CHRISTIAN BERGER

Musikalische Formbildung im Spannungsfeld nationaler
Traditionen des 17. Jahrhunderts:
Das „Lamento“ aus Heinrich Ignaz Franz Bibers
Rosenkranzsonate Nr. 6

Musikalische Formbildung im Spannungsfeld nationaler Traditionen des 17. Jahrhunderts:

Das „Lamento“ aus Heinrich Ignaz Franz Bibers Rosenkranzsonate Nr. 6

CHRISTIAN BERGER, KIEL

Heinrich Ignaz Franz Biber trat 1670 im Alter von 26 Jahren in den Dienst des Salzburger Erzbischofs Max Gandolph Graf von Kuenburg. Diesem Ortswechsel gingen allerdings recht dramatische Umstände voraus. Biber hatte nämlich bis dahin zwei Jahre am Olmützer und Kremsier Hof des Erzbischofs Karl Liechtenstein-Castelkorn gedient und war im Herbst 1670 von einer Reise zum berühmten Geigenbauer Jacobus Stainer nicht zurückgekehrt. In einem Brief an den Haushofmeister heißt es, „*dass der Biber, Ihro Hf. Gn. musicus und camerdiener mit noch einem eiusdem qualitatis et conditionis insalutato hospite sich fortbegeben habe.*“¹ Biber hatte sich also grußlos, was nichts anderes heißt als ohne Erlaubnis, verabschiedet. Über die Gründe dieser Flucht bleiben uns nur Vermutungen, wobei der Ruf des Salzburger Musiklebens sicher nicht gering einzuschätzen sein wird. Erzbischof Max Gandolph wurde schon von den Zeitgenossen wegen seiner Vorliebe für die prunkvolle Ausgestaltung kirchlicher Feierlichkeiten gerühmt: Jedes größere Fest, schrieb 1692 der Historiker Joseph Mezger, habe den ihm anvertrauten Schafen die Gelegenheit gegeben, den Glanz ihres Hirten erschauen zu können². Dabei war der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie durch die erzbischöfliche Hofkapelle immer ein besonderer Platz vorbehalten. Biber sollte seinen Wechsel nach Salzburg nicht bereuen, wurde er doch 1678 zum Vizekapellmeister und 1684 schließlich zum Hofkapellmeister ernannt, ein Amt, das er bis zu seinem Tode im Jahre 1704 innehaben sollte.

Die 15 Sonaten, die heute als Rosenkranzsonaten bezeichnet werden, gehören möglicherweise zu den ersten Werken, mit denen sich Biber seinem neuen Herrn als Komponist vorstellte. Sie sind nur in einem einzigen sorgfältig geschriebenen Widmungsexemplar überliefert, das heute in der Münchener Staatsbibliothek liegt. Im Text der Widmung erwähnt Biber den liturgischen Anlaß für diese Sonaten, nämlich die „15 Heiligen Mysterien“³. Seit dem Mittelalter wurde dieser 15 Geheimnisse Marias, nämlich jeweils 5 freudreicher, schmerzhafter und glorreicher Ereignisse aus ihrem Leben, im sogenannten Rosenkranzgebet gedacht. Dieser Gebetsübung war seit dem 16. Jahrhundert sogar ein ganzer Monat, nämlich der Oktober, gewidmet, wo dieser Ritus in

-
- ¹ Brief von Johann Franz Khuen von Auer, Tiroler Korrespondent Lichtensteins, an Lichtensteins Haushofmeister Sartorius vom 3.1.1671; zit. n. P. NETTL, *Heinrich Franz Biber von Bibern*, in: *StMw* 24 (1960), S. 65.
 - ² JOSEPH MEZGER. *Historia Salisburgensis* (Salzburg 1692), S. 920, zit. n. E. T. CHAFE, *The Church Music of Heinrich Biber* = *Studies in Musicology* 95 (Ann Arbor 1987), p. 285, Anm. 18: „Nulla erit celebrios festivitas, in qua non oves concreditae vultum sui Pastoris agnoscerent.“
 - ³ „Haec omnia Honori XV Sacrorum Mysteriorum consecravi...“ vgl. das von E. KUBITSCHKE herausgegebene Faksimile: *Heinrich Ignaz Franz Biber: Mysterien-Sonaten („Rosenkranz-Sonaten“)* Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Ms. 4123 (= Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile Ausgaben 1), Bad Reichenhall 1990.

abendlichen Andachten gepflegt wurde. Für Max Gandolph waren die Rosenkranz-Andachten ein besonderes Anliegen, hatte er doch sogar eine entsprechende Bruderschaft gegründet⁴. So ist es sehr wahrscheinlich, daß Biber selber seine Sonaten im liturgischen Rahmen dieser Andachten aufgeführt hat. Und zwar wurden sie sicherlich nicht im Dom, sondern in der Aula der Salzburger Universität aufgeführt, die damals sowohl für geistliche Andachten als auch für die Aufführung weltlicher Theaterstücke genutzt wurde⁵. Noch heute ist der Saal mit den Darstellungen eben dieser 15 Marien-Mysterien geschmückt.

