

## Heinrich Ignaz Franz Biber

### Mysterien-Sonaten („Rosenkranz-Sonaten“)

In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde Salzburg ein Musikzentrum von europäischem Rang. Unter der Regentschaft von Erzbischof Max Gandolf Graf von Kuenburg (1668-1687) wirkte Andreas Hofer als Hofkapellmeister, der Violinvirtuose Heinrich Ignaz Franz Biber als Vizekapellmeister und Georg Muffat als Domorganist. Nach dem Tod Hofers übernahm Biber das Amt des Hofkapellmeisters. Der Erzbischof förderte vor allem im Salzburger Dom eine „wolbestellte Music“ zur Ehre Gottes bei den Gottesdiensten und Andachten. Die Kirche des Metropoliten sollte eine Vorbildwirkung als „Ecclesia triumphans“ für die Feier der Liturgie entfalten. Der Glanz der 1628 geweihten frühbarocken Domkirche strahlte über das ganze Land aus. Sogar mehrhöriges Musizieren im venezianischen Stil war auf den vier Emporen in der Vierung des Domes möglich. Bereits im 17. Jahrhundert stand auf jeder Empore eine Orgel, so dass zusammen mit der großen Kirchenorgel im Dom mindestens fünf Orgeln existierten.

Alte Bilder von musikalischen Aufführungen im Salzburger Dom lassen unterschiedliche Besetzungen in Bezug auf ihre Größe erkennen. Wenn von den Emporen in der Vierung musiziert wird, kommen in der großen Akustik des Salzburger Domes kleinere Sänger- und Instrumentalbesetzungen wirkungsvoll im Raum an. Überraschend präsent klingt von dort sogar die kleinste Besetzung: Orgel und Violine. Unsere Besetzung möchte die Praxis, in der ein Melodie-Instrument mit der Orgel Musik zur Andacht oder eine liturgische Sonate spielte, bekannter machen. Im Barock war diese Praxis als „spielen in die Orgel“ bekannt.

In Salzburg wuchs mit der Gegenreformation und der Neubesinnung auf Werte des katholischen Glaubens im Lauf des 17. Jahrhunderts eine starke Bewegung der Marienverehrung. Eine Rosenkranzbruderschaft wurde bereits im Jahr 1619 an der Benediktiner-Universität gegründet, die Große Akademische Kongregation. Die Bruderschaft hatte sich Maria zur Patronin gewählt. Die täglichen Andachten und Gottesdienste für die Professoren und Studenten sowie für die Schüler des Gymnasiums fanden in der Aula der Universität statt. Ihre Wände sind mit fünfzehn Gemälden geschmückt, in denen die Bedeutung Jesu und seiner Mutter Maria im Heilsgeschehen des Neuen Testaments dargestellt sind. Die beiden letzten Bilder des Zyklus zeigen, wie Maria in den Himmel aufgenommen und gekrönt wird. Die Gemälde von Adrian Blomaert, Zacharias Miller und von einem unbekannt gebliebenen Meister entsprechen genau den fünfzehn Geheimnissen des Rosenkranzes. Dasselbe Bildprogramm zeigen die kleinen medaillonartigen Kupferstichbilder, die Heinrich Ignaz Franz Biber den fünfzehn Sonaten voranstellte, die heute als Mysterien- (Rosenkranz-) Sonaten bekannt sind. Aus seiner Vorrede im Widmungsband geht hervor, dass er die Sonaten „der Ehre der 15 Heiligen Geheimnisse“ weihte.

Im Februar 2008 wurde im Archiv der Erzdiözese Salzburg jenes Druckerzeugnis gefunden, dem Biber seine Kupferstich-Bilder entnahm. Es ist ein Bruderschaftsblatt (im Format 53,5 x 32 cm), auf dem neben den Bildern der Wortlaut der Satzungen und Angaben zu Ablassfunktionen in der Rosenkranzbruderschaft festgehalten sind. Darauf ist zum Beispiel unter den Satzungen im Artikel III folgende Verpflichtung zu lesen: „Jede Wochen den ganzen Psalter / das ist / drey Rosenkrantz / mit Betrachtung der 15. HH. Geheimnissen / insgemein zum besten dieser Bruderschaft zu betten“ (1). Das Bruderschaftsblatt hatte die Aufgabe, die Erweiterung der Rosenkranzbruderschaft auf das ganze Erzstift zu propagieren. Die Druckplatte für den Kupferstich wurde von Paul Seel dem Jüngeren (1642 – 1695) in Salzburg hergestellt. Im oberen Teil des Bruderschaftsblattes stehen die Salzburger Bischöfe Rupert und Virgil einer Marienstatue zur Seite. Maria thront mit dem Kind auf einem Sockel, auf dem das Wappen des Erzbischofs prangt. Unterhalb des Wappens steht die Jahreszahl 1678.

