

BIBER MYSTERY SONATAS

ROSENKRANZ-SONATEN

MAYUMI HIRASAKI

VIOLIN



HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644–1704)

ROSENKRANZ-SONATEN | MYSTERY SONATAS

CD 1

I. DIE FREUDENREICHEN MYSTERIEN

THE JOYFUL MYSTERIES

- 01

Sonata I

in D Minor [C. 90]

Die Verkündigung *The Annunciation*

Praeludium | Variatio | Aria allegro | Variatio | Adagio | Finale



06:07
- 02

Sonata II

in A Major [C. 91]

Mariä Heimsuchung *The Visitation*

Sonata | Presto | Allamanda | Presto



04:54
- 03

Sonata III

in B Minor [C. 92]

Die Geburt Christi *The Nativity*

Sonata | Presto | Adagio | Courente | Double | Adagio



07:59
- 04

Sonata IV

in D Minor [C. 93]

Die Darstellung im Tempel *The Presentation in the Temple*

Ciacona | Adagio piano | Presto | Adagio



07:48
- 05

Sonata V

in A Major [C. 94]

Die Auffindung im Tempel *The Discovery in the Temple*

Praeludium | Presto | Allamanda | Guiguè | Sarabanda | Double



06:54

II. DIE SCHMERZHAFTEN MYSTERIEN

THE SORROWFUL MYSTERIES

- 06

Sonata VI

in C Minor [C. 95]

Christus am Ölberg *Christ on the Mount of Olives*

Lamento | Adagio | Presto | Adagio | Adagio | Adagio



07:39
- 07

Sonata VII

in F Major [C. 96]

Die Geißelung *The Scourging at the Pillar*

Allamanda | Variatio | Sarabanda | Variatio I | Variatio II | Variatio III



07:48
- 08

Sonata VIII

in B flat Major [C. 97]

Die Dornenkrönung *The Crown of Thorns*

Sonata | Adagio | Presto | Guiguè | Double. Presto | Double II



06:19
- 09

Sonata IX

in A Minor [C. 98]

Die Kreuztragung *The Carrying of the Cross*

Sonata | Courente | Double I | Double II | Finale



08:35
- 10

Sonata X

in G Minor [C. 99]

Die Kreuzigung *The Crucifixion*

Praeludium | Aria | Variatio | Adagio



10:06

total time 01:14:15

CD 2

III. DIE GLORREICHEN MYSTERIEN

THE GLORIOUS MYSTERIES

- | | | | |
|----|---|---|-------|
| 01 | Sonata XI in G Major [C. 100]
Die Auferstehung <i>The Resurrection</i>
<i>Sonata Surrexit Christus hodie Adagio</i> |  | 08:50 |
| 02 | Sonata XII in C Major [C. 101]
Himmelfahrt Christi <i>The Ascension</i>
<i>Intrada Aria Tubicinum Allamanda Courente Double</i> |  | 07:10 |
| 03 | Sonata XIII in D Minor [C. 102]
Die Ausgießung des Heiligen Geistes <i>The Descent of the Holy Spirit</i>
<i>Sonata Gavotta Guiguè Sarabanda</i> |  | 07:21 |
| 04 | Sonata XIV in D Major [C. 103]
Die Aufnahme Marias in den Himmel <i>The Assumption of the Virgin</i>
<i>(-) Grave Adagio Aria Aria Guiguè</i> |  | 09:46 |
| 05 | Sonata XV in C Major [C. 104]
Die Krönung Marias <i>The Coronation of the Virgin</i>
<i>Sonata Aria Canzon Sarabanda</i> |  | 12:38 |

IV. PASSAGALIA

PASSACAILLE

- | | | | |
|----|---|---|-------|
| 06 | Sonata XVI in G Minor [C. 105]
Der Schutzengel <i>The Guardian Angel</i>
<i>Passaglia Adagio Allegro Adagio</i> |  | 09:45 |
|----|---|---|-------|

total time 00:55:35



MAYUMI HIRASAKI
violin

THE JOYFUL MYSTERIES



THE SORROWFUL MYSTERIES



THE GLORIOUS MYSTERIES & PASSACAILLE



MAYUMI HIRASAKI *violin*

Violins by

- Giuseppe Gaffino (Paris, c. 1750) [Sonatas VI; XV]
- Klotz Family (Mittenwald, late 18th century) [Sonata XI]
- Johannes Loescher (Cologne, 2019) [Sonatas III; VII; VIII; IX; XII]
- Christian Sager (Zürich, 2003) [Sonatas I; IV; X; XVI]
- Workshop environment of Tielke (Hamburg, c. 1700) [Sonatas II; V; XIII; XIV]

Bows by

- Richard Moser (Cologne, 2019)
- Daniel Koop (Cologne, 2016 & 2017)

JAN FREIHEIT *viola da gamba* [Sonatas VI; VII; VIII; X; XI; XIII]

Viola da gamba by Tilman Muthesius after Joachim Tielke (Potsdam-Babelsberg, 2011)

Bow by René Groppe (Metz, 1993)

MICHAEL FREIMUTH *archlute* [Sonata XV] & *theorbo*

Archlute by Steffen Milbradt (Meißen, 2007)

Theorbo by Hendrik Hasenfuss (Eitorf, 2002) after Raillich

JOHANNES LOESCHER *violone* [Sonatas I; V; XII; XIV]

Violone by Michael Bochem (Cologne, 1731)

Anonymous Italian bow (1st half of the 18th century)

CHRISTINE SCHORNSHEIM *harpsichord & positive organ*

Harpsichord by Matthias Griewisch (1993) after Gregori (c. 1700)

Positive organ by Daniel Přib (2013) after Italian models of the 17th century

A MUSICAL PRIVATE MATTER

From a secular point of view, the rosary is a closed chain with fifty small beads; a greater bead is placed after every tenth small bead. A crucifix closes a string bearing three more small beads and two larger beads linked to one of the greater beads. For Roman Catholics, the rosary symbolises and accompanies the Angelic Salutation, the *Ave Maria*, which is repeated many times in pious meditation; in English the prayer begins with the words “*Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee*”. Ten repetitions of the Hail Mary, introduced by the Lord’s Prayer and concluding with the Doxology “*Glory be to the Father*”, form a decade. Five decades make up a rosary and thus correspond to the closed chain; fifteen decades / three rosaries make up the complete Rosary prayer.

