

3 / 2005

Ausgabe 3 / 2005

Â
Inhalt

Â

bestellen

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Â

Leseprobe:
Skordatura
Die Lust am fremden Klang?

Dargestellt anhand der 16 Violinsonaten über die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes von Heinrich Franz Biber

Von: Rüdiger Lotter

Die Viola *dâ€™amore* erleidet viel Verstimmung, so schrieb noch Leopold Mozart in seiner berühmten, 1756 in Salzburg veröffentlichten Violinschule. Zu diesem Zeitpunkt hatte die sogenannte *Skordatura* ihre große Zeit allerdings schon hinter sich, nur die zart klingende Viola *dâ€™amore* wurde von Zeit zu Zeit noch um ihre *accordatura* gebracht (und dann wenn man so will, um ihren Verstand, womit sich mit einem Augenzwinkern auch die tiefere Bedeutung des Beinamens *Bratsche der Liebe* erklären lässt). Die Skordatura wurde vor allem bei den Familien der Gambeninstrumente, der Lauteninstrumente und bei der Violine verwendet. Im Folgenden möchte unser Autor Rüdiger Lotter sich auf die Anwendung der Skordatura in Bezug auf die Violine beschränken.

Der Ausdruck Skordatur bezeichnet zunächst nichts anderes als die Veränderung einer bestehenden Stimmung, der sogenannten *accordatura*, zugunsten einer neuen Stimmung, der sogenannten *scordatura*. Dabei werden die vier Quinten gestimmten Saiten der Violine willkürlich verstimmt. Das geschieht zumeist im Sinne der harmonischen Disposition der auf die Skordatur bezogenen Komposition. Ein Beispiel: J. Pachelbel *musikalische Ergetzung* Sonate D-Dur für Violine e basso (g-d-a-e nach a-d-a-d).

Hier wird die Violine so skordiert, dass sich die beiden wichtigsten Töne der Grundtonart D-Dur auch in der Saitenstimmung wiederfinden. Der Vorteil einer solchen Skordatur gegenüber der Normalstimmung liegt in einer erhöhten Resonanz der Saiten mit dem Stimmtönen *D* und den Saiten mit dem Stimmtönen *A*. Dadurch erklingen *D* und *A* strahlender, weil obertonreicher als auf einer normal gestimmten Violine (Es sei aber schon hier angemerkt, dass sich dieser Effekt in erster Linie für den ausführenden bemerkbar macht, der Zuhörer wird einen klanglichen Unterschied kaum feststellen, aber dazu später mehr).

Neben der Idee, den harmonischen Grundcharakter einer Komposition auch durch die Skordatura zum Ausdruck zu bringen, gibt es noch eine weitere Motivation, die Violine zu verstimmen; schon 1626 weist Biaggio Marini in seiner

â€žSonata seconda per il Violino dâ€™invenzioneâ€™ den Spieler an wâ€™hrend einer Pause von sieben Takten seine e-Saite um Terz nach unten zu verstimmen (s. Notenbeispiel 2).

Auf diese Weise kann nun der Musiker Terzdoppelgriffe spielen, die in dem vorgeschriebenen Tempo (zumindest zur damaligen Zeit) nicht realisierbar waren. Denn anstelle der schwer zu greifenden Terzgriffe muss der Spieler nun nur Quintgriffe ausfâ€™hren. Hierzu drâ€™ckt der Violinist mit dem Finger einfach statt einer gleichzeitig zwei Saiten herunter, was vom Bewegungsablauf her vergleichsweise unaufwendig ist. Es sei an dieser Stelle aber nicht verschwiegen, dass das intonatorische Ergebnis dieses â€™Kunstgriffesâ€™ mit Sicherheit eher fragwâ€™rdig war, allein schon wegen des abrupten Stimmungswechsels der e-Saite. Darmsaiten haben nâ€™mlich die physikalische Eigenschaft, sich ihre ursprâ€™ngliche Stimmung zu â€™merkenâ€™. Werden sie stark herunter gestimmt, rutscht der Ton in kâ€™rzerer Zeit wieder nach oben, werden sie herauf gestimmt, sackt die Stimmung schnell wieder ab. Dennoch war natâ€™rlich die Idee verlockend, mit Hilfe der Skordatur technische Raffinessen, wie schnelle Terzdrâ€™ufe, Oktavtonleitern, Dezimen realisieren zu kâ€™nnen, die sich in normaler Stimmung damals noch gar nicht spielen lieâ€™en. Bei Heinrich Ignaz Biber findet man ein in der Musikgeschichte unerreichtes Ausmaâ€™ an Einfallsreichtum im Umgang mit der Skordatur vor allem in seinen berâ€™hmten Violinsonaten â€™ber die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes (s. Notenbeispiele 3 aus den Mysteriensonaten).

