



BIBER

RICCARDO  
MINASI

BIZZARRIE  
ARMONICHE

ROSENKRANZ  
SONATEN



SUPER AUDIO CD

ARTS





# THIS IS AN AUDIOPHILE RECORDING

This Super Audio CD plays in multichannel surround sound and two-channel stereo on all SACD players.  
It can also be played on a standard CD player though only in stereo.

2

The signal was not compressed or equalized at any stage during production.





HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER  
(1644 1704)

ROSENKRANZ SONATEN  
for violin and basso continuo

DISC 1

DER FREUDENREICHE ROSENKRANZ – THE JOYFUL MYSTERIES  
LES MYSTÈRES JOYEUX – MISTERI GAUDIOSI

- 1 **Sonata I** (d minor, d-moll, rø mineur, re minor)  
Die Verkündigung Mariæ The Annunciation L'Annonciation L'Annunciazione  
PRAELUDIUM, VARIATIO, ARIA ALLEGRO, VARIATIO, ADAGIO, FINALE 5.03  
Basso continuo: *violoncello, lirone, theorbo, organ*
- 2 **Sonata II** (A Major, A-Dur, La majeur, La maggiore)  
Mariæ Besuch bei Elisabeth The Visitation of Mary to Elizabeth  
La Visite à Elisabeth La Visitazione 6.17  
SONATA, PRESTO, ALLEMANDE, PRESTO  
Scordatura: a, e1, a1, e2  
Basso continuo: *violoncello, harp, cembalo*
- 3 **Sonata III** (b minor, h-moll, si mineur, si minore)  
Christi Geburt The Natività La Naissance du Christ La Natività 5.59  
SONATA, COURENTE, DOUBLE, ADAGIO  
Scordatura: h, s1, h1, d2  
Basso continuo: *organ*
- 4 **Sonata IV** (d minor, d-moll, rø mineur, re minore)  
Christi Darstellung im Tempel The Presentation at the temple  
La Prøsentation au temple La Presentazione al tempio 8.44  
CIACCONA  
Scordatura: a, d1, a1, d2  
Basso continuo: *violoncello, harp, cembalo, organ*

3





- 5 Sonata V (A Major, A-Dur, La majeur, La maggiore)  
Der Zwölfjährige Jesus im Tempel Jesus in the temple  
Jøsus au temple Gesø fra i dottori al tempio  
PRAELUDIUM, ALLEMANDE, GIGUE, SARABANDE, DOUBLE 8.23  
Scordatura: a, e1, a1, cis2  
Basso continuo: *violoncello, harp, cembalo*

## DER SCHMERZHAFTHE ROSENKRANZ – THE SORROWFUL MYSTERIES LES MYSTÈRES DOULOUREUX – MISTERI DOLOROSI

- 6 Sonata VI (c minor, c-moll, do mineur, do minore)  
Christi Leiden am Ölberg The Agony in the garden  
L Agonie au jardin des oliviers L agonia nell Orto dei Getsemani  
LAMENTO, ADAGIO, PRESTO, ADAGIO, ADAGIO, ADAGIO 7.47  
Scordatura: as, es1, g1, d2  
Basso continuo: *viola da gamba, theorbo, organ*
- 7 Sonata VII (F Major, F-Dur, Fa majeur, Fa maggiore)  
Christi Geißelung The Scourging of Jesus La Flagellation La Flagellazione  
ALLEMANDE, VARIATIO, SARABANDE, VARIATIO 9.21  
Scordatura: c1, f1, a1, c2  
Basso continuo: *violoncello, bassett, theorbo, cembalo*
- 8 Sonata VIII (B Flat Major, B-Dur, Si b0mol majeur, Si bemolle maggiore)  
Die Dornenkrönung The Crown of thorns  
La Couronne d'0pines L Incoronazione di spine  
SONATA, GIGUE, DOUBLE 1 PRESTO, DOUBLE II 5.54  
Scordatura: d1, f1, b1, d2  
Basso continuo: *violoncello, theorbo, organ*
- 9 Sonata IX (a minor, a-moll, la mineur, la minore)  
Die Kreuztragung The Carrying of the Cross  
Le Portement de croix La Salita al Calvario  
SONATA, COURENTE, DOUBLE, FINALE 5.51  
Scordatura: c1, e1, a1, e2  
Basso continuo: *violoncello, lirone, theorbo, organ*





- 10 **Sonata X** (g minor, g-moll, sol mineur, sol minore)  
 Die Kreuzigung The Crucifixion La Crucifixion La Crocifissione  
 PRAELUDIUM, ARIA – VARIATIO 8.03  
 Scordatura: g, d1, a1, d2  
 Basso continuo: *violoncello, lirone, organ*

DISC 2

DER GLORREICHE ROSENKRANZ – THE GLORIOUS MYSTERIES  
 LES MYSTÈRES GLORIEUX – MISTERI GLORIOSI

- 11 **Sonata XI** (G Major, G-Dur, Sol majeur, Sol maggiore)  
 Die Auferstehung The Resurrection La Résurrection La Risurrezione  
 SONATA, SURREXIT CHRISTUS HODIE, ADAGIO 7.32  
 Scordatura: g, g1, d1, d2  
 Basso continuo: *organ, trombone*

- 12 **Sonate XII** (C Major, C-Dur, Do majeur, Do maggiore)  
 Christi Himmelfahrt The Ascension L'Ascension L'Ascensione 8.04  
 INTRADA, ARIA TUBICINUM, ALLEMANDE, COURENTE, DOUBLE  
 Scordatura viola d'amore: c, g, c1, e1, g1, c2  
 Basso continuo: *violoncello, bassett, harp, theorbo, cembalo*

- 13 **Sonata XIII** (D minor, d-moll, r0 mineur, re minore)  
 Die Sendung des Heiligen Geistes The descent of the Holy Ghost  
 La Descente du Saint-Esprit La Pentecoste 8.07  
 SONATA, GAVOTTE, GIGUE, SARABANDE  
 Scordatura: a, e1, cis2, e2  
 Basso continuo: *theorbo, organ*

- 14 **Sonata XIV** (D Major, D-Dur, R0 majeur, Re maggiore)  
 Mariae Himmelfahrt The Assumption of the Virgin  
 L'Assomption de la Vierge L'Assunzione della Vergine Maria 7.15  
 [...], ARIA, GIGUE  
 Scordatura viola d'amore: d, a, e1, a1, d2  
 Basso continuo: *violoncello, harp, theorbo, cembalo, organ*





- 5 Sonata XV (C Major, C-Dur, Do majeur, Do maggiore)  
Die Krönung Mariae The Crowning of the Virgin  
Le Couronnement de la Vierge L'Incoronazione della Vergine Maria

SONATA, ARIA, CANZONE, SARABANDE

11.30

Scordatura: g, c1, g1, d2

Basso continuo: *violoncello, theorbo, cembalo*

- 6 Passaglia (g minor, g-moll, sol mineur, sol minore)  
*for solo violin*

8.46

*In memoriam Mario Centurione*

## Riccardo Minasi

*Violin, Violine, Violon, Violino*: Antonius & Hieronymus Amati, Cremona 1627

*Viola d'amore* (Sonata XII): Ferdinando Gagliano, Napoli 1775 (Claude Lebet collection)

*Viola d'amore* (Sonata XIV): anon. early XVIII cent.

*Original bow*: late XVII cent. (Thanks to Dmitry Gindin)

*Bow*: Luc Breton, Vaux sur Morges 2001





# BIZZARRIE ARMONICHE

Elena Russo

*Violoncello, Violoncelle*: anon. Holland, late 1790

Rodney Prada

*Viola da gamba, Viole de Gambe*: Carlo Chiesa, Milano 1998  
*Lirone, Lyra-viol*: Paolo Biori, Firenze 1999

Margret Köll

*Harp, Harfe, Harpe, Arpa*: Simon Capp, 2001

Gabriele Palomba

*Theorbo, Theorbe, Théorbe, Tiorba*: Klaus Jacobsen, London 1994

David Yacus

*Trombone, Posaun*: Ewald Meinel, 1998

Davide Pozzi

*Cembalo, Clavecin, Clavicembalo*: Cornelius Bom, 1997  
*Organ, Orgel, Orgue, Organo*: Paolo Costa, Padova 2002

Matteo Riboldi

*Organ, Orgel, Orgue, Organo* (Sonatas IV & XIV): Paolo Costa, Padova 2002

Ludovico Minasi

*Bassett, Halbbass, Bassetto*: Anon. Italy? early XVIII cent.





## HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER: THE ROSARY SONATAS FOR VIOLIN AND BASSO CONTINUO

The *Mystery* (or *Rosary*) *Sonatas* by Heinrich Ignaz Franz von Biber represent one of the most unusual and fascinating legacies of the splendid instrumental civilisation of the European Baroque. Although there is still no certain documentary evidence, the collection appears to have been created during Biber's stay in Salzburg as *valet de chambre*, before he was appointed assistant maestro and then Maestro di Cappella. While the general context is to be found in the practice of the rosary, encouraged by the Catholic reform of Pope Pius V and thereafter a fundamental form of Marian devotion, the more immediate motivation may be found in the approach to this practice of the archbishop of Salzburg Maximilian Gandolph, who in 1674 entered the local Confraternity of the Rosary and consecrated the Marian sanctuary of Maria Plain. This religious inspiration even permeates the musical material in the sonatas: indeed the *Sonata n. 11 La Resurrezione* bases an entire movement on the Easter hymn *Surrexit Christus hodie*, while the opening of the *Sonata n. 10 La Crocissione* cites the melody of the chorale *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreuzigten Jesu* (Mainz, 1628). Finally the tetrachord on which the entire *Passacaglia* is based cites the incipit of the Lied *Süsser Jesu, süsser Christ*. What is extremely interesting is the association of these ecclesiastical melodies with a wholly extraneous field of musical invention: the dance forms that underpin the entire collection, which take the lion's share even in sonatas where one would expect inspiration derived from strict meditation. Biber's choice here, which defines most of the pieces collected here as *da camera* sonatas, close to dance *suites*, shows the indispensable presence of choreutic forms in the development of the mature baroque language. We should further note that now, at the beginning of the last quarter of the seventeenth century, dance forms had taken on for the composer the value of a stylised expression of a character, of a feeling, at one and the

same time a sentimental disposition and a distinctive gesture. While religious inspiration and stylisation of dance music represent two readings of the *Rosary Sonatas*, the third and necessary interpretative key is obviously violin virtuosity, proposed both through skilled, complex use of cross-tuning on the one hand and through sheer performance skill on the other: indeed, we need only recall that towards the end of the eighteenth century Charles Burney still remembered Biber's supremacy over the other violinists of the past century. Cross-tuning, in use since the 1620s, is used systematically and with great craftsmanship in the *Rosary Sonatas*, where ever new combinations are studied according to the various keys and with a symbolic link with the mystery to which each sonata is dedicated: a use of symbol, extended to the number of movements present in each sonata, which cannot be further examined here but which has recently been the object of studies, as have hypotheses of Rosicrucian references. Think, for example, of the way in which in the *Sonata n. 11 The Resurrection* the central strings are crossed to symbolise both the overturning of death into life and the symbol of the cross itself through which resurrection is achieved. Almost a symbol of this kaleidoscopic multiplication of perspectives, of this baroque self-generation of realities is to be found in one of the most frequently used forms of the pieces, the theme with variations, indicated piece by piece as *variation*, *ciaccona*, *passacaglia*: the capital form of baroque musical invention, as is still demonstrated in Bach's *Goldberg Variations*, now at the end of this season.

Raffaele Mellace







## "TOWARDS THE MYSTERY" by Nicoletta Sguben

*The Sonatas are inspired by the sacred story of Christ and Mary: we might say that they recount and narrate it. How did you approach this aspect of the work?*

*Riccardo Minasi:* I think that complete adhesion to dramatic content must necessarily move through the most varied of keys of interpretation. Starting with an initial, sincere contemplation of each Mystery trying to overcome obstacles of technique, linked to cross-tuning and the tension of the strings we can then tackle what is perhaps the most controversial, widely-debated aspect of these sonatas: the existence of a programmatic content relative to some Mysteries.

*Are you referring to the hypothesis suggested by Davitt Moroney?*

According to this scholar the sonatas allude to a precise literary programme which at times is didactic. In this sense we are thinking of the arcane, almost suffering character that wholly pervades the *IV Sonata*: an expressive mood suggestive of the melancholy, moved feelings of Simeone who can die in the consolation of having held the Saviour in his arms. Or again the thorns in the tale of the *VIII Sonata*, the imitation of the peals of the trumpet in the *XII*, the tongues of flame of the Holy Spirit who descends in the form of fire in the *XIII*, or the regal nature of the decorations and jewels which adorn Mary's crown in number *XV*.

*And then there is the question of numerology?*

This aspect is a starting point for countless interpretations which consider the number of the bars, of the notes and of the intervals as a fundamental element of the structure of the composition itself. Number thus takes on a Pythagorean vision, an allegorical meaning.

*In which cases?*

For example, in the *XI Sonata* the chorale is made up of 33 notes, with reference to the years in Christ's life, and is repeated eight times – the last one being completely in unison – pointing to the eighth day: the holy day of the Purification, of the Circumcision of

Christ, of the Resurrection, an eternal day added to the seven. Another example is the 2.772 bars which make up the entire collection: this makes reference to the 27 books of the New Testament and the 72 of ancient scriptures. Or the various variations in the Crucifixion Sonata which allude to the seven stigmata of Jesus: whilst the falling tetrachord of the *Passacaglia* suggests the group of four letters JHWH, the four Archangels, the four Gospels and the four rivers of Paradise, and indeed the four Fathers of the Church and the Four Horsemen of the Apocalypse. One last example is the unisons which, in *Sonata XI*, strongly point towards the consubstantial nature of Christ: God and Man, or, in music, the octave.

*To complete an already highly complex framework we can add cross-tuning: to what end did Biber use this artifice?*

This is an expedient of technique which uses different tuning in each Sonata. The raising or lowering of the four strings of the violin radically alters the timbre, and consequently the emission. Biber's choice is expressive, inasmuch as it compels the performer to put the instrument to a severe test in sustaining a tension in the strings which becomes increasingly more accentuated (in the Sorrowful Mysteries, creating a sort of parallel with the more sorrowful events in the life of Christ), or more relaxed and rich in sympathetic resonance (in the Joyful or Glorious Mysteries).

*Here again different interpretations are possible.*

It is quite probable that every shift in tuning hides the key to decipher a hidden text of gematria or Cabala, which is based on the correspondence of every letter of the Hebrew alphabet with a number. Or again we might see the tuning changes in a Keplerian vision, attributing to each of them the symbolic meaning of a harmony of the planets. In this sense it is significant that in the dedication to Archbishop Maximilian Gandolph, Biber calls his own violin *quattuor Chordis Chelym* or four-stringed lyra, since according to Kepler the constellation of the Lyra is the symbol of the astronomic perfection of harmony. *What criteria did you follow for scoring the continuo?* Our choice was based on instruments which would





lend to each page the most suitable colour. In the XVII century the trombone was widely used as an instrument to sustain church music, and is very well suited to the theme of the chorale. In the *XIV Sonata*, the particularly festive character with which Biber resolves the mystery of the Assumption of Mary, that is the feast of the Assumption, suggested the use of the most colourful continuo possible. In the extreme mood of re-ec-tion of the Nativity, underlined by a series of quotations from the Crucifixion, we opted for a markedly leaner instrumental group.

