisten bei Hof angestellt, die aber offenbar für die Musik im Dom nie herangezogen wurden. Dass in einem Instrumenteninventar des Hofs, das zum Jahreswechsel 1804/1805 anlässlich der Verwaltungsübergabe an das kurfürstliche „Garderobamt“ angelegt wurde, zwei Klarinetten und fünf Bassethörner aufscheinen[198], zeigt, dass Klarinenteninstrumente bis dahin am Hof zumindest gelegentlich gebraucht worden waren. In einem kaiserlichen Schreiben vom 21. Juni 1807 sind unter den für Festtage heranzuziehenden Musikern zwar auch „2 Klarinetisten“ genannt[199], im November 1807 lehnte aber Gatti die Anstellung von Klarinettisten bei der Dommusik als unpraktikabel ab.[200]

Unter insgesamt 46 Materialien der Sammlung, die Klarinetten verlangen, sind lediglich sechs, die sich der Dommusik zweifelsfrei zuweisen lassen, weil sie den Besitzvermerk der Domkustodie tragen. Drei der Materialien wurden von Leopold Deisböck geschrieben[201] und entstanden daher kaum vor den 1830er-Jahren, die drei übrigen stammen von Schreiber 144, sind datiert und entstanden 1838[202] bzw. 1840[203]. Ob manche der anderen Manuskripte gelegentlich in der Dommusik Verwendung gefunden haben, ist kaum zu entscheiden. Bei drei opulent besetzten Werken des Domorganisten Joseph Höß aus den 1820er-Jahren[204] ist man geneigt, solches anzunehmen, doch gibt eines der drei mit dem Titelzusatz „Anno 1824. / den 1ten August: / producirt. / in der Universitaets / Kirche“[205] einen konkreten Hinweis auf eine Aufführung außerhalb des Doms. Gerade dieses Werk fällt durch die Verwendung hoher Klarinetten (in *D* und *F*) auf, wie sie bei den Thurnern spätestens ab den 1770er-Jahren in Gebrauch waren.[206] Es ist daher nicht auszuschließen, dass auch die anderen beiden Werke für besondere Anlässe in anderen Kirchen der

[197] Sowohl Tenoroboen in gerader Bauweise aus dem frühen 18. Jahrhundert als auch gekrümmte Englischhörner mit Herstellungsdaten von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts haben sich in der Instrumentensammlung des Salzburg Museums erhalten. Vgl. Birsak: *Die Holzblasinstrumente*, S. 35–37.

[198] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 549.

[199] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 262: *Künftiger Personal- und Besoldungsstand der Musiker, und Diener für die Salzburger Domkirche*, Abschrift Laxenburg, 21. Juni 1807.

[200] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 539.

[201] A 1180, A 1790, A 1798.

[202] A 1186, A 1680.

[203] A-Sd, A 1691.

[204] A-Sd, A 1161, A 1162, A 1187.

[205] A 1161.

[206] Die Rechnungsbücher des Salzburger Hofs verzeichnen am 3. Februar 1773 die Anschaffung von „2. *dus* [gemeint: *dis* also *es*] Klarinet“ für den Stadtthurnermeister Sebastian Vogt. Zit. nach Morgenstern: „Leopold Mozart und Hieronymus Colloredo“, S. 253.

Stadt bestimmt gewesen sind. Sicher ist hingegen, dass ältere Musikalien der Stadtpfarrmusikanten später in die Sammlung des *Dommusikverein und Mozarteums* integriert wurden[207], deren Vorhandensein in der Sammlung Dommusikarchiv mithin nicht für die ursprüngliche Verwendung in der Domliturgie spricht. Beinahe ein Viertel der in der Sammlung vorhandenen Materialien mit Klarinetten wurde von den Stadtpfarrchorregenten Franz de Paula Joseph bzw. Johann Baptist Weindl geschrieben; ein Teil davon entstammt nachweislich dem Bestand *Dommusikverein und Mozarteum*, ist also erst nach der ursprünglichen Verwendung in die hier bearbeitete Sammlung gekommen.[208]

Die Tradition des Nichtgebrauchs von Klarinetten am Dom scheint dagegen noch bis ins spätere 19. Jahrhundert weitergewirkt zu haben. Die Stimmenbezeichnungen der Klarinettenstimmen, die (als Ersatz für die originalen Bassetthornstimmen) Teil des kurz nach 1800 entstandenen Materials zu Mozarts Requiem (A 1349) sind, wurden von späterer Hand auf „Oboe“ korrigiert, in welcher Weise das Material offenbar noch bis spät ins 19. Jahrhundert benutzt wurde. Die erste Stimme trägt weiters den Bleistifteintrag „Jelinek“, der sich auf den im *Dommusikverein und Mozarteum* u. a. als Oboist und Oboenlehrer tätigen Franz Xaver Jelinek bezieht. Zudem trägt die Stimme die Einträge „Jos Eringer Oboist / Salzburg den 4 Mai 1883. / für Erzherzogin Antonet.[209]“ sowie „Josef Ehringer / 15 Nov. 1890 / für Herrn Fiala“, womit die Praxis, Klarinettenstimmen durch Oboen zu substituieren, bis ins späte 19. Jahrhundert zu beobachten ist.

Ähnliches ist anhand zweier „Ave Maria“-Vertonungen Max Kellers (A-Sd, A 1790) zu beobachten: Die Werke verlangen im Original zwei Klarinetten, noch nach 1830 wurde jedoch zusätzlich eine Orgelstimme eigens für den Fall ausgesetzt, „wenn keine Clarinetten gespielt werden“. Allerdings gibt es in der Sammlung auch den umgekehrten Fall in einem Material zur *Kleinen Orgelsolomesse* Joseph Haydns Hob. XXII:7 (A-Sd, A 1158): Eine undatierte Stimme aus dem 19. Jahrhundert enthält eine Übertragung des Orgelsolos für Klarinette. Einen Hinweis auf Veränderungen bei den jeweils verwendeten Instrumenten findet man in den Klarinettenstimmen einer anonymen Litanei (A 1650), die offenbar bei den Stadtpfarrmusikanten im Gebrauch war: Sie wurden auf Vorder- und Rückseite jeweils für unterschiedliche Instrumente notiert, die frühere Niederschrift, datiert mit „1830 / 31 Xbr[is]“, verlangt Klarinetten „in a, cornett[on]“, die spätere, datiert mit „Die 24$^{o}$ Jan[uar] | 833.“, schreibt Klarinetten „in C francois“ vor.

So sind denn allem Anschein nach Klarinettenstimmen in der Sammlung als (oft redundanter) Hinweis anzusehen, dass die betreffenden Musikalien bis mindestens ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts in der Domliturgie keine Verwendung fanden.

**Fagott**

Das Fagott gehört in der Aufführungspraxis der alten Dommusik zu den regelmäßig in der Bassgruppe besetzten und mit einer eigenen Stimme ausgestatteten Instrumenten. Offenbar verfügte die Dommusik auch während des gesamten Untersuchungszeitraums über entsprechende Instrumente in der am Dom üblichen Stimmung, da die regulären Fagottstimmen in der Sammlung stets untransponiert vorliegen. Untransponiert sind die Stimmen auch dann, wenn zwei obligate Fagotte verlangt[210] sind oder zu dem auf dem Solistenchor platzierten Fagott ein Fagott für den Ripien-Chor hinzutritt[211], sodass – wie es durch das Instrumenteninventar von 1822 belegt ist – auch für das 18. Jahrhundert davon auszugehen ist, dass mindestens zwei Fagotte in Chortonstimmung verfügbar waren, die im Regelfall wohl zur Ausführung *einer* Stimme verwendet wurden.

Dass das Spiel zweier Musiker aus einer Stimme üblich war, belegt Karl Heinrich Bibers *Sonata Paschalis* à 7 (A 784) aus dem Jahr 1729. Auf dem originalen Umschlagtitel werden „3. Fagotti necessarij“ verlangt, im vollständig[212] überlieferten Stimmensatz befinden sich aber nur zwei (untransponierte) Fagottstimmen. Die Vorschrift, diese mit drei Fagotten zu besetzen,

[207] So enthält das Inventar des *Dommusikverein und Mozarteums* 66 Nummern mit Musikalien anderer Kirchen, die „von der Wittw: Weindl angekauft worden sind“. Vgl. *Repertorium*, S. 56–65, Zitat: S. 56.

[208] A 601, A 1650, A 1654, A 1767.

[209] Erzherzogin Maria Antonia (1858–1883), Tochter von Großherzog Ferdinand IV. von Toskana und Anna Maria von Sachsen; Äbtissin des Theresianischen Damenstiftes in Prag.

[210] Erstmalig in einer Sonate von Karl Heinrich Biber (A 799) um 1740.

[211] Regelmäßig ebenfalls bei Karl Heinrich Biber, gelegentlich auch bei Biechteler, Lolli und Gatti.

[212] Alle der auf dem Titel genannten „Partes 16“ sind vorhanden, darunter zwei identische Fagottstimmen.

erfolgte hier aus akustischen Gründen, da in diesem Werk neben einer solistischen Trompete („NB. nel Choro di Violini“) ein kompletter vierstimmiger Trompetenchor mit Pauken Verwendung findet. Durch zwei weitere Werke Karl Heinrich Bibers (A 799, A 1605) ist für diese Zeit das Vorhandensein von drei Fagotten in Chortonstimmung (und deren Verwendung im Dom) belegt, womit sich erhärtet, dass die Nennung der „Fagottisten. Roth. Sämbhueber. Schulz“[213] in Bibers Chorordnung von 1746 nicht (ausschließlich) als Alternativbesetzung, sondern unter Umständen als reguläre Aufstellung der genannten Musiker auf dem Prinzipal-Chor zu verstehen ist. Mindestens zwei Musiker konnten aus einer Fagottstimme musizieren, der dritte kann die Orgel-, Violone-[214], Direktions- oder fallweise als Ripien-Fagottist auch die dritte Posaunenstimme ‚mitbenutzt‘ haben, sodass selbst für Materialien mit nur einer ausgeschriebenen Fagottstimme die Ausführung durch drei Musiker nicht auszuschließen ist.

Darüber hinaus tauchen in nahezu 70 Materialien auch transponierte Fagottstimmen auf, die den jeweiligen Part um einen Ganzton höher wiedergeben. Gemeinsam ist dem Großteil dieser Manuskripte, dass die transponierte Stimme zusätzlich zu einer ebenfalls vorhandenen untransponierten Stimme ausgeschrieben wurde. Wiewohl eine transponierte Fagottstimme erstmals 1737 in einer Litanei Biechtelers (A-Sd, A 42) ausgewiesen ist, handelt es sich um eine Praxis des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts. Am weitaus häufigsten ist diese Praxis in Werken Michael Haydns zu beobachten, und zwar mit auffälliger Dichte bei den Graduale-Kompositionen. Auch bei Luigi Gatti, gelegentlich bei Adlgasser und im 19. Jahrhundert bei Joseph Höß erscheinen transponierte Fagottstimmen; bei letzterem handelt es sich ganz eindeutig um die Entfaltung ungewöhnlich großer instrumentaler Kräfte.

Eher ungewöhnlich sind konzertierende Fagottstimmen, wie sie in zwei Offertorien (A 657 und A 665) sowie in zwei für das Nepomukfest bestimmten Lauretanischen Litaneien Luigi Gattis (A 696 und A 699) anzutreffen sind.

**„Bombardon“:** In elf Materialien nahezu ausschließlich aus dem ersten Drittel[215] des 18. Jahrhunderts taucht in der einen oder anderen Schreibweise die Instrumentenbezeichnung „Bombardon“ auf, in mehreren Fällen mit der alternativen Stimmenbezeichnung Fagott. Dabei gibt es sowohl Fälle, in denen die Bezeichnung „Bombardon“ bereits vom Hauptschreiber beigefügt wurde (z. B. A 111, A 1357), als auch solche, in denen „Bombardon“ als späterer (auch mutmaßlich autographer) Zusatz Biechtelers erscheint (z. B. A 26, A 55). Beide Instrumentenbezeichnungen begegnen aber auch in separaten Stimmen innerhalb eines Stimmensatzes (A 203).

Selbst in diesem Fall sind aber signifikante Unterschiede der Stimmen nicht auszumachen. Wohl ist die Aufgabe des „Bombardons“ hier auf die Verstärkung im Tutti beschränkt, während die Solostellen dem Fagott vorbehalten sind, Beschränkungen des Tonumfangs oder hinsichtlich der spieltechnischen Leistungsfähigkeit kommen dafür aber nicht in Frage. Das „Bombardon“ stellte demnach eine klangliche Alternative oder auch Ergänzung zum Fagott dar, die keiner spezifischen Notation bedurfte. Insofern steht zu vermuten, dass das „Bombardon“ auch über die wenigen dokumentierten Fälle hinaus in der Salzburger Kathedralliturgie zum Einsatz kam.

Um was für ein Instrument es sich dabei handelte[216], ist aufgrund der wenigen und wenig spezifischen Stimmen nicht mit letzter Sicherheit zu ermitteln. Doch deutet die Etymologie auf ein Mitglied der Pommern-Familie, für deren Bass-Größen die italienischen Bezeichnungen „Bombardo“ und „Bombardone“ in Deutschland bekannt und in Gebrauch waren und für die eine „hartnäckige kirchenmusikalische Tradition“ bis ins mittlere 18. Jahrhundert etwa auch in Halle

[213] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XIII.

[214] Diese Variante ist für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts durch kombinierte Violone-/Fagottstimmen bei Gatti (A-Sd, A 635, A 641), M. Haydn (A-Sd, A 441) und Mozart (A-Sd, A 1121, A 1128) belegt.

[215] Ausnahme ist eine Messe in C von Antonio Caldara (A 199), deren Stimmensatz ca. in den 1740er-Jahren entstanden ist. Auf dem Umschlagtitel wird neben einem Fagott auch „1 Bombardom“ verlangt, eine entsprechende Stimme war anscheinend nie vorhanden, da die Angabe „Partes 29“ auf dem Umschlag mit der überlieferten Stimmenzahl übereinstimmt.

[216] Dass mit dem Ausdruck nicht der im frühen 19. Jahrhundert eingeführte gleichnamige Tubavorläufer gemeint sein kann, steht aufgrund von durch Papier- und Schreiberbefunde abgesicherten hinreichend genauen Datierungen der Stimmen und der später nachgetragenen Stimmenbezeichnungen außer Frage.

bezeugt ist.[217] Dass darüber hinaus in der Sammlung des Salzburg Museums ein Großbasspommer überliefert ist[218], für den Kurt Birsak als ursprünglichen Einsatzort die Salzburger Dommusik deshalb vermutet, weil Differenzen im Längenvergleich mit einem ähnlichen Exemplar im Berliner Musikinstrumentenmuseum sich als Indizien für eine „Einstimmung nach einem höheren Chorton“[219] deuten lassen, kann zwar angesichts der nicht lückenlos geklärten Provenienz des Instruments nicht als Nachweis gelten, stellt aber zumindest hypothetisch einen plausiblen Zusammenhang her.

### 5.4.4 Metallblasinstrumente

#### Cornetto/Zink

Stimmen für Cornetti (dt. Zinken) fehlen im erhaltenen Bestand fast vollständig. Sie erscheinen in lediglich fünf Materialien; darunter befindet sich das vermutlich originale Titelblatt zu Heinrich Ignaz Franz Bibers *Missa Alleluia* (ChaB 1, A 1268), die Noten selbst sind heute aber verschollen. Erhalten sind Cornettostimmen zu drei Offertorien Johann Caspar Kerlls[220], wobei das schon erwähnte „Justus ut palma“ (A-Sd, A 209) Cornetti ripieni in C-1-Schlüsselung verlangt.

Kerlls Offertorium „Stetit Angelus“ (A 1448)[221] verlangt in zwei Stimmen „Violino [...] o Cornetto conc:“. Diese beiden Stimmen enthalten die anspruchsvollsten Partien für Zinken, die sich im Dommusikarchiv erhalten haben; sie sind zwar in keiner Weise virtuos, mit diversen Oktavsprüngen und vor allem einem Tonumfang von mehr als zwei Oktaven und dem mehrfach geforderten Hochton $e^3$ (resp. $c^3$ in der zweiten Stimme) verlangen sie aber dennoch versierte Spieler. Übrigens gehen beide Stimmen nie unter $d^1$, könnten also auf Cornettini ausgeführt worden sein, was die Bewältigung der hohen Lage erleichtert hätte.

Auch bei Karl Heinrich Biber erscheinen Zinken noch zweimal, in dem bereits erwähnten *Te Deum* (A-Sd, A 133) sowie in einem *Regina coeli* (A 165). Beide Werke schrieb Biber, wie es die Umschlagtitel ausweisen, als Vizekapellmeister, also zwischen 1714 und 1743. Beide Werke verlangen den Zink in C-1-Schlüsselung im Verbund mit dem Posaunenchor, beim *Te Deum* in freier Anlehnung an den Vokalchor, beim *Regina coeli* in konsequenter *Colla parte*-Führung, in beiden Fällen übrigens völlig identisch mit den Stimmen des Streicherchores. Das *Regina coeli* ist zudem insofern interessant, als die Cornettostimme zusätzlich als Direktionsstimme ausgewiesen ist. Die diesem Umstand unmittelbar entspringende Frage, ob es also in der fraglichen Zeit einen Zinkenisten gegeben habe, der zugleich auch leitende Funktionen übernahm, kann bei näherer Betrachtung zugunsten einer plausibleren Interpretation fallen gelassen werden, denn augenscheinlich handelt es sich bei der Aufschrift „Per la Batutta“ um einen späteren Zusatz[222], der die thesenhafte Interpretation zuließe, dass sich im vorliegenden Material ein Übergang manifestiert vom (zumindest noch potenziell) eigenständigen und vollständigen Bläserchor zur bloßen Chorverstärkung des Posaunentrios, wie es für den Rest des 18. Jahrhunderts (und darüber hinaus) verbindlich bleiben sollte: In dem Augenblick, als sich das Posaunentrio als *Colla parte*-Gruppe etablierte, war die Zinkenstimme ‚überflüssig‘, und da sie die gleichen Noten wie die Sopranstimme und abschnittsweise Textincipits enthält, mag sie zur Direktion dieses nicht besonders komplex strukturierten Stückes tauglich gewesen sein.

#### Trompeten und Pauken

Die Verwendung von Trompeten (und Pauken) indiziert in der Domliturgie des 18. Jahrhunderts grundsätzlich den erhöhten Festrang der *Festa Pallii*, die nach dem Pallium, einem meist ringförmigen, vom Metropoliten als Amtszeichen getragenen Stoffband, benannt sind und also jene Ämter bezeichnen, die vom Fürsterzbischof selbst zelebriert werden. Dabei verbinden sich in der Person des Fürsterzbischofs die Würde des kirchlichen Amtes mit dem gleichzeitigen

[217] *MGG*$^2$, Sachteil, Bd. 2, Sp. 1357.
[218] Sign. 12/8, vgl. Birsak: *Die Holzblasinstrumente*, S. 34 sowie S. 102–104.
[219] Ebd., S. 104 sowie S. 138, Anm. 106.
[220] A-Sd, A 209, A 210, A 1448.
[221] Übrigens war das Werk im noch unaufgearbeiteten Teil des Dommusikarchivs zeitweilig verstellt und gilt daher in der *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 3, Sp. 36 als „verschollen“; es wurde von uns wieder aufgefunden und katalogisiert.
[222] Die Tintenfarbe korrespondiert sehr gut zu jener des Vorsatzes, der Strich ist aber kräftiger, die eingeschlossene Fläche im „a“ ist beinahe oder ganz mit dem Schreibmittel gefüllt und das „t“ in „Batutta“ entsprang eindeutig einem anderen Bewegungsablauf als jenes in „Corneta“.




**Abbildung 5.6:** „Ein Hoftrompeter“, Aquarell-Gouache aus der Sammlung Kuenburg, Werkstatt Lederwasch, Salzburg 1782–1790 (Privatbesitz).

Anspruch weltlicher Macht, was in der Gegenwart der militärisch organisierten und dem Oberststallmeister unterstehenden Hof- und Feldtrompeter[223] in der liturgischen Feier hör- und sichtbaren Ausdruck findet. Der Zusammenhang ist zeitweilig so selbstverständlich, dass die Bezeichnung „con clarini“ geradezu synonym für die Kennzeichnung des solennen Festrangs verwendet wird[224], wie umgekehrt die Feststellung „senza Clarini“[225] nur in der dadurch ausgedrückten Bestimmung eines Werkes für einen niedrigeren Festrang ihren Sinn erhält.

Die Anstellung von Trompetern am Salzburger Hof lässt sich bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen[226], Indizien für eine besondere Stellung innerhalb des höfischen Repräsentationsapparates finden sich seit dem frühen 16. Jahrhundert; um 1600 scheint die Salzburger Trompeterei bereits überregionale Ausstrahlung erlangt zu haben, und jedenfalls gehörte der unter Wolf Dietrich von Raitenau dienende Adam Schroffenauer zu den Initiatoren des gegenreformatorisch motivierten, 1623 von Kaiser Ferdinand II. erstmals ausgestellten Trompeterprivilegs, das als Grundlage für die im 17. und 18. Jahrhundert erhobenen Exklusivitätsrechte der Trompeter für den Gebrauch von Trompeten und Pauken im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation bestimmend werden sollte.[227] Anspruchsvolle Trompetenmusiken aus der Zeit von Heinrich Ignaz Franz Biber bis Johann Michael Haydn belegen den hohen Grad künstlerischer Beherrschung des Instruments am Salzburger Hof.

Die mit Bezug zum liturgischen Festrang vorgenommene Konventionalisierung der Besetzungen ist für

[223] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XXI–XXIV.

[224] Z. B. in einem Katalogeintrag von Joseph Richard Estlinger: „Dixit, Magnificat in C con clarini“, *Catalogus „Gatti“*, 24/1.

[225] Z. B. Estlingers Umschlagtitel zu A 32: „Missa senza Clarini di Sig[no]re Biechteler“.

[226] Zur Frühgeschichte der Trompeter am Salzburger Hof bis zur Zeit Wolf Dietrichs vgl. Laubhold, Lars E.: „Die Trompeter- und Paukerkunst zur Zeit Wolf Dietrichs“, in: Gerhard Ammerer/Ingonda Hannesschläger (Hrsg.): *Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600 – Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Wolf Dietrich von Raitenau. 1587 bis 1611/12*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2011, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 28), S. 577–588.

[227] Ausführlich dazu Laubhold, Lars E.: *Magie der Macht. Eine quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs ‚Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst‘ (Halle 1795)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, (*Salzburger Stier*, 2), bes. S. 84–95 sowie Abb. 12, S. 96/97.

den Dom erstmals in den 1740er-Jahren dokumentarisch belegt[228], dürfte aber in wesentlichen Elementen schon lang davor bestanden haben. Die von Karl Heinrich Biber beschriebene größte regelmäßig eingesetzte Besetzung inklusive zweier auf den hinteren Pfeileremporen platzierter Trompeter- und Paukerchöre[229] begegnet im Wesentlichen schon in der etwa 70 Jahre älteren, die Innenansicht des Salzburger Doms während eines festlichen Amtes darstellenden Kupferradierung Melchior Küsells und entspricht noch weitgehend dem Salzburger Kolossalstil, wie er uns am prominentesten in Heinrich Ignaz Franz Bibers *Missa Salisburgensis* begegnet.

Aus jüngerer Zeit haben sich von Bibers Sohn Karl Heinrich zwei Kompositionen, die diese Praxis belegen, erhalten[230], für Biechteler ist ein entsprechendes Werk immerhin nachgewiesen (→ S. 134). Die vielzitierte Tagebuchnotiz Heinrich Pichlers aus dem Jahr 1745 bestätigt die Besetzungspraxis „auf 5 Chör“[231], bleibt aber im Hinblick auf die Aufstellung der Trompeter – „auf dem 3$^{\text{ten}}$ [Chor] 6. Trompetter, andere und ein Bauckhen“[232] – seltsam kryptisch.[233]

Dass mithin die Verwendung zweier vollständiger Trompeterchöre mit Pauken in komponierten Musiken des 18. Jahrhunderts durch kaum eine Handvoll Belege abgesichert ist, dürfte den oral tradierten Musizierpraktiken der Trompeter geschuldet sein: Sofern wir nicht annehmen, das entsprechende Repertoire sei nahezu vollständig verloren gegangen, müssen durch die Trompeter noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts im Rahmen der Domliturgie usuelle Musizierpraktiken gepflogen worden sein, die ihre Mitwirkung als doppelchöriges Ensemble gestattete, obwohl die bekannte Figuralmusik solche Ensembles nicht mehr vorsieht. Derlei Praktiken, wie sie für das 17. Jahrhundert etwa von Michael Praetorius beschrieben wurden[234], sind für den Salzburger Dom durch Matthias Siegmund Biechtelers „Victimae paschali laudes“ (HocB A/6/02)[235] von 1729 bezeugt: In das doppelchörige, abgesehen von der Generalbassgruppe rein vokale Werk sind vier Strophen des deutschen Kirchenliedes „Christ ist erstanden“ eingebunden, indem im Stimmenmaterial an den entsprechenden Stellen der Liedtext notiert wurde. Jeder dieser für den Volksgesang bestimmten Strophen folgt in den Stimmen die Bemerkung „Trombetti“, durch die ein nicht näher bestimmtes Trompetenstück angezeigt wird.

Zu den womöglich selbstverständlichen, aber kaum je notierten Praktiken der Trompeter und Pauker dürfte auch die Dämpfung ihrer Instrumente bei Trauermusiken zu zählen sein. Eine einzige Quelle im Bestand zeigt, dass dieses Vorgehen in Salzburg bekannt war und mindestens sporadisch (wenn nicht regelmäßig) praktiziert wurde. Der Umschlagtitel zu einer anonymen *Missa de Requiem ex A Min:* (A-Sd, A 1539), die jedoch aufgrund der Besetzung und der Materialbeschaffenheit eindeutig nicht der Dommusik zuzurechnen ist, verlangt neben „2 Clarinis obtusis ex c.“ auch „Tympanis tectis“. Gleichsinnige Anweisungen enthalten auch die jeweiligen Stimmen selbst. Nachweislich wurde zumindest die Dämpfung der Pauken auch im Dom praktiziert, denn das Inventar von 1822 verzeichnet „1 p[aar] schwarze Paucken Überzüg, zum dempfen beÿ REQUIEM etc:“, was in der Formulierung beiläufig genug erscheint, um es für möglich zu halten, darin den Hinweis auf eine allgemein bekannte Praxis zu sehen.

In den Kompositionen des Dommusikarchivs überwiegen ab etwa dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts Besetzungen mit vierstimmigem Trompetenchor und – entwicklungsgeschichtlich nachrangig[236] – des-

[228] Vgl. Anm. 83–85 auf S. 147.

[229] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XIII.

[230] *Num: I / Te Deum / Laudamus / â Due Chori. / 8 Voci in Concerto. / 4 Violini / 2 Cornetti / 4 Viole / 6 Trombon: / 8 Trombe / 2 par di Timpani / 8 Voci Ripien / 2 Organi. / Con / Fagotti Violoncelli / e Violoni. / da Carlo Hen[rico] di Bibern / Vice Maestro di Capella.* (A 133); *+ Ex C ♮ dur. / Sonata à 11. / 2 Violini / 8 Trombe / 2 par di Timpani. / Organo / Violoncello e Violone. / da Carlo Henrico di Bibern / Maestro di Capella di S. A. Eccl:$^{sa}$ R$^{ma}$ / di Salisburgo. A. 1744.* (A 783).

[231] Martin: „Vom Salzburger Fürstenhof“ [Teil 1], S. 10.

[232] Ebd.

[233] Unter den „5 Chör“ wird der anzunehmende zweite Trompeterchor von Pichler nicht explizit erwähnt. Da Pichler aber von sechs Trompetern in einem Chor spricht, ist die Annahme eines weiteren gleichartigen Trompeterchores problematisch. Zwar fehlen uns ausgerechnet für das Jahr 1745 die Besetzungszahlen der Hofmusik, für die flankierenden Jahre sind aber nur elf (1744) bzw. zehn (1746) Trompeter nachgewiesen. Vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 541.

[234] Praetorius, Michael: *Syntagma musicum, Band III. Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faksimilenachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a.: Bärenreiter 1988, (*Documenta musicologica*, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 15), S. 169–172.

[235] A-Sd, A 93.

[236] Zur Entwicklung der Schreibweisen für Trompeten vgl. z. B. Aringer, Klaus: „Clarinpartien im Werk Michael Haydns und seiner Zeitgenossen“, in: Christian Ahrens/Gregor Klinke (Redaktion): *Zur Geschichte von Cornetto und Clarine.* Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik

sen Reduzierung auf ein Trompetenpaar.[237] In jüngsten Forschungen anhand des Salzburger Dommusikrepertoires konnte gezeigt werden, dass die konsequente Aufgabe des größeren Trompetenchores, die in Zusammenhang mit dem Amtsantritt Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos zu sehen ist, einen Teilaspekt von dessen spätaufklärerischen Reformen u. a. auch der Kirchenmusik darstellt, im Zuge derer die zeremonielle Bedeutung von Trompeten eine massive Wandlung erfahren hat, was sich u. a. in der Beschneidung von deren Präsenz in usueller Praxis und komponierten Musiken ausdrückte[238] – offenbar zugunsten des Gebrauchs weniger symbolbehafteter und zeremoniell geprägter Instrumente wie Hörnern und Oboen. Wie in einer Notiz in dem von Luigi Gatti geschriebenen *Ordo Festivitatum et Functionum* festgehalten ist, waren nicht mehr, wie noch bei Karl Heinrich Biber, die Trompeten (und Pauken) allein die musikalischen Repräsentanten des obersten Festranges der *Festa Pallii*, vielmehr zeichnen sich solenne Musiken nun durch „musica plena cum tota orchestra“ aus, wohingegen Musik für geringere Feste „exceptis Clarinis, Hobois et Cornibus“[239] auszuführen war.

Die in den Stimmenbezeichnungen der Sammlung regelmäßig anzutreffende Unterscheidung von „Clarino“ und „Tromba“ hat ihren Ursprung in der Beeinflussung komponierter Trompetenmusiken durch die älteren usuellen Praktiken der Trompetenensembles[240], in denen auf Basis einer genau festgelegten Stimmlagenaufteilung über einstimmige Melodien improvisiert wurde. Die Stimmlagenbezeichnung erfolgt durch spezielle Termini[241], von denen „Clarino“ für die Lage vom 8. Naturton, d. h. vom (geschriebenen) $c^2$ aufwärts, in der auch auf Naturinstrumenten das diatonische Spiel möglich ist, in die allgemeine musikalische Terminologie Eingang gefunden hat. Auch die an die Stimmenbezeichnungen gekoppelte Schreibweise im Violinschlüssel (G-2) für Clarini und Alt- bzw. Tenorschlüssel (C-3/C-4) für die Trombe, die noch in den letzten für den Dom komponierten Werken mit großem Trompeterchor anzutreffen ist, hat in der strikten Tonraumaufteilung der tradierten Ensemblepraxis ihren Ursprung.

In älteren Quellen des Dommusikarchivs ist in den Sätzen für vierstimmigen Trompeterchor diese Herkunft noch gut erkennbar, wenn über einem in tiefer Lage gesetzen Paar Trombe zwei von diesen rhythmisch unabhängig geführte konzertierende Clarini, oft in Terzen zueinander, gesetzt sind. Die Abkehr von diesem Modell verläuft über die ‚nach unten‘ nivellierende rhythmische Angleichung von Clarin- und Trombestimmen, wobei die Clarini die Einbindung ins melodisch-thematische Geschehen einbüßen. Dass sie mit der weiteren Bindung an das Trombe-Paar harmonischen Einschränkungen unterliegen, die sie als autonomes Clarinen-Paar ablegen könnten, macht die schließliche Aufgabe des vierstimmigen Trompetenchores ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer aus kompositionstechnischer Sicht überfälligen Notwendigkeit.[242] Dass sich dieser Schritt am Salzburger Dom einerseits bis in die 1770er-Jahre verzögert und andererseits ab dem Regierungsantritt Colloredos mit umso größerer Konsequenz vollzieht, stellt sich in der Revision der nun vollständig überblickbaren Quellen als stärker durch die komplexen zeremoniellen Bedeutungszuweisungen an die Musik der Trompeter und Pauker geprägt dar als bisher wahrgenommen.[243]

Mit dem Verschwinden des vierstimmigen Trompeterchores wird auch die terminologische Unterscheidung von Clarini und Trombe obsolet, sodass diese Bezeichnungen zunehmend synonym verwendet werden, während die Stimmen nun durchgängig im Violinschlüssel notiert sind; mehrere offenbar nachträglich zu einer Einheit zusammengestellte Einzelsätze oder Werkteile Luigi Gattis (A 615, A 688) weisen in ei-

in Herne 2000, München u. Salzburg: Katzbichler 2001, S. 122–137, hier: bes. S. 127–129.

[237] Zu einer Typologie der Besetzungen in Mozarts Salzburger Kirchenmusik vgl. Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 255–259. Die dort getroffene Unterscheidung von „einfachem“ und „vergrößertem“ Trompetenchor ersetzen wir vor allem aus dem Grund musiksoziologischer Triftigkeit durch das Begriffspaar (vierstimmiger) „Trompeten*chor*“ und „Trompeten*paar*“.

[238] Dazu ausführlich Laubhold: „Gatti, Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik“.

[239] Ebd., S. 127 f.

[240] Dazu grundlegend Schmid, Manfred Hermann: „Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz“, in: *Schütz-Jahrbuch*, 13 (1991), S. 28–55.

[241] Vgl. Altenburg, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst 1500–1800*, 3 Bände, Regensburg: Bosse 1973, (*Kölner Studien zur Musikwissenschaft*, 75), S. 351–366 mit übersichtsartiger Aufstellung der Lagenbezeichnungen bei diversen zeitgenössischen Autoren.

[242] Zum Wandel der Schreibweisen für Trompeten im 18. Jahrhundert vgl. Aringer: „Clarinpartien“, bes. S. 127–129.

[243] Dazu ausführlich Laubhold: „Gatti, Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik“.

nem Teil der Komposition die Stimmenbezeichnung „Clarino“, in einem anderen dagegen die Bezeichnung „Tromba“ auf. Auch finden sich in der Sammlung vielfach Materialien, deren Stimmen mit „Tromba“ bezeichnet sind, für die hingegen auf dem Umschlagtitel oder in den Bestandskatalogen „Clarini“ gefordert sind.

Neben solchen nur äußerlich-terminologischen Unsicherheiten kommt es aber auch zu echten Neuerungen. Trompetenstimmungen in D und B kamen bis dahin in der Dommusik sehr vereinzelt vor. Auch die Stimmung in A ist nur je einmal bei Heinrich Ignaz Franz (A-Sd, A 181) und Karl Heinrich Biber (A-Sd, A 1529) dokumentiert; im Fall des älteren Komponisten sind die Instrumente auf dem originalen Umschlagtitel als „Trombe Basse“ bezeichnet. Aber generell nimmt die Verwendung von Trompeten in anderer Grundstimmung als *C* erst mit Gatti und Johann Michael Haydn deutlich zu.

Vor allem bei Gatti begegnet nun auch regelmäßig das Verfahren, die Trompeten in Stimmungen abweichend von der Grundtonart zu verwenden, wodurch – häufig in Kombination mit anders gestimmten Hörnern – der Tonraum der Blechbläser systematisch erweitert, deren Verwendung gegenüber der bis dahin gepflogenen Praxis quasi stärker ‚musikalisiert‘ wird. Johann Ernst Eberlin hatte vor der Jahrhundertmitte in einem Fall Clarini in D in einem Offertorium in A-Dur verwendet; bezeichnenderweise sind die Clarinstimmen verlorengegangen. Adlgasser verwendete in einer vermutlich 1776 komponierten[244] Litanei (CatAd 3.52, A-Sd, A 7) B-Trompeten in F-Dur und ist damit anscheinend der Erste, der am Salzburger Dom Trompeten in dieser Tonart einsetzt. C-Trompeten in G-Dur und F-dur sowie B-Trompeten in F-Dur kommen ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gelegentlich in der Dommusik vor. F-Trompeten scheinen nie Verwendung gefunden zu haben, dagegen gibt es in der Sammlung aber zwei Beispiele für Trompeten in G (A-Sd, A 608, A 1507), die jedoch nicht der Kathedralliturgie zuzuordnen sind.

Der instrumentaltechnisch näherliegende, aber aus physiologischen Gründen nur beschränkt ausbaufähige virtuose Weg der Tonraumausweitung ‚nach oben‘ wurde in der Kirchenmusik nicht in gleichem Maße bis an die Grenzen des Möglichen verfolgt, wie dies durch die erhaltenen Konzertsätze Leopold Mozarts (LMV IX:13) und vor allem Johann Michael Haydns (MH 60 und 104) belegt ist. Doch finden sich auch hier bis in die 1760er-Jahre gelegentlich überaus anspruchsvolle Clarin-Soli – etwa in Johann Michael Haydns *Josephsmesse* MH 16 (A-Sd, A 439) –, häufiger allerdings in der ersten Jahrhunderthälfte. Vor allem die Gattung der solennen Kirchensonate, die in der Sammlung durch 17 Werke vor allem von Karl Heinrich Biber und Giuseppe Lolli, aber auch durch einzelne Beispiele von Gottfried Finger (A-Sd, A 818), Amand Ivanschiz [?] (A-Sd, A 849) sowie zwei anonym überlieferte Manuskripte vertreten ist, bot Gelegenheit zu konzertierendem Einsatz von Trompeten, teils unter großer Prachtentfaltung mit großem Trompeterchor, teils auch im intimen Zusammenspiel einer einzelnen Solo-Trompete mit den begleitenden Streichern und bisweilen unter Voraussetzung atemberaubender technischer Fähigkeiten.

Die bei Bibers Sonaten gelegentlich anzutreffenden Stimmenbezeichnungen von vier Trombe-Partien plus Clarino (A 784, A 797, A 798) stellt hinsichtlich der Lagenaufteilung und Schlüsselung eigentlich eine Kombination des konventionellen, aus Clarini und Trombe gebildeten vierstimmigen Trompetenchores mit einem weiteren konzertierenden Clarino dar; letzteres gehört also nicht eigentlich zum Trompeterchor, sondern hat – wie dies in einem der Materialien explizit vorgeschrieben ist – seinen Platz „in Choro di Violini“ (A 798). Die gleiche Kombination des Trompeterchores mit zusätzlichem solistischen Clarino findet sich etwa zur gleichen Zeit auch in einem *Regina coeli* von Johann Ernst Eberlin (A 421). Virtuose Dreiklangsbrechungen und Sequenzfiguren bis $e^3$ (A 797, A 783) sowie Trillerketten bis $d^3$ (z. B. A 790, A 798) sind in Bibers Sonaten wiederholt anzutreffende Merkmale der Salzburger Clarinblaskunst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts. In nochmals übersteigerter Form begegnen sie als von zwei Clarinen zu absolvierende Doppeltrillerkette $g^2/e^2$–$a^2/c^2$–$h^2/d^2$–$c^3/e^2$ (A 783) oder in der zu dieser Zeit in der Salzburger Kirchenmusik unüblichen Trompetenstimmung in *D* (A 789), in der das wiederholt

[244] de Catanzaro/Rainer: *Adlgasser. Thematic Catalogue*, S. 55.

erreichte (geschriebene) $e^3$ als klingendes $fis^3$ nur noch eine kleine Terz von der ein Vierlteljahrhundert später von M. Haydn geforderten „Weltrekordhöhe“[245] $a^3$ entfernt ist.

Weitere typische Werke für den Einsatz von Trompeten sind *Regina coeli*-Kompositionen, in denen das Instruement auch konzertant eingesetzt wird, so von Karl Heinrich Biber (A 142, A 1576), Matthias Siegmund Biechteler (A-Sd, A 98, A 99, A 100) und Johann Ernst Eberlin (A-Sd, A 419, A 420, A 421). Zwar ist die Verwendung auch anderer konzertierender Instrumente ein in den Salzburger Marianischen Antiphonen öfters begegnendes Stilmittel, wie in diesen überhaupt Einflüsse der Instumentalmusik in vielfältiger Weise zutage treten[246], doch ist die Verwendung von Trompeten im *Regina coeli* ein offenbar von der Symbolik der Textausdeutung mitbestimmtes Spezifikum. In anderen Vokalwerken kommen konzertierende Trompeten kaum vor; kurze, hinsichtlich der Trompetenidiomatik konventionelle Soli in Messen von Johann Ernst Eberlin (HerEb 36, A-Sd, A 269) oder Johann Michael Haydn MH 16 (A-Sd, A 439) gehören zu den seltenen Ausnahmen.

Während sich unter den in der Domliturgie verwendeten Marianischen Antiphonen neben den *Regina coeli* lediglich ein *Salve Regina* (Giuseppe Lolli, A 741) findet, das mit Trompeten besetzt ist, sind in Materialien aus anderen Stadt-Salzburger Aufführungskontexten Clarini auch in einem deutschen „Alma redemptoris mater“ MH 676 (A-Sd, A 608) sowie in diversen deutschen und lateinischen *Salve Regina*[247] vorgeschrieben.

In der Mehrheit gehören aber die Trompetenpartien am Salzburger Dom, insbesondere ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einem konventionellen Schreibstil an, bei dem die Funktion von Trompeten weitgehend auf die Akzentuierung und solenne Farbgebung im tonikalen Bereich reduziert wird.

**Klappentrompete:** Neben den zahlreichen Quellen, in denen Naturtrompeten vorgeschrieben sind, haben sich unter den bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Handschriften auch zwei Werke in der Sammlung erhalten, welche den um 1800 im Trompetenbau einsetzenden Bestrebungen zur Chromatisierung des Instruments durch die Verwendung einer Klappentrompete Rechnung tragen. Es handelt sich um das Offertorium „O Maria virgo pia“ (A 1382) eines nicht näher bekannten „Authore Kurz“ sowie um ein *Tantum ergo* des gleichfalls unbekannten „Sig$^{re}$ Redl“ (A 1676). Beiden Materialien ist gemein, dass sie von Franz Reiter, einem Schullehrer aus Mattsee (→ S. 268), geschrieben wurden und daher vermutlich in keiner direkten Verbindung zur Salzburger Aufführungspraxis standen. Gleichwohl dokumentieren sie einen bisher noch kaum beachteten Aspekt der Aufführungspraxis im Salzburger Umland.

Besonders interessant ist das *Offertorium in Es / O Maria virgo pia / a / Canto Solo / 2 Violini / Klappen-Trompete Solo / 2 Corni / con / Organo*, das entgegen dem durch das Titelblatt geweckten Anschein *zwei* konzertant geführte Klappentrompeten in Es verlangt. Melodiöse Sechzehntel- und Achtelfiguren, wie sie ein Jahrhundert früher im Clarinregister üblich waren, in den weitgehend auf die Mittellage beschränkten Naturtrompetenstimmen des 19. Jahrhunderts aber fehlen mussten, geben den Partien einen in ihrer Zeit außergewöhnlichen und vermutlich als „festlich“ empfundenen Reiz, der jedoch ohne jede wirkliche Virtuosität auskommt. Die beiden Instrumente laufen in bequemer Mittellage[248] die meiste Zeit strikt parallel in gefälligen Terzen und gelegentlich Sechsten. Kurz vor Schluss ist Trompete I eine ausnotierte Kadenz zugewiesen, deren Zweiunddreißigstel-Ketten wohl mit einer gewissen Fingerfertigkeit rechnen, in der Praxis aber wohl frei und vergleichsweise langsam ausgeführt wurden, wie die handschriftliche Eintragung „Ritardando“ am Beginn der Kadenz nahelegt.

Auch das *Tantum ergo* verlangt „Clarino 1.$^{mo}$ [bzw. II.$^{do}$] mit Klappen in Es“, dazu neben Flöte, Klarinetten, Streichern und Orgel weiters zwei Clarini in B, Corni in Es (alles Naturinstrumente) sowie Pauken – eine überaus prächtige Besetzung. Neben stereotypen

[245] Tarr, Edward: *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Mainz: Schott $^{2}$1984, S. 101.

[246] Aringer-Grau: *Marianische Antiphonen*, S. 92–145, zu konzertanten Instrumentalstimmen bes. S. 98.

[247] Neben dem gemeinsam mit MH 676 überlieferten deutschen *Salve Regina* MH 675 sind dies v. a. sechs frühe *Salve Regina*-Vertonungen Johann Michael Haydns MH 29–34, die in einer Sammelhandschrift von Franz Ignaz Lipp und Schreiber 317 (A 605) in bearbeiteter Fassung vorliegen. Zudem existiert ein von Lipp komponiertes *Salve Regina* mit Clarinen in autographer Überlieferung (A 1426).

[248] Ambitus (klingend) Klappentrompete I: b–$f^2$; Klappentrompete II: b–$c^2$.

Trompetenfiguren im vollen Bläsersatz sind drei ‚Soloepisoden' von vier bis sechs Takten Länge vorgesehen, die für beide Klappentrompeten den Umfang von je einer Oktave[249] kaum überschreiten.

**Hörner**

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Hörner im Dom nicht verwendet. Eine kleine Gruppe von fünf Materialien, die Hornstimmen aufweisen, lässt sich nicht hinreichend genau datieren, um ihre Entstehung vor 1750 auszuschließen. Die Stimmen wurden von Franz Ignaz Lipp (oder unter dessen Beteiligung) geschrieben und könnten daher auch noch später im 18. Jahrhundert entstanden sein. Auf jeden Fall sind sie aber nicht der Metropolitanliturgie zuzurechnen. Ein Stimmensatz von Eberlins Messe HerEb 37 (A 270a) wurde erst nachträglich um Hornstimmen ergänzt. Eine Messe Franz Ignaz Lipps, die spätestens im frühen 19. Jahrhundert (aber wohl auch nicht früher) Eingang ins Dommusikrepertoire gefunden hat (A 1318), verlangt Hörner im Titel, die entsprechenden Stimmen sind aber verschollen.

Das erste im Repertoire der Dommusik nachzuweisende Stück mit Hörnern könnte Leopold Mozarts Litanei LMV II:Es1 (A 454) sein. Sie ist in den späten 1750er-Jahren entstanden, wobei sie die konventionelle Besetzung mit zwei Violinen, Continuo-Gruppe und Posaunen aufwies. Erst bei einer Revision durch den Komponisten, die auf „ca. 1771" angesetzt wird[250], wurde sie zusätzlich auch mit je zwei Stimmen für Viola, Oboen und Hörner versehen.[251] Weitere frühe in der Dommusik verwendete Werke mit Hörnern sind Wolfgang Amadé Mozarts 1772 komponierte Litanei KV 125 (A 1127)[252], fünf vermutlich zwischen 1772 und 1776 kopierte Kompositionen von Domenico Fischietti[253], Johann Michael Haydns Litanei MH 228 (A-Sd, A 555) von 1776 sowie Adlgassers Litanei CatAd 3.52 (A-Sd, A 7), für die ebenfalls das Entstehungsjahr 1776[254] angenommen wird. Nur sehr grob in die Wirkungszeit des Hofschreibers Joseph Richard Estlinger 1760–1791 lässt sich die Abschrift einer Messe Leopold Hofmanns (A-Sd, A 1141), die in Wien komponiert worden ist, datieren.

Auffallend ist, dass im heutigen Bestand unter den ältesten Manuskripten, die Hörner verlangen, solche überwiegen, die nicht der Kathedralliturgie zuzurechnen sind.[255] Die Annahme liegt nahe, dass sich auch in dieser Beziehung die Praxis am Dom gegenüber den allgemeinen (kirchen)musikalischen Entwicklungen in Salzburg konservativ verhielt. Bis in die 1790er-Jahre nahm die Verwendung von Hörnern aber auch in der Dommusik sprunghaft zu. Die Anstellung Luigi Gattis als Hofkapellmeister im Jahr 1782 bietet sich als die entscheidende institutionsgeschichtliche Zäsur für die markante Mehrung des Gebrauchs von Hörnern – auch durch andere Musiker der Salzburger Hofkapelle – an, denn vor diesem Datum ist die bereits erwähnte Litanei MH 228 das einzige Werk Johann Michael Haydns im Repertoire der Dommusik, das Hörner verlangt.[256] Ab 1782 entstanden dagegen, beginnend mit

[249] Ambitus (klingend): Klappentrompete I: b–$c^2$; Klappentrompete II: g–$b^1$.

[250] Eisen, Cliff: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV), unter Mitarbeit von* Christian Broy, Augsburg: Wißner-Verlag 2010, (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 4), S. 28 f.

[251] Die Litaneien LMV II:G1 (A 452) und LMV II:F1 (A 453) wurden erst im 19. Jahrhundert durch Matthias Kracher (jun.) mit Hornstimmen versehen, die aber nicht Bestandteil der originalen Besetzung sind. Vgl. ebd., S. 28–30. Gleiches gilt für eine Messe Franz Nikolaus Novotnýs (A 1194).

[252] Ebenfalls im Jahr 1772 entstand das *Regina coeli* KV 127 (A 1512), das Mozart „für die Haydin [also nicht für den Dom!] gemacht hatte", das aber spätestens 1778 auch im Dom aufgeführt wurde (Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 337, Z. 9 f.). Das dabei vermutlich verwendete Material von Hofschreiber Maximilian Raab verblieb im Privatbesitz Leopold Mozarts, gelangte nach dessen Tod an das Chorherrenstift Heilig Kreuz zu Augsburg, wo es bis auf den Umschlagtitel vor 1942 verlorenging, und konnte 1992 vom Archiv der Erzdiözese Salzburg aus privater Hand erworben werden. (Hintermaier: „Mozarts *Regina Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276") Mozarts Messe KV 275 (A 1153) und die Vesper KV 321 (A 1128) wurden wohl erst unter Luigi Gatti für die Dommusik angeschafft, in beiden Fällen fehlen aber in den ältesten Materialschichten die Stimmen für Hörner.

[253] A-Sd, A 1131, A 1135–1137 und A 1164.

[254] de Catanzaro/Rainer: *Adlgasser. Thematic Catalogue*, S. 52–55.

[255] Unter denen, deren Entstehung bis ungefähr 1770 nicht auszuschließen ist, sind dies inklusive der erwähnten Manuskripte Franz Ignaz Lipps A-Sd, A 611, A 1314, A 1325, A 1355, A 1370, A 1419, A 1420, A 1482, A 1491, A 1532, A 1537, A 1546, A 1558, A 1640, A 1645, A 1724, A 1726, A 1784.

[256] Johann Michael Haydns Sequenz „Lauda Sion" MH 215 ist zwar in einer frühen Abschrift für die Dommusik (A-Sd, A 499) überliefert, die Stimmen für Oboen, Trompeten und Hörner wurden aber erst 1819 von Johann Baptist Weindl hinzugefügt. Eine weitere Überlieferung des gleichen Werkes (A-Sd, A 1556) von der Hand Franz Weindls ist vermutlich der Stadtpfarrmusik zuzurechnen. Die bisher unbekannte, auf dem originalen Umschlagtitel Johann Michael Haydn zugeschriebene Aria „Ihr Kräften der Seelen" (A-Sd, A 611) ist von unbekannter Provenienz und gehört zweifellos nicht zum ursprünglichen Repertoire der Dommusik. Das Offertorium „O coeli luminaria" (A-Sd, A 1431) entstammt dem Musikarchiv St. Peter. Das *Regina coeli* MH 264 (A-Sd, A 1443) liegt in einer Abschrift des Schreibers 317 vor, der in

den Kompositionen für das 1200-jährige Jubiläum des Erzstiftes[257], in vergleichsweise kurzer Zeit zahlreiche Kompositionen mit Hörnern für die Dommusik sowohl von Gatti selbst als auch von Haydn. Auch dies dürfte ein Resultat von Colloredos Reformen gewesen sein.

Insgesamt verlangen ca. 320 Materialien der Sammlung eine Besetzung mit Hörnern, ca. 1/3 davon wurde (zu etwa gleichen Teilen) von Johann Michael Haydn und von Luigi Gatti für die Kathedralliturgie beigesteuert, mehr als die Hälfte der Materialien entstammt aber anderen – stadt-kirchlichen oder ländlichen – Aufführungskontexten. Manfred Hermann Schmids Bemerkung, wonach die in der Instrumentalmusik um 1750 zu beobachtende Verdrängung der Trompeten durch die Hörner „[...] in Salzburg die Kirchenmusik über ein Jahrzehnt später nach[holt]“[258], erscheint anhand der Sammlung Dommusikarchiv als noch immer optimistisch angesetzt, weil sie sich auf Werke stützt, die sich im Kontext der Domliturgie als ihrer Zeit weit voraus erweisen. Zu einem echten Trend wird die Verwendung von Hörnern am Dom erst ab den 1780er-Jahren.

**„Cornu Pastorella“:** Eine Sonderform eines Horns ist einmalig in der *Aria pastoria* „Ach was liegt in dieser Krippen“ (A 1769) eines anonymen Komponisten gefordert. Das Weihnachtslied fordert neben Sopransolo, zwei Violinen und Orgel auch ein „Cornu Pastorella“. Das Stück ebenso wie seine scheinbar ungewöhnliche Besetzung steht offenbar in der süddeutsch-österreichischen und böhmischen Tradition der Pastorellen oder „sog. ‚Hirtenarien‘, die vom ersten Adventsonntag bis zum Dreikönigsfest als Kirchenmusik Verwendung fanden“[259].

Der Einsatz von „Hirtenhörnern“[260] als charakteristische Instrumentalfarbe scheint ein häufig (wenn auch nicht zwingend) genutztes Gattungsmerkmal zu sein. Die tatsächliche Beschaffenheit der verwendeten Instrumente ist im Einzelfall kaum zu eruieren und dürfte relativ variabel gewesen sein. Der von Konrad Ruhland beobachtete Gebrauch von lediglich fünf Tönen im Prinzipal-Register[261], aus denen sich „die bekannte, typische Motivik der Pastorellen [...], die aus vielen gebundenen Dreiklängen bestand, [gespeist]“[262] habe, deutet auf einfache, volkstümliche Bauformen. abhängig sind. In diesem Takt wird ein diatonischer Gang zum Spitzenton $c^3$ verlangt, der unter Verwendung von Naturtönen nur zu bewältigen ist, wenn ein Instrument in der Tonlage eines Orchesterhorns in G zum Einsatz kommt. In diesem Fall würde der Bereich vom 6. bis 16. Naturton genutzt, wobei aber der Rahmen von Dreiklangsfiguren auf (geschrieben) C praktisch nicht verlassen wird. Der untere Naturtonbereich sowie dieDas Erscheinungsbild der vorliegenden Stimme für „Cornu Pastorella“ (→ Abb. 5.7) ist aber widersprüchlich und lässt zwei Rekonstruktionsmöglichkeiten für das zu verwendende Instrument zu, die von der Interpretation des Taktes 21 (zweiter Takt der zweiten Zeile) Naturtöne 7, 9, 11 und 14 blieben ungenutzt, was einerseits Vorteile für die bei primzahligen Naturtönen stets heikle Intonation böte, andererseits aber eine gewisse Treffsicherheit erforderte, wie sie nur im regelmäßigen kunstvollen Gebrauch des Instrumentes zu erwerben ist. Da für eine Ausführung in diesem Sinne eine schwingende Rohrlänge von über drei Metern Länge notwendig ist[263], kommt als „Hirtenhorn“ nur ein

der Sammlung vielfach nachgewiesen ist, offenbar aber nie für die Dommusik arbeitete. Der Psalm „Memento Domine David“ MH 200 (A 1567) ist in der Sammlung nur fragmentarisch überliefert, in einer Abschrift des Schreibers 138, für den eine Verbindung zum Kapellhaus naheliegt (→ S. 274).

[257] Von Johann Michael Haydn die Vesper MH 321 (A 560) und die Messe MH 322 (A 441), von Gatti ebenfalls eine Vesper GehG 263.17 und 264.20 (A 616) sowie die Messe GehG 213.25 (originaler Stimmensatz heute I-Fc, F.P.Ch. 184, originaler Umschlagtitel und Abschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert A-Sd, A 677). Für eine Rekonstruktion des einwöchigen Jubiläumsfestes siehe Eder: „Luigi Gattis Rupertusmesse“, bes. S. 419–428.

[258] Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 259.

[259] Ruhland, Konrad: „Zur Geschichte der Pastorella in Salzburg“, in: Thomas Hochradner/Silvia Steiner-Span (Hrsg.): *‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘ zwischen Nostalgie und Realität. Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit*, Salzburg: Verein der Freunde der Salzburger Geschichte 2002, (*Salzburger Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur*, 4), S. 115–127, hier: S. 116. Vgl. auch *MGG*$^2$, Sachteil, Bd. 7, Sp. 791 sowie Bd. 9, Sp. 995, wo Pastorellen allerdings als ein tschechisches Spezifikum dargestellt werden.

[260] Ebd., S. 118 f., nennt die Stimmenbezeichnungen „tuba pastorita“, „tuba pastoralis“, „tuba pastorum“, „cornu pastoritio“, „tromba pastoritia“, „Hütterhorn“, „Drilutn – dri Lutn – drei Laute“ sowie „Büchel – Büffel“.

[261] Naturtöne 3–8 (ohne 7.): g – $c^1$ – $e^1$ – $g^1$ – $c^2$.

[262] Ruhland: „Pastorella“, S. 119.

[263] In moderner Stimmung wäre ein Instrument in g ca. 3,30 m lang; nimmt man einen Kirchenton an, der etwa einen Halbton über dem heutigen Kammerton liegt, wäre von einer Länge um 3,10 m auszugehen. Derartig lange Instrumente wären in gerader Bauform zu unhandlich, um als echte „Hirtenhörner“ Verwendung zu finden, und dürften erst im Zuge der auch touristisch inspirierten Alphorn-Renaissance in der Schweiz entstanden sein. Frühe Darstellungen bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen durchwegs

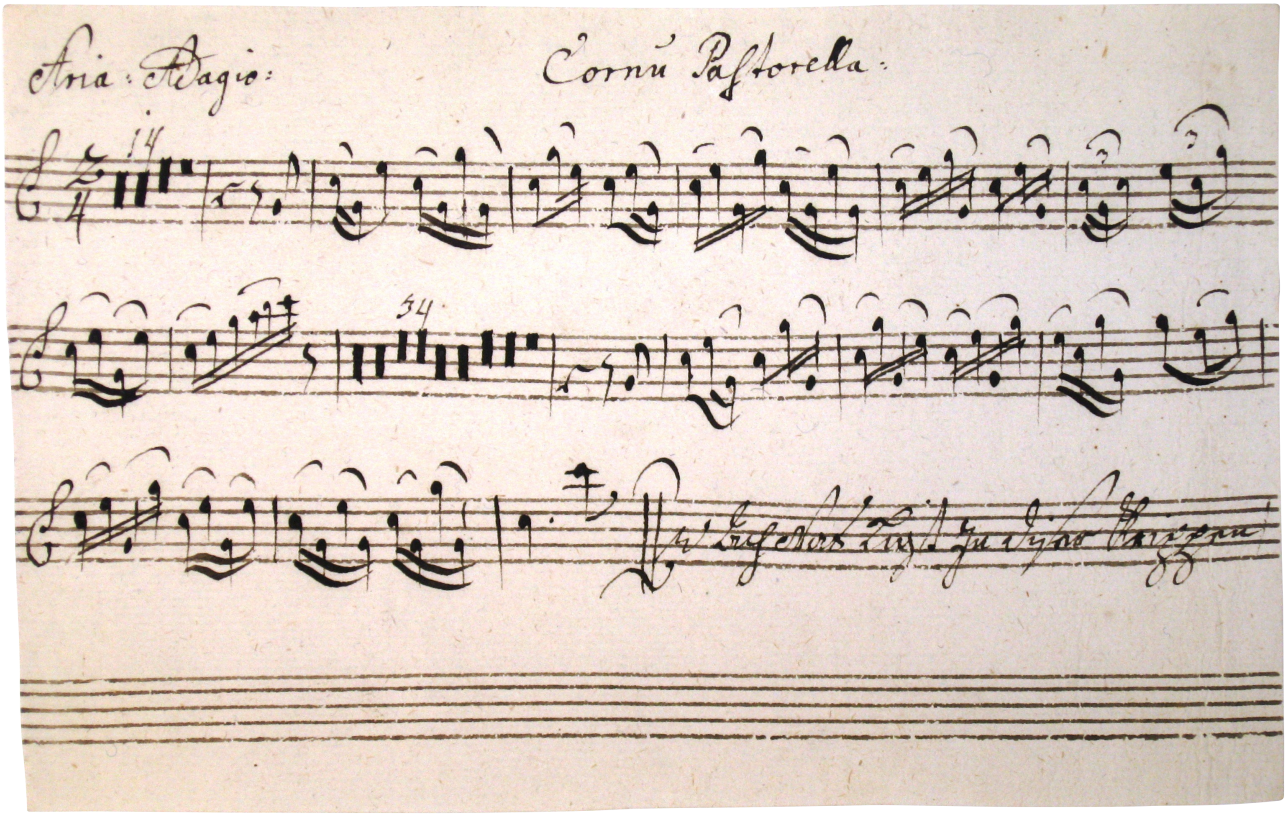



**Abbildung 5.7:** Aria pastoria „Ach was liegt in dieser Krippen“, Stimme „Cornu Pastorella“, A-Sd, A 1769.

„Büchel“ in einwindiger Schleifenform in Frage; ein solches Instrument wurde 1855 vom Salzburger Museum Carolino Augusteum erworben und wird heute auf „Anfang 19. Jh.“[264] datiert. Wenn auch dieses Szenario grundsätzlich denkbar ist, so bleibt es doch insofern unbefriedigend, als die Stimme gleichsam gegen das Idiom des Instrumentes gesetzt ist, das sie zugleich evozieren möchte. Nicht auszuschließen ist insofern die Möglichkeit, dass die Stimme mit einem gewöhnlichen Orchesterhorn dargestellt wurde. In diesem Fall wäre das „Cornu Pastorella“ lediglich ein Topos, auf den in Imitation des volkstümlichen Originals durch das Orchesterhorn verwiesen worden wäre, wie dies etwa auch von Klavierstücken eines alpenländischen Pastoraltypus bekannt ist, „der die auf dem Alphorn spielbaren Tonfolgen von Quart-, Quint- und Sextsprüngen bevorzugt“[265]. Anders verhielte es sich hingegen mit einem Instrument von halber Länge. Volkstümliche Hirtenhörner in dieser Tonlage sind über große Teile Europas verbreitet und decken sich weitgehend mit frühen bildlichen Darstellungen des Alphorns.[266] Ein „Alphorn in g“ mit einer Länge von 157 cm ist als Nr. 26/10 im Bestand des Museum Carolino Augusteum überliefert, wird allerdings auf „Ende 19. Jh.“ datiert.[267] Mit einem solchen wäre die Stimme im bequemen Tonbereich zwischen dem 3. und 8. Naturton auszuführen, einzig die Töne $a^2$ und $h^2$ im erwähnten Takt 21 sind im Naturtonvorrat nicht vorhanden und müssten – wohl unter Inkaufnahme von tonlichen und intonatorischen Mängeln – durch geschickten Ansatz vom Bläser gegen die Natur seines Instrumentes erzwungen werden. Unmöglich sind solche bläserischen Operationen (zumal im Adagio)

kürzere Instrumente, für die 1,20 m bis 2,30 m Länge angegeben werden. Vgl. Geiser, Brigitte: *Das Alphorn in der Schweiz*, Bern: Verlag Paul Haupt 1976, (*Schweizer Heimatbücher*, 177/178), S. 13.

[264] Das Instrument ist als „Alphorn in As“ unter der Signatur 26/1 katalogisiert und hätte mit einer Länge von 320 cm die erforderlichen Dimensionen. Vgl. Birsak, Kurt: „Die Blechblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum“, in: *Jahresschrift* [des Salzburger Museums Carolino Augusteum] *22. Mit Berichten über die Jahre 1975–1976*, Salzburg: Carolino Augusteum 1977, S. 7–35, hier: S. 24.

[265] Jung, Hermann/Hans Engel: [Art.:] „Pastorale“, in: *MGG*$^2$, Sachteil, Bd. 7, Sp. 1505.

[266] Geiser: *Das Alphorn*, Tafelabbildungen 5, 6, 7, 9 und 11–16.

[267] Birsak: „Die Blechblasinstrumente“, S. 25.

nicht[268], im Clarintrompetespiel waren sie geläufig. Die bis auf diesen kurzen Lauf gänzlich idiomatische Schreibweise der Stimme lässt daher eher auf die Verwendung eines ‚kurzen' Alphorns schließen.

**Posaunen**

> „Endlich gebraucht man auch zum Chor 3 Posaunisten. Nähmlich die Alt= Tenor= und Baßtrombone zu blasen, welches der Stadtthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen, gegen einen gewissen jährlichen Gehalt, versehen muß."[269]

In der Aufführungspraxis der Dommusik ist eine Gruppe von drei Posaunen beständig an den Vokalsatz gebunden: „Die Posaune ist ein zusätzlicher, stärkender ‚Sänger'."[270] Manfred Hermann Schmid, der in der „Mitwirkung der Posaunen keine Angelegenheit der Komposition und damit auch nicht der Partitur"[271] sah, hat damit in Bezug zum Mozart'schen Posaunensatz auf dessen enge Bindung an die Aufführungsverhältnisse im Dom hingewiesen. Die konventionelle Besetzung eines dreistimmigen Posaunensatzes, der die unteren Stimmen des Vokalchores *colla parte* verstärkt, dürfte ein Element sein, dessen Entstehung und lang fortdauernde Praxis ganz wesentlich auch durch die raumakustischen Gegebenheiten beim Musizieren auf den Orgelemporen an den Vierungspfeilern und im Presbyterium des Salzburger Doms geprägt wurde. Dass diese Aufführungskonvention eine ihrer Quellen in den chorischen Bläserbesetzungen des 17. Jahrhunderts hat, liegt auf der Hand. Doch handelt es sich nicht um eine einfache Fortschreibung älterer Praxis, da einerseits die Bläsergruppe mit ihrer Reduzierung auf ein Posaunen*trio* ihre Vollständigkeit einbüßt und andererseits die im 17. Jahrhundert ebenso lebendige Tradition des chorischen Violensatzes im 18. Jahrhundert gänzlich aufgegeben wird.[272]

Die Konventionalität des dreistimmigen Posaunenchores zeigt sich insbesondere dort, wo von auswärts nach Salzburg gelangte Musikalien an die Aufführungspraxis am Dom angeglichen werden. Als Beispiel (stellvertretend für eine ganze Reihe anderer Materialien) mögen die im Dommusikarchiv überlieferten Werke des Eichstätter Hofkomponisten Joseph Christoph Deichel dienen: Von ihm verwahrt das Archiv eine Messe (A 224) sowie eine vollständige Vesper mit *Dixit*, *Magnificat* und vier Binnenpsalmen (A 223). Beide Materialien sind prächtig ausgeführt von einem Schreiber, der in Salzburg nur in diesen Materialien dokumentiert ist und der Papier verwendete, das ansonsten in der Sammlung nicht aufscheint – eindeutige Indizien für die nicht-salzburgische Provenienz der Handschriften. Die originale Besetzung verlangt je eine Alt- und Tenor-Posaune. Alle Werke wurden (bei der Vesper von Johann Jakob Rott, bei der Messe von verschiedenen Salzburger Schreibern) um die für die Dommusik typischen Stimmen ergänzt: Duplierstimmen für Chor und Violinen, Ripien-Orgel, Fagott und eine dritte Posaune. Als an den Raum gebundene Konvention liefert die Besetzung eines mit Alt, Tenor und Bass *colla parte* geführten und in separaten Stimmen ausgeschriebenen Posaunensatzes einen Indikator für die Verwendung des betreffenden Materials in der Kathedralliturgie.

Da im 18. Jahrhundert bei Hof kein Bedarf für die Anstellung von Posaunisten bestand – einzige Ausnahme war der Posaunen-Virtuose Thomas Gschlatt –, wurden für den Kirchendienst die Stadtthurnergesellen herangezogen. Diese standen im Dienst des Thurnermeisters, der seinerseits vom Magistrat bestellt und besoldet wurde und dem neben dem regelmäßigen Turmblasen die musikalische Gestaltung bürgerlicher Feierlichkeiten oblag. Darüber hinaus war es im 18. Jahrhundert üblich, dass der Thurnermeister zugleich bei Hof als Violinist angestellt war. Mit seiner vom Hof bezogenen Besoldung in Geld- und Naturalwerten wurde neben seinen Hofdiensten pauschal auch die Mitwirkung seiner Thurnergesellen in der Dommusik abgegolten.[273]

Nicht ganz eindeutig sind die Quellen darüber, ob der Thurnermeister gemeinsam mit zwei seiner Gesellen die Posaunen versah oder ob die Posaunen von den Gesellen geblasen wurden, während der Thurnermeister auf der gegenüberliegenden Empore in

[268] Beide Töne können durch sogenanntes ‚Fallenlassen' eines Naturtons um jeweils einen Halbton ($b^2 \rightarrow a^2$, $c^3 \rightarrow h^2$) erzeugt werden.

[269] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande", S. 195.

[270] Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 261.

[271] Ebd.

[272] Vgl. dazu oben v. a. Abschnitt 5.4.1 auf Seite 150 ff.

[273] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. XVIII.

seiner Eigenschaft als Hofgeiger mitwirkte. Ersteres legt Leopold Mozarts oben zitierte Formulierung nahe, zweiteres erschließt sich aus Karl Heinrich Bibers *Ordnung* von 1746[274], wo auf dem Prinzipal-Chor „3. Trombonisten“ verortet werden, im „Anderten Chor“ unter den Violinisten am Ende aber auch der „Thurnermaister“ geführt wird.

Für den Untersuchungszeitraum sind die Stadtthurnermeister durchgängig belegt: Um 1651 wurde ein Johann Lebl als Hofmusiker angestellt, der spätestens ab 1669 auch das Thurnermeisteramt bekleidete. Am 15. April 1696 wurde dieses Amt auf Lebels eigenen Wunsch an seinen Sohn Johann Joachim Lebl übertragen.[275] Als dieser einen Monat später heiratet, wird er als Thurnermeister und „Mus[icus] Aul[icus]“[276] bezeichnet. Er stirbt am 12. März 1709 im Alter von 43 Jahren. Seine Witwe heiratet am 3. September 1709 Johann Balthasar Widmann (Widemann) aus Eferding[277], der damit seinerseits Thurnermeister wird; er stirbt am 7. Juli 1734 im Alter von 65 Jahren.

Spätestens ab 1713 hatte Joseph Bernhard Ferner als Geselle bei Widmann gedient, er folgte diesem nach Widmanns Tod ab September 1734 als Thurnermeister nach.[278] Bei diesem wiederum trat 1745 der aus Stadtsteinach in Bayern stammende Thurnermeisterssohn Johann Sebastian Vogt als Geselle in Dienst, der im November 1752 die Witwe des im August des Jahres verstorbenen Ferner ehelichte und das Thurnermeisteramt zugesprochen erhielt. Dieses hatte er bis zu seinem Tod 1808 inne[279], wurde aber ab 1806 durch den beim hochfürstlichen Infanterie-Regiment angestellten ersten Oboisten Matthias Kappelmeier vertreten.[280] Wann Kappelmeier abgelöst wurde, konnte noch nicht eruiert werden, spätestens 1825 war jedoch Peter Pirkl (Pirchl) der amtierende Thurnermeister, der mit seinen Gesellen „Pinz, Steinhofer, Dion: Mayer und Dietz“ Dienste in der Domkirche versah.[281]

Die Identität der im 18. Jahrhundert beschäftigten Thurnergesellen ist bisher nicht erforscht, mehrere von ihnen haben sich in den Posaunenstimmen der Sammlung mit ihren Initialen und zum Teil kunstvoll verschlungenen Monogrammen verewigt. Diese wurden, da sie in der Sammlung regelmäßig aufscheinen, in den RISM-Normdatenbestand aufgenommen und sind im Bestandskatalog unter der Rubrik „Interpreten“ aufgeführt.

Neben ihrem Wert als lokalgeschichtliche Details kommt diesen Initialen zudem eine nicht unerhebliche Bedeutung für einen Aspekt der Mozart-Überlieferung zu. Seit Walter Senn 1962 einen heute als Depositum des Augsburger Dominikanerklosters in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg verwahrten Bestand an Mozart-Abschriften als Teil einer nach Leopold Mozarts Tod von dessen Tochter Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg an das Chorherrenstift Heilig Kreuz zu Augsburg übermittelten Schenkung erkannt hatte[282], ist die Frage nach deren ursprünglichem Verwendungskontext wiederholt thematisiert worden. Ernst Hintermaier hat zuletzt darauf hingewiesen, dass die Augsburger Stimmensätze exakt der Aufführungskonvention am Salzburger Dom entsprachen: „Mit keiner anderen süddeutsch-österreichischen Dom-, Stifts- oder Klosterkirche kann eine solche Aufführungspraxis, die jener am Dom zu Salzburg ähnlich ist und eine ganz präzise Anordnung verschiedener Chor- und Instrumentengruppen auf unterschiedliche Musikemporen vorsah, in Verbindung gebracht werden.“[283] Diese an sich schon stichhaltige Argumentation erhält nun dadurch ihre unbezweifelbare Bestätigung, dass mehrere der Augsburger Abschriften[284] eben genau jene Initialen in den Posaunenstimmen aufweisen, die sich in großer Zahl auch im Salzburger Dommusikarchiv nachweisen lassen. Damit ist nachgewiesen, dass die betreffenden Materialien nicht

[274] Ebd., S. XIII.
[275] Ebd., S. 218, Anm. 1.
[276] AES, Dompfarre, Trauungsbuch 5, S. 172.
[277] Ebd., S. 405.
[278] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 104 f.
[279] Ebd., S. 444 f.
[280] Ebd., S. 445.
[281] Vgl. das Gutachten von Joachim Joseph Fuetsch vom 8. April 1825, AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 265. Zu Dionys Mayer → S. 358. Sowohl Mayer als auch Pirchl wurden ab 1841 als Violinisten im Orchester von *Dommusikverein und Mozarteum* weiterbeschäftigt (→ Angermüller: „Künstlerisches Personal“, S. 20–21). Über die anderen Thurnergesellen ist nichts bekannt.
[282] Senn, Walter: „Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg“, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg: Seitz 1962, (*Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 62/63), S. 333–368.
[283] Hintermaier: „Mozarts *Regina Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276“, S. 117.
[284] D-As, Sign. Hl. Kreuz 1 (KV 65): in trb 1 „JPr“ (ligiert), in trb 3 „MH“ (ligiert); Hl. Kreuz 6 (KV 257): in trb 3 „IG“; Hl. Kreuz 7 (KV 258): trb 3 „IGM“; Hl. Kreuz 8 (KV 275): trb 3 „IW“ und „IGM“.

nur der Aufführungspraxis am Salzburger Dom entsprechen, sondern dort auch tatsächlich verwendet wurden. Umgekehrt ist damit auch nachgewiesen, dass diese Bleistifteintragungen aus dem 18. Jahrhundert stammen.

Da die Suche und Auswertung von über die Initialen möglicherweise auskunftgebenden Akten im aktuellen Projekt nicht geleistet werden konnte, muss die folgende Auflistung der Kürzel als vorläufiges Ergebnis und möglicher Ausgangspunkt für künftige Forschungen genügen. Deren Erscheinen im Bestand ist über das Register des Katalogs zu erschließen.

- A. E.
- A. P.
- B. M.
- B. I. M. (identisch mit B. M.?)
- I. M.
- I. P.
- I. W.
- J. K.
- J. Kt. (identisch mit J. K.?)
- J. Pr.
- L. I.
- M.
- M. B. (identisch mit B. M.?)
- M. H. (identisch mit M. M. H.?)
- M. M. H.
- M., Step. A.[285]
- S. A. M. (identisch mit M., Step. A.?)
- St. A. M. (in A 1478: „St. A. Mejgihter [?]“)
- St. A. Mh.
- S. M.
- W. W.

[285] A 34, trb 3: „Step: [Stephan?] A: M:“

Separat oder in Verbindung mit den genannten Initialen sind in den Stimmen vielfach auch oft dekorativ ausgeführte Mundstückschaftabdrücke anzutreffen. Diese finden sich auch in Materialien zu Werken, die im 19. Jahrhundert nicht populär waren, und stammen daher mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit noch aus dem 18. Jahrhundert. Dass die Durchmesser dieser Abdrücke in den Trombone-Alto-Stimmen im Vergleich zu modernen Instrumenten sehr klein (ca. 5–6 mm) sind, jene in den Tenorstimmen dagegen mit 8–10 mm signifikant größer sind, legt die Verwendung von Instrumenten nahe, deren Weitenmensur so deutlich verschieden war, dass es sich praktisch nur um verschiedene Stimmgrößen gehandelt haben kann. Es gibt keinerlei Indizien dafür, dass sich bis zur Auflösung der Hofmusik (1807) etwas an dieser *Colla parte*-Praxis geändert hätte. Vielmehr wurde sie noch Mitte der 1820er-Jahre als selbstverständlich angesehen[286], weshalb im Katalog die Stimmenbezeichnungen für die drei üblichen Posaunen auf „trb 1, 2, 3“ vereinheitlicht wurde, auch wenn die Stimmen tatsächlich mit Bezeichnungen wie „Trombone alto“, Trombone tenore“ etc. versehen sind.

Gelegentlich sind – insbesondere bei Johann Ernst Eberlin – „Tromboni obligati“ vorgesehen, sehr vereinzelt finden sich etwa bei Adlgasser, Eberlin oder Leopold Mozart auch regelrechte Solo-Partien, die für den von 1756 bis 1769 am Salzburger Hof beschäftigten Thomas Gschlatt[287] bestimmt gewesen sein dürften.[288]

Als ein Kuriosum ist eine von Luigi Gatti angefertigte Posaunenstimme zu Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* (A 1165) zu erwähnen (Abbildung 5.8 auf der nächsten Seite). Sie ist mit „Trombone Rip:$^{no}$“ bezeichnet und stellt eine bisweilen eigenwillige Neuschöpfung Gattis dar, die mit keiner der originalen Stimmen vollkommen korreliert. Sie folgt im Wesentlichen der Basslinie, im Sinne des „Ripieno“ häufig (aber nicht dogmatisch) dem Chor-Bass, mitunter auch dem Kontrafagott, der Bassposaune oder ist an anderen Stellen rhythmisch an die Pauke angelehnt.

[286] AES, *Dommusikverein und Mozarteum* 522, Dommusikakten 1817–1836. Undatiertes Schreiben, am oberen Rand der ersten Seite von anderer Hand: „NB. Eine Probe in dem Kapellhause gehalten worden / d[en] 16. Febr. 1826.“

[287] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 152–154.

[288] Vgl. auch Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, bes. S. 273.

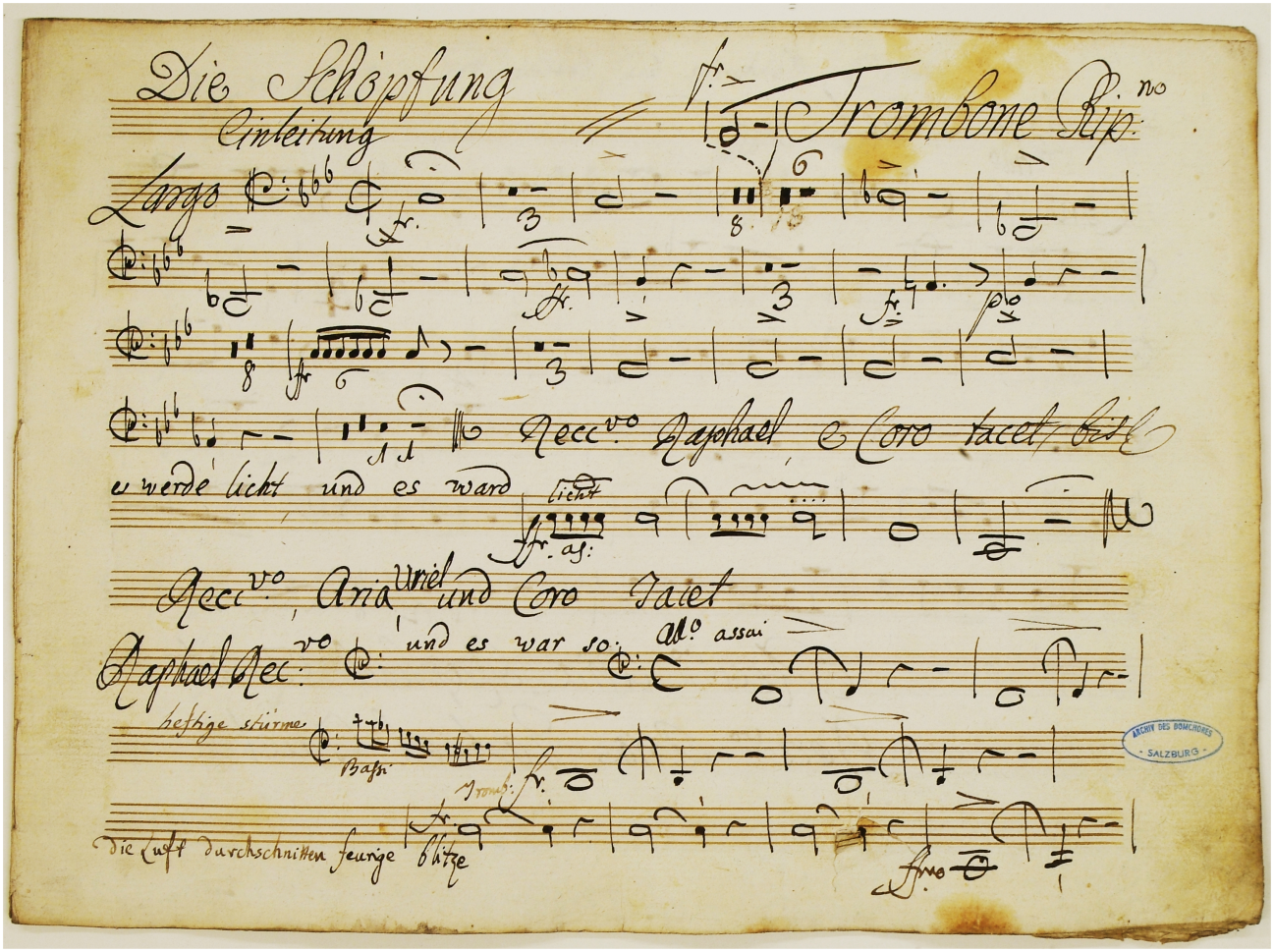



**Abbildung 5.8:** J. Haydn, *Die Schöpfung*, „Trombone Rip:$^{no}$“, Bearbeitung in der Handschrift Luigi Gattis, A-Sd, A 1165, S. 1.

### 5.4.5 Anhang: Instrumenten-Inventar von 1822

**Inventarium aller in Dom gehörigen, und befindlichen Musik Instrumenten (1822)**

[Seite 1]

[andere Hand:] Actum 11 April 1822

[Fuetsch:] INVENTARIUM
aller in Dom gehörigen, und
befindlichen Musik Instrumenten.

5 ORGELN = unbeweglich.
1. POSITIV im RIPIEN CHOR mit PEDAL =
unbeweglich
1. POSITIV mit 3 REGISTER, ohne PEDALL. =
beweglich. Steht dermalen in dem
CHOR der St: Sebastians Kirche.
1. REGAL, beweglich, und bey der Fron=
leichnachmsPROCESSION zum Tragen
bestim̄t.
1 langes FORTE PIANO, ist ~~der~~ vom Hof
der Theater Direktion überlassen.
*1 detto viereckichtes, ist in Ver=
wahrung des Endes Unterschriebenen.

[andere Hand]* hat solches der Hofmusikus Fuetsch bey sich im Hause

---

auf dem s:g: HofChor befinden sich.
14 Stück VIOLINI, und 16 Bögen.
2 DETTO VIOLE, samt 2 Bögen.
1 VIOLONCELL, samt Bogen.
2 CONTRABASSI, mit 4 Bögen.
2 FAGOTTI samt S.
1 OBOA samt noch einem Mittlstück.
Geigen SORDINI 12 Stück.
V:

[Seite 2]

Unbrauchbahre VIOLINEN seÿnd da.
1 mit dem Zeichen H:G:, und 2 mit D:G:
und 1 VIOLA. 3 Stück schlechte
VIOLIN Bögen

---

1 CONTRA BASS mit Bogen, steht
im RIPIEN Chor

---

auf dem s[o] g[enannten] Trompetter Chor .
befinden sich.
1 p[aar] Pauken mit Dreÿfüß und
ledernen Deckeln.
Eine gespehrte Küste, worinn
1 p[aar] Inventions Waldhorn, mit alle[n]
Bögen und Satzeln, aber ohne
Mundstückeln.
Ein anders gespehrtes Küstchen
mit 1 p[aar]: Trompetten, samt allen
dazu gehörigen Bögen, Satzeln und
Mundstückeln, und 1 Tropette [!]
ohne Behältniß, Satzl, Bogen und
Mundstück.

---

~~auf dem s:g. H: Geist Chor~~
~~2 groß Violin Futterallen, wovon~~
~~jedes Futterall 4 Geigen faßt.~~

---

[Seite 3]

Auf dem grossen Chor, in 2 Kästen
1 p[aar] Paucken Vella samt Tragzeug.
1 p[aar] schwarze Paucken Überzüg, zum
✠ dempfen beÿ Requiem etc:
1 Contra Bass Sack von grünen =
Zwilch.
1 Violoncell samt Bogen, rückwärts
mit der Harrach Wappen
* 1. Violoncell samt Bogen und Futterall
2 leere Violoncell Futterall.
2 Violini in einem doppl Futterall,
die dazugehörigen Bögen sÿnd auf
dem Hof Chor.
1 Fagotto samt S. in einem leeren
Violin Futterall, franz: Stim̄ung.
2 Viole in einem gespehrten Doppl=
Futterall, ohne Bögen.
1 p[aar] Paucken samt Dreÿfüß und
ledernen Deckeln.
2 ContraBassi, und 1 Bogen, und
1 hölzernes Saÿten Futterall.

---

✠ 2 grosse Violin Futterallen, wovon jedes Futterall 4 Violinen faßt.

* dem Hofmusikus Fuetsch auf unbestim̄te Zeit geliehen am 6 Nov. 1823.

In einem Kasten in der Dom Kirche.
3 Posaunen, eine Alt, eine Tenor
und eine Bass Posaun, samt ihren
Mundstücken.

V:

[Seite 4]

[andere Hand:] Pr. 11 Apr. 1822

[Fuetsch:] SUMARIUM

5 Orgeln
2 Positiv
1 Regal
2 Forte Piano
16 brauchbahre Violini, samt Bögen.
3 detto unbrauchbahre
3 schlechte Violin Bögen.
4 brauchbahre Viole, und 2 Bögen.
1 detto unbrauchbahre
3 Violoncelli, mit Bögen, und 3 Futterall.
5 Contrabassi
3 Fagotti samt S.
1 Oboe mit einem anderen Mittlstück.
1 p[aar] Inventions Horn.
3. Clarini.
2 p[aar] Paucken samt Drÿfüß.
12 Violin Sordini.

Joachim Fuetsch [manu propria] Hof und
Dom Violonzellist.

# 6 Die Sammlung *Dommusikarchiv*

## 6.1 Zur Geschichte der Sammlung

Viele der in Salzburg aktiven Musiker waren kompositorisch tätig und schufen Musik sowohl für die Domkirche als auch für den Hof. In Salzburg erhalten geblieben ist vor allem ihr geistliches Werk, weil die für den Hof bestimmten Musikalien bald nach der Auflösung des Hofstaates (1806/07) unter bis heute ungeklärten Umständen fast zur Gänze verloren gingen. Nur dem Umstand, dass das Aufführungsmaterial der für die Salzburger Domkirche bestimmten geistlich-liturgischen Werke seit Errichtung der Domkirche (1628) ebendort verwahrt wurde, ist es zu verdanken, dass es der Vernichtung entgangen ist. Heute sind diese musikalischen Quellen in den Magazinen des Archivs der Erzdiözese Salzburg gelagert.

Der Gesamtbestand der musikalischen Quellen des Archivs der Erzdiözese Salzburg gliedert sich wie folgt:

1. Geistliche Musik der Salzburger fürsterzbischöflichen bzw. kurfürstlichen Hofmusikkapelle von Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Auflösung des Hofstaates im Jahre 1806/07.

   Während der in Chorbüchern notierte Bestand des 17. Jahrhunderts bereits wissenschaftlich bearbeitet und im Jahre 1992 in einem kommentierten und gedruckten Katalog[1] vorgelegt wurde, stammt der in Stimmen überlieferte „Altbestand“ des Dommusikarchivs zum größten Teil aus dem 18. Jahrhundert und ist insofern von besonderem Interesse, als darin neben authentischen Quellen zum Werk Wolfgang Amadé Mozarts, Leopold Mozarts, Heinrich Ignaz Franz Bibers und Johann Michael Haydns auch Werke vieler vergleichsweise unbekannter Salzburger Komponisten dieser Zeit überliefert sind, die bisher mangels Quellenerfassung für die Forschung entweder nur schwer oder gar nicht zugänglich waren.

2. Geistliche Musik der Stadtpfarre

   Wie sich erst kürzlich herausgestellt hat, gab es eine von der Hofmusik unabhängige Gruppe von Musikern, die am Dom und an anderen Salzburger Stadtpfarrkirchen aktiv war. Musikalische Quellen dieser „Stadpfarrmusikanten“ sind vor 1787 kaum erhalten, danach aber finden sich zahlreiche Abschriften, die ihrer Praxis zuzuordnen sind. Diese Quellen enthalten vor allem deutschsprachige Kompositionen, wie sie nach den kirchenmusikalischen Reformen Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos in den Kirchen gesungen wurden, aber auch lateinische Kompositionen, wie sie ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts auch an Pfarrkirchen wieder verstärkt gepflegt wurden.

3. Geistliche Musik der Dommusik von 1807 bis 1841

   Nach der Auflösung der Hofkapelle übernahm die Dommusik zunächst unter der Leitung des letzten Hofkapellmeisters Luigi Gatti, dann unter seinen Nachfolgern Matthias Schitra und Joachim Joseph Fuetsch die Aufgaben an der Metropolitankirche, während die Aufgaben der Stadtpfarrmusikanten an den verschiedenen ihnen zugeordneten Kirchen weiterliefen wie bisher. Die zwischen 1807 und 1841 entstandenen Quellen dokumentieren die Musikpflege nach der Auflösung der Hofkapelle, in der diese jedoch kontinuierlich weitergeführt wurde. Die von den politischen Verhältnissen dieser Zeit geprägte Vorstellung vom kulturellen Niedergang hat zur Vernachlässigung dieser Bestände in der Forschung geführt. Tatsächlich finden sich aber darin frühe Quellen zu den Werken von Johann Michael und Joseph Haydn, Franz Xaver Gruber, Wolfgang Amadé Mozart und vieler bisher noch nicht beachteter

[1] Hintermaier, Ernst: *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg.* Teil 2: *Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 3; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 1).

Salzburger Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts, die neben der zeitgenössischen Musikpflege auch die Rezeption älterer Meister beleuchten. Darüber hinaus dokumentiert dieses Repertoire den Übergang von einer vorwiegend höfisch geprägten zu einer vom Bürgertum getragenen Musikkultur, wie er nicht nur in der weltlichen Musik, sondern auch in der Kirchenmusik seinen Niederschlag fand.

4. Restbestände weltlicher Musikpflege in Salzburg, darunter Solokantaten, Symphonien und Konzerte, aber auch Kammermusik und Chorwerke

5. Geistliche und weltliche Musik des *Dommusikverein und Mozarteums* von 1841 bis 1881

   Mit der Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* im Jahre 1841 durch Erzbischof Friedrich Fürst von Schwarzenberg (1809–1885) und den Wiener Advokaten Franz von Hilleprandt (1796–1871) kam es zu einer Reorganisation und Neubelebung des Salzburger Musiklebens, die zur „Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen, insbesondere aber der Kirchenmusik, und hiezu die Gründung und Beförderung einer Musik-Anstalt zur würdigen Erhaltung des Andenkens Mozarts in seiner Vaterstadt, für alle Zeiten ‚Mozarteum' genannt"[2], führte. Bereits im ersten Vereinsjahr konnten alle 14 Stadtkirchen mit Musik versorgt und 100 Schüler in die für die Ausbildung des Nachwuchses errichtete Musikschule aufgenommen werden. Eine Voraussetzung sowohl für den Musikunterricht als auch für die Versorgung der Kirchenmusik mit Notenmaterial wurde durch den Aufbau einer Musikbibliothek geschaffen.

   Als 1844 der Nachlass von W. A. Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver nach Salzburg kam und zwischen 1856 und 1858 Stiftungen des älteren Sohnes Carl in den Besitz des *Dommusikverein und Mozarteums* gelangten, wurde auch der Grundstein für eine Stätte der Mozart-Forschung gelegt. Mit der Auflösung bzw. Trennung von *Dommusikverein und Mozarteum* Ende 1880 wurde der gesamte Notenbestand, auch der Nachlass der Söhne Mozarts, geteilt und den beiden Nachfolgeinstitutionen, dem *Dommusikverein* und der *Internationalen Stiftung Mozarteum*, überantwortet. Der überwiegende kirchenmusikalische Teil des Musikalienbestandes wurde dem *Dommusikverein*, der weltliche Teil samt den Mozartiana (Familienkorrespondenz, Mozarts Autographe, Instrumente und Familienporträts) der *Internationalen Stiftung Mozarteum* (ISM) anvertraut.

6. Geistliche und weltliche Musik des *Dommusikvereins* und der *Dommusik* (einschließlich der Nachlässe von Domkapellmeistern) von 1881 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

   Nach der Trennung des *Dommusikverein und Mozarteums* im Jahr 1881 bestand der *Dommusikverein* als eigenständiger Verein auch weiterhin. Dieser setzte die Sammeltätigkeit fort und bewahrte wie zuvor geistliche und weltliche Musik. Von großem musikhistorischen Interesse sind in diesem Zusammenhang die Nachlässe von Domkapellmeistern, die in der Zeit von 1881 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wirkten, wie zum Beispiel Joseph Messner, der im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts nicht nur lokale Bedeutung als Komponist erlangte.

7. Historische Musikalienbestände einzelner Pfarren und Kollegiatstifte der Erzdiözese Salzburg, die nicht im Besitz der Salzburger Domkirche sind, sondern deren Bestände nur angeschlossen sind

8. Eine kleine Sammlung von Opernpartituren mit Werken u. a. von Johann Adolf Hasse, deren Provenienz zurzeit noch ungewiss ist, werden ebenfalls im Archiv der Erzdiözese aufbewahrt.

9. Eine letzte Gruppe von musikalischen Handschriften und Drucken sind jene, die sich in Salzburger Pfarrarchiven befanden bzw. noch befinden. Sie werden seit etwa 20 Jahren im Archiv der Erzdiözese zentral gesammelt und als Deposita im Archiv der Erzdiözese verwahrt, bedürfen jedoch noch der Katalogisierung, um sie der Forschung zur Verfügung stellen zu können. Es handelt sich dabei nicht nur um Pfarren aus dem Bundesland Salzburg, sondern auch aus dem Tiroler Teil der Erzdiözese Salzburg.

[2] Vereinsstatuten von 1861 (§ 2).

Die zugleich mit diesem Band als thematischer Katalog vorgelegte Reihe A des Dommusikarchivs besteht im Wesentlichen aus den unter 1. bis 3. beschriebenen Beständen, also aus dem Stimmenmaterial, das Domchor und Hofkapelle für die Kirchenmusik am Salzburger Dom vom Ende des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts verwendeten. Auch Notenmaterialien aus der Verwendung der Salzburger Stadtpfarrmusikanten wurden im Laufe der Zeit der Sammlung einverleibt, immer wieder sind Archivalien auch anderen Kontexten zuzuordnen (z. B. Loretokloster, diversen Bruderschaften, Nachlässen von Domchorvikaren oder -choralisten etc. wie auch anderen Provenienzen).

Während die Chorbücher bereits in zahlreichen Dom-Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt sind[3], begann die erste Inventarisierung des vornehmlich aus Stimmenabschriften bestehenden „älteren Bestandes“ erst ab 1782 unter Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo. Sie steht in Zusammenhang mit der Einstellung des italienischen Opernkomponisten Luigi Gatti (1740–1817) als Hofkapellmeister in Salzburg, in dessen Anstellungsdekret ihm der Auftrag erteilt wurde, dass „die Inventarien richtig gefasset und verwahret werden, damit der Musique nichtes entzochen werde“[4]. Gatti betraute mit dieser Aufgabe Joseph Richard Estlinger (1720–1791), einen der wichtigsten Hofkopisten der damaligen Zeit, der zwei Exemplare eines *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana*[5] anlegte und diese mit den Bezeichnungen *Archivium* bzw. *Gatti* versah, was bereits von Walter Senn überzeugend als Erklärung für den Zweck der beiden Bände[6] gedeutet wurde, nämlich „für Gatti, der jederzeit in der Lage sein sollte, sich über das zur Verfügung stehende Repertoire zu informieren, und für das Archiv, wo die Noten hinterlegt worden sind“[7]. Wo befand sich nun dieses Archiv im 18. Jahrhundert?

Manfred Hermann Schmid[8] geht davon aus, dass die Noten, die im Dom verwendet wurden, vor allem im sogenannten „Domkasten“ aufbewahrt wurden, und belegt seine Annahme mit einer Briefstelle Leopold Mozarts vom 25./26. Februar 1778, in der dieser Kasten erwähnt wird:

> „Deine Schwester allein ist nun meine Stütze, und ich suche meine Zerstreuung der mich quellenden Sorgen bey einer nicht sehr lustigen Unterhaltung, und diese ist tag täglich von 6 uhr bis 8 uhr arien, Synfonien Messen, Vespern etc: mit ihr auf der Violin mitzuspielen, da sie den GeneralBaß spielt, und sich im accompagnieren übet; auch zu meiner Verwunderung so weit gekommen, daß sie alles was ich vom domb heraus bringe, es mag fugiert seyn, wie es will, vom Blath weg spielt, wir werden nach und nach den ganzen Domkasten ausspielen.“[9]

Es mehren sich allerdings die Indizien, dass die Musikalien, die für die Musik am Dom benötigt wurden, nicht nur im Domkasten, sondern zusätzlich auch an anderen Orten aufbewahrt wurden. Aus einem Briefwechsel zwischen Domkustodie und der ihr, nachdem Salzburg 1816 endgültig Teil von Österreich-Ungarn geworden war, übergeordneten Finanzdirektion in Linz, der nach dem Tod des letzten Hofkapellmeisters Luigi Gatti begonnen wurde, geht hervor, dass dieser einen großen Teil der Musikalien in seiner Wohnung verwahrte.

> „Wirklich befinden sich bereits sammentliche Domkirchliche Musikalien in dem Quartier des seligen Kapellmeisters in einem eigenen [gestrichen:] Kasten wozu nur der allgemein als rechtschaffen bekannte Hofmusikus Hof u. Dommusikus Joachim Fuetsch den Schlissel hat sehr gut ver [Ende der Streichung, korrigiert in:] der gewöhnlichen Wohnung ganz abgesonderten Zimmer unter der strengsten und getreuesten Aufsicht des allgemein als [eingefügt:] ordentlich u. [Ende der Einfügung] rechtschaffen bekannten Hof u. Dommusikus Joachim Fuetsch in der besten Verwahrung.“[10]

[3] Vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 4–6.
[4] Anstellungsdekret, Salzburger Landesarchiv, HZA 1783/1/H., zit. nach Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 91–93.
[5] AES, ohne Signatur.
[6] Für eine genaue Besprechung der älteren Kataloge und ihrer Bedeutung vgl. 6.2.
[7] Senn, Walter: „Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1971/72 (1973), S. 182–196, hier: S. 183.
[8] Vgl. Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, S. 192.
[9] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 300.
[10] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522.

Auch sogenannte „Musikalien-Aufleger“ der Hofkapelle hatten anscheinend Noten der Dommusik bei sich zuhause in Verwahrung. Das geht aus einem Brief der „prov. Domkustodie“ an die k.k. Finanz-Direktion vom 29. April 1820 hervor: „Nach dem Tode des Domchoralisten Christoph Kunrad hat man in Erfahrung gebracht, daß derselbe, als Musikalien Aufleger, eine Menge Musikalien in Verwahrung gehabt habe, wovon kein Buchstabe von einer Aufschreibung vorfindig ist.“[11]

Andere Mitglieder der Hofmusik scheinen ebenso nach Gutdünken über die Musikalien verfügt zu haben: Neben dem Eintrag einer Messe von Fux im *Catalogus „Gatti“*, S. 59, findet sich, vermutlich in Leopold Mozarts Handschrift, die Notiz „donata al Calcante.“ Darauf bezieht sich Fuetsch, wenn er im letzten Absatz seines *Bericht*[s] *über das Verzeichnis des Herrn Schitra, der abgängigen DomMusikalien*, seinen Freund Luigi Gatti verteidigend, im April 1822 schreibt: „Wenn es einem Vice CapellMeister oder etwa gahr einem Meißner erlaubt war, eine veraltete Messe vom Fux zu verschenken, so ist es gewiss unter Erzpischöflicher Regierung einem wirklichen CapelMeister weniger zu verargen, alte, abgelebte Stücke mit neueren zu vertauschen.“[12]

Festzuhalten ist, dass zahlreiche Mitglieder der Hofkapelle, darunter Kapellmeister und Vizekapellmeister, aber auch niederrangige Mitglieder wie etwa Notenaufleger, nachweislich Musikalien bei sich zuhause aufbewahrten und darüber verfügten. Davon, dass dies auch für andere Hof- und Dommusiker, etwa Domchorregenten u. a., angenommen werden kann, ist auszugehen. Diese bis Anfang des 19. Jahrhunderts in der Verwaltung der Musikalien am Salzburger Dom vorherrschenden Umstände lassen die Schenkung von Musikalien an das Stift Heilig Kreuz in Augsburg nach dem Tod Leopold Mozarts in neuem Licht erscheinen.[13]

Von dieser Schenkung wissen wir durch einen Brief Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburgs vom 24. November 1799, in dem sie dem Verlag Breitkopf & Härtel mitteilt, sie habe die Abschriften von einigen Messen ihres Bruders „nach dem Tode meines Vaters schon in das Kloster zum hl: Kreuz nach Augspurg geschickt, die Sparten davon hatte mein Bruder seel:“[14] Walter Senn, der als erster darauf hingewiesen hat, dass sich unter den Mozart-Beständen des Stiftes Heilig Kreuz zahlreiche Stimmenabschriften befinden, die von Salzburger Schreibern auf Salzburger Papier kopiert wurden, nimmt zwar richtig an, dass „die in Salzburg hergestellten Abschriften des Musikarchives von Heilig Kreuz ursprünglich für Aufführungen im Dom der Heimatstadt des Komponisten gedient haben“, argumentiert aber dann, dass das Stift Heilig Kreuz von den im *Catalogus „Gatti“* verzeichneten Werken Mozarts nur drei in Abschriften von Augsburger Kopisten besäße (KV 192, 193 und 220), „während die übrigen hier vorhandenen, von Mozart korrigierten Werkkopien unter den Beständen des Domchors in Salzburg nicht vertreten waren“. Mit dieser Feststellung erhebe sich allerdings die Frage, weshalb Noten, die zweifellos für Aufführungen der Salzburger Hofkapelle gedient hätten, nicht in deren Besitz gewesen sein sollen.[15] Zu Recht drückt Senn hier einen gewissen Zweifel aus, denn das vorher gebrauchte Argument erweist sich als nicht stichhaltig, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass der Befehl des Fürsterzbischofs zur Inventarisierung der Musikalien des Salzburger Doms erst im Anstellungsdekret Luigi Gattis[16] 1783 schriftlich niedergelegt wurde. Joseph Richard Estlinger, den Luigi Gatti mit dem Auftrag betraut hatte, begann zunächst, die am Dom vorhandenen Musikalien zu katalogisieren. Da Leopold Mozart, der die Messen seines Sohnes bei sich zuhause aufbewahrte, bereits 1787 starb und die Musikalien bald danach nach Augsburg geschickt wurden, nimmt es nicht wunder, dass diese nicht im *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms verzeichnet wurden, sondern zeigt nur, dass der auch als Hofmusiker und Kopist beschäftigte Estlinger mit der Katalogisierung noch nicht bis zu den bei den Musikern verstreuten Beständen vorgedrungen war. Ihr Fehlen im *Catalogus Musicalis* muss deshalb nicht bedeuten, dass sie nicht Teil des Bestandes der Dommusik gewesen wären, zu-

[11] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522.
[12] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522
[13] Senn: „Die Mozart-Überlieferung“.
[14] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Nr. 1268, Bd. 4, S. 298.
[15] Senn: „Die Mozart-Überlieferung“, S. 347 f.
[16] Salzburger Landesarchiv, HZA 1783/1/h., zit. nach Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 134 f.

mal sie, wie die Besetzung mit zwei Orgeln (*Organo concertato* bzw. *ripieno*) und drei Posaunen beweist, definitiv für den Salzburger Dom geschrieben und dort fraglos benutzt wurden (das zeigen, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, u. a. die Monogramme der Thurner, die in die Posaunenstimmen eingetragen wurden → S. 179).[17]

Nach dem Tod Luigi Gattis am 1. März 1817 wurde von der k.k. Finanzdirektion jedenfalls sofort eine Inventarisierung jener Musikalien, die Gatti bei sich zuhause aufbewahrt hatte, angeordnet.[18]

Während die Aufsicht über die Musikalien aus Gattis Wohnung Joachim Fuetsch anvertraut wurde, übernahm Matthias Schitra[19], bis 1807 erster Bassist der Hofkapelle, zunächst die Agenden Gattis als Leiter der Dommusik. Unter seiner Ägide fand auch eine erste Inventur dieser Musikalien statt, bei der außer einer „einzigen Messe“[20] nichts vermisst wurde. Nach einer weiteren Inventur des gesamten Bestandes legte Schitra offenbar am 9. Juni und 2. Oktober 1820 zwei Berichte und ein *Verzeichnis Der sammentlichen im Katalog vorgefundenen u. eingetragenen Dommusikalien, aus welche man durch die Inventur ersehen, daß viele Stücke davon von vielen Musikmeistern abgängig u. nicht mehr zum Vorschein gekommen sind,* [?][21], vor. Schitra wurde bei der Inventur offenbar von Joachim Joseph Fuetsch und den Domchoralisten Joseph Pohl[22] und Alois Fuchs[23] unterstützt, die dafür auch entlohnt wurden.[24] Am 14. Februar 1822 erging aus Linz der Auftrag an das Konsistorium, die „Verfertigung zweiyer gleichlautender Dommusikalienkataloge durch den Dommusiker Fuetsch unter der Leitung des Dom Chorvikarius Wegler und Schilling“[25] zu veranlassen.

Joachim Fuetsch legte schon im April 1822 ein *Inventarium aller in Dom gehörigen, und befindlichen Musik Instrumenten* als auch einen *Bericht über das Verzeichnis des Herrn Schitra, der abgängigen Dom Musikalien*[26] vor, in dem er zahlreiche Angaben Schitras bezüglich abgängiger Musikalien berichtigte respektive diese lokalisieren konnte. Außerdem lieferte er ein *Verzeichnis der Dom Musikalien, welche Unterzeichneter bei sich zu Hause aufbewahret.*[27] Bereits am 13. Juli 1822 stellte er die beiden Exemplare des *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana*[28] fertig.

Nachdem Matthias Schitra 1824 gestorben war, übernahm Fuetsch die Leitung der Dommusik.[29] Er hatte nun sowohl das Musikarchiv als auch die Mu-

[17] Vgl. z. B. Sign. Hl. Kreuz 1: in trb 1 rechts unten mit Bleistift: „JPr“, in trb 3 rechts unten mit Bleistift „MH“. Diese und andere Monogramme kommen auch in zahlreichen anderen Musikalien im Dommusikarchiv vor, z. B. in A-Sd, A 87, A 347, A 268, A 257, A 451 (L. Mozart „Parasti in conspectu meo“) u. a. vor.

[18] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522: „Die von dem Herrn Konsistorialrath und Dom Kustos Joseph Naupp zur Aufbewahrung und Inventarisation der Dommusikalien und Instrumente getroffene Einleitung, so wie deren einstweilige Uebergabe an den Dommusikus Fuetsch gereicht zur befriedigenden Nachricht. Ueber den Erfolg der Inventur wünscht man nach deren baldigen Beendigung die weitere Anzeige.

Was die Leitung und Aufsicht des Musikdienstes betrifft, welche der Sänger Schidera schon während der Krankheit des seel: Kapellmeisters versehen hat, so erwartet man von demselben, daß er sich dieses bis auf Weiteres pünktlich werde angeleghen seyn lassen.“

[19] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 375–376.

[20] Bei dieser dürfte es sich um Luigi Gattis *Missa S. Ruperti*, die dieser für das Jubiläum 1782 geschrieben hatte und deren originaler Stimmensatz heute in der Bibliothek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ (Sign. I-Fc, F.P.Ch. 184) verwahrt wird, gehandelt haben. Vgl. Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Luigi Gatti and the Collection of Salzburg Sources in the Library of the Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ in Florence“, in: Alessandro Lattanzi (Hrsg.): *Luigi Gatti (1740–1817). La Musica a Mantova e a Salisburgo tra Sette e Ottocento*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017, S. 167–188.

[21] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522, Salzburg, 22. Jänner 1821: „Übrigens hat man von Seite der Domkustodie gar keinen Grund, die Richtigkeit des allseitigen Vorschreibens des Dombassisten und dermahligen Musikdirectors Schitra auch nur im geringsten zu bezweifeln. Die mitgetheilten 2 Schitraschen Berichte vom 9 Juny u. 2 October d. J. sammt einem Verzeichnisse, dann dem alten Musikalienkatalog folgen geziemend zurück.“

[22] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 526.

[23] Ebd., S. 522.

[24] „Die k.k. Hohe Landesregierung hat unterm 14. d. M. Zahl 2643 denjenigen Individuen, welche zur Notwendigen Herstellung der Ordnung in den Dommusikalien gebraucht worden sind, nahmentlich Schitra, Fuetsch, Pohl und Fuchs, eine Remuneration [?] angewiesen. [?] Salzb. d. 2. März 1822.“ Vgl. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522.

[25] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522, 14.2.1822; Anton Alois Schilling, vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 515; Kaspar Weegler, vgl. ebd., S. 518.

[26] Beide AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522.

[27] Ebd.

[28] *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana conscriptus 13 Julÿ anno MDCCCXXII* [später hinzugefügt:] *ab Joachimo Fuetsch M*[anu propria] *Chori dirigente*, zwei im Wesentlichen identische Bände, AES, o. Sign.

[29] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522: „An den Hof- u. Dom Musikus Herrn Joachim Fuetsch

Nachdem der Hof- u. Dom Musikus Hr. Mathias Schitra mit tode abgegangen ist u. der Hof- u. Dom-Musikus Hr. Joachim Fuetsch an der Stelle des Verstorbenen schon eine geraume Zeit die Direction der Figuratmusik in dem oberen Domchor mit aller Genauigkeit u. Praezision geführet hat: so wünschet man, daß diese Direction von demselben bis zu einer definitiven u. allgemeinen Regulirung der Dom-

sikpraxis unter sich und sorgte unter anderem für die Vermehrung der Musikalien, indem er z. B. bis zum Ende der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts zahlreiche Werke, vor allem Gradualien von Michael Haydn und Luigi Gatti, für die Dommusik kopierte. Er ersetzte Umschläge und versah, als 1828 der Auftrag erteilt wurde, alle Dommusikalien „mit dem Domkustodie-Signete zu bezeichnen“[30], zahlreiche, wenn auch bei weitem nicht alle Musikalien der Dommusik mit dem Kürzel „D:C:“ („Dom-Custodie“). Auch der Nachlass Luigi Gattis, der erst Anfang der 30er-Jahre von den Erben an den Sammler Giuseppe Greggiati verkauft wurde[31], stand noch eine Zeit lang unter seiner Obhut.

Als 1841 der *Dommusikverein und Mozarteum* gegründet und die Musik an Salzburgs Kirchen neu organisiert wurde, wurde Joachim Fuetsch pensioniert. Damals wurde auch ein neuer Musikalienbestand begründet: die Sammlung *Dommusikverein und Mozarteum*, die neben dem Nachlass der Söhne Mozarts, Carl und Franz Xaver, mit der Signatur „M.N.“ für „Mozart-Nachlass“ Kirchenmusikalien, Schulmusikalien, Concert-Musikalien, Quartett-Musikalien, Gesangs-Musikalien umfasste und neben den ausübenden Kirchenmusikern auch die neugegründete Musikschule Mozarteum mit Musikalien versorgte. Über diesen Bestand gibt das in großen Teilen vom Archivar des Vereins, dem Oboisten und Chordirektor[32] Franz Xaver Jelinek, verfasste *Repertorium über die musikalische Bibliothek des Dom=Musik=Vereines und Mozarteum's zu Salzburg*[33] Auskunft. Hans Schläger, der 1861 als Kapellmeister des *Dommusikverein und Mozarteums* berufen wurde[34], berichtet: „Die Kirchenmusik konnte, inweit sie sich auf die Messe beschränkte, gut genannt werden. Der ‚Dom-Musikverein‘ ist im Besitze eines reichen Schatzes der auserlesensten Werke dieser Musikgattung, die auch stets eine würdige, oft ausgezeichnete Vorführung, früher und jetzt, fanden, was in gleicher Weise von Fremden und Einheimischen anerkannt wurde.“[35] Inwieweit Schläger sich hier auch auf die im vorliegenden Katalog gelisteten älteren Bestände des Dommusikarchivs bezieht oder ob in diesem Zeitraum nur die Musikalien der Sammlung *Dommusikverein und Mozarteum* verwendet wurden, wäre Gegenstand weiterer Untersuchungen.

In der Kirchenmusik aktiv, was unter anderem bedeutete, in der Beschaffung von Musikalien tätig zu sein und somit auch selbst zu kopieren, waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedenfalls auch die Chordirektoren Leopold Deisböck († 1870), Innocenz Achleitner (1832–1880)[36] und Domkapellmeister Johannes Peregrinus Hupfauf (1856–1889), aber auch sein Nachfolger Hermann Spies (1865–1950).[37] Insbesondere die beiden Letzteren kopierten zahlreiche Werke aus den Chorbüchern und führten diese so wieder einer praktischen Verwendung zu. Auch Joseph Messner (1893–1969) setzte diese Tradition fort, indem er einige Werke aus dem Bestand des Dommusikarchivs in der von ihm begründeten Reihe *Alte Salzburger Meister* im Verlag Böhm in Augsburg veröffentlichte. Zur Katalogisierung der Sammlung trugen sie nur mehr insofern bei, als manche von ihnen gelegentlich, aber nicht systematisch, neu erworbene Musikalien in die Inventare eintrugen.

Am Beginn des 19. Jahrhunderts begannen sich Sammler für die Bestände des Dommusikarchivs zu interessieren. Der erste davon war Ferdinand III., Großherzog von Toskana (1769–1824), der von 1803 bis 1805 als Kurfürst in Salzburg regierte. In dieser kurzen Zeit und wohl auch noch etwas später fügte er seiner Sammlung eine große Anzahl von Musikalien Salzburger Provenienz hinzu, darunter zahlreiche Abschriften von Kirchenmusik, vornehmlich von Werken Johann Michael Haydns (1737–1806) und Luigi Gattis (1740–1817). Diese Sammlung wird heute unter dem Namen *Fondo Pitti* in der Bibliothek des Con-

musik noch ferner besorget werde. Salzb. d. 15 Juny 1824 Fürsterzbischöfl. Domkustodie allda“.

[30] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522, 11. Juni 1828.

[31] Freundliche Mitteilung von Alessandro Lattanzi (Pesaro). Die Sammlung wird heute in der Biblioteca ‚G. Greggiati‘ in Ostiglia, Italien, aufbewahrt.

[32] Ab 1874.

[33] AES, o. Sign.

[34] Er wurde dabei dem sich ebenfalls bewerbenden Anton Bruckner vorgezogen.

[35] Angermüller: „Künstlerisches Personal“, S. 13.

[36] Achleitner wurde 1864 dem Chordirektor Leopold Deisböck gegen dessen Widerstand als „Vice-Chordirektor“ und Substitut beigegeben. Vermutlich versah er diese Tätigkeit bis zur Ernennung Franz Xaver Jelineks als Chordirektor mit Beginn des Jahres 1874.

[37] Lauth, Wilhelm: „Hermann Spies – Ein Salzburger Domkapellmeister aus dem Rheinland“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 145 (2005), S. 299–338.

servatorio ‚Luigi Cherubini'[38] in Florenz aufbewahrt (→ S. 314).

Don Nikola Udina-Algarotti (1791–1838)[39], ein Priester aus Krk (Kroatien), lebte von 1824 bis 1835 in Salzburg und arbeitete als Italienisch-Professor am Akademischen Gymnasium. Er kaufte zahlreiche Musikalien Salzburger Provenienz und kopierte auch, wie einige Konvolute zeigen, unter anderem aus dem Dommusikarchiv.[40] Seine umfangreiche Sammlung wird heute im *Hrvtski glazbeni zavod* (Kroatisches Musik-Institut) in Zagreb aufbewahrt.[41]

Der Benediktinerpater Sigismund Keller (1803–1882) aus der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln in der Schweiz war einer der ersten, der die Sammlung *Dommusikarchiv* aus wissenschaftlichem Interesse an der Salzburger Musikgeschichte frequentierte. Keller kam 1868 als Chorregent an das Stift St. Peter in Salzburg und kehrte um 1870[42] wieder in sein Heimatkloster zurück. In dieser kurzen Zeit spartierte er zahllose Werke von Salzburger Komponisten, nahm aber auch zahlreiche originale Stimmen, zum Teil auch ganze Stimmensätze, aus dem *Dommusikarchiv* in sein Heimatkloster mit, vermutlich, um die Spartierungsarbeiten dort fortzusetzen. Dabei folgte er einem charakteristischen Muster: In der Regel nahm er einen Vokalstimmensatz und eine Basso-continuo-Stimme nach Einsiedeln mit, wobei oft ein Teil des Stimmensatzes in Salzburg verblieb. Damit ergänzen sich heute zahlreiche Stimmensätze aus beiden Archiven.[43] Seine Ergebnisse zur Musikgeschichte Salzburgs verarbeitete er in der Aufsatzreihe *Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozarts als Kapellmeister im Fürsterzbischöflichen Dom zu Salzburg*[44]. Das Interesse von Joseph Mantuani[45] und Carl August Rosenthal (1904–1993)[46], welche die Bestände des Dommusikarchivs für Forschungen heranzogen, galt vor allem den Beständen vor 1700.

Im Sommer 1925 fand unter der Leitung des Wiener Musikwissenschafters Constantin Schneider in den Räumen der damaligen Studienbibliothek (heute: Universität, Hauptbibliothek) eine „Musikausstellung" statt, deren Ziel es war, „ein ziemlich lückenloses Bild von der Entwicklung der Tonkunst in einer deutschen Landschaft, von den ältesten erhaltenen Denkmälern angefangen bis zur Gegenwart zu geben"[47]. Constantin Schneider, zunächst Offizier, dann nach einem Studium der Musikwissenschaften bei Guido Adler einer der Bibliothekare der Nationalbibliothek, war einer derjenigen, deren wissenschaftliches Hauptinteresse in der Musikgeschichte Salzburgs lag. An der Herausgabe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* beteiligt, in denen damals zahlreiche Salzburger Quellen ediert wurden, führte er einer genauen Quellen- und Denkmälerkunde[48] schon sehr früh das Wort. 1935 publizierte er seine *Geschichte der Musik in Salzburg*[49], in der er als erster versuchte, „die Entwicklung des gesamten [...] Musiklebens einer Stadt"[50] nachzuzeichnen. In einer weiteren Ausstellung, die 1928 aus Anlass der 300. Wiederkehr der Domweihe im Salzburger Dom veranstaltet wurde und die ebenfalls unter seiner musikwissenschaftlichen Leitung stand, wurden zahlreiche musikalische Quellen aus dem Dommusikarchiv ausgestellt. Im Katalog der

[38] Neumayr/Laubhold: „Gatti and the Collection of Salzburg Sources".

[39] Vgl. Katalinic, Vjera: *Nikola Algarotti (Udina) (1791–1838) und seine Musiksammlung*, Dissertation, Universität Wien 1998.

[40] Vgl. z. B. *Lauda Sion / Graduale o Sequenza / Per / La Festa del Corpus Domini / a / Quattro Voci / Due Violini, / due Oboe / Due corni, / Due Clarinetti / Timpani / violone / ed / Organo / Di Giovanni Michaele Haydn Maestro di concerto / di S. A. R. Arcivescovo di Salisburgo / Tratto dall' Originale conservato nell' Archivio / Musicale della Metropolitana di della Cittá / N.o LII./ Li 10. / V. (1832) D. N. Algarotti* (Sign. Nr. LXVII.2U), RISM-Nr. 500027087.

[41] Zu seiner Sammlung vgl. Katalinic: *Nikola Algarotti*.

[42] Das im Professbuch angegebene Datum der Rückkehr, 1869, ist aus verschiedenen Gründen in Zweifel zu ziehen. Vgl. Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik", S. 165–166; Henggeler, Rudolf: *Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum Tausendjährigen Bestand des Klosters Einsiedeln*, Einsiedeln: Selbstverlag des Stiftes o. J. [1937], (*Monasticon-Benedictinum Helvetiae*, 3), S. 490–491.

[43] Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik".

[44] Keller, Sigismund: „Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozarts als Kapellmeister im Fürsterzbischöflichen Dom zu Salzburg", in: *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*, 4 (1871), Nr. 1, S. 2–33, Nr. 2, S. 19–22, Nr. 3, S. 26–29, Nr. 4, S. 51–52, Nr. 5, S. 55–57, Nr. 6, S. 63–66, Nr. 7, S. 72–73.

[45] Vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 41, und Artikel „Mantuani, Joseph (Josip)" in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* Online-Edition, ⟨URL: http://www.biographien.ac.at/oebl⟩ – Zugriff am 10.9.2014.

[46] Rosenthal: „Zur Stilistik".

[47] Schneider, Constantin: „Die Musikausstellung in Salzburg (Veranstaltet vom Museum Salzburg: Juli–September 1925)", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Oktober (1925), S. 34–38, hier: S. 34.

[48] Schneider, Constantin: „Zur Organisation der musikalischen Quellen= und Denkmälerkunde", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9/5 (1927), S. 258–269.

[49] Schneider: *Geschichte der Musik*.

[50] Schneider: „Zur Organisation", S. 262.

Ausstellung[51] werden, neben zahlreichen Archivalien, Textbüchern, musikalischen Quellen etc. aus anderen Archiven, auch Quellen aus dem Dommusikarchiv, Serie A und B, genannt. Da ein Teil der in der Ausstellung 1928 präsentierten Quellen erst nach 2007 von den Erben an das Archiv retourniert wurde, schien es angebracht, die ausgestellten Musikalien mit den nun vorhandenen Signaturen abzugleichen.

[51] Schneider, Constantin: *Führer durch die Musikausstellung im Salzburger Dom. Juni bis September 1928*, [Salzburg]: o. V. [1928].