This form of the rosary has been in use in the Roman Catholic church for centuries as a type of Marian Psalter. It gradually became customary to add an attribute to the name of Jesus in the first part of the Hail Mary during the recitation of the rosary, linking it to one of the fifteen canonical mysteries of the Joyful, Sorrowful and Glorious Mysteries that describe the birth and salvation of the Son of God and of his Mother.

The Salzburg court musician Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) composed, according to his preface, fifteen sonatas “*to the honour of the fifteen holy mysteries*” of the Rosary, dedicating these to his prince-archbishop Max Gandolph von Kuenburg in a manuscript decorated with small medallion-like copperplate engravings. Biber, a native of Bohemia, had gone to visit to the Tyrolean master violin maker Jacobus Stainer to purchase instruments in 1670, but failed to return to his then employer, Karl von Liechtenstein-Kastelkorn, Bishop of Olomouc, who resided in Kremsier. Biber, who had presumably taken advantage of lessons for some time with Johann Heinrich Schmelzer, violinist to the Imperial court in Vienna, apparently preferred to take up a position at the Salzburg court. He began as a valet there in 1671 – a position that nonetheless included his presence as a musician in the prince-archbishop’s private chambers.

The above manuscript, the only known source of the Mystery or Rosary Sonatas – the prime reason that Biber is known to today’s musicians – accords with the structure of the chain of prayers. This cycle of sonatas was most probably known only to the Salzburg prince-archbishop and his chamber musicians during Biber’s lifetime.

The Salzburg Brotherhood of the Rosary was an association of academics that had been founded in 1619 in the wake of the Counter-Reformation and the growing devotion to Mary that accompanied it; Max Gandolph von Kuenburg had become a member in 1674. The brotherhood held its daily devotions in the aula of the university, the walls of which were decorated with fifteen paintings of the mysteries of the Rosary; these same images were reproduced as small copperplate engravings in Biber’s manuscript. The print from which they were taken has since been rediscovered, a sheet of paper belonging to the Brotherhood that bears the date 1678. This would indicate that the manuscript was most probably also set down around this time, possibly as a gift of gratitude from the composer to von Kuenburg, for the latter had elevated Biber to the position of Vice-Kapellmeister on 12 January 1678; Biber was then appointed Court Kapellmeister twelve years later and remained in this position until his death in 1704.

Biber outlined the musical forms employed in the cycle in his Latin preface to the work: “*You will find my four-stringed lyre tuned in fifteen unusual ways in various sonatas, preludes, allemandes, courantes, sarabandes, arias, a chaconne, variations and more, and also in harmony with the basso continuo, all of the above having been worked out with care and the greatest possible artistry*”.

The fifteen sonatas generally consist of a short sequence of several movements in the same key in the manner of a suite, as was customary at the time. What is unusual, however, are the scordatura tunings that Biber demands for all of the sonatas except the first sonata and the concluding Passacaglia, this last being composed for unaccompanied violin. From the second sonata onwards, instead of the usual tuning of the instrument in fifths (G - D’ - A’ - E’), at least one string

of the instrument is tuned to a different pitch; this opens up not only unusual fingering possibilities but also unusual chord progressions in polyphonic playing on what was primarily a melody instrument. Equally as important for the effect of the sonatas, however, is that each scordatura gives the violin many new tone colours and a very different character.

The sound of the violin in the sonatas – with the exception of the last piece – is supported by harmonies supplied by one or more continuo instruments. In addition to Biber, who undoubtedly wrote the solo part for himself, the cycle calls for either a chamber organist – Georg Muffat had held this office in Salzburg since 1678 – or a chamber lutenist. A violone (stringed bass) is also mentioned as an accompanying instrument in the second section of Sonata no. 12.

There is no doubt that these compositions are sacred works. In terms of their formal structure and their use, however, they are chamber sonatas and not church sonatas: Biber here made use of court dances in order to ennoble the spiritual encounter of von Kuenburg, his prince of the Church, with the Son of God and the Mother of God through a sound world that befitted his rank. Biber stated in his preface that *“The harmony without flaw that is consecrated to the sun of justice and to the moon, I now consecrate to you in deep humility, for you are the third light, that which was vouchsafed to you by those two godly stars.”*

The connections between each object of spiritual contemplation and its musical interpretation in the corresponding sonata are generally immediately apparent, although at times the listener can only guess at what they are through the atmospheric content of the music – and they thus remain a mystery in this sense also.

The cycle opens with **The Annunciation** of the archangel Gabriel to Mary: she, a virgin, will conceive by the Holy Spirit and bear the Son of God. The opening of the work with its garlands of notes undoubtedly depicts the angel’s arrival from heaven. In the Gospel according to Luke he addresses the Virgin in the words that later open the Rosary’s great Marian prayer: *Ave Maria, gratia plena.*

The second sonata – **The Visitation** – calls for the first scordatura tuning: the

two lower strings of the violin are each tuned up one tone, thus doubling the two upper strings in the lower octave: A - E’ - A’ - E’’. This sonata deals with Mary’s meeting with Elizabeth; her cousin is also expecting a child who, as John the Baptist, will prophesy the coming of Christ. The unborn child already recognises the proximity of the Son of God and leaps for joy in his mother’s womb – a movement that we can recognise in the melodic leaps of the allemande that dominates the second part of this sonata.

The third sonata uses the scordatura of B - F sharp’ - B’ - D’’ to symbolise **The Nativity**; this tuning imposes the key of B minor and changes the tuning of all four strings of the instrument. Mayumi Hirasaki finds that the violin here takes on more the character of a viola da gamba or viola d’amore – it is like an instrument reborn. A note of seriousness nonetheless prevails even in the exuberant dance-like passages.

The following sonata depicts **The Presentation in the Temple**, forty days after his birth. The devout Simeon and the prophetess Hannah recognise the child as the promised Messiah and can thus contemplate the end of their lives in reassurance and tranquillity. Biber set this sonata as a Ciacona – a sequence of variations over a frequently recurring and striking bass motif – in D minor. The four violin strings are tuned alternately to A and D.

