

Biber: Mystery Sonatas for Violin and Continuo

Disc I

Total time: [69:36]

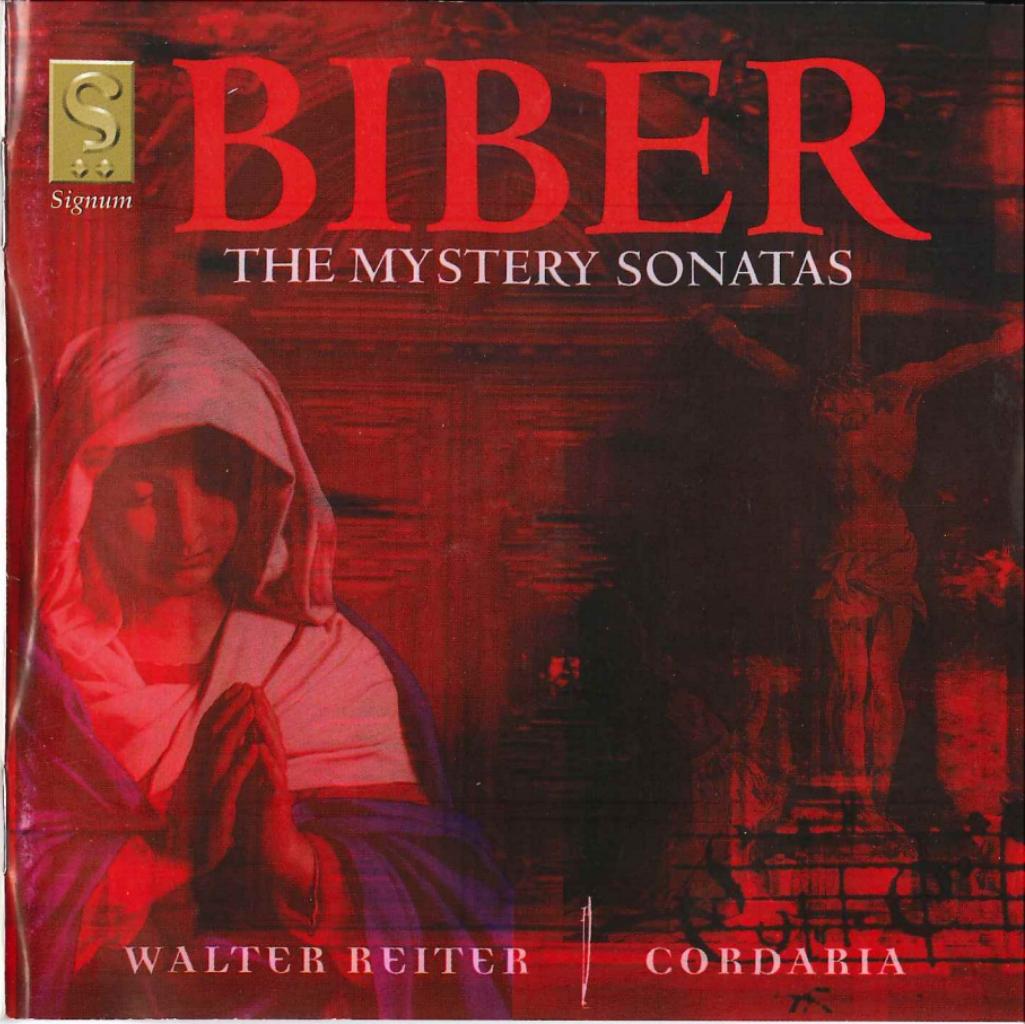
Disc II

Sonata no. 10 (v, h, t, c):	(1) Præludium [1:26] (2-4) Aria, Variatio [1:46, 5:25, 2:07]
Sonata no. 11 (v, o, g, hp):	(5) (untitled) [10:45]
Sonata no. 12 (v, h, c, t):	(6) Intrada [0:48] (7) Aria Tubicinum [1:26] (8) Allamanda [2:03] (9) Courante [2:30]
Sonata no. 13 (v, h, t, c):	(10) (untitled) [5:01] (11) Gavott [1:46] (12) Gigue [1:35] (13) Sarabanda [0:55]
Sonata no. 14 (v, h, t, hp):	(14) (untitled) [3:56] (15) Aria, Aria, Gigue [6:34]
Sonata no. 15 (v, o, t, g, hp):	(16) (untitled) [1:40] (17) Aria [4:45] (18) Canzon [1:43] (19) Sarabanda [2:16]
Passagaglia (v):	(20) Passagaglia [10:55]

Total time: [69:03]

Cordaria - Walter Reiter

Signum Records Ltd, 10 Kensington Hall Gardens, Beaumont Avenue, London W14 9LS



Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

The Mystery Sonatas

Heinrich Biber was born in the small town of Wartenberg (now Straz pod Ralskem) near Reichenberg (Liberec) in northern Bohemia, the son of a gamekeeper; he was baptized on the 12th of August, 1644. Nothing is known for sure about his career until the late 1660s, when he is recorded as being in the service of Karl Liechtenstein-Kastelkorn, prince-bishop of Olomouc in Moravia, though there is evidence that at some point he worked for Prince von Eggenberg at Graz in Styria. Liechtenstein-Kastelkorn maintained an important musical ensemble in his castle at Kromeriz in central Moravia, and it is likely that Biber received much of his musical training there, perhaps from Pavel Josef Vejvanovský, the Kapellmeister. In any event, Biber left Kromeriz in the autumn of 1670, apparently without permission, and shortly afterwards entered the service of Maximilian Randolph, Archbishop of Salzburg. He remained there for the rest of his life, becoming vice-Kapellmeister in 1679 and Kapellmeister in 1684. In later life he also seems to have been well known at the Bavarian court in Munich and the Imperial court in Vienna; on the 5th of December 1690 he was awarded the title of nobility by the emperor, hence the 'von' often added to his name.

Biber's music was never entirely forgotten in the eighteenth and nineteenth centuries, mainly because it had the reputation of being fearlessly difficult. Charles Burney wrote in 1789 that 'of all the violin players of the last century Biber seems to have been the best, and his solos are the most difficult and fanciful of any music I have seen of the same period'. Burney's knowledge of Biber's music seems to have been limited to the printed *Sonatae violino solo* (1681). This collection requires a formidable technique, and explores a number of virtuoso devices, though *scordatura* (the deliberate mis-tuning of the violin) is called for in only two of the sonatas, and is used in a relatively restrained manner. Burney would doubtless have been even more astonished by Biber's music had he known the 15 Mystery or Rosary sonatas, in which 14 different *scordatura* tunings are explored. The set is Biber's best-known music today, though it was never printed in his lifetime, and remained unknown until it was finally published in 1905.

The Mystery or Rosary sonatas survive in a single manuscript source, now in the Bavarian State Library in Munich. The manuscript is in the hand of a copyist, and is extremely carefully and beautifully laid out. Each sonata, for instance, is prefaced by an appropriate engraving, apparently cut from a devotional book and

pasted into the score. The manuscript begins with a dedication to Archbishop Max Randolph, which has led scholars to suggest that it was a personal offering to his employer, though another possibility is that the manuscript was intended to serve as printer's copy for a publication that, for one reason or another, never reached fruition.

In any case, the manuscript lacks a title - page, which explains the confusion over the title of the collection: we do not know what formal title Biber gave it, though the sonatas are called 'Mystery' because he closed his dedication with the words 'I have consecrated the whole to the honour of the XV Sacred Mysteries which you promote so strongly'.

The 15 'mysteries' or meditations on the life of Christ and the Virgin Mary are divided into three cycles of five. The Joyful Mysteries are based on episodes in Jesus's early life, from the Annunciation to the Finding in the Temple; the Sorrowful Mysteries deal with episodes in the Passion, from the Sweating of Blood to the Crucifixion, while the Glorious Mysteries continue the story from the Resurrection to the Assumption of the Virgin and the Coronation of the Virgin. The cycle was used in the traditional

Rosary devotions in September or October, in which the faithful processed around a cycle of paintings or sculptures placed at strategic points in a church or other building. At each 'station' (equivalent to the more familiar Stations of the Cross) they would have recited a series of prayers, relating them to the beads on the rosary—hence the alternative title 'The Rosary Sonatas'. They would also have listened to appropriate biblical passages and commentaries, and presumably to Biber's musical commentary. As Biber pointed out in his dedication, Max Randolph was strongly in favour of Rosary devotions, and supported a Confraternity of the Rosary in Salzburg. According to Davitt Moroney, the rooms used by this society still survive, and have paintings of the mysteries around the walls. It was presumably in this building that Biber's sonatas were first performed.

In the manuscript the 15 Mystery Sonatas are followed by a Passacaglia in G minor for unaccompanied violin. It is prefaced by a picture of a guardian angel leading a child. The rosary devotions were often associated with the feast of the Guardian Angel, celebrated at the time on various dates in September and October, and Biber makes the work suitable for the feast by basing it on four notes descending from tonic to dominant in the minor mode. This bass pattern is the traditional one associated with the Italian *passacaglia*, but it also happens to be the first line of a contemporary hymn to the Guardian Angel, 'Einen Engel Gott mir geben'.



