

Rosenkranzsonaten
Ein Mysterium
Ein Gebet

vorgelegt von

Rahel Sögner-Niesterok

Köln, 18. August 2022

Inhaltsverzeichnis

I.	Vorwort	2
II.	Der Rosenkranz - das Gebet	3-9
	1. Einleitung	3
	2. Bedeutung	3
	3. Herkunft	5
	4. Struktur und Einteilung	6
III.	Heinrich Ignaz Franz Biber, ein Porträt	10-11
IV.	Rosenkranzsonaten	11-22
	1. Entstehung	12
	2. Anlass und Widmung	13
	3. Die 15 Geheimnisse - Erläuterung mit Bibeltexten	17
V.	Die Violinskordatur	22-27
	1. Erklärung	22
	2. Funktionen der Skordatur	23
VI.	Stimmungen der Rosenkranzsonaten	28-38
	1. Einfache und extreme Stimmungen/ Skordaturen	30
	2. Die 15 Sonaten mit ihren Stimmungen	32
VII.	Quellennachweis	39-40
	1. Literaturverzeichnis	39
	2. Abbildungsverzeichnis	40

I. Vorwort

Das lange Zeit vergessene Werk Heinrich Ignaz Franz Bibers ruft seit den letzten Jahrzehnten immer wachsende Begeisterung in der Musikwelt hervor. Zur Recht.

Meine erste Berührung mit den Rosenkranzsonaten hat mich sehr in den Bann gezogen und seither nicht mehr losgelassen. Die Mystik dieses Zyklus ist auf mich übergesprungen und hat meine Neugierde geweckt, tiefer in die Materie einzutauchen und mehr darüber zu erfahren.

Wird in der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Werkzyklus meist das Augenmerk auf die besonders ausgeprägte Verwendung der Skordatur gelegt, so war mir vor allem der Aspekt der möglichen Verbindung zwischen Art der Skordatur und spiritueller Ebene des Gebetes- dem Rosenkranz- wichtig. Da wir in einer Zeit leben, in der viele Menschen keinen wirklichen Zugang mehr zu diesem Gebet haben und ich in der Literatur zu den Rosenkranzsonaten oft den Bezug bzw. die Auseinandersetzung mit dem gleichnamigen Gebet vermisst habe, war mir wichtig, eben dem in meiner Arbeit Raum zu geben.

Mit dieser Arbeit habe ich versucht, in gewisser Weise ein Nachschlagewerk zu schreiben, mit dem sich jeder/jede MusikerIn, vor der Auseinandersetzung mit dem Notentext, einen Überblick über die jeweilige Sonate verschaffen kann - sei es der Hintergrund der Entstehung des Werkzyklus, die Verbindung zum Gebet, dem zugehörigen Bibeltext zu jedem Geheimnis, die Art der Stimmung oder die Wahl der Tonart.

Ich wünsche allen Leserinnen und Lesern genau so viel Freude beim Eintauchen in die faszinierende Welt der Rosenkranzsonaten.

II. Der Rosenkranz - das Gebet

1. Einleitung

Der Rosenkranz ist wahrscheinlich das bekannteste und gleichzeitig ein sehr zentrales und grundlegendes Gebet im katholischen Glauben. In der Gesellschaft, in der wir heute leben, in welcher für viele Menschen die Glaubensfrage eine große Rolle spielt, in der Glaube hinterfragt oder dem Glauben entsagt wird, in der die Zahl der Kirchenaustritte stetig steigt, haben viele Menschen (zumindest im westlichen Raum) den Bezug zu diesem Gebet verloren und es könnte der Eindruck entstehen, der Rosenkranz sei ein hohles, sich wiederholendes und stupide im Kreis bewegendes Gebet.

Setzt man sich mit der Herkunft und Bedeutung jedoch auseinander, kann sich einem die äußerst kraftvolle und heilbringende Wirkung des Gebets eröffnen.

Zwei große Hauptaspekte des Rosenkranzes sind **Versenkung** und **Meditation**.

Ein Erstreben, welches in allen Religionen zu finden ist.

2. Bedeutung

Der Rosenkranz ist ein christologisches Gebet. Die Heilsgeschichte des Menschen ist im röm. katholischen Glauben an das Leben Jesu Christi rückgebunden und wird durch das Leben, Leiden und die Auferstehung Christi erlebt.

Durch mantraartiges Wiederholen bestimmter Wörter oder Sätze kommt die betende Person in eine Art ekstatischen Zustand, um Erkenntnisse zu erschließen, die man im rationalen Denken nicht erreichen kann. Die Ratio wird ausgeschaltet, um zu einer anderen Ebene des Denkens Zugang zu bekommen.

Der Rosenkranz ist das Sinnbild für das eigene heilsame Leben, erfahren durch das Leben Jesu Christi, des Erwählten, des gesalbten Messias. (Christus = Hoheitstitel, kommt aus dem Jüdischen und geht zurück bis zu den Ägyptern. Es bedeutet: der gesalbte Messias, der Erwählte)

Das ständige Wiederholen der einzelnen Gebete im Rosenkranz und der damit verknüpften Betrachtung des jeweiligen »Geheimnisses« (= Station) aus dem Leben Jesu soll dazu führen, dass das immer und immer wieder Gesprochene ganz tief in die jeweils betende Person eindringt und das Leben Jesu Teil von ihr wird.

„ Das heißt Betrachtung, das heißt Meditation. Die Heilswirklichkeit Gottes in unser menschliches Wesen eindringen lassen. Es bleibt kein Gebet des reinen Verstandes, sondern welches das Herz und das menschliche Wesen berührt und ergreift. Verstand, Körper und Herz als die Ganzheit des Menschen.“¹

Michael Schneider sagt dazu:

„Der Rosenkranz ist ein vertiefendes Gebet. Nach dem Katechismus der katholischen Kirche ist »im Leben Jesu alles Zeichen seines innersten Geheimnisses« (Nr.515), so dass wir im Rosenkranz nicht nur das äußere Leben Jesu betrachten, sondern bis in die Geheimnisse Gottes selbst vordringen.“

„Der Vollzug des Rosenkranzes besteht in der »unaufhörlichen Betrachtung des Antlitzes Christi«, um ihm gleich zu werden. »Christus ist der Lehrer schlechthin, der Offenbarer & die Offenbarung. Es genügt nicht nur, die Dinge zu lernen, die Er gelehrt hat, sondern ihn selbst zu lernen.....« ”²

¹ Maria, Unsere Liebe Frau vom Rosenkranz, Spiritualität um 14 Uhr mit Wallfahrtsrektor **Norbert Traub**, Radio Horeb 7.10.2020

² **Schneider, Michael**: DER ROSENKRANZ - SEINE GESCHICHTE UND THEOLOGIE, Radio Horeb 26.10.2011

3. Herkunft

Der Rosenkranz ist ein sich immer und immer wiederholendes Gebet, ein komplexes Mantra, welches im Gehalt und Form des Gebetes an die der Wüstenväter und frühen Mönche anknüpft, eine Wiederholung der Anrufung Gottes oder das Beten der 150 Psalmen.

Das „Vaterunser“ war schon sehr früh eines der beliebtesten Gebete dafür und auch die erste Form eines Psalter-Ersatzes, eine Vereinfachung, bei der man anstatt der 150 Psalmen 150 (in manchen Fällen 50) Vaterunser betet. Um genau diese Anzahl der Vaterunser sprechen zu können, benötigte man eine Zählschnur. Um 1140 wird im Abendland zum erstmal eine Gebetschnur erwähnt - im Orient war sie schon länger üblich. „Dass es sich zunächst und für eine lange Zeit um das Zählen der Vaterunser gehandelt hat, beweist in den verschiedenen Sprachen der Name der Schnur: Pater noster.“³

Der sogenannte Paternoster-Psalter (aus 150 oder 50 Vaterunser gebildet) muss durch Jahrhunderte ein überall geläufiger Begriff gewesen sein. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts wurde er ganz allmählich durch verschiedene Formen eines marianischen Psalters verdrängt.

„Das Wort Rosenkranz, lateinisch *rosarium*, hatte ursprünglich eine wörtliche Bedeutung, weil Marienbilder und -statuen gerne mit Blumen geschmückt wurden. Zu einer Gebetsform wandelte sich solche Art der Verehrung seit dem 13. Jahrhundert, wenn echte Rosen durch 50 Ave Maria ersetzt werden konnten. Trinitarisch verdreifacht wurde mit 150 die Zahl der Psalmen erreicht, weshalb man den gerne vom Marienpsalter sprach (...)“⁴

Es folgte eine lange Entwicklungsphase des Rosenkranzes mit verschiedenen Stufen, bei denen immer wieder neue Verse, Gebete hinzugefügt, ausgetauscht

³ **Schneider, Michael**: DER ROSENKRANZ - SEINE GESCHICHTE UND THEOLOGIE, Radio Horeb 26.10.2011

⁴ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008, vorgelegt von Schmid, Manfred Hermann

oder auch miteinander verbunden wurden. So die Verordnung des Generalkapitel der Dominikaner in Trier im Jahre 1226: Die Laienbrüder sollten, sooft sie dem Gebrauch gemäß das „Vaterunser“ beten, das „Gegrüßt seist du Maria“ beifügen. Erst spät ist eine andere Bereicherung durchgedrungen: „die Einschaltung der »Geheimnisse« aus der neutestamentalichen Heilsgeschichte, im Anschluss an das einzelne Ave unter Einführung des Namens Jesu, und damit die Christologisierung des marianischen Psalters.“⁵

Seit dem Konzil von Trient durch Pius V. Im Jahre 1569 findet sich unter dem Einfluss der Dominikaner die uns heute bekannte Form des Rosenkranzes mit der Einteilung in den freudreichen, den schmerzhaften und den glorreichen Rosenkranz.