**Tabelle 6.1:** Ausgestellte Materialien aus dem Dommusikarchiv bei der Ausstellung 1928.

| Ausst. Nr. | Constantin Schneiders Beschreibung von 1928 | Heutige Sign. |
|---|---|---|
| 161. | *Hofer Andreas. Ver Sacrum. Druck. Salzburg. Mayr. 1677. Stimmbücher* | A 1148 |
| 181. | *Biber, Franz H. v. Litanie de S. Josepho à 20 Stimmen. Aut. Titel.* | A 435 |
| 185. | *Biber Franz H. v. Vesperae longiores ac breviores. Druck. Salzburg. Mayr 1693. Stimmbücher* | A 173 |
| 242. | *Caldara, Antonio Lauda Jerusalem, dasselbe Werk wie 241, jedoch teilweise mit autographen Korrekturen* | A 217[52] |
| 243. | *Caldara, Antonio Dixit und Magnificat. 28. Jänner 1725. Mit zahlreichen aut. Korrekturen.* | A 218[53] |
| 244. | *Biber, Carl H. v. Missa Solemnis in C. Autographe Stimmen.* | A 114 |
| 245. | *Biber, Carl H. v. Regina coeli 1722. Autogr. und kopierte Stimmen* | A 139 |
| 246. | *Biechteler, Sig. v. Requiem a 4 voci. Autographer Titel, die Stimmen Kopie* | A 38 |
| 247. | *Biechteler, Sig. v. Lytaniae de S. Josepho. Aut. und Kopie* | A 55 |
| 248. | *Biechteler, Sig. v. Sonate a tre. 1714. Kopie* | A 771 |
| 258. | *Eberlin, Johann Ernst XXVIII. Lytanie. Aut. Titel* | A 403 |
| 259. | *Eberlin. J.E. 46. Offertorium. Teilweise Aut.* | A 314 |
| 260. | *Eberlin. J.E. 51. Offertorium. Mit autographen Bemerkungen.* | A 319 |
| 267. | *Adlgasser, Anton Kajetan. 1. Requiem in C. teilweise Autograph.* | A 3 |
| 268. | *Adlgasser, A. C. 1. Lytaniae. teilweise Autograph.* | A 5 |
| 269. | *Adlgasser, A. C. 2. Lytaniae. Teilweise Autograph.* | A 6 |
| 277. | *Lipp, Ignaz II. Offertorium. Autograph* | A 1304[54] |
| 278. | *Lipp, Ignaz Lipp. I. Missa solemnis Nr. 9 Teilweise autograph* | A 1323 |
| 281. | *Mozart, L. Arie: „Parasti mensam.“ Neubearbeitung.* | (A 451) |
| 285a.–b. | *Lolli, Joseph Marie. Kirchenwerke.* | nicht zuordenbar[55] |
| 294. | *Mozart, W.A. Missa. März 1780 (Köchel, Verz. 337) (Domarchiv Salzburg, Kopie?)* | deest |
| 308. | *Haydn, M. Missa hispanica. (2chörig) 1796. Partitur. Teilweise Aut. (Domarchiv)* | Gr 318 |
| 309. | *Haydn, M. Admonter Messe 1792. Partitur. Teilweise Aut. (Domarchiv)* | Zimelien 11 |
| 325.–326. | *Gatti, Luigi (1740–1817) Kirchenwerke* | nicht zuordenbar[56] |
| 327. | *Gatti, L. Thematischer Katalog der Musikhandschriften im Domarchiv. Autograph. 3 Bände.* | o. Sign.[57] |

[52] Die autographen Korrekturen können nicht sicher bestätigt werden.
[53] Autographe Korrekturen ungewiss.
[54] Nur ein Teil der Stimmen ist von Lipp.
[55] Von Giuseppe Lolli sind im Dommusikarchiv um die 70 kirchenmusikalische Werke verzeichnet.
[56] Von Luigi Gatti sind im Dommusikarchiv an die 100 kirchenmusikalische Werke erhalten.
[57] *Catalogus Musicalis, vermutlich die Exemplare* „Gatti“ *und* „Archivium“ *und ein Band des* Catalogus „Fuetsch“.

| | | |
|---|---|---|
| 328. | *Gatti, L. Ino Dramatische Solokantate, unter dem Einfluß der Romantik* | B 3 |
| 329. | *Gatti, L. Quintetto notturno. Part. Aut.* | B 5 |
| 330.-331. | *Paris, Anton Kirchenwerke.* | nicht zuordenbar[58] |
| 332.-333. | *Hafeneder, Josef Instrumentalwerke.* | B 15[59] |
| 380.–381. | *Fuetsch, Gioachino. Requiem 1807. Messe 1823. Part. Autograph.* | A 1723[60] |

[58] Von Anton Ferdinand Paris sind im *Dommusikarchiv* sechs kirchenmusikalische Werke nachgewiesen, welche davon ausgestellt waren, ist nicht mehr nachzuvollziehen.
[59] Es ist durchaus möglich, dass weitere Werke vorhanden sind, sie sind aber noch nicht katalogisiert.
[60] Es handelt sich bei dieser Signatur um das Requiem von 1807, die Messe ist noch nicht katalogisiert.

Im Zusammenhang mit der Herausgabe der Messkompositionen Wolfgang Amadé Mozarts in der *Neuen Mozart Ausgabe* begann Walter Senn vermutlich Ende der 50er-Jahre, das Dommusikarchiv neu zu ordnen. Wohl um eine Katalogisierung mittels Zettelkatalog vorzubereiten, ordnete er sämtliche Bestände (heute Reihe A, B, *Dommusikverein und Mozarteum*, Nachlässe etc.) alphabethisch und fasste sie in gebündelten Faszikeln zusammen. In der Sammlung entdeckte Senn auch die authentischen Abschriften von Werken Wolfgang Amadé Mozarts mit Eintragungen des Komponisten und von Leopold Mozart, die zu den wertvollsten Musikalien des Dommusikarchivs gehören.[61]

Senn war es auch, der 1966 einen umfangreichen Diebstahl von Noten und Musikbüchern aus den Beständen des Salzburger Domchors aufdeckte. Ein Angestellter[62], der Zutritt zu den damals in der Wachskammer des Doms gelagerten Musikalien hatte, veräußerte zahlreiche Chorbücher und Musikalien aus dem Mozart-Nachlass und dem Bestand *Dommusikverein und Mozarteum*, alles in allem ca. 600 Musikalien und Bücher, an einen Hehler[63], nachdem er Besitzstempel und Signaturen entweder durch Rasuren oder durch Herausreißen von ganzen Titelblättern oder Teilen davon entfernt hatte. Den größten Teil erwarb das Antiquariat Schneider in Tutzing nach schriftlicher Versicherung des Hehlers, es handle sich zur Gänze um Musikalien aus Familienbesitz. Während dieser Teil bis auf einige unauffindbare Stücke zurückgestellt werden konnte, sind andere damals gestohlene Musikalien immer noch abgängig.[64]

Angesichts dieses Diebstahls und seiner Folgen wurde Anfang der 70er-Jahre beschlossen, den Bestand in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg (Leiter: Univ. Prof. Dr. Gerhard Croll) zu katalogisieren. In der Folge fertigte Ernst Hintermaier ausführliche Zettelkataloge sowohl von großen Teilen der Reihe A, des Bestands *Dommusikverein und Mozarteum* als auch eines kleinen Opernbestandes an und legte einen gedruckten Katalog der Chorbücher[65] vor. Als er 1986 Leiter des Archivs der Erzdiözese wurde und zusätzlich an zahlreichen musikwissenschaftlichen Publikationen arbeitete, konnten die Katalogisierungsarbeiten von ihm nicht mehr im gleichen Ausmaß weiter fortgeführt werden. Überdies befand sich das Archiv der Erzdiözese bis 2006 im Gebäude Kapitelplatz 2, während die musikalischen Bestände zeitweise in einem zur Erzabtei St. Peter gehörenden Gebäude, dem sogenannten „Blumenstöckl“, ausgelagert waren. In beiden Orten waren die räumlichen Gegebenheiten beengt und an ausgedehntere Sortierungsarbeiten nicht zu denken.

Als das Archiv der Erzdiözese neu gebaut wurde und an seinen neuen Standort (Kapitelplatz 3) übersiedelte, wurden die Musikalien neu untergebracht: Bei dieser Gelegenheit begann Eva Neumayr mit der Neuordnung der noch unkatalogisierten, noch immer in der alphabetischen Sortierung von Senn aufbewahrten Teile des Bestands. Diese wurden zunächst wieder nach Provenienzen getrennt, also in Reihe A (Stimmenabschriften von Kirchenmusikalien vom Ende des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts), B (eine kleine Sammlung weltlicher Werke) und in den Bestand *Dommusikverein und Mozarteum*, dazu wurden verschiedene Nachlässe zusammensortiert, etc. Bereits während dieser Arbeiten konnten zahlreiche Fragmente zugeordnet und somit die betreffenden musikalischen Quellen vervollständigt werden.

Nach Abschluss der Vorsortierung konnte mit Unterstützung des Österreichischen Fonds für wissenschaftliche Forschung (FWF) die wissenschaftliche Aufarbeitung und Katalogisierung in Angriff genommen werden. Ab 2007 wurden die Musikalien des Dommusikarchivs Reihe A von Eva Neumayr und Lars Laubhold mithilfe des Programms KALLISTO in die RISM-Datenbank eingegeben. Zusätzlich zum vorliegenden gedruckten Katalog stehen die Beschreibungen der musikalischen Quellen seit Juli 2011 der interessierten Öffentlichkeit im RISM-Opac[66] zur Verfügung. Das ist wohl die Erfüllung dessen, was Constantin Schneider bereits 1927 – vor nunmehr fast 90 Jahren und nicht nur für die Salzburger Quellen –

[61] Senn: „Beiträge zur Mozartforschung“; Senn: „Der Catalogus Musicalis“.

[62] Sein Name, Emil Lerperger, sei ob des Ausmaßes an Zerstörung, das er in den musikalischen Quellen verursacht hat, nicht verschwiegen.

[63] Sein Name war Bruno Fritz.

[64] Spatzenegger, Hans: „Entwendete Musikalien aus dem Besitz des Domchors in Salzburg“, in: *Fontes Artis Musicae*, 25 (1978), Nr. 2, S. 152–156.

[65] Hintermaier: *Katalog* (1992).

[66] ⟨URL: http://www.opac.rism.info/⟩ – Zugriff am 16.01.2014.

forderte, als er die Situation damals folgendermaßen beschrieb:

> „Die betrübende Tatsache, daß die ganze quellen=kundliche Arbeit auf dem Gebiete der Musik von Grund auf reformbedürftig ist, wird gewiß kein Fachmann, der auf rein wissenschaftlich=historischem Gebiet arbeitet, leugnen können. Es ist nur allzu bekannt, daß gerade unsere Wissenschaft, sofern sie historisch bleibt, sich also nicht ästhetischen, psychologischen, geschichtsphilosophischen und anderen grenzwissenschaftlichen Problemen zuwendet, auf einem schwankenden, ja geradezu fragmentarischen und ruinenhaften Fundament ruht.“[67]

Die Situation, die Schneider damals bemängelte, hat sich in vielen europäischen Ländern (beispielhaft ist etwa die Aufnahme der musikalischen Quellen in Deutschland) entscheidend verbessert. Für Österreich, wo zahlreiche wichtige Sammlungen im RISM-Katalog noch nicht aufgenommen sind, ist Schneiders Kritik nach wie vor aktuell. In Salzburg ist jedenfalls mit der Katalogisierung der Reihe A des Dommusikarchivs ein erster Schritt in die richtige Richtung gelungen.

## 6.2 Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms

### 6.2.1 Zur Entstehung

Das Archiv der Erzdiözese Salzburg bewahrt in seinen Beständen eine Reihe älterer Kataloge, die der Inventarisierung der musikalischen Handschriftenbestände des Doms dienten.[68] Von besonderem Interesse für die Musik des 18. Jahrhunderts sind zwei Kataloge, deren älterer auf die 1780er-Jahre zurückgeht. Dieser *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* besteht aus zwei Bänden, die als ein Paar identischer Verzeichnisse geplant und begonnen wurden, durch spätere Nachträge von diversen Schreibern jedoch an Einheitlichkeit einbüßten.[69] Ein zweites, dem älteren Katalog in der Konzeption folgendes Paar trägt den Titel *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana, conscriptus 13. Juli 1822 ab Joachimo Fuetsch mp. Chori dirigente* und war offenbar dazu bestimmt, den älteren Katalog abzulösen.

Die beiden älteren Bände wurden in der älteren Literatur fälschlich dem Salzburger Hofkapellmeister Luigi Gatti zugewiesen – was von Walter Senn Anfang der 1970er-Jahre richtiggestellt wurde.[70] Grund für die falsche Zuweisung war der Titelzusatz „Gatti“ auf dem Titeletikett eines der beiden Bände. Aus dem Umstand, dass der andere Band an gleicher Stelle den Zusatz „Archivium“ trägt, folgerte Senn plausibel, dass es sich um Angaben zur Bestimmung der Kataloge handle: „für Gatti, der jederzeit in der Lage sein sollte, sich über das zur Verfügung stehende Repertoire zu informieren, und für das Archiv, wo die Noten hinterlegt worden sind.“[71] Als Hauptschreiber beider Bände – als jenen Schreiber, auf den die Konzeption und ursprüngliche Anlage des Katalogs zurückgeht und von dem knapp 40 % aller heute darin befindlichen Einträge stammen – nannte Senn den von ihm in Unkenntnis von dessen Identität so genannten Kopisten B.[72] Dieser Schreiber B, der zu den wichtigsten Salzburger Kopisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählt, wurde von Manfred Hermann Schmid als „Schr 1“[73] bezeichnet und konnte mittlerweile von

[67] Schneider: „Zur Organisation“, S. 258.

[68] Zum Folgenden vgl. Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms. Anmerkungen zur systematischen Erschließung einer problematischen Quelle“, in: Michael Jahn/Klaus Petermayr (Hrsg.): *Jahrbuch des RISM-Österreich 2010*, Wien: Der Apfel 2010, (*Veröffentlichungen des rism-österreich*, A/14), S. 25–48, sowie Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „Luigi Gatti and the *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* of the Salzburg Cathedral“, in: Alessandro Lattanzi (Hrsg.): *Luigi Gatti (1740–1817). La Musica a Mantova e a Salisburgo tra Sette e Ottocento*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017, S. 147–165.

[69] *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana.* [Exemplar] *Gatti*, handschriftlicher Bestandskatalog, angelegt von Joseph Richard Estlinger 1782–1791, erweitert bis ca. 1822 vorwiegend von Joachim Joseph Fuetsch, 188 Seiten, AES, o. Sign., sowie *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana.* [Exemplar] *Archivium*, handschriftlicher Bestandskatalog, angelegt von Joseph Richard Estlinger 1782–1791, erweitert bis ca. 1822 überwiegend von Matthias Schitra, 196 Seiten, AES, o. Sign.

[70] Senn: „Der Catalogus Musicalis“, bes. S. 182–196. Beim seinerzeitigen Stand der Schreiberforschung überschätzte aber auch Senn die Zahl der von Gatti verfassten Einträge, die er mit ca. 16 % annahm, immens.

[71] Ebd., S. 183.

[72] Zusammenfassend zur Geschichte des Salzburger Schreiberkatalogs siehe unten Abschnitt 6.4, S. 257 ff.

[73] Schmid, Manfred Hermann: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog. Erster Teil: Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn. Mit einer Einführung in die Geschichte der Sammlung*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1970, (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozar-*

Ernst Hintermaier als Joseph Richard Estlinger identifiziert werden. Estlinger[74] (1720–1791), 1760 zunächst als Violon-Akzessist und nach Freiwerden einer Stelle 1764 regulär als Violonist (mit gelegentlichem Dienst am Fagott) angestellt, bekleidete wohl von Anbeginn seiner Hofanstellung zusätzlich auch Kopistendienst. Wohl nach dem Tod des Hofschreibers Maximilian Raab (1780) dürfte er dessen Nachfolge als erster Notenkopist angetreten haben. Dass sein Schriftzug in etwa 450 Materialien der Dommusik aufscheint, hängt ursächlich mit der Abfassung des *Catalogus* zusammen: Im Zuge der Katalogisierung wurden viele ältere Werke von Estlinger mit neuen Umschlagtiteln versehen.

Den Auftrag zur Inventarisierung des Musikalienbestandes gab kein Geringerer als Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo selbst, allerdings erteilte er diesen nicht Estlinger, sondern dem seinerzeitigen Hofkapellmeister Luigi Gatti. Genauer gesagt war es eine der im seinem Anstellungsdekret an Gatti übertragenen Aufgaben, dass „sofort auch die Inventarien richtig gefasset und verwahret werden, damit von der Musique nichtes entzochen werde“[75]. Gatti dürfte diesen Auftrag alsbald an seinen ersten Kopisten J. R. Estlinger weitergegeben haben, der sich fortan der Aufgabe mit äußerster Akribie widmete.

Der Katalog ist alphabetisch nach Autoren geordnet beginnend bei „ADLGASSER“ (S. 1)[76] und bei Estlingers letztem Eintrag zu „SONLEUTHNER“ (S. 167) endend. Die Werke eines Autors sind wiederum nach Gattungen geordnet, deren Reihenfolge aber keinem einheitlichen Schema unterliegt. Von den Werken Johann Ernst Eberlins etwa wurden zuerst die Vesperkompositionen (S. 23–26) verzeichnet, diesen folgen die „Lytaniae“ (S. 27–30), „Missae“ (S. 31–34), „Requiem“ (S. 37), „Offertoria“ (S. 39–46), „Regina Coeli“ (S. 47) und *Miserere* (S. 49). Innerhalb einer Gattung wird jedem Werk eine Signatur in Form einer römischen oder arabischen Zahl zugewiesen. Mit dieser Zahl versah Estlinger gewöhnlich auch den Umschlagtitel des entsprechenden Notenmaterials im Archiv.

Neben (bzw. nach) Estlinger waren mehrere andere Schreiber an der Fortführung der beiden Katalogbände beteiligt. Gemessen an der Zahl der Einträge ist Estlinger nicht einmal der am häufigsten vertretene Schreiber. Mit 419 von insgesamt 1104 Einträgen im Katalogexemplar „Gatti“[77] nimmt er den zweiten Platz hinter dem Hofcellisten und späteren Domchorregenten Joachim Joseph Fuetsch[78] mit 617 Einträgen ein, der zu unbekannter Zeit wohl nach dem Tode Estlingers (möglicherweise auch erst nach dem Tod Luigi Gattis im Frühjahr 1817) die Katalogisierung in großem Umfang fortführte und 1822 die bereits erwähnte Neuschrift des *Catalogus* anfertigte.[79]

In mehreren Zeitschichten nahm Fuetsch Ergänzungen vor (wobei er Estlingers Signaturensystem fortsetzte) und revidierte den bereits inventarisierten Bestand, ergänzte und korrigierte (Text-)Incipits, machte Bemerkungen zu fehlenden Stimmen oder strich ganze Einträge. Letzteres zwang ihn auch zur Umsignierung zahlreicher Werke. Manche der aus dem Katalog gestrichenen Werke konnten im Zuge der RISM-Katalogisierung des Dommusikarchivs aufgefunden und wieder zugeordnet werden. Heute sind mit etwas mehr als 50 Materialien etwa 5 % der im *Catalogus „Gatti“* verzeichneten Werke nicht mehr im Dommusikarchiv vorhanden (vgl. dazu Tabelle 6.3, S. 206 f.). Manche konnten in den Beständen anderer Institutionen nachgewiesen werden (dazu Abschnitt 7 ab S. 305). Andere Werke blieben bisher verschollen.

Ähnlich umfangreich wie die Einträge Fuetschs waren auch die Ergänzungen, die ein bis vor kurzem namentlich unbekannter Schreiber im Exemplar „Archivium“ vornahm. Sein Schriftzug, der im Salzburger Schreiberkatalog unter der Nummer 67a geführt wurde und nun als jener des Hof- und Dombassisten Matthias Schitra identifiziert werden konnte, ist im Dommusikarchiv in lediglich neun Einzelstimmen dokumentiert. Dagegen hat er in beträchtlicher Zahl Abschriften für die heute im *Fondo Pitti* an der Biblio-

*teum*, 3/4; zugl. *Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg*, 1), S. 27.

[74] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 91–93, sowie unten S. 261.

[75] Anstellungsdekret vom 14.02.1783, HZA 1783/1/H, zit. nach ebd., S. 135.

[76] Seitenangaben nach *Catalogus „Gatti“*.

[77] Alle im Folgenden vorgebrachten statistischen Angaben beziehen sich auf den *Catalogus „Gatti“*.

[78] Vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 128–130, sowie unten S. 261 und 348.

[79] Die Tatsache, dass, nachdem die beiden älteren Katalogbände 1822 eigentlich obsolet geworden waren, insbesondere im Exemplar „Archivium“ von verschiedenen Händen noch immer Nachträge verzeichnet wurden – so noch von Innocenz Achleitner, der erst ab den 1860er-Jahren im Dommusikverein und Mozarteum tätig war –, harrt derzeit noch einer plausiblen Erklärung.

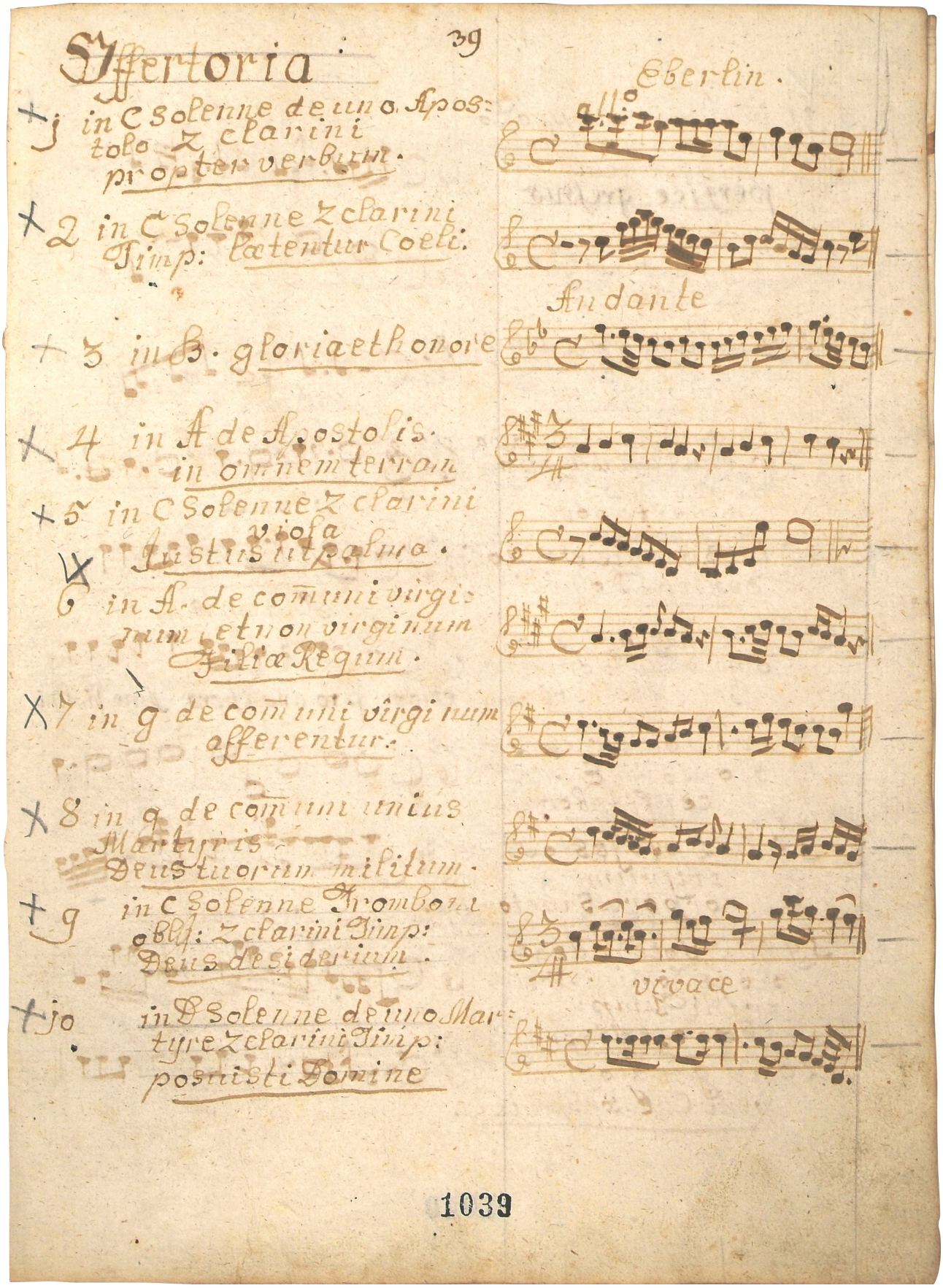



**Abbildung 6.1:** *Catalogus Musicalis*, Exemplar *„Gatti“*, S. 39.

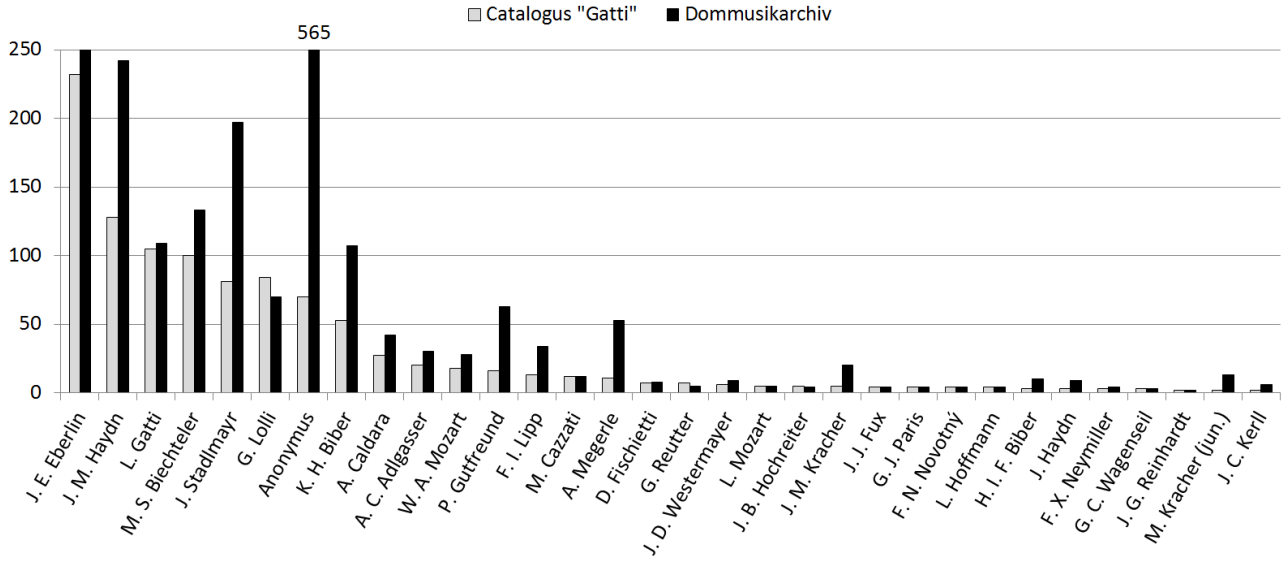



**Abbildung 6.2:** Einträge im *Catalogus „Gatti“*.

thek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ in Florenz aufbewahrte Sammlung Ferdinands III. von Toskana angefertigt. Die Annahme, dass er schon zu Ferdinands Salzburger Regierungszeit zu einem kleinen Kreis von Personen gehörte, die in die Organisation der Musikalien involviert waren, erscheint daher plausibel. Konkrete Hinweise, dass die Arbeit am *Catalogus* in Zusammenhang mit den Abschriften für den Kurfürsten stand, waren bisher jedoch nicht aufzufinden. Möglicherweise erfolgten sie erst nach Gattis Tod.

Außer den systematischen Ergänzungen durch Fuetsch und Schitra finden sich in beiden Katalogexemplaren gelegentliche Nachträge von Luigi Gatti selbst (18 Einräge im Exemplar „Gatti“) sowie von einigen Personen, die anscheinend in engerer Beziehung zum letzten Hofkapellmeister standen. Evident ist dies für Schreiber 140[80], dessen Schriftzug im *Catalogus* (27 Einträge) ebenso wie in den Dommusikalien wiederholt gemeinsam mit jenem Gattis aufscheint und der ebenfalls eine Reihe der Abschriften im *Fondo Pitti*, und zwar ausschließlich von Werken Gattis, herstellte. Offenbar in Anlehnung an dessen Einträge im Exemplar „Gatti“ verzeichnete Schreiber 245[81] 20 Offertorien Gattis im Exemplar „Archivium“. Eine ähnliche Beziehung zwischen beiden Exemplaren zeigt sich an Nachträgen, wiederum von Werken Gattis, die Benedikt Hacker[82] im *Catalogus „Archivium“* nachtrug.

Die deutlichsten Abhängigkeiten zwischen den beiden älteren Katalogbänden betreffen aber die Einträge der beiden ergänzenden Hauptschreiber Joachim Joseph Fuetsch und Matthias Schitra. Diese legen nahe, dass einzelne Einträge Fuetschs im *Catalogus „Gatti“* vorgenommen wurden, *bevor* Schitra seine Ergänzungen im *Catalogus „Archivium“* anbrachte, dass aber der Großteil von Fuetschs Nachträgen im *Catalogus „Gatti“* bereits auf der Kenntnis jener von Schitra im *Catalogus „Archivium“* aufbaut. Dort wiederholt anzutreffende Fehler sowie Inkonsistenzen der Gruppierung, die in Fuetschs Exemplar nicht enthalten sind, belegen die Hauptrichtung des Informationsflusses.[83] Der genaue Hergang der Katalogisierungsarbeiten bleibt bisher aber weitgehend im Dunkeln.

Fuetsch war keine zwei Wochen nach Gattis Tod am 1. März 1817 die „Aufsicht“ über die in Gattis Wohnung vorgefundenen Musikalien, die „wegen Mangels

[80] Vgl. Schreiberverzeichnis, S. 274.
[81] Vgl. Schreiberverzeichnis, S. 276.
[82] Vgl. unten S. 262 und 351.
[83] Vgl. *Catalogus „Gatti“*, S. 48, wo Fuetsch in einem frühen Stadium die von Estlinger vergessenen Einträge nach dem Vorbild von *Catalogus „Archivium“*, S. 47, ergänzt hat. Zu einem späteren Zeitpunkt (in deutlich geändertem Schriftduktus) übernahm er an gleicher Stelle einen am korrespondierenden Ort im *Catalogus „Archivium“* von Schitra hinzugefügten Eintrag, dessen fehlerhaftes Incipit er aber korrigierte. Für weitere Beispiele zu den komplexen Abhängigkeiten zwischen den Katalogexemplaren vgl. Laubhold/Neumayr: „Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms“, S. 35, sowie Laubhold/Neumayr: „Gatti and the *Catalogus Musicalis*“.

eines [gestrichen: an hinlänglichen Platz] konvenablen Pla / tzes [Einfügung:] in dem Domkirchlichen Lokal“ bis auf weiteres auch dort verbleiben sollten, anvertraut worden.[84] Kurz darauf wurde eine „Inventur der von dem / seligen Kapellmeister Gatti zu= / rückgelassenen Dom-Musika= / lien“ angeordnet, die bereits am 27. März abgeschlossen war und deren Ergebnis vier Tage später von der Domkustodie an die k.k. Finanzdirektion übermittelt wurde.[85] Wer diese Inventur vornahm, geht aus der entsprechenden Korrespondenz nicht eindeutig hervor; es finden in diesem Zusammenhang aber nur der zum provisorischen Leiter der Dommusik ernannte M. Schitra sowie J. J. Fuetsch Erwähnung. Bei späteren Revisionen des gesamten Notenbestandes waren neben diesen auch die beiden Domchoralisten Joseph Pohl und Alois Fuchs beteiligt. Zwei im Sommer und Herbst 1820 von Schitra verfasste Berichte nebst einer Liste der im Dommusikarchiv fehlenden Musikalien scheinen von der Finanzdirektion in ihrer Richtigkeit bezweifelt worden zu sein.[86] Der von der Domkustodie bereits im Frühjahr des Jahres vertretenen Ansicht, dass „die Musikalien genau / untersucht, nach ihrem Werthe / gehörig ausgeschieden / dann 2 ordentlich / Inventarien hergestellet wer / den müssen“[87], schloss sich die Finanzdirektion nur zögerlich an. Erst im März 1822 erging der endgültige Auftrag zur Anfertigung zweier neuer Katalogbände an J. J. Fuetsch.[88] Vier Monate später, am 13. Juli, waren sie fertiggestellt.[89] Dass der ältere Katalog als bedeutende Arbeitsgrundlage für diese Neuschrift diente, ist evident; ein Bericht vom April 1822, in dem Fuetsch zahlreiche Korrekturen gegenüber der letzten Inventur M. Schitras auflistet, belegt, dass er in dieser kurzen Zeit nicht nur die Ergebnisse älterer Inventuren, an denen er bereits beteiligt gewesen war, niederschrieb, sonden nun tatsächlich eine neuerliche Bestandsrevision vornahm, die sich in Fuetschs letzten Nachträgen und Korrekturen im *Catalogus „Gatti“* niederschlug.

### 6.2.2 Das Musikrepertoire am Salzburger Dom im Licht des *Catalogus Musicalis*

Die vier Bände des *Catalogus* entstanden innerhalb eines Zeitrahmens, der jeweils ungefähr 20 Jahre vor und nach der Säkularisation des Erzstiftes Salzburg überspannt. Damit widerspiegeln die Inventare zu einem Gutteil auch diejenigen Entwicklungen im Repertoire der Dommusik, die sich während dieser Zeit des politischen Umbruchs vollzogen. Im Vergleich der Einträge Estlingers und dem Zustand des *Catalogus „Gatti“* nach Fuetschs letzten Ergänzungen wird der jeweilige Stand der Katalogisierung im Abstand von etwa 30 Jahren sichtbar.

Tabelle 6.2 auf der nächsten Seite verzeichnet – geordnet nach der Prominenz der Komponisten im *Catalogus* – die Zahl aller von Estlinger bis zu seinem Tod 1791 im *Catalogus „Gatti“* vorgenommenen Werkeinträge sowie deren Gesamtzahl inklusive der wichtigsten Ergänzungen bis zu Fuetschs Neuschrift des Katalogs 1822. In der letzten Spalte ist die Zahl der von den betreffenden Komponisten heute im Dommusikarchiv überlieferten Materialien angegeben, unter ⋒ wurde die jeweilige Schnittmenge zwischen den Katalogeinträgen und den überlieferten Materialien verzeichnet. ‚Problematische‘ Zahlen wurden in eckige Klammern gesetzt und erläutert.

Wie der Tabelle zu entnehmen, waren in Estlingers Katalog ursprünglich nur 24 Komponisten verzeichnet, von denen lediglich neun mit einer Handvoll oder mehr Werken vertreten waren, nur fünf Autoren sind mit jeweils mehr als zehn Werken vertreten. Diese fünf Komponisten stellten damit 86 % des von Estlinger katalogisierten Repertoires. Insgesamt stammen aber lediglich 38 % aller Einträge von Estlinger.

Auffallend ist zunächst, dass einerseits die Verluste bei den im *Catalogus* verzeichneten Werken durchschnittlich im mittleren einstelligen Prozentbereich liegen[90] und dass andererseits die Zahl der überlieferten Materialien jene der katalogisierten Werke na-

[84] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522, Dommusikakten 1817–1836, Schreiben vom 12.03.1817, Ad N.° 6060. *Die Dom-Musikalien u. Musikinstrumente betr.*

[85] Ebd., Schreiben vom 01.04.1817, Ad N.° 6681. *Die Dom-Musikalien betr.*

[86] Ebd., Schreiben vom 22.01.1821.

[87] Ebd., Schreiben vom 29.04.1820.

[88] Ebd., Schreiben vom 02.03.1822, *An den Hofmusikus H*[er]*rn Joachim Fuetsch dahier.*

[89] *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana conscriptus 13 Julij anno MDCCCXXII* [später hinzugefügt:] *ab Joachimo Fuetsch M*[anu propria] *Chori dirigente*, zwei im Wesentlichen identische Bände, AES, o. Sign,.

[90] Die 56 unter den insgesamt 1104 Einträgen, denen sich kein Werk im Dommusikarchiv mehr zuordnen lässt, belaufen sich auf fast genau 5 %.

| **Komponist** | **1791** | **1822** | **∞** | **A-Sd** |
|---|---|---|---|---|
| J. E. Eberlin | 206 | 232 | 215 | 250 |
| J. M. Haydn | 78 | 128 | 123 | 242 |
| L. Gatti | 44 | 105 | 95 | 109 |
| M. S. Biechteler | 13 | 100 | 96 | 133 |
| J. Stadlmayr | - | 81 | 81 | 197 |
| G. Lolli | 1 | 54 | 52 | 70 |
| K. H. Biber | - | 53 | 52 | 107 |
| A. Caldara | 10 | 27 | 26 | 42 |
| A. C. Adlgasser | 19 | 20 | 17 | 30 |
| W. A. Mozart | 10 | 18 | 17 | 28 |
| P. Gutfreund | - | 16 | 16 | 63 |
| F. I. Lipp | - | 13 | 13 | 34 |
| M. Cazzati | - | 12 | 12 | 12 |
| A. Megerle | - | 11 | 10 | 53 |
| D. Fischietti | 7 | 7 | 7 | 8 |
| G. Reutter | 6 | 7 | 4 | 5 |
| J. D. Westermayer | - | 6 | 6 | 9 |
| L. Mozart | [4][a] | 5 | 5 | 5 |
| J. B. Hochreiter | - | 5 | 5 | 4 |
| J. M. Kracher | - | 5 | 4 | 20 |
| J. J. Fux | 3 | 4 | 3 | 4 |
| G. J. Paris | 2 | 4 | 4 | 4 |
| F. N. Novotný | 2 | 4 | 4 | 4 |
| L. Hofmann | 2 | [4] | [4] | [4][b] |
| H. I. F. Biber | - | [3][c] | 3 | 10 |
| J. Haydn | 2 | 3 | 3 | 9 |
| F. X. Neymiller | - | 3 | 3 | 4 |
| G. C. Wagenseil | - | 3 | 3 | 3 |
| J. G. Reinhardt [?] | 1 | 2 | 2 | 2 |
| M. Kracher (jun.) | - | 2 | 1 | 13 |
| J. C. Kerll | - | 2 | 2 | 6 |
| J. Hafeneder | 1 | 1 | 1 | 2 |
| L. Leo | 1 | 1 | 1 | 1 |
| A. Lotti | 1 | 1 | 1 | 1 |
| „Rül“ [=K. Loos?] | 1 | 1 | 1 | 1 |
| C. Sonnleithner | 1 | 1 | 1 | 1 |
| G. B. Casali | 1 | 1 | 1 | 2 |
| „Carcani“ | 1 | 1 | - | - |
| S. Bernardi | - | 2 | [1] | 140 |
| T. L. d. Victoria | - | - | - | 118 |

[a] L. Mozarts Missa brevis in A (CarM. IA3, A-Sd, A 450) wurde von Estlinger fälschlich als Werk W. A. Mozarts katalogisiert, während unter den Werken Leopolds lediglich drei Litaneien verzeichnet sind.
[b] Wegen mehrfacher Fehlzuschreibungen geben die Zahlen ein unrichtiges Bild wieder. Bereits Estlinger hatte eine eigene Fehlzuweisung an Hofmann nachträglich eliminiert, Fuetsch bzw. Schitra fügten jedoch zwei weitere hinzu. Alle vier unter dem Namen Hofmanns katalogisierten Werke sind im Archiv vorhanden; nur die beiden ersten, von Estlinger verzeichneten, werden jedoch heute als Werke Hofmanns angesehen.
[c] Kompositionen H. I. F. Bibers wurden als Werke K. H. Bibers verzeichnet.

**Tabelle 6.2:** Einträge im *Catalogus „Gatti“*.

hezu durchgehend und zum Teil beträchtlich übersteigt. Letzteres liegt zum einen daran, dass große Teile der in der Kathedralliturgie verwendeten Musik nicht katalogisiert wurden. Zum anderen zeigte sich erst im Zuge der RISM-Katalogisierung, dass der hier bearbeitete Bestand weniger geschlossen ist, als bisher angenommen, und neben gelegentlichen Einsprengseln anderer Provenienz Quellen ganz eigener Typik enthält, die in solcher Dichte auftreten, dass man wohl von mindestens einem eigenen Teilbestand innerhalb der Sammlung sprechen muss, der nach bisherigem Kenntnisstand nicht der Kathedralliturgie, sondern anderen, Stadt-Salzburger Aufführungskontexten, zu einem Gutteil wohl der bisher weitgehend unerforschten Institution der Stadtpfarrmusikanten zuzuordnen ist. Die hohe Zahl überlieferter Werke Johann Michael Haydns ist zumindest teilweise auf deren Popularität und Verbreitung auch außerhalb der Domliturgie zurückzuführen – eine Popularität, die Luigi Gatti fehlte und die sich in der Überlieferung seiner Kirchenmusik nahezu ausschließlich im Dommusikrepertoire niederschlug. Dass überdurchschnittlich viele Werke beider Komponisten, die nach Estlingers Tod noch produktiv waren, in Nachträgen verzeichnet sind, überrascht nicht. Eher erstaunt, dass unter den bereits verstorbenen mit Biechteler, Lolli, Caldara und Mozart vier Komponisten waren, die prinzipiell von Estlinger berücksichtigt worden waren, deren Werke aber zu erheblichen Teilen erst in Nachträgen verzeichnet wurden.

Einen Sonderfall im Salzburger Dommusikrepertoire stellt diesbezüglich W. A. Mozarts Werk dar, dem im Zuge einer beginnenden Kanonbildung spätestens ab etwa 1800 auch in Salzburg wachsendes Interesse entgegengebracht wurde. Der Verlag Breitkopf & Härtel war 1799 mit der Bitte an Mozarts in St. Gilgen lebende Schwester Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg herangetreten, den Verlag bei der Herausgabe einer ‚Gesamtausgabe‘ der Werke Mozarts zu unterstützen. Wie, angeregt durch diese Initiative des Verlags, schließlich eine Reihe von Musikalien aus dem Bestand von Hof- und Dommusik ihren Weg nach Leipzig fanden, wobei insbesondere der Hofschreiber Felix Hofstätter und schließlich auch Luigi Gatti selbst maßgeblich beteiligt waren, hat

Christoph Großpietsch jüngst ausführlich dargelegt.[91] An einer wohl in diesem Zusammenhang zu sehenden Inventur der im Dommusikarchiv vorhandenen Werke Mozarts hat Gatti sich aktiv beteiligt, wie eine Reihe von Katalogeinträgen von seiner Hand bezeugt.

Vom Sonderfall Mozart abgesehen zeigt sich allerdings, dass die sukzessiv stattfindenden Katalogisierungsarbeiten generell von unterschiedlichen Motivationen getragen waren. Offenbar waren die Nachträge im *Catalogus*, insbesondere jene J. J. Fuetschs im Exemplar „Gatti“, in einem Maße von archivarischem Interesse geleitet, das weder in Estlingers Intention lag, noch für Fuetschs Neuschrift maßgeblich war. Demnach benutzte Fuetsch den älteren Katalogband, um sich einen möglichst ‚vollständigen‘ Überblick über die vorhandenen Musikalien zu verschaffen. Dazu nahm er in großem Umfang auch Werke auf, die anscheinend nicht mehr musiziert wurden. Am deutlichsten zeigt sich das anhand von 24 Seiten des Exemplars „Gatti“, die meist am Seitenende in einer rötlich-wässrigen Tinte wohl von Fuetsch selbst den offenbar nachträglich angebrachten Vermerk „in actis“ tragen. Neben Werken Karl Heinrich Bibers, Biechtelers, Caldaras, Lollis und einigen Einzelwerken älterer Komponisten betrifft dies auffallend oft auch Kompositionen, die unter der Rubrik „Autore ignoto“ verzeichnet wurden. Diese fehlen, ebenso wie solche von K. H. Biber und G. Lolli, in der Neuschrift von 1822 nahezu vollständig.[92]

Weiters fehlen hier sämtliche Kirchensonaten. Als grundsätzlich unbrauchbares Repertoire wurden diese von Fuetsch in einer Reihe von Sammelaufnahmen, d. h. ohne Interesse an einer weiteren Differenzierung der Einzelwerke, ausnahmslos auf später mit dem Vermerk „in actis“ gekennzeichneten Seiten verzeichnet.[93] Zur Zeit der Katalogisierungsarbeiten waren die sogenannten Epistel-Sonaten bereits als „Aergerniß andächtiger Seelen“[94] aus der Salzburger Liturgie verbannt worden, dementsprechend wurden sie von Estlinger auch nicht in den Katalog aufgenommen. Von seiner Hand finden sich im Dommusikarchiv aber elf neu angefertigte Umschlagtitel zu vorwiegend anonym überlieferten Sonaten. Immerhin wurden also auch die Sonaten in die Neuordnung des Bestandes als Archivgut mit einbezogen, im praxisorientierten Katalog aber zunächst nicht berücksichtigt. Aber selbst die späteren Sammeleinträge der Sonaten sind insofern wertvoll für die Musikforschung, als sie erkennen lassen, dass es seither in dieser Gruppe von Kompositionen offenbar nur geringfügige Verluste gegeben hat; die von Fuetsch als Nachträge verzeichneten 83 Sonaten dürften (bis auf zwei verlorene Werke) identisch sein mit den heute noch im Altbestand des Dommusikarchivs vorhandenen 81 Sonaten.

Dass auch in Bezug auf Biechteler und Caldara mit dem Katalog von 1822 ungefähr der Stand von Estlingers Katalog wiederhergestellt wurde, lässt es plausibel erscheinen, dass beide Inventarien ursprünglich als Verzeichnisse des in Verwendung stehenden Repertoires beabsichtigt waren und dass die vielfältigen Nachträge in den älteren Bänden großteils Spuren diverser Inventuren darstellen, die nicht notwendigerweise auf die tatsächlich geübte musikalische Praxis um 1800 schließen lassen. Abgesehen von den nach 1791 geschaffenen Werken Haydns und Gattis dürfte nur ein geringer Teil der Nachträge Neuanschaffungen repräsentieren. Dennoch erlaubt ein Vergleich der sukzessiven Entstehungsschichten der älteren und der neueren Katalogbände Einsichten hinsichtlich der Frage, wie sich das Repertoire am Dom um 1800 und insbesondere nach der Säkularisation des Erzstiftes Salzburg verändert hat.

Die starke Konzentration von Estlingers Katalogisierungsarbeit auf Werke einiger weniger Komponisten bringt es mit sich, dass durch die im *Catalogus „Gatti“* gemachten Nachträge die Gesamtzahl der verzeichneten Komponisten drastisch stieg. Durch Einträge Gattis kamen einzelne Werke von fünf Komponisten

[91] Grosspietsch: „Mozart aus Gattis Händen?“.

[92] Die Abteilung „IGNOTI Auctor“ im *Catalogus „Fuetsch“*, S. 123–126, enthält lediglich fünf liturgische Werke kleineren Zuschnitts sowie „40 Büchl“ eines „Pange lingua“ mit Litanei für Prozessionen und zwei Passionsmusiken, die vermutlich zu ganz bestimmten wiederkehrenden Anlässen gebraucht wurden und nicht leicht durch andere Kompositionen zu ersetzen waren. Von Lolli ist *Catalogus „Fuetsch“*, S. 137, ein *Miserere* in E verzeichnet, das jedoch unter den Einträgen des älteren Katalogs nicht aufscheint, von K. H. Biber verblieben *Catalogus „Fuetsch“*, S. 12, noch drei Werke.

[93] *Catalogus „Gatti“*, S. 111: „18 / Sonati Solamente per gli Stru= / menti Senza voci cantan:“, S. 114: „22 Sonati de Biber“, S. 136: „22 Sonaten für Instrumente ohne Singstimme / von verschiedenen Auctoren“ sowie ebd.: „21 Sonati von Biechteler et Biber“. Der Eintrag S. 111 war Senn: „Der Catalogus Musicalis“, S. 187, noch entgangen.

[94] [Rettensteiner/Otter/Schinn]: *Biographische Skizze*, S. 18.

hauptsächlich aus Münchner Umfeld hinzu.[95] Joachim Joseph Fuetschs Nachträge beziehen sich auf 50 Komponisten und stellen größtenteils auch insofern eine Erweiterung dar, als nur 14 dieser Komponisten bereits von Estlinger oder Gatti verzeichnet worden waren. Insgesamt 65 Komponisten kommen demnach im *Catalogus „Gatti“* mit all seinen Nachträgen vor. Doch betrifft ein großer Teil der Nachträge ‚neuer‘ Komponisten Ergänzungen älteren Repertoires, repräsentiert also nicht unbedingt Neuanschaffungen um oder nach 1800, sondern die Ausweitung der Katalogisierungsarbeit auf längst vorhandene Materialien, die möglicherweise, als Estlinger den Katalog entwarf, nicht im Zentrum des praktischen Interesses gestanden hatten.

Eine eigene Gruppe bilden hierbei Werke von Johann Stadlmayr, Abraham Megerle, Peter Gutfreund (= Pietro Bonamico), Andreas Hofer und anderen, die nach der Liturgiereform Erzbischof Wolf Dietrichs im 17. Jahrhundert für den Salzburger Dom geschaffen oder adaptiert und in z. T. prächtigen Chorbüchern notiert worden waren.[96] Teile dieses Repertoires wurden vorwiegend im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts in Stimmen ausgeschrieben und so bis mindestens ins 19. Jahrhundert weiter gepflegt. Insbesondere die Introiten Stadlmayrs wurden von Fuetsch ausgiebig mit Angabe der jeweiligen liturgischen Bestimmung und Incipit der Intonation katalogisiert.[97] Auch einige Propriumsgesänge Gutfreunds und Hymnen(bearbeitungen) Megerles[98] hat Fuetsch verzeichnet.

Nur sieben Autoren, die durch Fuetsch im älteren Katalog neu hinzukommen, erscheinen im Dommusikarchiv tatsächlich in Materialien, die sicher oder zumindest möglicherweise nach 1800 entstanden sind.[99]

Ein Vergleich des Repertoires im *Catalogus „Gatti“* inklusive aller Nachträge mit jenem im *Catalogus „Fuetsch“* von 1822 ergibt, dass die Veränderungen in der Zusammensetzung der beteiligten Komponisten relativ gering sind. Fuetschs Neuschrift verzeichnet 67 Autoren[100], also nur zwei mehr als der ältere Katalog, und es sind auch weitgehend die gleichen wie in diesem. Zwölf Komponisten, die im älteren Katalog noch vorhanden waren, fielen nun aus dem Repertoire heraus[101], und zwar durchgehend solche, die den Schwerpunkt ihres Schaffens vor der Mitte des 18. Jahrhunderts hatten und/oder mit nur wenigen, meist sogar nur mit einem einzigen Werk in Erscheinung

[95] Johann Baptist Lasser (1751–1805), Joseph Christian Willibald Michl (1745–1816), „Pfeiffer“ (Franz Anton?/1754–1787), Joseph Preindl (1756–1823) sowie Georg Joseph Vogler (1749–1814).

[96] Hintermaier: *Katalog* (1992).

[97] *Catalogus „Gatti“*, S. 178–187.

[98] Dass die zu dieser Gruppe gehörigen, in großer Zahl vorhandenen Hymnen T. L. de Victorias im *Catalogus* nicht berücksichtigt sind, dürfte daran liegen, dass Abraham Megerle 1649 als Bearbeiter des Chorbuches W.b.XIII., in dem er – in Umsetzung der 1643 erfolgten Revision des römischen Breviers – Victorias Hymnen aus dem 1632 von Georg Moser ingrossierten Chorbuch W.b.XVII. bearbeitet, „nicht mehr dezidiert im Titel anführt, daß er die Kompositionen unter Verwendung von fremden, teils bereits vorliegenden Kompositionen nur zusammengeschrieben, fortgeführt und aufgezeichnet habe, sondern lapidar festhält: *Hymni sacri* [...] *composuit Abrahamus Megerle.*“ Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 15. Als im 18. Jahrhundert Werke aus diesem Chorbuch in Stimmen ausgeschrieben wurden, war offenbar das Wissen um die ursprüngliche Autorschaft Victorias bereits verloren gegangen. Zu den aus dieser Quellenlage resultierenden Prinzipien der RISM-Katalogisierung vgl. S. 359 in diesem Band.

[99] Franz Xaver Brixi (1732–1771) mit einer Messe, Johann Chrysostomus Drexel (1758–1801) mit einer Litanei, Johann Baptist Gänsbacher (1778–1844) mit einer Messe, Georg Huber (oder Hueber, Lebensdaten unbekannt) mit drei Messen, Gottlieb Milder (ca. 1764–1817) mit zwei Litaneien, Joseph Panny (1794–1838) mit einer Messe und Joseph Baptist Schiedermayr (1779–1840) ebenfalls mit einer Messe.

[100] Sowie mit Johann Baptist Sternkopf (1753–1817) einen neu hinzugekommenen Komponisten, von dem ein Werk bereits früher im *Catalogus „Gatti“*, S. 65, verzeichnet, dort aber fälschlich Gatti zugeschrieben worden war.

[101] Giovanni Battista Casali (1715–1792, von Estlinger als „Gio Batta“ verzeichnet), Antonio Bertali (1605–1669), „Carcani“ (gemeint ist anscheinend ein Werk von Leonardo Vinci, ca. 1693–1730), Giuseppe Maria Carretti (1690–1774), Joseph Christoph Deichel (1695–1753, Material einer Vesper aus Eichstätt, von Johann Jakob Rott 1753 für Salzburg eingerichtet), Vitaliano Grizziotti (Lebensdaten unbekannt), Johann Caspar Kerll (1627–1693), Mathias Öttl (1675–1725), Giovanni Porta (1675–1755), Joseph Umstatt (1711–1762), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Joseph Paul Ziegler (1722–1767). Die meisten der entfallenen Werke sind heute noch im Dommusikarchiv vorhanden.

traten. Neu hinzu kamen 1822 dagegen 13 Komponisten[102], überwiegend solche, die um oder nach 1800 komponierten. Jedoch beläuft sich die Zahl der aus dieser Gruppe im Dommusikarchiv tatsächlich überlieferten, erst nach 1800 entstandenen Materialien auf lediglich 16 Werke von sechs Komponisten.

Von diesen Autoren war einer, nämlich Giovanni Battista Borghi (1738–1796), bereits vor 1800 verstorben. 1822 noch am Leben waren Franz Bühler (1760–1823), Benedikt Hacker (1769–1829), ein Matthias Pernsteiner[103] sowie Joseph Matthias Kracher (1752–1835). Weiters ist ein Requiem eines Herrn „Bode“ verzeichnet, bei dem es sich wahrscheinlich um Ludwig Bode, einen Schüler Caspar Etts, handelt. Das entsprechende Material (A-Sd, A 1210) stammt von dem 1807 geborenen Leopold Deisböck, ist also kaum vor den späten 1820er-Jahren entstanden. Das Werk wurde von Fuetsch in seinem Katalog augenscheinlich auch erst nach 1822 nachgetragen. Die Werke der im *älteren* Katalog von Fuetsch neu aufgenommenen Komponisten belaufen sich auf sieben Messen und drei Litaneien.[104] Nicht in diese Kategorie gehört eine im frühen 19. Jahrhundert entstandene Abschrift von vier Kontrapunktmessen Ignazio Donatis, bei der es sich um älteres Repertoire aus Salzburger Chorbüchern handelt, das jedoch in den Katalogen bis dahin keine Berücksichtigung gefunden hatte. Selbst wenn man zu den Neuzugängen noch die im älteren Katalog vorgenommenen Ergänzungen durch Luigi Gatti heranzieht, beliefen sich die für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zu rekonstruierenden Neuanschaffungen, die sich im *Catalogus* niedergeschlagen haben, auf kaum mehr als 30 Werke von 16 Komponisten.

Ungleich größer ist dagegen der im Dommusikarchiv überlieferte Bestand an Musikalien, die den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bis zur Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* entstammen. Tabelle 6.4 (S. 208 ff.) enthält in überblicksartiger Darstellung jene Komponisten, von denen Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu angeschafft wurden oder deren Werke zumindest teilweise in den Ergänzungen bzw. der Neuschrift des *Catalogus Musicalis* aufscheinen. Selbst wenn man die nach 1800 noch tätigen Hofkomponisten Gatti und Haydn bei der Betrachtung vorerst außer Acht lässt, finden sich aus der fraglichen Zeit Materialien zu knapp 250 Werken von ca. 100 namentlich bekannten Komponisten sowie etwa 70 weitere anonyme Werke. Aufgrund gelegentlicher Besitzvermerke sowie durch Analogiebildungen hinsichtlich diverser Materialmerkmale (Papiere, Schreiber, Besetzungs- und Notierungskonventionen, allgemeines Erscheinungsbild) lassen sich die Musikalien zu etwa gleichen Teilen der eigentlichen Dommusik einerseits und der Stadtpfarrmusik bzw. einem anderen städtischen Aufführungskontext andererseits zuordnen; etwa 20 Werke dürften eher dem Salzburger Umland zuzuordnen sein.

Unter den Komponisten der Neuanschaffungen nach 1800 befinden sich lediglich 13, die mit fünf oder mehr Werken in der Sammlung aufscheinen. Diese sind Andreas Brunnmayr (7 Werke), Johann Melchior Dreyer (11), Joachim Joseph Fuetsch (10), Benedikt Hacker (5), Max Keller (14), Joseph Matthias Kracher (21) und dessen Söhne Johannes Andreas (5) und Matthias Kracher jun. (11), weiters Thomas Alois Reischl (13), Johann Baptist Schiedermayr (19), Johann Baptist Weindl (6), Johann Evangelist Widmann (6) und Peter von Winter (5). Peter von Winter ist hier wohl nur deshalb vertreten, weil ein Sammeldruck von sechs *Tantum ergo*, von denen eines von Michael Haydn stammt, gleich vier Kompositionen Winters enthält. Der durch eine Reihe von Drucken popularisierte Johann Melchior Dreyer aus Ellwangen findet sich nur in Materialien aus städtischem oder ländlichem Kontext. Bei Johann Evangelist Widmann ist nicht restlos geklärt, ob die sechs Werke tatsächlich alle von der gleichen Person stammen. Der nur auf einer der

[102] Johann Caspar Aiblinger (1779–1867, 7 Werke verzeichnet, heute Bestand Dommusikverein und Mozarteum), Bode (1 Requiem), Giovanni Battista Borghi (1738–1796, 1 Litanei), Franz Bühler (1760–1823, 6 Werke), Leopold Deisböck (1807–1870, 2 *Tantum ergo*, heute Bestand Dommusikverein und Mozarteum), Anton Diabelli (1781–1858, 1 Messe, heute Bestand Dommusikverein und Mozarteum), Rochus Dedler (1779–1822, 5 Missae brev., wohl der Augsburger Druck seines op. 1, im Dommusikarchiv heute verschollen), Karl Ludwig Drobisch (1803–1896, 6 Messen, heute Bestand Dommusikverein und Mozarteum), Benedikt Hacker (1769–1829, 1 „HYMNUS, Sub solemne introitu processionale novi Archiepiscopi“ zum feierlichen Einzug Erzbischof Augustin Grubers 1824), „Hemerl“ (wohl Joseph Anton Haemmerlein, 1721–1787, 1 Litanei), Joseph Matthias Kracher (1752–1835, 7 Werke), Matthias Pernsteiner (d. J.?, 1795–1851, 1 Messe), Johann Georg Schinn (1768–1833, 1 Offertorium), Václav Jan Tomaschek (1774–1850, 1 „MISSA con Grad: et Offert: in Es Solemn: con tutta l'orgestra [sic]“).

[103] Zwei Personen dieses Namens wirkten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Komponisten und Organisten im süddeutsch-österreichischen Raum. Vgl. dazu S. 362.

[104] Vgl. oben Anm. 99.

Quellen zweifelsfrei, sonst nur mit dem Nachnamen Bezeichnete wird aber wohl gerade daher mit dem Salzburger Stadtpfarrorganisten Johann Evangelist Widmann zu identifizieren sein. Bei den meisten anderen ist gesichert, dass sie aus dem Salzburger Umfeld stammen; lediglich der Linzer Domorganist Johann Baptist Schiedermayr konnte dem Repertoire am Salzburger Dom mit einer gewissen Nachhaltigkeit einen überregionalen Anstrich verleihen.[105]

Es fällt auf, dass abgesehen von einer bescheidenen, aber statistisch doch dominierenden Salzburger Eigenproduktion die Repertoireerweiterung um und nach 1800 überwiegend durch Einzelwerke erfolgte, was sich möglicherweise als Reflex einer stilistischen Neuorientierung werten lässt, die unter Luigi Gatti eingesetzt und sich in punktuellen „Sondierungsaquisitionen“ geäußert hätte. Gatti wäre nach Michael Haydns Tod am ehesten derjenige gewesen, der solche Anregungen hätte produktiv umsetzen können. Seine Rezeption aktueller Musik ist etwa durch seine Komposition der *Schöpfungsmesse* nach Themen aus Joseph Haydns Oratorium prominent belegt[106] und konnte jüngst auch im Hinblick auf Mozarts Requiem gezeigt werden[107]. Gattis Teilhabe am „Stilwandel zur Jahrhundertwende“ ist ihm bereits von Constantin Schneider attestiert worden[108], und die im Rahmen eines rezenten Salzburger Symposiums aufgeführten Werke scheinen diese Sicht zu bestätigen.[109] Eine fundierte Beurteilung von Gattis Werk in kompositionsstilistischer Hinsicht steht allerdings noch aus, und die Annahme von Musikalienerwerbungen zu Studienzwecken bleibt vorerst spekulativ.

Allerdings bleibt das Faktum einer gewissen Diversifizierung bei gleichzeitig nur mäßigem Zuwachs des Repertoires im frühen 19. Jahrhundert bestehen. Während die Gesamtzahl der am Salzburger Dom aufgeführten Komponisten im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert relativ hoch erscheint, so ist die Zahl neu angeschaffter Werke doch bescheiden; sie beläuft sich für die Dommusik auf zwei bis drei pro Jahr. Das mag damit zusammenhängen, dass es ja ein qualitativ hochwertiges Repertoire von der alten Dommusik gab und dass dieses nach der Säkularisation des Erzstiftes und der Auflösung des Hofes offenbar auch weiterhin gepflegt wurde. In mehr als 60 Quellen aus dem Dommusikarchiv ließen sich Aufführungsvermerke aus der Zeit zwischen 1807 und 1841 nachweisen.[110] Unter diesen Quellen befinden sich mit drei Messen von Caldara, je zweien von Biechteler und Adlgasser sowie elf Werken Eberlins beträchtlich viele Kompositionen, die von niemandem mehr als „zeitgenössisch“ wahrgenommen werden konnten. Die weitaus meisten Aufführungsvermerke finden sich in Werken Michael Haydns, mit dem viele der im frühen 19. Jahrhundert tätigen Musiker noch in persönlichem Kontakt gestanden hatten. Jedenfalls fand – darin stimmen Aufführungsvermerke und *Catalogus Musicalis* überein – älteres Repertoire weiterhin und anscheinend ganz selbstverständlich neben vergleichsweise wenigem Neuen Verwendung. Man machte selbstverständlich nach 1807 zunächst im Wesentlichen mit dem gleichen Repertoire weiter, das bis dahin schon in Gebrauch war, zumal trotz aller politischen Wirren und Brüche institutionelle wie auch personelle Kontinuitäten bestanden.

[105] Schiedermayr ist erstmals 1808 mit einem Aufführungsdatum am Dom nachgewiesen (A-Sd, A 1311). Fuetschs Katalog von 1822 enthielt genau diese eine Messe, die er auch schon im *Catalogus „Gatti“* nachgetragen hatte. Mit einer helleren Tinte hat er im jüngeren Katalog noch eine Messe hinzugefügt, drei weitere wurden von anderer Hand mit Bleistift nachgetragen. Von den 21 Werken in 19 überlieferten Materialien Schiedermayrscher Werke lassen sich einige wenige gesichert in die Zeit vor Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* datieren, die weitaus meisten können aber frühestens in den 1830er-Jahren entstanden sein und einige werden wohl erst nach 1841 ins Repertoire gekommen sein.

[106] Laubhold/Neumayr: „... Was mein Bruder in seinen Chören“, S. 61.

[107] Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis“, bes. S. 410–414.

[108] Schneider: *Geschichte der Musik*, S. 142.

[109] Vgl. dazu etwa Manfred Hermann Schmids Diskussionsbeitrag: „Wir hören einen merkwürdig neuen Ton in dieser Kammermusik von Luigi Gatti, nämlich eine Art frühbürgerlichen sentimentalischen Ton. Ich meine das jetzt in gar keiner Weise negativ – einen vollkommen anderen, neuen Ton, am stärksten, deutlichsten ausgeprägt im Klarinettentrio, das für mich das aufregendste Stück der letzten Tage war.“ Eichmann et al.: „Podiumsdiskussion“, S. 454.

[110] Mit einer erheblichen Dunkelziffer hinsichtlich der Aufführung älteren Repertoires ist zu rechnen, da Aufführungsvermerke nur sporadisch in den Stimmen angebracht wurden, deren Verzeichnung bei der Titelaufnahme auch kaum vollständig gelungen sein dürfte und überdies die Suchfunktion in der RISM-Datenbank deren Wiederauffinden in komplexen Titelaufnahmen mit mehreren Materialschichten nicht unterstützt.

### 6.2.3 Anhang

**Nachweislich fehlende Werke**

**Tabelle 6.3:** Laut *Catalogus „Gatti“* im Dommusikarchiv fehlende Werke.

| Komponist | Werk | Eintrag | Bemerkung |
|---|---|---|---|
| A. C. Adlgasser | Litanei D-Dur | 3/7 | CatAd deest, CH-E, 377,4 |
| A. C. Adlgasser | Messe C-Dur | 1/1 | CatAd 1.02 |
| Anonymus | Litanei C-Dur | 11/10 | |
| Anonymus | Litanei B-Dur/g-Moll ? | 113/5 | |
| S. Bernardi (?) | Requiem | 10/2 | |
| (K. H.?) Biber | Requiem c-Moll | 169/4 | |
| M. S. Biechteler | *Regina coeli* G-Dur 10.6 | 14/10 | HocB A. |
| A. Caldara | Messe B-Dur | 15/7 | A-Sd, A 1614? |
| I. Donati | Messe | 123/5 | |
| J. E. Eberlin | *Dixit* und *Magnificat* G-Dur | 24/4 | A-Sca, Hs 84 u. 583 |
| J. E. Eberlin | *Dixit* und *Magnificat* G-Dur | 26/12 | |
| J. E. Eberlin | Introitus „Domine ne longe facias“ | 157/8 | I-Fc, F. P. Ch. 126 |
| J. E. Eberlin | Messe C-Dur | 33/2 | HerEb deest |
| J. E. Eberlin | Messe G-Dur | 33/1 | HerEb deest |
| J. E. Eberlin | Messe A-Dur | 33/4 | HerEb deest |
| J. E. Eberlin | Litanei D-Dur | 27/6 | A-Sca, Hs 89 |
| J. E. Eberlin | Litanei g-Moll | 30/2 | |
| J. E. Eberlin | *Miserere* f-Moll | 49/9 | A-Sca, Hs. 85 |
| J. E. Eberlin | Offertorium „Ad te Domine“ d-Moll | 40/2 | NeuE 3, A-Sca, Hs 87 |
| J. E. Eberlin[111] | Offertorium „Gloria laus“ C-Dur | 43/5 | NeuE deest[112] |
| J. E. Eberlin | Offertorium „Laudate Dominum“ F-Dur | 43/3 | NeuE deest[113] |
| J. E. Eberlin | Psalm „Credidi“ g-Moll | 26/11 | A-Sca, Hs. 88 |
| J. E. Eberlin | Requiem C-Dur | 37/7 | A-Ssp, Ebe 5.1 (1776) |
| J. E. Eberlin | Requiem d-Moll | 37/4 | A-Sca, Hs. 86 |
| J. E. Eberlin | *Te Deum* C-Dur | 48/1 | |
| J. E. Eberlin | 4 Vesperpsalmen G-Dur | 25/9 | |
| J. J. Fux | Messe a-Moll | 59/3 | |
| J. B. Gänsbacher | Messe B-Dur | 82/1 | |
| L. Gatti | Litanei C-Dur | 61/3 | D-Po, Gatti 2 |
| L. Gatti | Litanei Es-Dur | 61/2 | I-Fc, F.P.Ch. 197/2 |
| L. Gatti | Offertorium „Confitebuntur coeli“ Es-Dur | 71/6 | GehG 223.10, A-Sd, A 638[114] |
| L. Gatti | Offertorium „In conspectu angelorum“ G-Dur | 72/5 | |
| L. Gatti | Offertorium „Hodie beata virgo“ D-Dur | 71/5 | |
| L. Gatti | Offertorium „Nimis honorati“ Es-Dur | 73/4 | I-Fc, F.P.Ch. 214/3 |
| L. Gatti | Offertorium „Reges“ B-Dur | 71/9 | |
| L. Gatti | Offertorium „Surrexit pastor“ B-Dur | 73/8 | I-Fc, F.P.Ch. 208/2 |
| L. Gatti | Vesper B-Dur | 65/4 | I-Fc, F.P.Ch. 216 |

[111] Recte: J. Stadlmayr.
[112] Als Nr. 5 der verschollenen Werke aufgelistet.
[113] Als Nr. 6 der verschollenen Werke aufgelistet.
[114] Umschlagtitel von Fuetsch, gehört laut alter Signatur zu GehG 223.10, enthält aber Gattis „Confitebuntur coeli“ GehG 224.11.

| **Komponist** | **Werk** | **Eintrag** | **Bemerkung** |
|---|---|---|---|
| L. Gatti | *Te Deum* C-Dur | 81/2 | |
| B. Hasselt | „Ave Maria“ a-Moll | 84/1 | später Nachtrag 19. Jh. |
| J. M. Haydn | Messe C-Dur | 86/2 | MH 17, A-Sd, A 1637[115] |
| J. M. Haydn | Messe C-Dur | 85/6 | MH 112 |
| J. M. Haydn | Messe C-Dur | 85/2 | MH 254 |
| J. M. Haydn | Messe C-Dur | 85/10 | |
| J. M. Haydn | Messsätze (einzeln) C-Dur | 86/4 | MH 111, I-Fc, F.P.Ch. 320 |
| B. Klima | Messe C-Dur | 127/1 | |
| M. Kracher (jun.) | Litanei D-Dur | 127/7 | |
| J. M. Kracher (sen.) | Litanei B-Dur | 127/2 | HR-Zha, LXIV.K |
| G. Lolli | Messe C-Dur | 135/4 | |
| G. Lolli | Offertorium „Populum humilem“ c-Moll | 136/6 | |
| A. Megerle | Hymnus „Exite Sion“ | 158/8 | |
| W. A. Mozart | Chor „Quis te comprehendat“ | 141/4 | KV B370a/3 |
| M. Pernsteiner | Litanei C-Dur | 155/6 | |
| G. Reutter | Messe C-Dur | 119/3 | HofR 37/68 |
| G. Reutter | Messe C-Dur | 163/2 | HofR 32/59?; ProH 9 |
| G. Reutter | Messe D-Dur | 163/6 | HofR 21/40 |
| G. Reutter | Messe C-Dur | 85/1 | HofR 37/68 |
| L. Vinci | Litanei G-Dur | 19/1 | |

[115] Leerer Umschlagtitel von J. J Fuetsch.

## Neues Repertoire, 1. Hälfte 19. Jahrhundert

**Tabelle 6.4:** Neues Repertoire im Dommusikarchiv sowie im *Catalogus*: Die Tabelle enthält bezogen auf den heutigen Musikalienbestand Dommusikarchiv (A-Sd, Reihe A) die Namen derjenigen Komponisten, von denen Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu angeschafft wurden oder deren Werke zumindest teilweise in den Ergänzungen bzw. der Neuschrift des *Catalogus Musicalis* aufscheinen. Die Katalogeinträge wurden entsprechend den Hauptschreibern J. R. Estlinger (vor 1791), L. Gatti (vor 1817), J. J. Fuetsch im *Catalogus „Gatti“* (vor 1822) sowie Fuetsch in seiner Neuschrift des Katalogs (nach 1822) aufgeschlüsselt. Die Datierungen stellen hinsichtlich der Frage, welches Repertoire in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu erworben wurde, einen für alle Materialien des betreffenden Komponisten globalen Richtwert dar; direkt auf den Quellen vorgefundene Datierungen wurden in Anführungszeichen gesetzt. Älteres Repertoire wurde von neuerem durch Kursivsatz abgesetzt. Werke, die nur im *Catalogus* nachgewiesen werden können, sind in eckige Klammern gesetzt. Die letzte Spalte enthält Angaben zu den aus den Materialien zu erschließenden Verwendungskontexten, aufgeschlüsselt nach Dommusik (D), anderen Stadt-Salzburgischen Kontexten (S) sowie dem Salzburger Umland (L).

| **Komponist** | **A-Sd** | **Gattung** | **Datierung** | **vor 1791** | **vor 1817** | **vor 1822** | **nach 1822** | **Kontext** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Adlgasser, Anton Cajetan (1729–1777)* | *30* | *diverse* | *vor 1800* | × | × | × | × | *D* |
| *Anonymus* | *566* | *diverse* | *ca. 70 nach 1800* | | × | × | × | *D, S, L* |
| Aiblinger, Johann Caspar (1779–1867) | –[a] | | | | | | × | D |
| Bach (um 1800?) | 1 | Messe | vor 1812 | | | | | S |
| *Bernardi, Stefano (1577–1637)* | *147* | *diverse* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| *Bertali, Antonio (1605–1669)* | *3* | *Offertorien* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| *Biber, Karl Heinrich (1681–1749)* | *107* | *diverse* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| *Biechteler, Matthias Siegmund (1668c–1743)* | *133* | *diverse* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| Blahack, Joseph (1780–1846) | 2 | Offertorien | vor 1838 | | | | | L |
| *Bonamico, Pietro (ca. 1570–1625)* | *63* | *Propriumskompositionen* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |

| Komponist | A-Sd | Gattung | Datierung | vor 1791 | vor 1817 | vor 1822 | nach 1822 | Kontext |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Bode (Ludwig?, 19. Jh.) | 1 | Requiem | vor 1863 | | | | × | D |
| Borghi, Giovanni Battista (1738–1796) | 1 | Litanei | um 1800, Ergänzung vor 1852 | | | | × | D |
| *Brixi, Franz Xaver (1732–1771)* | *2* | *1 Messe, 1 Kontrafaktur eines Einzelsatzes* | *um 1800 oder früher?* | | | × | × | *D, ?* |
| Brunnmayr, Andreas (1762–1815) | 7 | diverse | um 1800–1840 | | | | | S, D |
| Buhlacher (um 1800?) | 1 | Weihnachtslied | um 1800? | | | | | L |
| Bühler, Franz (1760–1823) | 4 | kleine Werke | um 1800–1840 | | | | × | D, S, L |
| Caecilius, J. (19. Jh.) | 4 | Litaneien | „1840“ | | | | | D |
| *Caldara, Antonio (ca. 1670–1736)* | *42* | *diverse* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| Call, Leonhard von (1767–1815) | 1 | Frauenlitanei | vor 1829 | | | | | ? |
| *Casali, Giovanni Battista (1715c–1792)* | *2* | *Messen* | *vor 1800* | × | | | | *D* |
| *Casini, Giovanni Maria (1652–1719)* | *1* | *Offertorium* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| *Cazzati, Maurizio (1616–1678)* | *12* | *Motetten* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Danzi, Franz (1763–1826) | 2 | 1 Litanei, 1 Tantum ergo | nach ca. 1830 | | | | | D |
| Dedler, Rochus (1779–1822) | – | [5 Missae brev. (op. 1)] | nach 1804 | | | | × | D |
| *Deichel, Joseph Christoph (1695–1753)* | *7* | *diverse* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| Deisböck, Leopold (1807–1870) | – | [Tantum ergo, Hymnus „Nunc sancte“] | nach ca. 1830 | | | | × | D |
| Diabelli, Anton (1781–1858) | – | [Messe WAD 13] | | | | | × | D |
| Donati, Ignazio (ca. 1575–1638) | 13 | davon 4 Messen (Sammlung) | 1784–1829, org nach 1800 | | | × | × | D |

| Komponist | A-Sd | Gattung | Datierung | vor 1791 | vor 1817 | vor 1822 | nach 1822 | Kontext |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Drexel, Johann Chrys. (1758–1801) | 1 | Litanei | um 1800?[b] | | | × | × | D |
| Dreyer, Johann Melchior (1747–1824) | 11 | diverse | „1821“, „1837“ | | | | | S, L |
| Drobisch, Karl Ludwig (1803–1854) | –[c] | 6 Messen | nach 1822 | | | | × | D |
| *Eberlin, Johann Ernst (1702–1762)* | *247* | *diverse* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| Eberwein, Traugott Maxim. (1775–1831) | 1 | Lied | 1800–1824 | | | | | ? |
| Eckschlager, August (fl. 1790–1827) | 1 | Tantum ergo | 1830–1870 | | | | | S?, D? |
| Eitzenberger, Joseph (19. Jh.) | 1 | Salve Regina | vor 1817 | | | | | S? D? |
| Emmerig, Wolfgang Joseph (1772–1839) | 3 | 2 Libera me, 1 Requiem | 1830–1870 „1840“ | | | | | D? |
| Ett, Caspar (1788–1847) | 2 | 1 Graduale, 1 Introitus | vor 1821 | | | | | ? |
| *Fischietti, Domenico (ca. 1725–nach 1783)* | *8* | *diverse* | *vor 1800* | × | | | × | *D* |
| Fuetsch, Joachim Joseph (1766–1852) | 9 | diverse | 1791–1852 „1823“ | | | | | D? |
| *Fux, Johann Joseph (1660–1741)* | *3* | *1 Offertorium, 2 Messen* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| G., F. (1. H. 19. Jh. ?) | 1 | Dt. Litanei | „1841“ | | | | | S |
| Gänsbacher, Johann Bapt. (1778–1844) | 3 | Messe, Requiem, Graduale | nach 1827 | | | × | × | D |
| Gatti, Luigi (1740–1817) | 104 | diverse | einzelne bis etwa 1828 | × | × | × | × | D |
| *Ghizzolo, Giovanni (†1625)* | *1* | *Messe* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Gitzl, Johann (um 1800)? | 2 | Lieder | „1826“, „1827“ | | | | | S |
| *Grizziotti, Vitaliano (18. Jh.)* | *1* | *Dixit Dominus* | *–1747* | | | × | | *D* |

| **Komponist** | **A-Sd** | **Gattung** | **Datierung** | **vor 1791** | **vor 1817** | **vor 1822** | **nach 1822** | **Kontext** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gruber, Franz Xaver (1787–1863) | 5 | Stille Nacht (4×), 1 Tantum ergo | vor 1828–nach 1835, „1829“ | | | | | S, L? |
| Gyrowetz, Adalbert (1763–1850) | 1 | Messe | „1845“ | | | | | D? |
| Hacker, Benedikt (1769–1829) | 3 | 1 Dt. Requiem, 1 Introitus, 1 Dt. Litanei | 1784–1829 „1824“ | | | | × | D, S |
| *Hafeneder, Joseph (1746–1784)* | *2* | *Offertorium, Litanei* | *vor 1800* | × | | | × | *D* |
| Hahn, Bernhard (1780–1852) | 1 | Regina coeli | 1830–1870 | | | | | D |
| Hauptmann, Moritz (1792–1868) | 1 | Messe | 1830–1870 | | | | | D |
| Häser, August Ferdinand (1779–1844) | 2 | 1 *Miserere*, 1 Responsorium | 1800–1824 | | | | | ? |
| *Hauner, Norbert (1743–1827)* | *15*[d] | *Lieder* | *aus „Der hl. Gesang“ „1781“* | | | | | *S, L?, D?* |
| Haydn, Johann Michael (1737–1806) | 267 | diverse | einzelne bis nach 1828 | × | | × | × | D, S, |
| *Haydn, Joseph (1732–1809)* | *9* | *diverse* | *bis um 1800 „1828“*[e] | × | | | × | *D, S* |
| *Hemerl (18. Jh.)* | *1* | *Litanei* | *vor 1800* | | | | × | *D* |
| *Hochreiter, Joseph Balthasar (1669–1731)* | *4* | *Offertorien* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Höß, Joseph (1778–1831) | 4 | diverse | „1822“, „1824“, „1826“, „1827“[f] | | | | | D |
| *Hofer, Andreas (ca. 1629–1684)* | *26* | *v. a. Offertorien* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| *Hofmann, Leopold (1738–1793)* | *2* | *Messen* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| Huber, Georg (18. Jh.) ? | 3 | Messen | um 1800?–vor 1817 | | | × | × | D |

| **Komponist** | **A-Sd** | **Gattung** | **Datierung** | **vor 1791** | **vor 1817** | **vor 1822** | **nach 1822** | **Kontext** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Kallaus, Ferdinand (1765–1821) | 1 | Dt. Messe | 1804–1812 | | | | | S |
| Keinz, Joseph (1738–1810) | 1 | Requiem | 1770–1807, Auff. 1810 | | | | | D |
| Keller, Max (1770–1855) | 14 | diverse | vor 1841 | | | | | D |
| *Kerll, Johann Caspar (1627–1693)* | *6* | *Offertorien* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| Kliebenschädl, Joh. Josef (1811–1871) | 3 | diverse | „1839“, „1840“ | | | | | S?, D? |
| *Klima, Benedikt (1701–1748)* | – | *[Missa Paschalis]* | | | | × | × | *D* |
| Kracher, Andreas (1799–ca. 1834) | 5 | Weihnachtslieder | vor 1837 | | | | | L |
| Kracher, Joseph Matthias (1752–1835) | 20 | diverse | überwiegend nach 1800 | | | | × | L, D |
| Kracher, Matthias (jun.) (1795–1858) | 13 | diverse | überwiegend vor 1841 | | | | | v. a. D |
| Kurz (1. H. 19. Jh.) | 1 | Offertorium | 1800–1840 | | | | | L? |
| Köllenberger, Joseph (19. Jh.?) | 1 | Weihnachtslied | 1800–1899 | | | | | ? |
| *Lappi, Pietro (ca. 1575–ca. 1630)* | *6* | *4 Psalmen, 2 Hymnen* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Lasser, Joh. Baptist (1751–1805) | 2 | Messen | nach 1800 ?, Auff. nach 1840 | | × | | × | D |
| *Leo, Leonardo (1694–1744)* | *1* | *Miserere* | *vor 1800* | × | | | × | *D* |
| Lickl, Johann Georg (1769–1843) | 1 | Offertorium | 1838–1851 | | | | | D |
| *Lipp, Franz Ignaz (1718–1798)* | *34* | *diverse* | *vor 1800* | | | × | × | *D, S?* |
| Lohberger, J. (1. H. 19. Jh.?) | 1 | Messe | 1800–1850 | | | | | ? |
| *Lolli, Giuseppe Francesco (1701–1778)* | *70* | *diverse* | *vor 1800* | × | | × | ×[g] | *D* |

| **Komponist** | **A-Sd** | **Gattung** | **Datierung** | **vor 1791** | **vor 1817** | **vor 1822** | **nach 1822** | **Kontext** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Lotti, Antonio (1666–1740)* | *1* | *Graduale* | *vor 1800* | × | | | × | *D* |
| Martini, Giovanni Battista (1706–1784) | 1 | Lied | vor 1824 | | | | | ? |
| Masi, Girolamo (?) | 1 | Motette | 1810–1850[h] | | | | | ? |
| Mayer, Dionys (1. H. 19. Jh.?) | 1 | Segenlied | nach 1800 ? | | | | | S |
| *Megerle, Abraham (1607–1680)* | *53* | *überwiegend Hymnen* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Michl, Jos. Chr. Willibald (1745–1816) | 2 | *Dixit* und *Magnificat* | nach 1800? | | × | | × | D |
| Milder, Gottlieb (1764–1817) | 2 | Litaneien | um 1800? | | | × | × | D |
| Morellato, Pietro (um 1800) | 8 | Lieder (1 Sammlung)[i] | 1790–1820? | | | | | ? |
| *Mozart, Leopold (1719–1787)* | *5* | *diverse* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| *Mozart, Wolfgang Amadé (1756–1791)* | *26* | *diverse* | *überwiegend vor 1800*[j] | × | × | × | × | *D, S* |
| Mösner, Christian (um 1800?) | 1 | Tantum ergo | 1807–1870 | | | | | D |
| Müller, Christian Paul (um 1800?) | 1 | Dt. Messe | 1780–1812 | | | | | S |
| Nava, Gaetano (1802–1875)? | 1 | Messe | 1820–1850 | | | | | ? |
| *Neymiller, Franz Xaver (1702–1726)* | *3* | *diverse* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| *Novotný, Franz Nikolaus (1743–1773)* | *5* | *Messen* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| *Öttl, Mathias (ca. 1675–1725) ?* | *1* | *Vesper* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| *Palestrina, Giov. Pierluigi da (1525–1594)* | *9* | *8 Gloria patri, 1 Populeus meus* | *vor 1800, nach 1850* | | | × | × | *D* |
| Panny, Joseph (1794–1838) | 1 | Messe | nach 1801 | | | × | × | D |
| *Paris, Anton Ferdinand (1744–1809)* | *17* | *diverse* | *um und vor 1800* | × | | × | × | *S* |
| Pergler (1. H. 19. Jh.?) | 2 | Segenlieder | „1824“, „1825“ | | | | | S |

| **Komponist** | **A-Sd** | **Gattung** | **Datierung** | **vor 1791** | **vor 1817** | **vor 1822** | **nach 1822** | **Kontext** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Pernsteiner, Matthias (1795–1851)? | 4 | 2 Messen, 2 Requien | vor 1837 | | | | × | L, S, D |
| Pfeiffer, Franz Anton (1754–1787)? | 1 | Messe | um 1800?[k] | | × | | × | D |
| Pfisterer (1. H. 19. Jh.?) | 1 | „Fronte vera mente tota“ | ca. 1800–1820? | | | | | S |
| *Porta, Giovanni (ca. 1675–1755)* | *1* | *Messe* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| Preindl, Joseph (1756–1823) | 1 | Messe | um und nach 1800 | | × | | × | D |
| Pusterhofer, Philipp (1748–1804) | 2 | Gradualien | 1800–1850 | | | | | D |
| Redl (1. H. 19. Jh.?) | 2 | 1 Offert., 1 Tantum ergo | 1816–1840 | | | | | L, D? |
| Reicha, Anton (1770–1836) | 1 | Offertorium | nach 1824 | | | | | D |
| *Reinhardt, Johann Georg (ca. 1676–1742)* | *2* | *1 Litanei, 1 Messe* | *vor 1800* | × | | × | × | *D* |
| Reischl, Thomas Alois (um 1800) | 13 | diverse | „1807“, „1816“, „1822“ (5×), „1823“ | | | | | S |
| Reiter, Franz (1798–ca. 1878) | 2 | 1 Fastenlied, 1 *Te Deum* | 1816–nach 1850 | | | | | L |
| Rettensteiner, P. Werigand (1751–1822) | 1 | Weihnachtslied | vor 1815 | | | | | S |
| *Reutter, Georg (1708–1772)* | *4* | *Messen* | *vor 1800* | × | | | × | *D, S* |
| *Rül (18. Jh.)* | *1* | *Messe* | *vor 1800* | × | | | × | *D* |
| Sandmayr, Joseph (um 1800?) | 2 | 1 Segenlied, 1 Dt. Litanei | vor 1824 | | | | | S |
| Schiedermayr, Johann Baptist (1779–1840) | 21 | diverse | 1 Werk ab spätestens 1808 | | | × | × | S, D |

| **Komponist** | **A-Sd** | **Gattung** | **Datierung** | **vor 1791** | **vor 1817** | **vor 1822** | **nach 1822** | **Kontext** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Schinn, Johann Georg (1768–1833) | 1 | Offertorium | nach 1800 | | | | × | D |
| Schlier, Johann Evangelist (1792–1873) | 1 | Requiem | 1810–1829 | | | | | D |
| Schmelz, Philipp (1758–1804) | 1 | Dt. Litanei | 1770–1820 | | | | | S |
| Schmoelz (=Schmelz?) | 1 | Dt. Requiem | 1791–1812, ergänzt 1819 | | | | | S |
| Schobacher, Paul Caspar (1782–1852) | 1 | Messe | vor 1838 | | | | | D |
| Schubaur, Johann Lukas (1749–1815) | 1 | Dt. Messe | aufgeführt 1826, 1827, 1834 | | | | | S |
| *Sonnleithner, Christoph (1734–1786)* | *1* | *Messe* | *vor 1800* | × | | | × | *D* |
| Stadler, Maximilian (1748–1833) | 1 | Offertorium | nach 1800 | | | | | D |
| *Stadlmayr, Johann (ca. 1575–1648)* | *197* | *v. a. Introiten* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Stegmayer (um 1800?) | 1 | Dt. Messe | 1781–1812 | | | | | S |
| *Sternkopf, Johann Baptist (1753–1817)* | *1* | *Dixit u. Magnificat* | *vor 1800* | | | | × | *D* |
| Susan, Judas Thaddäus (1779–1838) | 1 | Weihnachtslied | nach 1800 | | | | | S? |
| Tomaschek, Wenzel Johann (1774–1850) | – | [1 Messe] | ? | | | | × | D |
| *Umstatt, Joseph (1711–1762)* | *1* | *Messe* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| Vocet, Jan Nep. Václav (1777–1843) | 1 | Messe | nach 1800 | | | | | L? |
| *Vogler, Georg Joseph (1749–1814)* | *2* | *1 Messe, 1 Miserere* | *um oder vor 1800* | | × | × | × | *D* |

| Komponist | A-Sd | Gattung | Datierung | vor 1791 | vor 1817 | vor 1822 | nach 1822 | Kontext |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Wagenseil, Georg Christoph (1715–1777)* | *3* | *2 Messen, 1 Vesper* | *vor 1800* | | | × | | *D* |
| Weindl, Franz de Paula Jos. (1743–1812) | 4 | diverse | um 1800 | | | | | S |
| Weindl, Johann Baptist (ca. 1781–1839) | 7 | diverse | nach 1800 | | | | | S |
| *Westermayer, Johann David (1733–1775)* | *9* | *v.a. Offertorien* | *vor 1800* | | | × | × | *D* |
| Widmann, Johann Evangelist (um 1800?) | 6 | diverse | um 1800 | | | | | S, D |
| Winter, Peter von (1754–1825) | 5 | 1 Litanei, 4 *Tantum ergo* | nach 1830 | | | | | D |
| Wölfl, Joseph (1773–1812) | 1 | Litanei | 1780–1812, aufgef. 1818, 1828 | | | | | S |
| *Ziegler, Joseph Paul (1722–1767)* | *1* | *Messe* | *vor 1800* | | | × | | *D* |

[a] Materialien heute im Bestand Dommusikverein und Mozarteum.

[b] Ergänzungen später, verwendet bis mindestens 1852.

[c] Heute im Bestand Dommusikverein und Mozarteum.

[d] Gezählt wurden nur diejenigen, die nicht in Bearbeitungen Michael Haydns vorliegen.

[e] A-Sd, A 1675 überliefert in einer Abschrift aus dem Jahr 1828 als Kontrafaktur der Arie „Welche Labung für die Sinne“ (Nr. 15) aus Joseph Haydns *Die Jahreszeiten* das Offertorium „Placare Christe servulis“, das laut Besitzvermerk an der Universitätskirche in Verwendung war.

[f] Weitere Materialien von Höß heute im Bestand Dommusikverein und Mozarteum, darunter ein Deutsches Requiem, datiert 31.7.1814 „Del Signore Giusep. Höss Organista à Milln“.

[g] Lolli ist nur noch mit einem einzigen Werk vertreten. Das als *Miserere in E* verzeichnete Stück ist laut Incipit als Kyrie der Messe A-Sd, A 759 zu identifizieren.

[h] Material untypisch für Salzburg.

[i] Material untypisch für Salzburg.

[j] Die Materialien zeigen gelegentliche Ergänzungen bis 1827. Mozarts Requiem wurde nach der Drucklegung (1801) bis spätestens 1806 angeschafft und für die Dommusik adaptiert.

[k] Aufführungen 1800 und regelmäßig ab 1841.

**Dislozierte Umschlagtitel**

Bei der Katalogisierung des Dommusikarchivs wurde eine Reihe von Umschlagtiteln aufgefunden, die sich aus verschiedenen Gründen keiner der Musikhandschriften zuordnen ließen – zum Teil, weil die entsprechenden Materialien nicht mehr existieren, zum Teil, weil sie anhand eines zu unspezifischen Titels nicht auffindbar sind, zum Teil auch, weil bereits im 18. und frühen 19. Jahrhundert ältere Umschläge mit neuen Titeln versehen und für andere Materialien verwendet wurden, so dass die Rückordnung zum ursprünglichen Material eine andere Handschrift ihres Titels berauben würde. In einigen wenigen Fällen, in denen Umschlagtitel ohne die zugehörigen Stimmen überliefert sind und auch nie für andere Materialien Verwendung fanden, wurden diese Umschläge – wie bei H. I. F. Bibers *Missa Alleluia* (ChaB 1, A 1268) geschehen – als separate Textdokumente katalogisiert. Andere dislozierte und nicht mehr rückführbare Titel sind nachfolgend unter Angabe der heutigen Signatur aufgelistet.[116]

**Anonymus (bei A 1227)** *Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / e / Organo / Senza Authore*

**Anonymus (bei A 844)** *Missa brevis Ex A #*

**Anonymus (bei A 57)** *Lauda Syon / In der Pfarr*

**Anonymus (bei A 1500)** *Lytanei u. 2 Tantum ergo*

**Anonymus (bei A 706)** *Offertorium / Filiae Regum / a Canto solo*

**Anonymus (bei A 1285)** *Regina Coeli / a / 4 Voci / 2 Violini / e Organo / Senza Autore*

**Anonymus (bei A 222)** *Regina coeli / Violoncello obligato / P$^{mo}$ Clari*[n]*o Solo / e 2 Clarini / e Trombe*

**Anonymus (bei A 85)** *S.S$^{tà}$ Longo / M*[...] */ a 4 Voci / 2 Violini /* [eingeklammert:] *2 Viole / 2 Tromboni* [Ende der Klammer] *ad libitum / Con Organo / Violone / Ripieni /* [...]

[116] Ausgenommen sind gänzlich unspezifische Titel, die – wie z. B. „Per il Coro / Principale. / Partes 12“ (bei A 209) – keinerlei Hinweis auf das so bezeichnete Werk liefern.

**Anonymus (zu A 833, heute bei A 482)** *Sonata / a / Violini / e / Organo / Senza Authore.* (vgl. Abbildung 6.3 auf der nächsten Seite)[117]

**Bach, O. (bei A 1147)** *Psalm / N: 143 / von / Ot. Bach*

**Bertali, A. (bei A 2)** *Missa Noui Regis. etc. / A. 16 / 8 Voc: 2: Violini: 2 Violettae. 4: Tromboni Concert: / è. 8: Rippieni. Con: 3: Bassi L'organi.* [e]*tc. / Di Antonio Bertali* [e]*tc.*

**Biber, K. H. (bei A 211)** *# Ex C ♮ dur. / Missa Resurrec- / tionis Domini: / à 4 Voci. / Violino. / Viola. /* [eingeklammert:] *4 ripien. / ad libit: / 3 Trombon.* [Ende der Klammer] *4 Trombe. / Timpani. / Organo / Violoncello / Violone Fagotto. / da / Carlo Henrico di Bibern*

**Biber, K. H. (als A 1605 katalogisiert)** *Ex G♭ mol. / Miserere in Contrapunto. / â 2 Chori. / In Choro 1mo. / 4 Voci, mà ben- / Radopiati. / con / Organo e 2 violini. / In Choro 2 do / 4 Violoncelli. / 3. Fagotti. / 3. violoni / con / Organo. / da / Carlo Hen: di Bibern / Vice Maestro di Capella / A$^{o}$ 1729 / Partes 25.*

**Biechteler, M. S. (bei A 1669)** [...] *2 Viola / 3 Trombon / 4 Rip: / Organo con Bassi necessarij / Aut*[hore] *Sig*[nore] *Mattia Sigism*[on]*d$^{o}$ Biechteler di Greiffental / Gentiluomo e Maestro di capella di S*[ua] *A*[ltezza] *R*[everendissima] *di Salisburgo / 1732 / Parti 28*

**Biechteler, M. S. (bei A 36)** *Agnus / Dei / breve 1$^{mo}$ festis / Celsi*[...] *ad libitum / Auth*[ore] *Biectl*

**Biechteler, M. S. (bei A 105)** *Canto Solo Vel Tenore Solo / Motetto Per la Novena B: M: V. / Ex A#3 / O Virgo Dilecta / 2 Viole D'Amor / 2 Violini. / 1 Hautbois. / Violoncello / ed Organo / Auth / Mattia Piechteler*

[117] Der Umschlag trägt den vermutlich ursprünglichen Titel zum Graduale A 482, wurde später aber für die Sonate A 833 verwendet und – da er keinerlei Informationen zu der Sonate überliefert – im Zuge der RISM-Katalogisierung wieder A 482 zugeordnet.

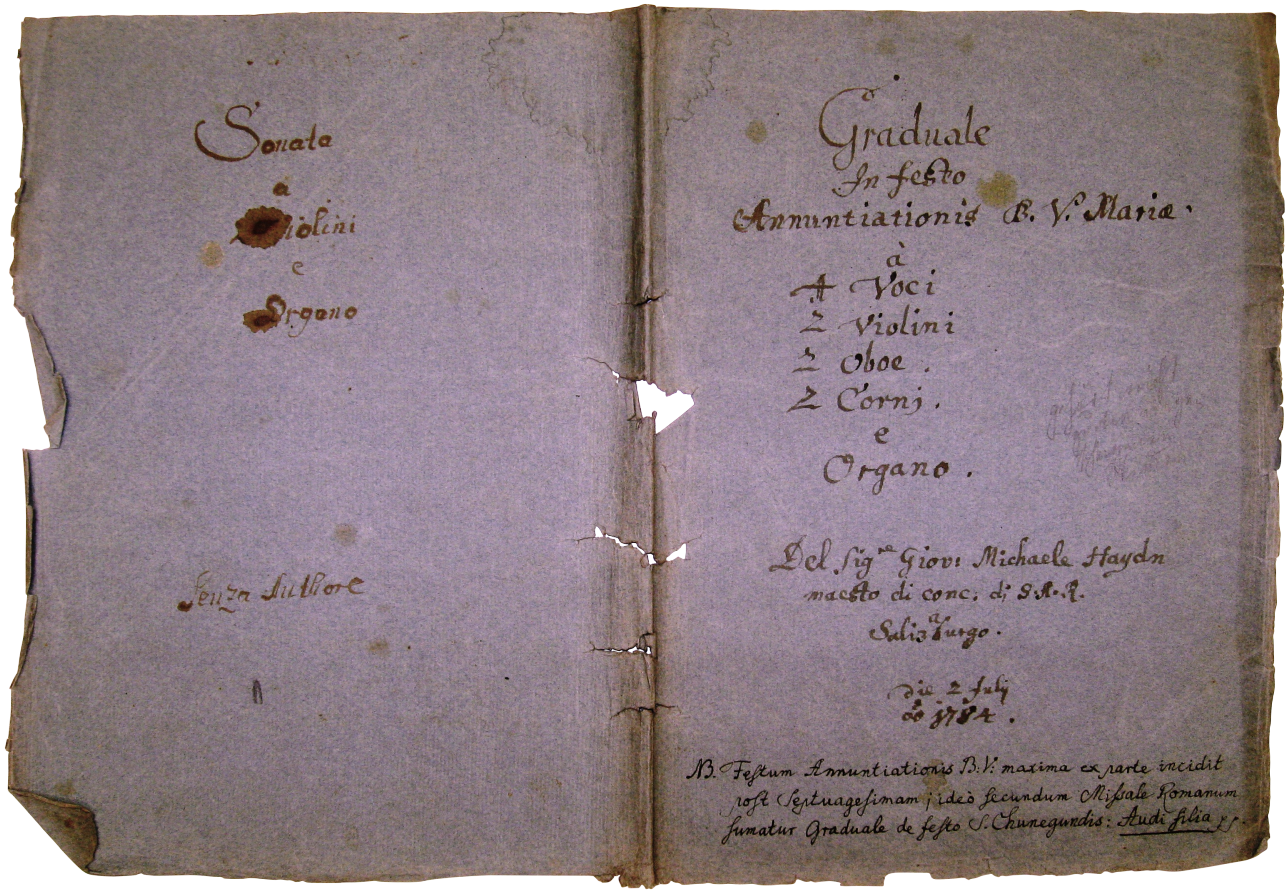



**Abbildung 6.3:** Umschlagtitel vermutlich ursprünglich zu A 482 (rechts), später für A 833 verwendet (links).

**Biechteler, M. S. (bei A 43)** *Lytania de Sanctissimo / Sacramento / Ex # [...] Violoncello Solo / M. Biechteler*

**Biechteler, M. S. (bei A 1446)** *Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / [...] / con / Organo. / Del Sig*[no]*re Mathia [...] Pichteler [...] Maestro / di Capella [...]*[118]

**Biechteler, M. S. (bei A 1204)** *Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / con / Organo / Del Sig*[no]*re ~~Mathia~~ / ~~Piechteler~~ Fux / Maestro / di Capella.*

**Biechteler, M. S. (bei A 308)** *Missa / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / con / Organo / Del Sig*[no]*re Mathia / Piechteler Maestro / di Capella.*

[118] Der originale Umschlagtitel von M. Raab für eine Messe von Biechteler wurde von einem unbekannten Schreiber mit Bleistift für eine Messe Giovanni Portas adaptiert: *Missa / a / 4 Voci / 2 Violini /* [Bleistiftnachtrag:] *2 Clarini e Tympani* [erste Hand:] */ con / Organo. / Del Sig*[no]*re ~~Mathia~~* [Bleistift:] *Porta* / [erste Hand, teilweise gestrichen:] *~~Piehteler~~ Maestro / di Capella* [Bleistift:] *di Sua Alt*[issima] *Elettorale / di Baviera.*

**Biechteler, M. S. (bei A 86)** *Missa S*[an]*cti / Ruperti a due Chori / Da Mattia Piechteler / Maestro di capella*

**Biechteler, M. S. (bei A 1077)** *Motetti / Per la Processione in / Festo / Corporis Christi / a / Octo voc: / con / Organo / Auth: Sig: Mathia Sigismund: / Piechteller Cap: Maest: / 1722*

**Biechteler, M. S. (bei A 41)** *Requiem / a 4 Voci / 2 Violini / e [...] / Basso / Biechteler*

**Brixi, F. X. (bei A 1375)** *In C / No: 1. / Aria pro omni Solemnitate. / â / Sopano Solo / Violino Primo / Violino Secundo / Alto Viola obligata / Con / Organo. / Authore Xaverio Brixi: Ad Monasterium / Laurethanum*

**Brunnmayr, A. (bei A 1659)** *ex C / Litaney / mit 4 Singstimmen / 2. Clarini in C 2. Corni in f. é Timpany / Violone e Organo / von A. Brunnmayr 1806.*

**Diverse (bei A 1633)** *Dixit di Sig: Caretti / Dixit di Sig. Grizziotti / Missa di Sig. Porta / Missa di Sig: Umstadt.*

**Eberlin, J. E. (bei A 1306)** *Dixit e Magnificat à 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Clarini / Timpani / Organo e Bassi Soliti / Ripieni e Tromboni / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella di S*[ua] *A*[ltezza] *R*[everendissima] */ di Salisburgo. / Parti 27 Provato / Solene / Sol Trombone nel Dixit*

**Eberlin, J. E. (bei A 1234)** *Dixit / et / Magnificat / à / 4. Voci concert:$^{e}$ / 2. Violini / 2 Clarini / Timpani / Violon / e / Organo. / Di Ern*[est]*$^{o}$ Eberlin Gent: e M:$^{o}$ di Cap:$^{a}$ di S. A. R. di Salisbg.$^{o}$*

**Eberlin, J. E. (bei A 1245)** ♯ */ Lytaniae de / S: Joanne Nepomucenc. / à 4 voci / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani / Ripieni / Basso. / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella di S. A: R$^{ma}$ / di Salisburgo. / Parti 16*

**Eberlin, J. E. (bei A 1410)** *Litaniae de Venerabili Sacramento / à 6 / 2 Canti / Alto / Tenore / 2 Bassi / 2 Violini / 1 Flutte Traversiere / 1 Hautbois / Violoncello obligato / 3 Tromboni oblig: / Organo e 4 Rip: / Da / Sig:$^{re}$ Ernesto Eberlin / 1731 / Partj 25*

**Eberlin, J. E. (zu A 404?, heute bei A 31)** *Lytaniae / de Venerabil: / à 4 voci / 2 Violini / 2 Oboe / 1 Flautto Trav:$^{re}$ / Violoncello obligato / Organo e Bassi Soliti / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella di S*[ua] *A*[ltezza] *R*[everendissima] */ di Salisburgo / Parti 27*

**Eberlin, J. E. (bei A 1237)** *Lytanieae Lauretaneae / a / 4 Voci / 2 Violini / 3 Tromboni / e Organo / Del Sig[no]$^{re}$ Ernesto Eberlin / gentilhuomo e maestro / di capella / di S*[ua] *A*[ltezza] *R*[everendissima] */ a / Salisburgo*

**Eberlin, J. E. (bei A 1251)** *Missa / à 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarini / 2 Trombe / Timpani / 3 Tromboni obligati / Organo e Bassi soliti / con ripieni. / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella.*

**Eberlin, J. E. (bei A 1243)** *Missa. / à / 4 Voci Conc: / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani / Tromboni obl. / con / Organo / Di Ernesto Eberlin / Gentilhuomo, e Maestro di Capella / di S:A:R: di Salisburgo*

**Eberlin, J. E. (bei A 335)** *Requiem. / a / 4 Voci conc: / 2 Violini / e / Bassi Soliti / Di Ernesto Eberlin / Maestro di Capella*

**Eberlin, J. E. (bei A 1168)** *Vexilla regis / a / 4 voci / Di Ernesto Eberlin Gentilhuomo Maestro di Capella di S*[ua] *A*[ltezza] *R*[everendissima] *de / Salisburgo 1766 16/5*

**Führer, R. (bei A 524)** *N$^{o}$ 3. D*[om] *C*[ustodie] / [. . . ] *5 in g moll* / [. . . ]*olinen, Viola,* / [. . . ]*er o. Tromp:* / [. . . ]*n u. Orgl.* [!] / [. . . ]*Führer.* / *Deisboeck*

**Fux, J. J. (bei A 1242)** *Missa / à 4 voci / con stromenti / Da Sig*[no]*re Fux / Parti 24*

**Gatti, L. (zu A 688?, heute bei A 683)** *4 Psalmi. / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Oboe / 2 Corni / 2 Trombe / Timpani / Fagotto / e / Organo. / Del Sig.$^{re}$ Rvd.$^{o}$ Luigi Gatti / Maestro di Capella / di S. A. R. a / Salisburgo.*

**Haydn, J. (bei A 1156)** *in B. / Gloria / Ex / Missa Josephi / Haydn*

**Haydn, M. (zu A 478, heute bei A 1359)** *ab ortu Solis / Graduale / de / SS: Eucharistiae Sacramento / a / 4 Voci / 2 Violini / 3 Trombone / e / Organo / Del Sig:$^{re}$ Michele Haydn / Maestro di Conc:$^{to}$ di S: A: R: / a Salisburgo / die 5 Februarii / A:$^{o}$ 1784.*

**Keller, M. (bei A 688)** *Litaniae de B. M. V. / für / 4 Singstimmen, 2 Violinen / Viola, 2 Hörner Violon & Orgel / von / Max Keller.*

**Lipp, F. (bei A 1353)** *No 6. / Synfonia / à 4. / 2 Violini / Viola oblig: / et / Organo. / Di Francesco Lipp.*

**Mozart, L. (zu A 453?, heute bei A 111)** *LyTaniae LaureTanae. / â / 4 Voci Conc: / 2 Violini / e / Passi. Di Leopoldo Mozart / Vice Maestro Di Capella Di S: A: / Rvd: Di Salisburgo.*

**Neymiller (bei A 1281)** *Vesperae integre / senza Trombe / Neymüller*

**Paris, A. (bei A 1499)** *lyttania lauretana / a / 4 voc: / duo violini / duo clarini in c / Violone / con / Organo / di anton: Paris aul: organed: di Salisburg: / 1779*

**Valtorta, Giovanni Battista (?) (bei A 621)** [überklebt]*ande N 4 di Valtorta / Fagotto Secondo / I Figli d'Apollo*

## 6.3 Die verwendeten Papiere und ihre Herkunft

Bereits Ernst Hintermaier verzeichnete in seinem Zettelkatalog – teils maschinenschriftlich im originalen Katalogisat, teils in handschriftlichen Nachträgen – Wasserzeichen der von ihm untersuchten Quellen. Deren potenzielle Bedeutung hatte sich in aller Deutlichkeit bei seiner Neuzuweisung der *Missa Salisburgensis* an Heinrich Ignaz Franz Biber, im Rahmen derer Papier und Schreiberbestimmungen einen wichtigen Teil der Argumentationskette bilden, erwiesen.[119] Die im Zettelkatalog gemachten Angaben, etwa in der Form: „WiMa [=Wilder Mann] — ISH“ oder „3 Halbmonde“, erlauben eine ungefähre Bestimmung der Papierherkunft, bilden jedoch die Komplexität historischer Wasserzeichen nicht annähernd ab. Ansätze, die auftretenden Papiere in einem Nummernsystem zu erfassen, blieben vorerst punktuelle Versuche.

1975 legte Maria Michaela Schneider-Cuvay bereits eine Sammlung von Wasserzeichen, die in Quellen zu den Werken Johann Ernst Eberlins vorkommen, vor.[120] Mit einer detaillierten Untersuchung der für die Chorbuchhandschriften des 17. Jahrhunderts gebrauchten Papiere setzte Ernst Hintermaier 1992 einen wichtigen Grundstein zur Kenntnis der Papiere und Papiermacher der Papiermühle Lengfelden bei Salzburg.[121] Praktisch zeitgleich dokumentierten Thomas Hochradner mit den in den Quellen zur Musik Matthias Siegmund Biechtelers auftretenden Wasserzeichen[122] und Charles H. Sherman und T. Donley Thomas mit jenen in den Quellen zum Werk Michael Haydns[123] in wichtigen Teilbereichen einen Großteil der im Salzburger Dommusikarchiv anzutreffenden Papiere. Weitere Teildokumentationen folgten in den Verzeichnissen der Werke Anton Cajetan Adlgassers[124] und Leopold Mozarts[125]. Die ausführlichste und genaueste Dokumentation gelang Alan Tyson.[126] Auch in den *Katalogen Bayerischer Musiksammlungen* finden sich naturgemäß zahlreiche auch in Salzburg verwendete Papiere, die in unsere Untersuchungen miteinbezogen wurden.

Die Neukatalogisierung der Reihe A bot der RISM-Arbeitsgruppe Gelegenheit, eine systematische und vollständige Dokumentation der in der Sammlung auftretenden Papiere und Wasserzeichen als Hilfsmittel zur Datierung und Provenienzbestimmung der untersuchten Quellen vorzunehmen. Das Potenzial zu solchen Untersuchungen erwächst den im Untersuchungszeitraum verwendeten Papieren aus deren handwerklicher Herstellungsweise.

Werden Papiere heute maschinell auf rotierenden Endlossieben in kilometerlangen Bahnen produziert, erfolgte ihre Herstellung bis ins 19. Jahrhundert durch Schöpfen einzelner Bögen von Hand. Bei diesem traditionellen Verfahren kommt ein feinmaschiges, rechteckiges Schöpfsieb zum Einsatz, mit dem der Schöpfer den flüssigen Faserbrei aus einem Bottich schöpft. Während der größte Teil des Wassers abläuft, bleiben die Fasern des Papierbreis im Sieb hängen, wo sie sich als dünne Schicht ablagern. Die Konsistenz des Faserbreis in Kombination mit der Höhe des Siebrandes, durch den das Volumen des in einem Schöpfgang durch das Sieb laufenden Breis festgelegt ist, bestimmt die Dicke der Ablagerungsschicht und folglich des geschöpften Papierbogens. Dort, wo auf dem Sieb Stabilisierungsstege und aus Drähten geformte Schriftzeichen oder graphische Elemente angebracht

[119] Hintermaier: „Missa Salisburgensis“.
[120] Schneider-Cuvay: *Die Instrumentalwerke J. E. Eberlins*, S. 341–368.
[121] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 34–36 und 147 f.
[122] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Bd. 1, S. 143–149, und Bd. 2, S. 264–274.
[123] Sherman, Charles H./T. Donley Thomas: *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant/NY: Pendragon Press 1993, (*Thematic Catalogues*, 17), S. 255–371.
[124] de Catanzaro/Rainer: *Adlgasser. Thematic Catalogue*, S. 245–266.
[125] Eisen: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 225–240.
[126] Tyson, Alan: *Wasserzeichenkatalog*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1992, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/33/2).

sind, wird die Faserschicht dünner; diese dünneren Bereiche zeichnen sich später als Wasserzeichen im fertigen Papier ab. Nach dem eigentlichen Schöpfvorgang wird der noch nasse Papierbogen von einem zweiten Arbeiter, dem Gautscher, auf einem Filz abgedrückt. Daher unterscheidet man bei geschöpften Papieren eine Sieb- und eine Filzseite. Während der Gautscher gautscht, schöpft der Schöpfer mit einem zweiten Sieb den nächsten Bogen. Die für einen kontinuierlichen Arbeitszyklus erforderlichen zwei Siebe, die im Allgemeinen mit nach Möglichkeit identischen Wasserzeichendrahteinlagen ausgestattet gewesen sein dürften, nennt man Zwillingsschöpfsiebe. Nach dem Gautschen durchläuft das Papier diverse weitere Verarbeitungsschritte, die jedoch für die Wasserzeichenforschung von untergeordneter Bedeutung sind.

Die für eine Identifizierung von Papieren herangezogenen Elemente eines Wasserzeichens sind:

- Schriftzeichen, die den Namen des Papiermeisters, der Papiermühle etc. in Klartext oder häufiger in Initialen wiedergibt oder, wie der in italienischen Papieren der Region Toscolano häufig anzutreffende Schriftzug ‚REAL', eine Qualitäts- oder Formatangabe beinhaltet.

- Diverse graphische Elemente, die innerhalb einer Papiermühle oft über Generationen ‚gleich' bleiben und eine Art Markenzeichen (u. a. auch zur Bezeichnung diverser Papierqualitäten) darstellen, die tatsächlich jedoch mehr oder weniger geringfügig variieren und wie alle anderen Wasserzeichenelemente selbst bei Zwillingsschöpfformen – in forensischem Sinne – von Form zu Form unterschiedlich sind.

- Stegabdrücke, die ursprünglich nicht als Wasserzeichenelemente im eigentlichen Sinn aufgefasst wurden, die aber genauso „Fingerprint"-Charakter tragen und wie bewusst angebrachte Wasserzeichen zur Identifizierung beitragen können.

Die Dokumentation der Wasserzeichen erfolgte zunächst durch die Anfertigung von Durchzeichnungen auf Transparentpapier. Dabei wurden die Stege durch Striche angedeutet. Jedem Wasserzeichen wurde eine eindeutige Bezeichnung zugeordnet, die entsprechend den Regeln von RISM aus den enthaltenen Schriftzeichen (meist Initialen) sowie einer in eckigen Klammern beigefügten verbalen Beschreibung in englischer Sprache gebildet ist. Dabei wurden, um die Wiederauffindbarkeit in der RISM-Datenbank zu gewährleisten, grundsätzlich Initialen und andere Schriftzeichen (so vorhanden) an den Anfang gestellt. Zeilenumbrüche sind durch | gekennzeichnet. Erst im Verlauf dieser Dokumentation wurde erkennbar, dass einige der – insbesondere Lengfeldener – Wasserzeichen in zahlreichen Größen- und sonstigen Varianten auftreten, häufig bei gleichbleibenden Initialen. Bei der Beschreibung wurden solche streng unterschieden. Geringfügige Unterschiede in Zwillingsschöpfformen (wie z. B. geringfügige Positionsverschiebungen einzelner Initialen oder anderer Elemente des Wasserzeichens) konnten jedoch nicht berücksichtigt werden.

Da mit wachsender Quellendichte eine in extenso vorgenommene Unterscheidung der Varianten zunehmend als weder praktikabel noch im Sinne von Datierung und Provenienzbestimmung zielführend anzusehen war, wurde der Rückbezug auf einen in seinen Beschreibungsmöglichkeiten umfassenderen externen Wasserzeichenkatalog unumgänglich. Wir entschlossen uns daher zur Anlage einer parallel zu RISM geführten separaten Wasserzeichendatenbank. Diese steht seit Frühjahr 2013 im Rahmen des internationalen Projektes „Bernstein – The Memory of Paper"[127] frei zugänglich zur Verfügung und bietet neben den verbalen Beschreibungen sowie Abbildungen der Durchzeichnungen weiterführende Informationen zu Papiermachern, zu Herstellungs- und Verwendungsdaten sowie Literaturnachweise und Konkordanzen einzelner Papiere mit den wichtigsten Wasserzeichensammlungen.

Gegenüber der mit der Datenbank gegebenen prinzipiellen Möglichkeit, die Wasserzeichen über einen numerischen Schlüssel zu identifizieren, wurde für RISM und den vorliegenden Katalog das System der verbalen Beschreibungen aufgrund seiner Anschaulichkeit beibehalten. Die Referenznummern (Schlüssel) unserer Wasserzeichendatenbank finden im Katalog keine Verwendung, da die verbalen Beschreibungen

[127] Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: *RISM Salzburg* [Wasserzeichensammlung der RISM Arbeitsgruppe Salzburg], 2014 ⟨URL: www.memoryofpaper.eu⟩.

selbst für den bearbeiteten Bestand eindeutig sind.[128] Während für den bearbeiteten Bestand die Konsistenz der Dokumentation über beide Schlüssel (Beschreibung/Referenznummer) sichergestellt ist, kann hingegen für den Gesamtbestand der RISM-Datenbank weder ausgeschlossen werden, dass gleiche Wasserzeichen in verschiedenen Beschreibungen erfasst sind, noch umgekehrt, dass verschiedene Wasserzeichen mit gleichen Beschreibungen bezeichnet wurden.

In unseren Zeichnungen, und damit auch in den Beschreibungen, wurden Zwillingsschöpfformen nicht unterschieden. Da es sich bei den von uns katalogisierten Materialien in den meisten Fällen um Stimmenmaterial und daher um Einzel- oder Doppelblätter handelt, wurde darauf verzichtet, die Position des Wasserzeichens innerhalb der Schöpfform zu rekonstruieren. Darüber hinaus wurde beim Abzeichnen nicht zwischen Sieb und Filzseite unterschieden. Spiegelbildliche Formen wurden auf eine angenommene Rectus-Version korrigiert. Monde wurden nicht vermessen, da ihre Zuweisung an eine bestimmte Papiermühle äußerst schwierig ist. Wenn Wasserzeichen durch eine Jahreszahl auf dem Umschlag genauer datierbar waren, wurde diese Jahreszahl aufgenommen, ansonsten wurde jedem Wasserzeichen ein zeitlicher Verwendungsbereich zugewiesen, der sich an den bekannten Fakten über Papiermacher und Schreiber der Materialien orientiert, in denen das Wasserzeichen vorkommt. Dieser zeitliche Bereich ist in Zweifelsfällen eher großzügig bemessen. Einige Nummern fehlen in der Liste: In diesen Fällen handelt es sich um lediglich fragmentarisch erkennbare Wasserzeichen, über die kaum Information vorhanden ist, die aber in unserem Wasserzeichenkatalog ebenfalls eine Nummer haben.

[128] Ausnahmen bilden unvollständige Beschreibungen von Wasserzeichen, die im jeweils untersuchten Material nicht vollständig sichtbar waren und anhand der sichtbaren Teile auch nicht zweifelsfrei einem der bekannten Wasserzeichen zuzuordnen waren. Solche Teilbeschreibungen erhielten eigene Registereinträge im Katalog, jedoch nur dann separate Datensätze in unserer Wasserzeichendatenbank, wenn die Zugehörigkeit zu einem der bereits dokumentierten Wasserzeichen auszuschließen war.

### 6.3.1 Papierer und Papiermühlen

#### Die Papiermühle Lengfelden

Die Papiermühle Lengfelden wurde 1534 erstmals urkundlich erwähnt und im 17. Jahrhundert zunächst von der Familie Wurm geführt. 1729 heiratete Susanne Wurm nach dem Tod ihres ersten Ehemannes den aus St. Pölten zugezogenen Papierer Tobias Wörz (gest. 1650), nach dessen Tod Michael Pfleghardt, der die Mühle bis 1669 führte. Nach ihm kam Tobias Wörz d. J. (1640–1677), nach seinem tragischen Unfalltod fiel die Papiermühle durch Verzicht der Geschwister und Geschwisterkinder an Maria Wörz (1647–1700), danach an ihre Tochter aus erster Ehe, Apollonia Elisabeth Hofmann (1666–1704) und deren Gatten Johann Franz Hofmann (1662–1709). Franz Wörz (bis 1696) und sein Sohn Joseph (bis ca. 1708) arbeiteten als Papierermeister im Familienbetrieb und führten eigene Wasserzeichen. Nach dem Tode seiner Frau wurde Johann Franz Hofmann Alleinbesitzer und führte vermutlich in Zusammenarbeit mit seinem Papierermeister Johann Rieder die Wasserzeichen-Initialen ‚HR', die sich bis 1737 nachweisen lassen. Sein Nachfolger wurde 1725 der älteste Sohn, Johann Sigismund Hofmann (1701–1736), dessen Initialen sich bis in die 70er-Jahre des 18. Jahrhunderts auch im Notenpapier nachweisen lassen. 1737 kamen dessen Ehefrau Maria Hofmann und die Kinder Anton Fidelis (1730–1775) und Maria Gertraud (1731–1808) in den Besitz der Mühle. Nachdem Maria Hofmann 1751 die Mühle allein übernommen hatte, übergab sie diese 1754 an ihren Sohn Anton Fidelis Hofmann (Initialen ‚AFH') und dessen Frau Maria Johanna Wolf.[129]

Um 1781 übernahmen deren Söhne Franz Anton (1755–1832) und Ignaz Hofmann (1756–nach 1808) die Papiermühle. Ignaz wurde um 1788 ausbezahlt und ist in der Folge als Wirt in Maria Plain nachweisbar.[130]

Franz Anton Hofmann heiratete in erster Ehe Elisabeth Purtscher von Lobenstein.[131] Dieser Ehe ent-

[129] Vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 34.

[130] Wird er 1787 bei der Geburt seiner Tochter Elisabeth Johanna Theresia als „gewester Mühlher", 1788 bei der Geburt seines Sohnes Anton nochmals als „Meister auf der hierländigen Papierfabrick" bezeichnet, ist sein genannter Beruf ab der Geburt einer weiteren Tochter Maria Anna Elisabeth 1789 „Bestandwirth im Plain". AES, Taufbuch Bergheim, S. 608, 613 und 620. Seine Initialen ‚IH' tauchen im Notenpapier allerdings nicht auf.

