



Biber
Mystery Sonatas
Rosenkranzsonaten

Dank an die Kartause Mauerbach,
Astrid Huber und Lorenz Tributsch



Recording: 2-6 February 2015, Kartause Mauerbach, Vienna (Austria)
Recording producer & digital editing: Jean-Daniel Noir
Executive producer: Lina Tur Bonet, Michael Sawall
Booklet editor & Layout: Joachim Berenbold
Translations: Mark Wiggins (English) / Olivier Fourés (Français) / Susanne Lowien (Deutsch)
Cover & artist photos (Lina Tur Bonet): Pablo F. Juárez
All other photos: Lina Tur Bonet
© + © 2015 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in The Netherlands

Heinrich Ignaz Franz Biber
(1644-1704)

Mystery Sonatas

Rosenkranzsonaten

Musica Alchemica

Eugène Michelangeli claviorganum
Anne Marie Dragosits harpsichord, spinettino
Patxi Montero viola da gamba, violone, lirone, double bass
Reinhild Waldek harp · Thomas Boysen theorbo

Lina Tur Bonet
Baroque violin & direction

Heinrich Ignaz Franz Biber
(1644-1704)

Mystery Sonatas

Rosenkranzsonaten

*Of all the violinists from the last century [the 17th],
Biber seems to have been the best,
and his solos are the most difficult and
the most fanciful of any Music
that I have seen of the same period.
(Charles Burney)*

CD1 Der freudenreiche Rosenkranz / Joyful Mysteries

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I Mariæ Verkündigung / Annunciation | 6:25 |
| | Praeludium Variatio - Aria allegro - Variatio - Adagio Finale | |
| 2 | II Marias Besuch bei Elisabeth / The Visitation | 4:41 |
| | Sonata Allamanda Presto | |
| 3 | III Die Geburt Christi / The Nativity | 6:58 |
| | Sonata Courente - Double Adagio | |
| 4 | IV Die Darstellung im Tempel (Der alte Simeon im Tempel) /
The Presentation of the Infant Jesus in the Temple | 7:39 |
| | Ciaccona | |
| 5 | V Der zwölf jährige Jesus im Tempel / The Twelve-Year-Old Jesus | 7:09 |
| | Praeludium Allamanda Guigue Sarabanda - Double | |

Der Schmerzensreiche Rosenkranz / Sorrowful Mysteries

- | | | |
|---|---|------|
| 6 | VI Christus am Ölberg (Der Blutschweiß) / Christ on the Mount of Olives | 7:27 |
| | Lamento Adagio - Presto - Adagio | |
| 7 | VII Die Geißelung / The Scourging at the Pillar | 8:47 |
| | Allamanda - Variatio Sarabanda - Variatio | |
| 8 | VIII Jesus wird mit einer Dornenkrone gekrönt / The Crown of Thorns | 7:09 |
| | Sonata Guigue - Double 1 Presto - Double 2 | |

CD2

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | IX Jesus trägt sein Kreuz / Jesus Carries the Cross | 8:22 |
| | Sonata Courente - Double Finale | |
| 2 | X Die Kreuzigung / The Crucifixion | 9:09 |
| | Praeludium Aria - Variatio | |

Der glorreiche Rosenkranz / Glorious Mysteries

- | | | |
|---|--|-------|
| 3 | XI Die Auferstehung / The Resurrection | 7:48 |
| | Sonata Surrexit Christus hodie Adagio | |
| 4 | XII Die Himmelfahrt / The Ascension | 6:29 |
| | Intrada Aria Tubicinum Allamanda Courente - Double | |
| 5 | XIII Die Entsendung des Heiligen Geistes / Pentecost | 7:37 |
| | Sonata Gavott Guigue Sarabanda | |
| 6 | XIV Mariæ Himmelfahrt / The Assumption of the Virgin | 8:38 |
| | Grave - Adagio Aria - Guigue | |
| 7 | XV Die Krönung Mariens / The Beatification of the Virgin | 11:49 |
| | Sonata Aria Canzon Sarabanda | |
| 8 | XVI Passaglia (Der Schutzengel) / Guardian Angel | 9:13 |

The Power of music – resonance

If it were true that music transforms us, opens up new worlds to us and provides insight, the *Rosary Sonatas* of Biber would most certainly be one of the best examples of this. According to contemporary physicists everything is in movement, vibrating in some way or other. Furthermore, quantum mechanics describes a phenomenon of resonance – the quantum entanglement between previously-connected particles, which survive even when they are separated in the space-time continuum. However, this is an old idea, and I invite you to travel through time in order better to understand this fantastic music:

In the seventeenth century, music theorists such as Mersenne and Kircher attributed great importance to the question of sympathetic resonance. According to Leibniz, this resonance moves us because our soul is like a string attuned with music – music, he considered, was “the hidden arithmetical exercise of a mind unconscious that it is calculating”. This age was that of the late Pythagorean concept of the “Music of the Spheres”: a resonant world with Eros as the motor force sustaining it. Also in this era, musical rhetoric was intended to *movere et docere* (move and instruct) *Ad maiorem Dei gloriam*, and Monteverdi’s *Seconda Pratica*, with its expressive yearning paved the way for the theory of the Affects. The *Rosary Sonatas* by Biber draw as much from these realities as from the Counter-Reformation – whose art aimed at the events being related to be experienced in the first person. One ex-

ample of this is that Matthias Grünewald’s *Isenheim Altarpiece* was commissioned by the church that sick people would become healed simply by staring at it.

Biber presented this unique manuscript to his adviser and employer, the Prince-Archbishop Maximilian Gandolph, the provider of support to an influential Confraternity in Salzburg, dedicated to the frequent praying of the Rosary. Each sonata in the manuscript is preceded by a small engraving relating to each of the 15 Mysteries of the Rosary, to which as a prayer book it is consecrated; Biber additionally added a *Passacaglia* for unaccompanied violin dedicated to the Guardian Angel, whose feast day (October 2) coincides with Rosary Week.

In his dedicatory comments, Biber refers to the Sun of Righteousness (God) and the Moon without Stain (Mary), these being regularly-used Catholic symbols. The drawing of the analogy between Jesus Christ and Orpheus was also a recurrent theme from early Christianity and which appeared in Baroque art; of course, despite the fact that Orpheus’ lyre has seven strings, Biber depicted himself as an Orphic poet with his “lyre of four strings re-tuned in 15 different manners” (curiously the lyre used to symbolize the harmony of the soul). With Biber’s work one is additionally reminded of *musica reservata*, which encoded compositional and rhetorical techniques which only the truly initiated violinist would be capable of understanding and taking pleasure from.

Mysterien Sonaten

The first of the mysteries surrounding this work resides in its 15 *scordaturas* or different tunings for the violin, a technique frequently employed in seventeenth-century Germany, but never before employed in such an extreme form.

The violin part is notated as if the instrument was tuned normally, but the note pitches which ensue are different to those which one sees in the score as a result of these *scordaturas*.... as though it had been typed out on the keyboard from another country... of 15 varying kinds. Accordingly, it is presented as something requiring deciphering and which only the initiated violinist is capable of tackling.

Certain chords are made possible by the *scordatura* – virtuosity in Biber is never mere artifice. Some intervals will be more adjacent, but will end up being more complex (awkward fifths are to be found in abundance which turn out to be sixths or octaves). Moreover, it is practically impossible to get perfect fifths of the strings because of their big stretching.

Precisely the reason for so many different *scordaturas* has led to all kinds of speculation, from relationships with Keplerian orbital periods through to complex numerological theories. The reality, however, is that the violin speaks with a particular colour and resonance in each sonata, adding a special “halo” to each mystery, suggestive of that which encircles the heads of saints in religious iconography.

These pieces consist of a beautiful combination of

dance forms on religious themes, in the sacred-secular style already then being espoused by Schmelzer: *Laudando et commovendo* (praising and communicating emotion), as Mattheson would later say. Suites coexist with Sonatas or religious fragments, and also the *scordaturas* remind us of traditional violins and of street musicians, in a way which further symbolizes the human-divine duality of these stories.

The composer’s possible Jesuit education suggests the purpose of the composition, for St Ignatius Loyola used to advise an as sensorial as possible experience in his spiritual and meditation exercises.

Biber frequently demonstrates a partiality for descriptive music, but the experiences which these sonatas stimulate do not necessarily need to operate in parallel with the literal narrative order found in the Gospels.

The colour suggested by the *scordatura* and its particular resonance provides the basis for our interpretation. The precise choice of continuo instruments which we have chosen comes down – in the majority of cases – to a personal and colouristic symbolism, a quite pictorial individual interpretation: the theorbo and the viola da gamba describe certain of Jesus Christ’s expressive moments, the organ that of God the Father, the ecclesiastical claviorgan, the harp symbolizing that angel-laden air so typical of the Baroque, the spinettino depicting clouds, the lirone for when the heavens open, the regal for scorn, but also for celebration... Sometimes the keyboards reflect happiness whilst

at other times they assist in the moments of hammering. Brusque and strict bass instruments are used to represent the Roman army. Next to sonatas of an almost orchestral demeanour are to be found those embodying privacy of a vast nature.

