Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2015)

Heft: 132

Artikel: "Und sein Schweiss war wie Blut" : Verhältnis zwischen Musik und Bibeltext in Bibers sechster Rosenkranzsonate

Autor: Papadopoulou, Vasiliki

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927351

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 19.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Und sein Schweiß war wie Blut»

Verhältnis zwischen Musik und Bibeltext in Bibers sechster Rosenkranzsonate

Vasiliki Papadopoulou

Heinrich Ignaz Franz Bibers sechste Rosenkranzsonate ist geprägt vom Affekt des Schmerzes, des Leidens und der Furcht im Zusammenhang mit der Situation von Christus am Ölberg. Im vorliegenden Beitrag wird erstmals herausgearbeitet, dass die Komposition sich mit der Textüberlieferung im Lukas-Evangelium auseinandersetzt. Bemerkenswert ist ferner, dass Biber zur semantischen Umsetzung der einheitlichen Affektlage eine grosse Vielfalt verschiedener musikalischer Mittel einsetzt. Das Stück kann daher fast als ein verdichtetes Kompendium der musikalischen Realisierungsmöglichkeiten von schmerzlichen Affekten gelten, die im vorliegenden Beitrag identifiziert und analysiert werden.

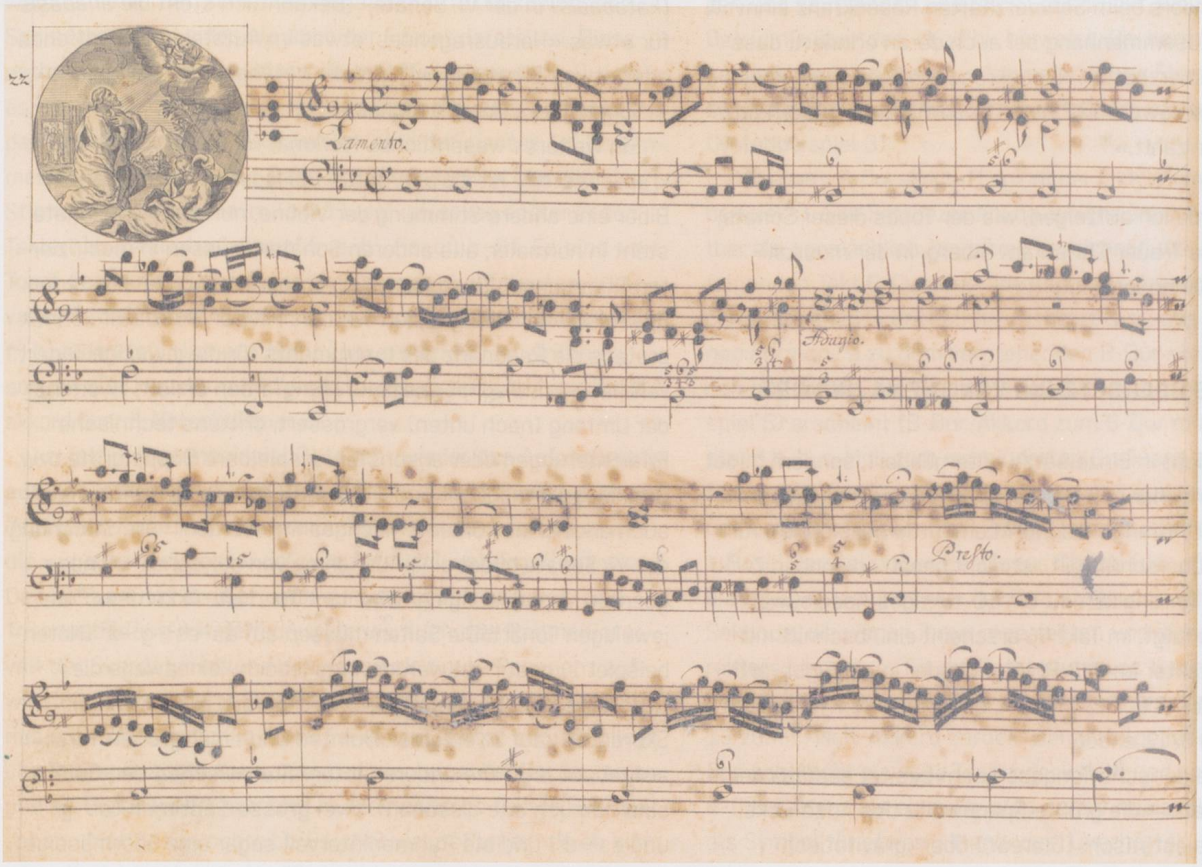
Heinrich Ignaz Franz Biber (getauft 1644–1704) hat den Zyklus der 15 Sonaten für Violine und Basso Continuo und einer unbegleiteten Passacaglia für Violine, der sogenannten «Rosenkranzsonaten» oder «Mysteriensonaten»[1], «zur Ehre der heiligen fünfzehn Geheimnisse geweiht», wie er in der Vorrede des Werkes schrieb.[2] Im Paragraph zuvor hat er die «Mutter Maria» genannt und somit das Programm des Werkzyklus angesprochen. Die programmatische Gestaltung der Werke wird zusätzlich durch die Kupferstiche der einzigen überlieferten Handschrift – sie stammt von einem geschulten Kalligraphen – verdeutlicht: Diese Stiche zu Beginn jeder Sonate sind ein aussagekräftiges Bildprogramm, das denn auch «keiner zusätzlichen Überschriften bedarf».[3] Der Kupferstich war eine weitverbreitete Technik in den bildenden Künsten und wurde häufig symbolisch verwendet, z. B. in Albrecht Dürers berühmtem und durchaus komplexem Werk *Melencolia I* (1514), oder in den späteren äusserst expressiven Radierungen Rembrandts, in denen mannigfaltige Themen – Religiöses, Landschaften, aber auch die berühmten Selbstporträts – durch den gezielten Kontrast von Licht und Schatten dargestellt werden. Schon oft wurde deshalb Bibers Sonatenzyklus anhand der Kupferstiche und der Vorrede programmatisch interpretiert. Darüber hinausgehend möchte ich zeigen, dass mindestens bei der sechsten Sonate auch konkrete Texte zugrunde liegen. Musikalische Beobachtungen führen mich zur Vermutung, dass sich Biber in erster Linie auf das Lukas-Evangelium (22, 39–46) stützt.

