



rosenkranzsonaten



Heinrich Ignaz Franz Biber  
1644-1704

# rosenkranzsonaten

## La Centifolia

Alberto Gaspardo organ  
Cristiano Gaudio harpsichord  
Daniele Caminiti theorbo & archlute  
Brigitte Gasser lirone  
Federico Abraham G violone

Leila Schayegh  
violin & direction

## Der freudensreiche Rosenhraz

### Sonata I Mariæ Verkündigung

1	Praeludium	2:27
2	Variatio et Aria	2:50
3	Finale	1:12

### Sonata II Mariæ Heimsuchung

4	Sonata	1:22
5	Allamanda	2:10
6	Presto	0:51

### Sonata III Christi Geburt

7	Sonata	1:39
8	Courente	1:37
9	Double	1:33
10	Adagio	2:11

### Sonata IV Darstellung im Tempel

11	Ciacona	8:41
----	---------	------

### Sonata V Auffindung im Tempel

12	Praeludium	0:55
13	Allamanda	1:33
14	Guigue	1:08
15	Sarabanda	1:32
16	Double	1:44

## Der schmerzreiche Rosenhraz

### Sonata VI Christus am Ölberg (Der Blutschweiß)

17	Lamento	2:23
18	Presto	1:09
19	[Adagio]	2:18
20	Adagio	1:50

### Sonata VII Geißelung Christi

21	Allamanda	1:48
22	Variatio	1:47
23	Sarabanda	0:55
24	Variatio	3:33

### Sonata VIII Dornenkrönung

25	Sonata	0:54
26	Presto	0:58
27	Guigue	1:25
28	Double. Presto	1:03
29	Double II	1:23

### Sonata IX Kreuztragung

30	Sonata	2:12
31	Courente	1:12
32	Double	2:24
33	Finale	1:29

### Sonata X Kreuzigung

34	Praeludium	1:03
35	Aria	1:17
36	Variatio	7:06

## Der glorreiche Rosenkranz

### Sonata XI Auferstehung

- |   |                        |      |
|---|------------------------|------|
| 1 | Sonata                 | 2:51 |
| 2 | Surexit Christus hodie | 3:37 |
| 3 | Adagio                 | 1:31 |

### Sonata XII Christi Himmelfahrt

- |   |                                    |      |
|---|------------------------------------|------|
| 4 | Intrada                            | 0:32 |
| 5 | Aria Tubicinium (con solo violone) | 1:28 |
| 6 | Allamanda                          | 2:01 |
| 7 | Courente                           | 1:27 |
| 8 | Double                             | 1:39 |

### Sonata XIII Aussendung des Hl. Geistes

- |    |           |      |
|----|-----------|------|
| 9  | Sonata    | 3:19 |
| 10 | Gavott    | 1:14 |
| 11 | Guigue    | 1:31 |
| 12 | Sarabanda | 1:42 |

### Sonata XIV Mariæ Himmelfahrt

- |    |          |      |
|----|----------|------|
| 13 | [Sonata] | 2:05 |
| 14 | Aria     | 4:33 |
| 15 | Guigue   | 1:43 |

### Sonata XV Mariæ Krönung

- |    |           |      |
|----|-----------|------|
| 16 | Sonata    | 1:24 |
| 17 | Aria      | 5:04 |
| 18 | Canzon    | 1:45 |
| 19 | Sarabanda | 2:26 |

## Der Schutzengel

### Sonata XVI a Violino solo

- |    |             |      |
|----|-------------|------|
| 20 | Passagaglia | 9:15 |
|----|-------------|------|



## The Rosary Sonatas by Heinrich Ignaz Franz Biber

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) was born in Wartenberg in Silesia. He received his first musical training in his homeland and is believed to have continued his studies in Vienna, likely under Johann Heinrich Schmelzer and Antonio Bertali. In 1668, he secured his first professional post in Olomouc, under Bishop Karl II von Liechtenstein-Kastelkorn. It is said that Biber never returned from a trip to Innsbruck – a scandal and bold affront to his employer. During this time, he encountered and befriended the renowned violin maker Jakobus Stainer.

Around 1670, Biber entered the service of Prince-Archbishop Maximilian Gandolf Count von Kuenburg in Salzburg, who would later become the dedicatee of the *Rosary Sonatas*. He was appointed Vice-Kapellmeister in 1678 and rose to Kapellmeister in 1684. His reputation as a visionary virtuoso earned him both prestige and financial security, and in 1690, Emperor Leopold I ennobled him as “Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern.

### Salzburg as a Breeding Ground for the Rosary

Biber’s new employer, the Jesuit Archbishop and Cardinal Count von Kuenburg, ruled Salzburg with an iron fist, both in ecclesiastical and secular matters. His goal was to strengthen Catholicism during the Counter-Reformation, not only through piety and the building of churches, but also through the expulsion and condemnation of those deemed undesirable. One of his key strategies was the establishment and promotion of Rosary Brother-

hoods. Originally founded in the 15<sup>th</sup> century by the Dominicans to deepen the faith of the masses through the recitation of as many *Ave Marias* as possible, the brotherhoods gained thousands of new members in the second half of the 17<sup>th</sup> century. Belonging to such a fellowship in an atmosphere of religious suspicion and the Inquisition, served as a public declaration of faith – and thus gave a certain safeguard against persecution. The recitation of the Rosary was not only a private meditation but also a very public act within the brotherhood. Like a mantra, ten *Ave Marias* are recited, interrupted by the *Pater Noster*. Each *Ave Maria* is concluded by one of fifteen short phrases, which are divided into three sets of five, representing the Joyful, Sorrowful, and Glorious Mysteries (which is why Biber’s work is also known as the *Mystery Sonatas*).