Instrument and performer realize these experiences in a first-person manner; as I will explain below: however, I would like the listener to take his or her own route, abandoning him or herself to that "unconscious calculation".

Lina Tur Bonet



El poder de la música – la resonancia

Si fuera cierto que la música nos transforma, nos abre a nuevos mundos y proporciona conocimiento, las Sonatas del Rosario de Biber serían, seguramente, uno de los mejores ejemplos. Los físicos contemporáneos dicen que todo está en movimiento, vibrando de alguna manera. También, la Mecánica Cuántica describe un fenómeno de resonancia, el entrelazamiento cuántico entre partículas que estuvieron unidas, que incluso sobrevive cuando están separadas en el espacio-tiempo. Pero esto es una idea antigua, y os invito a hacer un viaje en el tiempo para entender mejor esta formidable música:

En el s. XVII, teóricos como Mersenne o Kircher concedían gran importancia a la resonancia por simpatía. Según Leibniz, ella nos mueve porque nuestra alma es una cuerda afinada con la música, definiendo esta última como „ecuación inconsciente del alma“. Es la época de la sugestiva idea neopitagórica de la „Armonía de las Esferas“: un universo resonante, con Eros como fuerza motriz que lo sustenta.

También en esta época, la retórica musical pretendía movere et docere (conmover e instruir) Ad Maiorem Dei Gloriam, y la Seconda Prattica de Monteverdi, con su anhelo expresivo, abría paso a la teoría de los afectos.

Esta colección de las Sonatas del Rosario de Biber bebe tanto de estas realidades como de la Con-

trarreforma, cuyo arte pretendía que los hechos narrados se vivieran en primera persona. Como ejemplo, el 'Retablo de Isenheim' de Matthias Grünewald, fue encargado para que los enfermos acudieran a sanarse simplemente con mirarlo.

Biber regaló este único manuscrito a su mentor, el Príncipe-Arzbispo Maximilian Gandolph, quien apoyaba a una influyente cofradía de Salzburgo, dedicada al frecuente rezo del Rosario. Cada sonata está precedida de un pequeño grabado sobre cada uno de los 15 misterios de dicho rezo, cual devocionario; además añadió una Passaglia para violín solo dedicada al Ángel de la Guarda, cuya celebración (2 de octubre) coincide con la semana del Rosario.

Biber menciona en su dedicatoria al sol de Justicia -Dios- y a la luna sin mácula -Maria- símbolos habituales en el catolicismo. La analogía de Cristo con Orfeo también es muy recurrente desde el primer cristianismo y en el arte barroco y, de hecho, pese a que la lira de Orfeo tenga 7 cuerdas, Biber se autorretrato como un poeta órfico con su „Lira de cuatro cuerdas afinada de 15 maneras distintas“ (curiosamente, la lira representaba la armonía del alma).

Esta obra además recuerda a la Musica Reservata, que encriptaba unas técnicas compositivas y retóricas que sólo los realmente instruidos eran capaces de comprender y gozar.

Mysterien Sonaten

El primero de los misterios reside en sus 15 scordaturas o distintas afinaciones del violín, técnica usada habitualmente en la Alemania del XVII, pero jamás de forma tan extrema.

La parte del violín está escrita como si el instrumento estuviese afinado normalmente, pero las alturas resultantes son distintas de aquellas que se leen por efecto de dichas scordaturas „como si se mecanografiase en el teclado de otro país... de 15 maneras diversas. Se presenta pues como algo a descifrar y que sólo el iniciado-violinista puede afrontar:

La *scordatura* posibilita ciertos acordes – el virtuosismo en Biber nunca es mero artificio. Algunos intervalos serán más inmediatos, pero resultarán mucho más complejos (abundan incómodas quintas que resultan sextas u octavas). Además, es prácticamente imposible que las cuerdas quinten bien entre sí con semejantes estiramientos.

El motivo de tantas *scordaturas* ha llevado a todo tipo de especulaciones, desde relaciones con las órbitas keplerianas hasta complejas teorías numéricas. Pero la realidad es que el violín suena con un color y una resonancia especial en cada Sonata, añadiendo un aura especial a cada misterio que sugiere esa que rodea a los santos en la iconografía. Estas piezas son una bella combinación de danzas sobre un tema religioso, en el estilo sacro-profano que ya propugna Schmelzer. Laudando et Commovendo, como diría más tarde Mattheson. Convi-

ven Suites con Sonatas o fragmentos religiosos, y también las scordaturas nos remiten a violines tradicionales y a músicos callejeros, representando la dualidad humano-divina de estos relatos.

La posible educación jesuita del compositor sugiere la intencionalidad de la obra, pues San Ignacio recomendaba una experiencia lo más sensorial posible en sus ejercicios espirituales y meditaciones.

Biber demuestra frecuentemente su amor por la música descriptiva, pero las vivencias que despiertan estas sonatas no tienen necesariamente que seguir el orden narrativo literal de los evangelios.

El color sugerido por la scordatura y su especial resonancia es la base de nuestra interpretación. El continuo elegido representa – en la mayoría de los casos– un simbolismo personal y colorista, una interpretación propia bastante pictórica: la tiorba y la viola da gamba describen ciertos momentos expresivos de Jesús, el órgano-Dios, el claviórgano eclesástico, el arpa simbolizando ese aire cargado de ángeles tan barroco, el spinettino cual nubes, el lirone cuando los cielos se abren, el regal del escarmio, pero también festivo... Los claves a veces simbolizan alegría y otras ayudan a los momentos percusivos. Rudos bajos representan al ejército romano. Alternamos sonatas casi orquestales con otras de gran intimidad. Instrumento e intérprete realizan en primera persona estas vivencias, como explicaré a continuación; pero quisiera invitar al oyente a hacer su propio recorrido, abandonándose a esa ecuación inconsciente.

Lina Tur Bonet



Le pouvoir de la musique - la résonance

S'il est vrai que la musique nous transforme, nous fait découvrir de nouveaux mondes et émancipe la connaissance, les sonates du Rosaire de Biber en seraient certainement une des meilleures illustrations. Les physiiciens contemporains disent que tout est en mouvement, que tout vibre à sa façon. Aussi, la mécanique quantique décrit un phénomène de résonance, l'« entrelacs quantique », entre des particules unies, phénomène qui survit même quand elles sont séparées dans l'espace-temps. Mais ceci est une idée ancienne, et je vous invite à faire un voyage dans le temps pour comprendre mieux cette musique remarquable :

Au XVII^e siècle, des théoriciens comme Mersenne ou Kircher donnaient une grande importance à la résonance par sympathie. D'après Leibniz, elle nous touche car notre âme serait une corde en accord avec la musique, qu'il considère « une équation inconsciente de l'âme ». C'est l'époque de l'idée suggestive néo-pythagoricienne de « l'harmonie des sphères » : un univers résonnant, dont Éros est la force motrice qui le soutient.

Également à cette époque, la rhétorique musicale prétendait *movere et docere* (émouvoir et instruire) *Ad Maiorem Dei Gloriam*, et la *Seconda Prattica* de Monteverdi, avec son aspiration expressive, ouvrait la voie à la théorie des affects.

Cette collection des Sonates du Rosaire de Biber se nourrit autant de ces réalités que de la contre-réforme, dont l'art prétendait que les faits racontés se vivent à la première personne. Comme,

par exemple, le Retable de Isenheim de Matthias Grünewald, qui fut commandé afin que les malades puissent se soigner simplement en le regardant.

Biber offrit ce magnifique manuscrit à son mentor, le Prince-archevêque Maximilian Gandolph, qui soutenait une confrérie importante de Salzbourg se consacrant fréquemment à la prière du Rosaire. Chaque sonate est comme un livre de prières précédée d'une petite gravure illustrant chacun des 15 mystères de cette prière ; de plus, Biber ajouta une *Passaglia* pour violon seul dédiée à l'Ange de la Garde, dont la célébration (le 2 octobre) coïncide avec la semaine du Rosaire.

Biber mentionne dans sa dédicace le Soleil de Justice -Dieu- et la Lune sans tâche -Maria-, symboles habituels du catholicisme. L'analogie du Christ avec Orphée est également récurrente dès le premier christianisme et dans l'art baroque, d'ailleurs, bien que la lyre d'Orphée ait eu 7 cordes, Biber se présenta comme un poète *orphéen* avec sa « Lyre de quatre cordes accordée de 15 manières diverses » (curieusement, la lyre représentait l'harmonie de l'âme).