[131] Vgl. Pfarre Bergheim, Trauungsbuch 3, S. 267. Elisabeth Purtscher von Lobenstein († zwischen 1795 und 1800), die

stammten acht Kinder: Franz Anton Paul (1783), Johannes Paul (1785), Elisabeth Catharina (1786), Anton (1788), Sigismund Anton (1789), Anton Georg (1791), Maria Aloysia (1792) und Anna (1795).

Um 1814, als die Hochzeit des ältesten Sohnes Franz Hofmann (1783–1862) mit Viktoria Mayr, einer Tochter des Schiffwirths zu Salzburg, stattfand, muss Franz Anton die Papiermühle übergeben haben, denn 1815, bei der Geburt seines jüngsten Sohnes Felix Marzellinus mit seiner zweiten Frau Anna Reitsamer (um 1780–1823)[132], wird er bereits als „Besitzer des Jägerhofes zu Käsern“ bezeichnet.[133] Wann der Wechsel der Wasserzeichen von ‚FAH‘ auf ‚FH‘ stattfand, ist nicht genau festzustellen. Anzunehmen ist, dass die Initialen ‚FAH‘ zumindest bis zum Tod ihres Trägers 1832 beibehalten wurden und danach erst die Initialen ‚FH‘ oder die Wasserzeichen ‚F. Hofmann in Salzburg‘ in Verwendung kamen. Vielleicht wurden die Intitialen ‚FAH‘, ‚FH‘, ‚F. Hoffman‘ etc. aber auch gleichzeitig verwendet.

Die Ehe von Franz Hofmann dem Jüngeren blieb anscheinend kinderlos, denn er verkaufte die Papiermühle 1852 an den Mann seiner Nichte, Josef Rauchenbichler. Ab 1865 ist der Besitzer dessen gleichnamiger Sohn. Nach einem großen Brand, durch den das Papiermühlengebäude zerstört wurde, erfolgte 1867 ein Neubau mit Papiermaschine, 1879 wurde der Betrieb nach einem Hochwasser gänzlich eingestellt. Von letzteren Besitzern sind keine Initialen in den Papieren mehr nachzuweisen.

Franz Anton Hofmann am 13.2.1782 in Wien heiratete, stammte aus der Papiererfamilie Purtscher, die im 18. Jahrhundert die Papiermühle Rehberg an der Krems führte. Ihr Vater Johann Paul Purtscher († 1800) wurde 1772 nobilitiert und durfte sich fortan „von Lobenstein“ nennen. Die Familie dürfte bereits Anfang der 80er-Jahre des 18. Jahrhunderts nach Wien gezogen sein, 1787 eröffnete Johann Paul Purtscher jedenfalls eine Papierhandlung in Wien. Vgl. Eineder, Georg: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum: The Paper Publications Society 1960, (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, 8), S. 53.

[132] Die Hochzeit Franz Antons mit Anna Reitsamer fand am 18. November 1801 in Bergheim statt. Der Ehe entstammten sechs Kinder: Friedrich Franz (1803), Paul Arnold (1804), Ernst Valentin (1806), Karl Joseph Lorenz (1807), Johann Nepomuk (1809) und Felix Marzellinus (1815).

[133] Als seine zweite Frau am 23. April 1823 stirbt, steht im Totenbuch ausdrücklich „Anna Hofmann, vorher Papiermacherin nun Gutsbesitzerin am Jägerhaus, 43 Jahre, Gedärmbrand.“ Pfarrarchiv Bergheim, Sterbebuch 1823.

### Die Papiermühlen Braunau und Raitenhaslach

Neben der nahe Salzburg gelegenen Papiermühle Lengfelden war es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem die Papiermühle Braunau, die, insbesondere unter ihrem Besitzer Matthias Riepl, Salzburg mit Notenpapier versorgte. Nach einem Brand 1742 war sie allerdings zehn Jahre lang außer Betrieb.[134] Danach lassen sich Braunauer Papiere in Salzburg vermehrt erst wieder im 19. Jahrhundert nachweisen: Hier sind es vor allem die Papiere von Paul Hofmann, die aus Braunau nach Salzburg kamen. Laut Eineder[135] kam die Papiermühle Braunau 1821 in den Besitz einer Familie Hofmann. Einen familiären Zusammenhang zur Familie Hofmann in Lengfelden herzustellen, ist bisher nicht gelungen. Zuvor, nämlich um 1789, war sie im Besitz Anton Kieslings gewesen, dessen andere Betriebe zum größten Teil in Böhmen lagen. Ihn könnte man durchaus als „Papiergroßindustriellen“ bezeichnen, besaß er doch 1789 neben der Papiermühle in Braunau auch jene in Trautenau, Zamberku, Rokitnitz, Jungbuch am Brettgrund und Schatzlar.[136] Vielleicht sind diese frühen Kontakte zwischen Braunau und Böhmen nie ganz abgerissen, denn ab den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts sind, parallel zu den Braunauer „Hofman-Papieren“ in Salzburg vermehrt Papiere aus Böhmen mit den Initialen ‚AK & S‘ (Anton Kiesling und Sohn) nachweisbar. Denkbar ist, dass die Papiermühle Braunau ihre Kontakte zur Familie Kiesling nutzte, um deren Papiere in Salzburg zu vertreiben.

Auch zwischen der an der Salzach gelegenen Papiermühle der Zisterzienserabtei Raitenhaslach und der Papiermühle Braunau gab es verwandtschaftliche Verbindungen, war doch der ursprüngliche Besitzer Georg Riepl der Vater des Besitzers der Braunauer Papiermühle, Matthias Riepl. Besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist Raitenhaslach für Salzburger Schreiber eine Bezugsquelle. Die Papiere von Georg Riepl, seinem Schwiegersohn F. A. Niederdorfer und der ab ca. 1725 aktiven Papiermacher Ulrich Marx sen. und jun. erfreuten sich bei den Schreibern

[134] Mitterwieser, Alois: „Die alten Papiermühlen von Landshut an der Isar und Braunau am Inn“, in: *Gutenberg Jahrbuch*, (1939), S. 31–38, hier: S. 35.

[135] Eineder: *Ancient Paper-Mills*, S. 63.

[136] Ebd., S. 123.

Johann Jakob Rott und Ferdinand Samber einiger Beliebtheit. Im 19. Jahrhundert finden sich wieder Raitenhaslacher Wasserzeichen im Salzburger Notenpapier, nämlich diejenigen von Johann Ernst Trexler senior und seinem gleichnamigen Sohn.

### Papiere aus der Region Toscolano am Gardasee

Die schon jahrhundertelang bestehenden, guten Verbindungen der Salzburger Handelshäuser mit Venedig waren anscheinend Voraussetzung, nicht aber Bedingung, dass ab den 70er-Jahren des 18. Jahrhunderts vermehrt Notenpapiere aus Venetien und der Lombardei, vor allem aus der Region Toscolano am Gardasee, importiert wurden.[137] Die Gründe, warum sich das italienische Papier ab dieser Zeit auch nördlich der Alpen durchsetzte, muss man wohl in der Qualität des Papiers und dem Florieren der Papiermühlen der Region Toscolano, die einen Export möglich werden ließen, suchen. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts waren es jedenfalls vorzugsweise die Papiere aus dem *Valle delle Cartiere* in Toscolano, die in Salzburg zum Notenschreiben verwendet wurden. Mit dem Ende der Republik Venedig 1805 kam allerdings auch das Ende des *Fondaco dei Tedeschi*, des deutschen Handelshauses in Venedig, was auch den Handel mit Papier zwischen Venedig und Salzburg zum Erliegen kommen ließ. Nach diesem Zeitpunkt kamen die Papiere wieder aus heimischen (Lengfelden b. Salzburg), nahegelegenen (Raitenhaslach, Braunau) oder böhmischen Papiermühlen.

### Über die Verzeichnung der Wasserzeichen

In der folgenden Liste sind alle vorkommenden Wasserzeichen nach der Reihenfolge der Aufnahme geordnet. Die Nummern dienen der leichteren Identifizierung des Wasserzeichens und werden auch in der Online-Datenbank (www.memoryofpaper.eu) als Dateischlüssel genutzt. Die Wasserzeichenbeschreibung erfolgt wie in der RISM-Datenbank und im gedruckten Katalog in englischer Sprache zwischen eckigen Klammern. Im Wasserzeichen vorkommende Schriftzeichen sind als Klartext wiedergegeben, Zeilenumbrüche durch | angezeigt. Soweit möglich wurden Angaben zur Herkunft des Papiers, zur Papiermühle bzw. zum Papiermacher und dessen Wirkungsdaten gemacht. Konkordanzen werden sowohl unter der Überschrift „Beschreibung in“ als auch „Abb. in“ berücksichtigt. Dabei werden die Literaturangaben abgekürzt wiedergegeben: CatAd = de Catanzaro/Rainer: *Adlgasser. Thematic Catalogue*; Eineder = Eineder: *Ancient Paper-Mills*; Eisen = Eisen: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*; Heawood = Heawood, Edward: *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum (Holland): The Paper Publications Society 1969, (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, 1); Hintermaier = Hintermaier: *Katalog* (1992); Hößle/a = Hössle, Friedrich von: „Bayerische Papiergeschichte“, in: *Der Papier-Fabrikant*, (1924), Nr. 29, S. 328–333; Hößle/b = Hössle, Friedrich von: „Bayerische Papiergeschichte“, in: *Der Papier-Fabrikant*, (1924), Nr. 30, S. 342–344; KBM = *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, München: Henle; MH = Sherman/Thomas: *M. Haydn. Thematic Catalogue*; Mitterwieser1938 = Mitterwieser, Alois: „Geschichte der Papiermühle Lengfelden bei Salzburg“, in: *Der Papier-Fabrikant*, (1938), Nr. 48, S. 485–487; Mitterwieser1939 = Mitterwieser, Alois: „Die alten Papiermühlen von Landshut an der Isar und Braunau am Inn“, in: *Gutenberg Jahrbuch*, (1939), S. 31–38; Mitterwieser1940 = Mitterwieser, Alois: „Die alten Papiermühlen Münchens“, in: *Gutenberg Jahrbuch*, (1940), S. 25–34; Schneider-Cuvay = Schneider-Cuvay: *Die Instrumentalwerke J. E. Eberlins*; Tyson = Tyson: *NMA. Wasserzeichenkatalog*.

Sofern keine Datierungen aus der Sammlung (intern) oder aus anderen Quellen (extern) zur Verfügung stehen, wird gelegentlich unter „Verwendung (ca.)“ eine Schätzung des Verwendungszeitraumes angeboten, die auf den Datierungen der Handschriften im *Dommusikarchiv* aufgrund der Schreiber beruht und daher umso genauer ist, je öfter das Papier in der Sammlung auftritt. Der Fundort der für die Durchzeichnungen verwendeten Papiere ist unter „Quelle“ verzeichnet; scheinen dort mehrere Stimmen auf, sind die Zeichnungen durch Überlagerung mehrerer un-

[137] In der zweiten Hälfte der 60er-Jahren hielten sich mit Johannes und Joseph Hagenauer sowie Franz Gschwendtner gleich drei Söhne von wichtigen Salzburger Handelshäusern für längere Zeit am *Fondaco dei Tedeschi* in Venedig auf, um ihr Handwerk zu lernen. Vgl. Ammerer/Angermüller/Blöchl-Köstner: *Salzburger Mozart Lexikon*.

vollständig erkennbarer Exemplare entstanden. Bei den Abbildungen handelt es sich um eine Auswahl, bei Bedarf können unter www.memoryofpaper.eu die restlichen Zeichnungen eingesehen werden.

### 6.3.2 Verzeichnis der im Salzburger *Dommusikarchiv*, Reihe A, auftretenden Wasserzeichen

**Wz. 1: [2 stars above crescent in coat of arms crowned by sickle] | H**
Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 59 x 31 mm (‚H': 18 x 16 mm)
Quelle: A-Sd, A 601 [S 1]

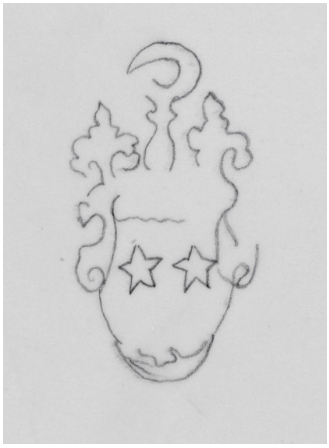


**Abbildung 6.4:** Wz. 1.

**Wz. 2: [eagle (double-headed and crowned), with sickle in breast shield]**
Maretsch b. Bozen, Südtirol
Abstand Stege: 32–35 mm
Abmessungen: ca. 105 x 75 mm
Quelle: A-Sd, A 1015 [S]
Abb. in: Hintermaier, Wz. 5b
Beschreibung in: Hintermaier, S. 35 (fälschlich der Papiermühle Lengfelden zugewiesen)
Verwendung (ca.): 1620 bis 1650

**Wz. 3: [sickle in shield]**
Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 30–31 mm
Abmessungen: 50 x 42 mm
Quelle: A-Sd, A 435 [Umschlag]

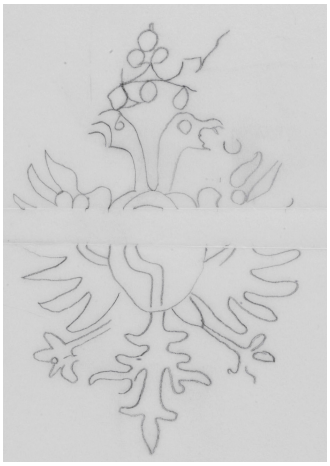


**Abbildung 6.5:** Wz. 2.

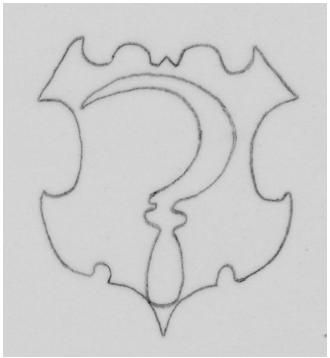


**Abbildung 6.6:** Wz. 3.

**Wz. 4: W | T [countermark: sickle above coat of arms]**
Tobias Wörz (1640–1677), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 22 x 17 mm; 65 x 30 mm
Quelle: A-Sd, A 183 [T 1, B, org]
Verwendung (ca.): 1660 bis 1700

**Wz. 5: FW [beneath sickle in shield]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–26 mm
Abmessungen: 57 x 61 mm
Quelle: A-Sd, A 1055 [org]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

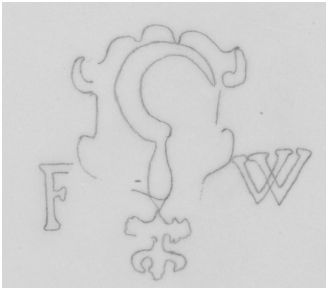



**Abbildung 6.7:** Wz. 5.

**Wz. 6: F | W [beneath sickle in shield]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 60 x 38 mm
Quelle: A-Sd, A 179 [vl 2]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 7: F | W [countermark: sickle above cartouche with 2 stars and crescent]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: deest
Abmessungen: 36 x 31 mm; 75 x 35 mm
Quelle: A-Sd, A 209 [Coro T]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 8: F | W [countermark: sickle above cartouche with 2 towers, 3 stars and crescent]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25–26 mm
Abmessungen: 30 x 25,5 mm; 50 x 22 mm
Quelle: A-Sd, A 210 [T 2], A 212 [org rip]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 9: FW [beneath cartouche with crescent and 3 stars crowned by sickle]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 86 x 90 mm
Quelle: A-Sd, A 210 [T 2], A 212 [org rip]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 10: FW [beneath cartouche with crescent and 3 stars crowned by sickle; countermark:] H**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–23 mm
Abmessungen: 68 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 425 (T 1)
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710




**Abbildung 6.8:** Wz. 10.

**Wz. 11: F | W | F [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 26,5–29 mm
Abmessungen: 23 x 20 mm; 62 x 39 mm
Quelle: Plansammlung 43532 Saalfelden 16
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 12: F | W [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: deest
Abmessungen: 23 x 19 mm; 63 x ca. 42 mm
Quelle: A-Sd, A 173 [org]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 13: F | W | M [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 22 x 16 mm; 62 x 40 mm
Quelle: A-Sd, A 178 [Coro S]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

**Wz. 14: F | W | M [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Franz Wörz (1642–1696), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 22 x 18 mm; 66 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 181 [S 2]
Verwendung (ca.): 1677 bis 1710

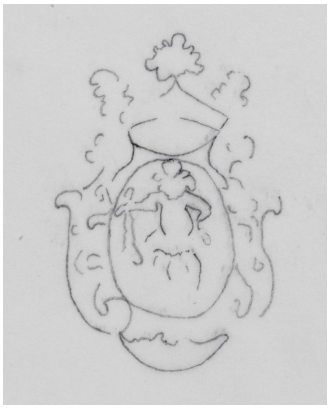


**Abbildung 6.9:** Wz. 14.

**Wz. 15: I | W [countermark: savage man in cartouche (small)] | M**
Joseph Wörz, Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 16 x 16 mm; ca. 125 x 70 mm
Quelle: A-Sd, A 1308
Verwendung (ca.): 1690 bis 1715

**Wz. 16: I | W [countermark: savage man in cartouche (crowned, medium-sized)]**
Joseph Wörz, Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 19 x ca. 20 mm; ca. 70 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 25
Beschreibung in: KBM 14/2, Wz. Rp 90a (S. 161)
Datierungen extern: 1725 (KBM 14/2)
Verwendung (ca.): 1690 bis 1715

**Wz. 17: HR | F [countermark: [savage man in cartouche (crowned, small)]**
Hofmann/Rieder, Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–25 mm
Abmessungen: 13 x 20 mm; 70 x 50 mm
Quelle: A-Sd, A 86 [vl 1]
Datierungen in A-Sd: 1722
Verwendung (ca.): 1704 bis 1737

**Wz. 18: HR | F [countermark: savage man in cartouche (crowned, medium-sized)]**
Hofmann/Rieder, Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 21–23,5 mm
Abmessungen: 15,5 x 29 mm; 84 x 58 mm
Quelle: A-Sd, A 1071 [org], A 182
Verwendung (ca.): 1704 bis 1737



**Abbildung 6.10:** Wz. 18.

**Wz. 19: HR [countermark: savage man in cartouche (crowned, medium-sized)]**
Hofmann/Rieder, Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 21–23 mm
Abmessungen: 14 x 28 mm; 88 x 58 mm
Quelle: A-Sd, A 109 [T]
Verwendung (ca.): 1704 bis 1737

**Wz. 21: HR | H [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Hofmann/Rieder, Lengfelden, Salzburg

Abstand Stege: 22–25 mm
Abmessungen: 13 x 17 mm; 72 x 49 mm
Quelle: A-Sd, A 109 [vl 1]
Datierungen in A-Sd: 1712
Verwendung (ca.): 1704 bis 1737

**Wz. 22: HR | M [countermark: six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Hofmann/Rieder, Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 16 x 24 mm (M: 17 x 23 mm); 80 x 42 mm
Quelle: A-Sd, A 1100
Verwendung (ca.): 1704 bis 1737

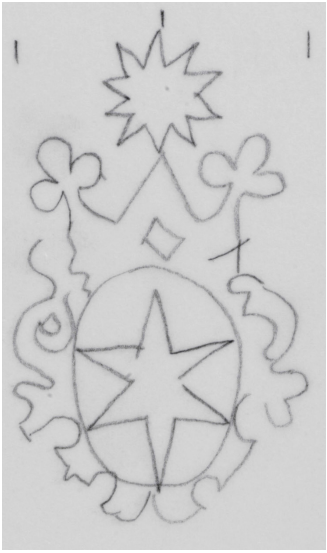


**Abbildung 6.11:** Wz. 22.

**Wz. 23: ISH [countermark: savage man in cartouche (crowned, large), version 1]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 27–30 mm
Abmessungen: 25 x 70 mm; 145 x 99 mm
Quelle: A-Sd, A 128 [vla]; A 169 [Umschlag]
Abb. in: CatAd, S. 246, fig. 1C; KBM 2, Wz. 163a (S. 186); Eisen, Wz. 1A; Tyson, Wz. 1; Schneider-Cuvay, Eberlin, S. 353
Beschreibung in: Tyson, Wz. 1 (Notenbuch für Maria Anna Mozart, 1759); CatAd, fig. 1C (S. 246); Eisen, Wz. 1A; MH, fig. 10 (S. 263)
Datierungen in A-Sd: 1728 (2x), 1738, 1762, 1763, 1769
Datierungen extern: 1759 (Notenbuch für Maria Anna Mozart)
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 24: ISH [countermark: savage man in cartouche (crowned, large), version 2]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 27–30 mm
Abmessungen: 20 x 53 mm; 135 x 94 mm
Quelle: A-Sd, A 1257 [org, Umschlag]
Verwendung (ca.): 1723 bis 1780

**Wz. 25: ISH [countermark: savage man in cartouche (crowned, large), version 3]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 19 x 57 mm; 126 x 71 mm
Quelle: A-Sd, A 730 [Umschlag]
Abb. in: CatAd, S. 246, fig. 1D; Schneider-Cuvay, S. 352; Eisen, Wz. 1B
Beschreibung in: Eisen, Wz. 1B
Datierungen in A-Sd: 1763
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 26: ISH [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 19 x 54 mm; 73 x 49 mm
Quelle: A-Sd, A 265 [A]
Abb. in: KBM 21, Po 2 (S. 255); Eisen, Wz. 1C; CatAd, Wz. fig. 1B
Beschreibung in: Eisen, Wz. 1C
Datierungen in A-Sd: 1729, 1732, 1733, 1734, 1736, 1738, 1747, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1756 (2x), 1757, 1763, 1779
Datierungen extern: 1751 (Eisen)
Verwendung (ca.): 1723 bis 1780

**Wz. 27: ISH | H [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg

Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 108 x 54 mm (mit H!); 75 x 50 mm
Quelle: A-Sd, A 398
Datierungen in A-Sd: 1751, 1762
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 28: ISH | F [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 111 x 47 mm (mit F!); 72 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 151 [Umschlag]
Abb. in: KBM 21, Po 2, S. 255 (ohne F)
Datierungen in A-Sd: 1729, 1731, 1734 (3x), 1735, 1763
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 30: ISH | M [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 18 x 52 mm (ohne M!); ca. 72 x 42 mm
Quelle: A-Sd, A 129 [Coro S]
Datierungen in A-Sd: 1728, 1729
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 31: ISH [countermark: savage man in cartouche (crowned, medium-sized)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 19 x 53 mm; 88 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 36 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1744 (2x), 1747, 1749
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 32: ISH [countermark: six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–25 mm
Abmessungen: 12 x 38 mm
Quelle: A-Sd, A 70 [Umschlag]
Abb. in: Mitterwieser1938, S. 486; Schneider-Cuvay, Eberlin, S. 348; CatAd, fig. 1A (S. 245)
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 401 (S. 301)
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 33: ISH | M [countermark: six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22,5–24 mm
Abmessungen: 111 x 53 mm (mit M!); 74 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 331 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: nach 1750
Verwendung (ca.): 1723 bis 1780

**Wz. 34: ISH | M [countermark: six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–23 mm
Abmessungen: 103 x 35 mm (mit M!); ca. 71 x 40 mm
Quelle: A-Sd, A 100 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1733, 1747
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 35: ISH | F [six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709-1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 112 x 37 mm (mit F); 81 x 48 mm
Quelle: A-Sd, A 150 [Umschlag]; A 55 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 36: ISH | H [countermark: six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 109 x 52 mm (mit H); 78 x 43 mm
Quelle: A-Sd, A 208 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1725, 1738
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 37: ISH | F [countermark: sickle in shield]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg

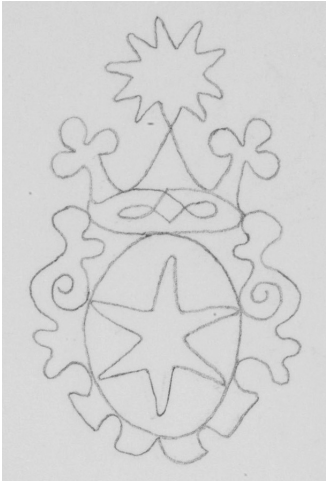


**Abbildung 6.12:** Wz. 35.

Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 98 x 53 mm (mit F); 42 x 35 mm
Quelle: A-Sd, A 431 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1723 bis 1750

**Wz. 38: ISH [countermark: sickle in shield]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 15 x 52 mm; 45 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 77 [Umschlag]
Abb. in: KBM 21, Po 36
Beschreibung in: KBM 1, Wz. 92[?]
Datierungen in A-Sd: 1732
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 39: ISH | H [countermark: sickle in shield]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 105 x 56 mm (mit H); 45 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 426 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1746 (3x), 1747
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 40: ISH [countermark: sixpointed star in cartouche (crowned)] | H**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–23 mm
Abmessungen: 18 x 55 mm; 158 x 65 mm
Quelle: A-Sd, A 1410 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 41: ISH | M [countermark: sickle in shield]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 110 x 52 mm (mit M); ca. 40 x ca. 44 mm
Quelle: A-Sd, A 429 [Umschlag]
Abb. in: Schneider-Cuvay, Eberlin, S. 349
Datierungen extern: 1754 (A-Sn, Xiv/5, Schneider-Cuvay)
Verwendung (ca.): 1723 bis 1775

**Wz. 42: ISH [large]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 28 mm
Abmessungen: 25 x 74 mm
Quelle: A-Sd, A 109 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1723 bis 1780

**Wz. 43: ISH [countermark:] P**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–25 mm
Abmessungen: 18 x 58 mm; 60 x 27 mm
Quelle: A-Sd, A 749 [Umschlag]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 427 (S. 302)
Datierungen extern: ca. 1760–ca. 1770 (KBM 10)
Verwendung (ca.): 1723 bis 1780

**Wz. 44: ISH [countermark: crossed keys in asymetrical cartouche]**
Johann Sigismund Hofmann (1709–1736)[?], Lengfelden, Salzburg[?]
Abstand Stege: 26–28 mm
Abmessungen: 29 x 37 mm; ca. 98 x ca. 70 mm
Quelle: A-Sd, A 1294 [Umschlag]

**Wz. 45: AFH [countermark: savage man in cartouche (crowned, large), version 1]**
Anton Fidelis Hofmann (1759–1775), Lengfelden, Salzburg

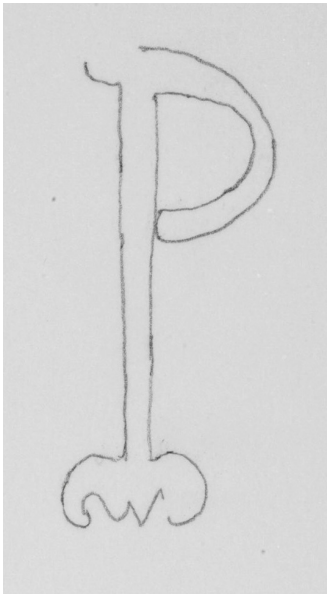


**Abbildung 6.13:** Wz. 43.

Abstand Stege: 28–30 mm
Abmessungen: 24 x 59 mm; 143 x 98 mm
Quelle: A-Sd, A 680 [Umschlag]
Abb. in: Tyson, Wz. 28; MH, fig. 13 (S. 266); CatAd, fig. 2C; KBM 2, Wz. 184 (S. 186)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 28; KBM 2, Wz. 184; KBM 3, HR 55 (S. 252)
Datierungen in A-Sd: 1772 (2x), 1779, 1785
Datierungen extern: 1771–1774 (Tyson); 1778 (KBM 10); ab 1772 (Eisen)
Verwendung (ca.): 1770 bis 1790

**Wz. 46: AFH [countermark: savage man in cartouche (crowned, large), version 2]**
Anton Fidelis Hofmann (1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 16 x 47 mm; 127 x 71 mm
Quelle: A-Sd, A 760 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 47: AFH [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)] | M**
Anton Fidelis Hofmann (1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22 mm



**Abbildung 6.14:** Wz. 45.

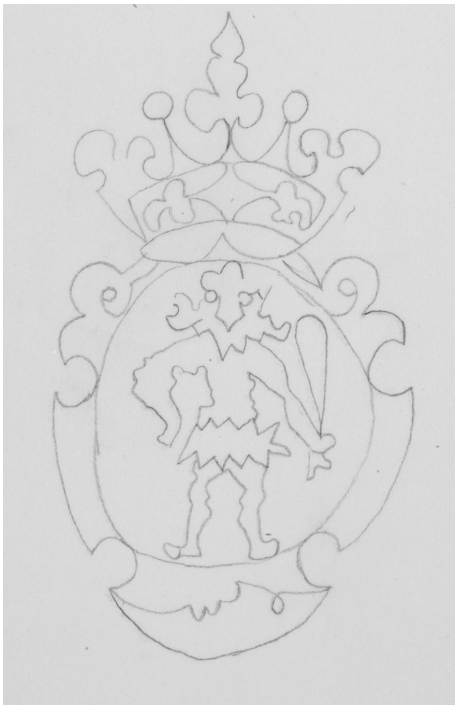


**Abbildung 6.15:** Wz. 46
Wz. 46.

Abmessungen: 15 x 54 mm; 75 x 47 mm
Quelle: A-Sd, A 725 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 48: AFH [countermark: six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Anton Fidelis Hofmann (1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 16 x 45 mm; 75 x 41 mm
Quelle: A-Sd, A 721 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 49: AFH [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Anton Fidelis Hofmann (1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 18 x 51 mm; 75 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 1256 [A]
Abb. in: Schneider-Cuvay, Eberlin, S. 351; Eisen, Wz. 2B; CatAd, fig. 2B
Beschreibung in: Tyson, Wz. 40; KBM 2, Wz. 184a (S. 177)
Datierungen in A-Sd: 1763 (2x)
Datierungen extern: 1776 (Tyson); ca. 1770–1790 (KBM 2)
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 50: AFH [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)] | F**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 75 x 44 mm (‚savage man' ohne F)
Quelle: A-Sd, A 277 [clno 2]
Datierungen in A-Sd: 1760, 1761 (3x), 1771, 1778
Datierungen extern: 1776 (Tyson); ca. 1770–1790 (KBM 2)
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 51: AFH | H [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 97 x 45 mm (mit H); ca. 65 x ca. 40 mm
Quelle: A-Sd, A 20 [vl 1]
Beschreibung in: Tyson, Wz. 40 (legt AFH | M, H und F zusammen)
Datierungen extern: 1776 (Tyson); ca. 1770–1790 (KBM 2)
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 52: AFH [countermark: sickle in shield]**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abmessungen: 14 x 47 mm; 42 x 40 mm
Quelle: A-Sd, A 1263 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 53: AFH | M [countermark: sickle in shield]**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 92 x 47 mm; 44 x ca. 40 mm
Quelle: A-Sd, A 270a [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 54: AFH | M [countermark:] P [reversed]**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: ca. 91 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 422 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 55: MG [beneath savage man (crowned, large)]**
Lengfelden, Salzburg[?]
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 147 x 68 mm
Quelle: A-Sd, A 1118 [Deckblatt]
Verwendung (ca.): 1. Drittel 19. Jh.

**Wz. 56: FAH | 3 [beneath savage man in cartouche]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23,5–25 mm

Abmessungen: 137 x 63 mm
Quelle: I-Fc, F.P.Ch. 313
Abb. in: CatAd, fig. 3C (S. 250)
Datierungen in A-Sd: 1824, 1828
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

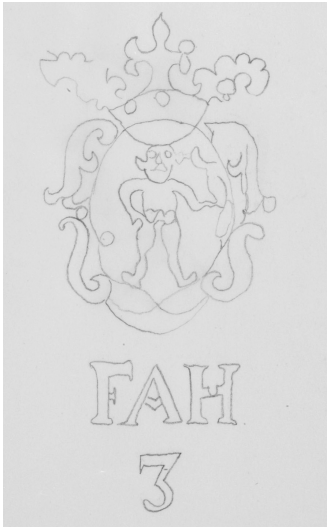



**Abbildung 6.16:** Wz. 56.

**Wz. 57: FAH | I [beneath savage man in cartouche (crowned)]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24 mm
Abmessungen: 147 x 66 mm
Quelle: A-Sd, A 604
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 58: F A Hofman | Salzburg**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 27–30 mm
Abmessungen: 26 x 182 mm; ca. 24 x 159 mm
Quelle: A-Sd, A 596
Datierungen in A-Sd: 1814, 1817
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 59: FAH [beneath savage man in cartouche (crowned)]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 23–26 mm
Abmessungen: 160 x 68 mm

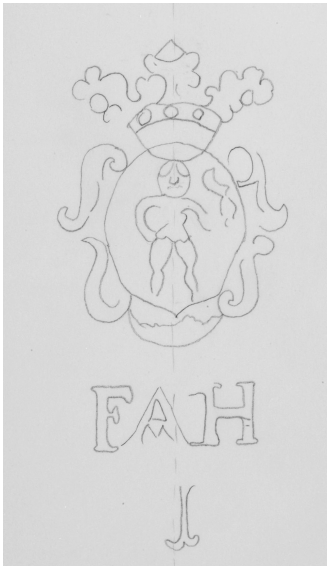



**Abbildung 6.17:** Wz. 57.

Quelle: A-Sd, A 1150 [ob 2]
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 60: FAH [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 17 x 25 mm; 72 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 598 [S 1, S 2]
Abb. in: KBM 7, Wz. 123 (S. 331); CatAd, fig. 3B (S. 249)
Beschreibung in: KBM 7, Wz. 123; KBM 10, Wz. 429 (S. 302)
Datierungen in A-Sd: 1813
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 61: F[A]H [beneath star in cartouche]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: ca. 100 x 65 mm
Quelle: A-Sd, A 1332
Datierungen in A-Sd: 1829
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 64: FAH [beneath fleur-de-lis in cartouche (crowned)]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814),

Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 27–28 mm
Abmessungen: 150 x 85 mm
Quelle: A-Sd, A 344 [Umschlag]
Abb. in: Hintermaier, Wz. 7
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 417 (S. 301)
Datierungen in A-Sd: 1813, 1840
Datierungen extern: 1814 (KBM 10)
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 65: FAH [lion holding sword]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 21–33 mm
Abmessungen: 115 x 168 mm
Quelle: A-Sd, A 633 [vl 1, vl 2]
Abb. in: KBM 2, Wz. 153; CatAd, fig. 3E
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 153; MH, fig. 122, KBM 21 Po 1
Datierungen in A-Sd: 1799
Datierungen extern: 1780–1815 (KBM 2); 1797 (KBM 10)
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840



**Abbildung 6.18:** Wz. 65.

**Wz. 67: FAH [beneath post horn]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25 mm
Abmessungen: 66 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 1672
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 451
Datierungen extern: ca. 1790 (KBM 10)
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 70: FAH | H [countermark: sixpointed star in cartouche (crowned)] | H**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1781–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25 mm
Abmessungen: 21 x 41 mm; 78 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1557 [cor 1, 2]
Abb. in: CatAd, fig. 3A (S. 249)
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 72: Salzburg | F A Hofman**
Franz Hofman(n) (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 27–30 mm
Abmessungen: 64 x 167 mm
Quelle: A-Sd, A 1387

**Wz. 73: F Hofmann | Salzburg [small capitals]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 28–29 mm
Abmessungen: 61 x 150 mm
Quelle: Plansammlung 42532 Saalfelden 4
Datierungen in A-Sd: 1804, 1822, 1827

**Wz. 74: F.H. [beneath savage man in cartouche (crowned, medium-sized)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 28 mm
Abmessungen: Höhe ca. 128 mm
Quelle: A-Sd, A 603a (org)
Datierungen in A-Sd: 1821, 1828, 1831
Verwendung (ca.): 1814 bis 1852

**Wz. 75: FAH [beneath six-pointed star in cartouche (crowned)] | 2**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25 mm
Abmessungen: 95 x 46 mm
Quelle: A-Sd, A 1557 [A]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 461
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 77: FAH [beneath lion in cartouche (crowned)]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 147 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1466 [A]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 421
Datierungen extern: ca. 1800 (KBM 10)
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 79: F. Hofmann [countermark:] Salzburg**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 28–30 mm
Abmessungen: 43 x 175 mm; 40 x 136 mm
Quelle: A-Sd, A 1166
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 413a
Datierungen in A-Sd: 1830, 1831

**Wz. 80: P. Hofman. [small capitals]**
Paul Hofman, Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 20 x 149 mm
Quelle: A-Sd, A 1215
Datierungen in A-Sd: 1837

**Wz. 81: F. Hofmann**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abmessungen: 28 x [?] mm
Quelle: A-Sd, A 1619 [S 1]
Datierungen in A-Sd: 1822

**Wz. 83: A | GF [crowned; countermark: 3 crescents]**
Abstand Stege: 26 mm
Abmessungen: 91 x 44 mm;
Quelle: A-Sd, A 476 [S, A]
Verwendung (ca.): 1750 bis 1810

**Wz. 84: AH**
Abstand Stege: 22,5–25 mm
Abmessungen: 90 x 79 mm
Quelle: A-Sd, A 601 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1800

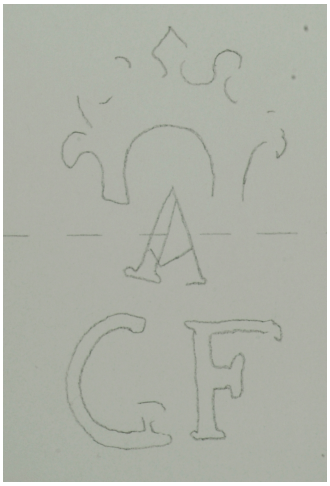



**Abbildung 6.19:** Wz. 83.

**Wz. 85: A | HF [countermark: 3 crescents]**
Andrea Fossati ([?], Besitzer), Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 30,5–31,5 mm
Abmessungen: 47 x 49 mm
Quelle: A-Sd, A 670 [fag, vl 1]
Verwendung (ca.): 1772 bis 1830

**Wz. 86: A | HF | REAL [countermark: 3 stars in cartouche (crowned)]**
Andrea Fossati ([?], Besitzer), Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 105 x 59 mm; ca. 170 x 92,5 mm
Quelle: A-Sd, A 641 [vl 2, org]
Abb. in: KBM 3, HR 54; Eineder, Wz. 371; Eisen, Wz. 3; Heawood, S. 824; Tyson, Wz. 62 (S 124–125); CatAd, fig. 26 (S. 263)
Beschreibung in: KBM 3, HR 54 u. 71; Tyson, Wz. 62
Datierungen in A-Sd: 1785
Datierungen extern: 1770–1805 (KBM 3); Wien 1782–1783 (Tyson)

**Wz. 87: AM [beneath bow and arrow; countermark: 3 crescents]**
Andrea Maffizoli [?], Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 31–32 mm
Abmessungen: 108 x 53 mm; 48 x 108 mm
Quelle: A-Sd, A 638 [Coro S, org]
Abb. in: Heawood, Wz. 878

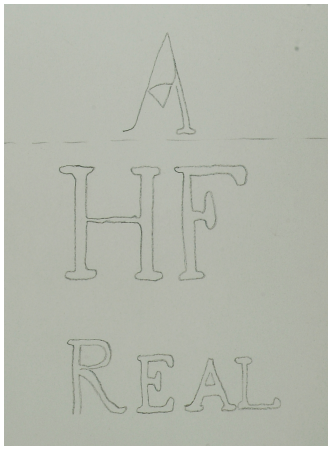



**Abbildung 6.20:** Wz. 86.

Datierungen in A-Sd: 1785, 1800

**Wz. 88: AM [beneath bow and arrow; countermark: 3 crescents] | REAL**
Andrea Maffizoli [?], Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 81 x 46 mm; 73 x 102 mm
Quelle: A-Sd, A 361 [clno 1]; A 487 [S, B]
Abb. in: Tyson, Wz. 74; CatAd, fig. 9; Eisen, Wz. 4
Beschreibung in: Tyson, Wz. 74 (S. 36); Eisen, Wz. 4
Datierungen in A-Sd: 1782 (2x), 1786 (4x), 1788, 1791, 1794
Datierungen extern: Wien 1784–87 (Tyson)

**Wz. 89: AS | C | REAL [countermark: 3 crescents] | Z**
Alberti, Secondi & Compagni, Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 27–31,5 mm
Abmessungen: 81 x 68 mm; 40 x 104 mm
Quelle: A-Sd, A 674 [vla, trb 3]
Beschreibung in: Eisen, Wz. 5A
Abb. in: Eisen, Wz. 5A
Datierungen in A-Sd: 1782 (3x)

**Wz. 90: A [heart] W [beneath coat of arms with sash]**
Abstand Stege: 19–23 mm
Abmessungen: 50 x 54 mm
Quelle: A-Sd, A 1331 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 2. H. 18. Jh.

**Wz. 92: AW [beneath ornamental frame, crowned by cross, with initials:] IHS**
Abstand Stege: 22–23 mm
Abmessungen: 83 x 57 mm
Quelle: A-Sd, A 1331 [T]
Datierungen in A-Sd: 1695

**Wz. 93: BC | O [countermark:] REAL**
Italien
Abstand Stege: 27–28 mm
Abmessungen: 53 x 53 mm; 37 x 80 mm
Quelle: A-Sd, A 465 [vl 2]
Verwendung (ca.): Ende 18. Jh.

**Wz. 94: BF [beneath coat of arms with mitre above]**
Abstand Stege: 21,5–25 mm
Abmessungen: 110 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 1531 [Umschlag]
Verwendung (ca.): nach 1725

**Wz. 95: BV [beneath fleur-de-lis; countermark: 3 crescents]**
Mailand (wie Heawood, Nr. 859)[?]
Abstand Stege: 31–32 mm
Abmessungen: 54 x 54 mm; 44 x 90 mm
Quelle: A-Sd, A 618 [vl 1]

**Wz. 96: BV [beneath canopy; countermark: crescent with facial profile]**
Mailand (wie Heawood, Nr. 859)[?]
Abstand Stege: 32–34 mm
Abmessungen: 75 x 62 mm; 53 x 34 mm
Quelle: A-Sd, A 629 [Coro A]
Verwendung (ca.): 1. H. 18. Jh.

**Wz. 97: BV [beneath canopy, countermark: 3 crescents]**
Mailand (wie Heawood, Nr. 859)[?]
Abstand Stege: 27–30 mm
Abmessungen: 85 x 65 mm; 40 x 118 mm
Quelle: A-Sd, A 208 [t-trb], A 500 [A]
Datierungen in A-Sd: 1808
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 98: BV | C [countermark: 3 crescents]**
Antonio Ban, Franceso Veronese & Compagni, Maina, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 28 mm
Abmessungen: 48,5 x 46 mm; ca. 40 x 76 mm
Quelle: A-Sd, A 495 [clno 1, 2]
Abb. in: KBM 18, Wz. AÖhk 4b 8
Datierungen in A-Sd: 1784, 1801

**Wz. 99: BV | C [beneath canopy; countermark: 3 crescents]**
Antonio Ban, Franceso Veronese & Compagni, Maina, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 26–29 mm
Abmessungen: 102 x 59 mm; 41 x 118 mm
Quelle: A-Sd, A 1259 [vlne, vl 1]
Abb. in: KBM 18, Wz. LAm 3
Datierungen in A-Sd: 1799, 1794

**Wz. 100: BV | C [large, beneath canopy; countermark: crescent with facial profile]**
Antonio Ban, Franceso Veronese & Compagni, Maina, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 33,5 mm
Abmessungen: 134 x 63 mm; 67 x 50 mm
Quelle: A-Sd, A 659 [B, vl 2]
Datierungen in A-Sd: 1789
Verwendung (ca.): 1780 bis 1810

**Wz. 101: BVC [beneath canopy; countermark: 3 crescents]**
Antonio Ban, Franceso Veronese & Compagni, Maina, Toscolano-Maderno
Abmessungen: 78 x 72 mm; 95 x 40 mm
Quelle: A-Sd, A 636 [Coro S, S]
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 188a; KBM 8 Wz. Mf 47b; KBM 18, Wz. 4
Datierungen in A-Sd: 1785, 1801
Verwendung (ca.): 1780 bis 1810

**Wz. 102: 4 | C | H [countermark: bridge in cartouche]**
Carl Holzegger, Schöndorf, Oberösterreich
Abstand Stege: 21–24 mm
Abmessungen: ca. 55 x 25 mm; 98 x 68 mm
Quelle: A-Sd, A 1280 [trb 1, vlne]
Abb. in: Eineder, Wz. 915; KBM 14/8, Rp 688; Heawood, Wz. 3225
Verwendung: 2 H. 18. Jh.

**Wz. 104: GF [countermark: 3 stars in cartouche, crowned by a crescent]**
Gaudenzio Fossati, Maina, Toscolano-Maderno, Italien
Abstand Stege: 16–28 mm
Abmessungen: 34 x 54 mm; ca. 205 x 63 mm
Quelle: A-Sd, A 1131
Abb. in: CatAd, fig. 27 (S. 263 mit GF)
Verwendung (ca.): 2. H. 18. Jh.

**Wz. 105: CS [italics, in cartouche]**
Passau/Gaissa, Bayern[?]
Abmessungen: 81 x 41 mm
Quelle: A-Sd, A 179
Abb. in: Hößle 30 (1924), S. 342, Abb. 48 (ähnlich)
Verwendung (ca.): 1780 bis 1820

**Wz. 106: CS | C [countermark: 3 crescents] | REAL**
Carlo Samueli & Compagni, Caneto, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 50 x 26 mm; 36 x 100 mm
Quelle: A-Sd, A 534
Abb. in: CatAd, fig 4 (S. 251)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 81 (S. 39)
Datierungen extern: Wien 1785 (Tyson)
Verwendung (ca.): 2. Hälfte 18. Jh.

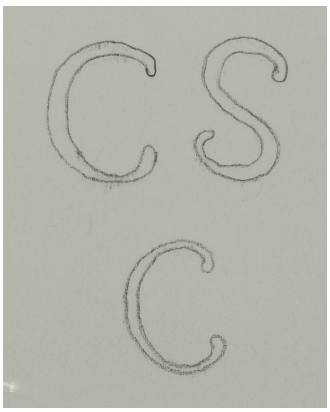



**Abbildung 6.21:** Wz. 106.

**Wz. 107: CS | C [countermark: 3 crescents (large)] | REAL**
Carlo Samueli & Compagni, Caneto, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 53 x 35 mm; 72 x 122 mm
Quelle: A-Sd, A 482 [vl 2, S]
Abb. in: Tyson, Wz. 100
Beschreibung in: Tyson, Wz. 100 (S. 47)
Datierungen in A-Sd: 1784 (7x), 1785 (2x), 1786, 1800
Datierungen extern: Wien 1789–91 (Tyson)

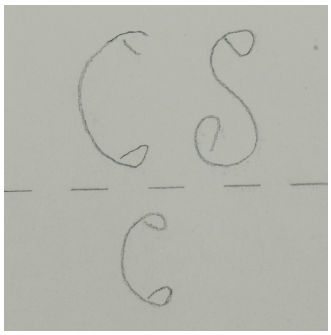



**Abbildung 6.22:** Wz. 107.

**Wz. 108: CW [GW[?]**
Abmessungen: ca. 46 x ca. 40 mm
Quelle: A-Sd, A 1129 [vl 2]
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 109: EGA [beneath eagle; countermark: 3 crescents]**
Abstand Stege: 34 mm
Abmessungen: ca. 103 x ca. 80 mm; 50 x 105 mm
Quelle: A-Sd, A 710 [clno 1, 2]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 439; Eineder Wz. 518, 521; Heawood, Wz. 1263
Datierungen extern: 1820 (KBM 10)

**Wz. 110: EGA [beneath sun; countermark: crescent with facial profile]**
Abstand Stege: 29–30,5 mm
Abmessungen: 71 x 80 mm; 55 x 40 mm
Quelle: A-Sd, A 1155 [Coro S, B]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 449
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 111: EGA [beneath sun; countermark: 3 crescents, first one with facial profile]**
Abstand Stege: 32 mm
Abmessungen: 94 x 91 mm; 112 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 564 [cor 1, 2]
Datierungen in A-Sd: 1785

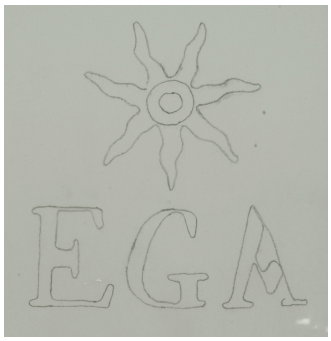



**Abbildung 6.23:** Wz. 111.

**Wz. 112: EGA [beneath canopy; countermark: 3 crescents]**
Abmessungen: 86 x 85 mm; 50 x 108 mm
Quelle: A-Sd, A 626 [a-trb]
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 113: F [countermark:] J**
Abstand Stege: 31,5–32,5 mm
Abmessungen: 41 x 21 mm; 36 x 21 mm
Quelle: A-Sd, A 629 [cor 1, 2]
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 114: FAG [countermark: crescent with facial profile]**
Fratelli Andreoli di Giovanni[?], Caneto, Toscolano-Maderno[?]
Abstand Stege: 31–34 mm
Abmessungen: 18 x 67 mm
Quelle: A-Sd, A 696 [a-trb, t-trb]
Abb. in: Eineder, Wz. 514 (nur Initialen ähnlich), Wz. 899
Beschreibung in: KBM 14/6, Rp 514
Verwendung (ca.): 1824–1828

**Wz. 115: FAW [beneath cartouche with mitre and crozier]**
Franz Anton Weitenauer, München-Harlaching, Bayern

Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 120 x ca. 65 mm
Quelle: A-Sd, A 1558 [cor 1]
Verwendung (ca.): 1765 bis 1800

**Wz. 116: FCP [beneath fleur-de-lis]**
Ferdinand Christian Purtscher, Obereggendorf (NÖ)[?]
Abstand Stege: 27–29 mm
Abmessungen: [?] x ca. 62 mm
Abb. in: Eineder, Wz. 634 (ähnlich)

**Wz. 117: FH | 3 [in cartouche (crowned)]**
Franziskus Heiligensetzer (ca. 1771–1808, gest. 1816), Au bei Kempten, Bayern
Abstand Stege: 27 mm
Abmessungen: 88 x 73 mm
Quelle: A-Sd, A 201 [Coro S]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 423




**Abbildung 6.24:** Wz. 117.

**Wz. 118: FC [countermark: 3 crescents] | Real | F**
Fra Carcano[?], Mailand, Lombardei[?]
Abstand Stege: 23–26 mm
Abmessungen: 30 x 43 mm; 110 x 108,5 mm
Quelle: A-Sd, A 1194 [vlne, directorium]
Abb. in: Tyson, Wz. 77 (S. 154–155)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 77 (S. 37)
Datierungen extern: Wien 1785–1786 (Tyson)

**Wz. 119: FC [countermark: 3 crescents] | Real**
Fra Carcano, Mailand[?], Lombardei[?]
Abmessungen: 33 x 47 mm; 73 x 107 mm
Quelle: A-Sd, A 614 [fag]
Verwendung (ca.): 2. H. 18. Jh.

**Wz. 120: FL [beneath canopy; countermark: 3 crescents] | REAL**
Fratelli [Lorenzo & Giacomo] Lucchini [oder Luchini], Luseti, Toscolano-Maderno [oder Francesco Locatelli, Bergamo]
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 79 x 54 mm; 110 x 84 mm
Quelle: A-Sd, A 461
Abb. in: MH, fig. 99, S. 327
Datierungen in A-Sd: 1784 (5x)

**Wz. 121: FV [countermark: 3 crescents] | MEZANA | B**
Francesco Vitturi, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 20 x 43 mm; 108 x 114 mm
Quelle: A-Sd, A 635 [Coro S, org rip]
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 122: [3 crescents] | Mezana**
Toscolano-Maderno [?]
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 61 x 92 mm
Quelle: A-Sd, A 695 [Coro B]
Abb. in: Eineder, Wz. 434 (ähnlich, mit Gegenzeichen: GF unter Baldachin)
Verwendung (ca.): 1750–1780

**Wz. 123: F | MH [countermark: eagle on crescent]**
Abstand Stege: 24 mm
Abmessungen: 28 x 27 mm; 79 x 87 mm
Quelle: A-Sd, A 1204
Verwendung (ca.): 1690 bis 1730

**Wz. 124: FV [countermark:] BF | [3 crescents] | Real**
Francesco Vitturi[?], Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 30 x 37 mm; 107 x 97 mm
Quelle: A-Sd, A 619
Abb. in: KBM 21, Po 74
Datierungen in A-Sd: 1786
Datierungen extern: ca. 1790 (KBM 21)

**Wz. 125: FV [countermark:] REAL | [3 crescents] | FA**
Fratelli Vezzoli (Pächter) | Fratelli Alberti (Papiermacher), Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 27–30 mm
Abmessungen: 23 x 40 mm; 80 x 82 mm
Quelle: A-Sd, A 448
Datierungen in A-Sd: 1783 (2x), 1784 (7x)

**Wz. 126: FX | M [in heart with 4 above; countermark: 3 crescents] | REAL**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich[?]
Abstand Stege: 28–29 mm
Abmessungen: 112 x 68 mm
Quelle: A-Sd, A 458 [S]
Abb. in: Eineder, Wz. 729 (Herz etwas spitzer)
Datierungen in A-Sd: 1785 (3x)

**Wz. 127: GB | T [beneath canopy; countermark: 3 crescents] | REAL**
Giovan Battista Tadeoti [od. Tadeotti], Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 118 x 88 mm; 60 x 92 mm
Quelle: A-Sd, A 613 [A]
Datierungen in A-Sd: 1794

**Wz. 128: GF [beneath large canopy; countermark: 3 crescents]**
Gaudenzio Fossati, Toscolano-Maderno [?]
Abstand Stege: 27–28 mm
Abmessungen: 81 x 80 mm; 105 x 39 mm
Quelle: A-Sd, A 628 (cor 1, 2)
Abb. in: KBM 2, Wz. 178; MH, fig. 71 [?]; Tyson, Wz. 11
Beschreibung in: Tyson, Wz. 11
Datierungen in A-Sd: 1785, 1789,
Datierungen extern: 1800–1803 (KBM 2); Wien 1768 (Tyson)

**Wz. 129: GF [beneath canopy; countermark: crescent with facial profile]**
Gaudenzio Fossati, Toscolano-Maderno [?]
Abstand Stege: 29,5–30 mm
Abmessungen: 96 x 58 mm; 56 x 46 mm
Quelle: A-Sd, A 629 [vl 2]
Datierungen in A-Sd: 1823




**Abbildung 6.25:** Wz. 128.

**Wz. 130: GF [beneath canopy; countermark: 3 crescents]**
Gaudenzio Fossati, Toscolano-Maderno [?]
Abstand Stege: 23–29 mm
Abmessungen: 81 x 53 mm; 112 x 42 mm
Quelle: A-Sd, A 613 [Coro B]
Abb. in: CatAd, fig. 11a (S. 255)
Datierungen in A-Sd: 1785

**Wz. 131: GF [beneath canopy; countermark: 3 crescents] | REAL**
Gaudenzio Fossati, Toscolano-Maderno [?]
Abstand Stege: 25–28 mm
Abmessungen: 69 x 50 mm; 72 x 95 mm
Quelle: A-Sd, A 639 []Coro T, T]
Abb. in: KBM 2, Wz. 178a (ohne REAL); MH, Fig. 71 (ohne REAL); Tyson, Wz. 53, 55, 103; Eisen, Wz. 6A
Beschreibung in: KBM 14/8, Rp 634; Tyson, Wz. 53, 55 und 103
Datierungen in A-Sd: 1782, 1794
Datierungen extern: 1770 (KBM 14/8, Rp 634); 1780–1787 (Tyson)

**Wz. 132: GFA | 8**
Giovanni & Fratelli Andreoli [Andrioli], Caneto, Religione oder Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 30–31 mm
Abmessungen: 35 x 72 mm
Quelle: A-Sd, A 629 [vl 1]

**Wz. 133: GFA [beneath canopy; countermark: 3 crescents] | REAL**
Giovanni & Fratelli Andreoli [Andrioli], Caneto,

Religione oder Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–29 mm
Abmessungen: 61 x 73 mm; 62 x 90 mm
Quelle: A-Sd, A 664 [vl 1], A 463 [vl 1]
Abb. in: Tyson, Wz. 63 (S. 126–127)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 63 (S. 31)
Datierungen in A-Sd: 1783 (2x), 1784 (16x), 1794
Datierungen extern: Wien Herbst 1782 (Tyson); 1783[?] (Material c-Moll Messe in Augsburg: SuStB Augsburg-H.K. 10)

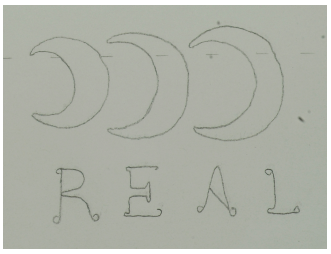



**Abbildung 6.26:** Wz. 133.

**Wz. 134: GFA [countermark: 3 crescents] | REAL**
Giovanni & Fratelli Andreoli [Andrioli], Caneto, Religione oder Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 31 x 80 mm
Quelle: A-Sd, A 344 [directorium, org]
Abb. in: Tyson, Wz. 67 (S. 134–135)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 67 (S. 33)
Datierungen in A-Sd: 1782, 1791
Datierungen extern: Salzburg 2. Hälfte 1783–Wien 1785 (Tyson)

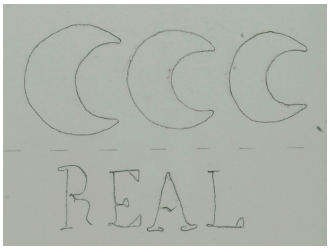



**Abbildung 6.27:** Wz. 134.

**Wz. 135: GFA [beneath eagle; countermark: 3 crescents]**
Giovanni & Fratelli Andreoli [Andrioli], Caneto, Religione oder Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 32 mm
Abmessungen: 152 x 105 mm; 48 x 120 mm
Quelle: A-Sd, A 686 [directorium], A 1165 [Coro S]
Datierungen in A-Sd: 1800, 1801

**Wz. 136: GL | C [on shield]**
Abmessungen: 87 x 58 mm
Quelle: A-Sd, A 620 [vl 1]
Abb. in: Heawood, Wz. 2930

**Wz. 137: 4 | CP [countermark: human figure with sword and scale]**
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 45 x 31 mm; 100 x 95 mm
Quelle: A-Sd, A 1055 [fag]
Verwendung (ca.): 2. H. 18. Jh.

**Wz. 138: GV [in cartouche (crowned); countermark:] RE | AL [in cartouche]**
Giuseppe Vicario, Toscolano-Maderno[?]
Abstand Stege: 37–39 mm
Abmessungen: 142 x 92 mm; 145 x 92 mm
Quelle: A-Sd, A 459 [T, A]
Abb. in: Tyson, Wz. 73
Beschreibung in: Tyson, Wz. 73
Datierungen in A-Sd: 1784, 1785
Datierungen extern: Wien 1784–1785 (Tyson)

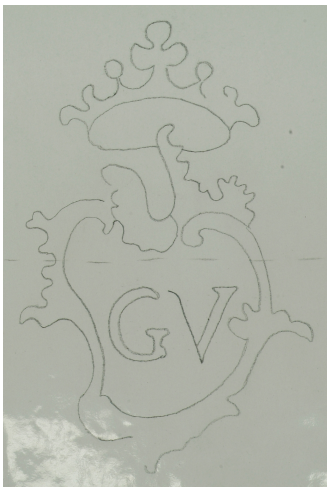



**Abbildung 6.28:** Wz. 138.

**Wz. 139: G. VOGH**
Abstand Stege: 27–28 mm
Abmessungen: 23 x 111 mm
Quelle: A-Sd, A 603b

**Wz. 140: HF [countermark: 3 crescents (largest one with facial profile)]**
Abstand Stege: 28–30 mm
Abmessungen: 51 x 51 mm; 51 x 112 mm
Quelle: A-Sd, A 502 [vl 1, directorium]
Verwendung (ca.): 1. H. 19. Jh.

**Wz. 141: J Honig | Zoonen [beneath horn in shield (crowned)]**
Jan Honig & Zoon (1737–1787), Zaandyk/Holland
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 181 x 99 mm
Quelle: A-Sd, A 1759 [S]
Abb. in: Heawood, 2740; KBM 15, URS 38
Beschreibung in: KBM 3, Wz. 57 (S. 252); KBM 6, Wz. 174 (S. 439)
Datierungen in A-Sd: 1813
Datierungen extern: 1782 (KBM 3); 1789 (KBM 6)

**Wz. 142: HR [crowned; countermark: GK (crowned)]**
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 97 x ca. 88 mm; 99 x 93 mm
Quelle: A-Sd, A 1453 [clno 1]

**Wz. 143: ICS [countermark: ram in cartouche (crowned)]**
Johann Caspar von Schwerenfeld[?], Klagenfurt[?], Kärnten
Abmessungen: 15 x 65 mm; 83 x 48 mm
Quelle: A-Sd, A 1281
Beschreibung in: KBM 14/2, Wz. 67
Datierungen extern: 1738 (KBM 14/2)

**Wz. 144: IAV | WOLFEG [beneath wolf in cartouche (crowned)]**
Joseph Anton Unold (ca. 1740–1785), Wolfegg = Waldburg, Württemberg
Abstand Stege: 31–33 mm
Abmessungen: 130 x 105 mm
Quelle: A-Sd, A 1199 [B]
Abb. in: Eineder, Wz. 318
Beschreibung in: KBM 1, Wz. 8a; KBM 3, HR 16; KBM 7, mm 69; KBM 11, Ed 21; KBM 15, URS 23
Datierungen extern: 1788 (KBM 12); 1797 (KBM 15)

**Wz. 145: ICH [countermark: fleur-de-lis]**
Johann Georg Huber, Haibach/Passau, Bayern [?]
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 20 x 48 mm; 62 x 38 mm
Quelle: A-Sd, A 707a
Verwendung (ca.): um 1800

**Wz. 146: ISM [countermark: man with sword and scale]**
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 58 x 21 mm; 90 x 90 mm
Quelle: A-Sd, A 589 [S]

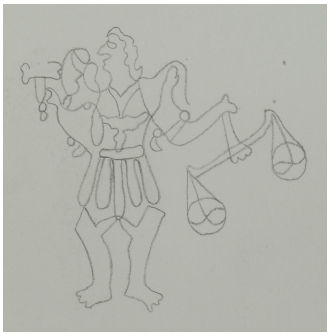


**Abbildung 6.29:** Wz. 146.

**Wz. 147: LZ [countermark: crescent with facial profile]**
Abstand Stege: 30 mm
Abmessungen: [?] x 63 mm; 55 x 47 mm
Quelle: A-Sd, A 671 [t-trb, fag 1]

**Wz. 148: MA SCHAUS [fragm.]**
Abstand Stege: 27 mm
Abmessungen: 22 x 140 mm
Quelle: A-Sd, A 589 [B]

**Wz. 149: MM [ornamented; countermark: lion beneath 3 stars in cartouche] | REAL**
Abstand Stege: 28–31 mm
Abmessungen: 31 x 97 mm; 221 x 106 mm
Quelle: A-Sd, A 629 [T]

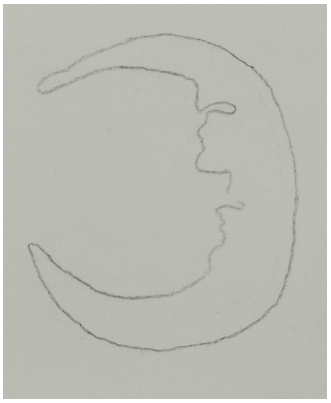


**Abbildung 6.30:** Wz. 147.

**Wz. 150: N 10 [countermark: fleur-de-lis]**
Braunau[?], Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 29,5–32 mm
Abmessungen: 74 x 30 mm
Quelle: A-Sd, A 1341 [vlne]
Datierungen in A-Sd: 1829

**Wz. 151: JP [joined]**
Abmessungen: 56 x 29 mm
Quelle: A-Sd, A 18 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1740 bis 1790

**Wz. 152: PS [countermark: 3 crescents] | REAL]**
Pietro Samuelli, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 27 x 45 mm; 70 x 123 mm
Quelle: A-Sd, A 1169 [S]
Abb. in: Tyson, Wz. 89 (S. 178–179)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 89 (S. 42)
Datierungen extern: Wien, Ende 1786 (Tyson)

**Wz. 153: P | [?] P [in heart]**
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 55 x 25 mm
Quelle: A-Sd, A 717 [Umschlag]
Verwendung (ca.) 1. H. 18. Jh.




**Abbildung 6.31:** Wz. 149.

**Wz. 154: RGA [countermark: 3 small crescents] | REAL**
Romano u. Girolamo Avanzini, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–27,5 mm
Abmessungen: 22 x 68 mm; 57 x 71 mm
Quelle: A-Sd, A 664 [a-trb, org rip]
Abb. in: MH, fig. 82 (S. 313); Tyson, Wz. 102 (S. 204–205)
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 195 (S. 177); Tyson, Wz. 102 (S. 48)
Datierungen in A-Sd: 1782
Datierungen extern: Wien März–Dezember 1791 (Tyson)

**Wz. 155: RV [beneath canopy]**
Abstand Stege: 33 mm
Abmessungen: 111 x 71 mm
Quelle: A-Sd, A 625 [A-rip]

**Wz. 156: SCA [beneath eagle]**
Abstand Stege: 32–33 mm
Abmessungen: 92 x 102 mm
Quelle: A-Sd, A 657 [S]

**Wz. 158: STB [countermark: coat of arms (crowned)]**
ev. [Anton] Steinhauser, Bregenz, Lauterach, Bregenz
Abstand Stege: 27–28 mm
Abmessungen: 27 x 52 mm; 100 x 53 mm
Quelle: A-Sd, A 705 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1791

**Wz. 159: VA [beneath canopy; countermark: 3 crescents]**
[Fratelli] Vezzoli & Giovanni Andrioli [Andreoli], Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 96 x 76 mm; 36 x 90 mm
Quelle: A-Sd, A 437 [A]
Abb. in: Tyson, Wz. 96; CatAd, fig. 6
Beschreibung in: Tyson, Wz. 96 (S. 45)
Datierungen in A-Sd: 1779, 1782, 1784 (2x), 1791
Datierungen extern: Wien 1788–1791 (Tyson)

**Wz. 160: VB [countermark: 3 crescents]**
Vincenzo Bottarelli, Carsina, jetzt: Villa Carcina (Brescia), Brescia
Abstand Stege: 29–32 mm
Abmessungen: 33 x 51 mm
Quelle: A-Sd, A 666 [vl 1, vl 2]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 411
Datierungen extern: 1800 (KBM 10)

**Wz. 161: VB [beneath canopy; countermark: crescent with facial profile]**
Vincenzo Bottarelli, Carsina, jetzt: Villa Carcina (Brescia), Brescia
Abstand Stege: 32–35 mm
Abmessungen: 113 x 58 mm; 68 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 502 [S, A]
Verwendung (ca.): 1790 bis 1830

**Wz. 162: VB [beneath canopy; countermark: crescent with facial profile]**
Vincenzo Bottarelli, Carsina, jetzt: Villa Carcina (Brescia), Brescia
Abstand Stege: 32–34 mm
Abmessungen: 92 x 60 mm; 57 x 46 mm
Quelle: A-Sd, A 622 [vl 1]
Verwendung (ca.): 1790 bis 1830

**Wz. 163: VF [initials affiliated with each other; countermark: 3 crescents]**
Abstand Stege: 31–33,5 mm
Abmessungen: 23 x 29 mm; 43 x 103 mm
Quelle: A-Sd, A 671 [S 1, A]

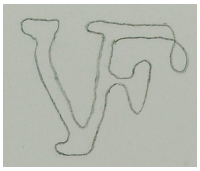


**Abbildung 6.32:** Wz. 163.

**Wz. 164: VG [countermark: 3 stars in cartouche (crowned)]**
Valentino Galvani, Cordenons/Pordenone[?], Friaul
Abstand Stege: 31–31,5 mm
Abmessungen: 30 x 53 mm; 96 x 58 mm
Quelle: A-Sd, A 620 [cor 1, 2]
Abb. in: CatAd, fig. 23 (S. 261); Heawood, Wz. 817
Datierungen in A-Sd: 1815 (2x), 1819, 1820 (2x), 1821, 1822 (2x)

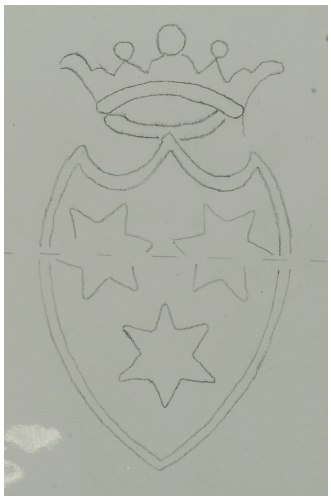


**Abbildung 6.33:** Wz. 164.

**Wz. 165: GR [beneath coat of arms with 3 flowers, crowned by mitre and crozier]**
Georg Riepl, Raitenhaslach, Bayern

Abstand Stege: 25 mm
Abmessungen: 117 x 67 mm
Quelle: A-Sd, A 1148 [vlne, Deckblatt]
Verwendung (ca.): 1696 bis 1720

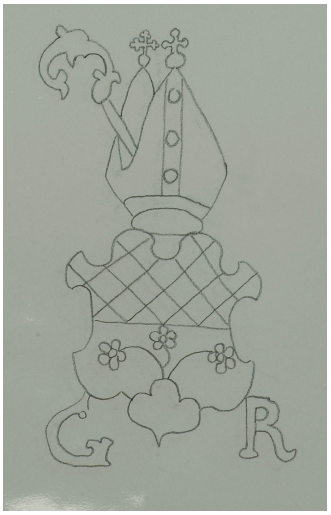


**Abbildung 6.34:** Wz. 165.

**Wz. 166: VG [countermark: crescent with facial profile in cartouche (crowned)]**
Valentino Galvani[?], Cordenons/Pordenone[?], Friaul
Abstand Stege: 29–33 mm
Abmessungen: 59 x 55 mm; 143 x 57 mm
Quelle: A-Sd, A 1123 [T, A]
Beschreibung in: KBM 14/8, Rp 82a
Datierungen extern: 1776 (KBM 14/8)

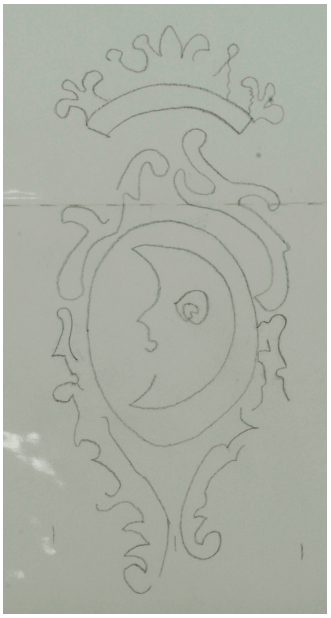


**Abbildung 6.35:** Wz. 166.

**Wz. 167: REAL | VG [countermark: crescent with facial profile in cartouche (crowned)]**
Valentino Galvani [?], Cordenons/Pordenone [?], Italien
Abstand Stege: 30–32 mm
Abmessungen: 78 x 110 mm; 146 x ca. 60 mm
Quelle: A-Sd, A 439 [B-conc], A 1458 [S]
Abb. in: Tyson, Wz. 52 (S. 104–105); CatAd, fig. 8 (S. 253)
Beschreibung in: Tyson, Wz. 52 (S. 22f.)
Datierungen extern: Salzburg, Sommer 1779–Beginn 1781 (Tyson)

**Wz. 168: REAL | VG [countermark: 3 stars in cartouche, crowned by a crescent]**
Valentino Galvani, Cordenons/Pordenone, Friaul
Abstand Stege: 28–32 mm
Abmessungen: 94 x 111 mm; 168 x 66 mm
Quelle: A-Sd, A 270b [Coro S, Coro T]
Abb. in: Tyson, Wz. 51 (S. 22)
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 465
Datierungen in A-Sd: 1778
Datierungen extern: 1777 (KBM 10); Salzburg 1779–1781 (Tyson)

**Wz. 169: VITTORI [in cartouche; countermark: fleur-de-lis in round cartouche]**
Abstand Stege: 29–31 mm
Abmessungen: 68 x 128 mm; 60 x 50 mm
Quelle: A-Sd, A 214 [T 1, A 1]
Abb. in: KBM 14/6, Rp 502
Beschreibung in: KBM 14/6, Rp 502
Datierungen extern: 1773, 1776, 1782, 1783 (KBM 14/8)

**Wz. 170: WJ [fragm.]**
Abstand Stege: 27–29 mm
Abmessungen: 20 x [?] mm
Quelle: A-Sd, A 658 [S, org]

**Wz. 171: W [countermark: 3 crescents] | REAL | A**
Vincenzo Vicario (auch Baldassare und Giacomo Vicario im Namen Vincenzo Vicarios), Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 25–27 mm

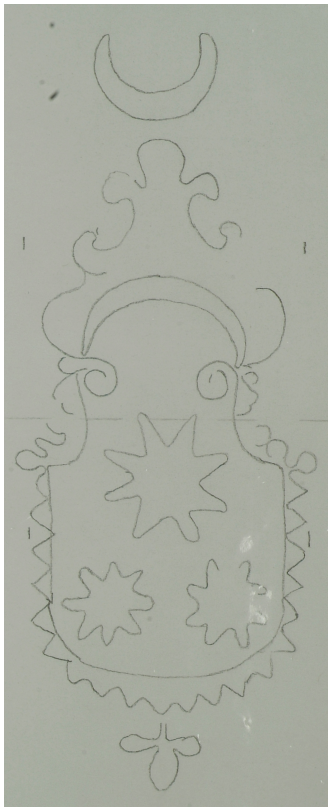


**Abbildung 6.36:** Wz. 168.

Abmessungen: 27 x 29 mm; 100 x 103 mm
Quelle: A-Sd, A 562 [Coro S 2]
Datierungen in A-Sd: 1781

**Wz. 172: W [ in cartouche (crowned); countermark: 3 crescents] | REAL**
Vincenzo Vicario (auch Baldassare und Giacomo Vicario im Namen Vincenzo Vicarios), Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 26–29 mm
Abmessungen: 135 x 77 mm; 66 x 126 mm
Quelle: A-Sd, A 479 [S, A]
Abb. in: KBM 2, Wz. 180; Eisen, Wz. 7; MH, fig. 51; Tyson, Wz. 66; CatAd, fig. 7
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 180; Tyson, Wz. 66
Datierungen in A-Sd: 1789
Datierungen extern: Wien 1783, 1784–1787 (Tyson)

**Wz. 173: WS [beneath flower in crowned cartouche]**
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 100 x 94 mm
Quelle: A-Sd, A 1485 [clno 1]

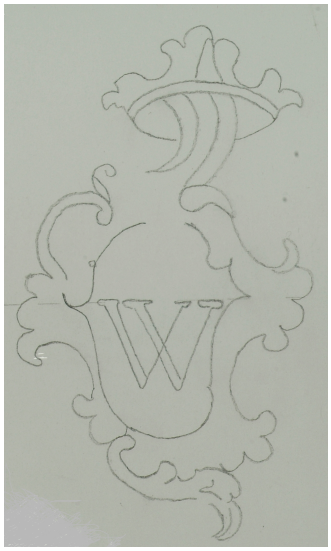


**Abbildung 6.37:** Wz. 172.

**Wz. 174: C & I Honig [countermark: fleur-de-lis]**
Cornelis & Jacob (oder Jan) Honig, Zaandyk/Holland
Abstand Stege: 26–28 mm
Abmessungen: 23 x 155 mm; 86 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1599 [org]

**Wz. 175: AK & S [countermark: fleur-de-lis (crowned)]**
Anton Kiesling und Sohn, Lauterwasser, Böhmen
Abstand Stege: 27,5–30 mm
Abmessungen: 24 x 110 mm; 123 x 72 mm
Quelle: A-Sd, A 687 [org, vl 2]
Abb. in: Eineder, Wz. 878
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 400
Datierungen in A-Sd: 1807, 1808, 1826, 1830
Datierungen extern: 1828 (Eineder)

**Wz. 176: KIESLING**
Kiesling, Hohenelbe[?], Lauterwasser[?] Mittel-Langenau[?] etc., Böhmen
Abmessungen: 21,5 x 135 mm
Quelle: A-Sd, A 631 [S]
Verwendung (ca.): 1780 bis 1830



**Abbildung 6.38:** Wz. 175.

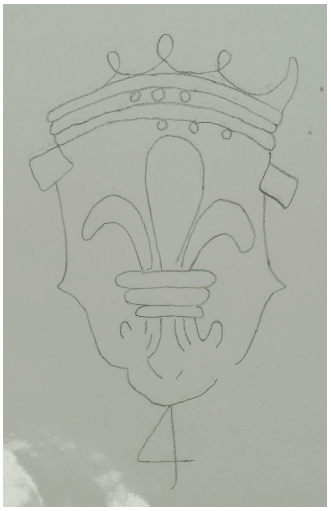


**Abbildung 6.39:** Wz. 175.

**Wz. 177: CAKE [countermark: fleur-de-lis in cartouche (crowned)]**
C[arl] A[ugust] K[ieslings] E[rben], Wildschütz und Forst (Besitzer: Anton Kiesling & Sohn), Böhmen
Abstand Stege: 25 mm
Abmessungen: 20 x 95 mm; 145 x 70 mm
Quelle: A-Sd, A 222 [Coro A, org]
Abb. in: Schneider-Cuvay, Eberlin, S. 368
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 400b
Datierungen in A-Sd: 1837, 1839
Datierungen extern: 1840 (A-Sm, o. Sign; Eberlin Fugen; Schneider-Cuvay)

**Wz. 178: IFQ [countermark: spruce]**
Johann Friedrich Quinat sen. (W: 1770), Untere Fichtenmühle, Schwand am Hambach, Mittelfranken
Abstand Stege: 21,5–22 mm
Abmessungen: 20 x 66 mm; 145 x 74 mm
Quelle: A-Sd, A 223 [Umschlag]
Abb. in: KBM 2, Wz. 308 (ähnlich)
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 308
Datierungen in A-Sd: 1753 (2x)

**Wz. 179: MG [beneath figure] 4 [with double beam]**
Abstand Stege: 28–30 mm
Abmessungen: 115 x 107 mm
Quelle: A-Sd, A 1130 [S]

**Wz. 180: W [countermark: foolscap]**
Abstand Stege: 19 mm
Abmessungen: 8 x 18 mm; 60 x 53 mm
Quelle: A-Sd, A 218 [trb 3]
Datierungen in A-Sd: 1725 (A 218)

**Wz. 181: IET [countermark: flower | anchor in round cartouche]**
Johann Ernst Trexler, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 25–26 mm
Abmessungen: 40 x 90 mm; 110 x 74 mm
Quelle: A-Sd, A 1770
Abb. in: KBM 3, HR 181
Beschreibung in: KBM 3, HR 181 (falsche Zuordnung)
Datierungen in A-Sd: 1830

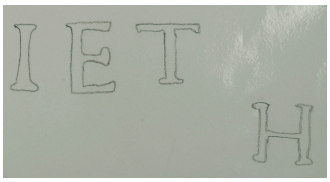



**Abbildung 6.40:** Wz. 181.

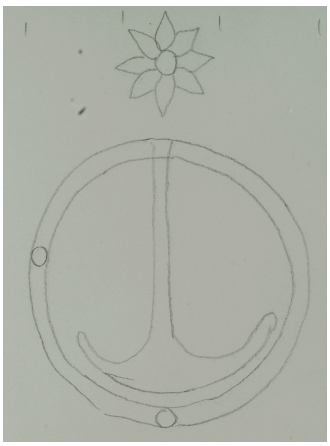


**Abbildung 6.41:** Wz. 181.

**Wz. 182: J.E.T [italics, countermark:] in Raitenhaslach [italics]**
Johann Ernst Trexler, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 30–32 mm
Abmessungen: 27 x 97 mm; 27 x 225 mm
Quelle: A-Sd, A 1554 [T, B]
Datierungen in A-Sd: 1824

**Wz. 183: FAW [countermark: crowned face in cartouche with mitre and crozier]**
Franz Anton Weitenauer, München-Harlaching oder

Au bei Kempten, Bayern
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 16 x 46 mm; 94 x 68 mm
Quelle: A-Sd, A 1553 [clno 1]

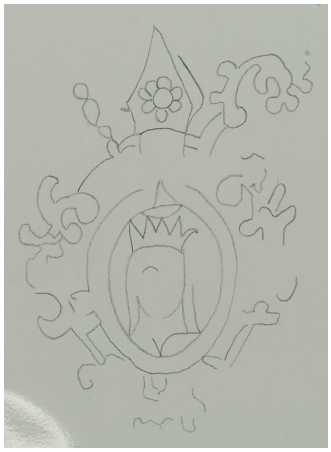


**Abbildung 6.42:** Wz. 183.

**Wz. 184: VM [countermark:] a [in one of two circles beneath mitre and crozier]**
Ulrich Marx, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 25–26 mm
Abmessungen: 21 x 37 mm; 92 [?] x 72 [?] mm
Quelle: A-Sd, A 1317 [S/org]

**Wz. 185: VM [beneath cross; countermark:] R [in one of two circles beneath mitre and crozier]**
Ulrich Marx, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 50 x 36 mm; 80 x 77 mm
Quelle: A-Sd, A 605
Verwendung (ca.): 1725 bis 1770

**Wz. 186: [crossed keys in cartouche, with mitre and crozier]**
Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 23–27 mm
Abmessungen: 80 x 42 mm
Quelle: A-Sd, A 1273 [vl 1, 2]
Datierungen in A-Sd: 1778

**Wz. 187: VM [in heart, beneath:] P**
Ulrich Marx sen. (1725–1761), Raitenhaslach, Bayern
Abmessungen: 61 x 28 mm
Quelle: A-Sd, A 403 [Umschlag]

**Wz. 188: R [in coat of arms with Bavarian rhombs, crowned by mitre and crozier; countermark:] FA | [reversed:] N [in heart beneath 4 with double beam]**
Franz Anton Niederdorfer, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 23–25,5 mm
Abmessungen: 57 x 33 mm; 73 x 40 mm
Quelle: A-Sd, A 213 [Vorsatz-, Nachsatzblatt]
Datierungen in A-Sd: 1715

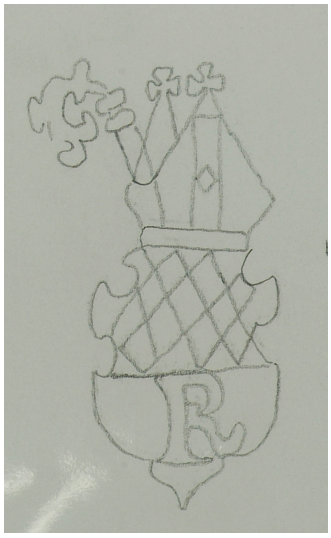


**Abbildung 6.43:** Wz. 188.

**Wz. 189: VM [in heart beneath 4; countermark:] R [in coat of arms with Bavarian rhombs, crowned by mitre and crozier]**
Ulrich Marx, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 23–24,5 mm
Abmessungen: 62 x 33 mm; 73 x 41 mm
Quelle: A-Sd, A 220a [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1725 bis 1770

**Wz. 190: GR [in coat of arms with Bavarian rhombs, crowned by mitre and crozier]**
Georg Riepl, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 20–24 mm
Abmessungen: 73 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 211 [vla 1]
Verwendung (ca.): 1680 bis 1730

**Wz. 191: R [in coat of arms, crowned by mitre and crozier; countermark:] VM [with a 4 above, in cartouche]**

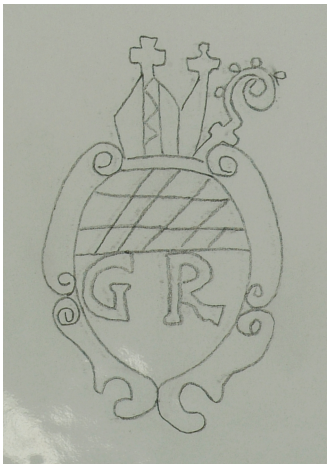



**Abbildung 6.44:** Wz. 190.

Ulrich Marx, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 74 x 47 mm; 71 x 62 mm
Quelle: A-Sd, A 190 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1725 bis 1770

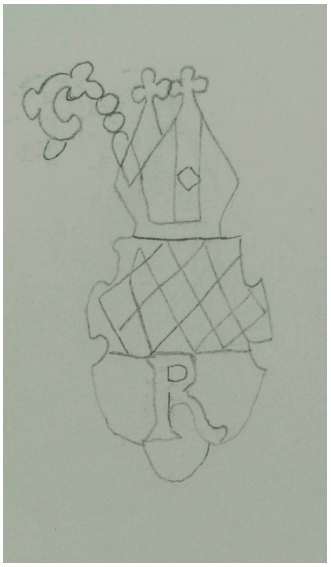


**Abbildung 6.45:** Wz. 191.

**Wz. 192: CR [coat of arms, crowned by mitre and crozier; countermark:] VM [in heart, beneath 4]**
C[loster] R[aitenhaslach]; U[lrich] M[arx], Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 94 x 65 mm; 60 x 37 mm
Quelle: A-Sd, A 46 [Umschlag; trb 3]
Abb. in: KBM 2 Wz. 156 [ohne Gegenzeichen]
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 208
Datierungen in A-Sd: 1730, 1732, 1736, 1738 (2x)

**Wz. 193: CR | GR [coat of arms with mitre and crozier]**
C[loster] R[aitenhaslach]; G[eorg] R[iepl], Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 23–24,5 mm
Abmessungen: 104,5 x 69 mm
Quelle: A-Sd, A 110 [fag]
Datierungen in A-Sd: 1713, 1714, 1717, 1724, 1733

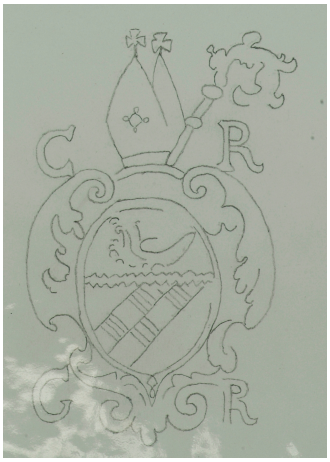



**Abbildung 6.46:** Wz. 193.

**Wz. 195: CR [beneath coat of arms with Bavarian rhombs]**
C[loster] R[aitenhaslach], Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 22 mm
Abmessungen: >80 x 65 mm
Quelle: A-Sd, A 600 [trb 1]
Verwendung (ca.): 1680 bis 1730

**Wz. 196: FXM [beneath coat of arms, Bavarian (large); countermark:] F**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 107 x 70 mm
Quelle: A-Sd, A 1555 [A]
Abb. in: KBM 18, AÖhk 9
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 213; Initialen bei Eineder, Wz. 729 und Wz. 1399
Datierungen extern: vor 1787 (KBM 2)

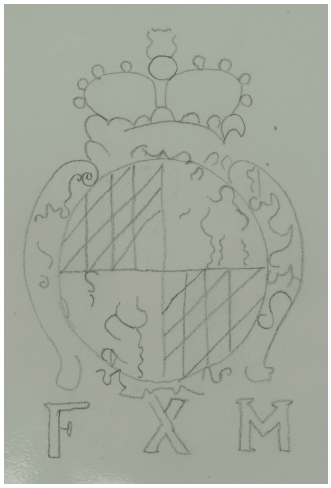



**Abbildung 6.47:** Wz. 196.

**Wz. 197: FXM [beneath coat of arms, Bavarian]**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich [?]
Abstand Stege: 23–26 mm
Abmessungen: ca. 55 x 72 mm
Quelle: A-Sd, A 1494 [clno 1]

**Wz. 199: IET [benath coat of arms, Bavarian; countermark:] H**
Johann Ernst Trexler, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 25–26 mm
Abmessungen: 120 x 68 mm; 9 x 7 mm
Quelle: A-Sd, A 1467 [S]
Abb. in: KBM 18, AÖhk 14
Beschreibung in: KBM 2, S. 277, Wz. 200 u. 375 (ähnlich)
Verwendung (ca.): 19. Jh.

**Wz. 200: ML [beneath coat of arms, Bavarian]**
Abstand Stege: 23,5–26 mm
Abmessungen: 104 x 72 mm
Quelle: A-Sd, A 1492 [vl 2]
Abb. in: KBM 21, Po 17

**Wz. 201: MR [crowned coat of arms, Bavarian (with imperial orb in shield)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 68 x 54 mm
Quelle: A-Sd, A 103 [Umschlag]
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 418; Schneider-Cuvay, Eberlin, S. 366
Datierungen in A-Sd: 1738, 1739, 1747
Datierungen extern: 1739 (KBM 10)

**Wz. 202: Braunau [countermark: post-horn]**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 23,5–25 mm
Abmessungen: 7 x 67 mm; 34 x 39 mm
Quelle: A-Sd, A 1108 [S]

**Wz. 203: ML [beneath coat of arms]**
Abstand Stege: 27,5–29 mm
Abmessungen: 107 x 57 mm
Quelle: A-Sd, A 1145 [Umschlag]

**Wz. 204: ML [coat of arms with sash (crowned)]**
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 90 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 287a [Umschlag]

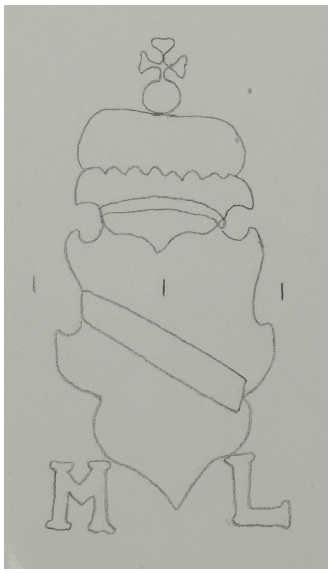



**Abbildung 6.48:** Wz. 204.

**Wz. 205: MR [coat of arms with sash (crowned)]**
Matthias Riepl, Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich [?]
Abstand Stege: 23–25 mm
Abmessungen: 84 x 41 mm
Quelle: A-Sd, A 1056 [Coro S]

Beschreibung in: KBM 10, Wz. 419
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 206: MR [crowned coat of arms, Bavarian (with lions, large)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 21–22,5 mm
Abmessungen: 117 x 81 mm
Quelle: A-Sd, A 54 [Coro T]
Datierungen in A-Sd: 1709

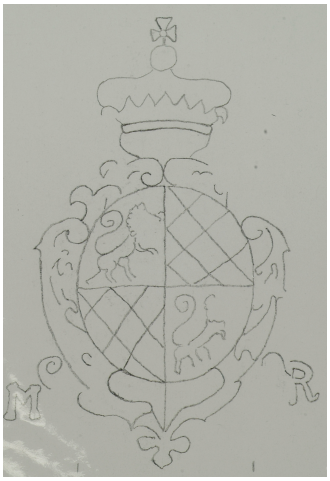


**Abbildung 6.49:** Wz. 206.

**Wz. 207: MR [crowned coat of arms, Bavarian (with lions, large)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 22–23,5 mm
Abmessungen: 100 x 75 mm
Quelle: A-Sd, A 1071a [B]
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 208: MR [countermark: crowned coat of arms, Bavarian (large)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 23–24,5 mm
Abmessungen: 16 x 23 mm; 140 x 66 mm
Quelle: A-Sd, A 111 [B]
Datierungen in A-Sd: 1710–1725
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 209: IMR [crowned coat of arms, Bavarian (with imperial orb in shield); countermark: H]**
Braunau[?], Bayern bzw. Oberösterreich[?]
Abstand Stege: 22–25 mm
Abmessungen: 75 x 49 mm; 11 x 13 mm
Quelle: A-Sd, A 131 [B]
Abb. in: KBM 2, Wz. 375 (andere Initialen), Wz. 213
Beschreibung in: Eineder, S. 63; Mitterwieser1939, S. 37

**Wz. 210: MR [in heart, with 4 (large)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abmessungen: ca. 155 x 92 mm
Quelle: A-Sd, A 1306 [Coro A]
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 211: MR [in heart, with 4 above (small)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 23–24 mm
Abmessungen: 52 x 34 mm
Quelle: A-Sd, A 727 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 212: MC [in heart with 4 above]**
Augsburg [?]
Abstand Stege: 28–29 mm
Abmessungen: 109 x 59 mm
Quelle: A-Sd, A 670 [Umschlag]
Abb. in: Heawood, Wz. 3224 (ähnlich)

**Wz. 213: MR [crowned coat of arms, Bavarian (large)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 22–24 mm
Abmessungen: 107 x 88 mm
Quelle: A-Sd, A 86 [Coro A]
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 214: MR [crowned coat of arms, Bavarian (with crown in shield)]**
Matthias Riepl (W: 1696–1733), Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich

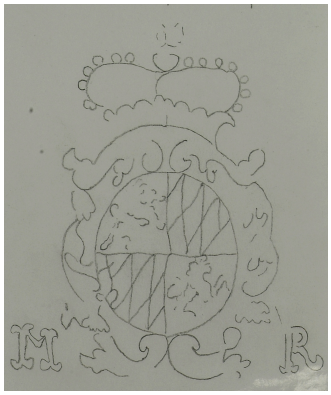



**Abbildung 6.50:** Wz. 213.

Abstand Stege: 22–23 mm
Abmessungen: 78 x 56 mm
Quelle: A-Sd, A 38 [Umschlag]
Datierungen in A-Sd: 1742
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 215: MR [beneath 4 joined with cross]**
Matthias Riepl, Braunau[?], Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 22,5–24,5 mm
Abmessungen: 86 x 47 mm
Quelle: A-Sd, A 188 [Umschlag]
Verwendung (ca.): 1696 bis 1742

**Wz. 216: PH [countermark: BRAUNAU]**
Paul Hofman, Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abmessungen: 19 x 37 mm; 17 x 113 mm
Quelle: A-Sd, A 607
Datierungen in A-Sd: 1842

**Wz. 217: S [swelling of the bow on part of the middle with inclusion]**
Abstand Stege: 30–31 mm
Abmessungen: ca. 135 x 75 mm
Quelle: A-Sd, A 1386 [org, S 1, cor/clno]

**Wz. 218: [1 seven pointed and 2 four-pointed stars in cartouche, crowned by crescent; countermark: crescent with facial profile] | REAL**
Valentino Galvani, Cordenons/Pordenone, Friaul [?]
Abstand Stege: 28–29 mm
Abmessungen: 202 x 70 mm; 161 x 98 mm
Quelle: A-Sd, A709 [T, vl 1]
Verwendung (ca.): Ende 18. Jh.

**Wz. 219: [crescent with facial profile in oval cartouche]**
Abstand Stege: 35 mm
Abmessungen: 34 x 25 mm
Quelle: A-Sd, A 467
Datierungen in A-Sd: 1824, 1825 (4x), 1828, 13.12.1824 (A 1760)

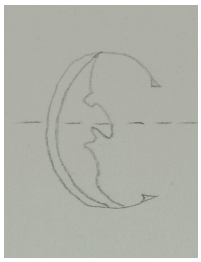


**Abbildung 6.51:** Wz. 219.

**Wz. 220: B [fleur-de-lis in round cartouche]**
Italien, Rom [?]
Abstand Stege: 30–32 mm
Abmessungen: ca. 80 x 54 mm
Quelle: A-Sd, A 214 [Partitur, fol 2/11]
Abb. in: Wz. 261 (ähnlich); Heawood, Wz. 1599, 1600, 1602; KBM 14/8, Rp 609 (ähnlich)
Beschreibung in: KBM 3, Wz. 41

**Wz. 221: [coat of arms (three times diagonally parted) with fleur-de-lis above]**
Adriaan Rogge (1732–1816)[?]
Abstand Stege: 26,5 mm
Abmessungen: 137 x 50 mm
Quelle: A-Sd, A 1349 [vl 2]
Datierungen in A-Sd: um 1786 [Plansammlung]

**Wz. 223: SE [countermark:] 4 [with double-beam and anchor]**
Sebastian Egger, München/Thalkirchen, Bayern
Abstand Stege: 28–29 mm
Abmessungen: 18 x 42 mm; 82 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1777 [tr 1]
Beschreibung in: KBM 2, Wz. 136
Datierungen extern: 1841–1855 (KBM 2)

**Wz. 224: K v L [countermark: fleur-de-lis in cartouche (crowned)] | 4**
Kiesling von Lauterwasser[?], Lauterwasser, Böhmen

Abstand Stege: 28–30 mm
Abmessungen: 18 x 79 mm; 132 x 61 mm
Quelle: A-Sd, A 1796
Datierungen in A-Sd: 1842

**Wz. 225: P [countermark:] Braunau**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 30 x 19 mm; 25 x 105 mm
Quelle: A-Sd, A 1781

**Wz. 226: P. Hofman [italics, beneath crown]**
Paul Hofman, Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 81 x 132 mm
Quelle: A-Sd, A 1786

**Wz. 229: IE | T [in heart beneath figure 4 with double beam]**
Johann Ernst Trexler, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 29–32 mm
Abmessungen: 116 x 62 mm
Quelle: A-Sd, A 1720 [S 1]
Datierungen in A-Sd: 1811

**Wz. 230: FF [countermark: shell]**
F. Frick, Wels-Schafwiesen[?], Oberösterreich
Abstand Stege: 25–28 mm
Abmessungen: 20 x 48 mm; 45 x 38 mm
Quelle: A-Sd, A 1658 [A]

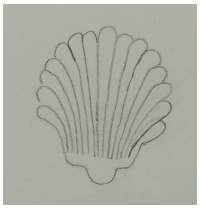


**Abbildung 6.52:** Wz. 230.

**Wz. 231: FH | 1 [beneath savage man in cartouche (crowned)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 136 x 56 mm
Quelle: A-Sd, A 1681 [vl 1]
Verwendung (ca.): 1814 bis 1852

**Wz. 232: K & S [countermark: fleur-de-lis in cartouche (crowned)]**
Kiesling und Sohn[?], Rokitnitz, Böhmen
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 18 x 70 mm; ca. 115 x 67 mm
Quelle: A-Sd, A 1661 [trb 2, vl 2]
Datierungen in A-Sd: 1840 (A 1707)

**Wz. 233: Joh [countermark:] Koch [italics]**
Johann Koch, Schöndorf an der Ager[?], Oberösterreich
Abstand Stege: 27 mm
Abmessungen: 25 x 43 mm; 32 x 56 mm
Quelle: A-Sd, A 1663 [Umschlag]

**Wz. 234: FAV**
Augsburg [?]
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: [größer als:] 9 x 58 mm
Quelle: A-Sd, A 1662 [S 1]
Abb. in: Heawood, Wz. 3107
Datierungen extern: ca. 1730 (Heawood) [?]

**Wz. 235: F. FRICK [beneath anchor]**
F. Frick, Wels-Schafwiesen[?], Oberösterreich[?]
Abstand Stege: 27 mm
Abmessungen: 185 x 173 mm
Quelle: A-Sd, A 1658 [cor 1, 2]
Abb. in: Eineder, Wz. 27 (ohne Name, Anker größer, aber ähnlich)
Datierungen extern: 1830 (Eineder, Wz. 27)

**Wz. 236: P 3 [in coat of arms; beneath 4 with double-beam]**
Abstand Stege: 29–31 mm
Abmessungen: ca. 142 x 70,5 mm
Quelle: A-Sd, A 1779 [Stimmen]

**Wz. 237: JW [and anchor with claws in round cartouche; countermark:] BRAUNAU**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 29–30 mm
Abmessungen: [?]
Quelle: A-Sd, A 1777 [S 2]

**Wz. 238: N. 10**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich [?]
Abstand Stege: 29–30 mm
Abmessungen: 36 x 68 mm
Quelle: A-Sd, A 1772 [vlne]

**Wz. 239: S. Egger in München**
Sebastian Egger, München/Thalkirchen, Bayern
Abstand Stege: deest
Abmessungen: 28 x 201 mm
Quelle: A-Sd, A 1772 [gedruckte Stimmen]

**Wz. 240: FAH [beneath post-horn; countermark: crossed keys beneath mitre and crozier]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24–26 mm
Abmessungen: 60 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 1762
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 241: VM [in heart beneath 4]**
Ulrich Marx (1725–1761), Raitenhaslach, Bayern
Abmessungen: 58 x 29 mm
Quelle: A-Sd, A 1754 [S 1]

**Wz. 242: CR [beneath coat of arms, crowned by mitre and crozier]**
Closter Raitenhaslach, Raitenhaslach, Bayern
Abstand Stege: 23–26 mm
Abmessungen: 100 x 63 mm
Quelle: A-Sd, A 1747 [S 2]
Datierungen in A-Sd: 1813

**Wz. 243: FAH [beneath Bavarian rhombs in cartouche (crowned)]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814)[?], Lengfelden[?], Salzburg[?]
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: ca. 118 x ca. 73 mm
Quelle: A-Sd, A 1739 [V]
Datierungen in A-Sd: 1818

**Wz. 244: [fleur-de-lis in cartouche (crowned)]**
Abstand Stege: 28–30 mm
Abmessungen: 122 x 70 mm
Quelle: A-Sd, A 1680 [clno]
Datierungen in A-Sd: 1838

**Wz. 245: Zworger Braunau [italics]**
Zworger, Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 35 x 335 mm
Quelle: A-Sd, A 1679 [A]
Datierungen in A-Sd: 1832

**Wz. 246: MG RADINGER [small capitals]**
Abstand Stege: 30–32 mm
Abmessungen: ca. 25 x 208 mm
Quelle: A-Sd, A 1654 [cl 2]
Datierungen in A-Sd: 1822, 1823

**Wz. 247: CW [in shield (crowned)]**
Abstand Stege: deest
Abmessungen: 50 x 43 mm
Quelle: A-Sd, A 1750 [S]

**Wz. 248: Braunau [italics; countermark:] N 3 [italics]**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 25–26 mm
Abmessungen: 20 x 95 mm; 22 x 52 mm
Quelle: A-Sd, A 1712 [S]
Abb. in: Eineder, Wz. 1167 (ähnlich); Gegenzeichen ähnlich Eineder, Wz. 886
Datierungen in A-Sd: 1837
Datierungen extern: 1836 (Eineder, Wz. 1167)

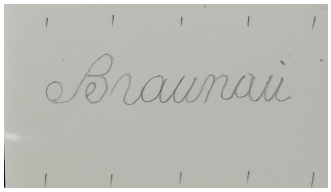



**Abbildung 6.53:** Wz. 248.

**Wz. 249: F. Hofmann. in. Salzburg. [italics]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 30 mm
Abmessungen: 45 x 490 mm

Quelle: A-Sd, A 1666 [B, T, org]
Datierungen in A-Sd: 1830, 1836

**Wz. 250: FAH | 2 [beneath sickle in shield]**
Franz Anton Hofmann (1755–1832, W: 1783–1814), Lengfelden[?], Salzburg
Abstand Stege: 24,4–25 mm
Abmessungen: 109 x 44 mm
Quelle: A-Sd, A 1645 [A]
Verwendung (ca.): 1783 bis 1840

**Wz. 251: FH [italics; beneath fleur-de-lis (crowned, large)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abmessungen: 172 x 87 mm
Quelle: A-Sd, A 1677 [org, S]
Datierungen in A-Sd: 1850

**Wz. 252: FH | 3 [italics, beneath fleur-de-lis (crowned)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 168 x 86 mm
Quelle: A-Sd, A 1676 [org]

**Wz. 253: FH [beneath fleur-de-lis (crowned)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25–28 mm
Abmessungen: 124 x 49 mm
Quelle: A-Sd, A 1225 [org]

**Wz. 254: FH [beneath savage man in cartouche (crowned)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24,5–25,5 mm
Abmessungen: 140 x ca. 60 mm
Quelle: A-Sd, A 1643 [T]

**Wz. 255: FH [italics, beneath savage man in cartouche (crowned)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 27–29 mm
Abmessungen: 198 x 74 mm
Quelle: A-Sd, A 1643 [org]

**Wz. 256: FH | 2 [italics, beneath savage man in cartouche (crowned, small)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24 mm
Abmessungen: 145 x 71 mm
Quelle: A-Sd, A 1693 [cor 2]

**Wz. 257: Braunau [italics]**
Braunau, Bayern bzw. Oberösterreich
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 25 x 104 mm
Quelle: A-Sd, A 1678 [vl 1, 2]

**Wz. 258: D & C BLAUW [countermark: fleur-de-lis above coat of arms]**
Dirk Blauw & Co, Holland
Abstand Stege: 26–27 mm
Abmessungen: 17 x 146 mm; 126 x 50 mm
Quelle: A-Sd, A 1673
Abb. in: Gegenzeichen: vgl. Heawood, Pl. 22–24, speziell Wz. 147

**Wz. 259: W NITSCH**
W Nitsch, Lengfelden[?], Salzburg[?]
Quelle: I-Fc, F.P.Ch. 367/1
Beschreibung in: KBM 10, Wz. 412
Datierungen extern: 1800 (KBM 10)

**Wz. 260: AFH | F [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Beschreibung in: Tyson, Wz. 40 (legt M, H und F zusammen)
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

**Wz. 261: B [above fleur-de-lis in round cartouche with two curbs]**
Rom[?] Neapel[?]
Abstand Stege: 28 mm
Abmessungen: 82 x 53 mm

Quelle: A-Sd, A 1456
Abb. in: Heawood, Wz. 1600, 1602 (ähnlich); KBM 14/8, Rp 612
Datierungen extern: 1782 (KBM 14/8)

**Wz. 262: FH [in cartouche (crowned)]**
Franziskus Heiligensetzer (ca. 1771–1808, gest. 1816), Au bei Kempten, Papiermühle II[138]
Abstand Stege: 28 mm
Abmessungen: 88 x 65 mm
Quelle: A-Sd, A 1382 [Umschlag]

**Wz. 263: FH [italics, beneath fleur-de-lis (crowned, small)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 26 mm
Abmessungen: 105 x [?] mm
Quelle: A-Sd, A 1678

**Wz. 264: J. Eidenberger. [italics; countermark:] Linz. [italics]**
J. Eidenberger, Linz, Oberösterreich
Abstand Stege: 28,5–30 mm
Abmessungen: 33 x 207 mm; 48 x 106 mm
Quelle: A-Sd, A 1406

**Wz. 265: CAH [crowned]**
Abstand Stege: 27–27,5 mm
Abmessungen: 87 x 122 mm
Quelle: A-Sd, A 53 [Umschlag]

**Wz. 266: CA [countermark: fleur-de-lis in cartouche (crowned)]**
Abstand Stege: 27–27,5 mm
Abmessungen: 20 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1290 [A]

**Wz. 267: FC [with ornament in between; countermark: 3 crescents]**
Fra Carcano, Mailand, Lombardei [?]
Abstand Stege: 32 mm
Abmessungen: 100 x 80 mm; 55 x 122 mm
Quelle: A-Sd, A 1452 [clno 1, vl 1]

**Wz. 268: FH [italics, beneath six-pointed star in cartouche (crowned)]**
Franz Hofmann (1783–1862, W: 1814–1852), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 25–26 mm
Abmessungen: ca. 104 x 64 mm
Quelle: A-Sd, A 1332 [cor 1]

**Wz. 269: GA | F [in cartouche (heart-shaped)]**
Giovanni Andrioli di Faustino, Caneto, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 31 mm
Abmessungen: ca. 130 x ca. 31 mm
Quelle: A-Sd, A 1437 [Partitur]
Abb. in: Eineder, Wz. 425, 1037
Datierungen in A-Sd: 1807
Datierungen extern: 1806 (Eineder, Wz. 1037)

**Wz. 271: St: Pölten**
St. Pölten, Niederösterreich
Abstand Stege: 30–32 mm
Abmessungen: 39 x [?] mm
Quelle: A-Sd, A 1409
Verwendung (ca.): 1. H. 19. Jh.

**Wz. 272: V [beneath grapevine]**
Abstand Stege: 25–27 mm
Abmessungen: 83 x 62 mm
Quelle: A-Sd, A 1456 [T, Cartina Quinta]

**Wz. 273: Wattens [italics]**
Wattens, Tirol
Abstand Stege: 26–28 mm
Abmessungen: 21 x ca. 66 mm
Quelle: A-Sd, A 1686 [S]

**Wz. 274: SV | C [beneath canopy]**
Abstand Stege: 33,5 mm
Abmessungen: ca. 140 x 57 mm
Quelle: A-Sd, A 1450 [org]

[138] Bockholdt, Ursula et al.: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz*, München: Henle 1975, (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, 2), S. 171.

**Wz. 275: HAD [countermark: sun in round cartouche]**
Abstand Stege: 24–27 mm
Abmessungen: 19 x 61 mm; 45 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1538 [ob 1]

**Wz. 276: AS | C [countermark: 3 crescents] | REAL | Z**
Alberti, Secondi & Compagni, Luseti, Toscolano-Maderno
Abstand Stege: 24,5–30 mm
Abmessungen: 40 x 37 mm; 80 x 87 mm
Quelle: A-Sd, A 441 [fag]
Abb. in: Eisen, Wz. 5B; MH, Fig. 30
Datierungen in A-Sd: 1782

**Wz. 278: AFH | M [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]**
Anton Fidelis Hofmann (1730–1775; W: 1759–1775), Lengfelden, Salzburg
Abstand Stege: 24–25 mm
Abmessungen: 92 x 16 mm; 75 x 45 mm
Quelle: A-Sd, A 1367
Abb. in: Tyson, Wz. 40; Eisen, Wz. 2C
Beschreibung in: Tyson, Wz. 40
Datierungen extern: 1776 (Tyson)
Verwendung (ca.): 1759 bis 1785

## 6.4 Kopisten

Spätestens seit Walter Senn 1962 nachweisen konnte, dass die zeitgenössischen Abschriften Mozart'scher Kirchenmusikwerke aus dem Bestand von Stift Heilig Kreuz zu Augsburg ursprünglich für Aufführungen im Salzburger Dom bestimmt gewesen sind[139], bildet die Schreiberforschung einen wichtigen Teilbereich der musikalischen Quellenforschung in Salzburg, dem aber – insbesondere hinsichtlich der Mozart-Überlieferung – weit über den lokal-musikgeschichtlichen Horizont hinausgehende Bedeutung zukommt. Manfred Hermann Schmid betrachtete die Schreiberfrage als „zentralen Punkt" seiner Quellenstudien am Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg:

> „Für die Bewertung der Kopien von Werken des frühen und mittleren Mozart, die zum Teil heute in der ganzen Welt verstreut sind, steht die Schreiberzuweisung im Mittelpunkt. Gerade die Kopien, die sich heute nicht mehr in Salzburg befinden – schon Mozart selbst hat auf seinen Reisen zu ihrer Verstreuung beigetragen – erscheinen in neuem Licht, wenn die Zuweisung an einen bestimmten Salzburger Kopisten gelingt. Daß solche Zuweisungen auch für die im ganzen Donauraum verbreiteten Michael-Haydn-Quellen erstrangige Bedeutung haben, bedarf keiner weiteren Erläuterung."[140]

Mit seinem 1970 publizierten Katalog der Mozart- und Haydn-Quellen des Musikarchivs der Erzabtei St. Peter in Salzburg erarbeitete Schmid zugleich auch den ersten systematischen Katalog Salzburger Notenkopisten zwischen 1760 und 1820, der in seinen Grundzügen bis heute Bestand hat und seither am Musikarchiv von St. Peter sowie am Archiv der Erzdiözese Salzburg weitergeführt wurde und wird. Konnte Schmid seinerzeit 29 namentlich bekannte und 93[141] namentlich unbekannte Schreiber zählen und war der Schreiberkatalog bis zum Beginn der RISM-Katalogisierung des Salzburger Dommusikarchivs auf über 50 namentlich bekannte und ca. 200 anonyme Schreiber angewachsen, so hat sich das Verzeichnis der Salzburger Notenschreiber im Zuge der RISM-Katalogisierungsarbeiten nochmals ungefähr verdoppelt.

Durch Walter Senns Beobachtungen anhand der Augsburger Mozart-Quellen wurde erstmals in Umrissen erkennbar, dass in Salzburg eine Reihe von geübten Kopisten „offenbar in Gemeinschaft" arbeiteten, deren Schriften „einen ähnlichen Duktus"[142] aufweisen und also so etwas wie eine Schreiberschule ausbildeten. Diese These wurde insbesondere durch Ernst Hintermaiers Forschungen zur Salzburger Hofkapelle auf archivalisch gesicherten Grund gestellt. Ihm gelang die Identifizierung der von Senn so bezeichneten Schreiber A, B und C als die Hofschreiber

[139] Senn: „Die Mozart-Überlieferung".

[140] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 17.

[141] Schmids Nummerierung der Anonymi endet bei Nummer 96; die Schreiber 7, 30 und 45 konnte er jedoch noch während der Drucklegung identifizieren.

[142] Senn: „Die Mozart-Überlieferung", S. 336.

Maximilian Raab, Joseph Richard Estlinger und Felix Hofstätter[143], wodurch die zahlreichen von ihnen geschriebenen Materialien als authentische Kopien aus dem Kontext des Salzburger Hofs gesichert sind.

Die wichtigste Schreiberidentifizierung für Quellen der Vor-Mozart-Zeit gelang Thomas Hochradner, indem er aus den von ihm untersuchten Materialien schloss, dass die vormals so bezeichneten Schreiberzüge 100, 101, 100a und 101a diverse Ausprägungen ein- und derselben Schreiberhand seien, die dem als Hofkopisten belegten Johann Jakob Rott[144] zuzuordnen seien.[145] Rott konnten im Zuge des laufenden Projekts auch die Schreibernummern 87 und 94 sicher zugewiesen und zudem einige frühe (vor 1725) Ausformungen seiner Schrift belegt werden.

Im Laufe der beiden Projekte gelang Eva Neumayr die Identifizierung der Schreiber 9, 20, 67a und 112a, 144 und 161. Die Schreibernummern 9 und 20 konnten dem Salzburger Musiker und Musikverleger Benedikt Hacker (→ S. 262) zugeordnet werden[146], der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts tätig war und daher insbesondere für die Michael-Haydn-Überlieferung, aber auch für die aufkommende Mozart-Rezeption von Belang ist. Von lokaler Bedeutung ist die Identifizierung der Schreibernummern 144 und 161 als Schriftzug Johann Georg Pinzgers[147], dem Freund Franz Xaver Grubers (→ S. 267), der im mittleren 19. Jahrhundert u. a. als Chorregent an der Universitätskirche tätig war.

Die Schrift des Schreibers 112a, der im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert tätig war, hatte eine sehr charakteristische Ausprägung, die sich auch in seiner Schreibschrift ausdrückte. Als eine Bewerbung des Johann Carl Weissenbach für die Stelle des Stadtpfarrorganisten diese geradezu manieristischen Merkmale zeigte, gelang es, auch dieser Schreiber-Nummer einen Namen zuzuordnen.

Die Identifizierung der Handschrift Matthias Schitras, des lange gesuchten Schreibers 67a (→ S. 269)[148], dem als Dombassist und Leiter der Dommusik in der Nachfolge Luigi Gattis wesentliche Funktionen in der wenig erforschten Übergangszeit zwischen der Auflösung des Hofes und der Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* zufielen, war essentiell für ein vertieftes Verständnis der verschiedenen Schreiberschichten in den historischen Bestandskatalogen (→ S. 197).

Bei der Katalogisierung der Musikalien wurden alle in der Sammlung anzutreffenden Schriftzüge (auch jene sämtlicher nachgeordneter Materialschichten) mit dem bestehenden Schreiberkatalog verglichen und, sofern keine Übereinstimmung mit einer der vorhandenen Schriftproben festzustellen war, mit wenigen Ausnahmen, bei denen aufgrund eines sehr reduzierten und zudem wenig charakteristischen Schriftbildes die Aussicht auf Identifizierung oder auch nur Wiedererkennung des Schreiberzugs als verschwindend gering angesehen werden musste, als neue Schreiber in das Verzeichnis aufgenommen. Die Nummerierung namentlich unbekannter Schreiber erfolgte in der RISM-Datenbank als „Copyist of Salzburg [...]“, im Katalog in der Form „Sbg. Schreiber [...]“. Diese Bezeichnung impliziert nicht automatisch, dass der betreffende Schreiber tatsächlich in Salzburg oder dessen Umfeld tätig gewesen ist (wiewohl dies in den meisten Fällen zutreffen dürfte), sondern lediglich, dass seine Handschrift, gleich welcher Provenienz auch immer, in den Katalog Salzburger Notenschreiber Aufnahme gefunden hat. Die folgende Liste enthält nicht alle Schreiber des Salzburger Schreiberkatalogs, sondern nur diejenigen, die im Bestand Dommusikarchiv nachgewiesen werden konnten.

### 6.4.1 Namentlich bekannte Schreiber

**Achleitner, Innozenz** (22.11.1832–5.3.1880), war ab 1862 Bassist und Geiger beim *Dommusikverein und Mozarteum*, zwei Jahre später Vize-Chordirektor, ab 1870 Chordirektor. Daneben war er an verschie-

[143] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 334, 92 u. 183. Darüber hinaus sind die weiteren von Senn vergebenen Schreiber-Siglen wie folgt aufzulösen: Kopist D, G und H = Hofstätter, Kopist E und F = Schreiber 27, vgl. Hintermaier: „Mozarts *Regina Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276“, S. 118.

[144] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 341 f.

[145] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil I, S. 129–139.

[146] Wir danken Elke Schmid-Blagrave für den Hinweis auf eine signierte Quelle in der Musikbibliothek des Stiftes St. Florian.

[147] Diese Identifizierung gelang, als Joseph Hohenleitner, Seeon, uns eine Schriftprobe Pinzgers zeigte, in der wir den Sbg. Schreiber 144/161 erkannten.

[148] Sie gelang, wie die Identifizierung des Schreibers 112a, durch Vergleich mit Schriftstücken in den die Dommusik betreffenden historischen Akten.

denen allgemeinbildenden Schulen Salzburgs sowie in der Lehrerausbildung tätig. Seine 1868 im Eigenverlag herausgebrachte Edition von Paul Hofhaimers *Harmoniae poeticae* und deren Wiederaufführung brachten den Komponisten wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit. Durch zunehmende Verschuldung bereits gesellschaftlich in Misskredit geraten, führte seine Anführerschaft bei einem Musikerstreik 1873 zu seiner Entlassung. 1874 als Honorarmusiker wieder eingestellt, sicherte ihm 1877 ein Gnadenakt Erzbischof Eders eine neuerliche Festanstellung mit Pensionsberechtigung als einfacher Musiker.[149]

Achleitner erscheint im vorliegenden Bestand gelegentlich als Schreiber von ergänzenden Stimmen. Auch vereinzelte Nachträge im Exemplar „Archivium" des ältesten Bestandskatalogs dürften von Achleitner stammen.[150]

**Adlgasser, Anton Cajetan** (1729–1777), erscheint in der Sammlung als Schreiber überwiegend mit gelegentlichen Eintragungen in Aufführungsmaterialien eigener Werke. Der Umschlagtitel zu A 6 ist autograph, eventuell auch jener zu A 19. Zur Biographie → S. 341. Schriftprobe → S. 280.

**Arthofer, Joseph** (ca. 1741–1.5.1807), in Niederösterreich geboren, lebte spätestens seit 1778 in Wien, wo er seit spätestens 1780 bis in die 1790er-Jahre u. a. als offizieller Kopist der Wiener Tonkünstler-Societät tätig war und auch regelmäßige Kopieraufträge für die Wiener Hoftheater erfüllte. Darüber hinaus fertigte er Kopiaturen für Privatpersonen an. Seine Schreiberhand erscheint in zahlreichen, zum Teil authentischen Kopien der Werke Mozarts und seiner Wiener Zeitgenossen, die bisweilen älter sind als die jeweiligen Erstdrucke.[151] Arthofers Handschrift erscheint im Dommusikarchiv in zwei Manuskripten: in einem Requiem von Joseph Keinz, das in den ältesten Bestandskatalogen zunächst als anonymes Werk, später dann als Komposition Leopold Hofmanns verzeichnet gewesen ist, sowie in einer Abschrift von Mozarts Messe KV 275. Beide Manuskripte überliefern die jeweilige Komposition in minimaler Ausführung mit einfachem Singstimmensatz und obligaten Instrumentalstimmen (im Falle der Mozart-Messe mit erheblichen Verlusten), die durch Salzburger Schreiber für die Benutzung in der Dommusik erweitert wurde.

**Bach, Otto** (1833–1893), ist in der Sammlung als Schreiber lediglich mit zwei kurzen Notizen nachzuweisen, in denen er die hinkünftige Ausführung von Einzelstimmen (A 556) oder eines ganzen Werkes (A 1332) untersagt. Zur Biographie → S. 341.

**Biber, Karl Heinrich** (4.9.1681–19.11.1749), hat als Schreiber an der Entstehung von nicht ganz 40 Manuskripten der Sammlung Dommusikarchiv mitgewirkt, wobei der weitaus überwiegende Teil auf autographe und teilautographe Stimmensätze seiner eigenen Werke entfällt. Vor der Identifizierung der Handschrift waren Bibers Manuskripte als Schreiber 104 dokumentiert. Zur Biographie → S. 343. Schriftprobe → S. 281.

**Biechteler von Greiffenthal, Matthias Siegmund** (ca. 1668–1743), ist in der Sammlung als Schreiber mit diversen Eintragungen in elf Materialien zu eigenen Werken präsent. Die Chorstimmen (mit *colla parte* blasenden Posaunen) zur Litanei HocB A.8.06 (A 105) gelten als autograph. Bis zu seiner Identifizierung wurde Biechtelers Schriftzug als Schreiber 166 katalogisiert.[152] Zur Biographie → S. 343. Schriftprobe → S. 282.

**Bischofreiter, Martin** (1762–1845), Sohn eines Lungauer Kantors, trat 1786 ins Kloster St. Peter ein, legte im darauffolgenden Jahr die Profess ab und feierte 1789 Primiz. 1794 wurde er zum *Praefectus chori figuralis* ernannt, ein Amt, das er bis 1813 innehatte. Ab 1819 war er *Inspector chori musici*, als welcher er den *Catalogus Rerum Musicarum pro choro figurato Ecclesiae S. Petrensis 1822. Tomus I$^{mus}$* verfasste. Nach 1824, als er von der Verwaltung des sankt-petrischen Musikchores zurücktrat, verfasste er in neun Bänden

[149] Wagner, Karl: *Das Mozarteum. Geschichte und Entwicklung einer kulturellen Institution*, Innsbruck: Edition Helbling 1993, S. 278.

[150] Z. B. die Einträge zu Lorenz Weiss, Franz Witt und Peter von Winter im *Catalogus „Archivium"*, S. 159.

[151] Edge, Dexter: „Recent Discoveries in Viennese Copies of Mozart's Concertos", in: Neal Zaslaw (Hrsg.): *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor (Mich.): University of Michigan Press 1996, S. 51–65, hier: bes. S. 51–55.

[152] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil II, S. 121 f. u. 226.

einen Katalog der Klosterbibliothek. Von 1837 bis zu seinem Tod war er Subprior von St. Peter. Bischofreiter war als Musiker Schüler Michael Haydns und gab 1833 dessen *Partitur-Fundament* (Salzburg: Verlag der Obererschen lithographischen Anstalt) heraus. Von Haydns Werken sind v. a. in St. Peter zahlreiche in Abschriften Bischofreiters überliefert.[153]

Das Dommusikarchiv verwahrt ebenfalls zwei Werke M. Haydns in der Hand Bischofreiters: das Responsorium *Tenebrae factae sunt* MH 113 (A 570) sowie das Offertorium „O caeli luminaria“ MH 291 (A 1431). Beide Manuskripte stellen als authentische Kopien die jeweils primären Quellen der genannten Werke dar, wobei die Abschrift von MH 291 bisher unbekannt war. Für A 570 belegt ein Besitzvermerk, dass das Material ursprünglich zum Musikalienbestand von St. Peter gehörte; für A 1431 ließ sich selbiges anhand der alten Signatur „Offertorium. 68“, die auf Bischofreiters Bibliothekskatalog referenziert[154], ermitteln.