We do not know when Biber wrote the Mystery sonatas. Most scholars are agreed that the collection as it exists in the Munich manuscript dates from the middle of the 1670s, perhaps from 1676. However, there are signs that not all the works were written at the same time, or for the same set of circumstances. Sonata no. 11 (The Resurrection) is probably the same work as the one listed in a contemporary inventory as 'Sonata Paschalis. Surrexit Christus Hodie', indicating that it was intended for Easter rather than the Rosary devotions in September or October, while no.10 (The Crucifixion) exists in a variant version with programmatic titles that relate to the Siege of Vienna in 1683 rather than the Crucifixion. Furthermore, as Eric Chafe has pointed out, a distinction can be made between those sonatas, such as nos.6 (Christ on the Mount of Olives) and no.11, that seem to have been conceived specifically with a programme in mind, and those that are basically dance suites. Indeed, it is possible that Biber assembled the collection at Salzburg partly from suites he had originally composed at Kromeriz, replacing unsuitable dances with newly composed descriptive movements.

Biber also used *scordatura* to make his sonatas suitable for the theme of each of the mysteries. *Scordatura* is notated as if the violin is tuned normally, so that the written music bears little or

no resemblance to what is heard. It has two main effects: it makes playing chords in a particular key much easier than with the normal tuning, and it changes the sonority of the instrument. Thus, the collection can be thought of as a voyage of discovery through exotic sonorities, beginning and ending with works that use the standard g-d'-a-e' tuning, Sonata no.1 (The Annunciation) and the Passacaglia in G minor. Appropriately, the sonatas representing the rest of the Joyful



Mysteries mostly use tunings in sharps that give the violin a bright, open sonority. No. 2 (The Visitation) uses a-e'-a'-e", an A chord and one of the most popular and resonant *scordatura* tunings. The more withdrawn tuning b-f#-b'-d" is suitable for the intimate B minor Sonata no.3 (The Nativity), while the D minor Sonata no.4 (The Presentation of the Infant Jesus in the Temple), a *ciaccona* on a two-section ground bass, uses a-d'-a-d". The dance suite no.5 (The Twelve-Year-Old Jesus in the Temple) uses another popular and sonorous A major tuning, a-e'-a'-c#".

By contrast, the five Sorrowful Mysteries mostly use 'dissonant' tunings that mute the violin. The C minor Sonata no.6 (Christ on the Mount of Olives) uses the extraordinary tuning ab-eb-g'-d", while the F major Sonata no.7 (The Scourging at the Pillar) compresses the tuning of the violin into an octave, c'-f-a'-c", as does the B flat major Sonata no.8 (The Crown of Thorns), tuned d'-f-b'-d"; the A minor Sonata no. 9 (Jesus Carries

the Cross) is tuned c'-e'-a'-e". Raising the bottom string a fourth or a fifth in these sonatas adds greatly to the sense of strain and tension in the music. Sonata no.10 in G minor (The Crucifixion) returns to a sonorous, open tuning, g-d'-a-d"; it consists of a Praeludium, in which we seem to hear Jesus being nailed to the cross, and an extended Aria with variations, which ends with a vivid description of the earthquake that followed his death.

The five Glorious Mysteries are mostly in sonorous tunings. The G major Sonata no.11 (The Resurrection) is the most extreme of all: the two middle strings have to be crossed over at either end to give the extraordinary re-entrant tuning g-g'-d'-d". It creates an unearthly sonority, appropriate to the theme, and allows the subject of the central movement, the Easter plainsong hymn 'Surrexit Christus hodie', to be played on the violin in octaves. The tuning of Sonata no.12 (The Ascension) is a C major chord, c'-e'-g'-c", which allows the violinist to imitate a choir of trumpets in the 'Aria tubicinium'; a 'violone' provides the timpani part. The D minor Sonata no.13 (Pentecost) uses another A major tuning, a-e'-c#-e", to illustrate the 'rushing, mighty wind' of Pentecost in rapid swirling thirds. The D major Sonata no.14 (The Assumption of the Virgin) uses a-e'-a'-d", and largely consists of a lengthy aria with variations based on a simple three-chord ground bass, while the C major Sonata no.15 (The Beatification of the Virgin) uses the tuning g-c'-g'-d". As with Sonata no.14, there are no biblical texts to be illustrated, and so the work seems to

be a purely abstract sequence of movements, ending with a serene sarabande.

Peter Holman, December 2000

The Rosary

The rosary is a devotion to, and in honour of, the Virgin Mary. The word comes from Latin and means a garland of roses, the rose being one of the flowers used to symbolize the Virgin Mary. Although it is sometimes said that St. Dominic instituted the rosary (certainly the first Confraternity of the Rosary was founded in 1474 by a Dominican, Jacob Springer, in Cologne), centuries before him, monks had begun to recite all 150 psalms on a regular basis. As time went on, it was felt that the lay brothers, the *conversi*, should have some form of prayer of their own, but as they were illiterate and couldn't read the psalms, they needed an easily remembered prayer. The prayer first chosen was the 'Our Father', which, depending on circumstances, was said either fifty or a hundred times. The *conversi* used chaplets of beads to keep count, and these became known also as Paternosters. The term rosary came eventually to mean both the devotion itself and the chaplet used to count the Paternosters and, later on, the recitations of the other two prayers integrated into the devotion, the Ave Maria and the Gloria Patri. Between the introductory prayers and the concluding prayer is the heart of the rosary: the decades. Each decade—there are fifteen in a full rosary—is composed of ten Hail Marys and two prayers, and each is devoted to a mystery regarding the life of Jesus or his mother.

When Catholics recite the twelve prayers that form a decade of the rosary, they meditate on the mystery associated with that decade, and it is the meditation on the mysteries that gives the rosary its power. There are fifteen mysteries, divided into three groups of five: the Joyful, the Sorrowful, and the Glorious. With the exception of the last two, each mystery is explicitly scriptural, and although few of Biber's sonatas can be said to illustrate the mystery in a programmatic sense, they were almost certainly played by Biber to enhance the appropriate meditation through the spirit of the music (see p.3).

May I suggest to the listener that he or she read the relevant passage before listening to each sonata, both to set the scene literally and perhaps even to experience, regardless of individual belief, something of the awe that Biber would have wanted his public to feel.

Walter Reiter, April 2001

Scriptural references:

The Annunciation (Luke 1:26-38); The Visitation (Luke 1:40-55); The Nativity (Luke 2:6-20); The Presentation of the Infant Jesus in the Temple (Luke 2:21-39); The Twelve-year-old Jesus in the Temple (Luke 2:41-51).

Christ on the Mount of Olives (Matt. 26:34-46); The Scourging at the Pillar (Matt. 27:26); The Crown of Thorns (Matt. 27:29); Jesus Carries

the Cross (Luke 23:26-32); The Crucifixion (Luke 23:33-46).

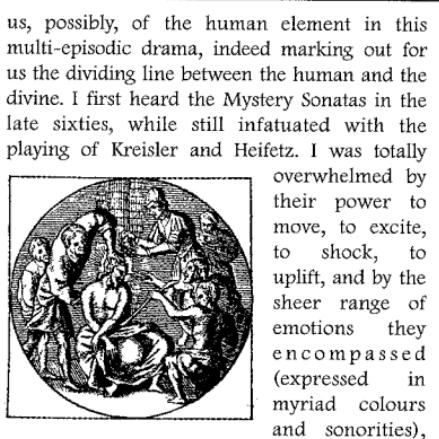
The Resurrection (Luke 24:1-12); The Ascension (Luke 24:50-51); Pentecost (Acts 2:1-4); The Assumption of the Virgin, The Beatification of the Virgin (no reference).

Biber's Mystery Sonatas: a personal view

The night before we began this CD, we rehearsed in the church in London where the recording was to take place. We had just started the first sonata, (the fluttering of Gabriel's wings, holiness descending unto Mary), when from a far corner of the building, a pigeon appeared. My first thoughts were that this could seriously disrupt the recording. However, the pigeon merely circled once around the church, after which it mysteriously disappeared, never to return.

'Miracle, wonderment, inspiration, holiness': key words, I believe, in the conception and interpretation of these works. For me, the Mystery Sonatas are indeed mystical tone poems, sometimes programmatic, as we imagine the angel's wings (1) or the cruel driving of the nails into the cross (10), but more often, seeking to portray in sound the essence of each Mystery.

Contrasting sharply with these atmospheric evocations are the dances with their variations, at first hearing perhaps incongruous with what has gone before, but which serve to remind



us, possibly, of the human element in this multi-episodic drama, indeed marking out for us the dividing line between the human and the divine. I first heard the Mystery Sonatas in the late sixties, while still infatuated with the playing of Kreisler and Heifetz. I was totally overwhelmed by their power to move, to excite, to shock, to uplift, and by the sheer range of emotions they encompassed (expressed in myriad colours and sonorities),

from ecstatic jubilation to utter despair, from spiritual nirvana to unfettered violence. I was dazzled by the audacious eccentricities which make them so utterly unique, and by the speed at which one is propelled from one 'affekt' to the next.