Die Rosenkranzsonaten dürften – wie von Manfred Hermann Schmid dargelegt wird[4] – im Jahr 1678 entstanden sein, dem Jahr, in dem Biber Vizekapellmeister in Salzburg wurde, weil der Druck, dem diese Kupferstiche entnommen sind – ein Blatt der Rosenkranzbruderschaft –, ebenfalls die Jahreszahl 1678 trägt. Demnach dürfte auch der Notenband etwa auf diese Zeit zu datieren sein. Widmungsträger ist Maximilian Gandolph Graf von Khuenburg, der Salzburger Fürsterzbischof, der seine grosse Marienverehrung auch als Mitglied der Salzburger Rosenkranzbruderschaft und mit dem Bau der Wallfahrtskirche Maria Plain[5] zum Ausdruck brachte. «Bibers Musik offeriert also, die private Meditation oder ‹Betrachtung› des Erzbischofs über jeweils eines der Geheimnisse zu begleiten.»[6]

Das Rosenkranzgebet mit seinen drei Teilen, dem Freudenreichen (Weihnachten), dem Schmerzhaften (Fasten- und Passionszeit) und dem Glorreichen (Ostern und Pfingsten) Rosenkranz, wird normalerweise als rein marianisches Gebet verstanden. Jedem Teil werden fünf von Bibers Sonaten zugeordnet. Ähnliche Versenkungen in einzelne Ereignisse aus dem Leben Christi oder Marias[7] stehen auch im Mittelpunkt der Andachtsübungen der Jesuiten, wie sie in den *Exercitia spiritualia* (Exerzitien) von Ignatius von Loyola in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts idealtypisch dargestellt sind. Zwar ist über Bibers Erziehung und Ausbildung nichts bekannt, aber man vermutet, dass er von jesuitischem Gedankengut geprägt wurde.

«DA ERSCHIEN IHM EIN ENGEL» VERBINDUNG ZUM EVANGELIUM-TEXT

Die sechste Sonate[8] ist die erste des Schmerzhaften Rosenkranzes. Der Kupferstich zu Beginn dieser Sonate (s. Abbildung) zeigt Jesus am Ölberg, kniend, sein Blick richtet sich auf



Erste Seite aus der sechsten «Rosenkranzsonate», Handschrift. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 4123. Foto: Bayerische Staatsbibliothek München

einen Engel mit Kelch im Himmel, zu seinen Füssen liegt ein schlafender Jünger; der Hintergrund des Himmels ist von dunklen Wolken überschattet, und am Eingang des Gartens stehen noch drei weitere Jünger. Dies entspricht einerseits dem Vers aus dem Rosenkranzgebet «Jesus, der für uns Blut geschwitzt hat», der seinerseits auf den Passionsbericht des Lukas-Evangeliums (Lk 22, 39–46) verweist. Johannes (Joh 18, 1) berichtet nichts von den Vorgängen im Garten Gethsemane, sondern erwähnt nur, dass «da ein Garten [war], in den Jesus und seine Jünger [gingen]», und fährt fort mit der Gefangennahme von Jesus. Die Synoptiker (Lukas, Markus, Matthäus) behandeln alle ausführlich das Gebet von Jesus am Ölberg vor seiner Gefangennahme, aber nur Lukas verwendet das Bild mit dem Blut und erwähnt das Eingreifen der Engel. Im weiteren wird sich zeigen, dass Biber in der Konzeption der sechsten Rosenkranzsonate vor allem dem Lukas-Evangelium gefolgt ist und nur am Rande Gedanken aus den Gethsemane-Berichten der synoptischen Evangelien nach Markus und Matthäus einbezogen hat.

Die entsprechenden Verse aus dem Lukas-Evangelium[9] lauten:

«Lk 22, 39 Dann verließ Jesus die Stadt und ging, wie er es gewohnt war, zum Ölberg; seine Jünger folgten ihm.
Lk 22, 40 Als er dort war, sagte er zu ihnen: Betet darum, dass ihr nicht in Versuchung geratet!
Lk 22, 41 Dann entfernte er sich von ihnen ungefähr einen Steinwurf weit, kniete nieder und betete:
Lk 22, 42 Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen.
Lk 22, 43 Da erschien ihm ein Engel vom Himmel und gab ihm (neue) Kraft.
Lk 22, 44 Und er betete in seiner Angst noch inständiger und sein Schweiß war wie Blut, das auf die Erde tropfte.
Lk 22, 45 Nach dem Gebet stand er auf, ging zu den Jüngern zurück und fand sie schlafend; denn sie waren vor Kummer erschöpft.
Lk 22, 46 Da sagte er zu ihnen: Wie könnt ihr schlafen? Steht auf und betet, damit ihr nicht in Versuchung geratet.»

Dieter Haberl weist nachdrücklich darauf hin, dass der Schmerzhafte Rosenkranz ganz auf Christus ausgerichtet ist und dass sich sogar die Gematrie des Namens (C=3 – H=8 – R=17 – I=9 – S=18 – T=19 – U=20 – S=18; Summe 112) bei Biber in der Anzahl der Takte dieser Sonate niederschlägt:

«Betrachten wir inhaltlich die Ereignisse, die den Geheimnissen des Schmerzhaften Rosenkranzes zugrunde liegen, so stellen wir fest, dass es sich ausschließlich um die Passion Jesu Christi handelt. Die mariologische Thematik beschränkt sich auf den Freudenreichen und den Glorreichen Rosenkranz. Auch die Einschübe ‹den du, o Jungfrau› oder ‹der dich, o Jungfrau› fehlen im Schmerzhaften Rosenkranzgebet gänzlich. Der Schmerzhafte Rosenkranz kann somit als christozentrisch ausgerichtet werden und die Zuordnung des gematrischen Christuswertes 112 ist

somit besonders beim Schmerzhaften Rosenkranz sinnvoll. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, dass die den Schmerzhaften Rosenkranz eröffnende VI. Rosenkranzsonate sowohl 112 notierte sowie auch 112 erklingende Takte zählt.»[10]

Im weiteren werde ich aufzeigen, wie der Topos dieser Sonate, die Angst und die Trauer Christi am Ölberg, in der musikalischen Sprache umgesetzt ist.

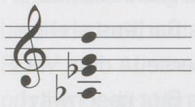
MUSIKALISCHE ÜBERSETZUNG VON THEMA UND ORT

Die Sonate ist nicht in Einzelsätze untergliedert, sondern bildet einen zusammengehörigen Verlauf in aufeinanderfolgenden Abschnitten: Der Anfang wird mit «Lamento» bezeichnet; für wie lange diese Überschrift gilt, ist nicht genau erkennbar. Zwölf Takte nach dem Anfang kommt ein 10-taktiges Adagio, welchem ein Presto folgt. Im Takt 46 erscheint ein Abschnitt mit Sarabandencharakter im 3/2-Rhythmus, der in ein *Gigue*-artiges[11] Adagio in 12/8 (T. 92) mündet, bevor das Werk mit einem ungewöhnlichen 8/12 endet.

