

Sehnal, Jiří

Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kreamsler (Kroměříž)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [21]-39

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112179>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ SEHNAL

DIE KOMPOSITIONEN HEINRICH BIBERS IN KREMSIER (KROMĚŘÍŽ)

Die Zeit, die Biber in Kremsier verbrachte, stellte in seinem Leben eigentlich nur eine nicht länger als zwei Jahre dauernde Episode vor (1668 bis Ende Sommer 1670).¹ Biber war damals noch nicht jene Persönlichkeit, als die ihn die Musikgeschichte kennt, sondern galt bloß als junger talentierter Instrumentalist, dessen Kompositionsbegabung sich nicht voll geäußert hatte.² Dieser Umstand erklärt uns zum Teil, warum sich der Bischof mit seinem Abschied so rasch versöhnte. Der Betrieb der Schloßkapelle war durch Bibers Abgang nicht bedroht, weil Biber sie nicht leitete, sondern nur als Konzertmeister mitwirkte und dem Bischof anscheinend mehrere tüchtige Geiger zur Verfügung standen. Doch hielten wohl die guten Beziehungen Bibers zum Leiter der bischöflichen Kapelle Pavel Vejvanovský auch weiterhin an, was aus dem einzigen bisher bekannten Schreiben der Korrespondenz des Bischofs hervorgeht, das Biber nach dem Jahr 1670 betraf.³

Bibers Kompositionen, die in Kremsier erhalten blieben, besitzen eine hohe Bedeutung, weil es sich größtenteils um Unika und Autographe handelt. Die erste Aufstellung von Bibers Werken in Kremsier bot P. Nettl im Jahr 1926.⁴ Seine Angaben sind jedoch recht subjektiv und ungenau. So schreibt er zum Beispiel Biber per nefas die Sonate à 6 Campanarum (Sign. B IV 28) vom 21. 9. 1666 zu, die tatsächlich ein Werk F. J. Rittlers war, was das zweite Exemplar dieser Komposition beweist, das in der Sammlung unter dem Titel Sonata 5 vucum vulgo Glockeriana (Sign. B IV 26) als

¹ Vgl. J. Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, Kirchenmus. Jahrb. 51, 1967, S. 103–105.

² Vgl. Stainers Brief an den Bischof vom 27. 1. 1670 in P. Nettls *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn 1927, S. 49–50. Siehe auch den Brief des Bischofs an Schmelzer vom 7. 11. 1670 in P. Nettls *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jh.*, Studien z. Musikwiss., 8. Heft 1921, S. 169. Nettl führt das Datum des Briefes irrtümlich mit dem 17. 11. 1670 an.

³ Es handelt sich um einen Brief der bischöflichen Kanzlei an Biber, in dem steht: „Dessen Schreiben vom 21. July samt beygeschlossener Serenada ist dem Herrn Paul Trompeter [verst. Pavel Vejvanovský] zurecht zukommen.“ P. Nettl, der diesen Brief veröffentlichte (*Die Wiener Tanzk.*, S. 175) vermutet, daß er in demselben Jahr wie die oben erwähnte, im J. 1673 datierte Serenada à 5 (Sign. B XIV 169) geschrieben wurde. Mehr über die Serenada à 5 siehe unten.

⁴ P. Nettl, *Heinrich Franz Biber von Bibern*, Sudetendeutsche Lebensbilder 1. Bd., Reichenberg 1926.

Rittlers Werk erhalten blieb.⁵ Die Sonata Paschalis (Sign. B IV 25)⁶ ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Arbeit Vejvanovskýs. Sehr strittig ist Bibers Autorschaft auch bei der Sonata à 5 (Sign. B IV 47), die Vejvanovský am 12. 10. 1667 schrieb, und bei der Sonata Jucunda (Sign. B IV 100), deren Abschrift erst aus der Zeit nach dem Jahr 1670 stammt, und nicht aus den Jahren 1667–1670, wie Nettel schloß.

Nach dem Inventar gab es in Liechtensteins Sammlung zu Kremsier gegen Ende des 17. Jahrhunderts 41–44 Werke Bibers. Heute umfaßt diese Sammlung 35 Werke, die zweifellos von Biber stammen, und zwar entweder deshalb, weil der Name dieses Komponisten auf dem Titelblatt steht oder weil die Komposition Bibers Autograph ist. Man kann nämlich sämtliche von Biber eigenhändig geschriebenen Kompositionen für seine Originalwerke halten, weil ja Biber in Kremsier nicht die Aufgabe eines beruflichen Kopisten zu erfüllen hatte,⁷ worin man übrigens auch einen Beweis seiner Ausnahmestellung in der Kapelle erblicken kann. Das Abschreiben von Kompositionen war nämlich vor allem Sache des Leiters und einiger Musiker der Kapelle, und Biber war somit weder Leiter noch reguläres Mitglied der Kapelle. Ich bringe nun ein Verzeichnis der einwandfrei feststehenden Werke Bibers in der Reihenfolge nach der Entstehungszeit der einzelnen Handschriften. Die undatierten Kompositionen versuchte ich annähernd zeitlich einzustufen und tat dies nach den Filigranen des Papiers, auf dem sie geschrieben wurden (in diesen Fällen setzte ich die Jahreszahl in Klammern).⁸ Bei jeder Handschrift führe ich die Signatur im Kremsierer Archiv an, dann die kurze Bezeichnung der Komposition, eventuell auch eine Anmerkung über den Schreiber⁹ der Handschrift, die Provenienz des Papiers u. a. Dieses Verzeichnis soll nicht die Aufgabe eines thematischen Katalogs erfüllen, weshalb es keine Angaben über die Besetzung der Komposition, die Tonarten u. a. enthält, die

⁵ Dieser Umstand ist bereits K. Vetterl entgangen (A. Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži*, Kroměříž 1928, S. 108). Auch J. Pohanka hat ihn nicht beachtet und da die Handschrift B IV 28 von P. Vejvanovský geschrieben wurde, hat Pohanka die Sonata à 6 Campanarum P. Vejvanovský zugeschrieben. Vgl. P. Vejvanovský, *Composizioni per orchestra*, hrsg. von J. Pohanka, Parte 2, Praha 1961, MAB 48.

⁶ P. Vejvanovský, *Composizioni per orchestra*, hrsg. von J. Pohanka, parte 1, Praha 1960, MAB 47.

⁷ Eine Ausnahme bildet die Stimme Violino I in den nach dem Filigran um das J. 1669 entstandenen anonymen Balletti ad duos choros (Sign. B XIV 106), die Biber selbst abschrieb. Die übrigen Stimmen wurden noch von drei anderen Kopisten abgeschrieben. Bezeichnend ist, daß Biber eigentlich nur seine eigene Stimme geschrieben hat.

⁸ Bei der Datierung von Filigranen richtete ich mich einerseits nach den in der Liechtensteinschen Musiksammlung vorkommenden datierten Wasserzeichen, andererseits nach den Ratschlägen des Kenners Mährischer Filigrane P. J. Šilhan aus Lipůvka bei Brno, dem ich an dieser Stelle für seine Hilfe aufrichtig danke.

⁹ Bibers Autographe aus seiner Salzburger Zeit zeichnen sich durch besonders ausgeprägte, charakteristische Züge aus, so daß man sie mit der Handschrift anderer Schreiber nicht verwechseln kann. Eine schwierigere Aufgabe ist es jedoch, Bibers Autographe aus seiner Kremsierer Zeit zu erkennen, denn wir besitzen aus dieser Zeit wenig garantierte Autographe und es scheint auch, daß Bibers Schrift am Ende der sechziger Jahren noch nicht so ausgeprägte Züge aufwies, was vielleicht auch von einer Unreife der Persönlichkeit Bibers zeugt. Jedenfalls lassen sich Bibers Autographe vor 1670 nur beiläufig bestimmen.

der Interessent ja im bekannten Katalog Breitenbachers¹⁰ oder in den Katalogen des Musikwissenschaftlichen Instituts des Mährischen Museums in Brünn findet.