Hier werden die oberen beiden Saiten nicht erst im Verlauf des Stâ€™ckes auf Terzstimmung getrimmt, sondern von Beginn der Sonate an mit sehr positiven Auswirkungen auf die Intonation (zumindest, wenn der Ausfâ€™hrende in der Lage ist, in Normalstimmung saubere Quinten zu greifen). (s. Notenbeispiele 4 aus den Mysteriensonaten)

Im der 11. Sonate der Mysteriensonaten, der â€™Auferstehungâ€™, geht Biber sogar so weit, dass er nach der Sonate â€™Die Kreuzigungâ€™ die mittleren beiden Saiten, also die A-Saite und die D-Saite soweit entspannt, dass er diese sowohl am Steg als auch am Sattel kreuzen kann. Dann bringt er sie wieder in Spannung und muss nun nur die A-Saite auf â€™Gâ€™ herabstimmen, wâ€™hrend die D-Saite ihre ursprâ€™ngliche Stimmung behâ€™lt. Auf diese Weise entstehen nun zwei Oktavpaare, nâ€™mlich g, g, d, d. Oktavgrâ€™nge lassen sich in dieser Stimmung genau wie beim Beispiel der Terzen wieder sehr komfortabel durch bloâ€™es Herabdrâ€™cken zweier Saiten mit einem Finger bewerkstelligen. Darâ€™ber hinaus entsteht durch die Kreuzung der Saiten ein â€™Saitenkreuzâ€™ sowohl im Wirbelkasten als auch zwischen Saitenhalter und Steg. Im â€™bertragenen Sinne verbleibt das Kreuz nach der Sonate â€™Kreuzigungâ€™ auf der Geige, um dann in einer groâ€™ Variatio â€™ber das Thema â€™surrexit christus hodieâ€™ symbolisch â€™berwunden zu werden.

Auch hier werden durch die Skordatur technische Hâ€™rden, die bei Realisierung des Notentextes in Normalstimmung auftreten wâ€™rden, auf einfachste Weise gelâ€™st.