**Riccardo Minasi** was born in Rome in 1978. He regularly performed as soloist and as leader with the following ensembles: Le Concert des Nations, Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Concerto Italiano, La Risonanza, Al Ayre Español, Elyma, La Sfera Armoniosa of Amsterdam, Ze-ro, Assemblée des Hommes Curieux, Musica Aeterna of Bratislava, Collegium 1704 of Prague, the Helsinki Baroque Orchestra, the Orchestra Sinfonica dell'Ente Lirico di Cagliari and the Orchestra Sinfonica di S. Remo. He also worked with R. Jacobs Concerto Vocale, C. Banchini's Ensemble 415, K. & M. Labèque, Bruno Cocset's Les Basses Rouines and first violinist with the chamber ensemble of Albrecht Mayer and in duo with the lute player Luca Pianca. He regularly conducts the Helsinki Baroque Orchestra and the Harmony of Nations Orchestra. He taught at the Conservatory V. Bellini in Palermo, the Sibelius Academy in Helsinki, the Kuks Residence in Prague, Scuola di Musica di Fiesole, the Longy School of Music of Cambridge and the Chinese Culture University of Taipei (Taiwan). In September 2006 he was invited by the Amici della Musica di Firenze to conduct the first concert of the new orchestra Camerata Strumentale Fiesolana, which was founded in Fiesole by Piero Farulli's School of Music.

**Elena Russo** graduated at the G. Verdi Conservatory in Milan. She went on to attend Baroque Cello courses with Anner Bijlsma and Hidemi Suzuki. She has worked with the Piccolo Teatro in Milan as cellist and music assistant in the Faust project directed by Giorgio Strehler.

Since 1991 she has been the cellist of the ensemble Il Giardino Armonico with which she continues to enjoy intense concert activity in the most prestigious venues and at the most important festivals in Italy, the United States, South America and Australia, working with soloists of international repute like Cecilia Bartoli, Viktoria Mullova, C. Coin, K. and M. Labèque, Giuliano Carmignola, etc. In 2001 she founded the ensemble Bizzarrie Armoniche with which she has recorded two CDs dedicated to music by female composers of the 17th century (*Donne barocche* and *La Vendetta*).



© Stefan Schweiger



The ensemble **Bizzarrie Armoniche**, founded by the cellist Elena Russo, brings together musicians who have long been studying and performing music of the seventeenth and eighteenth centuries on period instruments. All the members of the group have an intense concert activity performing in the most prestigious venues and at the most important festivals in Italy, the United States, Japan, South America and Australia, working with various important orchestras and chamber groups (Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Concerto Italiano, Le Concert des Nations, etc.) and with soloists of international fame.

Since 2002 the ensemble's first CD has been available under the title of *Donne Barocche* for Opus 111, devoted entirely to the music of female composers of the seventeenth century (10/10 Classics Today). In 2005 they published their second CD *La Vendetta* on the Alte Musik label of ORF Austrian Radio, featuring instrumental and vocal works by Barbara Strozzi, Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre and Antonia Bembò.

The Bizzarrie Armoniche ensemble has been invited to perform at several international festivals of early music in Europe and in Italy, (*Musica e Poesia a San Maurizio*, Milan, *Trigonale Festival* - Austria in 2003 and in 2004, *Koncertna Zagreb*, *Musikfestspiele Potsdam Sanssouci*, *Netwerk Oude Muziek*, tour in Holland 2006, *Augustinus Muziekcentrum*, Antwerp). [www.bizzarriearmoniche.com](http://www.bizzarriearmoniche.com)

*Translation: Timothy Alan Shaw*

## HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER: ROSENKRANZ-SONATEN FÜR VIOLINE UND BASSO CONTINUO

Die *Mysterien-* (oder *Rosenkranz*) *Sonaten* von Heinrich Ignaz Franz von Biber stellen eine der eigenartigsten und faszinierendsten Hinterlassenschaften der wunderbaren Instrumentalmusik des europäischen Barock dar. Die Niederschrift der Sammlung geht, wenngleich sich das bis heute noch nicht dokumentarisch genau belegen lässt, auf die Zeit zurück, als sich Biber als *valeet de chambre* in Salzburg aufhielt, also bevor er zum Vizekapellmeister und Kapellmeisters ernannt wurde. Auch wenn die Entstehung der Sonaten in Zusammenhang mit dem kirchlichen Ritual des Rosenkranzbetens steht, das von der katholischen Reform durch Pius V als grundlegende Form der Marienverehrung propagiert wurde, so ist jedoch der unmittelbare Anlass dieser Sammlung von Kompositionen in dem Umstand zu suchen, dass der Erzbischof von Salzburg Maximilian Gandolph 1674 in die dortige Rosenkranz-Bruderschaft eintrat und das Heiligtum von Maria Plain weihte. Diese fromme Inspiration durchdringt auch das musikalische Material der Sonaten: So fußt in der *Sonate Nr. 11* Die Auferstehung ein ganzer Satz auf dem österlichen Hymnus *Surrexit Christus hodie* und die *Sonate Nr. 10 Die Kreuzigung* zitiert am Anfang die Choralmelodie *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreuzigten Jesu* (Mainz, 1628). Darüber hinaus zitiert der Tetrachord, der der gesamten *Passacaglia* zugrunde liegt, das Incipit des Liedes *Süßer Jesu, süßer Christ*. Besonders interessant ist, dass diese kirchlichen Melodien auch mit einem Bereich in Verbindung gebracht werden, der ihnen vollkommen fremd ist: dem der Tanzformen, die wie ein roter Faden die gesamte Sammlung durchziehen und auch Sonaten bestimmen, von denen wir erwarten würden, dass sie von strenger Frömmigkeit beherrscht seien. Diese künstlerische Entscheidung Bibers, die die große Mehrheit der hier vorgelegten Stücke, die einer Suite von Tanzsätzen nahestehen, als Kammersonaten kennzeichnet, belegt, wie unverzichtbar die Tanzformen für die Entwicklung der





reifen barocken Instrumentalmusik waren. Ferner gilt es festzuhalten, dass zu Beginn des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts die Tanzformen offenbar für den Komponisten zum stilisierten Ausdruck eines Charakters, eines Affekts geworden waren, sowohl im Sinne einer Gemütsverfassung als auch in der Funktion einer besonderen gestualen Chiffre. Auch wenn fromme Inspiration und die stilisierten Tanzsätze zwei mögliche Analyseansätze für die Rosenkranz-Sonaten darstellen, so ist die instrumentale Virtuosität der unübersehbare dritte. Diese entfaltet sich einerseits in der geschickten und schwierigen Umstimmung der Saiten, andererseits aber auch in den hohen Anforderungen an den ausführenden Instrumentalisten. Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts erinnerte sich Charles Burney an die interpretatorische Überlegenheit Bibers im Vergleich zu den anderen Violinisten des vorangegangenen Jahrhunderts. Das Umstimmen, das seit den Zwanzigerjahren des 17. Jahrhunderts in Gebrauch kam, wird in den Rosenkranz-Sonaten systematisch und mit großer Kunstfertigkeit angewendet. Es kommt dabei zu immer neuen Kombinationen im Verhältnis der Tonarten und zu einer symbolischen Verbindung zum jeweiligen Mysterium, dem die einzelne Sonate gewidmet ist: einer Zahlensymbolik, die sich auf die Anzahl der Sätze und sogar auf die Anzahl der in diesen verwendeten Noten erstreckt. Dieses Thema kann in dieser Stelle zwar nicht vertieft werden, ist jedoch in jüngster Zeit Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Darüber hinaus gibt es die Hypothese, dass in dieser Symbolik auch eine Verbindung zu den Rosenkreuzern bestehen könnte. Man denke in diesem Zusammenhang nur an die *Sonate Nr. 11, Die Auferstehung*, in der die mittleren Saiten der Geige überkreuzt vertauscht werden, um zum einen die Umkehr des Todes ins Leben zu symbolisieren und zum anderen aber auch durch das Symbol des Kreuzes darauf anzuspielen, dass nur durch dieses die *Auferstehung* zu erlangen ist. Fast ein Symbol dieser kaleidoskopischen Vervielfältigung der Perspektiven, dieser barocken Selbsterzeugung der Realität, ist das formale Bauschema, das diesen

Stücken am häufigsten zugrunde liegt, das Thema mit Variationen: Es wird von Mal zu Mal anders bezeichnet, mal als *Variatio*, dann als *Ciaccona* oder auch *Passacaglia*. Es handelt sich um eines der wichtigsten Formmodelle des Barock, wie noch die *Goldberg-Variationen* Bachs zeigen, die bereits das Ende dieser Epoche markieren.