Nicht nur der Widmungstext weist auf den liturgischen Anlaß hin: Jeder Sonate ist in der Handschrift ein Kupferstich vorangestellt, auf dem die entsprechende biblische Szene dargestellt wird. Diese enge Verbindung von Bild und Musik begründete seit der Neuausgabe der Sonaten durch Erwin Luntz im Jahre 1905 das „historische Interesse“ an diesen Stücken, galten sie doch damit als „frühe Dokumente programmatischer Kompositionen“⁶. Zwar schränkte schon Erwin Luntz diese Behauptung ein, daß es dabei nicht um „eigentliche Tongemälde“ ginge, sondern nur darum, „die im Bilde zum Ausdruck gelangende Stimmung oder die durch das Bild in der Seele des frommgläubigen Christen erregten Gefühle in Tönen wiederzugeben.“⁷ Auch Paul Nettl ordnete sie deshalb 1960 dem „Kapitel Ausdrucksmusik“⁸ zu, und Eric Chafe stellte noch 1987 fest, daß es bei diesen Sonaten weniger um „musico-descriptive associations“ oder gewisse „pictorialisms“ ginge, als um einen „prevailing mood“, eben eine vorherrschende Stimmung⁹. Keiner ging so weit wie Arnold Schering, der 1936 in der Einleitung zu seinem Buch *Beethoven und die Dichtung* auf diese Stücke einging. Er sah in ihnen „ein klassisches Beispiel älterer esoterischer Programmmusik“, das in einem „inneren Zusammenhang mit Haydn [es geht dabei um *Die sieben Worte Christi am Kreuz*] und... Beethoven“¹⁰ stehe. Zum Beweis unterlegte er dem *Lamento* der 6. Sonate den Text des Ölberggebets aus der Passionsgeschichte: „*Pater mi, si possibile est, transeat me calix iste*“ - Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber“ (Matth. 26, 39).

Nun mag der Text sogar zu diesem Stück passen, was allein schon durch den vorangestellten Kupferstich nahegelegt wird. Mit allem Nachdruck ist aber abzustreiten, daß hier mit Hilfe einer „textgezeugten Melodik“ der Handlungsablauf einer ganzen Szene, „das Hingehen, Niederfallen, wiederholte Beten, Schlafen der Jünger usw.“¹¹, nachvollzogen werden könne. Bevor wir zu solchen

4 Vgl. das Vorwort zur Faksimile-Ausgabe von E. KUBITSCHKE, a. a. O., S. 6 f.

5 Ich danke Herrn Ernst Hintermeier, Salzburg, für diesen freundlichen Hinweis; vgl. jetzt auch dazu E. KUBITSCHKE, a. a. O., S. 12.

6 E. LUNTZ, im Vorwort zu: Biber, HEINRICH [IGNAZ] FRANZ: *Sechzehn Violinsonaten mit ausgeführter Klavierbegleitung* [d. i. Rosenkranzsonaten], ed. E. Luntz = DTÖ 25 (Wien 1905, Nachdruck Graz 1959), p. V.

7 E. LUNTZ, *ibid.*, S. VI.

8 P. NETTL, *ibid.*, p. 73.

9 E. T. CHAFE, *ibid.*, p. 189 f.

10 A. SCHERING, *Beethoven und die Dichtung mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung* = Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft 3 (Berlin 1936), S. 79.

11 *Ibid.*

Hilfsmitteln der musikalischen Analyse unsere Zuflucht nehmen, sollte das Stück zunächst auf seine musikalische Gestaltung hin untersucht werden. Schließlich ist die Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert „erstmalig als hörenswert anerkannt worden“¹², löst sie sich allmählich von ihren vokalen Vorbildern und entwickelt eigene Gestaltungsmöglichkeiten, die sich bis hin zu neuen Formkonventionen verdichten. Heinrich Bessler hat vor nunmehr 30 Jahren eindringlich beschrieben, wie diese Entwicklung mit einem neuen Hören zusammengeht. Dabei ist es keineswegs notwendig, gleich „eine Wendung von schicksalhafter Tiefe“¹³ zu postulieren. Entscheidend ist vielmehr seine Beschreibung eines Hörens, das sich nicht einfach von Affekten ergreifen läßt, sondern aktiv am formalen Gestaltungsprozeß teilnimmt. Der Hörer „vergleicht die Elemente untereinander, beobachtet Wechsel und Wiederkehr, verfolgt den Zusammenschluß der Glieder von Stufe zu Stufe und vollzieht so den Aufbau.“¹⁴ Die Voraussetzung eines solchen strukturellen Hörens ist aber in den Werken zu finden, und es ist unsere Aufgabe, einen solchen formalen Prozeß auch und gerade an solch einem Werk wie Bibers *Lamento* zu verdeutlichen, das auf den ersten Blick ganz in seiner programmatisch-liturgischen Funktion, der Darstellung einer bestimmten andachtsvollen Stimmung, aufzugehen scheint.