The Discovery in the Temple is the thematic starting point of the fifth sonata, the conclusion of the sequence of the ‘Joyful Mysteries’. It is a finely balanced Sonata da camera in A major that radiates confidence; the scordatura tuning A - E’ - A’ - C sharp’’ lends lustre to the music.

Five scenes from the Passion of Christ characterise the cycle of the ‘Sorrowful Mysteries’. The sixth of the Rosary Sonatas first depicts the sadness and despair of **Christ on the Mount of Olives** as he prays alone on the Mount of Olives. A sequence of Adagio sections characterises this Lamento in C minor; a bowed tremolo portrays Christ’s fear and trembling at the beginning of the sonata. The scordatura tuning A-flat - E-flat’ - G’ - D’’ gives the violin a particularly dark colour.

The seventh sonata in F major, however, emphasises the brutality of Christ's **Scourging at the Pillar** with its open and sharply pointed timbres created by the scordatura C' - F' - A' - C''; Biber also represents this with a series of rapid repetitions of notes towards the end.

The connection of the eighth sonata to **The Crown of Thorns** is less obvious: Biber has assigned it a sequence of movements in B flat major using the scordatura D' - F' - B flat' - D''; he also provided two Doubles for the majestic *Gigue* that concludes the sonata.

A pallid sadness pervades the ninth sonata in A minor, a meditation on **The Carrying of the Cross** with several rhythmically differently structured sections; the scordatura C' - E' - A' - E'' contributes a timbre that corresponds with the mood of the sonata.

In G minor, one full tone lower, the tenth sonata – **The Crucifixion** – employs the scordatura G - D' - A' - D''. Biber provides an introduction and follows it with an instrumental *Aria* with variations. The scordatura allows him to create an almost eerie sighing effect by his frequent use of the technique of playing the same note on different strings in rapid alternation.

The series of the five 'Glorious Mysteries' begins with the G major Sonata for **The Resurrection**. Here Biber visibly takes the scordatura to extremes: the two middle strings are reversed in such a way that they reproduce the shape of the cross – the Christian symbol for the overcoming of death – in the pegbox and between the bridge and tailpiece. The scordatura G - G' - D' - D'' uses two strings in succession at octave intervals, causing the third string from the bottom to sound lower than the second. This is employed to great effect in the centre of the sonata: the continuo instruments and the upper voice intone the ancient Easter hymn *Surrexit Christus hodie* in succession, whilst the violin imitates the unison congregational singing of children, women and men with octave doublings. This is preceded by a depiction of the Resurrection in sweeping scale passages and triumphant chains of triplets over long bass sustained notes; we

may presume that Biber is alluding here to the improvised organ preludes of his keyboard colleagues.

The twelfth sonata – **The Ascension** – begins in C major with the awe-inspiring sounds of a *battaglia*, for which the violin uses the scordatura C' - E' - G' - C''. An *Aria Tubicinum* for violin and string bass solo imitates the fanfares and drum strokes of a trumpet brigade, after which we return to the *galant* style of a chamber sonata, with an *allemande* and then a *courante* with variations in a 'Double'. The thirteenth sonata is dedicated to the Whitsun miracle of **The Descent of the Holy Spirit**. The grief-laden beginning conjures up the image of Christ's disciples waiting despondently behind closed doors. Their torpor is dispersed by the Holy Spirit appearing in tongues of fire – the music is suddenly livelier and with an almost folkdance-like character. Using the scordatura A - E' - C sharp'' - E'' of an A major chord, the violin here 'speaks in tongues' in D minor – this too is possibly an allusion to the Whitsuntide miracle.

The ascent of Mary into heaven at her death is reported only in early Christian writings that are not included in the Biblical canon. The cycle now focuses once more on Mary the mother of God in the fourteenth sonata, **The Assumption of the Virgin**. Biber unfolds an exuberant round of dance-like forms in radiant D major with the scordatura tuning of A - E' - A' - D''. A cadenza-like motif is repeated many times and dominates the bass voice.

The sonata for **The Coronation of the Virgin** concludes the series of fifteen sonatas in a clear and bright C major. Biber once again demonstrates various facets of violin virtuosity in a more relaxed style, now in the scordatura G - C' - G' - D''; the lowest string of the violin remains at its normal pitch, whilst the others are tuned one tone lower.

Biber concludes the cycle with a piece with no accompanying instruments. The violin alone, once more in its usual tuning in fifths, plays a **Passacaglia** in G minor: this is a melancholy set of variations based on a constantly repeated harmonic scheme that demands polyphonic playing from the melody instrument

practically throughout. Mayumi Hirasaki: *“After a long journey through so many scordatura tunings, I can finally return to the violin tuned in fifths. Given that the Ave Maria and the Lord’s Prayer are often repeated in the Rosary, Biber made appropriate use of many ostinato motifs in his cycle. The notated music of this final passacaglia is prefaced with a copperplate engraving in which an angel offers his hand to a human soul and supports him – the ostinato bass similarly supports the melodic line.”* The piece resolves gently onto a quiet major chord.

Bernd Heyder

Translation: Peter Lockwood



EINE MUSIKALISCHE PRIVATSACHE

Profan betrachtet, ist der Rosenkranz eine geschlossene Kette mit 50 kleineren Perlen, die sich regelmäßig mit fünf größeren abwechseln, wobei von einer dieser größeren Perlen eine Schnur mit noch einmal drei kleineren Perlen sowie größeren ausgeht, an der ein Kreuz hängt. Nach religiösem Verständnis versinnbildlicht und unterstützt der Rosenkranz das in frommer Meditation vielfach wiederholte Beten des Ave Maria; in der deutschen Fassung beginnt dieses Bittgebet mit den Worten *„Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir“*. Jeweils zehn Wiederholungen des Ave Maria, von einem Vaterunser eingeleitet und mit der Kleinen Doxologie *„Ehre sei dem Vater“* abgeschlossen, bilden ein ‚Gesätz‘. Je fünf Gesätze entsprechen einem Rosenkranz und damit der geschlossenen Kette, drei Rosenkränze einem kompletten Rosenkranzgebet.