Raffaele Mellace

### “AUF DEM WEG ZUM MYSTERIUM”

von Nicoletta Sgubon

*Die Sonaten inspirieren sich an den biblischen Begebenheiten von Christus und Maria: Man kann sagen, dass sie diese erzählen, wieder erleben lassen. Wie haben Sie sich diesem Aspekt Ihrer Aufgabe genähert?*

*Riccardo Minasi:* Ich glaube, dass nur in der Bündelung verschiedener interpretatorischer Ansätze der erzählerische Inhalt vollkommen erfasst werden kann. Man fängt mit einer unbefangenen Betrachtung eines jeden Mysteriums an, versucht dann die technischen Probleme, die Spannung der Saiten und deren Umstimmung, zu lösen, und wendet sich dann dem Aspekt dieser Sonaten zu, der vielleicht am umfassendsten und besonders kontrovers diskutiert worden ist, dem mit einigen der Mysterien verbundenen programmatischen Inhalt.

*Sie spielen auf die Hypothesen Davitt Moreneys an? Diesem Forscher zufolge spielen die Sonaten auf ein bestimmtes literarisches, ja manchmal kommentierendes Programm an. Man denke in diesem Zusammenhang an den ertümlichen, fast gequälten Charakter der *Sonate IV*: Eine Stimmung, die die Melancholie und die innere Bewegtheit Simons wiedergibt, der mit dem Trost sterben kann, den Erlöser in den Armen gehalten zu haben. Oder auch das Finale der *Sonate VIII*, die Nachahmung der Trompetenstöße in der *XII*, die Flammen des Heiligen Geistes, der als Feuer herabsteigt, in der *XIII*, oder der königlichen Pracht des Schmucks und*





der Juwelen, die die Krone Mariens in der XV zieren. *Darüber hinaus gibt es ja auch noch die Frage der Zahlensymbolik.* Dieser Aspekt ist Ausgangspunkt unzähliger Interpretationen, die sich mit der Anzahl der Takte, der Noten und der Intervalle als Grundlage der Struktur der Komposition selbst beschäftigen. Die Zahl bekommt somit, einer pythagoreischen Sichtweise zufolge, allegorische Bedeutung.

*Wo und in welchem Zusammenhang?*

In der *Sonate XI* besteht der Choral z. B. aus 33 Tönen, als Anspielung auf die eben so vielen Lebensjahre Jesu Christi. Er wird achtmal wiederholt, das achte Mal zur Gänze im Unisono, wegen des 8. Tages, des Tages der Reinigung, der Beschneidung Jesu, der Wiederauferstehung, des ewigen Tages, der den sieben hinzugefügt wird. Ein weiteres Beispiel sind die 2.772 Takte, aus denen die Sammlung besteht. Sie gehen auf die 27 Bücher des Neuen Testaments und die 72 der alten Schriften zurück. Oder die fünf Variationen der Sonate der Kreuzigung, die die fünf Stigmata Jesu symbolisieren. Der absteigende Tetrachord der *Passacaglia* suggeriert das Tetragramm JHWH, die vier Erzengel, die vier Evangelien und die vier Flüsse des Paradieses, aber auch die vier Kirchenväter und die vier Reiter der Apokalypse. Ein letztes Beispiel ist das der Unisoni, die in der *Sonate XI* die konsubstantiale Natur Christi ins Gedächtnis rufen: Gott ist Christus, oder, musikalisch gesprochen, die Oktave.

*Um dieses schon recht komplexe Bild zu vervollständigen, kommt noch das Umstimmen der Saiten hinzu. Zu welchem Zweck verwendet Biber diesen Kunstgriff?*

Es handelt sich um einen technischen Kunstgriff, der für jede Sonate eine andere Stimmung vorsieht. Das Höherstimmen oder Tieferstimmen der vier Saiten der Geige verändert radikal den Klang und die Tonerzeugung.

Biber geht es dabei um den Ausdruck, die Expressivität. Der Interpret wird dabei gezwungen, das Instrument auf eine harte Probe zu stellen, da die Spannung der Saiten nach und nach immer stärker wird (in den schmerzhaften Mysterien, in einer Art Parallele zu den immer schmerzvolleren Ereignissen

im Leben Jesu), oder immer schwächer und damit reicher an Resonanzen (in den heiteren und freudigen Mysterien).

*Auch hier sind unterschiedliche Interpretationen möglich.*

Es ist durchaus wahrscheinlich, dass sich hinter jeder Umstimmung ein Schlüssel zur Entzifferung eines Subtexts steckt, der auf die Gematrie oder die Kabala zurückgeht. In der Kabala entspricht jeder Buchstabe des hebräischen Alphabets einer Zahl. Man könnte die Umstimmungen aber auch aus der Perspektive Keplers deuten, indem man einer jeden derselben eine symbolische Bedeutung entsprechend der Harmonie der Planeten zuordnet: eine himmlische Harmonie, Zeichen Gottes zu jedem einzelnen Mysterium. In diesem Sinne ist es durchaus signifikant, dass Biber in seiner Widmung an den Erzbischof Maximilian Gandolph die Geige als *quattuor Chordis Chelym* bezeichnet, d.h. als Lyra mit vier Saiten. Die Lyra ist nämlich nach Kepler das Symbol der astronomischen Vollkommenheit der Harmonie.

*Nach welchen Kriterien haben Sie den Continuo besetzt?*

Die Wahl der Instrumente hat sich danach gerichtet, dass jedes Stück die beste zu ihm passende Klangfärbung bekam. Im 17. Jahrhundert wurde die Posaune vor allem als stützendes Instrument in der Kirchenmusik eingesetzt, und deshalb finde ich, dass es sehr gut zum Choralthema passt. In der Sonate XIV hat uns der besonders festliche Charakter der Musik, mit der Biber das Mysterium der Himmelfahrt Mariens, also des Himmelfahrtstages umgesetzt hat, nahegelegt, den Continuo so farbig wie möglich zu gestalten. Bei der tiefen Innerlichkeit der Geburt Jesu, die auch durch eine Anzahl Zitate aus der Kreuzigung herausgestellt wird, haben wir uns hingegen für eine deutlich sparsamere Besetzung entschieden.





**Riccardo Minasi** wurde im Jahr 1978 in Rom geboren. Regelmäßig spielte er als Solist sowie als Leiter zusammen mit folgenden Ensembles:

Le Concert des Nations , Accademia Bizantina , Il Giardino Armonico , Concerto Italiano , La Risonanza , Al Ayre Espaaol , Elyma , La Sfera Armoniosa aus Amsterdam , Ze ro , Assemblöe des Honnfltes Curieux , Musica Aeterna aus Bratislava , Collegium 1704 aus Prag, dem Helsinki Baroque Orchestra , dem Orchestra Sinfonica dell Ente Lirico aus Cagliari und dem Orchestra Sinfonica di S. Remo . Ebenso arbeitete er mit R. Jacobs Concerto Vocale , C. Banchinis Ensemble 415 , K. & M. Labtque und Bruno Cocsets Les Basses Rönies und spielte als erster Violinist beim Kammerorchester von Albrecht Mayer sowie im Duo mit dem Lautenspieler Luca Pianca. Er dirigiert regelmäßig das Helsinki Baroque Orchestra und das Harmony of Nations Orchestra . Er lehrte am Konservatorium V. Bellini in Palermo, der Sibellus Academy in Helsinki, der Kuks Residence in Prag, an der Musikschule in Fiesole, an der Longy School of Music in Cambridge und an der Chinese Culture University in Taipei (Taiwan). Im September 2006 wurde er von den Amici della Musica di Firenze eingeladen das erste Konzert des neuen Orchesters Camerata Strumentale Fiesolana , das in Fiesole von Piero Farullis Musikschule gegründet wurde, zu dirigieren.