Man sollte sich aber davor hâ€™ten, die Skordatur fâ€™r eine Art von Vereinfachung zu halten, mit dem der gemeine Barockgeiger zum Virtuosen aufsteigen konnte. Denn die Skordatur war vielmehr ein Kunstgriff, der nur wenigen professionellen Violinisten vorbehalten blieb. Auâ€™erdem war die Idee des Virtuosen damals noch gar nicht geboren. Zwar findet man schon in der Renaissance den Begriff der â€™Virtu2 im Sinne eines umfassend gebildeten â€™bermenschensâ€™ was wir heute unter â€™Virtuosenâ€™ verstehen, bezieht sich eher auf ein Phâ€™nomen, das erst mit Erstarren des Bâ€™rgertums zu beobachten ist und sich in einem ersten Hâ€™hepunkt in der Person Niccolò Paganini synonymartig personifizierte. Es ist daher nicht sinnfâ€™llig, bei Biber von einem Violinvirtuosen des 17. Jahrhunderts zu sprechen. Denn schnelle Terztriller, Dezimen und Oktaven spielen zu kâ€™nnen, bedeutete zwar auch im 17. Jahrhundert vor allem, etwas bis dahin nicht fâ€™r mâ€™glich Gehaltenes, bis dato Unerhâ€™rtes erlebbar zu machen. Diese durch die Skordatur realisierbaren Spieltechniken dienten aber nicht der Effekthascherei, sondern einzig und allein einer Steigerung des Affekts. Die Spieltechniken standen also in erster Linie im Dienste der Komposition, der Ausfâ€™hrende betrachtete sich als Medium, nicht als zum Schaulaufen antretendes Subjekt. Und so lassen sich beispielsweise die schon erwâ€™hten rasanten Terzbewegungen in der Sonate â€™Sendung des heiligen Geistesâ€™ als Affekt fâ€™r etwas angstmachend Unbekanntes betrachten. Auch das â€™surrexit christus hodieâ€™, das von der Violine im Prinzip fast durchgehend in Oktaven gespielt wird, wurde fâ€™r damalige Ohren als geradezu rauschhaftes Erlebnis wahrgenommen. Wir, die wir heute die Musik der letzten drei Jahrhunderte konserviert und unbegrenzt haltbar als Konsumartikel auch zwischen Kurzwaren und Kosmetikartikeln erwerben, sind natâ€™rlich kaum noch in der Lage, die ungeheure Affektwirkung, die Biber mit solchen Effekten damals erzielt haben wird, adâ€™quat wahrnehmen zu kâ€™nnen. Noch einmal zurâ€™ck zu der Frage, inwieweit die Skordatur von Komponisten eingesetzt wurde, um die Violine klanglich zu verâ€™ndern. Gerade die â€™Mysteriensonatenâ€™ werden von Vertretern der Theorie die Violine bâ€™ ihre ursprâ€™nglichen Klangcharakter durch Verwendung der Skordatur ein, gerne ins Feld gefâ€™hrt. Denn es liegt nahe anzunehmen, Biber habe mithilfe der Skordatur gewissermaâ€™en den seelischen Grund einer jeden Sonate ausloten wollen. Man geht dabei von der â€™berlegung aus, dass starke Spannung der Saiten die Violine in helle,

schreiende Klangfarbenbereiche zwingt, eine schwache Spannung der Saiten hingegen in dunkle, weiche Töne hüllte. Deshalb verwende Biber beispielsweise bei der Sonate „Geißelung“ hoch gestimmte Saiten (G-Saite um eine Quart erhöht!), da dadurch der schreiende Schmerz der Szene besser zum Ausdruck komme. Nur, wieso findet man dann beispielsweise in der Sonate „Kreuzigung“ eine Stimmung, die noch weicher ist als die normale Quintstimmung der Violine? Und welche seelische Grundstimmung will der Komponist dem Hörer durch ganztöniges Anheben der unteren beiden Saiten bei „Maria Besuch bei Elisabeth“ mit auf den Weg geben?

Gewichtiger noch als dieser Einwand ist aber ein Tondokument; es handelt sich um die aktuelle Aufnahme der Mysteriensonaten durch den Barockgeiger Andrew Manze (Harmonia Mundi USA 907321.22). Manze hatte für die Aufnahme „anders als seine Kollegen“ durch alle Sonaten hindurch nur eine Violine verwendet. Die Aufnahme kann daher Aufschluss darüber geben, wie sich die Klangfarbencharakteristik der Violine im Verlauf des Zyklus verändert. Überraschenderweise lässt sich beim Hören der Aufnahme eine Klangfarbenveränderung der Violine auch über Kopfhörer fast überhaupt nicht wahrnehmen. Warum also hatte Biber den Ehrgeiz, jedem Geheimnis des Rosenkranzes eine eigene Skordatur zuzueignen?