It is within this political and religious context that Biber’s *Rosary Sonatas* emerged. Whether he composed them at the request of a Rosary Brotherhood or out of personal devotion remains unclear. The absence of a title page or flyleaf - where a date would typically appear - left the precise time of composition uncertain for many years. However, each sonata is preceded by a carefully mounted miniature engraving depicting one of the Mysteries of the Rosary, and these ultimately provided a crucial clue for dating the manuscript.

In 2008, a pamphlet from a Salzburg Rosary Brotherhood dated 1678 was discovered, containing the same engravings found in

the sonatas. This remarkable find helped to narrow down the likely date of composition. It is believed that Biber began the work before his appointment as Vice-Kapellmeister, possibly as a way of securing the favour of the archbishop (to whom the Sonatas were also dedicated).

### A Cycle Without Equal

Biber himself points to the extraordinary nature of the sonatas in his dedication, noting that the violin is tuned differently for each of the fifteen sonatas. This technique, known as *scordatura* – literally “mistuning” – was not unusual for the time and remained in use well into the 18<sup>th</sup> century (one example being J. S. Bach’s Suite No. V for solo cello). Biber had employed *scordatura* before, but never with such conceptual depth or consistency.

Only the first sonata, *The Annunciation*, and the concluding *Pas-sacaglia* use standard tuning in fifths. The rest form a gradual arc of harmonic tension, with *scordaturas* that become increasingly compressed and harmonically intense. Through the Sorrowful Mysteries, the intervals between the strings become reduced to an octave, often shifting the root of the chord away from the lowest string, heightening the sense of tension and unease. Each *scordatura* shapes the instrument’s resonance to reflect the emotional and spiritual character of its mystery.

This symbolic approach reaches its peak in Sonata XI, *The Resurrection*, the first of the Glorious Mysteries, where the middle strings are crossed and the violin is tuned g–g’–d–d’. Through this radical retuning, the sonata embodies the transformation of suffering into redemption – Jesus’ resurrection as the triumph over death. The symbolism is as powerful as it is musically innovative; rarely has technique and theology been so closely entwined.

(For the systematics of the *scordaturas*, see music example on page 12)

Thanks to *scordatura*, Biber could access chords and intervals unplayable on a normally tuned violin. He notated the sonatas using a fingering system as if the violin were tuned traditionally; in other words, the player uses normal fingerings, but the altered tuning results in different pitches. To put it simply: the input is the same, but the output changes. To play these sonatas, the performer must unlearn reflexes and retrain the mind. The deeper one ventures into the Sorrowful Mysteries, the more disorienting and challenging the experience becomes. Familiar fingerings must be abandoned, decades of muscle memory must be overridden. You suffer as you play - and are ultimately redeemed by the simpler tunings in the Glorious Mysteries.

Here lies the genius of the cycle: Biber channels the deep religiosity of his time into powerful musical imagery through the medium of programme music. The score is imbued with symbolism - both visible and audible.

In *The Annunciation* (I), we see the angel’s approach, hear his words, and witness the light of the Trinity at the end. In *The Visitation* (II), we rejoice with Mary and Elizabeth and feel the child leap in the womb. We feel the darkness of the night in *The Nativity* (III), and kneel with the shepherds before the manger. We gaze at the infant Jesus in *The Presentation of Jesus* (IV), and are already haunted by a foreshadowing of pain. *The Finding in the Temple* (V) has us anxiously searching for Jesus, then marvelling at him among the scholars. Our dread rises in *The Agony in the Garden* (VI). With its trembling textures, we hear the taut, biting timbres in *The Scourging* (VII), and the mocking tones of *The Crown of Thorns* (VIII). The violin’s figurations in *Jesus Carries the*

*Cross* (IX) form literal and musical representations of the cross; we suffer the hammering of the nails, and are shaken by the earthquake in *The Crucifixion* (X).

Then, suddenly, redemption arrives. In *The Resurrection* (XI), the purity of the two octave-separated strings evokes the freshness of Easter morning. *The Ascension* (XII) rings with trumpet-like brilliance, and in *Pentecost* (XIII), we hear the rushing of the Holy Spirit. We ascend with Mary in *The Assumption* (XIV), and finally, in *The Coronation of the Virgin* (XV), we are enveloped in a sense of release, serenity, and gratitude – conveyed by the deep, calming sonority of the final *scordatura*.

The final *Passacaglia* for solo violin, compositionally distinct from the other sonatas, is based on four descending notes – a symbol of life’s cyclical nature and the four cardinal directions. Biber inserted a pen-and-ink drawing based on a copperplate engraving of a guardian angel to accompany it.

Biber subtly embedded his immense virtuosity as both violinist and composer into the cycle through the use of *scordatura*. It was a clever move - especially considering that the Archbishop of Salzburg, his employer, was far less enthusiastic about Biber’s flamboyant, extroverted musical style than the more receptive Bishop of Olomouc had been. Although *scordatura* is briefly mentioned in the dedication, its significance is only truly understood by those familiar with the technique – those who play it, or at least grasp the demands it places on a performer.

### Compositional Structure

To this day, we do not know whether Biber ever performed the *Rosary Sonatas* himself, or in what kind of setting they might

have been played. He may have performed them as a kind of postlude to prayer, or perhaps even during moments of silent meditation. The music certainly lends itself to contemplation, guiding performer and listener through a spiritual journey where prayer is transformed into sound.

Some sonatas begin in a free, improvisatory style reminiscent of a prelude, while others are formally titled *Sonata*. These are often followed by loosely arranged dance movements or sets of variations. The biblical narrative is typically introduced clearly at the beginning, then abstracted in the ensuing movements to deepen the emotional and symbolic resonance.

This compositional approach is similar to dual roles of the Evangelist and soloist in Lutheran church music - at times the story is told plainly, while at other moments, the emotional affect of the event takes priority. In this way, each sonata offers listeners a few minutes to immerse themselves in the substance and significance of a particular mystery, allowing for reflection to take place through music rather than words.

