

*Harmonia / Artificioso-ariosa / Diversimodè accordata /
et / In septem Partes vel Partias distributa / à 3. Instrum:*

1696 veröffentlichte Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) die vorliegende Sammlung mit sieben Triosonaten. Der Titel verspricht „kunstvoll-sangliche Harmonien“ aufgeteilt in sieben Teile oder „Partias“ (Partiten) für drei Instrumente und er verweist mit „diversimodè accordata“ auf das distinktive Merkmal der Sammlung: für jede Partia müssen die zwei Streichinstrumente der Oberstimmen in eine spezifische Stimmung gebracht werden. In den deutschsprachigen Ländern war diese sogenannte *Skordatur*-Technik in der Geigen- und Gambenmusik des 17. Jahrhunderts relativ häufig anzutreffen, doch gegen Ende des Jahrhunderts war diese Praxis umstritten. So betont der Geiger Johann Jacob Walther (1650–1717) im Vorwort seiner Sammlung mit Violinmusik *Hortulus Chelicus* (Mainz, 1688) nicht nur, dass alle enthaltenen Stücke auf einer Violine in normaler Quint-Stimmung zu spielen sind, sondern attackiert auch die „abgezwungene Kunst“ die Violine in Skordatur zu spielen. Es ging hier um die Deutungshoheit über das virtuose Violinspiel zwischen norddeutschen Geigern wie Walther oder Johann Paul von Westhoff (1656–1705) und einer süddeutsch-österreichischen Geigenschule, in der umgestimmte Instrumente auch am Ende des 17. Jahrhunderts ein zentraler Teil der Violintechnik blieben und deren berühmtester Exponent Biber war.

Heinrich Ignaz Franz Biber wurde 1644 in Wartenberg in Böhmen (heute Stráž pod Ralskem in Tschechien) geboren. Über seine Ausbildung ist wenig gesichert; seine erste Anstellung erhielt er etwa 1666 beim Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Olmütz (Olomouc). 1671 nutzt Biber eine Dienstreise nach Tirol zum Geigenbauer Jacob Stainer, um sich unterwegs an den Salzburger Hof abzusetzen. Hier dient er zuerst als Kammerdiener und Violinist, 1678 steigt er zum Vizekapellmeister und 1684 zum Kapellmeister der fürsterzbischöflichen Musik auf. 1690 wurde Biber von Kaiser Leopold I., vor dem er mehrmals solistisch auftrat, in den Reichsadelstand erhoben und 1692 verlieh ihm der Salzburger Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun den Titel des Truchseß, der höchsten Auszeichnung des Erzbistums. Mit 52 Jahren, auf der Höhe seines Ruhmes, gab Heinrich Ignaz Franz von Biber die *Harmonia artificioso-ariosa* in den Druck und widmete sie seinem Salzburger Dienstherrn Graf von Thun. Die *Harmonia artificioso-ariosa* war Bibers fünfte Publikation mit Instrumentalmusik, die 1696 erst in einer vermutlich relativ kleinen Auflage erschien und 1712 posthum in Nürnberg nochmals verlegt wurde.

Während Biber und seine Vorliebe für Skordaturen heute vor allem durch die sogenannten Mysterien- oder Rosenkranz-Sonaten berühmt sind, dürfte diese geistliche Andachtsmusik der breiten Öffentlichkeit um 1700 völlig unbekannt gewesen sein, da sie nur in einer prachtvollen dem Erzbischof Maximilian Gandolf von Kuenburg dedizierten Abschrift in Salzburg existierte und nicht gedruckt war. Bibers 1681 publizierte Sammlung mit acht Sonaten für Violine und Basso continuo macht nur relativ spärlichen Gebrauch von der Skordatur, aber es wird einmal sogar innerhalb einer Sonate ein Umstimmen der Violine gefordert. Wie bereits im Titel erkenntlich, definieren sich die *Harmonia artificioso-ariosa* über die verschiedenen Stimmungen, die jeder Partia zugrunde gelegt werden. Ob diese höchst kunstvollen und konsequent verlangten Skordaturen gleich zweier Solo-Instrumente 1696 als Antwort Bibers auf die Angriffe gegen die Skordatur zu verstehen sind, muss offen bleiben. Bibers *Harmonia artificioso-ariosa* sind jedoch keineswegs singulär: auch Johann Pachelbel (*Musicalische Ergötzung*, 1695) und Philipp Heinrich Erlebach (*VI Sonate à Violino e Viola da gamba col suo Basso Continuo*, 1694) veröffentlichten um die gleiche Zeit Triosonaten mit skordierten Violinen. Bibers Sammlung lotet die klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten der Skordaturen jedoch am systematischsten aus – ja, die Vielfalt der Klangfarben zweier Streichinstrumente scheint das bestimmende Merkmal in der Zusammenstellung der sieben Partiten der *Harmonia artificioso-ariosa* zu sein. Eine jede Partia besteht aus einer Sonate oder einem Praeludium gefolgt von verschiedenen Tanz- oder Variations-Sätzen. Die Partiten Nummer 1 bis 3 sind für zwei skordierte Violinen geschrieben, Partia 4 ersetzt die zweite Violine mit einer Bratsche, die Partiten 5 und 6 verlangen wiederum zwei Violinen und die abschließende Partia 7 ist eine Komposition für zwei Violinen d'amore.