**Deisböck, Leopold** (1807–1870), stammte aus Haselbach bei Braunau, erhielt seine Schulbildung als Konventknabe des Benediktinerstiftes Michaelbeuern, wo auch die Grundlagen seiner musikalischen Ausbildung gelegt wurden. Mit 13 Jahren besuchte er das Gymnasium in Salzburg und wurde zunächst Sopransänger im Stift St. Peter, wo er auch nach seinem Stimmbruch weiterhin Unterricht auf Streichinstrumenten, Orgel, Klavier und in der Chorleitung erhielt. 1835 provisorisch als Choralist am Dom bestellt, übernahm er nach seiner Festanstellung dort bald auch leitende Funktionen. 1838 wurde er Leiter der Museums-Konzerte, 1840 Gesangslehrer für die Chorknaben.[155] Deisböck war nach dem Kapellmeister Alois Taux als „Chordirektor, Baßsinger und Lehrer im Mozarteum“[156] der zweite Angestellte, der am 3.8.1841 vom *Dommusikverein und Mozarteum* in den Dienst genommen wurde. Am 8. März 1842, bei der Beerdigung von Mozarts Witwe Konstanze Nissen, erklang nach der Einsegnung der Leiche ein vierstimmiger Gesang Deisböcks.[157] Als Nr. 68 der außerordentlichen Beitragsleister „Machte [er] dem Vereine Musikalien zum Geschenke“[158]. Neben seinen Diensten am Dom übernahm er auch die Chorleitung der Priesterhaus- sowie der Loretokirche. Nach dem Tod von Alois Taux († 1861) interimistisch zum künstlerischen Leiter des *Dommusikverein und Mozarteums* bestellt, blieb seine Bewerbung um Taux' Nachfolge jedoch erfolglos. Sein Bewerbungsschreiben ebenso wie seine Nichtbestellung und daraus erwachsende Reibereien mit dem neuen Kapellmeister Hans Schläger sind bereits von dem schwelenden Konflikt zwischen bürgerlichen und kirchlichen Interessen geprägt, der schließlich in die Spaltung des Vereins münden sollte.[159]

Deisböcks Schreiberzug findet sich in der Sammlung in nahezu 100 Handschriften, zu denen er durch die Anfertigung von neuen Umschlagtiteln oder ergänzenden Stimmen, in geringerem Umfang auch durch die Anfertigung ganzer Stimmensätze neu angeschaffter Werke beigetragen hat. Das relativ häufige Auftreten seiner Schreibhand im hier erfassten Bestand repräsentiert auch die in Einzelfällen unklare Abgrenzung zwischen dem nach 1841 selbstverständlich weiter benutzten Musikalienfundus der alten Dommusik und der eigentlichen musikalischen Bibliothek des *Dommusikverein und Mozarteums*.

**Eberlin, Johann Ernst** (1702–1762), hat als Schreiber außer in vier Fällen, in denen er Einzelstimmen zu fremden Werken beifügte oder nur marginale Eintragungen vornahm, lediglich an etwa 50 Stimmensätzen eigener Werke mitgewirkt, durch die Anfertigung von Umschlagtiteln oder Einzelstimmen (z. B. A 376) sowie am häufigsten mit der Eintragung von Aufführungsanweisungen (z. B. A 389). Die Identifizierung wird dadurch erschwert, dass er sich bisweilen in Einzelstimmen dem Schriftduktus seiner Kopisten anpasst. Zu lediglich vier Werken hat er größere Teile des Aufführungsmaterials selbst geschrieben[160], in keinem Fall jedoch einen vollständigen

[153] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 20 f.
[154] Freundliche Auskunft von P. Petrus Eder OSB.
[155] Wagner: *Das Mozarteum*, S. 280 f.
[156] Der entsprechende Eintrag im *Denkbuch des Dom Musik Vereines und Mozarteums zu Salzburg* nennt darüber hinaus als Aushilfsdienste: „Contra-Bass, Orgel, Fortepiano, Violin, Viola u. Violoncello“. Angermüller: „Denkbuch“, S. 550.
[157] Angermüller, Rudolph: *Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfeier. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von* Adolf Hahnl, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1992, S. 110.
[158] Angermüller: „Denkbuch“, S. 547.
[159] Wagner: *Das Mozarteum*, S. 281.
[160] A 274, A 277, A 315, A 405.

Stimmensatz. Eine unvollständige autographe Partitur hat sich zu einer Litanei (A 404) erhalten. Zur Biographie → S. 347. Schriftprobe → S. 283.

**Eckschlager, Karl** (19. Jh.), aus Altenmarkt gehörte einer alteingesessenen ‚Dynastie' dortiger Schulmeister an.[161] Er trat am 16.11.1841 dem *Dommusikverein und Mozarteum* als unterstützendes Mitglied bei, wofür er einen monatlichen Beitrag von 20 xr. entrichtete. Sein Ausscheiden aus dem Verein ist im *Denkbuch* nicht verzeichnet.[162] Seine Handschrift ist ausschließlich aus zwei auf 1838 datierten und signierten Manuskripten (A 1716, A 1749) bekannt, die Offertorien von Joseph Blahack, „Kapellmeister an der k. k. Patronats Pfarrkirche zu St. Peter in Wien", überliefern.

**Egger, Georg Anton J.** (ca. 1729–1777), Domchoralist (Tenor) von 1751 bis zu seinem Tod, hat in der Sammlung Einzelstimmen und vollständige Abschriften von acht Werken hinterlassen, die überwiegend wohl nicht der Kathedralliturgie zuzurechnen sind. Die Identifizierung seiner Handschrift basiert auf dem Material A 18 mit dem Vermerk auf dem Umschlagtitel: „In Usum G: A: J: Egger M[anu propria]". Demnach dürfte Egger neben seinen Domchoralistendiensten (möglicherweise in leitender Funktion) an anderen kirchlichen Institutionen musikalisch tätig gewesen sein.

**Eitzenberger, Joseph** (1802–1881), hat als Domsingknabe ein „Salve Regina et Alma Redemtoris [!]" komponiert, das in autographer und signierter, aber unvollständiger Handschrift (A 1395) aus dem Jahr 1817 überliefert ist. Zur Biographie → S. 347.

**Estlinger, Joseph Richard** (1720–1791), war ab 1760 (unbesoldet) bzw. ab 1763 (fix bedienstet) Hofviolonist und aushilfsweise auch Fagottist. Bereits vor Beginn seiner Dienstzeit war er auch als Notenkopist für den Hof tätig, zunächst als dritter Kopist, ab 1766 als zweiter, und nach dem Tod des ersten Kopisten Maximilian Raab dürfte er dessen Nachfolge in diesem Amt angetreten haben.[163] In dieser Funktion fertigte er zahlreiche Musikalien an, allein für die Dommusik war er als Schreiber an der Herstellung von etwa 450 Titeln beteiligt. Im Auftrag Luigi Gattis, der von Fürsterzbischof Colloredo zur Inventarisierung des Notenarchivs angehalten worden war, fertigte Estlinger den ältesten heute erhaltenen Bestandskatalog der Sammlung an, dessen zwei als identisch geplante Bände nach seinem Tod von verschiedenen Schreibern mit zahlreichen Nachträgen versehen wurden.[164] Als einer der Hauptschreiber seiner Zeit kommt ihm auch immense Bedeutung für die Überlieferung Mozart'scher Werke zu. Schriftprobe → S. 284.

Cliff Eisens Studien ist die Unterscheidung einer früheren Schriftausprägung[165] Estlingers von einer späteren[166] zu verdanken. Erstere tritt in allen vor 1759, letztere in allen nach 1765 geschriebenen Manuskripten Estlingers auf.[167] Damit hat diese Unterscheidung vergleichsweise geringe Bedeutung für den Bestand des Dommusikarchivs, da Estlingers Anstellung bei Hof erst in die Zeit des Übergangs zwischen beiden Schriftausprägungen fällt und nahezu alle seiner Kopiaturen für den Dom nach diesem Übergang entstanden.[168] Vor der Identifizierung Estlingers wurde seine Schreiberhand von Senn als „Kopist B"[169] und von Schmid als „Schreiber 1"[170] katalogisiert. David Carlson nennt den Schreiber „Salzburg 1" und ist der erste, der Joseph Richard Estlinger als Möglichkeit zur Identifikation vorschlägt.[171] Eine genaue Beschreibung samt Abbildungen bietet auch Eisen: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 205–208.

[161] „1702 tritt Balthasar Eckschlager als Schulmeister auf, dem bis 1878 wieder Eckschlager folgten." Behacker, Anton: *Materialien zur Geschichte der Volksschulen des Herzogtumes Salzburg außerhalb der Landeshauptstadt*, Salzburg: Mayr 1912, S. 46.

[162] Angermüller: „Denkbuch", S. 499.

[163] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 91–93; Taufdatum laut Pfarrarchiv Straßwalchen, Taufbuch IV (Sign.: AES, 5.191.B1.4), S. 540.

[164] Vgl. *Catalogus „Gatti"* sowie *Catalogus „Archivium"*.

[165] Abb. vgl. Eisen: „The Mozarts' Salzburg Copyists", S. 261.

[166] Abb. vgl. ebd., S. 262.

[167] Ebd., S. 259–265.

[168] Eindeutig der älteren Schriftausprägung zugehörig und damit in die früheste Zeit von Estlingers Anstellung (oder davor) zu datieren sind die entsprechenden Stimmen zu Leopold Mozarts Litaneien LMV II:G1 (A 452) und LMV II:Es1 (A 454).

[169] Senn: „Die Mozart-Überlieferung", Schriftprobe Abb. 24, S. 356.

[170] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 27.

[171] Carlson, David Moris: *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press 1976, S. 106–112.

**Fuetsch, Joachim Joseph** (12.8.1766–4.5.1852), der von seiner Zeit als Kapellknabe in den späten 1770er-Jahren bis zur Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* 1841 als aktiver Musiker in der Dommusik tätig war, kommt eine überragende Bedeutung für die Überlieferungsgeschichte der Sammlung zu (zur Biographie → S. 348). Als Schreiber war er spätestens um 1800, vermutlich etwas früher, für die Dom- und wohl auch Hofmusik tätig.

Spätestens seit dem Tod Luigi Gattis im Jahr 1817 war er in die Organisation des Notenarchivs der Dommusik eingebunden, das er zwischen 1817 und 1822 in mehreren Schritten reorganisierte und inventarisierte. Die Ergebnisse seiner Inventur trug er zunächst in 615 ‚Nachträgen' in das Exemplar „Gatti" von Estlingers *Catalogus Musicalis* ein. Dabei verzeichnete er auch eine große Zahl an Werken (vor allem von K. H. Biber und M. S. Biechteler), die anscheinend nicht mehr im Dom verwendet wurden und daher von Estlinger in seinem ursprünglichen Katalogentwurf nicht berücksichtigt worden waren, deren Aufführungsmaterialien sich aber noch im Archiv befanden und zum größten Teil bis heute erhalten sind. In eine datierte und signierte Neuschrift des *Catalogus* von 1822[172], in der anscheinend nur das aktuell in Verwendung stehende Repertoire verzeichnet wurde, nahm er diese Stücke nicht mehr auf. U. a. durch diesen Katalog ist die Identifizierung seiner Handschrift gesichert, die ebenfalls datierte und signierte autographe Partitur zu einem von Fuetsch komponierten deutschen Requiem (A 1723) überliefert seine Partiturschrift im Jahr 1807. Fuetschs Hand erscheint in 276 Manuskripten der Sammlung, wobei das Spektrum von der Neuschrift von Umschlagtiteln für ältere Materialien über die Anfertigung von Einzelstimmen bis zur Herstellung ganzer Stimmensätze reicht. Vor seiner Identifizierung wurde seine Schreiberhand als „Schreiber 10"[173] und „Lambacher Schreiber 20"[174] geführt. Schriftprobe → S. 285.

**Gatti, Luigi** (1740–1817), hat mehr oder weniger große Teile von etwas mehr als 100 Materialien im Dommusikarchiv, die zu ungefähr gleichen Teilen auf fremde und eigene Werke entfallen, geschrieben. Bei den Abschriften fremder Werke fällt auf, dass es sich überwiegend um Kompositionen nicht-salzburgischer Herkunft handelt, was gemeinsam mit Beobachtungen zur Repertoireentwicklung um und nach 1800 den Verdacht nährt, Gatti habe in seiner Funktion als Hof- und Domkapellmeister durch „Sondierungsakquisitionen" seine Kenntnis kompositionsstilistischer Entwicklungen außerhalb Salzburgs erweitert.[175] Unter diesen Musikalien bilden 18 Materialien zu Werken Wolfgang Amadé Mozarts die größte Gruppe, wobei Gatti gelegentlich auch nur neue Umschlagtitel schrieb.[176] Schriftprobe → S. 286.

In Einzelfällen gewähren Gattis Notate, da sie mitunter der Notwendigkeit zur Adaptierung fremder Werke für die Salzburger Praxis entspringen, Einblicke in ebendiese, wie sie aus den Handschriften professioneller Kopisten üblicherweise nicht zu gewinnen sind. Bisher noch ungeklärt ist die Identität jener Person, die – als Schreiber 140 (→ S. 274) dokumentiert – offenbar in engster Verbindung zu Gatti stehend, wiederholt gemeinsam mit Gatti an der Herstellung von Aufführungsmaterialien gearbeitet und mehrfach von Gatti begonnene Handschriften zu Ende ausgeführt hat. Zur Biographie → S. 350.

**Gruber, Franz Xaver** (1787–1863), ist in der Sammlung als Schreiber der aus dem Pfarrarchiv Hofgastein stammenden Partitur seines eigenen *Tantum ergo* HocG 126 (A 1782) sowie mit der Abschrift einer Orgelstimme zu M. Haydns Offertorium „In te Domine speravi" MH 114/115 (A 1555) vertreten. Zur Biographie → S. 350.

**Hacker, Benedikt** (1769–1829), war im Salzburger Schreiberkatalog bisher nicht bekannt. Der Schriftvergleich mit einem datierten und unterfertigten Autograph[177] legt jedoch nahe, dass die zahlreichen bisher

[172] *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana conscriptus 13 Julÿ anno MDCCCXXII* [später hinzugefügt:] *ab Joachimo Fuetsch M*[anu propria] *Chori dirigente*, zwei im Wesentlichen identische Bände, AES, o. Sign.

[173] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 28.

[174] Lang, Gerda; Riedel, Friedrich Wilhelm (Hrsg.): *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchives*, 3 Bände, Dissertation, Universität Salzburg 1978, Bd. III, S. CLV–CLVIII.

[175] Laubhold/Neumayr: „Repertoire und Repertoireentwicklung".

[176] Zu Gattis Bedeutung für die Vermittlung von Salzburger Mozart-Quellen an den Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel siehe Grosspietsch: „Mozart aus Gattis Händen?".

[177] *Die Namensfeyer, eine / Cantate / für 2 Sopran, Alt, Tenor und Bass, / mit Begleitung des Pianoforte / zum Namensfeste des Herrn Ernst Fürsten / von Schwarzenberg,*

den Schreibern 9 und 20 zugeordneten Handschriften als Schriftausprägungen Hackers anzusehen sind.[178] M. H. Schmid hatte für Schreiber 20 Nachweise von 1816–1829 (Hackers Todesjahr) ermittelt und diesen in der „Reihe der Musiker am Kloster [St. Peter]“ vermutet, „obwohl er die übersichtliche und saubere Schrift eines Berufskopisten besitzt“[179].

Schmids Beobachtung findet in Hackers Biographie plausible Erklärungen: Als Mitglied des um M. Haydn gebildeten Salzburger Sängerkreises sind Hackers persönliche Verbindungen zu Musikern von St. Peter ebenso gut verbürgt, wie eine klare Notenschrift zum Handwerk eines Musikverlegers gehört. Im Übrigen weisen Hackers eigene Drucke im Notensatz gewisse typographische Ähnlichkeiten zu den bisher unter den Nummern 9 und 20 subsumierten Schriftzügen auf; auch die bisher ermittelten Datierungen der fraglichen Handschriften laufen der von uns vorgeschlagenen Zuweisung an Hacker nicht zuwider. In den knapp 100 Manuskripten des Dommusikarchivs, in denen Hackers Schrift auftaucht, finden sich konkrete Nachweise für die Zeit zwischen 1803 (A 591) und nach 1827 (A 1655).[180] Hackers Schriftzug scheint mit Werken Gattis gelegentlich auch im *Catalogus „Archivium“* auf, das heißt, er gehörte zeitweise zum engsten Zirkel der die Dommusik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts organisierenden Personen. Mit der Zuweisung dieser Schriftzüge an Hacker gewinnt nicht nur eine große Zahl an Handschriften generell an Authentizität in der Überlieferung Salzburger Musik um 1800, die Identifizierung dieses Schreibers hat im Besonderen auch Auswirkungen auf das Verständnis der Salzburger Überlieferung und Filiation von Mozarts Klavierkonzerten.[181] Zur Biographie → S. 351. Schriftprobe → S. 287.

**Haydn, Johann Michael** (1737–1806), hat im Dommusikarchiv drei Stimmen zu seinem „Stella coeli“ MH 394 (A 572) in autographer Niederschrift hinterlassen, ist ansonsten als Schreiber nur mit sporadischen Korrekturen in sieben Materialien eigener Werke nachzuweisen. Zur Biographie → S. 352. Schriftprobe → S. 288.

**Haunsberger, Joseph** (?–1802), → Schreiber 51 (S. 271).

**Hochreiter, Joseph Balthasar** (auch Hochreither, Hochreitter, 1669–1731), in seinem letzten Lebensjahrzehnt als Organist in Salzburg tätig, ist bisher als Schreiber nur weniger Salzburger Materialien identifiziert: Von ihm stammen zwei zum Hauptmaterial ergänzte Orgelstimmen in A 1105 und A 1106, das Orgelstimmbuch A 1252 sowie Bass-, Orgel- und Direktionsstimmen in A 1463[182]. Sein Schriftzug war bisher unter den Nummern 339 und 358 im Salzburger Schreiberkatalog verzeichnet. Schriftprobe in Lang: *Zur Geschichte und Pflege*, Bd. 2, S. CXXI–CXXIII. Zur Biographie → S. 353.

**Höß, Joseph** (1778–1831), ist als Schreiber außer mit den autographen Aufführungsmaterialien zweier eigener großformatiger Werke[183] in der Sammlung nur mit der Partiturabschrift von J. Haydns *Kleiner Orgelsolomesse* Hob XXII:7 (A 1656) vertreten. Zur Biographie → S. 354.

*gedichtet von Susan / in Musik gesetzt von Benedict Hacker. / Zum hochverehrten Andenken erhalten / vom k: k: Herrn Reg.gsrathe und Kreishauptmann / Edlen von Dornfeld, am 25ten März 1819*, Bibliothek und Musikarchiv des Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, A-SF, XXI 4 (RISM-Nr. 600658868), am Ende des Notats der Vermerk: „Salzburg 7 Jan: 1819 / Bened: Hacker“. Wir danken Frau Elke Michel-Blagrave für den Hinweis auf diese Quelle.

[178] Die in A-Ssp, Dre 135.1 als Schreiber 214 verzeichnete Schreiberhand ist ebenfalls Hacker zuzuweisen.

[179] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 29.

[180] Sechs Stimmen Hackers zum Aufführungsmaterial von Mozarts Requiem (A 1349) sind frühestens 1801 und spätestens 1806 entstanden, die Abschrift von Haydns „Respice Domine“ MH 506 (A 503) vor 1833, eine Sammlung von 10 *Magnificat*-Vertonungen S. Bernardis vor 1828.

[181] Dazu Eva Neumayrs Vortrag „Die Notenschrift Maria Anna Mozarts“ beim Symposium *Maria Anna Mozart. Facetten einer Künstlerin* am 10.10.2015 in der Stiftung Mozarteum. Ein Beitrag für das *Mozart-Jahrbuch* ist in Vorbereitung.

[182] Teile des ursprünglichen Stimmensatzes heute in CH-E, Mus. 402,1. Die anhand des Einsiedler Materials von Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil II, S. 90, vorgenommene Schreiberbestimmung konnte von uns hinsichtlich der ältesten Materialschicht nicht bestätigt werden. Die dort als Schreiber 110 und 112 identifizierten Handschriften wurden von uns Hochreiter resp. Schreiber 338 zugewiesen.

[183] A 1161: *In Festum Portiunculae. / Missa / Solemnis. / a. / Piu Instrumenti. / Del Signore Giuseppe Höss. / Domorganist in Salzburg. / Anno 1824. / den 1ten August: / producirt. / in der Universitaets / Kirche*; A 1162: *Litaniae solennis. / de Venerabili sacramento. / a / piu Instrumenti. / Composto di Giuseppe Höß. Organ: / a Metropolitania a Salisburgo. / Anno 1827. den 17$^{ten}$ December.*

**Hofstätter, Felix** (ca. 1744–21.12.1814), erhielt 1768 eine Akzessistenstelle als Hoftenorist, als welcher er 1772 definitiv gestellt wurde, spätestens ab 1775 wurde er auch als Violinist und Violaspieler geführt. Nach 1807 blieb er als Tenorist in der Dommusik tätig. Ab 1772[184] war er – zunächst gemeinsam mit Maximilian Raab († 1780) und Joseph Richard Estlinger († 1791) – als Notenkopist tätig, als welcher er aber, auch nachdem er die Notenkopiaturen für den Hof allein zu besorgen und um entsprechende Titulierung angesucht hatte, nie offiziell bestellt wurde, sondern seine Notenabschriften „wie üblich gegen einen Lohn“ anfertigte.

Das Anstellungsgesuch vom 21.04.1803, dem eine Schriftprobe beigelegt war, bildete die Grundlage zur Identifizierung seiner Schrift.[185] Davor war Hofstätter als Kopist C, D, G und H (Senn)[186] sowie Schreiber 31 (Schmid)[187] verzeichnet worden.[188] Hofstätter war an der Herstellung der Materialien zu mehr als 200 im Dommusikarchiv aufbewahrten Werken beteiligt. Mit großer Häufigkeit begegnet seine Handschrift auch in der Musiksammlung Kurfürst Ferdinands in Florenz (→ S. 306 ff.) und im Musikarchiv St. Peter in Salzburg. Eine Reihe von Abschriften Hofstätters in der Benediktinerabtei Einsiedeln, die nicht erst durch die Sammlertätigkeit von P. Sigismund Keller (→ S. 265) um 1870 dorthin gelangten, belegt, dass Hofstätter auch für nicht-salzburgische Auftraggeber in größerem Umfang tätig war.[189] Insbesondere für die Überlieferung der Werke Michael Haydns und Luigi Gattis ist Hofstätter von eminenter Bedeutung. Schriftprobe → S. 289.

**Hupfauf, Johannes** (22.3.1856–14.10.1889), ab 1875 im Dienst des *Dommusikverein und Mozarteums* stehend, war spätestens ab 1877 mit Leitungsfunktionen der Knaben-Gesangsschule befasst und versah nach Otto Bachs Fortgang aus Salzburg 1880 interimistisch das Domkapellmeisteramt, das er nach der Abtrennung des Mozarteums bis zu seinem Tode auch offiziell ausübte.[190] Als Autor nannte er sich Johannes Peregrinus und publizierte in dieser Eigenschaft vor allem über das Salzburger Kapellhaus.[191] Als Schreiber ist er in der Sammlung Dommusikarchiv sporadisch mit neu angefertigten oder ergänzten Umschlagtiteln und einzelnen Stimmenabschriften vertreten, zwei Werke von J. M. Kracher (A 1400, A 1347) enthalten auf dem Umschlag die Notiz: „Untauglich / Hupfauf“.

**Jähndl, Anton** (10.05.1783–1861), Honorarmusiker am Dom und Chorregent am Kloster Nonnberg, ist als früher Sammler von Werken Mozarts und M. Haydns sowie für seine Mitarbeit an G. N. Nissens Mozart-Biographie bekannt.[192] Im Dommusikarchiv findet sich in einer Sammlung von fünf kleineren Kirchenwerken von seiner Hand eine Notiz, die Giovanni Battista Martinis Bearbeitung von KV 86 zur Gänze W. A. Mozart zuweist: „Ein Fragment von Mozart in Bologna den 10/10 1770 geschrieben; Dieses ist, wie man sieht, als ein Experiment, eine Aufgabe, ein Anspruch / |: und welch ein herrlicher!. :| nach der Weise der ältesten Mei= / ster italienischer und deutscher Kirchenhymnen zu schrei= / ben, in seinem Amt gleich freudig aufgesetzt. / |: p. 299. / a 1820. :| 3/5 1824 GAJ mpia“. In der gleichen Sammlung ist Eberlins Hymnus „Vexilla regis“ in Jähndls Hand überliefert. Vor seiner Identifizierung war Jähndls Handschrift als Schreiber 36 verzeichnet.

**Jelinek, Franz Xaver** (3.12.1818–7.2.1880), am Prager Konservatorium im Hauptfach Oboe ausgebildet, wirkte ab 1837 im landschaftlichen Theater in Linz, bevor er am 10.9.1841[193] als 1. Oboist des *Dommusikverein und Mozarteums* angestellt wurde. Als

[184] Laut Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 182, hat Hofstätter seit ca. 1773 „mit Notenschreiben bei Hofe ausgeholfen“. Jedoch enthält ein „Veni creator spiritus“ Giuseppe Lollis (A-Sd, A 739), das für die Wahl des Nachfolgers Fürsterzbischof Schrattenbachs († Dez. 1771) bestimmt gewesen ist, vier Stimmen, deren Bezeichnungen und Vorsätze von Maximilian Raab stammen, die im übrigen aber von Hofstätter ausgeführt wurden, der hier also unter engster Anleitung des Hofschreibers arbeitete.

[185] Ebd., S. 182–185.

[186] Schriftprobe von Schreiber C in Senn: „Die Mozart-Überlieferung“, Abb. 25, S. 357.

[187] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*.

[188] Hintermaier: „Mozarts *Regina Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276“, S. 118.

[189] Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“, bes. S. 172.

[190] Wagner: *Das Mozarteum*, S. 282.

[191] Peregrinus, Johannes: „Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses“. [Teil I–II], in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 28 (1888), S. [357]–416; Peregrinus: „Kapellhaus“, [Teil III–V (1889)].

[192] Ammerer/Angermüller/Blöchl-Köstner: *Salzburger Mozart Lexikon*, S. 202.

[193] Angermüller: „Denkbuch“, S. 553.

Virtuose seines Instrumentes geachtet, übernahm er bereits ab seinem zweiten Dienstjahr organisatorische Aufgaben sowie eine Verpflichtung als Gesangslehrer am Rupertinischen Collegium. 1847 war er Gründungsmitglied der Salzburger Liedertafel und im Jahr 1854 deren Chorleiter. 1861–1869 war er Leiter der Knabengesangsschule des Vereins, 1874 Domchordirektor.[194]

Als Archivar des *Dommusikverein und Mozarteums* war er wesentlich am Aufbau der Musikaliensammlung beteiligt und soll in der Nachahmung von Mozarts Handschrift so geschickt gewesen sein, dass seine – aus konservatorischen Gründen angefertigten – „Fälschungen“ bei einer Weltausstellung in London als Mozart'sche Autographe passierten.[195] Jelinek war es, der in den 1870er-Jahren die bei einem Salzburger Gewürzhändler aufgefundene Partitur von H. I. F. Bibers *Missa Salisburgensis* mit der unrichtigen Autorzuweisung an Orazio Benevoli versah.[196] Jelineks Handschrift erscheint in der Sammlung gelegentlich mit jeweils einzelnen oder wenigen Ergänzungsstimmen zu Materialien, die demnach offenbar vom *Dommusikverein und Mozarteum* benutzt wurden, gleichwohl aber im Altbestand des Dommusikarchivs verblieben.

**Kappelmeier, Matthias** (geb. um 1774), 1789 an der Salzburger Universität immatrikuliert, war ab 1793 1. Oboist beim hochfürstlichen Infanterieregiment. Versuche, eine Anstellung bei der Salzburger Hofmusik zu erlangen, scheiterten mehrfach.[197] In einem Schreiben der Landesregierung vom Dezember 1806 wird er als „gewesener Kapellmeister beÿ dem seit dem 1ten Maÿ in K. K. Dienste übernommenen salzburger Militär“ bezeichnet und für die Vertretung des Thurnermeisters Sebastian Vogt vorgeschlagen[198], nachdem dieser bereits seit 1801 beim Stadtmagistrat Beschwerde darüber geführt hatte, dass „die berechtigten Thurnergesellen und Stadtmusikanten von den militärischen Oboisten sehr beeinträchtiget werden“[199]. Nach Vogts Tod 1808 ging das Amt provisorisch an Kappelmeier über.[200] Ob ein 1824 als Oboist des Münchner Theaters am Isar-Tor genannter „Herr Kapelmaier“[201] mit vorigem identisch ist, konnte nicht eruiert werden. Im Dommusikarchiv findet sich die von Kappelmeier signierte und daher wohl auch von diesem geschriebene Stimme einer solistischen Oboenpartie zu einem „Fronte vera mente tota“ (A 1696) eines nicht näher bezeichneten „Sig[nore] Pfisterer“.

**Keller, Sigismund** (25.1.1803–21.2.1882), legte 1820 im Benediktinerkloster Maria Einsiedeln (Schweiz) die Profess ab, wurde im gleichen Jahr Priester und feierte 1826 seine Primiz. 1825–1833 war er als Lehrer des Klostergymnasiums zugleich Vizekapellmeister, 1846/47 war er für kurze Zeit 1. Kapellmeister. „Den 26. November 1868 kam er als Chorregent nach dem Stifte St. Peter in Salzburg [...]“[202]. In Salzburg und Umgebung dürfte er sich bis mindestens Dezember 1869 aufgehalten haben, in welcher Zeit er zahlreiche Abschriften von Musikalien aus verschiedensten Sammlungen der Region (bis nach Lambach und Kremsmünster), überwiegend aber wohl aus dem Bestand der Dommusik anfertigte.[203]

**Kholler, Ignaz** (19.4.1804–nach 1871), dürfte im Umkreis des *Dommusikverein und Mozarteums* kopiert haben, in dem er laut Angermüller: „Denkbuch“, weder Mitglied war, noch dem künstlerischen Personal angehörte.[204] Leider ist über ihn nichts weiter bekannt, als dass er im 19. Jahrhundert zahlreiche Abschriften von Musikalien gefertigt und nicht wenige Umschlagtitel neu geschrieben hat.

**Kracher, Joseph Matthias** (1752–1835), ist in der Sammlung als Schreiber lediglich einer Abschrift eines anonymen geistlichen Liedes (A 1254, Nr. 2)

[194] Wagner: *Das Mozarteum*, S. 282.
[195] Kretschmann, Theobald: „Am alten ‚Mozarteum‘ zu Salzburg (1871–1873)“ [Kapitel 1 aus dem zweiten Teil von Kretschmanns Lebenserinnerungen *Tempi passati. Aus den Erinnerungen eines Musikanten*, Wien, Teschen u. Leipzig: Verlag Karl Prohaska 1910/1913, hrsg. v. Otto Biba], in: Rudolph Angermüller (Redaktion): *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981, S. 44–52, hier: S. 46.
[196] Hintermaier: „Missa Salisburgensis“, S. 155.
[197] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 445.
[198] Stadtarchiv Salzburg, Pezoltakten, fol. 70. Verständigung über eine Hofkommissionsentschließung, 10.12.1806.
[199] Ebd., fol. 50 f., Bittschreiben S. Vogts, 26.1.1802.
[200] Ebd., fol. 72, Regierungsdekret vom 28.7.1808.
[201] Holzapfel, Friedrich Joseph: *Münchner Theater-Almanach*, Bd. 2, München: Hübschmann 1824, S. 69.
[202] Archiv des Benediktinerklosters Maria Einsiedeln, Professbuch: Band B, Nr. 541, Kapitel: 14. Professen unter Abt Konrad Tanner 1808–25. P. Sigismund (Franz Josef) Keller von Gossau. Zit. nach ⟨URL: http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_personen_popup.php?id=1675⟩ – Zugriff am 29.05.2013.
[203] Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“, S. 166 f.
[204] Angermüller: „Künstlerisches Personal“.

nachzuweisen; zwei Eintragungen zu Messen Michael Haydns (A 436, A 439) könnten eventuell auch von ihm stammen. Zur Biographie → S. 355.

**Kracher, Matthias jun.** (1795–1858), ein Sohn Joseph Matthias Krachers, scheint in der Sammlung vielfach als Schreiber von Teilstimmensätzen und Einzelstimmen (oft ergänzte Bläserstimmen) auf; vollständige Stimmensätze von seiner Hand sind in der Sammlung nicht überliefert. Zur Biographie → S. 356.

**Lipp, Franz Ignaz** (1.2.1718–15.8.1798), Hof- und Domorganist ab 1754, hat im Bestand Dommusikarchiv Handschriften zu 62 Materialien hinterlassen. Davon sind nur etwa ein Viertel bis ein Drittel der Kathedralmusik zuzuordnen, meist Einzelstimmen wie z. B. ein Orgelstimmbuch zu einer Sammlung von Hymnenkompositionen überwiegend Abraham Megerles und Tomás Luis de Victorias nach den Salzburger Chorbüchern W.b.XIII. und W.b.XXI., aber auch einige der mindestens 19 in autographer (oder überwiegend autographer) Notierung ausgeführte Kompositionen Lipps. Der größere Teil der von Lipps Hand stammenden Manuskripte ist hingegen aufgrund von Besetzungs- und Notationskonventionen, gelegentlich auch durch Besitzvermerke, einem städtischen oder klösterlichen Musizierkontext zuzuweisen und gehört damit zu einem bisher als solchem noch nicht erkennbar gewesenen Teilbestand innerhalb des Dommusikarchivs, der nicht höfisch- oder kathedralliturgisch gebundene Salzburger Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts überliefert.

Der größte Teil von Lipps Handschriften dürfte aus der Zeit nach seiner offiziellen Anstellung 1754 bis zu seinem Tod 1798 stammen, ohne dass sich ausschließen ließe, dass einzelne Manuskripte bereits während Lipps Vertretungsdiensten im Dom (ab 1738) entstanden sind. Die genauere Eingrenzung des Entstehungszeitraums ist, sofern nicht konkrete Datierungen der Materialien vorliegen, nur punktuell anhand von Papierbefunden oder der Beteiligung besser dokumentierter Schreiber möglich. Nachdem er in Lambach bereits als Schreiber 39[205] aufscheint, konnte seine Kopistenhandschrift im Zuge der Katalogisierungsarbeiten anhand der bei Weindler abgebildeten Schriftprobe Lipps[206] dem Salzburger Schreiber 136 zugewiesen werden. Er ist auch jener Schreiber „Salzburg 2“, dessen Handschrift im Leopold-Mozart-Werkverzeichnis[207] als nicht identifizierter Schreiber abgebildet ist. Zur Biographie → S. 357. Schriftprobe → S. 290.

**Lolli, Giuseppe Francesco** (1701–[11.]8.1778), hat in der Sammlung lediglich drei komplette Stimmensätze sowie einzelne Ergänzungsstimmen zu Abschriften anderer Schreiber in autographer Notierung hinterlassen. Als Schreiber fremder Werke tritt er mit vollständigen Stimmensätzen außer in einem Offertorium Karl Heinrich Bibers (A 152) nur mit Abschriften von Werken italienischer Komponisten – Caldara (2 Messen, 1 Offertorium), Giuseppe Priuli (2 Sinfonien) sowie einer nicht sicher zuweisbaren Sonate – in Erscheinung. Seine Handschrift begegnet hingegen in zahlreichen Manuskripten mit Aufführungsanweisungen, Korrekturvermerken und Aufführungsdaten. Vor Identifizierung der Schreiberhand wurde Lolli als Schreiber 115 verzeichnet. Zur Biographie → S. 357. Schriftprobe → S. 291.

**Moser, Georg** (ca. 1584–1654), aus Schwaz in Tirol war 1614 Diener des Innsbrucker Stadtpfarrers und wenig später für Erzherzog Maximilian II. tätig. 1616 erhielt er eine Anstellung, um für das Brixener Domkapitel neue Chorbücher anzufertigen. Im Sommer 1622 begab sich Moser zunächst nach Bayern und schließlich nach Salzburg, wo er in den Jahren 1622–1636 als Ingrossist eine Reihe von Chorbüchern für den Dom verfasste, die im 18. Jahrhundert zur Vorlage für zahlreiche Stimmenabschriften wurden, welche einen nicht unbeträchtlichen Anteil des in der Sammlung Dommusikarchiv überlieferten, liturgischen Repertoires ausmachen. In Salzburg nie definitiv gestellt, begab er sich 1637 an den Wiener Hof, wo er ebenfalls als Ingrossist tätig wurde. Wohl von Wien aus muss er zwischen 1641 und 1649 noch sieben datierte Chorbücher für Salzburg angefertigt haben, weitere acht undatierte Bücher könnten ebenfalls aus der Wiener Zeit stammen. Allein 27 von insgesamt 31 erhalten

[205] Lang: *Zur Geschichte und Pflege*, Bd. II, S. CLXI–CLXII.

[206] Weindler, Karl: *Franz Ignaz Lipp. Kurzbiographie und Thematisches Verzeichnis.* Zulassungsarbeit zur Künstlerischen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Fachrichtung Musik, Diplomarbeit, München 1975, S. 20.

[207] Eisen: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 219.

gebliebenen Chorbüchern für die Salzburger Metropolitankirche wurden von Moser angefertigt.[208] Im Dommusikarchiv hat sich eine mutmaßlich von Moser angefertigte Basso-continuo-Stimme (A 1016) zum Chorbuch W.b.VI., das Messen Stefano Bernardis überliefert, erhalten.

**Nagnzaun, Albert** (14.11.1777–29.09.1856), war ab 1787 zunächst Schüler am Sängerknabenkonvikt von St. Peter und ab 1788 Sängerknabe im Dom. 1795 trat er ins Kloster St. Peter ein und begann Studien der Philosophie, Mathematik und Theologie an der Benediktineruniversität. 1801 feierte er seine Primiz, 1818 wurde er Abt von St. Peter.[209]

**Paris, Anton Ferdinand** (19.2.1744–1.06.1809), Sohn des Domstiftsorganisten Georg Joseph Paris, besuchte ab 1756 das Salzburger Universitätsgymnasium, erhielt aber seine musikalische Ausbildung überwiegend von seinem Vater. Nach dem Tod beider Eltern wurde er 1762 zunächst für zwei Jahre auf Probe, danach unbefristet als dritter Organist neben Adlgasser und Lipp angestellt. Unter Hieronymus Colloredo rückte er in den Rang eines zweiten Hoforganisten auf, den er bis zur Auflösung der Hofkapelle 1807 innehatte. Schon unter Ferdinand dem Domdekanat unterstellt, wurde er nach Haydns Tod erster Domorganist.[210] Paris war als Schreiber an der Herstellung von Materialien zu 33 fremden und 16 eigenen Werken beteiligt. Seine Handschrift wurde vor ihrer Identifizierung als Schreiber 54 dokumentiert. Schriftprobe → S. 292.

**Paris, Georg Joseph** (4.3.1700–7.10.1760), hat im Dommusikarchiv handschriftliches Aufführungsmaterial zu 27 Kompositionen hinterlassen, darunter zwei Stimmensätze eigener Werke sowie ein Orgelstimmbuch als Abschrift nach dem Salzburger Chorbuch W.b.XX.[211], das eine Sammlung von 16 *Magnificat*-Vertonungen Stefano Bernardis enthält. Seine Handschrift wurde vor ihrer Identifizierung als Schreiber 114 dokumentiert. Schriftprobe → S. 293.

**Pinzger, Johann Georg** (17.4.1799–29.8.1862), stammte aus einer seit Ende des 17. Jahrhunderts in Mattighofen ansässigen Instrumentenbauer- und Musikerfamilie. 1816 wurde er Musiker in St. Peter, ab 1817 wurde er in das Schullehrer-Seminar im Kapellhaus aufgenommen und dort u. a. im Figural- und Choralgesang, Klavier- und Orgelspiel ausgebildet. Nach Ablegen der Schullehrer-Prüfung wurde er Lehrer in Lamprechtshausen, wo er sich mit Franz Xaver Gruber, damals Lehrer im benachbarten Arnsdorf, befreundete. Bereits 1825 zog er mit seiner Familie zurück nach Salzburg, wo er nach einigen Jahren als Musiker in St. Peter 1838 Chorregent der Universitätskirche wurde.[212] Seine Hand konnte im Zuge des Projekts als die des Schreibers 144 identifiziert werden, die mit der des Schreibers 161 identisch ist. Er dürfte neben seinen musikalischen Aktivitäten auch als Kopist gearbeitet haben, denn in der Reihe A des Dommusikarchivs sind mehr als zwanzig Abschriften (u. a. von Messen J. B. Schiedermayers etc.) von ihm erhalten. Auch als Komponist ist er hervorgetreten: Einige seiner Werke finden sich im Musikarchiv des Salzburg Museum.

**Raab, Maximilian** (ca. 1720–01.02.1780)[213], aus Schärding hielt sich seit spätestens 1748 in Salzburg auf, wo er sich an der Universität immatrikulierte. Spätestens ab 1756 versah er mit Viola und Violone unbesoldet musikalischen Dienst im Dom. Im Dom-Trauungsbuch scheint er 1760 als „Chori Regens et Cantor in Nonnberg“ auf. Seit 1762 mit der „Exspectanz auf die Hofcopiatur“ versehen, wurde er nach Johann Jakob Rotts Tod am 16.05.1766 als Hofviolettist und Hofkopist angestellt.

Raab, der an der Herstellung von ca. 180 heute im Dommusikarchiv erhaltenen Materialien beteiligt war, ist von eminenter Bedeutung für die authentische Überlieferung von Werken Johann Ernst Eberlins, Johann Michael Haydns und Wolfgang Amadé Mozarts, schrieb aber auch Stimmensätze zu Werken Giuseppe Lollis, Anton Cajetan Adlgassers und anderer. Sein Schriftzug wurde von Walter Senn als Kopist A do-

[208] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 31–33, Schriftproben S. 140–144.
[209] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 23.
[210] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 309–312.
[211] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 23 f. sowie 84–87.
[212] Für alle biographischen Informationen vergleiche Hohenleitner, Josef: „Lebensparallelen: Franz X. Gruber und Johann G. Pinzger“, in: *Blätter der Stille-Nacht-Gesellschaft*, 54 (2015), S. 1–5.
[213] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 333–334.

kumentiert[214], auch bei Eisen wird seine Schreiberhand diskutiert und abgebildet.[215] Manfred Hermann Schmid führte ihn als Schr. 8[216].

**Rainprechter, Johann Nepomuk Franz Seraphin** (1757–1812)[217], aus Altötting absolvierte ein Jurastudium an der Universität Ingolstadt, bevor er nach Salzburg ging, wo er bei Leopold Mozart Kompositionsunterricht nahm. Ab ca. 1773/74 war er in St. Peter als Geiger tätig. Ende Februar 1779 erhielt er seine Lebensstellung als Chorregent in St. Peter. Er verfasste zahlreiche weltliche und geistliche Kompositionen, von denen insbesondere das geistliche Werk in St. Peter gut überliefert ist. Auch Abschriften fremder Werke sind in St. Peter in großer Zahl erhalten. Das Dommusikarchiv verwahrt von seiner Hand lediglich eine einzelne Orgelstimme zu M. Haydns *Deutschem Miserere* „Im Staub vor deinem Angesichte“ MH 592 (A 610).

**Reischl, Thomas Alois** (1. H. 19. Jh.), erscheint als Schreiber fremder Werke nur einmal mit der Partitur der deutschen Litanei MH 514 (A 609) von M. Haydn. 13 Manuskripte der Sammlung überliefern aber mutmaßliche Kompositionen Reischls, von denen etwa die Hälfte wohl als autograph anzusehen sind. Der Schriftzug war bisher als Schreiber 318 katalogisiert. Zur Biographie → S. 363.

**Reiter, Franz Seraphin** (7.11.1798–30.01.1878), aus Fornach am oberösterreichischen Hausruck wurde 1816 als Lehrer der Pfarrschule Mattsee angestellt und bekleidete dieses Amt bis über das Jahr 1869 hinaus.[218] Am 30. Jänner 1878 verstarb er an den Folgen einer „chronischen Bronchitis“[219].

Die von Reiter geschriebenen Materialien dürften kaum mit der Salzburger Dommusik in Verbindung stehen, allenfalls mit dem späteren *Dommusikverein und Mozarteum*. Möglicherweise bestand aber Kontakt zu den Stadtpfarrmusikanten. Einem in der Sammlung befindlichen von Franz de Paula Joseph Weindl geschriebenen *Vesper=Lied* (A 1454) liegt ein Zettel bei mit der Aufschrift: „Ein Stoß Musikalien / Eigenthum des hg. [heimgegangenen?] Franz Reiter“. Da das Material mit dem Stempel des *Dommusikverein und Mozarteums* versehen ist, könnten Musikalien aus Reiters Besitz an den Verein gelangt und später der A-Reihe eingegliedert worden sein. Hinweise auf eine Schenkung an den Verein sind im *Repertorium* der musikalischen Bibliothek nicht aufzufinden. Auf den meisten von Reiter geschriebenen Umschlagtiteln hat er sich selbst als Franz Reiter, oft auch als „Schullehrer“ bezeichnet. In seinen Handschriften gelegentlich anzutreffende Datierungen reichen von 1821 (A 1700) bis 1844 (A 545).

**Rott, Johann Jakob** (ca. 1682–[11.]5.1766), war ab 1709 als Hoffagottist angestellt und übernahm im August 1742 offiziell das Amt des kurz zuvor verstorbenen Hofkopisten J. F. S. Samber[220], dürfte aber schon ab seiner Anstellung als Musiker seinem Schwiegervater Samber zur Hand gegangen sein. Zum ersten Mal beschrieben und abgebildet wurde seine Schreiberhand als „Salzburg Copyist 2“ von David Carlson[221]. Aufgrund der von Thomas Hochradner vorgeschla-

[214] Senn: „Die Mozart-Überlieferung“, S. 355 f.
[215] Eisen: „The Mozarts' Salzburg Copyists“, S. 260; Eisen: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, S. 212–213.
[216] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 27 f.
[217] Ebd., S. 23–25.
[218] In diesem Jahr wurde im jährlich erscheinenden Verzeichnis des Personalstandes des Erzbistums (Schematismus) letztmalig auch der *Lehr-Personalstand der deutschen Schulen des Erzbisthums Salzburg* veröffentlicht, in dem es zur Pfarrschule Mattsee im Schuldistrikt Kestendorf heißt: „Herr Franz Reiter, Musterlehrer. geb. zu Fornach 7. November 1798, angestellt 22. Febr. 1816.“ *Personalstand der Säcular- und Regular-Geistlichkeit des Erzbisthums Salzburg. Auf das Jahr 1869*, Salzburg: Verlag der f. e. Consistorial-Kanzlei, Druck Duyle'sche Buchdruckerei (Anton Pustet) 1869, S. 155.
[219] AES, Mattsee, Sterbebuch 5, S. 178: „Herr Franz Seraph. Reiter, jublirter Musterlehrer von hier, durch 52 Jahre Lehrer an der hiesigen Schule, von Fornach bei Frankenmarkt gebürtig /: verehelicht 53 1/4 Jahre :/“. Vgl. auch den offensichtlich fehlerhaften Eintrag zu den Lehrern in Mattsee bei Behacker: *Volksschulen* (1912), S. 3: „1817–1837 Franz Reiter, ein Musterlehrer, dessen Nachfolger († 1879) den gleichen Namen führt.“
[220] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 341 f.
[221] Carlson: *The Vocal Music of Leopold Mozart*, S. 113–114, Abb. S. 114.

genen Identifizierung von Rotts Handschrift[222], die später durch den Fund einer datierten und signierten Spezifikation über Notenkopiaturen von Rotts Hand archivalisch bestätigt werden konnte[223], lässt sich aber zeigen, dass Rott schon früher als Kopist tätig gewesen ist. Wie durch Hochradner dargelegt, stellen die ehemals so bezeichneten Schreiberzüge 100, 100a, 101 und 101a spezifische Ausprägungen von Rotts Schreiberhand dar, die anhand datierter Manuskripte bestimmten zeitlichen Phasen zuzuordnen sind. Anhand der frühesten dieser Ausprägungen (Schr. 100) in den Werken Biechtelers konnte Hochradner den Beginn von Rotts Tätigkeit als Notenkopist mit spätestens 1729 ansetzen[224]; diese muss heute jedoch aufgrund einer noch älteren Handschrift (A-Sd, A 157) auf mindestens 1725 vordatiert werden. Einzelne Handschriften deuten aufgrund weiterer Schriftdetails auf einen noch früheren Tätigkeitsbeginn, können jedoch keine konkreten Anhaltspunkte zur Datierung liefern, sodass in diesen wenigen Fällen der hypothetische Entstehungszeitraum auf Rotts Anstellungsdatum 1709 ausgedehnt wurde.

Darauf, dass auch Schmids Schreiber 87 als Schriftausprägung des gleichen Kopisten anzusehen sei, hat Hochradner bereits hingewiesen[225], gleiches trifft nach unserem Dafürhalten auch auf die Schreibernummern 94 sowie 260 zu (letzterer ist in Materialien des Musikalienarchivs in Stift St. Peter zu finden).[226] All diese Schreiberzüge wurden von uns Rott zugeordnet; die von Thomas Hochradner vorgeschlagenen Datierungen der unterschiedlichen Schriftausprägungen[227] wurden im Katalog direkt in die Datierungen der Materialschichten übernommen bzw. nach unseren eigenen Erkenntnissen modifiziert. Insgesamt verwahrt das Dommusikarchiv beinahe 900 Manuskripte, an deren Entstehung Rott Anteil hatte. Insbesondere für die Überlieferung der Werke Karl Heinrich Bibers, Matthias Siegmund Biechtelers, Johann Ernst Eberlins und Giuseppe Lollis sind Rotts Abschriften von herausragender Bedeutung. Schriftprobe → S. 294.

**Samber, Ferdinand Jakob Sebastian** (1685–1742), ist im Dommusikarchiv als Kopist von Stimmensätzen (und einer geringen Zahl von Einzelstimmen) zu ca. 60 Werken nachgewiesen. Unter seinen Abschriften, die beinahe zur Hälfte anonyme Werke der Dommusik überliefern, finden sich 17 Werke Matthias Siegmund Biechtelers, fünf Werke Karl Heinrich Bibers, vier Werke Antonio Caldaras sowie einzelne Werke von Heinrich Ignaz Franz Biber, Gottfried Finger, Johann Joseph Fux und Franz Xaver Neymiller. Zu seiner Biographie → S. 364. Schriftprobe → S. 295.

**Schitra, Matthias** (ca. 1750–17.06.1824), war ab Dezember 1786 mit einer kurzen Unterbrechung im Winterhalbjahr 1787/88 bis zur Auflösung des Hofs als Hofbassist, danach bis zu seinem Tod als Dombassist angestellt. Nach dem Tod Luigi Gattis wurde ihm „die Leitung und Aufsicht des Musikdienstes [...], welche der Sänger Schidera schon während der Krankheit des seel: Kapellmeisters versehen hat“[228], bis auf Weiteres provisorisch übertragen. Offenbar hat er ab da diese Funktion bis zu seinem Tod ausgeübt, in der Korrespondenz der Domkustodie scheint er in den frühen 1820er-Jahren unter wechselnden Bezeichnungen als „Dombassist und Musikdirector“, „Hofmusicus und Dommusik Dirigent“ etc. auf. Nach seinem Tod ging die „Direction der Figuralmusik“ wiederum interimistisch an J. J. Fuetsch über.[229]

Schitras Schriftzug ist in manchen Aspekten sehr ähnlich wie jener von Schreiber 67 und wurde aufgrund dieser Ähnlichkeiten zunächst als Schreiber 67a dokumentiert.[230] Die Identifizierung der Schrift ge-

[222] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil I, S. 129–139.

[223] Hintermaier, Ernst: „Eine Spezifikation des Salzburger Hofkopisten Johann Jakob Rott aus dem Jahre 1757“, in: Josef Mančal/Wolfgang Plath (Hrsg.): *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*, Augsburg: Wißner 1997, (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 2), S. 17–27.

[224] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil I, S. 128.

[225] Ebd., Teil I, S. 31.

[226] Vermutlich muss auch Schreiber 171 als weitere Schriftausprägung Rotts angesehen werden. Eine für Rott ansonsten nicht dokumentierte Schlüsselkombination (u. a. mit einem C-Schlüssel, wie ihn Karl Heinrich Biber verwendete) hat uns bisher davon abgehalten, diesen Schriftzug endgültig unter Rott zu subsumieren.

[227] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil I, S. 142.

[228] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522, Dommusikakten 1817–1836, Schreiben vom 18.03.1817, Ad et Nr 6681.

[229] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522, Dommusikakten 1817–1836, Schreiben der Domkustodie *An den Hof- u. Dom-Musikus Herrn Joachim Fuetsch* vom 15.06.1824.

[230] Dass es sich bei den Schreibern 67 und Schitra um ebendieselbe Person handeln könnte, muss wohl insofern ausgeschlossen werden, als in Gattis Offertorium „Inveni David“ (A 650) beide Schreiber auf dem gleichen Papier erscheinen, auf dem auch Gatti selbst den größten Teil des Stimmensatzes ausgeschrieben hat.

lang anhand eines datierten und signierten Schreibens Schitras an das k.k. Kreisamt.[231] Als Notenschreiber für die Salzburger Dommusik war er offenbar nur in Ausnahmefällen tätig. Von ihm stammen lediglich neun Stimmen in vier Materialien des Dommusikarchivs. Schitra hat aber wie auch Schreiber 67 in großem Umfang Noten kopiert, die mit Ferdinands Sammlung nach Florenz gelangten. Für die Sammlung des Dommusikarchivs ist er vor allem deshalb von großer Bedeutung, weil er im Exemplar „Archivium" des *Catalogus Musicalis* in großem Umfang Nachträge vorgenommen hat. Schriftprobe → S. 296.

**Weindl, Franz de Paula Joseph** (1743–1812) → S. 368. Weindl war als Chorregent der Stadtpfarrmusik u. a. für die Musikalien zuständig und tritt uns, da um seinen Dienstantritt durch die Reformen Hieronymus Colloredos bei den Stadtpfarrmusikanten eine Repertoireumstellung auf deutsche Kirchengesänge unumgänglich war, vor allem als Kopist von deutschen Kirchenkompositionen entgegen, darunter einigen von Johann Michael Haydn.

Auch für die frühe Mozart-Überlieferung in Salzburg ist er nicht ganz unbedeutend. So war er an einigen der erhaltenen ältesten Salzburger Abschriften der *Trinitatis-Messe* KV 167 wie auch der beiden *Tantum-ergo*-Kompositionen Mozarts KV 142 und KV 197 beteiligt, bei denen jeweils die authentischen Kopien verloren sind (→ S. 114). Schriftprobe → S. 297.

**Weindl, Johann Baptist** (ca. 1781–27.11.1839), war an der Herstellung von mehr als 120 Manuskripten des Dommusikarchivs beteiligt. Zur Biographie → S. 369. Schriftprobe → S. 298.

**Weissenbach, Johann Carl** (um 1640–ca. 1720), war von August 1662 bis Juli des folgenden Jahres Organist an der Stadtpfarre Salzburg. Aus der Schweiz (vermutlich aus Zug) stammend, hatte er sich am 27. Oktober 1660 mit der Matrikelnummer 3310 an der Salzburger Universität inskribiert. In seiner Bewerbung um die Organistenstelle der Stadtpfarre[232] bezeichnete er sich als „SS$^{mae}$ Th[eo]l[ogi]ae et SS$^{mi}$ Canon Studiosi Helveti". Anhand dieses Dokuments (→ S. 81) gelang die Identifizierung seiner Handschrift, die bis dahin unter der Schreibernummer 112a (Schriftprobe bei Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 146) geführt wurde. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts arbeitete er als Schreiber für die Salzburger Hofkapelle: Er kopierte Werke von Andreas Hofer, Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Caspar Kerll. Schriftprobe → S. 299.

[231] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 460, Schreiben Schitras vom 02.06.1822.
[232] AES, Akten Dompfarre 5/25/15, vom 25. August 1662.

### 6.4.2 Unbekannte Schreiber

**Schreiber 1:** → Estlinger (S. 261).

**Schreiber 2:** um 1776[233], A 1325.

**Schreiber 3:** um 1789[234], A 378 u. A 1555. Obwohl dieser Kopist nur sehr selten im Dommusikarchiv vorkommt, ist er von Wichtigkeit für die frühe Mozart-Überlieferung, wie Cliff Eisen herausgearbeitet hat.[235]

**Schreiber 5:** wohl letztes Drittel 18. Jh., A 1149.

**Schreiber 7:** → Rainprechter (S. 268).

**Schreiber 8:** → Raab (S. 267).

**Schreiber 9:** → Hacker (S. 262).

**Schreiber 10:** → Fuetsch (S. 261).

**Schreiber 15:** → Arthofer (S. 259).

**Schreiber 17:** um 1800?, A 574 u. A 1130.

**Schreiber 20:** → Hacker (S. 262).

**Schreiber 21:** → Strobl (St. Peter)

**Schreiber 22:** → A. Nagnzaun (S. 267).

**Schreiber 24:** spätes 18. Jh., 3 Nachweise.

**Schreiber 25:** → J. M. Kracher (S. 265).

[233] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 27.
[234] Ebd.
[235] Eisen: „The Mozarts' Salzburg Copyists", S. 271–273.

**Schreiber 27:** um 1775/80, A 709.

**Schreiber 31:** → F. Hofstätter (S. 264).

**Schreiber 32:** letztes Drittel 18. Jh., A 1274.

**Schreiber 36:** → Jähndl (S. 264).

**Schreiber 43:** 2. H. 18. Jh., A 1356.

**Schreiber 49:** um 1800, A 674.

**Schreiber 51:** letztes Viertel 18. Jh., dürfte während der 1780er-Jahre (Nachweise 1782–1789) gelegentlich (zumeist gemeinsam mit Estlinger und anderen Schreibern) an Abschriften für die Dommusik gearbeitet haben. Unter den 18 Materialien im Dommusikarchiv, die mit seiner Beteiligung entstanden sind, befindet sich aber auch die vollständige Abschrift eines deutschen *Magnificat* (A 1688), das nicht der Kathedralliturgie zuzuordnen ist und den (allerdings jüngeren) Besitzvermerk des Kirchenchors Mülln trägt. Eine Abschrift von Mozarts *Spatzenmesse* (A-Sd, A 1363), die ebenfalls nicht der Dommusik zugehörig ist, da sie auf dem Umschlag von der Hand des Hauptschreibers (Schr. 51) den Besitzvermerk „In Res Jos: Hausberger / Music: Aulic:“ trägt, lässt es möglich erscheinen, dass Schreiber 51 identisch ist mit dem Hofviolinisten Joseph Haunsberger (auch Hausberger), über den kaum mehr bekannt ist, als dass er 1788 angestellt wurde, dass er auch als Chorregent in Stift Nonnberg tätig war und dass er am 28.3.1802 begraben wurde.[236] Dies hieße jedoch, dass er bereits vor seiner Anstellung bei Hof als Schreiber für die Dommusik tätig gewesen wäre. Gegen diese Zuweisung spricht auch, dass Schreiber 51 in einer Abschrift eines *Magnificat* von Gatti in der Sammlung *Fondo Pitti* in Florenz aufscheint[237], die demnach vor Ferdinands Ernennung zum Kurfürsten von Salzburg entstanden sein müsste.

**Schreiber 52:** 2. H. 18. Jh., A 1336.

**Schreiber 54:** → A. F. Paris (S. 267).

**Schreiber 58:** Mannheim?, 2. H. 18. Jh.?, nur A 1199 u. 1200 auf in Salzburg ungebräuchlichem Papier.

**Schreiber 64:** 2. H. 18. Jh., Nachweise 1765[238] u. 1780 od. später (A 1273), 3 Nachweise.

**Schreiber 65:** 2. H. 18. Jh., Nachweise vor 1778 (A 1131) sowie 1782 (A 560) u. 1787[239], 2 Nachweise; eventuell spätere Hand von Schreiber 124 (→ S. 274).

**Schreiber 67:** Um und nach 1800. Schreiber 67 (A-Ssp, Hay 1920.1) ist identisch mit Schreiber 137 (A-Sd, A 560) und lässt sich im Dommusikarchiv lediglich mit elf Einzelstimmen in sechs Materialien nachweisen. Das Schriftbild zeigt charakteristische Merkmale (etwa eine Form der Viertelpause), die ganz außerhalb der Salzburger Hofschreibertradition zu stehen scheinen. Eine Orgelstimme zu Gattis Offertorium „Inveni David“ (A 650) weist Stimmbezeichung und Vorsatz in autographer Ausführung auf, wurde ansonsten aber von Schreiber 67 ausgeführt, was auf einen Wirkungsbereich im direkten Umfeld des Hofkapellmeisters schließen lässt. Während dieser Schreiber für das Entstehen der vorliegenden Sammlung praktisch bedeutungslos zu sein scheint, ist seine Handschrift in zahlreichen Musikalien Salzburger Provenienz aus der Sammlung Ferdinands in Florenz, sowohl in Einzelstimmen als auch in vollständigen Abschriften, nachzuweisen. In einer der vollständigen Abschriften, einer Messe Gattis (I-Fc, F.P.Ch. 174), findet sich von seiner Hand die Eintragung: „Den 25. Septemb: 1801. diese Mess / Erste mahl in Salzburg producirt ist worden.“ Schriftprobe → S. 300.

**Schreiber 67a:** → Schitra, Matthias (S. 269).

**Schreiber 69:** Nachweis 1802, nur A 1469.

**Schreiber 70:** 2. H. 18. Jh., 4 Nachweise.

**Schreiber 82:** um 1800, nur A 1556.

[236] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 165.
[237] I-Fc, F.P.Ch. 200/1.
[238] Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 33.
[239] Ebd.

**Schreiber 85:** 2. H. 18. Jh., Schreiber zweier Materialien mit Kompositionen von Anton Jetzt (A 1299 u. A 1370) auf Salzburger Papier.

**Schreiber 86:** hat an Materialien zu ca. 60 Werken mitgewirkt und ist damit einer der häufiger im Bestand nachzuweisenden Schreiber. Mit Abschriften, die spätestens 1752[240] (z. B. A 273, A 384), und solchen, die frühestens 1782 entstanden (z. B. A 441, A 616), lässt sich zudem eine Wirkungszeit von mindestens 30 Jahren nachweisen. Begann vermutlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu arbeiten, ist noch am Stimmenmaterial zu zwei Werken Biechtelers und 17 Werken Eberlins beteiligt, kopiert aber auch Werke von Fischietti, Lolli und Gatti. Auch bei den Kopien für die großen Festlichkeiten der Centennarfeier 1782 ist er nachzuweisen: So kopiert er u. a. Michael Haydns *Jubiläumsmesse* und eine Vesper Gattis (A 616), die dieser für das Jubiläum schrieb.[241] Schriftprobe → S. 301.

**Schreiber 87:** → Rott (S. 268).

**Schreiber 89:** 4. V. 18./fr. 19. Jh., 4 Nachweise.

**Schreiber 90:** 2. H. 18. Jh., nur A 1.

**Schreiber 94:** → Rott (S. 268).

**Schreiber 97:** 2. H. 18. Jh., 3 Nachweise.

**Schreiber 98:** wohl 2. H. 18. Jh., 5 Nachweise.

**Schreiber 99:** 2. V./M. 18. Jh., wohl Umfeld Eberlins, nur A 388.

**Schreiber 100, 100a, 101, 101a:** → Rott (S. 268).

**Schreiber 102:** um 1700, gehört zu den ältesten in der Sammlung vertretenen Schreibern. Von ihm stammen fünf Stimmensätze sowie vermutlich das einzeln überlieferte Stimmbuch [Coro S] A 1107 mit 101 Werken (überwiegend Introiten) Johann Stadlmayrs. Schreiber 102 dürfte zwischen 1680 und etwa 1720 zu datieren sein.

**Schreiber 103:** ca. 1. V. 18. Jh., arbeitete zumindest zeitweilig unter der Anleitung F. J. S. Sambers. Lediglich drei seiner Abschriften sind einem Komponisten sicher zuweisbar und überliefern Werke Biechtelers, eines davon (A 92) ist auf 1713 datiert.

**Schreiber 104:** → Karl Heinrich Biber (S. 259).

**Schreiber 105, 106, 107:** 1. H. 18. Jh., alle an A 119 beteiligt (1724 oder später), je 1–3 Nachweise.

**Schreiber 108:** 1. H. 18. Jh., nur A 120.

**Schreiber 109:** 1. H. 18. Jh., an A 119 beteiligt (1724 oder später), weiterer Nachweis A 165.

**Schreiber 110:** 1. H. 18. Jh. (um 1700?), nur A 173.

**Schreiber 111:** Die Beschreibung seiner Notenschrift steht in engster Beziehung zur Identifizierung[242] Heinrich Ignaz Franz Bibers als Autor der

[240] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil II, S. 244, datiert zwischen 1750 und 1775.

[241] Vgl. Schriftprobe in Blanken, Christine: *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*, 2 Bände, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2011, S. 1066.

[242] Ergänzend zu den bereits oben ausgeführten Bemerkungen zu dieser heute im Salzburg Museum ohne Originaltitel, Autor und Datierung überlieferten und aufbewahrten Partitur soll hier die Autorschaft Heinrich Ignaz Franz Bibers für die beiden Kompositionen erneut bestätigt und mit neuen Fakten ergänzt werden. Die Datierung und Identifizierung des Autors gelang Ernst Hintermaier in erster Linie mit Hilfe der im Zuge der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Musikalienbestandes des Salzburger Doms gewonnenen Forschungsergebnisse. Die dafür erforderlichen Schreiber- und Wasserzeichenuntersuchungen ergaben des Rätsels Lösung: Die Partitur wurde von einem Hofkopisten in Reinschrift gebracht, der in Salzburger Stimmenabschriften zwischen 1660 und 1720 nachgewiesen werden kann. Sehr viele davon betreffen Kirchenkompositionen Heinrich Ignaz Franz Bibers. Im „Salzburger Schreiberkatalog“ ist er unter der Nummer 111 verzeichnet, da bis dato nicht Sicherheit herrscht, ob es sich nicht vielleicht doch um Bibers Handschrift handeln könnte. Das Papier der großformatigen Partitur sowie vieler Stimmenhandschriften weist die Wasserzeichenmarken ‚Wilder Mann‘ und ‚FW‘ auf, das von Franz Wörz in der in der Nähe von Salzburg gelegenen Papiermühle Lengfelden von 1675 bis 1696 produziert wurde. Damit kann die Provenienz der erhalten gebliebenen Partitur auf Salzburg und die Datierung auf einen sehr begrenzten Zeitraum beschränkt werden. Als Zweckbestimmung kann auch nur das 1100-jährige Jubiläum der Gründung des Erzstiftes Salzburg durch den hl. Rupert in Frage kommen, das Fürsterzbischof Max Gandolph im Oktober 1682 begehen ließ und an dessen Festivitäten viele ihm zur Verfügung stehende Künstler teilhaben konnten. Die Frage der Autorschaft war allerdings ungleich schwieriger, da musikanalytische Befunde für die Zuschreibung an einen bestimmten Autor nur

sogenannten *Missa Salisburgensis*, jenem ursprünglich Orazio Benevoli zugeschriebenen 53-stimmigen Messordinarium, dem die ebenso vielstimmige Motette „Plaudite tympana“ angeschlossen ist.[243] Schriftprobe → S. 302.

Da das Papier der großformatigen Partitur (sowie mehrerer weiterer Stimmenhandschriften im Dommusikarchiv) das Wasserzeichen ‚FW‘ mit der Gegenmarke ‚Wilder Mann‘ aufweisen, das von Franz Wörz in der nahe Salzburg gelegenen Papiermühle Lengfelden von 1675 bis 1696 produziert wurde, konnte Salzburg als Provenienz der Partitur etabliert und die Datierung auf etwa das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts eingegrenzt werden.

Vom gleichen Schreiber stammt auch das Stimmenmaterial zu mehreren im Dommusikarchiv überlieferten Werken H. I. F. Bibers[244], darüber hinaus neben der *Missa Salisburgensis*[245] aber auch die Partitur einer Reduktion derselben[246] sowie jene der sogenannten *Missa Bruxellensis*[247]. Letztere trägt das Wasserzeichen ‚IW‘ (Joseph Wörz) und ist daher auf eine Entstehungszeit um 1700, jedenfalls aber nach 1696 zu datieren.

Stilistische Gründe gaben letztlich den Ausschlag, sowohl die beiden 53-stimmigen Kompositionen (die *Missa Salisburgensis* und die Motette) als auch die jüngere sogenannte *Missa Bruxellensis* Biber zuzuschreiben. Der Schriftzug von Schreiber 111 wurde von verschiedenen Autoren für jenen H. I. F. Bibers gehalten. Noch Eric Thomas Chafe klassifizierte Konvolute von seiner Hand als Autographe H. I. F. Bibers[248], was sich jedoch nicht sicher bestätigt hat.[249]

**Schreiber 112a:** → J. C. Weissenbach (S. 270).

**Schreiber 112b:** legte u. a. 1709 eine Sammlung von *Horae minores*[250] an. Thomas Hochradner kennt von ihm eine mit 1716 datierte Deutsche geistliche Arie in G HocB A/12/1 von Matthias Siegmund Biechteler.[251]

**Schreiber 113:** erstellte ca. 40 der ältesten Handschriften des Bestandes. Seine Tätigkeit dürfte auf die Zeit um 1700 anzusetzen sein; nach einigen Wasserzeichenbefunden könnte der Schwerpunkt seiner Tätigkeit noch vor der Jahrhundertwende gelegen haben. Mit einiger Sicherheit arbeitete er nicht vor 1660 und nicht nach 1720. Von ihm stammen u. a. drei Stimmbücher (A 1148) als handschriftliche Ergänzung zu Andreas Hofers Stimmbuchdruck *VER SACRUM SEV FLORES MUSICI* (Salzburg 1677), für die die Zeit zwischen der Drucklegung und Hofers Ableben (1684) einen plausiblen, wenn auch nicht nachweisbaren Rahmen darstellt.

**Schreiber 113a:** um 1700, ähnlich Schreiber 113, aber wohl nicht mit diesem identisch, nur A 184.

in den seltensten Fällen Erfolg haben. Im Fall der *Missa Salisburgensis*, deren fiktiver Titel von Laurence Feininger für seine Faksimile-Ausgabe der Partitur gewählt wurde, gab es zwei Musiker, die als Autor in Frage hätten kommen können: Hofkapellmeister Andreas Hofer und Vizekapellmeister Heinrich Ignaz Franz Biber. Stilistische Gründe gaben letztlich den Ausschlag, dass beide 53-stimmigen Kompositionen (Messe und Motette „Plaudite tympana“) Biber zugeschrieben wurden. Laurence Feininger lenkte im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der Faksimile-Ausgabe den Blick auf eine später entstandene 23-stimmige Messe, die er nach dem Aufbewahrungsort der Partitur als „Missa Bruxellensis“ betitelte. Auch sie ist Heinrich Ignaz Franz Biber zuzuschreiben. Der quellenkritische Befund dieser Partitur, die heute in der Bibliothèque Royal de Belgique in Brüssel (B-Br, Ms. II 3864) aufbewahrt wird, lässt aufgrund der Wasserzeichenmarke ‚IW‘ (Joseph Wörz) und des Schreibers 111 eine Entstehungszeit zwischen 1696 und 1702 annehmen. Auch diese Komposition ist anonym überliefert; die nicht beschriebene Titelseite wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts oder sogar erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts von einer bisher unbekannten Hand Orazio Benevoli zugeschrieben. Die Messkomposition dürfte vermutlich im Jahre 1701 für die liturgische Feier anlässlich der Errichtung des militärischen Ruperti-Ritter-Ordens durch Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun entstanden sein, denn welchen anderen Anlass hätte Bibers Sohn, Karl Heinrich Biber, gehabt, beide Ereignisse, das Jubiläum 1682 und die Errichtung des Ruperti-Ritter-Ordens 1701 in seiner sehr knapp gehaltenen Biographie des Vaters, die in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) erschienen ist, zu erwähnen. (Mattheson, Johann; Schneider, Max (Hrsg.): *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen* [Vollständiger, originalgetreuer Neudruck der Ausg. Hamburg 1740 mit gelegentl. bibliogr. Hinweisen u. Mattheson Nachträgen], Berlin: Liepmannssohn 1910, S. 24 f.) Man darf daraus schließen, dass der Vize- und 1684 zum Hofkapellmeister ernannte Heinrich Ignaz Franz Biber dafür einen nachwirkenden , vermtlich auch kompositorischen, Beitrag geleistet haben muss, der noch Jahrzehnte später im Bewusstsein seines Sohnes erhalten blieb.

[243] Hintermaier: „Missa Salisburgensis“.

[244] A-Sd, A 173, A 180, A 181, A 435.

[245] Salzburg Museum, A-Sca, Hs. 751.

[246] Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel, Ms. II 3864.

[247] Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel, Ms. II 3862.

[248] So Bibers Requiem à 15 (A-Sd, A 181), vgl. Chafe: *The Church Music of Heinrich Biber*, S. 534.

[249] Hintermaier: „Hoftheater“, S. 156 f.

[250] A-Sd, A 1717.

[251] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil I, S. 259.

**Schreiber 114:** → G. J. Paris (S. 267).

**Schreiber 115:** → G. Lolli (S. 266).

**Schreiber 116:** wohl italienisch, Mitte/2. H. 18. Jh.

**Schreiber 117:** ausschließlich in einer im Jahr 1753 wohl in Eichstätt entstandenen Reihe repräsentativer Abschriften von Werken J. C. Deichels.

**Schreiber 118–129:** ca. 2./3. V. 18. Jh., wohl alle im Umfeld Eberlins, außer Schreiber 120 und 122 jeweils nur mit 1–3 Materialien nachgewiesen. Daher lässt sich für Schreiber 124 bisher nur mit aller Vorsicht vermuten, dass es sich um eine frühe Ausprägung der Schrift von Schreiber 65 handeln könnte (→ S. 271).

**Schreiber 130 u. 131:** 2. H. 18. Jh., nur A 442 (1771).

**Schreiber 132:** um 1800, arbeitete offenbar im Umfeld Gattis und schrieb Teile von 15 Stimmensätzen. Lediglich A 705 wurde vollständig von diesem Schreiber angefertigt, der Titel trägt die Datierung 1791.

**Schreiber 133:** 4. V. 18. Jh./um 1800?, nur A 535b.

**Schreiber 134:** um oder nach 1800?, 3 Nachweise.

**Schreiber 135:** 2. H. 18. Jh., wohl ein Schreiber des Loretoklosters, nur A 547.

**Schreiber 136:** → Lipp (S. 266).

**Schreiber 137:** → Schreiber 67 (S. 271).

**Schreiber 138:** hat in 27 Materialien der Sammlung nahezu ausschließlich Einzelstimmen zu Werken M. Haydns sowie zu zwei Kompositionen Wolfgang Amadé Mozarts hinterlassen. Die von ihm geschriebenen vollständigen Musikalien überliefern Werke, in denen – wie bei Johann Michael Haydns *Vesperae pro festo Sanctissimae Innocentium* MH 548 (A 564) oder dem „Stella coeli“ MH 306 (A 573) – die Vokalstimmen lediglich mit Sopran und Alt besetzt sind. Auch die zu bestehenden Materialien mit voller Chorbesetzung ergänzten Einzelstimmen überliefern neben gelegentlichen Instrumentalstimmen auffallend oft die jeweiligen Sopran- und/oder Altpartien, niemals jedoch Männerstimmen, was einen (allerdings nicht nachweisbaren) Bezug zum Kapellhaus nahelegt. Schreiber 138 war mindestens zwischen 1781 (A 573) und 1793 (A 564) tätig.

**Schreiber 139:** 2. H. 18. Jh., 4 Nachweise.

**Schreiber 140 (und 140a):** muss zum engsten Kreis um Luigi Gatti gehört haben. Sein Schriftzug, dessen charakteristische, in Salzburg in ähnlicher Grundform nur bei Gatti auftretende Viertelpause auf eine italienische Schreibtradition verweist, erscheint in 33 Materialien der Sammlung, die häufig eine direkte Zusammenarbeit mit dem Hofkapellmeister erkennen lassen. Bisweilen hat Schreiber 140 Stimmen, deren Abschrift von Gatti begonnen worden waren, fertiggestellt. Die gleiche Nähe zu Gatti lässt sich anhand jener 26 Nachträge erkennen, die Schreiber 140 in Gattis Exemplar des *Catalogus Musicalis* vorgenommen hat: 24 dieser Einträge beziehen sich auf Werke Gattis, die übrigen auf Werke, die von außerhalb Salzburgs für die Dommusik angeschafft worden waren.[252] Schriftprobe → S. 303.

Gatti hat das Verzeichnis seiner eigenen Offertorien im *Catalogus* eigenhändig begonnen, dann aber Schreiber 140 zur weiteren Ausführung überlassen.[253] Ein ähnliches Muster zeigt sich bei den Abschriften dieses Schreibers für den Dom: Neben Teilen von 26 Materialien Gatti'scher Werke ist Schreiber 140 an der Herstellung bzw. Ergänzung von 7 Stimmensätzen zu Werken anderer Komponisten beteiligt, die durchgängig entweder älteres Repertoire oder solches von außerhalb Salzburgs überliefern. Während Schreiber 140 im Bestand Dommusikarchiv praktisch nur in Einzelstimmen aufscheint[254], existieren in der Sammlung *Fondo Pitti* in Florenz aus seiner Feder 15 vollständige oder fast vollständige Stimmenabschriften von

[252] Mozarts Messe KV 275 (A 1153), die in einer Wiener Abschrift Joseph Arthofers vorliegt, sowie eine Messe J. B. Lassers (A 1208).

[253] *Catalogus „Gatti“*, S. 73.

[254] In A 669, A 686 und 626, alles Werke Gattis, hat Schreiber 140 mit 12, 17 resp. 25 Stimmen immerhin den größten Teil des jeweiligen Stimmensatzes kopiert.

Werken ausschließlich Gattis[255], von denen mehrere in Salzburg nicht überliefert sind. Schreiber 140 lässt sich auch in der Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' in Ostiglia (Italien) nachweisen, wo der musikalische Nachlass Luigi Gattis aufbewahrt wird. Seine dortigen Abschriften dürften aus der frühen Zeit Gattis als Kirchenmusiker in Mantua stammen (→ S. 325). Ein sehr ähnlicher Schriftzug, der bisher in nur einer Einzelstimme nachgewiesen werden konnte und sich durch eine gegenüber Schreiber 140 geänderte Halsrichtung auszeichnet, wurde als Schreiber 140a erfasst.

**Schreiber 141:** um 1800, nur A 675.

**Schreiber 144:** → Schreiber 161 (S. 275) → Pinzger, Johann Georg (S. 267).

**Schreiber 161:** → Schreiber 144 (S. 275) → Pinzger, Johann Georg (S. 267).

**Schreiber 162:** 4. V. 18. Jh./um 1800?, nur A 693 u. A 1128.

**Schreiber 163:** hat im Dommusikarchiv nur insgesamt 8 Einzelstimmen zu zwei Werken L. Gattis hinterlassen, erscheint aber auch in der Sammlung *Fondo Pitti* in Florenz[256], zum Teil in vollständigen Abschriften, aber auch gemeinsam mit Gatti und Schreiber 140.

**Schreiber 164:** hat ebenfalls im Umfeld Gattis gearbeitet, kann darüber hinaus aber nicht näher datiert werden. 36 von insgesamt 38 Einzelstimmen in 16 Signaturen des Dommusikarchivs überliefern Werke des letzten Hofkapellmeisters. Auch im *Fondo Pitti* existiert ein Material einer Messe Gattis, das Schreiber 164 gemeinsam mit Gatti kopiert hat.[257] Er schrieb gemeinsam mit Gatti, Hacker und anderen Salzburger Schreibern Teile eines Stimmensatzes zu Gattis Requiem in C, der in der Stiftsbibliothek Lambach überliefert ist.[258]

[255] I-Fc, F.P.Ch. 197/1, 202, 193/1, 194/1, 194/2, 196a, 196b, 199b, 203, 207/2, 207/3, 209/1, 210/3, 211/2, 213/3.
[256] I-Fc, F.P.Ch. 204/3, 200/1, 208/2, 212/1, 213/2.
[257] I-Fc, F.P.Ch. 185/2.
[258] A-LA, M 1541. Vgl. Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis".

**Schreiber 165:** wohl 1. H. 18. Jh., nur A 1280.[259]

**Schreiber 166:** → Biechteler (S. 259).

**Schreiber 170:** 2. H. 18. Jh., gelegentlich gemeinsam mit M. Raab, eine seiner Abschriften ist mit 1779 datiert, 12 Nachweise.

**Schreiber 171:** → Rott? (S. 268), 1. H. 18. Jh., A 1202 u. A 1485.

**Schreiber 172:** 1. H. 18. Jh., A 1204, gemeinsam mit F. J. S. Samber (s. S. 364).

**Schreiber 173:** 1. H. 18. Jh., A 1218 und A 1100a gemeinsam mit J. J. Rott (s. S. 268) sowie A 1104; war zeitweilig auch als Schreiber 338 verzeichnet.

**Schreiber 174:** 1. H./M. 18. Jh., im Umfeld Eberlins, 9 Stimmen in 4 Signaturen.

**Schreiber 174a:** 1. H./M. 18. Jh.?, ev. identisch mit Schr. 174?, nur 12 Stimmen in A 333.

**Schreiber 175:** → J. D. Westermayer? (S. 369), M./2. H. 18. Jh., nur in zwei Werken Westermayers (A 1256, A 1258), von denen ersteres auf 1763 datiert ist.

**Schreiber 176 u. 176a:** wohl zwei Varianten einer Hand, 1. H. 18. Jh., A 120 u. A 139.

**Schreiber 177:** 2. H. 18./1. H. 19. Jh., nur vier Einzelstimmen, darunter das einzeln überlieferte „Basso"-Stimmbuch einer aus Salzburger Chorbüchern kompilierten Sammlung von Messen Donatis und *Magnificat*-Vertonungen Bernardis (A 1119a).

**Schreiber 178:** 2. H. 18. Jh., A 1263.

**Schreiber 179:** 1. H. 19. Jh., 23 Einzelstimmen in 9 Signaturen.

**Schreiber 179a:** A 378, gemeinsam mit Schr. 179.

[259] Von gleicher Hand das Material CH-E, Mus. 401,25, vgl. Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, Teil II, S. 261 f.

**Schreiber 180:** 1. H./M. 18. Jh., nur zwei Stimmen in A 260, mit Eintragungen Eberlins.

**Schreiber 191:** wohl 2. H. 18. Jh., nur A 1615.

**Schreiber 206:** um 1800/1. H. 19 . Jh., A 569 u. A 1513.

**Schreiber 211:** 2. H. 18. Jh., A 555, gemeinsam mit M. Raab.

**Schreiber 231:** um 1800, eine Stimme in A 1165.

**Schreiber 233:** 1. H. 19. Jh., zwei von acht Materialien tragen die Jahreszahl 1837, ein weiteres ist vor 1848 entstanden.

**Schreiber 243:** um 1800, in A 1510 u. A 1664.

**Schreiber 245:** erscheint im Dommusikarchiv lediglich in 15 Einzelstimmen in vier Signaturen: außer in zwei Werken Gattis in den Aufführungsmaterialien zu Haydns *Schöpfung* und Mozarts Requiem, und lässt sich daher in die Zeit um 1800 datieren. Darüber hinaus nahm er eine Reihe von Nachträgen im *Catalogus Musicalis „Archivium“* vor, wo er verschiedene Werke Luigi Gattis verzeichnete.[260] Demnach stand auch er einem engeren Zirkel an Personen nahe, die mit der Organisation der Dommusik betraut waren. Er kopierte ebenfalls Teile zu vier Werken Gattis, die heute im *Fondo Pitti* in Florenz aufbewahrt werden[261], darunter das Aufführungsmaterial zu Gattis Requiem in C, das er als Hauptschreiber fast vollständig anfertigte. Außerdem schrieb er Teile weiterer Aufführungsmaterialien dieses Werks, die sich in den Stiftsbibliotheken in Kremsmünster und Lambach erhalten haben.[262] Schriftprobe → S. 304.

**Schreiber 249:** 1. V. 19. Jh., nur A 1223, hat zahlreiche Abschriften für die Sammlung Ferdinands III. von Toskana angefertigt und kommt daher vor allem in der Sammlung der Bibliothek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ in Florenz vor. Eine Abschrift einer Litanei von Brunnmayr von seiner Hand hat sich im Salzburg Museum erhalten (A-Sca, Hs 29).

**Schreiber 259:** wohl 2. H. 18. Jh., überwiegend Einzelstimmen, überwiegend nicht der Kathedralmusik zugehörig, im Umfeld von F. I. Lipp und A. F. Paris.

**Schreiber 260:** → Rott (S. 268).

**Schreiber 300, 301 u. 302:** 1. H. 18. Jh., in A 218 auf in Salzburg ungebräuchlichem Papier.

**Schreiber 303:** M./2. H. 18. Jh., nur A 242b u. A 1318.

**Schreiber 304 u. 305:** M. 18. Jh., A 290, gemeinsam mit Eberlin.

**Schreiber 306:** 18. Jh., A 311.

**Schreiber 307:** 1. H. 19. Jh., ev. Umfeld J. B. Weindls, Nachweise zwischen 1828 und 1839 erschlossen, eine Datierung 1830 verbürgt (A 1654).

**Schreiber 308:** 1. H. 18. Jh., Einzelstimmen in A 399, A 762.

**Schreiber 309:** 1. H. 19. Jh., Datierungen: 1825 (A 424), 1832 (A 1057a), möglicherweise identisch mit → J. B. Weindl (s. S. 270).

**Schreiber 310:** um 1800, A 485.

**Schreiber 311:** 19. Jh.

**Schreiber 312:** 2. H. 18. Jh. (um 1780), Einzelstimmen in A 587 u. 588, gemeinsam mit M. Raab.

**Schreiber 313:** um 1900?

**Schreiber 314:** um 1800, A 572.

**Schreiber 315 u. 316:** 1. H. 20. Jh., Umfeld H. Spies, A 594.

[260] *Catalogus „Archivium“*, S. 61, 64, 68–70.
[261] I-Fc, F.P.Ch. 183, 192, 195, 210/3; lediglich letzteres Werk ist auch im Dommusikarchiv überliefert (A 644).
[262] Neumayr: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis“.

**Schreiber 317:** war in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig und hat offenbar nie für die Salzburger Kathedralmusik geschrieben. Die von ihm angefertigten, im Dommusikarchiv erhaltenen 27 Handschriften zeichnen sich gegenüber den Materialien der Dommusik durchgehend durch mindere Papierqualität und eine wenig repräsentative Ausführung aus. Der Kern der von ihm kopierten Kompositionen ist häufig in einer einzigen Stimme notiert, aus der anscheinend mehrere Musiker ihre Parts ausführten. Diese im Allgemeinen nicht näher bezeichnete, gelegentlich aber auch mit „Vox Cantans“ überschriebene Stimme enthält auf einem ersten System die (mitunter nur sporadisch zweistimmig notierten) Vokalparts in Sopranlage sowie in einem zweiten System einen bezifferten Bass. Schriftprobe → S. 304.

Mit einiger Regelmäßigkeit sind in dieser Stimme auch Solo- und Tuttipassagen ausgewiesen. Dazu kommen öfters zwei Violin- und/oder zwei Clarin- oder Hornstimmen, gelegentlich auch Pauken, niemals jedoch ein Streichbass. Der größte Teil der Werke ist anonym überliefert, einige wenige tragen die Autorangabe „Lipp“. Eine Reihe von Kompositionen, die sich als Werke M. Haydns ermitteln ließen, liegen in diesen Materialien als Bearbeitung für die genannten Aufführungskräfte vor. Gleiches gilt für Eberlins Requiem in c-Moll, das in der Sammlung außer in dem von der Dommusik verwendeten Material (A 228) ebenfalls in der beschriebenen Bearbeitung in der Handschrift F. I. Lipps vorliegt (A 1521), zu der Schreiber 317 zwei Violinstimmen beigesteuert hat.

**Schreiber 318:** → Reischl (S. 268).

**Schreiber 319, 320:** 2. H. 18. Jh./um 1800, gemeinsam mit J. N. Rainprechter, daher ev. von St. Peter.

**Schreiber 321, 322, 324–328:** 2. H. 18. Jh./um 1800, jeweils wenige Einzelstimmen, meist im Umfeld Gattis.

**Schreiber 329:** 1. H. 19. Jh., ist mit 22 Stimmen zu 7 Signaturen im Bestand überliefert. Er benutzte wiederholt Papier mit dem Wasserzeichen 177, für das im Gesamtbestand in zwei Fällen Datierungen (1837 und 1839) vorliegen.

**Schreiber 330:** 2. V. 18. Jh., Einzelstimme in A 762 (1728 oder später).

**Schreiber 331 u. 332:** 1. H. 18. Jh., wohl nicht aus Salzburg, beide nur in A 818.

**Schreiber 333:** 2. H. 18. Jh., Einzelstimme A 1008.

**Schreiber 334:** 1. H. 19. Jh., in A 1057a.

**Schreiber 336:** 1. H. 18. Jh., A 1067b, gemeinsam mit Rott.

**Schreiber 337:** 2. H. 17. Jh., in A 1071a, gemeinsam mit Schr. 111.

**Schreiber 338:** → Schr. 173 (S. 275).

**Schreiber 339:** → Hochreiter (S. 263).

**Schreiber 340, 341:** 1. H. 19. Jh., Einzelstimmen.

**Schreiber 342:** 2. H. 18. Jh., Hauptschreiber der beiden umfangreichen Bass-Stimmbücher A 1119c und A 1602, daher nominell mit einer großen Zahl von Abschriften in der Sammlung vertreten.

**Schreiber 343:** um 1800, Salzburg, aber wohl nicht der Dommusik nahestehend, A 1166.

**Schreiber 344:** um 1800, in A 1165.

**Schreiber 345 u. 346:** Wien?, 4. V. 18./1. V. 19. Jh., A 1176.

**Schreiber 347:** 19. Jh., in A 1177.

**Schreiber 348:** um 1900, in A 1189 (19.6.1894).

**Schreiber 349:** Mannheim?, 2. H. 18. Jh.?, in A 1199 u. A 1200 auf in Salzburg ungebräuchlichem Papier.

**Schreiber 350:** 1. H. 19. Jh., in A 1201.

**Schreiber 351–353:** M. 19. Jh., Umfeld Deisböck?, A 1210.

**Schreiber 354:** 2. H. 19. Jh.?, Umfeld Hupfauf?, in A 1220c.

**Schreiber 355 u. 356:** 2. H. 18. Jh., Einzelstimmen.

**Schreiber 357:** 2. H. 19. Jh., A 1278.

**Schreiber 358:** → Hochreiter (S. 263).

**Schreiber 359:** 2. H. 18. Jh., in A 12.

**Schreiber 360:** um 1700, in A 56 gemeinsam mit Schr. 102 u. 112b.

**Schreiber 361:** 1. H. 19. Jh., in A 78.

**Schreiber 362:** Wien?, M. 18. Jh., A 1281.

**Schreiber 363:** nicht Salzburg, 18. Jh., A 1293.

**Schreiber 364 u. 365:** 4. V. 18. Jh./um 1800, A 1294.

**Schreiber 366:** nicht Salzburg, 4. V. 18./1. V. 19. Jh., A 1297.

**Schreiber 367:** 1. V. 19. Jh., A 1298 (1812).

**Schreiber 368:** um 1700?, Einzelstimme in A 173.

**Schreiber 369:** 2. H. 18. Jh., Einzelstimme in A 1319.

**Schreiber 370–373:** St. Peter ?, ca. 1. V. 18. Jh., A 1331.

**Schreiber 374–376:** Italien ?, 2. H. 18. Jh. ?, A 1344.

**Schreiber 377:** nicht Salzburg, 2. H. 18. Jh., A 1131.

**Schreiber 378:** wohl nicht Dommusik, um 1800, A 1353 (1802).

**Schreiber 379:** Loretokloster ?, 2. H. 18. Jh., A 1375.

**Schreiber 380:** ca. 3. V. 18. Jh., 3 Nachweise.

**Schreiber 381:** 1. H. 19. Jh. ?, in A 1389.

**Schreiber 382 u. 383:** nicht Dommusik, 2. H. 18. Jh., erscheinen gemeinsam mit Schr. 317, A 1491 u. A 1385.

**Schreiber 384:** 1. H. 18. Jh., A 1394.

**Schreiber 385, 386:** Italien ?, ca. 2. V. 18. Jh., A 1399 resp. A 1403.

**Schreiber 387–390:** 2. H. 18. Jh.

**Schreiber 391 u. 392:** nicht Salzburg ?, ca. 2. V. 18. Jh., A 1452.

**Schreiber 393:** nicht Salzburg ?, 18. Jh., A 1453.

**Schreiber 394 u. 395:** Italien ?, 18. Jh., A 1456.

**Schreiber 396–399:** 2. H. 18. Jh./um 1800.

**Schreiber 400:** 1. H. 19. Jh. ?, A 1481.

**Schreiber 401:** M. 18. Jh., A 1483.

**Schreiber 402:** nicht Dommusik, M./2. H. 18. Jh., A 1482.

**Schreiber 403:** nicht Salzburg ?, 1. H. 18. Jh., A 1487, A 1490.

**Schreiber 404–408:** nicht Salzburg, 1. H./M. 18. Jh., A 1493.

**Schreiber 409, 410:** 18. Jh. Einzelnachweise.

**Schreiber 411:** 4. V. 18./1. V. 19. Jh., A 1503, A 1550.

**Schreiber 412, 413:** 18. Jh., Einzelnachweise.

**Schreiber 414:** Eichstätt ?, 1. H. 18. Jh. ?; in 4 Materialien offenbar nicht Salzburger Provenienz, die mindestens teilweise Werke J. G. Steingrieblers (→ S. 367) und ausnahmslos solche für Sopran und Viola da gamba überliefern.

**Schreiber 415, 416:** 4. V. 18./1. V. 19. Jh.

**Schreiber 417:** 18. Jh., A 1525, A 1744.

**Schreiber 418:** nicht Dommusik, um 1800, A 1526, A 1745.

**Schreiber 419:** nicht Dommusik, um 1700, A 1535.

**Schreiber 420, 421:** nicht Dommusik ?, 18. Jh.

**Schreiber 422–424:** um 1800/1. H. 19. Jh.

**Schreiber 425–428:** 2. H. 18. Jh.

**Schreiber 429:** 18. Jh., A 1571.

**Schreiber 430:** 1. H. 18. Jh., ev. frühe Schrift Sambers ?, A 1582.

**Schreiber 431–435:** 2. H. 18. Jh.

**Schreiber 436:** 1. H. 18. Jh., A 1616.

**Schreiber 437:** 2. H. 18. Jh.

**Schreiber 438, 439:** 1. H. 19. Jh. ?, A 1349.

**Schreiber 440:** M. 18. Jh., A 426.

**Schreiber 441–443:** 1. H. 19. Jh.

**Schreiber 449:** nachgewiesen in vier separat überlieferten, aber anscheinend gemeinsam entstandenen Handschriften mit Werken eines „P. J. Caecilius“ aus dem Jahr 1840; dass es sich dabei um Autographe handeln könnte, lässt sich nur spekulieren.

**Schreiber 450:** 1. H. 19. Jh., A 1655.

**Schreiber 451:** M. 19. Jh. ?, A 1663.

**Schreiber 452:** um 1800, A 1664.

**Schreiber 453, 454:** 1. H. 19. Jh.

**Schreiber 455:** M. 19. Jh., A 1685.

**Schreiber 456:** nicht Salzburg, um 1800/1. H. 19. Jh., A 1687.

**Schreiber 457–467:** 1. H. 19. Jh.

**Schreiber 468:** 2. H. 18. Jh., A 1716.

**Schreiber 469:** 1. H. 18. Jh., A 1717.

**Schreiber 470:** Italien ?, um 1800 ?, A 1719.

**Schreiber 471, 472:** 19. Jh., A 1718.

**Schreiber 473, 474:** 18./19. Jh., A 1724.

**Schreiber 475:** 1. H. 19. Jh. (1824/25), A 1732, A 1737.

**Schreiber 476:** um 1800 (1809), A 1735.

**Schreiber 477–482:** 1. H. 19. Jh.

**Schreiber 483, 484:** um 1800, A 1778.

**Schreiber 485, 486:** Bramberg im Pinzgau ?, 1. H./M. 19. Jh., A 1781.

**Schreiber 487:** 18./19. Jh., A 1784.

**Schreiber 488:** 1. H. 19. Jh.

**Schreiber 492, 493:** 19. Jh.

**Schreiber 805** 1. H. 19. Jh., Mattsee?

### 6.4.3 Schriftproben der wichtigsten Schreiber

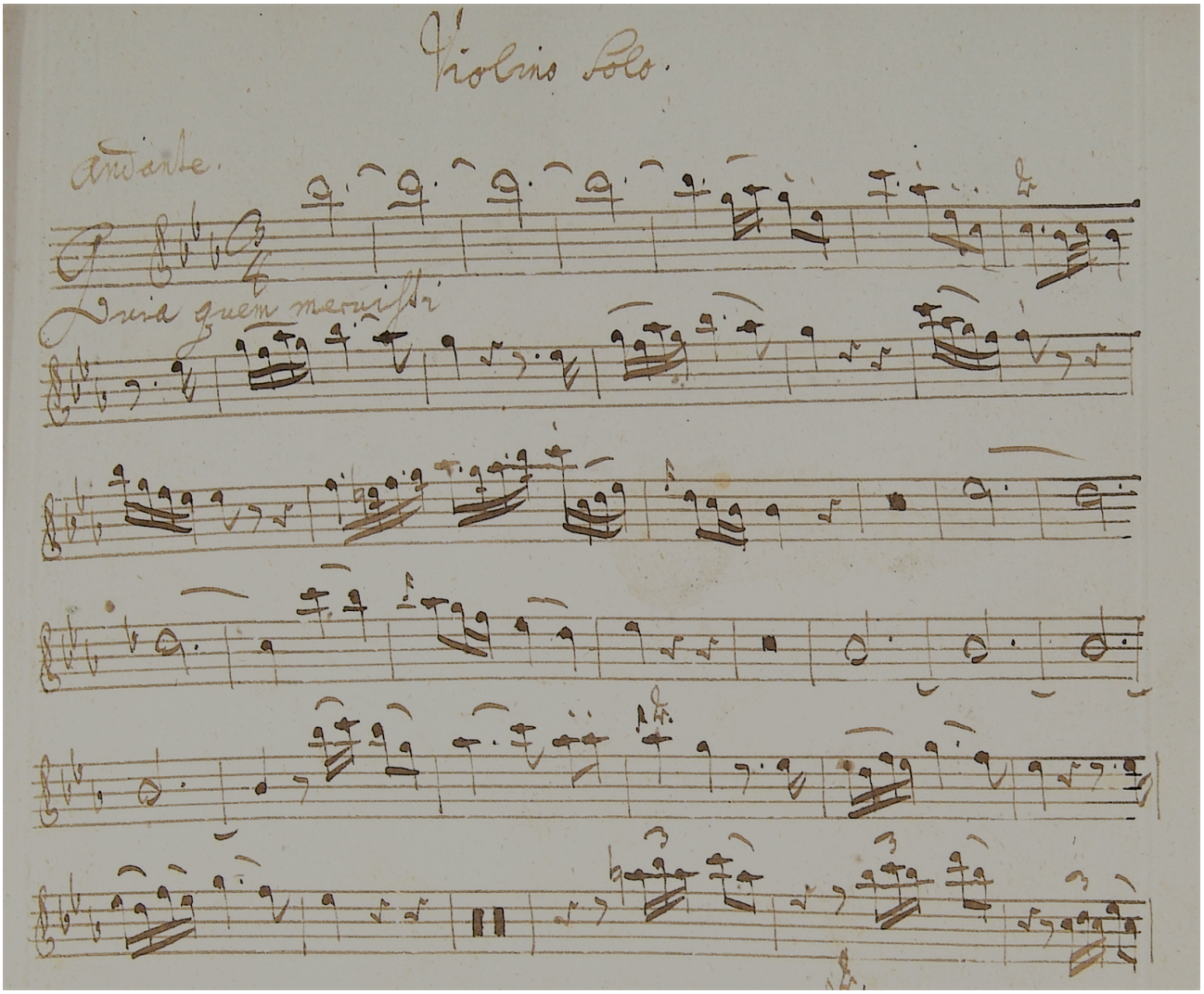



**Abbildung 6.54:** Notenschrift A. C. Adlgassers in A-Sd, A 19, A. C. Adlgasser, *Regina coeli.*

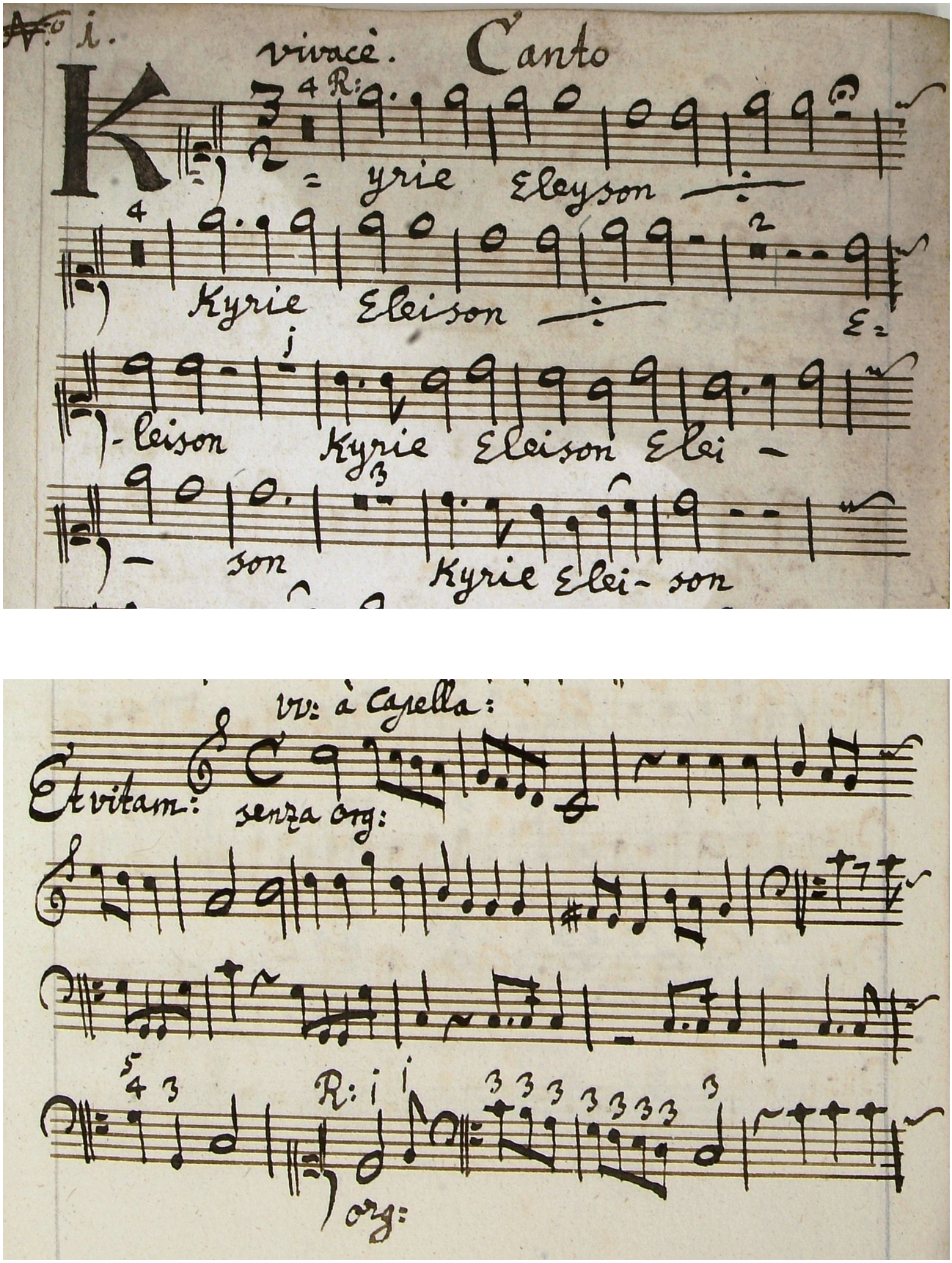
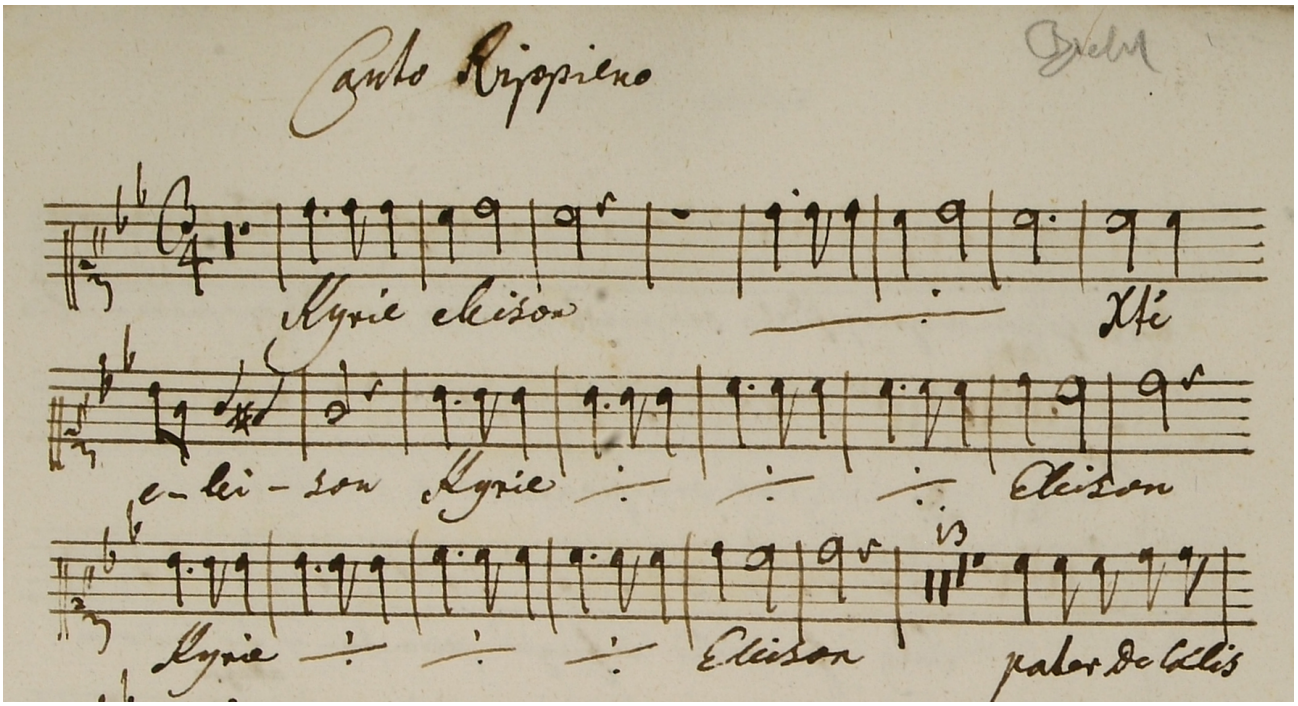



**Abbildung 6.55:** Notenschrift K. H. Bibers in A-Sd, A 114, K. H. Biber, Messe in C.



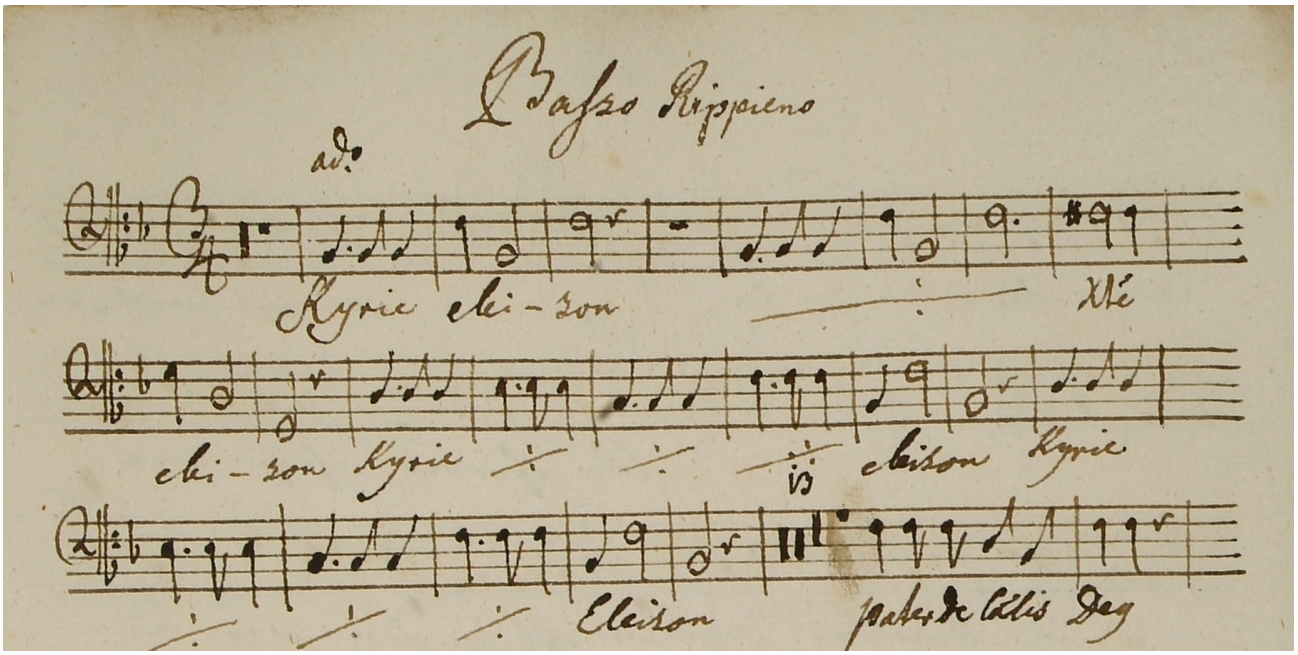




**Abbildung 6.56:** Notenschrift M. S. Biechtelers in A-Sd, A 105, M. S. Biechteler, Lauretanische Litanei in B, HocB, A 8.06.