Das gewählte dorische Tongeschlecht besitzt gemäss der damaligen Literatur «die größte Spannweite des Ausdrucks, der sich von ‹majestätisch› (Glarean) über ‹gravitätisch› (Quirsfeld) bis hin zu ‹mittelmäßig lustig und traurig, daher zur Andacht bequemlich› (Bernhard) erstreckt».[12] Bei Conrad Matthaei (1652) bedeutet dieser Modus «ernsthafft, wichtig, ehrwuerdig und andaechtig» und bei Wolfgang Caspar Printz: «andaechtig und temperirt». Dass gleich bei drei verschiedenen Autoren das Wort «Andacht» vorkommt, verweist auf einen religiösen Aspekt dieses Modus, der sich für die Darstellung des Gebets Christi und der Jünger deshalb besonders eignet. Vor dem Hintergrund der erwähnten «Christozentrik» lässt sich überdies der dorische Modus als «‹göttlich› bzw. ‹königlich› (weil auf der Position ‹re› stehend)»[13] erklären. Die Überschrift «Lamento» hat eher einen den *Affekt* des Werkes beschreibenden Charakter, im Gegensatz zu den Überschriften der anderen Sonaten, Allemanda, Courante, Variatio u. a. die neben Formalem auch Bewegungsmässiges bezeichnen. Das «Lamento» stimmt ebenfalls mit der Wahl der Tonart *c-dorisch* überein, die «wegen der zwei b-Vorzeichen auch negativ»[14] konnotiert ist.

Ausserdem verdeutlicht Biber – im Sinne einer *antithesis* – die Unterschiede zwischen den vorangehenden Freudenreichen Rosenkranzsonaten und der VI. Sonate mit folgenden Mitteln: Die V. Sonate steht im positiveren A-Dur. «Im Generalbass bedeutet das optisch einen Wechsel von drei ♯ zu zwei ♭»[15], was auf das «schmerzensreiche Erniedrigungszeichen ♭» und die «Trauertradition von Tief-Alterierungen des 16. Jahrhunderts»[16] hinweist. In der Gegenüberstellung von A-Dur und c-dorisch (c-Moll-Akkord) bestätigt sich die bereits seit Zarlinos *Le Istitutioni Harmoniche* (1558) geltende Theorie, nach der die kleine Terz als traurig *(mesta)* und die grosse als heiter *(allegra)* bezeichnet wird. Des Weiteren bilden die ansteigenden Melodien *(anabasis)* in den Anfängen jedes Satzes in der V. Sonate einen Gegensatz zu den fallenden Melodien *(katabasis)* in der VI. Sonate.[17] Bekanntlich steht die *anabasis* für etwas «Herausragendes, etwas im Aufsteigen Begriffenes oder etwas Erhabenes»[18] und die *katabasis* für etwas «‹Schlechtes›, Unerfreuliches»[19].

Ein weiteres wesentliches Merkmal von Bibers «Rosenkranzsonaten» ist die *Skordatur*. Bei jeder Sonate verlangt Biber eine andere Stimmung der Violine, nur die erste Sonate steht in normaler, alle anderen Sonaten müssen in modifizierten Stimmungen (insgesamt 15, entsprechend den Mysterien des Rosenkranzes) gespielt werden. Mit der Skordatur können erstens die Resonanz des Instruments für die jeweilige Tonart verbessert und somit spezielle Klangfarben erzielt, zweitens der Umfang (nach unten) vergrössert, drittens technische Erleichterungen oder ansonsten unspielbare Doppelgriffe bzw. Dreiklänge ermöglicht und viertens durch die Verfremdungen auch andere Instrumente nachgeahmt werden.[20] Die Stimmung der VI. Sonate bildet eine Ausnahme von der sonst «konsequenten Verwendung der Töne des Dur/Moll-Akkordes»[21] der jeweiligen Tonart: Die Saiten müssen auf as–es^1–g^1–d^2 (Notenbeispiel 1) gestimmt werden, was jedoch keineswegs die Resonanz einer bestimmten Tonart fördert, auch wenn die Skordatur «auf zwei reinen Quinten und einer großen Terz» aufgebaut ist.[22] Die anderen Intervalle zwischen den Saiten sind nämlich alle dissonant: zwei grosse Septimen (as–g^1 und es^1–d^2) und als Rahmenintervall sogar eine übermässige Undezime (Tritonus plus eine Oktave, as–d^2), ein Intervall, welches im Verlauf des Stückes als Doppelgriff (z. B. as^1–d^2) oder als Intervall häufig benutzt wird. Schon diese Dissonanzen in der Saitenstimmung weisen auf das Programm der Sonate hin: Leid und Trauer von Jesus am Ölberg.



Notenbeispiel 1: Skordatur der VI. «Rosenkranzsonate»

WORT-TON-VERHÄLTNIS «LAMENTO»

Die Sonate (der erste Teil in alla-breve, 𝄵) fängt im ersten Takt mit einem gehaltenen c-«Moll»-Dreiklang an, mit dem *c* im Bass und den zwei mittleren Violinsaiten, es^1–g^1 (Notenbeispiel 2[23]).

Dieser Dreiklang wird in den nächsten zwei Takten in einem «auftaktigen Achtelmotiv»[24] nach unten gebrochen, das zweite Mal eine Oktave tiefer mit einer hinzugefügten zweiten Stimme in der Violine. Die zweite Stimme in der Geige (Takte 5–6) im Zusammenhang mit dem Motiv in der Oberstimme (d^2 f^2 es^2 d^2), was eine Imitation des Bass-Motivs (c es d c) aus dem 4. Takt ist, deutet das Nachfolgen der Jünger an («seine Jünger folgten ihm», Lk 22, 39). Erst im 5. Takt kommt eine neue Harmonie, die V. Stufe.

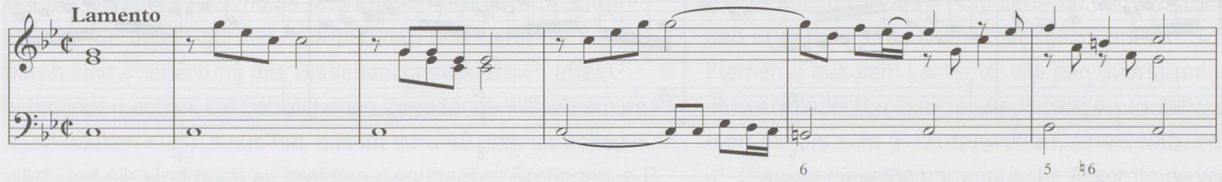
Ab diesem Takt und während der ganzen Sonate tauchen häufig verschiedene musikalische Mittel und Symbole auf,

welche die vorherrschenden negativen Affekte sowohl des Schmerzes und Leides als auch der Furcht darstellen. Diese enthalten verminderte Intervalle, z. B. die verminderte Quarte es–H als Rahmenintervall im Bass (Takt 4–5, Notenbeispiel 3), dann die verminderten Quinten, *quintae deficientes*, im Zusammenklang h–f^2 zwischen Bass und Violine, zwischen den zwei Stimmen in der Violine im Takt 11, es^2–a^1, sowie später in den Takten 16, 17 (Notenbeispiel 5, e–b^1, fis–c^2, h–f^1). Es sind «die Topoi des ‹*Affectus doloris*›, die fallenden ‹defizienten› Intervalle»[25], die im Takt 6 auch als *saltus duriusculus* in der Violine f^2–h^1 auftreten. Hier erscheint zum ersten Mal ein Tritonus, sowohl als Doppelgriff h^1-f^1 in der Geige als auch im Bass (Sextakkord über d; Notenbeispiel 2).