Der Satz ist von Biber selbst mit *Lamento* überschrieben worden. Damit ist ein Affektbereich angesprochen, dessen musikalische Topoi 1650 ausführlich in der *Musurgia universalis* des römischen Musiktheoretikers deutscher Herkunft Athanasius Kircher unter dem Stichwort des „*Affectus doloris*“ behandelt worden sind¹⁵. All diese musikalischen Mittel, die zusammengenommen die Erwartungen einlösen, die eine solche Überschrift weckt, finden sich gleich in den ersten sechs Takten.

Sie beginnen mit einem c-Moll-Akkord, der zugleich die besondere Möglichkeit der Scordatur, der Umstimmung der Violine, vorführt: Die Violine spielt mit ihren mittleren leeren Saiten Terz und Quinte des c-Moll-Akkordes, es' und g'. Im 2. Takt wird dieser Dreiklang mit einem auftaktigen Achtelmotiv von oben her aufgefächert, in der Unteroktave wiederholt und schließlich in umgekehrter Richtung vom Grundton zur Oberquinte geführt. So wird über dem liegenden c des Basses von der Solovioline ein Klangraum aufgespannt. Der Umkehrung des Motivs im T. 4 kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, führt sie doch aus der Geschlossenheit dieses c-Moll-Raumes heraus. Nicht mehr der Grundton, sondern die Oberquinte g' ist nunmehr das Ziel der Bewegung. Hier, im T. 4, greift auch der Baß das auftaktige, raumaufspannende Achtelmotiv auf, führt es aber schon nach Erreichen der Terz es wie in einer

¹² W. BRAUN, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4 (Wiesbaden u. Laaber 1981), S. 61.

¹³ H. BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit* = Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 155, Heft 6 (Berlin 1959); hier zit. nach dem Abdruck in: H. BESSELER, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, ed. P. Gülke (Leipzig 1978), S. 134.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650 Faks. hg. v. U. SCHARLAU, Hildesheim, New York 1970), p. a600 ff. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei R. DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (Köln 1967), S. 328 ff.

Beispiel 1: Biber, T. 1-6

Kreisbewegung zurück. Die rhythmische Intensivierung durch die beiden Sechzehntel, die unter das *c* zum Leitton *H* führen, lösen die öffnende Gestik der Oberstimme ein, ja lassen sie erst in der harmonischen Bewegung wirksam werden. Damit sind zwei wichtige Topoi des „*Affectus doloris*“ eingeführt worden: Die melodische Linie einer verminderten Quarte *es-H*, der „*quarta deficiens*“, im Baß, und der Sextakkord, mit dem die Dominante im T. 5 erreicht wird. Seit Zarlino gilt diese Form als ein Akkord mit einem „*qualche effetto tristo*“¹⁶ – erst Rameau sollte sie als bloße Umkehrung des Grundakkordes ihres besonderen Affektes berauben.

Die Violine nimmt die kreisförmige Baßformel sequenzierend auf und führt sie zur Terz der Grundtonart zurück, von wo aus erneut der harmonische Raum von Grundton und Dominante, rhythmisch durch die nachschlagenden Achtel der Mittelstimme intensiviert, ausgesprochen wird. Mit einem semantisch eindeutigen „*saltus duriusculus*“, einer „*quinta deficiens*“, kurz einem Tritonus, wird am Ende des T. 6 wieder die Grundtonart erreicht, kommt die Bewegung im Grundklang zur Ruhe, wobei der Baß die alte Tenorklausel mit dem absteigenden *Ganztonschritt d-c* benutzt.

In diesen wenigen Takten wird die affektive Charakteristik des Satzes mit Hilfe der bekannten Topoi unmißverständlich festgelegt. Zugleich wird deutlich, daß die Darstellung des „*Affectus doloris*“, „die den Hörer erschütternde Affektgewalt... in einem festgespannten Rahmen“ erfolgt. „Die 'unendlichen' Qualen der Seele“, so beschreibt es Rolf Dammann, „... werden in der *Musica pathetica* 'begrenzt' und eingeordnet in ein rationales Gefüge“¹⁷, hier eine sechs Takte umfassende *c*-Moll-Kadenz.

