

Abendmusiken in der Predigerkirche

Heinrich Ignaz Franz von Bibern

Soprano: Jessica Jans, Isabel Jantschek
Lia Andres, Anna Bachleitner
Alto: Kai Wessel, Jan Börner
Tenore: Jakob Pilgram, Gerd Türk
Basso: Sebastian Goll, René Perler
Violino: Regula Keller,
Eva Saladin, Katharina Bopp
Viola da Gamba: Brian Franklin, Brigitte Gasser
Trombona: Henning Wiegräbe,
Eckart Wiegräbe, Yosuke Kurihara
Violone: Armin Bereuter
Tiorba: Paul Kieffer
Organo: Johannes Keller
Silbermannorgel: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag 12. November 2017, 17 Uhr
Predigerkirche Basel
Eintritt frei, Kollekte



Heinrich Ignaz Franz von Biber

Geboren **1644** in Wartenberg (Stráž pod Ralskem) in Nordböhmen (Tschechien), als **Heinrich Pieber**, Sohn des „Schützen“ (Wachmanns) Martin Pieber: „*Den 12* (August 1644) *Baptisatus est Hennericus filius Martini et Mariae Piebers Schützens alhie ...*“.

Zur Schulzeit ist kaum etwas bekannt. Wartenberg liegt im Herrschaftsbereich der Grafen von Liechtenstein-Kastelkorn; Förderung von dieser Seite ist nachweisbar. Möglicherweise besucht Heinrich das Jesuitengymnasium in Troppau (Opava). Die zusätzlich angenommenen, betont katholischen Vornamen **Ignaz** und **Franz** sind vermutlich im Zusammenhang mit der jesuitischen Erziehung dort zu sehen. In der berühmten Bibliothek in **Kremsier** (Kroměříž, Tschechien) finden sich Noten, die auf Kontakte Bibers zum dortigen Kapellmeister **Pavel Vejvanovský** (1633/39-1693) ab etwa 1663 hindeuten. Ein Studium Bibers bei dem Geigenvirtuosen **Johann Schmelzer** (1623-80) in Wien ist wahrscheinlich, kann allerdings nicht zweifelsfrei belegt werden.

Vor 1668 ist Biber einige Zeit im Dienst des Fürsten Johann Seyfried von Eggenburg in Graz. **Ab 1668** dient er dem musikliebenden Bischof **Karl II von Liechtenstein-Kastelkorn** (1623-95) in **Kremsier**.

1670 soll Biber im Zusammenhang mit dem Kauf neuer Streichinstrumente zu Jakob Stainer in Absam (nahe Innsbruck) reisen; er kehrt allerdings nicht, wie vorgesehen, zurück sondern geht an den Salzburger Hof, sehr zum Ärger des Bischofs. Bei der Suche nach Ersatz für den „entwichenen Biber“ beklagt Karl sich bei Johann Schmelzer, beschreibt dabei die Fähigkeiten Bibers: „*es hat der entwichene Biber den Violin, Bass und Viola da gamba gespielt, noch zimblicher gestalt auch etwas componirt ...*“

Die Sache wird schlussendlich gütlich geregelt, allerdings erst nach Jahren. Im Sinne einer Versöhnung schickt Biber immer wieder Kompositionen nach Kremsier.

Ab 1670 bis zu seinem Tod **1704** dient Biber am Hof der Salzburger Fürstbischöfe, zuerst unter dem sehr musikinteressierten **Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg** (1622-87), dann unter **Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein** (1643-1709). Kapellmeister ist zunächst **Andreas Hofer** (1628-84); in den Jahren 1678-87 ist **Georg Muffat** (1653-1704) als Domorganist angestellt.

1672 heiratet Biber die Bürgerstochter Maria Weiss: „*Anno 1672 Maius 30 Sponsus Nobilis Dominus Henricus Franciscus Piber Celsissimi Principis nostri Cubicularius ... Sponsa Virtuosa Virgo Maria Weissin Salisburgensis.*“

Der Aufstieg Bibers in der Hofhierarchie, vom *Cubicularius* (Kämmerer) bis zum Kapellmeister (1684) und schliesslich 1692 zum *Dapifer* (Truchsess) **von Bibern** (Adelsprädikat 1690) lässt sich an Hand seiner Veröffentlichungen verfolgen:

1676 *SONATAE tam Aris, quam Aulis servientes ... Henrico J. F. Biber, Musico & Cubiculario ...*

1680 *MENSA SONORA / Die klingende Taffel ... durch Hainrich J. F. Biber ... Vice-Capellmaistern ...*

1681 *SONATAE VIOLINO SOLO ... ab Henrico I. F. Biber ... Capellae Vice-Magistro ...*

1682/83 *FIDICINIUM SACRO-PROFANUM ... Authore Henrico J. F. Biber / Capellae Vice-Magistro*

1693 *VESPERAE Longiores ac Breviores ... Henrico Francisco de Bibern ... Dapifero ac Capellae Magistro ...*

1696 *HARMONIA ARTIFIOSO-ARIOSA ... Ab Henrico J. Francisco à Bibern ... Dapifero ac Capellae Magistro ...*

Biber hat mit seiner Frau Maria († 1725) elf Kinder; davon erreichen nur vier das Erwachsenenalter. Die Söhne **Anton Heinrich** (1679-1742) und **Karl Heinrich** (1681-1749) werden beide Musiker; Karl folgt 1714 als Vize-Kapellmeister, 1743 als Kapellmeister in Salzburg dem Vater nach.