### The Instruments

Since Biber knew the violin maker Jakobus Stainer personally, it’s reasonable to assume he owned one or more of his instruments. Stainer was the most highly regarded violin maker of his time, and his violins were more highly prized than those of his Italian contemporaries. Unlike the often darker, warmer sound of Italian instruments, Stainer’s violins are known for their bright, silvery tone rich in overtones.

While the cycle could theoretically be performed on a single violin, provided there is ample time to retune between sonatas. As intrigu-

ing as it would be to follow the changing character of the sonatas on one instrument, such an approach proves impractical in practice. For this recording, I used four violins and was fortunate to borrow two original Stainer instruments from the collection of the Musikkollegium Winterthur – one from 1654 and another from 1655. These complemented my own Andrea Guarneri from 1675 and a modern instrument by Dmitry Badiarov, built in 2023. The differing tonal qualities of these four instruments allowed me to match each sonata with a violin whose character I felt best expressed its spirit:

**Andrea Guarneri** (Cremona, 1675):

*Sonatas I, VI, X, XIV, Passacaglia*

**Jakobus Stainer** (Absam, 1654):

*Sonatas II, V, VII, XII*

**Jakobus Stainer** (Absam, 1655):

*Sonatas III, VIII, IX*

**Dmitry Badiarov** (The Hague, 2023):

*Sonatas IV, XI, XIII, XV*

All were strung with pure gut, as wound strings were not introduced until around 1700.

As was typical for the time, Biber left the scoring of the basso continuo entirely open. The organ, however, is essential – not only due to the sacred context but also because of the numerous pedal points in the score. For this recording, we used a replica of a 17<sup>th</sup>-century chest organ with five stops and a tower. Its sound is much closer to historical organs than that of modern chest organs, with a fuller and more present tone. It may take some getting used to at first, but we wanted the organ to serve a central role in the continuo – not just as a background texture, but as a structural and spiritual anchor.

An Italian harpsichord modelled after Carlo Grimaldi's 1697 instrument was also used – its clear, slightly percussive tone adds rhythmic clarity and textural support to the continuo. Depending on the sonata, the ensemble was further enriched by archlute or theorbo, a G-violone (a common continuo instrument in Biber's time), and a lirone – a 14-string bowed instrument often used in 17<sup>th</sup>-century vocal music or as a special continuo voice. The lirone's distinctive, otherworldly sound adds an ethereal quality, evoking the celestial character so often implied in Biber's music.

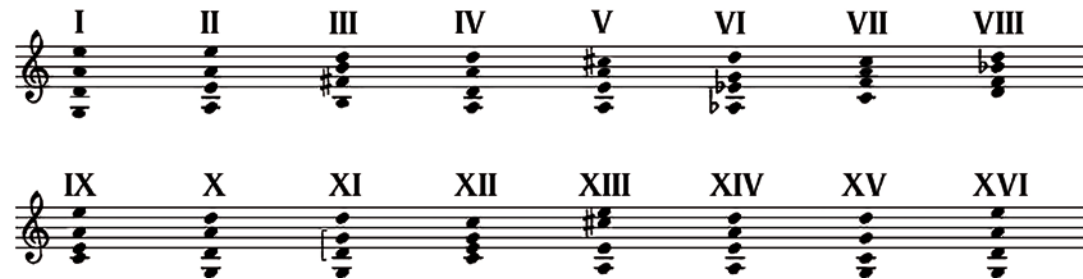
### On Instrumentation

Because Biber's cycle tells such vivid, contrasting stories through programmatic music, and because the violin's many voices are unlocked through *scordatura*, the temptation to craft an equally colourful continuo is strong. While we explored a wide range of instrumental colours, I wanted to maintain the mystical, meditative core of the work. To that end, I chose to limit the number of continuo instruments used in each sonata wherever possible. *The Resurrection* (Sonata XI), for instance, is accompanied only by the organ – partly to reflect the idea that the resurrection was a moment unobserved by human eyes. Biber also incorporates the Easter chorale *Surrexit Christus hodie*, which would have been familiar to all worshippers as a congregational hymn, typically sung in unison with the organ. In this sonata, the violin, tuned in octaves, sings along itself like a congregation, singing in two registers.

*The Visitation* (II) and *The Crown of Thorns* (VIII), are both composed in a strongly contrapuntal style, with a lively, melodic bass line. For these, we chose a more traditional continuo scoring of harpsichord and G-violone for their agility and clarity in polyphonic textures.

For *The Nativity* (III), perhaps the most intimate sonata of all, we dispensed with keyboard instruments entirely.

Only two sonatas employ the full ensemble: *The Crucifixion* (X), much like the multitude present at the event itself, and *The Assumption* (XIV), which is expansive, radiant, and grand, like a final earthly celebration.



The scordaturas of the sonatas / Les scordatures des sonates / Die Scordaturen der Sonaten



## Les Sonates du Rosaire de Heinrich Ignaz Franz Biber

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) est originaire de Wartenberg en Silésie. Il reçoit un premier enseignement musical dans sa ville natale et l'on suppose qu'il poursuit sa formation plus tard à Vienne auprès de Johann Heinrich Schmelzer et Antonio Bertali. Il obtient son premier emploi en 1668 à Olomouc au service de l'évêque Carl II von Liechtenstein-Castelcorn. On rapporte que s'étant rendu à Innsbruck, il ne revint plus à Olomouc, un scandale et un affront à l'égard de son maître. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance du luthier Jakobus Stainer avec qui il se lie d'amitié.

En 1670 environ, il entre finalement au service du prince-archevêque Maximilian Gandolf comte von Kuenburg à Salzbourg, futur dédicataire des Sonates du Rosaire. En 1678, Biber accède au poste de vice-maître de chapelle puis au grade de maître de chapelle en 1684. Sa réputation de virtuose visionnaire lui vaut un salaire confortable ; il est même anobli en 1690 par l'empereur Léopold I<sup>er</sup> et porte dès lors le titre de 'Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern'.