Deutlich lassen sich die beiden Momente der Gestaltung, nämlich der

¹⁶ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1573), Terza Parte, Cap. 60, p. 126; vgl. R. DAMMANN, *ibid.*, p. 280 f..

¹⁷ R. DAMMANN, *ibid.*, S. 364.

formbildende Rahmen der kadenzierenden Harmonik und die affektdarstellenden musikalischen Figuren, voneinander abheben. Die bildhaften Darstellungen mit Hilfe der musikalischen Figuren arbeiten zunächst und in erster Linie mit den Möglichkeiten des Kontrapunktes. Im Vordergrund stehen dabei die „*licentiae*“, die Dissonanzen, deren Gebrauch, wie es der Schütz-Schüler Christoph Bernhard vorgeführt hat, durch den Rückbezug auf die zugrundeliegenden Konsonanzen gerechtfertigt werden kann.

The image shows a musical score for a six-part setting. The lyrics are "us si est do - lor si mi - lis". The score is written for six voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The music is in a six-part setting, with each voice part having its own staff. The lyrics are written below the staves. The music features complex counterpoint with various dissonances and a chromatic line in the Alto voice.

Beispiel 2: Abbatiini

Ein kurzer Blick auf eines der Paradigmata Athanasius Kirchers zum „*Affectus doloris*“, ein sechsstimmiges Werk des römischen Komponisten Antonio Maria Abbatiini¹⁸, soll das Verhältnis dieser beiden Momente verdeutlichen. Die chromatische Folge *d'-dis'-e'*, die im Altus zu den Worten „*est dolor si(-milis)*“ erklingt, wird im Stimmverband zu einer „*relatio non-harmonica*“ gesteigert: G-Dur stößt unmittelbar auf H-Dur. Hinzu kommt noch, daß die Diskantklausel *e-dis-e* im Altus, die auf das *e'* des 2. Taktes zielt, von den anderen Stimmen nicht eingelöst wird. Der Zielton *e'* wird nicht, wie zu erwarten wäre, Grundton der zum H-Dur-Klang gehörenden Tonika *e*-Moll, sondern zur Quinte eines *a*-Moll-Akkordes, der zudem durch das Pausieren der beiden Unterstimmen geradezu in der Luft hängen bleibt. Im Vordergrund stehen hier aber nicht die harmonischen Verhältnisse, sondern die kontrapunktisch gewagte Führung der Einzelstimme. Erst das Zusammenwirken der Einzelstimmen ergibt als Resultat eine in den harmonischen Raum projizierte Affektwirkung. Auch die Einführung des Generalbasses bedeutete keineswegs, wie Hellmut Federhofer es ausdrückte, „die Abdankung des Kontrapunkts“. In einem aus freierer Ober-

¹⁸ Vgl. R. DAMMANN, *ibid.*, S. 335.

Fundamentstimme zusammengesetzten Außenstimmensatz regulierte der Kontrapunkt nun nicht mehr allein die Intervallprogressionen sondern auch die Akkordfolgen¹⁹.

Eine Möglichkeit, die rhetorischen Figuren für die Formbildung nutzbar zu machen, greift zum ersten Mal Monteverdi in seinem *Lamento della Ninfa*²⁰ aus dem 8. Madrigalbuch von 1638 auf. Hier kommt ein weiteres Darstellungsmittel des „*Affectus doloris*“, nämlich die „*Katabasis*“ zum Tragen, die hörbar in einer Stimme absteigende Bewegung. Nach Kircher wird damit ein Gefühl der Unterwürfigkeit, der Verzagtheit oder Niedergeschlagenheit nachgebildet²¹. Ein zweitaktiger absteigender Quartfall mit dem phrygischen Halbtonschritt *f-e* am Ende, der sogenannte Lamento-Baß, bestimmt den Verlauf des gesamten Stückes. Die anderen Stimmen ordnen sich völlig diesem unabänderlichen rhythmischen und harmonischen Modell unter.

Ein weiteres, extremes Beispiel für den formbildenden Einsatz der Chromatik aus dem instrumentalen Bereich ist der Schlußsatz aus einer *Sonata da camera* op. 3, Nr. 16 von Giovanni Maria Bononcini aus dem Jahre 1669, ein *Affetuoso*²². In diesem Stück von einer harmonischen Entwicklung zu reden, wäre völlig irreführend. Die Außenstimmen durchlaufen chromatisch eine ganze Oktave, um dann im T. 6 von der dominantischen Sexte *c+a'* aus mit einer regulären Kadenz in der Grundtonart B-Dur, die als solche niemals in Frage gestellt wurde, den Abschnitt zu beschließen.

