

Les sonates du Rosaire de Heinrich Ignaz Franz Biber

Combien il est difficile pour nous, européens modernes campés dans ce XXI^e siècle, de comprendre l'homme du XVII^e siècle.

Nous promenons nos angoisses existentielles à présent loin de l'Église, nous confions les tourments et les vertiges de nos âmes à la chimie ou à la psychanalyse, et sommes pourtant tout prêts à nous enflammer pour bien des quêtes spirituelles plus ou moins exotiques. Arc-boutés et vacillants dans un monde où tout s'accélère, dans une réalité réfractée et confondue dans le virtuel, nous écoutons la musique de Biber qui nous éblouit par l'intensité de son propos et qui parle à notre cœur, notre cœur de poète, aussi bien qu'il parlait à celui de nos ancêtres, et cependant... nous ne pouvons la recevoir ni la comprendre tout à fait, dans l'écrin de pensée et de vie qui la fit jaillir.

Dans la tradition catholique, l'offrande d'une couronne de roses à la Vierge et aux Saints est l'héritage d'une très ancienne coutume de certains peuples orientaux, qui dotaient d'une couronne de roses ceux des leurs qui s'étaient distingués par leur courage et leur mérite. L'église catholique reprit la couronne de roses pour rendre hommage à la Vierge et, de la rose elle fit un symbole, la rose devenant une prière, de sorte que le Rosaire, appelé également le « Psautier de la Vierge » est une couronne symbolique de roses, une couronne de prières. La couronne est un emblème tout désigné pour ce cycle de sonates jalonné d'épisodes mystiques pour qui écoute et se recueille, et jalonné d'épisodes initiatiques en forme d'épreuve pour qui les joue.

Les Quinze Mystères Sacrés

Les mystères joyeux

Jésus, que toi, ô Vierge, tu as reçu de l'esprit saint.

Jésus, que toi, ô Vierge, tu as porté chez Élisabeth

Jésus, que toi, ô Vierge, tu as enfanté

Jésus, que toi, ô Vierge, tu as présenté au Temple

Jésus, que toi, ô Vierge, tu as retrouvé au Temple

Les mystères douloureux

Jésus, qui pour nous a transpiré du sang

Jésus, qui pour nous a été flagellé

Jésus, qui pour nous a été couronné d'épines

Jésus, qui pour nous a porté la lourde croix

Jésus, qui pour nous a été crucifié

Les mystères glorieux

Jésus, qui s'est relevé d'entre les morts

Jésus, qui est monté au ciel

Jésus, qui nous a envoyé l'esprit saint

Jésus, ô Vierge, qui t'a accueillie au Ciel à ses côtés

Jésus, ô Vierge, qui t'a couronnée au Ciel

Il devient malaisé pour l'homme occidental d'aujourd'hui de comprendre combien Dieu et l'Église imprégnaient la vie de chacun à cette époque et pendant longtemps encore. C'est pourquoi l'inspiration que puise Biber dans la liturgie ne paraît pas si exceptionnelle, ni le cadeau précieux qu'il en fait à son protecteur, le Prince Évêque Maximilian Gandolph.

La méditation pieuse et le goût du secret, jadis familiers à nos pères, ont progressivement déserté notre société occidentale, sauf peut-être sous une forme naïve ou pseudo-exotique. L'apitoiement, le goût du scandale et l'exhibition prennent désormais une place grandissante et grandiloquente dans notre société dévorée de divertissements et privée de sermons

autant que de figures vertueuses exemplaires parmi les grands de ce monde. La miséricorde et la charité étaient sans doute plus édifiantes pour nos aïeux.

Il nous est difficile aujourd'hui de comprendre pourquoi et comment Biber s'inspira des prières du Rosaire et il serait tentant pour un esprit pragmatique et borné de vouloir en faire une musique à programme, une musique narrative, ce qu'elle n'est pas. Dépassant largement ces frontières, elle est une réflexion spirituelle, une méditation privée, que l'on ne peut prendre au premier degré.

C'est aussi le propos des images, des gravures sur lesquelles les fidèles méditaient dans leurs livres de prières, emplis d'images.

Dans ses « Exercices spirituels » Ignace de Loyola explique comment méditer sur les mystères sacrés, dans une sorte d'autosuggestion sensorielle : « ...il est bon d'exercer les cinq sens imaginaires "de regarder par l'imagination toutes les personnes"... « d'entendre ce qu'elles disent puis, par une sorte de goût et d'odorat intérieur, de sentir combien grande est la suavité et la douceur d'une âme imprégnée des dons et des vertus divines, enfin de toucher par le tact intérieur et de baiser les lieux, les vêtements, les traces de pas... »

La complexité de la *scordatura* (voir plus bas le paragraphe sur la *scordatura*) est une épreuve du feu pour l'interprète et par là-même une purification renvoyant encore à la ferveur et à l'élévation de l'âme. Partant de l'accord normal du violon pour « l'Annonciation » de la première pièce et le retrouvant avec son « Ange gardien » pour la dernière, le violon va subir quinze "désaccords", plus ou moins accablants, plus ou moins prodigues, circulant de sonate en sonate, dans le cercle des quinze mystères sacrés.