1663

1. B VI 19 *Salve Regina à 2*. Der Name des Komponisten ist auf dem Titelblatt kryptographiert. Das Papier der Handschrift ist ausländischer Provenienz. Erhalten sind nur die Stimmen [Organo] und Viola di gamba.

1668

2. B IV 172 *Sonata à 7*. Vielleicht Autograph.

[1668–1670]

3. B IV 72 *Sonatae duae*. Schrieb ein nicht näher bekannter Kremsierer Kopist ab. Beide Sonaten gab Biber als Nr. I und XII in der Sammlung *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburg 1676) heraus.

4. B IV 93 *3 Sonate à 6*. Derselbe Kopist wie bei der vorhergehenden Handschrift. Das Titelblatt schrieb Vejvanovský. Alle 3 Sonaten veröffentlichte Biber als Nr. II, III, V in *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburg 1676).

[1669]

5. B IV 184 *Sonata Violino Solo* representativa. Die Komposition schrieb ein unbekannter Kopist ab. Die Zisterzienser in Osek besaßen noch im Jahr 1720 offenbar dieselbe Komposition¹¹.

1670 Kremsier

6. B XIV 32 *Balletti lamentabili*. Abschrift Vejvanovskýs. Der Titel hängt vielleicht mit Bibers Krankheit zusammen, über die man in der Korrespondenz des Bischofs vom Herbst des Jahres 1669 Nachrichten findet¹².

[1670]

7. B IV 92 *4 Sonatae*. Biber schrieb vielleicht das Titelblatt; das Stimmenmaterial schrieb ein unbekannter Kopist aus Kremsier. Alle 4 Sonaten gab Biber als Nr. VI, VIII, IX, XI in *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburg 1676) heraus.

[post 1670]

8. B IV 22 *Sonata Violino solo*. Autograph auf Papier fremder Provenienz. Die Datierung wurde nach Kompositionen der Autoren vorgenommen, die in Kremsier auf ähnlichen Papiertypen erhalten blieben (Megerle, Megerle, Sabbatini, Valentini, Verdina).

9. B XIV 206 *Sonata pro tabula à 10*. Abschrift auf feinem Papier ausländischer Provenienz. Auf demselben Papier geschrieben findet man in Kremsier nur 3 Kompositionen anderer Autoren: Bertali, Schmelzer und Valentini.

[1670–1674]

10. B XIV 107 *Ballettae à 4*. Abschrift Vejvanovskýs. Die Handschrift ist zwar anonym, doch ist die Komposition mit Bibers Balletten B XIV 167 identisch.

¹⁰ A. Breitenbacher, a. a. O.

¹¹ Siehe den Vermerk: „*Item Sonata varias avium et animaculorum imitans voces [auctore] Biber*“ in *Catalogus musicaliorum anno 1720, ... in ordinem digestus...*, der ursprünglich dem Stift Osek in Böhmen gehörte und sich heute im Besitz der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag befindet.

¹² Vgl. J. Sehnal, a. a. O. S. 104.

11. B XIV 167 *Baletti* [!]. Abschrift irgendeines Kremstrierer Kopisten. Dieselbe Komposition wie die oben unter 10 angeführten Ballettae. Überdies enthält die Handschrift Nr. 11 2 Sätze (Aria 1^{ma} Barbaresca und Aria 2^{da}), die jedoch von einem anderen Kopisten zugefügt wurden.

1 6 7 3

12. B XIV 169 *Serenada à 5*. Die Noten sind Autographe, die Bezeichnungen der Sätze u. a. schrieb ein anderer Kopist.
13. B XIV 171 *Arien à 4*. Autograph.
14. B XIV 122 *Battalia*. Autograph. Dieselbe Komposition wie Nr. 17.

[1 6 7 3]

15. B II 259 *Lux perpetua*¹³. Die Noten schrieb vielleicht Biber, das Titelblatt schrieb Vejvanovský.
16. B IV 110 *Sonata à 6*. Autograph.
17. B IV 183 *Sonata di Marche*. Die Abschrift wurde offenbar in Kremstrier besorgt. Dieselbe Komposition wie Nr. 14.
18. B IV 187 *Sonata s. Polycarpi à 9*. Autograph.
19. B XIV 182 *Sonata à 6*, die pauern-Kirchfahrt genandt. Autograph. Diese Komposition besaß auch die Salmsche Kapelle in Tovačov¹⁴.
20. B XIV 250 *Balletto*. Anonymes Autograph ohne ursprünglichen Umschlag.

[1 6 7 3 — 1 6 7 4]

21. B XIV 173 *Trombet — und musicalischer Taffeldienst*. Die Noten schrieb Biber, die Bezeichnungen der Sätze u. a. ein anderer Schreiber.
22. B XIV 174 *Arien à 4*. Autograph.
23. B XIV 248 *Balletti à 4*. Anonymes Autograph. Außer diesen Balletten findet man unter derselben Signatur noch weitere 3 anonyme Ballette.

1 6 7 4

24. B III 89 *Vesperae à 32*. Autograph.

[1 6 7 4]

25. B I 103 *Missa Christi resurgentis*. Die Komposition wurde von vier Kopisten auf Papier mährischer Provenienz geschrieben. Manche Stimmen schrieb vielleicht Vejvanovský ab.

1 6 7 6

26. B III 73 *Laetatus sum à 7*. Die Stimmen sind Autographe, das Titelblatt schrieb Vejvanovský.
27. A 270—272 *Sonatae tam aris quam aulis servientes*. Druck. Salzburg 1676. Erhalten sind nur die Stimmbücher Pars II, Pars III, Pars IV, die derzeit die einzigen bekannten Stimmen dieses Werkes sind.^{14a} A. Breitenbacher¹⁵ nimmt an, daß dieses Werk ursprünglich unter Sign. B IV 153 hinterlegt war, die heute nicht besetzt ist.

1 6 8 0

28. A 273—277 *Mensa sonora*. Druck. Salzburg 1680. Einziges erhaltenes Exemplar.^{15a}

¹³ P. Nettl (*H. I. F. Biber von Bibern*) führt irrtümlich *Lux redemptor* an.

¹⁴ Siehe J. Racek, *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století*, Musikologie 1, 1938, S. 67.

^{14a} Vgl. Revisionsbericht E. Schenks im 106/107 Band der DTÖ (*H. I. F. Biber, Sonatae tam aris quam aulis servientes*, Wien 1963). Die Neuausgabe dieses Werkes wurde mit Hilfe einer Sparte aus dem Archiv DTÖ gestaltet, welche zirka 1900 nach dem damals noch vollständigen Kremstrierer Exemplar hergestellt worden war.

¹⁵ A. Breitenbacher, a. a. O. S. 31.

^{15a} Vgl. Revisionsbericht E. Schenks im 96. Band der DTÖ (*H. I. F. Biber, Mensa sonora*, Wien 1960).

[c a 1680]

29. B XIV 182 *Balletti à 4*. Abschrift eines unbekanntes Kremsierer Kopisten. Erhalten sind nur die Stimmen Viola I, II.

[p o s t 1680]

30. B I 39 *Missa Catholica*. Die Abschrift wurde offenbar von einem Kremsierer Kopisten auf in Litovel erzeugtem Papier besorgt.¹⁶

[1685]

31. B XIV 30 *Ballettae à 4*. Abschrift eines unbekanntes Kopisten. Das Titelblatt schrieb vielleicht Vejvanovský.

[c a 1690]

32. B XIV 241 *Balletti à 6*. Abschrift Vejvanovskýs oder irgendeines Kremsierer Kopisten.

1693

33. A 278–287 *Vesperae longiores*. Druck. Salzburg 1693.

34. B III 61 Gedruckte Duplikatstimmen zu Nr. 33.

[2. Hälfte des 17. Jahrhunderts]

35. B I 297 *Missa in contrapuncto*. Diese Komposition gehörte ursprünglich nicht zur Sammlung, sondern wurde von Univ.-Prof. Dr. J. Hutter A. Breitenbacher für die Sammlung geschenkt. Ihre ursprüngliche Provenienz ist leider unbekannt.