Damit möchte ich auf eine dritte Möglichkeit für die Anwendung der Skordatur zu sprechen kommen. Die folgenden Ausführungen sind Ergebnisse einer Forschungsarbeit, die in Zusammenhang mit meiner im Mai 2005 bei Oehmsclassics erschienenen Live-Aufnahme der Mysteriensonaten von H.I. Biber stehen. (Lyriarte Mysteriensonaten OC 514) Diese Ergebnisse können hier nur stark verkürzt wiedergegeben werden (s. Notenbeispiel 5) Die schon erwähnten Violinsonaten H. I. Bibers über die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes stellen einen der ungewöhnlichsten Kompositionszyklen des 17. Jahrhunderts dar. Biber schreibt für den Zyklus nämlich insgesamt 15 unterschiedliche Stimmungen der Violine vor. Im Rahmen der Vorbereitung auf die Live-Aufnahme der Mysteriensonaten stellte ich eingehende, aufführungspraktisch motivierte Betrachtungen über die Skordatur-Verläufe der einzelnen Sonaten untereinander an. Es stellte sich heraus, dass man, um das Halten der jeweiligen Stimmung zu gewährleisten, den Zyklus mit mindestens drei Violinen aufführen muss (wie zuvor erwähnt, nehmen Darmsaiten starke Stimmungsveränderungen in kurzen Zeiträumen nicht ohne negative Folgen für die Stabilität der Gesamtintonation hin).

Für den Ablauf einer Aufführung des Zyklus ergab sich folgendes Schema: (Violine 1=V1, Violine 2=V2, Violine 3=V3)

V1V2V3V2V1

V1V2V3V2V1

V1V2V3V2V1

Bei der Verteilung der Sonaten auf die drei Violinen wurde, wie bereits erwähnt, im Wesentlichen auf ein sinnvolles Verhältnis zwischen zeitlichem Abstand und dem Ausmaß der Verstimmung zweier verschiedenartiger Stimmungen geachtet.

Die Auffälligkeit der symmetrischen Anlage der Skordaturen bot Anlass für weitergehende Untersuchungen:

Violine 1 sind die Skordaturen der 6 Sonaten 1, 5, 6, 10, 11 und 15 zugeordnet. Addiert man diese Zahlen, erhält man $48 = 4 \times 12$.

Violine 2 sind die Skordaturen der 6 Sonaten 2, 4, 7, 9, 12 und 14 zugeordnet. Auch hier erhält man $48 = 4 \times 12$.

Violine 3 sind die Skordaturen der 3 Sonaten 3, 8 und 13 zugeordnet.

Hier erhält man den Wert $24 = 2 \times 12$.

Die aus aufführungspraktischen Erwägungen jeder Violine zugewiesenen Sonatennummern stehen also addiert

offensichtlich in einem sinnfälligen, als Vielfaches der biblisch bedeutsamen Zahl 12 darstellbaren Verhältnis zueinander.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass im 17. Jahrhundert die Komposition noch den zahlbezogenen Wissenschaften zugeordnet war. Die Lehre von der Harmonie war als eine der vier unter dem Namen Quadrivium zusammengefassten Wissenschaften (neben Harmonie die Arithmetik, die Geometrie und die Astronomie) den anderen Disziplinen gleichgestellt.

Der gebildete Komponist des 17. Jahrhunderts richtete daher seine Kompositionen auch an der Zahl als Ordnungsprinzip, dem sogenannten „Ordo Arithmeticus“ aus. Dies geschah vor allem zu Ehren Gottes, da man annahm, dass auch die Schöpfung von Gott nach Maß, Zahl und Gesetz geordnet sei. Auch bei Biber findet man zum Beispiel in der Vorrede zu seinen 1681 in Nürnberg erschienenen acht Violinsonaten Hinweise auf die kompositorische Verwendung der Zahl als Ordnungsprinzip. In der Widmung zu diesen Sonaten liest man:

„[...] es wird, glaube ich, nicht weniger Wert haben, wenn ich die arithmetische Reihenfolge ungenügend beachtet habe [...] In diesem meinem Solo herrscht nämlich eine Zahlenordnung, die, wie ich überzeuge bin, durch Vielfalt ergötzen kann.“ Dass Biber auch den Rosenkranzzyklus als ein auf der Basis der Zahl geordnetes Kunstwerk konzipiert hat, konnte der Musikwissenschaftler Dieter Haberl in seiner Dissertation „Ordo arithmeticus“ (Salzburg, 1995) umfassend nachweisen. Schon bei Betrachtung der Gesamtanlage fand er Auffälligkeiten; so erklingen im gesamten Zyklus 2772 Takte. Diese Zahl weist symbolisch auf die 72 Bücher der heiligen Schrift, von denen 27 Bücher das neue Testament bilden. Von Haberl wurden in den Mysteriensonaten zahlreiche weitere Zahlenzusammenhänge aufgedeckt. Dabei erwiesen sich immer wieder die „heiligen“ Zahlen 3, 7 und 12 ebenso wie die ersten drei perfekten Zahlen 6, 28 und 496 als zentrale Bausteine für mannigfaltige Konfigurationen.