Mit dieser Datierung kann man nun annehmen, dass Bibers Mysterien-sonaten und das Bruderschaftsblatt ihre Entstehung dem gleichen Anlass verdanken: der Ausweitung der Rosenkranzbruderschaft über das ganze Land. Zudem fällt in das Jahr 1678 die Ernennung Bibers zum Vizekapellmeister durch Kardinal Max Gandolf. Im Kopf des Bruderschaftsblattes wird der vollständige Titel des Mitglieds und Förderers der Rosenkranzbruderschaft Max Gandolf aufgeführt: „Der H. Röm. Kirche Cardinaln / Erzbischoffen zu

Salzburg / Legaten deß H. Röm. Stuels zu Rom / Primaten durch Germanien / und Graffen von Kuenburg“ (2). Er hatte zuvor im Jahr 1674 die Wallfahrtskirche Maria Plain persönlich geweiht und sich in die Rosenkranzbruderschaft eintragen lassen. Ihm widmete wohl Biber voller Dankbarkeit seine Mysteriensonaten.

Im Rosenkranzgebet werden dreimal je fünf Geheimnisse betrachtet. Es sind die Geheimnisse des freudreichen, des schmerzhaften und des glorreichen Rosenkranzes. Das Gebet beginnt mit dem „Vater unser“, dem jeweils eine Einheit von zehn „Ave Maria“ (Gegrüßet seist Du Maria ...“) und die Doxologie („Ehre sei dem Vater und den Sohn...“) folgen. Jeweils ein Geheimnis, „mysterium“ oder auch „Gesätz“ genannt, wird beim Gebet zwischen dem „Vater unser“ und dem ersten „Ave Maria“ einer Dekade eingefügt. Es gilt dann als zu betrachtender Kernsatz für die ganze Dekade. Durch die Wiederholungen schafft das Rosenkranzgebet einen Zustand des Meditierens. Die Zeit, die jede Mysteriensonate von Biber einnimmt, entspricht in etwa der von einem „Vater unser“ und zehn „Ave Maria“. Im historischen Zusammenhang gesehen, kann eine Sonate möglicherweise ebenso zur Andacht einer Rosenkranzbruderschaft an einem Marienaltar erklingen sein, als auch in privaten Andachten des Erzbischofs. Es bleibt die Frage offen, ob Biber selbst sich persönlich diese Sonaten zum Spielen vorbehielt.

### **Der glorreiche Rosenkranz**

Die Rosenkranz-Sonaten können wohl Musik zur Andacht sein. Sie sind keine sakrale Musik, in der Liturgie vollzogen wird. Man kann in der Musik Bibers zum Teil konkreten Bildern und Inhalten nachgehen. Der andere Teil entzieht sich einer genauen Beschreibung, wie das Bildprogramm in die Musik umgesetzt wird. Trotzdem scheint es so zu sein, dass die Musik eine Reihe von Botschaften enthält, die den Hörer emotional erreicht und die subjektive Vorstellung des jeweiligen Geschehens anregt und unterstützt.

Sonata XI „Jesus, der von den Toten auferstanden ist“  
(Matthäus 27, 33-56; Markus 16, 1-8; Lukas 23, 33-49; Johannes 19, 18-30)

Sonata XII „Jesus, der in den Himmel aufgefahren ist“  
(Markus 16, 19; Lukas 24, 50-52; Apostelgeschichte 1, 9-13)

Sonata XIII „Jesus, der uns den heiligen Geist gesandt hat“  
(Apostelgeschichte 2, 1-42)

Sonata XIV „Jesus, der dich, o Jungfrau, in den Himmel aufgenommen hat“

Sonata XV „Jesus, der dich, o Jungfrau, im Himmel gekrönt hat“

In den Anfangssätzen der Sonaten klingt der Bezug zur Thematik am deutlichsten an:

In der Sonate XI entwickelt sich zum Beginn ein Dialog zwischen einer hohen und einer tieferen Stimme. Er wird durch die Stimmung der Violine ermöglicht, indem zwei Saitenpaare zwei Oktaven bilden:  $g - g^1$  und  $d^1 - d^2$ . Es könnte sich um den Dialog mit dem Engel am Morgen des dritten Tages handeln. Daran anschließend wird der Osterchoral „Surrexit Christus hodie“ beziehungsweise „Erstanden ist der heilig Christ“ zuerst von der Orgel vorgetragen. Abwechselnd übernehmen die Orgel oder die Violine die Führung in den folgenden Choralvariationen, die mit Doppeloktaven im unisono beschlossen werden. Im Præludium der Himmelfahrts-Sonate versinnbildlichen aufsteigende Tonleiterfolgen die Himmelfahrt Jesu. Daraufhin spielt in der „Aria tubicinum“ die Violine Akkorde, die wie ein mehrstimmiges Trompetenensemble klingen. Zusammen mit den „Pauken“-Klängen der Orgel erklingt ein triumphaler Einzug in den Himmel. Die Stimmung der Violine umfasst lediglich den Umfang einer Oktave:  $c^1 - e^1 - g^1 - c^2$ .

Das Wunder des heiligen Geistes kündigt sich in der Eröffnung der Sonata XIII zweimal mit wirbelnden Terzen an, die den Eindruck eines gewaltig brausenden Windes erregen.

In der Haupttonart d-Moll wird der Akkord der Dominante durch die Stimmung der leeren Saiten  $a - e^1 - cis^2 - e^2$  unterstützt.

Eine umfangreiche Variationsreihe über einen Basso ostinato ist in der Aria der Sonate XIV komponiert, die dem Geheimnis der Aufnahme Mariens in den Himmel gewidmet ist. Der Aria ist ein Einleitungssatz vorangestellt, in dem durch aufsteigende Tonfolgen die Himmelfahrt Marias mit musikalischen Mitteln dargestellt ist. Das Ende der Aria ist in Anlehnung an dieses Prinzip gestaltet, indem die Violine in der Höhe plötzlich aufhört und dem Basso continuo, dem Fundament der Musik, den Abschluss allein überlässt. Die Violinstimmung  $a - e^1 - a^1 - d^2$  unterstützt die Akkorde, die einen engen Bezug zur Haupttonart D-Dur aufweisen, mit viel Resonanz.

Eine zentrale Stellung in der Marienverehrung nimmt die Krönung Marias ein. Im Einleitungssatz der Sonata XV schaffen aufwärts gerichtete Tonfolgen Assoziationen zu einem festlichen Voranschreiten. Das gravitatische Thema der Aria erfährt in der anschließenden Canzon durch die kontrapunktische Stimmführung eine Steigerung, die zur Sarabanda mit majestätischem Charakter hinführt. Mit einer gewissen Leichtigkeit klingt die Sonate leise aus. Die Stimmung der Violine ist der „reinen Tonart“ C-Dur angepasst:  $g - c^1 - g^1 - d^2$ .

Annegret Siedel

Die Zitate (1) und (2) sind dem Bruderschaftsblatt entnommen, das als Einlage dem Faksimiledruck des Strube-Verlags (2008) beiliegt.

## Zu den Orgelkompositionen

Für die vorliegende Einspielung stand uns nicht nur für jede der fünf glorreichen Sonaten eine eigene historische Violine, sondern mit dem Instrument Gottfried Silbermanns in der Freiburger St. Petrikerche auch eine außerordentliche Orgel zur Verfügung.

Nach Vorarbeiten im Jahre 1733 wurde 1734 mit der Aufstellung der Orgel begonnen, im Oktober 1735 fand die Einweihung statt. Zeitgleich entstand in der Werkstatt des sächsischen Orgelbaumeisters das Instrument für die Dresdner Frauenkirche, welches wegen Bauverzögerungen in der Kirche erst später aufgestellt werden konnte. Beide Orgeln läuteten die späte Wirkungsphase Silbermanns ein, beide berücksichtigten das Bedürfnis größter klanglicher Gravität. Glücklicherweise überlebte die Orgel der Freiburger Petrikerche trotz verschiedener, größtenteils dem Zeitgeschmack geschuldeter Eingriffe und wich auch nicht einschneidenden architektonischen Veränderungen des Raumes, die bis heute auch akustische Probleme nach sich ziehen. Den Dresdner Orgelbauunternehmen Wegscheider und Jehmlich verdanken wir, dass das Instrument nach einer aufwändigen Restaurierung seit 2007 ihren ursprünglichen Glanz zurückerhalten hat.