In dieser Form ist der Rosenkranz seit Jahrhunderten in der römischen Kirche als ‚Marienpsalter‘ gebräuchlich. Mit der Zeit prägte sich der Brauch aus, beim Rosenkranzgebet im ersten Teil des Ave Maria die Namensnennung Jesu jeweils um ein Attribut zu erweitern und damit auf eines der je fünf kanonisierten ‚freudenreichen‘, ‚schmerzhaften‘ oder ‚glorreichen‘ Mysterien aus der Heilsgeschichte des Gottessohnes und seiner Mutter Bezug zu nehmen.

„Zur Ehre der fünfzehn heiligen Mysterien“ des Rosenkranzes komponierte der Salzburger Hofmusiker Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) laut seinem Vorwort jene fünfzehn Sonaten, die er in einer mit kleinen medaillonartigen Kupferstichbildern verzierten Handschrift seinem Fürsterzbischof Max Gandolph von Kuenburg widmete. Biber, ein gebürtiger Böhme, war 1670 von einer Einkaufsreise zum Tiroler Geigenbaumeister Jacobus Stainer nicht mehr zu seinem damaligen Dienstherrn zurückgekehrt, dem in Kremsier residierenden Olmützer Bischof Karl von Liechtenstein-Kastelkorn. Der herausragende Geiger, der vermutlich eine Zeitlang den Unterricht des kaiserlichen Violinisten Johann Heinrich Schmelzer in Wien genossen hatte, zog offenbar eine Anstellung am Salzburger Hof vor. Er begann dort 1671 als Kammerdiener – eine Position, die seine mu-

sikalische Aufwartung in den Privatgemächern des Fürsterzbischofs einschloss. In diesen Rahmen weist auch die erwähnte Widmungshandschrift, die einzige bekannte Quelle der Mysterien- oder Rosenkranzsonaten, durch die Biber der heutigen Musikwelt in erster Linie ein Begriff ist. Zu seinen Lebzeiten dürfte dieser Sonatenzyklus eine Privatsache zwischen dem Salzburger Fürsterzbischof und seinen Kammermusikern geblieben sein.



Max Gandolph trat 1674 der Salzburger Rosenkranzbruderschaft bei, einer Vereinigung von Akademikern, die sich 1619 im Zuge der Gegenreformation und der damit einhergehenden wachsenden Marienverehrung gegründet hatte. Die Bruderschaft hielt ihre täglichen Andachten in der Universitätsaula ab, deren Wände mit fünfzehn Gemälden zu den Rosenkranz-Mysterien geschmückt waren. Ebendiese Abbildungen finden sich in Biber's Sonatenmanuskript in Form der kleinen Kupferstich-Reproduktionen wieder. Man hat inzwischen den Druck wiederentdeckt, dem sie entnommen sind:

ein Blatt der Bruderschaft, das die

Jahreszahl 1678 trägt. Demnach dürfte auch der Notenband etwa zu dieser Zeit entstanden sein, vielleicht als Dankgabe des Komponisten an Max Gandolph. Denn der hatte Biber am 12. Januar 1678 zum Vizekapellmeister erhoben; zwölf Jahre später wurde er dann zum Hofkapellmeister ernannt und blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tod 1704.

„Du wirst meine viersaitige Leier auf fünfzehn Arten verstimmt finden, in verschiedenen Sonaten, Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Arien, einer Ciaccona, Variationen etc. und im Zusammenklang mit dem Basso continuo, ausgearbeitet mit Sorgfalt und größtmöglicher Kunstfertigkeit“, so umreißt Biber in seinem lateinischen Vorwort die musikalische Gestalt des Zyklus. Wie damals üblich, setzen sich die 15 Sonaten überwiegend aus einer kleinteiligen Folge mehrerer Sätze zusammen, die nach Art einer Suite in derselben Tonart stehen. Ungewöhnlich hingegen ist die Skordatur, die Biber mit Ausnahme der ersten Sonate und der abschließenden, für Violine ohne Begleitung geschriebenen Passacaglia fordert: Statt der üblichen Quinten-Stimmung des Instrumentes ($g - d' - a' - e''$) muss von der zweiten Sonate an mindestens eine Saite auf einem anderen Ton eingestimmt werden. Das eröffnet ungewöhnliche Griffmöglichkeiten und damit ungewöhnliche Akkordfolgen im mehrstimmigen Spiel auf dem originären Melodieinstrument. Ebenso wichtig ist für die Wirkung der Sonaten aber, dass jede Skordatur der Geige einen anderen Charakter mit vielen neuen Tonfarben verleiht.

Der Violinklang wird in den Sonaten – mit Ausnahme also des letzten Stücks – von den Harmonien eines oder mehrerer Generalbassinstrumente getragen. Da war neben Biber, der die Solostimme zweifellos für sich selbst geschrieben hat, noch ein Kammerorganist gefragt – seit 1678 bekleidete in Salzburg Georg Muffat dieses Amt – oder ein Kammerlautenist. Im zweiten Abschnitt der 12. Sonate wird einmal auch ein Violone als Begleitinstrument erwähnt, also ein Streichbass.

Kein Zweifel besteht daran, dass es sich bei diesen Kompositionen um geistliche Werke handelt. Ihrer Verwendung nach, aber auch in formaler Hinsicht stellen sie jedoch Kammersonaten dar und keine Kirchensonaten: Biber greift hier auf höfische Tanzformen zurück, um die spirituelle Begegnung seines geistlichen Fürsten mit dem Gottessohn und der Gottesmutter durch ein standesgemäßes klangliches Ambiente zu veredeln. Oder wie es der Komponist im Vorwort an

Max Gandolph ausdrückt: „*Ich weihe untertängig die Harmonie, die der Sonne der Gerechtigkeit und dem Mond ohne Makel geweiht ist, Dir als dem dritten Licht, das Du von beiden göttlichen Gestirnen erhalten hast.*“

Die Verbindungen zwischen dem jeweiligen Gegenstand der geistlichen Betrachtung und der musikalischen Ausgestaltung in der entsprechenden Sonate erschließen sich zum Teil ganz unmittelbar; mitunter sind sie indes im atmosphärischen Gehalt der Musik allenfalls zu erahnen – bleiben also auch in diesem Sinne ein Mysterium.