Außer den erwähnten Werken werden Biber in der Kremsierer Musikliensammlung oft auch Handschriften von Kompositionen zugeschrieben, auf denen der Autor mit dem Monogramm H. B. bezeichnet ist. Da jedoch dieses Monogramm auch die Lesart Heinrich Brückner gestattet, dessen Schaffen in der Sammlung reich vertreten ist, muß man die Frage nach dem Autor bei jeder einzelnen Komposition selbständig prüfen und dabei in Betracht ziehen, daß auf keinem bisher zitierten unzweifelhaften Werke Bibers der Autor bloß mit dem Monogramm H. B. unterzeichnet ist. Die mit H. B. signierten Handschriften kann man nach den Schreibern in drei Gruppen teilen:

Gruppe A.

Der Schreiber der Gruppe A ist mit dem Schreiber der Kremsierer Kryptogramme identisch (vergl. Nr. 1 in der oben angeführten Aufstellung)¹⁷. Seine Abschriften sind durchwegs auf Papieren ausländischer Provenienz geschrieben und wurden bestimmt nicht in Kremsier besorgt. Der Großteil dieser Abschriften entstand wahrscheinlich im Jahr 1663.

Der Schreiber A unterhielt offenbar enge Beziehungen zu F. J. Rittler (falls es sich nicht sogar um Rittler selbst handelte) und in seinen Abschriften erscheinen folgende Autoren: Bertali (3mal), Biber (1mal), Brückner (1mal), Flixli (2mal), Miller (1mal), Rittler (4mal), Schmelzer (1mal), Schyrer (1mal), H. B. (2mal). Die Schrift dieses Kopisten ist sehr charakteristisch,

¹⁶ Vgl. J. Šilhan, *Městské papírny v Litovli*, Olomouc 1965. Práce odboru společ. věd Vlastiv. ústavu v Olomouci, č. 8.

¹⁷ Über die Entzifferung von Kremsierer Kryptogrammen werde ich in einer speziellen Arbeit berichten.

besonders die komplizierte Form des Violinschlüssels. Die kleinen Notenköpfe, das Überziehen der Notenhäse über die Balken erinnert an Bibers Notenschrift aus den siebziger Jahren. Der Schreiber A kopierte die erste, im oben angeführten Verzeichnis enthaltene Komposition Bibers. Mit dem Monogramm H. B. bezeichnete er folgende Kompositionen:

B II 137 *Congregamini omnes populi a 15*

B IV 117 [2.] *Sonata à 4 violis* (1 sonata à 6. ist von Bertali).

Beide Kompositionen sind nicht nur von demselben Schreiber, sondern auch auf identischem Papier geschrieben, das aus Dušníky (Reinerts) in Glatz stammte. Sie wurden etwa im Jahr 1663 abgeschrieben, ähnlich wie die auf Papier derselben Provenienz, sogar von demselben Kopisten geschriebenen, datierten Kompositionen Rittlers (Sign. B IV 48, 51, 66, 182, 231), die Sign. B 231 ausgenommen. Im Fall der Komposition *Congregamini* ist Bibers Autorschaft strittig, im Fall der *Sonata* dagegen wahrscheinlich. Die *Sonata* zeichnet sich durch einen auffallend virtuosen Solopart aus, der im Vergleich mit dem Violinpart der *Sonate Bertalis* technisch und ausdrucksmäßig bedeutend reifer ist. Die Harmonie, die langen Sequenzen, die unlogischen Modulationen und die kunstlose Stimmführung der *Sonate* von H. B. wirken jedoch etwas diletantisch. Im kompositioneller Hinsicht ist die Harmonie und Stimmführung von Bertalis *Sonate* reifer, obwohl sie im Vergleich zur *Sonate* von H. B. archaisch wirkt. Nach den hohen technischen Anforderungen des Soloparts und den kompositionellen Ungeschicklichkeiten zu schließen, könnte man also die 2. *Sonate* Sign. B IV 117 für ein Werk des jungen Biber halten (er war damals 19 Jahre alt). Bei der Komposition *Congregamini* wird man erst nach eingehender Analyse ein definitives Urteil fällen können.

Gruppe B.

Der Schreiber B hat bei weitem keine so ausgeprägte Handschrift wie der Schreiber A. Von H. B. schrieb er folgenden Kompositionen ab:

B IV 130 *Sonata à 3*

B IV 215 *Sonata à 3*.

Beide Kompositionen sind undatiert, auf Papier mährischer Provenienz geschrieben, auf dem wir im Kremsierer Archiv auch die Kompositionen Pogliettis und sogar 3 Autographe dieses Komponisten finden (Sign. B IV 37, 39, 168). Nach diesen Tatsachen kann man beide Handschriften in die Jahre 1679–1680 verlegen. Die *Sonata* B IV 130 besitzt zwar virtuose Passagen in Violino I und II, was allerdings an und für sich die Autorschaft Bibers noch nicht beweist, da in der Liechtensteinenschen Musiksammlung auch technische virtuose Werke anderer Komponisten vorkommen. Übrigens wäre es kaum verständlich, daß Biber, der damals schon berühmt war, auf Kompositionen nur mit dem Monogramm angeführt wurde. Das letzte Wort wird hier wohl erst die Stilkritik haben.

Gruppe C.

In dieser Gruppe ist bloß eine Komposition vertreten:

B I 74 *Missa in albis*. Die mit September 1668 datierte Abschrift ist die

Arbeit mehrerer Kopisten, unter denen sich auch Pavel Vejvanovský befand. Bibers Handschrift kommt jedoch dort nicht vor. Ohne nähere Begründung führte diese Komposition bereits P. Nettle als Bibers Werk an.¹⁸ Es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich um eine der ersten Kompositionen Bibers in Kremsier handelt, doch wird auch in diesem Fall erst die Stilkritik eine endgültige Antwort erteilen können.

Schließlich ist es auch möglich, daß sich unter den zahlreichen anonymen Kompositionen im Kremsierer Archiv manche Werke Bibers verbergen, was durch genaue Vergleichsstudien zu beweisen wäre. Bei anonymen Werken droht in der Regel die Gefahr einer Verwechslung mit Schmelzer, dessen Kompositionen Bibers Werken recht nahe stehen und manchmal in Kremsier anonym erhalten blieben.

Schon bei Bibers Jugendwerken — zu denen der Großteil der Handschriften im Kremsierer Archiv gehört — kann man zwei Züge verfolgen, die man von seinen Spitzenwerken her kennt: Virtuosität und Programmatik, die unaristokratische Elemente verwendet.

Obwohl Bibers Violinpartie ihrerzeit den Gipfel der Virtuosität vorstellten, war Biber nicht der einzige Geigenvirtuose an Liechtensteins Hof. Ein ausgezeichnete Geiger mußte auch der sonst nicht näher bekannte Kammerdiener Heger sein, den der Bischof im Jahr 1673 zur Ausbildung zu Schmelzer sandte.¹⁹ Pavel Vejvanovský beherrschte das Violinspiel ebenfalls gut, denn auch in seinen Partien findet man exponierte Violinpassagen.²⁰ Diese kommen auch in Kompositionen anderer, in der Sammlung Liechtensteins vertretener Autoren vor, wie z. B. in den Sonaten B IV 136 (Anonymus um 1672) und B IV 216 (Döbeli), im Miserere B XII 19 (Anonymus 1669) oder in den Balletten B XIV 70 (Anonymus um 1665) und B XIV 220 (Anonymus um 1670) u. a. Für einen spezifischen Zug von Bibers Violinkunst hält man die Skordatur, die Biber vielleicht bei Schmelzer erlernt hat, der als sein Lehrer gilt. Doch verwendete Biber die Skordatur in seinen Kremsierer Werken nicht, obwohl sie — wie es scheint — in Kremsier bereits damals bekannt war.²¹ Besonderes Interesse für Kompositionen mit skordierter Violine äußerte der Bischof selbst erst im Jahr 1673 in seiner Korrespondenz mit Schmelzer,²² als Biber bereits längst nicht mehr in Kremsier war. Es ist nicht bekannt, welcher Umstand dieses Interesse des Bischofs hervorgerufen hatte, dessen Folge jedenfalls jene 22 Kompositionen mit skordierter Violine waren, die im Kremsierer Archiv erhalten blieben. Die meisten sind anonym, 4 stammen von Schmelzer, 4 schrieb Vejvanovský von irgendeinem Fischer ab (Sign. B XIV 47, 48, 49,

¹⁸ Als Werk Bibers führt diese Messe ohne nähere Begründung P. Nettle (H. I. F. Biber von Bibern) an.