Die Töchter **Anna Magdalena** (1677-1742) und **Maria Theresia** (1683-?) werden ebenfalls musikalisch erzogen. Biber verschafft Magdalena einen (nur Adelligen vorbehaltenen) Platz im Benediktinerinnen-Konvent Nonnenberg in Salzburg. Aufnahme dort ist schwierig; den Ausschlag gibt schliesslich die aussergewöhnliche musikalische Begabung Magdalenas. 1695 ist der Benediktiner Historiker und Musikliebhaber Karl Meichelbeck einige Zeit in Salzburg; in seinem Tagebuch beschreibt er die Altstimme Magdalenas:

„(Es) singt die Tochter des Herrn Biber, die so gar nichts Weibliches in Stimme, Art und Gestik hat. Man hätte schwören können, dass da ein Mann singt.“

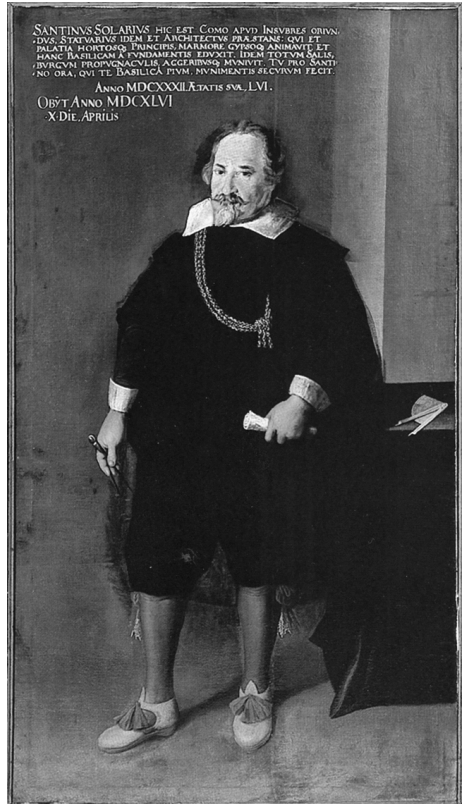
1696 wird die *„woll Edl gebohrne Jungfraw Maria Anna Magdalena von Bibern“* eingekleidet, dabei *„das Amt von S: Henrici (Missa Sancti Henrici) gesungen, die Hoff-Music hat musiciert Herr Capellmeister von Bibern.“* (AJB)

Literatur

- Heinrich Franz Biber. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Ausstellungskatalog, Salzburg 1994.
- Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongressbericht, Salzburg 1997.
- Patrick Bircher: Ad Maiorem Dei Gloriam. Aspekte der Beziehung zwischen Architektur, Kunst, Musik und Liturgie am Hohen Dom zu Salzburg im 17. Jh. Regensburg 2015.

Porträt in den *SONATAE VIOLINO SOLO*, 1681





Paris Graf von Lodron (1586-1653),
Salzburger Erzbischof ab 1619.
Anonymes Ölbild 1638, Salzburg Museum

Stadtarchitekt und Dombaumeister
Santino Solari (1576-1646).
SANTINUS SOLARIUS ...
Anno MDCXXXII. Aetatis suae LVI.
Anonymes Ölbild 1632, Domschatz Salzburg

>>
Melchior Küsel (1626-84): Innenansicht des Salzburger Domes. Radierung, 71.6 x 43.4 cm.
Dargestellt ist vielleicht die Aufführung der Festmesse zum 1100-jährigen Bestehen des Erzstifts Salzburg (1682), der *Missa Salisburgensis* unter der Leitung Bibers.

<
Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg
(1622-87), Erzbischof ab 1668

Als **Paris von Lodron** 1619 zum Fürsterzbischof von Salzburg gewählt wurde, stand er vor keiner leichten Aufgabe. Das Heilige Römische Reich deutscher Nation war seit Monaten von religiösen und politischen Konflikten gezeichnet, die man später als den Beginn des Dreißigjährigen Krieges verstehen sollte. Lodron übernahm in dieser Zeit die Führung eines der wohlhabendsten Bistümer Europas und verstand es, dessen vor allem auf Salz, Gold- und Silberminen begründeten wirtschaftlichen Wohlstand unter der Federführung norditalienischer Experten in zweifacher Hinsicht zur Befestigung der Stadt einzusetzen: militärisch, indem er neue Festungsanlagen errichten lies, und kulturell-religiös, indem er die Stadt zu einer Bastion der Gegenreformation erhob. Als einer der wenigen Herrscher seiner Zeit verstand er wohl, dass nicht allein militärische Stärke sozialen Frieden garantierte, denn auch in Salzburg gab es im Laufe des 16. Jahrhunderts immer wieder bewaffnete Aufstände.

Der Neubau des Salzburger Doms, der unter Lodrons Herrschaft von dem italienischen Baumeister Santino Solari fertiggestellt wurde, zeugt als eines der bedeutendsten frühbarocken Bauwerke nördlich der Alpen vom deutlichen Willen des Bischofs, der Gegenreformation ein architektonisches Monument zu setzen. Der Dom selbst wurde bereits so angelegt, dass auch die entsprechende Musikpraxis aus dem norditalienischen Raum importiert werden konnte. Erzbischof Lodron verpflichtete den Veroneser Musiker Stefano Bernardi – der sozusagen

nebenbei noch Priester und Jurist war – als Hofkapellmeister, um den neuen Dom 1628 feierlich einzuweihen. Bernardi komponierte dafür eine zwölfchörige Vertonung des Te Deums.