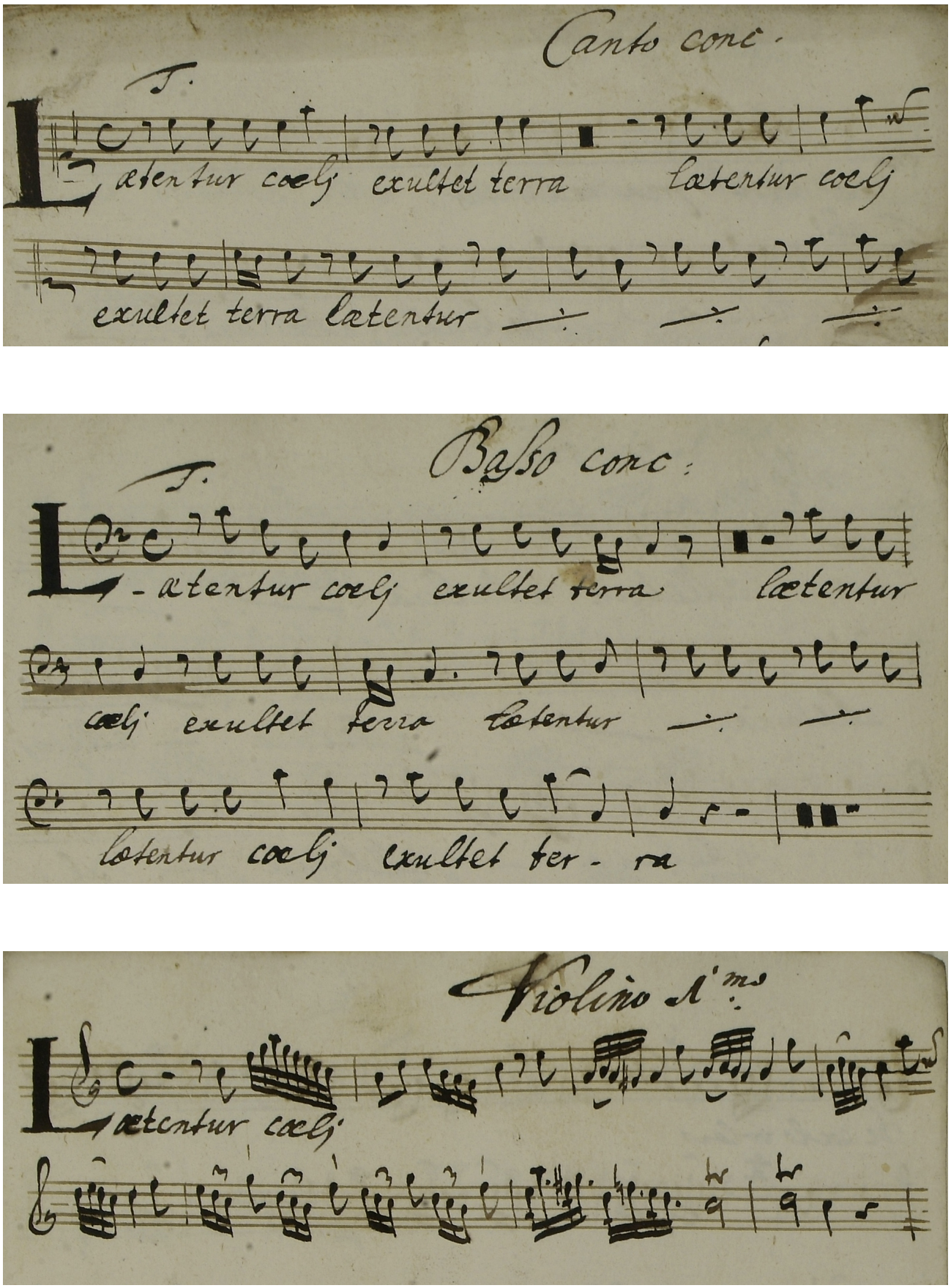



**Abbildung 6.57:** Notenschrift J. E. Eberlins in A-Sd, A 274, J. E. Eberlin, Offertorium „Laetentur coeli“.

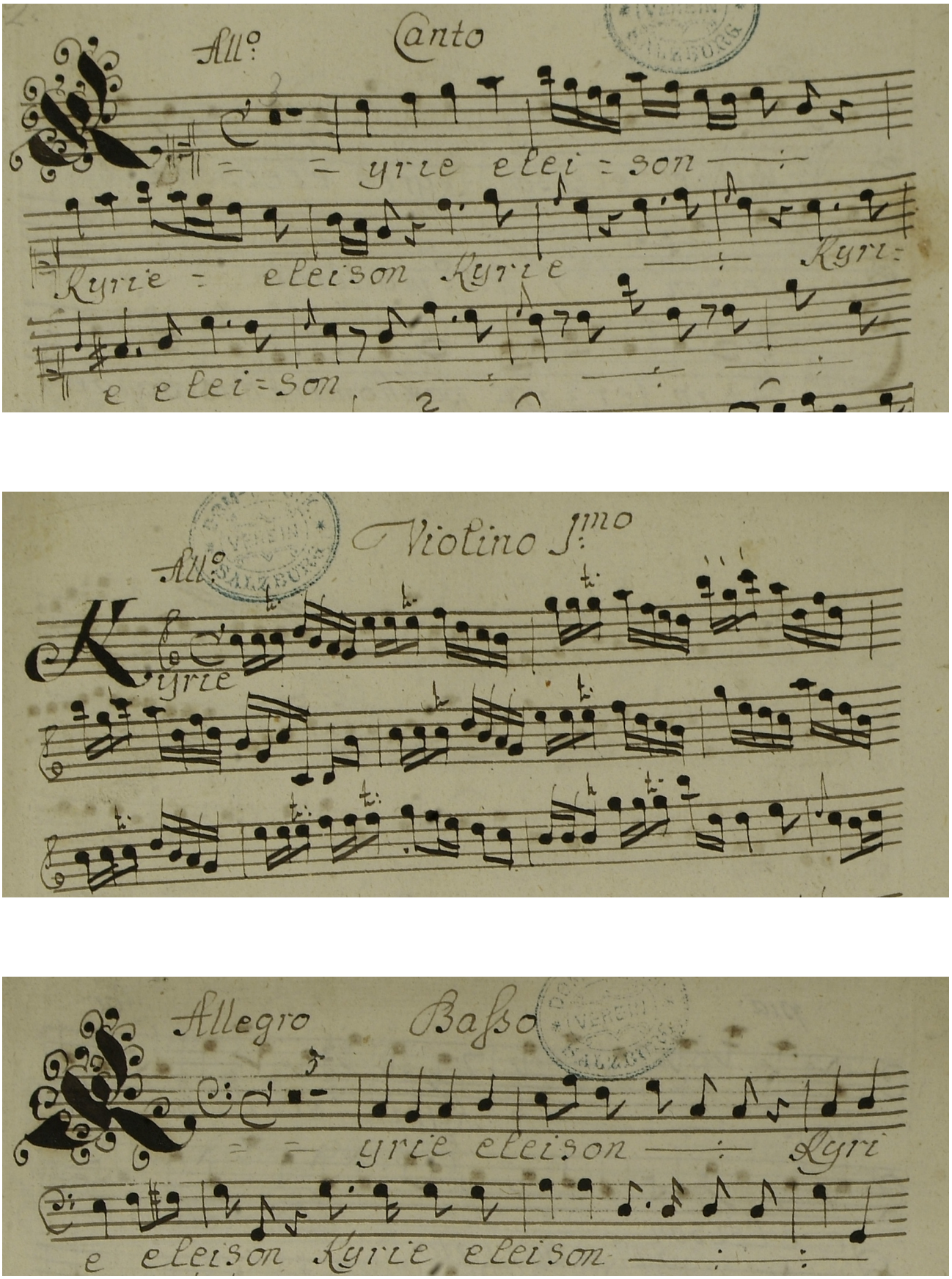



**Abbildung 6.58:** Notenschrift J. R. Estlingers in A-Sd, A 440, J. M. Haydn, *Missa S. Joannis Nepomuceni.*

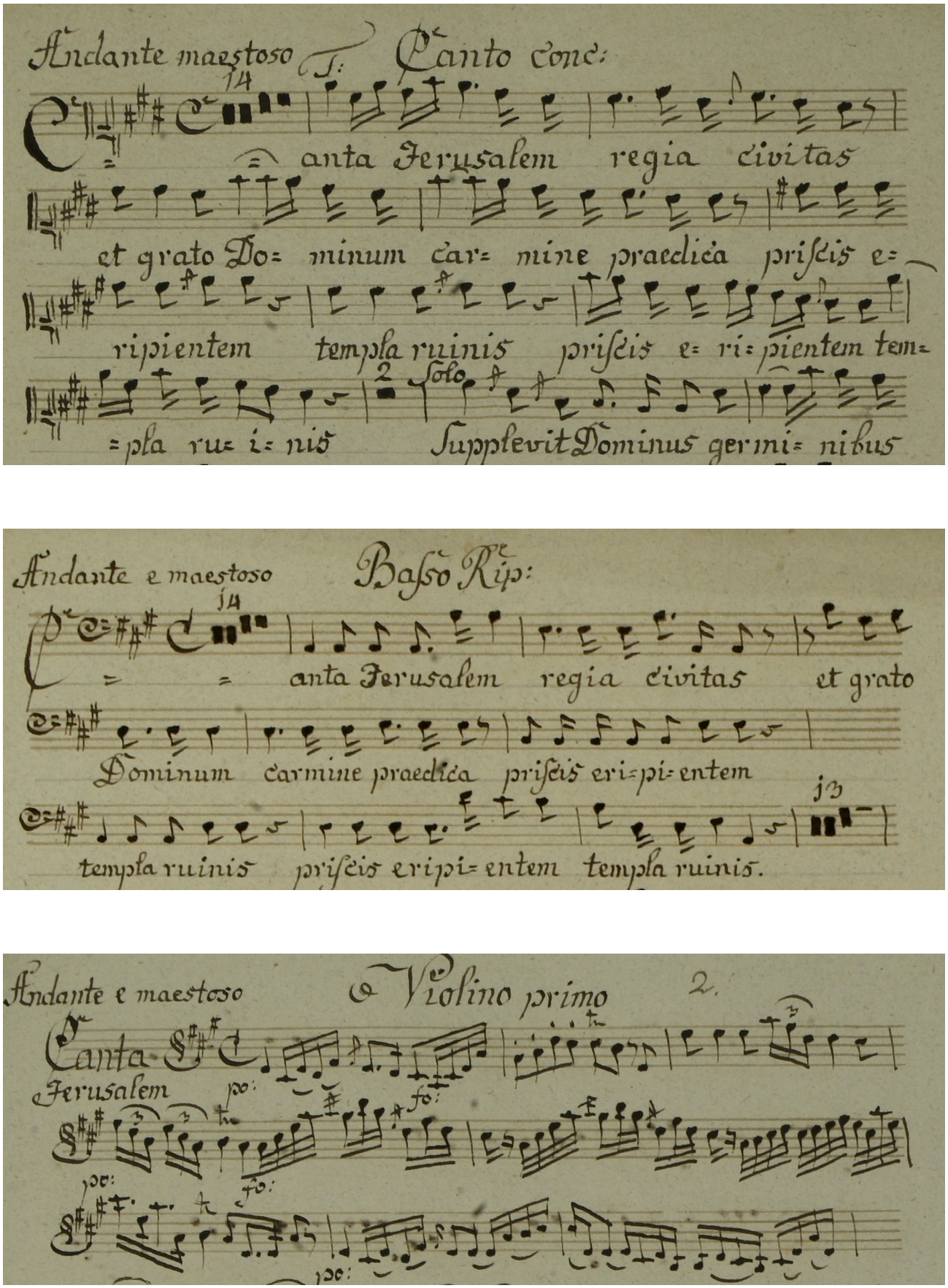



**Abbildung 6.59:** Notenschrift J. J. Fuetschs in A-Sd, A 544, J. M. Haydn, Offertorium „Canta Jerusalem“.

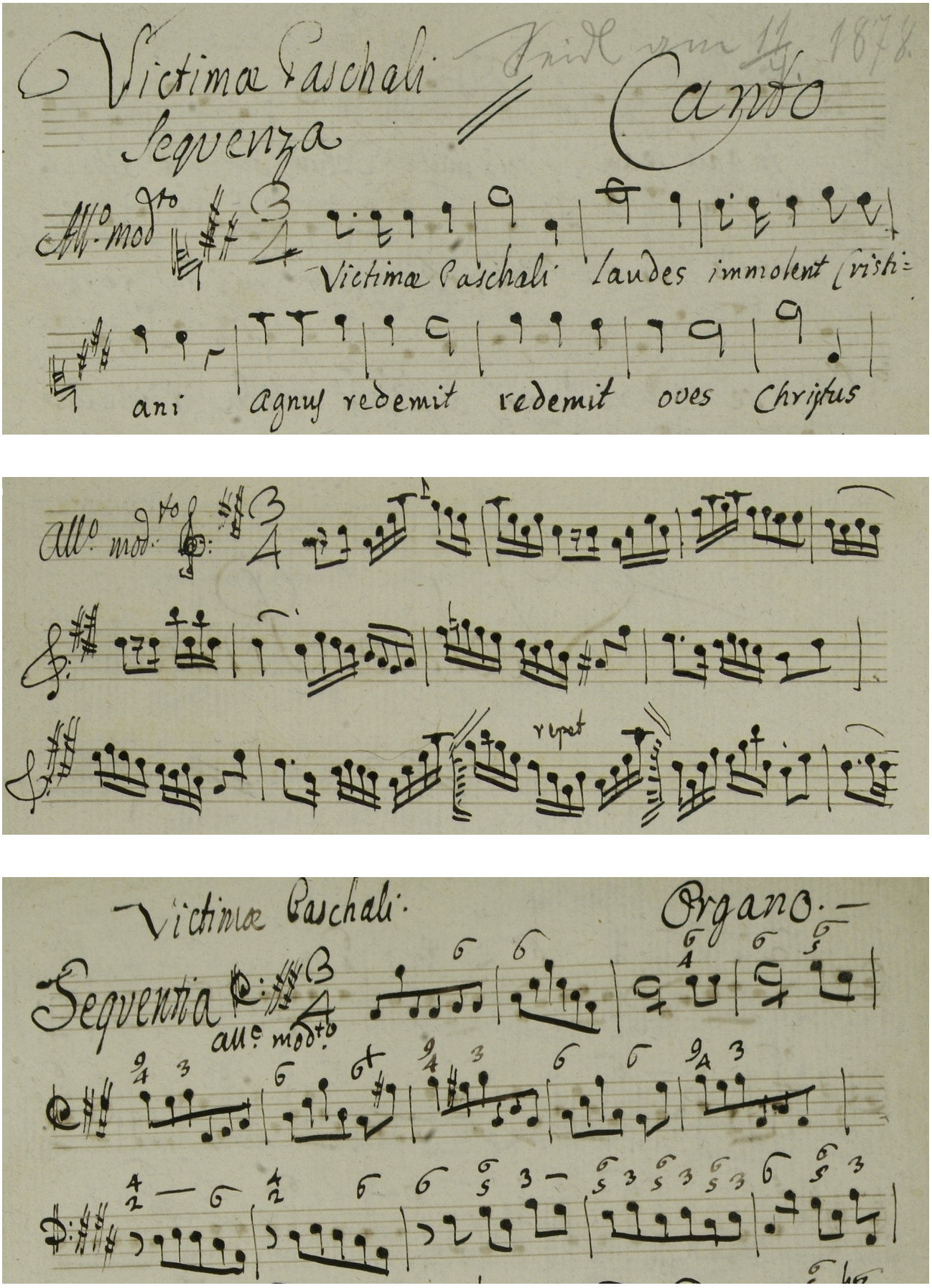



**Abbildung 6.60:** Notenschrift L. Gattis in A-Sd, A 708, L. Gatti, „Victimae paschali laudes“.

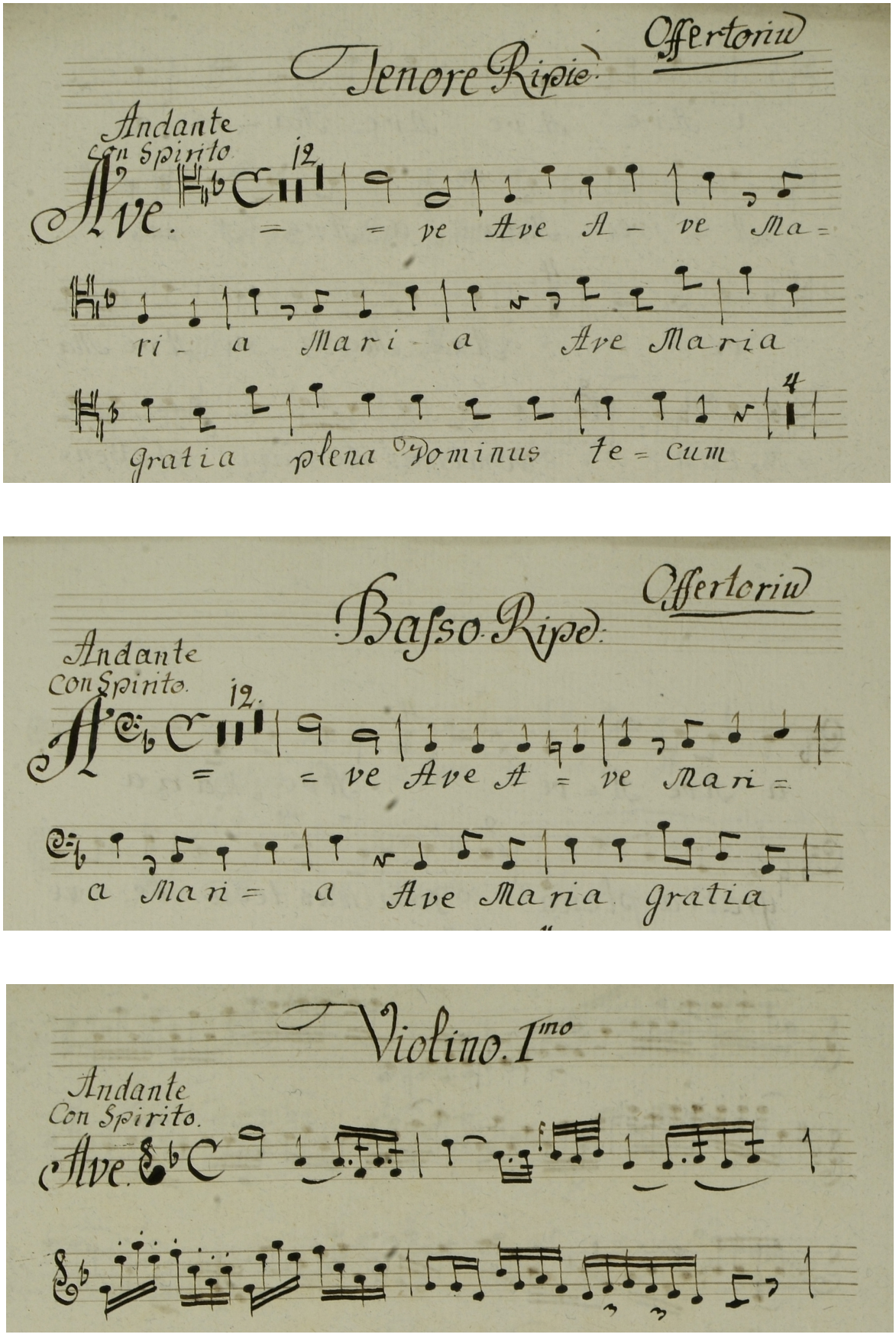
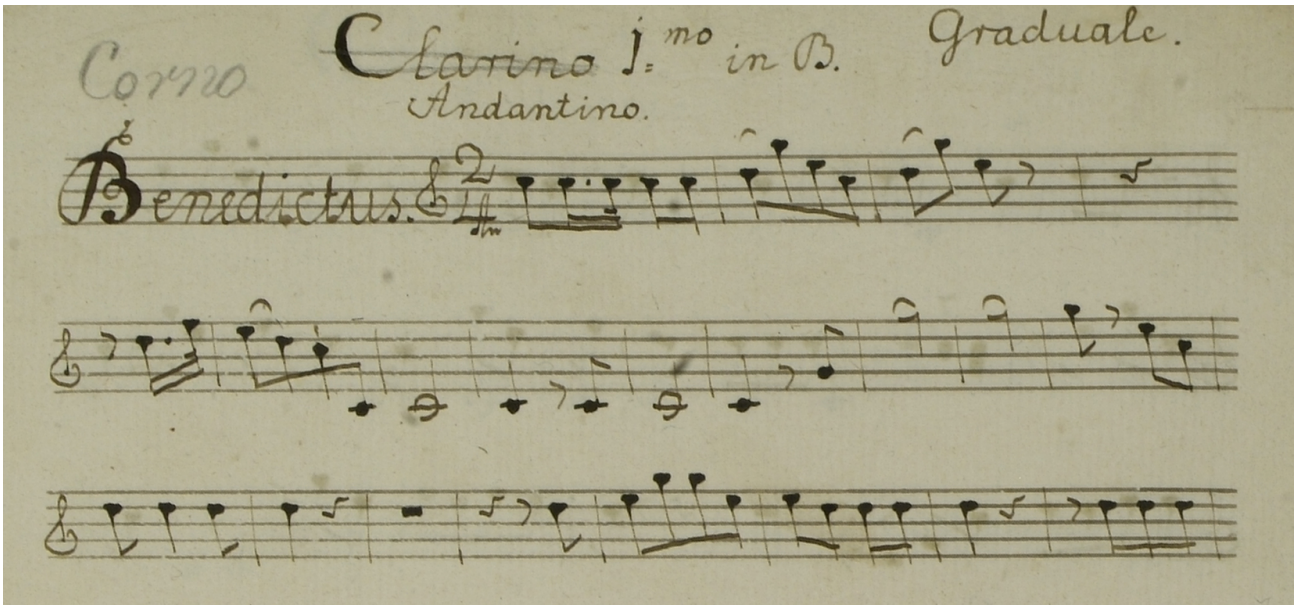



**Abbildung 6.61:** Notenschrift B. Hackers in A-Sd, A 668, L. Gatti, „Ave Maria“.



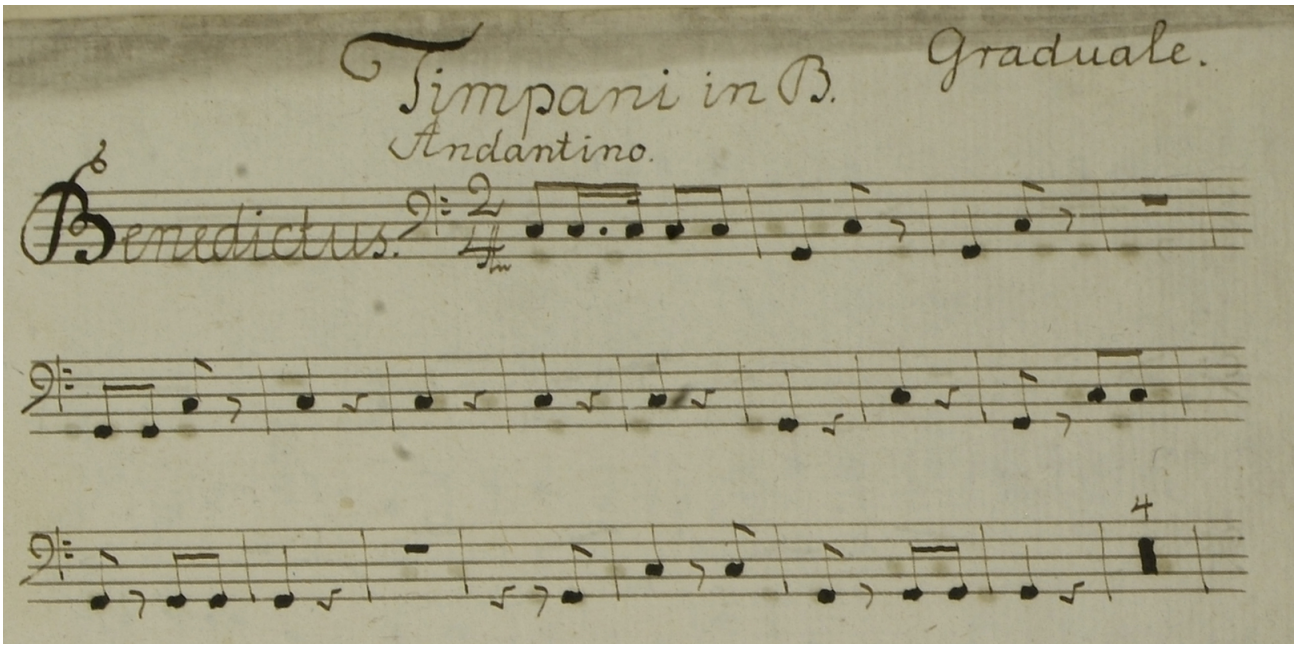




**Abbildung 6.62:** Notenschrift J. M. Haydns, A-Sd, A 495, J. M. Haydn, Offertorium „Benedictus es, Domine“.

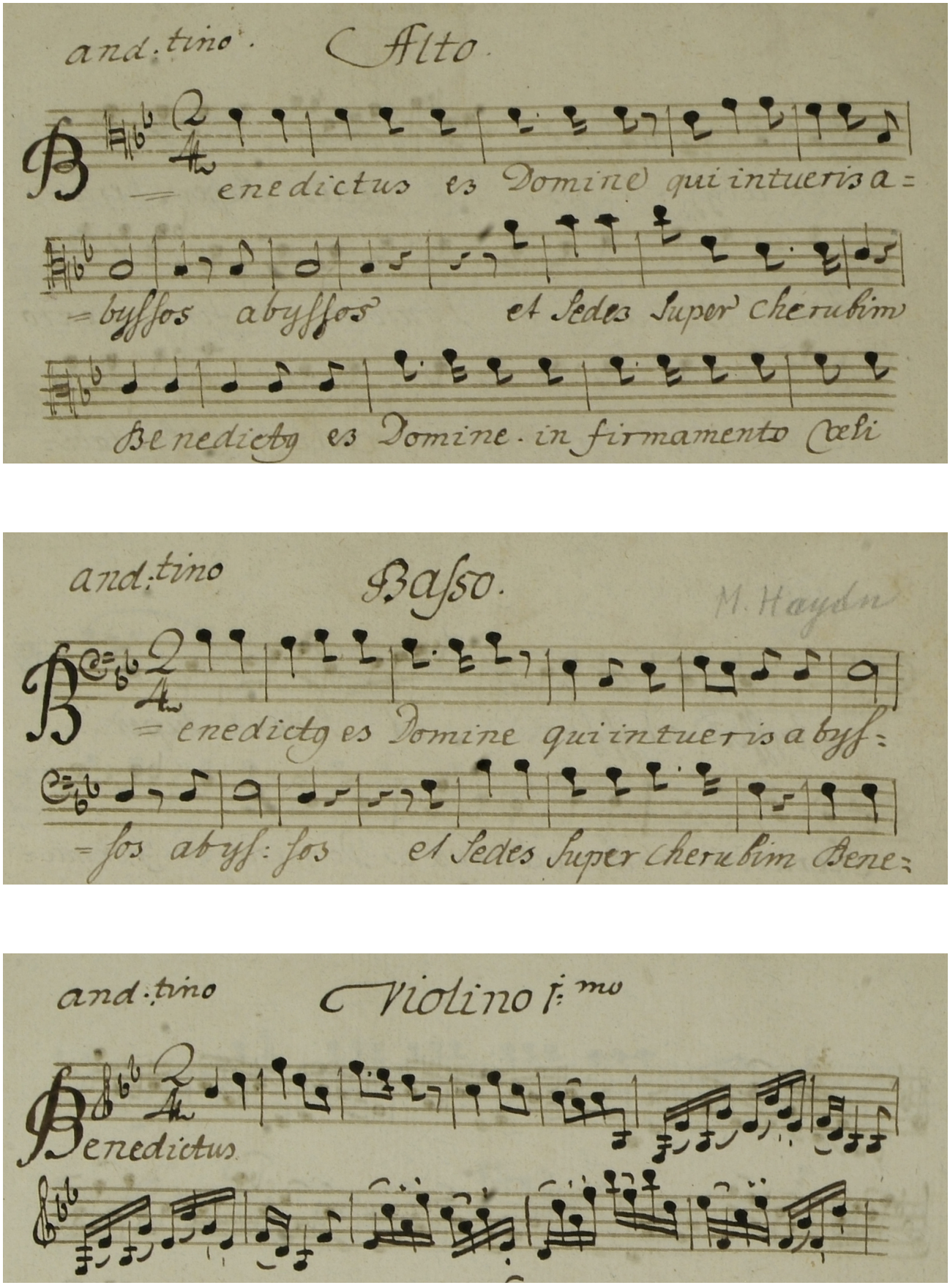



**Abbildung 6.63:** Notenschrift F. Hofstätters in A-Sd, A 495, J. M. Haydn, Offertorium „Benedictus es, Domine“.

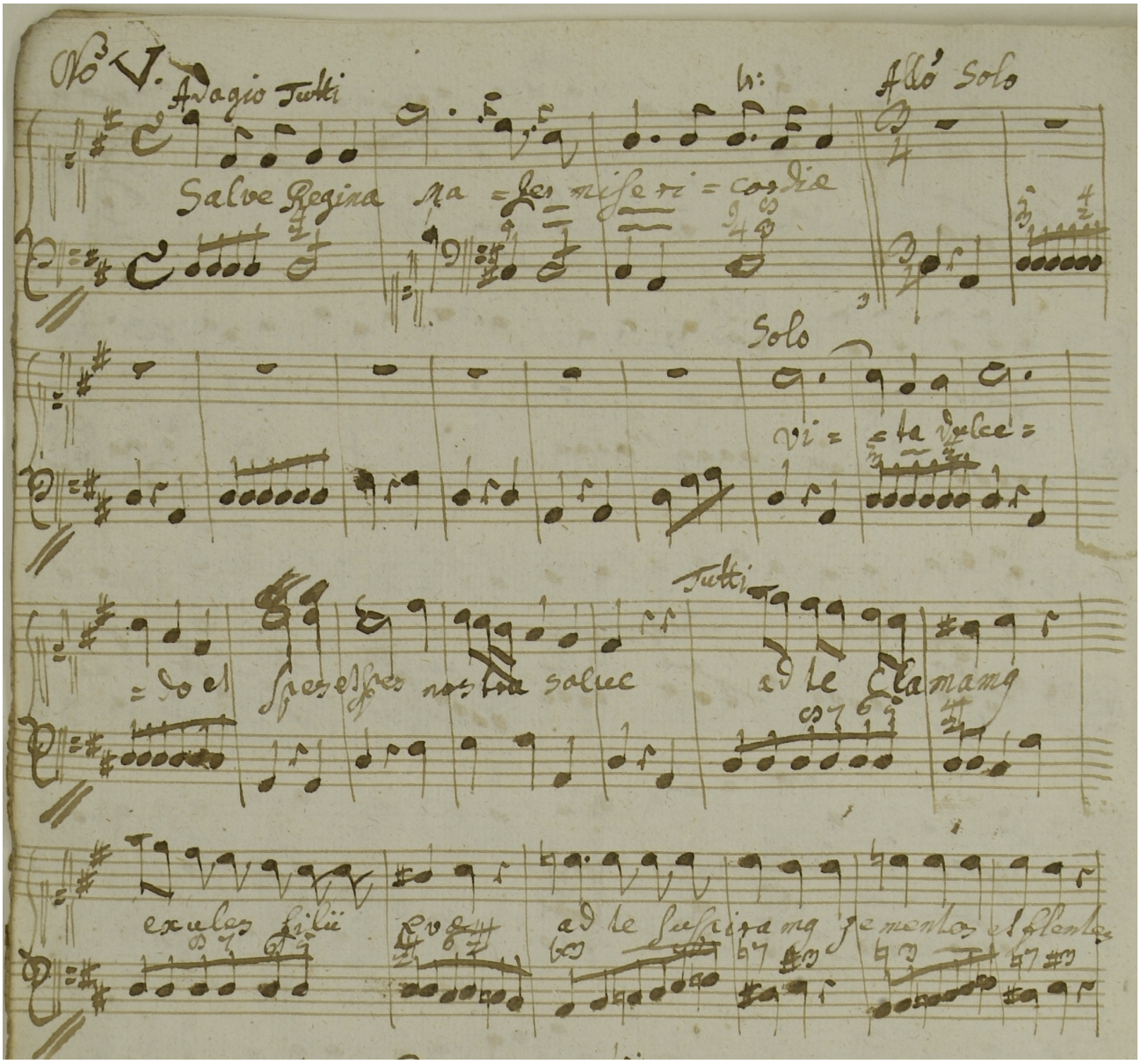



**Abbildung 6.64:** Notenschrift F. I. Lipps, in A-Sd, A 605, J. M. Haydn, 7 Antiphone.

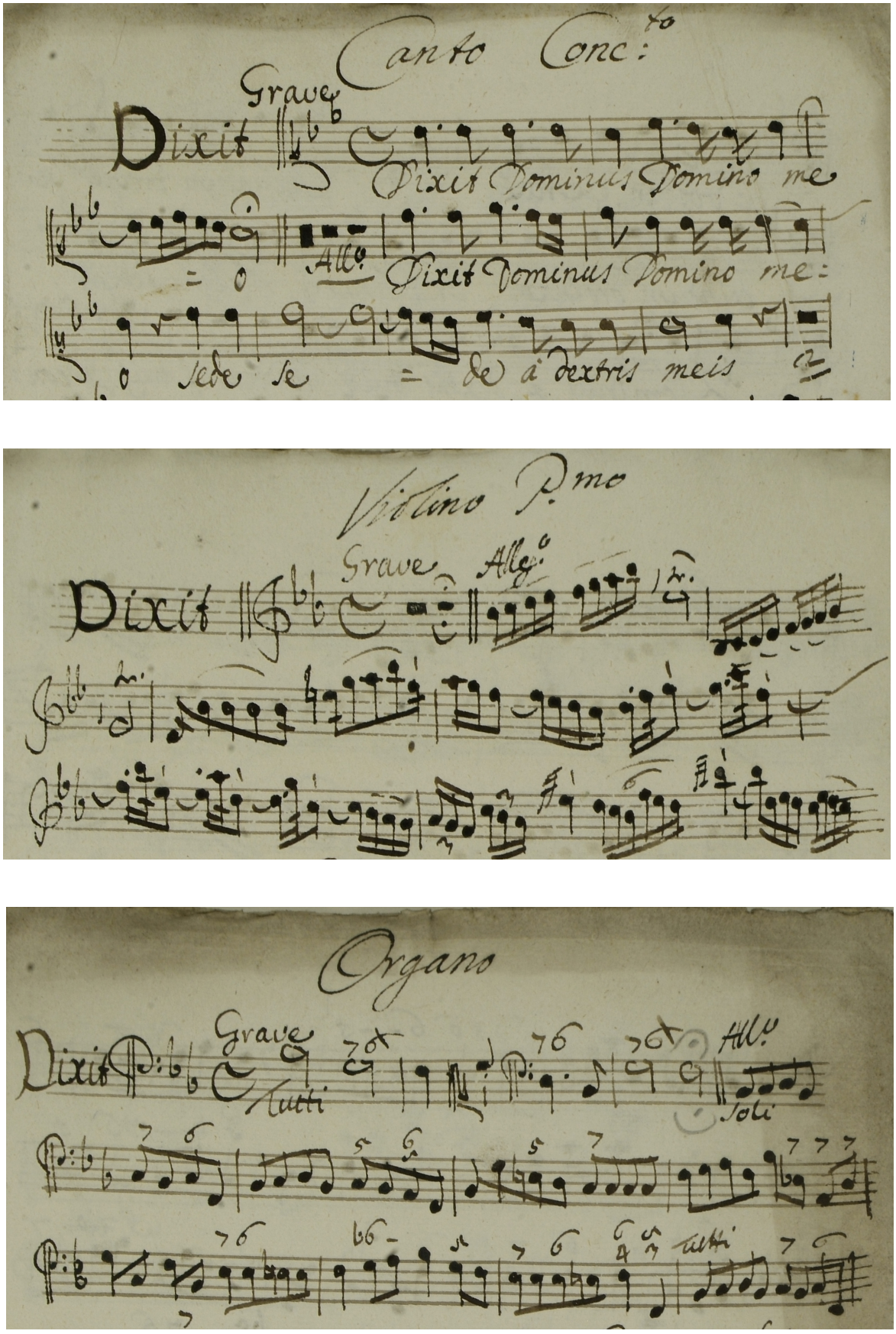
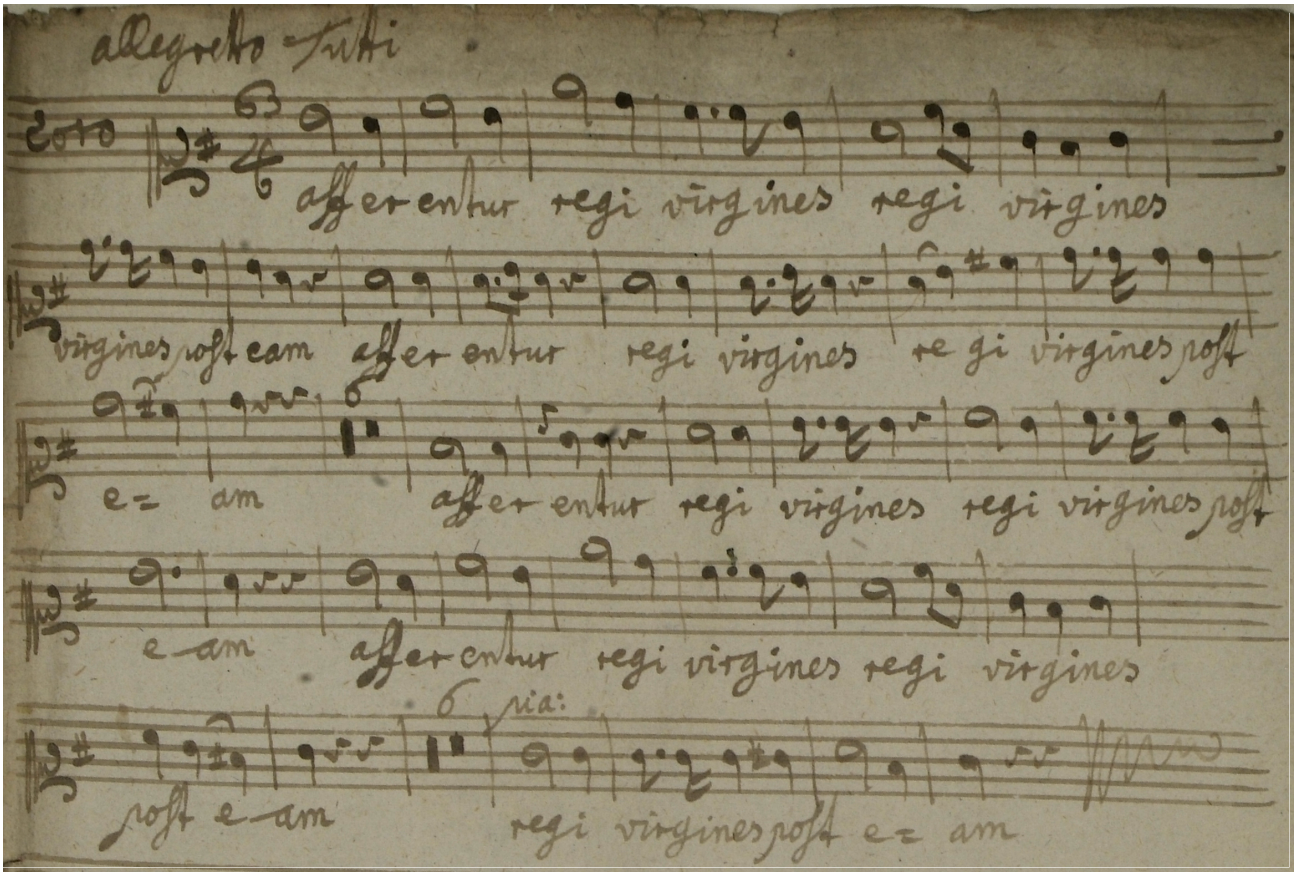



**Abbildung 6.65:** Notenschrift G. Lollis in A-Sd, A 720, G. Lolli, *Magnificat* in B.



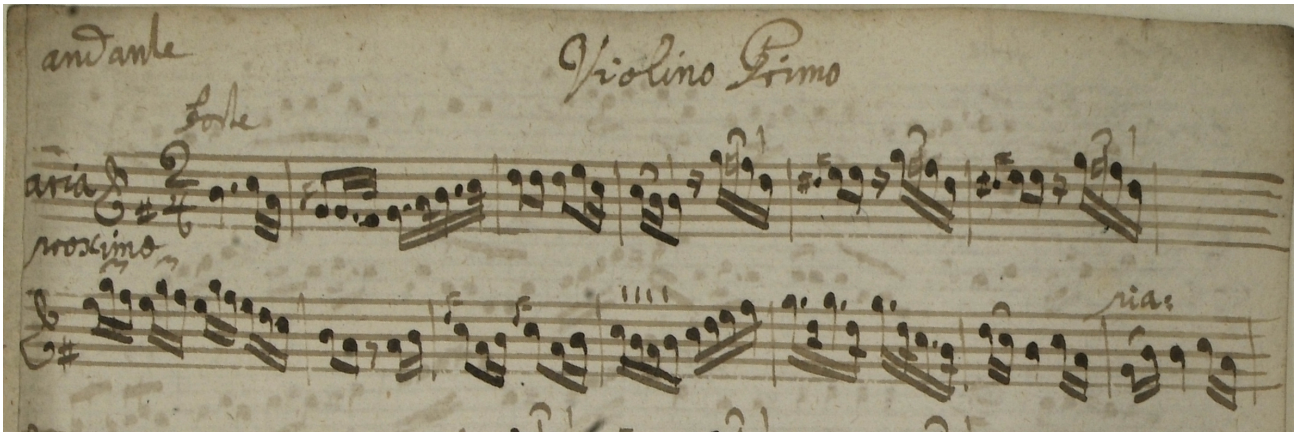




**Abbildung 6.66:** Notenschrift A. F. Paris' in A-Sd, A 1312, A. F. Paris, Offertorium „Afferentur regi virgines".

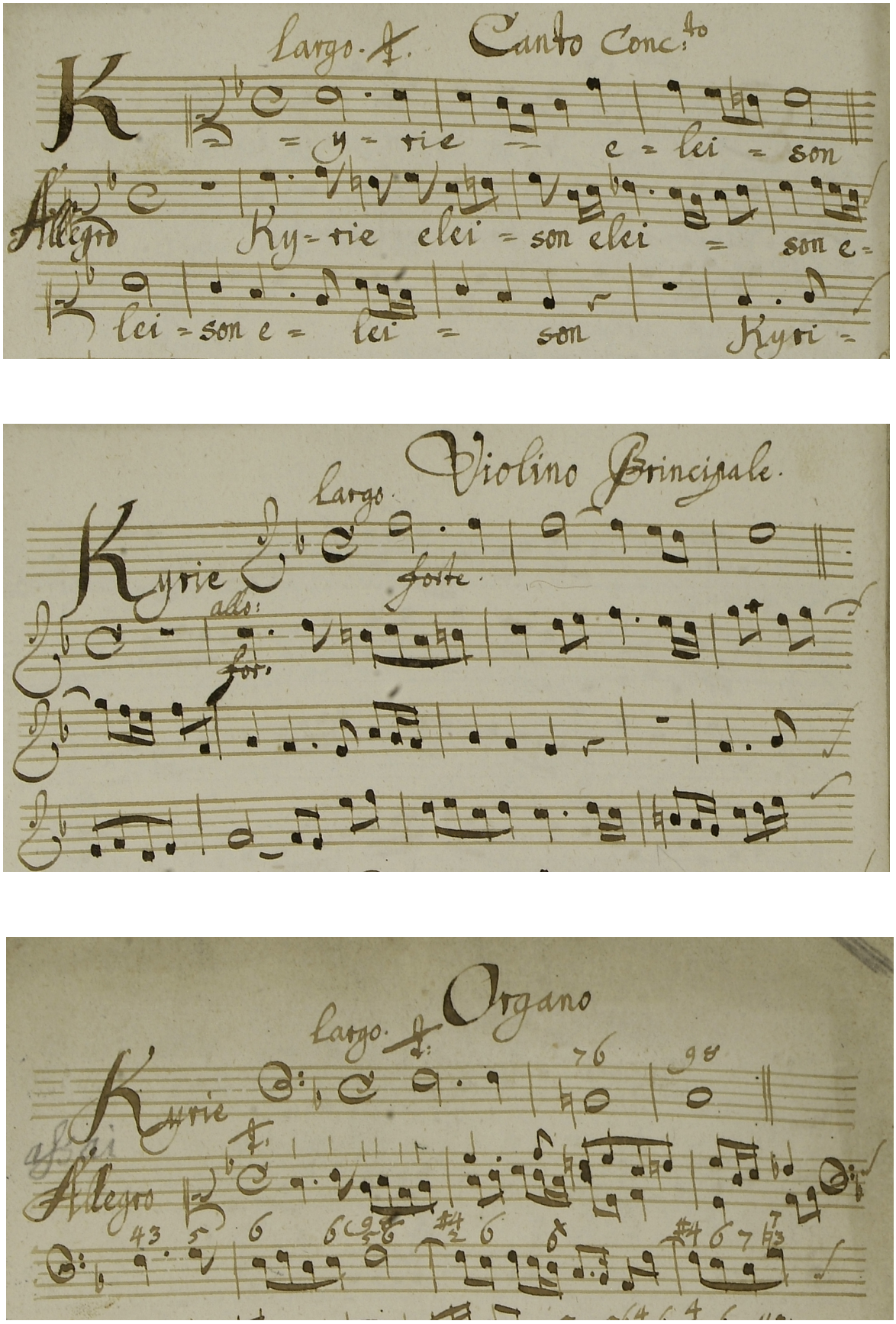



**Abbildung 6.67:** Notenschrift G. J. Paris' in A-Sd, A 206, A. Caldara, Messe in F.

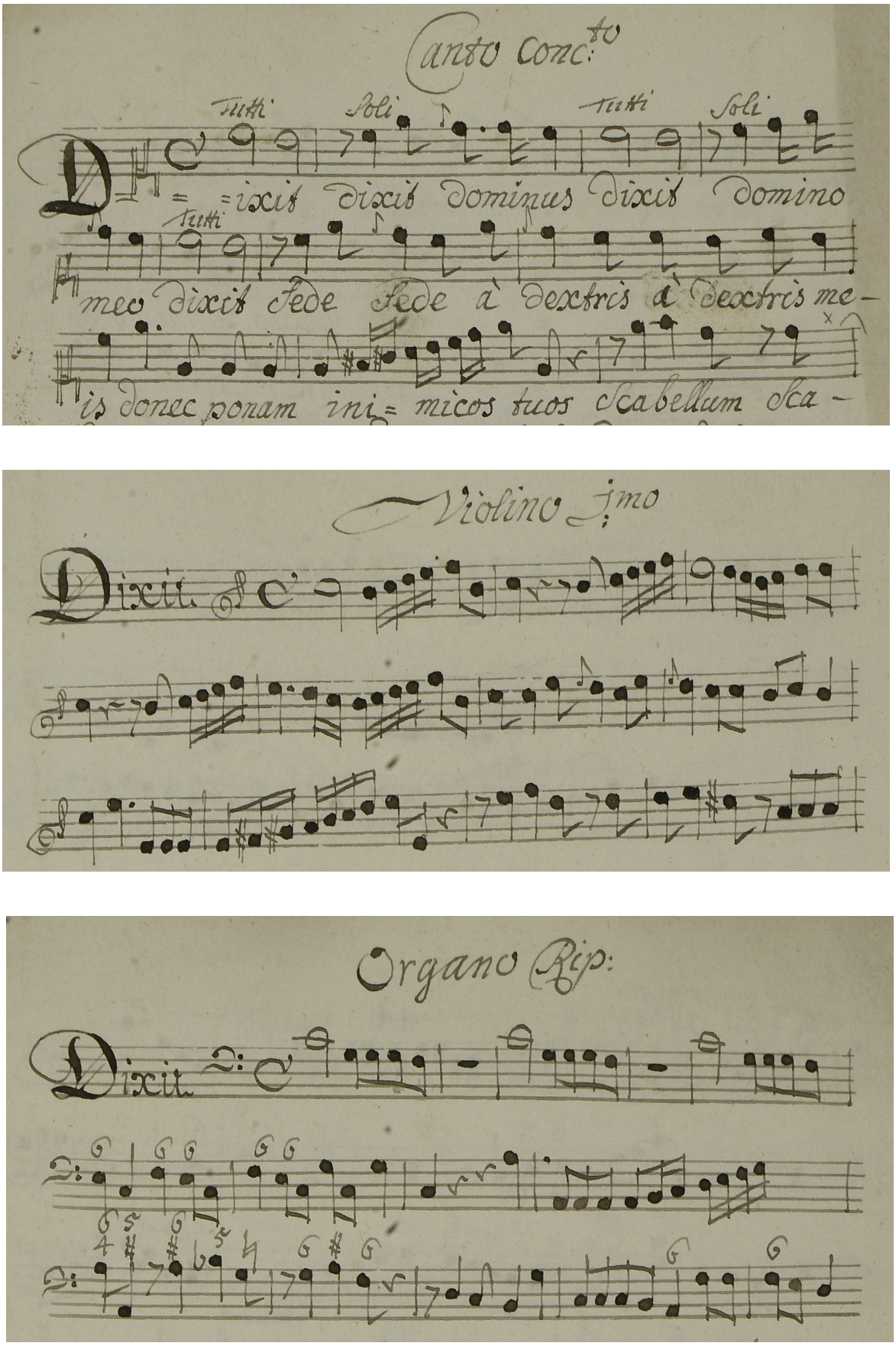



**Abbildung 6.68:** Notenschrift J. J. Rotts als Schr. 101a in A-Sd, A 376, J. E. Eberlin, *Magnificat.*

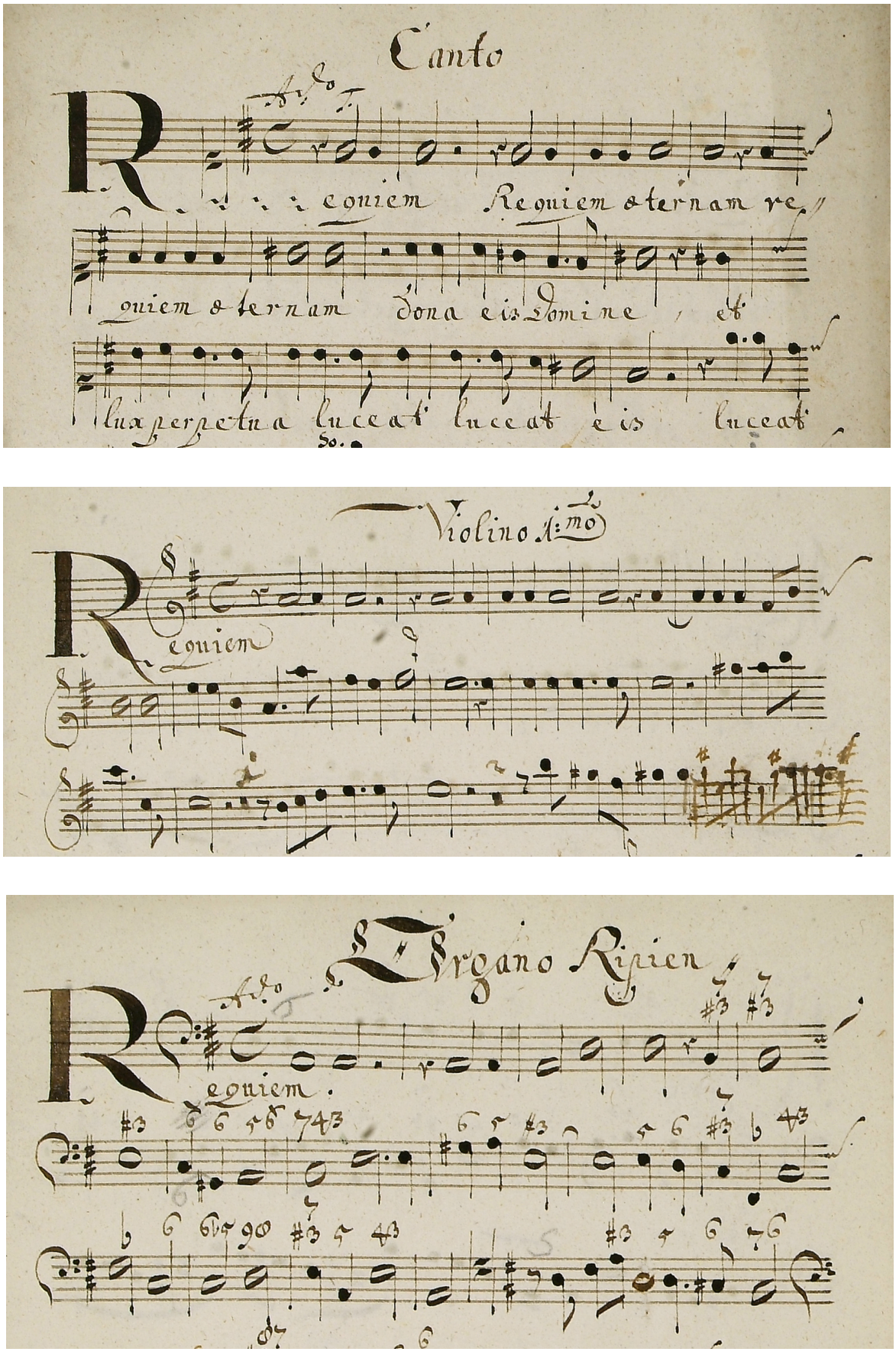



**Abbildung 6.69:** Notenschrift F. J. S. Sambers in A-Sd, A 135, M. S. Biechteler, Requiem in A.

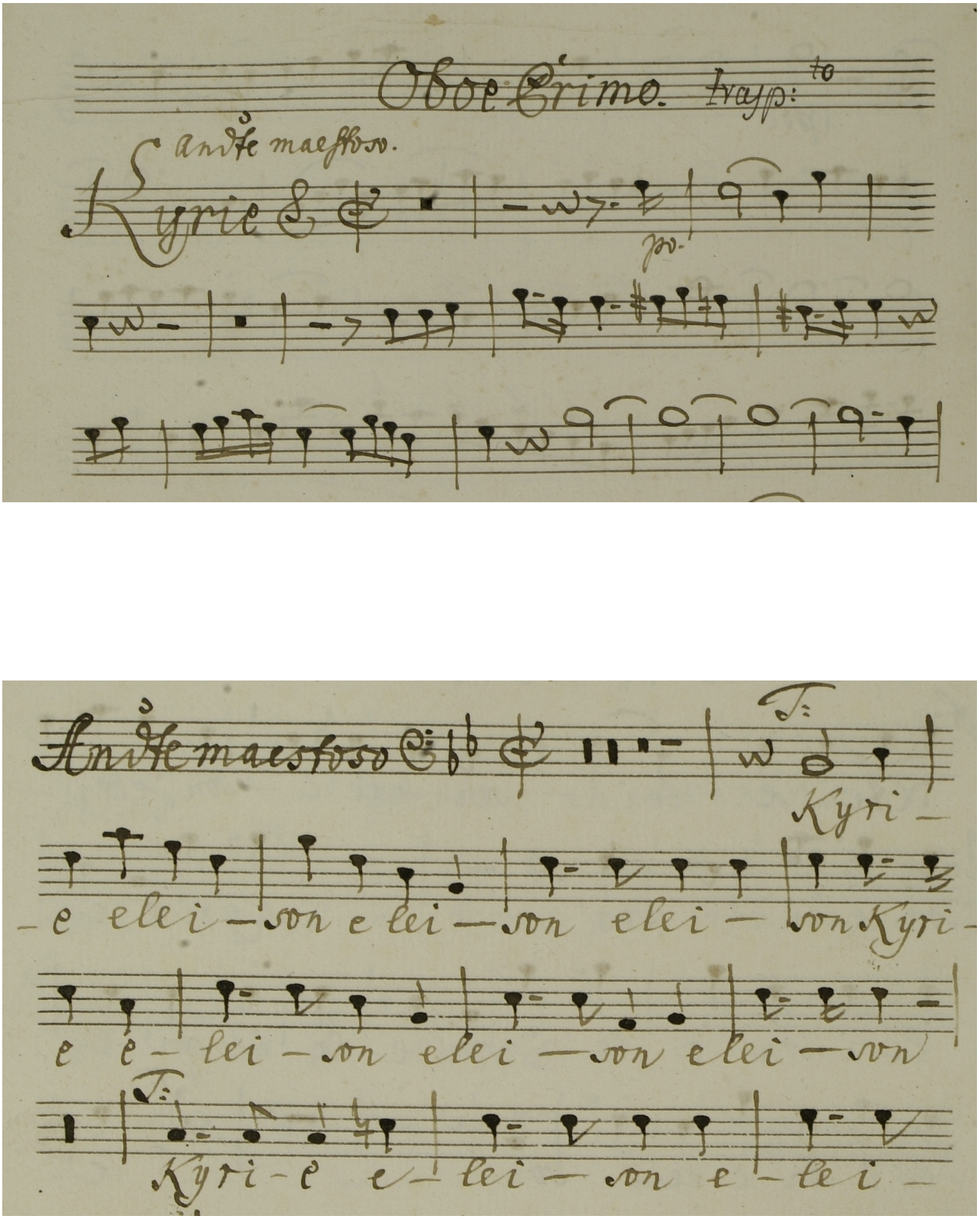



**Abbildung 6.70:** Notenschrift M. Schitras in A-Sd, A 623, L. Gatti, Messe in B.

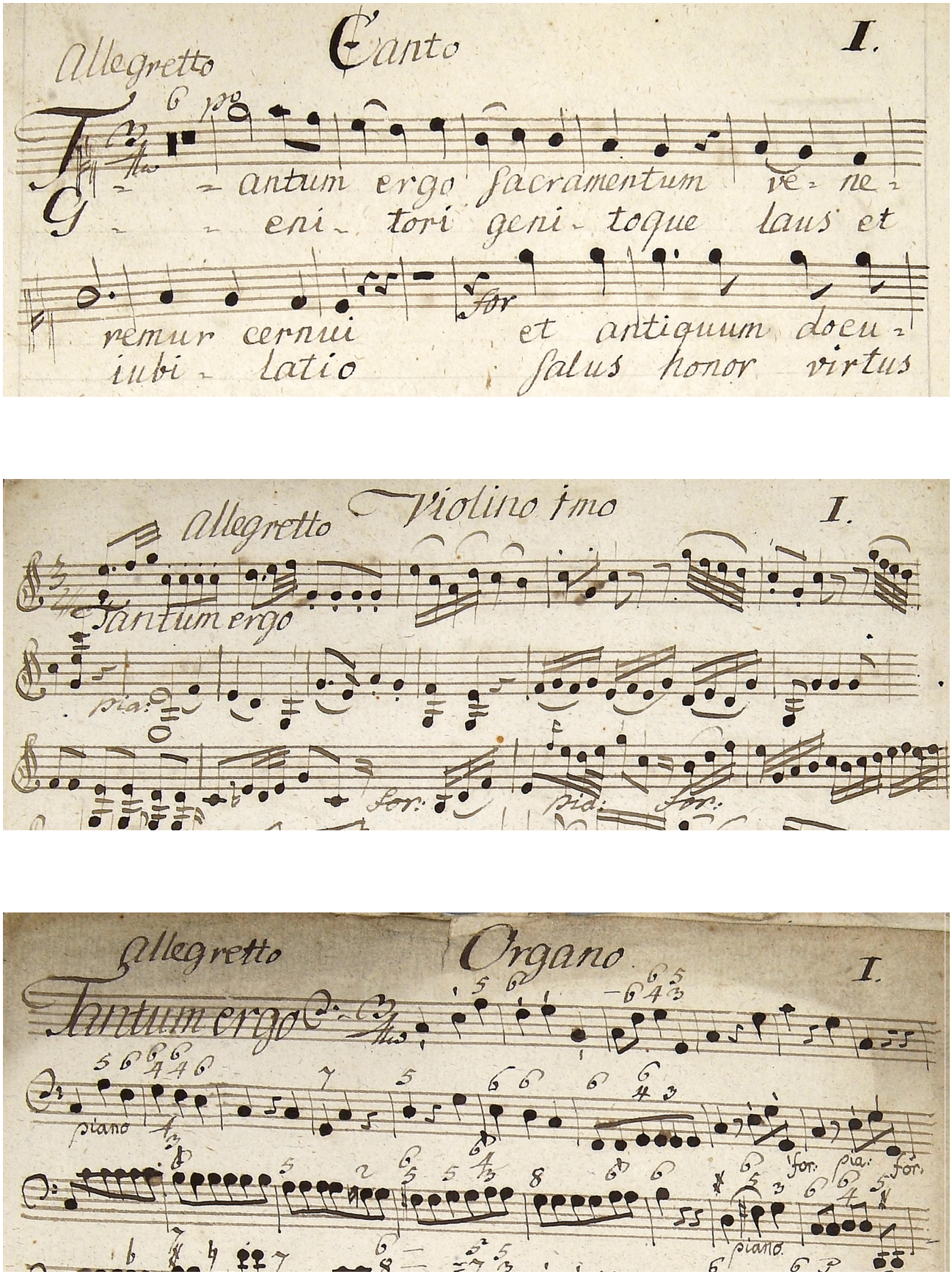
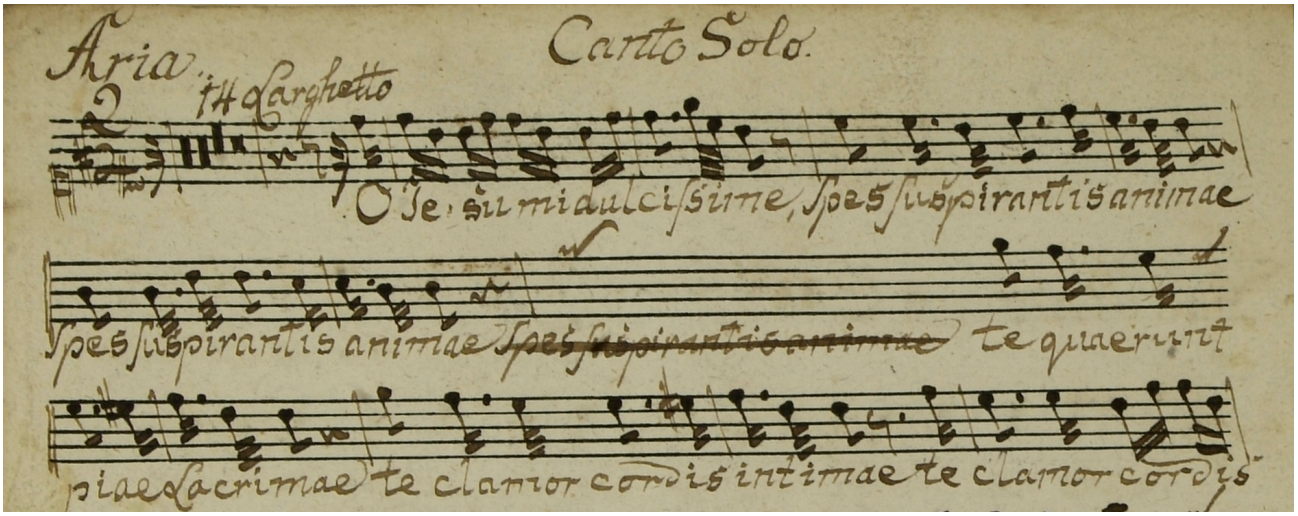
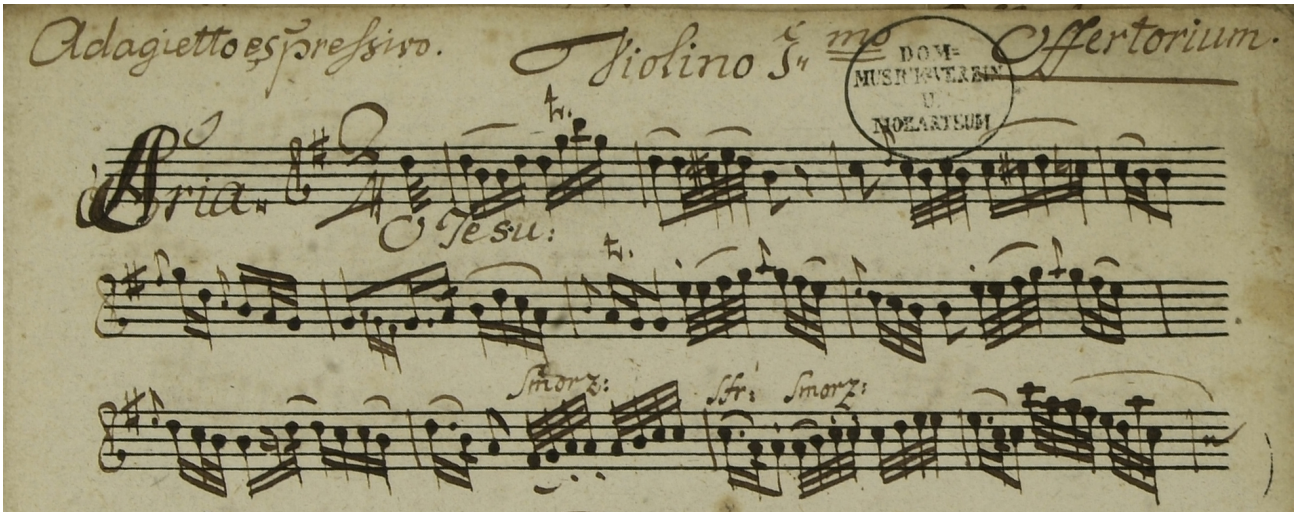



**Abbildung 6.71:** Notenschrift Franz Weindls in A-Sd, A 20, A. C. Adlgasser, 2 *Tantum ergo*.



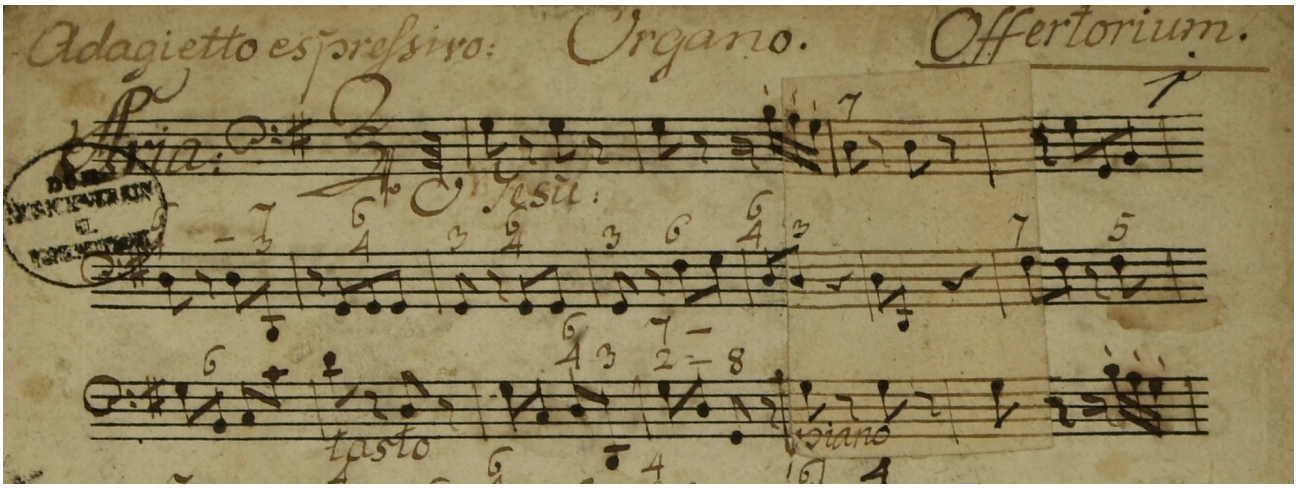
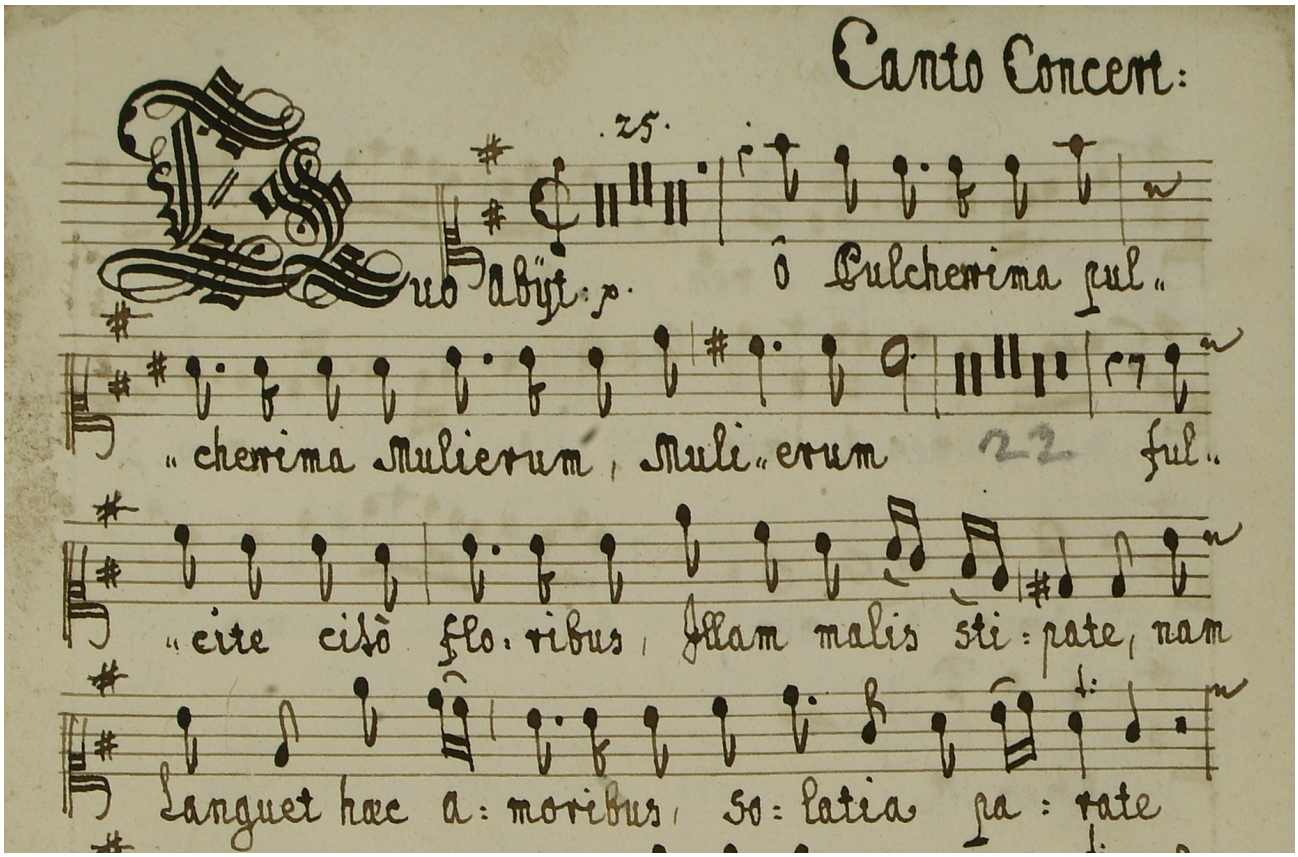




**Abbildung 6.72:** Notenschrift J. B. Weindls in A-Sd, A 658, L. Gatti, Offertorium „O Jesu mi dulcissime“.



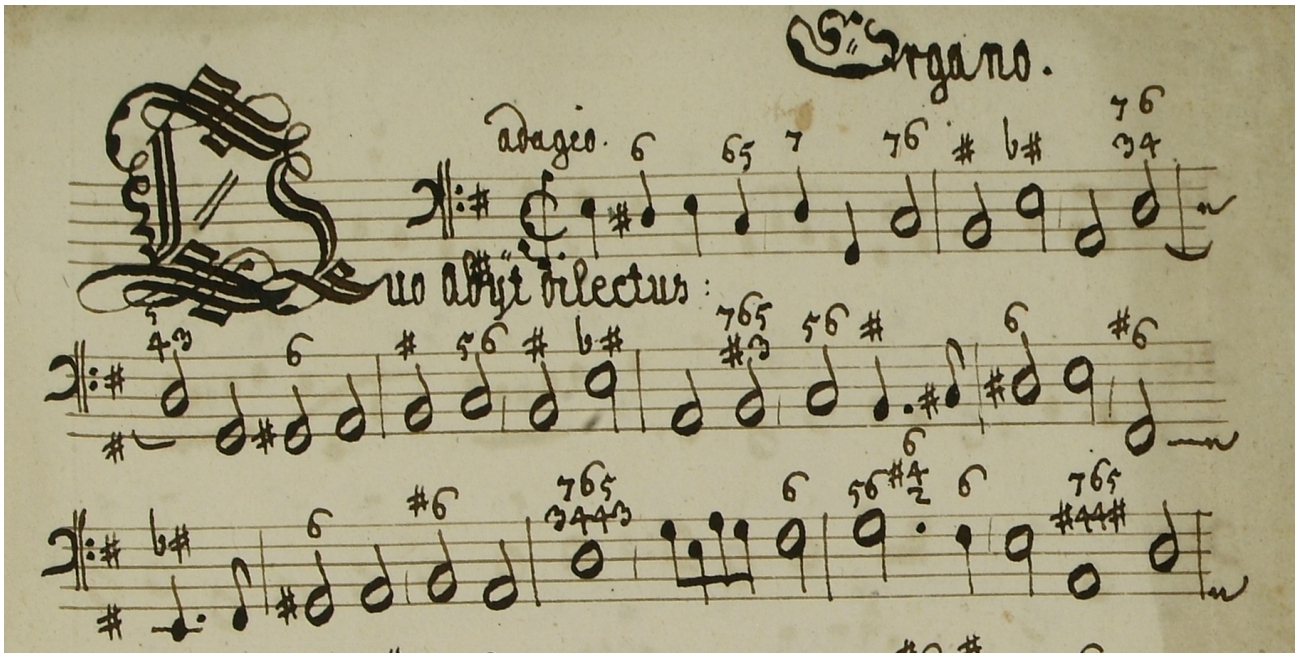




**Abbildung 6.73:** Notenschrift von J. C. Weissenbach in A-Sd, A 178, H. I. F. Biber, Offertorium „Quo abiit dilectus tuus“.

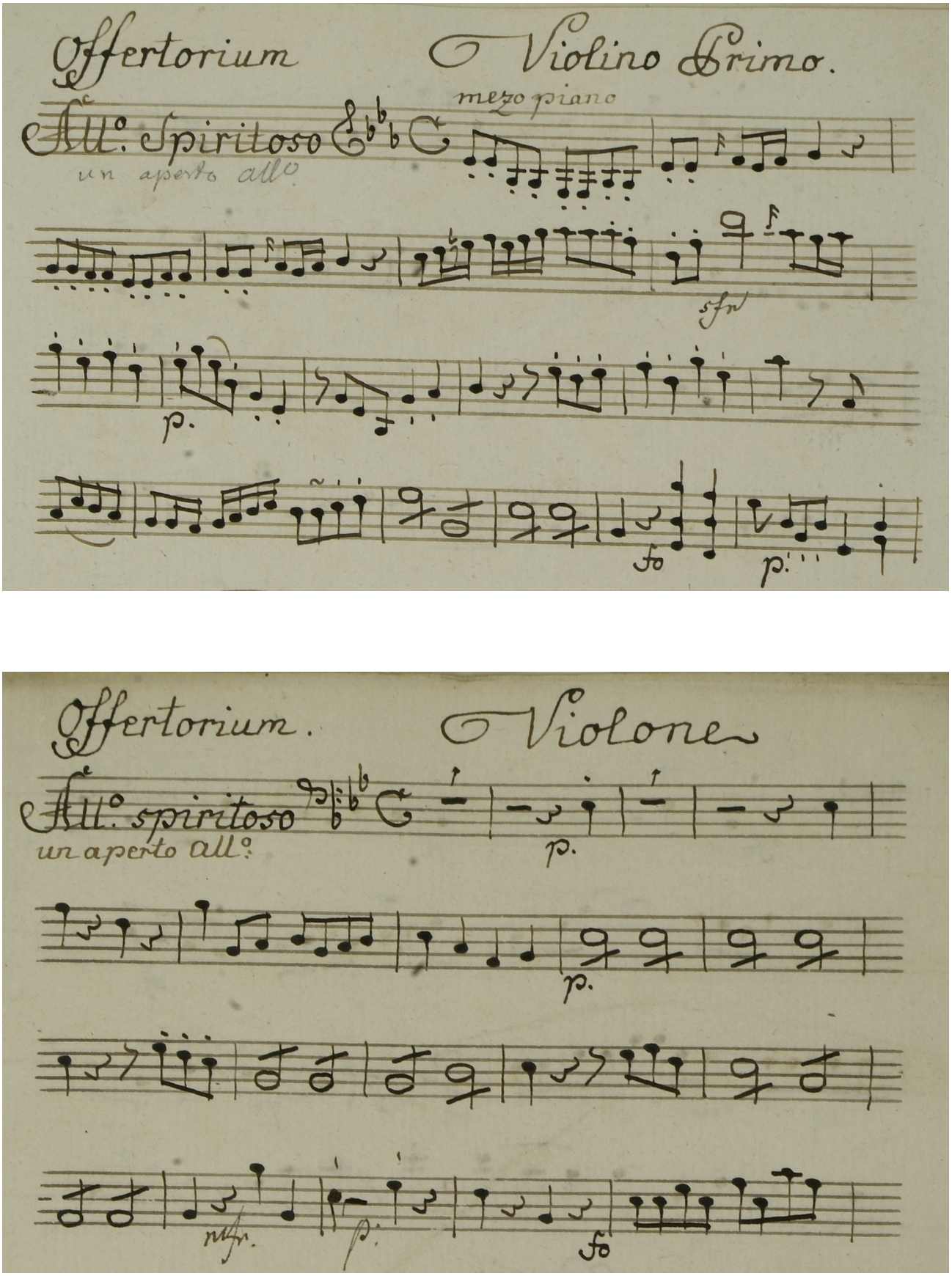



**Abbildung 6.74:** Notenschrift des Sbg. Schreibers 67 in A-Sd, A 661, L. Gatti, Offertorium „Ave maris stella“.

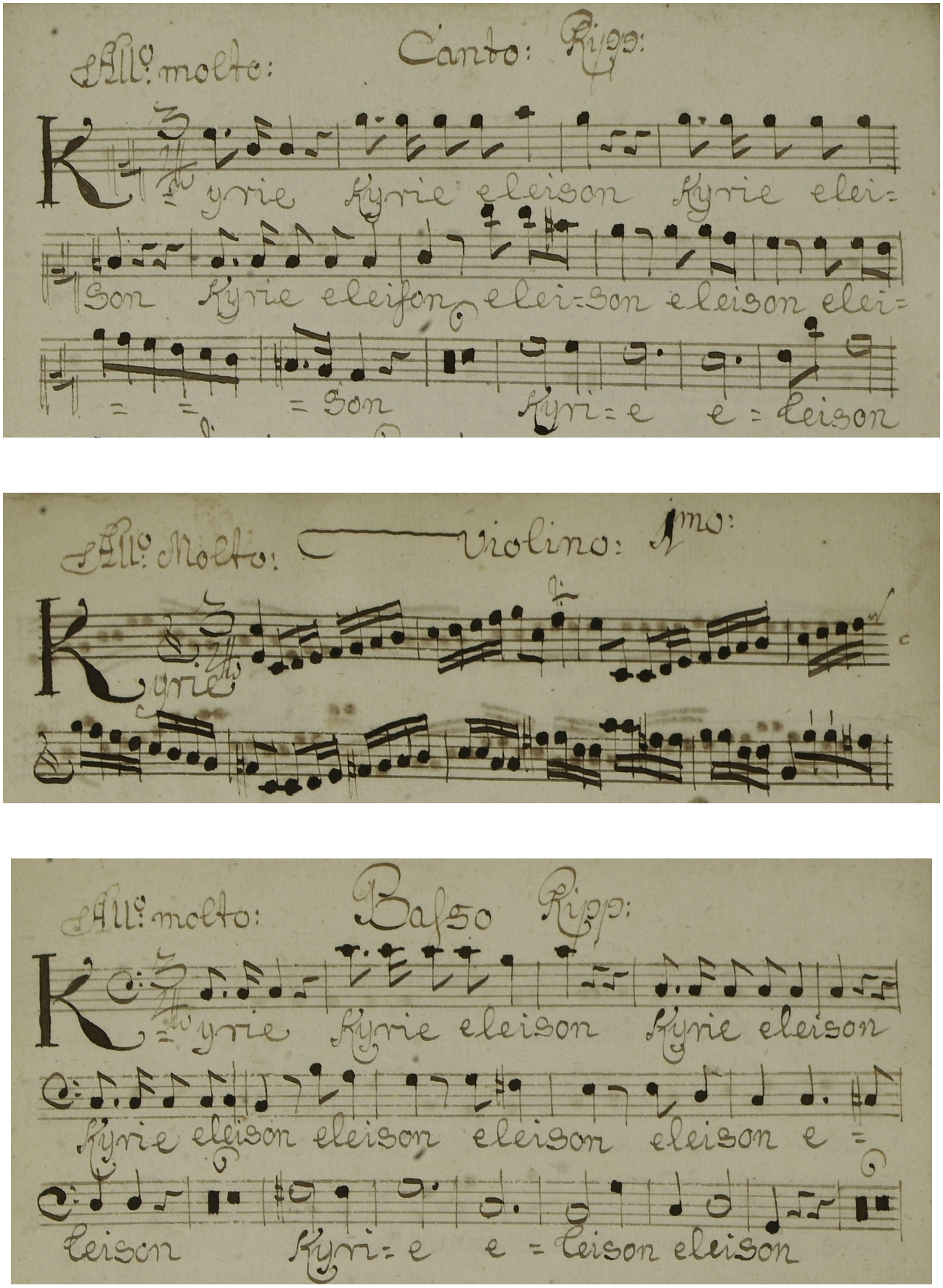



**Abbildung 6.75:** Notenschrift des Sbg. Schreibers 86 in A-Sd, A 616a, L. Gatti, *Dixit* und *Magnificat* (1782).

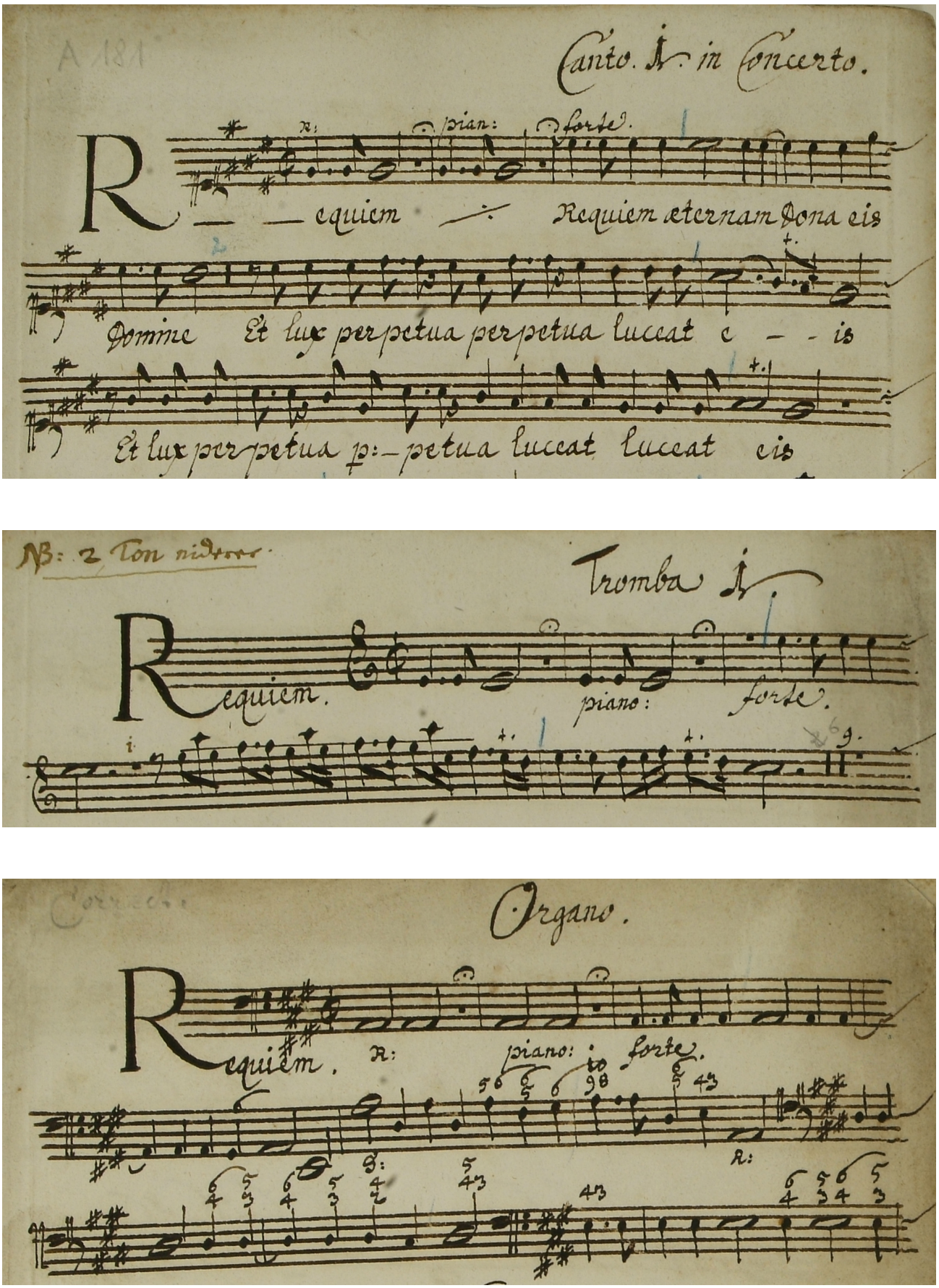



**Abbildung 6.76:** Notenschrift von Sbg. Schreiber 111 in A-Sd, A 181, H. I. F. Biber, Requiem in A.

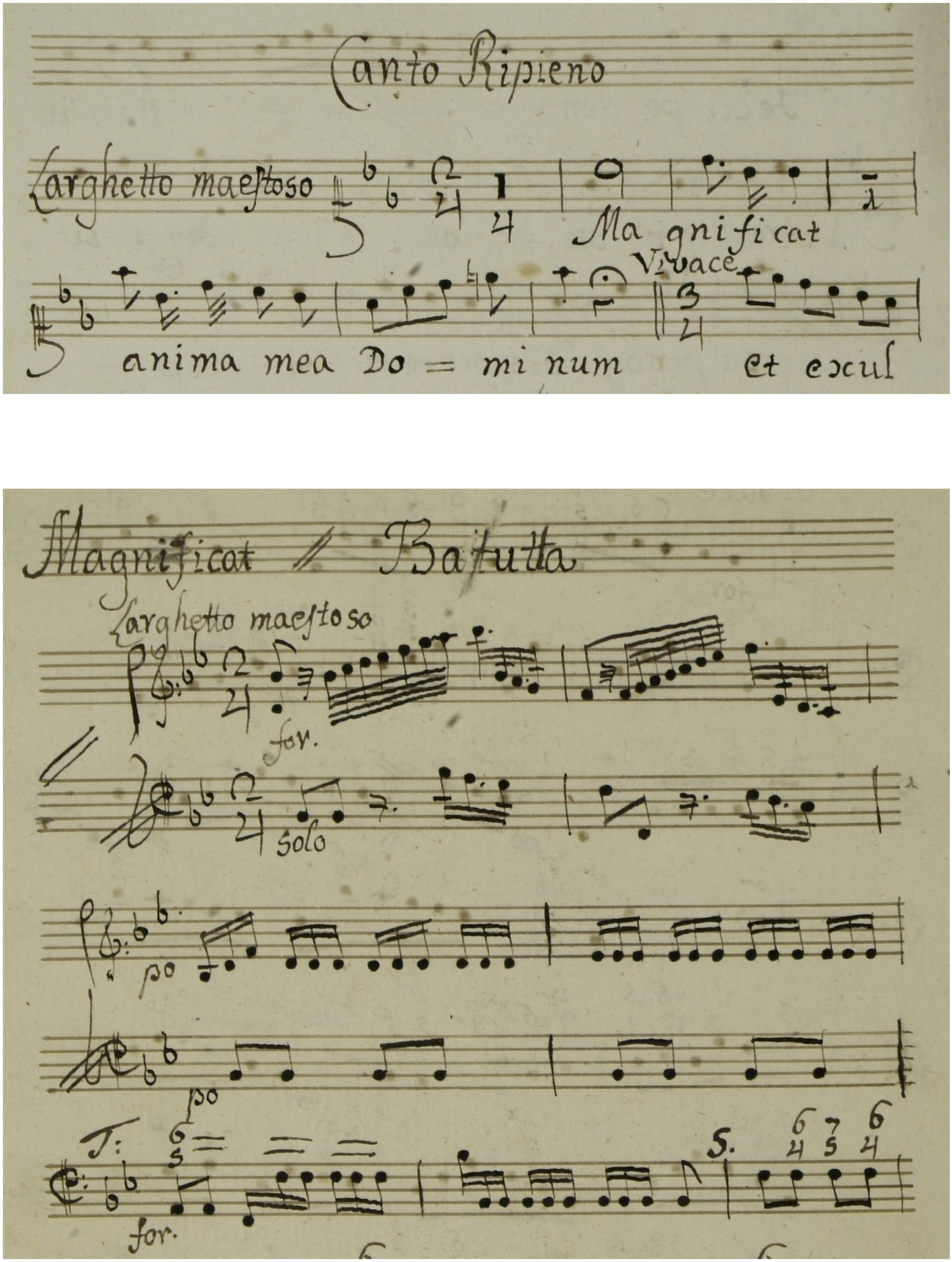



**Abbildung 6.77:** Notenschrift von Sbg. Schreiber 140 in A-Sd, A 686, L. Gatti, *Magnificat* in B.

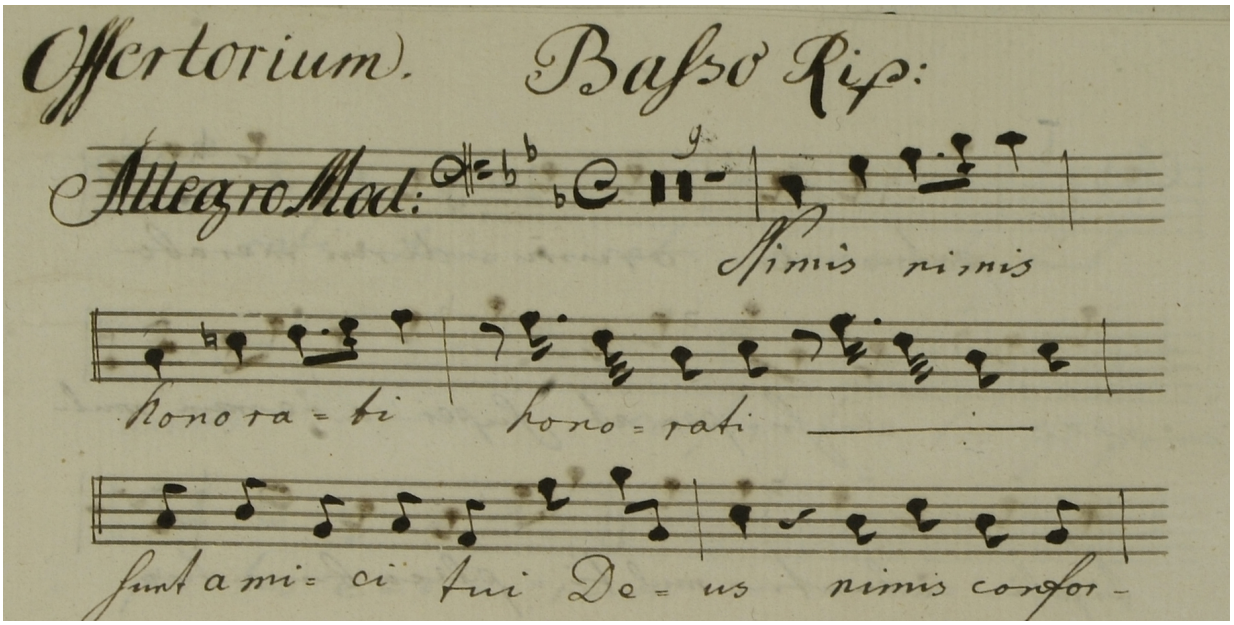



**Abbildung 6.78:** Notenschrift des Sbg. Schreibers 245 in A-Sd, A 666, L. Gatti, Offertorium „Nimis honorati sunt“.

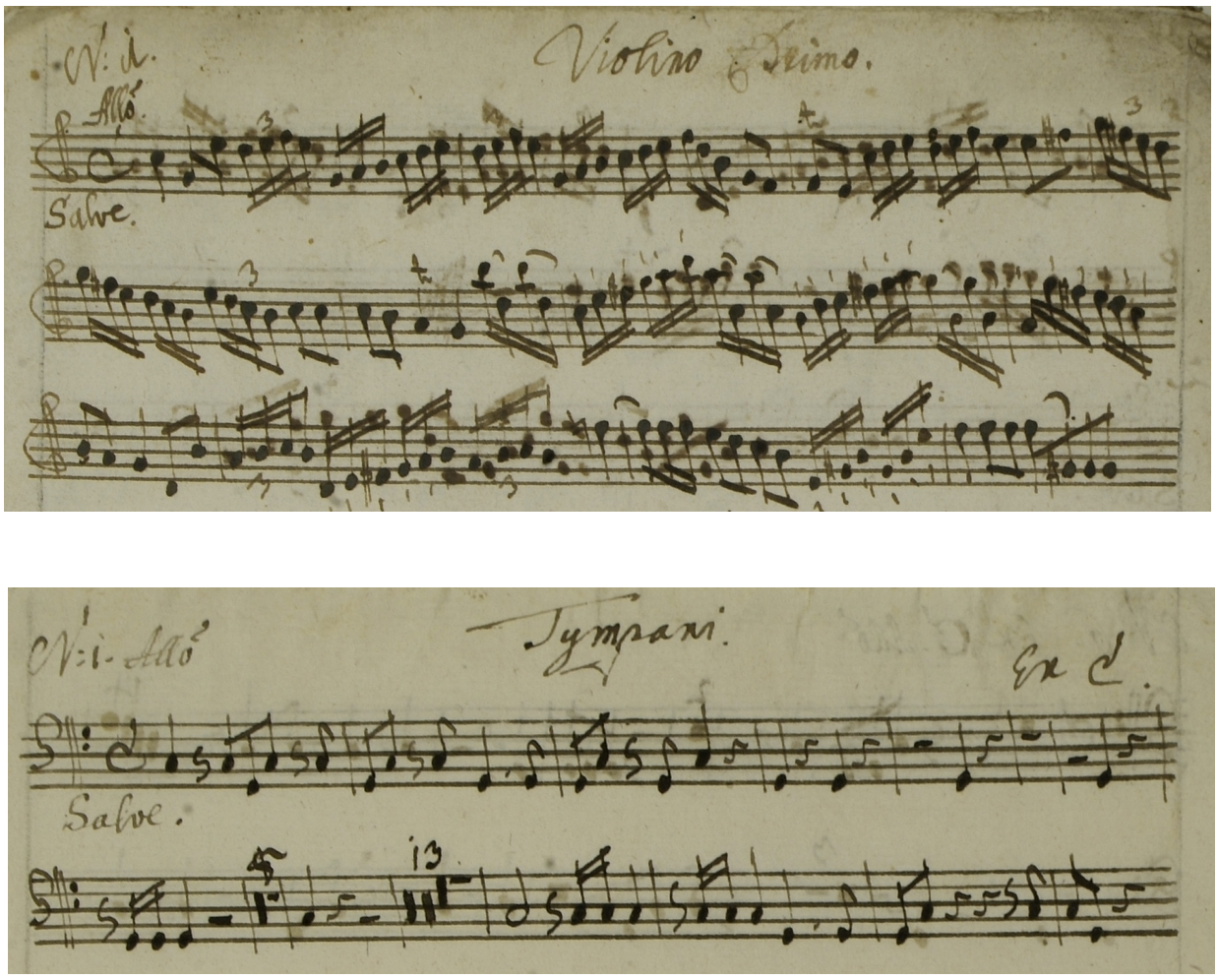



**Abbildung 6.79:** Notenschrift des Sbg. Schreibers 317 in A-Sd, A 605, J. M. Haydn, 7 Antiphone.

# 7 Der Salzburger Dom als Ausgangspunkt der Verbreitung musikalischer Quellen

Dass die Sammlung Dommusikarchiv zunächst im sogenannten „Domkasten“, dann in der Wachskammer des Salzburger Domes[1] relativ geschlossen Kriege, Besetzungen und andere unruhige Zeiten überlebt hat, ist ein Glücksfall für die Salzburger Musikgeschichtsforschung, müssen doch im Gegensatz dazu die Musikalien des Salzburger Hofes bis auf kleine Restbestände als verloren betrachtet werden.

Gleichwohl sind in zahlreichen Archiven auch außerhalb Salzburgs Quellen zu finden, deren Salzburger Provenienz anhand von Schreiber- und Wasserzeichen-Untersuchungen nachgewiesen werden kann. Das hängt zum einen mit verschiedenen Arten von Notentransfers, wie z. B. Schenkungen, Sammlertätigkeit und ähnlichem zusammen, zum anderen studierten zahlreiche Angehörige von Klöstern aus dem süddeutschen Raum an der Salzburger Benediktineruniversität (die ja von einer Klosterkonföderation getragen wurde) und wurden so mit der Musik bekannt, die am Salzburger Dom aufgeführt wurde. Dadurch fanden viele Musikstücke in Salzburger Kopien ihren Weg in Klöster im süddeutschen Raum, z. B. Seeon, Raitenhaslach, Ottobeuren etc. oder auch in die österreichischen Klöster, z. B. nach Kremsmünster oder Lambach. Auch über Musiker, die ihre Ausbildung am Kapellhaus oder bei Musikern in Salzburg erhalten hatten, verbreiteten sich Salzburger Quellen, etwa nach Laufen, Wasserburg, Burghausen etc.

Unterschieden werden muss folglich zwischen Abschriften von Salzburger Kopisten, mit denen, wie schon Wolfgang Amadé Mozart feststellte[2], schwungvoll Handel betrieben wurde, und Originalquellen aus dem Dommusikarchiv und deren Kopien, die durch Schenkung, Abschreiben, Diebstahl, Kauf etc. in andere Archive oder in Privatbesitz gelangten.

Ein Beispiel für solch einen Handel mit Musikalien im 18. Jahrhundert, der auch mit Abschriften kirchenmusikalischer Werke betrieben wurde, sind zahlreiche Kopien von Werken Anton Cajetan Adlgassers, Johann Ernst Eberlins, vor allem aber von Gradualien Johann Michael Haydns, die Kopisten wie Joseph Richard Estlinger und Felix Hofstätter für das Kloster Weingarten kopiert haben dürften und die zwei Jahrzehnte nach dessen Säkularisation 1824 durch Kauf ins Musikarchiv der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln in der Schweiz kamen.[3]

Viel später, noch Anfang des 20. Jahrhunderts, wurden gelegentlich Quellen verliehen, die dann nicht mehr zurückgegeben wurden: Im Frühling 2010 konnte im Archiv des Stifts Herzogenburg zum Beispiel die einzige Quelle zu Heinrich Ignaz Franz Bibers f-Moll-Requiem als eine Abschrift des Schreibers 111 auf Salzburger Papier identifiziert werden, womit feststeht, dass es sich um jene Quelle aus dem Dommusikarchiv handelt, die Anfang des 20. Jahrhunderts mit anderen musikalischen Quellen an die Redaktion der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ) verliehen und als einzige nicht mehr zurückgegeben wurde.[4]

Allen Salzburger Abschriften des 18. Jahrhunderts in den verschiedenen Fundstellen nachzugehen, wäre ein riesiges Unterfangen, das unsere Forschungen zu den Musikalien des Salzburger Doms um Jahre verzögert hätte. Wir haben uns daher auf für den Dom geschriebene Musikalien (im Unterschied zu anderen Kopien) konzentriert und versuchten exemplarisch, einige Arten von Kulturtransfers genauer nachzuvollziehen, wie den Handel mit zeitgenössischen Abschrif-

[1] Einem Raum über der linken Sakristei, wo in früheren Zeiten auch die Kerzenvorräte des Domes gelagert wurden.

[2] Vgl. S. 310.

[3] Zu den Salzburger Musikalien im Musikarchiv der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln vgl. Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“, S. 169–175.

[4] Für die Identifizierung als Salzburger Quelle sind dabei vor allem Papiere aus den Papiermühlen Lengfelden bei Salzburg, Raitenhaslach (Bayern) und aus der Region Toscolano (Italien) in Verbindung mit in Salzburg nachgewiesenen Schreiberzügen wichtige Merkmale.

ten (→ ab S. 328), die Aktivitäten von Sammlern wie Ferdinand III. von Toskana (→ ab S. 306), den Umgang mit dem musikalischen Nachlass des letzten Hofkapellmeisters Luigi Gatti (→ ab S. 324) oder die Schenkungen an das Salzburger Museum im Laufe des 19. Jahrhunderts (→ ab S. 336).

Um Originalquellen aus dem Salzburger Dommusikarchiv zu identifizieren, genügt nicht die Feststellung von Salzburger Papier und Wasserzeichen. Voraussetzung dafür, Stimmenhandschriften als Originalquellen aus dem Dommusikarchiv zu betrachten, ist der Nachweis, dass diese einmal in diesem Archiv aufbewahrt wurden, jetzt aber fehlen oder nur in einer späteren Abschrift vorhanden sind. Dieser Nachweis ist vor allem über Einträge in dem in zwei Exemplaren angelegten *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* (→ S. 196 ff.), aber gelegentlich auch über andere Dokumente (Rechnungen) zu führen. Hinweise liefern auch die für die Musik am Dom typischen Besetzungsgrößen sowie gelegentliche Eintragungen von Salzburger Musikern.

## 7.1 Die Sammlung *Fondo Pitti* in der Bibliothek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini' in Florenz

Die Sammlung *Fondo Pitti* in der Bibliothek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini' in Florenz birgt eine große Anzahl von Quellen, die über Ferdinand III., Großherzog von Toskana (1769–1824), der Salzburg von 1803 bis 1805 regierte, ihren Weg dorthin fanden.

Ferdinand III., Großherzog von Toskana und zweitgeborener Sohn Kaiser Leopolds II., hatte Florenz und die Toskana im Zuge der Napoleonischen Kriege 1799 aufgeben müssen. Bereits im Vertrag von Lunéville 1801 wurde er für diesen Verlust mit dem zu diesem Zeitpunkt noch nicht säkularisierten späteren „Kurfürstentum" Salzburg entschädigt. Nachdem Fürsterzbischof Hieronymus Graf von Colloredo am 11. Februar 1803 abgedankt hatte und das Land säkularisiert worden war, zog Ferdinand am 29. April 1803 in Salzburg ein und wurde von der Bevölkerung freudig empfangen. Bereits im Oktober 1805 war er erneut gezwungen, vor den anrückenden französischen Truppen nach Wien zu fliehen. Bereits im Vertrag von Pressburg (25. Dezember 1805) gab er Salzburg zugunsten seines Bruders Kaiser Franz II./I. auf und wurde mit dem Herzogtum Würzburg abgefunden.

Selbst ein fähiger Sänger und Pianist und ein eifriger Sammler, war Ferdinand III. von Toskana keineswegs nur an Musikalien interessiert. Dominikus Hagenauer, der damalige Abt der Erzabtei St. Peter, schildert in seinem Tagebuch einen Besuch in den Sammlungen des Großherzogs im Jänner 1805:

> „Mittwoch den 2ten besah ich mit den Fürsten in Chiemsee und Lavant, und dem Oberst Stalmeister Graf Küenburg die vom Kurfürsten neu neben dem Kloster Refecktor aufgestelte prächtige Bibliotheck. Der Kurfürst hatte die Höchste Gnad, und zeigte uns diese in eigner Person. Man trift in dieser die ausgesuchtesten Werke von allen Wissenschaften, und zwar in den kostbarsten Ausgaben an. Nach einem Aufenthalt von 1 1/2 Stund führte uns der gute Regent in seine nächst seinem Schlafzimmer errichtete Hand Bibliotheck in welcher besonders die Authores Classici in verschiedenen Ausgaben, und in einem Nebenzimmer alle seine Musickalien von welchen er ein vorzüglicher Liebhaber ist, zu sehen sind. Er zeigte uns weiter ein erst vor 2 Wochen in Florenz für 300 Dukaten erkauftes Original Gemählde von dem berühmten Raphael Urbino, welches die Mutter Gottes mit dem Kind Jesu vorstellet, und ohne Vergleich das schönste Bild ist, was hier weit und breit zu finden ist. Endlich begleitete er uns durch seine Zimmer in sein neues Gebaude, und wieß uns neben der Konfektstube sein Porcelain, das er zum Theil zu verehren bekommen, theils selbst beÿgeschaffet hat. Dieses gnädigste und für mich besonders schmeichelhafte Herumweisen, und Vorzeigen dauerte bis 1/2 1 Uhr, wo wir mit den herablassendsten Ausdrücken entlassen wurden."[5]

[5] Hahnl/Angermüller/Angermüller: *Hagenauer. Tagebücher*, S. 1021.

Zweifellos war Ferdinand an Musik besonders interessiert und wie zahlreiche andere Mitglieder der Familie Habsburg musikalisch gut ausgebildet. Während seines Aufenthalts in Wien zwischen 1799 und 1803 hatte er mit seiner Schwägerin und Kusine, Kaiserin Marie Therese von Neapel und Sizilien (1772–1807)[6], der Gattin seines älteren Bruders Franz II./I., musiziert und war im Rahmen der von ihr veranstalteten Privatkonzerte aufgetreten.[7] Am 29. April 1803, am Tag nach seiner Ankunft in Salzburg, schrieb er ihr, er wäre vor lauter Audienzen, Papierkram und Auspacken noch nicht dazugekommen, das Cembalo anzugreifen, was ihn nicht daran hinderte, umgehend eine Gruppe von Musikern für Privatkonzerte zu organisieren.[8] Bald darauf begann er auch, Salzburger Musik systematisch zu sammeln, indem er einerseits Aufträge an hier tätige Komponisten vergab und andererseits umfangreiche Kopieraufträge erteilte. In der kurzen Zeit, die er in Salzburg verbrachte, fügte er seiner Sammlung eine große Anzahl von Musikalien hinzu[9], darunter auch zahlreiche Abschriften von Kirchenmusik. Ungefähr 260 handschriftliche Quellen von kirchenmusikalischen Werken Johann Ernst Eberlins, Anton Cajetan Adlgassers, vor allem aber Johann Michael Haydns (1737–1806) und Luigi Gattis (1740–1817), den beiden zur Zeit Ferdinands III. in Salzburg wirkenden führenden Musikern, haben sich in Florenz erhalten.

Unter den damals von ihm in Auftrag gegebenen Werken findet sich in der Sammlung *Fondo Pitti* die autographe Partitur von Luigi Gattis *Oratorio per il giorno dell'Epifania* (I-Fc, F.P.T. 115), das in der Korrespondenz Ferdinands III. mit Marie Therese mehrfach erwähnt wird.[10] Auch Dominikus Hagenauer war bei der Uraufführung dieses Werkes anwesend und berichtet in seinem Tagebuch: „Abends wurde ich von Höchst Selben [Ferdinand III.] zur neu komponirten Music des Kapelmeister Gatti beÿ der Krippe eingeladen, und blieb demnach beÿm Spiel und beÿ der Soupé."[11]

Kopiaturaufträge muss Ferdinand III. bereits unmittelbar nach seinem Eintreffen in Salzburg vergeben haben, denn Maria Anna Freifrau von Berchtold zu Sonnenburg (1751–1829), geborene Mozart, die zu jener Zeit mit Breitkopf & Härtel in Leipzig korrespondierte, schrieb bereits einen Monat später an den Verlag: „Ich hofe daß es mit überschickung der Jos: Haidnschen Messen keine Eile haben wird, den der Copist hat so viel zu thun, dass er nicht einmahl noch zeit gehabt hat, solche anzufangen selbe abzuschreiben, da aber dieser der Beste hier ist, so wollte ich sie keinen andern anvertrauen."[12]

Dass es der Kurfürst war, der den erwähnten Kopisten[13] mit Beschlag belegte, ist zunächst nur eine Vermutung, bestätigt sich aber ein Jahr später, als Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg wieder an Breitkopf & Härtel schreibt: „[...] ich sprach mit dem copisten, und musste zu meinem grössten Verdruß hören, dass er noch keine abzuschreiben angefangen hat, weil er immer zu viel für den Kurfürsten zu schreiben hat [...]."[14]

Obwohl sich Ferdinand bei Marie Therese beklagte, dass die Kopisten in Salzburg nicht so flink seien wie jene in Wien[15], haben sie beeindruckende Arbeit geleistet, denn die Anzahl der Salzburger Musikalien in der Sammlung Ferdinands III. ist groß: Unter den 256 Quellen Salzburger Provenienz, die wir einsehen

[6] Im Folgenden wird, um sie von ihrer Großmutter, Kaiserin Maria Theresia (1717–1780), zu unterscheiden, die auch von Rice verwendete französisch-deutsche Form ihres Namens, Marie Therese, verwendet.

[7] Rice: *Empress Marie Therese*, S. 48 ff.

[8] Ferdinand an Marie Therese, 7. Mai 1803, Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienarchiv (HHStA, Fa), Sammelbände (Sb), Kart. 62, Erzherzog Ferdinand v. Toskana [...] an Kaiserin Marie Therese, 1803, fol. 5r, zit. in ebd., S. 49.

[9] Vgl. dazu auch Neumayr/Laubhold: „Gatti and the Collection of Salzburg Sources".

[10] Ferdinand an Marie Therese, 29. Dez. 1804: „L'abate Gatti ha composto un Oratorio per l'Epifania che no ho ancora sentito. Sono curioso di verderne l'esito. Quando sarà stato eseguito ve ne darò conto." Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienarchiv, Sammelbände, Kart. 63, fol. 23, zit. nach Rice: *Empress Marie Therese*, S. 53; Ferdinand an Marie Therese, 20. Jän. 1805: „L'oratorio dell'Abate Gatti è riescito molto bene, la musica è molto difficile a cantarsi, ed a suonarsi, e se ha un diffetto, si è che è troppo istrumentata, e copre le voci ma ha piaciuto universalmente. Se mai la desiderate ditemelo che la farò subito copiare." Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienarchiv, Sammelbände, Kart. 65, zit. nach ebd., S. 65.

[11] Hahnl/Angermüller/Angermüller: *Hagenauer. Tagebücher*, S. 1021.

[12] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 434.

[13] Dieser ist inzwischen mit einiger Sicherheit als Felix Hofstätter identifiziert worden, vgl. Grosspietsch: „Mozart aus Gattis Händen?", S. 328.

[14] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 439.

[15] Salzburg, 7. November 1803: „Attualmente si va copiando il Trionfo della Chiesa per voi, ma adagio perchè quà i copisti non sono fulmini come a Vienna e sono molto agiati." Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienarchiv, Sammelbände, Kart. 62, fol. 5r, zit. nach Rice: *Empress Marie Therese*, S. 50.

konnten, sind 173 Werke von Johann Michael Haydn, 69 von Luigi Gatti, 12 von Johann Ernst Eberlin, eine Litanei von Anton Cajetan Adlgasser und ein *Tenebrae* von Joachim Joseph Fuetsch.[16]

In der Regel wurden für Ferdinands Sammlung in Salzburg Stimmen kopiert, die später von nichtsalzburgischen Schreibern in vielen Fällen in Partitur geschrieben wurden. Oft wurden später, vielleicht für Aufführungen, weitere Stimmen ergänzt. In folgender Tabelle ist erkennbar, welche Schriftzüge von Salzburger Kopisten in den Kirchenmusikalien der Sammlung *Fondo Pitti* vorkommen. Da an manchen Stimmenabschriften mehrere Schreiber beteiligt waren, deckt sich die Gesamtzahl der Werke, bei denen sie mitarbeiteten, nicht mit der Zahl der Salzburger Abschriften in der Sammlung.

| **Salzburger Schreiber** | **Anzahl der Materialien** | **Komponisten** |
|---|---|---|
| 67 und Schitra, Matthias | 94 | J. M. Haydn, L. Gatti |
| Hofstätter, Felix | 74 | J. M. Haydn, L. Gatti, J. E. Eberlin |
| Lang, Nikolaus | 30 | J. M. Haydn |
| 140 | 28 | L. Gatti |
| 249 | 21 | J. M. Haydn |
| Gatti, Luigi | 20 | L. Gatti, J. M. Haydn |
| Hacker, Benedikt | 18 | L. Gatti |
| 321 | 9 | L. Gatti |
| 245 | 4 | L. Gatti |
| 163 | 4 | L. Gatti |
| Estlinger, Joseph Richard | 2 | L. Gatti |
| 132 | 1 | L. Gatti |
| 86 | 1 | L. Gatti |
| 24 | 1 | L. Gatti |
| 162 | 1 | L. Gatti |
| 164 | 1 | L. Gatti |

**Tabelle 7.1:** Salzburger Schreiber in der Sammlung *Fondo Pitti* in der Biblioteca des Conservatorio ‚Luigi Cherubini' in Florenz.

[16] I-Fc, F.P.Ch.1048.

Zusätzlich zu den Abschriften enthält die Sammlung auch mehrere Autographe. Während Luigi Gattis Hand sich, neben drei Abschriften von Werken Michael Haydns, in 17 Kopien seiner eigenen Werke findet, gibt es vier eigenhändig geschriebene Werke von Michael Haydn, darunter die *Missa Sanctae Crucis* MH 56 (F.P.Ch. 324/1), die *Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici* MH 826 (F.P.Ch. 317/1), das Offertorium „Domine Deus" MH 827 (F.P.Ch. 317/2) und ein *Te Deum* MH 829 (F.P.Ch. 317/4). Letztere drei waren ursprünglich von Kaiserin Marie Therese für den Namenstag ihres Mannes Kaiser Franz II./I. in Auftrag gegeben worden. Joachim Fuetsch steuerte ein eigenhändiges *Tenebrae* zur Sammlung bei.

In seiner Dissertation stellt Charles Sherman folgende Theorie über die Kopierarbeiten für Ferdinands Sammlung auf:

> „In 1805, Archduke Ferdinand III of Austria left the regency of Salzburg to assume the title and office of Elector of Würzburg. At that time, he commissioned the making of copies of a great number of Haydn's compositions, which he admired and wished to have for his future use. Haydn, who was ill, did very little toward fulfilling the commission, rather, he made his scores available to several copyists, Lang among them, who produced the majority of manuscripts for the Archduke's collection. It seems a certainty that Lang used this opportunity to make duplicate copies of Haydn's music for himself. These he organized in a systematic catalog, which, according to the Biographische Skizze, he used to advertise his trade in score copies of Haydn's works."[17]

Dass die Kopierarbeiten für die Sammlung des Fürsten nicht erst 1805, sondern bereits gleich nach seiner Ankunft im April 1803 begannen, wurde weiter oben bereits gezeigt. Die Schlüsse in Bezug auf Nikolaus Lang dürften auf der folgenden Passage aus der ersten Biographie Michael Haydns, der von seinen Freunden Georg Schinn, Ludwig Otter und Werigand Rettensteiner zusammengestellten *Biographischen Skizze* basieren:

> „In dieser Apathie gegen alle Vergoldung und Versilberung seiner Produktion liegt wahrhaft die ewige Verklärung seines Kunstgenie. Desto mehr kalkulirten gewinnsüchtige Copisten darauf. Sie versendeten die Abschriften seiner Meisterwerke weit und breit herum. So kann man wirklich einen Catalog von Johann Michael Haydns Werken im Original aufweisen, womit ein gewißer feiler Spekulant zum sichtlichen Schaden des rechtmäßigen Eigenthümers in die nahen und fernen Gegenden handelte."[18]

Sherman nimmt dementsprechend an, dass Nikolaus Lang erstens der Hauptkopist für Ferdinands Sammlung war, dass er zweitens, die Gelegenheit nutzte, doppelt zu kopieren, und drittens, dass er seine Kataloge der Werke Michael Haydns zu Verkaufszwecken erstellte. Keine dieser Annahmen konnte in unseren Forschungen bestätigt werden.

Während Nikolaus Lang ausschließlich Werke Johann Michael Haydns, darunter vier Messen (I-Fc, F.P.Ch. 303, 308, 309, 310), Gloria und Credo der *Missa S. Gabrielis* MH 112 (I-Fc, F.P.Ch. 297) und der *Missa St. Raphaelis* MH 111 (I-Fc, F.P.Ch. 299) und zahlreiche Kompositionen für das Proprium und andere liturgische Anlässe abschrieb, war er keineswegs derjenige, der am meisten für die Sammlung arbeitete. Weit mehr kopierten Felix Hofstätter, der an 74 Materialien beteiligt war, und die Schreiber 67 und 67a (Matthias Schitra)[19], die gemeinsam zu mindestens 94 Konvoluten beitrugen.

Shermans Vermutung, Lang habe während der Arbeit für Ferdinands Sammlung doppelt kopiert, hat sich ebenfalls nicht bestätigt: Die Bayerische Staatsbibliothek besitzt mehr als 200 Kopien von Werken Michael Haydns von der Hand Langs, und nur 10 decken sich mit den 30 Werken aus der Sammlung *Fondo*

[17] Sherman, Charles H.: *The Masses of Michael Haydn: A Critical Survey of Sources*, Dissertation, University of Michigan 1968, S. 17.

[18] [Rettensteiner/Otter/Schinn]: *Biographische Skizze*, S. 34.

[19] Schreiber 67a, dessen Schrift vor allem aufgrund der Ähnlichkeit der Pausen und des Schriftduktus von uns ursprünglich für eine Variante des Schreibers 67 gehalten wurde, konnte vor kurzem als die Schrift Matthias Schitras, des Nachfolgers Gattis im Amt des Domkapellmeisters, identifiziert werden. Da wir die beiden am Anfang unserer Arbeit in Florenz in einigen Fällen noch nicht auseinandergehalten hatten, wird er oft gemeinsam mit Schreiber 67 genannt.

*Pitti*.[20] Die Annahme, der erste der sechs Kataloge[21] Langs[22] stünde im Zusammenhang mit den Kopierarbeiten für Ferdinand, konnte ebenfalls nicht erhärtet werden, weil mehrere Werke, die er in den Katalog eingetragen hat, nicht Teil der Sammlung *Fondo Pitti* sind, dagegen einige Werke, die sich in Florenz befinden, in diesem Katalog nicht aufscheinen.[23] Überdies zeigen mindestens drei Kopien Langs[24] in Florenz die Wasserzeichen „SALZBURG / HOFMANN“, „HOFMANN / SALZBURG“ im Umschlag, sind also Franz Hofmann dem Jüngeren zuzuweisen und können daher nicht vor 1814 fertiggestellt worden sein.[25] Diese Kopien sind insofern signifikant, als sie zeigen, dass die Kopierarbeiten nicht aufhörten, als Ferdinand Ende 1805 Salzburg verließ. Auch nach jenem denkwürdigen Tag im August 1806, kurz vor Michael Haydns Tod, als „Herr von Manfredini [...] bei ihm [war] und [...] ihm 100 f douceur von Seiner königl: Hochheit dem Herrn Churfürsten von Würzburg [überreichte], weil Höchst selber sein Graduale hat kopieren lassen“[26], als Ferdinand bereits längst in Würzburg die Regierung angetreten hatte, wurde in Salzburg für die Sammlung *Fondo Pitti* weiterhin aquiriert. Das beweist der Vermerk auf Luigi Gattis autographer Partitur seines Requiem in C (I-Fc, F.P.Ch. 183), „prodotto li 14 Giugno 1808 nella Chiesa dell' Università di Salisburgo“, die demzufolge nicht vor der zweiten Jahreshälfte von 1808 in den Besitz Ferdinands gekommen sein kann.

Alles deutet darauf hin, dass es Felix Hofstätter war, der als Hauptschreiber für Ferdinands Sammlung anzusehen ist und der sehr wohl jener geschäftstüchtige Kopist gewesen sein könnte, den die *Biographische Skizze* erwähnt, wie das bereits 1784 von Wolfgang Amadé Mozart in einem Brief angedeutet wird: „[...] wegen der Sinfonie bin ich nicht heiklich, allein die 4 Concerte bitte ich /: bei sich im hause abschreiben zu lassen :/ denn es ist den kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, als den in Wienn; – ich weis ganz zuverlässig, daß Hofstetter des Haydn Musique dopelt copiert – ich habe seine Neuesten 3 Sinfonien *wirklich*“[27]. Felix Hofstätter (1744–1814) war, nach Joseph Richard Estlingers Tod 1791, wenn auch nicht dekretierter Hofkopist[28], so doch einer der wichtigsten Kopisten in Salzburg. Seine Abschriften finden sich nicht nur im Dommusikarchiv (A-Sd), sondern auch im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg (A-Ssp), in der Musikbibliothek der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln, Schweiz (CH-E), und in vielen anderen Archiven. Vieles deutet darauf hin, dass er einen schwungvollen Handel mit Musikalien betrieb. Dass er jener „Freund“ war, den Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg in ihrer Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel erwähnt, kann als sicher angenommen werden.[29]

Neben Nikolaus Lang und Felix Hofstätter sind es im Zusammenhang mit der Sammlung *Fondo Pitti* in Florenz vor allem zwei namentlich nicht identifizierte Schreiber, nämlich Schreiber 140 und 245, und der erst vor kurzem identifizierte Matthias Schitra (vorher Schreiber 67a), die deshalb besonders interessant sind, weil sie Einträge in den *Catalogus Musicalis* gemacht haben. Zu diesen Kopisten vergleiche Kap. 6.2.

### 7.1.1 Salzburger Quellen in der Sammlung *Fondo Pitti*

In der Aufstellung der Kopisten, die in der Sammlung vorkommen (→ S. 308), fallen aber auch zwei Schreiber auf, die aus zeitlichen Gründen nicht für Ferdinand III. gearbeitet haben können: Joseph Richard Estlinger, einer der wichtigsten Salzburger Hofkopis-

[20] Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 4149, 4138, 4203 und 452, 4155-1, 4150, 4152, 4153, 4133 # Beibd.1, 4137, 3741.

[21] A-MB, ohne Signatur. (Hier wurde eine Kopie im Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg verwendet (D2 Hay 999a)).

[22] Bezüglich der Kataloge vgl. Sherman: *The Masses of Michael Haydn*, S. 25–31.

[23] Z. B. das Graduale „Caro mea“ MH 513 (I-Fc, F.P.Ch. 341/1), das Offertorium „Inveni David“ MH 224 (I-Fc, F.P.Ch. 365/1) und andere.

[24] I-Fc, F.P.Ch. 303, F.P.Ch. 309, F.P.Ch. 352.

[25] Vgl. Münster, Robert: „Nikolaus Lang und seine Michael-Haydn-Kopien in der Bayerischen Staatsbibliothek“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 27 (1972), Nr. 1, S. 25–29. Münster zeigt ähnliches für einen großen Teil der Kopien Langs in der Bayerischen Staatsbibliothek. Er nimmt allerdings die Übergabe der Papiermühle mit 1809 an und meint, die Kopien seien nicht vor 1809 entstanden. Uns erscheint erstere Jahreszahl plausibel.

[26] [Rettensteiner, Werigand/Franz Joseph Otter/Georg Schinn]: „Biographie des Salzburgischen Konzertmeisters Michael Haydn von seinen Freunden verfasset [...]“, hrsg. v. Rudolph Angermüller u. Johanna Senigl, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1989), Nr. 1–4, S. 198–231, hier: S. 222.

[27] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 313.

[28] Vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 183.

[29] Grosspietsch: „Mozart aus Gattis Händen?“, S. 328–331.

ten des 18. Jahrhunderts (u. a. wurde er von Gatti damit beauftragt, die Inventare zu verfassen), starb bereits 1791. Schreiber 86 ist namentlich nicht identifiziert, die letzten Abschriften von seiner Hand datieren jedoch bereits aus dem Jubiläumsjahr 1782.

Estlingers Schriftzüge treten in der Sammlung *Fondo Pitti* in zwei Quellen auf: zum einen gemeinsam mit jenen der Schreiber 86, 162 und Hofstätters in den Stimmen zu Luigi Gattis *Missa S. Ruperti* (I-Fc, F.P.Ch. 184), jener Messe, die dieser kurz nach seiner Ankunft, noch bevor er definitiv als Hofkapellmeister angestellt worden war, für das 1200-Jahr-Jubiläum des Erzstifts Salzburg[30] 1782 verfasst hatte, zum anderen in einer Sammlung von *Psalmi Vespertini* (F.P.Ch. 216) Luigi Gattis. In beiden Fällen schrieb Estlinger den größten Teil der Stimmen. Beide Werke wurden von ihm auch in die beiden Bände des *Catalogus Musicalis* eingetragen: die Messe als dritter Eintrag auf S. 77 im *Catalogus „Gatti"*: „III. In C minor solen: a 5 voci in festo S: Ruperti à 2 corni 2 oboe 2 Trombe Timp:", die Psalmen als vierter Eintrag auf S. 65: „IV Vesperae integrae in B solennes, 2 oboe 2 corni 2 Trombe, e Timpani:". Während die Vesper in der Sammlung Dommusikarchiv fehlt, haben sich von der *Missa S. Ruperti* Stimmen von der Hand Joachim Joseph Fuetschs (A-Sd, A 677) und ein originaler Umschlag von der Hand Luigi Gattis erhalten.

Die Tatsache, dass sich mit jener *Missa S. Ruperti* originale Stimmen aus dem Dommusikarchiv in Florenz befinden, während sich im Dommusikarchiv eine spätere Abschrift von Fuetsch samt dem originalen Umschlag erhalten hat, ist bezeichnend für die Transaktionen, die Anfang des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurden.

Grundsätzlich hatte der Hofkapellmeister, also Luigi Gatti, die Aufsicht über das Notenarchiv, und damit mussten auch alle Kopiaturen und Übergaben von ihm bewilligt werden. Maria Anna Freifrau von Berchtold zu Sonnenburg schrieb am 18. Juni 1801 – nicht ganz frei von einer gewissen xenophoben Grundhaltung – an Breitkopf & Härtel:

> „Mein Freund in Salzburg schrieb mir zu meinen grössten Verdruß, dass ihm nun der Capelmeister, die Serenata il Sogno di Scipione und die opera il Re pastore, kurz alle die Musickalien, so er ihm ehevor versprochen hat nun ablaugnet, und sich entschuldigt, dass er sie nicht mehr findet. Nun weis ich nicht was ich denken muß, hat er vielleicht die compositionen meines Bruders schon wo anders hin verschickt, oder, da er ein Italiener ist, will er vielleicht für das herleihen ein present haben, oder was er für eine Absicht hat begreife ich nicht, da diejenigen Werke so mein Bruder in Salzburg für dem Fürstl: Hof gemacht hat, kann ich Ihnen nicht verschafen, wenn sie der Capelmeister nicht hergeben will, da sie nur bey hof Copirter, und bei meines Bruders Wittwe in der Spart zu finden sind, [...]."[31]

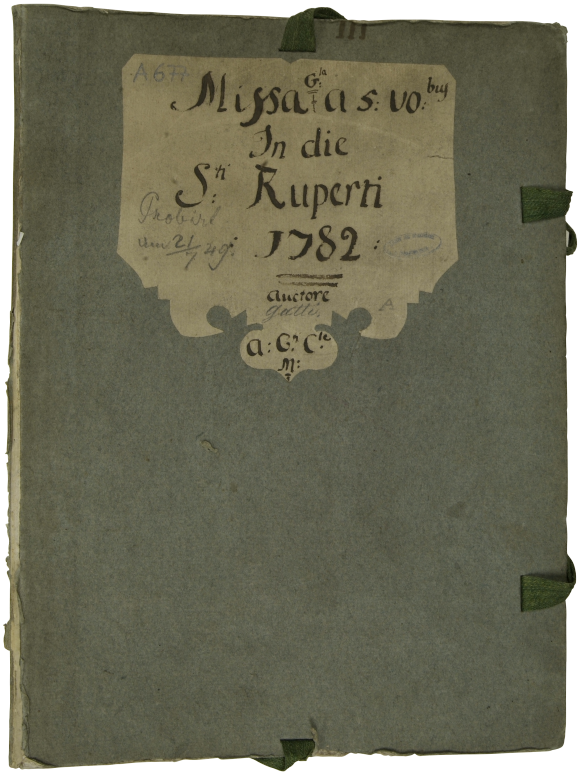



**Abbildung 7.1:** Umschlag der *Missa S. Ruperti* von L. Gatti mit autographem Umschlagtitel (A-Sd, A 677).

Für die Sammlung des Fürsten war das Stimmenmaterial zur *Missa S. Ruperti*, die Messe zum großen Jubiläum des Erzstifts 1782 und gleichzeitig Luigi Gattis erste Messe für Salzburg, sicherlich ein interessantes Objekt: Man darf annehmen, dass das

[30] Vgl. Eder: „Luigi Gattis Rupertusmesse".

[31] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 405 f.

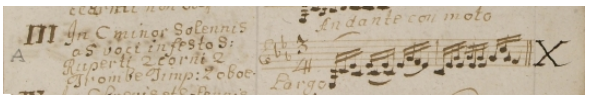


**Abbildung 7.2:** Eintrag auf S. 71 des *Catalogus Musicalis* Exemplar *„Archivium“* mit Abgängigkeitsvermerk.

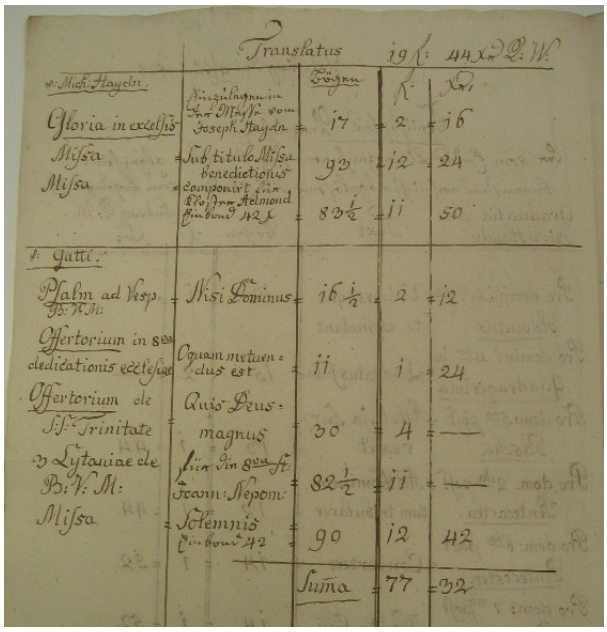


**Abbildung 7.3:** Rechnung J. J. Fuetschs vom 9. Juni 1828, S. 2 (AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522).

Originalmaterial der Messe, vielleicht gemeinsam mit jenem der Vesper, mit Billigung des Hofkapellmeisters Luigi Gatti als Schenkung in die Bestände der Sammlung *Fondo Pitti* gelangt ist.

Bei der Inventur, die 1817 nach Gattis Tod im Auftrag der österreichischen Behörden durchgeführt wurde, wurde ebendiese Messe jedenfalls vermisst, und man ließ sich diese „von den zurückgelassenen eigene[n] Musikalien des Verstorbenen mit einer anderen ersetzen“[32].

Irgendwann zwischen 1817 und 1828 kopierte Joachim Fuetsch, der immer noch Zugang zum Nachlass Gattis hatte, die Messe erneut vom Autograph und stellte diese Kopie am 9. Juni der Domkustodie in Rechnung, sodass die neueren Stimmen (im originalen Umschlag) nun im Bestand des Dommusikarchivs vorhanden sind.

Insgesamt befinden sich Kopien von mehr als 60 Werken in der Sammlung *Fondo Pitti* in Florenz (I-Fc), die sich im Dommusikarchiv (A-Sd) nicht erhalten haben. Überdies gibt es im Dommusikarchiv mindestens 34 auch in der Sammlung *Fondo Pitti* erhaltene Materialien, die in Salzburg von Fuetsch nach 1817 kopiert wurden. Man könnte also vermuten, Ferdinand III. habe das Dommusikarchiv benutzt, um seine Sammlung zu vervollständigen.

Allerdings sind nur vier dieser Werke in Einträgen in den beiden Bänden des *Catalogus Musicalis* des Dommusikarchivs nachweisbar, nämlich L. Gattis *Litanie de B: V: Maria* in Eb (F.P.Ch. 197/2)[33], Gattis Offertorium „Surrexit pastor bonus“ für Tenor in B (F.P.Ch. 208/3)[34] und Gattis Offertorium „Nimis honorati sunt“ (F.P.Ch. 214/2)[35], die in beiden Bänden von den Schreibern 245 bzw. 140 eingetragen wurden. Der Introitus „Domine ne longe facias“ (I-Fc, F.P.Ch. 126/6), in Florenz fälschlich Johann Ernst Eberlin (1702–1762) zugeschrieben[36], wurde von Fuetsch ohne Zuschreibung in den *Catalogus „Gatti“* eingetragen, das korrespondierende Material fehlt im Dommusikarchiv.

Hingegen konnten von fünf Offertorien Luigi Gattis, die im Dommusikarchiv, durch Einträge im *Catalogus Musicalis* nachgewiesen, fehlen, nur „Ascendit/Surrexit Pastor“ von der Hand des Schreibers 132 (I-Fc, F.P.Ch. 208/3) und „Nimis honorati sunt“, geschrieben von Luigi Gatti und Benedikt Hacker, im Florentiner Bestand lokalisiert werden. Drei weitere Offertorien, nämlich „Hodie beata virgo“, „Reges Tharsis“ und „In conspectu angelorum“, haben zwar den gleichen Text wie die in den *Catalogus Musicalis* eingetragenen Werke, sind aber andere Kompositionen. Bei „Gloria et Credo einer Mess in C-Dur“ von Michael Haydn (I-Fc, F.P.Ch. 320/2) könnte es sich jedoch um das Stimmenmaterial handeln, das Joseph Richard Estlinger in den *Catalogus „Archivium“* auf S. 79/5 und in den *Catalogus „Gatti“* auf S. 85/5 eingetragen hat. Gatti dürfte den Fürsten also auch aus seinen privaten Musikalien bedient haben.

[32] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES 1.2.AXd 522.

[33] In beiden Bänden S. 67/2, Eintragungen v. Estlinger.

[34] *Catalogus „Archivium“*, S. 69/8 (Schreiber 245), *Catalogus „Gatti“*, S. 73/8 (Schreiber 140).

[35] *Catalogus „Archivium“*, S. 69/4 (Schreiber 245), *Catalogus „Gatti“*, S. 73/4 (Schreiber 140; später ausgestrichen).

[36] Der Komponist ist Pietro Bonamico, in dessen *MELOS divinarum laudum in duas partes distributum* [...] von 1635, W.b.VIII./61, der Introitus zu finden ist, vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 104.