### Salzbourg, un terrain fertile au rosaire

En sa qualité de chef suprême de la ville, le nouveau maître de Biber, l'archevêque jésuite et cardinal comte von Kuenburg, dirige Salzbourg d'une main de fer au niveau religieux et profane. Il s'est donné pour but de consolider le catholicisme dans l'élan de la Contre-Réforme par la piété et la construction d'églises

d'une part, par la persécution et la condamnation des indésirables d'autre part. Il y parvient notamment en instituant et en encourageant des confréries du rosaire. Créées à l'origine au 15<sup>e</sup> siècle par des frères dominicains souhaitant approfondir la ferveur populaire en préconisant la prière du plus grand nombre possible de *Je vous salue Marie*, les confréries voient affluer les fidèles au cours de la deuxième moitié du 17<sup>e</sup> siècle.

Dans le contexte de la suspicion religieuse et de l'Inquisition, appartenir à une telle communauté est une profession de foi publique et offre donc une certaine protection contre la persécution. La prière du rosaire est non seulement une méditation individuelle mais aussi une manifestation de piété ostentatoire au sein de la confrérie. Dix *Je vous salue Marie* sont récités comme un mantra, interrompus par un *Notre Père*. Chaque *Je vous salue Marie* se termine sur une de quinze brèves phrases. Ces phrases sont à leur tour divisées en trois fois cinq phrases, les mystères joyeux, douloureux et glorieux (d'où le titre alternatif de *Sonates des Mystères*).

C'est donc dans ce contexte politico-religieux que Biber compose ses Sonates du Rosaire. On ignore s'il en obtint la commande de la part d'une des confréries ou s'il les composa de son propre chef. En l'absence de la page de titre, comportant d'ordinaire l'année, on ignora longtemps la date de création exacte du manuscrit. La clé de la datation fut finalement livrée par les quinze gravures sur cuivre soigneusement collées qui repré-

sentent les mystères et qui sont en tête de chaque sonate. Ce n'est qu'en 2008 que fut découverte par hasard la feuille volante d'une confrérie du Rosaire salzbourgeoise de l'an 1678 avec les gravures sur cuivre originales, permettant ainsi de cerner la genèse des sonates. Il est vraisemblable que Biber ait commencé la composition avant d'être nommé vice-maître de chapelle, les sonates devant être sa lettre de recommandation auprès du dédicataire.

### Un cycle qui cherche son égal

Dans la dédicace déjà, Biber mentionne la spécificité de son œuvre : le violon doit être accordé différemment pour chacune des quinze sonates : un procédé portant le nom de scordatura, à savoir désaccord. La scordatura n'était pas nouvelle et fut encore pratiquée longtemps après Biber tout au long du 18<sup>e</sup> siècle, pensons seulement à la Suite n° 5 pour violoncelle de Johann Sebastian Bach. Biber lui-même utilisa fréquemment cette technique bien avant les sonates. Mais il n'existe nulle part ailleurs une utilisation aussi conséquente avec un concept aussi élaboré au niveau du contenu. Le violon est accordé normalement en quintes pour la première sonate, l'Annonciation, et pour la passacaille de conclusion uniquement. Entre les deux se déploie une courbe de scordatura à la trame toujours plus étroite et tendue sur le plan harmonique. Dans les mystères douloureux, les intervalles s'amenuisent jusqu'à une octave, la fondamentale de l'accord ne se trouvant plus sur la corde la plus grave, ce qui confère une tension supplémentaire à la sonorité. Chaque scordatura influence la sonorité de l'instrument de manière à souligner le contenu du mystère respectif. Cela culmine dans la Sonate XI, la Résurrection et le premier des mystères glorieux : les deux cordes médianes sont échangées

ou croisées, le violon est accordé sol-sol-ré-ré. L'être humain est sauvé par la mort du Christ sur la croix, un symbolisme porté à son paroxysme.

(Pour la systématique des scordaturas, voir exemple de notes à la page 11)

La scordatura permet de jouer des accords ou des intervalles qui seraient très difficiles, voire impossibles sur un instrument au diapason courant. Pour ce faire, Biber utilise la tablature : y figure ce que l'on jouerait sur un instrument normalement accordé tandis qu'une autre note sonne sur les cordes désaccordées. Autrement dit : l'impulsion est la même mais le résultat est différent. Il faut se fier à son intuition et non plus à ses réflexes. Plus on progresse dans les mystères douloureux, plus cela devient désagréable. Il faut faire fi des processus logiques exercés depuis des décennies et se forcer à placer les doigts autrement. Le jeu est une souffrance adoucie par les scordatura plus simples des mystères glorieux.

Nous touchons ici au génie de cette œuvre. Biber arrive à traduire la religiosité omniprésente de son époque au moyen d'une musique à programme dans des images profondément ressenties. La partition est chargée de symbolique autant sur le plan visuel qu'acoustique. Nous voyons l'arrivée de l'ange dans l'Annonciation (I), nous l'entendons parler et nous voyons apparaître la trinité à la fin ; dans la Visitation (II), nous nous réjouissons avec Marie et Élisabeth et nous sentons l'enfant bouger dans le ventre ; nous ressentons l'obscurité de la nuit lors de la Nativité (III) et nous nous recueillons devant la crèche avec les bergers ; nous contemplons l'Enfant Jésus lors de la Présentation au temple (IV) et nous pressentons la douleur à venir ; nous le cherchons fébrilement dans Jésus re-

trouvé au temple (V) et nous l'admirons avec les érudits. Nos craintes augmentent dans l'Agonie de Jésus-Christ au Jardin des Oliviers (VI) ; nous éprouvons le son sifflant et tendu de la Flagellation (VII) et le ton moqueur du Couronnement d'épines (VIII) ; nous discernons la croix dans les nombreuses figurations du violon au Chemin de croix (IX) ; nous endurons le supplice des clous que l'on enfonce et nous tremblons dans les ténèbres de la Crucifixion (X). Nous sentons enfin la fraîcheur du matin de Pâques par la pureté des deux octaves de la scordatura dans la Résurrection (XI) ; nous entendons l'éclat des trompettes dans l'Ascension (XII) et nous sentons le souffle de la Pentecôte (XIII), nous nous élevons en dansant avec Marie dans l'Assomption (XIV) et nous ressentons inconsciemment la grande détente, le soulagement et la gratitude dans le ton majestueux du Couronnement de Marie (XV). La sonate XVI qui clôt le cycle, la *Passacaille* pour violon solo est un peu à part des autres sonates sur le plan de la composition. La forme de variation de quatre notes descendantes est le signe de la vie récurrente et des quatre points cardinaux. Conformément à cela, Biber a collé un dessin à la plume qui s'inspire des gravures sur cuivre d'un ange gardien.