Die venezianische Praxis, mehrere Chöre – im Sinne von instrumentalen oder vokalen Ensembles – im Raum zu verteilen und diese kontrastierend zueinander musizieren zu lassen, war eine der großen musikalischen Errungenschaften des Frühbarocks. Von der Mehrchörigkeit der Renaissance unterscheidet sie sich vor allem dadurch, dass eine große Heterogenität in ihrer Gesamtwirkung angestrebt wurde, ein Spiel mit extremen Gegensätzen als eines der grundlegenden Prinzipien barocker Kunst. Diese neue Art vielstimmiger Werke sollte im weiteren Verlauf einen großen Einfluss auf die barocke Kompositionspraxis ausüben. Denn eine solche Mehrchörigkeit, wie sie in Salzburg im Laufe des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde, war nicht nur von der Raumsituation abhängig. Sie bedeutete durch die große Anzahl an Beteiligten auch einen immensen finanziellen Aufwand. Dieser konnte nur an wenigen wohlhabenden Residenzen getragen werden in einer Zeit, in der man schwer rechtfertigen konnte, einer größeren Gruppe von Menschen gegen Sold Musikinstrumente anstatt Waffen in die Hände zu drücken. An vielen anderen Orten, an denen diese Voraussetzungen nicht gegeben waren, wollte man dennoch nicht auf diese prächtige neuartige Klangwirkung verzichten, und so fand die Gruppierung der vorhandenen Musiker in „Chöre“ Einzug auch in kleinere Sakralwerke, selbst wenn nur

einige Sänger, Streicher und Posaunisten vorhanden waren. Die Vorgehensweise ist dabei im süddeutschen Sprachraum immer etwa die gleiche: Einem Chor aus vokalen Solostimmen steht ein ein- oder mehrfach besetzter Chor aus Sängern und gegebenenfalls Posaunen, das „Ripieno“, gegenüber, der den Solochor – mit der gleichen Musik – an ausgewählten Stellen verstärkt. Sind Streicher verfügbar, werden diese an manchen Stellen wie die Posaunen *Colla Parte* – also mit den entsprechenden Stimmen der Vokalisten – geführt, an anderen wiederum bilden sie einen eigenständigen Chor und sorgen so für zusätzlichen Kontrast. Bei größeren Anlässen kann auf ähnliche Weise noch ein Trompetenchor eingesetzt werden, der an den Tutti-Stellen der Musik als klingendes Symbol geistlicher wie weltlicher Herrschaft einen einzigartigen Ausdruck verleiht. Diese Praxis beschränkt sich nicht nur auf Vokalmusik, sie findet sich auch in den größer besetzten Sonaten Biber, Antonio Bertalis oder Johann Heinrich Schmelzers. So konnte der Musikstil des Salzburger Doms auch an Orten imitiert werden, die mit einem kleineren Budget und einer beschränkten Raumsituation umgehen mussten. Dazu zählen etwa das Stift Kremsmünster in Oberösterreich und der Erzbischöfliche Hof in Kremsier in Mähren, die beide noch heute eine große Anzahl entsprechender Musikmanuskripte beherbergen.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlebte die Musikpraxis am Salzburger Hof unter Erzbischof **Max Gandolf Graf von Kuenburg** eine neuerliche Blüte. Er holte den jungen böhmischen Geiger Heinrich Ignaz

Franz Biber nach Salzburg. Dieser war eigentlich am erzbischöflichen Hof von Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn in Olmütz und Kremsier als Instrumentalist beschäftigt, wo er seit etwa der Mitte der 1660er-Jahre tätig war. Seine früheste erhaltene Komposition, ein *Salve Regina* für Sopran, Viola da Gamba und Orgel ist im Kremsierer Musikarchiv erhalten und mit 1663 datiert. Der Bischof sandte ihn 1670 nach Absam in Tirol zu Jakobus Stainer, um Instrumente zu erwerben. Biber kehrte jedoch nicht nach Kremsier zurück. Ob er die Gunst der Stunde nützte, in Salzburg nach einer besseren Position Ausschau zu halten oder von Max Gandolf schon in Tirol ein Angebot erhielt, ist nicht überliefert. Er widmete diesem jedenfalls seine 1676 veröffentlichte Sammlung *SONATÆ Tam Aris, quam Aulis servientes*, deren zweifacher Verwendungszweck nicht nur als Verkaufsargument diente, sondern auch auf die Rolle des Erzbischofs als geistlich-weltlichem Herrscher anspielte. Biber's bekanntestes Instrumentalwerk, die um 1678 entstandenen „Rosenkranz-“ oder „Mysterien-sonaten“, sind ebenfalls Max Gandolph zugeeignet. Dies nicht allein durch die Widmung, sondern ebenso durch ihr Programm: Die Abbildungen vor den einzelnen Sonaten wurden aus einem Blatt der Salzburger Rosenkranzbruderschaft, der der Erzbischof seit 1674 vorstand, ausgeschnitten und in die Handschrift eingeklebt. Die Zueignungen an Max Gandolph trugen schließlich Früchte: 1678 wurde Biber zum Vizekapellmeister ernannt. Darüberhinaus wurde in diesem Jahr ein kongenialer Musiker als Hoforganist angestellt: **Georg Muffat**. Dieser

erhielt seine Ausbildung in Paris, wo er vermutlich mit Jean Baptiste Lully zusammentraf. Er wirkte einige Jahre als Organist im Elsass unweit von Basel, bevor er nach Stationen in Prag und Wien schließlich in Salzburg landete. Sein musikliebender Dienstherr, der selbst einst in Rom studierte, sandte ihn 1680 auf eine weitere Studienreise nach Italien, wo er unter anderem Bernardo Pasquini und Arcangelo Corelli begegnete.