Beispiel 3: Bononcini, *Affetuoso* T. 1-6

¹⁹ H. FEDERHOFER, *Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz*, in: *Mf* 42 (1989), S. 118.

²⁰ Monteverdi, 8. *Madrigalbuch* [Venedig 1638], ed. G. F. MALIPIERO = *Tutte le opere* Bd. 8, p. 288-293.

²¹ A. Kircher, a. a. O., p. B 145: „...pronunciamus seruitutis, humilitatis, depressionis affectibus...“

²² *Varii Fiori del Giardino Musicale overo Sonate da Camera...*, Bologna 1669. Nach W. APEL, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert* = *BzAfMw* 21 (Wiesbaden 1983), p. 152.

Auch am Beginn des Biberschen *Lamento* ist es zunächst die Führung der beiden Einzelstimmen, die den Affekt charakterisiert. Die Topoi des „*Affectus doloris*“, die fallenden „defizienten“ Intervalle, erscheinen als melodische Momente. Einzig das *f* der Violine im T. 5, das im Sprung auf betonter Zeit den Tritonus zum *H* des Basses ansteuert, mag als harmonisches Ereignis angesehen werden, hat aber zugleich auch als Sequenz des Baßmotives eine melodische Bedeutung.

Beide Momente sind also aufs engste miteinander verknüpft. Die harmonische Bewegung wird erst durch ein melodisches Moment, nämlich das auftaktige Baßmotiv im T. 4, in Gang gesetzt, und auch die Rückkehr zum Grundakkord im T. 6 ist die Antwort auf einen Bewegungsimpuls, der seine melodische und rhythmische Dynamik den affektiv aufgeladenen Figuren verdankt.

Dieses Gleichgewicht der beiden Kräfte, und das ist der entscheidende Unterschied zu den beiden Beispielen aus dem italienischen Bereich, wird im Folgenden zugunsten der Harmonik verschoben. Die harmonische Entwicklung wird selbst zu einem Mittel der Affektdarstellung. Auf diese Weise wird die Affektcharakteristik über die einzelne Figur hinaus für den gesamten Prozeß der Formbildung selbst nutzbar gemacht.

Der Takt 7 setzt wie der 2. Takt mit dem von oben her aufgefächerten c-Moll-Akkord ein. Auf der zweiten Takthälfte schreitet der Baß zum *f*, wodurch das Eröffnungsmotto in eine harmonische Bewegung hineingenommen wird. Sequenzartig setzt die Achtelbewegung nun ebenfalls eine Quarte höher beim hohen *c'''* an, um dann in Terzschritten abwärts zum *d''* im T. 8 zu schreiten. Dabei wird durch die Sechzehntelverzierung der „saltus duriusculus“, der Tritonusschritt *as''-d''*, der dieser Terzenreihe innewohnt, besonders hervorgehoben. Dieser Tritonus wird aber auf der Eins des T. 8 ins Harmonische hineingenommen und erhält so eine weitreichendere Bedeutung. Dank seiner Strebekraft führt er nämlich zu einer neuen Tonart, der Parallele Es-Dur auf der zweiten Hälfte dieses Taktes.

Beispiel 4: Biber, T. 7-8

Dieser Übergang verwendet zwar wie schon die ersten 6 Takte die bekannten Klage-Figuren. Wichtiger ist hier aber der harmonische Vorgang: Mit dem Abstieg vom *c'''* zum *d''* wird die Subdominante f-Moll der Grundtonart umgedeutet in einen dominantischen Klang der parallelen Durtonart Es-Dur. Der vorgegebene Rahmen der Tonart c-Moll, der die Ordnung der *Musica pathetica* garantiert hatte, wird damit überschritten.

Damit verweist Biber's *Lamento* aber auf eine andere Tradition, nämlich das

französische *Tombeau*, das um die Mitte dieses 17. Jahrhunderts seine Blütezeit erlebte²³. So fern diese Gattung dem Schaffen Bibers zu sein scheint, so gibt es doch eine fast unmittelbare Verbindung zwischen den beiden Bereichen.

Im Jahre 1652 starb in Paris der französische Musikliebhaber und Amateur-Lautenist Charles Fleury, sieur de Blanrocher. Er hat zwar kaum Kompositionen hinterlassen, muß aber doch bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen gestanden haben. Denn sein Unfalltod - er soll bei einem Treppen- oder Leitersturz ums Leben gekommen sein - hat die führenden Komponisten seiner Zeit zur Komposition musikalischer Denkmäler, *Tombeau* genannt, veranlaßt. Das waren neben den Lautenisten Du Faut und Denis Gautier die Cembalisten Louis Couperin und Johann Jakob Froberger, der sich zu jener Zeit in Paris aufhielt und weithin beachtete Konzerte gab. Frobergers *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche...*²⁴ ist hier von besonderem Interesse, da er als erster versuchte, die Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten der neuen Lauten-Gattung *Tombeau* auf das Cembalo zu übertragen. Insbesondere greift Froberger den „style brisé“ als ein dem Lautenstil eigenes Moment auf. Er überträgt diesen Stil aber nicht bloß auf ein anderes Instrument, sondern nutzt ihn als eine neue kompositorische Möglichkeit zur Darstellung des „*Affectus doloris*“.