Cette œuvre rappelle également la *Musica Reservata*, qui dissimulait derrière des techniques de composition et de rhétorique particulières des éléments que seuls ce qui étaient initiés pouvaient comprendre et apprécier.

Mysterien Sonaten

Le premier des mystères réside dans les 15 accords ou différentes façons d'accorder le violon, technique habituelle dans l'Allemagne du XVII^e

siècle, mais qui n'avait jamais été poussée de façon si extrême.

La partie de violon est rédigée comme si le violon était accordé normalement, mais, en raison de ces accords particuliers, la hauteur des notes diffère de celle qui est écrite ...comme si on tapait sur un clavier d'un autre pays... et de 15 manières différentes. Quelque chose qu'il faut déchiffrer et auquel seul un violoniste averti peut faire face.

Cette *scordatura* rend possible certains accords – la virtuosité de Biber n'est jamais gratuite. Certains intervalles sont certes plus *immédiats*, mais ils peuvent être à la fois difficiles à réaliser (on trouve une multitude de quintes incommodes qui sonnent comme des sixtes ou des octaves). Par ailleurs, il est pratiquement impossible que les cordes, soumises à de tels étirements, garantissent des *quintes* bien justes.

Le motif de tant d'accords différents a inspiré de nombreuses spéculations, de certaines relations avec les orbites keplériennes jusqu'à de complexes théories numérolologiques. Quoiqu'il en soit, le fait est que le violon sonne avec une couleur et une résonnance spéciale dans chaque sonate, ce qui ajoute une aura spéciale à chaque mystère, similaire à celle qui entoure les saints de l'iconographie. Ces pièces sont une belle combinaison de danses sur un thème religieux, dans le style sacré-profane déjà développé par Schmelzer. *Laudando et Commovendo*, comme dira plus tard Mattheson. Sont mélangées des suites avec des sonates ou des fragments religieux, les accords modifiés rap

pellent les violons traditionnels et les musiciens de rue, ce qui représente la dualité humano-divine de ces récits.

La possible éducation jésuite du compositeur suggère l'intention de son œuvre, Saint Ignace recommandait en effet une expérience des plus sensibles possibles lors de ses exercices spirituels et méditations.

Biber met souvent en évidence son goût pour la musique descriptive, mais les sensations réveillées par ces sonates ne doivent pas nécessairement suivre l'ordre narratif littéral des Évangiles.

La couleur suggérée par la *scordatura* et sa résonance particulière est la base de notre interprétation. Le continuo choisi représente – dans la grande partie des cas – un symbolisme personnel et coloriste, une interprétation plutôt picturale : le théorbe et la viole de gambe décrivent certains moments expressifs de Jésus, l'orgue Dieu, le clavi-orgue le caractère ecclésiastique, l'harpe cet air chargé d'anges tellement baroques, l'épinette certains nuages, le lyron les cieux qui s'ouvrent, le régal la dérision ou la festivité... Les clavecins soulignent parfois l'euphorie et aident également aux moments percussifs. Des basses rudes imagent l'armée romaine. Nous alternons des sonates presque orchestrales avec d'autres de grande intimité.

Instrument et interprète réalisent ces expériences à la première personne, comme je l'expliquerai plus loin ; mais j'aimerais inviter l'auditeur à faire son propre chemin, en s'abandonnant à cette équation inconsciente.

Lina Tur Bonet



Die Macht der Musik – Resonanz

Wenn es wahr ist, dass Musik uns verwandelt, uns Einblick in neue Welten ermöglicht und Einsichten verschafft, dann sind Biber's Rosenkranzsonaten mit Sicherheit eines der besten Beispiele dafür:

Nach der Meinung zeitgenössischer Physiker ist alles in Bewegung und schwingt auf die eine oder andere Weise.

Darüber hinaus beschreibt die Quantenmechanik ein Phänomen der Resonanz – die Quantenverschränkung zwischen zuvor verbundenen Teilchen, die auch bestehen bleibt, wenn diese im Raum-Zeit-Kontinuum getrennt werden.

Diese Vorstellung ist jedoch nicht neu, und ich lade Sie ein, durch die Zeit zu reisen, um diese fantastische Musik besser zu verstehen:

Im 17. Jahrhundert maßen Theoretiker wie Mersenne und Kircher der Frage der sympathischen Resonanz große Bedeutung bei. Laut Leibniz bewegt uns diese Resonanz, weil unsere Seele wie eine Saite ist, die auf Musik eingestimmt ist – „Musik ist eine unbewusste Rechenübung der Seele, ohne dass die Seele weiß, dass sie rechnet“, so sein Schluss. Man schrieb das Zeitalter der späten pythagoreischen Vorstellung der „Sphärenmusik“: eine klingende Welt mit Eros als treibender Kraft, die sie in Bewegung hält.

Zu dieser Zeit sollte musikalische Rhetorik „bewegen und belehren“, "zur höheren Ehre Gottes" (movere et docere ad maiorem Dei gloriam), und Monteverdis *Seconda Pratica* mit ihrem ausdrucksstarken Sehnen bereitete

den Weg für die Affektenlehre. Die Biber'schen *Rosenkranzsonaten* wurden ebenso sehr von diesen Gegebenheiten inspiriert wie von der Gegenreformation, deren Kunst danach verlangte, dass die Ereignisse, von denen berichtet wurde, in der ersten Person erfahren werden. Ein Beispiel hierfür ist der *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald, der zu dem Zweck in Auftrag gegeben wurde, Kranke schon durch die reine Betrachtung zu heilen.

Biber überreichte dieses einzigartige Manuskript seinem Mentor, Fürstbischof Maximilian Gandolph, dem Schutzherrn eines einflussreichen Salzburger Klosters, in dem man sich dem häufigen Beten des Rosenkranzes verschrieben hatte. Jeder Sonate ist eine kleine Vignette vorangestellt, die sich auf eines der 15 Geheimnisse des Rosenkranzes bezieht, dem wie in einem Gebetsbuch der jeweilige Satz gewidmet ist. Biber fügte außerdem noch eine *Passacaglia* für Violine solo hinzu, die dem Schutzengel geweiht ist, dessen Gedenktag (2. Oktober) mit der Woche des Rosenkranzfestes zusammenfällt.

In seiner Widmung bezieht sich Biber auf die Sonne der Gerechtigkeit (Gott) und auf den Mond ohne Makel (Maria), beides häufig eingesetzte katholische Symbole. Der Analogieschluss zwischen Jesus und Orpheus war ebenfalls ein wiederkehrendes Thema aus dem Urchristentum, das in der barocken Kunst aufgegriffen wurde. Trotz der Tatsache, dass Orpheus' Lyra sieben Saiten hat,

ließ Biber sich als orphischen Dichter mit seiner „viersaitigen Lyra [darstellen], gestimmt auf 15 verschiedene Weisen.“ (Bemerkenswert ist auch, dass die Lyra häufig als Symbol für die Harmonie der Seele aufgefasst wurde.)

Biber's Musik lässt außerdem an *Musica reservata* denken, in der kompositorische und rhetorische Techniken verschlüsselt waren, die nur der wahrhaft Eingeweihte zu verstehen und zu genießen in der Lage war.

Mysteriensonaten

Das erste der Geheimnisse um dieses Werk liegt in den 15 Skordaturen oder unterschiedlichen Stimmungen der Geige – eine Technik, die im 17. Jahrhundert in Deutschland häufig eingesetzt wurde, jedoch nie zuvor auf so extreme Weise.

Der Violinpart ist so notiert, als sei die Geige normal gestimmt, aber die erklingenden Töne unterscheiden sich als Ergebnis der Skordatur von denjenigen, die man in den Noten vor sich sieht... als seien sie auf einer Tastatur aus einem fremden Land getippt... und das auf 15 verschiedene Weisen. Die Violinstimme präsentiert sich also als sehr anspruchsvoll zu entziffern, eine Aufgabe, die nur ein eingeweihter Geiger bewältigen kann. Bestimmte gebrochene Akkorde werden durch die Skordatur erst ermöglicht – Virtuosität: gerät bei Biber nie zum reinen Kunstgriff. Einzelne Intervalle scheinen näher zusammen zu liegen, stellen sich aber als komplizierter heraus (es gibt reihenweise

ungünstig liegende Quinten, die sich dann als Sexten oder Oktaven erweisen).

Die Frage, warum genau es in diesem Werk so viele Skordaturen gibt, hat zu allen Arten von Spekulationen geführt, vom Bezug zu Kepler'schen Umlaufbahnen bis hin zu komplexen zahlenmystischen Theorien. Die Wahrheit ist jedoch, dass die Violine in jeder Sonate mit einer besonderen Farbe und mit einem speziellen Klang spricht und auf diese Weise jedem Geheimnis eine eigene „Aura“ verleiht, die an die Heiligenscheine in der Ikonographie erinnert.