Die Dominikaner förderten das Gebet stark und gründeten im 16. Jahrhundert viele Bruderschaften, so auch die Rosenkranzbruderschaft, welche zur weiten Ausbreitung des Rosenkranzes dienten.

4. Struktur und Einteilung

„In der Betordnung haben die Zahlen 10, 5 und 3, aus denen die größeren Zahlen 150, 100 und 50 hervorgehen, eine bestimmende Funktion. 150 verweist auf die Psalmen, die 50 steht für ein Jubel- oder Ablassjahr, das auf sieben Sabbatjahre ($7 \times 7 = 49$) folgt. Die Zehnzahl erinnert an die Gebote, die Fünffzahl an die Wunden Jesu, die Dreizahl an die Hauptartikel des christlichen Glaubens bzw. an die Dreifaltigkeit.“⁶

Seit dem Konzil von Trient 1569 gibt es eine Betordnung, die jeweils nach Einheiten von zehn Ave Marien mit einleitendem Vaterunser und beschließender Doxologie »Ehre sie dem Vater« gegliedert wird. Jeder dieser

⁵ **Schneider, Michael:** DER ROSENKRANZ - SEINE GESCHICHTE UND THEOLOGIE, Radio Horeb 26.10.2011

⁶ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008, vorgelegt von Schmid, Manfred Hermann

»Dekaden« wird dann eines der »Geheimnisse« zugeordnet. Im Gebet wird zwischen Vaterunser und dem ersten Ave Maria das Geheimnis im Relativsatz dem »Jesu« des Ave Maria angehängt und gilt als zu »betrachtender« Kernsatz für die ganze Dekade. In der deutschen Fassung lautet der Text dann:

Gegrüßet seist du Maria, voller Gnade, der Herr ist mit dir.

Du bist gebenedeit unter den Frauen,

und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus....

den Du, o Jungfrau, vom Heiligen Geist empfangen hast (vgl. Lk 1, 28)

den Du, o Jungfrau, zu Elisabeth getragen hast (vgl. Lk 1, 41 f.)

den Du, o Jungfrau, zu Betlehem geboren hast (vgl. Lk 2, 7)

den Du, o Jungfrau, im Tempel aufgeopfert hast (vgl. Lk 2, 22 f)

den Du, o Jungfrau, im Tempel wieder gefunden hast (vgl. Lk 2, 46)

der für uns Blut geschwitzt hat (vgl. Lk 22, 44 f.)

der für uns gegeißelt worden ist (vgl. Joh 19, 1)

der für uns mit Dornen gekrönt werden ist (vgl. Mt 27, 28 f.)

der für uns das schwere Kreuz getragen hat (vgl. Joh 19, 17)

der für uns gekreuzigt worden ist (vgl. Lk 23, 46)

der von den Toten auferstanden ist (vgl. Mk 16, 6)

der in den Himmel aufgefahren ist (vgl. Mk 16, 9)

der uns den Heiligen Geist gesandt hat (vgl. Apg 2, 4)

der Dich, o Jungfrau, in den Himmel aufgenommen hat (vgl. Off 12, 1)

der Dich, o Jungfrau, im Himmel gekrönt hat (vgl. Judit 15, 9 f.)

Gemäß der alten Dreiteilung ergeben sich Fünfergruppen mit dem »freudenreichen«, dem »schmerzhaften« und dem »glorreichen« Rosenkranz, wobei der »freudenreiche« für die Kindheit Jesu steht, der »schmerzhaften« für die Passion Jesu und der »glorreichen« Rosenkranz für die Erlösung.

Als Zählhilfe dient wie bei den Wüstenvätern eine Schnur mit aufgereihten Perlen. Die Zahlenordnung wird anhand der Rosenkränze sichtbar, da auf zehn normale Perlen (= 10 Ave-Maria) immer eine größere Perle folgt, die das Vaterunser und das »Geheimnis« markiert.

Aufbau des Gebetes:

Das Gebet beginnt mit dem Kreuzzeichen und dem Glaubensbekenntnis. (Kreuz ganz unten). Es folgen die 3 Kardinalsperlen, bei denen man mit 3 Ave-Maria um die 3 göttlichen Tugenden bittet - **Glaube, Hoffnung, Liebe**.

Ab hier lässt sich die betende Person dem Evangelium entlang in das Leben Jesu einführen.

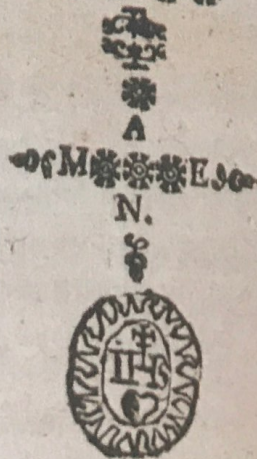
Es folgen, wie schon beschrieben, die »Dekaden« aus dem Vaterunser und zehn Ave-Maria mit angefügtem »Geheimnis«. Die fünf großen Perlen sind im Verweis auf die fünf Wundmale Christi besonders gestaltet. Beim vollen Gebet wird die Kette drei mal umrundet, um die Zahl der 15 Geheimnisse zu vollenden. Die fünfzehnte und letzte große Perle führt die betende Person wieder zurück an den Anfang der Kette, hinunter zum Amen des Gebetes.

„Eine Darstellung aus dem Jahr 1661 (vgl. Abb.) macht die Zuordnung von Ave-Maria-Text, dem unterbrechenden Vaterunser und den 15 Geheimnissen anschaulich. Die kleinen Rosetten stehen für die Ave- Anrufungen, deren Textworte links und rechts angeordnet sind (...). Die größeren Symbole stehen für das Vaterunser und die »Geheimnisse«, deren Zahl 15 bei dreifachem Absolvieren des ganzen Kranzes entsteht.“⁷

⁷ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**, ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

3. Endlichen wirdt der Psalter sich selber für einen
 Kranz vnder die Augen stellen / wann man in den 150.
 Ave Maria: den Kranz-Schluß der 15. Geheimnuß
 bey der Zahl der Wörter ansieht.

1. Ave	Berkündig: Maria	1.
2. Gratiã	Haimbsuch: Plena	2.
3. Dominus	Geburt Christ: Tecum	3.
4. Benedicta	Reinigung Mariæ	Tu 4.
5. In	Sündung im Tempel	mulierib: 5.
6. Et	Blut-Angst.	Benedictus 6.
7. Fructus	Geißlung.	Ventris 7.
8. Tui	Krönung Ehr:	Iesus 8.
9. Sancta	Kreuztragung	Maria 9.
10. Mater	Kreuzigung	Dei 10.
11. Ora	Aufferstehung	pro 11.
12. Nobis	Himelfart Ch:	peccat: 12.
13. Nunc	Sendung des H. Geists.	Et. 13.
14. In	Himelfart Mariæ	hora 14.
15. Mortis	Krönüg. Nostræ	15.



(Abb.1) BENIGNUS REISS: Schatz-Kammer der H. Rosenkranz

Konstanz 1661

III. Heinrich Ignaz Franz Biber, ein Porträt

Henrich Ignaz Franz Biber gehört zu den bekanntesten Violinvirtuososen und Komponisten des 17. Jahrhunderts. Man verbindet ihn vor allem mit der exzeptionellen Verwendung der Skordatur in seinen *Rosenkranzsonaten* und den *Sonatae Violino solo* von 1681. Die Rosenkranzsonaten stellen „den ersten und zugleich unübertroffenen Höhepunkt der Skordaturanwendung in der Geschichte des Violinspiels“⁸ dar.

Über sein Leben und vor allem seine Ausbildung ist sehr wenig bekannt.

Biber wurde 1644 in Wartenberg (ehem. Böhmen) geboren. Dort besuchte er ein Jesuiten-Gymnasium und bekam möglicherweise seinen ersten Musikunterricht beim Wartenberg Lehrer und Organist Wiegand Knöffel. Eine Verbindung Bibers zu Schmelzer ist bekannt, auch er könnte ein Lehrer gewesen sein.

Seit 1668, vielleicht auch schon seit 1666, ist uns Bibers Anstellung als Kammerdiener beim Fürstbischof von Olmütz, Karl Lichtenstein-Kastelkorn bekannt. „Nach einem Bericht H.Schmelzers aus dem Jahre 1670 (P.Nettl 1920, S.169) soll Biber vor seiner Zeit in Kremser als Musiker im Dienste des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg in Graz gestanden haben, wofür sich aber bisher keine weiteren Belege finden ließen.“⁹

Biber trat 1670 im Alter von 26 Jahren in den Dienst von Max Gandolph Graf von Kuenburg, Fürsterzbischof von Salzburg. Nach einer Reise zum Geigenbauer J. Stainer kehrte er nicht mehr nach Kremsier zurück und quittierte ohne Erlaubnis seinen Dienst. Den Ortswechsel nach Salzburg sollte Biber nicht bereuen, wurde er doch, jeweils als Nachfolger von Andrea Hofer,

⁸ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die „Rosenkranz-Sonaten“ von H.I.F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte, S. 15

⁹ **Berger, Christian**: Art. *Biber von Bibern, Heinrich Ignaz Franz*, *BIOGRAPHIE* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47209>

bereits 1678 zum Vizekapellmeister und 1684 zum Hofkapellmeister ernannt, ein Amt, welches er bis zu seinem Tode im Jahr 1704 inne hatte.