Biber uses *Scordatura*, tuning the strings to a different set of notes for each sonata, both in order to achieve technical feats impossible with normal tuning, and to obtain different sonorities, due to varying amounts of pressure from the strings, thus helping to achieve the desired mood for that sonata. For the violinist, this involves a constant contradiction between sight and sound, for what you see may not be what you hear. A written A, for example, may sound a B, a G, or some other note altogether. The key signature

may show an F# at the top of the stave, but an F an octave lower...of course, neither note may sound anything like an F at all! What appears to go up may in fact go down, or it might start by going up and then take a plunge in the middle of a run! Even putting the fingers or the bow on the right string can involve complex mental gymnastics, especially when, as in No 11, the two middle strings are actually crossed over! Just imagine how difficult it must have been for Biber to write, and how much experimentation it must have involved!

I am eternally grateful to my colleagues, both the players and the recording team, who worked so hard on this project, to my wife Linda who did everything for me except tune and play, to Jan Hart, of Signum, for the administrative miracles she performed, and to Tony Harrison, the producer, for his friendship, dedication and energy. But this record is dedicated to my teacher Ramy Shevelov, of Tel Aviv, who died while it was being made, and whose inspiration and wisdom have enriched my entire life.

Walter Reiter, July 2000

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

Die Rosenkranz-Sonaten

Heinrich Biber wurde in der kleinen Stadt Wartenberg (heute Straz pod Ralskem) bei Reichenberg (Liberec) im nördlichen Böhmen als Sohn eines Wildhüters geboren und am 12. August 1644 getauft. Über seine Laufbahn ist nichts Sichereres bekannt, bis er Ende der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts in den Dienst von Karl Liechtenstein-Kastelkorn, dem Fürstbischof von Olomouc in Mähren, trat. Es gibt jedoch Anhaltspunkte dafür, dass er eine gewisse Zeit für den Prinzen von Eggenberg in Graz in der Steiermark tätig war. Liechtenstein-Kastelkorn unterhielt in seinem Schloss bei Kromeriz in Mähren ein bedeutendes Musikensemble, und Biber hat wahrscheinlich einen großen Teil seiner musikalischen Ausbildung dort erhalten, möglicherweise von dem Kapellmeister Pavel Josef Vejvanovský. Sicher ist, dass Biber im Herbst 1670 Kromeriz verließ—scheinbar ohne Erlaubnis—and kurze Zeit später bei Maximilian Gandolph, dem Erzbischof von Salzburg, in den Dienst trat. Dort blieb er bis zum Ende seines Lebens—1679 stieg er zum Vizekapellmeister und 1684 zum Kapellmeister auf. Er schien später auch am bayerischen Hof in München sowie am Kaiserhof in Wien sehr bekannt gewesen zu sein; am 5. Dezember 1690 wurde ihm vom Kaiser der Adelstitel verliehen, weshalb seinem Namen oft ein ‘von’ hinzugefügt wird.



Bibers Musik geriet im 18. und 19. Jahrhundert niemals völlig in Vergessenheit, vor allem deshalb, weil sie als ungemein schwierig galt. Charles Burney schrieb 1789, dass ‘unter allen Violinspielern des letzten Jahrhunderts Biber scheinbar der Beste gewesen ist, und seine Solos zählen zur schwierigsten und einfallsreichsten Musik, die ich aus dieser Zeit kenne’. Burneys Kenntnis der Musik Bibers scheint sich auf die im Druck veröffentlichten *Sonatae violino solo* (1681) zu beschränken. Diese Sammlung verlangt vom Spieler bedeutende technische Fähigkeiten und spielt mit zahlreichen Kunstmitteln, obwohl *Scordatura* (das absichtliche Verstimmen der Violine) nur in zwei dieser Sonaten vorkommt und relativ sparsam eingesetzt wird. Burney wäre von Bibers Musik sicher noch beeindruckter gewesen, wenn ihm die 15 Mysterien- oder Rosenkranz-Sonaten bekannt gewesen wären, in denen 14 verschiedene *Scordatura*-Umstimmungen ausgeschöpft werden. Diese Sammlung ist heute Bibers bekanntestes Werk,

obwohl sie zu seinen Lebzeiten niemals gedruckt wurde und bis zu ihrer erstmaligen Veröffentlichung im Jahr 1905 völlig unbekannt war.

Die Mysterien- oder Rosenkranz-Sonaten liegen nur in einem einzigen Manuskript vor, das sich heute in der bayerischen Staatsbibliothek in München befindet. Das Manuskript ist in der Handschrift eines Kopisten verfasst und äußerst sorgfältig und aufwändig angefertigt. So ist z. B. allen Sonaten ein passender Stich vorangestellt, scheinbar aus einem Andachtsbuch herausgetrennt und in die Partitur eingefügt. Das Manuskript beginnt mit einer Widmung an den Erzbischof Max Gandolph, was Experten vermuten ließ, dass es sich um eine persönliche Gabe an seinen Dienstherren handelt. Eine andere Möglichkeit ist jedoch, dass dieses Manuskript als Druckvorlage für eine Veröffentlichung dienen sollte, die aus unbekanntem Grunde nie stattfand. Sicher ist, dass diesem Manuskript die Titelseite fehlt, und das erklärt die Verwirrung hinsichtlich des Titels: wir wissen nicht, welchen offiziellen Titel Biber dieser Sammlung gab. Die Sonaten werden ‘Mysterien’ genannt, weil seine Widmung mit folgenden Worten endet: ‘Ich habe das ganze Werk der Ehre der XV Heiligen Mysterien gewidmet, die Ihr so ausgesprochen fördert.’

Die 15 ‘Mysterien’ oder Meditationen über das Leben Christi und der Jungfrau Maria sind in drei Zyklen von je fünf Sonaten unterteilt. Die Freudenreichen Mysterien beruhen auf Episoden

aus dem frühen Leben Christi, von der Verkündigung bis zur Darstellung im Tempel, die Schmerhaften Mysterien behandeln Episoden aus dem Leiden Christi, vom Leiden am Ölberg bis zur Kreuzigung; und die Glorreichen Mysterien führen die Geschichte fort, von der Auferstehung bis zu Mariä Himmelfahrt und der Krönung der Jungfrau Maria. Der Zyklus wurde in den traditionellen Rosenkranzandachten im September oder Oktober verwendet, bei denen die Gemeinde um einen Zyklus strategisch aufgestellter Gemälde oder Skulpturen in einer Kirche oder einem anderen Gebäude herumzog. An jeder ‘Station’ (vergleichbar mit den bekannteren Kreuzwegstationen) wurde eine Reihe von Gebeten gesprochen und auf die Perlen des Rosenkranzes bezogen—daher der alternative Name ‘Rosenkranz-Sonaten’. Die Gemeinde lauschte dabei auch passenden Bibelstellen und Kommentaren sowie vermutlich Bibers musikalischen Auslegungen. Wie Biber in seiner Widmung erwähnt, war Max Gandolph sehr für diese Rosenkranzandachten und unterstützte eine Bruderschaft des Rosenkranzes in Salzburg. Laut Davitt Moroney sind die von dieser Gemeinschaft verwendeten Räumlichkeiten erhalten geblieben und an den Wänden hängen Gemälde der Mysterien. Wahrscheinlich wurden Bibers Sonaten in diesem Gebäude zum ersten Mal aufgeführt.

Im Manuskript folgt den 15 Rosenkranz-Sonaten eine Passacaglia in g-Moll für solo Violine, eingeleitet von dem Bild eines Schutzenengels, der ein Kind führt. Die Rosenkranzandachten waren

oft mit dem Fest des Schutzengels verbunden, das damals an verschiedenen Tagen im September und Oktober gefeiert wurde. Biber passt das Werk diesem Fest an, indem er es auf vier Noten aufbaut, die von der Tonika bis zur Dominante in Moll absteigen. Dieses Bassmuster ist die traditionelle Form der italienischen *Passacaglia*, bildet aber gleichzeitig auch die erste Stimme einer zeitgenössischen Hymne an den Schutzenengel namens 'Einen Engel Gott mir geben'.

Wir wissen nicht, wann Biber die Rosenkranz-Sonaten komponiert hat. Die meisten Musikwissenschaftler sind sich darüber einig, dass die Sammlung, wie sie im Münchener Manuskript enthalten ist, um 1676 oder doch gegen Mitte dieses Jahrzehnts entstand. Es gibt jedoch Hinweise darauf, dass nicht alle der Werke zur gleichen Zeit oder für den gleichen Zweck komponiert wurden. Sonate Nr.11 (Die Auferstehung) ist wahrscheinlich identisch mit dem Werk, dass in einem zeitgenössischen Verzeichnis als 'Sonata Paschalis. Surrexit Christus Hodie' aufgeführt ist. Dies weist darauf hin, dass es für Ostern gedacht war anstatt für die Rosenkranzandachten im September oder Oktober. Nr.10 (Die Kreuzigung) existiert in einer abweichenden Version mit programmativen Titeln, die sich auf die Belagerung von Wien des Jahres 1683 beziehen und nicht auf die Kreuzigung. Des Weiteren kann (wie Eric Chafe erklärt) zwischen jenen Sonaten unterschieden werden, die wie Nr.6 (Christi Leiden am Ölberg) und Nr.11 in

Hinblick auf ein spezielles Programm geschaffen wurden, und jenen, bei denen es sich im Grunde um Tanzsuiten handelt. Es ist sogar möglich, dass Biber die Sammlung in Salzburg zum Teil aus ursprünglich in Kromeriz komponierten Suiten zusammengestellt und dabei ungeeignete Tänze durch neu komponierte, beschreibende Sätze ersetzt hat.