Biber dissimule son époustouflante virtuosité de violoniste et de compositeur dans l'artifice de la scordatura. Un trait de génie car l'archevêque de Salzbourg goûtait moins l'art extroverti de Biber que l'évêque d'Olomouc. La scordatura est certes évoquée dans la dédicace mais ne se révèle qu'à celui qui en a conscience, qui joue lui-même ou qui est à même d'appréhender ce qu'exige cette technique.

## La composition

Nous ignorons jusqu'à aujourd'hui si et dans quel cadre Biber représenta le cycle. Il pourrait l'avoir joué comme une sorte de postlude aux prières, voire pendant la méditation. Les sonates conviennent tout à fait à la méditation et emmènent exécutants et auditeurs à travers une prière devenue musique. Certaines sonates commencent très librement en *Prélude*, d'autres sont intitulées *Sonate*. S'ensuit une succession souvent libre de danses ou de variations. Les événements bibliques sont faciles à comprendre, tout au moins au début, tandis qu'ils s'égarer le plus souvent dans les mouvements ultérieurs et approfondissent plutôt le sens et l'atmosphère des mystères. Cela rappelle les différents rôles des évangélistes et des chanteurs dans la musique luthérienne : soit l'histoire est racontée, soit l'affect des événements est décrit. On a donc chaque fois quelques minutes pour appréhender le contenu, la signification et la portée du mystère respectif.

## Les instruments

Comme Biber connaissait personnellement le luthier Jakob Stainer, nous sommes en droit de supposer qu'il possédait quelques-uns de ses instruments. Stainer était le luthier par excellence à son époque et les instruments de son atelier étaient plus convoités que ceux de ses collègues transalpins. À l'encontre de la sonorité chaude et sombre des violons italiens, ses instruments se distinguent par leur son argenté et riche en harmoniques.

Les Sonates du Rosaire seraient jouables sur un seul violon si l'on avait beaucoup de temps pour changer d'accord entre chaque sonate. Il serait intéressant de suivre le déroulement sonore

d'un seul instrument mais cette méthode n'est pas praticable. Pour l'enregistrement, j'ai eu recours à quatre instruments et j'ai pu heureusement emprunter deux violons Stainer appartenant à la collection du collège musical de Winterthur, l'un datant de 1654, l'autre de 1655. Ils sont venus compléter mes deux instruments, un Andrea Guarneri de 1675 et un nouvel instrument de Dmitry Badiarov de 2023. En fonction de leurs couleurs sonores, j'ai utilisé les quatre instruments tels qu'ils conviennent le mieux à mon avis au caractère de chaque sonate :

**Andrea Guarneri** (Crémone, 1675)

*Sonates I, VI, X, XIV, Passacaille*

**Jakobus Stainer** (Absam, 1654) :

*Sonates II, V, VII, XII*

**Jakobus Stainer** (Absam, 1655) :

*Sonates III, VIII, IX*

**Dmitri Badiarov** (La Haye, 2023) :

*Sonates IV, XI, XIII, XV*

Comme les cordes filées n'ont été utilisées que vers 1700 pour les instruments à cordes, tous les violons sont tendus de cordes de boyau.

La distribution de la *basse continue*, à savoir de la partie de basse, est laissée en suspens comme c'était l'usage à l'époque. On ne peut pas renoncer tout à fait à l'orgue en raison du contexte religieux et de l'écriture aux nombreuses pédales (notes fondamentales tenues). Nous avons opté pour la copie d'un positif de poitrine avec cinq registres et tourelle dont la sonorité est beaucoup plus proche des orgues du 17<sup>e</sup> siècle que les orgues-coffres modernes. Sa sonorité est plus puissante et plus présente. Il faut s'habituer à l'écoute dans un premier temps. Mais nous voulions

que l'orgue soit au centre du continuo plutôt que de n'apporter qu'une couleur sonore.

Le clavecin italien sur le modèle de Carlo Grimaldi de 1697 convient bien lui aussi à l'époque et à l'esthétique ; il est clair, relativement percutant et confère une belle structure au continuo. D'autre part, selon la sonate, on a utilisé un archiluth ou un théorbe, un violone en sol comme on le rencontre fréquemment à l'époque de Biber, ainsi qu'un lirone, un instrument doté de 14 cordes qui était souvent employé au 17<sup>e</sup> siècle pour accompagner le chant ou pour compléter le continuo et qui produit un son très mystérieux, céleste.