**Elena Russo** hat am Konservatorium G. Verdi in Mailand studiert. Danach hat sie die Kurse für Barock-Cello von Anner Bijlsma und Hidemi Suzuki besucht Sie hat mit dem Piccolo Teatro di Milano als Cellistin und musikalische Assistentin des Faust-Projekts von Giorgio Stehler zusammengearbeitet. Seit 1991 ist sie Cellistin im Ensemble Il Giardino Armonico , mit dem sie eine intensive Konzerttätigkeit verbindet, die sie in alle wichtigen Konzertsäle und zu den bedeutendsten Festivals in Italien, Europa, den Vereinigten Staaten, Japan, Südamerika und Australien geführt hat. Mit dem Ensemble sind Solisten von internationalem Ruf wie Cecilia Bartoli, Viktoria Mullova, C. Coin, K. und M. Labeque,

Giuliano Carmignola und viele mehr aufgetreten. 2001 hat sie das Ensemble Bizzarrie Armoniche gegründet, mit dem sie zwei CDs eingespielt hat, die sich der Musik von Komponistinnen des 17. Jahrhunderts widmen (*Donne barocche* und *La Vendetta*).

Das Ensemble **Bizzarrie Armoniche**, das von Elena Russo gegründet wurde, besteht aus Musikern, die sich schon seit geraumer Zeit der Interpretation von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten widmen. Alle Ensemblemitglieder konzertieren häufig in den renommiertesten Konzertsälen und bei den bedeutendsten Festivals Italiens, Europas, der USA, Japans, Südamerikas und Australiens. Sie arbeiten mit verschiedenen bedeutenden Orchestern und Kammermusikensembles (Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Concerto Italiano, Le Concert des Nations usw.) und Solisten von internationalem Ruf zusammen. Seit dem Jahre 2002 ist die erste CD des Ensembles auf dem Markt, mit dem Titel *Donne Barocche*. Die Produktion entstand bei Opus 111 und ist den Werken von Komponistinnen des 17. Jahrhunderts gewidmet (10/10 Classics Today). Im Jahr 2005 ist *La Vendetta* erschienen, eine zweite CD des Ensembles für die Reihe *Alter Musik* des ORF. Sie enthält Vokal- und Instrumentalmusik von Barbara Strozzi, Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre und Antonia Bembö. Das Ensemble Bizzarrie Armoniche ist zu verschiedenen internationalen Festivals Alter Musik in Europa und Italien eingeladen worden (*Musica e Poesia a San Maurizio*, Mailand, *Trigonale Festival -Österreich* 2003 und 2004, *Koncertina Zagreb*, *Musikfestspiele Potsdam Sanssouci*, *Netzwerk Oude Muziek*, einer Tournee in Holland 2006, *Augustinus Muziekcentrum*, Antwerpen). [www.bizzarriearmoniche.com](http://www.bizzarriearmoniche.com)

Übersetzung: Daniel Brandenburg





## HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER: SONATES DU ROSAIRE POUR VIOLON ET BASSE CONTINUE

Les *Mysterien* (ou *Rosenkranz*) *Sonaten* d'Heinrich Ignaz Franz von Biber constituent l'un des héritages les plus singuliers et les plus fascinants de la splendide civilisation instrumentale du Baroque européen. La date de composition de ces morceaux, bien qu'elle ne soit pas encore aujourd'hui documentée avec certitude, devrait remonter au séjour de Biber à Salzbourg en qualité de *valet de chambre*, avant qu'il ne soit nommé *vice-maître* et par la suite *maître de chapelle*. Si le contexte général de l'œuvre est à impliquer à la pratique du rosaire, encourageable au sein de la Rome catholique par Pio V et répandue depuis lors comme forme fondamentale de la dévotion mariale, une autre incitation qui pourrait relever davantage de l'entourage local se matérialise par l'adhésion à cette pratique de Maximilian Gandolph, archevêque de Salzbourg, qui entre en 1674 dans la Confraternité locale du Rosaire et qui consacre le sanctuaire marial de Maria Plain. Cette inspiration religieuse arrivera à imprégner jusqu'au matériel musical des Sonates: en effet, si la *Sonate n° 11 La Résurrection* centre tout un mouvement sur l'hymne pascal *Surrexit Christus hodie*, la *Sonate n° 10 La Crucifixion* cite aussi en ouverture la mélodie du choral *Hertzliches Mitleiden mit dem gezeichneten Jesu, süßer Christ* (Mayence, 1628). En n, le *Violoncelle* sur lequel se base toute la *Passacaille* cite l'incipit du *Lied Süßer Jesu, süßer Christ*. L'association de ces mélodies ecclésiastiques à un domaine de l'invention musicale qui leur est tout à fait étranger se révèle extrêmement intéressante: les formes de danse se propagent capillairement dans tout le recueil, se taillant la part du lion jusque dans des sonates que l'on s'attendrait inspirées par une sôvte méditation. Ce choix de Biber, qui conjugue la plupart des morceaux rassemblés ici comme sonates de chambre, proches de *Suites* de danse, démontre la présence qu'on ne peut ignorer de formes chorégraphiques dans le développement

d'un idiome instrumental baroque déjà maîtrisé. Il faut aussi observer que désormais, au début du dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, les formes de danse prenaient pour le compositeur la valeur de l'expression stylistique d'un caractère, d'un affect, tout à la fois disposition sentimentale et chiffre gestuel caractéristique. Si l'inspiration religieuse et la stylisation de la musique de bal constituent les deux chiffres de lecture des *Sonates du Rosaire*, la troisième clé interprétative qui s'impose absolument est évidemment la virtuosité du violon, qui se propose sur un double front: d'abord celui d'un usage habile et complexe de la scordatura, et ensuite celui d'une pure virtuosité de l'exécution; et la preuve en est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle Charles Burney avait encore bien présente à la mémoire la suprématie de Biber sur les autres violonistes du siècle précédent. La scordatura, pratique dès les années vingt du XVII<sup>e</sup> siècle, est utilisée dans les *Sonates du Rosaire* de façon systématique et avec une maîtrise extrême, élaborant des combinaisons toujours différentes en relation avec des tonalités spécifiques et nouant un lien symbolique avec le mystère auquel chaque sonate est consacrée: un symbolisme qui s'est étendu au nombre de mouvements et même de notes utilisés dans chacune d'elles, ce qui n'est pas possible d'approfondir ici, mais qui a fait l'objet d'études récentes, tout comme l'hypothèse de références rosicruciennes. Qu'il suffise d'observer que dans la *Sonate n° 11 La Résurrection* les cordes centrales du violon sont croisées, symbolisant à la fois la cruciale inversion de la mort en vie et le symbole même de la croix à travers laquelle on parvient à la résurrection. Cette multiplication kaléidoscopique des perspectives, cette autogénération baroque de la réalité adopte presque en symbole l'une des formes les plus frôquentes de la construction des morceaux: le thème avec variations, tout à tour indiqué comme *variatio*, *chaconne*, *passacaille*: forme capitale de l'invention musicale baroque, tout comme les *Variations Goldberg* de Bach le démontreront, au terme désormais de cette saison.