Biber verwendet *Scordatura* auch als Mittel, um die Sonaten den Themen der einzelnen Mysterien anzupassen. *Scordatura* ist notiert, als wäre die Violine normal gestimmt, so dass die geschriebenen Noten wenig damit zu tun haben, wie die gespielte Musik wirklich klingt. Dies hat zwei grundlegende Wirkungen: das Spielen von Akkorden in einer bestimmten Tonart ist weitaus einfacher als bei einem normal gestimmten Instrument, und es ändert den Klang der Violine. In dieser Hinsicht kann man die Sammlung als eine Entdeckungsreise durch exotische Klänge betrachten. Diese Reise beginnt und endet mit Werken, die die herkömmliche Stimmweise g-d'-a'-e' verwenden, Sonate Nr.1 (Die Verkündigung) und die Passacaglia in g-Moll. Es ist sehr passend, dass die restlichen Sonaten der Freudenreichen Mysterien hauptsächlich Stimmungen in Erhöhungen verwenden, die der Violine einen hellen, offenen Klang verleihen. Nr.2 (Maria Besuch bei Elisabeth) verwendet a-e'-a'-e'', einen A-Akkord und eine der beliebtesten und klangvollsten *Scordatura*-Stimmungen. Die eher zurückhaltende Stimmung b-fis'-b'-d'' eignet sich für die intime Sonate Nr.3 in h-Moll (Christi Geburt), während die Sonate Nr.4 in d-Moll (Christi Darstellung im Tempel) eine Chaconne

über einem zweiteiligen Grundbass, a-d'-a'-d'' verwendet. Die Tanzsuite Nr.5 (Der zwölfjährige Jesus im Tempel) verwendet eine weitere beliebte und klangvolle Stimmung in A-Dur, a-e'-a'-cis''.

Im Gegensatz dazu werden bei den fünf Schmerzhaften Mysterien zumeist 'dissonante' Umstimmungen eingesetzt, die den Klang der Violine dämpfen. Die Sonate Nr.6 in c-Moll (Christi Leiden am Ölberg) verwendet die ungewöhnliche Stimmung as-es'-g'-d'', während die Sonate Nr.7 in F-Dur (Die Geisselung) die Stimmung der Violine in eine Oktave zusammendrängt, c'-f'-a'-c'', wie auch die Sonate Nr.8 in B-Dur (Die Dornenkrönung), die d'-f'-b'-d'' gestimmt ist; die Sonate Nr.9 in a-Moll (Die Kreuztragung) ist c'-e'-a'-e'' gestimmt. Durch die Erhöhung der untersten Saite um eine Quarte oder Quinte wird das Gefühl von Spannung in der Musik bedeutend verstärkt. Die Sonate Nr.10 in g-Moll (Die Kreuzigung) kehrt zu einer klangvollen, offenen Stimmung zurück, g-d'-a'-d''; sie besteht aus einem Präludium, in dem wir fast hören können, wie Jesus ans Kreuz genagelt wird, und einer erweiterten Arie mit Variationen, die mit einer lebhaften Schilderung des Erdbebens nach seinem Tod endet.

Die fünf Glorreichen Mysterien sind hauptsächlich in klangvollen Stimmungen gehalten. Die Sonate Nr.11 in g-Moll (Die

Auferstehung) ist darunter das extremste Beispiel: die beiden mittleren Saiten müssen an beiden Enden überkreuzt werden, um die außergewöhnliche, wieder eintretende Stimmung g-g'-d'-d'' zu erzielen. Dieses Mittel erzeugt eine überirdische Klangfülle, die ganz dem Thema angemessen ist, und macht es möglich, das Kernstück des zentralen Satzes—die Oster-Choralhymne 'Surrexit Christus hodie'—auf der Violine in Oktaven zu spielen. Die Stimmung der Sonate Nr.12 (Christi Himmelfahrt) ist ein C-Dur-Akkord c'-e'-g'-c'', mit dem der Violinist in der 'Aria tubicinium' einen Trompetenchor imitieren kann; ein 'violone' liefert das Timpani. Die Sonate Nr.13 in d-Moll (Ausgiessung des Heiligen Geistes) verwendet eine andere A-Dur-Stimmung—a-e'-cis''-e''—um den 'rauschenden, mächtigen

Wind' von Pfingsten in schnellen, wirbelnden Terzen darzustellen. Die Sonate Nr.14 in D-Dur (Mariä Himmelfahrt) verwendet a-e'-a'-d'' und besteht hauptsächlich aus einer langen Arie mit Variationen, die auf einem einfachen, aus drei Akkorden bestehenden Grundbass basieren, während die Sonate Nr.15 in C-Dur (Die Krönung der Jungfrau Maria) die Stimmung g-c'-g'-d'' verwendet. Wie auch bei Sonate Nr.14 gibt es keine biblischen Texte als Vorlage, und das Werk scheint daher eine rein abstrakte Reihe von Sätzen zu sein, das mit einer ruhigen Sarabande endet.

Peter Holman, Dezember 2000



Der Rosenkranz

Der Rosenkranz ist ein Mariengebet, eine Ehrung der Mutter Gottes—die Rose ist eine der Blumen, die als Symbol für die Heilige Jungfrau dienen. Obwohl es manchmal heißt, St. Dominikus habe den Rosenkranz eingeführt (sicher ist, dass die erste Rosenkranzbruderschaft im Jahr 1474 von einem Dominikaner namens Jacob Springer in Köln gegründet wurde), hatten bereits Jahrhunderte vor seinen Lebzeiten Mönche begonnen, regelmäßig alle 150 Psalmen zu beten. Im Laufe der Zeit wollte man auch den Laienbrüdern, den *conversi*, ihr eigenes Gebet geben, aber da sie ungebildet waren und die Psalmen nicht lesen konnten, brauchten sie ein Gebet, das sich leicht auswendig lernen ließ. Zuerst wurde das Vaterunser für diesen Zweck gewählt, das je nach Umständen entweder 50 oder 100 Mal aufgesagt wurde. Zum Mitzählen verwendeten die *conversi* Perlenschnüre, die als so genannte 'Paternoster' bekannt wurden. Das Wort 'Rosenkranz' bezeichnete schließlich nicht nur das Gebet selbst, sondern auch die zum Zählen der Vaterunser verwendete Perlenschnur und später das Sprechen der beiden anderen dazu gekommenen Gebete, das Ave Maria ('Gegrüßet seist du Maria...') und das Gloria Patri ('Ehre sei dem Vater...'). Die einleitenden Gebete und das Schlussgebet bilden den Rahmen für das Kernstück des Rosenkranzes—die Dekaden. Jede Dekade (von denen ein vollständiger Rosenkranz 15 umfasst) besteht aus zehn Ave Marias und zwei Gebeten, und ist einem der Geheimnisse (oder Mysterien) aus dem Leben Jesu Christi oder seiner Mutter gewidmet. Während Katholiken

die zwölf Gebete einer Dekade des Rosenkranzes sprechen, betrachten sie das damit verbundene Geheimnis, und dieses tiefe Nachsinnen über die Geheimnisse verleiht dem Rosenkranz seine Bedeutung. Es gibt 15 Geheimnisse, unterteilt in drei Fünfergruppen oder 'Betrachtungsthemen': den Freudenreichen, den Schmerzhaften und den Glorreichen Rosenkranz. Mit Ausnahme der beiden letzten ist jedes Geheimnis eng mit Bibeltexten verbunden, und obwohl Bibers Sonaten nur im Einzelfall die Geheimnisse im programmatischen Sinne illustrieren, haben sie ihm fast sicher dazu gedient, die angemessene Betrachtung durch die Musik zu vertiefen (siehe S.3).

Ich würde vorschlagen, vor dem Spielen der einzelnen Sonaten die betreffende Bibelstelle zu lesen, um zum einen den Kontext herzustellen und zum anderen vielleicht sogar—ungeachtet des persönlichen Glaubens—ein wenig von der Ehrfurcht zu verspüren, die Biber mit seiner Musik in den Menschen erwecken wollte.

Walter Reiter, April 2001



Bibelstellen:

Die Verkündigung (Lukas 1:26-38); Maria Besuch bei Elisabeth (Lukas 1:40-55); Christi Geburt (Lukas 2:6-20); Christi Darstellung im Tempel (Lukas 2:21-39); Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Lukas 2:41-51).

Christi Leiden am Ölberg (Matthäus 26:34-46); Die Geißelung (Matthäus 27:26); Die Dornenkrönung (Matthäus 27:29); Die Kreuztragung (Lukas 23:26-32); Die Kreuzigung (Lukas 23:33-46).

Die Auferstehung (Lukas 24:1-12); Christi Himmelfahrt (Lukas 24:50-51); Ausgießung des Heiligen Geistes (Apostelgeschichte 2:1-4); Mariä Himmelfahrt; Die Krönung der Jungfrau Maria (keine Bibelstellen).

Bibers Rosenkranz-Sonaten: eine persönliche Perspektive

Am Abend vor der Aufzeichnung dieser CD probten wir in der Londoner Kirche, in der die Aufnahme stattfinden sollte. Wir hatten gerade mit der ersten Sonate begonnen (das Rauschen der Flügel Gabriels; das Niederfahren des Heiligen Geistes zu Maria), als in einer hinteren Ecke des Gebäudes eine Taube auftauchte. Mein erster Gedanke war, dass sie die Aufnahme ernsthaft stören könnte. Doch die Taube kreiste nur einmal um die Kirche und verschwand dann wieder auf ebenso geheimnisvolle wie spurlose Weise.