Am Anfang des Zyklus steht die **Verkündigung** des Erzengel Gabriel an Maria, dass sie als Jungfrau den Sohn Gottes vom Heiligen Geist empfangen und gebären werde. Hier zeichnet der Beginn mit seinen Tongirlanden unzweifelhaft die Ankunft des Engels vom Himmel herab nach. Nach der Schilderung des Lukas-Evangeliums spricht er die Jungfrau mit jenen Worten an, die dem Mariengebet des Rosenkranzes ihren Namen gegeben haben: „*Ave Maria, gratia plena*“.

Die zweite Sonate **Mariä Heimsuchung** verlangt dann eine erste Skordatur der Violine: die unteren beiden Saiten werden um jeweils einen Ton heraufgestimmt und doppeln damit in der unteren Oktave die beiden oberen Saiten: $a - e' - a' - e''$. Es geht hier um die Begegnung Marias mit ihrer Kusine Elisabeth, die ebenfalls ein Kind erwartet. Es wird später als Johannes der Täufer das Auftreten Jesu prophetisch ankündigen. Jetzt schon erkennt es die Nähe des Gottessohnes und hüpfte daraufhin vor Freude im Leib seiner Mutter – eine Bewegung, die unschwer in den Melodiesprüngen der Allemande herauszuhören ist, die den zweiten Teil dieser Sonate dominiert.

Die Klänge, in denen die dritte Sonate die **Geburt Christi** reflektiert, basieren auf einer Violinskordatur $h - fis' - h' - d''$ zur Tonart h-Moll, die keine Saite des Instruments in der Grundstimmung belässt. Die Geige nimmt hier eher den Charakter einer Viola da gamba oder Viola d'amore an, findet Mayumi Hirasaki – es sei wie eine Neugeburt für das Instrument. Selbst in den ausgelassenen tänzerischen Abschnitten herrscht ein ernster Grundton vor.

Die folgende Sonate hat die **Darstellung im Tempel** 40 Tage nach seiner Geburt zum Gegenstand. Dort erkennen der gläubige Simeon und die Prophetin Hanna in dem Kind den verheißenen Messias und können fortan getröstet ihrem Lebensende entgegensehen. Biber hat diese Sonate als Ciacona in d-Moll gestaltet: eine Variationenfolge über einem vielfach wiederkehrenden eingängigen Bassmotiv. Die vier Violinsaiten sind abwechselnd auf a und d eingestimmt.

Die **Auffindung im Tempel** ist der thematische Ausgangspunkt der fünften Sonate, mit der die Reihe der freudreichen Mysterien endet – eine ausgeglichene, Zuversicht ausstrahlende Sonata da camera in A-Dur, der eine Skordatur $a - e' - a' - cis''$ des Soloinstrumentes hellen Glanz verleiht.

Fünf Szenen aus der Leidensgeschichte Jesu prägen den Zyklus der ‚schmerzhaften‘ Mysterien. Die sechste der Rosenkranzsonaten spiegelt zunächst die Traurigkeit und Verzweiflung des einsam betenden **Christus am Ölberg** wider. Eine Folge von *Adagio*-Abschnitten prägt dieses Lamento in c-Moll, in dem sich zu Beginn in einem Bogen-Tremolo das Zittern und Zagen Jesu abbildet. Die Einstimmung auf $as - es' - g' - d''$ gibt der Violine eine besonders dunkle Farbe. Die siebte Sonate in F-Dur hebt dagegen in ihren offenen, ja spitzen Klängen zur Skordatur $c' - f' - a' - c''$ die Brutalität der **Geißelung** Christi hervor, die Biber in den schnellen Tonwiederholungen gegen Ende auch bildhaft nachzeichnet. Weniger offenkundig ist die Verbindung der achten Sonate zur **Dornenkrönung**. Biber hat ihr eine B-Dur-Satzfolge für die Skordatur $d' - f' - b' - d''$ zugewiesen, in der er der majestätischen *Gigue* am Ende noch zwei Variationen anfügt.

In mehrere rhythmisch unterschiedlich strukturierte Abschnitte gliedert Biber die Meditation über die **Kreuztragung**, und doch durchzieht diese Sonate in a-Moll eine fahle Traurigkeit, zu der die Skordatur $c' - e' - a' - e''$ entsprechende Farbwerte beiträgt.

Einen Ganzton tiefer in g-Moll erklingt die Sonate zur **Kreuzigung** in der Skordatur $g - d' - a' - d''$. Hier variiert Biber nach der Einleitung eine instrumentale *Aria*. Immer wieder spielt er dabei mit Tonverdopplungen, die sich dank der

Skordatur durch das gleichzeitige Greifen benachbarter Saiten erzielen lassen. Das verleiht diesen Tönen einen fast schaurigen seufzerartigen Effekt.

Mit der G-Dur-Sonate zur **Auferstehung** beginnt die Reihe der fünf ‚glorreichen‘ Mysterien. Hier treibt Biber die Skordatur sichtbar bis zum Extrem: Die beiden mittleren Saiten werden dergestalt vertauscht, dass sie im Wirbelkasten und zwischen Steg und Saitenhalter die Form jenes Kreuzes nachbilden, das zum christlichen Sinnbild für die Überwindung des Todes geworden ist. Die Skordatur $g - g' - d' - d''$ bietet nacheinander jeweils zwei Saiten im Oktavabstand – die dritte Saite von unten klingt dabei tiefer als die zweite! Das entfaltet eine große Wirkung im Zentrum der Sonate. Da intonieren die Continuoinstrumente und die Oberstimme nacheinander den alten Osterchoral *Surrexit Christus hodie*, und dabei imitiert die Violine mit Oktavdopplungen den einstimmigen Gemeindegesang von Kindern, Frauen und Männern. Dem voraus geht eine Darstellung der Auferstehung in schwungvollen Skalenpassagen und triumphalen Triolenketten über langen Bass-Haltetönen – vermutlich spielt Biber hier auf die improvisierten Orgelpräliminarien seiner Tastenkollegen an.