Diese Stücke bestehen aus einer ansprechenden Zusammenstellung von Tanzformen über geistliche Themen, in einem geistlich-weltlichen Stil, wie ihn damals schon Schmelzer verschmolzen hatte. *Laudando et commovendo* („Was Gottes Lob erregt, und unser Herz bewegt“), wie es Mattheson später formulieren sollte. Suiten stehen neben Sonaten oder geistlichen Fragmenten, und auch die Skordaturen erinnern an traditionelle Fiedeln von Straßenmusikern, sodass die menschlich-göttliche Dualität dieser Geschichten noch stärker symbolisiert wird. Der Zweck der Komposition wird dadurch nahegelegt, dass der Komponist vermutlich eine jesuitische Erziehung genossen hat, denn Ignatius von Loyola riet dazu, dass man durch spirituelle und meditative Übungen einen möglichst emotionalen Zugang finden sollte.

Bei Biber findet sich häufig eine Vorliebe für programmatische Musik, aber die Erfahrungen, die

diese Sonaten hervorrufen, gehen nicht notwendigerweise mit der literarischen Erzählstruktur in den Evangelien einher:

Die in der jeweiligen Skordatur hervorgerufene Farbe und ihr spezieller Klang bildete die Grundlage für unsere Interpretation. Die im Einzelfall ausgewählte Besetzung der Continuoinstrumente ist meistens durch eine persönliche Klangfarbensymbolik bestimmt, eine eher bildhafte individuelle Interpretation: Theorbe und Gambe beschreiben einige expressive Augenblicke Christi, die Orgel bezieht sich auf Gottvater, das ekklesiastische Claviorganum, und die Harfe symbolisiert die von Engeln erfüllte Luft, wie sie so typisch für das Barock ist. Das Spinettino zeichnet Wolken nach, der

Lirone erklingt, wenn sich die Himmel öffnen, das Regal versinnbildlicht Hohn, aber auch Jubel... Einmal spiegeln die Tasteninstrumente Glück wider, während sie ein andermal an den Augenblicken der Geißel mitwirken. Schroffe Bassinstrumente repräsentieren die römischen Soldaten. Sonaten mit einer beinahe orchestralen Anmutung stehen in unmittelbarer Nähe zu Sonaten, die eine große Intimität ausstrahlen.

Das Instrument und die Ausführende machen diese Erfahrungen in der ersten Person, wie ich unten noch ausführen werde. Aber trotzdem möchte ich die Zuhörer dazu auffordern, ihren eigenen Weg zu finden und sich dieser „geheimen Rechenübung“ hinzugeben.

Lina Tur Bonet





I. Annunciation anunciación ·annonciation · Verkündigung

And the angel said to her: "You will conceive in your womb and bear a son, and you shall call his name Jesus." ...
And Mary said: "Behold, I am the servant of the Lord;
let it be to me according to your word." And the angel departed from her.
(Lc 1, 30, 38)

This magical sonata does not yet make use of *scordatura*.

As it starts the ethereal wingbeat of the angel of the Annunciation is approaching, and the gentleness of Mary seems also to be audible. Handsome variations follow, after which the angel bids farewell, filling everything with its presence. Three accentuated intervals of the third might be a reference to the Holy Trinity.

Esta mágica sonata aún no usa *scordatura*.

Al inicio se acerca el etéreo aleteo del ángel anunciador, y parece oírse también la dulzura de María. Siguen hermosas variaciones tras las cuales se despidе el ángel llenándolo todo de su presencia. Tres marcados intervalos finales de tercera descendente podrían referirse a la Trinidad.

Cette sonate magique n'utilise pas encore de *scordatura*.

Au début elle s'approche du battement d'aile éthéré de l'ange annonciateur, et on pourrait entendre également la douceur de Marie. Suivent de charmantes variations, puis l'ange prend congé en inondant tout de sa présence. À la fin, trois intervalles marqués de tierces descendantes pourraient faire référence à la Trinité.

In dieser Mysteriensonate kommt noch keine Skordatur zum Einsatz.

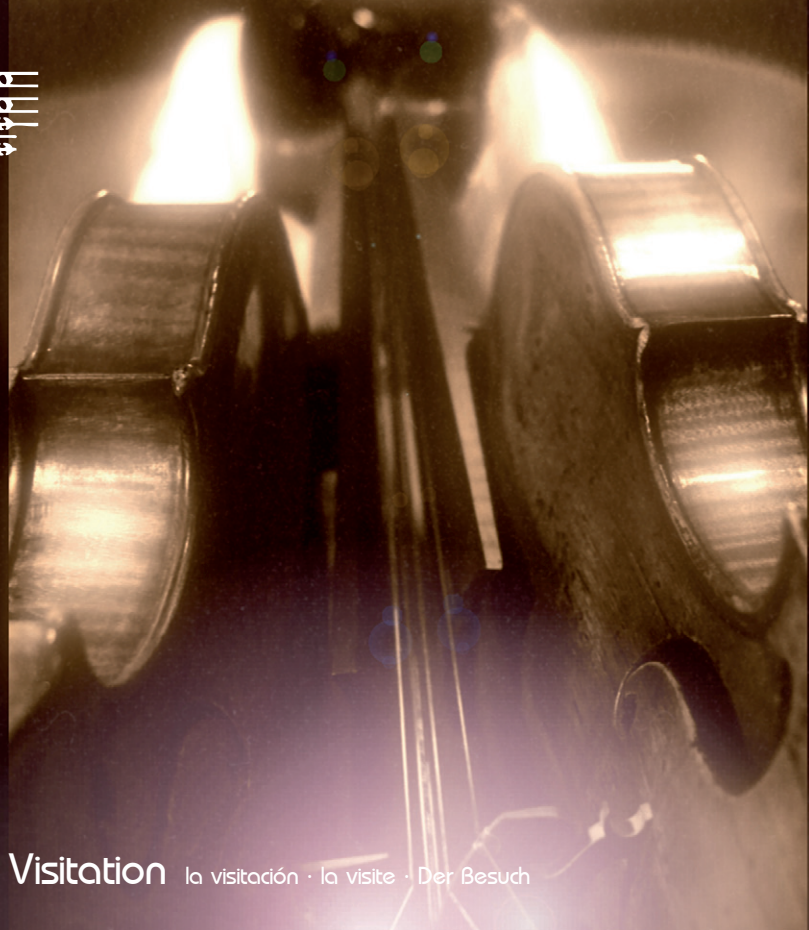
Zu Beginn nähert sich der atherische Flügelschlag des Engels der Verkündigung, und auch die Sanftheit Marias scheint hörbar zu werden. Schöne Variationen schließen sich an, nach denen der Engel Lebewohl sagt und alles mit seiner Präsenz erfüllt. Drei akzentuierte Terz-Intervalle könnten einen Verweis auf die Heilige Dreieinigkeit darstellen.

Only at the end will the violin now recover "reason".

Ya sólo al final el violín recobrará la "cordura".

Et seulement à la fin le violon retrouve la « sagesse ».

Erst am Schluss wird die Violine zur „Vernunft“ zurückfinden.



II. Visitation

la visitación · la visite · Der Besuch

At that time Mary got ready and hurried to a town in the hill country of Judea,
where she entered Zechariah's home and greeted Elizabeth.
When Elizabeth heard Mary's greeting, the baby leaped in her womb,
and Elizabeth was filled with the Holy Spirit ... And Mary said:
"My soul glorifies the Lord and my spirit rejoices in God my Savior."
(Lc 1, 39-41, 46-47)

The great parallelism involved in this *scordatura* (two identical fifths) creates a complete sense of resonance between the two women both pregnant. The violin shines in the clear key of A major: As in the Gospel, Biber includes a *Magnificat*, and at the end, the two children "leap with joy in their wombs".

El gran paralelismo de esta *scordatura* (dos quintas idénticas) crea una resonancia absoluta entre ambas mujeres embarazadas. El violín brilla en la abierta tonalidad de La Mayor: Biber incluye un *Magnificat* como en el Evangelio, y al final los niños "saltan de gozo en sus vientres".

Le grand parallélisme de cette *scordatura* (deux quintes identiques) crée une résonance absolue entre les deux femmes enceintes. Le violon brille dans la tonalité ouverte de la majeure: Biber inclut un *Magnificat* comme dans l'Évangile, et à la fin les enfants « sautent de plaisir sur leurs ventres ».