Die eröffnende Sonata der ersten Partia in d-moll schöpft gleich zu Beginn die akkordischen Möglichkeiten der Skordatur der Violinen (a – e' – a' – d'') voll aus, sowohl in den dichten Dreiklängen der umrahmenden Adagio-Teile als auch in den lebhaften, virtuoson Dreiklangsbrechungen des schnellen Abschnitts. Die Stimmung ermöglicht besonders viele wegen der Resonanz der leeren Saiten wohlklingende Akkorde in den beiden wichtigsten Tonarten der Stückes, der Tonika d-moll und der Dominante A-Dur. Auf die formal freie Sonate folgenden zwei Tanzsätze (Allemande und Gigue mit Variationen), eine melodiose Aria, eine Sarabande mit zwei Variationen und ein rauschendes Finale über einen langen Orgelpunkt im Bass.

Für die Partia 2 in h-moll sind die beiden Violinen so gestimmt, dass die vier leeren Saiten den Tonika-Akkord der Tonart mit der Terz im Diskant bilden (h - fis' - h' - d''). Somit stehen die unteren beiden Saiten eine große Terz höher als in Normalstimmung, die zweite Saite ist um einen Ganzton hochgestimmt, während die oberste Saite einen Ganzton tiefer als normal klingt. Der Effekt ist eine stark erhöhte Spannung der tiefen Saiten und eine dunkles Timbre der obersten Saite. Die Partia 3 in A-Dur verwendet zwei Violinen in besonders brillanter Stimmung, in der zwei Saiten jeweils in Oktaven zueinander stehen (a - e' - a' - e''). Während die zweite Partia in der ungewöhnlichen Tonart h-moll erst allmählich sich entwickelt und klanglich leer ohne Bass startet, beginnt die Partia 3 mit einem virtuoson Klanggusch über einem Orgelpunkt von 50 Takten Länge. Das dritte Stück dieser Partia trägt den ungewöhnlichen Namen „Amener“: dies ist die abgekürzte Bezeichnung eines „branle à mener“. Die verschiedenen Formen des Branle waren ursprünglich Rundtänze, nur der „branle à mener“ wurde als Schlange durch den Raum getanzt, wobei der erste Tänzer die Führung übernahm (frz. mener = führen). In der Ciacona der Partia 3 zeigt Biber neben all seiner Virtuosität und Klangsensibilität auch seine Handwerkskunst im Kontrapunkt, indem er die Oberstimmen als Kanon im Einklang konstruiert.

Partia 4 für Violine, Viola und Bass bildet die zentrale Achse der Sammlung mit 7 Teilen. Biber behandelt am Anfang des Stückes die beiden Oberstimmen wie ein einziges Instrument in der Hand von zwei Spielern. Dies ist quasi die Umkehrung des Effektes der abschließenden Sonate seiner 1681 publizierten Sammlung mit Violinsonaten: hier ist die Violinstimme in zwei Systemen gedruckt, wie eine Triosonate, jedoch von einem einzigen Spieler auszuführen. Die leeren Saiten dieses imaginären Instruments haben durch die Bratsche auf der zweiten Stimme einen Ambitus von zwei vollen Oktaven (Viola: es - b - es' - b'; Violine: b - es' - b' - es''), der vor allem in den akkordischen Abschnitten eine neue klangliche Fülle ermöglicht. Gleichzeitig steht die Bratsche in den konzertierenden Passagen der Geige in Virtuosität und Agilität in nichts nach. Der letzte Satz ist mit „Pollicinello“ überschrieben, einer italienischen Form der gängiger Weise unter dem Namen Pulcinella bekannten Figur aus der *Commedia dell'arte*. Die Komik liegt sicherlich nicht nur in der Geschwindigkeit des Stückes sondern auch in der Kürze von nur vier Takten.