Auch dieses Stück steht in der Tonart c-Moll, die in den ersten beiden Takten über den Raum dreier Oktaven hinweg aufgespannt wird. Im lautentypischen „style brisé“ wird im 3. Takt über dem immer noch liegenden *c* der linken Hand die Dominante eingeführt, aber zunächst ohne die prägende Terz, den Ton *h*. Erst ganz zuletzt wird im Baß das *c*, das durch die Weiterführung der Oberstimmen zum Quartvorhalt geworden ist, zur Terz *H* der Dominante aufgelöst. Diese Terz führt aber nicht, wie zu erwarten wäre, zurück zum Grundton *c* der Tonika, sondern der Baß springt eine Quinte abwärts zum *E*. Mit der Verzierung im Auftakt wird es sogar ein Septsprung *d-E*, der nun allerdings nicht mehr die Tonika erwarten läßt. Über diesem *E* des 4. Taktes wird der Septvorhalt *d''* der Oberstimme erst auf der 2, und zwar zum *cis''* aufgelöst, und es erklingt ein doppeldominantischer Septakkord der Tonart der Molldominante, g-Moll, die schließlich zu Beginn des nächsten Taktes 5 erreicht wird. Sogleich kommt auch hier ein *e* hinzu, daß diesen Akkord zum nächsten F-Dur-Klang „dominantisiert“, der seinerseits durch den Absprung wieder um eine verminderte Quarte *f-cis* zurück zum g-Moll-Klang führt. In einer phrygischen Wendung wird am Tiefpunkt der langen Katabasis in der Mitte des T. 6 ein halbschlußartiger A-Dur-Akkord erreicht.

Auch in diesem Abschnitt sind die bekannten rhetorischen Figuren zu finden, wie sie in einer Klagekomposition zu erwarten sind²⁵. Aber diese chromati-

23 Zur Geschichte des *Tombeau* vgl. CHARLES VAN DEN BORREN, *Esquisse d'une histoire des Tombeaux' musicaux*, in: *Festschrift E. Schenk, StMw* 25 (1962), p. 56-67; neuerdings auch die Studie von PH. VENDRIX, *Zum Lamento aus J. S. Bachs Capriccio BWV 992 und seinen Vorläufern*, in: *BJ* 75 (1989), S. 197-201.

24 Hrsg. von G. ADLER = DTÖ 21 (Wien 1903), S. 114 f.

25 Vgl. etwa das unerwartete Abspringen des Basses und den verminderten Quartsprung *f'-cis'* im T. 4 der Oberstimme, der zudem in die übermäßige Quarte *g+cis'* führt.

schen Wendungen und Gesten sind eingebunden in einen übergeordneten Rahmen, der nun nicht, wie Rolf Dammann es für die „Musica pathetica“ geschildert hatte, festgespannt ist, sondern im Gegenteil den Raum freigibt für unvorhersehbare Entwicklungen im harmonischen Bereich. Der Hörer wird dadurch zwar einer Stütze beraubt, aus dieser Freiheit entsteht aber ein Eindruck, den Clemens Goldberg in bezeichnender Unschärfe als „Meditationsraum“ bezeichnet hat²⁶.

Nur 2 Jahre später, also 1654, veranlaßte der Tod eines anderen berühmten Mannes, nämlich des noch nicht 21 Jahre alten Königs Ferdinand IV., bedeutende Komponisten Wiens zu Gedenkkompositionen. Neben Froberger, der seit seiner Rückkehr aus Paris im Jahre 1653 in Wien die Stelle des Hoforganisten bekleidete, ist es diesmal der Geiger der kaiserlichen Hofkapelle und spätere Hofkapellmeister Johann Heinrich Schmelzer.

Beispiel 5: Schmelzer, *Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre*, T. 1-6

Schmelzer führt mit seinem *Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre*²⁷ einen weiteren Schritt weg von der Stilisierung der Lautentechnik, indem er die kompositorischen Möglichkeiten des *Tombeau* auf das klanglich völlig anders geartete Streicherensemble überträgt. Dieses *Lamento* setzt mit einem H-Dur-Akkord ein. Der Klangraum dieses Akkordes wird von der ersten Violine in höchst pathetischer Weise über dem liegenden Klang der anderen Stimmen vorgestellt. Dabei kommen auch die bekannten rhetorischen Klageelemente zum Einsatz wie die abspringende dissonante Nebennote g, die gegen das fis der zweiten Violine gesetzt wird, und der Tritonus, mit dem von dieser Nebennote g aus die Terz *dis'* des H-Dur-Akkordes erreicht wird. Betrachtet man allein die erste Violinstimme, scheint sich dieser erste Abschnitt bis zum Takt 6 in der Tonart e-Moll zu bewegen.