Neben seiner Arbeit als Hofkapellmeister und Komponist erreichte Biber auch sehr schnell eine große Bekanntheit als Geigenvirtuose. Die Violintechnik seiner Stücke war bahnbrechend und seine brillanten Interpretationen brachten seinen Namen zu hohem Ansehen. Mehrmals hatte Biber die ehrenvolle Gelegenheit, dem Kaiser Leopold als Violinvirtuose vorzuspielen. Nach einem vergeblichen Gesuch aus dem Jahre 1681 wurde er schließlich 1690 in erblichen Reichsadelsstand erhoben und durfte sich fortan *Biber von Bibern* nennen. Dies bedeutete einen großen sozialen Aufstieg.

Trotz seiner Bekanntheit als Violinvirtuose war er in Frankreich und Italien vor allem auf Grund seiner Kompositionen bekannt.

IV. Rosenkranzsonaten

Die Rosenkranzsonaten sind ein Sonatenzyklus bestehend aus 15 Sonaten für Violine und Basso continuo und einer Passacaglia für Violine Solo. Die 15 Sonaten stehen jeweils für die 15 »Geheimnisse« aus dem Leben Jesu Christi und der Jungfrau Maria. Den programmatischen Bezug macht Biber insofern sehr klar, als er jeder Sonate ein Bild aus dem Leben Jesu in Form eines Kupferstiches voransetzt.

Das einzigartige Merkmal dieses Zyklus ist, dass jede der Sonaten in einer eigenen skordierten Stimmung geschrieben ist. Biber verwendet keine Stimmung zweimal. Diese exzentrische Ausprägung der Skordatur ist einzigartig und nur bei Biber zu finden. Es ist ein sehr starkes Mittel, um die jeweilige Atmosphäre der einzelnen »Mysterien« einzufangen und zum Klingen zu bringen. Dabei sprengt Biber alle bisher existierenden Grenzen, was als

bewusste Darstellung Gottes grenzenloser Existenz und Größe gedeutet werden kann.

Die dem Zyklus angehängte Passacaglia ist in „normaler“ Quintenstimmung (g-d'-a'-e'') geschrieben, also ohne Skoradtur. Der Sonate ist im Autographen im Gegensatz zu den anderen Sonaten, welche jeweils ein Bild in Form eines Kupferstich zu Beginn ziert, eine Federzeichnung des Schutzengels vorangestellt und wird daher auch mit dem Schutzengelgebet in Verbindung gebracht:

*Heiliger Schutzengel mein,
lass mich dir empfohlen sein.
Steh in jeder Not mir bei,
halte mich von Sünden frei.
Führe mich an deiner Hand,
in das himmlische Vaterland.
In dieser Nacht ich bitte dich,
beschütze und bewache mich.
Amen.¹⁰*



(Abb.2)

1. Entstehung

So viele Mysterien sich auch um diesen Sonatenzyklus ranken, die Entstehung und der Anlass des Werkes sind nicht geklärt.

Welche Beziehung Biber zu seinem Dienstherrn, Fürsterzbischof Graf von Kuenburg gepflegt hat, wissen wir nicht. Jedoch hat er ihm eine florierende Schaffenszeit zu verdanken, die Biber auch zu ehren wusste.

Für die Wahl zum Fürsterzbischof musste Maximilian Gandolph Graf Kuenburg eine »wolbestellte Music« gewährleisten. Dies beinhaltete eine musikalisch

¹⁰ <https://www.radiomaria.at/gebetsbuch/heiliger-schutzengel-mein/>

aufwendige Gestaltung von Messe und Vesper, wofür ein vierstimmiger Chor mit »exzellenten Stimmen« zur Verfügung stehen musste. „Ferner bedurfte es noch anderer »notwendiger« Musiker, um den Anforderungen moderner Entwicklungen beim wachsenden instrumentalen Anteil von Kompositionen gerecht werden zu können.“¹¹ Hinter dem Wunsch einer guten musikalischen Ausstattung und Gestaltung, steckte neben der zu preisenden Ehre Gottes bei den Gottesdiensten noch eine politische Botschaft. Zur Zeit Biber befand sich Europa mitten in der Gegenreformation. Re-Katholisierung hatte große Priorität und der Marienkult war eines der wichtigsten Elemente, den katholischen Glauben wiederherzustellen, was sich am „Glanz der Musik sowie der Kirchenbauten in Maria Plain außerhalb und der Kajetanerkirche innerhalb der Stadt Salzburg zeigte. Musik, Architektur, Kunst und Literatur wurden zu Propagandazwecken benutzt.“¹²

Der neue Fürsterzbischof erfüllte diese Aufgabe mit Zielstrebigkeit und außergewöhnlichen Erfolg. Besonders war sein Geschick bei der Verpflichtung von Instrumentalisten. Neben Biber gewann er 1678 Georg Muffat für das Amt des Hoforganisten. Innerhalb seiner Regierungszeit wurde Salzburg zu einem musikalischen Zentrum europäischen Ranges.

2. Anlass und Widmung

In seiner Schaffenszeit unter dem Fürsterzbischof widmete Biber ihm im Laufe von nur acht Jahren zwischen 1676 und 1683 vier große Werkzyklen in repräsentativen Drucken, eine Sammlung von acht virtuosen Violinsonaten und

¹¹ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

¹² **Heinrich Ignaz Franz Biber:** Mysterien-Sonaten, vorgelegt von Ernst Kubitschek, Bad Reichenhall 1990 Denkmäler der Musik Salzburg, S.6

drei Sammlungen instrumentaler Ensemblesmusik, die sowohl für kirchliche als auch weltliche Anlässe Verwendung finden konnten.

1676 *Sonatae tam aris quam aulis servientes*

1680 *Mensa sonora*

1681 *Sonatae Violino solo*

1683 *Fidicinium sacro-profanum*

Besonders auffallend ist, dass Biber selbst die Gesamtheit dieser Instrumentalwerke im Vorwort zum *Fidicinium*-Druck von 1683 sein komplettes »Viergespann« (Quadriga) nennt. Wollte er die *Rosenkranzsonaten* bewusst von diesem Gespann ausgeschlossen wissen und ihnen damit eine Exklusivität verleihen? Eine Theorie ist, dass er sich die Sonaten selbst zum alleinigen Spielen vorbehalten habe. Eventuell für einen ausgewählten Hörerkreis oder um die private Meditation oder »Betrachtung« des Fürsterzbischofs über das jeweilige Geheimnis zu begleiten, waren Max Gandolph die Rosenkranz-Andachten doch ein besonderes Anliegen.

Die Aufführungsdauer, die jede einzelne Sonate von Biber braucht, entspricht in etwa der Gebetslänge von einem Vaterunser und zehn Ave Maria, was die oben angeführte These bekräftigen würde. In jedem Fall ist die Musik ein sehr kraftvolles Medium, die tiefe der Meditation zu verstärken und somit noch weiter in die »Betrachtung« eintauchen zu können.

Die 15 Sonaten plus Passacaglia, die heute als *Rosenkranzsonaten* bekannt sind, widmete Biber ebenfalls seinem Dienstherrn nicht in Form eines Druckes, sondern in einer kalligraphisch ausgeführten Handschrift. Sie sind nur in einem einzigen, sorgfältig geschriebenen Widmungsexemplar überliefert, welches heute in der Münchner Staatsbibliothek liegt. Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal der *Rosenkranzsonaten* im Bezug auf Bibers Schaffen.

Dies bedeutete aber auch, dass Biber keine Rücksicht auf die Beschränkung, denen Violinmusik im gebräuchlichen Typendruck ausgesetzt war, nämlich Doppelgriffe nicht wiedergeben zu können, nehmen musste, sondern frei seinen Vorstellungen folgen konnte.

Im Widmungstext lobpreist und verehrt Biber den Widmungsträger aufs Höchste. „Biber erwies dem Fürsten und Bischof vermutlich auch im täglichen Leben jene Ehrerbietung, die in den Vorworten seiner Werke zur öffentlichen Geste wird. In den Rosenkranzsonaten ist Max Randolph ein Auserwählter, der das Licht seines Ruhmes direkt von Christus und Maria empfängt.“¹³ In dieser Widmung erwähnt er auch den liturgischen Anlass dieser Sonaten, nämlich die »15 Heiligen Mysterien«. Daher sind sie auch heute unter dem Namen *Mysterien-Sonaten* oder *Rosenkranz-Sonaten* bekannt:

*„Durchlachtigster und verehrungswürdigster Fürst,
allernädigster Herr,*

Das wohlbeordnete Werk, geweiht der Sonne der Gerechtigkeit und dem Mond ohne Makel, Dir als dem dritten Licht, das du von der doppelten göttlichen Leuchte genommen hast, will ich es demütigst überreichen. Als Sohn nämlich in heiliger Würde erstrahlend verteidigst Du, unberührt in Ehelosigkeit, der Mutter jungfräuliche Ehre. Deshalb wirst Du für das Verdienst von ihrem Sohn Christus mit himmlischem Manna genährt, von der Mutter Maria mit Gnaden gelabt. Sie hat, den ersten Buchstaben aus ihrem seligsten Namen nehmend, ihn als ersten Deinem durchlachtigsten Namen zugefügt. So hat Maria Maximilian ausgezeichnet.

Mit vier Saiten eingerichtet, wirst Du meine Geige, in fünfzehnfachem Wechsel umgestimmt und in verschiedenen Sonaten, Praeludien, Allemanden,

¹³ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN**, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

Couranten, Sarabanden, Arien, Ciaconnen und Variationen etc., zusammen mit einem Bassus continuus, mit sorgfältigem Fleiß und, nach Vermögen, mit großer Kunstfertigkeit ausgearbeitet, vorfinden. Den Grund für die Zahl, wenn du wissen willst, werde ich deutlich machen: Dies alles habe ich der Ehre der 15 Heiligen Geheimnisse geweiht, eine Ehre, die Du [...] glühendst fördern mögest.