'Wunder, Erstaunen, Inspiration, Heiligkeit—meiner Ansicht nach Schlüsselbegriffe in der Auffassung und Interpretation dieser Werke. Für mich sind die Rosenkranz-Sonaten in der Tat mystische Tongedichte, zuweilen programmatisch, wenn sie (1) das Rauschen der Engelsflügel oder (10) das grausame Schlagen der Nägel ins Kreuz darstellen sollen, doch häufiger ein Versuch, das Wesentliche jedes Mysteriums in Klangbildern einzufangen.'

In scharfem Kontrast zu diesen atmosphärischen Evokationen stehen die Tänze mit ihren Variationen, die beim ersten Hören vielleicht unvereinbar mit dem Vorhergegangenen wirken, möglicherweise jedoch dazu dienen, uns an das menschliche Element in diesem episodenhaften Drama zu erinnern und die Trennlinie zwischen dem Menschlichen und Göttlichen besonders deutlich hervorzuheben.

Ich habe die Rosenkranz-Sonaten zum ersten Mal in den späten 60er Jahren gehört, als ich noch vernarrt in das Spielen von Kreisler und Heifetz war. Ich war vollkommen davon überwältigt, wie sehr sie mich berührten, erregten, schockierten und beschwangen und Welch eine Flut von Emotionen sie umfassten (ausgedrückt in einer Vielfalt von Farben und Klängen)—von ekstatischem Jubel zu tiefster Verzweiflung, von spirituellem Nirvana zu skrupelloser Gewalt. Ich war wie geblendet von den kühnen Überspanntheiten, die sie so einmalig machen,

und der Geschwindigkeit, mit der man von einem Affekt zum anderen getrieben wird.

Biber verwendet *Scordatura*, das jeweilige Umstimmen der Saiteninstrumente für jede Sonate, einmal zum Erzielen technischer Feinheiten, die durch normales Stimmen nicht erreicht werden können, und zum anderen zum Erzeugen verschiedener Klangfärbungen, die je nach dem unterschiedlichem Druck, den die Saiten ausüben, die gewünschte Stimmung für die jeweilige Sonate erzeugen. Für den Violinisten bedeutet dies einen ständigen Widerspruch zwischen Notenbild und Klang, denn das, was er sieht, ist nicht unbedingt das, was er hört. Ein als a geschriebenes a kann z.B. wie h oder g oder sogar eine völlig andere Note klingen. Die Tonvorzeichnung oben auf dem Liniensystem mag zwar fis sein, ist jedoch ein f, das eine Oktave niedriger liegt ... und natürlich klingt keine der beiden Noten auch nur im Entferntesten wie ein f!

Nach oben gehende Läufe gehen in Wirklichkeit nach unten oder aber zunächst nach oben, um dann inmitten eines Laufes nach unten zu fallen! Selbst das Legen der Fingers oder Bogens auf die richtige Saite kann komplizierte mentale Verrenkungen mit sich bringen—vor allem dann, wenn (wie in Sonate Nr.11) die beiden mittleren Saiten überkreuzt werden. Man muss sich einmal vorstellen, wie

schwierig dies für Biber zu schreiben war und wie viele Experimente dies erforderte!

Ich bin meinen Kollegen auf ewig dankbar—sowohl den Spielern als auch dem Aufnahmeteam—die so hart an diesem Projekt gearbeitet haben, meiner Frau Linda, die alles für mich getan hat, außer das Stimmen und Spielen, Jan Hart von Signum für die administrativen Wunder, die sie vollbracht hat, und Tony Harrison, der Spielleiter, für seine Freundschaft, sein Engagement und seine Energie. Doch diese Aufnahme ist meinem Lehrer Ramy Shevelov aus Tel Aviv gewidmet, der während der Aufzeichnungen verstorben ist und dessen Inspiration und Weisheit mein ganzes Leben bereichert haben.

Walter Reiter, Juli 2000



Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

Les sonates du Rosaire

Heinrich Biber est né dans la petite ville de Wartenberg (aujourd'hui Straz pod Ralskem), près de Reichenberg (aujourd'hui Liberec) en Bohême septentrionale. Fils d'un garde-chasse, il fut baptisé le 12 août 1644. Rien ne permet de reconstituer sa carrière avant son apparition au service de Karl Liechtenstein-Kastelkorn, prince évêque d'Olomouc (Moravie), à la fin des années 1660. On sait cependant qu'il fut employé à un moment ou à un autre à Graz, en Styrie, par le prince d' Eggenberg. Liechtenstein-Kastelkorn entretenait un important personnel musical dans son château de Kromeriz en Moravie centrale, et c'est probablement dans cet environnement que Biber reçut une grande part de sa formation musicale, peut-être sous l'égide du maître de chapelle d'alors, Pavel Josef Vejvanovsky. Quoi qu'il en soit, Biber quitta Kromeriz à l'automne 1670, apparemment sans autorisation, et entra peu après au service de l'archevêque de Salzbourg Maximilien Gandolph, auprès de qui il demeura jusqu'à la fin de ses jours, devenant son vice-*Kapellmeister* en 1679, puis son *Kapellmeister* cinq ans plus tard. Sur la fin de sa vie, Biber semble également avoir été tenu en grande estime à la cour bavaroise de Munich et à la cour impériale de Vienne : il fut anobli par l'empereur le 5 décembre 1690—d'où la particule 'von' souvent accolée à son nom.

La musique de Biber ne fut jamais complètement oubliée aux XVIII^e et XIX^e siècles, et ce avant tout parce qu'elle passait pour redoutablement difficile à interpréter. En 1789, Charles Burney notait que 'de tous les violonistes du siècle dernier, Biber semble avoir été le meilleur, et ses solos sont les plus difficiles et les plus imaginatifs de toutes les œuvres de cette époque que j'ai pu consulter'. De l'œuvre de Biber, Burney semble n'avoir connu que les *Sonatae violino solo*, imprimées en 1681. Ce recueil qui exige une technique formidable illustre de multiples facettes de la virtuosité du violon, mais la *scordatura* (modification volontaire de l'accord des cordes du violon) n'y est requise que pour deux sonates et exploitée de manière assez limitée. Nul doute que Burney aurait été bien plus stupéfait par la musique de Biber s'il avait eu connaissance des 15 sonates du Rosaire (ou des Mystères), qui exigent 14 combinaisons de *scordatura* différentes. Ce recueil est de nos jours l'œuvre de Biber la plus connue, bien qu'elle n'ait jamais été publiée du vivant de son auteur et qu'elle soit restée inconnue jusqu'à sa première édition en 1905.

Les sonates du Rosaire ou des Mystères sont conservées dans un unique manuscrit, propriété de la Bibliothèque de l'Etat de Bavière à Munich. Ce magnifique volume, présenté de manière

extrêmement soignée, est de la main d'un seul copiste. Chaque sonate y est précédée d'une gravure appropriée, apparemment découpée dans un livre de dévotion et collée sur la partition. Le manuscrit s'ouvre sur une dédicace à l'archevêque Max Gandolph, ce qui a conduit certains musicologues à supposer qu'il avait été conçu comme un présent de Biber à son employeur. On peut également imaginer que ce manuscrit ait été réalisé pour servir de modèle à un imprimeur chargé d'en produire une édition qui, pour une raison ou pour une autre, ne vit finalement jamais le jour. La confusion concernant le titre exact du recueil est entretenue par la disparition de la page de titre du manuscrit : on ne connaît donc pas le titre prévu par l'auteur, mais l'appellation de sonates des Mystères provient de la fin de la dédicace de Biber à son protecteur, où il affirme qu'il a 'conçu l'ensemble pour honorer les quinze mystères sacrés dont vous encouragez si fortement la dévotion'.



Ces quinze 'Mystères' ou méditations sur la vie du Christ et de la Vierge Marie sont divisés en trois cycles : les cinq Mystères Joyeux se réfèrent à des épisodes du début de la vie de Jésus, de l'Annonciation à l'arrivée au temple, les cinq Mystères Douloureux à des épisodes de la Passion, de la Prière au Mont des Oliviers à la Crucifixion, et les cinq Mystères Glorieux achèvent le récit, de la Résurrection du Christ à l'Assomption et au

Couronnement de la Vierge. Tout ce cycle faisait partie des dévotions traditionnelles du Rosaire, en septembre ou octobre, au cours desquelles les fidèles parcourraient en procession un cycle de tableaux ou de sculptures disposés aux endroits stratégiques d'une église ou de tout autre bâtiment. A chaque 'station' (équivalent des Stations du chemin de Croix, plus familières), ils récitaient une série de prières correspondant aux perles de leur rosaire—d'où l'appellation de 'Sonates du Rosaire'. Ils écouteaient également les textes bibliques relatant chaque épisode et leurs commentaires, ainsi que, vraisemblablement, le commentaire musical de Biber. Comme l'évoque Biber dans sa dédicace, Max Gandolph soutenait une confrérie du Rosaire à Salzbourg. D'après Davitt Moroney, l'endroit où se réunissait

cette société existe toujours, et les murs des pièces sont ornés de tableaux représentant les Mystères. C'est sans doute là que furent créées les sonates de Biber.