Ayant vécu longuement auprès de chacune des pièces, j'ai la sensation que le violon, dans chacun des épisodes de ses différentes contraintes, projette lui aussi son propre chemin de dévotion, de ferveur et de jubilation. Une sorte d'acte de foi déclaré à la musique.

La sensorialité et le plaisir du violon, tout à son jaillissement sonore, débordent des pages des « Sonates du Rosaire ». Les doubles-cordes semblent s'enivrer d'elles-mêmes, point tant réglées par le contrepoint que par l'effusion, l'opulence et l'amour du son, tel l'amour universel. Les « Sonates du Rosaire » sont traversées d'une ambivalence et d'une dualité constantes entre le Ciel et la Terre, le sacré et le profane, le tourment et la joie, comme si chacun des pôles cherchait à comprendre son contraire par une concentration extrême de sa propre nature. Les danses où pulse un rythme enivrant, la luxuriance sonore des doubles-cordes, encore accrue par les *scordature*, où palpitent un sang violent et une transpiration voluptueuse, font face aux prologues contemplatifs, aux récitatifs fiévreux ou aux cantiques épurés.

La musique en général, et celle-ci plus qu'une autre, nous ramène à notre propre ambivalence humaine écartelée entre l'orgueil et l'humilité, la jubilation et le tourment, l'incarnation et l'élévation spirituelle. Et à celle du musicien, de même nature et quelque peu différente, parce qu'il est le passeur de ces messages.

Le violoniste, le musicien, ne peut pas, lui, méditer pendant qu'il joue, puisqu'il "est" tout entier dans le mouvement, concentré dans la réalisation de la musique ; il ne la reçoit pas, il la fait. Par lui la musique peut se transmettre à qui l'écoute, à la différence de la peinture qui, une fois composée, se donne à tous, sans intermédiaire, une fois pour toutes. Le musicien doit cependant nourrir longuement son travail par sa réflexion sur l'œuvre et la laisser s'incarner longuement en lui dans une sorte d'abnégation autant que d'intimité amoureuse. Dès lors, ne manqueront pas d'opérer, lorsqu'il jouera, ses propres mouvements et sa poésie intérieurs, qui scintilleront un peu dans la musique.

Biber est à la fois le compositeur et le violoniste et il sait tout cela. Ces sonates qui n'ont sans doute connu aucune publication en leur temps ne s'adressent pas moins à la postérité.

La *scordatura* (de l'italien *scordare* : désaccorder) consiste à changer l'accord du violon, de hausser ou d'abaisser certaines ou toutes ses cordes voire même - c'est le cas ici pour la onzième sonate « La Résurrection » - d'échanger la corde de ré avec la corde de la.

En imaginant des *scordature* plus extrêmes les unes que les autres, Biber confie à son interprète, lui-même et son double, un procédé fondé sur le secret du désaccord et en quelque sorte crypté. Le violoniste lit et joue la musique en écriture de doigtés, qui serait d'ailleurs une fameuse cacophonie si un non-initié s'aventurait à jouer cela sans avoir désaccordé son violon. Mais, c'est sans compter avec les réflexes du violoniste : privé ainsi de son système, fondé sur l'accord de trois quintes, le violoniste doit jouer ce qu'il voit écrit sur la partition mais entend toujours autre chose que ce que les doigtés devraient normalement produire, ce qui est source de confusion extrême et demande une grande gymnastique de l'esprit et des doigts, qui ont acquis leurs propres réflexes. De sonate en sonate, le trouble se répète et s'intensifie au gré des *scordature* plus ou moins extrêmes. Le cycle du Rosaire chemine à travers quinze accords du violon, tous différents les uns des autres, véritable labyrinthe pour l'interprète. Même lui, le violoniste, ne « sait » pas ce qu'il joue, ce qui donne à la musique un poids de secret et de révélation quasi mystique. La musique est alors au delà des doigts et du corps, au delà même du papier où elle est écrite.

Accolé à chaque petite gravure, et précédant la clef de sol sur la partie de violon, s'élève, au début de chaque sonate, l'accord désigné, telle une exhortation faite au violoniste. Accordé alors en quarts, tierces ou quintes, c'est selon, et loin de l'accord normal, le violon acquiert une tout autre palette de couleurs vibrantes, peut réaliser de nouvelles doubles-cordes et créer de frémissants et changeants cercles de résonance, scintillants ou mats, transparents ou nébuleux autour de lui.

La *scordatura* est à la fois un joug et une délivrance pour l'interprète ; un joug parce qu'elle est sévère et qu'elle impose des difficultés qu'il faut traverser avec courage sans les pointer du doigt et une délivrance parce que le musicien, utilisé déjà comme médiateur de la musique écrite, délivre ici, en plus du langage musical, les secrets codés d'une plus mystérieuse notation encore. Une ineffable beauté est au bout de ce chemin.