In Deiner Durchlaucht

überreiche ich Dir kniegebeugt

Untertänigster Diener

Heinrich Ignaz Franz Biber.”¹⁴

Möglicherweise gehören die Sonaten zu den ersten Werken, mit denen sich Biber seinem neuen Herrn als Komponist vorstellte. In der Handschrift befindet sich keine Datierung und auch sonst ist die zeitliche Einordnung nicht eindeutig. Plausibel erscheint ein Zusammenhang mit der Einweihung der großen Wallfahrtskirche Maria Plain im Jahre 1674. In diesem Jahr ließ sich zudem der Erzbischof in die Rosenkranzbruderschaft aufnehmen, welche er als Stifter sehr förderte.

Durch eine glückliche Entdeckung im Februar 2008 wurde ein fehlendes Puzzlestück gefunden, welches der Diskussion um die Datierung ein verlässliches Fundament gibt. „Im Archiv der Erzdiözese Salzburg fand sich nämlich in einem Faszikel unter der Signatur 10/2/8 (jetzt Graphiksammlung 2880) jenes immer vermutete und lange gesuchte Druckerzeugnis, dem Biber seine Kupferstiche entnommen hat. Es handelt sich um einen großformatigen Einblattdruck (...), der die Aufgabe hatte, die Erweiterung der Rosenkranz-Bruderschaft auf das gesamte Erzstift zu propagieren und dabei Max Randolph

¹⁴ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN**, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

als Stifter und Förderer zu rühmen.“¹⁵ Dieses Blatt diente auch dazu, die Neuzugänge zur Bruderschaft darin einzutragen.

Hergestellt wurde die Druckplatte laut Signatur vom Salzburger Münz- und Eisenschneider Paul Seel dem Jüngeren (1642-1695), von dem auch Bibers einziges Porträt stammt. Der Hersteller hat das Rosenkranz-Blatt sogar mit einem Datum versehen »1678«. Auf Grund eines mehrphasigen Verfahrens zur Erstellung des Rosenkranz-Blattes ist nicht auszuschließen, dass vielleicht einzelne Teile (z.B. Medaillons) schon früher existiert haben oder Biber eventuell erst Jahre später auf den Druck zurückkam. Die größere Wahrscheinlichkeit hat aber die These, dass Werbeblatt und Sonatenzyklus dem gleichen Anlass, nämlich der landesweiten Ausbreitung der Rosenkranzbruderschaft, dienen. Bibers Sonaten dürften daher 1678 entstanden sein, dem Jahr, in dem er auch zum Vizekapellmeister ernannt wurde.

3. Die 15 Geheimnisse - Erläuterung mit Bibeltexten

(Abb.3-17)



I. Verkündigung

Mit Maria an einem Betpult und Erzengel Gabriel mit der Lilie als Zeichen der Jungfräulichkeit. Strahlen des Heiligen Geistes gehen auf Maria nieder. (Lk I, 26-38)¹⁶

(...) Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden. Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben. Der wird groß sein und Sohn des Höchsten

genannt werden; und Gott der Herr wird ihm den Thron seines Vaters David geben, und er wird König sein über das Haus Jakob in Ewigkeit, und sein Reich wird kein Ende haben.

¹⁵ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN**, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

¹⁶ Vgl. **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN**



II. Heimsuchung

Besuch Mariens bei ihrer Base Elisabeth (Lk I. 39-56)¹⁷

Maria aber machte sich auf in diesen Tagen und ging eilends in das Gebirge zu einer Stadt Jura und kam in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe. Und Elisabeth wurde vom Heiligen Geist erfüllt und rief laut und sprach: Gepriesen bist du unter den Frauen, und gepriesen ist die Frucht deines Leibes! (...)



III. Geburt Christi

Das neugeborene Christuskind im Strahlenkranz, mit Maria, Joseph, dem Engel und Hirten (Lk 2,1-20)¹⁸

(...) Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird; denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids. (...) Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.



IV. Reinigung Mariae/ Christi Darstellung im Tempel

Das Jesuskind auf den Armen von Simeon im Tempel Jerusalem (Lk 2, 22-39)¹⁹

Und als die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz des Mose um waren, brachten sie ihn nach Jerusalem, um ihn dem Herrn darzustellen (...) Und siehe, ein Mann war in Jerusalem, mit Namen Simeon; und dieser Mann war fromm und gottesfürchtig und wartete auf den Trost Israels (...) Und als die Eltern das Kind Jesus in den Tempel brachten, da nahm er ihn auf seine Arme und lobte Gott und sprach: Herr, nun lässt du deinen Diener in

Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, den du bereitet hast vor allen Völkern, ein Licht, zu erleuchten die Heiden und zum Preis deines Volkes Israel.

¹⁷ Vgl. **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.



V. Findung im Tempel

Der 12-jährige Jesus im Tempel, hinter einem Pult mit Büchern sitzend, spricht zu den Schriftgelehrten im Tempel (Lk 2, 41-52)²⁰

(...) Und es begab sich nach drei Tagen, da fanden sie ihn im Tempel sitzen, mitten unter den Lehrern, wie er ihnen zuhörte und sie fragte. Und alle, die ihm zuhörten, verwunderten sich über seinen Verstand und seine Antworten. Und als sie ihn sahen, entsetzten sie sich. Und seine Mutter sprach zu ihm: Mein Sohn, warum hast du uns das angetan? Siehe, dein Vater und ich

haben dich mit Schmerzen gesucht (...)



VI. Blut-Angst/ Leiden Christi am Ölberg

Jesus am Ölberg, kniend mit Blick in den Himmel auf einen Engel mit strahlenden Kelch. Zu seinen Füßen ein schlafender Jünger (Lk 22, 39-46)²¹

Dann verließ Jesus die Stadt und ging, wie er es gewohnt war, zum Ölberg; seine Jünger folgten ihm. (...) Dann entfernte er sich von ihnen ungefähr einen Steinwurf weit, kniete nieder und betete: Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen. Da erschien ihm ein Engel vom Himmel und gab ihm Kraft. Und er betete in

seiner Angst noch inständiger und sein Schweiß war wie Blut, das auf die Erde tropfte. Nach dem Gebet stand er auf, ging zu den Jüngern zurück und fand sie schlafend; denn sie waren vor Kummer erschöpft.



VII. Geißelung

Jesus an der Geißelsäule mit Folterknechten (Lk 23, 13-25)²²

Sie riefen aber: Kreuzige, kreuzige ihn! Er aber sprach zum dritten Mal zu ihnen: Was hat denn dieser Böses getan? Ich habe nichts an ihm gefunden, was den Tod verdient; darum will ich ihn schlagen lassen und losgeben. Aber sie setzten ihm zu mit großem Geschrei und forderten, dass er gekreuzigt würde. Und ihr Geschrei nahm überhand. Und Pilatus urteilte, dass ihre Bitte erfüllt werde, und ließ den los, der wegen Aufruhr und Mord ins

Gefängnis geworfen war, um welchen sie baten; aber Jesus Übergab er ihrem Willen.

²⁰ Vgl. **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. ebd.



VIII. Krönung Christi

Jesus erhält die Dornenkrone (Mt 27, 27-31)²³

Sie zogen ihn aus und legten ihm einen purpurroten Mantel um. Dann flochten sie einen Kranz aus Dornen; den setzten sie ihm auf und gaben ihm einen Stock in die rechte Hand. Sie fielen vor ihm auf die Knie und verhöhnten ihn, indem sie riefen: Heil dir, König der Juden! Und sie spuckten in an, nahmen im den Stock wieder weg und schlugen ihm damit auf den Kopf. Nachdem sie so ihren Spott mit ihm getrieben hatten, nahmen sie ihm den Mantel ab und zogen ihm seine eigenen Kleider wieder an. (...)



IX. Kreuztragung

Jesus trägt das Kreuz mit Simon von Zyrene. Vor ihnen kniet Veronika mit Schweiß Tuch (Lk 23, 26-31)²⁴

Es folgte eine große Menschenmenge, darunter auch Frauen, die um ihn klagten und weinten. Jesus wandte sich zu ihnen um und sagte: Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder! Denn es kommen Tage, da wird man sagen: Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind, die nicht geboren und nicht gestillt haben. (...)



X. Kreuzigung

Jesus am Kreuz mit Maria, Johannes und der knieenden Magdalena (Lk 23, 33-49)²⁵

Und als sie kamen an die Stätte, kreuzigten sie ihn dort und die Übeltäter mit ihm (...).Jesus aber sprach: Vater vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun! (...) Aber einer der Übeltäter, die am Kreuze hingen, lästerte ihn und sprach: Bist du nicht der Christus? Hilf dir selbst und uns! (..) Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein. (...) Und es war schon um die sechste Stunde, und es kam eine

Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde, und die Sonne verlor ihren Schein und der Vorhang des Tempels riss mitten entzwei. Und Jesus rief laut: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände! Und als er das gesagt hatte, verschied er.

²³ Vgl. **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. ebd.



aufgestanden.

XI. Auferstehung

Der auferstehende Christus mit Strahlenkranz, die Siegesfahne in der Linken, zu seinen Füßen zwei stürzende Grabwächter (Lk 24, 1-12)²⁶

(...) Sie fanden aber den Stein weggewälzt von dem Grab und gingen hinein und fanden den Leib des Herrn Jesus nicht. Und als sie darüber bekümmert waren, siehe, da traten zu ihnen zwei Männer in glänzenden Kleidern. Sie aber erschrakten und neigten ihr Angesicht zur Erde. Da sprachen sie zu ihnen: Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten? Er ist nicht hier, er ist



XII. Himmelfahrt Christi

Himmelfahrt erlebt von den Jüngern (Lk 24, 50-52)²⁷

Dann führte er sie hinaus in die Nähe von Betanien. Dort erhob er seine Hände und segnete sie. Und während er sie segnete, verließ er sie und wurde zum Himmel emporgehoben; sie aber fielen vor ihm nieder. Dann kehrten sie in großer Freude nach Jerusalem zurück.