Am 3. Mai 1687 stirbt Max Gandolph. Es ist gut möglich, dass eine der beiden erhaltenen Requiem-Vertonungen Bibers für diesen Anlass geschaffen wurden: Das *Requiem à 15 in Concerto*, das in der für die Totenmesse ungewöhnlichen Tonart A-Dur steht, zwei Trompeten als Herrschaftssymbole miteinschließt und nicht zuletzt mit der Anzahl an Stimmen den fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes und damit dem Erzbischof als Vorsteher der Bruderschaft Referenz zollen könnte. Bibers andere Vertonung der Totenmesse, die heute in den Abendmusiken aufgeführt wird, steht in großem Gegensatz dazu. Die Besetzung mutet gegenüber dem Requiem à 15 bescheiden an: fünf Singstimmen, ein fünfstimmiges Streicherensemble, die obligatorischen drei Posaunen zur Unterstützung der Capellstimmen und Basso Continuo. Die Tonart f-Moll weist das Werk denn auch als intim, düster und schmerzvoller aus, wie uns auch Johann Mattheson in seiner Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* 1713 bezeugt: „*F. Moll. (der Zehnte) scheint eine gelinde und gelassene / wiewol dabey tieffe und schwere / mit etwas Verzweiflung vergesellschaftte / tödliche Hertzens-Angst vorzustellen und ist über*

die massen beweglich. Er drücket eine schwartze / hülflose Melancholie schön aus / und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.“¹

Der konkrete Anlass für Bibers kleiner besetztes Requiem ist nicht bekannt. Da der Schreiber der Handschrift – möglicherweise handelt es sich bei diesem um Biber selbst – der Salzburger Dommusik zuzuordnen ist, könnte es sich um eine Totenmesse für ein Mitglied der bischöflichen Kurie gehandelt haben.

1684, drei Jahre vor dem Tod des Bischofs, wurde Biber schließlich zum Hofkapellmeister ernannt. Max Gandolphs Nachfolger, **Johann Ernst von Thun und Hohenstein**, pflegte zwar die Dommusik weiter, hatte aber eine persönliche Aversion gegen savoyanische und welsche Einflüsse an seinem Hof, was einem weltoffenen Musiker wie **Georg Muffat**, der sich wie kaum ein anderer zu seiner Zeit für die Verbindung von französischen und italienischen Stilelemente einsetzte, missfiel. Die Widmung von Muffats 1690 veröffentlichtem *Apparatus Musico-organisticus*, einer Sammlung von Werken für Tasteninstrumenten, ist an Kaiser Leopold. I gerichtet. Muffat spielte wohl bereits mit dem Gedanken, Salzburg zu verlassen und zog einen Wechsel an den Kaiserhof in Wien in Betracht. Im selben Jahr fand er allerdings eine neue Anstellung am erzbischöflichen Hof in Passau, wo er bis zum Ende seines Lebens wirkte. Seine schwermütige, im zweiten Ton (g) gesetzte **Toccatà Secunda**

1 Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg 1713, S. 248.

ist ein vortreffliches Beispiel dafür, wie im süddeutschen Raum – der Tradition Johann Jakob Frobergers folgend – Elemente von Girolamo Frescobaldis Toccatenstil mit Merkmalen französischer Tastenmusik kombiniert werden.

Obwohl oder gerade weil das **Requiem ex F** eine kleinere und vom Tonmaterial flexiblere Besetzung als sein Schwesterwerk aufweist, hat Biber in seiner kontrapunktischen Gestaltung hier mehr Möglichkeiten zur Textausdeutung. Als verbindendes Element zwischen **Introitus** und **Kyrie** setzt er ein aufsteigendes Tonleitermotiv unter den Text „*ad te omnis caro veniet*“ und „*Kyrie eleison*“: ein deutlicher Hinweis auf den christlichen Erlösungsgedanken. Wie in vielen anderen seiner Vokalwerke setzt Biber auch hier in der Disposition der Stimmen den Fokus auf sein ihm angestammtes Instrument: Die erste Violine hebt sich von den anderen Streichinstrumenten ab, da sie keiner Vokalstimme folgt, sondern wie eine zusätzliche, sechste Stimme über dem Sopran 1 agiert.

Der dramatische Text des **Dies irae**, der die Geschehnisse am Tag des jüngsten Gerichts beschreibt, bietet Komponisten seit jeher ein weites Feld zur musikalischen Textausdeutung. Biber nützt dies gleich nach dem syllabischen Beginn: Im „*Quantus tremor*“ wird mit bebendem Bogen, mit repetierten Noten in den Streichinstrumenten das Zittern am letzten Tag verdeutlicht. Auch in den homorhythmisch vertonten Passagen erreicht Biber durch kleine

Irregularitäten im Satz große Wirkung, etwa der chromatischen Wendung an der Stelle „*ne perenni cremer igne*“, die zu einem wiederholten Wechsel zwischen Dur und Moll führt und die Qualen des Höllenfeuers versinnbildlicht. Im Abschnitt „*Judex ergo*“ findet sich der synkopiert notierte Dreiertakt, den Biber in einigen Werken verwendet und der durch seine rhythmischen Struktur an eine Ciacona erinnert, hier vielleicht als eine Art Referenz auf den Totentanz. Das „*Lacrimosa*“ ist geprägt durch eine Verdichtung von Synkopensonanz, die dem Klagen schmerzlichen Ausdruck verleihen. Im „*Amen*“ nimmt Biber diese Idee wieder auf und steigert die Wirkung noch, indem nun auch die „Harmonie“ in der Melodiebildung aufgegeben wird: Das Kopfmotiv besteht aus lauter Sprüngen, die selbst noch teilweise dissonant sind.