¹⁹ J. Sehnal, a. a. O. S. 94.

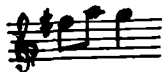
²⁰ Die Stimmen Violino I werden in den Kompositionen Vejvanovskýs offenkundig selbständiger und in technischer Hinsicht anspruchsvoller ausgearbeitet, als die übrigen Streicherstimmen. Vgl. besonders die Serenade aus dem J. 1679 (Sign. B XIV 45) und andere Werke Vejvanovskýs in der oben erwähnten Edition J. Pohankas in der Reihe MAB 47, 48, 49.

²¹ Dem Wasserzeichen nach scheint es, daß das Balletto à 4 (Sign. B XIV 94) mit der skordierten Geige bereits vor dem Jahr 1670 abgeschrieben wurde.

²² Vgl. die Briefe des Olmützer Bischofs an Schmelzer aus dem Jahre 1673, die P. Nettle (Die Wiener Tanzk.) abgedruckt hat.

51), eine ist von Kielmansegg (Sign. B 109) und zwei sind WMS unterschrieben (Sign. B XIV 94, 97). Meist pflegt man die Skordatur für die Sache eines ausgewählten Solisten zu halten. Die Kremstrierer anonymen Komponisten schrieben jedoch Kompositionen für zwei (Sign. B IV 56, B XIV 53, 57, 80), ja sogar für drei skordierte Violinen (Sign. B XIV 78). Umso bemerkenswerter ist es, daß die Skordatur weder vom Leiter der bischöflichen Kapelle Pavel Vejvanovský noch von Bibers gutem Bekannten F. J. Rittler verwendet wurde, und zwar in keiner einzigen Komposition. Wer für den Bischof die skorodierten, Kompositionen spielte, ist nicht bekannt.

Das programmusikalische Element, das Biber so großartig in seinen Mysteriensonaten entwickelte, die in Form von Kirchensonaten die einzelnen Mysterien des Rosenkranzes vertonen, kristallisierte zuerst in den weltlichen Kompositionen Bibers aus, die er in Kremstrier und in den ersten Jahren seines Salzburger Aufenthalts schrieb. In diesen Werken erprobte Biber verschiedene tonmalerische Ausdrucksmittel an kleineren Kompositionen der Unterhaltungsmusik. Auch in dieser Hinsicht mochte ihm Schmelzer als Vorbild dienen, dessen Tanzsuiten zu verschiedenen höfischen Festlichkeiten und Opernvorstellungen nicht selten Programmentelemente enthielten. Ob Biber nicht auch die Faschingsbälle zu Programmkompositionen inspirierten, die der Bischof am Schloß zu Vyškov (Wischau) veranstaltete, läßt sich mangels genauer Quellen nicht feststellen. Trotzdem in manchen Mysteriensonaten das Inhaltliche so abstrakt ist, daß es eher eine poetische Zierde der im Wesen absolut aufgefaßten Musik als ein verbindliches Programm darzustellen scheint, besteht zwischen diesen Kirchensonaten und den weltlichen musikalischen Spielereien viel Gemeinsames, was schon deshalb begreiflich ist, weil man die Entstehung der Mysteriensonaten in das Jahr 1674 zu verlegen pflegt, also in die erste Periode von Bibers Wirken in Salzburg. Hand in Hand mit dem Interesse für das Programmhafte geht bei Biber das Interesse für Elemente der Umgangsmusik. Diese beiden Züge kann man bei Bibers Kremstrierer Handschriften gut verfolgen. Die Andeutung eines Programms findet man schon in der Sonata à 4 Violis B IV 117 aus der Zeit um das Jahr 1663, die man nach dem Violinpart und dem Monogramm H. B. Biber zuschreiben könnte. In ihrem Schlußteil wird nämlich das Motiv



mehrmals wiederholt, was im gegebenen Zusammenhang einerseits als programmäßig bedingtes Gebilde, andererseits als volkstümliches Element wirkt. Viel markanter tritt das Programmhafte in Bibers späteren Kompositionen hervor, die ich in chronologischer Reihenfolge beachten will. Die einzelnen Werke werden mit den Nummern des oben angeführten Werkverzeichnisses bezeichnet.

Nr. 5. Die Sonata Violino Solo representativa trägt ihren Namen deshalb, weil dort Vogel- und Tierstimmen nachgeahmt werden. Nach dem einleitenden Allegro folgen weitere Sätze mit den Bemerkungen: *Nachtigal, CuCu, Fresch, Die Henne, Der Hann, D. Vachtel Die Katz* und *Mus-*

quetir Mars. Den Abschluß der Sonate bildet eine Allemande. Die Komposition ist keine bloße Häufung lautmalerischer Effekte, sondern diese Effekte sind organisch in die Musiksätze eingebaut, die auch ohne Programm Sinn hätten. Bloß die Imitation des Kuckucks wird zu einem längeren selbständigen Satz entwickelt. Bei der Nachahmung des Froschquakens scheut Biber nicht einmal die harte Dissonanz *gis-a*. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch bei dieser Komposition Schmelzer als Vorbild wirkte, der schon am 10. Jänner 1669 dem Bischof versprach, die Komposition *Vogelgesang* zu senden. Diese war jedoch nicht einmal am 31. Jänner fertig, als des Bischofs Lehensmann Wentzelsberg darüber berichtete, wie er Schmelzer zum Mittagmahl einlud, um ihm die Komposition zu entlocken. Schmelzer habe jedoch gesagt, es sei ihm noch nicht gelungen, die Vogelstimmen zu erfinden.²³ Ob der Bischof die von Schmelzer versprochene Komposition überhaupt erhielt, ist nicht bekannt; sie blieb in der Musikaliensammlung nicht erhalten und wird auch in der Korrespondenz des Bischofs nicht erwähnt. Es ist also möglich, daß Biber seine Sonate als Ersatz für die nicht gelieferte Komposition Schmelzers geschrieben hat. Von Schmelzer blieb in der Sammlung bloß die Sonate *Cu Cu* (Sign. B IV 137) für Solovioline erhalten, deren Abschrift aller Wahrscheinlichkeit nach in Mähren besorgt wurde. Schmelzer komponierte offenbar derartige musikalische Spielereien gerne, denn am 20. 2. 1676 schrieb er dem Bischof, wie er der kranken Kaiserin „*die Animalien*“ vorführen mußte.

Es überrascht allerdings, daß in Bibers Sonate unter den Vogel und Tierstimmen auch eine Imitation des Musketier-Pfeifermarsches erscheint. Militärische Elemente waren in der Musik des 17. Jahrhunderts sehr beliebt, da sie ja bei den häufigen Kriegen ständig aktuell waren,²⁴ doch wirkt die Einschaltung des erwähnten Marsches nach der Imitation des Katzenmiauens in Bibers Sonate durchaus willkürlich. Fast denselben Militärmarsch verwendete Biber 4 Jahre später bei der Komposition *Battalia*.