Im ehrfurchtsheischenden Ton einer *Battaglia* beginnt die C-Dur-Sonate zur **Himmelfahrt Christi**, in der die Violine auf die Tonfolge $c' - e' - g' - c''$ eingestimmt ist. Einer *Aria Tubicinum* für Violine und Streichbass-Solo ahmt die Fanfarentöne und Paukenschläge eines Trompeterkorps nach. Doch dann findet die Komposition zum galanten Ton einer Kammer-sonate zurück, in der sich eine *Allemande*, eine *Courante* und deren Variationen im ‚Double‘ aneinanderreihen.

Dem Pfingstwunder von der **Ausgießung des Heiligen Geistes** ist die 13. Sonate gewidmet. Der lamentoartige Beginn beschwört das Bild der verzagt hinter verschlossenen Türen ausharrenden Jünger Jesu. Erst die Wirkung des in Feuerzungen erscheinenden Heiligen Geistes löst die Erstarrung auf – die Musik wird fast volkstümlich tänzerisch munter. Auf die Töne $a - e' - cis'' - e''$ des A-Dur-Akkordes eingestimmt, ‚redet‘ die Violine hier in d-Moll ‚mit fremden Zungen‘ – auch das ist möglicherweise eine symbolische Anspielung auf das Pfingstwunder.

Von der Aufnahme der verstorbenen Maria in den Himmel berichten apokryphe, also nicht in den Kanon der biblischen Bücher aufgenommene frühchristliche Schriften. Mit der 14. Sonate über die **Aufnahme Marias in den Himmel** richtet sich der Blick wie am Anfang des Zyklus wieder auf die Mutter Gottes. In strahlendem D-Dur entfaltet Biber hier mit einer auf den Tönen $a - e' - a' - d''$ eingestimmten Violine einen ausgelassenen Reigen tänzerischer Formen, in denen ein vielfach wiederholtes Kadenzmotiv die Bassstimme dominiert.

Im klaren C-Dur beschließt die Sonate zur **Krönung Marias** die Reihe der 15 Sonaten. In der Skordatur $g - c' - g' - d''$ führt Biber hier in entspannter Haltung noch einmal verschiedene Facetten der geigerischen Virtuosität vor. Nur die untere Violinsaite belässt er in der normalen Höhe, die anderen sind aber jeweils einen Ton tiefer eingestimmt.

An das Ende seines Zyklus hat Biber dann ein Stück gestellt, das auf die Begleitinstrumente verzichtet. Die Violine allein spielt in ihrer gewohnten Quintenstimmung diese **Passacaglia** in g-Moll: einen melancholischen Variationensatz über einem beständig wiederholten Harmonieschema, der dem Melodieinstrument fast durchweg mehrstimmiges Spiel abverlangt. „Endlich kehre ich nach dieser langen Skordatur-Reise wieder zur quintengestimmten Violine zurück“, beschreibt es Mayumi Hirasaki. „Im Rosenkranzgebet werden das Ave Maria und das Vaterunser oft wiederholt, und Biber hat entsprechend viele Ostinato-Motive in seinem Zyklus komponiert. Und in dieser abschließenden Passacaglia sehen wir in den Noten ein Kupferstichmotiv, in dem ein Engel einem Menschen die Hand reicht und ihn begleitet – wie ein Ostinato die Melodiestimme.“ Dann verklingt das Stück gelöst in einem leisen Dur-Akkord.

Bernd Heyder

UNE AFFAIRE MUSICALE PRIVÉE

D'un point de vue profane, le chapelet est un collier composé de cinq dizaines de petites perles séparées par cinq grandes perles. De l'une de ces grandes perles part une chaîne avec trois petites perles, suivies d'une grande perle à laquelle est suspendue une croix. D'un point de vue religieux, le chapelet symbolise la prière de l'Ave Maria, maintes fois répétée dans une pieuse méditation à laquelle il sert de support. Dans la version française, cette invocation commence par « *Je vous salue, Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous* ». Dix répétitions de l'Ave Maria, introduites par un *Notre Père* et conclues par la petite doxologie « *Gloire au Père* », forment une « dizaine ». Cinq dizaines correspondent à un chapelet – et donc à la chaîne fermée –, trois chapelets correspondent à une prière complète du rosaire. C'est sous cette forme que le rosaire est utilisé depuis des siècles dans l'Église romaine comme « psautier marial ». Au fil du temps s'est développée la coutume d'ajouter à la mention de Jésus dans la première partie de l'Ave Maria une référence à l'un des cinq mystères canonisés « joyeux », « douloureux » ou « glorieux » de l'histoire du salut du Fils de Dieu et de sa mère.

Dans sa préface, on apprend que c'est « *en l'honneur des quinze saints mystères* » du rosaire que Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), éminent violoniste originaire de Bohême et musicien à la cour de Salzbourg, compose ces quinze sonates. Le manuscrit, orné de petites gravures en forme de médaillons, est dédié à son prince-archevêque Max Gandolph von Kuenburg. En 1670, Biber s'était rendu chez le maître luthier tyrolien Jacobus Stainer pour des achats d'instruments. Plutôt que de retourner à Kremsier auprès de son employeur de l'époque, l'évêque d'Olomouc Karl von Liechtenstein-Kastelkorn, Biber avait préféré se rendre à la cour de Salzbourg. Notons que ce dernier avait probablement bénéficié de cours du violoniste impérial Johann Heinrich Schmelzer pendant un certain temps à Vienne. En 1671, Biber entre en fonction à Salzbourg comme valet de chambre, un poste qui comprend son service musical dans les appartements privés du prince-archevêque.

C'est à ce contexte que fait référence le manuscrit dédié dont il est question ci-dessus, la seule source connue des Sonates du Mystère ou du Rosaire. Si aujourd'hui, Biber est principalement connu grâce à ces sonates, à l'époque, le cycle était probablement resté une affaire privée entre le prince-archevêque de Salzbourg et ses musiciens de chambre.