Als Biber 1681 seine dem Erzbischof Max Gandolph gewidmeten **Sonata Violino Solo** veröffentlichte, festigte er damit seinen Ruf als Violinvirtuose weit über die Grenzen Salzburgs hinaus. Obwohl noch im selben Jahr sein Gesuch auf Erhebung in den Reichsadelsstand an Leopold I., dem er bereits einige Male seine Künste demonstrierte, erfolglos blieb, wurde es ihm schließlich 1690 bewilligt: Von dieser Zeit an nannte er sich *Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern* und legte dabei durchaus Selbstironie an den Tag, den prominenten Einsatz des Nagetiers mit der Notenrolle in seinem nun notwendig gewordenen Familienwappen betrachtend. In seinen gedruckten Sonaten kombiniert er wie schon in den Rosenkranzsonaten einzelne kurze Formabschnitte, in



Das Wappen Biber in den *Vesperae Longiores ac Breviores ...* 1693

denen fugierte Passagen mit komplexen Doppelgriffen, Arpeggien und virtuosos Passagenwerk einander abwechseln. Die zahlreichen Doppelgriffe werden bei Biber durch sogenannte Scordaturen möglich, bei denen die leeren Saiten der Violine von der üblichen Quintstimmung abweichend eingestimmt werden. Dies ist keine rein technische Änderung: Die abweichende Stimmung ändert auch den Klang des Instruments und eröffnet dem Komponisten neue Gestaltungsmöglichkeiten. Die **Sonata VI.** ist in dieser Hinsicht dennoch ein Sonderfall: Erst in der Mitte des Werks wird die oberste Saite einen Ton tiefer auf d⁴ gestimmt. Die repetierenden Noten des Bogenvibratos, die uns schon in der Sequenz des Requiems begegnet sind; die bemerkenswerte Kadenz am Ende des

ersten Teils, die in letzter Sekunde durch einen chromatischen Gang von f-moll nach c-moll ausweicht; die virtuosos Zerlegungen am Ende des Werks, die in kürzester Zeit den gesamten Ambitus des Instruments durchschreiten: Biber bedient sich hier ganz großer theatraler Gestik, die er auch im **Offertorium** des Totenoffiziums verwendet – dort wieder ganz im Sinne der Verdeutlichung des Textes. Im Abschnitt „*Quam olim Abrahae promisisti*“, der traditionell fast immer imitatorisch vertont und am Ende des Versus wiederholt wird, zeigt Biber seine beeindruckenden kontrapunktischen Fähigkeiten: Zwei Themen, die den beiden Textabschnitten zugeordnet sind, werden in der Manier einer Doppelfuge miteinander kombiniert.

Am Beginn des **Sanctus** kontrastiert Biber den Text auf drastische Weise: Das dreifach wiederholte „Heilig“ wird nicht etwa mit einem klangvollen, die Herrlichkeit Gottes repräsentierenden Tutti vertont, sondern mit unsangbaren und dissonanten Sprüngen und chaotisch wirkenden Stimmeinsätzen. Dieses rhythmische Chaos steigert er noch im „Osanna“, in dem die Stimmeinsätze wie auch die Länge der Motive gänzlich gegen die Taktordnung gesetzt sind. Erst ganz zu Ende finden die Stimmen wieder zueinander. Dem gegenüber steht das aus langen melodiosen Phrasen gebildete Trio im **Benedictus**, das mit zahlreichen Koloraturen ausgeschmückt wird.

Wie im Introitus und im Kyrie spielt Biber auch im **Agnus Dei** mit formbildender motivischer Arbeit: Das Anfangsmotiv verweist mit seinen drei aufsteigenden Tönen wiederum

auf das Benedictus, wohl wieder eine theologische Referenz: Die Ankunft des Erlösers wird mit seinem Opfertod in Beziehung gesetzt. Und nicht nur das: Beim „*Dona eis*“ setzt Biber auch die Umkehrung des Themas ein: Umkehr als durchaus mehrdeutiges Element der christlichen Heilslehre. Im kräftigen „*Cum sanctis*“, das die Totenmesse beschließt, verwendet Biber die Doppelchörigkeit zwischen Streichern und Sängern, um mit deren festlicher Wirkung einen deutlichen Gegensatz zum verhaltenen Beginn des Introitus zu bilden.

Die Doppelchörige Anordnung findet sich auch in der **Sonata à 8** des Wiener Hofkapellmeisters **Antonio Bertali**, die in zwei etwas voneinander abweichenden Fassungen im Partiturbuch von Jakob Ludwig und im Erzbischöflichen Musikarchiv in Kremsier erhalten ist. Bertali setzt hier allerdings nicht auf die Unterscheidung von Instrumentenfamilien, sondern vielmehr auf den Wettstreit zwischen den beiden Violinen: Der battagliahafte Charakter wird durch die vielen Tonwiederholung unterstrichen. Im eröffnenden Tutti treten sie mit virtuosen Figuren gegeneinander an, wonach beide in zwei im Notentext übereinstimmenden Soli ihre Kunstfertigkeit alleine unter Beweis stellen dürfen. Damit nicht genug: Nun treten auch noch die beiden Violen da gamba quasi vermittelnd hinzu und formen mit den beiden Violinen ein Quartett. Nach einem schwungvollen Tutti im Dreiertakt folgt schließlich das langersehnte Duell der Kontrahenten: es endet überraschend versöhnlich auf dem fast endlos erscheinenden Schlusstriller

der Penultima, der die beiden Streithähne in Terzenseeligkeit wieder vereint. Diese durchaus gewagte Interpretation von Bertalis Sonata gebe ich Ihnen hier nicht als einzig mögliche Deutung, sondern mit einem zwinkernden Auge: Ich möchte Ihnen einen Eindruck vermitteln, wie Biber diese Musik möglicherweise verstanden hätte: spielerisch und gestisch. Von ihm existiert nämlich eine zehnstimmige instrumentale Battaglia, die von humorvollen Anspielungen und grotesken Bildern nur so strotzt.