Nr. 6. Die *Balletti lamentabili* erhielten ihren Namen offenbar nach dem Schlußsatz, der *Lamento* überschreiben ist. Doch scheint der lamentable Charakter allen Sätzen dieser Tanzsuite gemeinsam zu sein. Eine ähnliche emotionelle Bezeichnung war in Tanzsuiten nicht üblich, bei deren Namen entweder musikalische Charakteristika (z. B. *Balli à 4*, *Balletti ad duos choros*, *Balletti Francesi* u. a.) oder Hinweise auf den Zweck, bzw. auf die Person überwogen, für die sie geschrieben wurden (z. B. *Balletto di Mostri*, *Balli della Imperatrice Margaritta*, *Balletti zu den Faschingsfesten* u. a.). Aus diesen Gründen halte ich es für möglich, daß die *Balletti lamentabili* mit Bibers Krankheit gegen Ende des Jahres 1669 und vielleicht noch anfangs 1670 zusammenhängen. Eine ähnliche Bezeichnung trug auch Bibers Sonate, die das alte Inventarium unter Sign. B IV 170 zitiert, die jedoch leider nicht erhalten blieb.²⁵ *Lamento* (nach dem Orgelpart *Sonata*

²³ P. Netti, *Die Wiener Tanzk.*


²⁴ O. Ursprung, *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*, Archiv f. Musikwiss., 6, 1924, S. 270–273.

²⁵ A. Breitenbacher, a. a. O. S. 114.

lamentevole) heißt schließlich noch eine anonym erhaltene Sonate unter Sign. B IV 64, die allerdings wohl ein Werk Schmelzers ist.²⁶

Nr. 11. Die Balletti, die mit Nr. 10 übereinstimmen, enthalten überdies noch 2 Arien:

Aria 1ma Barbaresca Vno I



Aria 2da Vno I



Beide Arien sind entweder Zitierungen oder Imitationen zeitgenössischer Volksliedmelodien. In der ersten Arie gemahnt die Begleitung fast auffallend an die lapidare Führung des Basses, die bei Volkskapellen üblich ist, und verdient auch vom folkloristischen Standpunkt Aufmerksamkeit. Beide Arien schrieben verschiedene Schreiber, mit einer anderen, dunkleren Tinte als die übrigen Sätze und außerdem wurde in diesen Arien der Part Violino II zum Unterschied von den vorgehenden Tänzen im Diskantschlüssel notiert. Andererseits muß man konstatieren, daß auch manche dieser Tänze einen volkstümlichen Charakter besitzen (Nr. 3 – offenbar Sarabande und Nr. 8 – Typ einer Arie), obwohl dieser Charakter nicht so markant ist wie bei der Aria Barbaresca. Im 17. Jahrhundert waren die Melodien der Sarabanden und Arien (manchmal auch der Gavotten) oft volkstümlich gestimmt, da sie in melodischer Hinsicht die einfachsten Tänze waren.²⁷

Nachahmungen der Volksmusik begegnen wir bei der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts ziemlich häufig. Natürlich handelte es sich nicht etwa um echtes Interesse für die Musik der Untertanen, sondern eher um komische Wirkungen, welche diese einfache Musik im überfeinerten aristokratischen Milieu hervorrief. Aus diesen Gründen erfreuten sich rustikale Elemente in der Musik des 17. Jahrhunderts nicht nur an Provinzhöfen, wie es der Hof des Olmützer Bischofs war, sondern auch an den Höfen des Hochadels intensiven Interesses.²⁸ In Liechtensteins Musikaliensammlung finden wir eine Reihe von Kompositionen mit Sätzen, deren Bezeichnung oder Gesamtcharakter an den Volkston erinnert. Zu den interessantesten Kompositionen dieser Art gehören die anonyme Villana hanatica

²⁶ Für ein Werk H. Schmelzers halte ich diese Komposition deshalb, da im Musikinventar von Tovačov aus dem Jahre 1699 (J. R a c e k, a. a. O. S. 66) ein Vermerk über eine Komposition mit einem sehr ähnlichen Titel unter dem Namen H. Schmelzers vorkommt: „No. 8. Sonata Lamentevole ex B. 4 voces Concert., partes 4. Auth. Schmelzter.“ Die oben erwähnte Sonate in Kremsier steht ebenfalls in B-dur und ist mit Violino, Viola Alto, Viola Tenore und Organo besetzt.

²⁷ Auf den volkstümlichen Charakter der bei Schmelzer als Arien bezeichneten Sätze hat bereits richtig P. N e t t l (*Die Wiener Tanzk.*, S. 77) hingewiesen.

²⁸ P. N e t t l, *Die Wiener Tanzk.*, S. 50.

(Sign. B XIV 87, 100)²⁹ und Ritters Aria Villanesca à 9 (Sign. B XIV 125). Die Kompositionen Aria rusticana und Saltarella Bohemica in Sign. B XIV 95 entbehren leider die Leitstimme Violino I. Interessant ist auch die Intrada rustica und Trezza rustica in der 15. Suite der Sign. B XIV 141. Der Leiter der bischöflichen Kapelle Pavel Vejvanovský verwendete mehrmals die Zitierung einer einzigen Volksmelodie Hajej můj andílku (Schlaf' mein Engelchen) im Zusammenhang mit der weihnachtlichen Thematik.³⁰ Am häufigsten sind jedoch die Reflexe der Volksmusik in Schmelzers und Bibers Werken zu finden.³¹

Nr. 12. Die Komposition Serenada à 5 enthält einen Ciacona genannten Mittelsatz, bei dem in das Pizzicato des Streicherensembles (ohne Violone) eine Baßstimme einfällt, die den Ruf des Nachtwächters vorträgt. Am Umschlag dieser Komposition kommentiert Biber die betreffende Stelle mit folgenden Worten: „... In der Ciacona kombt der Nachtwächter, wie man iesziger Zeit die Uhr ahier auszurufen pflegt. Undt die andern Instrumenta werden alle ohne Bogen gespielt wie auf der Lauten. Auch in der Gavotte, es kombt schön heraus, nemblich die Geigen unter die Armen.“ Der Mutterwitz des Komponisten beruht darin, daß er den vom Kontrabaß unterstützten Gesang des Nachtwächters sinnreich in eine einfache ciacona komponiert, in der das Baßthema nach dem ausdrücklichen Wunsch Bibers von der stärker besetzten 2. viola da braccio vorgetragen wird. Der Nachtwächter singt:



Die Serenada wurde in Salzburg komponiert und es ist deshalb kein Wunder, daß die Melodie des Nachtwächters nicht unter den bekannten tschechischen Melodien dieser Art,³² sondern eher unter den Nachtwächtermelodien deutscher Herkunft finden.³³ Denselben melodischen Typus verwendete auch G. Ph. Telemann in einer seiner Hochzeitskantaten.³⁴ Zum Unterschied von den deutschen Nachtwächtermelodien, die durchwegs auf den Tönen des zerlegten Akkords beruhen, ist Bibers Melodie dank der Verwendung von Durchgangstönen sangbarer. Die Frage ob es sich hier um

²⁹ Vgl. darüber K. Vetterl, *K historii hanáckého tance cívavá*, Čes. lid 16, 1959, S. 279.

³⁰ Die Literatur über das Vorkommen von *Hajej můj andílku* führe ich in meiner handschriftlichen Arbeit *Kapela olomouckého biskupa Karla Liechtensteina-Castel-corna*, Brno 1968, S. 281 an.

³¹ Deren Verzeichnis siehe in meiner, in Anmerkung 30 zitierten Arbeit, S. 140.


³² Vgl. A. Šorm, *Písně ponocného*, Praha 1940; J. Berkovec, *Chval každý duch Hospodina*, Zprávy Bertramky 1968, č. 56.

³³ F. Jöde, *Frau Musica*, Berlin 1929, S. 190.

³⁴ H. Leichtentritt, *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1905, S. 98.

Bibers eigene Stilisierung oder um einen in Salzburg üblichen melodischen Typus handelt, kann ich infolge Mangels an Vergleichsmaterial nicht beantworten. Bei Liechtensteins Vorliebe für Faschingsunterhaltungen ist es möglich, daß Bibers Serenade als eine Art zwanglos witziger Aufforderung an die Gesellschaft diene, es sei an der Zeit die Unterhaltung zu beenden. Ob sie der Bischof, bzw. Vejvanovský bestellte oder ob sie ursprünglich für Salzburg geschrieben wurde, läßt sich heute nicht mehr feststellen.