Der großartige Parallelismus in dieser Skordatur (zwei identische Quinten) schafft einen vollständigen Sinn für den Gleichklang zwischen den beiden Frauen, die ein Kind erwarten. Die Violine strahlt in der hellen Tonart A-Dur: Wie im Evangelium nimmt Biber ein *Magnificat* mit auf, und am Ende „hüpfen die beiden Kinder vor Freude im Bauch.“



While they were there, the time came for the baby to be born,
and she gave birth to her firstborn, a son.
She wrapped him in cloths and placed him in a manger ...
(Lc 2, 7)

Wise men from the East came to Jerusalem saying,
"Where is the one who is born king of the Jews?
For we saw his star when it rose and have come to worship him."
(Mt 2, 1-2)

First appearance of Jesus and first *scordatura* which contains all the notes of the chord in root position. On being re-tuned in this way, the violin sounds as though light were emanating in the unassuming and deep key of B minor; which is often associated with the notion of death. (He is born to die for our sakes.) Three final bars cite the sonata of the Crucifixion and rhetorical crosses (visibly outlined in the score), in the same manner that some Nativity paintings include the cross and the nails.

Primera aparición de Jesús y primera *scordatura* que contiene todas las notas del acorde en estado fundamental. Al afinarlo, el violín resuena como si desprendiese luz en la humilde y profunda tonalidad de si menor; relacionada a menudo con la muerte. (Nace para morir por nosotros). Tres compases finales citan la sonata de la Crucifixión y aparecen cruces retóricas ("trazadas" en la partitura), como en algunas pinturas del nacimiento están la cruz o los clavos.

Première apparition de Jésus et première *scordatura* qui contient toutes les notes de l'accord à l'état fondamental. En l'accordant ainsi, le violon résonne comme s'il dégageait lumière dans l'humble et profonde tonalité de si mineur; souvent mise en relation avec la mort. (Il naît pour mourir pour nous). Trois mesures finales citent la sonate de la Crucifixion et des croix rhétoriques (« tracées » sur la partition) apparaissent, à l'instar de certaines peintures de la Naissance où se trouvent des croix ou des clous.

Erstes Erscheinen Jesu, zugleich auch die erste Skordatur, die alle Töne eines Dreiklangs in Grundstellung enthält. Indem die Violine so umgestimmt wird, klingt sie, als würde Licht aus der bescheidenen und tiefen Tonart h-Moll hervorscheinen, die oft mit dem Tod assoziiert wird. (Jesus wurde geboren, um für uns zu sterben.) In den drei Schlusstakten wird die Kreuzigungssonate zitiert; rhetorische Kreuze werden verwendet (in den Noten sichtbar hervorgehoben). Das ist vergleichbar mit einigen Gemälden, die die Geburt Christi darstellen und auf denen ein Kreuz und Nägel abgebildet sind.

And when the time came for their purification according to the Law of Moses, they brought him up to Jerusalem to present him to the Lord and to offer a sacrifice according to what is said in the Law of the Lord, "a pair of turtledoves, or two young pigeons."

Now there was a man in Jerusalem, whose name was Simeon, and this man was righteous and devout, waiting for the consolation of Israel, and the Holy Spirit was upon him. And it had been revealed to him by the Holy Spirit that he would not see death before he had seen the Lord's Christ ...

And Simeon blessed them and said to Mary his mother, "Behold, this child is appointed for the fall and rising of many in Israel, and for a sign that is opposed (and a sword will pierce through your own soul also), so that thoughts from many hearts may be revealed."
(Lc 2, 22, 24-26, 34-35)

The *scordatura* here, consisting of two identical fourths (allusion to a pair of doves?) reinforce the imposing and grave key of D minor, as a premonition of the suffering and death of Jesus. Hammer blows ring out, and again there is a theme similar to that of the Crucifixion; both the *scordaturas* and the figurations in these two Sonatas are alike.

La *scordatura*, dos cuartas idénticas (¿alusión al par de palomas?) refuerza la solemne y grave tonalidad de re menor; premonición de la Pasión. Suenan los martillazos, de nuevo un tema parecido al de la Crucifixión, y *scordaturas* y figuraciones en ambas Sonatas son similares.

La *scordatura*, deux quarts identiques (une allusion aux deux colombes ?), renforce la grave et solennelle tonalité de ré mineur; prémonition de la Passion. Les coups de marteaux s'entendent, de nouveau un thème semblable à celui de la Crucifixion, les *scordature* et figurations sont d'ailleurs similaires dans les deux sonates.

Hier besteht die Skordatur aus zwei gleichen Quarten (eine Anspielung auf ein Taubenpaar?); sie verstärkt die eindrucksvolle und ernste Tonart d-Moll noch, als Vorwegnahme des Leidens und des Todes Christi. Hammerschläge ertönen, und auch hier taucht wieder ein ähnliches Thema auf wie in der Kreuzigungssonate. In diesen beiden Sonaten ähneln sich sowohl die Scordaturen als auch die Figurationen.



V. In the Temple en el templo · au temple · Im Tempel

After the festival was over, while his parents were returning home,
the boy Jesus stayed behind in Jerusalem, but they were unaware of it ...
After three days they found him in the temple courts, sitting among the teachers,
listening to them and asking them questions.
(Lc 2, 43, 46)

The *Scordatura* here has all the notes of the chord in root position in the bright key of A major: In this joyful Sonata Jesus is to be heard making his escape and on the move, and his attentive listening to the teachers in the Temple at the close of the Sonata.

Scordatura con todas las notas del acorde en estado fundamental de la brillante La Mayor. En esta alegre Sonata se oye a Jesús escaparse y trotar, y la atenta escucha final.

Scordatura avec toutes les notes fondamentales de l'accord brillant de la majeure. Dans cette sonate joyeuse on entend Jésus s'échapper et courir, ainsi que son écoute attentive des maîtres à la fin.

In der Skordatur dieser Sonate werden alle Töne des Akkordes in der strahlenden Tonart A-Dur in Grundstellung verwendet. In dieser fröhlichen Sonate kann man hören, wie Jesus seinen Eltern entwischt und wie er in Bewegung ist. Außerdem hört man am Ende der Sonate, wie er den Schriftgelehrten im Tempel aufmerksam lauscht.

With the strong key contrast: A major (###) / C minor (bbb) –
now begin the SORROWFUL MYSTERIES...

Antagonismo de tonalidad: La Mayor (###) / Do Menor (bbb) –
comienzan los MISTERIOS DOLOROSOS...

Antagonisme de tonalité: la majeure (###) / do mineur (bbb) –
les MYSTÈRES DOULOUREUX commencent...

Mit dem herben Tonartenkontrast A-Dur (###) / c-Moll (bbb) beginnt nun
der SCHMERZENSCHE ROSENKRAUZ...



They went to a place called Gethsemane, and Jesus said to his disciples:
"Sit here while I pray." (...) and he began to be deeply distressed and troubled.
"My soul is overwhelmed with sorrow to the point of death," (...) "Abba, Father," he said, "everything is possible for you. Take this cup from me. Yet not what I will, but what you will."
(Mc 14, 32-34, 36)

The *scordatura* doesn't make the violin resonate as such; it makes it "tremble", as both the higher and lower fifths clash on a semitone. In this sonata can be sensed the restlessness through the bow *vibrato*, the prayer ascending in *tiratas* (scales), the sudden appearance of the angel and the drops of blood falling. 13 bars (the number of people involved) make up the final sections.

La *scordatura* no hace resonar, sino "temblar" al violín, pues ambas quintas, inferior y superior, chocan en un semitono. Se escuchan la agitación en el *vibrato* de arco, la oración que sube en las *tiratas* (escalas) ascendentes, la súbita aparición del ángel y las gotas de sangre caer. 13 compases (número de personajes) componen las últimas secciones.

La *scordatura* ne fait pas résonner mais trembler le violon : les deux quintes, inférieure et supérieure, s'entrechoquent avec un demi ton. On perçoit l'agitation dans le *vibrato* de l'archet, l'oraison qui monte dans les *tirate* (gammes) ascendantes, l'apparition soudaine de l'ange et les gouttes de sang qui tombent. 13 mesures (nombre de personnages) composent les dernières sections.

Die hier verwendete Skordatur bringt die Violine weniger zum Klingen als vielmehr zum Zittern, da die Töne der unteren Quinte jeweils einen Halbton zur oberen Quinte bilden. In dieser Sonate kann man die Ruhelosigkeit im Bogenvibrato hören, man vernimmt die aufsteigenden Gebete in *tirate* (Tonleitern), das plötzliche Erscheinen des Engels und die fallenden Blutstropfen. Der Schlussabschnitt besteht aus 13 Takten, was der Anzahl von beteiligten Personen entspricht.



Then Pilate took Jesus and had him flogged.
(Jn 19, 1)

All the notes of the chord are employed, but this time in inverted position, for the *scordaturas* for this and the following sonata, contained barely in the compass of one octave. Although in both sonatas the strings mutually resonate in the same key, they are not so bright for the instrument, which moreover screeches as a consequence of the extreme tension caused by the scordatura. The scourging at the Pillar can be identified in the harsh rhythms and the repeated notes – *genere concitato* or agitated style – and the spread-out unisons make their complaints heard.