1693 veröffentlichte Biber eine Sammlung von Vesperpsalmen, die auch eine Vertonung der **Lauretanischen Litanei** enthält. Sie gibt uns einen Einblick in die liturgische Praxis am Salzburger Dom abseits der großen Festmessen. Der solistische Einsatz der Violinen in geistlichen Vokalwerken wie diesem lässt einmal mehr im Komponisten Biber den Violinvirtuosen durchscheinen.

Christoph Prendl

Georg Muffat (1653–1704)

Toccatà Secunda

Aus:

APPARATUS Musico-Organisticus.

Invictissimo LEOPOLDO I.

Imperatori semper Augusto ad
coronationem Auspiciatissimam

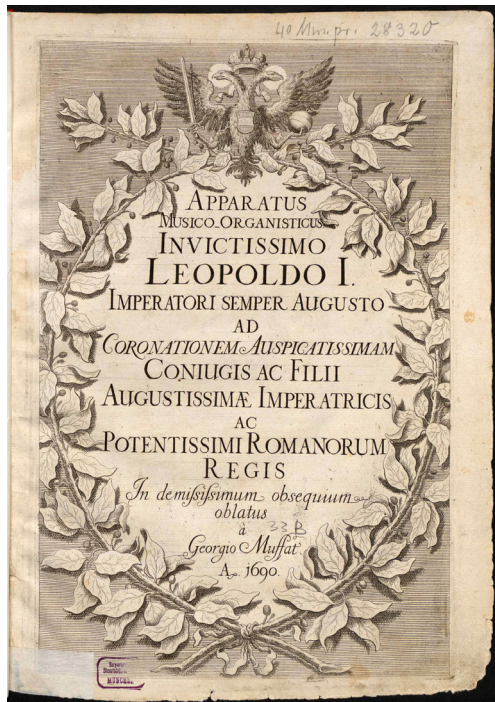
Coniugis ac Filii Augustissimæ

Imperatricis ac Potentissimi
Romanorm Regis

In demississimum obsequium

oblatus à Georgio Muffat.

Anno 1690.



4

Toccatà
Secunda

Allegro

Pedal

Allegro

5

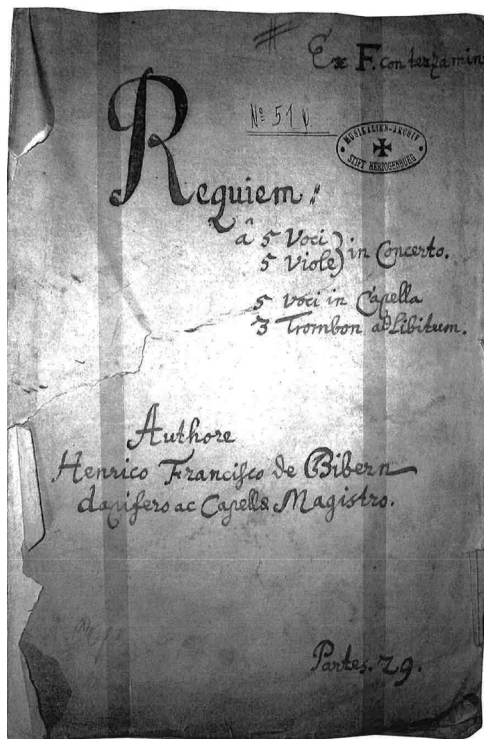
Allegro

B

Requiem

Requiem Ex F. con terza min:
à 5 Voci / 5 Viole in Concerto.
5 Voci in Capella / 3 Trombon ad libitum
Authore Henrico Francisco de Bibern
dapifero ac Capellae Magistro.

Schreiber Titelblatt: Carl Heinrich Biber
(1681–1749), ab 1714 Vizekapellmeister
in Salzburg. Stimmen: Kopist unbekannt
Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg /
Niederösterreich, Musikarchiv, Sign. Nr. 51



1. Introitus, Kyrie

Requiem aeternam dona eis,
Domine: et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis,
Domine: et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison,
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Dir gebührt Lob, Herr, auf dem Zion,
Dir erfüllt man Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu Dir kommt alles Fleisch.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme dich,
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich unser.

2. Sequentia

Dies irae dies illa
Solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Iudicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit:
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix iustus sit securus?
Rex tremendae maiestatis,
Qui salvandos salvas gratis:
Salva me, fons pietatis.

Recordare Iesu pie,
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus:
Redemisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce Deus.

Tag des Zorns, Tag der Sünden,
Wird das Weltall dann entzünden,
Wie Sybill und David künden.
Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.
Schaudernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Weh! Was werd ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?
König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, lass Gnade walten!

Milder Jesus, wollst erwägen,
Dass Du kamest meinewegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.
Bist mich suchend müd gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb in meiner Sache
Eh ich zum Gericht erwache.
Seufzend steh ich schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Lass mein Bitten Gnad erlangen.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae:
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Iudicandus homo reus:
Huic ergo parce Deus.