Nr. 14. (17.) Die Battalia ist Bibers geistvollste und am besten durchkomponierte Programmarbeit, wie bereits ihr Untertitel andeutet: „*Das liederliche Schwirren der Musquetirer, Mars, die Schlacht und Lamento der Verwundeten, mit Arien imitiert und Baccho dedicirt*“. Abermals war Biber nicht der Einzige, der das Thema einer Feldschlacht musikalisch bearbeitete. Das Inventar von Tovačov enthält nämlich eine Feldschlacht genannte Komposition von Bibers wahrscheinlichem Lehrer Schmelzer.³⁵ Das Interesse für die Militärthematik dokumentiert auch eine Muschquethür Sonata genannte anonyme Sonate (Sign. B IV 231, Nr. 12) aus dem Jahr 1663, von der leider bloß der Generalbaß erhalten blieb. Die recht komplizierte Teilung der Instrumente in Bibers Battalia in Violino I–III (alle im Violinschlüssel), Viola I–IV (alle im Tonumfang der viola da Braccio), Violine I–II und Cembalo existiert hier eigentlich nur wegen eines einzigen, *Die liederliche gesellschaft von allerley Humor* genannten Satzes, während die Komposition sonst 5-stimmig ist. Der erste Teil der Komposition besitzt keine besondere Bezeichnung, ahmt jedoch offenbar die Laute eines Militärlagers nach, unter denen man vor allem Signale unterscheidet. Schon in diesem Teil kommen Stellen vor, wo Biber manche Noten col legno zu spielen empfiehlt. In der einleitenden Anmerkung sagt

er hiezu: „NB Wo die Strich seindt  mues man anstadt des Geigen mit dem Bogen klopfen auf die Geigen; es mues wohl probirt werden...“

Der zweite Teil Allegro führt den Titel *Die liederliche gesellschaft von allerley Humor* und im Violonepart, der als letzter hinzugefügt ist, steht die Bemerkung: „*hic dissonat ubique, nam ebrii sic diversis Cantilenis clamare solent.*“ Dieser Abschnitt ist der interessanteste der Komposition, weil es Biber wagte 8 verschiedene Melodien verschiedener Takte und Tonarten in der Art eines Quodlibets zu einem polyphonen Ganzen zu verbinden, ohne Rücksicht auf die dabei entstandenen Kakophonien. Der Witz dieses Satzes beruht darin, daß die Hörer in den antretenden Stimmen schrittweise die Melodien bekannter Lieder erkannten, die ein immer stärkeres Chaos bildeten, das in einen aus den Tönen e, g, h, d¹, e¹, g¹, fis², a², d², bestehenden Zusammenklang mündete. Das Cembalo hat be-greiflicherweise in diesem Teil tacet. Ich bringe nun die Anfänge aller Melodien in der Reihenfolge, in der sie in der Komposition auftreten:

³⁵ „No. 36. *Feldtschlacht. Componirt à 5 ex D. 6 partes. Auth. Schmelzer.*“ Vgl. J. Racek, a. a. O. S. 67.

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of eight staves, each labeled with an instrument: Vno II, Vla I, Vno III, Vla II, Vla III, Vno I, Vla IV + Viola I, and Viola II. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf.* and *ff.*. The score is arranged in a standard orchestral layout, with the first violin (Vno I) at the bottom and the second violin (Vno II) at the top.

Die Melodie a ist identisch mit der Melodie des in Vietoris' Kodex aus den Jahren 1660–1670 unter dem slowakischen Titel *Ne takes mý mluwel* angeführten Lieds.³⁶ Gegen die slowakische Herkunft dieses Lieds wurden bisher keine grundsätzlichen Einwände erhoben, doch konnte es sich auch um eine Melodie handeln, die im 17. Jahrhundert in verschiedenen Ländern Mitteleuropas verbreitet war und zu der der slowakische Titel – wie dies bei Tänzen des 17. Jahrhunderts häufig der Fall war – nur zufälligerweise beigefügt wurde.³⁷ Sonst könnten wir nur schwer verstehen, wie die erwähnte Melodie in Bibers Salzburger Komposition gelangte, da nicht bekannt ist, daß Biber jemals die Slowakei besucht hätte. Die punktierten Rhythmen, die sowohl bei Biber als auch bei Vietoris vorkommen, deuten jedoch eher darauf hin, daß die Melodie *Ne takes mý mluwel* in der Kunstmusik wurzelt.³⁸

Über die Melodie b kann man vorläufig nichts anderes sagen, als daß sie ebenso beginnt, wie das Lied *Vojanský Figator*, das in Böhmen im 18. Jahrhundert bekannt war.³⁹ Im zweiten Teil dieser Melodie kommt eine typische Wendung vor, die nach freundlicher Mitteilung von Nikolaus Harnoncourt (Wien) in der ungarischen Musik seit dem 18. Jahrhundert als

³⁶ L. Burlas, J. Fišer u. A. Hořejš, *Hudba na Slovensku v 17. storočí*, Bratislava 1954, S. 162.

³⁷ Vgl. das Vorwort von J. Kresánek zur Edition *Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer*, Praha 1967, S. 9, *Fontes Musicae in Slovacia*, Tom 1.

³⁸ J. Kresánek, *Die Sammlung von Szirmay-Keczer*, *Studia Musicologica* 6, 1954, S. 54.

³⁹ J. Němeček, *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty*, Praha 1954, S. 74.

„Törökös“, d. h. türkischer Tanz bekannt ist und seit Glucks *La rencontre imprévu* 1764 immer auftritt, wenn ein türkisches Lokalkolorit erweckt werden soll.

In der Melodie c erkennen wir den Typus einer Bergamasca, wie er im Klavierbuch der Jungfrau Clara Regina in Hoff in der Wiener Nationalbibliothek verzeichnet ist.⁴⁰ Es handelte sich um eine allgemein bekannte Melodie des 17. Jahrhunderts, die später auch ins deutsche Volkslied übernommen wurde.^{40a}

Die Melodie f ist Prinners Lied *Nambli wol kann ich ietz glauben*.⁴¹ Prinner kannte Biber nach Schmelzers Zeugnis⁴² aus der Kapelle des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg, wo beide in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts wirkten. Bibers Zitierung von Prinners Lied ist wohl eine Reminiszenz an diese Zeit und vielleicht auch ein Beweis dafür, daß dieses Lied weit verbreitet war.

Parallelen zu den übrigen Melodien sind mir bisher nicht bekannt. Es ging offenbar um Gesellschafts- oder Militärlieder aus der Hälfte des 17. Jahrhunderts, wobei die Melodien e und g volkstümlichen Ursprungs zu sein scheinen.

Der dritte Teil der Komposition *Battalia* ist Presto (nur in Violino I Allegro) genannt und zeigt die Form eines ausgelassenen Tanzes, der ebenfalls volkstümliche Züge trägt.

Der vierte, *Der Mars* genannte Teil ist eine bloße Abwandlung des Musketiermarsches aus der Sonate Nr. 5. Es spielen nur 2 Instrumente: Violino I imitiert die Triller einer Militärpfeife und Violine 2 ahmt eine Militärtrommel nach. Auf dem Umschlag der Komposition bemerkt dazu Biber: „...*der Mars ist schon bekannt, aber ich hab ihn nicht bösser wissen zu verwenden; wo der Druml geth im Bass, mues man an die Seiten ein Papier machen, das es einen Strepitum gibt, in Mars aber nur allein.*“ Man merkt also abermals Bibers Vorliebe für Klangeffekte, die bis zum Naturalismus reichen.

Der fünfte Teil, ein Presto im $\frac{3}{4}$ -Takt, ist dadurch interessant, daß in seinem zweiten Drittel ein ungewöhnlicher zweistimmiger Kanon in der unteren Oktave verläuft, wobei die zweite Stimme noch in der oberen Oktave über der ersten Stimme verdoppelt ist. Der Kanon mündet in ein Oktaven-Unisono aller Instrumente. Die Oktaven-Parallelen, welche die damalige Kunstmusik nicht kannte, waren für das Spiel der Volksmusikanten typisch.⁴³ Ähnliche Oktaven-Parallelen verwendete Biber offenbar aus denselben Gründen noch in der Sonate *Pauern-Kirchfartt* (Nr. 19). In Liechtensteins Sammlung trifft man sie dann auch in dem Tanz *Villana hanatica*, der bereits oben erwähnt wurde. Höchstwahrscheinlich wollte Biber mit diesen Oktaven-Parallelen die Spielweise von Straßenmusikanten darstellen, vielleicht auch karrikieren.