Für Partia 5 und 6 scheint es, als kehre Biber ganz bewusst nach der klanglichen Erweiterung des Tonraumes durch die Bratsche auf der Unterstimme wieder in

„normales“ Violin-Terrain zurück. Die Skordatur in der Partia 5 (g - d' - a' - d'') unterscheidet sich nur in der obersten Saite von der normalen Violinstimmung und in der Partia 6 stehen die Violinen in ihrer Standard-Stimmung in Quinten (g - d' - a' - e''), wobei die normale Stimmung der Geigen in diesem Umfeld nun wie eine mögliche Skordatur anmutet. Dafür zeichnen sich die beiden Partiten durch besonders virtuoses Passagenwerk aus und sie enthalten zwei besonders umfangreiche Sätze: zum einen die weit ausschweifende Passacaglia in g-moll als Abschluss der Partia 5 und zum anderen die Aria mit 13 Variationen im Zentrum der Partia 6.

Viele der Skordaturen der *Harmonia artificioso-ariosa* zielen auf den Effekt einer besonderen Resonanz und Lieblichkeit im Klang der Oberstimmen und in sofern stellen die beiden sechssaitigen Viole d'amore, die in der Partia 7 vorgeschrieben sind, eine Krönung dieser Versuche in Klangsinnlichkeit dar. Gestimmt in einem c-moll Akkord (c - g - c' - es' - g' - c'') bieten diese Instrumente, die vermutlich neben den sechs Spielsaiten mit messingenen Resonanz-Saiten versehen waren, einen faszinierenden Obertonreichtum und ausgeprägte Möglichkeiten zum akkordischen Spiel. Sie sind somit die idealen Instrumente um „kunstvoll-sangliche Harmonien“ zum Klingen zu bringen. Zur Zeit der Veröffentlichung von Biber's *Harmonia artificioso-ariosa* war die Viola d'amore ein relativ neues Instrument und Salzburg ein Zentrum der Herstellung und Kultivierung dieser Instrumente. Biber's expliziter Einsatz dieser neuen Instrumente in der letzten Partia seiner Sammlung muss die meisten auswärtigen Musiker vor erhebliche praktische Probleme gestellt haben. Ebenso experimentierfreudig wie die Instrumente an sich ist auch Biber's Notation dieser Partia, in der die beiden Oberstimmen in Systemen mit neun Notenlinien notiert sind.

Vermutlich sind die Stücke in Biber's *Harmonia artificioso-ariosa* nicht in einem zeitlich zusammenhängenden Kompositionsprozess entstanden, sondern die Publikation ist eine Auswahl von Kammermusik in Triobesetzung aus verschiedenen Schaffensepochen des seinerzeit in ganz Deutschland berühmten Hofkapellmeisters. So bezeichnet ihn Wolfgang Printz 1690 als einen der „neueren und berühmteren Komponisten und Musiker des Jahrhunderts“ und Daniel Merck führt ihn 1695 zusammen mit seinen norddeutschen Konkurrenten Walther und Westhoff unter den namhaften Komponisten seiner Zeit. Seine Nobilitierung und sein immens hohes Gehalt zu dieser Zeit belegen die Wertschätzung, die er in Salzburg und Wien genoss. Im Alter schien sich Biber allmählich ins Private zurück zu ziehen: so suchte er 1695 um Erlaubnis ein kleines Gartenhaus nahe

dem Loretto-Konvent in Salzburg zu bauen, um sich dort ungestört dem Komponieren widmen zu können. Dort bepflanzte er auch einen Gemüsegarten und baute Wein an. 1696 trat seine Tochter Anna Magdalena in das Benediktinerinnenstift Nonnberg in Salzburg ein und Biber war dem Stift in seinen letzten Lebensjahren eng verbunden. Von der Priorin des Klosters Maria Franziska von Meichl ist auch eine Notiz erhalten geblieben, die eventuell eine Aufführung der siebten Partia aus Bibers *Harmonia artificioso-ariosa* beschreibt: so sei bei Tische „auch ein schöne Täffl Music gehalten worden. [...] Hernach hat Herr Biber mit 2 anderen Musicanten auf den lieblichen Instrumenten mit 2 Geigen Viol d'Amor genant eine guete Zeit musiciert“.

Viktor Töpelman, Februar 2020