Todas las notas del acorde, pero esta vez invertido, para las *scordaturas* de esta sonata y la siguiente, apenas en el ámbito de una octava. Aunque en ambas sonatas las cuerdas resuenan entre sí en la misma tonalidad, éstas no son tan brillantes para el instrumento, que además chilla por la extrema tensión. Se reconocen los latigazos en los brutales ritmos y notas repetidas – *genere concitato* – y se lamentan los unisonos desplegados.

Toutes les notes de l'accord, mais cette fois inversi, pour les *scordature* de cette sonate et la suivante, seulement dans l'ambitus d'une octave. Bien que dans les deux sonates les cordes résonnent entre elles dans la même tonalité, elles ne sont pas vraiment brillantes pour l'instrument, qui couine à cause de la tension extrême. On reconnaît les coups de fouet dans les rythmes violents et dans les notes répétées – *genere concitato* – et les unissons joués sur deux cordes se lamentent.

In den Skordaturen dieser und der folgenden Sonate werden alle Töne des Akkordes verwendet, aber dieses Mal in umgekehrter Lage; sie umfassen nur eine Oktave. Obwohl in beiden Sonaten die Saiten in einer einzigen Tonart schwingen, klingen sie auf dem Instrument nicht strahlend – es scheint vielmehr wegen der extremen Spannung zu kreischen. Man erkennt das Auspeitschen an der Geißelsäule in den schroffen Rhythmen und in den Tonrepetitionen (*genere concitato* oder „erregter Stil“), und die ausgedehnten Unisono-Klänge machen die Klagen hörbar.



VIII. Crown of Thorns corona de espinas · couronne d'épine · Dornenkrone

The soldiers led Jesus away into the palace (that is, the Praetorium) (...)
They put a purple robe on him, then twisted together a crown of thorns and set it on him.
And they began to call out to him, "Hail, king of the Jews!"
Again and again they struck him on the head with a staff and spit on him.
Falling on their knees, they paid homage to him.
(Mc 15, 16-19)

A new twist: the fourth string is tautened a further tone. A dignified, suffering and blooded *Adagio* commences, once again alternating the pain with scorn. The *gigue* representing the jesting, the extreme exaltation and, finally, the Crowning with Thorns, with stabbing quavers.

Otra vuelta de tuerca: tensa un tono más la cuarta cuerda. Comienza un *adagio* digno, dolorido y sangriento, alternando de nuevo el dolor con el escarnio. La *giga* representa la burla, la borrachera y, finalmente, la coronación de espinas en esas punzantes corcheas.

Un autre tour d'écrou : il tend un ton plus haut la quatrième corde. Commence alors un digne adage, douloureux et sanguinolent, faisant alterner de nouveau la douleur avec la dérision. La *gigue* représente la moquerie, la saoulerie et, finalement, le couronnement d'épine avec de poignantes croches.

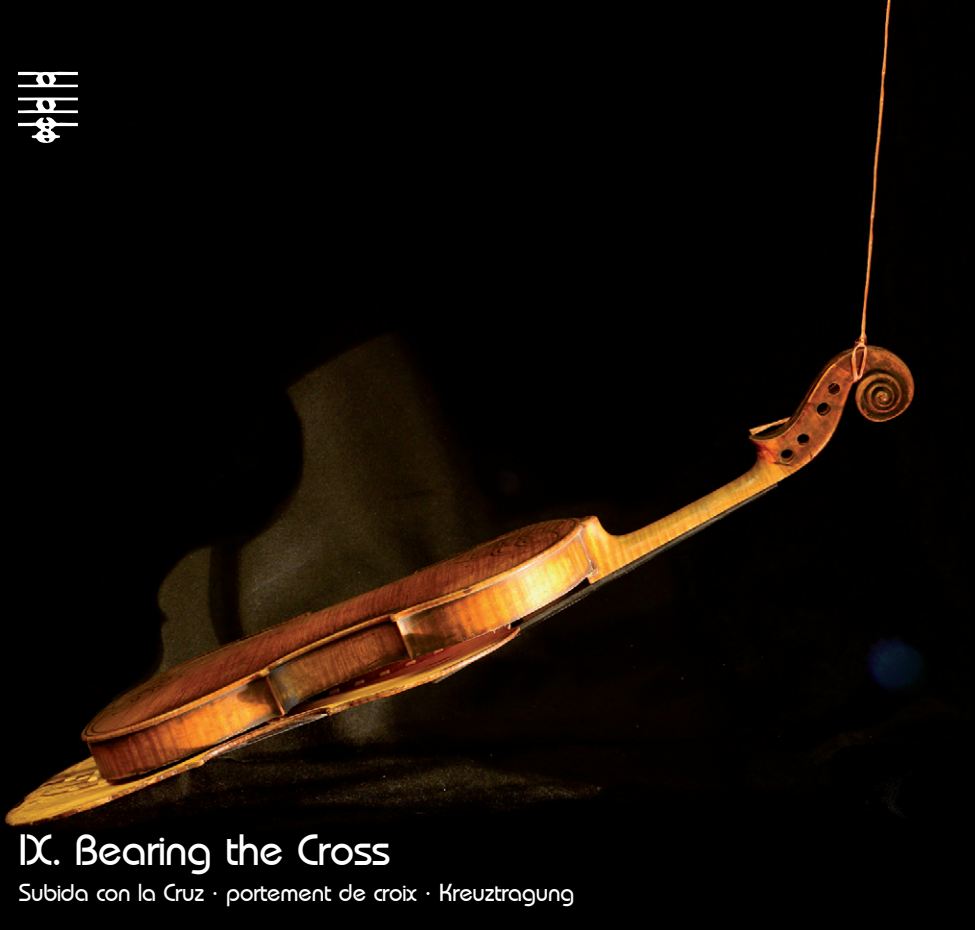
Eine weitere Umdrehung: Die tiefste Saite wird um einen weiteren Ganzton nach oben gespannt. Ein würdiges, leidens- und blutvolles *Adagio* beginnt, und wieder wechselt sich Qual mit Bitterkeit ab. In der *Gigue* sind der Spott, die extreme Exaltiertheit und schließlich das Aufsetzen der Dornenkrone in stechenden Achteln zu hören.

Following two sonatas where one feels the strings so sharp and cutting beneath one's fingers, the brutality of the bow strokes and the complex interpretation, the violinist now has the sense of the loss of consciousness and, like the violin itself, suffers this extreme tension.

Tras dos sonatas sintiendo las cuerdas tan cortantes bajo los dedos, la brutalidad de los golpes de arco y la complicada lectura, el violinista siente esa pérdida de conocimiento y, como el violín, sufre su tensión extrema.

Après deux sonates qui font sentir les cordes si affilées sous les doigts, des coups d'archet brutaux et dont la lecture est compliquée, le violoniste sent cette perte de connaissance et, comme le violon, doit supporter un moment de tension extrême.

Nach diesen beiden Sonaten, bei denen der Spieler die Saiten scharf und schneidend unter seinen Fingerspitzen fühlt, nach der Brutalität der Bogenstriche und der komplexen Interpretation, hat der Geiger nun das Gefühl, das Bewusstsein zu verlieren und leidet, wie auch die Geige selbst, unter der extremen Spannung.



IX. Bearing the Cross

Subida con la Cruz · portement de croix · Kreuztragung

So the soldiers took charge of Jesus.
Carrying his own cross, he went out to the place of the Skull
(which in Aramaic is called Golgotha).
(Jn 19, 16-17)

This *scordatura* contains all the notes of the chord in the first inverted position, but barely above a supporting third – the effect of being thrown off balance by the weight of that heavy cross. The violin, which continues to be very taut, begins to open up on the high notes. Rhetorical depictions of crosses open and close this sonata, ascending spread-out intervals of sixths and thirds spread out reflect the arduous climb, and the solitude, the wind and the echoing from Golgotha are all to be heard in the *Finale*.

La *scordatura* contiene todas las notas de la tonalidad en primera inversión pero apenas sobre una tercera de soporte, desequilibrando el peso cual pesada cruz. El violín, que sigue muy tenso, empieza a abrirse en los agudos. Dibujos retóricos de cruces abren y cierran esta sonata, sextas y terceras ascendentes desplegadas muestran la trabajosa ascensión, y se puede oír en el *Finale* la soledad, el viento y el eco desde el Calvario.

La *scordatura* contient toutes les notes de l'accord de tonique dans sa première inversion, c'est à dire sur la tierce, comme si elle illustrait par ce déséquilibre le poids de la lourde croix. Le violon, qui continu a être sous une grande tension, commence à s'ouvrir dans les aigus. Des dessins rhétoriques de croix ouvrent et ferment cette sonate, un déploiement de tierces et sixtes ascendantes illustre la difficile ascension, et on peut entendre dans le *Finale* la solitude, le vent et l'écho du Calvaire.