Nun wieder zurück zu den Skordaturen: Durch horizontale Addition der Intervallziffern (z. B. Terz=3, Sekunde=2, Prim=1) ergibt sich nämlich für V1 die Zahl 33.

$$3\ 2\ 1\ 1\ 1 = 8$$

$$1\ 2\ 2\ 2\ 1 = 8$$

$$2\ 2\ 2\ 1\ 2 = 9$$

$$2\ 2\ 2\ 1\ 1 = 8\ (8 + 8 + 9 + 8) = 33$$

Nach demselben Prinzip ergibt sich für V 2 die Zahl 39 und für V 3 die Zahl 27.

$$V1 + V2 = 33 + 39 = 72$$

$$V3\ 27$$

Auch hier wird ein symbolischer Bezug zu den 72 Büchern der heiligen Schrift und den 27 Büchern des Neuen Testaments deutlich. In Analogie zu Haberls Betrachtungen über die Bildung der Gesamttaktzahl 2772 findet sich auch auf der Ebene der Skordaturen die Zahl 2772.

Die Skordaturen der Mysteriensonaten sind also vorwiegend mathematisch motiviert. Sie bilden gemeinsam mit der Disposition der Gesamttaktzahl 2772 den Rahmen der kompositorischen Arbeit Bibers. Dass Biber über die Zahl 2772 zwei verschiedene, den weiteren Verlauf der Komposition strukturierende Ebenen (Skordatur- und Taktzahlebene) miteinander verknüpfte, hat mich zu der Frage geführt, ob die Skordatur neben ihrer Funktion als Stimmanweisung nicht auch als Symbol für etwas bislang Unentdecktes stehen könnte. Aber die rätselhafte Vorrede Bibers zu den Mysteriensonaten konnte ich tatsächlich nachweisen, dass sich Biber mit den Mysteriensonaten auf das Werk des Astronomen Johannes Kepler bezieht. Dieser hatte in seinem Lebenswerk, den „Harmonices Mundi“, herausgefunden, dass sich die Verhältnisse der Winkelgeschwindigkeiten der um die Sonne kreisenden Planeten als Verhältnisse kleiner Zahlen beschreiben lassen und daher in harmonischen Proportionen zueinander stehen. Kepler sah darin eine Spur

Gottes und einen Beweis für die bereits erwähnte Vermutung, die Schöpfung beruhe auf einer göttlichen Zahlordnung. Ich konnte zeigen, dass die Skordaturen der Mysteriensonaten zumindest symbolisch auf mögliche Planetenharmonien verweisen und sich in einem umfassenden Sinne als 15 dem Notentext vorgeschriebene Erscheinungsformen der göttlichen Harmonie betrachten lassen. Der Notentext selbst repräsentiert als Zeichen für die „Ars Humana“ den Bereich des Irdischen. Werden die Sonaten nun als Zyklus aufgefasst, so wird über die Zahl 2772, die symbolisch auf die heilige Schrift verweist, die Skordaturebene (als Bedeutungsträger für den „Himmel“, das Jenseits) mit der Taktzelebene (als Bedeutungsträger für die „Erde“, das Diesseits) verknüpft.

Es ist sicher nicht übertrieben, wenn man feststellt, dass Biber in den Mysteriensonaten die Skordatur gewissermaßen geadelt und von ihrer bloßen Funktion als Stimmanweisung befreit hat. Die Skordatur entwickelt sich in diesem Zyklus als Repräsentant für die Harmonien des Kosmos und des Jenseits zu einem Bedeutungsträger ersten Ranges.