XIII. Sendung des Heiligen Geistes

Maria mit Heiligenschein im Kreis der 12 Apostel. Taube des Heiligen Geistes sendet Feuerzungen herab (Apg 2, 1-42)²⁸

Und es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten; auf jeden von ihnen ließ sich eine nieder. Alle wurden vom Heiligen Geist erfüllt und begannen, in fremden Sprachen zu reden, wie es der Geist ihnen eingab.

²⁶ Vgl. **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd.



XIV. Himmelfahrt Mariae

Maria entschwebt mit ausgebreiteten Armen dem steinernen Sarkophag, von 11 Jüngern umgeben (nicht biblisch)²⁹

Maria Himmelfahrt ist das älteste aller Feste für die Mutter Gottes, jedoch nicht in der Bibel erwähnt. Dennoch pflegt die röm. kath Kirche tiefe Marienverehrung. Gerade die geringe Zahl biblischer Belege trug zur Ausweitung der Marienverehrung bei.



XV. Krönung

Krönung Mariens durch Christus mit dem Kreuz und Gottvater auf Wolken schwebend, über ihnen die Taube des Heiligen Geistes (nicht biblisch)³⁰

Ein großes Zeichen erschien am Himmel: Eine Frau mit einer Krone von 12 Sternen auf ihrem Haupt, umkleidet mit der Sonne, der Mond zu ihren Füßen (Offb 12,1). Maria, die Jungfrau ohne Makel, hat den Sündenfall Evas wiedergutmacht: sie hat mit ihrem unbefleckten Fuß der Höllenschlange den Kopf zertreten.

V. Die Violinskordatur

1. Erklärung

Mit dem Begriff der Skordatur wird in der Violinliteratur seit dem 17. Jahrhundert die Stimmung der Violine auf eine andere als die übliche Art (g-d'-a'-e'') bezeichnet. Die Wurzeln dieser Technik liegen im Lauten-, Lyra Viol- und Viola da Gamba-Spiel.

Ein wesentlicher Aspekt jedes Saiteninstrumentes ist seine leichte Umstimmbarkeit, was auf viele verschiedene Weisen geschehen kann.

²⁹ Vgl. **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN

³⁰ Vgl. ebd.

Dazu erklärt Andreas Moser die Skordatur als die „willkürliche Abänderung einer bestehenden Instrumentenstimmung“.³¹ David D. Boyden bezeichnet es als: „Any tuning of the violin other than its established tuning (g-d'-a'-e'') is defined as a scordatura“.³²

Auf welche Art der Umstimmung der/die KomponistIn greift, liegt vor allem daran, welche Auswirkung (klanglich oder spieltechnisch) sich der/die KomponistIn von der abweichenden Stimmung erwünscht.

2. Funktionen der Skordatur

„Die Verbreitung der Kompositionen für Violine mit Skordatur, zu der es vor allem am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam, hängt mit den Funktionen der Skordatur zusammen, die diese Technik im Bereich des Violinspiels erfüllen konnte.“³³

Hierzu möchte ich zwei Quellen zitieren, welche die Funktionen treffend beschreiben:

Andreas Moser: „Die Umstimmung eines Streichinstrumentes kann aus doppelten Gründen gefordert werden: erstlich zwecks Erzielung ungewöhnlicher Klangfarben, zweitens behufs leichterer Ausführung mancher Doppelgriffe und gesteigerter Resonanz derselben in Tonarten, die mit der gewählten Skordatur in mehr oder weniger engen Beziehungen stehen....“³⁴

D.D. Boyden:

1. To extend the range downwards by tuning the lowest string a tone lower.
2. To make certain passages easier or possible...

³¹ **Moser, Andreas:** Die Violin-Skordatur, S. 573

³² **D.D.Boyden:** Art. „Scordatura“ in The New Grove, Bd. 17, S. 56

³³ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 37), Tutzing: Schneider, S. 57

³⁴ **Moser, Andreas:** Die Violin-Skordatur, S. 580

3. To produce special effects.
4. To increase brilliance.
5. To produce mixed sonorities...

Boyden äußert sich zwar etwas ausführlicher als Moser, jedoch ist dies auch nur eine Erweiterung der ursprünglichen zwei Aspekte - des technischen (1.-2.) und des klanglichen (3.-5.). Boydens Auflistung beschreibt chronologisch die Entwicklung der Funktionen. Aus der Geschichte der Violinskordatur geht zudem hervor, wie zu verschiedenen Zeitperioden immer andere Aspekte bevorzugt und vermehrt eingesetzt wurden.

Einengung bzw. Erweiterung des Tonumfanges

Die Mehrheit der Stimmungen in der deutschen Violinmusik des 17. Jahrhunderts zeigt einen gemeinsamen Wesenszug: die typische Einengung des ursprünglichen Tonumfanges der Violine, die durch das Hinaufstimmen der G-Saite und das Hinunterstimmen der E-Saite entsteht. „Diese Skordaturen schränken zwar die Möglichkeit des Lagespiels stark ein, dafür ermöglichten sie aber in der 1. Violinlage vielfältiges mehrstimmiges Spiel unter intensivem Einsatz von leeren Saiten in allen, auch ungewohnten Tonarten (z.B. einen c-Moll oder C-Dur-Akkord, der ausschließlich auf leeren Saiten aufgebaut wurde).“³⁵ Später im 18. Jahrhundert, als das virtuose Passagen- und Lagespiel auf allen Saiten gleichermaßen dominierte, wurden eher Stimmungen bevorzugt, innerhalb derer nur das untere Saitenpaar oder nur die G-Saite umgestimmt wurde, um möglichst das Quintverhältnis der Saiten aufrecht zu erhalten. Hierbei kam es dann durch Hinunterstimmen der G-Saite zu einer Erweiterung des Tonumfanges

³⁵ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die „Rosenkranz-Sonaten“ von H.I.F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte, S. 15

Aspekt der technischen Erleichterung

Sehr häufig wird in der Fachliteratur der Aspekt der technischen Erleichterung bzw. Ermöglichung als einer der wichtigsten Gründe der Skordaturanwendung genannt. Trifft dies auf die Volksmusik vollkommen zu (bei der die Skordatur als Hilfsmittel zur leichten Spielbarkeit einfacher Melodien dient), so wirft dies jedoch ein falsches Bild auf die Violintechnik der sog. „Klassischen“ Musik, welche in der Mitte des 17. Jahrhunderts schon weit fortgeschritten war. Auch hierbei trifft der Aspekt der Erleichterung bzw. Ermöglichung zu, jedoch auf einem wesentlich virtuoserem Niveau. Darüber hinaus können naturgegebene Grenzen der Violine in Quintstimmung überschritten werden. Einer der wichtigsten Aspekte der Spielerleichterung war die Vereinfachung gewisser Doppelgriffe und Akkorde. Ein gutes Beispiel dafür sind Bibers 11. Rosenkranzsonate (g-g'-d'-d'') und die Skordatur „Dans le style de Lolli“, in denen das Oktav- und Dezimspiel vereinfacht und gleichzeitig klanglich begünstigt werden soll. Ohne der Skordaturen wären solche Griffe äußerst schwer und teils unmöglich.

Jedoch gibt es auch Beispiele, wo etwa einfache Tonleiterketten auf Grund der Skordatur durch häufige Saitenwechsel zur Spielerschwernis führen.

Aspekt der klanglichen Bereicherung

Bei der klanglichen Bereicherung sprechen wir von dem physikalischen Phänomen der Resonanz, der Übertragung von Schwingungen von einem Körper zu einem anderen Körper: "Spielt man eine leere Saite an, so schwingen auch die anderen Saiten mit - je einfacher das Intervallverhältnis, desto mehr wird die andere Saite angeregt."³⁶ Durch eine Stimmung mit vielen Verdopplungen (z.B. Oktav -, Quint- oder Terzverdopplung) kann man einen volleren und stark resonierenden Klang der jeweiligen Tonart des Stückes erzielen.

³⁶ **Stüber, Jutta** (1989): Die Intonation des Geigers, S. 59

Korrespondenz zwischen Tonart und Stimmung

Die gewohnte Quintstimmung der Violine (g-d'-a'-e'') mit ihren leeren Saiten begünstigt nur einige wenige Tonarten wie G-Dur und g-Moll, D-Dur und d-Moll oder - bereits mit Einschränkung - A-Dur und a-Moll. „ Die meisten bekannten Skordaturen aus dieser Zeit wurden der gewählten Tonart angepasst“³⁷: zum Beispiel a-e'-a'-e'' oder a-e'-a'-cis'' für A-Dur, c'-e'-g'-c'' für C-Dur.

Skordatur und das Spiel auf leeren Saiten

Die konsequente Verwendung von leeren Saiten war eine wichtige Voraussetzung für die klangliche Entfaltung des Zusammenspiels von gewählter Skordatur und Tonart. Fälschlicherweise wurde dies vor allem in älteren Abhandlungen über die Anfänge des Violinspiels als Zeichen spieltechnischer Primitivität gesehen.

Gerade bei den Skordaturvarianten, bei denen es zu einer oder zwei Tonverdopplungen kam, wie z.B. g-c'-g'-c'' oder g-d'-g'-d'', konnte die klangliche Wirkung erheblich gesteigert werden.