Raffaele Mellace





*“VERS LE MYSTÈRE” de Nicoletta Sguben*

*Les Sonates s'inspirent à l'histoire sacrée du Christ et de Marie: on peut dire qu'elles la racontent, l'évoquent. Quelle à l'égard votre approche de cet aspect de l'œuvre?*

*Riccardo Minasi: Je trouve que une complète adhésion au contenu dramatique doit obligatoirement passer par les clés de lecture les plus diverses. Partant d'une première et sincère contemplation de chaque Mystère - en essayant de surmonter les obstacles d'ordre technique, liés aux scordature et à la tension des cordes - on peut tenir compte de l'aspect le plus controversé peut-être et le plus largement débattu de ces sonates: l'existence d'un contenu se conformant à un programme relatif à plusieurs Mystères.*

*Vous faites allusion à l'hypothèse avancée par Davitt Moroney?*

Selon ce spécialiste, les sonates font allusion à un programme littéraire précis et parfois didascalique. On peut en citer à l'appui le caractère mystérieux, presque douloureux qui présente toute la IV<sup>e</sup> Sonate: un climat expressif qui suggère les sentiments mélancoliques et omus de Siméon qui peut mourir avec la consolation d'avoir tenu dans ses bras le Sauveur. Ou bien encore les épines dans le nœud de la VIII<sup>e</sup> Sonate, l'imitation des coups de trompette dans la XII<sup>e</sup>, les anges du Saint Esprit qui descendent sous forme de feu dans la XIII<sup>e</sup>, et encore la richesse royale des décorations et des bijoux qui ornent la couronne de Marie dans la XV<sup>e</sup>.

*Il y a aussi l'aspect de la numérologie*

Cet aspect est le point de départ de nombreuses interprétations qui prennent en considération le nombre de mesures, de notes et d'intervalles comme élément de base de la structure de la composition elle-même. Le numéro assume donc, selon une vision pythagorique, une signification allégorique. Dans quels cas?

Par exemple, dans la XI<sup>e</sup> Sonate le choral est composé de 33 notes correspondant justement aux années du Christ et il se propose entièrement par huit fois, dont la dernière complètement à

l'unisson, en référence au huitième jour: jour sacré de la Purification, de la Circoncision de Jésus, de la Résurrection, jour éternel qui s'ajoute aux sept autres. Un autre exemple est fourni par les 2.772 mesures qui constituent le recueil tout entier: elles se répartissent aux 27 livres du Nouveau Testament et aux 72 des Écritures antiques. Ou encore les cinq variations de la sonate de la crucifixion qui font allusion aux cinq stigmates de Gósus: tandis que le tétracorde descendant de la Passacaille suggère le tétragramme JHWH, les quatre Archange, les quatre Évangiles et les quatre Éveux du Paradis, comme du reste les quatre Pères de l'Église et les quatre Cavaliers de l'Apocalypse. Un dernier exemple est celui des unissons, qui, dans la Sonate XI, rappellent fortement le dogme de la nature consubstantielle du Christ: Dieu et Homme, c'est-à-dire, en musique: l'octave.

*A ce tableau, déjà bien complexe, vient s'ajouter la scordatura: dans quel but Biber utilise-t-il ce procédé?*

Il s'agit d'un procédé technique qui prévoit pour chaque sonate un accord différent. Le fait d'élever ou d'abaisser les quatre cordes du violon en varie radicalement le timbre et par conséquent l'émotion. Le choix de Biber est expressif, car il oblige l'exécutant à soumettre à dure épreuve son instrument pour soutenir une tension des cordes qui s'accroît de plus en plus (crédant, dans les Mystères douloureux, une sorte de parallélisme avec les événements de plus en plus tragiques de la vie du Christ), tension qui peut aussi se relâcher ou s'enrichir en résonances sympathiques (dans les Mystères joyeux et glorieux).

*La aussi diverses interprétations sont possibles.*

Il est probable que derrière chaque scordatura se cache une clé qui permet de déchiffrer un texte codé selon la cabalistique, et qui implique qu'à chacune des lettres de l'alphabet hébraïque correspond un numéro. Ou bien encore, il est possible de considérer les scordature selon une vision Képlérienne, attribuant à chacune d'elles le sens symbolique de l'harmonie des plantes: une harmonie céleste, expression divine liée à chaque







Mystère. Dans ce sens, il est signifié catif que, dans la dédicace à l'archevêque Maximilian Gandolph, Biber désigne son violon par l'expression *quattor Chordis Chelym*, c'est-à-dire lyre à quatre cordes, puisque selon Kepler la constellation de la Lyre est le symbole de la perfection astronomique et de l'harmonie.

*Quels sont les critères que vous avez suivis pour l'instrumentalisation du continuo?*

Mon choix s'est orienté sur les instruments pouvant fournir à chaque page l'atmosphère sonore la plus adaptée. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le trombone était largement utilisé comme instrument de soutien dans la musique d'orgue, et je trouve qu'il s'adapte parfaitement au thème du choral. Dans la *XIV<sup>e</sup> Sonate*, le caractère particulièrement joyeux avec lequel Biber résout le mystère de l'assomption de Marie, c'est-à-dire de la fête de l'Assomption, nous a suggéré un usage le plus riche possible du continuo. Dans l'extrême recueillement de la Nativité, souligné par ailleurs par une série de citations tirées de la Crucifixion, nous avons au contraire opté pour un ensemble résolument plus réduit.

**Riccardo Minasi**, né à Rome en 1978, a exercé une intense activité de concertiste aussi bien en soliste que comme premier violon avec: Le Concert des Nations, Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Concerto Italiano, La Risonanza, Al Ayre Español, Elyma, La Sfera Armoniosa d'Amsterdam, Zerò, L'Assemblee des Honnêtes Curieux, Musica Aeterna de Bratislava, Collegium 1704 de Prague, Helsinki Baroque Orchestra, l'Orchestra Sinfonica dell'Ente Lirico de Cagliari, l'Orchestra Sinfonica de San Remo, et il a en outre collaboré avec le Concerto Vocale de R. Jacobs, Ensemble 415 de C. Bachini, le duo pianistique de K. et M. Labèque, Les Basses réunies de Bruno Cocset, et, toujours comme premier violon, avec l'ensemble de musique de chambre d'Albrecht Mayer et en duo avec le luthiste L. Pianca. Il est régulièrement appelé en qualité de chef d'orchestre par la Helsinki Baroque Orchestra et Harmony

of Nations orchestra. Il a donné des cours au conservatoire V. Bellini de Palerme, à la Sibelius Academy d'Helsinki, à la Résidence de Kuks (Prague), à la Scuola di Musica de Fiesole, à la Longy School of Music de Cambridge (U.S.A.) et à l'Université de culture chinoise de Taipei (Taiwan). En septembre 2006 il a été invité à diriger au cours d'un concert des Amici della Musica de Florence la Camera Strumentale Fiesolana, dernière formation née au sein de l'École musicale de Fiesole de Piero Farulli.



Riccardo Minasi

© Denise Rana





**Elena Russo** s'est diplômée au conservatoire

G. Verdi de Milan. Elle a ensuite participé aux cours de violoncelle baroque des maîtres Anner Bijlsma et Hidemi Suzuki. Elle a collaboré avec le Piccolo Teatro de Milan comme violoncelliste et assistante musicale dans le projet *Faust* dirigé par Giorgio Strehler. Depuis 1991 elle est violoncelliste de l'ensemble *Il Giardino Armonico* avec lequel elle continue à participer à de nombreux concerts dans les salles les plus prestigieuses et les festivals les plus importants d'Italie, d'Europe, des États-Unis, du Japon, d'Amérique du Sud et d'Australie, collaborant avec des solistes de renommée internationale tels que Cecilia Bartoli, Viktoria Mullova, C. Coin, K. et M. Labèque, Giuliano Carmignola etc.

En 2001 elle a fondé l'ensemble *Bizzarrie Armoniche* avec lequel elle a enregistré deux CD consacrés à la musique des femmes compositrices du XVII<sup>e</sup> siècle (*Donne barocche* et *La Vendetta*).

L'ensemble **Bizzarrie Armoniche**, fondé par la violoncelliste Elena Russo, regroupe des musiciens qui s'intéressent depuis longtemps à l'étude et à l'exécution de musiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur instruments originaux.

Tous les membres de ce groupe participent à de nombreux concerts et fréquentent les salles les plus prestigieuses et les festivals les plus importants d'Italie, d'Europe, des États-Unis, du Japon, d'Amérique du sud et d'Australie, collaborant avec diverses formations de musique de chambre et orchestrales importantes (*Il Giardino Armonico*, *Accademia Bizantina*, *Concerto Italiano*, *Le Concert des Nations*, etc.) et avec des solistes de renommée internationale.