Pie Iesu Domine,
dona eis requiem.
Amen.

Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.
Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade lass geschehen,
Dass ich mög der Höll entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheid,
Stell mich auf die rechte Seite.
Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.
Tag der Zähren, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;
Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.

Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ewige Ruh.
Amen.

Sonata VI

1. Teil

Aus: *SONATAE, VIOLINO SOLO,*
Celsissimo ac Reverendissimo ...
MAXIMILIANO GANDOLPHO ...
Archiepiscopo Salisburgensi ...
Ab Henrico I. F. Biber ...
Capellae Vice Magistro.
Salzburg 1681

3. Offertorium

Domine Iesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu.

Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:
Quam olim Abrahæ promisisti,
et semini eius.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis
offerimus: tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
Fac eas, Domine, de morte transire ad
vitam, quam olim Abrahæ promisisti
et semini eius.

Herr Jesus Christus, König der
Herrlichkeit, bewahre die Seelen aller
verstorbenen Gläubigen vor den Qualen
der Hölle und vor den Tiefen der
Unterwelt.

Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
dass die Hölle sie nicht verschlinge, dass
sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.
Vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht,
das du einstens dem Abraham verheißten
und seinen Nachkommen.

Opfergaben und Gebet bringen wir zum
Lobe dir dar, o Herr; nimm sie an für jene
Seelen, derer wir heute gedenken.
Herr, lass sie vom Tode hinübergehen
zum Leben, das du einstens dem Abraham
verheißten und seinen Nachkommen.

Sonata VI

2. Teil



4. Sanctus, Benedictus

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

5. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Lux aeterna luceat eis, Domine:
cum Sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Cum Sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.

Antonio Bertali (1605–1669)

Sonata a 8.

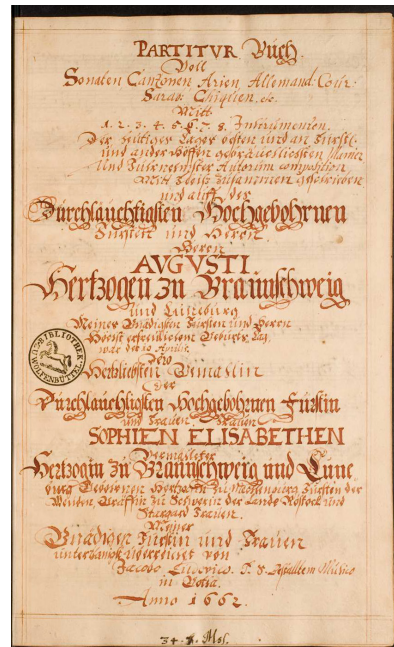
Manuskript Jakob Ludwig (1623-98):
„Partiturbuch Ludwig“ (1662), S. 246:
Sonata. A 8. 3 Viol. 4 Tromb. e Fagott.
Anthonij Berthalij:

*PARTITUR Buch / Voll Sonaten Canzonen Arien
Allemand: Cour: Sarab: Chiquen. etc.
Mitt. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Instrumenten.
Der heutigen Tages besten und an fürstl. und
ander Höffen gebräuchlichsten Manier und
Fuhrnehmster Autorimi composition / Mitt
Fleiß zusammen geschrieben und auff des
Durchlauchtigsten Hochgebohrnen Fürsten
und Herrn / Herrn AUGUSTI HERTZOGEN
ZU BRAUNSCHWEIG und Lüneburg / Meines
gnädigen Fürsten und Herrn Höchst erfreulichem
Geburts Tag ... unterthanigst überreichet von
Jacobo Ludovico. P. S. Bestalltem Musico in
Gotha. Anno 1662. HAB, Wolfenbüttel*

Heilig, heilig, heilig
ist der Herr Zebaoth. Voll sind Himmel
und Erde seiner Herrlichkeit.
Hosianna in der Höhe.
Gelobt sei, der da kommt im Namen
des Herrn. Hosianna in der Höhe.

Lamm Gottes, der du trägst die Sünde
der Welt, gib ihnen Frieden.
Lamm Gottes, der du trägst die Sünde
der Welt, gib ihnen ewige Ruhe.

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
bei deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn du bist mild.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Bei deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn du bist mild.



Litaniae Lauretanae

Aus: *VESPERAE Longiores ac Breviores / Unacum LITANIIS LAURETANIS / A IV. Vocibus, II. Violinis Et II. Violis in Concerto.*

Additis 4. Vocibus in Capellâ, atq; tribus Trombonis ex Ripienis desumendis ad Libitum.

Authore Henrico Francisco de Bibern, Celsissimi ac Reverendissimi Principis & Archi-Episcopi Salisburgensis &c.

Dapifero ac Capellae Magistro Salzburg 1693

Text: Traditionelles Mariengebete, gegen Ende des 16. Jh. vereinheitlicht und von der Katholischen Kirche anerkannt.

Dt. Übersetzung nach Karl Stengel:

Erklärung der Lauretanischen Letaney: in welcher die gressesten Geheimnissen vnd Lob vnser lieben Frawen, Gebett vnd Betrachtungsweiss begriffen werden ...

München 1637

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Christe, audi nos, Christe, exaudi nos.

Pater de coelis Deus, miserere nobis.

Fili redemptor mundi Deus,

miserere nobis.

Spitirus sancte, Deus, miserere nobis.

Sancta Trinitas, unus Deus,

miserere nobis.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Sancta Dei genitrix, Sancta virgo

virginum, ora pro nobis.

Mater Christi, mater divinae gratiae, ora pro nobis. Mater purissima, mater castissima, ora pro nobis.