Der chromatische Gang der Viola im T. 3 vom *dis'* zum *d'* bricht aber die

²⁶ C. GOLDBERG, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert* = Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 14 (Laaber 1987), S. 235.

²⁷ Hrsg v. E. SCHENK = DTÖ 105 (Graz 1963), S. 104-110.

Beziehung zum einleitenden H-Dur ab und führt hinüber in den G-Dur-Bereich. Gleichzeitig setzt die zweite Violine eine Achtelbewegung in Gang, die deutlich auf das g' im T. 4 zielt. Unter diesen harmonischen Voraussetzungen erhält das c'' im T. 4 der ersten Violine eine neue Bedeutung. Es ist jetzt wie im T. 3 der Viola Grundton der Subdominante C-Dur der neuen Tonart G-Dur. Durch den Gang des Basses zum Fis wird dieser Ton dann auch in eine dominantische Septime umgedeutet. Normalerweise sollte das c'' der 1. Violine nun zur Terz h' der neuen Tonika führen. Aber im Moment der kadenzierenden Absicherung dieser Tonart wechselt die zweite Violine aufwärts zum e' und führt mit dieser trugschlüssigen Wendung zur eigentlichen Grundtonart e-Moll weiter, die nun durch die folgende Kadenz bestätigt wird. Aber auch hier wird letzte Klarheit um den tonalen Zusammenhang vermieden, schließt doch der Abschnitt mit der Dur-Variante der erwarteten Tonart.

Anders als im eingangs angeführten Beispiel aus Kirchers *Musurgia universalis* spielt hier das kontrapunktische Gefüge der Einzelstimmen eine untergeordnete Rolle gegenüber dem harmonischen Gesamteindruck. Nicht die chromatische Linie der Viola ist in erster Linie für den Lamento-Charakter dieses Stückes verantwortlich, sondern das harmonische Resultat, die Verunsicherung des Hörers über den Zusammenhang, die zugleich seine Aufmerksamkeit für den weiteren Verlauf erhöht.

In ähnlicher Weise wird auch der nächste Abschnitt in Biber's Lamento vom unwillkürlichen Wechsel der beiden Tonarten c-Moll und Es-Dur geprägt. Nach dem ersten Wechsel im T. 8 wird die neue Tonart Es-Dur in einer großen Kadenzbewegung ausgesprochen, die über die Subdominante As-Dur im T. 10 bis zur Dominante B-Dur im T. 12 reicht. Eigentlich wäre an dieser Stelle die neue Tonika Es-Dur zu erwarten. Die Bewegung wird aber vor dem Eintreten der Tonika mit einem chromatischen Schritt b'-h' nach c-Moll zurückgelenkt, um genauso unmittelbar im T. 14/15 vom Halbschluß auf G-Dur, der Dominante der Ausgangstonart c-Moll, zur Dominante von Es-Dur, nämlich nach B-Dur zurückzuführen.

Beispiel 6: Biber, *Lamento* T. 9-14

Erst der f-Moll-Akkord am Ende des T. 15, der wiederum beiden Tonartbereichen zugehört (Es-Dur: Sp⁶ / c-Moll: S⁶), führt zurück zur Ausgangstonart c-Moll, in der dieser erste Abschnitt im T. 21 zu Ende geht.

Beispiel 7: Biber, *Lamento* T. 15-21

Auch in diesem Abschnitt tauchen immer wieder die typischen Momente des Lamento-Affektes auf, wie vereinzelte chromatische Wendungen, Tritonus-Spannungen und Sextakkorde. All diese Figuren treten aber zurück gegenüber der harmonischen Öffnung, die den Hörer immer wieder in einen neuen Bereiche führt, ihn in Unsicherheit läßt, wo er beim Hören eigentlich Halt finden soll. Damit kommt der Harmonik eine Rolle zu, die bisher nur der Kontrapunkt mit seinen Lizenzen im Rahmen einer festgefügt harmonischen Ordnung spielen konnte. Die harmonische Bewegung löst sich von den kontrapunktischen Vorgaben, die sie bisher nur einkleidete, und findet zu eigenen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten. Zugleich ergeben sich aus diesem Wechsel wieder Korrespondenzen zwischen den einzelnen Abschnitten, die den allmählich voranschreitenden Formaufbau verdeutlichen.