⁴⁰ P. Nettle, *Die Wiener Tanzk.*, S. 96.

^{40a} P. Nettle, *Tanz und Tanzmusik*, Freiburg 1962, S. 95. Herder-Bücherei, Bd. 126.

⁴¹ P. Nettle, *Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock*, Wien 1934, Notenanhang S. 11.

⁴² P. Nettle, *Die Wiener Tanzk.*, S. 169.

⁴³ J. Sehnal, *Lidová hudba očima hudebního teoretika 17. století*, *Radostná země* 11, 1961, S. 15–17.

Der sechste Teil der Battalia ist diesmal eine Aria ausgesprochen aristokratischen Charakters; als hätte der Komponist die Zuhörer gewissermaßen um Entschuldigung für die Rauheiten gebeten, die er sich in den vorhergehenden Sätzen erlaubte.

Der siebente, *Die Schlacht* genannte Teil stützt sich auf zwei Ausdrucksmittel — das Tremolo der Streicher (*stile concitato*) und die Imitation von Trompetensignalen. Am Ende der I. und II. Violonestimmen, die in diesem Satz zum Unterschied von den übrigen Instrumenten Halb- und Viertelnoten besitzen, bemerkte Biber: „*Die Schlacht mues nit mit dem bogen gestrichen werden, sondern mit der recht. hand die Seiten geschnelt werden wie die stuck und starck*“. Die beiden Kontrabässe hatten also Geschützfeuer zu imitieren.

Der achte Teil *Lamento der verwundeten Musquetir* schildert im tempo Adagio die Seufzer und Klagen der Verwundeten, einerseits durch dreimalige Wiederholung derselben Töne, anderseits durch die herabsteigende Chromatik in Violino I, in deren Verlauf es mehrmals zu harmonischen Verbindungen kommt, die ihrerzeit durchaus unerhört waren.

Die Battalia ist die am gründlichsten durchkomponierte Programmarbeit Bibers, in der außer klangmalerischen Effekten auch die semantische Seite zeitgenössischer Gesellschaftslieder ausgewertet wird.

Nr. 19. Das Programm dieser Pauern-Kirchfartt genannten Sonate ist nicht genau bekannt. Obwohl nur ein Satz eine Programmbezeichnung trägt, die der Sonate offenbar den Namen verlieh, scheint es, als hätten auch die übrigen Sätze außermusikalische Bedeutung. Der Pauern-Kirchfartt überschriebene Satz gründet sich auf folgende, an Volksgesang gemahnende Melodie:

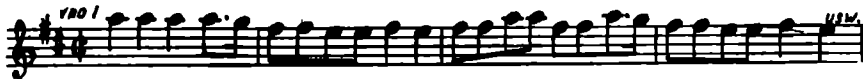


Den ganzen Abschnitt bringen die Instrumente entweder im Unisono oder in Oktaven-Parallelen, über deren Bedeutung ich oben gesprochen habe. Die einzelnen Zweitakte dieser Melodie werden zweimal vorgetragen: zum ersten Mal von den 1. und 2. Violinen unisono, zum zweiten Mal im Oktaven-Unisono sämtlicher Instrumente ohne Violino I. Der ganze Satz wird gleich dem Satz Das Liederliche Schwirren in der Battalia ohne Cembalo gespielt. Ich nehme an, daß Biber auf diese Weise den Gesang einer Bauernprozession imitieren wollte, bei der jede einzelne Phrase erst von dem Vorsänger und dann von den übrigen Pilgern vorgetragen wird. Die einzelnen Sätze dieser Sonate schildern offenbar die verschiedenen Phasen einer bäuerlichen Wallfahrt, doch läßt sich ihr Programm nicht genau bestimmen. Den Satz Pauern-Kirchfartt ausgenommen, der auffällig an ein Volkslied erinnert⁴⁴, atmet die Melodik der meisten Sätze eher aristokratischen Geist.

⁴⁴ Eine zu einem ähnlichen formalen Typ gehörende Melodie, die durch drei sich zweimal wiederholende Zweitakte gebildet wird, findet man z. B. im Lied *O, můj Hospodine* in der 3. Ausgabe von Steyers Kantional (Praha 1697, S. 898).

Nur der Schlußsatz ähnelt an eine lustige Tanzszene der Bauern nach dem geendeten Gottesdienst. Ebenso wie man im Abschnitt Pauern-Kirchfahrt von einer primitiven Form der Doppelchörigkeit oder dem Kontrast concertino und concerto sprechen kann, findet man auch in den übrigen Sätzen der Sonate ein reifes konzertantes Prinzip, demzufolge Violino I den übrigen Instrumenten gegenübergestellt wird. Die Konzeption des einleitenden Adagios in Bibers Sonate gemahnt auffallend an die Einleitung der anonymen Sonate *Harmonia Romana* (Sign. B XIV 201) aus dem Jahr 1669, die J. Pohanka für ein Werk Vejvanovskýs hielt.⁴⁵ Obwohl die Handschrift dieser Sonate von Vejvanovský stammt, zeugt der Stil der Komposition eher für Biber als Autor.⁴⁶

Nr. 20. Die Komposition *Balletto* enthält außer dem unbenannten ersten Teil noch folgende Sätze: *Ballo*, *Trezza*, *Aria*, *Die Werber-Aria*, *Allamanda*. Der Satz *Die Werber-Aria* ist einerseits durch seine aus der volksmusikalischen Invention wachsende Melodik, andererseits durch seine tonmalerischen Elemente interessant. Die Melodie ist entweder eine Nachahmung oder eine Zitierung von Liedern, die bei der Anwerbung von Soldaten verwendet wurden:



zitieren wußte und sicherlich aus ihrer Melodik mancherlei auch in sein eigenes Schaffen übernahm. Eine eingehende Analyse von Bibers Krem-sierer Werken müßte gewiß noch viel Interessantes enthüllen, kann aber im Rahmen dieser Studie nicht geboten werden.

Aus dem bisher über Bibers Krem-sierer Kompositionen Gesagten kann man einige Folgerungen ziehen.

1. Biber stand bereits im Jahr 1663 mit irgendjemandem in Kremsier in Verbindung, am ehesten wohl mit Vejvanovský, der schon vom Jahr 1660 oder 1661 in des Bischofs Diensten stand. Im Jahr 1663 wirkte in der Diözese als Vertreter des unmündigen Bischofs Erzherzog Josef Karl der spätere Dienstherr Bibers in Kremsier Karl Liechtenstein-Castelcorn. Es scheint, als hätte Biber, der aus der Herrschaft Maximilian Liechtenstein-Castelcorns, des Bruders des Bischofs, stammte, in diesem Jahr auch bereits F. J. Rittler gekannt, mit dem er später in Eggenbergs Kapelle in Graz tätig war.⁴⁸ Rittler kannte Pavel Vejvanovský aus Troppau, wo Vejvanovský in den Jahren 1656–1660 am Jesuitengymnasium studierte. Vielleicht lernte Vejvanovský bereits dort auch Biber kennen. Für diese Möglichkeit spräche eventuell auch der Umstand, daß der erwähnte Schreiber A, der im Jahr 1663 mit Rittler in engem Kontakt stand, auf Papier schrieb, das in Dušniky in Glatz erzeugt wurde (einmal auch auf Papier polnischer Provenienz) und sicher eher in Troppau als in Olmütz oder in Kremsier verwendet wurde. Nachdem jedoch weder über Biber noch über Rittler aus dem Jahr 1663 andere Nachrichten vorliegen, als jene, die man aus den Krem-sierer Musikhandschriften herauslesen kann, läßt sich nur voraussetzen, daß sie einander kannten, vielleicht an ein und derselben Stelle wirkten und bereits damals über Pavel Vejvanovský mit Kremsier in Kontakt standen. Den Abschriften des Schreibers A auf Papieren Glatzer Provenienz nach zu schließen, hat es eher den Anschein, er habe sich damals in Glatz oder in Schlesien aufgehalten und nicht in Österreich, wie man allgemein annimmt. Schade, daß heute die Kataloge des Jesuitengymnasiums in Troppau nicht mehr existieren, die manche der aufgeworfenen Fragen wenigstens negativ beantworten könnten.