Dans le manuscrit, les 15 sonates du Rosaire sont suivies d'une passacaille en Sol mineur pour violon seul. La gravure qui l'illustre représente un Ange gardien conduisant un enfant. Les dévotions du Rosaire étaient souvent associées à la fête des Anges gardiens, alors célébré en septembre ou octobre à des dates variables. Biber relie sa passacaille à cette fête en la faisant reposer sur quatre notes descendantes

conduisant de la tonique à la dominante dans le mode mineur. Cette ligne de basse est traditionnellement celle de la *passacaglia* italienne, mais il se trouve également qu'elle reprend la première phrase musicale d'une hymne contemporaine en l'honneur des Anges gardiens, 'Einen Engel Gott mir geben'.

On ne sait quand Biber composa les sonates du Rosaire. La plupart des musicologues s'accordent pour dater la conception du cycle copié dans le manuscrit de Munich du milieu des années 1670, peut-être de 1676, mais certains indices montrent que les pièces ne furent pas toutes composées au même moment ou pour la même occasion. La sonate no. 11 (La Résurrection) est sans doute la pièce qualifiée de 'Sonata paschalis. Surrexit Christus Hodie' dans un inventaire contemporain, indiquant ainsi qu'elle était destinée non aux dévotions du Rosaire en septembre ou octobre mais à celles de Pâques, alors qu'il subsiste une autre version de la sonate no. 10 (La Crucifixion), accompagnée d'allusions programmatiques qui renvoient au siège de Vienne en 1683 et non à la Crucifixion. De plus, comme l'a montré Eric Chafe, on peut clairement distinguer les sonates qui, comme la sixième (Christ au mont des Oliviers) ou la onzième semblent avoir été conçues dès le départ avec un programme extra-musical, de celles qui sont avant tout des suites de danses. Il est en effet possible que Biber ait assemblé la collection à Salzbourg en reprenant des suites composées à Kromeriz et en composant de nouveaux mouvements descriptifs pour remplacer les danses non adaptées au contexte.

Biber utilise également la *scordatura* pour resserrer le lien entre ses sonates et le thème de chaque station. Les pièces en *scordatura* sont notées comme si le violon était accordé normalement, si bien que la notation n'a que peu, voire pas de rapport avec la musique entendue réellement. La *scordatura* a deux effets principaux : elle permet de jouer plus facilement qu'avec un violon accordé normalement certaines figures mélodiques et harmoniques de tonalités données, et elle modifie la sonorité de l'instrument. En ce sens, le recueil peut être conçu comme un voyage de découverte à travers des sonorités exotiques, commençant et finissant par les deux pièces qui utilisent l'accord habituel des quatre cordes du violon, Sol²-Ré³-La³-Mi⁴ : la première sonate (L'Annonciation) et la passacaille finale en Sol mineur. Conformément à cette idée, les sonates correspondant aux Mystères Joyeux utilisent pour la plupart des *scordature* en dièses qui donnent au violon une sonorité brillante et ample. Dans la sonate no. 2 (La Visitation), le violon doit être accordé La²-Mi³-La³-Mi⁴, un accord en La qui est l'une des *scordature* les plus courantes et les plus sonores. L'accord plus resserré Si²-Fa#³-Si³-Ré⁴ renforce l'intimité du climat de la sonate no. 3 en Si mineur (La Nativité), tandis que la sonate no. 4 en Ré mineur (La Présentation de l'Enfant Jésus au Temple), une chaconne sur une basse obstinée en deux sections, utilise l'accord La²-Ré³-La³-Ré⁴. La suite de danse no. 5 (L'Enfant Jésus âgé de douze ans au Temple) utilise une autre *scordatura* courante et à la sonorité riche, en La majeur : La²-Mi³-La³-Do#⁴.

En contraste, les cinq Mystères Douloureux utilisent principalement des *scordature dissonantes* qui assourdissent le son du violon. La sonate no. 6 en Ut mineur (Christ au Mont des Oliviers) recourt à l'accord extraordinaire Lab²-Mib³-Sol³-Ré⁴, tandis que dans la sonate no. 7 en Fa majeur (La Flagellation) l'accord du violon est réduit à une octave (Do³-Fa³-La³-Do⁴), tout comme dans la sonate no. 8 en Sib majeur (La Couronne d'Épines) accordée Ré³-Fa³-Sib³-Ré⁴; la sonate no. 9 en La mineur (Le Portement de la Croix) est accordée Do³-Mi³-La³-Mi⁴. Dans ces sonates, l'élévation de la corde grave d'une quarte ou d'une quinte contribue grandement à l'impression de tension que provoque la musique. La sonate no. 10 en Sol mineur (La Crucifixion) revient à un accord large et sonore, Sol²-Ré³-La³-Ré⁴. Son prélude semble illustrer les coups de marteau de la crucifixion, tandis que le long *aria* avec variations qui suit s'achève sur une peinture saisissante du tremblement de terre qui suit la mort du Christ.

Les cinq Mystères Glorieux utilisent pour la plupart des *scordatura* sonores. Celle de la sonate no. 11 en Sol majeur (La Résurrection) est la plus extrême de toutes : les deux cordes intérieures doivent être interverties pour produire l'extraordinaire accord Sol²-Sol³-Ré³-Ré⁴. Cette *scordatura* permet à l'interprète d'obtenir la sonorité irréelle qu'appelle le sujet de la sonate et de jouer le thème du mouvement central, l'hymne pascale en plain-chant ‘*Surrexit Christus hodie*’, en octaves parallèles. Dans la sonate no. 12 (L'Ascension), le violon est accordé sur l'accord parfait d'Ut majeur Do²-Mi³-Sol³-

Do⁴, pour permettre au violoniste d'imiter un cheeur de trompette dans l'*Aria tubicinium*, alors qu'un violone est chargé d'imiter des timbales. La sonate no. 13 en Ré mineur (La Pentecôte) utilise une autre *scordatura* en La majeur, La²-Mi³-Do^{#4}-Mi⁴, pour illustrer le ‘vent impétueux’ de la Pentecôte par des vifs motifs de tierces tournoyantes. Dans la sonate no. 14 en Ré majeur (L'Assomption de la Vierge) le violon est accordé La²-Mi³-La³-Ré⁴. Elle s'organise autour d'un long thème et variations qui repose sur une simple basse obstinée de trois accords. Enfin, la sonate no. 15 en Ut majeur (La Béatification de la Vierge) utilise l'accord Sol²-Do³-Sol³-Ré⁴. Comme dans la sonate précédente, il n'y a pas ici de texte biblique à illustrer, et cette sonate apparaît comme une suite de mouvements purement abstraite, qui se clôt par une sarabande.

Peter Holman, décembre 2000

Le rosaire

Le rosaire est une dévotion en l'honneur de la Vierge Marie. Son nom vient d'un mot latin signifiant guirlande de roses, la rose étant une des fleurs symbolisant la Vierge. Bien qu'on considère parfois Saint Dominique comme le créateur du rosaire (la première confrérie du rosaire fut en tout cas fondée à Cologne en 1474 par le dominicain Jacob Springer), les moines avaient pris l'habitude bien avant lui de réciter régulièrement les cent cinquante psaumes. Plus tard, il fut décidé que les frères laïcs, les convers, devaient avoir une prière propre à leur statut, mais comme ils étaient illétrés et ne pouvaient lire les psaumes, il fallait que cette prière soit



facilement mémorisable. La prière choisie à l'origine était le ‘Notre père’ qui, selon les circonstances, devait être récitée cinquante ou cent fois. Les frères convers utilisaient pour compter ces récitations des chapelets de grains qui prirent le nom de patenôtres. Le terme de rosaire finit par désigner à la fois la dévotion en général et le chapelet utilisé pour compter les Notre père, puis, plus tard, les récitations des deux autres prières adjointes au cycle, l'Ave Maria et le Gloria Patri. Entre les prières introducives et la prière finale se trouve le cœur du rosaire, les décades. Chacune des quinze décades d'un rosaire complet est composée de dix Ave Maria et deux prières, et consacrée à un mystère de la vie de Jésus ou de sa mère. En récitant les douze prières qui composent chaque décade du rosaire, les fidèles méditent sur le mystère auquel la décade est associée, et c'est cette méditation qui donne sa force au rosaire. Les quinze mystères sont divisés en trois groupes de cinq qui correspondent à la joie, à la souffrance et à la gloire. A l'exception des deux derniers, chaque mystère se réfère directement à un passage des Écritures, et, bien que seules quelques-unes des sonates de Biber peuvent être qualifiées d'illustratives, au sens de musique à programme, elles furent toutes très

certainement conçues et jouées par Biber pour éléver la méditation des fidèles par la musique (voir p. 3).

Je souhaiterais suggérer à l'auditeur de lire les passages des Écritures correspondants avant l'écoute de chaque sonate, non seulement pour situer la scène littérairement, mais aussi peut-être pour tenter de ressentir, indépendamment des convictions de chacun, un peu de l'expérience méditative dans laquelle Biber voulait sans doute entraîner son public.