L'année 2002 a vu la publication du premier CD de cet ensemble, intitulé *Donne Barocche* per Opus 111, et entièrement consacré à la musique des femmes compositrices du XVII<sup>e</sup> siècle (10/10 Classics Today). L'année 2005 a vu la sortie du second CD de cet ensemble *La Vendetta*, chez Alte Musik de la Radio autrichienne ORF, qui contient des musiques instrumentales et vocales de Barbara Strozzi,

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre et Antonia Bembo.

L'ensemble *Bizzarrie Armoniche* a été invité à participer à divers festivals internationaux de musique antique en Europe et en Italie (*Musica e Poesia* à San Maurizio, Milan, *Trigonale Festival*- Autriche en 2003 et 2004, *Koncertina* Zagreb, *Musikfestspiele* Potsdam Sans-Souci, *Netwerk Oude Musik*, tournée en Hollande en 2006, *Augustinus Muziekcentrum*, Anvers), [www.bizzarriearmoniche.com](http://www.bizzarriearmoniche.com)

Traduction: *Christiane Ghier*





## HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER: SONATE DEL ROSARIO PER VIOLINO E BASSO CONTINUO

Le *Mysterien- (o Rosenkranz)* Sonaten di Heinrich Ignaz Franz von Biber costituiscono uno dei lasciti più singolari e affascinanti della splendida civiltà strumentale del Barocco europeo. La stesura della raccolta, benché a tutt'oggi non determinata con certezza documentaria, andrà fatta risalire al soggiorno di Biber a Salisburgo in qualità di *valet de chambre*, prima ancora della sua nomina a Vicemaestro e poi a Maestro di Cappella. Se il contesto generale andrà ricercato nella pratica del Rosario, incoraggiata in seno alla Riforma cattolica da Pio V e da allora diffusa come forma fondamentale della devozione mariana, l'occasione prossima potrà forse essere individuata nell'accostamento a questa pratica da parte dell'arcivescovo di Salisburgo Maximilian Gandolph, che nel 1674 entrò nella locale Confraternità del Rosario e consacrò il santuario mariano di Maria Plain. Tale ispirazione religiosa giunge a permeare persino il materiale musicale delle sonate: se infatti la *Sonata n. 11 La Risurrezione* incentra un intero movimento sull'inno pasquale *Surrexit Christus hodie*, anche la *Sonata n. 10 La Croci ssione* cita in apertura la melodia del corale *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreutzigten Jesu* (Mainz, 1628). In ne, il tetracordo su cui si basa l'intera *Passacaglia* cita l'incipit del Lied *Süsser Jesu, süsser Christ*. Estremamente interessante risulta l'associazione di tali melodie ecclesiastiche a un campo del tutto estraneo dell'invenzione musicale: le forme di danza che innervano pervasivamente l'intera raccolta, facendo la parte del leone anche in sonate che ci si aspetterebbe essere ispirate a severa meditazione. Questa scelta di Biber, che con cura la grande maggioranza dei pezzi qui raccolti come sonate da camera, prossime a *suites* di danze, dimostra la presenza imprescindibile delle forme coreutiche nello sviluppo del maturo idioma strumentale barocco. Andrà inoltre osservato come, ormai all'ingresso dell'ultimo quarto del Seicento, le forme di danza rivestissero per il compositore il

valore dell'espressione stilizzata di un carattere, di un affetto, a un tempo disposizione sentimentale e cifra gestuale peculiare. Se ispirazione religiosa e stilizzazione della musica da ballo costituiscono altrettante cifre di lettura delle *Sonate del Rosario*, la terza, imprescindibile chiave interpretativa è ovviamente il virtuosismo violinistico, che viene proposto sul doppio fronte di un impiego smaltiziato e complesso della scordatura, da un lato, e di puro virtuosismo esecutivo dall'altro, basti pensare come, ancora sul nire del Settecento Charles Burney conservasse memoria della supremazia di Biber sugli altri violinisti del secolo passato. La scordatura, praticata sin dagli anni Venti del Seicento, viene impiegata nelle Sonate del Rosario sistematicamente e con estrema perizia, studiando combinazioni sempre diverse in relazione a speci che tonalità e con un legame simbolico col mistero cui ciascuna sonata è dedicata: una simbologia, estesa al numero dei movimenti e persino delle note impiegate in ciascuno di essi, che non è possibile approfondire in questa sede, ma che è stata oggetto di studi recenti, al pari di ipotizzati riferimenti rosacrociani. Quasi simbolo di questo caleidoscopica moltiplicazione delle prospettive, di questo barocco autogenerarsi della realtà è una delle forme più frequenti in cui i pezzi sono costruiti, il tema con variazioni, indicato di volta in volta come *variatio*, *ciaccona*, *passacaglia*: forma capitale dell'invenzione musicale barocca, come ancora le bachiane *Variazioni Goldberg* valgono a dimostrare, ormai al termine di quella stagione.

Raffaele Mellace





## “VERSO IL MISTERO” di Nicoletta Sguben

*Le Sonate si ispirano alla vicenda sacra di Cristo e di Maria: si può dire che la raccontano, la evocano. Come si è accostato a questo aspetto del lavoro?*

*Riccardo Minasi:* Trovo che una completa adesione al contenuto drammatico debba passare obbligatoriamente per le più diverse chiavi di lettura. Partendo da un iniziale, sincera contemplazione di ciascun Mistero – cercando di superare gli ostacoli di ordine tecnico, legati alle scordature e alla tensione delle corde – si può tener conto dell'aspetto forse più controverso e largamente dibattuto di queste sonate: l'esistenza di un contenuto programmatico relativo ad alcuni Misteri.

*Si riferisce all'ipotesi avanzata da Davitt Moroney?* Secondo lo studioso, le sonate alludono a un programma letterario preciso e talora didascalico. Si pensi in tal senso al carattere arcano, quasi sofferto che pervade l'intera *IV Sonata*: un clima espressivo che suggerisce i sentimenti malinconici e commossi di Simeone che può morire nella consolazione di aver tenuto fra le braccia il Salvatore. O ancora le spine nel nala del *VIII Sonata*, l'imitazione degli squilli di tromba nella *XII*, le amme dello Spirito Santo che scende sotto forma di fuoco nella *XIII*, o la regalità delle decorazioni e dei gioielli che impreziosiscono la corona di Maria nella *XV*.

*Vi è poi l'aspetto della numerologia.*

Questo aspetto è punto di partenza per innumerevoli interpretazioni che considerano il numero delle battute, delle note e degli intervalli come elemento fondante della struttura della composizione stessa. Il numero assume quindi, secondo una visione pitagorica, un signi cato allegorico.

*In quali casi?*

Ad esempio, nella *XI Sonata* il corale è composto da 33 note in riferimento agli altrettanti anni di Cristo ed è riproposto interamente 8 volte, di cui l'ultima completamente all'unisono, in riferimento all'ottavo giorno : giorno sacro della Puri cazione, della Circoncisione di Gesù, della Resurrezione, giorno etono che viene aggiunto ai sette. Un altro esempio sono le 2.772 battute che costituiscono l'intera

raccolta: fanno riferimento ai 27 libri del Nuovo Testamento e ai 72 delle antiche scritture. Oppure le cinque variazioni nella Sonata della Croci ssione che alludono alle cinque stimate di Gesù; mentre il tetracordo discendente della *Passacaglia* suggerisce il tetragramma JHWH, i quattro Arcangeli, i quattro Vangeli e i quattro umi del Paradiso, come del resto anche i quattro Padri della Chiesa e i quattro Cavalieri dell'Apocalisse. Un ultimo esempio è quello degli unisoni che, nella *Sonata XI*, richiamano fortemente il dogma della natura consustanziale di Cristo: Dio e Uomo, ovvero, in musica, l'ottava.