32 Stimmen verteilen sich auf zwei Manuale und Pedal. Der Fundus von allein acht Manual-Grundstimmen in der 16- und 8-Fuß-Lage, zwei vierfüßige Flötenstimmen sowie *Fachott* und *Vox humana* gestattet eine Fülle von Möglichkeiten, ein Instrument auf dieser Orgel zu begleiten. Wir haben hiervon während unserer Aufnahme reichlich Gebrauch gemacht, ergänzt durch einzelne Pedalstimmen (*Possaune* als Himmelfahrtspauken) oder den Einsatz der *Schwebung* zur Illustration des Pfingstwindes. Die Stimmtonhöhe entspricht dem damals noch in Freiberg gebräuchlichen Chorton. Durch Ganzton-Transposition des Orgelparts ist das Zusammenspiel mit den im Kammerton stehenden Barockviolin unproblematisch möglich gewesen.

Den fünf glorreichen Sonaten von Biber wurden ebenso viele Orgelwerke zur Seite gestellt, die thematisch mit den Sonaten korrespondieren. Zwei Kompositionen sind überdies in der Nähe von Bibers Wirkungsfeld entstanden.

Die **Toccata quinta** von GEORG MUFFAT eröffnet das Programm. Sie entstammt dem *Apparatus musico-organisticus*, einer 1690 gedruckten Sammlung des Salzburger Domorganisten. Die mehrteilige

kontrastreiche Komposition ist in ihren Ecksätzen durch virtuosos Laufwerk charakterisiert, dessen überwiegend aufwärts verlaufender Affekt im Sinne von Auferstehung und Himmelfahrt verstanden werden kann. In der finalen Abwärtslinie entsteht das Bild von der Sendung des heiligen Geistes.

Die Werke von JOHANN JACOB FROBERGER galten späteren Komponistengenerationen als vorbildhaft. Selbst der junge J. S. Bach lernte von ihnen. Der Wiener Hoforganist veröffentlichte 1656 sein *Libro Quarto*, in welchem auch das zu hörende **Capriccio** zu finden ist. Roland Götz hat darauf hingewiesen, dass sich das Anfangsmotiv aus dem Osterchoral *Christ ist erstanden* speist. Die vierteilige Komposition wird mit dem *Principal* vorgetragen, dessen Klang im Sinne Silbermannscher Registrierkunst abwechselnd durch den Einsatz weiterer Register in Nuancen variiert wird.

JOHANN SEBASTIAN BACH hat die Melodie des Osterliedes **Christ lag in Todesbanden** in der Altstimme seiner Fantasia versteckt. Die Musik lebt von einer eigentümlichen Spannung, die sich zwischen der Bewegung des 3/8-Taktes und der herben dorischen Tonalität der Chormelodie aufbaut. Die folgenden Kompositionen sind Bearbeitung, die Bach an eigenen Werken vorgenommen hat. Für den Verleger Johann Georg Schübler arrangierte Bach sechs Choralsätze aus verschiedenen Kirchenkantaten. Der Choral **Meine Seele erhebt den Herren** wurde in der gleichnamigen Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung BWV 10 dem Alt-Tenor-Duett *Er denket der Barmherzigkeit* zur Seite gestellt. Bei dem in der Kantate von zwei Oboen bzw. einer Trompete vorgetragenen Choral handelt es sich um den in Marienkompositionen gern verwendeten neunten Psalmton.

Die Gegenüberstellung von Violin- und Orgelmusik wird von Bachs **Fuge in d** aufgelöst. Sie stellt eine Orgelfassung des zweiten Satzes der I. Sonate für Violine solo BWV 1001 dar und beweist einmal mehr, wie souverän J. S. Bach die spezifischen Möglichkeiten der jeweils verwendeten Instrumente ausgelotet hat. Auch in diesem Punkt schließt sich der Kreis zu dem Geigenvirtuosen H. I. F. Biber.

Christian Skobowsky

siehe auch: B. Drechsel (Hrsg.) *Die Gottfried-Silbermann-Orgel der Petrikirche zu Freiberg*. Sandstein Verlag, Dresden 2007