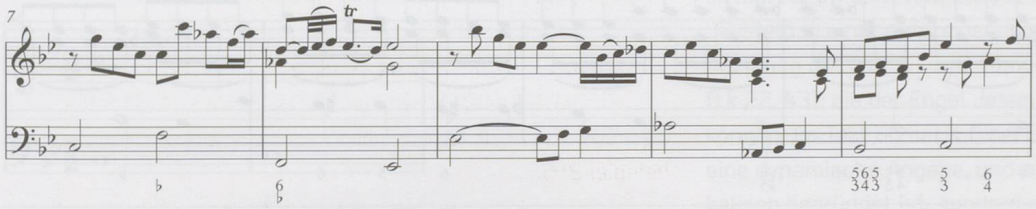
Im Takt 7 (Notenbeispiel 3) taucht wieder das Anfangsmotiv auf, das jetzt nach einem Oktavsprung aufwärts zum as^2 (mit dem der Tritonus zum es vorläufig vermieden wird, da a–as die «una nota super la» in c-dorisch ist) weitergeführt wird. Das as^2 benützt er aber doch zur verminderten Quint- und Tritonusbildung mit dem d^2, welches auch das Rahmenintervall der Skordatur ist und deswegen eine gute Resonanz aufweist. Der verminderte Sextakkord f–as–d, der wieder den Tritonus enthält, löst sich in einen Es-«Dur»-Akkord auf und bildet somit eine erlaubte Kadenz im c-dorisch (neben den Stufen c und g). Diese Tonart herrscht in den nächsten Takten, worüber Johann Mattheson schreibt: Es «hat viel *pathetis*ches an sich; will mit nichts als ernsthafften und dabey *plaintiven* Sachen gerne zu thun haben».[26] Wiederum ein Mittel, den trauervollen Zustand Christi auszudrücken.

Des Weiteren erscheinen in diesem Abschnitt mehrere kurze Pausen; die Figur der *suspiratio*, die den «Affekt eines stöhnenden und seufzenden Geistes»[27] ausdrückt, welcher auf Christi Betrübnis über den «Kelch» hinweist. Die herrschende absteigende Linie kann auch ein tonmalerisches Element sein, und zwar zur Textstelle aus dem Evangelium «kniete nieder» (Notenbeispiel 3).

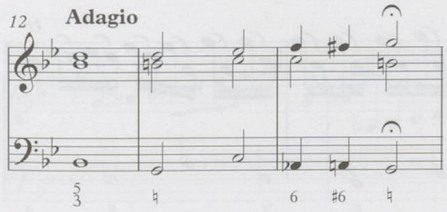
Mit einem B-Dur-Akkord beginnt bei Takt 12 ein Adagio (Notenbeispiel 4), eine Satzbezeichnung, welche Johann Gottfried Walther als «gemächlich, langsam» bezeichnet, wobei schon im folgenden Takt G-Dur – geradezu drastisch betont mit dem chromatischen Schritt b^1–h^1 – gesetzt wird, das in einer *relatio non harmonica* zu dem vorstehenden B-Dur steht. Die *relatio non harmonica*, die wiederholt in den Takten 14–17 (Notenbeispiel 5) erscheint (B-Dur-Akkord zum G-Dur mit einem Querstand h–b, c-Moll zum verminderten Dreiklang auf e, und das f-Moll zum fis-Sextakkord), wurde «bei ambivalenten (positiv und negativ zu sehenden) Ereignissen bzw. Affekten benutzt: z. B. bei Darstellungen des Todes Christi (der aber Erlösung brachte)»[28], welches hier der Fall ist. Wieder mit einer kleinen Sekunde, die wegen ihres imperfekten und dissonanten Charakters besonders für die Darstellung von traurigen Affekten geeignet war, kehrt Biber in beiden Stimmen der Violine im Takt 13 zum c-Moll-Akkord zurück. Demzufolge ist das Es-«Dur» (ionisch) nicht als neue Tonart gesichert, und so könnte man die B-Dur-Kadenz als eine *clausula peregrina* bezeichnen, welche als Symbol für etwas «Klagendes, Unerhörtes, Scheußliches, Widernatürliches» nach Joachim Thuringus oder nach Johann Andreas Herbst für etwas «trawriges, unerhörtes, abschewliches, newes, von Natur erschröckliches» steht.[29] Damit dürften die unerhörten, schrecklichen und traurigen Vorgänge im Garten Gethsemane gemeint sein (Notenbeispiele 4 und 5).



Notenbeispiel 2: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 1–6.



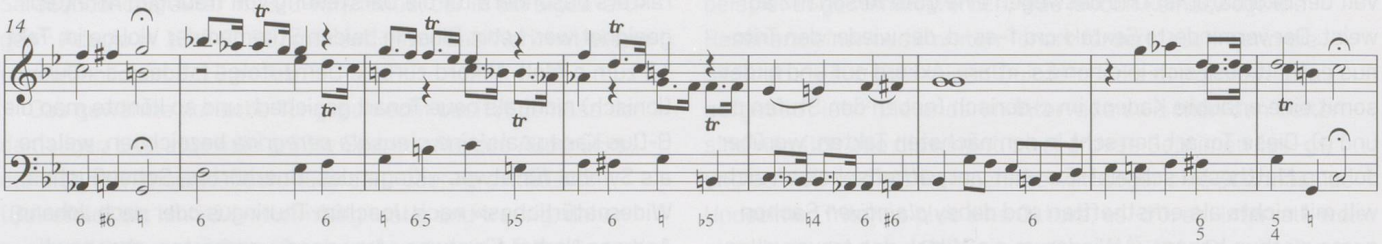
Notenbeispiel 3: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 7–11.