Zusammenfassend kann man sagen, dass, abgesehen von Gattis *Missa S. Ruperti* von 1782 und einer Vesper, nur wenige Originalmaterialien des Dommusikarchivs in die Sammlung Ferdinands III. von Toskana gelangt sind, darunter vielleicht Michael Haydns *Missa Admontis* MH 530 (F.P.Ch. 301), kopiert von Schreiber 67, Gatti und Hofstätter, und Luigi Gattis *Litanie de B.V.M.* in D (F.P.Ch. 190), kopiert von Gatti, Hofstätter und den Schreibern 24, 321 und 140. In den meisten Fällen dürften die Schreiber nicht aus Materialien des Dommusikarchivs, sondern direkt aus Partituren kopiert haben, die sie bei den ja noch lebenden Komponisten vorgefunden haben. Ob Luigi Gatti mit Großherzog Ferdinand III. zugunsten des Dommusikarchivs getauscht hat, wie es Joachim Fuetsch im April 1822 andeutet, muss dahingestellt bleiben:

> „Wenn es einem Vice Capell Meister[37] oder etwa gahr einem Meißner[38] erlaubt war, eine veraltete Messe vom Fux zu verschenken, so ist es gewiss unter Erzpischöflicher Regierung einem wirklichen Capel-Meister weniger zu verargen, alte, abgelebte Stücke mit neueren zu vertauschen [...] Übrigens wird man doch gewiß keinen Abgang, sondern nur Umtausch finden, ausser in Hinsicht einzelner Stimmen, welche zu ersetzen sich jederzeit, wenn es nöthig seyn soll, bereithwillig erbiettet Untertänig gehorsamster Joachim Fuetsch Hof- und Dom Violonzellist."[39]

[37] Sehr wahrscheinlich ist hier Leopold Mozart gemeint, der, wie ein Eintrag im *Catalogus* (Exemplar *„Gatti"*, S. 59) zeigt, eine Messe von J. J. Fux dem Kalkanten geschenkt hatte.

[38] Joseph Nikolaus Meissner (um 1725–1795), berühmter Hofbassist und Johann Ernst Eberlins Kompositionsschüler und Schwiegersohn. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 263–273.

[39] J. Fuetsch, Bericht über das Verzeichnis des Herrn Schitra, der abgängigen Dom-Musikalien, Actum 22. April 1822, AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522.

**Tabelle 7.2:** Salzburger Kirchenmusikalien in der Sammlung *Fondo Pitti* der Biblioteca des Conservatorio ‚Luigi Cherubini' in Florenz.

| Komponist | Sign. I-Fc | Kurztitel | Schr. Florenz | Cat. Gatti | Sign. A-Sd |
|---|---|---|---|---|---|
| Adlgasser, A. C. | F.P.Ch. 1 | Litanei (CatA 3.52) | Hofstätter | 3/3 | A 7 |
| Adlgasser, A. C. | F.P.Ch. 1 | Litanei (CatA 3.52) | Hofstätter | 3/3 | A 7 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 125 | Comm.[40] „Dominus Jesus" (NeuE 56) | 67 | deest | A 1429 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 126 | Comm. „Pater si non potest" (NeuE 129) | 67, Hofstätter | 53/8 | A 431 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 125 | Grad. „Christus factus est" (NeuE 30) | 67 | deest | A 1429 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 126 | Grad. „Tenuisti" (NeuE 158) | 67, Hofstätter | deest | A 431 |
| Eberlin, J. E.[41] | F.P.Ch. 126 | Missa in contrapunto in C (HerEb III) | Hofstätter | 122/4 | A 272 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 126 | Missa in contrapunto in C (HerEb II, KV A 74) | 67 | 122/6 | A 1191 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 125 | Missa in contrapunto in Coena Domini (HerEb I) | 67 | 122/4 | A 272 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 125 | Off. „Dextera Domini" (NeuE 45) | 67 | 40/5 | A 1429 |
| Eberlin, J. E. | F.P.Ch. 126 | Off. „Improperium" (NeuE 76) | 67, Hofstätter | 53/8 | A 431 |
| Stadlmayr, J.[42] | F.P.Ch. 125 | Intr. „Nos autem gloriari opportet" (NeuE 116) | Hofstätter, Schitra | deest | A 1429 |
| Gutfreund, P.[43] | F.P.Ch. 126 | Intr. „Domine, ne longe facias" | 67, Hofstätter | 157/8 | deest |
| Fuetsch, J. J. | F.P.Ch. 1048 | Resp. *Tenebrae* | Fuetsch | deest | deest |
| Gatti, L. [?[44]] | F.P.Ch. 194 | Litanei in B (GehG 247.6) | 140 | deest | A 1177 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 216 | *Psalmi Vespertini* (GehG 261.15) | Estlinger, Hofstätter, B[45] | 65/4 | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 217 | *Psalmi Vespertini* (GehG 262.16) | Hofstätter, Gatti, B | 65/6 | A 688 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 203 | „Libera me Domine" in d (GehG 218.1) | 140 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 202 | Ant. *Regina coeli* (GehG 255.1) | 140 | 79/4 | A 701 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 187 | Hymnus *Te Deum* (GehG 253.1) | Hofstätter, 67, Schitra | deest | A 704 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 188 | Hymnus *Te Deum* (GehG 253.3) | Hacker | 81/1 | A 702 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 189 | Hymnus *Te Deum* (GehG 254.4) | Hacker | 81/3 | A 703 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 194 | Lauretanische Litanei (GehG 246.4) | 140 | 61/8 | A 695 |

[40] Die verwendeten Abkürzungen: Ant. = Antiphon, Comm. = Communio, Grad. = Graduale, Intr. = Introitus, Off. = Offertorium, Resp. = Responsorium, Sequ. = Sequenz.

[41] In Salzburg von J. J. Rott Franz Xaver Neymiller zugeschrieben.

[42] Dieser Introitus ist vielerorts als Werk J. E. Eberlins überliefert, so auch in der Sammlung *Fondo Pitti*.

[43] Das Werk ist in der Sammlung in Florenz als Werk Johann Ernst Eberlins bezeichnet, ist aber ein Werk Gutfreunds aus dem Chorbuch W.b.VIII. *Melos divinarum laudum....*, Nr. 61/I. Vgl. Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 51.

[44] Das Werk wird sowohl in Salzburg als auch in Florenz Gatti zugewiesen. Vermutlich handelt es sich allerdings um eine Komposition von G. B. Borghi (1738–1796), wie das auf Stimmen aus dem 19. Jahrhundert (A-Sd, A 1177) von Kholler mitgeteilt wird.

[45] Bei den Schreibern A u. B handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Salzburger Schreiber, die aber im Salzburger Schreiberkatalog noch nicht vertreten sind.

| **Komponist** | **Sign. I-Fc** | **Kurztitel** | **Schr. Florenz** | **Cat. Gatti** | **Sign. Sbg.** |
|---|---|---|---|---|---|
| Gatti, L. | F.P.Ch. 198 | Lauretanische Litanei in C (GehG 245.1 u. 2) | Schitra | 61/9 | A 696 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 190 | Lauretanische Litanei in D (GehG 250.13) | Gatti, Hofstätter, 24, 321, 140 | 62/1 | A 698 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 195 | Lauretanische Litanei in Es (GehG 248.10) | Gatti, Hofstätter, 321 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 197 | Lauretanische Litanei in Es (GehG 248.9) | Schitra | 61/2 | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 196 | Litanei in B (GehG 248.8) | 140, 321 | 61/5 | A 692 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 193 | Litanei in B (GehG 249.12) | Gatti, Hofstätter, 321, 140 | 61/4 | A 691 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 191 | Litanei in B (GehG 251.16) | Hofstätter | deest | A 1543 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 197 | Litanei in C (GehG 245.3) | 140 | 61/7 | A 694 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 192 | Litanei in C (GehG 250.15) | Gatti, Hofstätter, 67, Hacker, 245 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 195 | Litanei in C (GehG 251.17) | 140, Hacker, 245 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 193 | Litanei in F (GehG 251.15) | Gatti, 140 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 196 | Litanei in G (GehG 249.11) | 140, Hacker | 61/10 | A 697 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 199 | *Magnificat* in C (GehG 259.10) | 140, A | 66/7 | A 680 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 200 | *Magnificat* in F (GehG 257.6) | Schitra | 66/1 | A 678 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 201 | *Magnificat* in C (GehG 258.7) | A | 65/7 | A 675 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 199 | *Magnificat* in C (GehG 258.8) | Hofstätter, 321, Hacker, 140 | 67/2 | A 685 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 201 | *Magnificat* in C (GehG 260.13) | Hofstätter, Hacker, 140 | 66/4 | A 1586 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 182 | Messe in A (GehG 214.27 und 216.29) | 67 | 78/9 | A 632 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 181 | Messe in B (GehG 211.20) | 67, 140 | 78/3 | A 626 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 180 | Messe in B (GehG 212.22) | Gatti, 140, Hofstätter, Hacker, Schitra, 245 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 185 | Messe in B (GehG 213.24) | Gatti, Hofstätter, 20 | deest | A 1504 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 179 | Messe in C (GehG 205.6) | A | 77/6 | A 619 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 170 | Messe in C (GehG 206.6) | Hofstätter, 67, 20 | 77/9 | A 622 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 171 | Messe in C (GehG 206.7) | Hofstätter | 78/1 | A 624 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 176 | Messe in C (GehG 207.8) | Hacker, 17, 67 | 78/2 | A 625 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 177 | Messe in C (GehG 207.9) | Schitra | 78/5 | A 628 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 175 | Messe in C (GehG 208.10) | Hofstätter, A | 78/6 | A 629 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 174 | Messe in C (GehG 208.11) | 67 | 78/10 | A 633 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 174 | Messe in C (GehG 208.11) | 67 | 78/10 | A 633 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 172 | Messe in C (GehG 209.13) | Gatti, A, 140 | deest | A 1609 |

| Komponist | Sign. I-Fc | Kurztitel | Schr. Florenz | Cat. Gatti | Sign. Sbg. |
|---|---|---|---|---|---|
| Gatti, L. | F.P.Ch. 173 | Messe in C (GehG 209.14) | Gatti, Schitra | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 184 | Messe in c (GehG 213.25) | Estlinger, Hofstätter, 162, 86 | 77/3 | A 677 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 185 | Messe in D (GehG 214.26) | Gatti, 164 | 78/10 | A 631 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 186 | Messe in D (GehG 214.26) | Gatti, 164, 163? | 78/10 | A 631 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 178 | Messe in F (GehG 210.16) | Gatti, 140, B, A | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 215 | *Miserere* (GehG 219.3) | Hofstätter, Hacker | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 205 | Off. „Angelus Domini“ (GehG 220.1) | A, 140 | 71/8 | A 640 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 210 | Off. „Assumpta est Maria“ (GehG 222.2) | 140, 245 | 72/3 | A 644 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 210 | Off. „Ave Maria“ (GehG 222.6) | Schitra | 72/2 | A 647 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 211 | Off. „Ave maris stella“ (GehG deest) | Gatti, B | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 210 | Off. „Beata es virgo“ (GehG 222.7) | Schitra | 72/4 | A 645 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 206 | Off. „Confitebuntur coeli“ (GehG 223.10) | Gatti, Hofstätter, 140, 321 | deest[46] | A 638 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 214 | Off. „Constitues eos“ (GehG 242.12) | Hofstätter | 72/2 | A 643 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 205 | Off. „Cum Maria est in corde“ (GehG 225.13) | Hacker | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 213 | Off. „Domine quis habitabit“ (GehG 225.15) | Gatti, 321 | 75/1 | A 665 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 206 | Off. „Filiae Jerusalem“ (GehG 226.17) | Hacker | 74/7 | A 663 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 212 | Off. „Filiae regum“ (GehG 227.19) | A | 73/3 | A 670 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 211 | Off. „Hodie beata virgo“ (GehG 227.20) | Schitra | 74/8 | A 664 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 213 | Off. „In conspectu angelorum“ (GehG 228.22) | 140, Gatti | 75/5 | A 667 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 212 | Off. „In omnem terram“ (GehG 228.23) | Schitra | 72/6 | A 646 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 206 | Off. „Justorum animae“ (GehG 229.95) | A | 71/4 | A 637 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 204 | Off. „Laetentur coeli“ (GehG 230.1) | 163 | 72/1 | A 642 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 214 | Off. „Nimis honorati sunt“ (GehG 231.29) | Gatti, Hacker | 73/4 | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 205 | Off. „O Jesu mi dulcissime“ (GehG 232.31) | 140, 321 | 74/3 | A 659 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 207 | Off. „O Jesu mi dulcissime“ (GehG 232.32) | 140 | 74/2 | A 658, A 657 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 205 | Off. „O quam metuendus“ (GehG 233.33) | Hofstätter, 140 | 71/2 | A 635 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 207 | Off. „O quam suavis“ (GehG 234.34) | 140 | 72/8 | A 648 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 209 | Off. „O rex gloriae“ (GehG 234.35) | Schitra | 73/6 | A 654 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 204 | Off. „Parvulus filius“ (GehG 235.1) | 163, 140, 321 | 73/5 | A 653 |

[46] Im *Catalogus „Gatti“* ist auf S. 71/6 ein Offertorium gleichen Textes eingezeichnet, dessen Incipit aber nicht mit diesem übereinstimmt. Eine musikalische Quelle zu diesem Eintrag konnte bisher nirgends nachgewiesen werden.

| **Komponist** | **Sign. I-Fc** | **Kurztitel** | **Schr. Florenz** | **Cat. Gatti** | **Sign. Sbg.** |
|---|---|---|---|---|---|
| Gatti, L. | F.P.Ch. 204 | Off. „Reges Tharsis" (GehG 236.40) | 163 | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 211 | Off. *Stabat mater* (GehG 236.41) | 140 | 74/6 | A 662 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 208 | Off. „Surrexit pastor" (GehG 237.42) | 132 | 73/7 | A 655 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 208 | Off. „Surrexit/Ascendit pastor" (GehG 237.43) | Hofstätter, A, Hacker, 132 | 73/8 | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 208 | Off. „Terra tremuit" (GehG 240.50) | Schitra | 71/7 | A 639 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 209 | Off. „Veni Creator spiritus" (GehG 239.46) | Hofstätter | 74/1 | A 656 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 213 | Off. „Veritas mea" (GehG 238.45 u. 243.56) | Schitra | 71/1 | A 634 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 212 | Off. „Veritas mea" (GehG 239.48) | 163 | 73/2 | A 652 |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 183 | Requiem in C (GehG 217.1) | 245, Hacker | deest | deest |
| Gatti, L. | F.P.Ch. 209 | Sequ. „Victimae paschali laudes" (GehG 240.49) | Gatti, 140 | 75/4 | A 708 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 297 | *Gloria et Credo ad Missam Sancti Gabrielis* (MH 112) | Lang | 85/6 | A 1637 [nur Umschlag] |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 299 | *Gloria et Credo ad Missam Sancti Raphaelis* (MH 111) | Lang | 86/4 | A 1613 [ganze Messe] |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 317 | *Gloria et Credo ad Missam Sancti Raphaelis* (MH 111) | Hacker | 86/4 | A 1613 [ganze Messe] |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 320 | *Gloria et Credo einer Mess in C-Dur* (MH 112) (MH 112) | Hacker Hacker | 85/6 | A 1637 [nur Umschlag] |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 313 | *Missa hispanica* (MH 422) | Hofstätter | deest | Gr 318 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 314 | *Missa pro Quadragesima* (MH 551) | 249 | deest | A 445 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 316 | *Missa pro Quadragesimae* (MH 553) | Hofstätter | deest | A 446 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 310 | *Missa S. Aloysii* (MH 257) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 306 | *Missa S. Amandi* (*Missa Lambacensis*) (MH 229) | Schitra, 67, Hofstätter | 85/3 | A 443 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 303 | *Missa S. Cyrilli et Methodii* (MH 13) | Lang | 85/3 | A 436 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 302 | *Missa S. Dominici* (MH 419) | Hofstätter, Haydn | 86/6 | A 1298, A 1278 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 301 | *Missa S. Gotthardi* [*Missa Admontis*] (MH 530) | Schitra, Gatti, Hofstätter | 86/7 | A 444 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 293 | *Missa S. Josephi* (MH 16) | verm. Sbg. Schr., Haydn | 85/7 | A 439 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 309 | *Missa S. Leopoldi* (MH 837) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 308 | *Missa S. Nicolai Tolentini* (MH 109) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 295 | *Missa S. Ruperti* [*Messa del Giubileo*] (MH 322) | 67 | 86/1 | A 441 |

| **Komponist** | **Sign. I-Fc** | **Kurztitel** | **Schr. Florenz** | **Cat. Gatti** | **Sign. Sbg.** |
|---|---|---|---|---|---|
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 307 | *Missa S. Ursulae* [Chiemseemesse] (MH 546) | Arthofer, Gatti, u. a. | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 294 | *Missa sub titulo S. Francisci Seraphici* (MH 119) | 140 | 85/4 | A 437 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 317 | *Missa sub titulo S. Francisci Seraphici* (MH 826) | Haydn, Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 369 | *Proprium in Coena Domini* (MH 628) | Lang | 89/4 | A 1292 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 398 | *Responsoria ad Matutinum in Coena Domini* (MH 276) | 67 | 89/1 | A 586 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 398 | *Responsoria in Parasceve* (MH 277) | Hofstätter | 89/2 | A 587 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 398 | *Responsoria in Sabato Sancto* (MH 278) | Schitra | 89/3 | A 588 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 369 | *Responsoria pro Dominica Resurrectionis* (MH 669?) | Lang | desunt | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 385 | „O beata amata“ (MH deest) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 386 | Ant. *Alma redemptoris* (MH 637) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 386 | Ant. *Alma redemptoris* (MH deest) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 385 | Ant. *Salve Regina* (MH 283) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 399 | Ant. „Surgite Sancti“ (MH 327) | Lang | 89/5 | A 585 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 321 | Gloria Fuge und Credo (MH 3) | Hofstätter | 86/4 | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 351 | Grad. „Ave Maria“ (MH 388) | 67 | 104/9 | A 488 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 341 | Grad. „Ab ortu solis“ (MH 356) | 249 | 103/9 | A 478 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 338 | Grad. „Ad Dominum“ (MH 487) | Hofstätter | 116/5 | A 515 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 333 | Grad. „Adjutor in opportunitatibus“ (MH 446) | 67 | 104/1 | A 480 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 361 | Grad. „Adjuvabit eam Deus“ (MH 375) | Hofstätter | 102/5 | A 467 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 337 | Grad. „Alleluia redemptionem“ (MH 483) | 67 | 108/2, 116/2 | A 506 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 336 | Grad. „Alleluia. Ascendit Deus“ (MH 365) | 249 | 105/5 | A 494 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 337 | Grad. „Alleluia. Cognoverunt“ (MH 482) | 67 | 108/5 | A 509 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 339 | Grad. „Alleluia. Confitemini“ (MH 402) | Lang | 103/6 | A 476 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 339 | Grad. „Alleluia. Confitemini“ (MH 696) | 67 | 106/7 | A 504 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 337 | Grad. „Alleluia. Dextera Domini“ (MH 484) | 67 od. Schitra | 108/3 | A 507 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 336 | Grad. „Alleluia. In die resurectionis“ (MH 362) | Hofstätter | 102/9 | A 545 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 330 | Grad. „Alleluia. Laudate pueri“ (MH 342) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 338 | Grad. „Alleluia. Regnavit Dominus“ (MH 486) | 249 | 108/6 | A 510 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 338 | Grad. „Alleluia. Surrexit Christus“ (MH 485) | 67 | 108/10 | A 514 |

| Komponist | Sign. I-Fc | Kurztitel | Schr. Florenz | Cat. Gatti | Sign. Sbg. |
|---|---|---|---|---|---|
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 334 | Grad. „Angelis suis“ (MH 451) | 249 | deest | A 550b |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 354 | Grad. „Audi filia“ (MH 357) | 249 | 105/7 | A 496 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 347 | Grad. „Beata gens“ (MH 511) | Hofstätter | 108/1 | A 505 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 363 | Grad. „Beatus vir, qui suffert“ (MH 410) | 67 | 101/1 | A 459 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 357 | Grad. „Beatus vir“ (MH 398) | Hofstätter | 101/9 | A 461 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 345 | Grad. „Benedicam Dominum“ (MH 492) | 67 | 117/4 | A 523 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 362 | Grad. „Benedicite Domini“ (MH 381) | Hofstätter | 105/8 | A 497 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 353 | Grad. „Benedicta et venerabilis“ (MH 374) | Schitra | 104/3 | A 482 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 332 | Grad. „Benedictus Dominus Deus“ (MH 495) | 249 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 340 | Grad. „Benedictus es Domine“ (MH 369) | 67 | 105/6 | A 459 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 329 | Grad. „Benedictus qui venit“ (MH 391) | 249 | 103/4 | A 474 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 346 | Grad. „Bonum est confidere“ (MH 509) | 249 | deest | A 526 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 346 | Grad. „Bonum est confiteri“ (MH 510) | 67 | deest | A 527 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 341 | Grad. „Caro mea“ (MH 513) | 249 | deest | A 524 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 330 | Grad. „Christus factus est“ (MH 38) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 362 | Grad. „Confitebuntur coeli“ (MH 363) | 67 | 102/3 | A 465 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 356 | Grad. „Constitues eos“ (MH 373) | 249 | 104/10 | A 489 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 343 | Grad. „Convertere Domine“ (MH 490) | Hofstätter | 116/6 | A 516 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 345 | Grad. „Custodi me“ (MH 504) | 249 | 106/3 | A 501 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 349 | Grad. „De profundis“ (MH 494) | Schitra | deest | A 533 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 368 | Grad. „Debitam morti“ (MH 793) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 340 | Grad. „Dicite in gentibus“ (MH 364) | 249 | 102/8 | A 470 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 361 | Grad. „Dilexisti justitiam“ (MH 376) | Hofstätter | 102/4 | A 466 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 348 | Grad. „Dirigatur oratio mea“ (MH 520) | Hofstätter | deest | A 529 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 354 | Grad. „Dolorosa“ (MH 360) | Schitra | 104/7 | A 486 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 344 | Grad. „Domine Dominus“ (MH 491) | 249 | 117/2 | A 521 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 355 | Grad. „Domine praevenisti“ (MH 359) | Schitra | 105/9 | A 498 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 362 | Grad. „Domine quis habitabit“ (MH 403) | 67 | 101/6 | A 458 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 348 | Grad. „Domine refugium“ (MH 521) | 67 | deest | A 531 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 332 | Grad. „Dominus regnavit“ (MH 498) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 352 | Grad. „Ecce ancilla Domini“ (MH 653) | nicht identifiziert | deest | deest |

| Komponist | Sign. I-Fc | Kurztitel | Schr. Florenz | Cat. Gatti | Sign. Sbg. |
|---|---|---|---|---|---|
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 349 | Grad. „Ecce quam bonum“ (MH 522) | Schitra, Gatti | 108/7 | A 511 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 363 | Grad. „Ecce sacerdos“ (MH 345) | 67 | 101/8 | A 460 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 350 | Grad. „Ecce virgo concipiet“ (MH 408) | Hofstätter | 104/6 | A 485 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 330 | Grad. „Effuderunt sanguinem“ (MH 392) | 67 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 335 | Grad. „Eripe me“ (MH 481) | 249 | deest | A 549 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 344 | Grad. „Esto mihi“ (MH 503) | Hofstätter | 116/10 | A 520 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 328 | Grad. „Ex Sion species“ (MH 443) | 67 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 354 | Grad. „Exultabunt sancti“(MH 370) | 249 | 101/3 | A 455 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 334 | Grad. „Exurge Domine“ (MH 479) | Hofstätter | 103/10 | A 479 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 350 | Grad. „Felix es sacra“ (MH 379) | Schitra | 105/2 | A 491 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 352 | Grad. „Germinavit radix Jesse“ (MH 651) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 358 | Grad. „Gloria et honore“ (MH 526) | Schitra | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 360 | Grad. „Gloriosus Deus“ (MH 352) | Schitra | 101/2 | A 449 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 355 | Grad. „Hic est discipulus“ (MH 344) | 67 | 103/5 | A 475 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 330 | Grad. „Hodie scietis“ (MH 656) | 67 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 345 | Grad. „In Deo speravit“ (MH 505) | 249 | 117/3 | A 522 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 358 | Grad. „In omnem terram“ (MH 525) | Schitra | 106/3 | A 500 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 338 | Grad. „Jacta cogitatum“ (MH 488) | Hofstätter | 116/8 | A 518 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 357 | Grad. „Juravit Dominus“ (MH 382) | 249 | 105/1 | A 490 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 358 | Grad. „Justus ut palma“ (MH 389) | 249 | 101/4 | A 456 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 335 | Grad. „Laetatus sum“ (MH 480) | 249 | 108/5 | A 513 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 347 | Grad. „Laetatus sum“ (MH 519) | 249 | 108/9 | A 513 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 339 | Grad. „Laudibus mons“ (MH 556) | 67 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 349 | Grad. „Liberasti nos“ (MH 523) | Schitra | deest | A 532 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 342 | Grad. „Locus iste“ (MH 383) | Hofstätter | 105/4 | A 493 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 332 | Grad. „Misit Dominus“ (MH 496) | 249 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 351 | Grad. „Ne timeas Maria“ (MH 409) | Hofstätter | 104/8 | A 487 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 357 | Grad. „Nimis honorati sunt“ (MH 380) | 67 | 101/10 | A 462 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 350 | Grad. „Nunc dimittis“ (MH 355) | Hofstätter | 104/4 | A 483 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 341 | Grad. „Oculi omnium“ (MH 401) | 249 | 103/8 | A 477 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 331 | Grad. „Omnes de Saba“ (MH 350) | Hofstätter | 102/10 | A 471 |

| Komponist | Sign. I-Fc | Kurztitel | Schr. Florenz | Cat. Gatti | Sign. Sbg. |
|---|---|---|---|---|---|
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 348 | Grad. „Paratum cor meum“ (MH 524) | 67 | deest | A 530 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 353 | Grad. „Post partum virgo“ (MH 386) | 67 | 104/2 | A 481 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 360 | Grad. „Priusquam te“ (MH 372) | 249 | 101/5 | A 457 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 360 | Grad. „Probasti Domine“ (MH 378) | 67 | 101/1 | A 448 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 328 | Grad. „Prope est Dominus“ (MH 445) | 67 | deest | A 551 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 343 | Grad. „Propitius esto“ (MH 489) | Schitra | 116/9 | A 519 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 343 | Grad. „Protector noster“ (MH 501) | Schitra | 106/4 | A 502 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 328 | Grad. „Qui sedes Domine“ (MH 444) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 346 | Grad. „Respice Domine“ (MH 506) | 67 | 106/5 | A 503 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 331 | Grad. „Salvos fac nos“ (MH 351) | 67 | 102/7 | A 469 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 333 | Grad. „Sciant gentes“ (MH 447) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 355 | Grad. „Sederunt principes“ (MH 343) | 67 | 103/1 | A 472 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 331 | Grad. „Speciosus forma“ (MH 377) | 249 | 102/6 | A 468 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 352 | Grad. „Sub tuum praesidium“ (MH 635) | 67 | deest | A 525 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 329 | Grad. „Tecum principium“ (MH 390) | Hofstätter | 103/3 | A 473 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 335 | Grad. „Tenuist manum“ (MH 659) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 347 | Grad. „Timebunt gentes“ (MH 497) | 67 | deest | A 528 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 351 | Grad. „Tollite portas“ (MH 387) | Schitra | 104/5 | A 484 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 334 | Grad. „Tribulationes“ (MH 453) | Hofstätter | deest | A 550a |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 333 | Grad. „Tu es Deus“ (MH 448) | 67 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 356 | Grad. „Tu es Petrus“ (MH 397) | Schitra | 102/2 | A 464 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 356 | Grad. „Tu es vas“ (MH 353) | Schitra | 102/1 | A 463 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 328 | Grad. „Universi“ (MH 442) | 67 | 108/8 | A 512 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 344 | Grad. „Venite filii“ (MH 502) | Schitra | 116/6 | A 517 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 336 | Grad. „Victimae paschali“ (MH 361) | 249 | 106/1 | A 575 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 329 | Grad. „Viderunt omnes“ (MH 341) | 67 | 103/2 | A 1430 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 358 | Grad. „Vos estis“ (MH 554) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 385 | Hymnus „Iam sol recedit“ (MH 595) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 385 | Hymnus „Jesu redemptor“ (MH 329) | Lang | deest | A 1407 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 317 | Hymnus *Te Deum* (MH 829) | Haydn, Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 342 | Hymnus „Veni creator“ (MH 326) | Schitra | 103/7 | A 1563, A 576 |

| **Komponist** | **Sign. I-Fc** | **Kurztitel** | **Schr. Florenz** | **Cat. Gatti** | **Sign. Sbg.** |
|---|---|---|---|---|---|
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 327 | Intr. „Ex ore infantium“ (MH 331) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 386 | *Magnificat* (MH deest) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 364 | Off. „Laudate populi“ (MH 792) | Lang | deest | A 553 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 364 | Off. „Ad te Domine“ (MH 531) | Lang | 97/9 | A 541 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 368 | Off. „Alma Dei“ (MH 221) | Schitra, Hofstätter | 97/5 | A 538 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 327 | Off. „Anima nostra“ (MH 452) | Lang | deest | A 554 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 366 | Off. „Deus refugium“ (MH deest) | Lang | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 365 | Off. „Diffusa est gratia“ (MH 281) | Schitra | 97/11 | A 543 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 317 | Off. „Domine Deus“ (MH 827) | Haydn, Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 364 | Off. „Exaltabo te“ (MH 547) | Schitra, Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 367 | Off. „In omnem terram“ (MH 46) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 365 | Off. „Inveni David“ (MH 224) | Hofstätter | 97/2 | A 535 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 365 | Off. „Justorum animae“ (MH 225) | Schitra | 97/1 | A 534 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 369 | Off. „Perfice gressus“ (MH 557) | Lang | 97/10 | A 542 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 367 | Off. „Posuisti Domine“ (MH 248) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 366 | Off. „Quicunque“ (MH 259) | Hofstätter, Schitra | 97/3 | A 536 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 368 | Off. „Sub vestrum“ (MH 275) | Hofstätter | deest | A 552 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 367 | Off. „Timete Dominum“ (MH 256) | Hofstätter | deest | A 1572 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 366 | Off. „Tres sunt“ (MH 183) | Hofstätter, Schitra | 97/4 | A 537, A 546 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 352 | Off. „Virgo prudentissima“ (MH 635) | Lang | 108/4 | A 508 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 399 | Resp. *Tenebrae* (MH 162) | Lang | 87/1 | A 569 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 399 | Resp. *Tenebrae* (MH 305) | Lang | deest | deest[47] |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 339 | Sequ. „De profundis“ (MH 280) | 67 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 361 | Sequ. „Emicat meridies“ (MH 437) | 67, Schitra | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 359 | Sequ. „Laeta quies“ (MH 253) | 249 | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 359 | Sequ. „Laeta quies“ (MH 400) | Hofstätter | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 342 | Sequ. „Lauda Sion“ (MH 215) | Hofstätter, 67, Schitra | 95/1, 106/2 | A 499, A 597a<br>A 1556 |

[47] D-Mbs, Mus.ms. 4137: Partitur von N. Lang.

| **Komponist** | **Sign. I-Fc** | **Kurztitel** | **Schr. Florenz** | **Cat. Gatti** | **Sign. Sbg.** |
|---|---|---|---|---|---|
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 359 | Sequ. „Miraculorum“ (MH 426) | Schitra | deest | deest |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 340 | Sequ. „Veni sancte spiritus“ (MH 366) | 67 | 105/10 | A 577 |
| Haydn, J. M. | F.P.Ch. 399 | „Stella coeli“ (MH 306) | Lang | deest | A 573 |
| Haydn/Bernardi | F.P.Ch. 324 | *Missa S. Crucis* (MH 56) | Haydn, J. M. | deest | deest |
| Haydn/Bernardi | F.P.Ch. 399 | Resp. *Tenebrae* (MH 824) | Lang | 10/1 | A 591 |

## 7.2 Die Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' in Ostiglia

Vielleicht war es die Tatsache, dass bald nach Vizekapellmeister Leopold Mozarts Tod 1787 zahlreiche Materialien der Dommusik nach Augsburg geschickt worden waren, die Domkustodie-Direktor Joseph Naupp nach dem Tod Luigi Gattis 30 Jahre später bewog, die im Nachlass Gattis befindlichen Dommusikalien sofort zu sichten und wenige Tage später folgenden Bericht zu liefern:

> „Gleich am ersten Tag nach erfolgtem Tode des Herrn Kapellmeisters Aloys Gatti hat sich der Unterzeichnete von Domkustodie wegen persönlich auf das k.k. Stadtgericht begeben, um daselbst bey dem betreffenden Häuser u. Inventurs-Kommisär wegen genauer Absonderung und Aufbewahrung der zur Domkirche gehörigen Musikalien, Musikinstrumente u. allfälligen anderen Requisiten die geeignete Einleitung getroffen. Wirklich befinden sich bereits sammentliche Domkirchliche Musikalien in dem Quartier des seligen Kapellmeisters in einem eigenen [gestrichen:] Kasten wozu nur der allgemein als rechtschaffen bekannte Hofmusikus Hof u. Dommusikus Joachim Fuetsch den Schlissel hat sehr gut ver [Ende der Streichung, korrigiert in:] der gewöhnlichen Wohnung ganz abgesonderten Zimmer unter der strengsten und getreuesten Aufsicht des allgemein als [eingefügt:] ordentlich u. [Ende der Einfügung] rechtschaffen bekannten Hof u. Dommusikus Joachim Fuetsch in der besten Verwahrung. Die Musikinstrumente sind bereits, bis auf ein altes viereckiges Forte Piano, an die Domkustodie richtig zurückgestellet worden. Mit den Musikalien kann dieses doch wegen Mangels eines [gestrichen:] an hinlänglichen Platz [Ende der Streichung] konvenablen Platzes [Einfügung:] in dem Domkirchlichen Lokal [Ende der Einfügung] nicht wohl geschehen. Hofmusikus Fuetsch ist aber erbiethig, auch nach dem Herbst Ruperti, als zu welcher Zeit des Kapellmeisters Gatti Wohnung erst geräumt werden wird, u. wenn bis dahin die Kapellmeisterstellen noch nicht besetzet sein soll, die Musikalien [eingefügt:] samt dem Forte Piano [Ende der Einfügung] bis auf weiteres in seinem Quartier aufzubehalten, u. [eingefügt:] an gewissen Festtagen die [gestrichen: sonderliche] Herausgabe der erforderlichen Stücke zu besorgen. [Ende der Einfügung] Da sich über sammentliche Dommusikalien ein eigener Katalog bey der Domkustodie befindet, so wird man nächstens eine Inventur veranstalten, worauf sodann das gefällige Anerbiethen des Hofmusikus Fuetsch um so unbedenklicher angenommen werden kann, als es demselben weder an Treue noch an Sachverstand gebricht."[48]

Die Eile, mit der Domkustodie-Direktor Joseph Naupp sich um die Musikalien im Nachlass Luigi Gattis kümmerte und die beim Ableben keines anderen Salzburger Musikers vorher überliefert ist, mag ihren Grund auch darin haben, dass Salzburg 1816 österreichisch geworden war und fortan bei der Verwaltung der Musikalien ein anderer Wind wehte: Die österreichischen Behörden wollten genauestens über das Ausmaß der Sammlung informiert werden, und während bei der vorherigen, noch von Fürsterzbischof Colloredo angeordneten Inventur der Musikalien noch ein Jahrzehnt danach lange nicht alle Quellen katalogisiert waren, wurden bereits zwei Jahre nach Anordnung einer Inventur durch die österreichischen Behörden zwei Bände eines neuen Inventars von Joachim Fuetsch fertiggestellt.

Was den Nachlass Luigi Gattis betrifft, so wurden jene „zur Domkirche gehörigen Musikalien", die er privat aufbewahrt hatte, von den Musikalien, die zu seinem Privatbesitz gehörten, getrennt, wurden aber aus Platzmangel weiterhin von Joachim Joseph Fuetsch aufbewahrt. Die Musikalien, die im Besitze des Kapellmeisters gewesen waren, sollten den Erben, darunter den zwei in Mantua lebenden Brüdern Giorgio und Angelo Gatti und seiner Schwester Teresa ausgefolgt werden.[49] Sein Haupterbe wurde jedoch sein Neffe Francesco Gatti, der Sohn seines bereits

[48] Vgl. AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522.
[49] Gehmacher: *Luigi Gatti*, S. 69.

verstorbenen Bruders Giuseppe, der als Deutschlehrer ebenfalls in Mantua lebte. Das Interesse der Erben am musikalischen Nachlass hielt sich anscheinend in Grenzen, denn dieser blieb noch mindestens bis Ende der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts unter der Obhut Joachim Fuetschs in Salzburg[50], bevor er an den Sammler Giuseppe Greggiati verkauft werden konnte. Heute befindet er sich in der Biblioteca ‚G. Greggiati' in Ostiglia.[51]

Giuseppe Greggiati (1793–1866) wurde 1793 in Ostiglia geboren und kam aus einer musikbegeisterten Familie. Sowohl von einem Onkel als auch von einem Bruder haben sich kirchenmusikalische Kompositionen erhalten. Greggiati besuchte zunächst das Priesterseminar in Ferrara. Neben seinem Priesteramt war er in der Folge Organist und Lehrer. Darüber hinaus beschäftigte er sich intensiv mit der Musik und hinterließ, als er 1866 in Mantua starb, sowohl seine umfangreiche Sammlung – die nicht nur den Nachlass Luigi Gattis, sondern ca. 10 000 Handschriften und Drucke vom 14. bis ins 19. Jahrhundert sowie theoretische Schriften und Libretti umfasste – als auch sein nicht unbeträchtliches Vermögen seiner Geburtsstadt Ostiglia mit den Auflagen, einerseits Kindern die Möglichkeit einer Musikausbildung zu geben und andererseits die Musiksammlung zu bewahren.

Neben den zahlreichen autographen Partituren Luigi Gattis aus seinem Privatbesitz finden sich heute in der Biblioteca ‚G. Greggiati' auch Quellen, die bei der Inventur nach Gattis Tod 1817 zu seiner privaten Musiksammlung gezählt wurden, aber keine eigenhändigen Abschriften sind. In diesen treten die Schriftzüge Maximilian Raabs, Joseph Richard Estlingers und Felix Hofstätters, Benedikt Hackers und der Salzburger Schreiber 132 und 140, allesamt Schreiber, die ausgiebigst für das *Dommusikarchiv* kopiert haben, auf. Eine Besprechung dieser Abschriften an der Schnittstelle zwischen Gattis privater Musikaliensammlung und der Sammlung *Dommusikarchiv* scheint daher angebracht.

Jener Salzburger Schreiber, dessen Schrift mit zwölf Quellen am häufigsten in der Biblioteca ‚G. Greggiati' erscheint, ist der Salzburger Schreiber 140 (vgl. auch S. 274), von dem wir anhand seiner in Salzburg erhaltenen Abschriften bereits angenommen hatten, er habe eng mit Gatti zusammengearbeitet. Das bestätigt sich auch in der Sammlung ‚G. Greggiati'. Während seine Schreiberzüge im *Dommusikarchiv* auch in Kompositionen von Franz Xaver Brixi, Antonio Caldara, Johann Joseph Fux und anderen vorkommen, handelt es sich bei den von Schreiber 140 in Ostiglia überlieferten Werken mit Ausnahme eines Kyrie aus dem Requiem Niccolò Jommellis um solche von Gatti oder anonym überlieferte. Da keine dieser Abschriften für den Salzburger Dom kopiert wurde und auch Art (zahlreiche Mess-Einzelsätze) und Besetzung der Werke auf eine Verwendung in einem italienischen Kontext verweisen, deutet vieles darauf hin, dass sie aus Gattis früher Zeit als Kirchenmusiker in Mantua stammen. Demnach hätte Schreiber 140 nicht nur eng mit Gatti zusammengearbeitet[52], sondern bereits in Mantua für ihn Kopierarbeiten erledigt und ihn dann nach Salzburg begleitet. Diese These wird durch das Datum „Die 22 ocbrij 1778" unterstützt, das sich am Ende der Partitur eines *De Profundis a 4o concerto breve con strom$^{ti}$*[53] von der Hand Gattis findet, zu dem es auch Stimmen von Schreiber 140 gibt: Zu diesem Zeitpunkt, der vermutlich den Abschluss der Komposition bezeichnet, sollte es noch fast vier Jahre dauern, bis Gatti seinen Dienst in Salzburg antreten konnte.

Die Hand des Kopisten 132 kommt, zusammen mit der von Joseph Richard Estlinger und jener des Schreibers 140, im Stimmensatz eines Requiems vor, das Alessandro Lattanzi als Werk Anton Cajetan Adlgassers identifizieren konnte.[54] Auch in Salzburg ist ein Stimmensatz dieses Werks von der Hand Estlingers vollständig erhalten.[55] Zu welchem Zweck für Gatti ein weiterer Stimmensatz hergestellt wurde, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Estlinger schrieb auch eine Einzelstimme für das aus sieben Menuetten und einer

[50] Hinweis darauf sind die zahlreichen Abschriften Fuetschs von Werken Gattis, die er für die Dommusik in den 20er-Jahren tätigte und die ohne Zugang zu den Partituren Gattis nicht möglich gewesen wären, z. B. jene der *Missa S. Ruperti*, → S. 189.

[51] Wir danken Alessandro Lattanzi (Pesaro) für den Hinweis auf diesen Nachlass, die Informationen dazu und die Herstellung des Kontakts und Elisa Superbi (Biblioteca musicale ‚G. Greggiati') für die Erlaubnis, dort zu recherchieren.

[52] Etwa gibt es an allen Überlieferungsorten Stimmen, die von einem der beiden begonnen und vom anderen fortgesetzt wurden.

[53] I-OS, Mss. Mus. B 459.

[54] I-OS, Mss Mus-B 2149, org, cb, vc, va, cor 1, cor 2, ob 1, ob 2 von Schr. 132.

[55] A-Sd, A 4.

Hornstimme für ein Rondo bestehende Konvolut *Musica instrumentale / dell Ab' Luigi Gatti* (I-OS, Mss. Mus. B 2104), die leider keinem anderen Stimmensatz zugeordnet werden konnten.

Während Benedikt Hacker nur als Schreiber eines Umschlagtitels[56] vorkommt, stehen die Beiträge von Felix Hofstätter zu dieser Sammlung alle mit der frühen Rezeption von Joseph Haydns *Schöpfung* in Salzburg im Zusammenhang.

Nach den ersten Aufführungen des Werks in Wien 1798 und 1799 und der Publikation der Partitur im Februar 1800 waren sehr bald Klavierauszüge in mehreren Verlagen erschienen, darunter Artaria (S. Neukomm) und Breitkopf & Härtel (A. E. Müller). In der Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' hingegen haben sich drei handschriftliche Klavierauszüge des Werkes in italienischer Sprache erhalten.

1. „La Creazione / Musica / del / Sigr Giuseppe Haydn / Addattata al Cembalo / colla / Traduzione Italiana del / Drama / di L[uigi] G[atti]" / [v. Greggiati:] „Proprieta di G. B. G[reggiati]" (I-OS, Mss. Mus. B 1502)

2. [Hofstätter:] „La Creazione / Musica / dell' / Excellente Dottor in Musica Sig:r Giuseppe / Haydn, addattata al Cembalo con la Traduzione italiana / Di [korr. in:] Da L[uigi] G[atti] / Maestro di Capella di Salisburgo. / [Greggiati:] [...]" (I-OS, Mss. Mus. B 78)

3. [Hofstätter:] „La Creazione / [Greggiati:] Oratorio di Giuseppe Haydn, J. M. Haydn. | [Hofstätter:] Parte Prima / [Greggiati:] Mantova, 10 giugno 1851. Questa riduzione per Canto con accompagnamento di Cembalo, come anche la traduzione del testo tedesco in italiano, credo che siano lavoro dell'Abate Luigi Gatti mantovano, già Maestro di Cappella in Salisburgo. Sacerdote Giuseppe Greggiati." (I-OS, Mss. Mus. B 79)

Allen dreien ist die italienische Übersetzung der *Schöpfung* des veronesischen Improvisators Pietro Scotes[57] zu Grunde gelegt[58], die 1800 bei Franz Xaver Duyle publiziert worden war. Diese Übersetzung entstand vermutlich in Verbindung mit den ersten Salzburger Aufführungen des Werkes und ist Franz Xaver Altgraf von Salm-Reifferschidt-Krautheim, dem Bischof von Gurk[59], gewidmet.[60]

Während der Schreiber des ersten Klavierauszugs (I-OS, Mss. Mus. B 1502) unbekannt ist, ist der Kopist der beiden anderen (I-OS, Mss. Mus. B 78 und I-OS, Mus B 79) Felix Hofstätter. I-OS, Mss. Mus. B 1502 stimmt mit I-OS, Mss. Mus. B 78 weitgehend überein, auch dahingehend, dass auf dem Titelblatt Luigi Gatti als Urheber des Klavierauszugs genannt wird.[61] Das ist insofern bemerkenswert, als zumindest auf Letzterem die Zuschreibung von der Hand Felix Hofstätters stammt, der in dieser Hinsicht – als Zeitgenosse und Kollege Gattis – ein ausgezeichneter Gewährsmann ist. I-OS, Mss. Mus. B 79 zeigt eine vereinfachte Version des Klavierparts, als deren Autor durchaus auch Felix Hofstätter in Betracht zu ziehen ist, war er doch als Tenor, Geiger und Violaspieler in der Hofkapelle aktiv. Sowohl seine musikalischen als auch seine pia-

[56] I-OS, Mss. Mus. B 2113: „Rec:vo ed Aria. / al dolce in canto. / a / II. Violini. / II. Flauti. / II. Corni. / Viola e Basso. / Del Sig:r Abb:te Luigi Gatti. M:o di Capella / a Salisburgo. [Greggiati?:] Autografo".

[57] Vgl. Böttiger, Carl August: „Der veronesische Improvisator Scotes", in: *Journal des Luxus und der Moden*, 17, Juli 1802, S. 463–465; [unbek. Autor]: „Der Veronesische Improvisator Scotes", 1. Gotha, 1. Juli 1802, S. 463–465. 2. Bad Liebenstein, 15. Juli 1802, S. 465–466, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 17, August 1802; [unbek. Autor]: „Badechronik. Scene aus dem Carlsbad im Jahr 1802, in einem Briefe", in: *Journal des Luxus und der Moden*, 17, November 1802, S. 620–628; [unbek. Autor]: „Theater. 2. Dresdner Theater. Den 1. Dec. 1802", in: *Journal des Luxus und der Moden*, 18, Januar 1803, S. 41: „Für die italienische Oper giebt es jetzt keinen bestimmt engagirten Operndichter. Jeder wird einzeln bezahlt. Viele, die Herrn Scote's Talent, der sich seit dem Herbste hier aufhielt, ganz zu schätzen wissen, wünschten ihm für unsre italienische Operndichtung ein festes Engagement."

[58] La Creazione. Tradotta dall'Originale Tedesco da Pietro Scotes. Salisburgo, 1800. Coi tipi di Francesco Xaverio Duyle. Archiv der Erzdiözese Salzburg (AES), 10/153. Pietro Scotes hatte 1802 großen Erfolg in Karlsbad, Gotha, Leipzig und Liebenau, wie einige Artikel über ihn im *Journal des Luxus und der Moden* zeigen. Er starb 1807.

[59] Gatz, Erwin (Hrsg.): *Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder. 1785/1803–1945. Ein biographisches Lexikon*, Berlin: Duncker & Humblot 1983, S. 643–645.

[60] In Salzburg war die *Schöpfung* am 18. August 1800 zum ersten Mal gegeben worden. Es folgten Aufführungen am 22. und 29. August 1800 und eine Darbietung in französischer Sprache im März 1801. Sowohl Luigi Gatti als auch Johann Michael Haydn sowie Konzertmeister Franz de Paula Otter (1760–1836) hatten an diesen Aufführungen maßgeblichen Anteil. Vgl. Laubhold/Neumayr: „... Was mein Bruder in seinen Chören".

[61] „[...] addattata al Cembalo con la / Traduzione italiana / Da L[uigi] G[atti]". Für eine Besprechung aller drei Quellen siehe Lattanzi: *Catalogo tematico*, Bd. 1.6.

nistischen Kenntnisse könnten ausgereicht haben, um einen Klavierauszug zu vereinfachen.[62]

Die Gelegenheit, die *Schöpfung* in Salzburg nach den Aufführungen in deutscher und französischer Sprache auf Italienisch darzubieten, kam 1803, als Ferdinand III. von Toskana Kurfürst von Salzburg wurde. Kurz nach seiner Ankunft in Salzburg schrieb er bereits an seine Kusine und Schwägerin, Kaiserin Marie Therese: „Heute abend probiere ich meine Musiker aus. Sie wollten *Die Schöpfung* machen, aber ich habe nicht zugestimmt und habe gesagt, sie sollen ein Stück wählen, bei dem ich sie kennenlernen kann"[63]. Drei Klavierauszüge der *Schöpfung* könnten Indizien dafür sein, dass das Werk bei anderer Gelegenheit in einem der späteren Privatkonzerte des Kurfürsten, vielleicht in reduzierter Besetzung oder überhaupt mit Klavierbegleitung, erklungen ist.

Maximilian Raab starb bereits 1780, war also in Salzburg als Hofkopist und Musiker tätig, bevor Gatti seine Hofkapellmeisterstelle antrat. Umso erstaunlicher ist es, dass sich mit Mss. mus. 248 ein Konvolut von seiner Hand in der Biblioteca ‚G. Greggiati' befindet: eine Partitur auf italienischem Papier[64], gebunden in Salzburger Papier aus der Papiermühle Lengfelden mit den Initialen „AFH". Auf dem Umschlag findet sich, mit Schreibmaschine geschrieben, ein Titel aus dem 20. Jahrhundert: „Luigi Gatti / Cantata in undici Pezzi / In Lode Del Principe=Archivesovo di Ollmutz / Autografo? Forse". An diesem Titel ist fast alles falsch: Dass das Konvolut kein Autograph Gattis beinhaltet, ist leicht zu erkennen, Alessandro Lattanzi[65] war allerdings der erste, der vermutete, dass es sich nicht, wie der Titel vorgibt, um jene Kantate handelt, die Gatti für den Abschied Anton Theodor Colloredos, des Erzbischofs von Olmütz, aus Mantua[66] komponiert hatte, sondern um Giacomo Rusts (1741–1786)[67] verschollene Serenade *Il parnaso confuso*, die dieser kurz vor seinem Weggang aus Salzburg 1778 noch verfasste.[68] Aufgeführt wurde diese am 17. Mai 1778 im Hoftheater anlässlich der Konsekration des Erzbischofs von Olmütz, Anton Theodor Graf Colloredo. Die Abschrift von Maximilian Raab ist somit eine der seltenen Quellen, die sich von den ansonsten fast vollständig verlorenen Musikalien des Salzburger Hofes erhalten hat.

Weiters hat sich in der Biblioteca ‚G. Greggiati' eine Partitur von Kyrie, Gloria und Credo der sogenannten *Probemesse* erhalten, die Domenico Fischietti (ca. 1725–nach 1783) zunächst bei seiner Bewerbung als Hofkapellmeister in Dresden 1765 und dann 1772 bei der gleichen Gelegenheit in Salzburg eingereicht hatte[69] und die am 27. Juli 1772 im Salzburger Dom aufgeführt wurde. In der Folge wurde Domenico Fischietti von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo als Hofkapellmeister angestellt. Im Salzburger Dommusikarchiv befindet sich das Stimmenmaterial zu dieser Messe, das sich von der gängigen, normalerweise Kyrie bis Agnus durchlaufenden Form unterscheidet: Vorhanden sind 33 Stimmen von Maximilian Raab für Kyrie und Gloria, 29 Stimmen für Credo von Schreiber 86 und 65 und 29 Stimmen für Sanctus, Benedictus und Agnus Dei wiederum von Maximilian Raab, was eine sehr ungewöhnliche und nur in dieser Messe getroffene Aufteilung der Messteile ist. Bei diesem Stimmenmaterial hat sich auch eine Partitur für Sanctus, Benedictus und Agnus erhalten, die von Schreiber 377 auf dem gleichen Papier kopiert wurde wie jene ebenfalls von Schreiber 377 stammende Partitur des Kyrie, Gloria und Credo in der Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' in Ostiglia (Sign. Nr. I-OS, Mss.Mus.B 4483), die Erstere perfekt ergänzt. Schreiber 377 kommt in Salzburg ausschließlich in dieser Partitur vor und dürfte in Dresden oder Wien zu verorten sein, wo sich Fischietti vor seiner Anstellung in Salzburg aufhielt.[70]

[62] Greggiatis auf dem Titelblatt mitgeteilter Vermutung „credo che siano lavoro dell'Abate Luigi Gatti" ist in diesem Zusammenhang kein Glauben zu schenken.

[63] Vgl. Brief Ferdinand III. an Marie Therese, Salzburg, 12. Mai 1803, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienarchiv, Sammelbände, Kart. 62, fol 9r, zit. in Rice: *Empress Marie Therese*, S. 48–49.

[64] Wasserzeichen: VG [countermark: crescent with facial profile in cartouche (crowned)].

[65] Eine ausführliche Arbeit Alessandro Lattanzis zu dieser Quelle ist in Vorbereitung.

[66] Lattanzi: „Luigi Gatti and Anton Theodor Colloredo".

[67] Vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 343–351.

[68] Vgl. Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 299: „alle 3 copisten musten tag und Nacht an des Rust Serenata / Il Parnasso Confuso / schreiben, indem er fortreisen wollte, solche aber noch in seiner Gegenwart musste probiert werden, damit H: Haydn, der das Clavier spielt, in seiner Abwesenheit solche dirrigieren kann".

[69] Identifiziert wurde diese Partitur von Alessandro Lattanzi.

[70] Leider waren Nachfragen in Dresden nicht von Erfolg gekrönt, auch unter den bisher publizierten Wiener Schreibern konnte er nicht nachgewiesen werden. In beiden Städten gibt es zwar punktuelle Forschungen über Kopisten, aber keinen umfassenden Schreiberkatalog.

## 7.3 Die Musikbibliothek der Benediktinerabtei Einsiedeln (Schweiz)

Die Musikbibliothek des Benediktinerklosters Maria Einsiedeln in der Schweiz verwahrt zahlreiche Manuskripte Salzburger Provenienz. Obwohl mehrere Einzelstudien auf diese Tatsache hinweisen, war eine vollständige und genaue Untersuchung der Salzburger Quellen in Maria Einsiedeln erst durch die detaillierte Erforschung der Quellen der Sammlung *Dommusikarchiv* in Salzburg, insbesondere der vorkommenden Schreiber und Wasserzeichen, möglich.

Ausgangspunkt waren wieder die ältesten Bestandskataloge der Salzburger Dommusik, *Catalogus „Gatti“* und *Catalogus „Archivium“*. Die in diesen Katalogen verzeichneten Komponistennamen lieferten den ersten Anhaltspunkt zur Untersuchung des Einsiedler Bestandes: Alle Einsiedler Quellen, die unter dem Namen eines jener Komponisten überliefert waren, wurden auf ihre mögliche Salzburger Provenienz überprüft.

Wiederum wurden zunächst das verwendete Papier und die an der Herstellung beteiligten Schreiber identifiziert. Vor allem die in den Salzburger Archiven dokumentierten Hauptschreiber des 18. Jahrhunderts, wie Johann Jakob Rott (um 1682–1766), Maximilian Raab (um 1720–1780), Joseph Richard Estlinger (1720–1791) und Felix Hofstätter (1744–1814), aber auch die Schriftzüge der Komponisten Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Franz Ignaz Lipp (1718–1798) und Anton Ferdinand Paris (1744–1809) sowie einige namentlich nicht identifizierte Salzburger Kopisten (Schreiber 112a, 165) sind in den Quellen der Musikbibliothek der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln in großer Zahl nachzuweisen. Insgesamt konnten 114 Konvolute Salzburger Provenienz identifiziert werden, von denen zwei aus dem Kloster Mondsee, eines aus der Benediktinerinnenabtei Nonnberg und ein Material vielleicht aus der Erzabtei St. Peter kommen, die anderen 110 Handschriften aber von der Salzburger Dommusik oder aus deren Umfeld stammen.

Wurde bisher stets angenommen, dass die Salzburger Musikalien im Zuge der Sammlertätigkeit des Benediktinerpaters Sigismund Keller um 1870 nach Einsiedeln gelangten, so muss dies für einen Teil der Abschriften revidiert werden. Knapp 40 Einsiedler Stimmenmaterialien von Werken Adlgassers, Eberlins und Michael Haydns, deren Salzburger Provenienz durch Komponisten, Schreiber und Papier eindeutig erwiesen ist, dürften nicht aus dem Bestand des Dommusikarchivs stammen, weil die betreffenden Werke dort entweder in vollständigen Stimmensätzen vorliegen oder aber überhaupt nicht nachgewiesen werden können. Sie sind vermutlich über die 1824 von Einsiedeln angekauften Bestände der 1802 säkularisierten Reichsabtei Weingarten in die Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln gelangt.[71]

P. Sigismund Keller OSB (1803–1882) kam Ende der 60er-Jahre des 19. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Maria Einsiedeln an die Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg. Laut Professbuch der Benediktinerabtei Einsiedeln[72] war P. Sigismund vorher zunächst von 1825 bis 1833 Lehrer am dortigen Gymnasium und zugleich Vizekapellmeister. Nachdem er zwischen 1834 und 1837 bereits einmal den kränkelnden P. Placidus Gmeinder als Kapellmeister vertreten hatte, wurde er 1846, nach dem Tod Abt Cölestin Müllers, anstelle des bisherigen Kapellmeisters P. Anselm Schubiger (1815–1888) mit dieser Aufgabe betraut. Diese Phase dauerte nur kurz, denn der „Sonderbundkrieg“ vom 3. bis 29. November 1847 traf auch die Kirchenmusik in Einsiedeln:

> „Von den Musikanten blieb nur noch ein Altist Bucher von Zug und ein Hornist da. Daher ist leicht zu begreifen, dass die Aufführungen in der Kirche während dieser Zeit nicht von grosser Bedeutung sind. Die obigen Ereignisse beraubten sogar die einsiedlische Kapelle ihres Oberdirektors P. Sigismund, welcher vor dem Kanonendonner so erschrocken zu sein schien, dass er über die Furka und den Simplon nach dem Piemontesischen und von da nach Bellenz flüchtete.“[73]

[71] Einsiedeln übernahm damals ungefähr zwei Drittel der Musikalienbestände von Weingarten (freundliche Mitteilung von P. Lukas Helg OSB). Vgl. Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“; Hanke-Knaus, Gabriella: „‚Ganze Parthien Musikalien‘ – Der Notenbestand der ehemaligen Reichsabtei Weingarten in der Musikbibliothek der Benediktinerabtei Einsiedeln“, in: *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext. Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, Frankfurt/Main: Peter Lang 2004, S. 89–129.

[72] Henggeler: *Professbuch Einsiedeln*, S. 490 f.

[73] Kirchenmusikalische Aufzeichnungen (Signatur: CH-E, 925,6), zit. in: Helg, Lukas OSB: „Die Einsiedler Kapell-

Nach einer Zeit an der Schule von Bellinzona[74] und in verschiedenen Pfarren kam Keller laut Professbuch am 26. November 1868 „als Chorregent nach dem Stifte St. Peter in Salzburg, von wo er im März 1869 wieder zurückkehrte“.

Insbesondere am Datum der Rückkehr sind Zweifel angebracht, vor allem wegen der Quantität der Forschungen P. Sigismund Kellers und der Anzahl seiner Partituren, die er immer mit Ort und Datum kennzeichnete. Die Datierung einer Sparte von Johann Ernst Eberlins *Tenebrae factae sunt* (D-Mbs, Mus.ms.4281#Beibd.3) mit dem Provenienzvermerk „Maria Plain 15.12.1869“, derzufolge er sich im Dezember 1869 noch in Salzburg befunden hat, widerlegt das im Professbuch vermerkte Datum der Rückkunft. Auch das Titelblatt der *Antiphone pro Festis Domini et Sanctorum per circulum anni Composuit praefectus Salisburgi [...]* (CH-E, 237,4) trägt die Aufschrift: „Im November 1870 v. P. Sig. Keller aus Salzb[urg] gebracht“. Dass Sigismund Keller sich länger als bisher angenommen in Salzburg aufhielt, scheint ebenfalls ein Text über das „Goldene Regina coeli im Salzburger Dom“, der sich bei einer Sparte eines „Victimae paschali laudes“ Matthias Siegmund Biechtelers in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs, Mus.ms. 4356) befindet, zu bestätigen: „Vorliegendes Victimae paschali fand ich in einzelnen Stimmen in Salzburg & setzte es 1871 dem Musikchor in Partitur, der es am Ostersonntag 1872 mit einmal Regina coeli nach altem Gebrauch aufführte.“

Auch bezüglich seiner Tätigkeit als Chorregent des Stiftes St. Peter in Salzburg sind Zweifel angebracht, wurde Keller doch in den angenommenen fünf Monaten seines Aufenthaltes in Salzburg als „Aushilfspriester in Maria Plain“[75] eingesetzt, von wo aus er überdies die Pfarre Söllheim versah.[76] Thomas Hochradner vermutet Unstimmigkeiten mit anderen Patres in St. Peter, was angesichts der Tatsache, dass nur zwei Sparten P. Sigismunds im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter vorhanden sind, plausibel erscheint.[77]

In seine Forschungen[78] bezog Keller zwar die Archive im Benediktinerinnenstift Nonnberg, die damalige *Studienbibliothek* und auch Archive in Seekirchen, Lambach, Mondsee und Kremsmünster mit ein, überblickt man aber die heute in Einsiedeln erhaltenen Quellen, so muss sich P. Sigismund bevorzugt mit den Quellen des Dommusikarchivs beschäftigt haben. Noch in Salzburg begann er Werke Salzburger Hofkapellmeister zu spartieren und nahm dann Teile von Konvoluten nach Einsiedeln mit, um dort weiterzuarbeiten. Die Annahme Thomas Hochradners, dass die Rückgabe nur „in seltenen Fällen unterblieb“[79], kann angesichts der Fülle noch heute in Einsiedeln nachweisbarer Materialien nicht bestätigt werden (→ S. 331).

P. Sigismund Kellers Sammlertätigkeit folgte einem charakteristischen Muster. In der Regel nahm er einen Vokalstimmensatz und eine Basso-continuo-Stimme mit nach Einsiedeln. Sofern in Salzburg Duplierstimmen vorhanden waren, verblieben diese an Ort und Stelle, weshalb sich viele der Einsiedler Stimmen mit Konvoluten, die sich heute im Salzburger Dommusikarchiv befinden, zu vollständigen Aufführungsmaterialien ergänzen. Keller sammelte also nicht komplette Aufführungsmaterialien, sondern nahm in der Regel gerade so viele Stimmen mit sich, dass er den musikalischen Satz vollständig vorliegen hatte. Besonders deutlich wird das an der Basso-Continuo-Gruppe, die in den Quellen des Dommusikarchivs typischerweise mit Stimmen für Violone, Organo concertato, Organo ripieno und Battuta, oft auch für Fagott vertreten ist. Innerhalb eines Werkes enthalten all diese Stimmen den gleichen Notentext (allenfalls bei den Orgelstimmen um eine Bezifferung ergänzt). Bei zahlreichen Kompositionen ist jeweils nur eine dieser Stimmen

meister seit 1800. Materialien zur Geschichte der jüngeren Einsiedler Kirchenmusik“, in: Therese Brugisser-Lanker/Bernhard Hangartner (Hrsg.): *Congaudent angelorum chori. P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag*, Luzern: Raeber-Verlag 1999, S. 131–155.

[74] In Bellinzona (Kanton Tessin) führten die Benediktinerpatres aus dem Kloster Maria Einsiedeln von 1675 bis 1852 eine kleine Schule. Vgl. ebd., S. 131.

[75] Beliebte Wallfahrtskirche im Norden Salzburgs.

[76] Vgl. Hochradner, Thomas: „P. Sigismund Keller OSB (1803–1882) aus dem Kloster Einsiedeln. Pionier der kirchenmusikalischen Forschung in Salzburg?“ in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 91 (2007), S. 101–116, hier: S. 106. Beide Orte sind zu weit von der Erzabtei St. Peter entfernt, um einen regelmäßigen Dienst P. Sigismunds als Chorregent von St. Peter annehmen zu können.

[77] Ebd., S. 106, Anm. 13.

[78] Keller: „Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozarts“.

[79] Hochradner: „P. Sigismund Keller“, S. 106.

in Einsiedeln nachzuweisen, die anderen im Dommusikarchiv. In der Regel korrespondieren bei diesen Materialien auch Schreiberzüge und Wasserzeichen.

Eine zunächst unerklärliche scheinbare Abweichung von diesem Überlieferungsmuster zeigt sich an einer Reihe von Abschriften J. J. Rotts von Motetten Maurizio Cazzatis.[80] Bei diesen hatte der Kopist die originale Stimmenanzahl auf den Titelblättern vermerkt.[81] Die Stimmen in Salzburg und diejenigen in Einsiedeln ergänzen sich zwar äußerlich perfekt, die ermittelte Gesamtstimmenanzahl ist aber um vieles höher als die auf dem Titelblatt notierte. Bei genauerer Untersuchung stellte sich heraus, dass der Schreiber Johann Jakob Rott[82] zunächst den originalen Stimmensatz (der mit der auf dem Titel angegebenen Stimmenzahl korrespondiert) hergestellt und diesen erst zu einem späteren Zeitpunkt um einen weiteren Vokalstimmensatz erweitert hatte.[83] P. Sigismund nahm 120 Jahre später entweder einen dieser Stimmensätze oder eine Mischung aus älteren und jüngeren Stimmen mit sich nach Einsiedeln.

Insgesamt befinden sich in Einsiedeln Quellen zu etwa 70 Werken von Karl Heinrich Biber, Matthias Siegmund Biechteler, Peter Gutfreund, Johann Ernst Eberlin, Maurizio Cazzati, Michael Haydn, Franz Ignaz Lipp, die über Pater S. Keller dorthin kamen. Überdies nachzuweisen sind vier Materialien, die zwar aus Salzburg im weiteren Sinne, nicht aber der Dommusik entstammen.[84]

[80] Die Abschriften wurden von Johann Jakob Rott vermutlich anhand des Drucks *Motetti a otto voci*, Bologna 1669, op. 52, gemacht, der in Salzburg inzwischen nicht mehr nachweisbar ist. Vgl. Giorgi: Maurizio Cazzati (1616–1678). Musico Guastallese: Nuovi Studi e Prospettive Metodologiche, S. 167.

[81] Z. B. A-Sd, A 221c; A 1520; A 220a; A 221d; A 220d; A 220c; A 221a; A 220b: jeweils „Parti 10“ von der Hand J. J. Rotts auf dem Titelblatt vermerkt.

[82] Wichtigster Salzburger Notenkopist in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Seine Schrift zeigt charakteristische, im Laufe seines Lebens sich wandelnde Merkmale, die eine ungefähre Datierung der Materialien zulassen. Die ersten Stimmensätze entstanden vor 1743, die Zweitkopien meist nach 1753.

[83] Die Gründe für die Herstellung weiterer Stimmensätze für bereits kopierte Motetten liegen im Dunkeln. Vielleicht sind sie in einer Anpassung an geänderte Aufführungskonventionen am Salzburger Dom zu suchen.

[84] CH-E, 400,11 und 240,5 (Mondsee); CH-E, 450,2 (Nonnberg); CH-E, 494,8 (Herkunft unbekannt).

**Tabelle 7.3:** Musikalien aus dem Salzburger Dommusikarchiv, die über P. Sigismund Keller in die Musikbibliothek der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln gelangten.

| **Autor** | **Kurztitel** | **Sign. CH-E** | **Konkordanz** | **Sign. A-Sd** | **Nachw. in *Cat. „Gatti“*** |
|---|---|---|---|---|---|
| Anonymus | Responsorien zur Karwoche „Tristis est anima“ etc. | 498,3 | St | A 1568 | deest |
| Anonymus (fälschlich: Bernardi, S.) | Antiphone *pro Festis Domini et Sanctorum* | 237,4 | St | A 1116 | deest |
| Biber, K. H. | Responsorium *Tenebrae factae sunt* | 401,15 | St, W, Schr | A 1286 | S. 35/2[a] |
| Biber, K. H. | Offertorium „Salve pretiosum“ | 401,16 | St, Schr, W | A 147 | deest |
| Biber, K. H. (angeblich) | Messe | 401,13[b] | | deest | deest |
| Biechteler, M. S.[c] | Offertorium „Justus ut Palma“ | 401,18[d] | St, Schr, W | A 60 | S. 12/2 |
| Biechteler, M. S. | Motette „Venite populi“ | 402,1 | St, Schr | A 1463 | S. 151/5 |
| Biechteler, M. S. | Offertorium „O Jesu“ | 401,23[e] | St, Schr, W | A 78 | S. 13/8 |
| Biechteler, M. S. | Messe | 401,25 | St, Schr, W | A 58 | S. 123/2 |
| Bonamico, P. | Intr. „Rorate coeli“, Grad. „Prope est“, Offertorium „Ave Maria“, Comm. „Ecce virgo“ | 498,9 | St, Schr, W | A 1004a u. b | S. 53/3 |
| Bonamico, P. | Introitus „Gaudete in Domino“, Graduale „Qui sedes“, Offertorium „Benedixisti“, Comm. „Dicite pusillanimes“ | 498,8 | Schr, W | A 1003 | S. 52/5 |
| Bonamico, P. | Introitus „Judica me“, Grad. „Eripe“, Offertorium „Confitebor“, Comm. „Hoc corpus“ | 498,7 | St, Schr, W | A 1012 | S. 53/6 |
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Introitus „Invocabit“, Grad. „Angelis suis“, Offertorium „Scapulis suis“ | 497,4 | Schr, W | A 1008[f] | S. 148/4 |
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Proprium *Dominica 1ma Adventus*: „Ad te levavi“, „Universi“, „Ad te Domine“, „Dominus dabit“ | 497,7 | St, Schr, W | A 1001 | S. 52/2 |

| **Autor** | **Kurztitel** | **Sign. CH-E** | **Konkordanz** | **Sign. A-Sd** | **Nachw. in *Cat. „Gatti“*** |
|---|---|---|---|---|---|
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Proprium „Dominica 4ta in Quadrages.“: „Et conventum“, „In domum“, „Laetatus sum“, „Qui confidunt“, „Laudate Dominum“, „Jerusalem“ | 497,2 | St, Schr, W | A 1011 | S. 52/11 |
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Proprium *Dominica In Quinquagesima*: „Esto mihi“, „Tu es Deus“, „Jubilate Deo omnis“, „Benedictus es Domine“, „Manducaverunt“ | 497,10 | St, Schr, W | A 1007 | S. 52/7 |
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Proprium *Dominica in Septuagesima*: „Circumdederunt me“, „Adjutor in opportunitatibus“, „De profundis clamavi“, „Bonum est confiteri“, „Illumina faciem“ | 498,5 | St, Schr, W | A 1005 | S. 52/5 |
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Proprium *Dominica in Sexagesima*: „Exurge quare“, „Sicant gentes“, „Commovisti Domine“, „Perfice gressus“, „Introibo ad altare Dei“ | 498,4 | St, Schr, W | A 1006 | S. 52/6 |
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | „Introitus Populus Sion“, Grad. „Ex Sion“, Offertorium „Deus tu convertens“, Post Communio „Jerusalem“ | 497,8 | St, Schr W | A 1002 | S. 52/3 |
| Bonamico, P. | Proprium *Dominica Secunda Quadragesima*$^{g}$: „Reminiscere“, „Tribulati omnes cordis mei“, „Vide humilitatem meam“, „Confitemini Domino“, „Meditabor in mandatis“, „Intellige clamorem meum“ | 497,11 | Schr, W | A 1009 | S. 53/7 |

| **Autor** | **Kurztitel** | **Sign. CH-E** | **Konkordanz** | **Sign. A-Sd** | **Nachw. in *Cat. „Gatti“*** |
|---|---|---|---|---|---|
| Bonamico, P. (fälschlich: Hofer, A.) | Proprium *Dominica 1ma Quadragesima*: „Invocabit me“, „Angelis suis mandavit“, „Scapulis suis“ | 498,6 | St, Schr, W | A 1008 | S. 52/8 |
| Cazzati, M. | Motette „Agimus tibi gratias“ | 436,10 | Schr, W | A 221c | S. 106/10 |
| Cazzati, M. | Motette „Benedicam Dominum“ | 430,4 | St, Schr, W | A 1520 | S. 106/9 |
| Cazzati, M. | Motette „Caeli laetentur“ | 430,1 | St, Schr, W | A 220a | S. 20/2 |
| Cazzati, M. | Motette „Charitas pater est“ | 430,3 | St, Schr | A 221d | S. 19/2 |
| Cazzati, M. | Motette „Christus resurgens“ | 430,2 | St, Schr, W | A 220 d | S. 19/3 |
| Cazzati, M. | Motette „Dies Sanctificatus“ | 429,9 | St, Schr, W | A 220c | S. 19/7 |
| Cazzati, M. | Motette „Hodie in Jordane“ | 429,11 | St, Schr | A 221a | S. 19/9 |
| Cazzati, M. | Motette „Non vos relinquam“ | 429,13 | St, Schr, W | A 220b | S. 19/6 |
| Cazzati, M. | Motette „O Sacramentum“ | 429,10 | St, Schr | A 221 b | S. 19/4 |
| Cazzati, M. | Motette „Omnes gentes“ | 430,5 | St, Schr | A 1428 | S. 19/8 |
| Cazzati, M. | Motette „Ad festum virginis“ | 429,14 | St, Schr | A 1517 | S. 19/5 |
| Cazzati, M. | Motette „Exaltabo te Domine“ | 429,12 | St, Schr, W | A 1427 | S. 106/8 |
| Eberlin, J. E. | Responsorium *Tenebrae factae sunt* | 451,9 | Schr, W | A 426 | S. 35/1 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Audite surdi“ | 451,3 | St, Schr, W | A 1518 | S. 46/8 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Benedictus es Domine“ | 451,1 | St, Schr, W | A 1473 | S. 41/8 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Benedixisti“ | 451,5 | St, Schr, W | A 287a | S. 40/6 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Bonum est“ | 451,10 | St, Schr, W | A 298 | S. 41/7 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Confitebor“ | 449,16 | St, Schr, W | A 288 | S. 40/7 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Deus tu convertens“ | 451,16 | St, Schr, W | A 1188 | S. 42/2 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „In nomine Jesu“ | 449,17 | St, Schr, W | A 338 | S. 46/3 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Laudate Dominum“ | 450,10 | St, Schr, W | A 299 | S. 41/10 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Locus iste“ | 449,10 | St, Schr, W | A 321 | S. 44/4 |
| Eberlin, J. E. | Messe in d | 451,12 | St, Schr, W | A 271 | S. 122/3 |

| **Autor** | **Kurztitel** | **Sign. CH-E** | **Konkordanz** | **Sign. A-Sd** | **Nachw. in *Cat. „Gatti“*** |
|---|---|---|---|---|---|
| Eberlin, J. E. | Introitus „Mihi autem“ | 451,13 | St, Schr, W | A 427 | S. 187/5 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Misericordias Domini“ | 450,9 | St, Schr, W | A 1471 | S. 41/9 |
| Eberlin, J. E. | Messe Nr. II | 449,19 | St, Schr, W | A 272 | S. 122/5 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „O Jesu cibus“ | 451,4 | St, Schr, W | A 339 | S. 46/4 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Perfice gressus“ | 449,13 | St, Schr, W | A 283 | S. 40/1 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Scapulis suis“ | 449,12 | St, Schr, W | A 312 | S. 43/4 |
| Eberlin, J. E. | Offertorium „Universi qui te expectant“ | 451,8 | St, Schr, W | A 284 | S. 40/3 |
| Eberlin, J. E. | Introitus „Dispersit dedit pauperibus“ | 450,5 | St, Schr, W | 429 | S. 184/8 |
| Gatti, L. | Offertorium „Terra tremuit“[h] | 197,34 | St, Schr | A 639 | S. 71/7 |
| Haydn, J. M. | Responsorium *Tenebrae factae sunt* | 494,8[i] | | A 569 (vollständig) | S. 87/1 |
| Haydn, J. M. | Introitus „Dedit mihi Dominus“ | 494,9 u. 494,15 | St, Schr, W | A 584 | S. 187/8 |
| Haydn, J. M. | Hymnus „Rex gloriose martyrum“ | 495,3 | St, Schr, W | A 1407 | deest |
| Hofer, A. | Proprium *Pro Vigilia Nativitatis*: „Hodie scietis“, „Tollite principes“, „Revelabitur gloria Domini“ | 487,12 | St, Schr, W | A 1018 | S. 53/6 |
| Lipp, F. I. | Messe in A | 536,7 | | A 1320 | S. 123/4 |
| Lipp, F. I. | Messe in d (WeiLi I.4) | 536,8 | St, Schr, W | A 1321 | S. 123/3 |
| Lipp, F. I. | Offertorium „Benedicite“ | 536,5 | St, Schr, W | A 1356 | S. 130/5 |
| Lipp, F. I. | Offertorium „Deus, Deus meus“ | 536,9 | St, Schr, W | A 1291 | S. 129/3 |
| Lipp, F. I. | Offertorium „Exaltabo te Domine“ | 536,3 | St, Schr, W | A 1354 | S. 129/4 |
| Lipp, F. I. | Offertorium „Jubilate Deo“ | 536,2 | St, Schr, W | A 1302 | S. 130/4 |
| Lipp, F. I. | Offertorium „Populum humilem“ | 526,6 | St, Schr | A 1304 | S. 130/2 |
| Lipp, F. I. | Offertorium „Constitues eos principes“ | 536,4 | Schr, W | A 1323 | S. 129/5 |
| Megerle, A. | Hymnus „Decora lux aeternitatis“ | 546,14 | Schr, W | A 1189 | S. 159/3 |
| Megerle, A. | Hymnus „Lauream certaminis“[j] | 546,13[85] | | deest | S. 158/8 |

| **Autor** | **Kurztitel** | **Sign. CH-E** | **Konkordanz** | **Sign. A-Sd** | **Nachw. in *Cat. „Gatti“*** |
|---|---|---|---|---|---|
| Megerle, A. [?] | Hymnus „Regis pudicae virgines“ | 546,11[k] | | deest | deest |
| Neymiller, F. X. (fälschlich: Caldara, A., Eberlin, J. E.) | *Missa / a 4 Voc. in Contrap.* | 449,08 | St, Schr, W | A 1191 | S. 122/5[l] |
| Victoria, T. L. de, (fälschlich: Megerle, A.) | Hymnus „Ad usque terrae“ | 546,12 | St, Schr, W | A 1457 | S. 52/1 [?][m] |

[a] Johann Ernst Eberlin zugewiesen.

[b] Salzburger Provenienz gesichert durch Schreiber (F. J. S. Samber) und Papier („ISH [countermark: savage man (crownee, small)]“).

[c] Hier fälschlich Eberlin zugewiesen.

[d] In RISM Schweiz Datenbank fälschlich 401,17.

[e] In RISM-Schweiz Datenbank fälschlich unter Benedict Biechteler (1689–1759), der im Benediktinerkloster Wiblingen (Ulm) wirkte.

[f] Abschrift aus Salzburger Chorbuch W.b.VIII. 36–39.

[g] Textincipits ohne Intonation.

[h] Wir danken Claudio Bacciagaluppi (Fribourg), der uns auf diese in Einsiedeln anonym überlieferte Quelle aufmerksam gemacht hat.

[i] Sbg. Schreiber 222 (St. Peter?).

[j] Umschlagtitel: „Hymnus / In festo S. Spineae Coronae Domini / à / 4 Vocibus / con / Organo. / In tono: Jesu corona virginum / [anderer Schreiber:] autore Abrah. Megerle / Maest. Di Capella Salisburgi“.

[k] Schreiber: Benedikt Hacker; Wasserzeichen: BV / C.

[l] Hier Eberlin zugeschrieben.

[m] Eine Notiz von unbekannter Hand: „Abr. Megerle. / in der schönen Sammlung / auf Weihnacht“ (546,12) lässt die Konkordanz zum Katalogeintrag „Hymnus ad Laudes in / Nativitate Domini“, dem von späterer Hand „di Megerle“ beigefügt wurde (*Catalogus „Gatti“*, S. 52/1), vermuten. Aufgrund fehlender Incipits ist diese jedoch nicht gesichert.

Weitere Quellen Salzburger Provenienz, die sich in Einsiedeln befinden, u. a. Salzburger Abschriften von Werken von Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Giuseppe Lolli und Joseph Meissner und die Abschriften von 29 Gradualien von Michael Haydn, entstammen nicht den Beständen des Dommusikarchivs. Sie dürften über die Benediktinerabtei Weingarten, die 1802 säkularisiert wurde und deren musikalische Bestände 1824 angekauft wurden, nach Einsiedeln gelangt sein.[86]

## 7.4 Die Bibliothek des Salzburg Museums

Das Museum wurde 1834 von Vinzenz Maria Süß gegründet und war zunächst im Städtischen Arsenal untergebracht. Ab 1836 wurde es als „Städtisches Museum“ bezeichnet, dessen Sammlungen zunächst ausnahmslos aus Schenkungen von Salzburger Bürgern und Institutionen aufgebaut wurden. Nachdem 1848 die in Salzburg lebende Witwe Kaiser Franz I., Karoline Auguste, die Patronanz übernommen hatte, wurde die Institution ihr zu Ehren *Museum Carolino-Augusteum* genannt. Seit 2007 wird das Museum als „Salzburg Museum“ bezeichnet.

In den Beständen der Sammlung finden sich mehrere primäre Quellen zu Werken Johann Ernst Eberlins von der Hand Johann Jakob Rotts, aber auch ein Offertorium Luigi Gattis, die zweifellos aus den Beständen der Dommusik stammen. Sie sind nicht nur in den blauen, von Fuetsch beschrifteten Umschlägen aufbewahrt und von Schreibern wie J. J. Rott, J. R. Estlinger kopiert worden; drei davon tragen überdies den Besitzvermerk der Domkustodie („D:C:“). Vermutlich kam es zwischen 1835 und 1870 zu mehreren Schenkungen aus den Beständen der Dommusik an die Bibliothek des Museums, denn im Katalog der Bestände des Museums von 1870 sind die fraglichen Werke bereits verzeichnet. Die Werke Eberlins dürften gemeinsam verschenkt worden sein, denn in einem Band des *Catalogus „Fuetsch“* findet sich bei allen sie betreffenden Einträgen der Bleistiftvermerk „Museum“[87].

Zwei weitere Quellen, ein Autograph und eine Abschrift von Johann Jakob Freystädtler, kommen mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Bestand der Stadtpfarrmusikanten. Auch eine Deutsche Litanei von Andreas Brunnmayr in der Abschrift von J. B. Weindl dürfte diesem Bestand zuzurechnen sein (Hs 29), für andere Musikalien kann das nur vermutet werden. Eine „Jubel-Cantilene / dargebracht / von dem Domchor-Personale am 15. Febr. 1841, / als / der Hochwürdige Herr / Joh. Nep. Hiernle[88] / seinen 50ten Jahrestag des Eintrittes in hiesigen Domchor / feyerte. / Gedicht vom Chorvikar Johann Nep. Laurent. / In Musik gesetzt von Domchoralisten / Leopold Deisboeck m. p.“ (Hs 1856) steht zwar in Zusammenhang mit der Musik am Dom und ist deshalb hier aufgeführt, stammt aber eher nicht aus dem Archiv der Dommusik.

[86] Für eine genaue Besprechung dieses Kulturtransfers vgl. Neumayr/Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik“, S. 169–186.

[87] *Catalogus „Fuetsch“*, S. 45, 49, 53, 56, 57.

[88] Domchorvikar, Ziehvater Joseph Mohrs, des Textdichters von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“.

**Tabelle 7.4:** Quellen des Dommusikarchivs in der Sammlung des Salzburg Museums.

| Sign. | Komponist | Umschlagtitel | Material | Nachweis |
|---|---|---|---|---|
| Hs. 29 | Brunnmayr, Andreas | *Deutsche Litaney / pour / Canto Imo / Canto IIdo / Basso. / Due Clarini et Corni / Tympano / Organo / e / Violone / Del Sig$^{re}$ A: Brunmayr.* | Stimmen (Salzburg 1818): S 1, 2, B, b, org, clno/cor 1, 2 von Schitra, cor 1, 2 von J. B. Weindl (datiert 30. Juni 1818); WZ: GF [countermark: large crescent]; VN [in heart beneath 4]; auf dem Titelblatt Vermerk „BB Jan / 1890“ | |
| Hs. 1856 | Deisböck, Leopold | *Jubel-Cantilene / dargebracht / von dem Domchor-Personale am 15. Febr. 1841, / als / der Hochwürdige Herr / Joh. Nep. Hiernle / seinen 50ten Jahrestag des Eintrittes in hiesigen Domchor / feyerte. / Gedicht vom Chorvikar Johann Nep. Laurent. / In Musik gesetzt von Domchoralisten / Leopold Deisboeck m. p.* | Stimmen: S 1, 2, T 1, 2, B 1, 2 von Leopold Deisböck, nicht Dommusikarchiv | |

| Sign. | Komponist | Umschlagtitel | Material | Nachweis |
|---|---|---|---|---|
| Hs. 84 | Eberlin, Johann Ernst | [Fuetsch:] *XIV / Dixit et Magnificat / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / Di Sig$^{re}$ Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di capella / a Salisburgo* | Stimmen: S, A, T, Coro S (2x), Coro A (2x), vlne, org, org rip, directorium von J. J. Rott (100a), WZ: ISH [countermark: savage man in cartouche (crowned, small)]; B, Coro T (2x), Coro B (2x), vl 1(2x), 2 (2x), fag, trb 1, 2, 3, auf gleichem Papier vom gleichen Schreiber waren unter Hs. 583 eingeordnet und fälschlicherweise Gatti zugewiesen. | *Catalogus „Gatti“* 24/4 |
| Hs. 89 | Eberlin, Johann Ernst | [Fuetsch:] *IV / Lytanie de B.V. M. / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Tromboni obligati / et Organo / Di Sig$^{re}$ Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di Capella. / D:C:* | Stimmen: S, A, T, B, Coro S (2x), Coro A (2x), Coro T (2x), Coro B (2x), vl 1(2x), 2 (2x), vlne, fag, trb 1, 2, 3, org, org rip, directorium von J. J. Rott (1743–1752) | *Catalogus „Gatti“* 27/6 |
| Hs. 85 | Eberlin, Johann Ernst | [Fuetsch:] *IX / Miserere / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / Di Sig$^{re}$ Ernesto / Eberlin Gentiluomo / e Maestro di capella / a Salisburgo / D: C:* | Stimmen: S, A, T, B, Coro S (2x), Coro A (2x), Coro T (2x), Coro B (2x), vl 1, 2, vlne, fag, trb 1, 2, 3, org, org rip, directorium von J. J. Rott (100), WZ: deest; vl 1, 2 von Hofstätter, WZ: CS\|C [countermark: 3 crescents] | *Catalogus „Gatti“* 49/9 |

| Sign. | Komponist | Umschlagtitel | Material | Nachweis |
|---|---|---|---|---|
| Hs. 615 | Rathgeber, Valentin | *Vesperas: / P. Valentio Rathgeber. / I. De Dominica, II. / De SS. Apostolis. / I. / a Canto, Alto et Organo obligatis / Tenore, Basso, 2 Violinis ad lib. / II. Canto, Basso et Organo obligat: / Tenore, Alto, 2 Violin ad libitum/ Jacobus Freystaedtler / StattPfarr-Chorregent* | Stimmen: S, A, T, B, org, vl 1, 2 von Freystädtler | |

# Personenverzeichnis

**Achleitner, Innozenz** → S. 258

**Adlgasser, Anton Cajetan** (1729–1777)[1], war spätestens 1744 Schüler des Salzburger Kapellhauses und besuchte das der Universität angeschlossene Universitätsgymnasium. Nach seinem Abgang vom Kapellhaus (1748) und der Ernennung J. E. Eberlins zum Hofkapellmeister (30.11.1749) übernahm er im Laufe des Jahres 1750 den damit vakant werdenden Dienst als Hoforganist zunächst vermutlich als „Accessist“, definitiv wohl ab 11.12.1750.[2] In diesem Dienst wurde er auch als Cembalist und Komponist für den Hof tätig, ab 1760 versah er zudem den Dienst eines Klavierlehrers am Kapellhaus. Nach einer einjährigen, von Fürsterzbischof Sigismund Schrattenbach unterstützten Italienreise verschob sich der Schwerpunkt seines bis dahin vorwiegend geistlichen Schaffens stärker auf außerliturgische, musikdramatische Gattungen (mehrere Schuldramen und Oratorien sowie eine Oper).[3] Die Sammlung Dommusikarchiv beinhaltet überwiegend authentische Aufführungsmaterialien zu 30 Werken Adlgassers, von denen 23 eindeutig der Domliturgie zuzuordnen sind. Seine Nachfolge als Hoforganist trat Wolfgang Amadé Mozart 1779 an (→ S. 110).

**Allegri, Gregorio** (ca. 1582–1652). Der Name dieses römischen Kirchenmusikers taucht in der Sammlung lediglich als Fehlzuschreibung eines anonym überlieferten *Miserere* (A 1692) auf, dessen kontinuierliche Verwendung seit dem späten 18./frühen 19. Jahrhundert bis mindestens in die 1920er-Jahre durch sukzessive Erweiterungen des Stimmensatzes und zahlreiche Aufführungsvermerke belegt ist. Leider hat die doppelchörige Komposition nichts mit jenem von den päpstlichen Sängern der Sixtinischen Kapelle streng geheimgehaltenen, neunstimmigen *Miserere* zu tun, das Mozart am zweiten Tag seines Romaufenthaltes am 12.4.1779 (Karfreitag) während der Zeremonien nach dem Gehör verbotenerweise zu Papier brachte.

**Bach** (um 1800?), nicht näher identifizierter, wohl im süddeutschen Raum tätiger Komponist einer Deutschen Messe (A 1549).

**Bach, Otto** (9.2.1833–3.7.1893), der bei Simon Sechter, Adolf Bernhard Marx und Moritz Hauptmann studiert hatte und als Opernkapellmeister in verschiedenen, meist deutschen Städten tätig war[4], setzte sich 1868 mit seiner Bewerbung um das Kapellmeisteramt des *Dommusikverein und Mozarteums* in einem nur „pro forma“ geführten Auswahlverfahren u. a. gegen den Mitbewerber Anton Bruckner durch. „Während seiner Dienstzeit und durch seine Person wurde der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum allgemein anwachsende Konflikt zwischen konzertanter und streng auf die Liturgie bezogener Kirchenmusik deutlich sichtbar“[5], was letztlich auch die 1880 erfolgte Etablierung von *Dommusikverein* und *Mozarteum* als eigenständige Institutionen und Bachs Weggang nach Wien im gleichen Jahr zur Folge hatte. In der Sammlung Dommusikarchiv erscheint sein Name gelegentlich in Aufführungsvermerken oder kurzen, für die Musiker bestimmten Notizen.

**Bauman, Carlo** (2. H. 18. Jh.?), bisher nur als Komponist eines *Tantum ergo a tre voci / del celebre Sig^r Carlo Bauman di Spira* (= Speyer; A 1344) nachweisbar.

**Berera, Francesco Antonio** (24.08.1737–08.04.1813), war in Trient als Organist von San

[1] Rainer: „Adlgasser“.

[2] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 3–5; Anstellungsdatum laut einer heute nicht zu verifizierenden Notiz in Peregrinus: „Kapellhaus“, [Teil III–V (1889)], S. 119.

[3] Zu Adlgassers kompositorischem Gesamtschaffen vgl. de Catanzaro/Rainer: *Adlgasser. Thematic Catalogue*.

[4] Ammerer/Angermüller/Blöchl-Köstner: *Salzburger Mozart Lexikon*, S. 26 f.

[5] Sangl, Carena: „Bürgerliche Musikkultur, ‚Dommusikverein‘ und Mozartkult“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 424–435, hier: S. 427.

Pietro[6] sowie als Kapellmeister am Dom[7] tätig. Im Dommusikarchiv kommt er als Komponist zweier *Miserere* und eines *Tantum ergo* vor. Die Stücke sind Teil einer Sammlung loser Blätter wohl italienischer Herkunft, auf denen 39 kleine Kirchenwerke diverser (meist anonymer) Autoren in Partiturnotierung überliefert sind. Das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Konvolut (A 1344) stammt aus dem Besitz eines „Sig[no]re Ant[oni]o Boni“; wie es in die Sammlung gelangte, konnte nicht ermittelt werden.

**Berg, Karl** (1908–1997), Kapellknabe, Nachweise 1920–1923, identisch mit dem späteren Salzburger Erzbischof, der sich an seine Zeit als Kapellknabe gerne erinnerte.[8]

**Bernardi, Stefano** (1577–1637), angesehener oberitalienischer Komponist des Frühbarock, der unter Paris Lodron maßgeblich das Salzburger Musikleben von 1627 bis 1637 beeinflusste; Besuch der Accolitenschule in Verona unter Ippolito Baccusi; Mitglied der dortigen *Accademia Filarmonica*, deren Kapellmeisteramt er 1602 übernahm; 1607 bis 1611 Studien in Rom; 1611 Domkapellmeister zu Verona; 1622 bis 1624 Kapellmeister von Erzherzog Karl Joseph, Bischof von Brixen und Breslau; 1627 in Salzburg nachweisbar, wo er als Magister cappellae eine Pfründe in der hochdotierten Schneeherrenstiftung erhielt; 1628 leitete er im Rahmen der Domweihfeierlichkeiten die Musik; 1632 empfing er die Priesterweihe; 1634 ließ er sich sein Stiftungskapital aus dem Schneeherrenfonds rückerstatten und kehrte vermutlich damals nach Verona zurück; im gleichen Jahr veröffentlichte Georg Kürner Bernardis *Encomia sacra* als erste in Salzburg erschienene Notenpublikation.[9] Seine Werke (v. a. Responsorien, *Magnificat*-Vertonungen und Messordinarien) sind im Dommusikarchiv in großer Zahl in Abschriften überwiegend aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert. Dabei handelt es sich um Stimmensätze (oder Teile davon), die als Abschriften aus Salzburger Chorbüchern des 17. Jahrhunderts einen Wandel der Aufführungspraxis bei gleichbleibendem Repertoire dokumentieren. Wie an noch im 19. Jahrhundert hinzugefügten Einzelstimmen und zahlreichen Aufführungsvermerken erkennbar wird, sind einige dieser Materialien bis mindestens ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts im Gebrauch geblieben. Die ältesten der von Bernardis Kompositionen überlieferten Materialien der Reihe A, eine Sammlung von sechs Messen und einem Requiem in einer Einzelstimme für „Basso Continuo Pro Capella“ (A 1016), stammt von dem 1622 bis 1636 in Salzburg tätigen Kopisten Georg Moser, der in dieser Zeit auch einen Großteil der Chorbücher anfertigte.

**Bertali, Antonio** (März 1605–17.04.1669), begab sich nach einer ersten, 1624 erhaltenen Anstellung als Violinist an der *Accademia Filarmonica* seiner Geburtsstadt Verona noch im gleichen Jahr in die Dienste des Wiener Kaiserhofs, wo er als Violinist und ab den 1630er-Jahren als Komponist tätig war. 1649 wurde er zum Hofkapellmeister ernannt, 1654 in den Adelsstand erhoben.[10] Das Dommusikarchiv enthält Abschriften dreier Offertorien Bertalis, deren Entstehung ins letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zurückreichen könnte und die damit zum ältesten Teil der Sammlung zählen. Während Joachim Joseph Fuetsch (wohl aus archivarischem Interesse) die drei Werke noch als Nachträge im ältesten Bestandskatalog verzeichnet hatte[11], wurden sie 1822 bei der Neuschrift des Katalogs nicht mehr berücksichtigt.

**Biber von Bibern, Heinrich Ignaz Franz** (1644, Wartenberg in Böhmen–1704, Salzburg), bedeutender Instrumental- und Vokalkomponist sowie Violinvirtuose des Hochbarock; während einer Dienstreise im Auftrag des Olmützer Bischofs und vorherigen Salzburger Domdechants Karl Liechtenstein-Kastelkorn zu Jakob Stainer nach Absam nutzte Biber die Gelegenheit, in Salzburger Dienste zu treten; er fand in Fürsterzbischof Max Gandolph einen großen

[6] Hermann-Schneider, Hildegard: *Musik in Tirol. Grundzüge ihrer Geschichte von der Zeit Kaiser Maximilians bis zum Ende der k. und k. Monarchie.* III/5: *Musiktheater*, 08.06.2002 ⟨URL: http://musikgeschichten.musikland-tirol.at/content/musikintirol/musikderbuerger/musiktheater.html⟩ – Zugriff am 10.04.2013.

[7] Ebd.

[8] Vgl. sein Grußwort in Hintermaier, Ernst (Schriftleitung) (Hrsg.): *Die große Orgel im Salzburger Dom. Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, Salzburg: Konsistorialarchiv Salzburg [1988], S. 3.

[9] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 177; RISM B 2060.

[10] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 2, Sp. 1430 f.

[11] *Catalogus „Gatti“*, 10/3–5.

Förderer, der ihn 1678 zum Vize- und schließlich 1684 zum Hofkapellmeister ernannte; für die Feierlichkeiten 1682 anlässlich des 1100-jährigen Jubiläums der Gründung des Erzstiftes Salzburg schuf Biber die heute so genannte *Missa Salisburgensis* mit dem Offertorium „Plaudite tympana“ zu 53 Stimmen, die zeitweise fälschlich Orazio Benevoli zugeschrieben wurde, was 1972 richtiggestellt werden konnte.[12] Stand zunächst das Instrumentalwerk im Schaffensmittelpunkt Bibers, so trat in den beiden letzten Lebensjahrzehnten in stärkerem Maße auch die großbesetzte Kirchenmusik und die theatralische Musik für den Hof und die Universität hinzu.[13]

Die Sammlung enthält 10 Quellen zu ausschließlich kirchenmusikalischen Werken Bibers, wovon sieben Quellen aufgrund des Schreiberbefundes als authentisch einzustufen sind, der Rest sind spätere, durchgehend unvollständige Abschriften zweier *Stabat mater* (ChaB 50 u. 52). Unter den authentischen Quellen befindet sich auch das Titelblatt zur autographen Partitur der *Missa Alleluia* (ChaB 1), die 1871 von Sigismund Keller noch zitiert wurde, seither aber verschollen ist.[14]

**Biber, Karl Heinrich** (4.9.1681–19.11.1749), Sohn des Hofkapellmeisters H. I. F. Biber, wirkte spätestens als Siebenjähriger in Schuldramenproduktionen seines Vaters mit. Er besuchte ab 1693 das Universitätsgymnasium. Seine musikalische Ausbildung, die er zunächst überwiegend von seinem Vater erhalten haben dürfte, setzte er in Rom mit dem Studium des Violinspiels und der Komposition fort. Nach seiner Rückkehr wurde er im Dezember 1704 als Ante-Camera-Diener und Musiker bei Hof angestellt, ab 1707 ist seine kompositorische Tätigkeit nachweisbar. Eine weitere Studienreise führte ihn nach Wien. 1714 wurde ihm die seit Biechtelers Ernennung zum Hofkapellmeister vakant gebliebene Position des Vizekapellmeisters zugesprochen. Nach Biechtelers Tod rückte er 1743 zum wirklichen Hofkapellmeister auf, drei Jahre später wurde er zum Truchsess ernannt.[15]

Das Dommusikarchiv verwahrt Stimmenabschriften und Autographe zu etwas mehr als 100 kirchenmusikalischen Werken Bibers. Darunter befinden sich über 30 Kirchensonaten (ca. ein Drittel des heutigen Gesamtbestandes), 19 Messen, 12 Litaneien, je vier Vespern und *Te Deum*, mindestens neun *Regina coeli* und verschiedene andere kleinere Werke (→ S. 259).

**Biechteler von Greiffenthal, Matthias Siegmund** (um 1668–27.8.1743), besuchte ab 1684 das Lyzeum der Universität Graz, wo er als Sänger bei der Aufführung von Schuldramen mitwirkte. 1687 immatrikulierte er sich an der Universität Salzburg, bereits im darauffolgenden Jahr wurde er als Hofmusiker (vermutlich Sänger) und Ante-Camera-Diener angestellt und auf Kosten Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thuns im Lautenspiel ausgebildet. 1702 ist er als Gesangslehrer am Kapellhaus nachgewiesen, 1703 wurde er zum Hofvizekapellmeister bestellt, 1706 nach zweijähriger Vakanz als Nachfolger H. I. F. Bibers zum Hofkapellmeister ernannt. Auf sein eigenes Ansuchen hin wurde er 1723 von Kaiser Karl VI. in den Adelsstand erhoben und 1726 vom Fürsterzbischof zum Truchsess ernannt.[16] Abgesehen von einigen Stücken für Laute ist Biechtelers weltliches Schaffen, darunter mindestens 36 Bühnenmusiken für das Universitätstheater, verschollen.[17] Der größte Teil seiner geistlichen Kompositionen hat sich in mehr als 130 Abschriften im Dommusikarchiv erhalten, die viele autographe Eintragungen enthalten; anders als bei Karl Heinrich Biber existiert allerdings keine autographe Überlieferung von Biechtelers Werk. Die Musikeinlagen Bibers zum Drama *Libertas Romana filiciter captiva* von P. Coelestin Leuthner haben sich ebenfalls erhalten (A 1265).[18]

**Bischoffsky, Johann Paul Karl** (um 1716–1762), ab 1726 an der Salzburger Universität immatrikuliert,

[12] Hintermaier: „Missa Salisburgensis“.
[13] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 177 f.
[14] Chafe: *The Church Music of Heinrich Biber*, S. 531. Eine Stimmenabschrift ist in den Musikalienbeständen des Stiftes Kremsmünster erhalten geblieben, nach der die Komposition in einer Erstausgabe ediert wurde: Biber, Heinrich Ignaz Franz; Jaksch, Werner (Hrsg.): *Missa Alleluia à 26 in concerto*, Stuttgart: Carus 1995.
[15] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 29–32; Hochradner: „Zwischen Höhepunkten“, bes. S. 236–238.
[16] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 33–38; Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, zur Biographie bes. Teil I, Kapitel II, S. 34–91.
[17] Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, bes. Teil I, S. 92–95.
[18] Hintermaier: „Neue Quellen zum Salzburger Benediktinerdrama“.

trat 1736 ins Priesterseminar ein und erhielt 1739 die Priesterweihe. Danach wirkte er als Seelsorger in verschiedenen Orten des Erzbistums. Er verfasste den Text zu dem 1735 aufgeführten Schuldrama *Constantia Clodoaldi coronata*, das in einer eigenhändigen Abschrift Bischoffskys gemeinsam mit den musikalischen Teilen von Karl Heinrich Biber aus dem Nachlass des Textdichters erhalten geblieben ist (A 1266).[19]

**Bischofreiter, Martin** → S. 259

**Borghi, Giovanni Battista** (25.8.1738–25.2.1796), Kapellmeister des Doms von Macerata von 1759 bis 1778, danach an der Santa Casa von Loreto, war unter seinen Zeitgenossen insbesondere der höheren Gesellschaft sehr geschätzt. Er komponierte neben geistlichen Werken auch zahlreiche Opern, die mit großem Erfolg in ganz Italien aufgeführt wurden.[20]

Eine angeblich von Borghi komponierte Litanei ist in der Sammlung als unvollständige Partiturabschrift von Luigi Gatti, in einer Stimmenabschrift von J. J. Fuetsch und eines weiteren unbekannten Schreibers des 19. Jahrhunderts überliefert. Letztere trägt mehrfach die Zuweisung an Borghi und wurde von I. Kholler mit einem Titel versehen, der „Sig[nore] Giovanne Batt$^{st}$ / Borghi / Maestro di Capella di Loretto“ als Autor ausweist.

**Brioschi, Antonio** (tätig um 1725–1750), war vermutlich im Umfeld G. B. Sammartinis in Mailand tätig, mit dem gemeinsam er als bedeutender Vertreter der frühen klassischen Sinfonie anzusehen ist.[21] Im Dommusikarchiv sind mehrere ihm zugewiesene Sinfonien zum Teil in italienischen, zum Teil in Salzburger Abschriften erhalten. Vermutlich dienten sie in der Domliturgie als Kirchensonaten, was durch nachträglich von Joseph Richard Estlinger hinzugefügte Titel nahegelegt wird, auf denen die Werke ausschließlich – und zwar auch dann, wenn in originalen Titeln als „Sinfonia“ ausgewiesen – als „Sonata“ bezeichnet sind. Ins Repertoire kamen sie vermutlich durch G. Lolli, der mehrfach Eintragungen in den Materialien hinterließ.

**Brixi, Franz Xaver** (1732–1771), Organist und Komponist in Prag, ab 1759 bis zu seinem Tod Kapellmeister am Veitsdom auf dem Hradschin. In der Sammlung befindet sich eine Messe Brixis in einer Abschrift verschiedener Schreiber, darunter L. Gatti (A 1209). Ein fragmentarisch erhaltenes „Alma“[22] dürfte nach dem Incipit zu schließen eine Bearbeitung eines „Benedictus“ einer weiteren Messe Brixis sein. Weiters trägt der Umschlag eines anonymen Offertoriums (A 1375) einen älteren Titel zu einer „Aria pro omni Solemnitate“ mit der Zuweisung an Brixi und dem Besitzvermerk des Loretoklosters. Ob auch eine nur in einer Orgelstimme überlieferte Litanei (A 1578) Brixi zuzuschreiben ist, wie es die (allerdings unsichere) Zuweisung in einer Salzburger Parallelüberlieferung[23] nahelegt, muss vorerst offen bleiben.

**Brunnmayr, Andreas** (1762–1815), ein „aus Laufen [an der Salzach] gebürtiger Wuerths Sohn“[24], war zunächst Sängerknabe, danach Lehrer und Organist am Stift Michaelbeuren und studierte später bei Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) in Wien, wo er „mit einem wahrhaft eisernen Fleiße [...] die Härte seines Kopfes“ überwand.[25] In Salzburg gab er Klavierunterricht und war zunächst Organist an der Stiftskirche St. Peter, bevor er nach mehreren Bewerbungen Anfang des Jahres 1805 den Stadtpfarrorganistendienst übernehmen konnte. Als Komponist ist er im Dommusikarchiv mit drei Deutschen Litaneien und mehreren geistlichen Liedern vertreten.

**Bühler, Franz** (1760–1823), Organist, Kapellmeister und Komponist. Nachdem er seinen ersten Unterricht vom Vater sowie in den Klöstern Maihingen und Neresheim (eventuell auch Konstanz) erhalten hatte, begann Bühler 1777 ein Studium am Jesuiten-Lyceum in Augsburg, wo er mit Johann Michael Demmler und Johann Chrysostomus Drexel zusammentraf. 1778

[19] Hintermaier: „Neue Quellen zum Salzburger Benediktinerdrama“.
[20] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 3, Sp. 405.
[21] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 3, Sp. 907–910.
[22] Überliefert ist lediglich eine einzelne Violinstimme (A 1600) von der Hand eines nicht näher identifizierten Schreibers, die das Textincipit „Alma“ enthält.
[23] A-Sfr, 173.
[24] AES, Akten Dompfarre 5/25/15.
[25] Pillwein: *Biographische Schilderungen*, S. 17.

trat er in die Benediktinerabtei Heilig Kreuz bei Donauwörth ein, wo er 1784 die Priesterweihe erhielt.

**Caecilius, J.** (19. Jh.), ansonsten unbekannter Autor einer Sammlung von *VI Litaniae breves / B. M. V. / a / quatuor Vocibus, II Violinis, Viola / Organo con Violone / [...] / Comp: P. J. s / Salisburgi 1840*, aus der die Nummern 2, 4, 5 und 6 in Einzelabschriften von gleicher Hand im Dommusikarchiv überliefert sind.

**Caldara, Antonio** (ca. 1617–1736)[26], wurde in Venedig geboren und war dort mit großer Wahrscheinlichkeit Schüler Giovanni Legrenzis. Nach Fortsetzung seiner Studien in Rom wurde er um 1700 Kapellmeister in Mantua, nach 1707 war er im Dienste des Prinzen Francesco Maria Ruspoli in Rom. Erste Kontakte zu Salzburg dürfte Caldara im Sommer 1712 geknüpft haben, denn die Solokantate für Alt „Quegl' occhi vezzosi" entstand vermutlich auf der Rückreise von Wien nach Rom in Salzburg. Als er 1716 als Vizekapellmeister in die Dienste des Kaiserhauses trat, führte ihn sein Weg wiederum über Salzburg, wo er am 13. Juni das Festspiel *Il Giubilo della Salza* aufführte. In der Folge lassen sich zwischen 1717 und 1728 22 Opern und Oratorien von Caldara nachweisen[27], die am Salzburger Hof entweder als Uraufführungen oder als Wiederholungen von Wiener Aufführungen gegeben wurden, bei neun weiteren Werken werden Salzburger Aufführungen vermutet. An Kirchenmusik von Caldara haben sich das einzige vollständige Exemplar eines Stimmendrucks von 1715 mit Widmung an Pietro Ottoboni und überdies 13 Messen, drei Vesperkompositionen (drei *Dixit Dominus*, drei *Magnificat*) und neun Offertorien erhalten.[28] Für ein Fragment einer weiteren Messe (A 1614) ist aufgrund einer (allerdings nicht gänzlich zweifelsfreien) Zuordnung über die ältesten Bestandskataloge ebenfalls Caldara als Autor anzunehmen.

**Carretti, Giuseppe Maria** (1690–1774), ab 1717 Sänger und ab 1756 Kapellmeister der *Accademia Filarmonica* Bologna.[29] Unter seinem Namen sind zwei *Dixit Dominus* (A 222, A 720) in der Sammlung überliefert.

**Casali, Giovanni Battista** (ca. 1715–1792), Mitglied der *Accademia Filarmonica* in Bologna, ab 1759 Kapellmeister an der Lateranbasilika in Rom. In Partituren nicht-salzburgischer Provenienz sind im Dommusikarchiv zwei Messen (A 214, A 215) von ihm erhalten, von denen offenbar nur die doppelchörige *Messa a 8º Concertata*, die von Joseph Richard Estlinger um Stimmen ergänzt und im *Catalogus*[30] verzeichnet wurde, Eingang ins Repertoire der Dommusik gefunden hat.

**Casini, Giovanni Maria** (1652–1719), Organist und Komponist in Florenz. Unter seinem Namen ist ein solistisch besetztes Offertorium für vier Singstimmen und Orgel in Salzburger Abschrift vorhanden, das dem Materialbefund nach nicht der Dommusik zuzurechnen zu sein scheint, das aber nach 1817 von Fuetsch in den Bestand der Dommusik mit aufgenommen wurde.[31]

**Cazzati, Maurizio** (1616–1678), war nach seiner Priesterweihe 1641 als Kapellmeister in verschiedenen oberitalienischen Städten tätig. 1657 übernahm er die angesehene Kapellmeisterstelle an der Basilika San Petronio in Bologna. Nach seinem heute in Salzburg nicht mehr nachweisbaren Druck *Motetti a otto voci*, Bologna 1669, op. 52, fertigte Johann Jakob Rott zwischen 1725 und 1766 zahlreiche Stimmenabschriften an.

**Chiesa, Melchiorre** (1716–1783), war in Mailand als Komponist, Kapellmeister und Musiker an verschiedenen Kirchen tätig. 1771 war er zweiter Cembalist bei der Aufführung von W. A. Mozarts *Mitridate*.[32] Die Abschrift einer Sinfonie von seiner Komposition, die sich von der Hand Johann Jakob Rotts im Dommusikarchiv erhalten hat (A 816), stammt jedoch bereits aus den 40er-Jahren des 18. Jahrhunderts.

[26] Hintermaier: „Caldara".
[27] Rainer: „Caldara und Salzburg", S. 55.
[28] Die unter A 218 überlieferten *Dixit* und *Magnificat*-Vertonungen von Caldara, von denen letzteres von J. S. Bach kopiert und bearbeitet wurde (BWV 1082), werden zur Zeit für die Publikation in den *Denkmälern der Musik in Salzburg* vorbereitet.
[29] Eitner: *Lexikon der Musiker und Musik-Gelehrten*, Bd. 2, S. 345.
[30] *Catalogus „Gatti"*, S. 20; *Catalogus „Archivium"*, S. 12.
[31] *Catalogus „Gatti"*, S. 14; *Catalogus „Fuetsch"*, S. 22.
[32] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 4, Sp. 931–933.

**Cröner, Franz Carl Thomas** (um 1724–1787), kam aus einer Musikerfamilie und hatte vier Brüder, die ebenfalls den Musikerberuf ergriffen haben, unter denen er aber der profilierteste Komponist war. Er ist ab 1737 als Accessist im Müncher Hoforchester belegt und begab sich danach auf eine Italienreise. 1748 wurde er als „wirklicher Hofmusikus“, 1759 als Hofkompositeur in der Münchner Hofmusikkapelle angestellt.[33]

**Danzi, Franz** (1736–1826), stammte aus einer Mannheimer Musikerfamilie, aus der zahlreiche berühmte Musiker und Musikerinnen hervorgingen, so sein Vater Innozenz Danzi, ein Cellist, wie auch seine Schwester, die berühmte Primadonna Franziska Danzi-Lebrun. Er selbst heiratete eine Schülerin Maria Anna und Leopold Mozarts, die nachmalige Primadonna der Münchner Hofoper Margarethe Marchand, und wurde nach ihrem Tod Hofkapellmeister in Stuttgart. Als Komponist erfolgreich, schuf er zahlreiche Opern, Sinfonien und Kammermusik. Seiner Kirchenmusik wird ein „inniger, wenngleich nicht immer kirchlicher Ton“ bescheinigt.[34]

**Deichel, Joseph Christoph** (1695–1753), war zunächst Schüler von Johann Joseph Fux und dann Geiger und Hofmusiker in Eichstätt.[35] Im Dommusikarchiv sind eine Sammlung von Vesperpsalmen und eine Messe von Deichel in nicht-salzburgischen Abschriften erhalten.

**Denis, Michael** (1729–1800), ist vor allem als Dichter und Übersetzer von Kirchenliedern bekannt: Seine Gesänge wie das Adventslied „Tauet, Himmel, den Gerechten“ oder das von Michael Haydn vertonte „Hier liegt vor Deiner Majestät“ sind noch heute in Gebrauch. Zunächst als Lehrer und Bibliothekar, ab 1784 an der Wiener Hofbibliothek tätig, wird er schließlich 1791 zu deren Direktor ernannt. In seinen Werken setzt er zunächst die höfisch-dynastisch-patriotische Panegyrik des Barocks fort und wird zum Hauptvertreter der Empfindsamkeit in Österreich und zum Vorläufer der Wiener Romantik. 1768/69 übersetzt er als Erster die in Europa gefeierten *Ossian*-Gesänge, die sich später als Fälschung herausstellen, und mit seinen reimlosen Gedichten der Sammlung *Lieder Sineds des Barden* trägt er 1772 selbst zur europäischen Bardendichtung bei.[36]

**Donati, Ignazio** (um 1575–1638), oberitalienischer Komponist; die große Zahl seiner gedruckten Werke bezeugt hohes Ansehen in seiner Zeit; zu seinen Wirkungsstätten zählten Urbino, Ferrara, Lodi, Cremona, Novara, Mailand und Pesaro; zu Salzburg sind keine direkten Beziehungen nachweisbar. Mehrere seiner Messen sind in den von Georg Moser geschriebenen Salzburger Chorbüchern W.b.V. und W.b.VII. ingrossiert und wurden später zum Teil in Stimmen ausgeschrieben. Die ältesten erhaltenen Stimmenabschriften von J. B. Hochreiter (A 1252) und J. J. Rott (A 1339) entstanden etwa zwischen 1720 und 1735, die jüngste von B. Hacker (A 1119b) könnte noch nach 1800 entstanden sein und belegt jedenfalls die Langlebigkeit der Salzburger Donati-Rezeption.

**Drexel, Johann Chrysostomus** (1758–1801), studierte von 1786 bis 1788 Komposition bei Johann Michael Haydn in Salzburg. Dieser empfahl ihm aufgrund seines Talents, in Italien weiter zu studieren, was aber vom Augsburger Domkapitel nicht genehmigt wurde. In der Folge wurde er zunächst Violinist, dann Musikdirektor und schließlich Domkapellmeister in Augsburg. Im Dommusikarchiv hat sich eine Litanei erhalten (A 225), die auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch war.[37]

**Dreyer, Johann Melchior** (1747–1824), war zunächst Lehrer, dann Chorregent, Kantor und Organist in Ellwangen (Baden-Württemberg). Seine kirchenmusikalischen Werke wurden vom Verlag Lotter in Augsburg gedruckt und fanden weite Verbreitung. Auch in Salzburg haben sich einige Abschriften seiner Werke erhalten, die allerdings zu einem großen Teil nicht aus dem Bestand der Hofmusik, sondern

[33] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 5, Sp. 126–127.
[34] [Art.:] „Franz Danzi“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (1876), [Onlinefassung], ⟨URL: http://www.deutsche-biographie.de/index.html⟩ – Zugriff am 25.02.2014.
[35] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 5, Sp. 696.
[36] Czoik, Peter: [Art.:] „Michael Denis“, in: *Literaturportal Bayern*, ⟨URL: http://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=116071532⟩ – Zugriff am 16.05.2014.
[37] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 5, Sp. 1415 f.

eher aus einem pfarrlichen Umfeld (Mattsee) aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammen.[38]

**Eberlin, Johann Ernst** (27.3.1702–21.6.1762), in Jettingen bei Burgau (Schwaben) geboren, kam nach seiner Schulzeit am jesuitischen St. Salvator-Gymnasium in Augsburg im Jahr 1721 nach Salzburg, um an der Benediktineruniversität zu studieren. 1722 bis 1723 war er drei Semester lang inskribiert, ohne anscheinend eine einzige Prüfung abzulegen. 1726 übernahm er die vierte Hoforganistenstelle des jung verstorbenen F. X. Neymiller. Nachdem er sukzessive in die Positionen verstorbener Hoforganisten aufgerückt war, wurde ihm 1742 das Amt des ersten Hoforganisten zuteil. Die 1743 bereits beschlossene Beförderung zum Vizekapellmeister blieb nach dem Anerbieten des ohne weitere Gehaltsforderung[39] in diese Position strebenden G. Lolli zunächst aus. Stattdessen erhielt Eberlin nach dem Tod K. H. Bibers und unter Übergehung Lollis 1749 die Anstellung als Hofkapellmeister. Seine Ernennung zum Titular-Truchsess 1754 zeigt die Wertschätzung, die Eberlin als Musiker und Komponist in Salzburg genoss.[40]

Johann Ernst Eberlin war ein äußerst produktiver und vielseitiger Komponist: Er schrieb mindestens 58 Messen, 10 Requien, 43 Litaneien, zahlreiche Vespern, 160 Propriums-Kompositionen, Marianische Antiphonen und andere Musik für religiöse und liturgische Anlässe und trug mehr als jeder andere Komponist des 18. Jahrhunderts zur Repertoireerneuerung bei, die sich ab den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts am Salzburger Dom vollzog. Darüber hinaus schuf er Instrumentalkompositionen, Opern und Oratorien für den erzbischöflichen Hof und zahlreiche Schuldramen für das Salzburger Benediktinertheater. Mehr als 230 Werkeinträge im *Catalogus Musicalis* und beinahe 250 Werke in Materialien des Dommusikarchivs bezeugen seine Tätigkeit für die Salzburger Dommusik.

**Eitzenberger, Joseph** (28.4.1802–8.3.1881)[41], komponierte bereits als Domsingknabe ein „Salve Regina et Alma Redemtoris [sic!]“ (A 1395), das sich wohl in der Sammlung J. B. Weindls im Dommusikarchiv erhalten hat. Nachdem er laut eigenen Angaben acht Jahre lang Chorregent der Kirche Maria am Gestade in Wien gewesen war, bewarb er sich sowohl um die Nachfolge Andreas Brunnmayrs als auch um die Joseph Höß' als Domorganist, allerdings beide Male erfolglos.[42] Der „Weltpriester“ Eitzenberger wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt nach 1842 außerordentlicher Beitragsleister des *Dommusikverein und Mozarteums*[43] und am 1.1.1847 als Organist wirklicher ausübender Musiker im Verein. Zu diesem Zeitpunkt ist er Chorvikar, wohnhaft in der Getreidegasse 232 (heute Universitätsplatz 7).[44] Auf dem Titel eines von ihm komponierten und im Stiftsarchiv Mattsee überlieferten *Tantum ergo* ist er 1865 als „Dom=Chor=Vic. Reg. em.“[45] ausgewiesen.

**Endholzer, Ulrich** (1751–1790)[46], erhielt ersten Musikunterricht vermutlich in seinem Geburtsort Rattenberg (Tirol) von seinem Taufpaten, dem Lehrer und Organisten Jacob Daburger. 1770 trat er in das Kloster der Augustiner-Eremiten in Mülln (Salzburg) ein, wo er 20 Jahre später als „Sacristan“ (Mesner) und Chorregent starb. 1785 veröffentlichte er eine Sammlung von sechs Landmessen und einem Requiem, in deren Vorrede er erwähnte, dass er „den grossen Meister in der Tonkunst S. T. Herrn Michael Hayden [!]; hochfürstl. Salzb. Konzertmeister etc. als Ueberseher und Beurtheiler an der Hand [gehabt] hätte“[47]. Im Dommusikarchiv haben sich zwei seiner Kompositionen erhalten: ein *Regina coeli* in B (A 1445) sowie ein *Deutsches Magnificat* in D (A 1688), das den Besitzvermerk des Kirchenchors Mülln trägt und in der Literatur bisher unbekannt war.[48]

[38] Vgl. *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 5, Sp. 1416–1419.
[39] Lolli stach Eberlin mit dem Angebot aus, diese Funktion ohne Aufbesserung seines Grundgehaltes von 25 Gulden zu versehen. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 233 f.
[40] Ebd., S. 75–80.
[41] Angermüller: „Denkbuch“, S. 572, Anm. 425.
[42] Vgl. die Bewerbung Eitzenbergers als Domorganist vom 4. Jänner 1832 (AES, Akten Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 265).
[43] Angermüller: „Denkbuch“, S. 549.
[44] Ebd., S. 542.
[45] *Tantum ergo in D.dur / zu vier Singstimen und Orgel / gesetzt / und dem Dom=Musik=Chore / gewidmet / von / Joseph Eitzenberger Mp / Dom=Chor=Vic. Reg. em. / Salzburg 1865.* A-MS, 458, RISM-Nr. 600054838.
[46] Zur Biographie siehe Münster, Robert: „P. Ulrich Endholzer OESA (1751–1790) aus Rattenberg: Ein Salzburger Komponist der Mozartzeit“, in: *Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich*, 21 (Dezember 2011), Nr. 35, S. 18–28.
[47] Ebd., S. 22.
[48] Vgl. Werkverzeichnis ebd., S. 27 f.

**Estlinger, Joseph Richard** (1720–1791), → S. 261

**Ett, Caspar** (1788–1847), bekam seinen ersten Musikunterricht als Singknabe in der Benediktinerabtei Andechs, wo er bereits erste Kompositionsversuche unternahm. 1816 wurde er zum Organisten der St.-Michaels-Hofkirche in München ernannt. Er beschäftigte sich intensiv mit den Ideen Abbé Voglers und unterrichtete zahlreiche Schüler, darunter Ludwig Bode, Karl Greith und Franz Lachner.[49] Von seinen über 300 Kompositionen haben sich zwei Proprien im Dommusikarchiv erhalten.