Walter Reiter, avril 2001

Références des textes bibliques :

L'Annonciation (Luc, 1:26-38) ; La Visitation (Luc, 1:40-55) ; La Nativité (Luc, 2:6-20) ; La Présentation de l'Enfant au Temple (Luc, 2:21-39) ; L'Enfant de douze ans au Temple (Luc, 2:41-51).

Christ au Mont des Oliviers (Matt., 26:34-46) ; La Flagellation (Matt., 27:26) ; La Couronne d'Épines (Matt., 27:29) ; Le Portement de la Croix (Luc, 23:26-32) ; La Crucifixion (Luc, 23:33-46).

La Résurrection (Luc, 24:1-12) ; L'Ascension (Luc, 24:50-51) ; La Pentecôte (Actes, 2:1-4) ; L'Assomption et la Béatification de la Vierge (pas de référence biblique).

Les sonates du Rosaire de Biber : un point de vue personnel

La nuit précédent l'enregistrement de ce CD, nous avons répété dans l'église de Londres où il devait se dérouler. A peine avions nous entamé la première sonate (battement des ailes de l'ange Gabriel, le monde divin descend vers Marie) que, d'un recouin éloigné du bâtiment, un pigeon apparut. Je pensai d'abord et avant tout que ceci pourrait sérieusement compromettre l'enregistrement. Pourtant, le pigeon fit un tour d'église, puis disparut définitivement.

'Miracle, émerveillement, inspiration, sacré' : voilà les mots clé de la conception et de l'interprétation de ces œuvres. Pour moi, les sonates du Rosaire sont effectivement des poèmes mystiques en musique, illustrant parfois un programme précis, comme quand on imagine le bruissement des ailes de l'ange (no. 1) ou le cruel enfouissement des clous dans le bois de la Croix (no. 12), mais plus souvent cherchant à dépeindre musicalement l'essence de chaque Mystère.

Les danses et leurs variations contrastent abruptement avec ces évocations atmosphériques. Leur présence peut peut-être sembler incongrue à la première écoute, mais on peut penser qu'elle sert à nous rappeler la dimension humaine de ce drame en plusieurs épisodes, en soulignant pour nous la ligne de démarcation entre l'humain et le divin. La première fois que j'ai entendu les sonates du Rosaire, à la fin des années soixante, j'étais

encore fasciné par le jeu de Kreisler et de Heifetz. Je fus complètement submergé par leur capacité à émouvoir, à enthousiasmer, à choquer, à éléver l'âme, et par la gamme même des émotions qu'elles contenaient (exprimée par une myriade de couleurs et de sonorités), allant de la jubilation extatique au plus profond désespoir, du paradis de l'âme à la violence sans frein. Je fus ébloui par leurs excentriques audaces qui les rendent si complètement uniques, et par la rapidité avec laquelle elles nous propulsent d'un affect au suivant.

Biber utilise la *scordatura*, ce procédé qui consiste à accorder les cordes du violon à des hauteurs différentes pour chaque sonate, à la fois pour rendre possibles des exploits techniques irréalisables avec l'accord habituel et pour obtenir, grâce au changement de tension des cordes, des sonorités variées qui contribuent à l'émotion recherchée dans chaque sonate. Pour le violoniste, ceci suppose une permanente contradiction entre l'ouïe et la vue, puisque ce qu'il lit peut ne pas être ce qu'il entend. Ainsi, un La écrit sur la partition peut en réalité sonner comme un Si, un Sol, ou toute autre note. L'armature peut porter un Fa[#] en haut de la portée, mais un Fa bécarré à l'octave inférieure... et, bien entendu, il peut se faire qu'aucune des deux notes ainsi désignées ne soit un Fa à l'oreille ! Ce qui semble monter peut en fait descendre, ou commencer par monter et plonger dans le grave au beau milieu d'un trait ! Le simple fait de parvenir à poser les doigts ou l'archet sur la bonne corde peut nécessiter une

gymnastique mentale complexe, surtout quand, comme dans la sonate no. 11, les deux cordes centrales sont en fait échangées !... qu'on imagine seulement les difficultés d'écriture qu'a du surmonter Biber pour noter ceci, et le nombre d'essais qu'il lui a fallu pour y parvenir !

Je suis éternellement reconnaissant à mes collègues instrumentistes et techniciens du son qui ont tant travaillé sur ce projet, à ma femme

Linda qui a tout fait pour moi sauf accorder et jouer mon violon, à Jan Hart de chez Signum pour les miracles administratifs qu'elle a réalisés et à Tony Harrison, le producteur, pour son amitié, sa dédicace et son énergie. Enfin je dédie cet enregistrement à mon professeur de Tel-Aviv, Ramy Shevelov, qui est décédé pendant sa fabrication et dont l'inspiration et la sagesse ont enrichi l'ensemble de ma vie.

Walter Reiter, juillet 2000

C E L S I S M E A C R E V E R E N D I S S I M E P R I N C E P S .
D O M I N E , D O M I N E C L E M E N T I S S I M E .

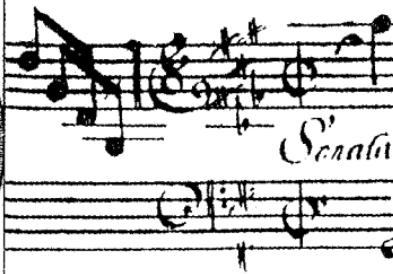
*S*anctorum Soli Iustitiae et Luce fere racula confucianarum TGB. I tertia
Eui, quam ab utroq; Civis fureb;li Scirene humillia dico filius enim dignitas fuit,
cui nubiles Matris Virginem Virgo defensio hororum, Propter ergo mea a Filio Christo ce-
lesti manna nutritus, a Matre Maria gratias lactans. Quia primus de suo beatissimo Pan-
ne fuisse litteram primam Tu Celsissimum Romanum impugnat. Si Maria Maximilianum
condecorauit. Quatuor Choris Chelym nean instructam quidam vicibus difformata
diesque Sonatis, Praludis, Almandis, Coronal, Sarabanda, Syr., Ciuccie, Variationib;
usq; Sic. In eum Pabo continuo perulii cum diligentia et secessu proibitatem magas-
artificis elaborauit genes. Cuiusdam fureb;li fere velis exultabat. Hoc omnia Ho-
roni XV. Sacraen Piffoniorum confecrati, quoniam tu sententiis praeceperas.

C E S S I T U C T Y E .

TGB. I flexuose dedico.
Humilissimus Serinus.
Hon. Ignatius Francisus Biber.
I. 1615. J. 1676. A. 1677. B. 1683. J. 1684.

Sonata XI

Woodcut, Scordatum & Key Signature.



Scordatura: how the strings are tuned in each sonata.

sonata no 1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

15 Passaglia

Sonata XI (end)

As written (MS)

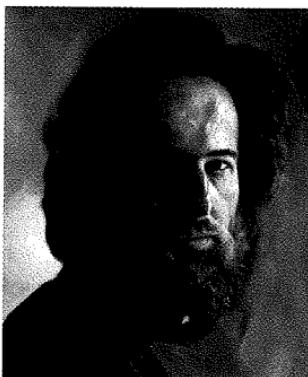
As it sounds



Walter Reiter founded Cordaria in 1999, primarily to perform and record the violin repertoire of the 17th and 18th centuries, and their first CD for Signum Records, a premier recording on period instruments of Vivaldi's Violin Sonatas Op 2, was internationally acclaimed. His previous recordings had included the 'Recreations' of Leclair for Addes, France, and sonatas by Mondonville for Meridian. Walter has played solo recitals in France, Germany, Austria, Israel, England and Canada, has given numerous masterclasses, teaches regularly in Israel, and is a tutor in the Early Music project at the University of Birmingham. He is also active as a conductor, and is Musical Director of the Linden Baroque Orchestra and Choir in London, with whom he recorded a CD of music by Fasch.

where he taught a class of talented children, his love for the music of the 17th and 18th centuries brought him to the study of 'authentic' performance practice on period instruments, and this has been his passion ever since.

He has led Les Arts Florissants, the Netherlands Bach Society Orchestra, the Hanover Band, the Sixteen, the Gabrieli Consort, the King's Consort, and the Symphony of Harmony and Invention, and has directed and appeared as soloist with the Orchestra Barocca Italiana, the Ensemble Baroque de Limoges, the Jerusalem Baroque Orchestra, and the Varazdin Festival Orchestra. Since 1989 he has led the second violins in The English Concert, with whom he has toured and recorded extensively.



Born in England of Polish-Viennese Jewish parents and brought up on the wild Atlantic coast of Ireland on a diet of Mahler and Irish music, Walter Reiter learned the violin with his mother, who had never studied it, but came from a musical family and knew how it should sound. He studied Music and Drama at Glasgow University, graduated in violin from the Royal Academy of Music in London, and continued his studies under Ramy Shevelov in Tel Aviv and Sandor Vegh in Germany. After working in symphony and chamber orchestras, including the Menuhin Festival Orchestra, in a string quartet, a Bluegrass band, contemporary music groups in Paris and a cabaret in Pigalle, and in the Jerusalem Conservatory,

Timothy Roberts studied Music at Cambridge University and at the Guildhall School of Music in London, where his harpsichord teachers were the late Christopher Kite and Jill Severs. For a number of years he has been principal continuo with the Gabrieli Consort and Players. Active as a soloist and chamber musician, Tim also directs several groups, including His Majestys Sagbutts and Cornets and his own ensemble Invocation, dedicated to reviving lesser-known British vocal chamber music. Tim has published many editions of 17th-19th-century music, most recently Restoration song anthologies for OUP and Fretwork Editions.