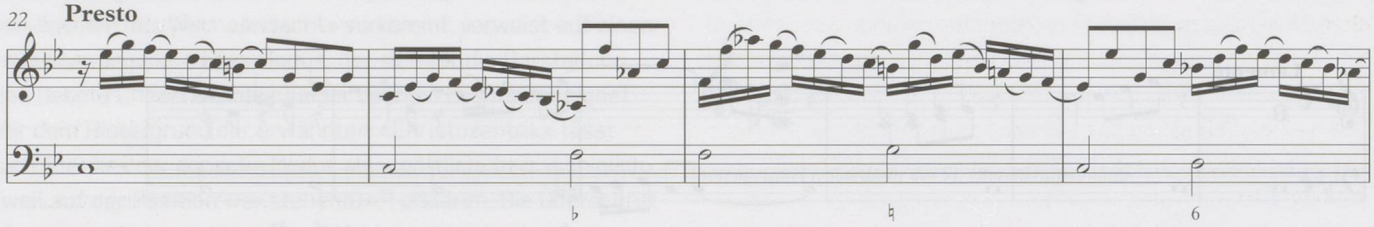
Notenbeispiel 4: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 12–14.

Im Takt 14 werden wiederum Symbole für Schmerz und Furcht eingesetzt, die chromatischen Schritte sowohl in der Violinstimme (f^2–fis^2) als auch im Bass (As–A), eine *parrhesia* – die Walther folgenderweise erklärt: «[w]enn das *mi contra fa* in einer musikalischen Composition also angebracht wird, daß es keinen Übellaut verursachet»[30] –, zusammen mit dem Tritonus c^2–fis^2 in der Violine. Als letzter Beweis für die Affektbeladenheit dieser Stelle dienen die parallelen Sextakkorde zwischen Bass und Violine – möglicherweise als (chromatischer) *fauxbourdon* zu bezeichnen, der für etwas «Falsches oder Sündhaftes»[31] steht –, hier besonders dramatisch, da erstens die Quarte statt aufgelöst in einen Tritonus geführt wird, und zweitens die Chromatik as–a, über der der *fauxbourdon* stattfindet, genau die «doppelte» Stufe mi–fa[32] in c-dorisch ist. Dies kann eventuell den kommenden Verrat von Judas darstellen, aber auch die «Versuchung» bedeuten, vor der Jesus seine Jünger warnt («Betet darum, dass ihr nicht in Versuchung geratet!», Lk 22, 40). Über die Bedeutung der häufig verwendeten Sextakkorde (nochmals im Takt 18, Notenbeispiel 5) schreibt Christian Berger, dass dieser Akkord seit Zarlino «als ein Akkord mit einem ‹qualche effetto tristo›» gegolten habe, und erst Rameau sei es gewesen, der die Sextakkorde «als bloße Umkehrung des Grundakkordes ihres besonderen Affektes»[33] beraubt habe. Also auch hier könnte man wiederum von einer Umdeutung des zweiten Grundaffektes der Trauer/Klage nach Athanasius Kircher sprechen.

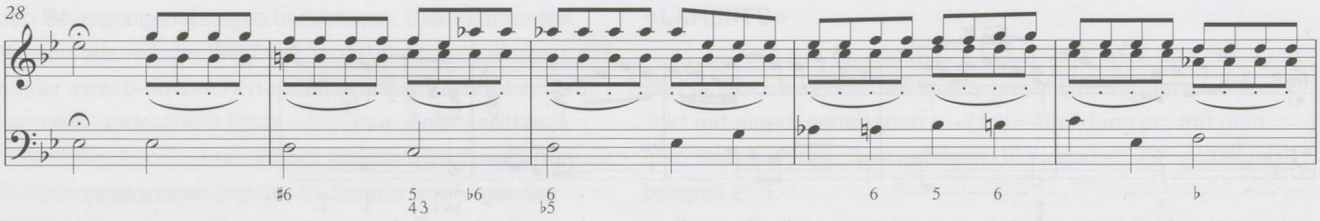
Die deutliche *katabasis* in der Violinstimme (T. 15–17), die etwas Unerfreuliches andeutet, bildet ein *Antitheton*[34] zur Bassstimme, die durch die Strebung nach oben – *anabasis* – als aufsteigendes Gebet zum Vater und Himmel interpretiert werden kann. Die Präsenz von zwei Stimmen in der Geigenstimme, die sich erneut imitatorisch bewegen, sowie die «Antwort» des Basses im Takt 18 deuten nochmals auf Jesus und die Jünger hin.



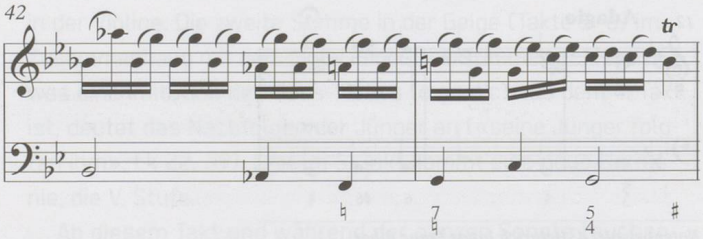
Notenbeispiel 5: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 14–21.



Notenbeispiel 6: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 22–25.



Notenbeispiel 7: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 28–32.



Notenbeispiel 8: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 42–43.

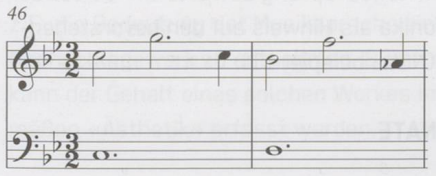
Zuletzt erscheint in diesem Abschnitt die Figur des *passus duriusculus*: Das erste Mal im Bass e-f-fis-g (T. 16-17), das zweite Mal in der Violine es^1-e^1-f^1-fis^1-g^1 und zuletzt als chromatischer Quartgang d-es-e-f-fis-g (T. 19-21) im Bass, der flehendes Bitten[35] ausdrücken und somit Christi Bitten an seinen Vater und im Zusammenhang mit den erwähnten affektgeladenen Figuren eine Vorwegnahme der Stelle aus dem Evangelium «kniete nieder und betete: Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir!» (Lk 22, 42) darstellen mag. Diese Stelle ist die zentrale inhaltliche Essenz der Sonate und wird später im Verlauf des Werks intensiver behandelt. Mit diesen verschiedenen musikalischen Mitteln wird einerseits die Trauer als Zentralthema musikalisch gefasst, andererseits auf die Versuchung verwiesen.

«DA ERGRIFF IHN FURCHT UND ANGST»

Im nächsten Abschnitt, Presto, malen die kleineren Notenwerte, die kleingliedrige und auftaktige Artikulation sowie die rhythmischen Wechsel in den Takten 24-25 die Wachheit der Jünger nach, wenn Jesus zu Ihnen sagte: «Bleibt hier und wacht!» (Mk 14, 34; Notenbeispiel 6).