**Finger, Gottfried** (um 1660–1730), war als Musiker in weiten Teilen Europas tätig: Geboren vermutlich in Olmütz, Mähren, hielt er sich zunächst in München auf und wirkte ab 1687 als Musiker in der Hofkapelle James II. in London. Auch nach dessen Flucht veröffentlichte er zahlreiche Notenausgaben, schrieb Theater- und Instrumentalmusik. Später wirkte er in Breslau und Innsbruck, seine Werke wurden aber auch in Berlin aufgeführt. Als Konzertmeister dürfte er dem Hof auch nach Heidelberg und Mannheim gefolgt sein, wo er 1730 starb.[50] Von ihm erhalten hat sich im Dommusikarchiv lediglich eine *Sonata à. 6. Instrumenti. Clarino. 1. Clarino. 2. Violino. 1. Violino. 2. Viola et Basso Continuo.* (A 818).[51]

**Fischietti, Domenico** (um 1725–nach 1823).[52] Fischiettis Vater, Giovanni Fischietti (1692–1743), war Organist der königlichen Kapelle in Neapel und vertretungsweise Organist am Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Die erhoffte Nachfolge an diesem Conservatorio schlug jedoch fehl, da sie Nicola Porpora erhielt. Sein Sohn, Domenico Fischietti, studierte am Conservatorio Sant'Onofrio bei Leo Leoni und Francesco Durante und stellte sich 1742 erstmals am Teatro Fiorentini mit *L'Armindo* vor. Nach Erfolgen in Neapel, Palermo und Piacenza gelang es ihm, im Karneval 1754 mit *Lo speziale* (1. Akt von V. Pallavicini) in Venedig Fuß zu fassen und in Verbindung mit Carlo Goldoni weitere große Publikumserfolge zu erzielen. Neben Baldassare Galuppi und Giuseppe Scarlatti trug Fischietti zur wachsenden Beliebtheit der Opera buffa wesentlich bei. Von seinen Opern nach Texten Goldonis erreichten *Lo speziale*, *La ritornata di Londra*, *Il mercato di Malmantile* und *Il signor dottore* die größten Erfolge und machten ihn an zahlreichen Fürstenhöfen bekannt. Er schloss sich daraufhin reisenden Operntruppen (Gaetano Molinari 1762 und Giuseppe Bustelli 1764 in Prag) an, bis er 1766 in Dresden als Hofkapellmeister eine feste Anstellung fand. Damit war er Nachfolger Hasses, dessen Kapellmeisterposten bis dahin unbesetzt geblieben war. Seine Aufgaben bestanden in der wechselnden Besorgung der Dresdner Kirchenmusik, gemeinsam mit Georg Schürer und Johann Georg Naumann, und im Operndienst. Für diesen schuf Fischietti allerdings keine neuen Kompositionen, sondern beschränkte sich auf Werke, die seinen Ruhm bereits begründeten. Nachdem sein Vertrag in Dresden Ende April 1772 ausgelaufen war, unter anderem, weil „von dem Capell-Meister Fischietti wenig neues zu erwarten“[53] gewesen sei, bewarb er sich in Salzburg mit jener *Probemesse*, die er aller Wahrscheinlichkeit nach bereits in Dresden vorgelegt hatte, und wurde noch im selben Jahr als Hofkapellmeister angestellt. Bereits 1775 reiste er nach Neapel ab, wo am 4. November die erste Aufführung seiner Oper *Nitetti* stattfand.[54] Für Salzburg dürfte er drei Serenaden bzw. Opern, darunter *Gli orti esperidi* (1775), geschrieben haben. Eine Aufführung der Oper *Talestri* ist für 1773 am Hoftheater belegt. Neben der *Probemesse* sind von Fischietti in der Sammlung lediglich zwei *Dixit Dominus*, ein *Magnificat*, vier Vesperpsalmen, zwei Offertorien, eine Litanei und ein *Regina coeli* überliefert.

**Fuetsch, Joachim Joseph** (12.8.1766–4.5.1852), trat 1775 ins Salzburger Kapellhaus ein, wo er neben seiner Ausbildung zum Kapellknaben auch den Unterricht Joseph Hafeneders und Leopold Mozarts im Violinspiel genoss. Nach dem Stimmbruch und dem Austritt aus dem Kapellhaus verlegte er sich ab 1784 auf das Spiel des Violoncellos, das er zunächst

[49] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 6, Sp. 549–551.
[50] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 6, Sp. 117.
[51] Finger, Gottfried; Hochradner, Thomas (Hrsg.): *Sonata a sei instrumenti (2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo)*, Salzburg: Selke 2002, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 11).
[52] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 117–127.
[53] Poppe: „Dienstordnung“, S. 222.
[54] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1275–1278; Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 117–127.

autodidaktisch und später in den Jahren 1790/91 unter der Anleitung des kurzzeitig zu diesem Zweck in Salzburg angestellten Luigi Zandonati[55] erlernte. Nach diesem einjährigen Unterricht wurde er im Mai 1791 als „Supernumarius-Violoncellist“ in die Hofkapelle aufgenommen und im Jänner des folgenden Jahres definitiv gestellt. Unter Kurfürst Ferdinand rückte er 1803 zum ersten Violoncellisten auf. Von Michael Haydn und Luigi Gatti erhielt er Kompositionsunterricht; Zeitgenossen hielten unter seinen Werken v. a. jene für sein Instrument, das Violoncello, sowie die unter dem Einfluss Johann Michael Haydns entstandenen Gesänge für Männerquartett für beachtenswert.[56] Er verblieb nach der Säkularisation des Erzstiftes in Salzburg, wo er in der Dommusik tätig blieb; von 1824 bis zur Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* 1841 war er in der Nachfolge Matthias Schitras als provisorischer Domchordirektor Leiter der Dommusik.[57]

Noch zu Gattis Lebzeiten muss er sich innerhalb der Dommusik hervorgetan haben, spätestens um 1800 war er als Schreiber (→ S. 261) in die Herstellung von Dommusikalien involviert.[58] Bei Gattis Ableben erhielt er die Schlüsselgewalt über dessen Wohnung sowie den Auftrag zur Inventarisierung der darin befindlichen Musikalien und Instrumente.[59] 1822 erstellte er nach vorangegangener umfassender Inventur eine vollständige Neuschrift der von Estlinger begonnenen Bestandsinventare des Musikarchivs der Dommusik, die zu den wichtigsten Quellen für die Erforschung des Repertoires am Dom zählen (→ S. 261). Das Dommusikarchiv verwahrt Materialien zu neun meist kleineren kirchenmusikalischen Kompositionen Fuetschs. Ein weiteres Werk, das der Materialzusammensetzung nach wohl ebenfalls der Dommusik zuzurechnen ist, findet sich in der Musikaliensammlung des Salzburg Museum.[60] Darauf, dass ein *Tenebrae* Fuetschs, das in der Musiksammlung Kurfürst Ferdinands nach Florenz gelangt ist und dort in autographer Partitur und einfachem Stimmensatz vorliegt[61], in Salzburg Verwendung gefunden habe, gibt es keinen konkreten Hinweis. In die Neuorganisation der Dommusik im *Dommusikverein und Mozarteum* scheint er nicht mehr aktiv involviert gewesen zu sein, obwohl er noch über die Jahrhundertmitte hinaus in Salzburg lebte. Fuetsch verstarb als „jubilierter Dommusik-Chordirektor“ hoch geehrt im Jahr 1852.[62]

**Fux, Johann Joseph** (1660–1741), Wiener Hofkapellmeister, ist durch drei Werke in der Sammlung vertreten, von denen zwei Messen LieF[63] 15 und KöcF[64] 32 (A 1202, A 1204) in zeitgenössischen Abschriften überliefert sind. Das Offertorium KöcF 153 (A 1203) ist in einer Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert. Eine weitere Messe in a-Moll[65] war von Estlinger in die ältesten Bestandskataloge aufgenommen, von späterer Hand (vor 1822) aber als „donata al Calcante“[66] abgeschrieben worden und fehlt seither. Ein *Tantum ergo* (A 1421) wurde von Matthias Schitra wohl nach 1817 als ein Werk von Fux katalogisiert[67] – eine Zuschreibung, die aber bereits von Fuetsch nicht übernommen wurde[68]; das Werk ist heute als Komposition Johann Stadlmayrs erkannt.[69]

[55] Ebd., S. 467.
[56] Pichler: *Biographien*, S. 16.
[57] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 128–130.
[58] So in die Herstellung des Salzburger Erstaufführungsmaterials von J. Haydns *Die Schöpfung* oder des Stimmensatzes der Dommusik zu Mozarts Requiem. Laubhold/Neumayr: „. . . Was mein Bruder in seinen Chören“, S. 64. Hochradner: *Matthias Siegmund Biechteler*, S. 230, fand Nachweise für Fuetschs Hand „[v]on ca. 1795 bis ca. 1820“.
[59] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 522, Dommusikakten 1817–1836, Entwurf eines Antwortschreibens der Domkustodie an die K. K. Hochlöbliche Finanz-Direction (12.03.1817), *Ad N.o 6060. Die Dom-Musikalien u. Musikinstrumente betr.*
[60] *Offertorium* [„Haec est dies“] *pro octava Ascensionis D. n. J. Ch. a 4 Voci, 2 violini, 2 Clarini in C, Organo con Bassi Solidi. di Gioachino Fuetsch m. p.*, Salzburg Museum, Bibliothek (A-Sca), Hs 610, vgl. Gassner: „Die Musikaliensammlung“, S. 190. Darüber hinaus wird im gleichen Bestand auch eine von Fuetsch komponierte Sammlung von Übungsstücken für zwei Hörner verwahrt (A-Sca, Hs 666).
[61] *Tenebrae a 2. Tenori 2. Bassi col', o Senza Organo e Contrabasso, a piacere Di Gioachimo Fuetsch*, Florenz, Bibliothek des Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘, I-Fc, F.P.Ch. 1048.
[62] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 128–130.
[63] Liess, Andreas: *Johann Joseph Fux. Ein steirischer Meister des Barock. Nebst einem Verzeichnis neuer Werkfunde*, Wien: Doblinger 1948.
[64] Köchel, Ludwig Ritter von: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740* [darin als Beilage X separat paginiert:] *Thematisches Verzeichnis der Compositionen von Johann Josef Fux*, Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung 1872.
[65] KöcF deest, LieF 7; laut Parallelüberlieferung in CZ-Pkřiž, XXXVI A 81 (RISM-Nr. 550282609) eine *Missa S. Aloysij.*
[66] *Catalogus „Gatti“*, S. 59.
[67] *Catalogus „Archivium“*, S. 59.
[68] *Catalogus „Gatti“*, S. 59; *Catalogus „Fuetsch“*, S. 65.
[69] Es ist eine Abschrift aus Stadlmayrs *Hymni quibus totius anni decursu* [...], Innsbruck 1628 (RISM, A/1/8 S 4291).

**Gänsbacher, Johann Baptist** (1778–1844), war mit Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer befreundet und Schüler Abbé Voglers und Johann Georg Albrechtsbergers. Ab 1824 war er Kapellmeister in St. Stephan (Wien) und komponierte in dieser Funktion zahlreiche kirchenmusikalische Werke, die bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zum Repertoire vieler Kirchenchöre im süddeutsch-österreichischen Raum gehörten.[70] In der Reihe A der Sammlung Dommusikarchiv ist er lediglich mit drei Kompositionen vertreten.

**Gatti, Luigi** (7.10.1740–1.3.1817)[71], in Lazise am Gardasee als Sohn eines Organisten geboren, besuchte in Mantua das Priesterseminar und widmete sich nach seiner Weihe überwiegend der Musik. 1768 wurde seine erste Oper aufgeführt, im gleichen Jahr erhielt er eine Anstellung als Tenorist der Hofkirche Santa Barbara. Ein Jahr darauf wurde er zweiter Kapellmeister der *Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti*, in welcher Funktion er im Jänner 1770 mit dem 14-jährigen W. A. Mozart zusammentraf. Zahlreiche Kompositionen konzertanter und musiktheatraler Art festigten in den folgenden Jahren seinen Ruf als Komponist. Mit einer Kantate für den 1777 zum Bischof von Olmütz gewählten Anton Theodor Graf Colloredo (1729–1811), Cousin Fürsterzbischof Hieronymus Colloredos, dürfte Gatti in das Blickfeld des Salzburger Fürsterzbischofs geraten sein, der daraufhin Anton Theodor bat, Gatti für das vakante Amt des Salzburger Hofkapellmeisters zu gewinnen.[72] Gatti, der das Angebot zunächst ablehnte, wurde 1779 zum Vizekapellmeister an Santa Barbara ernannt und feierte weitere Bühnenerfolge. 1781 wurde am *Teatro alla Scala* in Mailand das von Gatti gemeinsam mit Pasquale Anfossi auf einen Text Metastasios komponierte Opernpasticcio *Antigono* aufgeführt. Im Februar 1781 unterzeichnete Gatti seinen Vertrag mit Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo, trat die Stelle als neuer Salzburger Hofkapellmeister aber erst im Juli 1782 an. Gatti oblag in Salzburg die Leitung der Hofmusikkapelle beim „Kirchen Dienst [...] wie nicht minder die Kammer oder andere Musique“[73], aber auch die Führung des Musikalienarchivs der Kathedralkirche. Auf sein Anstellungsdekret geht die Anfertigung der ältesten erhaltenen Bestandskataloge zurück. Sein direkter Anteil an der Herstellung dieser Inventare wurde lange überschätzt, im *Catalogus „Gatti“* nahm er eigenhändig nicht mehr als 18 Einträge vor. Den im Anstellungsdekret vorgeschriebenen Unterricht im Kapellhaus erteilte Gatti erst ab dem Jahr 1796. Während seiner Dienstzeit lassen sich in Salzburg „auffallend wenige musiktheatrale Produktionen unter Beteiligung Gattis nachweisen“[74], der größte Teil des bekannten Schaffens liegt im Bereich der Kirchenmusik und ist im Dommusikarchiv mit über 100 Werken überliefert. Von Gattis nicht für die Kathedralliturgie geschaffenen Werken – neben Kammermusik auch einige großformatige oratorische Werke geistlichen Sujets aus seinem siebten Lebensjahrzehnt – hat sich in Salzburg nahezu nichts erhalten. Sein musikalischer Nachlass gelangte in die Biblioteca musicale ‚G. Greggiati‘ in Ostiglia nahe Mantua (→ S. 324).

**Ghizzolo, Giovanni** (2. H. 16. Jh., Brescia–um 1625, Novara), Kirchen- und Madrigalkomponist, in dessen Werk sowohl der tradierte Stil des 16. Jahrhunderts als auch der neue monodische und konzertante Stil der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts Platz findet.[75]

**Gitzl, Johann** (19. Jh.), Organist der Müllner Kirche[76], in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts aushilfsweise als Organist am Salzburger Dom nachgewiesen.[77]

**Gruber, Franz Xaver** (1787–1863), wurde in Hochburg-Ach als Sohn eines Webers geboren und soll-

[70] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 7, Sp. 498–501.

[71] Das Folgende nach Hintermaier/Laubhold/Neumayr: „Luigi (Maria Baldassare) Gatti“.

[72] Zu den Umständen von Gattis Anstellung in Salzburg ausführlich: Lattanzi: „Luigi Gatti and Anton Theodor Colloredo“.

[73] Zit. nach Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 134 f.

[74] Brandenburg, Irene: „Luigi Gatti und die Sänger der Salzburger Hofmusik zur Zeit Colloredos“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 179–200.

[75] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 178.

[76] Walterskirchen: „Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln“, S. 24.

[77] AES, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 263.

te ursprünglich das Handwerk seines Vaters lernen. Von seinem Volksschullehrer Andreas Peterlechner dürfte er ersten Orgelunterricht erhalten haben. In der „Authentischen Veranlassung“, einem Dokument, in dem er sich im Jahr 1854 an die Umstände der Entstehung seines berühmten Weihnachtsliedes „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ zurückerinnert, erwähnt er, dass er „18 Jahre alt zum H[errn] Georg Hartdobler Stadtpfarr=Organisten in Burghausen in die Lehre“ gekommen war. Sein Unterricht bei Georg Hartdobler (1774–1851) war jedoch bereits nach drei Monaten beendet. Gruber machte die Ausbildung zum Lehrer und trat 1807 seine erste Stelle in Arnsdorf an. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer war er auch als Mesner und Organist beschäftigt, als letzterer auch an der Kirche St. Nikolaus in Oberndorf, wo er den jungen Joseph Mohr kennenlernte. 1818 entstand für St. Nikolaus das später berühmte Weihnachtslied „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ nach einem Text, den Joseph Mohr bereits 1816 in Mariapfarr verfasst hatte. In diesen Jahren war Gruber in der Umgebung bereits als versierter Musiker bekannt: Bereits 1819 kopierte der Salzburger Stadtpfarrchorregent Johann Baptist Weindl (→ S. 369) eine Litanei Grubers[78], 1820 wird er in einer Publikation anlässlich der Säkularfeier der Wallfahrtskirche Maria im Mösl in Arnsdorf, bei der „unter der Leitung des Herrn Gruber, Schullehrers und Mesners von Arndorf, Messen, Litaneien und Oratorien aufgeführt [wurden], die jeder Cathedralkirche Ehre gemacht haben würden“[79], als „sehr geschickter Tonkünstler“[80] gerühmt. Als er 1829 bei der Besetzung einer ihm bereits zugesagten[81] Stelle in Oberndorf übergangen wird, übernimmt er zunächst die Lehrerstelle an der Schule in Berndorf, wird aber 1835 als Stadtpfarrchorregent und Organist nach Hallein berufen, wo er neben anderen musikalischen Aufgaben seine Kompositionstätigkeit intensiviert und im musikalischen Vereinswesen aktiv wird. Der größte Teil seines Nachlasses, darunter zahlreiche Autographe, ist im Stille-Nacht-Archiv des Keltenmuseums Hallein überliefert.

[78] Diese befindet sich im Bestand des *Dommusikverein und Mozarteums* (A-Sd, Gr 324).

[79] Mühlmann, Joseph: *Franz Xaver Gruber. Sein Leben*, Salzburg: Residenz-Verlag 1966, S. 30.

[80] Seethaler, Johann Andreas: *Zur Dritten Jubel Feyer von der Wallfahrt=Kirche zu unser l. Frau in Armstorf bey Laufen*, Salzburg: Duyle 1820.

[81] Hohenleitner: „Lebensparallelen“, S. 4.

**Gutfreund, Johann Franz** (1606–1637), Komponist und seit spätestens 1629 Domstifts- bzw. Hoforganist in Salzburg; Sohn des Hofkapellmeisters Peter Gutfreund.[82]

**Gutfreund, Peter** (um 1579–um 1625), Komponist, Hofsänger und ab 1608 bis zu seinem Tod Hofkapellmeister in Salzburg.[83] Seine im Salzburger Chorbuch W.b.VIII. posthum kompilierte Propriensammlung *Melos divinarum laudum* wurde vom 17. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert am Dom kontinuierlich gepflegt. Sie ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Anfertigung von Stimmenabschriften – erhalten sind 13 Sammlungen mit insgesamt 62 Werken – für die Aufführungpraxis am Dom aktualisiert worden. Teile dieser Stimmensätze sind um 1870 von P. Sigismund Keller ins Kloster Maria Einsiedeln in der Schweiz verbracht worden (→ Tab. S. 141).

**Hacker, Benedikt** (30.5.1769–2.5.1829)[84], in seinem Heimatort Metten bei Deggendorf vom dortigen Direktor der Singschule, Johann Baptist Sternkopf, in die Grundbegriffe der Musik eingeführt, übersiedelte er im Jahr 1783 auf Einladung des an der Salzburger Universität lehrenden P. Modest Schmetterer nach Salzburg. Durch den Tod seines Gönners im Jahr 1784 wurde der Plan, ihm bei Leopold Mozart Violinunterricht zu ermöglichen, vereitelt. Hacker dürfte daher niemals Schüler Leopold Mozarts gewesen sein, wie in der Literatur immer wieder behauptet wird.[85] Zu M. Haydn, der ihm Klavier- und Kompositionsunterricht gab, entwickelte Hacker ein enges Freundschaftsverhältnis. Er gehörte Haydns Männerquartettkreis an, machte mit ihm Kammermusik und bemühte sich nach Haydns Tod um die Errichtung

[82] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 178.

[83] Ebd.

[84] Kramml, Peter F.: *Benedikt Hacker (1769–1829) – Ein Salzburger Komponist und Verleger an der Zeitenwende*, Salzburg: Verein der Freunde der Salzburger Geschichte 1988, (*Salzburg Archiv*, 5), bes. S. 7–48.

[85] Ebd., S. 10. Vgl. dazu die beiden zu Hackers Lebzeiten erschienenen Artikel in Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welche Nachricht von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, Leipzig: Kühnel 1812, Sp. 459–463, und Pillwein: *Biographische Schilderungen*, S. 76–79, die Hacker mit großer Wahrscheinlichkeit selbst geschrieben, zumindest aber redigiert hat.

eines Denkmals für seinen Lehrer und Freund. Seinen Broterwerb verschaffte ihm zunächst der Dienst als Chorgeiger im Stift Nonnberg, ab 1786 eine Tätigkeit bei der Salzburger Waisenhausdruckerei, 1796 wurde er Buchhalter der Mayrischen Buchhandlung. 1803 machte er sich mit einer eigenen Musikalienhandlung selbstständig, die jedoch trotz des offensichtlichen Engagements Hackers in den politisch und wirtschaftlich unsicheren Verhältnissen nach der Säkularisation des Erzstiftes Salzburg nicht florierte. Wirtschaftlicher Misserfolg und Schulden gelten als Grund für Hackers 1829 gewählten Freitod in der Salzach.

Hackers musikalisches Talent muss nicht unbeträchtlich gewesen sein, denn zu den Feierlichkeiten zum 27. und 28. Wahltag Fürsterzbischof Colloredos in den Jahren 1798 und 1799 erklang je eines seiner Werke bei Hof, seine Karnevalsoper *List gegen List oder Der Teufel im Waldschloss* von 1801 wurde über zwei Jahre im Fasching öffentlich aufgeführt. Zahlreiche seiner Kompositionen (v. a. Vokalwerke geistlicher oder gesellig-weltlicher Natur) erschienen großteils in Salzburg überwiegend bei der Mayrischen Buchhandlung oder im Eigenverlag im Druck, die handschriftliche Überlieferung erstreckt sich von Sarnen in der Schweiz über den süddeutsch-österreichischen Raum bis nach Prag. Im Salzburger Dommusikarchiv haben sich drei seiner Werke erhalten, von denen aber nur ein *Ecce Sacerdos Magnus / zum feyerlichen Einzuge / Seiner Hochfürst: Gnaden / des / Hochwürdisten Herrn Erzbischofes / von / Salzburg / Augustin Gruber / den 25 März 1824 / für den Dom=Chor auf 4 Singstimmen / in Musik gesetzt / von / Bened: Hacker* (A 1706) ursprünglich für die Metropolitankirche bestimmt gewesen sein dürfte.[86] Seine bisher nicht hinreichend gewürdigte Bedeutung als Notenkopist wurde erst im Zuge der RISM-Katalogisierung des Dommusikarchivs erkannt, als sich die Schriftzüge der bisher anonymen Salzburger Schreiber 9 und 20 als Ausprägungen von Hackers Schreiberhand identifizieren ließen; → S. 262.

[86] Die Deutsche Litanei A 1745 trägt den Besitzvermerk: „Ad chorum Müllensem“, das Deutsche Requiem A 1760 stammt aus dem Besitz J. B. Weindls, der es vermutlich als Stadtpfarrchorregent in Gebrauch hatte, wurde nach dessen Tod aber unter der Signatur „K[irchen] M[usikalien] 89b“ in das Repertoire des *Dommusikverein und Mozarteums* integriert. Vgl. *Repertorium*, S. 59.

**Hafeneder, Joseph** (1746–1784)[87], war ab 1767 unbesoldeter Akzessist und ab 1769 Hofviolinist in der Salzburger Hofmusikkapelle, nachdem er bereits 1768 die Violin-Instruktion am Kapellhaus übernommen hatte. Ab 1776 begann er, sich vermehrt der Komposition zu widmen, und schrieb u. a. Violinkonzerte, Kammermusik und mehrere Kirchenkompositionen, die in den Archiven zahlreicher Klöster überliefert sind.[88] Im Dommusikarchiv haben sich von seiner Komposition neben einem Offertorium für das Kloster Maria Loreto (A 1139) auch eine Lauretanische Litanei (A 1138) erhalten.

**Hauner, Norbert** (1743–1827), wirkte als Pfarrer der Klosterkirche Frauenchiemsee und in einigen umliegenden Pfarren. Er war der ursprüngliche Verfasser der Melodien zum Gesangbuch *Der heilige Gesang zum Gottesdienste*[89], das 1781 und 1783 in Salzburg gedruckt und 1782 für alle Pfarrkirchen verpflichtend eingeführt wurde. Johann Michael Haydn überarbeitete 1790 die zweite Auflage und ersetzte einige Melodien durch Neukompositionen.[90]

**Haydn, Joseph** (1732–1809), ist mit einigen Werken in der Reihe A des Dommusikarchivs vertreten. An dieser frühen Vermittlung dürfte sein Bruder Johann Michael, der als Konzertmeister, Hoforganist und geschätzter Komponist in Salzburg lebte, einigen Anteil gehabt haben. Er war es, der mehrere Werke seines berühmten Bruders für den Salzburger Gebrauch adaptierte (vgl. das Gloria A 1158 „Prolongato da Mich: Haydn“), und er war es auch, der mit den ersten Aufführungen der *Schöpfung*[91] eine Serie von Aufführungen großer Werke Joseph Haydns in Salzburg in die Wege leitete, die letztlich auch zum Aufkommen eines bürgerlichen Konzertwesens in der Stadt beitrugen.

**Haydn, Johann Michael** (1737–1806)[92], kam nach einer Zeit als Kapellknabe in St. Stephan in

[87] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 159–163.
[88] Ebd., S. 159–162.
[89] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 8, Sp. 871 f.
[90] Schmid/Eder: „L. Mozart – W. A. Mozart – M. Haydn“, S. 280.
[91] Laubhold/Neumayr: „... Was mein Bruder in seinen Chören“.
[92] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 8, Sp. 1095–1103. Croll/Vössing: *Johann Michael Haydn*.

Wien unter Georg Reutter d. J. und als Kapellmeister des Bischofs von Großwardein (Oradea, Rumänien) 1763 als Konzertmeister in die Salzburger Hofmusikkapelle. 1782 wurde er in der Nachfolge Wolfgang Amadé Mozarts zum Hoforganisten ernannt und mit der Klavierinstruktion am Kapellhaus beauftragt. Obwohl er am Beginn seiner Tätigkeit in Salzburg zunächst in anderen Gattungen komponierte und in den 60er-Jahren im Bereich der Kirchenmusik vor allem kleinere Werke entstanden, war es vor allem seine Kirchenmusik, die ihn berühmt machte. Seine erste größere Messe, die *Nicolai-Messe* MH 109 und 154, schrieb Johann Michael Haydn in dieser Zeit für die Augustiner in Mülln. Die erste Gelegenheit, mit einer größeren Komposition zu reüssieren, bot sich Haydn Ende 1771, als er in nur zwei Wochen das Requiem für Fürsterzbischof Sigismund Christoph Graf Schrattenbach MH 155 komponierte. Mit dessen Nachfolger Hieronymus Colloredo trat die Kirchenmusik ins Zentrum von Haydns Schaffen. Wurde er zunächst vermehrt dazu herangezogen, die Musik für hohe Feste am Salzburger Dom zu schreiben (so entstanden z. B. 1776 eine Sakramentslitanei für das 40-stündige Gebet MH 228, 1777 die *Hieronymus-Messe* und für die große 1200-Jahr-Feier des Erzbistums 1782 die *Rupertus-Messe* MH 322), so erhielt er 1783 von Colloredo den Auftrag, die bis dahin üblichen Instrumentalstücke zwischen Epistel und Evangelium durch Vokalkompositionen zu ersetzen. So entstand bis 1791 ein Gradualienzyklus für alle Sonntage des Jahres, der sich rasch verbreitete und Haydns Reputation in der lateinischen Kirchenmusik begründete. Diese war auch der Grund für zahlreiche Aufträge von außerhalb Salzburgs, die um die Jahrhundertwende in den Kompositionsaufträgen der Kaiserin Marie Therese (1772–1807) ihren Höhepunkt fanden. In der Folge entstanden die *Theresienmesse*, die *Franziskusmesse* samt Graduale, Offertorium und *Te Deum* und das Requiem in B für das Kaiserhaus, das allerdings unvollendet blieb. Erstere war der Anlass für eine Reise nach Wien, bei der Haydn nicht nur seinen Bruder besuchte und wiedersah, sondern auch seinen „Vetter“ Joseph Eybler und Franz Xaver Süßmayr traf, was wiederum die erste Aufführung des Mozart'schen Requiems in der Kirche der Erzabtei St. Peter in Salzburg am 14. November 1801 nach sich zog.[93] Auch in der mit dem Hirtenbrief von 1782 an allen Pfarrkirchen verpflichtend eingeführten deutschen Kirchenmusik wurden Johann Michael Haydns Werke zum Vorbild. Nachdem sich Widerstand gegen die erste Ausgabe des Gesangbuchs *Der heilige Gesang zum Gottesdienste* (1781) geregt hatte, wurde Haydn beauftragt, die zweite Auflage zu bearbeiten, wobei er manche Melodien durch Neukompositionen ersetzte und einige hinzufügte (1791). In der Folge komponierte er, nicht zuletzt für die Salzburger Stadtpfarrmusikanten, zahlreiche deutsche Kirchenwerke in einem schlichten, von Terzen und Sexten dominierten Satz für zwei Oberstimmen und Bass, gegebenenfalls durch Streicher oder Bläser erweitert, die zum Vorbild für eine Kirchenmusik wurden, wie sie bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts in Pfarrkirchen gepflegt wurde. Während die Autographe Haydns nach seinem Tod zu einem großen Teil von Fürst Nikolaus II. Esterházy erworben wurden und heute in der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest und in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt werden, ist das Dommusikarchiv Hauptfundort für authentische Stimmenabschriften jener Kompositionen, die Haydn für die Metropolitankirche geschrieben hat.

**Hochreiter, Joseph Balthasar** (16.4.1669–14.12.1731)[94], wurde als Sohn des Domchoralisten Kaspar Hochreiter in Salzburg geboren. Auch sein Großvater war bereits Domchoralist. Er besuchte das Salzburger Kapellhaus sowie das Universitätsgymnasium; über weitere Studien ist nichts bekannt. Wohl spätestens ab 1694[95] war er als Stiftsorganist im Benediktinerstift Lambach tätig. Als solcher hatte er neben sämtlichen Gottesdiensten auch regelmäßig bei Tafelmusiken mitzuwirken und war zur Vorlage entsprechender eigener Kompositionen aufgefordert. Von seinen 21 erhalten gebliebenen Kompositionen sind vier im Salzburger Dommusikarchiv überliefert[96], zwei solenne Vespermusiken erschienen 1706 resp. 1710 bei Daniel Walder in Augsburg in Druck. Wiewohl er sein Wirken in

[93] Neumayr/Laubhold: „Quellen zur Rezeption des Requiems“.

[94] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 174–178.

[95] Deinhammer, Peter: *Joseph Balthasar Hochreither (1669–1731). Eine Biographie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Wirkens im Benediktinerstift Lambach*, Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2008, S. 24.

[96] A 208 (JBH 10), A 1143 (JBH 7), A 1144 (JBH 9), A 1145 (JBH 12); vgl. Werkverzeichnis in ebd., S. 69–89.

Lambach als nicht hinreichend gewürdigt empfand[97], verblieb er insgesamt etwa 25 Jahre in diesem Dienst, bevor er Lambach 1721 verließ und in seine Geburtsstadt Salzburg zurückkehrte. Dass er seit diesem Jahr bis zu seinem Tod 1731 als Domstiftsorganist gewirkt habe[98], wird neuerdings bezweifelt, da die Nachfolge des im April 1721 verstorbenen Domstiftsorganisten Matthäus Gugl von Franz Xaver Neymiller angetreten worden sei. Stattdessen habe sich Hochreiter 1724 um die Vertretung der ebenfalls von Neymiller versehenen, wegen dessen Ausbildungsreise nach Wien aber de facto vakanten Organistenstelle an der Priesterhauskirche (Dreifaltigkeitskirche) beworben, die er nach Neymillers Aufnahme in den besoldeten Hofdienst 1725 auch erhielt.[99] Ein vermutlich in den 1960er-Jahren aus den Beständen des Dommusikarchivs entwendetes Orgelstimmbuch von der Hand Hochreiters, das jüngst aus dem antiquarischen Handel wieder für die Sammlung erworben werden konnte (A 1252), legt jedoch nahe, dass Hochreiter tatsächlich die Chororgel im Presbyterium des Domes anvertraut war.

**Hofer, Andreas** (um 1629–1684), Komponist geistlich-liturgischer Musik. Hofer erhielt seine theologische und musikalische Ausbildung im Benediktinerstift St. Lambrecht in der Steiermark und wurde 1653 dort zum Priester geweiht. Er studierte an der Salzburger Universität und wurde 1654 zum Domchorregenten und Vizekapellmeister, 1679 zum Hofkapellmeister ernannt.[100] 1654 und 1677 trat er mit umfangreichen Sammlungen hervor, den *Salmi con una voce a doi Violini, e Motetti con e senza Violini* (RISM-Nr. H 5735) bzw. dem *Ver sacrum seu Flores Musici* (RISM-Nr. H 5736); handschriftlich haben sich Werke im mehrchörigen großbesetzten vokal-instrumentalen Kirchenstil erhalten. Viele der im Dommusikarchiv unter Hofers Namen überlieferten Werke sind als Fehlzuschreibungen einzustufen.

**Hoffmann, Johann Aloys** (1780–1848), geboren in Regensburg, war ab 1808 Hofkaplan in Salzburg, später Domkustos und Mitglied des Konsistoriums und wurde 1835 Weihbischof und Titularbischof von Dulma.

**Hofmann, Leopold** (1738–1793), war zunächst Kirchenmusiker in Wien und bereits als Komponist von Symphonien, Konzerten und geistlichen Werken bekannt, als er seinem Lehrer Wagenseil auf dem Posten des Hofklaviermeisters folgte. 1772 wurde er als Nachfolger Georg Reutters Kapellmeister zu St. Stephan. In diesem Amt wurde ihm 1791 Wolfgang Amadé Mozart als Adjunkt zur Seite gestellt.[101] Von Hofmann haben sich im Dommusikarchiv zwei Messen in zeitgenössischen Salzburger Abschriften erhalten.

**Höß, Joseph** (25.3.1778–25.12.1831), wurde, nachdem er bereits vor 1813 aushilfsweise als Organist im Dom tätig gewesen war, ab 1818 offiziell als Domorganist angestellt.[102] Mitte der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts ist er mit einer Messe, einer Litanei und einem Requiem mit auffallend großer Orchesterbesetzung in der Sammlung vertreten (A 1161, A 1162 und A 1167).

**Ißlinger, Marcellus** (1617–1672)[103], in Reichenhall geborener Komponist und seit 1639 Domstiftsorganist in Salzburg; bisher konnten von ihm nur zwei Kompositionen in Andreas Hofers Sammlung von 1654 nachgewiesen werden.

**Ivanschiz, Amand** (um 1727–1758), trat in seinem Geburtsort Wiener Neustadt in den Pauliner-Orden ein und erhielt dort 1744 die niederen Weihen. 1749 ebendort zum Subdiakon, 1750 zum Diakon und schließlich Priester geweiht, ist sein weiterer Lebensweg nicht durchgehend belegt. 1756–1758 wirkte er nachweislich im Pauliner-Kloster Maria Trost bei Graz. In einem Testament seines Vaters vom 29.12.1762 ist er nicht mehr unter dessen lebenden Verwandten genannt.[104] Dagegen soll er noch 1785 von den Grazer Jesuiten „pro 5 lytaniis et uno sacro cantato“ bezahlt worden sein; ein im Oktober 1776 in den Akten des Klosters Maria Trost genannter Pater Amandus kann jedoch nicht mit Sicherheit

[97] Vgl. die diversen Beschwerdeschreiben Hochreiters. Deinhammer: *Hochreither*, S. 94–125.
[98] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 174 f.
[99] Deinhammer: *Hochreither*, S. 66 f. mit Verweis auf „Konsistorialarchiv Salzburg, 10/86“.
[100] Barndt-Webb, Miriam W.: *Andreas Hofer. His life and music (1629–1684)*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana (Ill.) 1972.
[101] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 9, Sp. 150–152.
[102] Hintermaier: „Die Organisten am Salzburger Dom“, S. 48.
[103] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 179.
[104] Flotzinger: *OEMLonline*.

als identisch mit Ivanschiz angenommen werden.[105] In jüngeren Studien wird sein Todesjahr mit 1758 angenommen.[106]

Seine musikalische Laufbahn ist weitgehend unerforscht, er gilt als Autor von ca. 100 bekannten Kompositionen, die ihn „als einen wichtigen Vorläufer des klassischen Stils in Österreich“ ausweisen.[107] In der Sammlung Dommusikarchiv ist er mit einer im süddeutsch-österreichischen und bis in den ungarischen Raum vielfach überlieferten Messe (A 1313) vertreten. Die ihm zugeschriebene Autorschaft der Sonate A 849 ist hingegen nur unzureichend abgesichert.

**Jetzt, Anton** (18. Jh.), war Schüler Johann Ernst Eberlins und später Organist in Hallein.[108] Zwei Messen, die vermutlich dem Repertoire der Stadtpfarrmusikanten zuzuordnen sind, zeugen von seinen kompositorischen Aktivitäten.

**Kallaus, Ferdinand** (1765–1821), war Musikprofessor am Gymnasium in Passau und veröffentlichte 1804 eine deutsche Messe, die auch in der Sammlung Dommusikarchiv zu finden ist.

**Keller, Max** (1770–1855), war Singknabe und von 1788 bis 1799 Organist in Seeon. In dieser Zeit erhielt er Kompositionsunterricht von Michael Haydn. 1799 wurde er Organist in Burghausen, ab 1801 in Altötting. Anfang des 19. Jahrhunderts war er Georg Nikolaus Nissen bei der Materialsammlung für dessen Mozart-Biographie behilflich.[109] Im Dommusikarchiv sind von ihm eine Messe, vier Litaneien, zwei „Ave Maria“- und zehn *Tantum ergo*-Kompositionen überliefert.

**Keller, Sigismund** (1803–1882) → S. 265

**Kerll, Johann Caspar** (1627–1693), war nach seiner Ausbildung bei G. Carissimi in Rom zunächst in Brüssel, ab 1656 am Münchner Hof tätig. Zunächst Vizekapellmeister, dann Hofkapellmeister, verließ er aufgrund einer Intrige 1674 München und ging nach Wien, wo er möglicherweise zunächst an St. Stephan, bald aber auch am Kaiserhof wirkte. Seine Verbindungen zum kurfürstlichen Hof in München, dem er auch in seiner Wiener Zeit wiederholt seine Aufwartung machte, blieben allerdings bestehen. Nachdem er 1692 sein Amt als Wiener Hoforganist aufgegeben hatte, ließ er sich wieder in München nieder und starb dort im darauffolgenden Jahr. Im Dommusikarchiv haben sich sechs seiner Motetten in Abschriften vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts erhalten.[110]

**Kliebenschädl, Johann Josef** (1811–1871), Franziskaner der Tiroler Ordensprovinz, war gegen Ende seines Lebens Domchorvikar in Salzburg. Seine zahlreichen Kompositionen sind vor allem in den Franziskanerklöstern verbreitet. Im Dommusikarchiv haben sich von ihm eine Deutsche Messe (A 1704), ein *Te Deum* (A 1682) und ein „Vater unser“ (A 1666) erhalten.

**Kracher, Andreas** (1799–nach 1855), Sohn Joseph Matthias Krachers, war ab 1815 zunächst Hilfslehrer in Werfenweng, ab 1820 Gehilfe seines als Lehrer in Kuchl tätigen Vaters, 1821 Schulprovisor ebenda sowie ab 1823 auch Organist, 1832 als Nachfolger seines Vaters als Lehrer definitiv gestellt.[111] Dass er noch 1855 mit Franz Xaver Gruber in Hallein in Verbindung stand, lässt sich anhand von dessen Tagebuch nachweisen.[112]

**Kracher, Joseph Matthias** (30.01.1752–26.03.1835)[113], gebürtig aus Mattighofen, erhielt ersten Unterricht von einem Schullehrer in Lochen, kam mit neun Jahren als Diskantist in das Kloster Fürstenzell, zwei Jahre später als Altist ins Jesuitenseminar in Landshut und danach nach St. Nikola in Passau. Während seiner Schulzeit lernte er Violine und Klavier. 1765 kehrte er als Kantor nach Lochen

[105] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 9, Sp. 726.
[106] Jochymczyk, Maciej: „Sacred Music by Amandus Ivanschiz: Attributions and Variants of Extant Compositions“, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 11 (2012), S. 251–264, hier: S. 253.
[107] Ebd.
[108] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 6, Sp. 25.
[109] Croll/Vössing: *Johann Michael Haydn*, S. 121.
[110] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 10, Sp. 29–44.
[111] Behacker: *Volksschulen* (1912), S. 24 u. 68.
[112] Keltenmuseum Hallein, Stille Nacht Archiv.
[113] Hintermaier, Ernst: „Musik und Musikpflege in Seekirchen“, in: Elisabeth und Heinz Dopsch (Hrsg.): *1300 Jahre Seekirchen. Geschichte und Kultur einer Salzburger Marktgemeinde*, Seekirchen/Salzburg: Marktgemeinde Seekirchen am Wallersee 1996, S. 470–484 u. 945–950 (Anm.), hier: S. 474–476.

zurück, ein Jahr später war er in Köstendorf, ab 1769 in Teisendorf und ab 1771 als Kammerdiener sowie Schullehrer und Organist im Kloster Michaelbeuern angestellt.[114] Am 1. Mai 1772 zunächst offiziell als Angestellter der Seekirchener Stiftsorganistentochter Maria Theresia Stainheil in Dienst genommen, ehelichte er diese bereits am 11. Mai desselben Jahres, wodurch ihm das Organistenamt, dessen Expektanz seine um 19 Jahre ältere Gattin zu Lebzeiten ihres kurz zuvor verstorbenen Vaters Johann Ignaz Stainheil erworben hatte, zufiel. Die unglücklich verlaufene und kinderlos gebliebene Ehe zog bis über den 1792 erfolgten Tod seiner Gemahlin Zwistigkeiten Krachers mit der Stainheilschen Familie nach sich, die in einem erbitterten Rechtsstreit um das Testament der Verstorbenen gipfelten und in einer Reihe weiterer Klagen und Gegenklagen amtsanhängig wurden.

Aus den Akten geht u. a. hervor, dass es in Krachers Tätigkeitsbereich fiel, „als Spielmann bey Tänzen aufzumachen“, was ihm laut ärztlichem Attest ab 1798 „aus Brustschwäche“ allerdings nicht mehr möglich war.[115] 1803 übernahm er zusätzlich den Schuldienst in Seekirchen, 1814 übersiedelte er nach Kuchl, wo er seine letzte Anstellung als Schullehrer und Organist fand.

Kracher stand spätestens ab 1779 in persönlichem Kontakt mit Michael Haydn[116], der ihm eigene Partituren zum Studium übersandte und mehrmals bei ihm nächtigte. Als wohl weitgehend autodidaktisch durch „Sammlung und Abschreibung vieler schöner Musikalien“ geschulter Komponist geistlicher Gebrauchsmusik war Kracher bemerkenswert erfolgreich: „Der Brauchbarkeit wegen wurden Kracher's Compositionen sehr bald ziemlich verbreitet, und so erhielt er in Kürze so viele Bestellungen, daß er außer seiner Chorzeit und den Instruktionen immer vollauf mit Componiren und Notenschreiben zu thun hatte.“[117]

[114] Hintermaier: „Seekirchen“, S. 475 mit Verweis auf Pillwein: *Biographische Schilderungen*, S. 117 f.

[115] Hintermaier: „Seekirchen“, S. 476.

[116] Brief Haydns an Kracher vom 20. Juli 1779. Musikbibliothek der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Faksimile in Hintermaier, Ernst: „Matthias Kracher und sein Schulmeister Johann Michael Haydn“, in: Andreas Radauer (Redaktion): *Rupert in Seekirchen. 300 Jahre Kollegiatstift*, Salzburg: Druckhaus Nonntal o. J. [1979], S. 97–98.

[117] Pillwein: *Biographische Schilderungen*, S. 118. Eine Liste von Auftraggebern in Hintermaier: „Seekirchen“, S. 984, Anm. 75.

RISM verzeichnet gegenwärtig 242 Manuskripte mit Kompositionen Krachers, der größte Teil seiner Werke – 94 Manuskripte, darunter 84 Autographe – findet sich in der Sammlung des in Salzburg tätig gewesenen Sprachlehrers Nikola Udina-Algarotti in Zagreb (HR-Zha). 90 Materialien (72 Autographe) sind im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter (A-Ssp)[118], weitere 59 Handschriften (43 Autographe) im Stiftsarchiv Mattsee (A-MS) und 44 Abschriften im Salzburger Franziskanerkloster überliefert. Nicht in RISM verzeichnet sind fünf Handschriften in der Musikaliensammlung des Salzburg Museums.[119]

Das Salzburger Dommusikarchiv beherbergt eine Sammlung von 20 Manuskripten – darunter zwölf Autographe – von Krachers Kompositionen: sieben Litaneien, sechs Offertorien, drei Messen, zwei Gradualien, ein *Tantum ergo* sowie Krachers Neuvertonung des Weihnachtsliedes „Stille nach, heilige Nacht“ (A 1773). Außer Letzterem und einer Deutschen Messe (A 1736) sind alle Werke auf lateinische Texte komponiert.

In vereinzelten Abschriften sind Krachers Werke in weiteren Archiven im süddeutschen Raum zwischen München, Prag und Bozen verbreitet. Unter Krachers vier Kindern aus zweiter Ehe sollte der Zweitgeborene Matthias Kracher jun. 1832 das Amt des Salzburger Domorganisten erlangen. In Salzburg verbrachte auch J. M. Kracher sen. seine letzten Lebensjahre; er wurde am 29. März 1835 auf dem Friedhof von St. Peter begraben.

**Kracher, Matthias jun.** (1795–1858), ein Sohn Joseph Matthias Krachers, war zunächst Domchoralist und wurde nach dem Tod von Joseph Höß 1832 Domorganist. Nach der Gründung des *Dommusikverein und Mozarteums* wurde er zusätzlich Lehrer an der Musikschule Mozarteum, wo er bis zu seinem Tod wirkte. Im Dommusikarchiv sind 13 Werke von ihm erhalten, darunter vier Litaneien, zwei Requien, eine Messe und einige kleinere kirchenmusikalische Werke.

**Lappi, Pietro** (um 1575–1630), war Ordensgeistlicher in der Congregazione Fiesolana bei Florenz, oberitalienischer Komponist vokaler und instrumentaler Werke und großer Verehrer Claudio Monteverdis. Um 1593 wurde er Kapellmeister an Santa Maria delle

[118] Freundliche Auskunft von P. Petrus Eder OSB.

[119] Gassner: „Die Musikaliensammlung“, S. 236.

Grazie in Brescia. 1613 widmete er dem Salzburger Fürsterzbischof Markus Sittikus eine Sammlung konzertierender Messkompositionen zu 4 bis 6 Stimmen und 1621 dessen Nachfolger Paris Lodron die *Salmi a tre e quattro chori concertati*; demnach dürfte Lappi Verbindungen nach Salzburg gehabt haben, er selbst lässt sich allerdings am Hof nicht nachweisen.[120]

**Lasso, Orlando di** (um 1532–1594), war wohl der bedeutendste Komponist im süddeutsch-österreichischen Raum in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; seine Beziehungen zum Salzburger Hof dürften eng gewesen sein; am Hofe selbst lässt er sich allerdings nicht nachweisen. Seine Musik ist im Dommusikarchiv in frühen Drucken und handschriftlichen Chorbüchern vertreten, die er nicht dem Fürsterzbischof Wolf Dietrich, sondern dem Domkapitel überreichen ließ.[121]

**Lechler, Benedikt** (1594–1659), studierte zunächst in Wien und wurde dann Leiter der Abteischule und Regens Chori in Admont. 1617 kam er nach Kremsmünster, wo er 1627 ins Kloster eintrat und 1628 zum Leiter der Stiftsmusik bestellt wurde. Von einer Reise nach Italien 1632/33 brachte er zahlreiche Musikalien mit sich, die er, wie zahlreiche andere Werke und eigene Kompositionen, in große Sammelbände kopierte.[122] Die Zuweisung eines „Lauda Sion“ (A 425) an ihn ist nicht gesichert.

**Leo, Leonardo** (1694–1744), bedeutender neapolitanischer Komponist, ist mit einem berühmt gewordenen *Miserere* in der Sammlung Dommusikarchiv vertreten.

**Lill, Leopold (Vitus)** (um 1727–1780), Sohn des Salzburger Domchoralisten Georg Heinrich Lill, war ab 1747 Domchorvikar, ab 1750 als Bassist Domchoralist und ab ca. 1756 Instruktor im Kapellhaus. Drei Stimmenabschriften der Sammlung tragen seinen Besitzvermerk, zwei davon zusätzlich den des Loretoklosters.

[120] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 192.
[121] Ebd., S. 179.
[122] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1408 f.

**Lipp, Franz Ignaz** (1.2.1718–15.8.1798), besuchte ab 1732 das Kapellhaus, wo er bei G. J. Paris das Orgelspiel erlernte. Nach seinem 1738 erfolgten Austritt aus dem Kapellhaus will er nach eigenen Angaben in Vertretung Eberlins und Paris' „14 ganzer Jahr in den Dom die Dienst versehen“ haben und danach „9 Jahr Organist zu Lauffen“ gewesen sein.[123] Die genannten Zeiträume sind in dieser Abfolge jedoch nicht nachvollziehbar; gesichert ist, dass Lipps Anstellung als Hof- und Domorganist im Jahr 1754 erfolgte. Wenige Jahre später berichtete L. Mozart über Lipp, er „[s]pielet auch eine Violin, singet einen schönen Tenor und componirt nicht übel“[124]. Eine Ernennung zum Ante-Camera-Diener erfolgte 1762. Lipps musikalische Tätigkeit blieb weitgehend auf die Kirchenmusik beschränkt, eine kurze Periode nach Adlgassers Tod (1777), in der er die Begleitung bei der höfischen Kammermusik zu versehen hatte, wird als musikalisch unbefriedigend geschildert und mündete im Januar 1779 in die Anstellung W. A. Mozarts als erster Hoforganist.[125] Zwischen 1772 und 1784 organisierte Lipp immer wieder die Musik an St. Markus, der Kirche der Ursulinen.[126] Ausweislich seiner im Dommusikarchiv erhaltenen Manuskripte sowie der Überlieferung seiner Werke in kirchlichen und klösterlichen Archiven Salzburgs und darüber hinaus[127] war Lipp neben der Ausübung seiner fürsterzbischöflichen Dienste als Komponist geistlicher Werke und wohl auch als ausübender Musiker in nicht unerheblichem Maß tätig.

**Lolli, Giuseppe Francesco** (1701–1778), kam 1722 aus Bologna an den Salzburger Fürstenhof und wurde als Tenorist angestellt. 1743 wurde er in Übergehung des eigentlich besser qualifizierten Johann Ernst Eberlin aus Sparsamkeitsgründen zum Vizekapellmeister befördert; Hofkapellmeister wurde er allerdings erst nach dem Tod Johann Ernst Eberlins

[123] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 223–226, hier: 223; zu Lipps Biographie vgl. auch Weindler: *Franz Ignaz Lipp*, S. 7–13.
[124] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 188.
[125] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 224.
[126] Neumayr: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent“, S. 92–93.
[127] In Salzburg neben dem Dommusikarchiv A-Sfr, A-Ssp, A-Sn. Darüber hinaus A-SWp, A-KR, D-FW, D-Mb, D-Po, D-WS, CH-E, CH-MÜ, HR-Zha. Vgl. ⟨URL: http://www.rism.info/home/⟩ – Zugriff am 30.04.2013 sowie Weindler: *Franz Ignaz Lipp*.

1762.[128] Im Vergleich zu seinen Vorgängern und Nachfolgern ist sein kompositorisches Werk eher klein, was sich auch im Eintrag Leopold Mozarts in seiner *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden* [...][129] spiegelt: „Vicekapellmeister: Herr Josef Lolli aus Bologna in Italien, war vorher Tenorist. Er hat außer einigen Oratorien für die Kammer fast gar nichts, für die Kirche aber etliche Messen und Vesperpsalmen geschrieben." Heute sind von Lollis Werken 17 Messen, zwei Agnus Dei, 23 Vesperkompositionen, sechs Litaneien, zwölf kleinere kirchenmusikalische Werke und etwa ein Dutzend Kirchensonaten erhalten. Nachzuweisen sind dazu eine *Missa Paschalis* und ein Oratorium *Il Giacobbe*, das 1745 am Hoftheater der Residenz aufgeführt wurde.[130] In der Literatur wird Lolli als durchschnittlicher Komponist beschrieben, eine Neubewertung seines Werkes steht allerdings aus.

**Lotti, Antonio** (1666–1740), war Organist und Kapellmeister an San Marco in Venedig und namhafter Komponist von Kirchenmusik und Opern. Wie sein Graduale „In omne tribulatione", das einzige Werk Lottis, das im Dommusikarchiv erhalten ist[131], in die Sammlung kam, erfahren wir von Leopold Mozart, der das Werk 1777 zweimal in den Briefen an seinen Sohn erwähnt: „Sontag den 2ten Nov[ember]: das graduale war nicht vom Haydn, sondern von einem italiener, Haydn hatte es einstmals vom Reitter seel: bekommen."[132] Da das einzige in der Sammlung überlieferte Graduale eines auswärtigen italienischen Komponisten eben jenes von Lotti ist, muss es dasselbe sein, das Michael Haydn von seinem Lehrer bei den Sängerknaben, Georg Reutter d. J. (1708–1772), erhalten hatte und das er später für den Salzburger Dom abschreiben ließ. Das bestätigt Leopold Mozart in seinem Brief vom 13. Nov. 1777: „das Graduale in Contrapunto so mir so wohl gefahlen, war vom berühmten längst verstorbenen Maestro Lotti."[133]

**Madlseder, Nonnosus** (1730–1797), besuchte zunächst das Gymnasium in Hall in Tirol, dann setzte er seine Studien im Augustinerchorherrnstift Polling bei Weilheim und am Benediktinergymnasium in Freising fort. 1749 trat er als Novize in die Benediktinerabtei Andechs ein, legte 1750 dort die Ordensgelübde ab und wurde 1754 zum Priester geweiht. In Andechs war er Schüler des Komponisten und Musiklehrers P. Gregor Schreyer (1719–1767), der seinem Unterricht die Kontrapunktlehre des Wiener Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux zugrunde legte. Zwischen 1765 und 1771 gab Madlseder vier Sammelwerke mit eigenen Kirchenwerken im Druck heraus. Zu seinen Schülern soll Caspar Ett (1788–1847) gezählt haben, der zwischen 1797 und 1800 Singknabe im Kloster Andechs war.[134] Sein Bruder Joseph von Madlseder (1740–1805) war ab 1804 als Bassist in der Salzburger Hofmusikkapelle angestellt.[135]

**Malzat, Johann Michael** (1749–1787), besuchte das Gymnasium in Kremsmünster und ist danach in den Stiften Lambach (1771) und Stams (1778–1780) nachgewiesen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Bozen (1780/81) kehrte er nach Stams zurück. Er starb als Chordirektor der Dreifaltigkeitskirche in Innsbruck.[136] Sein Bruder Ignaz Malzat (1757–1804) war 1774 bis 1775 Hofoboist in Salzburg.[137]

**Mayer, Dionys** (1795–1879), wurde in Vilshofen (Bayern) geboren[138] und war spätestens 1825 Thurnergeselle unter dem Thurnermeister Peter Pirchl in Salzburg.[139] Ein ihm zugeschriebenes *Segenlied* (A 1665) in einer Abschrift Benedikt Hackers ist spätestens 1829 entstanden. Am 16.8.1841 wurde Mayer als 15. Angestellter des *Dommusikverein und Mozarteums* als Musiker und Lehrer für Kontrabass (sowie aushilfsweise für Violine, Viola, Violoncello, Flöte,

[128] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 232–237.
[129] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande", S. 184.
[130] DeFeo/Hochradner: „Giuseppe Francesco Lolli".
[131] A-Sd, A 1329.
[132] Bauer/Deutsch: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 97.
[133] Ebd., Bd. 2, S. 113.
[134] Münster, Robert: „Thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen von P. Nonnosus Madlseder OSB (1730–1797) aus der Abtei Andechs", in: Günter Weiss u. a. (Hrsg.): *Musik in bayerischen Klöstern I. Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986, (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München*, 5), S. 225–257.
[135] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 240 f.
[136] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 11, Sp. 933 f.
[137] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 242 f.
[138] Angermüller: „Künstlerisches Personal", S. 551: Filzhofen.
[139] Vgl. ein Gutachten Joseph Joachim Fuetschs vom 8. April 1825 (AES, Akten Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 265).

Klarinette und Posaune) aufgenommen, am 1.5.1873 erfolgte seine Pensionierung.[140] Neben einem weiteren *Segenlied* im Dommusikarchiv (A 1550) hat sich in Zagreb eine Handschrift mit Violinduos von Mayer erhalten.[141]

**Megerle, Abraham** (1607–1680), Komponist und in der Nachfolge Stefano Bernardis von 1634 bis 1650 Hofkapellmeister in Salzburg; Schüler Johann Stadlmayrs, den er zeitlebens hoch verehrte; Mentor seines Neffen, des berühmten Kanzelredners Abraham a Santa Clara. Von seinen angeblich 2000 Kompositionen sind nur wenige vollständig erhalten geblieben; für die weitere Entwicklung der groß besetzten, mehrchörigen Kirchenmusik am Salzburger Dom ist vor allem seine in drei Bänden konzipierte Sammlung der Wechselgesänge für das ganze Kirchenjahr zu einer bis 24 Stimmen von großer Bedeutung. Es dürfte allerdings davon nur ein Band erschienen sein, von dem außerdem durch Verlust einzelner Stimmbücher nur wenige Kompositionen vollständig überliefert sind. Diese *Ara musica solemni concentu* von 1647, Fürsterzbischof Paris Lodron gewidmet, entstand wahrscheinlich im Anschluss an den Zubau von zwei weiteren, den beiden westlichen Musikemporen im Vierungsraum der Domkirche und bot ein breites Spektrum von Möglichkeiten, den Raum mit unterschiedlichen Besetzungen zum Klingen zu bringen.

Ein Großteil von Megerles Salzburger Arbeiten – neben eigenen Kompositionen vor allem Bearbeitungen von Werken J. Stadlmayrs und insbesondere T. L. de Victorias – ist in sechs zwischen 1630 und 1649 entstandenen Chorbüchern überliefert. Ein Teil davon gelangte in Form von Stimmenabschriften in die hier bearbeitete Sammlung. Bei diesen Abschriften, insbesondere bei solchen nach der Hymnensammlung W.b.XIII., ist die Frage der Autorschaft bisweilen kompliziert, da Megerle, der in diesem Chorbuch als alleiniger Autor genannt ist, vielfach auf Kompositionen T. L. de Victorias zurückgriff, diese bearbeitete und neu zusammenstellte, häufig auch einzelne Teile der Hymnen neu komponierte. Auf Basis des von Ernst Hintermaier erarbeiteten Kriterienkatalogs zur Unterscheidung von Bearbeitungstypen[142] wurde bei der Katalogisierung dahingehend unterschieden, ob Megerle mindestens geschlossene Teile einer Komposition selbst verfasst hat – in welchem Fall er als Mitkomponist (67-mal) klassifiziert wurde – oder ob er im Wesentlichen nur Material seiner Vorlagen verwendete und (oft eingreifend) bearbeitete – in welchem Fall er als Bearbeiter (47-mal) geführt ist. In jedem Fall wurde der Komponist der Vorlage, ungeachtet des Ausmaßes von Megerles Adaption, als Hauptautor klassifiziert und das entsprechende Werk unter seinem Namen im Katalog eingeordnet. Bei Stücken, für die keine Vorlage bekannt ist, wurde Megerle auch dort als alleiniger Komponist vermerkt (177-mal), wo, wie im Falle von Abschriften aus den Chorbüchern W.b.IX. und W.b.X.[143], eine heute unbekannte Vorlage als sicher angenommen werden kann.

**Michl, Joseph Christian Willibald** (1745–1816), wurde in Neumarkt in der Oberpfalz als Sohn des dortigen Organisten geboren. Er wurde 1770 in München zum „Kammer-Compositeur" des Kurfürsten Maximilian Joseph ernannt und war mit mehreren Opern sehr erfolgreich. Nach dem Tod des Kurfürsten 1777 siedelte er als „ständiger Gast" in das Augustiner-Chorherrenstift Weyarn über und fand im dortigen regen Musikleben Möglichkeiten, sein Talent einzubringen. Seine geistlichen und weltlichen Kompositionen wurden von Zeitgenossen gerühmt und waren im gesamten süddeutschen Raum bis in die Schweiz verbreitet.[144] Michl hatte in Salzburg Verwandte: Seine Tante Maria Katharina Michl war seit 1732 mit dem Domstiftsorganisten Georg Joseph Paris verheiratet.[145]

**Milder, Gottlieb** (1763–1817), übernahm nach Abschluss seiner Gymnasialstudien das Organistenamt an der Universitätskirche. Seit ca. 1786 vertrat er Johann Michael Haydn und Franz Ignaz Lipp bei Orgeldiensten im Dom. Ab 1794 wurde er für Lipp als Domstiftsorganist angestellt, kam aber erst 1798,

[140] Angermüller: „Denkbuch", S. 551.
[141] *Duos / Di Dioniso Mayr / musico del Duomo a Salisburgo* HR-Zha, XXXI.M.
[142] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 15 f.
[143] Ebd., S. 57.
[144] Schwemmer, Marius: „Joseph Willibald Michl (1745–1816) als Komponist und ‚Recreationssekretär' im Augustiner-Chorherrenstift Weyarn", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 92 (2008), S. 121–129.
[145] Vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 314.

nach dem Tod desselben, in den Genuss der vollen Bezüge. Er hatte zahlreiche Klavierschüler und unterrichtete ab 1811 Klavier und Orgel am Kapellhaus. Seine Nichte war die berühmte Sängerin Anna Milder-Hauptmann.

**Mohr, Joseph** (1792–1848), ist vor allem als Textdichter des Weihnachtsliedes „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ bekannt. Er wurde als unehelicher Sohn des Soldaten Franz Mohr und der Maria Schoiber in Salzburg geboren und wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Durch die Unterstützung des Domchorvikars Johann Nepomuk Hiernle (1765–1850) und durch seine Tätigkeit als Geiger und Sänger konnte er zunächst das Salzburger Benediktinergymnasium, dann das Gymnasium in Kremsmünster besuchen. Nach seinem Theologiestudium wurde er 1815 zum Priester geweiht und war in der Folge in zahlreichen Salzburger Pfarren tätig, so in Mariapfarr und Oberndorf. In Mariapfarr schuf er 1816 den Text zu dem berühmt gewordenen Weihnachtslied, in Oberndorf befreundete er sich mit dem Organisten an der Kirche St. Nikolaus und Lehrer in Arnsdorf Franz Xaver Gruber (1787–1863), der 1818 seinen Text vertonte. Mohr starb als Vikar von Wagrain an einer Lungenlähmung.[146]

**Molitor, Roman** (17. Jh.), Benediktiner (OSB) im Kloster St. Peter in Salzburg; 1653 Defendent an der Universität Salzburg; nicht identisch mit dem Benediktinerabt Roman Müller (1600–1671) und dem Defendenten Romanus Mollitor (um 1683). Von ihm stammt aller Wahrscheinlichkeit nach ein „Vidi aquam“ eines „P. Romano ad S: Petrum“ (A 1331).

**Mozart, Leopold** (1719–1787), kam 1737 nach Salzburg, um an der Benediktineruniversität zu studieren, wurde jedoch bereits 1739 aus Mangel an Fleiß relegiert. Nachdem er als Kammerdiener und Musiker in die Dienste von Graf Johann Baptist Thurn-Valsassina und Taxis, des Präsidenten des Salzburger Konsistoriums, getreten war, baute er sich in den 40er-Jahren einen Ruf als Geiger und Komponist[147] auf und wurde 1743 als vierter Violinist in die Hofmusik aufgenommen.[148] 1758 wurde er zum zweiten Violinisten, 1763 schließlich zum Vizekapellmeister befördert. In dieser Eigenschaft machte er sich vor allem auch um organisatorische Belange, wie den Ankauf neuer Instrumente, die Anstellung von Musikern und die Auszahlung der Gehälter, verdient.[149] Zusätzlich unterrichtete er ab 1756 Violine und später auch Klavier am Kapellhaus. Um diese Zeit herum betätigte er sich auch als Autor: 1756 erschien seine Violinschule bei Lotter in Augsburg, ein Jahr später seine *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg*[150]. Während er in den 40er- und 50er-Jahren des 18. Jahrhunderts ein fruchtbarer Komponist und wichtiger früher Vertreter der Symphonie war, wobei die Mehrzahl seiner Werke heute verloren ist, scheint er seine Kompositionstätigkeit immer mehr reduziert zu haben, je fruchtbarer das Talent seines Sohnes wurde. Seine letzten Kompositionen dürften Anfang der 70er-Jahre entstanden sein. Im Dommusikarchiv sind von ihm drei Litaneien, eine Messe und ein Offertorium enthalten. In zahlreichen, im Dommusikarchiv erhaltenen Abschriften der Werke seines Sohnes sind seine Korrekturen enthalten. Der umgekehrte Fall liegt bei Leopold Mozarts Sakramentslitanei in D vor, deren Partitur er seinem Sohn nach Wien geschickt haben dürfte, wo Wolfgang Amadé Mozart die Hornstimmen korrigierte. Die autographe Partitur tauchte 1852 wieder auf, als ein Unbekannter sie dem *Dommusikverein und Mozarteum* verkaufte.[151] Sie wird heute im Archiv der Erzdiözese aufbewahrt (Gr 127).

**Mozart, Wolfgang Amadé** (1756–1791), war von 1769 an zunächst unbesoldeter, ab 1772 dann besoldeter Konzertmeister der Salzburger Hofmusikkapelle, kündigte diese Dienststelle aber, als ihm Fürsterz-

[146] Hintermaier, Ernst: „Das Priesterleben Joseph Mohrs“, in: Thomas Hochradner (Hrsg.): *‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘ Zwischen Nostalgie und Realität – Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit*, Salzburg: Verein der Freunde der Salzburger Geschichte 2002, (*Salzburger Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur*, 4), S. 65–74.

[147] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 12, Sp. 586 f.

[148] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 290–295.

[149] Morgenstern: „Leopold Mozart und Hieronymus Colloredo“.

[150] [Mozart, Leopold]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757“, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, (1757), S. 183–198.

[151] Mozart, Leopold; Senn, Walter (Hrsg.): *Sakramentslitanei in D*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1973, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/28/Abt. 3-5).

bischof Hieronymus Colloredo anlässlich der Reise nach Paris 1777 keinen Urlaub gewähren wollte. 1779 wurde er in der Nachfolge Anton Cajetan Adlgassers (→ S. 341) Hoforganist. Er hatte damit nicht nur die Orgel am Prinzipal-Chor zu versehen, sondern auch „bei Hof“ zu akkompagnieren und „den Hof, und die Kirche nach Möglichkeit mit neuen von Ihme verfertigten Kompositionen“[152] zu bedienen. Auch diese Dienstverpflichtung endete bereits 1781 mit dem berühmten Fußtritt des Grafen Arco.[153] Sein Nachfolger wurde Johann Michael Haydn. Bereits am 4. September 1776 hatte er (bzw. sein Vater in seinem Namen) an Padre Martini in Bologna geschrieben: „Mein Vater ist Kapellmeister am Dom, was mir Gelegenheit gibt, für die Kirche zu schreiben, so viel ich davon will“ („Il mio Padre é Maestro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occasione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio“).[154] In der kurzen Zeit zwischen 1769 und 1782, in der er zudem fast fünf Jahre auf Reisen war, schrieb Wolfgang Amadé Mozart zahlreiche Werke für den Salzburger Dom, die teilweise in von seinem Vater oder ihm selbst korrigierten Abschriften immer noch im Dommusikarchiv aufbewahrt werden, darunter Abschriften der heute mehr denn je beliebten und bei Gottesdiensten gepflegten *Spatzenmesse* KV 220, der Messen KV 192 und 194, zweier *Regina coeli* KV 127 und KV 276 und der Litaneien KV 109 und KV 125 (→ ab S. 105). Damit hat er bedeutende Werke zum Repertoire der Hofmusikkapelle am Dom beigetragen und war in den 70er-Jahren des 18. Jahrhunderts eine Zeitlang jener Komponist, der am meisten Kirchenmusik für die Liturgie des Domes beitrug; die Bedeutung, die Hofkapellmeister wie Matthias Siegmund Biechteler (→ S. 343), Karl Heinrich Biber (→ S. 343), Luigi Gatti (→ S. 350) und vor allem Johann Ernst Eberlin (→ S. 347) – auch aufgrund der Vielzahl ihrer Werke – im 18. Jahrhundert für die Repertoirebildung hatten, erreichte er jedoch zu Lebzeiten nicht.

**Neymiller, Franz Xaver** (1702–1726), bewarb sich noch als Kapellknabe um die nach dem Tod Matthäus Gugls freigewordene Priesterhaus-Organistenstelle und bekam sie, weil er nach dem Urteil des Hofkapellmeisters Matthias Siegmund Biechteler „ein besserer Organist als Samer“ (gemeint ist hier Ferdinand Jakob Sebastian Samber) wäre. Das Jahr 1724 verbrachte er zur Ausbildung in Wien, nach seiner Rückkehr Anfang 1725 wurde er zum fünften Hoforganisten bestellt, starb jedoch bereits im Mai des darauffolgenden Jahres. Seine Stelle erhielt Johann Ernst Eberlin.[155] Von Neymiller sind mehrere Messen, ein Requiem und ein Offertorium erhalten. Im Zusammenhang mit seinem Schaffen zeugt das Faktum, dass Leopold Mozart neben den Werken Eberlins und Michael Haydns auch eine Komposition Neymillers in jenes heute in der British Library aufbewahrte und *Kirchenmusikalien verschiedener Meister* betitelte Heft (GB-Lbl, Add. MS 41633) aufnahm, das er seinem Sohn zu Studienzwecken anlegte, von einiger Wertschätzung.

**Novotný, Franz Nikolaus** (1743–1773), war Organist und Komponist am Hof der Fürsten Esterházy in Eisenstadt. Seine Kirchenmusik steht stilistisch den Werken J. Haydns nahe. Im Salzburger Dommusikarchiv sind vier Messen erhalten, eine davon auch in einer Bearbeitung F. I. Lipps.

**Öttl, Mathias** (1675c–1725), war zunächst Tenorist in St. Stephan (Wien), ab 1711 als „Musicus“ bei Kaiserwitwe Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg angestellt, zu deren Kapellmeister er 1717 avancierte. Nach ihrem Tod 1720 wurde er als Tenorist in die kaiserliche Hofmusikkapelle aufgenommen und war darüber hinaus auch im Wiener Schottenkloster tätig.[156]

**Palestrina, Giovanni Pierluigi da** (1525/26–1594), italienischer Komponist; sein Werk dürfte spätestens während der Regierungszeit Wolf Dietrichs in Salzburg bekannt geworden sein und wurde noch im 19. Jahrhundert im Musikrepertoire des neuen Doms gepflegt.[157]

**Paris, Anton Ferdinand** (1744–1809) → S. 267

[152] Anstellungsdekret vom 17.1.1779, zit. bei Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 297.
[153] Ebd., S. 296–298.
[154] Schmid: „Mozarts Kirchenmusik“, S. 18.
[155] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 299.
[156] Opatrny, Alexander: *Thematischer Katalog Matthias Öttl*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2012, (*Tabulae Musicae Austriace*, 18), S. 41–59.
[157] Hintermaier: *Katalog* (1992), S. 179.

**Pergolesi, Giovanni Battista** (1710–1736), ist mit einem seiner berühmtesten Werke in der Sammlung Dommusikarchiv vertreten: Von seinem *Stabat mater* hat sich eine von Johann Jakob Rott (→ S. 268) zwischen 1743 und 1752 geschriebene Partitur aus den Beständen des Kapellhauses erhalten (A 1310). Für den Transfer des Werkes aus Neapel kommt am ehesten Hofbassist Joseph Nikolaus Meissner (1725–1795)[158] in Frage, dessen erste Konzertreise nach Italien 1748 nachzuweisen ist. Er wird allerdings bereits 1746 im Tagebuch Fr. Heinrich Pichlers als „berümbter Bassist“ bezeichnet[159], was nahelegt, dass er bereits vorher auf Reisen gewesen sein könnte. Dass er im fraglichen Zeitraum auch in Neapel war, geht aus Leopold Mozarts *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden* [...] hervor, wo es heißt, Meissner habe „Anfangs zu Pisa, nachdem zu Florenz und endlich auf dem Theater zu S. Carlo in Neapel recitieret [...]“[160]. Ab 1751 war er der Figural-Gesangslehrer der Kapellknaben, sein Nachfolger als solcher wurde 1770 wegen Meissners zahlreicher Abwesenheiten aufgrund von Konzertreisen der Tenor Franz Anton Spitzeder (→ S. 367), dessen Name mit Bleistift in griechischen Buchstaben in der Partitur des *Stabat mater* vermerkt ist.

**Pernsteiner, Matthias** (1795–1851), Komponist, Organist und Chorregent, aus Friedburg nahe Krumau (Frymburk nad Vltavou) gebürtig, war von 1822 bis 1824 Organist und Kammerdiener im Stift Wilhering, danach Chordirektor an der Salzburger Universitätskirche und ab 1827 Organist und Chorregent in Kufstein. Ein Onkel von ihm hieß ebenfalls Matthias Pernsteiner (1775–1836) und wirkte als Organist in Gmunden (Oberösterreich).[161] Dass die vier Werke im Dommusikarchiv, die unter diesem Namen überliefert sind, mit einiger Wahrscheinlichkeit dem jüngeren Pernsteiner zuzuweisen sind, kann nur aus Indizien erschlossen werden: einerseits aus dessen kurzem Salzburger Engagement, andererseits aus dem Titelblatt zu einer Messe Pernsteiners (A 1661), das die Jahreszahl 1837 nennt, die zumindest als Kompositionsdatum für den ein Jahr zuvor verstorbenen älteren Pernsteiner nicht in Frage kommt. Zudem wird ein Deutsches Requiem (A 1646), das auch in der Musiksammlung des Dominikanerinnenklosters Lienz in einer Abschrift aus dem Jahr 1851 überliefert ist, dort dem jüngeren Pernsteiner zugeschrieben.[162] Vollständig auszuschließen ist die Autorschaft des älteren Pernsteiner für die Salzburger Materialien jedoch derzeit nicht.

**Porta, Giovanni** (um 1675–1755), venezianischer Komponist, der ab 1737 als Hofkapellmeister in München wirkte und im Dommusikarchiv mit einer Messe vertreten ist (A 1446).

**Preindl, Joseph** (1756–1823), war Schüler Johann Georg Albrechtsbergers und folgte, nach einer Karriere als Organist an verschiedenen Wiener Kirchen, diesem 1809 als Domkapellmeister von St. Stephan in Wien nach. Er ist mit einer Messe in der Sammlung vertreten (A 1461).

**Rainprechter, Johann Nepomuk Franz Seraph** (1757–1812), war ein Sohn des Kapellmeisters von Altötting, Johann Georg Rainprechter (gest. 1800), einem Schüler Johann Ernst Eberlins.[163] Er studierte zunächst am Gymnasium in Burghausen, dann an der Universität Ingolstadt. Von dort wandte er sich nach Salzburg, wo er anscheinend Kompositionsschüler Leopold Mozarts wurde.[164] Ab 1773 ist er in der Erzabtei St. Peter als Geiger nachzuweisen; 1779 wird er zum Chorregenten ernannt, ein Amt, das er bis zu seinem Tod innehatte.[165] Er war ein geschätzter Komponist, seine Werke sind jedoch nicht im Dommusikarchiv, sondern hauptsächlich im Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter erhalten geblieben. Pillwein berichtet überdies, er sei ein „äußerst origineller Mann“ und „ein sonderbarer Liebhaber des Hühnervolkes“ gewesen.[166]

**Reinhardt, Johann Georg** (um 1676–1742), war Hoforganist und ab 1734 Hofkomponist in Wien und

[158] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 263–273.
[159] Martin: „Vom Salzburger Fürstenhof“ [Teil 1], S. 12.
[160] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 191.
[161] Angaben laut RISM-Normdatei.
[162] A-Imf, M 5101 (RISM-Nr. 650000841).
[163] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 5, Sp. 126.
[164] Vgl. Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musik-Lexikon*, München: Giel 1811, S. 265.
[165] Eder: „Die St.-Petrischen Musikanten“, S. 108 ff.
[166] Pillwein: *Biographische Schilderungen*, S. 192 f.

außerdem Kapellmeister von St. Stephan. Im Salzburger Dommusikarchiv ist er mit einer Messe und einer Litanei vertreten.[167]

**Reischl, Thomas Alois** (1. H. 19. Jh.). Reischls Werke sind in den im Dommusikarchiv überlieferten Materialien (sowohl in mutmaßlichen Autographen als auch in Abschriften durch die Stadtpfarrchorregenten Franz de Paula Joseph Weindl und dessen Sohn Johann Baptist Weindl) häufig nur mit dem Kürzel „T. A. R." (seltener auch „A. R.") gekennzeichnet. Die Namensidentifizierung erfolgte aufgrund des Materials A 1705 mit dem Titel: *Militär-Amt. / a / 3 Voci / 2 clarini / Tympanj / Violone / e / Organo / Di Th. Alois Reischl. / Weindl.* Als Komponist ist Reischl derzeit ausschließlich durch die überlieferten, zwischen 1807 und 1835 datierten Materialien nachweisbar. Dass er identisch ist mit einem 1760 in Salzburg geborenen und 1835 ebenda verstorbenen Thomas Alois Reischl, dessen Biographie keinerlei Bezug zur Musik aufweist, lässt sich allenfalls vermuten. Dieser war 1788 als wirklicher Auditorlieutenant beim hochfürstlichen Kriegsrath, 1815 als Stadtgerichtsassessor und 1818 als erster Registrant beim Stadt- und Landgericht in Salzburg tätig und erteilte ab 1808 stenographischen Unterricht am Priesterseminar.

**Reutter, Georg (d. J.)** (1708–1772), war ab 1738 erster Kapellmeister an St. Stephan in Wien und als solcher für die Domsängerknaben verantwortlich. In dieser Funktion war er der Lehrer Joseph und Johann Michael Haydns. 1751 übertrug ihm Kaiserin Maria Theresia die alleinige Verantwortung für die gesamte Kammer-, Tafel- und Kirchenmusik; 1769 wurde er zum ersten Hofkapellmeister ernannt.[168] Von ihm sind fünf Messen in C im Dommusikarchiv erhalten. Dass der Transfer von Musik nach Salzburg gelegentlich über Reutter und seinen Schüler Johann Michael Haydn erfolgte, ist für das Offertorium „In omne tribulatione" von Antonio Lotti durch einen Brief Leopold Mozarts belegt (→ S. 358).

**Rodewald, Joseph Karl** (1735–1809). In Seitsch bei Glogau geboren, wurde er nach seiner Studienzeit in Berlin bei Franz Benda zunächst Konzertmeister, später Kapellmeister in Kassel.[169] Sein berühmtestes Werk ist wohl ein *Stabat mater*, das auch in der Sammlung Dommusikarchiv vorhanden ist. Obwohl es nun der A-Reihe zugeordnet ist (A 1337 und A 1562), sind zumindest die Instrumentalstimmen eine Abschrift von Anna Fröhlich[170] und dürften 1874 mit ihrem Nachlass an den *Dommusikverein und Mozarteum* gekommen sein.

**Rösler, Gregor** (1714–1775), Augustinermönch u. a. in den Klöstern Regensburg und Seemannshausen (Niederbayern), wo er 1764 zum Subprior ernannt wurde. Er wirkte als Organist und Komponist, dessen Werke (v. a. Messen und Litaneien) z. T. in Drucken verbreitet waren.[171]. Drei seiner Litaneien sowie zwei Messen sind in der Sammlung in Abschriften, die aber nicht der eigentlichen Dommusik zuzuordnen sind, überliefert.

**Runcher, Giovanni Battista** (9.3.1714–21.2.1791)[172], geb. in St. Leonhard im Gadertal, war Organist und Komponist und wirkte ab 1750 bis zu seinem Tod als Domkapellmeister in Trient.[173] Eine im Dommusikarchiv überlieferte Sammlung nicht-salzburgischer Provenienz von 39 kleinen geistlichen Kompositionen (A 1344) enthält vier Runcher zugeschriebene *Tantum ergo*.

**Rust, Giacomo** (1741–1786), in Rom geboren und in Barcelona gestorben, folgte Domenico Fischietti im Amt des Hofkapellmeisters, das er am 12. Juni 1777 antrat und bis 16. Februar 1778 innehatte. Er studierte zunächst in Neapel am Conservatorio della

[167] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 13, Sp. 1526 f.
[168] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 13, Sp. 1591 f.
[169] Hoffmann, Carl Julius Adolph: *Die Tonkünstler Schlesiens: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau: Aderholz 1830, S. 367–368.
[170] Anna (genannt Nannette) Fröhlich war Sängerin, Gesangslehrerin und Pianistin in Wien und die älteste der vier Schwestern Fröhlich, die im Zusammenhang mit dem Freundeskreis Franz Schuberts, aber auch Franz Grillparzers in die Musik- und Literaturgeschichte eingingen. Sie vermachte ihren Nachlass dem *Dommusikverein und Mozarteum*.
[171] Focht, Josef (Hrsg.): *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, ⟨URL: http://www.bmlo.lmu.de/⟩ – Zugriff am 11.06.2013, (zu Rösler siehe den Eintrag r0703).
[172] Flotzinger: *OEMLonline*.
[173] Hermann-Schneider, Hildegard: *Musik in Tirol. Grundzüge ihrer Geschichte von der Zeit Kaiser Maximilians bis zum Ende der k. und k. Monarchie*. II/2: *Musik in Pfarrkirchen*, ⟨URL: http://musikgeschichten.musikland-tirol.at/content/musikintirol/musikinkloesternusw/musik-in-pfarrkirchen.html⟩ – Zugriff am 18.06.2013.

Pietà de'Turchini und später in Rom. Im Karneval 1763/64 ging er nach Venedig, wo seine erste Oper *La contadina in corte* im Teatro San Moisè in Szene ging. In der Folgezeit hielt er sich, ohne als Opernkomponist in Erscheinung zu treten, hauptsächlich in Rom auf; um das Jahr 1767 kam er als Kapellmeister an das Theater zu Barcelona, kehrte jedoch spätestens 1772 wieder nach Italien zurück oder unterbrach mehrmals sein Engagement in Barcelona und komponierte bis zum Jahre 1777 ungefähr zwölf Opern, die in Bologna (1772–1773), meist aber in Venedig (1773–1777), zur Aufführung gelangten. Die Beliebtheit seiner Opern in Italien dürfte Fürsterzbischof Hieronymus zu Ohren gekommen sein und ihn veranlasst haben, Rust als Nachfolger von Domenico Fischietti nach Salzburg zu engagieren, zumal ihn die Unzulänglichkeit seines Hofkapellmeisters Lolli dazu zwang (→ S. 62).

**Samber, Ferdinand Jakob Sebastian** (1685–1742)[174], Sohn des Salzburger Stadtpfarr- und Domstiftsorganisten Johann Baptist Samber, besuchte ab seinem elften Lebensjahr das Salzburger Gymnasium und später die Universität, wo er Jura und Moraltheologie studierte. Etwa ab seinem 20. Lebensjahr dürfte er seinen Vater bei dessen Verrichtungen für die Stadtpfarrmusik unterstützt haben. 1709 bewarb er sich mehrmals um Anstellung als Hofkammerkanzlist. Zu dieser Zeit hatte er bereits gelegentliche Kopierarbeiten für die Hofmusik durchgeführt und als Organist und Violonist bei der Hofmusik mitgewirkt. 1710 wurde er als Hofviolonist und Hofkopist bei Hof angestellt. 1716 übernahm er für seinen Vater die Organistentätigkeit bei der Stadtpfarrmusik, die ihm ein Jahr später nach dem Tod des Vaters auch offiziell zugesprochen wurde. 1739 ging dieses Amt wiederum an seinen ältesten Sohn Johannes Chrysostomus über.

**Samber, Johann Baptist** (1654–1717)[175] , wurde am Kapellhaus ausgebildet und übernahm ab 1689 in Vertretung von Johann Jacob Raiff den Stadtpfarr- und Domstiftsorganistendienst. Er zählt mit seinen Traktaten *Manuductio ad Organum* (Salzburg, 1704), *Continuatio ad manuductio organicam* (Salzburg, 1707) und *Elucidatio musicae choralis* (Salzburg, 1710) zu den bedeutenderen barocken Musiktheoretikern des süddeutschen Sprachraums vor Johann Joseph Fux. Daneben entfaltete er eine umfangreiche pädagogische Tätigkeit, sodass er, wie er selbst 1704 in der Vorrede zu seiner *Manuductio* schreibt, bis zum Jahre 1704 bereits „an die 300 Scholarn instruieret“ hatte, von denen „bey 60. in fürnehmen Herrn auch Frauen Stifften und Clösteren sich befinden.“[176] Besonders gute Beziehungen hatte er zum 1695 in Salzburg gegründeten Kloster der Ursulinen, wo er als Leiter der Stadtpfarrmusikanten jahrzehntelang die „äußere Musik“ (im Unterschied zur „inneren Musik“, die von den Chorschwestern gestaltet wurde) organisierte.[177]

**Samber, Johannes Chrysostomus** (um 1708–31.10.1772), ein Schüler des Domstiftsorganisten Joseph Balthasar Hochreiter (1669–1731)[178], ging nach seiner Ausbildung am Kapellhaus sieben Jahre lang als Organist in das Stift Admont. 1739 übernahm er von seinem Vater Ferdinand Jakob Sebastian Samber den Stadtpfarrorganistendienst, die Leitung der Stadtpfarrmusikanten und auch die Musik in der Ursulinenkirche. Er scheint als Organisator nur mäßig erfolgreich gewesen sein, denn als er 1772 starb, wurden Klagen über seinen fehlenden Fleiß und den daraus folgenden Verlust einiger von den Stadtpfarrmusikanten ursprünglich versehenen Dienste laut.[179]

**Sandmayr, Joseph** (1779–nach 1819), war ein Sohn des Hoffagottisten Melchior Sandmayr; versah für die Witwe Johann Evangelist Widmanns 1802 bis Jänner 1805 den Stadtpfarrorganistendienst und machte sich jahrelang Hoffnung auf die Stelle, die dann Andreas Brunnmayr erhielt. Sandmayr wurde ab 1805 Stadtpfarrorganist in Kufstein.[180] Zwei seiner Kompositionen haben sich in der Sammlung erhalten.[181]

[174] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 356–359.
[175] Ebd., S. 360–366; *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 14, Sp. 885 f.
[176] Zit. nach Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 363.
[177] Sein Nachfolger wurde zunächst sein Sohn und dann sein Enkel, sodass die Musik an der Ursulinenkirche in Salzburg fast acht Jahrzehnte in den Händen der Familie Samber lag. Neumayr: „Zur Musikpflege im Kloster der Ursulinen“; Neumayr: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent“.
[178] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 174–176.
[179] Archiv der Erzdiözese, Akten 5/25/15.
[180] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 369.
[181] Segenslied „Wir beten an dich wahres Engelsbrot“ (A 1754), Deutsche Litanei (A 1757).

**Schiedermayr, Johann Baptist** (1779–1840), trat, nach verschiedenen Stationen als Musiker, 1804 in die Dienste des Linzer Thurnermeisters Franz Xaver Glöggl. 1810 wurde er Dom- und Stadtpfarrorganist in Linz und nach Glöggls Tod 1839 auch Domkapellmeister. Er leitete die Gesangsschule in der Musikschule der Gesellschaft der Musikfreunde in Linz (heute Anton Bruckner Privatuniversität) und schrieb zahlreiche Landmessen und andere kirchenmusikalische Werke, die sich durch einfache Schreibweise und leichte Besetzbarkeit auszeichneten.[182] Auch im Dommusikarchiv haben sich einige Werke erhalten, die teilweise aus dem Notenbestand der Dommusik, teilweise aber aus dem Fundus der Stadtpfarrmusikanten stammen.

**Schiesser, Anton** (gest. 1.1.1875), war zunächst Musiker in St. Peter, wurde aber am 2. März 1838 als Stadtpfarrsänger angestellt.[183] Einmal bezeichnet er sich auf einem Umschlagtitel als „Stadtpfarr-Chorregent“ (A 1736), dürfte also nach Johann Baptist Weindls Tod für kurze Zeit die Führungsrolle übernommen haben. 1841 wurde er als „Tenorist und Lehrer am Mozarteum“ in den *Dommusikverein und Mozarteum* übernommen und 1870 pensioniert.

**Schlecht, Franz Xaver** (1730–1782), wurde in Wendlingen am Neckar (Landkreis Esslingen) geboren und war der ältere Bruder des Abtes des Klosters Salem, Robert Schlecht. Er studierte zunächst Jura in Salzburg, gab dieses Studium aber zugunsten eines Musikstudiums auf und war als Domkapellmeister (Hofkapellmeister) in Eichstätt tätig. Vielleicht stand er in Salzburg mit Johann Michael Haydn in Verbindung, denn ein *Lauda Sion* von Haydn (A 499) enthält ein *Domine Deus* „Ex Missa ex d. Del Sig. Schlecht“. Von seinen zahlreichen kirchenmusikalischen Werken sind im Dommusikarchiv ansonsten keine überliefert.

**Schmelz, Philipp** (1758–1804), Organist und Komponist, hatte Musikunterricht in München erhalten, bevor er 1791 an der Universität Salzburg immatrikulierte. Er war Schüler Johann Michael Haydns und wirkte 1797–1802 als Organist im Stift St. Peter, danach in Kitzbühel in Tirol, wo er infolge übermäßigen Alkoholkonsums in einer Kapelle erfroren sein soll.[184] Laut des Titelblattes zu seiner Litanei in A (A 1724) war er während seiner Salzburger Jahre „Cant[or] in monast. / Muhln“. Er ist vermutlich identisch mit einem ansonsten nicht dokumentierten „Sig$^{re}$ Schmoelz“ (A 1664). Seine im Jahr 1800 in Salzburg herausgegebenen *Melodien zu Herrn Gregor Kraemers hundert neuen Schulgesängen* gelten als die ersten Schullieder im deutschsprachigen Raum.[185]

**Schmid, Franz Xaver** (1797–1865)[186], Komponist, Organist und Musiklehrer aus Ingolstadt, erscheint in der Sammlung lediglich in einem Umschlagtitel zu einer Litanei Leopold Mozarts (A 452), der im 19. oder 20. Jahrhundert offenbar zeitweise für ein Requiem Schmids verwendet und mit einem entsprechenden Titel versehen worden war.

**Schobacher, Paul Caspar** (26.5.1782–10.6.1852), wirkte ab 1804 als Landgerichtsarzt in Schönberg (Niederbayern), wurde 1809 in leitender Funktion an das Militärspital St. Nikola in Passau berufen und nahm noch im gleichen Jahr seine Lebensstellung als Landgerichtsarzt in Deggendorf an, wo er 1850 pensioniert wurde. Als dilettierender Musiker widmete er sich insbesondere der Kirchenmusik und veröffentlichte eine Reihe seiner Kompositionen in verschiedenen süddeutschen Verlagen.[187] Eine Salzburger Abschrift einer Messe in G (A 1186) aus dem Jahr 1838 ist im Bestand der Dommusik überliefert.

**Schubaur, Johann Lukas** ([23.]12.1749–15.11.1815), als Hofarzt Kurfürst Karl Theodors in München, „Criminal-Physicat“ und Medizinalrat sowie unter König Max I. Joseph in höchsten Positionen mit dem staatlichen Gesundheitswesen Bayerns betraut, betätigte sich aus Liebhaberei als Komponist, als welcher er, insbesondere mit Singspielen, beachtliche Erfolge verzeichnete. Mehrere Messen, Litaneien und Vesperkompositionen haben

[182] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 14, Sp. 1328 f.
[183] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14.
[184] Hintermaier, Ernst: „Michael Haydns Salzburger Schülerkreis“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 27 (1972), Nr. 1, S. 14–24, hier: S. 19.
[185] Flotzinger: *OEMLonline*.
[186] Focht: *BMLO*, Datensatz s0604.
[187] Fellerer, Karl Gustav: „Paul Kaspar Schobacher (1782–1852)“, in: *Musica sacra*, 56 (1926), Nr. 8/9, S. 246–253.

sich in überwiegend süddeutschen Archiven erhalten.[188] Aus der Hand des Stadtpfarrchorregenten F. d. P. J. Weindl ist eine Deutsche Messe „vom Doktor Schubauer“ (A 1645) im Dommusikarchiv überliefert.

**Schorn, Johann Joseph** (1684–1758), Sohn des Geigenbauers Johann Schorn, war von 1715 bis 1758 als Violoncellist in der Hofmusikkapelle angestellt, war jedoch auch als Violinist tätig.[189]

**Schorn Johann Paul** (1682–1758), war ebenfalls ein Sohn des Hoflauten- und Geigenmachers Johann Schorn und war zunächst Geigenbauer in Innsbruck, dann Violinist an der Pfarrkirche in Hall. 1704 bis 1758 war er als Hofviolinist in Salzburg angestellt. Daneben war er als Geigenbauer und Komponist aktiv.[190]

**Seelos, Jakob**

- d. Ä. (ca. 1728–1798), Domchoralist (Tenor) ab 1754. Sein Name taucht zwischen 1752 und 1754 unter den Ausführenden in mehreren Libretti Salzburger Schuldramen auf.[191]
- d. J. (ca. 1755–?), Domchoralist (Tenor) ab 1777 bis nach 1806.

Für sieben Materialien der Sammlung konnte ein Besitzvermerk „in usum Jacobi Seelos / E: M: S: Choralistae“ (oder ähnlich lautend) nachgewiesen werden, was die Vermutung nahelegt, dass wenigstens einer der beiden (in jedem Fall J. S. d. Ä.) neben seinen Diensten als Domchoralist in anderen Salzburger Institutionen an der musikalischen Organisation beteiligt war. In einem Fall hat sich ein J. Seelos als Besitznachfolger Leopold Lills (s. S. 357) vermerkt[192], aus dessen Besitzvermerken wiederum eine Verbindung zum Loretokloster ersichtlich wird. Für Vital Seelos (1760–1835) ist verbürgt, dass er sich 1786 um eine Stelle als Stadtpfarrsinger bewarb.[193] Er wurde ein Jahr später als Domchoralist angestellt und blieb dies anscheinend bis zu seinem Tod.[194]

**Seidel, Ferdinand (Methusalem)** (1705–1773), erlernte das Violinspiel bei N. Rosetti in Wien und wurde 1745 Salzburger Hofkonzertmeister und Hofkomponist, welche Ämter er bis zu seinem Tod, spätestens aber ab 1769 nur mehr nominell ausgeübt haben dürfte.[195] Da Seidel „nur für die Kammer componirt“[196] hat, sind seine Werke großteils verschollen. Neben einer *Parthia* im Archiv des Benediktinerstiftes Lambach[197] hat sich im Salzburger Dommusikarchiv eine *Sinfonia / a / 2 Violini / e / Organo / Del Sig*[nore] *Seidel* (A 821) deshalb erhalten, weil sie von Giuseppe Lolli als Kirchensonate adaptiert und offenbar unter des Komponisten sowie Leopold Mozarts Beteiligung auch aufgeführt worden ist.

**Serta, Johann Petrus Virgil** (um 1698–17.5.1729), war ab 1722 Kammerdiener und spätestens zu dieser Zeit auch Hofviolinist. [198] Eine *Sonata / a / 2 Violini / e / Organo* (A 820) mit unklarer Autorangabe könnte von ihm stammen. Im Jahr 1719 war ein Pietro Serta im *Ospedale dei Derelitti* in Venedig als Violinlehrer angestellt[199]; ob dieser mit dem hier Beschriebenen identisch war, ist unbekannt.

**Singer OFM, P. Peter** (18.7.1810–25.1.1882)[200], der die Anfangsgründe der Musik in seinem Elternhaus und wohl großteils autodidaktisch erwarb, erhielt als 11-Jähriger ersten Unterricht bei P. Mauritius Gasteiger vom Franziskanerkloster Reutte. Nach Absolvierung des Gymnasiums trat Singer 1830 in

[188] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 15, Sp. 70 f.
[189] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 388 f.
[190] Ebd., S. 390 f.
[191] A-Sfr, 88/55.16 sowie ebd. ohne Signatur RISM-Nr. 653005723, 653005722, 653005719.
[192] A 1378: auf dem Titelblatt „In Usum Leopoldi / Lyll E: M: Salis: / Choralista“, von anderer Hand ergänzt um „nunc vero sum Jacobi Seelos / Eu: M: Salis: Choralistae“.
[193] AES, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14, zit. nach Neumayr/Laubhold: „Kirchenmusik am Salzburger Dom“, S. 44.
[194] Zu allen drei Mitgliedern der Familie Seelos vgl. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 528.
[195] Ebd., S. 403 f.
[196] [L. Mozart]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande“, S. 186.
[197] *Ex D. / Parthia / a / Violino Primo. / Violino 2do / Clarin: 2: / Tympanis. / è / Basso. / Auth: Sigre / Ferdinando Seidl.*, A-LA, 239.
[198] Dass er bereits 1710 Violinlehrer am Kapellhaus war, wie Johannes Peregrinus annimmt (Peregrinus: „Kapellhaus“, [Teil III–V (1889)], S. 93), wird von Hintermaier bezweifelt. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 405 f.
[199] Gillio: *L' attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, S. 282.
[200] Zur Biographie Hoffmann, Wolfgang: *Pater Peter Singer OFM 1810–1882. Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg-Tirol*, München u. Salzburg: Katzbichler 1990, (*Musikwissenschaftliche Schriften*, 24), bes. S. 36–39.

das Salzburger Franziskanerkloster ein, studierte in Schwaz und Bozen Theologie, wurde 1834 zum Priester geweiht und wirkte nach weiteren Studien 1837/38 als Organist und Chorleiter an der Franziskanerkirche in Bozen und von 1838 bis 1840 an der von Franziskanern betreuten Hofkirche in Innsbruck. 1840 wurde Singer ans Salzburger Franziskanerkloster berufen, von wo aus er neben seinen musikalischen Diensten zeitweise auch hohe organisatorische Aufgaben für die Franziskanerprovinz ausübte. Er komponierte[201], verfasste (musik)philosophisch-theologische Schriften, erfand und konstruierte u. a. das Pansymphonikon, „welches von den kundigen Fingern P. Peters gespielt, ein ganzes Orchester ersetzt“[202] und ihm große Bekanntheit einbrachte. Auch erwarb er sich durch sein virtuoses Orgelspiel den Respekt so herausragender Musiker wie Anton Bruckner und Franz Liszt. In der vorliegenden Sammlung hat sich sein Weihnachtslied „Seht ihr im einsamen Stalle“ (A 1766) erhalten.

**Sonnleithner, Christoph** (28.4.1734–25.12.1786), wirkte als Advokat in Wien und war Dekan der juridischen Fakultät an der dortigen Universität.[203] Als Komponist widmete er sich überwiegend der Kirchenmusik, seine Werke sind vor allem in süddeutsch-österreichischen und böhmischen Archiven verbreitet. Das Dommusikarchiv bewahrt eine ihm zugeschriebene Messe in C (A 1458).

**Spitzeder, Anton Franz** (1735–1796), wurde zunächst in St. Zeno (Reichenhall) und dann am Salzburger Kapellhaus als Chorknabe ausgebildet und bereiste dann als Tenorist drei Jahre lang Italien. 1759 wurde er als Sänger in die Hofmusikkapelle aufgenommen, ab 1770 übernahm er den Figuralgesangsunterricht am Kapellhaus. Er dürfte auch ein fähiger Pianist gewesen sein, denn er vertrat fallweise Anton Cajetan Adlgasser bei den Hofkonzerten und brachte in diesem Rahmen gemeinsam mit Wenzel Hebelt W. A. Mozarts erste, in Paris gedruckte Sonatensammlung KV 6–9 zur Aufführung. Jahrelang war er der beste Tenor der Hofmusikkapelle und sang sowohl im Dom als auch am Hoftheater, unter anderem den „Christgeist“ in Mozarts *Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35 und den „Don Polidoro“ in *La finta semplice* KV 51.[204]

**Stadlmayr, Johann** (um 1575–1648), war Komponist und von spätestens 1603 bis 1606/07 Musiker und Hofkapellmeister Fürsterzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, dem er seine erste *Magnificat*-Sammlung von 1603 dedizierte; Ruhm, Erfolg und Ansehen erlangte er allerdings erst am Hof der Tiroler Erzherzöge in Innsbruck. Er zählte im süddeutsch-österreichischen Raum zu den erfolgreichsten Komponisten seiner Zeit, dem entspricht auch sein umfangreiches, überwiegend gedrucktes Werk.

**Steingriebler, Johann Georg** (1670–1742), Priester und um 1701 Domkapellmeister in Eichstätt.[205]

**Sternkopf, Johann Baptist** (1753–1817), Organist und Komponist, war Direktor der Singschule im Benediktinerkloster Metten und erster Lehrer Benedikt Hackers.[206] Im Dommusikarchiv ist von ihm ein *Dixit und Magnificat* (A 1460) überliefert.

**Susan, Judas Thaddäus** (1779–1838), geboren in Mülln, besuchte zunächst das Universitätsgymnasium und studierte anschließend an der Benediktineruniversität Rechtswissenschaften. Neben seinem Studium war er Flötist in der Hofmusikkapelle und am Theater. Er war ab 1802 mit Carl Maria von Weber befreundet und wechselte mit diesem zwischen 1802 und 1822 zahlreiche Briefe. 1812 heiratete er Friederike Salzer, die als Dichterin auf sich aufmerksam machte. Als Jurist war er an verschiedenen Orten tätig, zuletzt als Pfleger und Landrichter in Ried im Innkreis.[207] Auch kompositorisch betätigte er sich: Neben einigen Kantaten und anderen Kompositionen, die sich heute im Salzburg Museum befinden, ist im Dommusikarchiv von ihm das Weihnachtslied „Auf Christen, singt festliche Lieder“ (A 1786 und A 1787) überliefert.

[201] Werkverzeichnis in ebd., S. 44–63.
[202] Eduard Hanslick in *Neue Freie Presse*, Wien 1882, Nr. 6257, zit. nach ebd., S. 41.
[203] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 15, Sp. 1056.
[204] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 414 ff.
[205] Focht: *BMLO*, DS s1787.
[206] Kramml: *Benedikt Hacker*, S. 9.
[207] Schuler, Heinz: „Thaddäus Susan (1779–1838)“, in: *Genealogie*, 14 (1978), Nr. 10, S. 305–308.

**Tremml, Joseph** (um 1800–1867), war spätestens ab 1830 Organist in St. Peter und wurde dort später Chorregent. In dieser Eigenschaft verwaltete er das Musikalienarchiv St. Peter um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Nachträge im Bischofsreiter-Katalog und Titelblätter stammen von ihm.[208]

**Umstatt, Joseph** (1711–1762), war in Wien vielleicht Schüler von J. J. Fux. Nach einigen Jahren musikalischer Tätigkeit u. a. in Bratislava, Brno, Boskovice und Mikulov wurde er Kapellmeister des sächsischen Premierministers Graf Heinrich von Brühl; ab 1752 wirkte er als bischöflicher Hofkomponist und -kapellmeister in Bamberg.[209] Er ist im Dommusikarchiv mit einer Messe vertreten (A 1493).

**Victoria, Tomás Luis de** (1548–1611), spanischer Komponist, der stilistisch Palestrina nahestand und zu den bedeutendsten spanischen Vertretern der römischen Schule zählte. Bevor Victoria 1585 nach Spanien zurückkehrte, hatte er mehrere Kapellmeisterämter in Rom inne, unter anderem auch das Amt des Maestro di cappella am *Collegium Germanicum*, wo er dem späteren Salzburger Fürsterzbischof Wolf Dietrich begegnet sein muss; Victorias Werk dürfte deshalb vermutlich auch zu den ersten Neubeständen gehört haben, die unter dem reformfreudigen Salzburger Fürsterzbischof angeschafft wurden.[210]

**Vogler, Georg Joseph** (1749–1814), Komponist, Musiktheoretiker, Instrumentenbauer und Orgelvirtuose. Er besuchte vom 22. Juli bis 12. August 1805 Salzburg und nahm Qua rtier in St. Peter, wo er die Orgel nach seinem System simplifizierte.[211] Auch die Domorgel inspizierte er, übernahm aber den Auftrag, sie umzubauen, glücklicherweise nicht. Die Orgel von St. Peter musste Jahre später in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Während ein Voglersches *Miserere* (A 1484) bereits vor 1791 für die Dommusik abgeschrieben wurde, könnte eine Messe in G (A 1297) anlässlich dieses Besuchs in die Bestände der Dommusik gekommen sein. Ob es sich um jene Messe handelt, die laut Beda Hübner unter Leitung Michael Haydns mit Beteiligung der Hofmusik am 3. August 1805 in der Stiftskirche St. Peter aufgeführt wurde[212], ist ungewiss.

**Wagenseil, Georg Christoph** (1715–1777), war als einer der wichtigsten Vertreter der Wiener Vorklassik ab der Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem durch seine Symphonien und Klavierkompositionen bekannt. Er war Schüler von J. J. Fux gewesen und wurde 1739 als Hofkomponist am Wiener Hof angestellt. Daneben wirkte er als „Hofklaviermeister“ der Erzherzoginnen.[213] Im Dommusikarchiv finden sich zwei Messen (A 1281 und A 1282) und eine Vesper (A 1280). Während es sich bei einer Messe (A 1282) und der Vesper eindeutig um Salzburger Abschriften handelt, liegt bei der zweiten Messe eine durch Wasserzeichen und Schreiber belegte Herkunft von außerhalb vor. In Salzburg, und zwar in dem zwischen Internationaler Stiftung Mozarteum und Archiv der Erzdiözese geteilten Bestand *Dommusikverein und Mozarteum*, befindet sich auch der Nachlass seines Schülers Johann Georg Anton „Gallus“ Mederitsch (1752–1835), der zahlreiche Werke seines Lehrers kopierte.

**Weindl, Franz de Paula Joseph** (1743–1812), war zunächst Stadtspielmann in München und kam um das Jahr 1769 nach Salzburg, wo er zunächst bei der Hofmusik als auch bei der Stadtpfarrmusik aushalf und später eine Stelle als Musiklehrer an der Trivial- und Hauptschule erhielt. 1780 wurde er bei der Stadtpfarrmusik als Sänger angestellt und 1787 wurde er in der Nachfolge Johann Jakob Freystädtlers

[208] Eder: „Die St.-Petrischen Musikanten“, S. 113; Schmid: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter*, S. 26.

[209] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 16, Sp. 1208 f.

[210] Hintermaier: *Katalog* (1992), passim.

[211] Vgl. Walterskirchen, Gerhard: „Die große Orgel der Stiftskirche St. Peter zur Zeit Mozarts und Haydns“, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 127–134, und Spies, Hermann: *Abt Vogler und die von ihm simplifizierte Orgel von St. Peter in Salzburg*, Mainz: Rheingold-Verlag 1947, (*Orgel-Monographien*, 5).

[212] Vgl. Transkription des Tagebuchs P. Beda Hübners in Walterskirchen: „Die große Orgel“, S. 131–132: „Es wurde daher zu Ehren des Herrn Prälaten ein feyerlichstes Hochamt gemacht, welches Abbé Vogler selbst komponirt, aufgelegt, und vermuthlich auch dem Prälaten verehret hat. Vogler selbst schlug die Orgel; weil er selbe, als vielleicht noch nicht ganz verfertiget, auf Wag, und Gefahr nicht gerne einem andern anvertrauet hat. Haidn dirigirte dabey, und der kurfürstliche Orchester Musik Direktor, Otter spielte dabey die erste Violine. Mehrere Tonkünstler von Hoforchester waren dazu eingeladen, und erschienen. Die gemachte Messe fiel daher zu Voglers Zufriedenheit sehr gut aus.“

[213] *MGG*$^2$, Personenteil, Bd. 17, Sp. 278–283.

dort Chorregent. Ab 1791 war er zusätzlich in der Hofmusik als Violonist tätig.[214] Auch als Komponist war Weindl tätig: So verwahrt das Dommusikarchiv fünf Kompositionen Weindls. Für manche anonym überlieferten Werke kommt er als Komponist in Frage. Einige weitere Werke dürften sich in dem bisher nur teilweise katalogisierten Bestand *Dommusikverein und Mozarteum* befinden.

**Weindl, Johann Baptist** (um 1781–27.11.1839), Sohn des Hof- und Domviolonisten und Stadtpfarrchorregenten Franz de Paula Joseph Weindl, war 1791/92 Sängerknabe in St. Peter, trat 1796 provisorisch in die Stadtpfarrmusik ein, bei der er ab ca. 1801 fix angestellt war und deren Leitung er ab 1812 bis zu seinem Tod übernahm (→ ab S. 87). Ebenfalls im Jahr 1801 erlangte er auch die Anstellung als Domchoralist, die er bis zu seinem Tod innehatte.[215] Weindl hinterließ in der Sammlung eine Handvoll kleinerer kirchlicher Werke[216], die durchgehend seinem Aufgabenbereich als Stadtpfarrchorregent zuzurechnen sind. Ein beträchtlicher Teil der Musikalien aus dem Besitz Weindls wurde 1843 von seiner Witwe an den *Dommusikverein und Mozarteum* verkauft[217]; darunter befanden sich lediglich drei Kompositionen Weindls.[218] Für die Sammlung Dommusikarchiv bzw. einen darin befindlichen Teilbestand an nicht der Kathedralmusik zugehörigen Kirchenmusikalien des frühen 19. Jahrhunderts kommt Weindl vor allem als Schreiber (→ S. 270) große Bedeutung zu.

**Westermayer, Johann David** (1733–1775), als Tenorist Domchorvikar ab 18.3.1757.[219] Westermayer hinterließ im Dommusikarchiv acht Offertorien sowie eine Litanei. Während die Offertorien durchgehend für Chor und Generalbass gesetzt und in den alten Bestandskatalogen als Repertoire der Dommusik geführt sind, scheint die mit Orchester (inklusive Trompeten und Pauken) besetzte, aber ohne Chorstimmen überlieferte Litanei (A 1263) in einem anderen Aufführungskontext Verwendung gefunden zu haben; sie befand sich wie einige weitere der hier überlieferten Werke „in usum Jacobi Seelos“. Westermayer könnte identisch sein mit Schreiber 175, aus dessen Hand zwei seiner Werke überliefert sind.

**Widmann, Johann Evangelist** (ca. 1760–1802), war zunächst Organist in St. Peter, dann 1797 bis 1802 Stadtpfarrorganist in Salzburg (vgl. S. 88 ff.). Von ihm sind zwei deutsche Litaneyen und einige geistliche Gesänge erhalten, die vermutlich dem Repertoire der Stadtpfarrmusikanten zuzuordnen sind.

**Wölfl, Joseph** (1773–1812), wurde als Sohn des Salzburger Beamten und späteren Spitalsverwalters Johann Paul Wölfl und seiner Frau Theresia geboren. Er war Klavierschüler Maria Anna und Leopold Mozarts und wurde vermutlich auch von Michael Haydn unterrichtet. 1783 bis 1786 war er Schüler am Kapellhaus, danach studierte er 1786 bis 1788 an der Salzburger Benediktineruniversität. 1790 folgte er laut seinen Biographen W. A. Mozart nach Wien und wurde von diesem als Klavierlehrer an den Fürsten Michal Kelofas Ogínski (1765–1833) empfohlen. Nach einer Zeit in Warschau war er ab 1795 zurück in Wien, wo er zahlreiche Opern schrieb und als Pianist unter anderem in einem Wettspiel mit L. v. Beethoven reussierte. Ab 1799 war er als konzertierender Pianist auf Reisen. Nach einem Aufenthalt in Paris wurde er 1805 in London sesshaft und feierte dort weiterhin Erfolge als Pianist, Komponist und einflussreicher Klavierlehrer. 1812 starb er in seiner Wohnung in der Great Marylebone Street in London.[220] Das Dommusikarchiv besitzt seine einzige Deutsche Litanei op. 1 in der Abschrift des Stadtpfarrchorregenten Franz de Paula Joseph Weindl (1743–1812) (A 1689) und ein *Salve Regina* (Gr 431).

[214] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 453–454.
[215] Ebd., S. 529.
[216] Deutsche Lieder: A 1641 (Autorschaft unsicher), A 1651, A 1776, A 1748, Deutsche Litanei: A 1351, möglicherweise auch das Deutsche Requiem A 1740.
[217] „Von №66 an bis №131 sind meistens kleinere Werke, die zum Gebrauche für die anderen Pfarrkirchen den Chorleitern derselben zugetheilt werden und zu diesem Behufe von der Wittw: Weindl angekauft worden sind.“ *Repertorium*, S. 56.
[218] Ebd., S. 65, Nr. 129: a) Missa in Es, b) Adventlied, c) Segen in Es.
[219] Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 518.
[220] Haider-Dechant, Margit; Joseph-Wölfl-Gesellschaft, Internationale (Hrsg.): *Joseph Wölfl. Verzeichnis seiner Werke*, Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011, S. XVIII–XLI.

# Quellenverzeichnis


- Archiv der Erzdiözese Salzburg, *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana.* [Exemplar] *„Archivium“*, handschriftlicher Bestandskatalog, angelegt von Joseph Richard Estlinger 1782–1791, erweitert bis ca. 1822 überwiegend von Matthias Schitra, 196 Seiten, AES, o. Sign.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana.* [Exemplar] *„Gatti“*, handschriftlicher Bestandskatalog, angelegt von Joseph Richard Estlinger 1782–1791, erweitert bis ca. 1822 vorwiegend von Joachim Joseph Fuetsch, 188 Seiten, AES, o. Sign.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana conscriptus 13 Julij anno MDCCCXXII* [später hinzugefügt:] *ab Joachimo Fuetsch M*[anu propria] *Chori dirigente*, zwei im Wesentlichen identische Bände, AES, o. Sign.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, *Repertorium über die musikalische Bibliothek des Dom=Musik=Vereines u: Mozarteum's zu Salzburg*, handschriftlicher Bestandskatalog, geführt von 1842–1885, AES, o. Sign.
- Musikarchiv der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln, Gall Morel, *Zur Geschichte der Musik in Einsiedeln*, ms. Autograph, CH-E, ML 523.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/2.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/6.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/30.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/31.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.1/42/32.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.1/43/1.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68, Gottesdienstordnung 1653–1790.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.22/68, Gottesdienstordnung.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/8.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/9.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/12.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/13.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/14.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/15.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Altbestand, AT-AES 1.2.5/25/17.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dompfarre, AT-AES 5.144, Schachtel 110.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 180.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 181.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 262.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 263.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 265.

- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 576.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 577.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, AT-AES-1.2.AXd 580.
- Archiv der Erzdiözese Salzburg, Konsistorialprotokoll, AT-AES 1.1.B1.176.
- Salzburger Landesarchiv (SLA), Reg. IX/185,fol. 76r–77v: fol. 76v: *Ordo Festivitatum et Functionum in hac Metropolitana Ecclesia Salisburg*[e]$^{nsi}$.

Musikalische Quellen werden nicht im Einzelnen aufgelistet. Verwendet wurden vor allem Quellen aus:

- Österreich: Salzburg, Archiv der Erzdiözese, Dommusikarchiv (A-Sd); Musikarchiv des Salzburg Museums (A-Sca); Musikalienarchiv der Erzabtei St. Peter (A-Ssp); Musikalienarchiv der Franziskaner (A-Sfr); Wien, Nationalbibliothek (A-Wn);
- Deutschland: München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs)
- Italien: Florenz, Conservatorio ‚Luigi Cherubini' (I-Fc); Ostiglia, Biblioteca musicale ‚G. Greggiati' (I-OS)
- Schweiz: Musikbibliothek der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln (CH-E)
- Großbritannien: London, British Library (GB-Lbl)

# Abkürzungsverzeichnis

**a** ante/vor (bei Datierungen und Lebensdaten nachgestellt)

**ad lib** ad libitum

**a-** Alt-

**Abb.** Abbildung

**AES** Archiv der Erzdiözese Salzburg

**A-Gd** Österreich, Graz, Bibliothek des Bischöflichen Ordinariats

**A-Imf** Österreich, Innsbruck: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Musiksammlung

**A-KR** Österreich, Kremsmünster: Benediktinerstift, Musikarchiv

**A-LA** Österreich, Lambach: Benediktinerstift, Musikarchiv

**A-MB** Österreich, Michaelbeuern: Benediktinerabtei, Stiftsarchiv

**A-MS** Österreich, Mattsee: Stiftsarchiv

**A-Sae** Österreich, Salzburg: Archiv der Erzdiözese

**A-Sca** Österreich, Salzburg: Bibliothek des Salzburg Museum (ehemals Bibliothek des Salzburger Museums Carolino Augusteum)

**A-Sd** Österreich, Salzburg: Dommusikarchiv (Depositum am Archiv der Erzdiözese Salzburg)

**A-Sfr** Österreich, Salzburg: Franziskanerkloster, Musikarchiv

**A-Sm** Österreich, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana

**A-Sn** Österreich, Salzburg, Benediktinenstift Nonnberg, Bibliothek

**A-Ssp** Österreich, Salzburg: Erzabtei St. Peter, Musikalienarchiv

**A-SWp** Österreich, Schwaz, Franziskanerkloster, Provinzarchiv; heute in A-HALf = Archiv der Franziskanerprovinz Austria (Österreich und Südtirol), Kloster Hall in Tirol

**A-Wn** Österreich, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

**B** Bass (vokal)

**b** Bass (instrumental)

**bc** Basso continuo

**c** circa/zirka (bei Datierungen und Lebensdaten nachgestellt)

**ca.** circa/zirka

**CarM** Carlson, David Moris, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Ann Arbor 1976

**cb** Kontrabass

**CH-E** Schweiz, Einsiedeln: Benediktinerabtei, Musikbibliothek

**CH-MU̇** Schweiz, Müstair, Frauenkloster St. Johann

**cl** Klarinette

**clno** Clarino

**cm** Zentimeter

**cnto** cornetto/Zink

**conc** concertato

**cor** corno/Horn

**cor inglese** corno inglese/Englischhorn

**Coro** Chor

**CZ-Pkřiž** Tschechien, Prag: Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou, hudební sbírka (Ritterorden der Kreuzherrn mit dem roten Stern, Musikbibliothek)

**directorium** Direktionsstimme

**D-Ahk** Deutschland, Augsburg, Heilig-Kreuz-Kirche, Dominikanerkloster, Bibliothek; heute in D-As = Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

**D-AÖhk** Deutschland, Altötting, Heilige Kapelle

**D-Asa** Deutschland, Augsburg, Stadtarchiv; heute in D-As = Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

**D-B** Deutschland, Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung

**D-Dl** Deutschland, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

**D-Dla** Deutschland, Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv

**D-FW** Deutschland, Frauenwörth: Benediktinerinnenabtei

**D-Mb** Deutschland, München, Benediktinerabtei St. Bonifaz, Bibliothek

**D-Mbs** Deutschland, München, Bayerische Staatsbibliothek

**D-MS** Deutschland, Schwarzach a. M. Abtei Münsterschwarzach, Musikbibliothek

**D-Po** Deutschland, Passau: Bibliothek des Bischöflichen Ordinariats

**D-WS** Deutschland, Wasserburg am Inn, Chorarchiv St. Jakob, Pfarramt; heute in D-FS = Freising, Dombibliothek

**etc.** et cetera, und so weiter

**fag** Fagott

**f./ff.** folgende

**fig.** figure/Abbildung

**fl** Flöte

**fl.** flourished/tätig (von–bis)

**fol.** folio/Blatt

**F.P.** Fondo Pitti

**F-Pn** Frankreich, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique

**GB-Lbl** Großbritannien, London: The British Library

**HR-Zha** Kroatien, Zagreb: Zbirka Don Nikole Udina Algarotti (Depositum in Hrvatski glazbeni zavod, knjižnica, HR-Zh)

**i** Instrumentalstimme (unbestimmt)

**I-Fc** Italien, Florenz: Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca (hier zumeist mit dem Signatur-Zusatz ‚F.P.' für Fondo Pitti)

**I-BREd** Italien, Bressanone, Archivio diocesano

**I-OS** Italien, Ostiglia: Biblioteca ‚Giuseppe Greggiati'

**I-Vlevi** Italien, Venedig, Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi „Gianni Milner"

| | |
|---|---|
| **JBH** | Deinhammer, Peter, *Johann Balthasar Hochreiter (1669–1731). Eine Biographie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Wirkens im Benediktinerstift Lambach*, Saarbrücken 2008 |
| **Jh.** | Jahrhundert |
| **KBM** | Kataloge Bayerischer Musiksammlungen |
| **KöF** | Köchel, Ludwig Ritter von, *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740* [darin als Beilage X separat paginiert:] *Thematisches Verzeichnis der Compositionen von Johann Josef Fux*, Wien 1872 |
| **LG** | *Catalogo tematico delle opere di Luigi Gatti (1740–1817)*, 2 Bände, hrsg. v. Alessandro Lattanzi, in Vorbereitung |
| **LieF** | Liess, Andreas, *Johann Joseph Fux. Ein steirischer Meister des Barock. Nebst einem Verzeichnis neuer Werkfunde*, Wien 1948 |
| **MGG** | *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, 1994–2008 |
| **MH** | *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, hrsg. v. Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, Stuyvesant, NY 1993 |
| **NeuE** | Neumayr, Eva, *Die Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins (1702–1762). Studien zu Quellen, Entwicklung, Komposition und Aufführungspraxis und Alphabetisches Verzeichnis*, Frankfurt/Main u. a. 2007 |
| **op.** | Opus |
| **ob** | Oboe |
| **obl** | obligato |
| **S.** | pagina/Seite |
| **princ** | principale |
| **r** | recto |
| **rip** | ripieno |
| **S** | Sopran (vokal) |
| **SLA** | Salzburger Landesarchiv |
| **T** | Tenor (vokal) |
| **t-** | Tenor- |
| **timp** | timpani/Pauken |
| **tr** | Trompete |
| **trasp** | transponierend (bei Stimmenbezeichnungen nachgestellt) |
| **trb** | trombone/Posaune |
| **u. a.** | unter anderem |
| **v** | verso |
| **V** | Solostimme(n) |
| **violetta** | Violetta |
| **vl** | Violine |
| **vla** | Viola |
| **vlc** | Violoncello |
| **vlne** | Violone |
| **v. a.** | vor allem |
| **vgl.** | vergleiche |
| **z. B.** | zum Beispiel |
| **z. T.** | zum Teil |

# Literaturverzeichnis


*Allgemeine Deutsche Biographie* (1876), [Onlinefassung], ⟨URL: http://www.deutsche-biographie.de/index.html⟩ – Zugriff am 25.02.2014.

Altenburg, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst 1500–1800*, 3 Bände, Regensburg: Bosse 1973, (*Kölner Studien zur Musikwissenschaft*, 75).

Ambros, August Wilhelm; Leichtentritt, Hugo/Otto Kade (Hrsg.): *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an* [Fragment], Band 4, Leipzig: Leuckart 1878.