Elizabeth Kenny has established herself as one of Europe's foremost lute players. Her solo repertoire ranges from the renaissance to the 18th century, and she is in great demand as a continuo player with many leading period ensembles (Orchestra of the Age of Enlightenment, Les Arts Florissants, The Gabrieli Consort) and with chamber music ensembles (The Great Consort, Concordia, L'ensemble Orlando Gibbons (France) and Cordaria). Her CD of songs with Robin Blaze was 'one of the most outstanding recitals of its kind on disc' (Gramophone). Elizabeth is professor of lute at the Royal Academy of Music, London, and at the Hochschule der Künste, Berlin.

Joanna Levine is a versatile performer on the cello, viola da gamba and violone. She is a member of the viol consort Concordia, with whom she has made numerous recordings, including the

Gramophone award-winning disc of Purcell viol fantasies. She is much in demand as a viol soloist in the Bach Passions, and the Times critic wrote, 'For the power of sheer non-verbal expression, Joanna Levine's viola da gamba solo... took some beating'.

Frances Kelly read music at Cambridge University, and studied the harp under Phia Berghout. Her repertoire extends from the Middle Ages to the present day, and her recordings include Mozart's Concerto for flute and harp (with the Academy of Ancient Music), Handel's harp concerto (with the Brandenburg Consort), and Britten's 'Ceremony of Carols'. Increasingly involved in exploring early harps and the use of the harp as a continuo instrument, Frances is much in demand with leading early music groups, including the English Concert, Gabrieli Consort, and the New London Consort, and in productions of early opera.

One of Britain's leading ambassadors for the viol, Mark Levy is best known as director of the viol consort Concordia, with whom he has made numerous highly-praised CDs, including a complete Gibbons series. Mark is a visiting Lecturer at Southampton University and has taught on numerous courses including Dartington International Summer School.

Kah-Ming Ng, an experienced and talented keyboard player, is best known as director of the innovative period instrument trio Charivari Agréable, which also records for Signum Records.

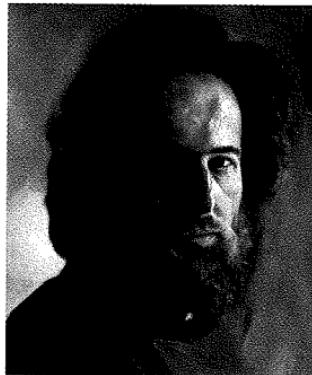


Walter Reiter founded Cordaria in 1999, primarily to perform and record the violin repertoire of the 17th and 18th centuries, and their first CD for Signum Records, a premier recording on period instruments of Vivaldi's Violin Sonatas Op 2, was internationally acclaimed. His previous recordings had included the 'Recreations' of Leclair for Ades, France, and sonatas by Mondonville for Meridian. Walter has played solo recitals in France, Germany, Austria, Israel, England and Canada, has given numerous masterclasses, teaches regularly in Israel, and is a tutor in the Early Music project at the University of Birmingham. He is also active as a conductor, and is Musical Director of the Linden Baroque Orchestra and Choir in London, with whom he recorded a CD of music by Fasch.

Born in England of Polish-Viennese Jewish parents and brought up on the wild Atlantic coast of Ireland on a diet of Mahler and Irish music, Walter Reiter learned the violin with his mother, who had never studied it, but came from a musical family and knew how it should sound. He studied Music and Drama at Glasgow University, graduated in violin from the Royal Academy of Music in London, and continued his studies under Ramy Shevelov in Tel Aviv and Sandor Vegh in Germany. After working in symphony and chamber orchestras, including the Menuhin Festival Orchestra, in a string quartet, a Bluegrass band, contemporary music groups in Paris and a cabaret in Pigalle, and in the Jerusalem Conservatory,

where he taught a class of talented children, his love for the music of the 17th and 18th centuries brought him to the study of 'authentic' performance practice on period instruments, and this has been his passion ever since.

He has led Les Arts Florissants, the Netherlands Bach Society Orchestra, the Hanover Band, the Sixteen, the Gabrieli Consort, the King's Consort, and the Symphony of Harmony and Invention, and has directed and appeared as soloist with the Orchestra Barocca Italiana, the Ensemble Baroque de Limoges, the Jerusalem Baroque Orchestra, and the Varazdin Festival Orchestra. Since 1989 he has led the second violins in The English Concert, with whom he has toured and recorded extensively.



Timothy Roberts studied Music at Cambridge University and at the Guildhall School of Music in London, where his harpsichord teachers were the late Christopher Kite and Jill Severs. For a number of years he has been principal continuo with the Gabrieli Consort and Players. Active as a soloist and chamber musician, Tim also directs several groups, including His Majestys Sagbutts and Cornets and his own ensemble Invocation, dedicated to reviving lesser-known British vocal chamber music. Tim has published many editions of 17th-19th-century music, most recently Restoration song anthologies for OUP and Fretwork Editions.

Elizabeth Kenny has established herself as one of Europe's foremost lute players. Her solo repertoire ranges from the renaissance to the 18th century, and she is in great demand as a continuo player with many leading period ensembles (Orchestra of the Age of Enlightenment, Les Arts Florissants, The Gabrieli Consort) and with chamber music ensembles (The Great Consort, Concordia, L'ensemble Orlando Gibbons (France) and Cordaria). Her CD of songs with Robin Blaze was 'one of the most outstanding recitals of its kind on disc' (Gramophone). Elizabeth is professor of lute at the Royal Academy of Music, London, and at the Hochschule der Künste, Berlin.

Joanna Levine is a versatile performer on the cello, viola da gamba and violone. She is a member of the viol consort Concordia, with whom she has made numerous recordings, including the

Gramophone award-winning disc of Purcell viol fantasies. She is much in demand as a viol soloist in the Bach Passions, and the Times critic wrote, 'For the power of sheer non-verbal expression, Joanna Levine's viola da gamba solo... took some beating.'

Frances Kelly read music at Cambridge University, and studied the harp under Phia Berghout. Her repertoire extends from the Middle Ages to the present day, and her recordings include Mozart's Concerto for flute and harp (with the Academy of Ancient Music), Handel's harp concerto (with the Brandenburg Consort), and Britten's 'Ceremony of Carols'. Increasingly involved in exploring early harps and the use of the harp as a continuo instrument, Frances is much in demand with leading early music groups, including the English Concert, Gabrieli Consort, and the New London Consort, and in productions of early opera.

One of Britain's leading ambassadors for the viol, Mark Levy is best known as director of the viol consort Concordia, with whom he has made numerous highly-praised CDs, including a complete Gibbons series. Mark is a visiting Lecturer at Southampton University and has taught on numerous courses including Dartington International Summer School.

Kah-Ming Ng, an experienced and talented keyboard player, is best known as director of the innovative period instrument trio Charivari Agréable, which also records for Signum Records.



INSTRUMENTARIUM

Walter Reiter - Violin by Mathias Klotz (1727) (v)

Timothy Roberts - Harpsichord by Adlam Burnett, after Ruckers (c.1700) (h),
chamber organ by Peter Collins (o)

Elizabeth Kenny - Theorbo after Italian originals by Klaus T. Jacobsen (1992) (t)

Joanna Levine - Cello by P. Walmsley (c.1750) (c), Viola da gamba by R. Meares (c.1675) (g)

Frances Kelly - Double harp by Martin Haycock (1983), after Doppia (hp)

Mark Levy - Lirone by R. Hadaway (1971), after Italian originals (l)

Kah-Ming Ng - Regal by Laukhoff (r)

Cordaria can be contacted by E-mail at kinor@cordaria.demon.co.uk
and our website is at www.cordaria.co.uk

Recorded at St Silas' Presbytery, London, on March 7-11 and May 5-7 1999
and at The Parish Church, Orford, Suffolk, on February 18, 2000

Production, Engineering and Editing by Floating Earth
Producer: Tony Harrison Engineer: Mike Hatch Editors: Tony Harrison & Raphaël Mouterde

Booklet notes: Peter Holman

German translation: Margarete Forsyth

French translation: David Fiala

Text and translation editor: Christine Darby

Booklet design & typesetting: Jan Hart

Cover design: ATX Design

Portrait of Walter Reiter by Zohar

Photo of Cordaria by Timothy Kraemer

Facsimile of the Mystery Sonatas by Kings Music

© 2001 The copyright in this sound recording is owned by *Signum Records Ltd.*
Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording of
Signum Compact Discs constitutes an infringement of copyright and will render the infringer liable
to an action by law. Licences for public performances or broadcasting may be obtained from
Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1R 3HG, England

© 2001 The copyright of this CD booklet, notes, translations and visual design
is owned by *Signum Records Ltd.*

All rights reserved. No part of this booklet may be reproduced, stored in a retrieval system, or
transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or
otherwise, without prior permission from *Signum Records Ltd.*

Booklet part number: SIGCD021.1 CD part number: SIGCD021

Signum Records Ltd, 10 Kensington Hall Gardens, Beaumont Avenue, London W14 9LS
E-mail: Signum@newrenaissance.co.uk Website: www.signumrecords.co.uk