Diese Skordatur enthält alle Töne des Dreiklangs in der ersten Umkehrung, aber entblößt über einer stützenden Terz – mit dem Effekt, als würde man vom Gewicht des schweren Kreuzes aus dem Gleichgewicht gebracht. Die Violine, deren Saiten noch immer sehr straff gespannt sind, beginnt sich in Richtung hoher Töne zu öffnen. Rhetorische Darstellungen des Kreuzes stehen am Anfang und am Ende dieser Sonate, ansteigende Terzen und Sexten spiegeln den mühseligen Anstieg wider, und im *Finale* sind die Einsamkeit, der Wind und der Widerhall von Golgotha zu hören.

At noon, darkness came over the whole land until three in the afternoon (...)
 With a loud cry, Jesus breathed his last.
 The curtain of the temple was torn in two from top to bottom.
 (Mc 15, 33, 37-38)

Powerful in its approach, the expressionistic *scordatura* here opens out in wider intervals, as the arms of the Crucified One were opened out and stretched. Three crosses interweave within a rhythmic motif corresponding to the rhythm of the word *kreuzige* (crucify). Double stopping in the Adagio weeps mournfully, aggressive dotted rhythms hammer in, and final rapid bariolages shake the ground.

Impactante como su visión, la expresionista *scordatura* se abre en intervalos más amplios, como se abren y estiran los brazos del Crucificado. 3 cruces se intercalan en un motivo rítmico que coincide con el ritmo de la palabra *kreuzige* (crucifica). Dobles cuerdas del Adagio lloran, agresivos ritmos puntilleados se clavan y bariolages finales hacen temblar la tierra.

Aussi surprenante que son apparence, cette *scordatura* expressionniste s'ouvre avec des intervalles plus amples, comme s'ouvrent et s'étire les bras du Crucifié. 3 croix s'intercalent avec un motif rythmique qui coïncide avec le rythme du mot *kreuzige* (crucifie). Des doubles cordes de l'Adage pleurent, d'agressifs rythmes pointés se clouent et des bariolages font enfin trembler la terre.

Auf mächtige Weise öffnet sich die expressive Skordatur hier zu größeren Intervallen, vergleichbar mit den Armen des Gekreuzigten, die ebenfalls ausgebreitet und gedehnt wurden. Drei Kreuze sind in ein rhythmisches Motiv verwoben, dass dem Rhythmus des Wortes „kreuzige“ entspricht. Im *Adagio* erklingen traurig klagende Doppelgriffe, aggressive Punktierungen hämmern, und schließlich lässt rasende Bariolage den Erdboden erzittern.

from G minor to G major – GLORIOUS MYSTERIES
de Sol menor a Sol Mayor – MISTERIOS GLORIOSOS
de Sol mineur à Sol Majeur – MYSTÈRES GLORIEUX
von g-Moll nach G-Dur – DER GLORREICHE ROSENKRANZ

An angel of the Lord came down from heaven (...) His appearance was like lightning, and his clothes were white as snow ... The angel said to the women, "Do not be afraid, (...) He is not here; he has risen, just as he said. / Trembling and bewildered, the women went out and fled from the tomb. They said nothing to anyone, because they were afraid.
(Mt 28, 2-3, 5-6 & Mc 16, 8)

Dazzling is the only scordatura with an octave – Infinity and rebirth, representing GOD THE FATHER. The intermediate strings are crossed, so the third string sounds higher than the second: we are redeemed through the cross. Descending *tiratas* down to the lowest note, with a weird fingering – maybe the crossing into another dimension – could represent the descent of the risen Christ into Hell (like Orpheus) in order to raise us up. The use of the *circulatio* (a rhetorical figure) here maybe alludes to the typical representation of Christ before the sun, then ensues the hymn *Surrexit Christus hodie*. The final phrases express an emotional disbelief.

En aparición cegadora, es la única scordatura con la Octava (símbolo del infinito y la regeneración) representando a DIOS PADRE. Las cuerdas intermedias se cruzan, resultando más aguda la tercera que la segunda: resucitamos gracias a la cruz. *Tiratas* descendentes hasta lo más grave, de singular digitación -como si se pasara por otra dimensión, pues se debe saltar de cuerda- representarían la bajada del Resucitado a los infiernos (cual Orfeo) para salvarnos. La *circulatio* (figura retórica) aludiría a la típica representación de Cristo ante el sol. Tras el himno *Surrexit Christus hodie*, en las últimas frases se oye una emocionada incredulidad.

Aveuglante est l'unique scordatura avec octave (symbole de l'infini et la régénération) représentant à DIEU LE PÈRE. Les cordes intermédiaires se croisent, ce qui fait que la troisième corde est plus aigue que la seconde: nous sommes libérés grâce à la croix. *Tirate* descendantes jusqu'à la note la plus grave avec des doigtés singuliers -on dirait qu'il passe ici à une autre dimension puisqu'il qu'il faut sauter une corde- pourraient représenter la descente aux enfers (comme Orphée) pour nous sauver. La *circulatio* (figure rhétorique) fait certainement allusion à la typique représentation du Christ devant le soleil. Suit l'hymne *Surrexit Christus hodie*. Les dernières phrases font apparaître une incrédulité pleine d'émotion.

Überwältigend ist die einzige Skordatur in Oktaven – Unendlichkeit und Wiedergeburt, Sinnbild für GOTT-VATER. Die mittleren Saiten werden überkreuzt, so klingt die dritte Saite höher als die zweite: Wir werden durch das Kreuz erlöst. Absteigende Läufe bis zum tiefsten Ton mit bizarren Fingersätzen – man kreuzt sozusagen in eine andere Dimension – könnten den Abstieg des Auferstandenen in die Hölle repräsentieren (wie Orpheus), um uns zu erheben. Die rhetorischen Figur der *circulatio* spielt vielleicht auf bildliche Darstellungen mit Christus vor der Sonne an, dann folgt der Hymnus *Surrexit Christus hodie*. Die letzten Phrasen bringen eine emotionale Ungläubigkeit zum Ausdruck.



He was taken up into heaven and
he sat at the right hand of God.
(Mc 16, 19)

Here, there is the only *scordatura* with all the notes in chord in order, in the key of C major; which central to everything. GOD THE SON ascends. The violin opens up and it gleams like a trumpet. There was a taste in the seventeenth century for one instrument imitating another; and Biber, on occasions, made use of fanfares on the text "et ascendit". Ascending *tiratas* symbolize the Ascension. Dances as in a regal festivity follow.

Única *scordatura* con todas las notas del acorde en orden, en Do Mayor; tonalidad central a todas. DIOS HIJO asciende. El violín se abre y brilla cual trompeta. En el s.XVII gustaba imitar a otros instrumentos, y Biber solía utilizar fanfarrias para el texto "et ascendit". *Tiratas* ascendentes simbolizan la Ascensión. Siguen danzas como en un festejo real.

Unique *scordatura* avec toutes les notes de l'accord en ordre, en do majeur; tonalité centrale. LE FILS DE DIEU monte. Le violon s'ouvre et brille comme une trompette. Au XVII^e siècle on aimait imiter d'autres instruments, et Biber avait l'habitude d'utiliser des fanfares pour le texte « et ascendit ». Des *tirate* ascendantes symbolisent l'Ascension. Suivent des danses comme dans une fête royale.

Hier findet sich die einzige Skordatur; in der alle Töne eines Dreiklangs in richtiger Reihenfolge erklingen, und zwar in der zentralen Tonart C-Dur. Der GOTTESSOHN fährt in den Himmel auf. Die Violine öffnet sich und strahlt wie eine Trompete. Im 17. Jahrhundert hatte man eine Schwäche für Instrumente, die den Klang anderer Instrumente imitierten, und Biber verwendete gelegentlich Fanfaren über den Text „et ascendit“. Aufsteigende Läufe symbolisieren die Himmelfahrt. Daran schließen sich die Tänze eines majestätischen Fests an.



XIII. Pentecost Pentecostés · Pentecôte · Pfingsten

When the day of Pentecost came, they were all together in one place. Suddenly a sound like the blowing of a violent wind came from heaven and filled the whole house where they were sitting.

They saw what seemed to be tongues of fire that separated and came to rest on each of them. All of them were filled with the Holy Spirit and began to speak in other tongues as the Spirit enabled them. (Hch 2, 1-4)

For one moment, the light gives way to the mystery of the coming of the Holy Spirit in the form of fire. The *scordatura* shines gloriously bright with the complete chord in root position, but unusually it is in the dominant of the key (which resolves or "pours itself" into the tonic as the Holy Spirit pours itself onto the disciples). The appearance of the interval of the major sixth here is unusual, supporting melismas of thirds and sixths portraying the wind and the flames, perhaps alluding to the third person of the Holy Trinity, GOD THE HOLY SPIRIT. There is a free-spirited and exotic character, as though being representational of foreign languages.