Dagmar Glüxam sagt dazu: „Die Verwendung von Skordatur verdeutlicht den klanglichen Unterschied zwischen den einzelnen Tonarten und spielt deshalb gewiß auch eine bedeutende Rolle im Bereich der Tonartensymbolik und der Affektdarstellung.“³⁸

³⁷ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 37), Tutzing: Schneider, S. 63

³⁸ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die Violinskordatur, S. 64

Aspekt der Nachahmung anderer Instrumente

Eins sehr beliebtes kompositorisches Mittel des 17. Jahrhunderts ist die Imitation anderer Instrumente, die in die „Kategorie der Lautnachahmung als ein sehr wichtiger Aspekt der musikalischen Symbolik gehört.“³⁹ Durch sie konnten die klanglichen und technischen Möglichkeiten der Violine erprobt werden, was während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einer enormen Entwicklung des Violinspiels führte. Auch hierbei bedeutete die Anwendung von Skordatur eine nennenswerte klangliche Bereicherung.

Zu den meist imitierten Instrumenten des 17. und 18. Jahrhunderts gehören die Trompeten, Pauken und Orgeln. Trompetenfanfaren bilden mit ihrer typischen Rhythmisierung einen festen Bestandteil der Solo- und Orchesterliteratur und hatte besonders in der Kirchenmusik eine tiefe symbolische Bedeutung, welche auf den ursprünglichen biblischen Kontext zurückzuführen ist: „Überall, wo die Trompete im Alten und Neuen Testament erscheint, verkündet oder kündigt sie etwas an, sei es Krieg, festliche oder kultische Anlässe, die Gegenwart Gottes oder das jüngste Gericht.“⁴⁰

(Berühmtestes Beispiel siehe Rosenkranzsonate XII., S. 36)

Die Orgelnachahmung erfolgt am häufigsten durch Imitation des Orgeltremulanten, welche ausnahmslos zur Darstellung der tragischen Affekte und als Ausdruck des Zitterns oder der Aufregung eingesetzt wurden. Das „Tremolo“ entsteht durch „Tonwiederholungen, die mit einem Legatobogen, am üblichsten in Vierergruppen zusammengefasst werden.“⁴¹

(Siehe dazu Rosenkranzsonate VI., S. 34)

³⁹ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die Violinskordatur, S. 66

⁴⁰ **H. Giesel**, S. 111f

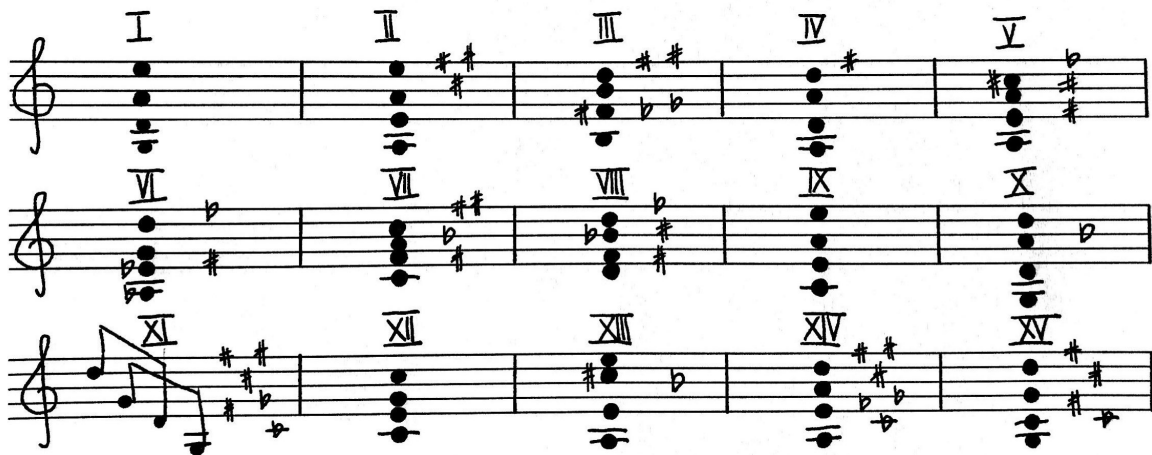
⁴¹ **Glüxam, Dagmar** (1999): Die Violinskordatur, S. 70

VI. Stimmungen der Rosenkranzsonaten

„Ausgehend vom Bildprogramm versammelt Biber in den Rosenkranzsonaten aufs Kunstvollste alle Möglichkeiten barocker Symbolik, angefangen bei den musikalischen Figuren bis hin zur Zahlensymbolik, die nicht nur die Zahl der Einzelsätze (54 Rosenkranzperlen + 1) bestimmt, sondern neben der Anzahl der Töne einzelner Sätze auch die Anlage der **Skordatur**, die darüber hinaus im fünfzehnfachen Wechsel »*als ein ‚musikalisches Mysterium‘* [...] *als Sinnbild für die [15] Mysterien des Rosenkranzes*“« dient.“ (D. Haberl, in: P. Eder/E. Hintermaier [Hrsg.]

Neben der Zahlensymbolik ist die Skordatur eines der stärksten Mittel, die Atmosphäre und den Inhalt jedes einzelnen »Geheimnisses« musikalisch auszudrücken.

Stimmungen im Überblick: (Abb.18)



Keine der Stimmungen tritt zwei mal auf. Jede Stimmung wurde akribisch mit ihrem Charakter durch Stufenverdopplungen und Spannungsverhältnissen der Saiten, durch Erweiterung und Verkleinerung des Tonumfanges des Instruments auf die jeweilige Atmosphäre und Charakter des »Geheimnisses« ausgewählt.

Nicht nur die Anzahl unterschiedlicher Stimmungen grenzt Biber von seinen Zeitgenossen ab, sondern auch die radikale Verwendung der Skordatur in

Verbindung mit virtuoser Violintechnik, Verwendung von Doppelgriffen und Akkordspiel in Sonaten und stilisierten Tanzsätzen, so wie Sondereffekte wie Tonverdopplungen, Oktaverdopplungen und »Farbwirkungen«.

Die drei Fünfergruppen der Sonaten werden nach dem Vorbild des **freudnerreichen**, **schmerzhaften** und **glorreichen** Rosenkranzes deutlich unterschieden, wobei den Tonarten eine wichtige Rolle zukommt:

Tonarten mit Vorzeichen im Überblick: (Abb.19)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
d	A	h	d	A	c	F	B	a	g	G	C	d	D	C
-	###	##		###	bb	b	b	-	b	#	-	-	##	-

Biber setzt auf die optische Differenzierung durch Tonart-Vorzeichnung. So verwendet er für die freudnerreichen Ereignisse ausschließlich Erhöhungszeichen **#**, für die schmerzhaften Erniedrigungszeichen **b**.

Der Zyklus beginnt mit einer „Sonate in d-moll nach Tradition des Dorischen für Eröffnung, dementsprechend ohne **b**-Vorzeichnung notiert, und beschließt die erste Fünfergruppe mit der modernen instrumentalen Tonart A-Dur. Die folgende Gruppe trennt sich von der alten durch den radikalsten Klangbruch der Sammlung, wenn sie in c-moll beginnt. Im Generalbass bedeutet das optisch einen Wechsel von drei **#** zu zwei **b**, mit dem sich der Affektenwechsel von Freude zu Schmerz verbindet.“⁴² Beim nächsten Übergang zur dritten Fünfergruppe nutzt er den Wechsel im Tongeschlecht. Aus dem g-moll wird ein G-Dur zum Ausdruck des himmlischen Glorias. In den glorreichen Ereignissen überwiegen auffallend die Trompetentonarten C-Dur und D-Dur.

⁴² **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

Tonskala im Überblick: (Abb.20)

F \flat	g \flat	G \sharp	a	A $\sharp\sharp\sharp$	B \flat	h $\sharp\sharp$	c $\flat\flat$	C	d(b)	D \sharp
Ix	Ix	Ix	Ix	2x	Ix	Ix	Ix	2x	3x	Ix

Die Beschränkung der Finalstufen baut er, wie in den Sonatae von 1681, auf einen Hexachord auf, „dort des »naturale«, hier des »molle«: *f-g-a-b-c-d* unter Aussparung der *e*-Stufe.

Die meisten Tonarten treten nur einmal auf. Als zentrale Tonart erweist sich im dreifachen Erscheinen d-moll, ergänzt von einem D-Dur.“⁴³ Biber nutzt konsequent die Doppelfunktion von Tönen im Wechsel von Dur und Moll, lediglich bei der *f*-Stufe ist er auf die Dur-Variante beschränkt, da das Moll mit mindestens drei **b**-Vorzeichen die stimmlichen Grenzen überschreiten würden. Im Falle der *b*-Stufe verwendet er die „ältere Dopplung der Tonstufe in *b* und *h*, wobei für das »hexachordum molle« das *b* die Normalform wäre. Dies stellt (...) das h-moll der Sonate III als quasi exterritorial heraus.“⁴⁴

1. Einfache und extreme Stimmungen/ Skordaturen

In den Rosenkranzsonaten finden wir sowohl **einfache**, als auch **extreme** Skordaturen.

Zu den **einfachen** Skordaturen gehören diejenigen, bei denen nicht mehr als zwei Saiten umgestimmt werden und dies auch maximal um einen Ganzton. Werke mit einfacher Skordierung weichen nicht so stark vom normalen Notenbild ab und lassen sich daher noch gut lesen (z.B. Sonaten. II, IV, X).

Hierbei kommt es oft zu Tonverdopplungen der Tonika und/ oder der Dominante.

⁴³ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

⁴⁴ **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**: ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

Des Weiteren finden wir immer noch **einfache** Skordaturen, bei denen jedoch bereits 3 Saiten verstimmt werden (z.B. Sonate XIV, XV).