Die Phrase: «Da ergriff ihn Furcht und Angst» (Mk 14, 33) drückt Biber ab Takt 28 durch das sogenannte *Tremolo* oder den *Orgeltremulant* aus, die als Symbole für die zitternde Angst[36] verwendet wurden. Wieder erscheint ein *passus duriusculus* im Bass als chromatischer Quartgang (T. 30-32, g-c^1) und deswegen als Bitte um Loslösung vom «Kelch» (Notenbeispiel 7).

Auch dieser Teil (T. 28-45) ist chromatisch und mit zahlreichen Dissonanzen, Tritoni und verminderten Quinten gearbeitet, die wegen des *Tremolos* «durch mehrere Noten» aufgespalten werden (Figur der *multiplicatio*) und somit die Stelle durch eine «Schärfung des Dissonanzcharakters»[37] affektbeladener machen. Die gebrochenen Zweiklänge weisen auf das «Schwanken» von Jesus hin, das im Vers 42 angesprochen wird, und sie sind reich an grossen dissonanten Sprüngen, z. B. der kleinen und grossen Septime im Takt 42 (Notenbeispiel 8).



Notenbeispiel 9: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 46–47.

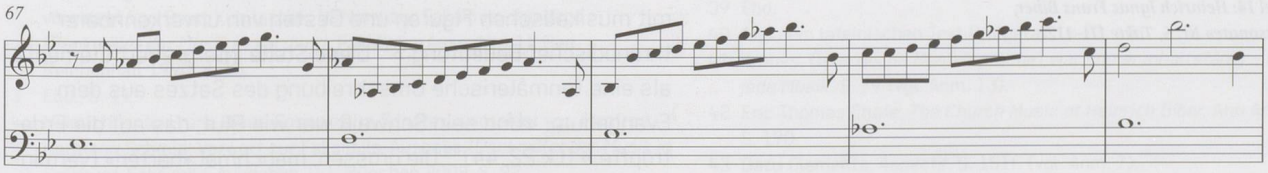
AFFEKTE DER «AMORIS DIVINI & DESIDERIIS PATRIAE COELESTIS»[38]

Im Takt 46 beginnt ein neuer Abschnitt in 3/2 ohne Überschrift, der jedoch Sarabande-Charakter hat (Notenbeispiel 9).

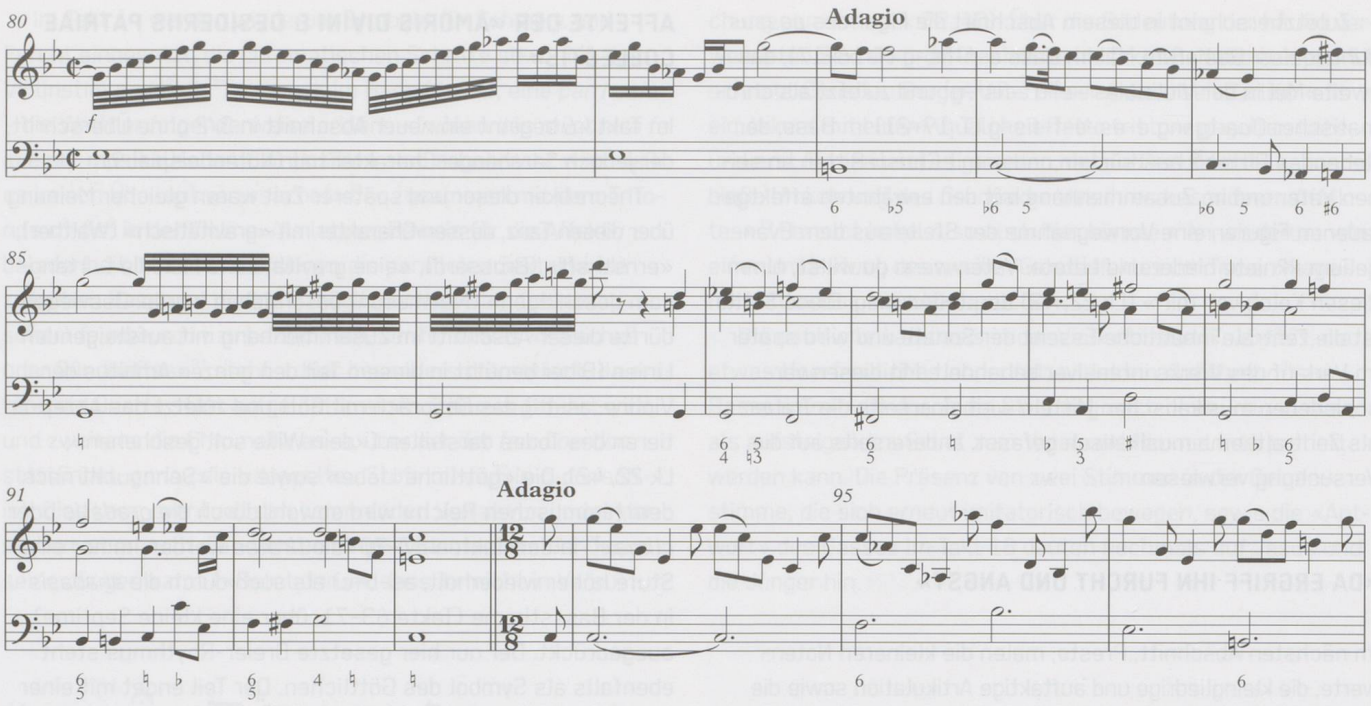
Theoretiker dieser und späterer Zeit waren gleicher Meinung über diesen Tanz, dessen Charakter mit «gravitätisch» (Walther), «ernsthaft» (Brossard), «eine gravitätische Melodie [...] langsam geschlagen» (Mattheson) beschrieben wurde. Deswegen dürfte dieser Abschnitt im Zusammenhang mit aufsteigenden Linien (Biber benützt in diesem Teil den ganzen Ambitus der Violine: as-d^3) das Gespräch mit Gott und zuletzt das Akzeptieren des Todes darstellen («dein Wille soll geschehen», Lk 22, 42). Die «göttliche Liebe» sowie die «Sehnsucht nach dem himmlischen Reich» wird sowohl durch die *gradatio* oder *climax*[39] in den Takten 67-70 (die *tiratae* werden immer eine Stufe höher wiederholt, as-b-c) als auch durch die *anabasis* in der Bassstimme (Takte 63-71, über eine kleine Septime) ausgedrückt. Der nur hier gesetzte Dreier-Rhythmus steht ebenfalls als Symbol des Göttlichen. Der Teil endet mit einer Kadenz in Es (Notenbeispiel 10).