En 1674, Max Gandolph rejoint la confrérie du Rosaire de Salzbourg. Cette association d'universitaires avait été fondée en 1619 dans le sillage de la Contre-Réforme et de la dévotion mariale croissante qui l'accompagnait. Les prières quotidiennes de la confrérie se déroulaient dans l'amphithéâtre de l'université dont les murs étaient décorés de quinze tableaux dépeignant les mystères du rosaire. Ces mêmes tableaux sont représentés dans le manuscrit des sonates de Biber, sous la forme de petites gravures sur cuivre. La publication dont elles sont tirées a été retrouvée : il s'agit d'un imprimé de la confrérie portant la date de 1678. Il est donc probable que la partition ait été conçue à peu près à la même époque. Il pourrait s'agir d'un cadeau en guise de remerciement à Max Gandolph qui avait élevé Biber au rang de vice-maître de chapelle le 12 janvier 1678. Douze ans plus tard, Biber est nommé maître de chapelle de la cour, un poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1704.

« *J'ai réglé les quatre cordes de ma lyre de quinze manières différentes : Sonates, Préludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Airs, une Chaconne, des Variations, etc. avec basse continue, travaillées avec le plus grand soin et la plus grande recherche* ». C'est ainsi que Biber décrit la forme musicale du cycle dans sa préface en latin. Comme il était d'usage à l'époque, les 15 sonates se composent principalement de mouvements courts écrits dans la même tonalité, à la manière d'une suite. En revanche, ce qui est inhabituel, est la scordatura que Biber exige dans toutes les sonates, à l'exception de la première et de la Passacaille finale pour violon seul. Au lieu de l'accord habituel en quintes (*sol - ré' - la' - mi''*), au moins une corde doit être accordée sur un autre ton à partir de la deuxième sonate. La scordatura génère des doigtés inhabituels, et donc des suites d'accords inhabituelles,

dans un jeu polyphonique sur un instrument ordinairement mélodique. Chaque scordatura engendre de nouvelles couleurs sonores et confère au violon un caractère unique déterminant pour l'effet produit par les sonates.

Dans ces sonates – à l'exception donc de la Passacaille finale –, le son du violon est porté par les harmonies d'un ou plusieurs instruments de basse continue. Notons que Biber a sans aucun doute écrit la partie soliste pour lui-même. Les sonates font par ailleurs appel à un luthiste de chambre ou à un organiste de chambre, fonction occupée à Salzbourg par Georg Muffat depuis 1678. Un violone, une basse à cordes frottées, est mentionné une seule fois comme instrument d'accompagnement, dans la deuxième section de la 12^{ème} sonate.

S'il ne fait aucun doute que ces sonates sont des œuvres religieuses, leur usage et forme renvoient à la sonate de chambre, et non d'église. Biber recourt aux danses de cour afin d'ennobler la rencontre spirituelle de son prince religieux avec le Fils et la Mère de Dieu par une atmosphère sonore digne de son rang. Comme l'exprime le compositeur dans la préface adressée à Max Gandolph : « *C'est avec la plus humble soumission que je dédie cette harmonie consacrée au Soleil de Justice et à la Lune Immaculée, à vous, le troisième luminaire, éclairé par ces deux corps célestes.* »

Dans certaines sonates, le lien entre l'objet de la méditation et l'agencement musical est assez manifeste. Dans d'autres, on ne peut que le deviner, le mystère demeure.

Le cycle s'ouvre avec **L'Annonciation** : l'archange Gabriel annonce à la vierge Marie qu'elle enfantera le Fils de Dieu, conçu du Saint-Esprit. Selon l'évangile de Luc, Gabriel s'adresse à la Vierge avec les mots qui désigneront par la suite la prière mariale du rosaire : « *Ave Maria, gratia plena* ». Les guirlandes de tons illustrent sans aucun doute la descente de l'archange du ciel.

La deuxième sonate, **La Visitation**, exige une première scordatura du violon. Les deux cordes inférieures sont accordées un ton plus haut, doublant ainsi les deux cordes supérieures à l'octave inférieure : *la – mi' – la' – mi''*. Marie rend vi-

site à sa cousine Elisabeth, enceinte de Jean Baptiste, celui qui annoncera plus tard l'apparition de Jésus de manière prophétique. L'enfant d'Elisabeth reconnaît déjà la proximité du Fils de Dieu. Il bondit de joie dans le ventre de sa mère, un mouvement que l'on peut aisément entendre dans les sauts mélodiques de l'*Allemande* et qui domine la deuxième partie de cette sonate.

La troisième sonate représente **La Nativité** grâce à des sonorités obtenues de la scordatura *si – fa# – si' – ré''*. Cet accord impose la tonalité de si mineur et affecte l'accord de toutes les cordes de l'instrument. Selon Mayumi Hirasaki, le violon traverse une renaissance et adopte le caractère d'une viole de gambe ou d'une viole d'amour. Même dans les passages dansants et joyeux, le ton général est sérieux.

La sonate suivante a pour sujet **La Présentation de l'Enfant Jésus au Temple** 40 jours après sa naissance. Le croyant Siméon et la prophétesse Anne reconnaissent en l'enfant le Messie promis. Consolés, ils peuvent enfin envisager la fin de leur vie. Biber a conçu cette sonate comme une Ciacona en ré mineur : une suite de variations sur un motif de basse accrocheur répété maintes fois. Les cordes du violon sont accordées alternativement en *la* et en *ré*.

Le Recouvrement de l'Enfant Jésus au Temple est le point de départ thématique de la cinquième sonate qui clôt la série des Mystères « joyeux ». La scordatura *la – mi – la' – do#''* confère un éclat lumineux à cette Sonata da camera en La Majeur équilibrée et respirant la confiance.

Le cycle des Mystères « douloureux » se concentre sur cinq scènes de la Passion de Jésus. La sixième sonate du Rosaire reflète d'abord la tristesse et le désespoir du **Christ au Jardin des Oliviers**, priant seul. Une succession de sections *Adagio* caractérise ce lamento en do mineur au début duquel un trémolo à l'archet représente le tremblement et l'hésitation de Jésus. La scordatura *lab – mib – sol' – ré''* confère une couleur particulièrement sombre au violon.

Au contraire, par ses sonorités ouvertes, voire acérées, sur la scordatura *do' – fa' – la' – do''*, la septième sonate en Fa Majeur souligne la brutalité de

La Flagellation du Christ. À la fin de la sonate, Biber illustre celle-ci par des répétitions rapides de notes. Le lien de la huitième sonate avec **Le Couronnement d'épines** est moins manifeste. Biber lui a attribué une séquence de mouvements en Sib Majeur et la scordatura *ré' – fa' – sib' – ré''*. À la fin de la *Gigue* majestueuse, il ajoute deux variations.