VESPERÆ
Longiores ac Breviores
Unacum
LITANIIS
LAURETANIS

A IV. Vocibus
II. Violinis } **in Concerto.**
Et II. Violis

Additis 4. Vocibus in Capellâ, atq; tribus Trombonis ex Ripienis desumendis ad Libitum.

AUTHORE
HENRICO FRANCISCO
de **BIBERN,**
Celsissimi ac Reverendissimi Principis
& Archi-Episcopi Salisburgensis &c. &c. **Dapifero**
ac Capellae Magistro
In lucem data Anno MDCXCIII.

ORGANO.

SALISBURGI,
Ex Typographico Joannis Baptistae Mayr, Typographi
Aulico-Academici.

Herr erbarm dich.

Christe erbarm dich.

Herr erbarm dich unser.

Christe hör uns / Christe erhöre uns.

O Gott Vatter von Himmel / erbarm dich unser. O Sohn Gottes der Welt Erlöser / erbarm dich unser.

O Heiliger Geist / erbarm dich unser.

O Heilige Dreyfaltigkeit ewiger Gott / erbarm dich unser.

Heilige Maria / bitt für uns. Heilige Gottes Gebärerin / Heilige Junckfraw über alle Junckfrawen / bitt für uns.

O Mutter Christi / Mutter der Göttlichen Gnaden / Bitt für uns. O du allerreineste / allerkeuscheste Mutter / bitt für uns.

Mater inviolata, mater intemerata,
ora pro nobis! Mater amabilis, ora pro
nobis! Mater admirabilis, ora pro nobis!
Mater creatoris, mater salvatoris,
ora pro nobis.

Virgo prudentissima, ora pro nobis!
Virgo veneranda, ora pro nobis!
Virgo praedicanda, ora pro nobis!
Virgo potens, virgo clemens,
virgo fidelis, ora pro nobis.

Speculum iustitiae, sedes sapientiae,
causa nostrae laetitiae, ora pro nobis!
Vas spirituale, vas honorabile, vas
insigne devotionis, ora pro nobis!

Rosa mystica, turris Davidica, turris
eburnea, domus aurea, foederis arca,
ianua coeli, stella matutina,
ora pro nobis.

Salus infirmorum, ora pro nobis,
refugium peccatorum, ora, consolatrix
afflictorum, ora, auxilium Christianorum,
ora pro nobis.

Regina angelorum, ora pro nobis!
Regina patriarchorum, ora pro nobis!
Regina prophetarum, ora pro nobis!
Regina apostolorum, ora pro nobis!
Regina martyrum, ora pro nobis!
Regina confessorum, ora pro nobis!
Regina virginum, ora pro nobis!
Regina sanctorum omnium,
ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
parce nobis, Domine. Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi, exaudi nos,
Domine. Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, miserere nobis.

O du unverruchte / unbefleckte Mutter /
bitt für uns. O du liebliche Mutter / bitt
für uns. O du Wunderbarliche Mutter /
bitt für uns. O du Mutter des Schöpfers /
Mutter des Seeligmachers / bitt für uns.

O du verständigste Jungckfraw /
bitt für uns. O du würdige Junckfraw /
bitt für uns. O du Lobreiche Junckfraw
bitt für uns. O du mächtige / gütige /
getrewe Junckfraw / bitt für uns.

O Spiegel der Gerechtigkeit / Sitz der
Weisheit / Ursach unserer Fröligkeit /
bitt für uns. O du geistliches Gefäß /
vortreffliches Gefäß der Andacht /
bitt für uns.

O geistliche Rosen / Davidischer Thurn /
Helffenbeinin Thurn / guldenes Hauß /
Arch des Bundts / Pforten deß Himmels /
Morgenstern / bitt für uns.

O du Heyl der Krancken / bitt für uns.
O du Zuflucht der Sünderen / Trösterin
der Betrübtten / Hülff der Christen /
bitt für uns.

O du Königin der Englen /
Königin der Patriarchen /
Königin der Propheten /
Königin der Apostlen /
Königin der Martyrer /
Königin der Beichtiger /
Königin der Junckfrawen /
Königin aller Heiligen /
bitt für uns.

O du Lamb Gottes / daß du wegk nimbst
die Sündt der Welt / verschon unser.
O du Lamb Gottes / daß du wegk nimbst
die Sündt der Welt / erhöre uns / O Herr.
O du Lamb Gottes / daß du wegk nimbst
die Sündt der Welt / Erbarm dich unser.

Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte

Die *Christkatholische Kirchengemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten *private Gönner, Bernhard Fleig Orgelbau, die Sulger-Stiftung, die Basler Orchester-Gesellschaft, der Swisslos-Fonds Basel-Stadt, die GGG Basel, die Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung, die Scheidegger-Thommen Stiftung*, sowie weitere Stiftungen, die nicht namentlich genannt werden wollen.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!

Organisation

*Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher, Katharina Bopp,
Brian Franklin, Regula Keller, Frithjof Smith, Alice Uehlinger*

Weitere Informationen

www.abendmusiken-basel.ch

Katharina Bopp / Albert Jan Becking, Spalentorweg 39, 4051 Basel
061 274 19 55 / info@abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche,
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel

Basler Kantonalbank: IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1

Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

Nächstes Konzert:

Heinrich Schütz

Sonntag 10. Dezember 2017,
17 Uhr, Predigerkirche Basel

Programm **Heinrich Ignaz Franz von Bibern:**
Jörg-Andreas Bötticher
Musikalische Leitung: Johannes Keller
Einführungstext: Christoph Prendl
Dokumentation, Gestaltung: Albert Jan Becking