«CONFORTANS EUM»[40]

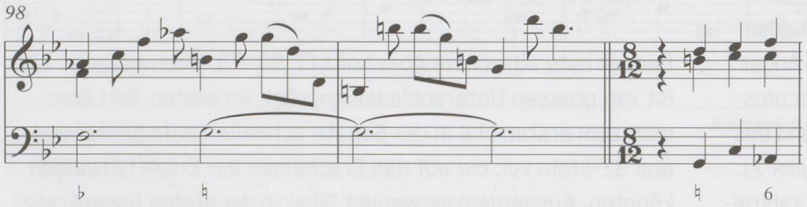
Der nächste alla-breve Abschnitt (T. 80-93, Notenbeispiel 11) ist von grossen Unterschieden geprägt. Im ersten Takt kommen zum ersten Mal in der Sonate schnelle Läufe bestehend aus 32-steln vor, die auf das Erscheinen der Engel hinweisen könnten. Ausserdem verwendet Biber in der ersten Rosenkranzsonate, Mariae Verkündigung, ebenfalls derartige Figurationen für die Abbildung des «Flügel-Rauschen[s] des herabfliegenden Engels».[41] Das Adagio dagegen – ab Takt 82 – enthält Elemente aus dem Lamento, wie den Querstand (T. 81-82) mit der verminderten Quarte, die *katabasis* in der Violinstimme (von as^2 bis zum g^1 stufenweise), einen *saltus duriusculus* g^1-f^2 sowie dieselbe chromatische Akkordfolge wie im Takt 14 (as-a im Bass, f^2-fis^2 in der Violine), welche der Textstelle «Und er betete in seiner Angst noch inständiger» (Lk 22, 44) entsprechen könnten. Erneut kommen *kyklosis*-Figuren in 32-steln in einer aufsteigenden Linie, die wieder im Zusammenhang mit dem «Engel vom Himmel» und der (neuen) Kraft (Lk 22, 43), die der Engel Jesus gegeben hat, gedeutet werden können. Im Takt 80 setzt Biber zum ersten Mal in dieser Sonate eine dynamische Angabe, und zwar *forte*, was nicht nur musikalisch begründet ist, sondern auch als verbale Anspielung auf den lateinischen Text «confortans» verstanden werden kann.



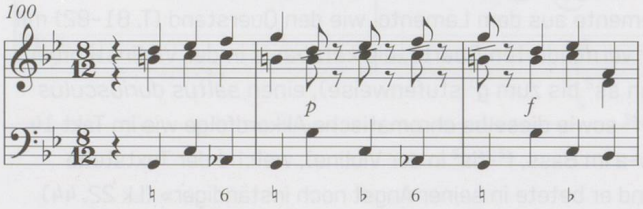
Notenbeispiel 10: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 67–71.



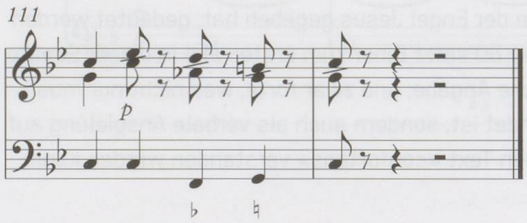
Notenbeispiel 11: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 80–96.



Notenbeispiel 12: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 98–100.



Notenbeispiel 13: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 100–102.



Notenbeispiel 14: Heinrich Ignaz Franz Biber, «Rosenkranzsonate» Nr. 6, Takte 111–112.

Nach einer Viertelpause in der Violinstimme ändert sich erneut der Charakter dieses Teiles mit den dissonanten Intervallen (Sekunde und Septime als Vorhaltsbildung), den wiederholten chromatischen Schritten sowohl im Bass (T. 87–88 F–Fis–G, T. 90–91 A–B–H–c, T. 91–92 e–f–fis–g) als auch in der Violine (T. 88–89 d^2–es^2–e^2, T. 90 h^1–b^1–a^1, T. 91–92 f^2–e^2–es^2–d^2) und zum Schluss mit dem Tritonus-Sprung abwärts (h^1–f^1) vor der ins Dur aufgehellten Tonika als Hinweis auf den bevorstehenden Tod und die Angst (Notenbeispiel 11).

ABSCHLUSS DER SONATE

Der nächste Tempowechsel, wieder ein Adagio, aber in 12/8, weist einen *Gigue*-artigen Charakter auf. Eric Chafe schreibt dazu treffend: «Obwohl Biber Tanzarten verwendet, verwandelt er sie in Träger von elegischen und melancholischen Affekten, mit musikalischen Figuren und Gesten von unverkennbarer threnodischer Bedeutung.»[42] Diese Stelle interpretiert Clements als eine tonmalerische Umschreibung des Satzes aus dem Evangelium: «Und sein Schweiß war wie Blut, das auf die Erde tropfte.» (Lk 22, 44)[43] Die grossen, manchmal «harten» (verminderte Quinten, verminderte Septime in Takt 98), absteigenden Sprünge in der Violinstimme, zusammen mit der Artikulation

– den Bindungen von Sprüngen – könnten das Tropfen abbilden. Nach dem «Liegenbleiben» auf der fünften Stufe g (Notenbeispiel 12) ohne die erwartete erste Stufe – nach heutiger Bezeichnung Halbschluss – folgt eine kurze Generalpause, ein Viertel lang, die sogenannte *aposiopesis*, die den Schlaf der Jünger versinnbildlicht (er «ging zu den Jüngern zurück und fand sie schlafend», Lk 22, 45).

Diese Pause gehört zum letzten Teil der Sonate mit dem wirklich ungewöhnlichen 8/12-Takt (eine Umkehrung des 12/8). Der Satz ist hier akkordisch und streng homophon komponiert, mit permutierenden Viertongruppen, die sich je zweimal exakt wiederholen, das erste Mal im *forte*, das zweite als Echo im *piano*.

Jesu Frage zu seinen Jüngern «Wie könnt ihr schlafen?» (Lk 22, 46) wird mehrfach mit einer harmonischen *interrogatio* (T. 100–101, 101–102 bzw. 108–109, 109–110) ausgedrückt. Die Violinstimme steigt eine grosse Sekunde auf, f^2–g^2 (typisches Merkmal einer solchen Figur), und der Bass spielt eine absteigende kleine Sekunde (As–G), was zu einer phrygischen Kadenz in G führt (As als Basston des Sextakkordes). Für einmal wird weniger der Inhalt des Textes als vielmehr dessen Gestus musikalisch verkörpert. Diese Frage an die Jünger erscheint in den anderen Evangelien im Verlauf der Gethsemane-Szene öfters, so dass sich die Wiederholung dieser Viertongruppe auf den Wortlaut der Bibel berufen kann (Notenbeispiel 13).