Bien que Biber divise la méditation sur **Le Portement de Croix** en plusieurs sections aux structures rythmiques différentes, une tristesse blafarde imprègne cette sonate en la mineur à laquelle la scordatura *do' – mi' – la' – mi''* apporte les couleurs correspondantes.

La sonate de **La Crucifixion** résonne un ton plus bas, en sol mineur, avec un scordatura *sol – ré' – la' – ré''*. Après l'introduction, Biber varie une *aria* instrumentale. La scordatura lui permet de créer un effet de soupir presque lugubre par l'utilisation récurrente d'unissons obtenus en jouant simultanément des cordes voisines.

Les cinq mystères « glorieux » commencent avec la sonate de **La Résurrection** en Sol Majeur dans laquelle la scordatura est poussée à l'extrême : les cordes médianes sont interverties de sorte que, dans le chevillier et entre le chevalet et le cordier, elles reproduisent la croix devenue le symbole chrétien de la victoire sur la mort. La scordatura *sol – sol' – ré' – ré''* crée deux intervalles d'octave, la deuxième corde en partant du bas sonnait plus haut que la troisième ! Au milieu de la sonate, cela produit un effet fort. Le continuo et la voix supérieure entonnent successivement *Surrexit Christus hodie*, l'ancien choral de Pâques, alors que le violon imite le chant communautaire à l'unisson des enfants, femmes et hommes avec des octaves doublées. Le tout est précédé d'une représentation de la résurrection dans des passages de gammes plein d'élan et des chaînes triomphales de triolets sur de longues tenues de basse. Biber fait probablement allusion aux préludes improvisés à l'orgue de ses collègues claviéristes.

La Sonate en Ut Majeur pour **L'Ascension du Christ**, dans laquelle le violon est accordé sur la scordatura *do' – mi' – sol' – do''*, commence sur le ton révérencieux

d'une *battaglia*. Une *Aria Tubicinum* pour violon et basse à cordes frottées solo imite les sonneries et les coups de timbales d'un corps de trompettes. La composition retrouve ensuite le ton galant d'une sonate de chambre, dans laquelle s'enchaînent une *Allemande*, une *Courante* et leurs variations en « Double ».

La 13^{ème} sonate est consacrée au miracle de la Pentecôte et à **L'Effusion du Saint-Esprit**. Le début en forme de lamento évoque l'image des disciples de Jésus effrayés, barricadés derrière des portes closes. Seul l'effet produit par l'apparition du Saint-Esprit parvient à les sortir de leur torpeur. La musique devient joyeuse, se rapprochant de la danse populaire. Alors qu'il est accordé sur les notes *la – mi' – do#'' – mi''*, sur l'accord de La Majeur, le violon « parle en langues », en ré mineur. Il s'agit peut-être d'une allusion symbolique au miracle de la Pentecôte.

Des écrits apocryphes – c'est-à-dire datant des débuts du christianisme et ne faisant pas partie du canon biblique – racontent l'enlèvement au ciel de la Vierge Marie. Dans cette 14^{ème} sonate sur **L'Assomption de Marie**, le regard se tourne à nouveau vers la Mère de Dieu, comme c'était le cas au début du cycle. Dans un Ré Majeur éclatant et une scordatura *la – mi' – la' – ré''*, Biber déploie une ronde exubérante de forme dansante dans laquelle un motif de cadence maintes fois répété domine la partie de basse.

C'est dans la clarté d'Ut Majeur que la sonate pour **Le Couronnement de Marie dans le Ciel** conclut les 15 sonates. Biber expose une nouvelle fois différentes facettes de la virtuosité violonistique dans une atmosphère détendue, sur une scordatura *sol – do' – sol' – ré''*. Seule la corde grave conserve son accord habituel, les autres sont accordées un ton plus bas.

Biber conclut le cycle avec un mouvement qui renonce aux instruments d'accompagnement. C'est le violon seul, accordé simplement en quintes, qui joue cette **Passacaille** en sol mineur comportant des variations mélancoliques sur un schéma harmonique constamment répété. Un jeu presque systématiquement polyphonique est exigé de l'instrument mélodique. « *Après ce long voyage en scorda-*

tura, je reviens enfin à l'accord en quintes du violon », décrit Mayumi Hirasaki. « Dans la prière du Rosaire, l'Ave Maria et le Notre Père sont souvent répétés. En conséquence, Biber a composé de nombreux motifs ostinato dans son cycle. Dans la partition de cette Passacaille finale, nous voyons une gravure, sur laquelle un ange tend la main à un humain qu'il accompagne, comme un ostinato accompagne la voix mélodique. » Ensuite, la pièce s'éteint sur une résolution avec un accord majeur doux.

Bernd Heyder

Traduction : Adèle Querinjean





Co-production with Deutschlandfunk

Dieses Projekt wurde durch ein Stipendium des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen unterstützt.

Recording Deutschlandfunk Kammermusiksaal (Cologne, Germany),
14–18 September 2020 & 7–10 April 2021

Recording producer Johannes Kammann

Editing Ines Kammann, Johannes Kammann (Nordklang Musikproduktion)

Balance engineers Gunther Rose, Michael Morawietz (Deutschlandfunk)

Executive producer Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

CD producer Jan De Winne, Musurgia BV

Cover Motif from *Englischer Gruß*, St. Lorenz, Nuremberg (Germany) by Veit Stoß

Photos Michel Marang (*p. 5*), Dominik Schneider (*p. 31*), Thomas Kost (*p. 31*),
Johannes Loescher (*p. 31*), Astrid Ackermann (*p. 31*)

Design Lucia Ghielmi

Editorial supervision Susanne Lowien

Label manager Adèle Querinjean

© 2022 Deutschlandradio & Musurgia BV

© 2022 Deutschlandradio & Musurgia BV

PAS 1088 passacaille.be | nordklang.de | mayumihirasaki.com | janfreiheit.de

michael-freimuth.de | christine-schornsheim.de | leonhard-rank.de/en/about-johannes/