2. Es ist interessant, daß Biber nur am Anfang seines Schaffens und im reifen Alter geistliche Musik komponierte, während er sie in den Jahren seines Wirkens bei dem Olmützer Bischof und in den ersten Salzburger Jahren vernachlässigte. Und man kann nur schwer erklären, warum in Liechtensteins Sammlung Bibers Autographe erst aus der Zeit vorkommen, als er nicht mehr in Kremsier war. Vor allem fällt das häufige Vorkommen von Bibers Autographen in den Jahren 1673–1676 und das Abflauen von Bibers Kontakten mit Kremsier nach dieser Periode auf. Vom Jahr 1680 an erscheinen in der Sammlung außer Salzburger Drucken nur Abschriften von Bibers Kompositionen, die nach der Provenienz des Papiers überwiegend in Mähren besorgt wurden. Die einzige Erklärung dafür wäre der Umstand, daß Biber das Interesse an den Beziehungen

⁴⁸ H. Federhofer, *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, Musikforschung 13, 1960, S. 140.

zu einer Provinzkapelle, wie es die Kapelle des Olmützer Bischofs war, verlor, als er im Jahr 1679 das Amt eines Vizekapellmeisters in Salzburg antrat.

3. Das virtuose Element tritt schon in Bibers Frühwerken markant hervor und man erkennt, daß Biber die hohe Technik des Violinspiels früher beherrschte als die Technik der Komposition. Trotzdem bleibt es vorläufig fraglich, warum sich das Spezifikum seiner Virtuosität, die Skordatur, in seinen Werken nicht früher äußerte als in den Mysteriensonaten. Es scheint, als habe Biber vom Anfang seines Schaffens an ein enges Verhältnis zur Programmmusik und Melodik der Umgangs – bzw. Volksmusik besessen und man kann nicht umhin einzugestehen, daß gerade in diesen Zügen die Vitalität seiner Werke beruht. Nachdem man auch bei Schmelzers Kompositionen Eigenschaften wie die hervorragende Violintechnik mit Skordatur, die Programmhafteigkeit und Volkstümlichkeit findet, scheint die bisherige Hypothese an Glaubwürdigkeit zu gewinnen, Schmelzer sei Bibers Lehrer oder zumindest sein Vorbild gewesen. Bibers Kremsierer Kollege Pavel Vejvanovský besaß keinen so hoch entwickelten Sinn für die Programmmusik und nicht einmal die volkstümlichen Elemente sind in seinem Werk so stark vertreten wie in Bibers Schaffen. Vejvanovský widmete sich bedeutend mehr als Biber der geistlichen Musik, die einen objektiveren und sozusagen schematischeren Ausdruck verlangte. Auch das beliebteste Instrument Vejvanovskýs – die Klarine – bot keine besonderen Gelegenheiten für eine Vertiefung des Ausdrucks, obwohl sie am Gipfel ihrer Entwicklung angelangt war. Biber schenkte dagegen seine besten Kräfte dem instrumentalen Schaffen, zu dessen neuen Ausdrucksmöglichkeiten ihm die Violine den Weg öffnete, die damals Hauptträger des Fortschritts in der Instrumentalmusik war.

Übersetzt von Jan Gruna

SKLADBY HEINRICHA BIBRA V KROMĚŘÍŽI

Známý houslový virtuos a skladatel Heinrich Biber strávil ve svém mládí asi dva roky na dvoře olomouckého biskupa v Kroměříži. Z původního počtu 41–44 Bibrových skladeb uváděných v inventáři z konce 17. stol. se dnes dochovala v Kroměříži jen část. Za nesporná díla Bibrova lze dnes považovat 35 signatur, jež buď nesou jeho jméno anebo jsou jeho autografem. Pomocí filigránů papíru, na kterém jsou Bibrovy skladby psány, bylo možno přibližně datovat i ty skladby, které nejsou označeny datem vzniku. Je uveden seznam Bibrových skladeb v Kroměříži v chronologickém pořadí, při čemž je u jednotlivých děl poukázáno na jejich specifické paleografické znaky, jejich vzájemné filiace a eventuální moderní edice. Z přehledu skladeb vyplývá možnost, že některé ze skladeb, jež vyšly r. 1676 v Salzburgu pod titulem *Sonatae tam aris quam aulis servientes*, složil Biber ještě v době svého kroměřížského pobytu. Nevysvětlitelným problémem zůstává, proč se Biberovy autografy objevují v Kroměříži až po skladatelově odchodu do Salzburgu (zejména v letech 1673–1675) a proč vůbec většina Bibrových skladeb v Kroměříži pochází až z doby po roce 1670. I z dochovaných rukopisů lze nepřímou soudit, že Biber udržoval po svém úteku do Salzburgu styky hlavně s Pavlem Vejvanovským. Avšak koncem sedmdesátých let ochably i tyto styky Bibra s Kroměříží a po roce 1680 se do Kroměříže dostávaly již jen tištěné Bibrovy skladby. Je též poukázáno na některé omyly v posuzování autorství některých Bibrových skladeb v dosavadní odborné literatuře.

Kromě děl, u nichž je Bibrovo autorství nesporné, dochovalo se v Kroměříži několik rukopisů, u nichž bude možno prokázat Bibrovo autorství teprve srovnávací

musikologickou analýzou. Z rozboru písma a filigránů těchto rukopisů bylo však možno odvodit styky Pavla Vejvanovského s pozdějším kapelníkem olomoucké katedrály F. J. Ridlerem a s Biberem již v první polovině šedesátých let. Zdá se, že k jejich vzájemnému seznámení došlo v Opavě, kde Vejvanovský studoval v letech 1656–1660 a že jejich styky pokračovaly i po odchodu Vejvanovského z Opavy. Klíčem k těmto vztahům jsou zatím jen rukopisy dosud neznámého kroměřížského kryptogramisty, který opsal i některé skladby Bibrovy. Jeho písmo se podařilo autorovi dešifrovat. Je velmi pravděpodobné, že kryptogramista je totožný s F. J. Ridlerem anebo že žil v jeho blízkosti.

V práci je dále poukázáno na některé rysy Bibrových děl dochovaných v Kroměříži: vyvinutý virtuózní prvek v houslových partech, programnost a časté využívání prvků dobové populární hudby a snad i hudby lidové. V některých Bibrových dílech se programní prvky vyskytují jen náhodně, izolovaně, v jiných tvoří souvislou dějovou osnovu skladby (Battalia, Pauern-Kichfartt). Určení nearistokratických hudebních prvků je někdy jen přibližné, ale v několika případech se podařilo prokázat, že jde o citace melodií oblíbených v Bibrově době a známých i z jiných pramenů, dokonce i slovenských (Ne takes mi mluvel v Battalii). Smyslem pro programnost a zálibou v plebejských melodiích podobá se Biber Schmelzrovi, který snad byl nějakou dobu Bibrovým učitelem. Z Bibrových přátel z mládí měl v mnohem omezenější míře sklon k programnosti též F. J. Ridler a P. Vejvanovský. Také zájem o lidové prvky, který tehdy existoval i u vídeňského dvora, byl u těchto autorů ve srovnání s Biberem jen nepatrný. Ani výrazová paleta a kompoziční technika Vejvanovského a Ridlera nedosáhla zdaleka té šíře a úrovně jako tomu bylo u Bibra. Na hloubku a vytříbenost Bibrova hudebního výrazu nepochybně příznivě působilo jeho mistrovské ovládnutí houslové techniky, zvláště když si uvědomíme, že housle stály tehdy v čele veškerého pokroku instrumentální hudby.