Comme Biber le présente dans sa dédicace, toutes les sonates, (hormis la « Passacaglia » finale, composée d'une seule traite et « La Chaconne » de la « Présentation au temple ») s'adornent de danses, « Allemandes », « Courantes », « Sarabandes », « Chaconnes » et « Giges », ainsi que de languides et mélancoliques « Arias con variazioni » si typiques de l'Allemagne du sud. Les danses sont cependant interdites à l'église. Et pourtant... les répétitions, les reprises et leurs déclinaisons variées renforcent le propos musical d'une manière quasi incantatoire. Ne répète-t-on pas aussi les prières ? Le profane et le sacré s'enlacent ici sans jamais s'irriter l'un l'autre ; la profondeur du discours des savants prologues, héritage des anciennes *canzone* et *sonate* des grands maîtres italiens tels que Carlo Farina ou Marco Uccellini, les longs passages tumultueux dans le *style récitatif*, prétextes à la volubilité capricieuse du violon, se fondent tout naturellement aux danses gracieuses ou sauvages qui leur servent d'épilogue. Ces *affetti* puissants et contrastés, oscillant en permanence entre le ciel et la terre, exhalent un parfum entêtant, qui enchante toute l'Allemagne du Sud, et que l'on déclare sous le nom de *Stylus Phantasticus*.

Il est remarquable combien Biber utilise les *scordature* aussi comme un moyen d'illustration privée du propos liturgique. Ainsi la septième sonate, « La flagellation » réglée par une *scordature* extrême, do/ fa/ la/ do, met les cordes graves dans une grande tension (la corde de sol est haussée d'une quarte et la corde de ré d'une tierce) et assourdit la brillance des aigus en abaissant la chanterelle d'une tierce. Ainsi les graves quittent leur identité de basses fondamentales, onctueuses et résonantes, pour devenir tendues, sensibles et comme alarmées. Quant aux aigus abaissés sur la chanterelle, plus terriens, ils requièrent des doigtés montant dans les positions élevées, que l'auditeur n'entend pas, puisque la corde est baissée de deux tons. Éloigne de son habituelle douceur, le violon se fait plus poivré, plus pincé, plus dur tandis que le jeu des résonances entre les cordes à vide nimbe différemment le discours musical et l'instrument lui-même. La rigueur et la sévérité de cette *scordatura*, utilisée comme un véritable défi ou même comme une punition, place

effectivement le violoniste sur un chemin de douleur, la sienne, au service de l'argument. Le compositeur ne peut l'avoir ignoré, bien au contraire.

La difficulté est pour le violoniste, elle est privée, elle est à lui, davantage qu'à l'ordinaire, puisqu'elle est codée et cachée ; il ne la partage pas vraiment avec les autres musiciens qui l'accompagnent, ni même avec son public, elle est son secret chemin d'épines.

Il en va ainsi pour chacune des sonates. Pour « La Résurrection » accordée sol/ sol/ ré /ré, l'on doit intervertir la corde de ré et la corde de la, que l'on croise derrière le chevalet, en symbole de la croix. La difficulté ne réside plus seulement dans la gymnastique de l'esprit et de la main gauche, mais bien aussi dans le traitement des réflexes du bras droit sur les cordes. L'archet en effet est habitué à virevolter sur chacune d'elles, ainsi le bras droit y développe ses propres équilibres dans l'espace ; ceux-ci sont totalement rompus avec l'interversion des deux cordes centrales.

Je voudrais encore dire un mot sur la rythmique qui circule et flamboie fougueusement dans ces œuvres. J'ai tenté de m'orienter vers deux grandes formes de l'expression rythmique. L'une développe les rythmes d'une manière quasi improvisée, libre et comme une incantation, l'autre au contraire se lie et se contraint joyeusement à l'esprit de la danse et à ses jubilations.

Environnée d'un parfum de mystère, la *scordatura* séduira bon nombre de compositeurs de la seconde moitié du XVII^e siècle en Allemagne du Sud. Peu répandue en France et en Italie, elle tombera totalement en désuétude au XVIII^e siècle même si un Tartini ou un Nardini s'y essaieront encore, d'une manière anecdotique. Saint-Saëns l'utilisera aussi, un peu, abaissant la chanterelle d'un demi-ton dans le dernier mouvement de sa « Danse macabre » ; ainsi le procédé cher à Biber quittera les figures angéliques et les sarabandes sucrées propres à élever l'âme, pour aller se dévoyer dans les sabbats de sorcières.

Jouer les sonates du Rosaire est une performance, un acte d'humilité et de joie extraordinaires. L'interprète délivre en jouant des messages et des secrets. Il se délivre aussi de lui-même en traversant les difficultés.

Ainsi peut-être, en écoutant ces pièces, nos âmes d'aujourd'hui s'ouvrent à celles de nos prédécesseurs, pénétrés comme nous par les grands mystères de la vie, cherchant leur voie dans un ciel rempli de palpitations, eux, les hommes du XVII^e siècle.

Hélène Schmitt, février 2016.