Por un momento, la luz cede al misterio de la venida del Espíritu Santo en forma de fuego. La *scordatura* refulege con el acorde completo en estado fundamental, pero excepcionalmente en la Dominante de la tonalidad (que „resuelve“ o se vuelca en la tónica como el Espíritu Santo se vuelca en los apóstoles). Excepcional también el intervalo de sexta mayor, favoreciendo melismas de 3as y 6as que dibujan el viento y las llamas, quizá aludiendo a la tercera persona de la Trinidad, DIOS ESPÍRITU SANTO. Carácter bohemio y exótico, como lenguas extranjeras.

Pour un moment, la lumière cède devant le mystère de la venue de l'Esprit Saint en forme de feu. La *scordatura* resplendit avec l'accord complet à l'état fondamental, mais exceptionnellement à la dominante de la tonalité (qui résout ou devient la tonique comme l'Esprit Saint se projette dans les apôtres). Exceptionnel est également l'accord de sixte majeure, qui favorise des mélismes de tierces et sixtes dessinant le vent et les flammes, ce qui fait peut-être allusion à la troisième personne de la Trinité, DIEU ESPRIT SAINT. Caractère bohème et exotique, comme des langues étrangères.

Einen Augenblick lang weicht das Licht dem Mysterium der Entsendung des Heiligen Geist in Gestalt von Feuerzungen. Die Skordatur mit dem vollständigen Akkord in Grundstellung strahlt in herrlichem Licht, ungewöhnlich ist jedoch, dass sie die Dominante der Grundtonart bildet (die sich in die Tonika auflöst oder „sich ausgießt“ wie der Heilige Geist über die Jünger ausgegossen wird). Bemerkenswert ist auch das Auftauchen der großen Sexte, bekräftigende Melismen aus Terzen und Sexten zeichnen den Wind und die Flammen nach, vielleicht als Anspielung auf die dritte Person der Dreieinigkeit, den HEILIGEN GEIST. Es herrscht eine sehr freigeistige und exotische Prägung, als sollten die fremden Zungen dargestellt werden.

A great sign appeared in heaven: a woman clothed with the sun,
with the moon under her feet and a crown of twelve stars on her head.
(Ap 12,1)

In one of the "hits" of this cycle the angels raise the Virgin Mary in the opening Baroque cloud. The violin continues slackening its *scordatura*, celebrating this great feast day. Following a set of jubilant variations, a final gigue sees the Virgin Mary disappear up on high with the rhetorical figure of the *abruptio* (the violin melody is interrupted leaving only the continuo playing).

En uno de los "hits" de este ciclo, los ángeles suben a la Virgen en la barroca nube inicial. El violín sigue destensando su *scordatura*, celebrando esta gran fiesta. Tras exultantes variaciones, una giga final ve desaparecer a la Virgen en las alturas con la figura retórica de la *abruptio* (se interrumpe la melodía del violín y queda sólo el continuo).

Dans un des « hits » de ce cycle, les anges montent à la Vierge dans le nuage baroque du début. Le violon continue à relâcher sa *scordatura*, pour célébrer cette grande fête. Après des variations euphoriques, une gigue finale voit la Vierge disparaître dans les hauteurs avec la figure rhétorique de l'*abruptio* (la mélodie du violon est interrompue et le continuo reste seul).

In einem der anerkannten „Hits“ dieses Zyklus' erheben die Engel die Jungfrau Maria in die sich öffnenden barocken Wolken. Die Violinskordatur entspannt sich weiter; zur Feier dieses großen Freudenfests. Nach einer Reihe jubilierender Variationen sieht man in der Abschluss-Gigue, wie die Jungfrau Maria in der Höhe verschwindet, dargestellt durch die rhetorische Figur der *abruptio* (die Melodie der Violine wird unterbrochen, und nur das Continuo spielt weiter).

XIV. Assumption of the Virgin

Asunción de la Virgen · Assomption de la Vierge · Mariä Himmelfahrt



XV. Coronation of the Virgin

Coronación de la Virgen · Couronnement de la Vierge · Mariä Krönung

A great sign appeared in heaven: a woman clothed with the sun,
with the moon under her feet and a crown of twelve stars on her head.
(Ap 12,1)

The violin finally slackens under our fingers, as in that the grief is coming to an end and that everlasting peace is arriving. It is sounding like a viola, it is at rest. The violinist is almost returning to normality. The largest and most solemn Sonata closes this cycle, with variations acting like many-coloured roses, crowning the Virgin Mary with the stars of the final *staccato* (comprising 12 notes).

El violín se destensa finalmente bajo nuestros dedos, como cuando el dolor acaba y la tranquilidad eterna llega. Suena como una viola, descansa. El violinista casi recobra la normalidad. La Sonata más larga y más solemne cierra este ciclo, con variaciones como rosas de colores, coronando a la Virgen con las estrellas del *staccato* (de 12 notas) final.

Le violon se relâche finalement sous nos doigts, comme quand la douleur disparaît pour faire place à la tranquillité éternelle. Il sonne comme une viole, il se repose. Le violoniste retrouve pratiquement la normalité. La sonate la plus longue et plus solennelle ferme ce cycle, avec des variations comme des roses de couleurs, couronnant la Vierge avec les étoiles du *staccato* (de 12 notes) final.

Die Violine entspannt sich schließlich unter unseren Händen, als käme der Kummer zu einem Ende und als würde der immerwährende Friede anbrechen. Die Geige klingt wie eine Bratsche, sie kommt zur Ruhe. Auch der Geiger kehrt beinahe wieder zur Normalität zurück. Die ausgedehnteste und feierlichste Sonate beschließt diesen Zyklus, mit Variationen, die wie vielfarbige Rosen scheinen; die Jungfrau Maria wird mit den Sternen des abschließenden *staccato* gekrönt (das aus 12 Noten besteht).



XVI. Passacaglia (Guardian Angel)

ángel guardián · ange gardien · Schutzengel

The violin resumes its usual tuning accompanying itself with the descending Phrygian tetrachord which, according to Moroney, is the first phrase of the hymn of the Guardian Angel, *Einen Engel Gott mir gebe!*. The angel of the *ostinato*, in us, is accompanying us in our lives and all that happens to us. This *ostinato* recalls the responsory of the Litany of Loreto which concludes the praying of the Rosary; this Litany was so beloved in Salzburg, that even Mozart and Biber himself have set it to music. Moreover, these variations bear a suspicious similarity in number and leave us in this state of altered consciousness – like mantras – which bring these Jesuitic experiences of the senses to an end. AMDG

El violín recupera su afinación habitual acompañándose a sí mismo con el tetracordo frigio descendente que, según Moroney, es la primera frase del himno al Ángel Custodio, „*Einen Engel Gott mir geben*. El ángel del bajo *ostinato*, en nosotros, acompaña nuestra vida y todo lo que nos acontece. Ese *ostinato* recuerda al responsorio de las Letanías Marianas que completan el rezo del Rosario; Letanias tan queridas en Salzburgo, que hasta Mozart y el mismo Biber las musicaron. Sospechosamente similar a éstas además en número, estas variaciones nos dejan en ese estado de conciencia alterada – cual mantras – que completa esta jesuítica experiencia de los sentidos. AMDG

Le violon récupère son accord habituel et s'accompagne lui-même avec le tétracorde phrygien descendant qui, selon Moroney, est la première phrase de l'hymne à l'Ange Gardien *Einen Engel Gott mir geben*. L'ange de la basse *ostinato*, en nous, accompagne notre vie et tout ce qui nous arrive. Cet *ostinato* rappelle le répons des Litanies Mariales qui complètent la prière du Rosaire : litanies si aimées à Salzbourg, que Biber et même Mozart les mirent en musique. Curieusement similaires à celles-ci en nombre, ces variations altèrent notre conscience – comme un mantra – qui complète cette expérience jésuite des sens. AMDG

Die Violine kehrt zu ihrer gewöhnlichen Stimmung zurück und begleitet sich selbst mit dem absteigenden phrygischen Tetrachord, der laut Moroney dem Anfang des Schutzengel-Hymnus' *Einen Engel Gott mir geben* entspricht. Der Engel dieses Ostinatos ist in uns und begleitet uns durch unser Leben. Das Ostinato erinnert an das Responsorium der Lauretanischen Litanei, die das Rosenkranzgebet abschließt. Diese Litanei war in Salzburg so beliebt, dass sowohl Mozart als auch Biber sie vertont haben. Auffallend ähnlich in ihrer Anzahl zur Litanei lassen uns die Variationen – wie Mantras – in einem Zustand von erweitertem Bewusstsein zurück. Mit ihnen gehen diese jesuitischen Sinneserfahrungen zu Ende. AMDG

The circle closes, but we are no longer the same.

El círculo se cierra, pero ya no somos los mismos.

Le cercle se ferme, mais nous ne sommes déjà plus les mêmes.

Der Kreis schließt sich, aber wir sind nicht mehr dieselben.



PANGLOSS CLASSICS

PG 10329