### La distribution

Comme le cycle de Biber raconte des histoires différentes dans le style de la musique à programme et que le violon apporte de nombreuses couleurs sonores grâce à la scordatura, il est tentant de faire brillamment chatoyer le continuo. Nous nous sommes donc efforcés de décliner une riche palette chromatique. Mais mon intention était cependant de laisser au premier plan le contexte mystique et méditatif et de limiter autant que possible le nombre d'instruments par sonate. La Résurrection du Christ (XI) n'est donc accompagnée que de l'orgue, en considérant entre autres que l'épisode de la résurrection s'est déroulé sans témoin. Biber y met en musique le choral de la résurrection *Surrexit Christus hodie*, que chacun connaissait à l'église, accompagné de l'orgue. Comme le violon est accordé en octaves, il chante lui-même dans deux registres, à l'instar d'une assemblée de fidèles. Deux sonates (II et VIII) sont d'une écriture très contrapuntique, donc avec une basse animée et mélodieuse, raison pour laquelle nous nous sommes conformés à la tradition en optant pour les instruments plus ma-

niables que sont le clavecin et le violone en sol. Pour la Nativité qui est peut-être la sonate la plus intimiste, nous avons totalement renoncé aux instruments à clavier. Dans deux sonates uniquement, tout l'ensemble est présent : dans la Crucifixion (X), à laquelle ont assisté les foules, et dans l'Ascension (XIV), majestueuse, ample et grandiose, telle une ultime célébration sur terre.



## Die Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) stammte aus Wartenberg in Schlesien. Er bekam seinen ersten Unterricht in seiner Heimat und bildete sich später, so die Vermutung, in Wien bei Johann Heinrich Schmelzer und Antonio Bertali weiter. Seine erste Stelle trat er 1668 in Olmütz unter dem dortigen Bischof Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn an. Man berichtet, dass er von einer Reise nach Innsbruck nicht mehr nach Olmütz zurückkehrte – ein Skandal und Affront seinem Herrn gegenüber. In der Zeit lernte er wohl den Geigenbauer Jakobus Stainer kennen und freundete sich eng mit ihm an.

Ungefähr 1670 trat er schließlich in Salzburg eine Stelle im Dienst des Fürsterzbischofs Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg an, dem späteren Widmungsträger der Rosenkranzsonaten. 1678 stieg Biber zum Vizekapellmeister und 1684 zum Kapellmeister auf. Sein Ruf als visionärer Virtuose bescherte ihm einen guten Sold; von Kaiser Leopold I. wurde er 1690 gar geadelt und führte von da an den Titel ‚Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern‘.

### Salzburg als Nährboden des Rosenkranzes

Bibers neuer Herr, der jesuitische Erzbischof und Kardinal Graf von Kuenburg, führte als oberster Hirte Salzburgs die Stadt in kirchlichen wie weltlichen Belangen mit eiserner Hand. Er hatte es sich zum Ziel gesetzt, den Katholizismus im Zuge der Gegenreformation durch Frömmigkeit und Kirchenbauten einerseits, und durch Vertreibung und Verurteilung Unerwünschter ander-

erseits weiter zu festigen. Eines seiner Mittel war die Gründung und Förderung von Rosenkranzbruderschaften. Ursprünglich im 15. Jahrhundert von Dominikanern gegründet, um die Frömmigkeit breiter Volksmassen durch das Beten möglichst vieler Ave-Marias zu vertiefen, gewannen die Bruderschaften in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tausende von neuen Mitgliedern. Einer solchen Vereinigung anzugehören war in einem Umfeld religiösen Misstrauens und der Inquisition wohl auch ein öffentliches Bekenntnis und damit eine gewisse Absicherung vor Verfolgung. Das Beten des Rosenkranzes war nicht nur eine individuelle Meditation, sondern im Bunde der Bruderschaft eine sehr öffentliche Angelegenheit. Mantra-artig werden jeweils zehn Ave-Marias gebetet, unterbrochen vom Vaterunser. Jedes Ave-Maria wird durch einen von fünfzehn kurzen Sätzen abgeschlossen. Diese wiederum sind in dreimal fünf Sätze aufgeteilt, die sogenannten freudreichen, schmerzreichen und glorreichen Geheimnisse oder Mysterien (daher auch der alternative Name *Mysteriensonaten*).

In diesem politisch-religiösen Kontext also sind Bibers Rosenkranzsonaten entstanden. Ob er den Auftrag dazu von einer der Bruderschaften bekam, oder aus eigenem Interesse komponierte, wissen wir nicht. Aufgrund des fehlenden Deckblattes, auf dem üblicherweise die Jahreszahl steht, blieb lange Zeit unklar, wann genau das Manuskript entstand. Schlüssel zur Datierung waren schließlich die fünfzehn sorgsam eingeklebten Miniatur-

kupferstiche, welche die Mysterien darstellen und jeder Sonate vorangestellt sind. Erst 2008 wurde per Zufall ein Flugblatt einer Salzburger Rosenkranzbruderschaft aus dem Jahre 1678 mit den originalen Kupferstichen entdeckt und damit die Entstehung zeitlich eingegrenzt werden. Es ist wahrscheinlich, dass Biber mit der Arbeit begann, bevor er zum Vizekapellmeister ernannt wurde und sich mit den Sonaten beim Widmungsträger empfehlen wollte.

### Ein Zyklus, der seinesgleichen sucht

Schon in der Widmung erwähnt Biber das Besondere seines Werkes: für jede der fünfzehn Sonaten muss die Violine anders gestimmt werden. Man nennt das Skordatur, übersetzt Verstimmung. Die Skordatur war nichts Neues und war auch nach Biber noch bis weit ins 18. Jahrhundert gebräuchlich – man denke an die Suite Nr.V für Violoncello von Johann Sebastian Bach. Biber selbst hat die Technik häufiger schon zuvor benutzt. Doch eine so konsequente Verwendung mit durchdachtem inhaltlichem Konzept gibt es kein zweites Mal. Nur für die erste Sonate, die Verkündigung, sowie die abschließende Passacaglia wird die Violine normal in Quinten gestimmt. Dazwischen spannt sich ein Bogen von Skordaturen, die immer enger und harmonisch gespannter werden. In den schmerzreichen Geheimnissen schrumpfen die Intervalle bis auf eine Oktave, wobei der Grundton des Akkords meist nicht mehr auf der tiefsten Saite liegt, was dem Klang eine zusätzliche Spannung verleiht. Jede Skordatur beeinflusst den Klang des Instruments so, dass sie den Inhalt des jeweiligen Geheimnisses unterstreicht. Das kulminiert in der Sonate XI, der Auferstehung und ersten der glorreichen Mysterien: die mittleren zwei Saiten werden getauscht beziehungsweise gekreuzt, die Violine

g-g'-d-d' gestimmt. Durch Jesu Kreuzestod wird der Mensch erlöst – mehr Symbolik geht kaum.