Schon etwas **komplexere** Skordaturen stellen die Sonaten III, V, und IX dar, bei denen eine Abweichung von mehr als nur einem Ganzton zu finden ist. Alle drei Sonaten haben den Tonumfang einer Dezime, im Gegensatz zu den engen Skordaturen, die nur eine Oktave umfassen.

Zu den **extremen** Skordaturen werden jene engen Stimmungen gezählt, die nicht mehr als eine Oktave umfassen, bei denen eine Abweichung von mehr als einem Ganzton vorliegt und Skordaturen mit ungewöhnlichen Intervallen (z.B. Sonate VII, VIII, XII).

Skordaturen mit ungewöhnlichen Intervallen finden wir in den Sonaten VI, XI, und XIII.⁴⁵

Beschäftigt man sich tiefer mit der Art der Skordaturen, ergeben sich interessante Überlegungen in Hinblick auf das „Wesen der Skordatur als Sinnbild für die »Anspannung« oder »Entspannung« der Saite“.⁴⁶ Darunter kann man die Verbindung zwischen den Spannungsverhältnissen der Saiten auf den Korpus mit dem religiösen Inhalt der Sonaten verstehen. Bekräftigt wird diese Vermutung durch die Tatsache, dass die fünf mittleren Sonaten, welche die Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes beschreiben, die auf den tieferen Saiten höchsten Skordaturen, also jene mit der meisten Spannung auf den Saiten, haben.⁴⁷

⁴⁵ Erläuterung siehe nächstes Kapitel (VI., 2. Die 15 Sonaten mit ihren Stimmungen)

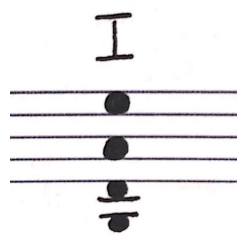
⁴⁶ **Glüxam, Dagmar** (2003): Vorwort in : Biber, Heinrich Ignaz Franz: Rosenkranz-Sonaten, S. 11

⁴⁷ Skordatur c'-f'-a'-c'' VII. Sonate „Jesus, der für uns gezeißelt worden ist“
Skordatur d'-f'-b'-d'' VIII. Sonate „Jesus, der für uns mit Dornen gekrönt worden ist“
Skordatur c'-e'-a'-c'' IX. Sonate „Jesus, der für uns das schwere Kreuz getragen hat“

„Der scheinbar rein mechanische und inhaltlose Vorgang des Saitenumstimmens zeigt eine Parallele mit dem seelischen und körperlichen Zustand des gepeinigten Menschen: So wie sich das Leiden Christi bis zum Unerträglichen steigert, wo werden auch die Saiten des Instrumentes buchstäblich bis zum Zerreißen hochgestimmt.“⁴⁸

2. Die 15 Sonaten mit ihren Stimmungen

Der freudreiche Rosenkranz



I. Verkündigung

-Ohne Skordatur, d-moll, keine Vorzeichen

-Dorisch- Tradition für Eröffnungen

Sonate beginnt mit einem Verkündigungsmotiv. Die folgenden Figurationen in 32-tel Noten könnten eine Nachahmung der Flügelschläge Gabriels sein.



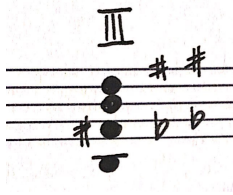
II. Heimsuchung

-Einfache Skordatur, A-Dur, ### Vorzeichen

-Verstimmung zweier Saiten, Grundton- und Quintverdopplung

Die liebliche Tonart passt zu dem Kupferstich, der Ruhe und Frieden ausstrahlt. Die Skordatur bringt keine große klangliche Veränderung, jedoch verstärken die Tonverdopplungen die Resonanz der Tonart A-Dur. Der Klang gewinnt an Fülle und Offenheit.

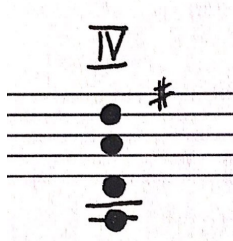
⁴⁸ Glüxam, Dagmar (2003): Vorwort, S. 11



III. Geburt Christi

- Komplexe Skordatur, h-moll, ## Vorzeichen
- Verstimmung aller Saiten, zwei davon um eine große Terz nach oben
- Die leeren Saiten lassen einen h-moll Akkord mit Grundtonverdopplung erklingen.
- Tonumfang einer Dezime

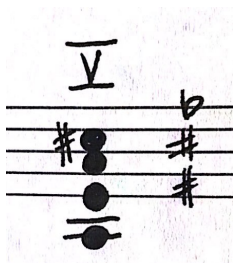
Die Tonstufe *h* war traditionellerweise nicht schlussfähig und stand im 16. und 17. Jahrhundert unter der Vorstellung einer Grenzüberschreitung. „Ein h-moll außerhalb kirchentotaler Bindungen kann daher sowohl für das Wunder des Göttlichen stehen, im vorangestellten Kupferstich in der Figur des Engels angedeutet, als auch für den Übertritt in das Reich des Todes.“⁴⁹



IV. Reinigung Mariae/ Christi Darstellung im Tempel

- Einfache Skordatur, d-moll, keine Vorzeichen
- Verstimmung zweier Saiten, Grundton- und Quintverdopplung

„Das den Simon überwältigende Ereignis wird in einer Ciaconia nachempfunden, der vielleicht prachtvollsten Kompositionsform des Barock. Über einem insgesamt 13 mal erscheinenden Bassgerüst entwickeln sich Variationen in melodischen und virtuoson Abwandlungen des Violinparts.“⁵⁰



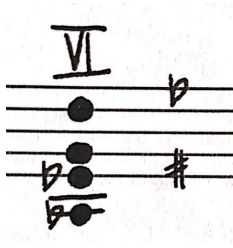
V. Findung im Tempel

- Komplexe Skordatur, A-Dur, ### Vorzeichen
- Verstimmung dreier Saiten, E-Saite um kl. Terz nach unten
- Die leeren Saiten lassen einen A-Dur Akkord mit Grundtonverdopplung erklingen (wie Sonate III)
- Tonumfang einer Dezime

⁴⁹ HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

⁵⁰ Maier, Franzjosef: Die „Rosenkranz-Sonaten“, S. 15

Der schmerzhafte Rosenkranz



VI. Blut-Angst/ Leiden Christi am Ölberg

- Skordatur mit ungewöhnlichen Intervallen, c-moll, *bb*
- Vorzeichen
- Verstimmung aller Saiten
- Einzige Stimmung in diesem Zyklus OHNE Tonverdopplungen
- Dissonante Intervalle zwischen G- und A-Saite und

D- und E-Saite, jeweils eine große Septime

Durch das gezielte Vermeiden von Resonanzen zwischen den beiden unteren und oberen Saiten erzeugt diese Skordatur einen besonders „fahlen und gleichsam tonlosen Klang.“⁵¹

Biber wendet einzig in dieser Sonate die Nachahmung des Orgeltremulanten als Zeichen des Zitterns und der Angst Christi am Ölberg.



VII. Geißelung

- Extreme Skordatur, F-Dur, *b* Vorzeichen
- Verstimmung dreier Saiten
- Die leeren Saiten lassen einen F-Dur Akkord mit Quintverdopplung erklingen
- Tonumfang einer Oktave, enge Stimmung

Die G-Saite wird um eine Quarte nach oben gestimmt. Die Spannung dieser Stimmung auf das Instrument steigt gleichsam wie das Leiden Christi.

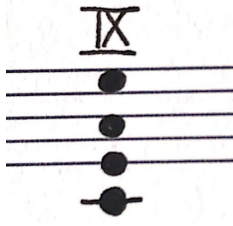


VIII. Krönung Christi

- Extreme Skordatur, B-Dur, *b* Vorzeichen
- Verstimmung aller Saiten
- Die leeren Saiten lassen einen B-Dur Akkord mit Terzverdopplung erklingen
- Tonumfang einer Oktave, enge Stimmung

Die G-Saite wird bei dieser Sonate um eine Quinte (!) nach oben gestimmt. In der Mitte des Sonatenzyklus erreicht das Leiden Christi und die Spannung der Stimmungen ihren Höhepunkt. Dem Zerreißen nahe.

⁵¹ Glüxam, Dagmar (1999): Die Violinskordatur, S. 83

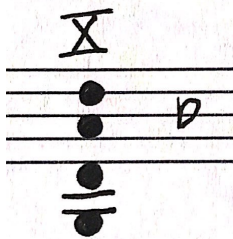


IX. Kreuztragung

- Komplexe Skordatur, a-moll, keine Vorzeichen
- Verstimmung zweier Saiten, G-Saite um eine Quarte nach oben
- Die leeren Saiten lassen einen a-moll Akkord mit Quintverdopplung erklingen (wie Sonate VII, jedoch in weiter Lage)

-Tonumfang einer Dezime

Eine Entspannung der Saiten auf das Instrument tritt ein. Die Erlösung der Leiden Christi naht.



X. Kreuzigung

- Einfache Skordatur, g-moll, b Vorzeichen
- Verstimmung nur der E-Saite um einen Ganzton nach unten
- Stimmung mit Grundton und Quinte der Tonika und der Dominante, mit Quintverdopplung der Tonika
- Stimmungstechnisch ist dies, nach der Sonate XV, die entspannteste Stimmung und die einzige, bei der nur eine Saite verstimmt wird.

Trotz des tragischen Ereignisses der Kreuzigung wählt Biber für diese Sonate eine entspannte Stimmung. Die Erlösung der Leiden Christi tritt wahrhaftig ein!