Der unvermittelte Wechsel der beiden harmonischen Bereiche prägt aber nicht nur das Eingangs-Lamento dieser suiteartig angelegten Sonate, sondern reicht in seiner Wirkung in alle weiteren Sätze hinein. Das möchte ich kurz am Beispiel der letzten beiden Abschnitte zeigen, einem Gigueartigen Satz (T. 92 f), dem abschließend im T. 99 eine knappe, taktweise wiederholte Akkordfolge folgt. Während die Gigue noch einmal den Wechsel über die gemeinsame Subdominantform der beiden Tonarten, das f-Moll des T. 94, vollzieht, wird er im letzten Stück auf doppelte Weise vermittelt und somit aufgehoben: Die zweite Akkordfolge im T. 101/102 stellt die beiden dominantischen Verbindungen G-Dur/ c-Moll und B-Dur/Es-Dur nebeneinander, während die nächste Gruppe im T. 102/103 die Paralleltonart Es-Dur über die gemeinsamen Subdominanten As-Dur/f-Moll in den c-Moll-Bereich zurückführt, der nun nicht mehr verlassen oder in Frage gestellt wird. Damit ist noch einmal das formbildende komposi-

torische Moment dieser Sonate, der Wechsel zweier harmonischer Bereiche, vorgeführt und mit der Integration in die Kadenzfigur zugleich einer Auflösung zugeführt worden.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 12/8. The tempo marking 'Adagio' is present in the first system. Measure numbers 92, 96, 99, 104, and 108 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various note values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings: *piano* (p), *forte* (f), and *p*. There are also articulation marks, including slurs and accents, and some specific performance instructions like '6' and '6' with a dot, possibly indicating fingerings or breath marks. The score shows a progression of harmonic and melodic ideas, culminating in a cadence.

Beispiel 8: Biber, *Lamento* T. 93-111

Der Schluß des Stückes mit seiner verhaltenen c-Moll-Kadenz verdeutlicht gerade in seiner zurückhaltenden Weise sehr eindringlich, wie wenig hier mit programmatischen Interpretationsansätzen auszurichten ist. Nach diesem Schluß wird es schwer fallen, den Wechsel der beiden Tonarten c-Moll und Es-Dur in naiver Weise als Abbild einer verheißungsvollen Affektaufhellung zu deuten.

Im Vergleich mit den französischen Vorbildern, den Tombeau-Stücken, aber auch mit den italienischen Lamento-Beispielen fällt auf, daß Biber auf die rhetorische Figur der Katabasis, der hörbar in einer Stimme absteigenden Linie, völlig verzichtet. Für eine Katabasis, die bei Monteverdi so unmittelbar die „dramatische Unaufhaltsamkeit und tragische Zwangsläufigkeit des Geschehens“²⁸ nahebrachte, ist in Bibers Stück, das in den Rahmen einer geistlicher Andacht gehörte, offenbar kein Platz. Andererseits ist es auch kein Widerspruch, daß diese mit durchaus barockem Pathos vorgetragene Trauer in den Rahmen eines Suitensatzes gestellt wird, allerdings in einen Suitensatz, der im höchsten Maße stilisiert erscheint.

Weder die Oberfläche einer scheinbar programmatischen Abbildhaftigkeit noch der äußere Rahmen eines vorgegebenen formalen Bezugssystems, sondern erst diese Stilisierung prägt die Struktur der Komposition. Sie greift auf unerwartete Weise bekannte, vorgegebene Modelle und Verfahrensweisen aus den unterschiedlichsten Bereichen auf²⁹ und stellt sie so in neue Zusammenhänge. Auf diese Weise läßt sich das Kunstwerk auf seine eigenen, vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten zurückführen. Aufgabe der Analyse ist es, diesen Prozessen, oder, um es mit Adorno zu sagen, der Lösung jenes unlösbaren Rätsels nachzuspüren, die jedes authentische Werk selbst vorschlägt³⁰, bevor sie sich resignierend auf die Suche nach einer von außen her bestimmten Sinnhaftigkeit einläßt.

28 R. DAMMANN, *ibid.*, S. 362.

29 In diesem Zusammenhang sei auch an das Schaffen Georg Muffats erinnert, der, so H. FEDERHOFER (Art. *Muffat, Georg*, in: *MGG* Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 919), „nach J. J. Froberger am stärksten die Synthese zwischen dem frz., deutschen und ital. Stil förderte“. Von einem Einfluß auf Biber kann aber keine Rede sein, da Muffat erst seit 1678 in Salzburg angestellt war.

30 TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, ed. G. ADORNO u. R. TIEDEMANN = Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft 2 (Frankfurt 1970), p. 192.