Ammerer, Gerhard/Rudolph Angermüller/Andrea Blöchl-Köstner (Redaktion): *Salzburger Mozart Lexikon*, Bad Honnef: Bock 2005.

Angermüller, Rudolph: „Künstlerisches Personal des ‚Dom-Musik-Verein und Mozarteum' 1841–1880 und der Dommusik von 1880–1926", in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1976), Nr. 3–4, S. 3–31.

Angermüller, Rudolph: „Musiker der Erzabtei St. Peter, Salzburg, von 1586 bis 1922", in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1983), Nr. 1–4, S. 61–102.

Angermüller, Rudolph: *Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfeier. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von* Adolf Hahnl, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1992.

Angermüller, Rudolph: „Das ‚Denkbuch des Dom Musik Vereines und Mozartums zu Salzburg'" [Edition und Kommentar], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 134 (1994), S. 433–584.

Angermüller, Rudolph/Hannelore Angermüller/Günther Bauer (Hrsg.): *Joachim Ferdinand von Schidenhofen, ein Freund der Mozarts. Die Tagebücher des Salzburger Hofrats*, Bad Honnef: Bock 2006, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 24).

Aringer, Klaus: „Clarinpartien im Werk Michael Haydns und seiner Zeitgenossen", in: Christian Ahrens/Gregor Klinke (Redaktion): *Zur Geschichte von Cornetto und Clarine.* Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik in Herne 2000, München u. Salzburg: Katzbichler 2001, S. 122–137.

Aringer-Grau, Ulrike: *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen*, Tutzing: Schneider 2002, (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 60).

Barndt-Webb, Miriam W.: *Andreas Hofer. His life and music (1629–1684)*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana (Ill.) 1972.

Bauer, Volker: *Repertorium territorialer Amtskalender und Amtshandbücher im Alten Reich. Adreß-, Hof-, Staatskalender und Staatshandbücher des 18. Jahrhunderts.* Bd. 2: *Heutiges Bayern und Österreich, Liechtenstein*, Frankfurt/Main: Klostermann 1999, (*Ius Commune. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte Frankfurt am Main, Sonderhefte. Studien zur europäischen Rechtsgeschichte*, 123).

Bauer, Wilhelm A./Otto Erich Deutsch (Hrsg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, 7 Bände, Band 5–7 aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a.: Bärenreiter 1962–1975.

Behacker, Anton: *Materialien zur Geschichte der Volksschulen des Herzogtumes Salzburg au-*

*ßerhalb der Landeshauptstadt*, Salzburg: Mayr 1912.

Benevoli, Horatio; Feininger, Laurence (Hrsg.): *Missa Salisburgensis*, Salzburg: Pustet 1969, (*Horatii Benevoli: Opera omnia*, 7).

Bernardi, Gian Giuseppe: *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, Mantua: Casa Editrice Mondovi 1923.

Bernhandsky, Josef von: *Gedanken eines Patrioten bey der nach zurückgelegtem XII. Jahrhundert eintrettenden Jubelfeyer Salzburgs, nebst einer umständlichen Beschreibung, wie selbe begangen wurde*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1782.

Biber, Heinrich Ignaz Franz; Jaksch, Werner (Hrsg.): *Missa Alleluia à 26 in concerto*, Stuttgart: Carus 1995.

Biber, Heinrich Ignaz Franz; Kircher, Armin (Hrsg.): *Requiem in f*, [Leinfelden-Echterdingen]: Carus [2015], (*Salzburger Kirchenmusik*).

Bircher, Patrick: *Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der liturgischen Praxis am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Universität Freiburg/Schweiz 2004.

Bircher, Patrick: „Einblicke in die liturgische Praxis zur Zeit Wolfgang Amadeus Mozarts“, in: Peter Keller/Armin Kircher (Hrsg.): *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg u. a. 2006, S. 37–46.

Bircher, Patrick: *Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der Beziehung zwischen Architektur, Kunst, Musik und Liturgie am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jahrhundert*, Regensburg: Schnell & Steiner 2015, (*Studien zur christlichen Kunst*, 2).

Birsak, Kurt: *Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Verzeichnis und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen. Jahresschrift* [des Salzburger Museum Carolino Augusteum] 18 (1972), Salzburg: Carolino Augusteum 1973.

Birsak, Kurt: „Die Blechblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum“, in: *Jahresschrift* [des Salzburger Museums Carolino Augusteum] *22. Mit Berichten über die Jahre 1975–1976*, Salzburg: Carolino Augusteum 1977, S. 7–35.

Birsak, Kurt: „Gambe – Cello – Kontrabass“, in: Karl Ehrenfellner (Schriftleitung): *Gambe – Cello – Kontrabass und Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum. Jahresschrift* [des Salzburger Museums Carolino Augusteum] 42 (1996), Salzburg: Carolino Augusteum 1996, S. 5–71.

Birsak, Kurt/Anneliese Birsak: „Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum“, in: Karl Ehrenfellner (Schriftleitung): *Gambe – Cello – Kontrabass und Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum. Jahresschrift* [des Salzburger Museums Carolino Augusteum] 42 (1996), Salzburg: Carolino Augusteum 1996, S. 72–215.

Blanken, Christine: *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*, 2 Bände, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2011.

Boberski, Heinrich: *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Dissertation, Universität Wien, 1977.

Bockholdt, Ursula et al.: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz*, München: Henle 1975, (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, 2).

Bonta, Stephen: „From Violone to Violoncello: A Question of Strings?“ in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 3 (1977), S. 64–99.

Brandenburg, Irene: „Luigi Gatti und die Sänger der Salzburger Hofmusik zur Zeit Colloredos“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold

(Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817).* Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 179–200.

Brandhuber, Christoph/Oliver Ruggenthaler: „Der Perlenfischer – Wolf Dietrichs Referenz auf bedeutende europäische Kunstzentren", in: Roswitha Juffinger (Hrsg.): *Zentrum der Macht. Die Kunstsammlungen der Salzburger Fürsterzbischöfe.* Bd. 2: *Gemälde / Graphik / Kunstgewerbe*, Salzburg: Residenzgalerie 2011, S. 415–447.

Broy, Christian: *Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts*, Augsburg: Wißner-Verlag 2012, (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 5).

Böttiger, Carl August: „Der veronesische Improvisator Scotes", in: *Journal des Luxus und der Moden*, 17, Juli 1802, S. 463–465.

Carlson, David Moris: *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press 1976.

Catanzaro, Christine D. de/Werner Rainer: *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works*, Hillsdale, NY: Pendragon Press 2000, (*Thematic Catalogues*, 22).

Chafe, Eric Thomas: *The Church Music of Heinrich Biber*, Dissertation, University of Toronto 1975.

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

Croll, Gerhard/Kurt Vössing (Hrsg.): *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien: Neff-Verlag [1987].

Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Gerig 1977.

Dahms, Sibylle (Einführung): *Heinrich Franz Biber. Chi la dura la vince (Wer ausharrt, siegt). Dramma musicale in drei Akten.* Text von Francesco Maria Raffaelini (?). Faksimile der Partitur Hs 560 aus dem Besitz des Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg: Selke 2004, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben, 10).

Dalham, Florian: *Concilia Salisburgensia provincialia et dioecesana jam inde ab hierarchiae hujus origine, quoad codices suppetebant, ad nostram usque aetatem celebrata; adjectus quoque temporum posteriorum recessibus, ad conventis inter archiepiscopos, et vicinos principes rerum ecclesiasticarum causa initis*, Augsburg: Rieger et fil. 1788.

DeFeo, Adriana/Thomas Hochradner: „Giuseppe Francesco Lolli. Prügelknabe und Wegbereiter?" in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817).* Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 201–221.

Deinhammer, Peter: *Joseph Balthasar Hochreither (1669–1731). Eine Biographie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Wirkens im Benediktinerstift Lambach*, Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2008.

Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel: Bärenreiter 1961, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/34).

Ebel, Beatrice: *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert: Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*, Dissertation, Universität München 1997.

Eberlin, Johann Ernst; Neumayr, Eva (Hrsg.): *Motetten für die Vorfasten- und Fastenzeit: Proprien für die Sonntage Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima, den Aschermittwoch, den Passions- und den Palmsonntag*, München: Strube-Verlag 2013, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 21).

Eder, Petrus: „Die St.-Petrischen Musikanten“, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 95–123.

Eder, Petrus: „Ein Mönch als Zeitgenosse – Salzburg und die Musik zur Mozartzeit, widergespiegelt im Diarium des P. Beda Hübner“, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 43–87.

Eder, Petrus: „‚Deo pLaCet MUsICa‘. Die Musik in den Klöstern Salzburgs nach 1600“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 332–349.

Eder, Petrus: „Luigi Gattis Rupertusmesse für das Erzstiftsjubiläum 1782“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 419–446.

Eder, Petrus/Gudrun Nöchel: „Sanktpetrische Organisten von 1743 bis 1815“, in: Rudolph Angermüller (Hrsg.): *Musica est Ars. Festgabe für Bin Ebisawa zum 70. Geburtstag am 22. November 2001*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 2001, S. 53–66.

Edge, Dexter: „Recent Discoveries in Viennese Copies of Mozart's Concertos“, in: Neal Zaslaw (Hrsg.): *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor (Mich.): University of Michigan Press 1996, S. 51–65.

Eichmann, Hannes et al.: „Keine Chance für Gatti? Musikforschung und Musikpraxis im Schatten der Großen. Podiumsdiskussion“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 447–473.

Eineder, Georg: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum: The Paper Publications Society 1960, (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, 8).

Eisen, Cliff: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda. Neue Folge*, Kassel: Bärenreiter 1991.

Eisen, Cliff: „The Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice“, in: Cliff Eisen (Hrsg.): *Mozart Studies*, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 253–299 nebst unpaginiertem Anhang.

Eisen, Cliff: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV), unter Mitarbeit von* Christian Broy, Augsburg: Wißner-Verlag 2010, (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 4).

Eisenhofer, Ludwig: *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2 Bände, Freiburg im Breisgau: Herder & Co. 1941.

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musik-Gelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 Bände, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1900–1904.

Fellerer, Karl Gustav: „Paul Kaspar Schobacher (1782–1852)“, in: *Musica sacra*, 56 (1926), Nr. 8/9, S. 246–253.

Fellerer, Karl Gustav: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg: Filser 1929.

Fellerer, Karl Gustav: *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber: Laaber 1985.

Finger, Gottfried; Hochradner, Thomas (Hrsg.): *Sonata a sei instrumenti (2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo)*, Salzburg: Selke 2002, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 11).

Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, 2. Ausgabe, Kassel u. a. u. Weimar: Bärenreiter u. Metzler 1994–2008.

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE*, ⟨URL: http://www.musiklexikon.ac.at⟩ – Zugriff am 10.04.2013.

Focht, Josef (Hrsg.): *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, ⟨URL: http://www.bmlo.lmu.de/⟩ – Zugriff am 11.06.2013.

Focht, Josef: „Historische Facetten des Wiener Kontrabasses“, in: Monika Lustig (Hrsg.): *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente.* 21. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 17. bis 19. November 2000, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein u. a. 2004, (*Michaelsteiner Konferenzberichte*, 64), S. 129–138.

Freitag, Werner: „Symbolische Kommunikation und Amtscharisma. Zur Legitimität und Legitimation geistlicher Fürsten in den Bischofsstädten der Frühen Neuzeit“, in: Gerhard Ammerer et al. (Hrsg.): *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit.* Ergebnisse der internationalen und interdisziplinären Tagung in der Salzburger Residenz, 19.–22. Februar 2009, Ostfildern: Thorbeke 2010, (*Residenzforschung*, 24), S. 57–73.

Gassner, Joseph: „Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum“, in: Kurt Willvonseder (Hrsg.): *Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift 1961*, Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 1962, S. 119–365.

Gatz, Erwin (Hrsg.): *Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder. 1785/1803–1945. Ein biographisches Lexikon*, Berlin: Duncker & Humblot 1983.

Gehmacher, Monika: *Luigi Gatti. Sein Leben und seine Oratorien. Mit thematischem Katalog des Gesamtschaffens*, Dissertation, Universität Wien 1959.

Geiser, Brigitte: *Das Alphorn in der Schweiz*, Bern: Verlag Paul Haupt 1976, (*Schweizer Heimatbücher*, 177/178).

Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welche Nachricht von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, Leipzig: Kühnel 1812.

Gillio, Pier Giuseppe: *L' attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento, Quadro Storico e Materiali Documentari* (mit CD-Rom: Materiali Documentari, hrsg. v. Alessandra Bonomo), Firenze: Olschki 2006.

Giorgi, Paolo (Hrsg.): *Maurizio Cazzati (1616–1678). Musico Guastallese: Nuovi Studi e Prospettive Metodologiche*, Guastalla: Assoc. Culturale Giuseppe Serassi, Ist. Per la Ricerca Musicologica 2009, (*Studi e ricerche per la storia della musica a Guastalla*, 1).

Glaser, Hans: „Salzburgs Buchdrucker“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 98 (1958), S. 149–198.

Greinz, Christian: *Die fürsterzbischöfliche Kurie und das Stadtdekanat zu Salzburg*, Salzburg:

Verlag des fürsterzbischöflichen Konsistoriums 1929.

Grosspietsch, Christoph: „Mozart aus Gattis Händen? Geplante Frühdrucke nach Salzburger Quellen“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 297–341.

Gruber, Gernot: *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg u. Wien: Residenz-Verlag 1985.

Haas, Robert: „Eberlins Schuldramen und Oratorien“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 8 (1921), S. 9–44.

Hahnl, Adolf: „Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in der Salzburger Erzdiözese im 18. Jahrhundert“, in: *250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk. Katalog der IV. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg. Mai bis Oktober 1979*, Salzburg: Dommuseum 1979, S. 90–109.

Hahnl, Adolf: „Die Kupferradierung als Kunstwerk“, in: Ernst Hintermaier et al. (Hrsg.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675)*. [Kommentar zum Faksimile], Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 4, zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 2), S. 9–13.

Hahnl, Adolf: „Die Quellen zum Weihefest“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, 108 (1997), S. 380–395.

Hahnl, Adolf/Hannelore Angermüller/Rudolph Angermüller (Hrsg.): *Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, 3 Bände, St. Ottilien: Eos 2009.

Haider-Dechant, Margit; Joseph-Wölfl-Gesellschaft, Internationale (Hrsg.): *Joseph Wölfl. Verzeichnis seiner Werke*, Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011.

Hamann, Heinz Wolfgang: „Johann Jakob Freystädtler: ‚Totensinger‘ und ‚Stadt-Pfarr-Chorregent‘ in Salzburg“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1993 (1994), S. 41–51.

Handschin, Jacques; Brenn, Franz (Hrsg.): *Musikgeschichte im Überblick*, 2. Auflage, Luzern u. Stuttgart: Räber 1964.

Hanke-Knaus, Gabriella: „‚Ganze Parthien Musikalien‘ – Der Notenbestand der ehemaligen Reichsabtei Weingarten in der Musikbibliothek der Benediktinerabtei Einsiedeln“, in: *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext. Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, Frankfurt/Main: Peter Lang 2004, S. 89–129.

Harnoncourt, Philipp: „Die Verehrung des hl. Rupert in der Zeit nach der Einführung des Ordo Romanus in Salzburg“, in: Petrus Eder/Johann Kronbichler (Hrsg.): *Hl. Rupert von Salzburg 696–1996. Katalog der Ausstellung im Dommuseum zu Salzburg und in der Erzabtei St. Peter. 16. Mai 1996–27. Oktober 1996*, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg u. Erzabtei St. Peter 1996, S. 175–190.

Haspel, Ulrich: *Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld*, Dissertation, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1996.

Hübner, P. Beda: „Nachricht über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michael Haydn“. Kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Ernst Hintermaier, in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 195–218.

Heawood, Edward: *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum (Holland): The Paper Publications Society 1969, (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, 1).

Helg, Lukas OSB: „Die Einsiedler Kapellmeister seit 1800. Materialien zur Geschichte der

jüngeren Einsiedler Kirchenmusik“, in: Therese Brugisser-Lanker/Bernhard Hangartner (Hrsg.): *Congaudent angelorum chori. P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag*, Luzern: Raeber-Verlag 1999, S. 131–155.

Henggeler, Rudolf: *Professbuch der fürstlichen Benediktinerabtei der Heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen*, Zug: Kalt-Zehnder 1931, (*Monasticon-Benedictinum Helvetiae*, 1).

Henggeler, Rudolf: *Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum Tausendjährigen Bestand des Klosters Einsiedeln*, Einsiedeln: Selbstverlag des Stiftes o. J. [1937], (*Monasticon-Benedictinum Helvetiae*, 3).

Herbort, Heinz Joseph: *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Dissertation, Universität Münster 1961.

Hermann-Schneider, Hildegard: *Musik in Tirol. Grundzüge ihrer Geschichte von der Zeit Kaiser Maximilians bis zum Ende der k. und k. Monarchie.* II/2: *Musik in Pfarrkirchen*, ⟨URL: http://musikgeschichten.musikland-tirol.at/content/musikintirol/musikinkloesternusw/musik-in-pfarrkirchen.html⟩ – Zugriff am 18.06.2013.

Hermann-Schneider, Hildegard: *Musik in Tirol. Grundzüge ihrer Geschichte von der Zeit Kaiser Maximilians bis zum Ende der k. und k. Monarchie.* III/5: *Musiktheater*, 08.06.2002 ⟨URL: http://musikgeschichten.musikland-tirol.at/content/musikintirol/musikderbuerger/musiktheater.html⟩ – Zugriff am 10.04.2013.

Hermann-Schneider, Hildegard: „Die ‚Missa Solemnis‘ KV 257 im Diözesanarchiv Brixen: Das Notenmaterial der Uraufführung von Mozarts ‚Spaur-Messe‘“, in: *Mozart-Studien*, 18 (2009), S. 23–47.

Hermann-Schneider, Hildegard: „KV 142 und 197 oder Anh. C 3.04 und C 3.05? Zu Mozarts Autorschaft aufgrund einer Handschrift im Franziskanerkloster Salzburg“, in: *Mozart-Studien*, 18 (2009), S. 87–100.

Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Dissertation, Universität Salzburg 1972.

Hintermaier, Ernst: „Michael Haydns Salzburger Schülerkreis“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 27 (1972), Nr. 1, S. 14–24.

Hintermaier, Ernst: „Domenico Fischietti und W. A. Mozart“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 29 (1974), Nr. 1, S. 25–28.

Hintermaier, Ernst: „Zur Musikpflege in der Wallfahrtsbasilika Maria Plain im 18. Jahrhundert“, in: Aegidius Kolb (Hrsg.): *Maria Plain 1674–1974*, Salzburg: Verlag St. Peter 1974, (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, 85), S. 228–239.

Hintermaier, Ernst: „Das fürsterzbischöfliche Hoftheater zu Salzburg (1775–1803)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 30 (1975), Nr. 3, S. 351–363.

Hintermaier, Ernst: „*Missa Salisburgensis.* Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung“, in: *Musicologica Austriaca*, 1 (1977), S. 154–196.

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

Hintermaier, Ernst: „Leben und Werk Antonio Caldaras (um 1670–1736)“, in: Karl Harb/Albert F. Hartinger (Hrsg.): *Antonio Caldara und Salzburg. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte des Spätbarock*, Salzburg: Gattermaier 1981, (*Jahresschrift der Salzburger Bachgesellschaft*), S. 5–8.

Hintermaier, Ernst: „Die Kirchenmusik und Liturgie-Reform Wolf-Dietrichs“, in: *4. Salzburger Landesausstellung. Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Gründer des barocken Salzburg.* 16. Mai–26. Oktober 1987 im Residenz-Neugebäude und im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg: Salzburger Landesregierung 1987, S. 296–302.

HINTERMAIER, ERNST: „Vorwort“, in: ERNST HINTERMAIER (HRSG.): *Franz Xaver Gruber. Joseph Mohr. Weihnachtslied ‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘* Salzburg: Comes 1987, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Einzelausgaben, 4), S. VI–XI.

HINTERMAIER, ERNST: „Die Organisten am Salzburger Dom von den Anfängen bis zur Gegenwart“, in: ERNST HINTERMAIER (SCHRIFTLEITUNG): *Die große Orgel im Salzburger Dom. Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, Salzburg: Konsistorialarchiv Salzburg [1988], S. 41–56.

HINTERMAIER, ERNST: *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg.* Teil 2: *Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 3; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 1).

HINTERMAIER, ERNST: „Die Musizierpraxis am Salzburger Dom im 17. und 18. Jahrhundert“, in: ERNST HINTERMAIER ET AL. (HRSG.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675).* [Kommentar zum Faksimile], Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 4, zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 2), S. 14–20.

HINTERMAIER, ERNST: „Zur Urheberschaft des Introitus ‚Cibavit eos‘ KV 44 (73u): Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1991 (1992), S. 509–517.

HINTERMAIER, ERNST: „Erzbischof Matthäus Lang – Ein Mäzen der Musik im Dienste Kaiser Maximilians I. Musiker und Musikpflege am Salzburger Fürstenhof von 1519–1540“, in: ERNST HINTERMAIER (HRSG.): *Salzburg zur Zeit des Paracelsus. Musiker – Gelehrte – Kirchenfürsten.* Katalog zur 2. Sonderausstellung der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Erzabtei St. Peter, Salzburg: Selke 1993, S. 29–40.

HINTERMAIER, ERNST: „Musik und Musikpflege in Seekirchen“, in: ELISABETH UND HEINZ DOPSCH (HRSG.): *1300 Jahre Seekirchen. Geschichte und Kultur einer Salzburger Marktgemeinde*, Seekirchen/Salzburg: Marktgemeinde Seekirchen am Wallersee 1996, S. 470–484 u. 945–950 (Anm.).

HINTERMAIER, ERNST: „Eine Spezifikation des Salzburger Hofkopisten Johann Jakob Rott aus dem Jahre 1757“, in: JOSEF MANČAL/WOLFGANG PLATH (HRSG.): *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*, Augsburg: Wißner 1997, (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 2), S. 17–27.

HINTERMAIER, ERNST: „Vorwort“, in: ERNST HINTERMAIER (HRSG.): *Heinrich Ignaz Franz Biber: Litaniae de Sancto Josepho zu 20 Stimmen*, Salzburg: Selke 1999, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 9; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 4), S. VII–XI.

HINTERMAIER, ERNST: „Neue Quellen zum Salzburger Benediktinerdrama aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: GERHARD AMMERER (HRSG.): *Tradition und Wandel. Beiträge zur Kirchen-, Gesellschafts- und Kulturgeschichte. Festschrift für Heinz Dopsch*, Oldenburg u. München: Verlag für Geschichte und Politik u. a. 2001, S. 321–333.

HINTERMAIER, ERNST: „Das Priesterleben Joseph Mohrs“, in: THOMAS HOCHRADNER (HRSG.): *‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘ Zwischen Nostalgie und Realität – Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit*, Salzburg: Verein der Freunde der Salzburger Geschichte 2002, (*Salzburger Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur*, 4), S. 65–74.

HINTERMAIER, ERNST: „‚Es gehe confuse in verrichtung des gottesdienstes zue, vnnd wolle demnach denn Chorum in ein bessere und richtigere Ordnung bringen.‘ Liturgie-Reform, Kirchenmusik und höfisches Musikleben unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612) und Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619)“, in: JÜRG STENZL/ERNST

Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 121–138.

Hintermaier, Ernst: „‚Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein'. Musikpflege und mehrchöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert", in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 139–164.

Hintermaier, Ernst: „Zwei authentische Stimmenabschriften von Mozarts ‚Regina coeli'-Kompositionen KV 127 und 276", in: Ann-Katrin Zimmermann/Klaus Aringer (Hrsg.): *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 2010, S. 111–140.

Hintermaier, Ernst: „Matthias Kracher und sein Schulmeister Johann Michael Haydn", in: Andreas Radauer (Redaktion): *Rupert in Seekirchen. 300 Jahre Kollegiatstift*, Salzburg: Druckhaus Nonntal o. J. [1979], S. 97–98.

Hintermaier, Ernst/Lars E. Laubhold/Eva Neumayr: „Luigi (Maria Baldassare) Gatti (1740–1817). Salzburgs letzter Hofkapellmeister", in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 23–67.

Hintermaier, Ernst (Schriftleitung) (Hrsg.): *Die große Orgel im Salzburger Dom. Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, Salzburg: Konsistorialarchiv Salzburg [1988].

Hössle, Friedrich von: „Bayerische Papiergeschichte", in: *Der Papier-Fabrikant*, (1924), Nr. 29, S. 328–333.

Hössle, Friedrich von: „Bayerische Papiergeschichte", in: *Der Papier-Fabrikant*, (1924), Nr. 30, S. 342–344.

*Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender auf das Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers Jesu Christi M.DCC.XXVI. Samt beygefügtem SCHEMATISMO. Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben Von Johann Georg Schnürer Dermahlig-Hochfürstlichen Cammer- und Hof-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Mayr 1726.

*Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender. Ist das dritte nach dem Schalt-Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers JESU Christi M.DCC.XXXIX. Samt beygefügtem Schematismo. Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben Von Johann Georg Schnürer Hoch-Fürstlichen Cammer-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Prambsteidl 1739.

*Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender, auf das Gemein Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers Jesu Christi M.DCC.LI. Samt beygefügtem SCHEMATISMO. Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben Von Joh. Carl Joseph v. Schnürer Hochfürstl. Cammer-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Mayr 1751.

*Hochfürstlich-Saltzburgischer Kirchen- und Hof-Kalender, auf das Jahr Nach der Gnadenreichen Geburt unsers Herrn und Seeligmachers Jesu Christi M.DCC.LXV. Samt beygefügtem SCHEMATISMO, Alles zusammen getragen und auf eigene Unkösten in den Druck gegeben. Von Francisc. Antonius Gilowsky, von Urazowa, Hochfürstl. Truchseß und Cammer-Fourier*, Salzburg: Johann Joseph Mayr 1765.

*Hochfürstlich-Salzburgischer Hof-Kalender oder SCHEMATISMUS auf das Schalt-Jahr Nach der gnadenreichen Geburt unssers Heilands und Seligmachers JESU Christi M. DCC. LXXX.*

*Alles zusammen getragen, und auf eigene Kosten in den Druck gegeben von Franz Mehofer, hochfürstl. Truchses und Kammerfourier, zu haben in dero Quartier auf dem Marktplatz in dem Kaufmann Weiserischen Haus*, Salzburg: Franz Prodinger 1780.

*Hochfürstlich=Salzburgischer Kirchen= und/ Staatskalender für das Jahr nach der gnadenreichen Geburt/ unsers Erlösers/ Jesu Christi 1795. Zusammengetragen und mit gnädigster höchster Bewilligung zum Druck befördert von Bernhard Zezi, hochfürstlichen Truchseß und Kammerfourier./ Im Verlag des Verfassers, wohnhaft in seinem eigenen Hause der hochfürstl. Residenz gegenüber*, Salzburg: Oberer 1795.

Hochradner, Thomas: *Matthias Siegmund Biechteler (∼1668–1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* 3 Teile, Dissertation, Universität Salzburg 1991.

Hochradner, Thomas: „Vom Ende des mehrchörigen Musizierens nördlich der Alpen“, in: *Slovenská hudba*, 22 (1996), Nr. 3/4, S. 465–486.

Hochradner, Thomas: „Zur Ausprägung der Kirchensonate in Salzburg“, in: Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Heinrich Ignaz Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongreßbericht*, Salzburg: Selke 1997, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 6), S. 84–112.

Hochradner, Thomas: „Das 18. Jahrhundert“, in: Horst Leuchtmann/Siegfried Mauser (Hrsg.): *Messe und Motette*, Laaber: Laaber-Verlag 1998, (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, 9), S. 189–269.

Hochradner, Thomas: „Notizen zur hofmusikalischen Repertoiregestaltung. F. J. S. Sambers Liste der 1712/13 für die Salzburger Hofmusikkapelle erstellten Kopiatur“, in: Elisabeth Th. Hilscher (Hrsg.): *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1998, (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, 34), S. 151–164.

Hochradner, Thomas: „Zum Musikleben am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Thomas Hochradner (Hrsg.): *Bach – in Salzburg. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft*, Neukirchen am Großvenediger: Verlag Tauriska 2002, S. 64–83.

Hochradner, Thomas: „Zwischen fremden Modellen und eigener Tradition – Kirchensinger in Salzburg“, in: Gerd Grupe (Hrsg.): *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘?* Aachen: Shaker Verlag 2005, (*Musikethnologische Sammelbände*, 20), S. 135–165.

Hochradner, Thomas: „‚Zwischen Höhepunkten‘. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 228–254.

Hochradner, Thomas: „P. Sigismund Keller OSB (1803–1882) aus dem Kloster Einsiedeln. Pionier der kirchenmusikalischen Forschung in Salzburg?“ in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 91 (2007), S. 101–116.

Hochradner, Thomas: „‚Venite Populi‘ Fronleichnamsmotette am Salzburger Dom“, in: Lars E. Laubhold/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag.* Symposiumsbericht, München: Strube-Verlag 2009, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 86–101.

Hochradner, Thomas: „‚B-Komponist‘ oder: Wie wird man ‚Kleinmeister‘?“ in: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.): *Bruckner-Symposion „Der Künstler und seine Welt“.* Brucknerhaus, Linz, 25.–27. September 2008. Bericht, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2010, S. 115–129.

Hoffmann, Carl Julius Adolph: *Die Tonkünstler Schlesiens: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau: Aderholz 1830.

Hoffmann, Wolfgang: *Pater Peter Singer OFM 1810–1882. Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg-Tirol*, München u. Salzburg: Katzbichler 1990, (*Musikwissenschaftliche Schriften*, 24).

Hohenleitner, Josef: „Lebensparallelen: Franz X. Gruber und Johann G. Pinzger“, in: *Blätter der Stille-Nacht-Gesellschaft*, 54 (2015), S. 1–5.

Holzapfel, Friedrich Joseph: *Münchner Theater-Almanach*, Bd. 2, München: Hübschmann 1824.

Jaksch, Werner: *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, München u. Salzburg: Katzbichler 1977, (*Beiträge zur Musikforschung*, 5).

Jancik, Hans: *Michael Haydn. Ein vergessener Meister*, Zürich, Leipzig u. Wien: Amalthea-Verlag 1952.

Jochymczyk, Maciej: „Sacred Music by Amandus Ivanschiz: Attributions and Variants of Extant Compositions“, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 11 (2012), S. 251–264.

Kasper, Walter et al. (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 3, Freiburg u. a.: Herder 1995.

Katalinic, Vjera: *Nikola Algarotti (Udina) (1791–1838) und seine Musiksammlung*, Dissertation, Universität Wien 1998.

Köchel, Ludwig Ritter von: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740* [darin als Beilage X separat paginiert:] *Thematisches Verzeichnis der Compositionen von Johann Josef Fux*, Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung 1872.

Keller, Peter/Armin Kircher (Hrsg.): *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik. Katalog zur 31. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg*, 8. April bis 5. November 2006, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2006.

Keller, Peter/Johannes Neuhardt (Hrsg.): *Erzbischof Paris Lodron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden*, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2003, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 20).

Keller, Sigismund: „Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozarts als Kapellmeister im Fürsterzbischöflichen Dom zu Salzburg“, in: *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*, 4 (1871), Nr. 1, S. 2–33, Nr. 2, S. 19–22, Nr. 3, S. 26–29, Nr. 4, S. 51–52, Nr. 5, S. 55–57, Nr. 6, S. 63–66, Nr. 7, S. 72–73.

Kirkendale, Ursula: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz u. Köln: Herrmann Böhlaus Nachf. 1966, (*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, 6).

Klieber, Rupert: *Bruderschaften und Liebesbünde nach Trient. Ihr Totendienst, Zuspruch und Stellenwert im kirchlichen und gesellschaftlichen Leben am Beispiel Salzburg 1600–1950*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 1999, (*Schriftenreihe des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds*, 4).

Kohlbrenner, Franz Seraph/Norbert Hauner: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1781.

Kramml, Peter F.: *Benedikt Hacker (1769–1829) – Ein Salzburger Komponist und Verleger an der Zeitenwende*, Salzburg: Verein der Freunde der Salzburger Geschichte 1988, (*Salzburg Archiv*, 5).

Kretschmann, Theobald: „Am alten ‚Mozarteum' zu Salzburg (1871–1873)“ [Kapitel 1 aus dem zweiten Teil von Kretschmanns Lebenserinnerungen *Tempi passati. Aus den Erinnerungen*

*eines Musikanten*, Wien, Teschen u. Leipzig: Verlag Karl Prohaska 1910/1913, hrsg. v. Otto Biba], in: Rudolph Angermüller (Redaktion): *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981, S. 44–52.

Küsell, Melchior; Hintermaier, Ernst et al. (Hrsg.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes (um 1675): erstmals im Faksimile in Originalmaßen aus Anlaß der Wiedererrichtung der Vierungsemporen vorgelegt*, Salzburg: Pustet 1992, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 4; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 2).

Lahnsteiner, Werner: *Das musikalische Repertoire des k.k. Theaters zu Salzburg 1804–1853*, Diplomarbeit, Universität Salzburg 1991.

Lang, Gerda; Riedel, Friedrich Wilhelm (Hrsg.): *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchives*, 3 Bände, Dissertation, Universität Salzburg 1978.

Lattanzi, Alessandro: „Luigi Gatti and Anton Theodor Colloredo, Archbishop of Olomouc“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 343–357.

Lattanzi, Alessandro: *Catalogo tematico delle opere di Luigi Gatti (1740–1817)*, 2 Bände, Lucca: Libreria Musicale Italiana [in Vorb.].

Laubhold, Lars E.: *Magie der Macht. Eine quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs ‚Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst‘ (Halle 1795)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, (*Salzburger Stier*, 2).

Laubhold, Lars E.: „Die Trompeter- und Paukerkunst zur Zeit Wolf Dietrichs“, in: Gerhard Ammerer/Ingonda Hannesschläger (Hrsg.): *Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600 – Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Wolf Dietrich von Raitenau. 1587 bis 1611/12*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2011, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 28), S. 577–588.

Laubhold, Lars E.: „Luigi Gatti, Hieronymus Colloredo und die Salzburger Trompetenmusik ihrer Zeit“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 117–143.

Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms. Anmerkungen zur systematischen Erschließung einer problematischen Quelle“, in: Michael Jahn/Klaus Petermayr (Hrsg.): *Jahrbuch des RISM-Österreich 2010*, Wien: Der Apfel 2010, (*Veröffentlichungen des rism-österreich*, A/14), S. 25–48.

Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „‚... was mein Bruder in seinen Chören mit der Ewigkeit treibt ...‘. Quellen zur frühen Rezeption von Joseph Haydns *Schöpfung* in Salzburg“, in: *Haydn-Studien*, 10 (2010), Nr. 1, S. 55–70.

Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „Repertoire und Repertoireentwicklung in der Musik am Salzburger Dom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beobachtungen am Musikalienbestand Dommusikarchiv im Archiv der Erzdiözese Salzburg“, in: Dominik Šedivý (Hrsg.): *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.* Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“, 23. bis 25. September 2012, Wien: Hollitzer

2014, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“*, 2), S. 45–69.

Laubhold, Lars E./Eva Neumayr: „Luigi Gatti and the *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* of the Salzburg Cathedral“, in: Alessandro Lattanzi (Hrsg.): *Luigi Gatti (1740–1817). La Musica a Mantova e a Salisburgo tra Sette e Ottocento*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017, S. 147–165.

Lauth, Wilhelm: „Hermann Spies – Ein Salzburger Domkapellmeister aus dem Rheinland“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 145 (2005), S. 299–338.

Lederwasch, Christoph: *Eigentliche Abbildung der Procession, so den 18. Octobris im Jahr Christi 1682, von Urhebung aber des Ertz-Stiffts Saltzburg im Ailffhundersten Jahrs-lauff: vorderist zu Ehrn und schuldigisten danckh der Allerheiligisten Dreyfaltigkheit so dan der Ubergebenedeiten Jungfrauen und Mutter Gottes Mariae, auch deren anderen H. H. Landts-Patronen gehalten worden*, [Salzburg, 1682].

Leisinger, Ulrich: „Die Vesperkompositionen von Luigi Gatti. Ein Zwischenbericht“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 419–446.

Liess, Andreas: *Johann Joseph Fux. Ein steirischer Meister des Barock. Nebst einem Verzeichnis neuer Werkfunde*, Wien: Doblinger 1948.

Liessem, Franz: „Die Musik des Klosters St. Peter in Salzburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Leitung des Musikinspektors P. Marian Kaserer“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, 101 (1990), Nr. 3–4, S. 379–424.

Lindmayr-Brandl, Andrea: „‚Weibsbilder, junge oder alte, haben auf dem Domchor überhaupt nichts zu suchen!‘ Allgemeines und Spezielles zum Thema ‚Frau und Kirchenmusik‘“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 74 (1990), S. 65–85.

Lindmayr-Brandl, Andrea: „Das Salzburger Musikleben zur Zeit der Renaissance, des Humanismus und der Reformation“, in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 88–120.

Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musik-Lexikon*, München: Giel 1811.

*Literaturportal Bayern*, ⟨URL: http://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=116071532⟩ – Zugriff am 16.05.2014.

Loescher, Johannes: „Vom Violone zum Violoncello – wirklich eine Frage der Saiten?“ in: Monika Lustig (Hrsg.): *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente*. 21. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 17. bis 19. November 2000, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein u. a. 2004, (*Michaelsteiner Konferenzberichte*, 64), S. 51–56.

Martin, Franz: „Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ [Teil 1], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 77 (1937), S. 1–48.

Martin, Franz: „Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ [Teil 2], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 78 (1938), S. 89–136.

Massenkeil, Günther: „Messen“, in: Thomas Hochradner/Günther Massenkeil (Hrsg.): *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Laaber: Laaber 2006, (*Das Mozart-Handbuch*, 4), S. 58–123.

Mattheson, Johann; Schneider, Max (Hrsg.): *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen* [Vollständiger, originalgetreuer Neudruck der Ausg. Hamburg 1740 mit gelegentl. bibliogr. Hinweisen u. Mattheson Nachträgen], Berlin: Liepmannssohn 1910.

Megerle, Abraham: *Ara musica solemni concentu ad veram et veterum formam redacta* [...], Salzburg: Christoph Katzenberger 1647.

Megerle, Abraham: *Speculum musico-mortuale*, [Salzburg] um 1672.

Metzger, Heribert: *Die Orgeln im Dom zu Salzburg*, Salzburg: Metropolitankapitel zu Salzburg [2010].

Mühlmann, Joseph: *Franz Xaver Gruber. Sein Leben*, Salzburg: Residenz-Verlag 1966.

Mitterwieser, Alois: „Geschichte der Papiermühle Lengfelden bei Salzburg“, in: *Der Papier-Fabrikant*, (1938), Nr. 48, S. 485–487.

Mitterwieser, Alois: „Die alten Papiermühlen von Landshut an der Isar und Braunau am Inn“, in: *Gutenberg Jahrbuch*, (1939), S. 31–38.

Mitterwieser, Alois: „Die alten Papiermühlen Münchens“, in: *Gutenberg Jahrbuch*, (1940), S. 25–34.

Münster, Robert: „Nikolaus Lang und seine Michael-Haydn-Kopien in der Bayerischen Staatsbibliothek“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 27 (1972), Nr. 1, S. 25–29.

Münster, Robert: „Thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen von P. Nonnosus Madlseder OSB (1730–1797) aus der Abtei Andechs“, in: Günter Weiss u. a. (Hrsg.): *Musik in bayerischen Klöstern I. Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986, (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München*, 5), S. 225–257.

Münster, Robert: „Das Tantum ergo KV 142 – eine Bearbeitung nach Johann Zach?“ in: *‚Ich bin hier sehr beliebt‘. Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing: Schneider 1993, S. 255–261.

Münster, Robert: „Mozart und Seeon“, in: *‚Ich bin hier sehr beliebt‘. Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing: Schneider 1993, S. 210–215.

Münster, Robert: „Mozarts ‚Tantum ergerl‘ KV 142 und KV 197“, in: *‚Ich bin hier sehr beliebt‘. Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing: Schneider 1993, S. 247–254.

Münster, Robert: „Persönliche Beziehungen der Mozarts zu Klöstern in Bayern und frühe Handschriften Mozartscher Kirchenwerke in bayerischem Kloster- und Kirchenbesitz“, in: Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsg.): *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland* Sinzig: Studio Verlag 2010, (*Kirchenmusikalische Studien*, 12), S. 55–67.

Münster, Robert: „P. Ulrich Endholzer OESA (1751–1790) aus Rattenberg: Ein Salzburger Komponist der Mozartzeit“, in: *Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich*, 21 (Dezember 2011), Nr. 35, S. 18–28.

Morgenstern, Anja: „Das Verhältnis von Leopold Mozart und Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo. Neue Quellenfunde zu Mozarts Tätigkeiten als Vizekapellmeister“, in: Eva Neumayr/ Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*. Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 223–258.

Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen*, Augsburg: Lotter 1756.

[Mozart, Leopold]: „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen

Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757“, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, (1757), S. 183–198.

Mozart, Leopold; Senn, Walter (Hrsg.): *Sakramentslitanei in D*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1973, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/28/Abt. 3-5).

Muffat, Georg; Hintermaier, Ernst (Hrsg.): *Missa in labore requies zu 24 Stimmen für zwei vokal-, drei Instrumentalchöre und Basso continuo*, Salzburg: Selke 1995, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 5; zugl. *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*, 3).

Neumayr, Eva: [Art.:] „Maria Caecilia Eberlin“, in: Beatrix Borchard (Hrsg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. ⟨URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Maria_Caecilia_Eberlin⟩ – Zugriff am 13.01.2015.

Neumayr, Eva: [Art.:] „Maria Antonia, Kurfürstin von Sachsen“, in: Beatrix Borchard (Hrsg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. 2007 ⟨URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Maria_Antonia_Kurfuerstin_von_Sachsen⟩ – Zugriff am 07.03.2016.

Neumayr, Eva: *Die Propriumsvertonungen Johann Ernst Eberlins (1702–1762). Studien zu Quellen, Entwicklung, Komposition und Aufführungspraxis und Alphabetisches Verzeichnis*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 2007, (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 248).

Neumayr, Eva: „Zur Musikpflege im Kloster der Ursulinen in Salzburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Lars E. Laubhold/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag.* Symposiumsbericht, München: Strube-Verlag 2009, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 102–112.

Neumayr, Eva: „Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinenkonvent in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 93 (2010), S. 90–101.

Neumayr, Eva: „Die Requiemkompositionen Luigi Gattis (1740–1817)“, in: Eva Neumayr/Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817).* Symposiumsbericht, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; zugl. *Musicologica Transalpina*, 2; zugl. *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 12), S. 387–417.

Neumayr, Eva: „Das Vokabular der Requiemvertonungen Johann Ernst Eberlins (1702–1762)“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 2013 (2014), S. 89–109.

Neumayr, Eva: „‚...in das Welschland hinein geschicket, um aldorten in dem Singen zu perfectioniren...‘ – Salzburger Hofsängerinnen in Venedig“, in: Gerhard Ammerer/Ingonda Hannesschläger/Thomas Hochradner (Hrsg.): *Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers*, Wien: Hollitzer 2015, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte*, 3), S. 223–239.

Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Die Quellen der Salzburger Dommusik in der Musikibibliothek des Benediktinerklosters Maria Einsiedeln (Schweiz)“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 30 (2010), S. 163–188.

Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Quellen zur Rezeption des Requiems von W. A. Mozart in Salzburg im 19. Jahrhundert“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 2009/10 (2012), S. 187–209.

Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: *RISM Salzburg* [Wasserzeichensammlung der RISM Arbeitsgruppe Salzburg], 2014 ⟨URL: www.memoryofpaper.eu⟩.

Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Kirchenmusik am Salzburger Dom in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts“, in: Dominik Šedivý (Hrsg.): *Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.* Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“, 23. bis 25. September 2012, Wien: Hollitzer 2014, (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“*, 2), S. 29–44.

Neumayr, Eva/Lars E. Laubhold: „Luigi Gatti and the Collection of Salzburg Sources in the Library of the Conservatorio ‚Luigi Cherubini‘ in Florence“, in: Alessandro Lattanzi (Hrsg.): *Luigi Gatti (1740–1817). La Musica a Mantova e a Salisburgo tra Sette e Ottocento*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017, S. 167–188.

Novello, Mary/Vincent Novello; Marignano, Nerina Medici di/Rosemary Hughes (Hrsg.): *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, Bonn: Boosey & Hawkes 1959.

Novello, Vincent/Mary Novello; Medici, Nerina/Rosemary Hughes (Hrsg.): *A Mozart Pilgrimage. The Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, London: Eulenburg 1975.

*Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* Online-Edition, ⟨URL: http://www.biographien.ac.at/oebl⟩ – Zugriff am 10.9.2014.

Opatrny, Alexander: *Thematischer Katalog Matthias Öttl*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2012, (*Tabulae Musicae Austriace*, 18).

Pellegrini-Rainer, Doris/Werner Rainer: „Giuseppe Lolli (1701–1778). Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 106 (1966), S. 281–291.

Peregrinus, Johannes: „Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses“. [Teil I–II], in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 28 (1888), S. [357]–416.

Peregrinus, Johannes: „Geschichte der salzb. Dom-Sängerknaben, oder schlechthin des Kapellhauses“. [Teil III–V], in: *Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 29 (1889), S. 87–212.

*Personalstand der Säcular- und Regular-Geistlichkeit des Erzbisthums Salzburg. Auf das Jahr 1869*, Salzburg: Verlag der f. e. Consistorial-Kanzlei, Druck Duyle'sche Buchdruckerei (Anton Pustet) 1869.

Pichler, Georg Abdon: *Biographien salzburgischer Tonkünstler*, Salzburg: Oberer'sche Buchdruckerei 1845.

Pillwein, Benedikt: *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbener theils lebender Künstler, auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten etc.: nach den zuverlässigsten Quellen, besonders Manuscripten, bearbeitet* [...], Salzburg: Mayr 1821.

Pillwein, Benedikt: *Neuester Wegweiser durch Linz und seine nächste Umgebung in historischer, topografischer, statistischer, commerzieller, industriöser und artistischer Beziehung*, Linz: Huemer 1837.

Poppe, Gerhard: „Dienstordnung und Repertoireaufbau in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1764 bis 1832“, in: *Weber-Studien*, 8 (2007), S. 193–250.

Praetorius, Michael: *Syntagma musicum, Band III. Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faksimilenachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a.: Bärenreiter 1988, (*Documenta musicologica*, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 15).

*Proprium Sanctorum Metropolitanae Ecclesiae, Et Archi-Dioecesis Salisburgensis cum Aprobatione S. Sedis Apostolicaee, Ad normam Martyrologij, Missalis, ac Breviarij Romani accom*[m]*odatius & emendatius editum* [...], Salzburg: Johann Baptist Mayr 1706.

RAINER, WERNER: „Anton Cajetan Adlgasser. Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 105 (1965), S. 205–237.

RAINER, WERNER: „Caldara und Salzburg“, in: LARS E. LAUBHOLD/GERHARD WALTERSKIRCHEN (HRSG.): *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag.* Symposiumsbericht, München: Strube-Verlag 2009, (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 9), S. 52–79.

RAINER, WERNER (HRSG.): *Marcus Sitticus. Was sich in Regierung des hochwürdigsten Fürsten Marx Sittichen Denkwürdiges zugetragen, beschrieben durch Johannes Stainhauser*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2012, (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 29).

RAINER, WERNER: „Schauspieler, Sänger und Musiker im Salzburg des Fürsterzbischofs Franz Anton Harrach (1709–1727)“, in: *Salzburg Archiv*, (2016), S. 111–146.

REDLICH, VIRGIL: *Die Matrikel der Universität Salzburg 1636–1810*, Salzburg: Pustet 1933, (*Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst*, 5).

[RETTENSTEINER, WERIGAND/FRANZ JOSEPH OTTER/GEORG SCHINN]: *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben*, Salzburg: Mayr'sche Buchhandlung 1808.

[RETTENSTEINER, WERIGAND/FRANZ JOSEPH OTTER/GEORG SCHINN]: „Biographie des Salzburgischen Konzertmeisters Michael Haydn von seinen Freunden verfasset [...]“, hrsg. v. RUDOLPH ANGERMÜLLER u. JOHANNA SENIGL, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1989), Nr. 1–4, S. 198–231.

RÖHRS, HANS-JOACHIM: „Vorwort“, in: JOHANN ERNST EBERLIN: *Johann Ernst Eberlin. IX. Toccate e Fughe per l'Organo*, hrsg. v. HANS-JOACHIM RÖHRS, Salzburg: Selke 1998, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben, 6), S. 1–15.

RICE, JOHN A.: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807*, New York: Cambridge University Press 2003.

RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München u. Salzburg: Katzbichler 1977.

RÔNEZ-KUBITSCHEK, MARIANNE: *Die Violintechnik im Wandel der Zeit. Die Entwicklung der Violintechnik in Quellenzitaten. Von den Anfängen bis Pierre Baillot 1835*, 2 Bände + Audio-CD, Wien u. Berlin: Lit Verlag 2012, (*Musik. Forschung und Wissenschaft*, 3).

ROSENTHAL, CARL AUGUST: „Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik 1600–1730“, in: *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 17 (1930), S. 77–94, 19 (1932), S. 3–32.

RUHLAND, KONRAD: „Zur Geschichte der Pastorella in Salzburg“, in: THOMAS HOCHRADNER/SILVIA STEINER-SPAN (HRSG.): *‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘ zwischen Nostalgie und Realität. Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit*, Salzburg: Verein der Freunde der Salzburger Geschichte 2002, (*Salzburger Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur*, 4), S. 115–127.

SAMBER, JOHANN BAPTIST: *Manuductio ad Organum Das ist Gründlich- und sichere Handleitung Durch die höchst-nothwendige Solmisation, Zu der Edlen Schlag=Kunst.* [...], Salzburg: J. B. Mayrs seel. Wittib und Erben 1704.

SAMBER, JOHANN BAPTIST: *Continuatio ad manuductio organicam, Das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg: J. B. Mayrs seel. Wittib und Erben 1707.

SAMBER, JOHANN BAPTIST: *Elucidatio musicae choralis, das ist gründlich u. wahre Erläuterung*

*oder Unterweisung, wie die edle u. uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Regeln mit leichter Mühe möge erlehrnet werden* [...], Salzburg: J. J. Mayr 1709.

Sangl, Carena: „Bürgerliche Musikkultur, ‚Dommusikverein' und Mozartkult", in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 424–435.

Schmid, Manfred Hermann: *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog. Erster Teil: Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn. Mit einer Einführung in die Geschichte der Sammlung*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1970, (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 3/4; zugl. *Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg*, 1).

Schmid, Manfred Hermann: *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing: Schneider 1976, (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 24).

Schmid, Manfred Hermann: „Musikalien des Mozartschen Familienarchivs im Stift St. Peter", in: Petrus Eder/Gerhard Walterskirchen (Redaktion): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 173–185.

Schmid, Manfred Hermann: „Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz", in: *Schütz-Jahrbuch*, 13 (1991), S. 28–55.

Schmid, Manfred Hermann: „Zur Genese des vierstimmigen Streichersatzes. Instrumente, Stimmlagen, Schrift", in: Wolfram Steude/Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.): *Theatrum instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu Historischen Musikinstrumenten, Dresden, 1996, 1998 und 1999*, Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 2003, (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte*, 11), S. 355–372.

Schmid, Manfred Hermann: „Mozarts Kirchenmusik", in: Peter Keller/Armin Kircher (Hrsg.): *Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik.* Katalog mit Audio-CD zur 31. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, 8. April bis 5. November 2006, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg u. a. 2006, S. 9–23.

Schmid, Manfred Hermann/Petrus Eder: „Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart – Michael Haydn", in: Jürg Stenzl/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 255–331.

Schmid, Manfred Hermann/Petrus Eder: *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Salzburg: Pustet 2006.

Schneider, Constantin: „Die Musikausstellung in Salzburg (Veranstaltet vom Museum Salzburg: Juli–September 1925)", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Oktober (1925), S. 34–38.

Schneider, Constantin: „Zur Organisation der musikalischen Quellen= und Denkmälerkunde", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9/5 (1927), S. 258–269.

Schneider, Constantin: *Führer durch die Musikausstellung im Salzburger Dom. Juni bis September 1928*, [Salzburg]: o. V. [1928].

Schneider, Constantin: *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg: Kiesel 1935.

Schneider-Cuvay, Maria Michaela: *Die Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins.* 2 Bde. Dissertation, Universität Salzburg 1975.

Schöttl, Joseph: *Kirchliche Reformen des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo im Zeitalter der Aufklärung*, Hirschenhausen: Verlag der Südostbayerischen Heimatstudien 1939, (*Südostbayerische Heimatstudien*, 16).

Schubart, Christian Friedrich Daniel; Schubart, Ludwig (Hrsg.): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen 1806.

Schuler, Heinz: „Thaddäus Susan (1779–1838)“, in: *Genealogie*, 14 (1978), Nr. 10, S. 305–308.

Schwemmer, Marius: „Joseph Willibald Michl (1745–1816) als Komponist und ‚Recreationssekretär‘ im Augustiner-Chorherrenstift Weyarn“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 92 (2008), S. 121–129.

Schwindt-Gross, Nicole: „Zwei bisher unbekannte Salzburger *L'Isola disabitata*-Vertonungen“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, (1989), Nr. 1–4, S. 161–176.

Seethaler, Johann Andreas: *Zur Dritten Jubel Feyer von der Wallfahrt=Kirche zu unser l. Frau in Armstorf bey Laufen*, Salzburg: Duyle 1820.

Senn, Walter: „Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg“, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg: Seitz 1962, (*Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 62/63), S. 333–368.

Senn, Walter: „Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1971/72 (1973), S. 182–196.

Senn, Walter (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe I: *Messen und Requiem, Abt. Messen*, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter 1975, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I/1/Abt. 1/2).

Senn, Walter: „Beiträge zur Mozartforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronymus Graf Colloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur Missa longa KV 262 (246$^{a}$) von W. A. Mozart“, in: *Acta Musicologica*, 48 (1976), Nr. 2, S. 205–227.

Sherman, Charles H.: *The Masses of Michael Haydn: A Critical Survey of Sources*, Dissertation, University of Michigan 1968.

Sherman, Charles H./T. Donley Thomas: *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant/NY: Pendragon Press 1993, (*Thematic Catalogues*, 17).

Spatzenegger, Hans: „Entwendete Musikalien aus dem Besitz des Domchors in Salzburg“, in: *Fontes Artis Musicae*, 25 (1978), Nr. 2, S. 152–156.

Spies, Hermann: *Die Salzburger grossen Domorgeln*, Augsburg: Benno Filser 1929.

Spies, Hermann: „Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612)“ [Teil 1], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 71 (1931), S. 1–64.

Spies, Hermann: „Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612)“ [Teil 2], in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 72 (1932), S. 65–136.

Spies, Hermann: *Abt Vogler und die von ihm simplifizierte Orgel von St. Peter in Salzburg*, Mainz: Rheingold-Verlag 1947, (*Orgel-Monographien*, 5).

Stenzl, Jürg/Ernst Hintermaier/Gerhard Walterskirchen (Hrsg.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005.

Tarr, Edward: *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Mainz: Schott $^{2}$1984.

Tenhaef, Peter (Hrsg.): *Abraham Megerle. Geistliche Werke*, Bad Reichenhall: Comes 1993, (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Einzelausgaben, 11).

Thaler, Manfred Josef: *Das Salzburger Domkapitel in der Frühen Neuzeit (1514 bis 1816)*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 2011, (*Wissenschaft und Religion*, 24).

THALER, MANFRED JOSEF: *Das Schneeherrenstift am Dom zu Salzburg (1622 bis 1806)*, Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 2011, (*Wissenschaft und Religion*, 23).

TROIANO, MASSIMO: *Dialoghi Di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustris. & Eccell. Prencipe Gvglielmo VI. Conte Palatino del Reno, e Duca di Bauiera; e dell'Illustris. & Eccell. Madama Renata di Loreno*, Venedig: Bolognino Zaltieri 1569.

TYSON, ALAN: *Wasserzeichenkatalog*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1992, (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/33/2).

UNKELBACH, PETER: *Augustin Gruber (1763–1835). Katechet, Staatsbeamter, Bischof und Metropolit im josephinischen Österreich*, Limburg u. Salzburg: Erzbischöfliches Konsistorialarchiv Salzburg 1999, (*Schriftenreihe des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds*, 6).

WAGNER, KARL: *Das Mozarteum. Geschichte und Entwicklung einer kulturellen Institution*, Innsbruck: Edition Helbling 1993.

WALDSEE-MELS, HIERONYMUS COLLOREDO VON: *Hirtenbrief auf die am 1$^{ten}$ Herbstm. dieses 1782$^{ten}$ Jahrs, nach zurückgelegten zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs*, Salzburg: Waisenhausdruckerei 1782.

WALTERSKIRCHEN, GERHARD: *Orgeln und Orgelbau in Salzburg vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Beiträge zu 700 Jahren Orgelbau in der Stadt Salzburg*, Dissertation, Universität Salzburg 1982.

WALTERSKIRCHEN, GERHARD: „Zur Geschichte der großen Orgel im Salzburger Dom 1300–1984“, in: ERNST HINTERMAIER (SCHRIFTLEITUNG): *Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*, Salzburg: Konsistorialarchiv 1988, S. 9–24.

WALTERSKIRCHEN, GERHARD: „Die große Orgel der Stiftskirche St. Peter zur Zeit Mozarts und Haydns“, in: PETRUS EDER/GERHARD WALTERSKIRCHEN (HRSG.): *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 127–134.

WALTERSKIRCHEN, GERHARD: „Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln. Fakten, Thesen und Hypothesen“, in: ERNST HINTERMAIER ET AL. (HRSG.): *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675).* [Kommentar zum Faksimile], Salzburg: Pustet 1992, S. 21–25.

WALTERSKIRCHEN, GERHARD: „Orgelbau“, in: JÜRG STENZL/ERNST HINTERMAIER/GERHARD WALTERSKIRCHEN (HRSG.): *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg u. München: Pustet 2005, S. 364–370.

WEILMEYR, FRANZ XAVER: *Salzburg, die Hauptstadt des Salzach=Kreises. Ein Hand= und Addreß=Buch für Jedermann*, Salzburg: Mayer'sche Buchhandlung 1813.

WEINDLER, KARL: *Franz Ignaz Lipp. Kurzbiographie und Thematisches Verzeichnis.* Zulassungsarbeit zur Künstlerischen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Fachrichtung Musik, Diplomarbeit, München 1975.

WEISS, THOMAS: *Basilicae Metropolitanae Salisburgensis Dedicatio SS: Ruperti et Virgilii in eandem translatio* [...], Salzburg: Christoph Katzenberger 1628.

WOLFF, CHRISTOPH: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden: Steiner 1968, (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 6).

WÖRSCHING, JOSEF: *Die Orgelbau-Familie Silbermann in Straßburg i*[m] *E*[lsaß], Mainz: Rheingold-Verlag 1941.

ZAISBERGER, FRIEDERIKE: „Das Fest zur Weihe des Salzburger Domes 1628“, in: PETER KELLER (HRSG.): *Erzbischof Paris Lodron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden.* [Dommuseum zu Salzburg 2003, 16. Mai bis 26. Oktober 2003], Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2003, (*Mitteilungen der Gesellschaft für*

*Salzburger Landeskunde*/Ergänzungsband 20), S. 84–87.

Zak, Sabine: *Musik als ‚Ehr und Zier' im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss: Päffgen 1979.

Zauner, Judas Thaddäus: *Auszug der wichtigsten Hochfürstl. Salzburgischen Landesgesetze zum gemeinnützigen Gebrauch nach alphabethischer Ordnung*, Salzburg: Mayr 1785.

# Alphabetisches Register


Absam, 342
Achleitner, Innozenz, 43, 190, 197, 258, 259, 341
Adler, Guido, 43, 44, 191
Adlgasser, Anton Cajetan, 50, 53–56, 109, 110, 165, 168, 173, 175, 180, 193, 197, 201, 205, 206, 208, 220, 259, 267, 280, 297, 305, 307, 308, 314, 325, 328, 336, 341, 357, 361, 367
Adlgasser, Maria Anna, geb. Fesemayr, 23, 53
Adlgasser, Maria Josepha Katharina, geb. Eberlin, 54
Admont, 58, 84, 91, 357, 364
Advent, *siehe* Feste und Heilige
Aiblinger, Johann Caspar, 204, 208
Aigner, Paul, 88, 90
Alberti, 236, 240, 257
Albrecht V., Herzog von Bayern, 35
Albrechtsberger, Johann Georg, 344, 350
Allegri, Gregorio, 341
Altötting, 51, 61, 268, 355, 362
Altomonte, Martino, 46
Amadino, Riccardo, 39
Ambros, August Wilhelm, 43, 44
Amon, Blasius, 35, 139
Andechs
  Benediktinerabtei, 348, 358
André, Johann Anton, 115
Andrioli di Faustino, Giovanni, 244, 256
Anfossi, Pasquale, 350
Anton Theodor Colloredo von Waldsee-Mels, Erzbischof von Olmütz, 62–64, 327, 350
Arnsdorf, 267, 351, 360
Arthofer, Joseph, 120, 259, 274, 318
Arzböck, Paul, 86–89
Assmayr, Ignaz, 74
Au b. Kempten, 248, 256
Aufner, Martin, 17
Aufschnaiter, Benedikt Anton, 45
Augsburg, 42, 49, 68, 111–116, 121, 124, 150, 179, 188, 204, 241, 253, 257, 324
  Gymnasium St. Stephan, 111
  Jesuitengymnasium, 344, 347
  Staats- und Stadtbibliothek, 111, 112, 116, 179
  Stadtarchiv, 111, 112
  Stift Heilig Kreuz, 111, 112, 116, 118, 120, 175, 179, 188, 257
  Verlag Böhm, 190
  Verlag Lotter, 51, 346

Bacciagaluppi, Claudio, 335
Baccusi, Ippolito, 127, 138, 342
Bach, 208, 341
Bach, Johann Sebastian, 105, 163, 164
Bach, Otto, 217, 259, 264, 341
Bad Liebenstein, 326
Bamberg, 368
Barcelona, 364
Barmann, Johann Baptist, 51
Bauman, Carlo, 341
Becke, Johann Baptist, 62
Beethoven, Ludwig van, 369
Benda, Franz, 363
Benevoli, Orazio, 43, 136, 343
Berchtesgaden, 65, 84, 89
Berchtold zu Sonnenburg, Maria Anna, *siehe* Mozart, Maria Anna
Berera, Francesco Antonio, 341
Berg, Adam, 35
Berg, Karl, 342
Bergamo, 239
Bergheim, 223
Bergmayr, Lorenz, 69, 72
Berlin, 86, 169, 348
  Singakademie, 136
Bernardi, Stefano, 39–41, 98, 124, 127, 138–140, 161, 201, 206, 208, 267, 275, 323, 331, 342, 359
Berndorf, 351
Bertali, Antonio, 133, 159, 203, 208, 217, 342
Biarelle, Johann Franz, 164, 165
Biber von Bibern, Heinrich Ignaz Franz, iii, 21, 42–47, 81, 82, 124, 127, 131, 133, 135, 138, 150,

152, 153, 159, 160, 165, 169–171, 173, 185, 193, 201, 217, 220, 269, 270, 272, 273, 299, 302, 305, 342, 343
Biber von Bibern, Kajetan, 72, 74
Biber von Bibern, Karl Heinrich, 18, 24, 46–50, 107, 127–129, 133–137, 147, 149–151, 153–155, 159–161, 164, 167–169, 171–174, 179, 193, 201, 202, 206, 208, 217, 259, 269, 272, 273, 281, 330, 331, 343, 344, 361
Biechteler von Greiffenthal, Matthias Siegmund, 46–48, 50, 98, 107, 108, 127, 133–136, 138, 149, 150, 153–155, 163–165, 167, 168, 170, 171, 174, 193, 201, 202, 205, 206, 208, 217, 218, 220, 259, 262, 269, 272, 273, 282, 295, 329–331, 343, 361
Biechteler, Benedict, 335
Birsak, Kurt, 152, 169
Bischoffsky, Johann Paul Karl, 49, 343
Bischofreiter, Martin, 259, 260, 368
Blahack, Joseph, 208, 261
Blumauer, Aloys, 80, 86
Blumlachner, Ferdinand, 69
Bode, Ludwig, 204, 209, 348
Bologna, 51, 54, 108, 118, 157, 264, 330, 357, 358, 364
  Accademia Filarmonica, 345
  San Petronino, 345
Bologna, Michelangelo, 23
Bonamico, Pietro, *siehe* Gutfreund, Peter
Boni, Antonio, 342
Bonporti, Francesco Antonio, 149
Borghi, Giovanni Battista, 204, 209, 314, 344
Bozen, 356, 358, 367
  Franziskanerkirche, 367
Braunau, 112, 223, 224, 235, 240, 250, 251, 253–255, 260
Braunhofer, Maria Anna, 23, 53
Breitkopf & Härtel, 61, 121, 188, 201, 262, 307, 310, 311, 326
Bremlachner, 72
Brescia, 350, 357
Breslau, 348
Brindl (Bründl), Joseph, 74
Brindl, Johann Michael, 72, 74
Brioschi, Antonio, 52, 344
Brixen, 39
Brixi, Franz Xaver, 203, 209, 218, 325, 344
Bruckner, Anton, 190, 341, 367
Bruderschaften, 9–11, 15, 24, 32, 135
Brühl, Heinrich von, 368
Brüssel, 273, 355
Brunetti, Antonio, 56
Brunetti, Judith, geb. Lipp, 114
Brunner, 128
Brunnmayr, Andreas, 73, 74, 88, 90, 99, 204, 209, 218, 276, 336, 337, 344, 347, 364
Budapest, 45, 353
Bühler, Franz, 204, 209, 344
Buhlacher, 209
Buohl, Mauro, 150
Burghausen, 305, 351, 355, 362
Bustelli, Giuseppe, 348

Caecilius, J., 209, 279, 345
Caldara, Antonio, 46, 128, 168, 193, 201, 202, 205, 206, 209, 266, 269, 293, 325, 335, 345
Call, Leonhard von, 209
Caneto, 256
Carissimi, Giacomo, 36, 355
Carlson, David, 261, 268
Carretti, Giuseppe Maria, 203, 219, 345
Casali, Giovanni Battista, 136, 146, 157, 201, 203, 209, 345
Casar, Michael, 79, 82, 89
Casini, Giovanni Maria, 209, 345
Caspar, Johann Eugen, *siehe* Casparini, Eugenio
Casparini, Eugenio (eigentlich Johann Eugen Caspar), 162
Cassel, Joseph Thomas, 56
Cazzati, Maurizio, 144, 146, 201, 209, 330, 333, 345
Ceccarelli, Francesco, 13, 23, 118
Cesare, Giovanni Martino, 38
Chiesa, Melchiorre, 345
Christadler, Placidus, 51
Christelli, Johann Kaspar, 128
Clemens non Papa, Jacobus, 98
Clemens VIII., Papst, 5, 37
Cröner, Franz Carl Thomas, 346
Colloredo von Waldsee-Mels, Anton Theodor, *siehe* Anton Theodor Colloredo von Waldsee-Mels, Erzbischof von Olmütz
Colloredo von Waldsee-Mels, Hieronymus, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg

Consoli, Tommaso, 62
Corelli, Arcangelo, 44
Cramer, Simon, 82, 89
Cremona, 346
Croll, Gerhard, 195

Daburger, Jakob, 347
Dahlhaus, Carl, 105
Danzi, Franz, 209, 346
Danzi, Innozenz, 346
Danzi-Lebrun, Franziska, 346
Dedler, Rochus, 204, 209
Deggendorf, 351, 365
Deichel, Joseph Christoph, 178, 203, 209, 274, 346
Deisböck, Leopold, 166, 190, 204, 209, 219, 260, 277, 336, 337
Demmler, Johann Michael, 344
Denis, Michael, 346
Diabelli, Anton, 204, 209
Diele, Johann Baptist, 128
Dietrich, Alois, 27, 73, 75
Dietz, 179
Dommusikverein und Mozarteum, *siehe* Salzburg
Donati, Ignazio, 127, 139, 146, 161, 204, 206, 209, 275, 346
Donauwörth
    Benediktinerabtei Heilig Kreuz, 345
Donner, Raphael, 45
Drasil, Franz, 128
Dresden, 59–61, 110, 153, 327, 348
Drexel, Johann Chrysostomus, 66, 203, 210, 344, 346
Dreyer, Johann Melchior, 204, 210, 346
Drobisch, Karl Ludwig, 204, 210
Dulma, 354
Durante, Francesco, 348
Duri, Martin, 80, 82, 89
Duyle, Franz Xaver, 66, 326

Eberlin, Johann Ernst, iii, 22, 47, 49–54, 60, 105, 107–109, 127, 128, 132, 133, 135, 136, 140, 149, 154–156, 163–165, 173–175, 180, 193, 197, 201, 205, 206, 210, 219, 220, 260, 264, 267, 269, 272, 274–277, 283, 294, 305, 307, 308, 312–314, 328–330, 333–338, 341, 347, 355, 357, 361, 362
Eberlin, Maria Caecilia Barbara, *siehe* Meissner, Maria Caecilia Barbara, geb. Eberlin
Eberlin, Maria Franziska Veronika, 23, 53
Eberlin, Maria Josepha Katharina, *siehe* Adlgasser, Maria Josepha Katharina, geb. Eberlin
Eberwein, Traugott Maximilian, 210
Eckschlager, August, 210
Eckschlager, Balthasar, 261
Eckschlager, Karl, 261
Eder, Petrus, 2, 65, 77, 260, 356
Eferding, 179
Egedacher, Christoph, 158, 162–164
Egedacher, Johann Christoph, 161–164
Egedacher, Johann Rochus, 158, 161, 162
Eggelmayr, Georg, 79, 82, 83, 89, 90
Eggelmayr, Matthias, 92
Egger, Georg Anton, 261
Egger, Sebastian, 252, 254
Eichstätt, 65, 68, 85, 86, 154, 178, 203, 274, 279, 346, 365, 367
Eidenberger, J., 256
Eigner, Paul, *siehe* Aigner, Paul
Einsiedeln, 81
    Benediktinerabtei, ii, iii, 42, 57, 112, 144, 191, 264, 265, 305, 310, 328–331, 335, 336, 351, 372
Eisen, Cliff, 111, 113, 261, 268, 270
Eisenstadt, 58, 361
Eitzenberger, Joseph, 210, 261, 347
Ellwangen, 204, 346
Emmerig, Wolfgang Joseph, 210
Emmert, Adam Joseph, 66
Endholzer, Ulrich, 347
Engels, Stefan, 1, 135
Ernst, Herzog von Bayern, 35
Erzbischöfe von Salzburg, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Esterházy, Familie, 45, 361
Estlinger, Joseph Richard, 56, 60, 111–113, 117–120, 157, 170, 175, 187, 188, 197, 199–203, 208, 258, 261, 262, 264, 271, 284, 305, 308, 310–312, 314, 325, 328, 336–338, 344, 345, 348, 349
Ett, Caspar, 204, 210, 348, 358
Ettlinger, Sebastian, 80, 86–89

Fasch, Carl Friedrich, 136
Feininger, Laurence, 44, 273
Fendt, A., 45

Ferdinand I., Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, 35
Ferdinand II., Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, 41, 170
Ferdinand III., Großherzog von Toskana (als Ferdinand I. Kurfürst von Salzburg), 5, 57, 59, 65–69, 157, 164, 190, 199, 271, 306–313, 327, 349
Ferdinand IV., Großherzog von Toskana, 167
Ferdinand Karl von Österreich, Erzherzog, 63
Ferlendis, Giuseppe, 56
Ferner, Joseph Bernhard, 128, 179
Ferrara, 325, 346
Ferrari, Antonio, 155
Fesemayr, Maria Anna, *siehe* Adlgasser, Maria Anna, geb. Fesemayr
Feste und Heilige
40-stündiges Gebet, 75
1. Advent, 5
Advent, 13, 30, 34, 146
Allerheiligen, 7, 13, 23, 27, 30
Allerseelen, 30
Anna, 15, 24, 26, 30, 75
Annuntiatio B.M.V., *siehe* Mariä Verkündigung
Ascensio Domini, *siehe* Christi Himmelfahrt
Aschermittwoch, 28, 33
Assumptio B.M.V., *siehe* Mariä Himmelfahrt
Augustinus, 6, 7
Benedikt, 11
Beschneidung des Herrn, 6, 7, 27
B.M.V. ad Nives, *siehe* Maria Schnee
Cäcilia, 127
Carl Borromäus, 13
Christi Himmelfahrt, 7, 11, 27, 144
Circumcisio Domini, *siehe* Beschneidung des Herrn
Commemoratio B. M. V. de Monte Carmelo (Unsere Liebe Frau vom Berge Karmel), 76, 131
Corporis Christi, *siehe* Fronleichnam
Dedicatio Ecclesiae, *siehe* Kirchweih
Dominica Resurrectionis, *siehe* Ostersonntag
Dreifaltigkeitssonntag, 12, 16, 27, 30, 109, 114
Dreikönigsfest, 7, 10, 27, 144
Epiphanias Domini (Erscheinung des Herrn), *siehe* Dreikönigsfest
Erentrudis, 13
Fastensonntage, 21, 28
Fastenzeit, 146
Firmung, 10
Franz, 13
Franz Xaver, 14
Fronleichnam, 4, 7, 11, 22, 25, 27, 28, 144
Gründonnerstag, 7, 10, 27, 29
In Coena Domini, *siehe* Gründonnerstag
Jesu Namen, 10
Johannes d. Täufer, Geburt, 27
Johannes Nepomuk, 6, 11, 12, 15, 16, 24, 25, 30, 31, 75, 168
Joseph, 6, 10, 15, 24, 26, 28, 75, 135
Karfreitag, 22, 29, 32
Karsamstag, 11, 18, 19, 27, 30
Karwoche, 10, 29, 34, 135, 139, 146
Kirchweih, 7, 13, 27
Kreuzauffindung, 11
Kreuzerhöhung, 13
Laurenz, 15
Magdalena, 15
Mariä Empfängnis, 14
Mariä Geburt, 7, 13, 27
Mariä Himmelfahrt, 7, 13, 27, 33
Mariä Lichtmess, 7, 10, 27, 28
Mariä Opferung, 13
Mariä Verkündigung, 7, 27
Maria, 15, 24, 26, 75
Maria Schnee, 15, 26
Markus, 11, 25, 31
Martin, 6, 7
Michael, 13
Namen Jesu, 28
Nativitas B.M.V., *siehe* Mariä Geburt
Nativitas Domini, *siehe* Weihnachten
Neujahr, 5
Neujahrstag, 10
Omnium Sanctorum, *siehe* Allerheiligen
Ostern, 9, 11, 14, 19, 27, 33, 144
Ostersonntag, 7, 10, 11
Palmsonntag, 9, 10, 15, 22, 24, 27, 29, 135, 140
Pentecostes, *siehe* Pfingsten
Peter und Paul, 6, 7, 27
Pfingsten, 4, 7, 9–11, 27, 144
Priesterweihe, 10
Purificatio B.M.V, *siehe* Mariä Lichtmess

Rogationstage, 11
Rupert, 6, 7, 13, 27, 324
Schutzengel, 28
Sebastian, 10, 15, 28, 75
Sieben Schmerzen Mariens, 10
SS. Nominis Jesu, *siehe* Jesu Namen
Stephan, 28
Unbefleckte Empfängnis Mariä, 6
Ursula, 13
Virgil, 6, 7, 13, 27, 28
Weißer Sonntag, 28
Weihnachten, 7, 9, 14, 27, 28, 31, 144
Feuerstein, Johann Heinrich, 115
Fiesolana, 356
Finck, Heinrich, 35
Finger, Gottfried, 173, 269, 348
Firmian, Leopold Anton Eleutherius von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Firmian, Leopold Maximilian von, *siehe* Leopold Maximilian von Firmian, 306
Fischer von Erlach, Johann, 45
Fischietti, Domenico, 55, 59–62, 109, 110, 150, 153, 165, 175, 201, 210, 272, 327, 348, 363, 364
Fischietti, Giovanni, 348
Fixlmillner, Placidus, 51
Florenz, ii, 157, 191, 270, 271, 276, 306, 307, 309–312, 314–323, 345, 349, 362
Conservatorio Luigi Cherubini, iii, 189, 190, 199, 264, 271, 274–276, 306, 308–314, 372
Forgács, Paulus Graf, *siehe* Paulus Graf Forgács, Bischof von Großwardein
Fornach, 268
Fra Carcano, 256
Fränzelin, 93
Frankenmarkt, 268
Franz Ferdinand von Kuenburg, Erzbischof von Prag, 12
Franz II./I., Kaiser von Österreich, 20, 21, 51, 58, 66, 69, 306, 307, 309, 336
Franz von Österreich, Erzherzog, 51, 109
Frauenchiemsee, 352
Freising, 84, 358
Freystädtler, Andreas, 86
Freystädtler, Franz Jakob, 77, 85, 114
Freystädtler, Johann Jakob, 77, 80, 85, 86, 89–91, 93–95, 98, 102, 104, 114, 336, 338, 339, 368
Frick, F., 253
Friedrich von Schwarzenberg, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Fritz, Bruno, 195
Fröhlich, Anna, 363
Fröhlich, Schwestern, 363
Fuchs, Alois, 189, 200
Fuchs, Peter Paul, 89
Fuchs, Rupert, 33
Fürstenhofer, Balthasar, 84, 89
Fürstenzell, 355
Fürsterzbischöfe von Salzburg
Andreas Jakob von Dietrichstein, 5
Augustin Gruber, 74, 148, 204, 352
Franz Albert Eder, 259
Franz Anton von Harrach, 6, 11, 45, 46, 49, 128, 134, 135, 148, 183
Friedrich von Schwarzenberg, 186
Guidobald von Thun und Hohenstein, 42
Hieronymus Franz de Paula Josef Colloredo von Waldsee-Mels, ii, 11, 12, 14–16, 20, 24, 25, 55–57, 59–62, 64, 65, 67–69, 71, 72, 87, 88, 99, 107, 108, 110, 111, 113, 148, 149, 165, 172, 176, 185, 187, 188, 197, 261, 267, 270, 306, 324, 327, 350, 352, 353, 361, 364
Johann Ernst von Thun und Hohenstein, 6, 11, 42, 45, 134, 343
Johann Jakob von Kuen-Belasy, 35
Leopold Anton Eleutherius von Firmian, 4, 6, 12, 46, 47, 49, 50, 126–128, 130
Markus Sittikus von Hohenems, 38, 39, 45, 357
Matthäus Lang von Wellenburg, 35
Max Gandolph von Kuenburg, 6, 10, 17, 42, 43, 124, 272, 342
Paris Lodron, 8, 39–42, 44, 342, 357, 359
Sigismund Christoph von Schrattenbach, 11, 14, 55, 107, 109, 264, 341, 353
Wolf Dietrich von Raitenau, 5, 17, 35–38, 77, 78, 84, 91, 123, 158, 170, 203, 357, 361, 367, 368
Fuetsch, Joachim Joseph, 69, 72, 74–76, 86, 119, 120, 131, 148, 149, 155, 157, 162, 166, 179, 183–185, 187–190, 194, 196, 197, 199–208, 210, 261, 262, 269, 285, 308, 309, 311–314, 324, 325, 336, 338, 342, 344, 345, 348, 349, 358

Fux, Johann Joseph, 108, 188, 201, 206, 210, 219, 269, 313, 325, 346, 349, 358, 364, 368
Fux, Peter Paul, 86

Gabrieli, Andrea, 123
Gabrieli, Giovanni, 123
Gänsbacher, Johann Baptist, 203, 206, 210, 350
Galuppi, Baldassare, 348
Gasteiger, Mauritius, 366
Gatti, Angelo, 324
Gatti, Francesco, 324
Gatti, Giorgio, 324
Gatti, Giuseppe, 325
Gatti, Luigi, 6, 14, 15, 23–25, 59, 60, 62–69, 72–74, 76, 99, 105–108, 112–115, 118–121, 129, 131, 147, 150, 165–168, 172, 173, 175, 176, 180, 181, 185, 187–190, 193, 194, 196, 197, 199–208, 210, 219, 258, 261–264, 269, 271, 272, 274–277, 286, 287, 296, 300, 301, 303, 304, 306–318, 320, 324–327, 334, 336–338, 344, 349, 350, 356, 361
Gatti, Teresa, 324
Gehmacher, Monika, 68
Ghizzolo, Giovanni, 210, 350
Giglio, Ottavio, 123
Gitzl, Johann, 210, 350
Glandschnig, Maximilian, 83, 84, 89
Glöggl, Franz Xaver, 365
Gmeinder, Placidus, 328
Gober, 31
Goldoni, Carlo, 59, 348
Gotha, 326
Graz, 77, 113, 354
  Lyzeum, 343
  Maria Trost, 354
Greggiati, Giuseppe, 65, 190, 325–327
Gregor XIII., Papst, 36
Greith, Karl, 348
Griesbacher, Edmund, 86
Grillparzer, Franz, 363
Grisi, Attilio, 68
Grizziotti, Vitaliano, 203, 210, 219
Grössing, Christoph, 84, 89
Grole, 73
Großpietsch, Christoph, 111, 112, 115, 121, 202
Großwardein, *siehe* Oradea
Gruber, Augustin, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Gruber, Franz Xaver, 99, 185, 211, 258, 262, 267, 350, 351, 355, 360
Gruber, Hubertus, 80
Grund, Johann Baptist, 82
Gschlatt, Thomas, 22, 178, 180
Gschwendtner, Franz, 224
Gstöttner (Gstettner), Ulrich, 79, 80, 90
Gualtieri, Alessandro, 38
Gugl, Matthäus, 354, 361
Guidobald von Thun und Hohenstein, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Gurk, 326
Gutfreund, Johann Franz, 140, 351
Gutfreund, Peter, 39, 42, 98, 138–141, 146, 201, 203, 208, 312, 314, 330–333, 351
Gutrather, Otto, 52
Gyrowetz, Adalbert, 211

Hacker, Benedikt, 69, 72, 74, 119, 120, 146, 199, 204, 211, 258, 262, 263, 270, 275, 287, 308, 312, 315–317, 325, 326, 335, 337, 346, 351, 352, 358, 367
Hämmerle, Erasmus, 130
Haemmerlein, Joseph Anton, 204, 211
Händel, Georg Friedrich, 164
Häser, August Ferdinand, 211
Hafeneder, Joseph, 56, 194, 201, 211, 348, 352
Hagenauer, Dominikus, 8, 66, 67, 105, 109, 306, 307
Hagenauer, Familie, 4
Hagenauer, Johann Lorenz, 4
Hagenauer, Johannes, 224
Hagenauer, Joseph, 224
Hahn, Bernhard, 211
Hainz, Franz Xaver, 85, 86
Hainz, Johann Gabriel, 85, 89
Hainz, Joseph Anton, 85, 89
Halberstadt, 37
Hall (Tirol), 358, 366
Hallein, 51, 74, 77, 86, 351, 355
  Keltenmuseum, 351, 355
Handschin, Jacques, 105
Hanselmann, 72
Hanselmann, Michael, 72
Harrach, Ferdinand Bonaventura von, 45

Harrach, Franz Anton von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Hartdobler, Georg, 351
Hartmann, Johann, 26
Haspel, Ulrich, 6, 21
Hasse, Johann Adolph, 60, 186, 348
Hasselt, B., 207
Hauner, Norbert, 211, 352
Haunsberger, Joseph, 263, 271
Hauptmann, Moritz, 211, 341
Haydn, Johann Michael, iii, 2, 22, 50, 51, 53–59, 62, 65–68, 74, 87, 96, 98, 99, 105, 107–110, 112, 114, 121, 127, 131, 132, 150, 165, 168, 170, 173–176, 185, 190, 191, 193, 201, 202, 204, 205, 207, 211, 216, 219, 220, 257, 260, 263, 264, 266, 267, 270, 272, 274, 277, 284, 285, 288–290, 304, 305, 307–310, 312, 313, 317–323, 326–328, 330, 334, 336, 346, 347, 349, 351–353, 355, 356, 358, 359, 361, 363, 365, 368, 369
Haydn, Joseph, 45, 55, 58, 66–68, 86, 166, 167, 180, 181, 185, 201, 205, 211, 216, 219, 276, 307, 326, 349, 352, 361, 363
Haydn, Maria Magdalena, geb. Lipp, 23, 53
Hebelt, Wenzel, 110, 367
Heidelberg, 348
Heilige, *siehe* Feste
Heiligensetzer, Franziskus, 239, 256
Herzogenburg
    Augustiner-Chorherrnstift, 44, 150, 305
Hibler, Joseph, 80
Hiernle, Johann Nepomuk, 336, 337, 360
Hieronymus Franz de Paula Josef Colloredo von Waldsee-Mels, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Hildebrandt, Lukas von, 45
Hilleprandt, Franz von, 186
Himmle, 73
Hintermaier, Ernst, iii, 47, 57, 77, 82, 96, 111, 138, 144, 179, 195, 197, 220, 257, 359, 366
Hochradner, Thomas, 22, 46, 127–129, 131, 132, 136, 144, 159, 220, 258, 268, 269, 273, 329
Hochreiter, Joseph Balthasar, 84, 139, 161, 201, 211, 263, 346, 353, 354, 364
Hochreiter, Kaspar, 353
Hodspodsky, Georg, 69
Höß, Joseph, 68, 75, 76, 131, 166, 168, 211, 216, 263, 347, 354, 356
Hofer, Andreas, 42, 81, 82, 124, 129, 150–152, 161, 193, 203, 211, 270, 273, 331–334, 354
Hoffmann, Aloys, 69, 75
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 58
Hoffmann, Johann Aloys, 354
Hofhaimer, Paul, 35, 36, 259
Hofman, Paul, 223, 235, 252, 253
Hofmann, Anna, geb. Reitsamer, 223
Hofmann, Anton Fidelis, 222, 230–232, 255, 257
Hofmann, Apollonia Elisabeth, 222
Hofmann, Ernst Valentin, 223
Hofmann, Familie, 223
Hofmann, Felix Marzellinus, 223
Hofmann, Franz, 223, 234, 235, 253–256, 310
Hofmann, Franz Anton, 222, 223, 232–235, 254, 255
Hofmann, Friedrich Franz, 223
Hofmann, Ignaz, 222
Hofmann, Johann Franz, 222
Hofmann, Johann Nepomuk, 223
Hofmann, Johann Sigismund, 222, 228–230
Hofmann, Karl Joseph Lorenz, 223
Hofmann, Leopold, 175, 201, 211, 259, 354
Hofmann, Maria, 222
Hofmann, Maria Gertraud, 222
Hofmann, Paul Arnold, 223
Hofstätter, Felix, 57, 72, 74, 111–113, 118–121, 201, 258, 264, 271, 289, 305, 307–311, 313–322, 325, 326, 328, 338
Hohenems, Markus Sittikus von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Hohenleitner, Joseph, 258
Holl, Franz Xaver, 114, 118, 119
Honikl, 34
Huber, Georg, 203, 211
Huber, Johann Georg, 242
Hueber, Georg, *siehe* Huber, Georg
Hübner, Beda, 2, 53, 55, 162, 368
Huetersperger, Balthasar Conrad, 82, 89
Huetterer, Johann Paul, 85, 86, 89–91, 95, 98
Hupfauf, Johannes, *siehe* Peregrinus, Johannes

Ingolstadt, 268, 362, 365
Innsbruck, 16, 32, 266, 348, 349, 366, 367
    Dreifaltigkeitskirche, 358

Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), iii, 61, 115, 121, 186, 263, 368
Ißlinger, Marcellus, 139, 354
Ivanschiz, Amand, 173, 354, 355

Jäger, Lorenz, 90
Jähndl, Anton, 115, 264
James II., König von England, 348
Jelinek, Franz Xaver, 43, 167, 190, 264, 265
Jettingen, 49, 347
Jetzt, Anton, 51, 355
Johann Ernst von Thun und Hohenstein, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Jommelli, Niccolò, 325
Jungbuch am Brettgrund, 223

Kade, Otto, 43
Kaiser, 72
Kallaus, Ferdinand, 212, 355
Kaplaner, 72
Kappelmeier, Matthias, 72, 74, 179, 265
Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn, Bischof von Olmütz, 342
Karl Joseph von Österreich, Bischof von Brixen und Breslau, 342
Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz und von Bayern, 111, 365
Karl VI., Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, 343
Karlsbad, 326
Karoline Auguste von Bayern, 336
Keinz, Joseph, 212, 259
Keller, Max, 167, 204, 212, 219, 355
Keller, Sigismund, 50, 140, 191, 264, 265, 328–331, 343, 351
Kerll, Johann Caspar, 81, 152, 153, 158, 169, 201, 203, 212, 270, 355
Khnobloch, 92
Khnott, Johann Baptist, 163
Kholler, Ignaz, 265, 314, 344
Kiesling, 246, 247, 252, 253
Kiesling, Anton, 223
Kiesling, Familie, 223
Kircher, Armin, 44
Kitzbühel, 365
Kliebenschädl, Johann Josef, 212, 355
Klima, Benedikt, 207, 212
Klos, 73
Koch, Johann, 253
Köllenberger, Joseph, 212
Köstendorf, 356
Konstanz, 344
Kracher, Andreas, 99, 204, 212, 355
Kracher, Joseph Matthias, 88, 99, 120, 201, 204, 207, 212, 264–266, 270, 355, 356
Kracher, Matthias, 75, 146, 175, 201, 204, 207, 212, 266, 356
Kraemer, Gregor, 365
Krager, 73
Kremsmünster
    Benediktinerabtei, 51, 128, 265, 276, 305, 329, 343, 357, 358, 360
Krk (Kroatien), 191
Kuchl, 355, 356
Kühnel, Ambrosius, 55
Kuen-Belasy, Johann Jakob von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Kuenburg, Franz Ferdinand von, *siehe* Franz Ferdinand von Kuenburg, Erzbischof von Prag
Kuenburg, Leopold von, 24, 306
Kuenburg, Max Gandolph von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Kuenburg, Michael von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Kürner, Georg, 342
Küsell, Melchior, 42, 124, 125, 160, 161, 171
Kunrad, Christoph, 69, 73, 88, 89, 188
Kunrad, Franz, 88, 89
Kunrad, Siegmund, 88, 89
Kuratli, Jakob, 81
Kurz, 174, 212
Kutschera, Jakob, 72, 74
Kyrner, Conrad, 37
Kyrner, Gregor, 41

Lachner, Franz, 348
Lambach
    Benediktinerabtei, 58, 112, 265, 266, 275, 276, 305, 329, 353, 354, 358, 366
Lamberg, Johann Philipp Graf von, 45
Lampe, Johannes, 37
Lamprecht, Leopold, 95
Lamprechtshausen, 267
Landshut, 355

Lang von Wellenburg, Matthäus, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Lang, Nikolaus, 308–310, 317–323
Lappi, Pietro, 39, 212, 356, 357
Lasser, Johann Baptist, 165, 203, 212, 274
Lasso, Orlando di, 35–37, 123, 127, 138–140, 161, 357
Lattanzi, Alessandro, iii, 62, 64, 66, 190, 325, 327
Laubhold, Lars, 195
Laufen, 305, 344, 357
Laurent, Johann Nepomuk, 337
Lebl, Johann, 179
Lebl, Johann Joachim, 179
Lechler, Benedikt, 357
Leclair, Jean-Marie, 149
Lederwasch, Christoph, 20, 43, 170
Legrenzi, Giovanni, 345
Lehner, Kilian, 77
Leichtentritt, Hugo, 43
Leipzig, 55, 61, 201, 262, 307, 326
Leisinger, Ulrich, iii, 111, 115
Lengfelden, 112, 220–235, 253–257, 272, 273, 305, 327
Leo, Leonardo, 22, 136, 146, 201, 212, 357
Leoben, 77
Leoni, Leo, 348
Leopold Maximilian von Firmian, 74
Leopold I., Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, 45
Leopold II., Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, 51, 306
Lerchner, Johannes, 86
Lerperger, Emil, 195
Leuthner, Coelestin, 343
Lickl, Johann Georg, 212
Liebenau, 326
Liechtenstein-Kastelkorn, Karl von, *siehe* Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn, Bischof von Olmütz
Lill, Georg Heinrich, 357
Lill, Leopold, 357, 366
Linz, 77, 189, 205, 256, 264, 365
  Finanzdirektion, 187
Lipp, Franz Ignaz, 84, 105, 174, 175, 193, 201, 212, 219, 266, 267, 276, 277, 328, 330, 334, 357, 359, 361
Lipp, Maria Magdalena, *siehe* Haydn, Maria Magdalena, geb. Lipp
Liszt, Franz, 367
Lochen, 355
Lodi, 54, 346
Lodron, Anton von, 37
Lodron, Familie, 8
Lodron, Friedrich von, 56
Lodron, Paris von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Lohberger, J., 212
Lolli, Giuseppe Francesco, 51–53, 59, 60, 108–110, 149, 150, 154, 155, 167, 173, 174, 193, 201, 202, 207, 212, 216, 264, 266, 267, 269, 272, 274, 291, 336, 344, 347, 357, 358, 364, 366
London, 51, 265, 348, 369
  Great Marylebone Street, 369
Lonzi, Matthäus, 23, 128
Lotti, Antonio, 57, 201, 213, 358, 363
Lürzer, 87
Lürzer von Zechenthal, Anselm, 87
Lunéville, 306
Luseti, 240, 241, 257

Mader, 73
Madlseder, Joseph von, 358
Madlseder, Nonnosus, 358
Maffizoli, Andrea, 235, 236
Maichelbeck, Nikolaus, 51
Maihingen, 344
Mailand, 54, 256, 345, 346
  Teatro alla Scala, 350
Malzat, Ignaz, 358
Malzat, Johann Michael, 358
Manfredini, Frederico, 57
Mannheim, 109, 271, 277, 346, 348
Mantua, 38, 54, 63–65, 113, 275, 324, 325, 327, 345, 350
Mantuani, Joseph, 191
Marchand, Margarethe, *siehe* Danzi, Margarethe, geb. Marchand
Marchner, Joseph, 33, 69, 75
Marco Sittico Altemps, *siehe* Markus Sittikus von Hohenems (Kardinal)
Maretsch b. Bozen, 225
Maria Antonia, Erzherzogin von Österreich-Toskana, 167

Maria Beatrice d'Este, 63
Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich und Königin von Ungarn und Böhmen, 61, 307, 363
Mariapfarr, 351
Marie Therese von Neapel-Sizilien, Kaiserin von Österreich, 58, 66, 307, 309, 327, 353
Maringgele, Johann Baptist, 93
Markus Sittikus von Hohenems, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Markus Sittikus von Hohenems (Kardinal), 38
Marpurg, Friedrich Wilhelm, 49, 55, 129
Martini, Giovanni Battista, 108, 213, 264, 361
Marx, Adolf Bernhard, 341
Marx, Ulrich, 223, 248, 249, 254
Masi, Girolamo, 213
Massaini, Tiburtio, 123
Mattighofen, 267, 355
Mattsee, 174, 268, 279, 347, 356
Mauracher, Matthias, 158
Max III. Joseph, Kurfürst von Bayern, 359
Maximilian I. Joseph, König von Bayern, 67, 365
Maximilian I., Kaiser des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, 35
Maximilian II. Franz von Österreich, Erzbischof von Köln, 61
Mayer, Andreas Ferdinand, 148
Mayer, Dionys, 179, 213, 358, 359
Mayer, Joseph Michael, 72, 74, 75
Mayr, Johann Baptist, 45
Mayr, Tobias, 83–85, 89, 91
Mayr, Victoria, 223
Mederitsch, Johann Georg Anton, 368
Megerle, Abraham, 41, 42, 98, 124, 139, 144, 201, 203, 207, 213, 266, 334, 335, 359
Meissner, Joseph Nikolaus, 23, 50, 51, 80, 128, 313, 336, 362
Meissner, Maria Caecilia Barbara, geb. Eberlin, 51
Meissner, Maria Elisabeth Sabina, 23, 53
Merian, Matthäus, 124
Messner, Joseph, 146, 186, 190
Metastasio, Pietro, 350
Metten, 351, 367
Metzger, 20
Meyerbeer, Giacomo, 350
Michael von Kuenburg, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Michaelbeuern
Benediktinerstift, 260, 356
Michalschek, 72
Michelansky, Joseph, 23, 128
Michl, Joseph Christian Willibald, 203, 213, 359
Michl, Maria Katharina, *siehe* Paris, Maria Katharina, geb. Michl
Milder, Gottlieb, 72, 74, 90, 99, 203, 213, 359
Milder-Hauptmann, Anna, 360
Mitterecker, Thomas, iii
Mizler, Lorenz, 49
Mösner, Christian, 99, 213
Mohr, Franz, 360
Mohr, Joseph, 336, 351, 360
Molinari, Gaetano, 348
Molitor, Roman, 360
Mollitor, Romanus, 360
Mondsee, 329
Monte, Philippe de, 37
Monteverdi, Claudio, 38, 162, 356
Mordente, Fabritius, 123
Morellato, Pietro, 213
Morgenstern, Anja, 108
Moser, Georg, 40, 41, 138, 139, 161, 203, 266, 267, 342
Mozart, Carl, 186, 190
Mozart, Familie, 2, 53, 54, 61, 64, 105, 106, 111, 113, 115
Mozart, Franz Xaver, 186, 190
Mozart, Konstanze, 260
Mozart, Leopold, 12, 17, 19, 22, 49, 51, 54–56, 59, 61–64, 105, 107–115, 121, 126, 128, 136, 140, 149, 160, 173, 175, 179, 180, 185, 187–189, 195, 201, 213, 219, 220, 261, 268, 313, 324, 346, 348, 351, 357, 358, 360–363, 365, 366, 369
Mozart, Maria Anna, 4, 12, 23, 110, 113, 179, 187, 201, 228, 263, 307, 310, 311, 346, 369
Mozart, Maria Anna, geb. Pertl, 110
Mozart, Wolfgang Amadé, ii, iii, 1, 2, 4, 12, 13, 23, 49, 51–53, 55–57, 59, 61–64, 66–68, 76, 77, 85, 92, 95, 98, 105–115, 117, 118, 120, 121, 126, 130, 132, 133, 136, 147, 163, 165, 167, 168, 172, 175, 178, 179, 185, 186, 188, 191, 193,

195, 201, 202, 205, 207, 213, 216, 257–265, 267, 270, 271, 274, 276, 305, 310, 341, 345, 349, 350, 353–355, 357, 360, 361, 367, 369
Mozart, Wolfgang Amadeus Sohn, *siehe* Mozart, Franz Xaver
Müller, August Eberhard, 326
Müller, Christian Paul, 213
Müller, Coelestin, 328
Müller, Roman, 360
München, 35, 37, 43, 61, 62, 64, 66, 68, 111, 123, 238, 247, 252, 254, 346, 348, 353, 355, 356, 359, 362, 365, 368
  Bayerische Staatsbibliothek, 309, 310, 329
  Hof der Herzöge von Bayern, 35
  Hofoper, 346
  Kurfürstlicher Hof, 110
  Offizin Adam Berg, 35
  St. Michael, 348
Münster, Robert, 13, 114, 310
Muffat, Georf, 43
Muffat, Georg, 44, 45, 54, 82
Muri, 81

Nagnzaun, Albert, 267, 270
Nagnzaun, Michael, 99
*Nannerl*, *siehe* Mozart, Maria Anna
Naumann, Johann Georg, 348
Naumann, Johann Gottlieb, 59
Naupp, Joseph, 189, 324
Nava, Gaetano, 213
Neapel, 348, 357, 362, 363
  Conservatorio della Pietà de'Turchini, 363
  Conservatorio di Santa Maria di Loreto, 348
  Conservatorio Sant'Onofrio, 348
  Teatro Fiorentini, 348
  Teatro S. Carlo, 61, 362
Neresheim, 83, 344
Neubau, Leopold, 73, 75
Neujahr, *siehe* Feste und Heilige
Neukomm, Elisabeth, 68
Neukomm, Sigismund, 55, 68, 86, 99, 326
Neumarkt (Oberpfalz), 359
Neumarkt am Wallersee, 84
Neumarkt an der Rott
  St. Veit, Benediktinerabtei, 114
Neumayr, Eva, 195, 258, 263
Neymiller, Franz Xaver, 133, 135, 201, 213, 220, 269, 314, 335, 347, 354, 361
Niederdorfer, Franz Anton, 223, 248
Nikolaus II. Esterházy, 58, 353
Nissen, Georg Nikolaus, 68, 121, 264, 355
Nissen, Konstanze, *siehe* Mozart, Konstanze
Nitsch, W., 255
Novara, 346, 350
Novello, Mary, 130, 160
Novello, Vincent, 20, 76, 130, 160
Novotný, Franz Nikolaus, 175, 201, 213, 361

Oberndorf, 351, 360
  St. Nikolaus, 99, 351, 360
Oberreiter, Ignaz, 86
Obkirchner, Johann Michael, 56
Öttl, Mathias, 203, 213, 361
Ogínski, Michal Kelofas, 369
Olmütz, 62, 63, 327, 342, 350
Olomouc, *siehe* Olmütz
Oradea, 55, 353
Ostiglia, ii, 65
  Biblioteca musicale G. Greggiati, iii, 372
  Biblioteca musicale G. Greggiati, 60, 62, 65, 190, 275, 324–327, 350
Otter, Franz de Paula Joseph, 69, 326, 368
Otter, Ludwig, 309
Ottobeuren, 51, 305
Ottoboni, Pietro, 345

Pace, Pietro, 39
Padua, 54
Palermo, 348
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 36, 108, 127, 136, 138, 139, 146, 213, 361, 368
Pallavicini, V., 348
Panny, Joseph, 203, 213
Paris, 62, 65, 108–110, 361, 367, 369
Paris, Anton Ferdinand, 74, 110, 194, 213, 220, 267, 271, 276, 292, 328
Paris, Georg Joseph, 54, 157, 201, 267, 274, 293, 357, 359
Paris, Maria Katharina, geb. Michl, 359
Parma, 54
Pasquini, Bernardo, 44
Passau, 44, 45, 57, 65, 68, 84, 237, 355
  St. Nikola, 355, 365

Pasterwiz, Georg, 51
Peregrinus, Johannes, 80, 126, 146, 190, 264, 278
Perfler, Johann Baptist, 73
Pergler, 213
Pergolesi, Giovanni Battista, 362
Pernecker, Jakob, 213
Pernsteiner, Matthias, 204, 207, 214, 362
Pertl, Nikolaus, 92
Pesaro, 346
Peterlechner, Andreas, 351
Pfalz-Neuburg, Eleonore Magdalena von, 361
Pfeiffer, Franz Anton, 203, 214
Pfisterer, 214, 265
Pfleghardt, Michael, 222
Pfustl, 73
Piacenza, 348
Pichler, Heinrich, 2, 9, 47, 128, 129, 136, 171, 362
Pillwein, Benedikt, 54, 74, 362
Pinz, 179
Pinzger, Andreas, 72, 74
Pinzger, Johann Georg, 258, 267
Pirchl (Pirkl), Peter, 72, 74, 75, 179, 358
Pisa, 362
Pitzer, 73
Plasser, Fritz, iii
Pohl, Joseph, 73, 189, 200
Pohl, Rupert, 80, 86
Polling, 358
Porpora, Nicola, 348
Porta, Costanzo, 127
Porta, Giovanni, 203, 214, 218, 219, 362
Prag, 12, 37, 64, 167, 264, 344, 348, 352, 356
    Veitsdom, 344
Preindl, Joseph, 203, 214, 362
Priuli, Giuseppe, 52, 266
Purtscher von Lobenstein, Elisabeth, 222
Purtscher, Anna, 223
Purtscher, Anton, 223
Purtscher, Anton Georg, 223
Purtscher, Anton Paul, 223
Purtscher, Elisabeth Catharina, 223
Purtscher, Familie, 223
Purtscher, Ferdinand Christian, 239
Purtscher, Johann Paul, 223
Purtscher, Johannes Paul, 223
Purtscher, Maria Aloysia, 223
Purtscher, Sigismund Anton, 223
Pusterhofer, Philipp, 214

Quinat, Johann Friedrich sen., 247

Raab, Maximilian, 60–62, 111, 112, 117–120, 141, 175, 197, 258, 261, 264, 267, 270, 275, 276, 325, 327, 328
Raffael Sanzio da Urbino, 306
Raffaelini, Francesco Maria, 45
Rainprechter, Johann Georg, 51, 362
Rainprechter, Johann Nepomuk, 51, 268, 270, 277, 362
Raitenau, Wolf Dietrich von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Raitenhaslach (Bayern), 112, 223, 224, 244, 247–250, 253, 254, 305
Rathgeber, Valentin, 98, 339
Rattenberg, 347
Rattig, 72
Rauchenbichler, Joseph d. Ä., 223
Rauchenbichler, Joseph d. J., 223
Reßl, Matthias, 82, 83, 89, 90, 92, 93
Redl, 174, 214
Regensburg, 354, 363
Reger, Johann Georg, 83–85, 89
Regle, 73
Rehberg, 223
Reicha, Anton, 214
Reichenhall, 42, 354, 367
Reiff, Georg, 79, 80, 90
Reiff, Hans Jakob, 80–82, 90
Reinhardt, Johann Georg, 201, 214, 362
Reininghaus, Till, 23
Reischl, Thomas Alois, 204, 214, 268, 363
Reiter, Franz, 174, 214, 268
Reiter, Matthias, 93
Reitsamer, Anna, *siehe* Hofmann, Anna, geb. Reitsamer
Rettensteiner, Werigand, 99, 214, 309
Reutte, 366
Reutter, Johann Georg d. J., 57, 201, 207, 214, 353, 354, 358, 363
Richter, 69
Ried im Innkreis, 367
Rieder, 227, 228
Rieder, Johann, 222

Riepl, Georg, 223, 244, 248
Riepl, Matthias, 223, 250–252
Riser, Johann Georg, 84, 89
Rizlmayer, Margarethe, 86
Rodewald, Joseph Karl, 363
Rösler, Gregor, 363
Rogge, Adrian, 252
Rokitnitz, 223
Rom, 36, 39, 44, 54, 138, 252, 341–343, 345, 355, 363, 364, 368
  Collegium Germanicum, 36–38, 368
  Lateranbasilika, 345
  Loreto, 39
  Petersdom, 36, 44
  Sant' Apollinare, 36
Rore, Cypriano de, 123
Rosenthal, Carl August, 126, 191
Rosetti, N., 366
Rott, Johann Jakob, 47, 48, 52, 128, 139–144, 154, 156, 178, 203, 224, 258, 267–269, 275, 277, 294, 314, 328, 330, 336–338, 345, 346, 362
Rottach, Meingosus, 51
Rottmayr, Michael, 46
Rül, 214
Runcher, Giovanni Battista, 363
Ruspoli, Francesco Maria, Prinz, 345
Rust, Giacomo, 55, 62, 327, 363, 364

Sadlo, Wenzel Franz, 56
Salm-Reifferschidt-Krautheim, Franz Xaver, Bischof von Gurk, 326
Salmi, 72
Salzburg, 32, 34, 74, 76–79, 81, 82, 84, 86, 106–113, 115, 121, 123, 124, 126, 129, 135, 136, 140, 144, 149, 152, 153, 157, 158, 165–167, 170, 171, 175, 176, 178, 185–188, 190, 191, 195, 196, 200–203, 220, 223, 224, 257, 258, 263–268, 270–277, 305–312, 314, 324–327, 329, 330, 336, 342–350, 352–354, 356, 357, 359–361, 363–366, 368
  Aigen, 78
  Akademisches Gymnasium, 191
  Alter Markt, 30, 31
  Bürgerspitalskirche, *siehe* St. Blasius
  Benediktinergymnasium, 360
  Benediktinerinnenkonvent der Petersfrauen, 77
  Benediktineruniversität, 5, 10, 78, 81, 86, 305, 343, 347, 354, 360, 365, 367, 369
  Berchtesgadner Hof, 91
  Bruderschaftskirche, rote, *siehe* St. Salvator
  Bruderschaftskirche, schwarze, *siehe* St. Nikolaus
  Chiemseehof, 78
  Collegium Virgilanum, 5
  Dom, 76–78, 179
  Dommusikverein, 186
  Dommusikverein und Mozarteum, 23, 50, 55, 67, 69, 74, 76, 88–90, 98, 121, 167, 179, 186, 190, 195, 197, 204, 205, 216, 258, 260–262, 264, 265, 268, 341, 347, 349, 351, 352, 356, 358, 360, 363, 365, 368, 369
  Dreifaltigkeitsgasse, 4
  Dreifaltigkeitskirche, 2, 10, 12–14, 24, 32–34, 105, 113
  Erhardkirche, 2
  Franziskanerkirche, 3, 4, 9, 11, 12, 14, 16, 17, 23, 32, 33, 39, 77, 78, 80, 123
  Franziskanerkloster, 114, 356, 367
  Gabrielskapelle, 95
  Getreidegasse, 4, 92
  Gnigl, 78
  Hellbrunn, 124
  Hoftheater, 38
  Kapelle am Bürglstein, 33
  Kapellhaus, 17, 80, 84, 110, 180, 305, 341, 343, 348, 350, 352, 353, 357, 360, 362, 364, 366, 367, 369
  Kapitelgasse, 31
  Kapitelspital, 14
  Kapuzinerkirche, 9, 13, 33
  Kapuzinerkloster, 123
  Kollegienkirche, *siehe* Universitätskirche
  Linzergasse, 78
  Loretokloster, 8, 14, 31, 78, 187, 344, 352, 366
  Mülln, 11, 25, 31–34, 75, 78, 271, 347, 353, 365
  Maria Loreto, *siehe* Loretokloster
  Maria Plain, 2, 23, 111, 124
  Michaelerplatz, *siehe* Mozartplatz
  Mirabell, 4
  Mirabell, Schlosskapelle, 12, 14, 15, 24, 25, 30
  Morzg, 78
  Mozarteum, 356

Mozartplatz, 30, 31
Neue Residenz, 123
Nonnberg, 9, 11, 13, 14, 31, 83, 271, 352
Nonntal, 77
Pfeiffergasse, 92
Priesterhaus, 361
Priesterseminar, 344, 363
Rauchenpichlerhaus, 31
Residenzplatz, 30, 31
Salzburg Museum, 65, 77, 98, 148, 165, 166, 169, 267, 272, 276, 336, 337, 349, 356, 367
Sebastiansfriedhof, 84
St. Andrä, 33
St. Blasius, 4, 14, 26
St. Michael, 13
St. Nikolaus, 9
St. Peter, 8
St. Sebastian, 9, 11, 31, 33, 34
St. Sebastian, 25
St. Andrä, 3, 4, 26, 33, 78, 96
St. Blasius, 3, 11, 13, 31, 33, 34, 77, 78, 91
St. Erhard, 78
St. Georg, 78, 96
St. Johannes (Spital), 2, 32–34, 96
St. Johannes am Imberg, 78, 96
St. Kajetan, 2, 9
St. Markus, 4, 11, 13, 25, 31, 75, 83, 84, 364
St. Michael, 4
St. Nikolaus, 4, 78, 91
St. Peter, 3, 4, 9, 11, 14, 25, 32–34, 42, 50, 51, 57, 65, 68, 75, 82, 88, 90–93, 99, 109, 111–113, 120, 121, 140, 145, 191, 195, 257, 259, 260, 264, 265, 267, 268, 278, 306, 310, 328, 329, 335, 344, 356, 362, 365, 368, 369
St. Rochus, 14
St. Salvator, 9, 78
St. Sebastian, 3, 4, 10, 11, 25, 26, 28, 31–34, 75, 77–79, 91, 93, 96
Studienkirche, *siehe* Universitätskirche
Theatinerkirche, *siehe* St. Kajetan
Universitätsbibliothek, 191
Universitätsgymnasium, 341, 343, 353, 367
Universitätskirche, 4, 9, 11, 13, 33, 34, 68, 121, 127, 134, 267
Universitätsplatz, 4
Universitätstheater, 49, 343
Ursulinenkloster, 25, 75
Versatzamtshaus, 31
Salzer, Friederike, 367
Samber, Familie, 83, 364
Samber, Ferdinand Jakob Sebastian, 46, 83, 84, 90, 91, 98, 224, 268, 272, 275, 279, 295, 335, 361, 364
Samber, Johann Baptist, 17, 80–83, 90, 98, 364
Samber, Johannes Chrysostomus, 80, 83–85, 90, 364
Samhueber, Matthias, 92
Samhueber, Rochus, 128, 168
Sammartini, Giovanni Battista, 344
Sandmayr, Joseph, 78, 88, 90, 99, 214, 364
Sandmayr, Melchior, 56, 88
Sandmeier, Annina, 81
Sansovino, Francesco, 123
Santa Clara, Abraham a, 359
Sarnen, 352
Sartorius, Paul, 138
Scamozzi, Vincenzo, 39
Scarlatti, Giuseppe, 348
Schönberg, 365
Schöndorf a. d. Ager, 253
Schatzlar, 223
Schickmayr, Amandus, 58
Schidenhofen, Joachim Ferdinand von, 2, 61, 95
Schiedermayr, Johann Baptist, 203–205, 214, 365
Schiesser, Anton, 88–90, 365
Schilling, Anton Alois, 189
Schinn, Johann Georg, 66, 204, 215, 309
Schitra, Matthias, 72, 74, 185, 188, 189, 197, 199–201, 258, 269–271, 296, 308–310, 313–323, 337, 349
Schläger, Hans, 190, 260
Schlecht, Franz Xaver, 365
Schlecht, Robert, 365
Schlier, Johann Evangelist, 72, 74, 215
Schlier, Johann Georg, 73, 75
Schmelz, Philipp, 99, 215, 365
Schmetterer, Modest, 351
Schmid, Ernst Fritz, 111
Schmid, Franz Xaver, 365
Schmid, Johann Evangelist, 161
Schmid, Manfred Hermann, 1, 2, 18, 57, 67, 106, 111, 151, 152, 159, 162, 176, 178, 187, 196, 205, 257, 261, 263, 268, 269

Schmid-Blagrave, Elke, 258
Schmidhuber, Joseph, 80
Schmidmüller, Johann, 86
Schneider, Constantin, 191, 193, 195, 196, 205
Schneider-Cuvay, Maria Michaela, 220
Schobacher, Paul Caspar, 215, 365
Schoiber, Maria, 360
Schorn, Johann, 366
Schorn, Johann Joseph, 128, 366
Schorn, Johann Paul, 128, 366
Schrattenbach, Sigismund Christoph von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Schrattenbach, Vinzenz von, 55
Schreyer, Gregor, 358
Schroffenauer, Adam, 170
Schubart, Christian Friedrich Daniel, 163
Schubaur, Johann Lukas, 215, 365, 366
Schubert, Franz, 363
Schubiger, Anselm, 328
Schürer, Georg, 59, 348
Schulz, Johann Adam, 128, 168
Schwab, Hubertus, 80
Schwarzenberg, Ernst von, 262
Schwaz, 266, 367
Schwertfürb, Matthias, 123
Scotes, Pietro, 326
Sechter, Simon, 341
Seekirchen, 83, 329, 356
Seelos, Jakob, 366, 369
Seelos, Vital, 80, 86, 366
Seemannshausen, 363
Seeon, 92, 93, 111, 112, 305, 355
Seidel, Ferdinand, 52, 128, 366
Selhammer, Christoph, 82
Senn, Walter, 111, 114, 129, 179, 187, 188, 195, 196, 257, 258, 261, 267
Serta, Johann Petrus Virgil, 366
Serta, Pietro, 366
Sevard (Sefart[h]), Anton, 82, 89
Sherman, Charles H., 220, 309
Sigismund Christoph von Zeil und Trauchburg, 74, 306
Silbermann, Johann Andreas, 163
Singer, Peter, 366, 367
Solari, Santino, 39, 42, 123
Sonnleithner, Christoph, 201, 215, 367
Spies, Hermann, 77, 121, 146, 163, 190, 276
Spitzeder, Anton Franz, 50, 54, 362, 367
St. Florian
Augustiner-Chorherrn-Stift, 258, 263
St. Gallen, 81, 150
St. Gilgen, 107
St. Lambrecht
Benediktinerstift, 42, 354
St. Pölten, 222, 256
Stadler, Matthias, 73
Stadler, Maximilian, 215
Stadlmayr, Johann, 41, 98, 108, 138–140, 146, 201, 203, 215, 272, 314, 349, 359, 367
Stadtsteinach (Bayern), 179
Stainhauser, Johannes, 39
Stainheil, Familie, 356
Stainheil, Johann Ignaz, 356
Stainheil, Maria Theresia, 356
Stams, 358
Starhemberg, Franz Joseph von, 110
Stegmayr, 215
Steingriebler, Johann Georg, 154, 279, 367
Steinhauser, Anton, 244
Steinhofer, 179
Sternkopf, Johann Baptist, 203, 215, 351, 367
Straßburg, 163
Straßwalchen, 261
Stringa, Giovanni, 123
Stuttgart, 346
Süßmayr, Franz Xaver, 353
Süß, Vinzenz Maria, 336
Superbi, Elisa, iii, 325
Susan, Judas Thaddäus, 215, 263, 367
Swieten, Gottfried van, 51
Szukics, Beda, 81

Taux, Alois, 260
Teisendorf, 356
Teubl, 128
Thalgau, 85, 86
Thomas, T. Donley, 220
Thumann, Johann Kaspar, 128
Thun und Hohenstein, Guidobald von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Thun und Hohenstein, Johann Ernst von, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg

Thurn-Valsassina und Taxis, Johann Baptist von, 360
Tittmoning, 114
Tomaschek, Václav Jan, 204, 215
Tomaselli, Giuseppe, 23
Toscolano (Gardasee), 112, 221, 224, 240, 241, 305
Trapassi, Pietro, *siehe* Metastasio, Pietro
Trauner, Johann Ladislaus Andreas, 84, 89
Trautenau, 223
Tremml, Joseph, 368
Treviso, 123
Trexler, Johann Ernst, 224, 247, 250, 253
Triendl, Siegmund, 68, 88
Trient, 38, 54, 162, 341, 363
  Dom, 342
  S. Maria Maggiore, 162
  San Pietro, 342
Troiano, Massimo, 35
Tutti, Lorenz, 82, 89
Tutzing
  Schneider (Antiquariat), 195
Tyson, Alan, 220

Udina-Algarotti, Nikola, 191, 356
Umstatt, Joseph, 203, 215, 368
Unterkofler, Andreas, 23, 128
Urban VIII., Papst, 139
Urbino, 346

Valtorta, Giovanni Battista, 220
Varesco, Giambattista, 66
Venedig, 35, 40, 53, 54, 68, 123, 224, 345, 348, 364, 366
  Fondaco dei Tedeschi, 224
  Ospedale della Pietà, 23
  San Marco, 123, 358
  Teatro San Moisè, 364
Verona, 38–40, 54, 118, 342
  Accademia Filarmonica, 342
  Accolitenschule, 342
Vezzoli, 240
Viadana, Lodovico, 41
Victoria, Tomás Luis de, 36, 127, 138, 139, 144, 201, 203, 266, 335, 359, 368
Vinci, Leonardo, 203, 207
Vocet, Jan Nepomuk, 215
Vogel, Christoph, 51
Vogler, Georg Joseph, 165, 203, 215, 348, 350, 368
Vogt, Johann Sebastian, 56, 58, 72, 74, 87, 166, 179, 265
Vogtenhuber, Johann Georg, 128

Wagenseil, Georg Christoph, 60, 201, 203, 216, 354, 368
Wagner, Rupert, 86
Wagrain, 360
Waldburger, Hans, 37
Walder, Daniel, 353
Wallis, Maria Franziska von, 110
Warschau, 369
Wasserburg, 305
Wattens, 256
Weber, Carl Maria von, 350, 367
Wegler, Kaspar, 189
Weiglein, 73
Weindl, Franz de Paula Joseph, 72, 74, 80, 86–90, 98, 114, 115, 118, 119, 141, 167, 175, 216, 268, 270, 297, 363, 366, 368, 369
Weindl, Johann Baptist, 72, 75, 87–90, 96–99, 114, 115, 118–120, 157, 167, 175, 204, 216, 270, 276, 298, 336, 337, 347, 351, 352, 363, 365, 369
Weindl, Maria Antonia, 98, 167, 369
Weindler, Karl, 266
Weingarten
  Benediktinerabtei, 57, 305, 328, 336
Weiss, Andreas, 75
Weiss, Lorenz, 259
Weiss, Thomas, 40
Weissauer, Franz Xaver, 86–88, 90
Weissenbach, Eusebius, 81
Weissenbach, Johann Carl, 80, 81, 90, 258, 270, 299
Weitenauer, Franz Anton, 238
Wendlingen, 365
Weninger, 69
Wenzl, 128
Werfenweng, 355
Werkmann, Martin, 160
Werner, Sebastian, 80, 84, 86, 89
Wesenauer, Simon, 84
Wesenauer, Thaddäus, 84, 89, 128
Westermayer, Gandolph, 84, 89, 95
Westermayer, Johann David, 201, 216, 275, 369
Westermayer, Philipp Joseph, 85, 89

Weyarn
Augustiner-Chorherrenstift, 359
Wiblingen/Ulm, 335
Widmann, Anton, 73
Widmann, Johann Balthasar, 179
Widmann, Johann Evangelist, 88, 90, 99, 204, 205, 216, 364, 369
Widmann, Katharina, 88, 90, 364
Wien, 37, 41, 43–45, 57–59, 64–66, 68, 69, 74, 106, 107, 109–115, 144, 175, 223, 235, 240, 259, 266, 277, 278, 306, 307, 310, 326, 327, 341, 343–345, 353–355, 357, 360–363, 366–369
Hofbibliothek, 346
Hofkapelle, 361
Kaiserhof, 35, 37, 41, 43, 58, 128, 266, 342, 345, 355, 368
Maria am Gestade, 347
Nationalbibliothek, 191
Schloss Laxenburg, 58
Schottenkloster, 361
St. Peter, 58, 261
St. Stephan, 346, 350, 352, 354, 355, 361–363
Universität, 367
Waisenhauskirche, 117
Wiener Neustadt, 354
Willaert, Adrian, 123
Wimmer, Georg, 85, 89
Winter, Felix, 23
Winter, Peter von, 204, 216, 259
Winter, Wolf, 82, 83, 89
Witt, Franz, 259
Wölfl, Johann Paul, 369
Wölfl, Joseph, 216, 369
Wölfl, Theresia, 369
Wörz, Maria, 222
Wörz, Tobias d. J., 226
Wörz, Franz, 222, 226, 227, 272, 273
Wörz, Joseph, 222, 227, 273
Wörz, Tobias d. Ä., 222
Wörz, Tobias d. J., 222
Wolf Dietrich von Raitenau, *siehe* Fürsterzbischöfe von Salzburg
Wolf, Maria Johanna, 222
Wrocław, *siehe* Breslau
Würzburg, 67, 68, 157, 306, 309, 310
Wurm, Familie, 222
Wurm, Susanne, 222
Wutzel, Sebastian, 72

Zagreb, 356, 359
Hrvtski glazbeni zavod (Kroatisches Musik Institut), 191
Zamberku, 223
Zanchi, Liberale, 123
Zandonati, Luigi, 155, 349
Zarlino, Gioseffo, 123
Zeil und Trauchburg, Sigismund Christoph von, *siehe* Sigismund Christoph von Zeil und Trauchburg
Zellhofer, Franz, 86
Zettelmayr, 73
Ziegler, Joseph Paul, 203, 216
Zugseisen, Joseph, 128
Zworger, 254

HOLLITZER

www.hollitzer.at