(Für die Systematik der Skordaturen siehe Notenbeispiel Seite 11)

Dank der Skordatur können Akkorde oder Intervalle gespielt werden, die auf einem normal gestimmten Instrument sehr schwierig oder gar unmöglich sind. Biber hat dafür die Griffnotation verwendet: es steht da, was man auf einem normal gestimmten Instrument greifen würde, auf den umgestimmten Saiten erklingt jedoch eine andere Note. Salopp gesagt: der Input ist derselbe, der Output ein anderer. Man muss den Kopf ausschalten und darf sich nicht auf seine Reflexe verlassen. Je weiter man in die schmerzreichen Mysterien vordringt, desto unangenehmer wird es. Über Jahrzehnte eingeübte logische Abläufe muss man vergessen und sich zwingen, die Finger anders zu platzieren. Man leidet beim Spielen mit und wird in den glorreichen Mysterien durch simplere Skordaturen mit erlöst.

Damit sind wir im Kern der Genialität dieses Werks angelangt. Biber hat es geschafft, die allumfassende Religiosität der Zeit mittels Programmmusik in tief empfundene Bilder umzusetzen. Die Partitur ist sicht- und hörbar voller Symbolik. Wir sehen den Engel in der Verkündigung (I) anrauschen, hören ihn sprechen und sehen die Dreieinigkeit am Schluss aufleuchten; wir freuen uns in der Heimsuchung (II) mit Maria und Elisabeth und fühlen das Kind im Leibe hüpfen; wir spüren die dunkle Nacht bei der Geburt Christi (III) und stehen mit den Hirten andächtig vor der Krippe; wir schauen auf das Jesuskind in der Darstellung im Tempel (IV) und erahnen dabei den kommenden Schmerz; wir suchen hektisch nach Jesus im Tempel (V) und bewundern ihn zusammen mit den Schriftgelehrten. Unsere Angst steigt im Blutschweiß (VI); wir empfinden den spannungsgeladenen,

scharfen Klang in der Geißelung (VII) und den höhnischen Klang bei der Dornenkrönung (VIII); wir sehen in vielen Figurationen der Violinstimme der Kreuztragung (IX) das Kreuz; wir leiden mit beim Einschlagen der Nägel und erschrecken beim Erdbeben in der Kreuzigung (X). Endlich fühlen wir die Frische des Ostermorgens durch die Reinheit der zwei Oktaven der Skordatur in der Auferstehung (XI); hören das Schallen der Trompeten in Christi Himmelfahrt (XII) und das Anbrausen des Heiligen Geistes (XIII), tanzen mit Maria himmelwärts (XIV) und empfinden unbewusst die große Entspannung, Gelöstheit und Dankbarkeit in der tiefen Stimmung der Krönung Mariä (XV). Die abschließende Sonate XVI, *Passagaglia* für Violine solo steht kompositorisch von den restlichen Sonaten etwas losgelöst da. Die Variationsform aus vier absteigenden Noten ist ein Zeichen des wiederkehrenden Lebens und der vier Himmelsrichtungen. Dazu passend hat Biber eine Federzeichnung in Anlehnung an die Kupferstiche eines Schutzengels eingeklebt.

Biber hat seine ungeheure Virtuosität als Violinist und Komponist durch die Skordatur versteckt in den Zyklus eingeschmuggelt. Ein kluger Zug, denn der Salzburger Erzbischof war von Biber extrovertierter Kunst weit weniger angetan als der Bischof von Olmütz. Die Skordatur ist in der Widmung zwar erwähnt, erschließt sich aber nur jenem, der davon weiß, selber spielt oder zumindest nachvollziehen kann, welche Leistung diese Technik verlangt.

### Zur Kompositionsform

Bis heute wissen wir nicht, ob und in welchem Rahmen Biber den Zyklus aufführte. Er könnte sie als eine Art Postludium zu den Gebeten gespielt haben, oder gar während der Meditation. Die So-

naten taugen durchaus zur Meditation und nehmen Ausführende und Zuhörer mit auf die Reise durch ein zu Musik gewordenes Gebet. Einige Sonaten beginnen sehr frei als *Praeludium*, andere haben die Überschrift *Sonata*. Danach folgt eine oft lose Abfolge von Tanzsätzen oder Variationen. Die biblischen Geschehnisse lassen sich zumindest zu Beginn meist leicht nachvollziehen, während sie sich in den Folgesätzen meist verlieren und eher Sinn und Stimmung des Mysteriums vertiefen. Das erinnert an die unterschiedlichen Rollen von Evangelisten und Sängern in der lutherischen Musik: teils wird die Geschichte erzählt, teils wird der Affekt der Geschehnisse beschrieben. Man hat also jeweils einige Minuten Zeit, um sich mit Inhalt, Bedeutung und Tragweite des jeweiligen Mysteriums eingehend zu beschäftigen.

### Die Instrumente

Da Biber den Geigenbauer Jakobus Stainer persönlich kannte, können wir davon ausgehen, dass er im Besitz einiger seiner Instrumente war. Stainer war der angesagteste Geigenbauer seiner Zeit, und die Instrumente aus seiner Werkstatt weit begehrt als jene seiner italienischen Zeitgenossen. Ganz anders als die oft warm-dunklen italienischen Instrumente zeichnen sich seine durch einen silberhellen, obertonreichen Klang aus.