*Per completare il quadro, già molto complesso, si aggiunge la scordatura: a quale scopo Biber usa tale arti cio?*

Si tratta di un espediente tecnico che prevede in ogni Sonata una diversa accordatura. L'innalzamento o l'abbassamento delle quattro corde del violino varia radicalmente il timbro e, di conseguenza, l'emissione. La scelta di Biber è espressiva, in quanto obbliga l'esecutore a mettere a dura prova lo strumento nel sostenere una tensione delle corde che diviene via via più accentuata (nei Misteri Dolorosi, creando una sorta di parallelo con gli avvenimenti sempre più dolenti della vita di Cristo), o più rilassata o ricca di risonanze simpatiche (nei Misteri Gaudiosi e Gloriosi). Anche in questo caso sono possibili diverse interpretazioni.

...probabile che dietro ogni scordatura sia celata la chiave per decifrare un testo nascosto secondo la gematria o cabala, che presuppona la corrispondenza di ogni lettera dell'alfabeto ebraico a un numero. O ancora, è possibile intendere le scordature secondo una visione kepleriana, attribuendo a ognuna di esse il signi cato simbolico di un'armonia dei pianeti: un'armonia celeste, espressione divina legata a ogni Mistero. In tal senso, è signi cativo che, nella dedica all'arcivescovo Maximilian Gandolph, Biber chiami il proprio violino *quattuor Chordis Chelym*, ovvero lira a quattro corde, in quanto secondo Keplero la costellazione della Lira è il simbolo dell'astronomica perfezione dell'armonia.

*Che criteri avete seguito per la strumentazione del continuo?*



La scelta è caduta sugli strumenti che potessero conferire a ogni pagina il colore più adeguato. Nel XVII secolo, il trombone era largamente utilizzato come strumento di sostegno nella musica da chiesa, e trovo sì adatti benissimo al tema del corale. Nella *XIV Sonata*, il carattere particolarmente festoso con cui Biber risolve il mistero dell'Assunzione di Maria, ovvero della festa dell'Assunzione, ci ha suggerito l'impiego del continuo più colorito possibile. Nell'estremo raccoglimento della Natività, sottolineato anche da una serie di citazioni tratte della Croce, abbiamo invece optato per un organico decisamente più scarno.

**Riccardo Minasi**, nato a Roma nel 1978 ha svolto un'intensa attività concertistica sia come solista che in qualità di primo violino con: Le Concert des Nations, Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Concerto Italiano, La Risonanza, Al Ayre Español, Elyma, La Sfera Armoniosa di Amsterdam, Ze ro, L'Assemblée des Honnêtes Curieux, Musica Aeterna di Bratislava, Collegium 1704 di Praga, Helsinki Baroque Orchestra, l'Orchestra Sinfonica dell'Ente Lirico di Cagliari, l'Orchestra Sinfonica di S. Remo, collaborando inoltre con il Concerto Vocale di R. Jacobs, Ensemble 415 di C. Banchini, il duo pianistico di K. e M. Labèque, Les Basses Réunies di Bruno Cocset, sempre come primo violino con l'ensemble cameristico di Albrecht Mayer ed in duo con il liutista L. Pianca. È regolarmente invitato in qualità di direttore d'orchestra con la Helsinki Baroque Orchestra e Harmony of Nations Orchestra. Ha tenuto corsi presso il conservatorio V. Bellini di Palermo, la Sibelius Academy di Helsinki, La Residenza di Kuks (Praga), la Scuola di Musica di Fiesole, la Longy School of music di Cambridge (U.S.A.) e l'Università di Cultura Cinese di Taipei (Taiwan). Nel settembre 2006 è stato invitato a tenere a battesimo, con un concerto presso gli Amici della Musica di Firenze la Camera Strumentale Fiesolana, ultima realtà nata in seno alla Scuola di Musica di Fiesole di Piero Farulli.

**Elena Russo** si è diplomata al Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano. Successivamente ha partecipato ai corsi di Violoncello Barocco con il M° Anner Bijlsma e il M° Hidemi Suzuki. Ha collaborato con il Piccolo Teatro di Milano come violoncellista e assistente musicale nel progetto Faust diretto da Giorgio Strehler. Dal 1991 è violoncellista dell'ensemble Il Giardino Armonico con il quale ha svolto e svolge un'intensa attività concertistica nelle sale più prestigiose e per i Festival più importanti in Italia, Europa, Stati Uniti, Giappone, Sud America, Australia collaborando con solisti di fama internazionale quali: Cecilia Bartoli, Viktoria Mullova, C. Coin, K. e M. Labèque, Giuliano Carmignola etc. Nel 2001 ha fondato l'ensemble Bizzarrie Armoniche con il quale ha inciso due cd dedicati alla musica delle donne compositrici del 600 (*Donne barocche* e *La Vendetta*).

L'ensemble **Bizzarrie Armoniche**, fondato dalla violoncellista Elena Russo, raggruppa musicisti che da tempo si occupano dello studio e dell'esecuzione di musiche sei-settecentesche su strumenti originali. Tutti i componenti del gruppo svolgono un'intensa attività concertistica nelle sale più prestigiose e nei Festival più importanti di Italia, Europa, Stati Uniti, Giappone, Sud America e Australia, collaborando con diverse importanti formazioni orchestrali e cameristiche (il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Concerto Italiano, Le Concert des Nations, etc.) e con solisti di fama internazionale. Dal 2002 è in distribuzione il primo Cd dell'ensemble dal titolo *Donne Barocche* per Opus 111, interamente dedicato alla musica delle donne compositrici del 600 (10/10 Classics Today). Nel 2005 esce *La Vendetta* il secondo Cd dell'ensemble per Alte Musik della Radio Austriaca ORF, comprendente musiche strumentali e vocali di Barbara Strozzi, Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre e Antonia Bembò. L'ensemble Bizzarrie Armoniche è stato invitato da



diversi Festival Internazionali di Musica Antica in Europa e in Italia, (*Musica e Poesia a San Maurizio*, Milano, *Trigonale Festival* - Austria nel 2003 e nel 2004, *Koncertna Zagreb*, *Musikfestpiele Potsdam Sanssouci*, *Netwerk Oude Muziek*, tour in Olanda 2006, *Augustinus Muziekcentrum*, Anversa).  
[www.bizzarriearmoniche.com](http://www.bizzarriearmoniche.com)





Other available titles on ARTS

## Dieterich Buxtehude: Sonatas Op. 1 and Op. 2

*L'Estravagante: Stefano Montanari, Rodney Prada, Maurizio Salerno*

DIETERICH BUXTEHUDE is certainly one of the greatest composers of his time.

Already during his lifetime his music captivated many people all over the world.

Even Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel and Johann Mattheson came to visit him in Lübeck and took classes to elaborate on their organ play and their composing skills.

Besides his vocal music and the music for keyboard only two publications of his trio-sonatas are preserved. Those works are his only compositions that were ever printed.

They certainly are a remarkable example of his most beautiful chamber music.

ARTS now presents these fascinating trio-sonatas wonderfully interpreted by the ensemble L'Estravagante.

*The press announced:*

*classical.net:* warm, spontaneous performances by the three musicians of L'Estravagante

*klassik.com:* a to an extremely high degree

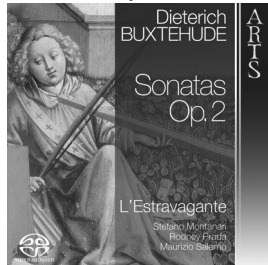
balanced interpretation..... precise sessions

that perfectly reflect the contrast of the sonatas' structure



ARTS 47731-8 Hybrid SACD

### ARTS 47732-8 Hybrid SACD



The recordings show in a most fascinating way that these sonatas, 300 years after the death of this charismatic composer, still manage to impress its listeners.

However, this is also because of the beautiful interpretation of the renowned ensemble L'Estravagante with its first-class musicians, including Stefano Montanari (*violin*) - also first violin leader of Accademia Bizantina (Vivaldi on ARTS 47564-8, 47565-8, 47646-8, 47647-8)-, Rodney Prada (*viola da gamba*) - also playing on the release on hand - and Maurizio Salerno (*cembalo*).