Die Sonate schliesst mit einer Viertongruppe in einer vollkommenen Kadenz, um das Endgültige und Unwiderrufliche des darauffolgenden Geschehens zu zeigen: «Die Stunde ist gekommen» (Mt 26, 45; Notenbeispiel 14).

Die sechste «Rosenkranzsonate» zeigt, in welch vielfältiger Weise der zugrunde liegende Evangelientext durch Bibers Komposition semantisch umgesetzt wird, wobei oft *unterschiedliche* musikalische Mittel kombiniert für den Ausdruck *desselben* Affekts eingesetzt werden. Interessant wäre es, eine entsprechende Untersuchung auch in den übrigen «Rosenkranzsonaten» zu unternehmen. Interessant wäre eine solche Untersuchung an den übrigen «Rosenkranzsonaten» zu unternehmen, die der Betrachtungsweise und den kompositorischen Grundsätzen der Zeit Rechnung trägt. Dies trotz des oft erhobenen Einwandes ihrer vermeintlichen Einfachheit, als sei z. B. die Bedeutung der Musiksprache einem vorhandenen Nachschlagewerk zu entnehmen. Durch eine derartige Deutung kann der Gehalt eines solchen Werkes im Sinne der zeitgemäßen «Ästhetik» erfasst werden.

1 Das Titelblatt dieses Zyklus – sofern überhaupt jemals vorhanden – ist verloren, deshalb ist der Originaltitel nicht bekannt. Heinrich Ignaz Franz Biber, *Rosenkranzsonaten*, veröffentlicht von Dagmar Glüxam, Vorwort zur Ausgabe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 153, S. VII.

2 Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mysterien-Sonaten («Rosenkranzsonaten»)*, vorgelegt von Ernst Kubitschek, Vorwort zur Faksimile-Ausgabe (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben 1), Bad Reichenhall 1990, S. 15.

3 Ebd., S. 11.

4 Heinrich Ignaz Franz Biber, *Rosenkranz-Sonaten*, vorgelegt von Manfred Hermann Schmid, Vorwort zur Faksimile-Ausgabe (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben 14), München 2008, S. 92.

5 Kubitschek, Vorwort, S. 7 (vgl. Anm. 2).

6 Schmid, Vorwort, S. 95 (vgl. Anm. 4).

7 James Noel Clements, *Aspects of the Ars rhetorica in the Violin Music of Heinrich Biber (1644–1704)*, Diss. Royal Holloway, University of London 2002, S. 128f.

8 Link zum Manuskript: http://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von) http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten__BSB_Mus_ms_4123_pdf.

9 Einheitsübersetzung: z. B. unter http://www.bibelwerk.de/Bibel.12790.html/Einheitsübersetzung+online.12798.html

10 Dieter Haberl, *Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber*, Diss. Salzburg 1995, S. 200.

11 Christian Berger, *Musikalische Formbildung im Spannungsfeld nationaler Traditionen: Das «Lamento» aus Heinrich Ignaz Franz Bibers Rosenkranzsonate Nr. 6*, in: *Acta musicologica* 66, 1992, S. 27.

12 Hartmut Krones, *Tonartenwahl und Bedeutung. Die «Dispositiones Modorum» bei Heinrich Schütz*, in: *ÖMZ* 40, 1985, S. 508–518.

13 Hartmut Krones, *Österreichs Musik(sprache) war immer inhaltsfähig – wie (fast) jede Musik*, in: *ÖMZ* 65, 2010, S. 79.

14 Ebd.

15 Schmid, Vorwort, S. 102 (vgl. Anm. 4).

16 Ebd.

17 Clements, *Aspects*, S. 146 (vgl. Anm. 7).

18 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Bd. II, Lib. VIII, Rom 1650, S. 145, Übersetzung von Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 84. In Bibers *Sonata Representativa* (1669) sind die Tierimitationen notengetreu aus genau diesem Werk Kirchers (ebenfalls ein Jesuit) entnommen; dies beweist, dass Biber das Werk gekannt haben muss (s. *Sonata Representativa*, hrsg. von Lutz Michael, Vorwort, *Denkmäler der Musik in Salzburg* 5, 1994, S. 6).

19 Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik*, in: Sachteil Bd. 6, Sp. 830.

20 Hierzu s. Dagmar Glüxam, *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels*, Tutzing 1999, Kapitel 1.3, S. 57ff.

21 Glüxam, *Die Violinskordatur*, S. 126.

22 Ebd.

23 Die Notenbeispiele werden im Folgenden nur in der Klangnotation gezeigt; die Griffnotation kann im Manuskript eingesehen werden (vgl. Anm. 8).

24 Berger, *Musikalische Formbildung*, S. 19 (vgl. Anm. 11).

25 Ebd., S. 23.

26 Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 249.

27 Krones, *Musik und Rhetorik*, Sp. 832 (vgl. Anm. 19).

28 Ebd., Sp. 830.

29 Zitat nach Siegfried Gissel, *Abweichungen von den Normen eines Modus als Mittel der Wortausdeutungen: Ein Beitrag zur musikalischen Hermeneutik um 1600*, in: *Musica Disciplina* 42, 1988, S. 210.

30 Johann Gottfried Walther, *Adagio*, in: *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 9.

31 Krones, *Musik und Rhetorik*, Sp. 831 (vgl. Anm. 19).

32 Nach der alten Regel «una nota super la semper est canendum fa» sollte das a in c-dorisch in einigen Fällen zum as erniedrigt werden, zur Vermeidung einer Tritonusbildung zwischen der dritten und sechsten Stufe.

33 Berger, *Musikalische Formbildung*, S. 20 (vgl. Anm. 11).

34 Nach Kircher: «Antitheton oder contrapositum, ist eine musikalische Periode, durch die wir entgegengesetzte Affekte ausdrücken», *Musurgia Universalis*, Bd. II, Lib. VIII, Rom 1650, S. 145, Übersetzung von Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S. 100 (vgl. Anm. 18).

35 Krones, *Musik und Rhetorik*, Sp. 829 (vgl. Anm. 19).

36 Krones, *Österreichs Musik(sprache) war immer inhaltsfähig – wie (fast) jede Musik*, S. 79 (vgl. Anm. 13).

37 Krones, *Musik und Rhetorik*, Sp. 830 (vgl. Anm. 19).

38 Kircher, *Musurgia Universalis*, Bd. II, Lib. VIII, S. 145, Übersetzung von Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S. 124 (vgl. Anm. 18).

39 Ebd.

40 Aus dem lateinischen Text (Vulgata), Lk 22, 43.

41 Krones, *Österreichs Musik(sprache) war immer inhaltsfähig – wie (fast) jede Musik*, S. 79 (vgl. Anm. 13).

42 Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor 1987, S. 190.

43 Dazu Clements, *Aspects*, S. 151f. (vgl. Anm. 7).