Die ersten vier Töne der Sonate können im Notenbild als Kreuz gedeutet werden. Die darauffolgenden „scharf punktierten, akzentuierten Tripelgriff-Ballungen“⁵² stellen möglicherweise die Schläge, mit denen Jesus ans Kreuz genagelt wurde, dar. Der Bogen des/der SpielerIn fungiert quasi als Hammer, mit dem er/sie den zuhörenden Personen den Vorgang wortwörtlich einhämmer.

Der glorreiche Rosenkranz



XI. Auferstehung

- Skordatur mit ungewöhnlichen Intervallen (!), G-Dur, # Vorzeichen
- Verstimmung zweier Saiten mit Grundton- und Quintverdopplung (wie Sonate IV)

-Kreuzung der beiden mittleren Saiten im Wirbelkasten und hinter dem Steg

⁵² Maier, Franzjosef: Die „Rosenkranz-Sonaten“, S. 20

Durch dieses außergewöhnliche Vorgehen entsteht ein heller und durch die Tonverdopplungen strahlender Klang für die Darstellung des Sonnenaufganges sowie für die jubelnde Osterhymne „Surrexit Christus hodie“. Dadurch besonders ist, dass sich mit Quintgriffen leichter Oktavpassagen bewältigen lassen, welche über weite Strecken vorkommen. Im Gegensatz dazu verwandeln sich die anfangs stehenden Sechzehntelpassagen, welche einfache Tonleiterpassagen erklingen lassen (Klangbild), zu sehr anspruchsvollen Sechzehntelketten mit abrupten und teilweise sehr großen Saitenwechseln (Notationsbild).

Durch den Geschlechterwechsel von g-moll der Sonate X auf G-Dur und den etwas „verrückten“ Einfall, die Saiten zu kreuzen, versucht Biber, die Besonderheit und das Wunder der Auferstehung Christi klanglich wie optisch im Notenbild darzustellen.

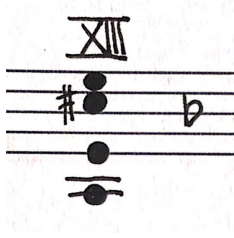
„Die phantastische Einleitung der Sonate macht ausgiebig Gebrauch von tonmalerischen Effekten wie Stufendynamik und Farbveränderungen durch Oktavversetzung. Die Geige wird greller - insbesondere in den bizarren Akkordpassagen - und unterstreicht geradezu klagentfremdet das Wunder der Auferstehung.“⁵³

	<p>XII. Himmelfahrt Christi</p> <ul style="list-style-type: none"> -Extreme Skordatur, C-Dur, keine Vorzeichen -Verstimmung aller Saiten, die E-Saite um eine große Terz nach unten, die G-Saite um eine Quarte nach oben -Die leeren Saiten lassen einen C-Dur Akkord mit Grundtonverdopplung klingen -Tonumfang einer Oktave, enge Stimmung
--	---

Biber verwendet in dieser Sonate Lautimitationen der Trompete und die Spielidiomik der Pauken. Die Trompete wird durch die Stimmung und für das Instrument charakteristische Tonwiederholungen und Akkordzerlegungen imitiert. Die Violine begleitet mit Paukenschlagimitationen.

„Die Doppelklanganreihung auf den zwei tieferen leeren Violinsaiten am Ende der Intrada, die den Klang der Pauken evozieren, verwandelt die Violine buchstäblich in eine Art ‚Schlaginstrument‘: der Bogen in der rechten Hand des Spielers dient dabei als Trommelschläger. Die symbolische Bedeutung der Pauken weist nicht nur auf Freude, sondern auch auf die Abtötung des Fleisches und Körpers hin.“

⁵³ **Maier, Franzjosef:** Die „Rosenkranz-Sonaten“, S. 21



XIII. Sendung des Heiligen Geistes

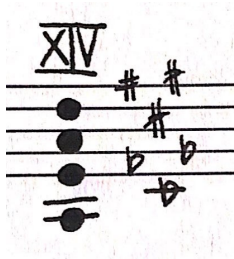
-Skordatur mit ungewöhnlichen Intervallen, d-moll, keine Vorzeichen

-Verstimmung dreier Saiten, A-Saite um eine große Terz nach oben

-Die leeren Saiten lassen einen A-Dur Akkord mit Quintverdopplung erklingen

-Die mittleren Saiten sind in einer großen Sexte gestimmt, was zu dieser Zeit unüblich war (meist wurden Terz-, Quart- und Quintkombinationen gebraucht)

Was bei dieser Stimmung außergewöhnlich ist, ist die Tatsache, dass die leeren Saiten den Dur-Akkord der Dominante bilden und nicht die Grundtonart des Stückes d-moll. Sonst nutzt Biber die Tonverdopplungen zur Resonanzverstärkung der Tonart, hier das Gegenteil. Durch die fehlenden Resonanzen bekommt diese Sonate einen sehr mystischen, gedeckten und etwas fahlen klang. Um so strahlender sind die Momente, in denen Biber auf der Dominante kadenziert und ein A-Dur Akkord aus leeren Saiten erklingt.



XIV. Himmelfahrt Mariae

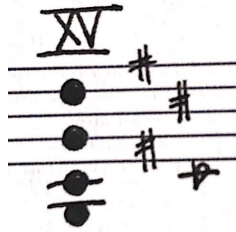
-Einfache Skordatur mit 3 verstimmten Saiten, D-Dur, ## Vorzeichen

-Verstimmung der 3 Saiten jeweils nur um einen Ton

-Stimmung mit Grundton und Quinte der Tonika und der Dominante, mit Quintverdopplung der Tonika (wie Sonate X)

Im Vergleich zur vorherigen Sonate haben wir hier wieder eine sehr helle und strahlende Stimmung, die sowohl die Resonanzen der Grundtonart D-Dur, sowie der Dominanttonart verstärken. Die jeweiligen Terzen können sehr einfach mit dem 1. (fis aus D-Dur) und 2. (cis aus A-Dur) Finger gegriffen werden.

Überhaupt hat diese Sonate einen sehr leichten, lebendigen und fröhlichen Charakter, der in einer beschwingten Gigue endet, als würde Maria in den Himmel tanzen.



XV. Krönung Mariae

-Einfache Skordatur mit 3 verstimmten Saiten, C-Dur, keine Vorzeichen

-Verstimmung der 3 oberen Saiten jeweils um einen Ganzton nach unten

-Stimmung mit Grundton und Quinte der Tonika und der Dominante, mit Quintverdopplung der Tonika (wie Sonate X und XIV)

Obwohl die Stimmung sehr ähnlich ist wie bei der Sonate XIV mit den Resonanzverstärkungen, ist doch der Charakter ein ganz anderer. Viel demütiger, intimer und in sich gekehrt, als würde damit die Demut Mariens zum Ausdruck gebracht werden, nun von Christus und Gottvater gekrönt zu werden. Laut Bibeltext hat die Jungfrau Maria den Sündenfall Evas wiedergutmacht. So Endet die Heilsgeschichte und dieser Sonatenzyklus nicht, wie vielleicht erwartet, in einem fulminanten Finale sondern in einer ruhigen, in sich gekehrten Einigkeit.

VII. Quellennachweis

1. Literaturverzeichnis

Berger, Christian: Art. *Biber von Bibern*, Heinrich Ignaz Franz, *BIOGRAPHIE* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47209>

Berger, Christian: Musikalische Fortbildung im Spannungsfeld nationaler Traditionen: Das „Lamento“ aus Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosenkranzsonate Nr.6

Brands, Clara: Die Violinskordatur im 17. Jahrhundert - anhand der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber

D.D.Boyden: Art. „Scordatura“ in *The New Grove*, Bd. 17, S. 56

Glüxam, Dagmar (1999): Die „Rosenkranz-Sonaten“ von H.I.F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte, S. 14-22

Glüxam, Dagmar (1999): Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 37), Tutzing: Schneider

Glüxam, Dagmar (2003): Vorwort in : Biber, Heinrich Ignaz Franz: Rosenkranz-Sonaten, S. 7-13

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008, vorgelegt von Schmid, Manfred Hermann

Heinrich Ignaz Franz Biber: *Mysterien-Sonaten*, vorgelegt von Ernst Kubitschek, Bad Reichenhall
1990 *Denkmäler der Musik Salzburg*, S.6

<https://www.radiomaria.at/gebetsbuch/heiliger-schutzengel-mein/>

Maier, Franzjosef (1990): Die „Rosenkranz-Sonaten“. In : Biber, Heinrich Ignaz Franz: *Die Rosenkranz-Sonaten*, S. 13-25

Moser, Andreas: Die Violin-Skordatur, S. 573

Maria, Unsere Liebe Frau vom Rosenkranz, Spiritualität um 14 Uhr mit
Wallfahrtsrektor **Norbert Traub**, Radio Horeb 7.10.2020

Schneider, Michael: DER ROSENKRANZ - SEINE GESCHICHTE UND
THEOLOGIE, Radio Horeb 26.10.2011

Stüber, Jutta (1989): Die Intonation des Geigers

TORAHÍ. PADRÓN ORTIZ, LORENA: Die Rosenkranz Sonaten von Heinrich
Ignaz Franz von Biber, Künstlerische Masterarbeit Universität für Musik und
darstellende Kunst Graz, Juni 2016

2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: **BENIGNUS REISS:** *Schatz-Kammer der H. Rosenkranz*, Konstanz 1661
Bibliothek der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt 14/BS 4240 - 312

Abb. 2: **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** ROSENKRANZ-SONATEN,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

Abb. 3-17: **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** ROSENKRANZ-SONATEN,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

Abb. 18: **Rahel Sögner-Niesterok**

Abb. 19: **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** ROSENKRANZ-SONATEN,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008

Abb. 20: **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** ROSENKRANZ-SONATEN,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Mss. 4123, Strube Verlag 2008