Die Rosenkranzsonaten wären auf nur einer Violine spielbar, wenn man zwischen jeder Sonate viel Zeit hätte, umzustimmen. So interessant es wäre, den Klangverlauf eines einzelnen Instruments zu verfolgen – praktikabel ist die Lösung nicht. Für diese Aufnahme habe ich vier Instrumente verwendet und konnte dankenswerterweise zwei Violinen von Stainer aus der Sammlung des Musikkollegiums Winterthur ausleihen, eine von 1654, eine von 1655. Sie haben meine zwei eigenen Instrumente ergänzt, eine Andrea Guarneri aus dem Jahr 1675 sowie einen Neubau von Dmitry Badiarov von

2023. Dank der unterschiedlichen Klangfarben der vier Instrumente konnte ich sie so einsetzen, wie sie meiner Meinung nach am besten zum Charakter der jeweiligen Sonaten passen:

**Andrea Guarneri** (Cremona 1675):

*Sonaten I, VI, X, XIV, Passacaglia*

**Jakobus Stainer** (Absam 1654):

*Sonaten II, V, VII, XII*

**Jakobus Stainer** (Absam 1655):

*Sonaten III, VIII, IX*

**Dmitri Badiarov** (Den Haag 2023):

*Sonaten IV, XI, XIII, XV*

Da die umsponnenen Saiten für Streichinstrumente erst um 1700 verwendet wurden, sind alle Violinen mit reinen Darmsaiten bespannt.

Die Besetzung des *basso continuo*, also der Bassstimme, ist wie zu der Zeit üblich ganz offengelassen. Einzig auf die Orgel kann man aufgrund des religiösen Kontexts und der Schreibweise mit den vielen Orgelpunkten (liegenden Bassnoten) nicht ganz verzichten. Wir haben uns für einen Nachbau einer Brustorgel mit fünf Registern und Turm entschieden, die klanglich den Orgeln des 17. Jahrhunderts wesentlich näherkommt als die heutigen Truhenorgeln. Sie ist entsprechend kräftiger und präsenter im Klang. Daran muss man sich beim Hören zuerst gewöhnen. Wir wollten aber, dass die Orgel im Zentrum des Continuo steht, statt nur eine Klangfarbe beizusteuern.

Das italienische Cembalo nach dem Vorbild von Carlo Grimaldi 1697 passt ebenfalls gut in die Zeit und die Ästhetik – es ist klar und relativ perkussiv und gibt dem Continuo eine schöne Struktur.

Weiter wurde je nach Sonate eine Erzlaute oder eine Theorbe ver-

wendet, ein G-Violone, wie er zu Bibers Zeiten häufig anzutreffen war, sowie ein Lirone, ein 14-saitiges Streichinstrument, das im 17. Jahrhundert oft zu Gesang oder als gezielte Ergänzung des Continuos eingesetzt wurde und einen sehr mysteriösen, himmlischen Klang produziert.

### Zur Besetzung

Da Bibers Zyklus im Stile der Programmmusik so unterschiedliche Geschichten erzählt und die Violine durch die Skordatur viele Klangfarben beisteuert, ist die Verlockung groß, das Continuo so farbenreich wie möglich zu gestalten. Auch wir haben uns um Farbenreichtum bemüht. Mein Anliegen war es jedoch, den mystisch-meditativen Kontext im Vordergrund zu lassen und die Anzahl der Instrumente pro Sonate möglichst einzuschränken. Die Auferstehung Christi (XI) ist daher nur mit Orgel besetzt – unter anderem aus dem Gedanken heraus, dass der Moment der Auferstehung von niemandem beobachtet wurde. Auch vertonte Biber darin den Auferstehungschoral *Surrexit Christus hodie*, den alle mitzusingen wussten – in der Kirche zur Orgel. Da die Violine in Oktaven gestimmt ist, singt sie selbst wie eine Gemeinde in zwei Tonlagen mit. Zwei Sonaten (II und VIII) haben eine sehr kontrapunktische Schreibweise, also einen bewegten, melodischen Bass – deshalb haben wir diese ganz traditionell mit den wendigeren Instrumenten Cembalo und G-Violone besetzt. Für die Geburt Christi, die vielleicht intimste Sonate überhaupt, haben wir komplett auf die Tasteninstrumente verzichtet. Nur in zwei Sonaten ist das ganze Ensemble dabei: bei der Kreuzigung (X), an der viele ganz unterschiedliche Menschen zugegen waren, sowie bei Mariä Himmelfahrt (XIV), die großartig, offen und grandios, wie ein letztes Fest auf Erden daherkommt.

# SULGER-STIFTUNG

Ich danke der Sulger-Stiftung sowie  
meinen Eltern Christine und Masud Schayegh  
für ihre großzügige Unterstützung.  
Ohne sie wäre diese Aufnahme nicht möglich gewesen.

## Instruments

<i>violins</i>	Andrea Guarneri (Cremona 1675) Jakobus Stainer (Absam 1654) Jakobus Stainer (Absam 1655) Dmitri Badiarov (Den Haag 2023)
<i>violin bow</i>	Claudia Unterkofler (Innsbruck 2024), model after Biber
<i>organ</i>	Massimo Cialfi (Mailand), chest organ with 5 stops and tower
<i>harpsichord</i>	Markus Krebs (Schaffhausen), after Carlo Grimaldi (1697)
<i>theorbo</i>	Andreas von Holst (München 2008), after Magnus Tieffenbrucker
<i>archlute</i>	Andreas von Holst (München 2004), after Vendelio Venere
<i>lirone</i>	Günter Mark (Bad Rodach 2004), after Gasparo da Salò
<i>G violone</i>	Agustín Rosso (Mendoza 2022), after Maggini

heinrich ignaz franz biber **leila schayegh**

Recording: Library of Kloster Fischingen (Switzerland), 27-30 November 2024

Recording producer: Markus Heiland (Tritonus)

Executive producer: Michael Sawall (note 1 music)

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Translations: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)

Cover photo: Matthias Mueller

Design: Mónica Parra

Artist photos: Elam Rotem

© + © 2025 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany