



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 37315

A close-up photograph of a woman with long, reddish-brown hair and blue eyes, smiling gently. She is wearing a black long-sleeved top and a pearl earring. She is holding a violin and bow, with her left hand raised in a graceful gesture. The background is a plain, light-colored wall.

Rachel Podger *VIOLIN*
ROSARY SONATAS
Heinrich Ignaz Franz
von Biber

Rachel Podger *baroque violin/director*

Instrument: *Pesarinius, Genoa 1739*

Rachel Podger is one of the most creative talents to emerge in the field of period performance. Over the last two decades she has established herself as a leading interpreter of the music of the Baroque and Classical periods and holds numerous award-winning recordings to her name ranging from early seventeenth century music to Mozart and Haydn. She was educated in Germany and in England at the Guildhall School of Music and Drama, where she studied with David Takeno and Micaela Comberti.

After beginnings with The Palladian Ensemble and Florilegium, she was leader of The English Concert from 1997 to 2002. In 2004 Rachel began a guest directorship with The Orchestra of the Age of Enlightenment, touring Europe and the USA. A highlight of this collaboration was a televised concert at the BBC Proms in 2007.

Over the years Rachel has enjoyed numerous collaborations as guest director and soloist with orchestras all over the world; highlights include Arte dei Suonatori (Poland), Musica Angelica and Santa Fe Pro Musica (USA), The Academy of Ancient Music, The European Union Baroque Orchestra, Holland Baroque



Rachel Podger (photo: Jonas Sacks)

Society and the Handel and Haydn Society (USA). 2012 saw Rachel guest directing twice in Canada, with Arion (Montreal) and Tafelmusik (Toronto) and curate a Bach festival in Tokyo. 2014/2015 included collaborations with The English Concert, Camerata Bern,

Philharmonia Baroque, The Juilliard School, Masaaki Suzuki & Royal Academy of Music, EUBO, a BBC Chamber Prom and concerts at Wigmore Hall and the new Sam Wanamaker Playhouse at Shakespeare's Globe theatre.

Rachel records exclusively for Channel Classics and has won numerous prestigious awards, including Diapasons d'Or and a Baroque Instrumental Gramophone Award for *La Stravaganza* in 2003. In 2012 Rachel won the Diapason d'Or de l'année in the Baroque Ensemble category for her recording of the *La Cetra* Vivaldi concertos with Holland Baroque and in 2014 she won a BBC Music Magazine award in the instrumental category for *Guardian Angel*.

Rachel returned to Bach with her own ensemble Brecon Baroque, recording Bach's Violin Concertos, released in October 2010 to outstanding reviews. Following on from this, her recording of Bach's Double and Triple Concertos was released in May 2013 and has

received widespread critical acclaim. Rachel has recorded the complete Mozart Sonatas with Gary Cooper. Rachel is also Artistic Director of her own festival, the Brecon Baroque Festival, an annual four-day event bringing top-flight musicians to the Brecon Beacons.

Rachel is an honorary member of both the Royal Academy of Music, where she holds the Micaela Comberti Chair for Baroque Violin, and the Royal Welsh College of Music and Drama, where she holds the Jane Hodge Foundation International Chair in Baroque Violin. In February 2015 Rachel was awarded the prestigious Royal Academy of Music Bach Prize.

Future engagements include *Guardian Angel* recitals across Europe, Vivaldi's *Four Seasons* with Concerto Italiano, and Bach with the Orchestra of the Age of Enlightenment.

Rachel Podger is managed worldwide by Percius. www.percius.co.uk

Marcin Świątkiewicz

Marcin Świątkiewicz is one of the foremost Polish harpsichord players of the young generation, appreciated equally in solo and chamber music repertoire and known

for his inventive basso continuo realisations.

He is a versatile musician whose interest is directed towards historical keyboard instruments, improvisation and composition.



Marcin Świątkiewicz (photo: Danny Higgins)

Marcin specializes in performing on harpsichord, clavichord, historical piano and organ.

As a soloist, chamber musician and orchestra leader, Marcin appears in concert halls in Europe, both Americas and Asia collaborating with Rachel Podger and Brecon Baroque, Divino Sospiro (Enrico Onofri), Capella Cracoviensis, Arte dei Suonatori, {OH!} Orkiestra Historyczna and the Scroll Ensemble. He participated in major festivals such as Göttingen Handel Festspiele, Festival

de Radio France Montpellier, Wratislavia Cantans, BBC Baroque Spring, Kings Place-Bach Unwrapped series.

He recorded for Channel Classics, Alpha, Accent and DUX among others and his concerts were broadcasted by major European radio and TV stations. In March 2015 BIS released an album containing J.G. Mützel's 5 Keyboard Concertos recorded with Arte dei Suonatori.

He is the finalist of the 1st International Volkonsky Harpsichord Competition in Moscow (2010) and 4th International Telemann Competition in Magdeburg (2007). He was awarded with various prizes and scholarships including Polish Ministry of Culture Scholarship 'Młoda Polska', Dutch Huygens Scholarship, as well as Silesian Voivodeship and City of Katowice prizes.

Marcin Świątkiewicz holds PhD from the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland, where he currently teaches. He obtained his Master degree from the Royal Conservatoire in The Hague, The Netherlands, where he studied both harpsichord and composition.

David Miller

David Miller is a long established soloist and well known as an accompanist and continuo player on lute, theorbo and early guitars, flourishing in both the early music world and the mainstream musical scene. He maintains a busy recital schedule, enjoying collaborations with other solo artists, both singers and instrumentalists. He also performs and records with all the principal English period instrument orchestras and many of the finest ensembles, as well as a number of top opera companies.

Amongst David's numerous recordings are several CDs of English songs and lute music. His highly acclaimed and award-winning solo disc with Elin Manahan Thomas – *Ravish'd with Sacred Extasies* – features devotional songs by Dowland, Campian, Humfrey and Purcell, as well as rarely heard lute and theorbo music by John Lawrence & John Wilson.

His latest solo album, *The Famous Weiss*, features music by the great Baroque lute virtuoso Silvius Leopold Weiss. It has received enthusiastic reviews, praising the sound quality of the recording and David's *particular sensitivity to musical ebb and flow ... producing a beautifully rich and refined tone*" (Early Music Review).

David is professor of lute at the Guildhall School, professor of early plucked instruments at Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, and tutor for the Royal Welsh College of Music & Drama. Since 1996 he has performed at Dartington International Summer School, where his highly regarded lute masterclass continues to inspire the younger generation of lutenists.



David Miller (photo: Snotty Fox Images)

Jonathan Manson

Jonathan Manson enjoys a varied career as a performer on both cello and viola da gamba. He is a founding member of the viol quartet Phantasm, which has toured worldwide and won two Gramophone Awards. For ten years he was the principal cellist of the Amsterdam Baroque Orchestra, with whom he performed and recorded more than 150 Bach cantatas and, together with Yo-Yo Ma, Vivaldi's Concerto



Jonathan Manson (photo: Giorgia Bertazzi)

for two cellos. Jonathan is now principal cellist of the Dunedin Consort and often appears in this role many other leading early music groups. As a concerto soloist, he has appeared recently at the Wigmore Hall, the Carnegie Hall and the South Bank Centre.

Jonathan is a passionate chamber musician, performing repertoire from the Renaissance to the Romantic, and was recently invited to become the cellist of the London Haydn Quartet. A long-standing partnership with the harpsichordist Trevor Pinnock has led to critically acclaimed recordings of the Bach sonatas for viola da gamba and harpsichord, and, together with Rachel Podger, Rameau's *Pièces de clavecin en concert*. In recent years Jonathan and Trevor have joined forces with the flautist Emmanuel Pahud and violinist Matthew Truscott, leading to two Bach recordings with EMI and tours of Europe, the USA and the Far East. Jonathan lives in Oxfordshire and is a professor at the Royal Academy of Music.

The Mystery of the Mysteries

Johann Kuhnau, Bach's predecessor at Leipzig, composed biblical sonatas depicting stories – such as David and Goliath – in abstract, worldless, keyboard pieces. Biber's Mystery Sonatas are quite different because they form part of a linked meditation on the life of Jesus and therefore present remarkable potential for the interpreter as a kind of 'Evangelist'. Uniquely, these celebrated works employ fourteen different scordatura tunings where the altered intervals on the four strings create extraordinarily different 'sound worlds' to describe each event. Singers aside, performers are rarely presented with such heady subject matter to motivate their interpretations, apart from the usual movement titles indicating tempi, pulse and character.

Some pieces may have meaningful titles with a dedication, perhaps to another composer or friend, and we also come across specific instructions to 'imitate' various animals. For instance, Biber's *Battalia* – a work which employs fashionable programmatic elements in the best traditions of a *sonata rappresentativa* – portrays both the battle and the lament for the dead in a fashion which requires no further explanation. Likewise, in the case of C.P.E. Bach's trio sonata *Sanguineus and Melancholicus*, a whole scene is described with meticulous and detailed instructions for expression, ranging from stubbornness and anger to laughter and ridicule, and even irony!

Here, Biber opens up completely different and hitherto unknown worlds to his story titles by introducing these outlandish tunings that, at first, seem quite impossible to play. No wonder early interpreters tried to 'correct' the scordatura writing and played the sonatas with a normally tuned violin; it must have seemed just so unbelievable. Tuning one string differently from the normal tuning system of fifths is one thing, and still easily manageable in a recital with other pieces. Yet, inflicting such extreme differences from piece to piece (which so drastically depart from the norm, and which physically affect the instrument by creating new tensions) stretches the instrument to its absolute extremes. Most striking is the changing of the instrument's capacity to resonate, making certain chords playable which otherwise would be impossible. For the uninitiated, the contrasts are like nothing else. Is this a different kind of violin? Is there a second player?

When performing a selection of these sonatas in concert I found it less taxing on the audience (and me!) to use a number of violins and tune them as I went along, so that the new tuning could settle on one violin whilst I played on another. For the recording I was convinced I needed to use my own violin for all of them. This is because I felt I could get the best out of my first-choice violin but also because it was fascinating to witness the changes it went through during the cycle. As Mark Seow describes in his note, the violin 'suffers', and in my case, so much so that the piece of tail gut (which is the thick piece of gut connecting the tail piece to the button on the bottom side of the instrument holding the tension of the strings in place) started to fray and look dangerously worn and so had to be replaced in the middle of the recording!

Biber achieves maximum drama by applying scordatura as a powerfully effective tool to his already rich palette of expressions produced by the choice of key, harmony, melody, rhythm, pulse, figuration, character and dynamic. One of the most intimate expressions created is in *The Nativity* (no. 3). With its tuning in B minor (from the bottom string up: B, F#, B and D) the compass is a tenth with a minor third between the top two strings, making it feel contained and inward with a true sense of foreboding. The A major tuning in *The Finding in the Temple* (no. 5 with the tuning A, E, A and C#) has an open, candid and optimistic feel of exuberance, contrasting it vividly with the next sonata. This is the first of the Sorrowful Mysteries, *The Agony in the Garden* (no. 6) in C minor with the tuning A \flat , E \flat , G and D. This is one of my favourites to play. A haunting melody with large interval leaping in a slow triple time is the centrepiece of the Sonata and so it's touchingly simple, personal and heartbreakingly sad.

In *The Crowning with Thorns* (no. 8) the G string is stretched to breaking point, up a fifth! The tuning encompasses only one octave being D, F, B \flat , and D (from the bottom up) resulting in a subdued and crushed violin resonance. This was the hardest and most awkward sonata to play. *The Crucifixion* (no. 10) with its resonant G, D, A and D tuning is one of the most musically accessible pieces with clear and audible 'hammering' in the repeated dotted figures, a 'darkness' in the Adagio variation of the middle Aria and a dramatic variation resembling an earthquake at the end. Of the Glorious Mysteries, *The Resurrection* (no. 11) must be the strangest but also most uplifting pieces to play. With the topsy-turvy feeling that the changing of the two middle strings brings about (see photo), it's a physical and mental challenge just to

play the notes on the page in the correct order. Hence the message of the Resurrection is fully expressed: normality does not exist anymore!

In *The Descent of the Holy Spirit* (no. 13) Biber creates a sense of freedom with underlying passion in the repeated double stop figurations in the opening. Rubato and a build up of tension (this time of the good sort!) are cleverly written in to great effect. There is pure joy in the Aria in *The Ascension* (no. 14) which is a chaconne, in all but name, with joyous figurations in D major metamorphosing into a Gigue, the violin part disappearing (like Mary launched into Heaven) before the continuo finishes the ground bass. Biber ends his Glorious Mysteries with a grand sonata, *The Coronation of the Blessed Virgin Mary* (no. 15) with a cornucopia of fugal writing, dances and variations, but ends with a beguiling sense of lightness. The journey seems hard won but, also, as if it has only just begun. Such is the timelessness of this extraordinary set of instrumental works.

I have played the *Guardian Angel* as a separate piece in many solo recital programmes along the way, and it's become one of those pieces you can't do without, changing and growing with you. By ending this set it takes care of anything that remains unresolved. You have a sense that it was actually there all along without you realising.

Rachel Podger

The Mystery of the Rosaries

'Of all the violin players of the last century, Biber seems to have been the best, and his solos are the most difficult and the most fanciful of any Music I have seen of the same period.'

Charles Burney, *A General History of Music for the Earliest Ages to the Present Period*

Writing in 1789, it is likely that Charles Burney did not even know of Biber's Mystery Sonatas. Lying dormant for over two centuries, the original and only manuscript was rediscovered in the Bavarian State Library in Munich during the 1890s. Within this mode of scholarly enquiry, Biber's music has unfairly been consigned to the place of historical importance. In the case of the Mystery Sonatas, they are often viewed in relation to and as a precedent for the six



Recording session (photo: Martin Kobylarz)

unaccompanied violin works by Johann Sebastian Bach. However, since the tercentenary of Biber's death in 2004, there has been an explosion on interest in his music, sprouting a whole new generation of scholarship and performance. This recording is a celebration of Biber in his own right, showcasing his music at its most inventive, challenging, and yet pure.

The missing title page of the Mystery Sonatas envelops the work in historical uncertainty. When were they composed? What did Biber actually call his work? What instruments were intended for accompaniment? A brief biography provides some speculative answers to these questions.

Baptised on 12 August 1644, Heinrich Ignaz Franz von Biber was born in Wartenburg of northern Bohemia. Biber's first musical instructor of note is thought to have been Johann Heinrich Schmelzer, the distinguished virtuoso violinist. After brief employments in Graz and Kroměříž, Biber relocated to Salzburg in 1670 where he entered the service of Prince-Archbishop Max Gandolph as Court Violinist. By 1684, three years before Gandolph's death, Biber had reached the height of his powers: he was appointed Kapellmeister of Salzburg, and was eventually granted ennoblement in 1690 having 'attained the highest perfection in the art of music'.

Given their dedication to Gandolph, the Mystery Sonatas were composed between 1670 and 1687. Stylistically, they precede the Violin Sonatas of 1681. Other evidence such as the ornate Latin prose, Biber's idiosyncratic signature under the dedication, and the overall presentation of the manuscript also point to an earlier date. Consensus among Biber historians is that the manuscript was completed in or around 1676.

*'I have dedicated all This to the Honour of the XV Sacred Mysteries
which You promote so assiduously.'*

The fifteen Sonatas and concluding Passacaglia are also known as the Rosary Sonatas or Copper-Plate Engraving Sonatas. Each sonata has a copper engraving in the top left-hand corner of its opening page. These depict the mysteries in the life of Jesus and the Virgin Mary – hence the alternative titles of the cycle. The Passacaglia is also preceded by an illustration: a guardian angel holding the hand of a child.

It is not certain how closely Biber intended the Sonatas to be used in Marian worship and

Rosary devotion. However, Gandolph was known to be a strong proponent of rosary ritual. Furthermore, the Aula Academica in the University of Salzburg – frequented by Gandolph and his confraternity – contains fifteen large paintings of the rosary. These are the same images found in Biber's manuscript. Whilst we do not know whether the Sonatas were written with this space in mind, indeed, if they were performed there, it does however reinforce the religious context in which these works were conceived.

'The Four Strings of my Lyre You will find retuned in fifteen ways...'

The Mystery Sonatas, even today, are considered the most extensive example of scordatura. From the Italian *discordare* meaning 'out of tune', scordatura is a technique whereby the strings are purposefully tuned differently from their usual arrangement. Here the usual G-D-A-E tuning, where the violin strings are consistently a perfect fifth apart, is only used for the opening Sonata and the closing Passacaglia. The other fourteen sonatas each have a different configuration of tuning. Compositionally this allowed Biber to obtain unusual chords, opening up a whole new spectrum of harmonic and textural possibilities. This fundamentally altered what a violin was and could be; its physicality as well as its voice was transformed.

This idea of external and internal transformation is what so closely ties Biber's use of scordatura with certain strands of Catholic mysticism. With the physical (such as rosary beads) so entwined with the mystical (prayer), Marians often emphasise the role of pain in the route to transcendence. In more ways than one, Biber enacts such a process.

By altering the physicality of the violin, Biber crafted a journey of qualitative transformation through the sonata cycle. The opening five sonatas (the Joyful Mysteries) use tunings that enhance the brightness of the violin's resonances; over the next five sonatas (Sorrowful Mysteries) flat keys are explored in the scordatura set-up. The final five sonatas (Glorious Mysteries) return to bright, major scordatura arrangements. As the episodes for Jesus grow ever more painful, so does the scordatura for the violin. For example, in *The Carrying of the Cross*, the G string is tuned up a perfect fourth higher than usual, a physical strain that often causes the string to snap in performance. *The Crucifixion* employs a particularly sonorous scordatura, mirroring the profundity of the event.

However, the climactic use of scordatura – which edges on the grotesque – comes in *The Resurrection Sonata*. The violinist is called to interchange the middle two strings, crossing them before the bridge of the violin and again at the nut. This double-ended *signum crucis*, entrapping the violinist's fingerwork, beautifully encapsulates the Marian idea of physicality within the spiritual. This is programmaticism of the most extreme.

The exploration of different continuo instruments also contributes to the emotional journey. The various combinations of organ, harpsichord, cello, viola da gamba, theorbo and archlute (it is no coincidence that the lute is a symbol for the Crucifixion, with its gut strings stretched taut over a wooden frame) enhance the imagery of the rosary.

When viewed as a cycle, an appreciation of the journey undertaken by the instruments is clear. Not so tangible, however, is the journey undergone by the violinist. Biber's score is written in tablature, meaning that the notes appear on the page as if the violin were tuned normally, and so sound completely different when played. Enshrined in mystery, the scordatura score bewilders all sense of visuality for the violinist. Musical meaning is an entirely physical and sensory experience that is counterintuitive, constantly shifting, and deeply unsettling. As Jesus is called to the cross to suffer for the sins of mankind, it seems as if Biber chooses the same fate: both violin and violinist are called to suffer.

Returning to the traditional tuning in cyclic fashion, Biber closes his Sonatas with the *Guardian Angel*, a Passacaglia of sixty-five variations. The repeating theme of four descending notes, perhaps representing the constant watch of the guardian angel, is ingeniously embedded within the changing figurations. Having travelled to the very extremities of the violin, it is as if Biber returns homebound, declaring: is this the same violin that we started off with, and perhaps more importantly, is this the same violinist?

Mark Seow

Das Mysterium der Mysterisonaten

Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger in Leipzig, komponierte Biblische Sonaten, die biblische Geschichten erzählen – wie David und Goliath – in abstrakten, weltabgewandten Klavierstücken. Biber's Mysterisonaten sind ganz anders, denn sie sind Teil einer zusammenhängenden Meditation über das Leben Jesu, und deshalb bieten sie dem Musiker ein ansehnliches Potential, als eine Art von 'Evangelist' aufzutreten. In einzigartiger Weise kommen in diesen berühmten Werken vierzehn verschiedene Skordatur-Stimmungen zur Anwendung, bei denen die geänderten Intervalle der vier Saiten außergewöhnlich unterschiedliche 'Klangwelten' entstehen lassen, um jedes Ereignis zu beschreiben. Abgesehen von Sängern, werden Musiker selten mit solch hinreißenden Themen konfrontiert, welche ihre Interpretationen motivieren, dazu noch die üblichen Satzbezeichnungen, welche Tempi, Takt und Charakter angeben.

Manche Stücke können bedeutungsvolle Titel mit einer Widmung tragen, vielleicht für einen anderen Komponisten oder Freund, und wir treffen auch auf spezielle Anweisungen, verschiedene Tiere zu 'imitieren'. Zum Beispiel beschreibt Biber's Battalia – ein Werk, das zeitgenössische programmatische Elemente in der Art einer *Sonata rappresentativa* verwendet – sowohl die Schlacht als auch die Klage um die Toten in einer Weise, die keiner weiteren Erklärung bedarf. In gleicher Art beschreibt Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonate *Sanguineus et Melancholicus*, eine ganze Szene mit akribischen und detaillierten Anweisungen zum Ausdruck, die vom Starrsinn und Zorn bis zum Lachen und Scherzen und selbst zur Ironie reichen!

Hier eröffnet Biber ganz andere und bis dahin unbekannte Welten für seine Titel, indem er diese fremdartigen Stimmungen einführt, die zunächst recht unspielbar zu sein scheinen. Kein Wunder, dass frühe Interpreten versuchten, die Skordaturnoten zu 'korrigieren' und die Sonaten auf einer normal gestimmten Violine spielten; es muss wohl so unglaublich erschienen sein. Das Stimmen einer Saite unter Abweichung von der normalen Art des Stimmens in Quinten ist eine Sache und in einem Vortrag mit anderen Stücken noch relativ leicht zu bewerkstelligen. Aber das Aufbürden derartiger extremer Unterschiede von Stück zu Stück (die so drastisch von der Norm abweichen und die das Instrument auch physisch beeinflussen, indem sie neue Spannungen hervorrufen) beansprucht das Instrument in extremster Weise.

Am Eindrucksvollsten ist die Änderung der Fähigkeit des Instruments zum Mitschwingen, wodurch manche Zusammenklänge spielbar sind, die sonst nicht möglich wären. Für den nicht Eingeweihten sind die Kontraste völlig überraschend. Ist dies eine ganz andere Art der Violine? Ist da noch ein zweiter Geiger?

Wenn ich eine Auswahl dieser Sonaten im Konzert spielte, fand ich es weniger belastend für das Publikum (und mich!), eine Anzahl von Violinen zu benutzen und sie vorher zu stimmen, so dass die neue Stimmung auf einer Violine zur Ruhe kommen konnte, während ich auf einer anderen spielte. Zur Aufnahme aber, so war ich überzeugt, musste ich meine eigene Violine für alle benutzen. Das geschah, weil ich spürte, dass ich das Beste aus meiner bevorzugten Violine herausholen konnte, aber auch weil es faszinierend war, die Änderungen zu erleben, die sie während des Zyklus durchlief. Wie Mark Seow in seiner Erläuterung bemerkt, 'leidet' die Violine, und in meinem Fall so viel, dass der Saitenhalter (das Verbindungsstück zwischen den Saitenenden und dem Korpus der Violine, das die Saiten gespannt hält) allmählich beschädigt wurde und verschlissen war, so dass er in der Mitte der Aufnahme ausgetauscht werden musste!

Biber erreicht eine maximale Dramatik, indem er die Skordatur als besonders wirksames Mittel zu seiner schon üppigen Palette der Ausdrucksmöglichkeiten, bestehend aus Tonart, Harmonie, Melodie, Rhythmus, Taktmaß, Verzierungen, Charakter und Dynamik, hinzufügt. Einer der intimsten Äußerungen findet sich in *Geburt Christi* (Nr. 3). Mit ihrer Stimmung in h-Moll (von der unteren Saite nach oben: h, fis', h' und d'') ist der Umfang eine Dezime mit einer kleinen Terz zwischen den oberen zwei Saiten, und das vermittelt das Gefühl von Zurückhaltung und Verinnerlichung mit einem wahren Eindruck der Prophezeiung. Die A-Dur-Stimmung in *Auffindung im Tempel* (Nr. 5 mit der Stimmung a, e', a', cis'') hat ein offenes, aufrichtiges und optimistisches Gefühl von Überschwang, das in intensivem Kontrast zur nächsten Sonate steht. Diese ist die erste der Schmerzhaften Mysterien, *Jesus am Ölberg* (Nr. 6) in c-Moll mit der Stimmung as, es', g' und d'. Diese gehört zu meinen liebsten Sonaten. Eine betörende Melodie mit großen Intervallsprüngen in einem langsamen Dreiertakt ist der Mittelsatz der Sonate, und so ist er ergreifend einfach, vertraulich und herzzerreißend traurig.

In *Krönung Christi mit der Dornenkrone* (Nr. 8) ist die G-Saite bis zum Zerreißen gespannt, nämlich um eine Quint höher! Die Stimmung umfasst nur eine Oktav, nämlich d', f', b' und d'' (von unten nach oben), was zu einer gedämpften und gedrückten Resonanz der Violine führt.

Dies war die schwierigste und im Spiel unbequemste der Sonaten. *Die Kreuzigung* (Nr. 10) mit ihrer volltönenden Stimmung g, d', a' und d" gehört musikalisch zu den zugänglichsten Stücken mit klarem und hörbarem „Hämmern“ in den wiederholten punktierten Noten, einem ‚Dunkel‘ in der Adagio-Variation der mittleren Aria und einer dramatischen Variation, die am Ende einem Erdbeben gleicht. Von den Glorreichen Mysterien muss *Die Auferstehung Christi* (Nr. 11) das merkwürdigste, aber auch erbaulichste Stück sein. Durch das chaotische Gefühl, das der Wechsel der beiden mittleren Saiten verursacht (siehe Foto), ist es sowohl eine physische als auch eine geistige Herausforderung, die Noten auf der Seite nur in der richtigen Reihenfolge zu spielen. So kommt die Botschaft von der Auferstehung voll zum Ausdruck: es gibt keinen Normalzustand mehr!

In *Die Sendung des Heiligen Geistes* (Nr. 13) erweckt Biber ein Gefühl der Freiheit mit zugrunde liegender Leidenschaft in den wiederholten Doppelgriff-Figuren in der Eröffnung. Rubato und ein Aufbau von Spannung (diesmal von guter Art!) sind hier sehr wirkungsvoll eingefügt. Reine Freude hört man in der Aria in *Himmelfahrt Mariä* (Nr. 14), einer Chaconne, nur dem Namen nach, mit fröhlichen Verzerrungen in D-Dur, verwandelt in eine Gigue, die Violinstimme verschwindet (wie Maria in den Himmel fährt), ehe das Continuo den Grundbass beendet. Biber beendet seine Glorreichen Mysterien mit einer großartigen Sonate, *Die Krönung Mariä im Himmel* (Nr. 15), mit einer Fülle von Fugenartigem, Tänzen und Variationen, aber er schließt mit einem betörenden Gefühl der Anmut. Die Reise scheint überwunden, aber dennoch auch kaum begonnen. Dies bestimmt die Zeitlosigkeit dieser außergewöhnlichen Sammlung von Instrumentalwerken.

Ich habe den *Schutzengel* im Lauf der Zeit als gesondertes Stück in vielen Solo-Konzertprogrammen gespielt, und er wurde zu einem jener Stücke, auf die ich nicht verzichten kann, da sie sich mit dem Interpretieren wandeln und mit ihm wachsen. Beim Beenden dieser Sammlung gilt es zu überlegen, was noch alles ungelöst blieb. Man hat das Gefühl, dass all das schon lange Wirklichkeit war, ohne dass man sich dessen bewusst war.

Rachel Podger

Das Mysterien der Rosenkrantz Sonaten

‘Von allen Geigern des letzten Jahrhunderts scheint Biber der beste gewesen zu sein, und seine Soli sind die schwierigsten und die einfallsreichsten von aller Musik, die ich aus jener Zeit kennenlernte.’

Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*

Als er das 1789 schrieb, kannte Charles Burney wahrscheinlich Bibers Mysteriensonaten nicht. Das originale und einzige Manuskript, das mehr als zweihundert Jahre verstaubt und vergessen war, wurde in den 1890er Jahren in der Bayerischen Staatsbibliothek in München wiederentdeckt. Innerhalb der Art wissenschaftlicher Forschung wurde Bibers Musik ungerechterweise nur ihrer historischen Bedeutung gemäß eingestuft. Und was die Mysteriensonaten betrifft, so betrachtet man sie oft im Vergleich mit den sechs Solosonaten von Johann Sebastian Bach und als deren Vorgänger. Aber seit dem dreihundertsten Jahrestag von Bibers Tod im Jahre 2004 stieg das Interesse an seiner Musik explosionsartig und rief eine ganze neue Generation Forschern und Interpreten auf den Plan. Diese Aufnahme soll Biber wieder zu seinem Recht verhelfen und seine Musik hervorheben als die einfallsreichste, herausforderndste und zugleich makelloseste.

Die fehlende Titelseite der Mysteriensonaten taucht das Werk in eine historische Ungewissheit. Wann wurden sie komponiert? Wie nannte Biber sein Werk tatsächlich? Welche Instrumente waren zur Begleitung vorgesehen? Eine kurze Biographie bietet einige spekulative Antworten auf diese Fragen.

Der in Wartenberg im nördlichen Böhmen geborene Heinrich Ignaz Franz von Biber wurde am 12. August 1644 getauft. Bibers erster bedeutender Musiklehrer war vermutlich Johann Heinrich Schmelzer, der hervorragende Violinvirtuose. Nach kurzen Engagements in Graz und Kroměříž zog Biber 1670 nach Salzburg, wo er als Hofgeiger in den Dienst des Fürsterzbischofs Max Gandolf von Kuenburg trat. Etwa 1684, drei Jahre vor Gandolfs Tod, hatte Biber den Gipfel seiner Laufbahn erreicht: er wurde zum Kapellmeister von Salzburg ernannt und schließlich 1690 geadelt, da er ‚die höchste Vollkommenheit in der Kunst der Musik erreicht hatte‘.

Da sie dem Erzbischof Gandolf von Kuenburg gewidmet waren, dürften die Mysterien-

sonaten zwischen 1670 und 1687 komponiert worden sein. Stilistisch sind sie Vorläufer der Violinsonaten von 1681. Weitere Hinweise, wie die blumige lateinische Prosa, Bibers charakteristische Unterschrift unter der Widmung und das allgemeine Aussehen des Manuskripts, weisen ebenfalls auf ein früheres Datum hin. Die Musikhistoriker sind sich bei Biber aber darin einig, dass das Manuskript gegen 1676 vollendet wurde.

*‘Ich habe das ganze Werk der Ehre der XV Heiligen Mysterien gewidmet,
die Ihr so ausgesprochen fördert.’*

Die fünfzehn Sonaten und die abschließende Passacaglia sind auch unter der Bezeichnung Rosenkranzsonaten oder Kupferstichsonaten bekannt. Jede Sonate hat oben links auf der ersten Seite einen Kupferstich. Diese weisen hin auf die Mysterien im Leben Jesu und der Jungfrau Maria – daher die unterschiedlichen Titel des Zyklus. Der Passacaglia ist ebenso eine Illustration vorangesetzt: ein Schutzengel, er die Hand eines Kindes hält.

Es ist nicht sicher, in welchem Maße Biber die Sonaten mit der Marienverehrung oder dem Rosenkranz in Zusammenhang bringen wollte. Aber Erzbischof Gandolf war als starker Befürworter des Rosenkranzrituals bekannt. Überdies hängen in der Aula Academica der Salzburger Universität – die Gandolf und seine Bruderschaft besuchten – fünfzehn große Gemälde des Rosenkranzes. Dieselben Bilder finden sich in Bibers Manuskript. Wir wissen zwar nicht, ob die Sonaten mit diesem Raum in Gedanken geschrieben wurden, aber wenn sie dort gespielt wurden, so bestärkt dies doch den religiösen Kontext, in dem diese Werke entworfen wurden.

‘Die vier Saiten meiner Leier findest du gestimmt in fünfzehn Arten...’

Die Mysteriensonaten gelten selbst in unserer Zeit als das umfassendste Beispiel der Skordatur. Der Begriff Skordatur kommt vom Italienischen *discordare* und bedeutet ‘verstimmen’. Es handelt sich dabei um eine Technik, bei der die Saiten absichtlich anders gestimmt werden, als das sonst üblich ist. Hier wird die übliche G-D-A-E-Stimmung, bei der die Violine in reinen Quinten gestimmt ist, nur für die erste Sonate und die abschließende Passacaglia verwendet. Die übrigen

vierzehn Sonaten haben jeweils ein anderes Stimmungsverhältnis. Kompositorisch ermöglichte dies Biber das Bewirken ungewöhnlicher Klangkombinationen, was ein ganz neues Spektrum harmonischer und struktureller Möglichkeiten erschloss. Das änderte grundlegend, was eine Violine war und was sie sein konnte; ihre Physis hatte sich ebenso verwandelt wie ihr Klang.

Dieser Gedanke externer und interner Transformation ist es, was Bibers Anwendung der Skordatur so eng mit gewissen Elementen der katholischen Mystik verbindet. Da das Physische (wie Rosenkranzperlen) mit dem Mystischen (Gebet) so verflochten ist, unterstreicht das Marianische oftmals die Rolle des Schmerzes auf dem Wege zur Transzendenz. Auf mehr als nur eine Weise setzt Biber einen solchen Prozess in Szene.

Durch Änderung der Physis der Violine unternahm Biber eine Reise der qualitativen Transformation durch den Sonatenzyklus. Die ersten fünf Sonaten (die freudreichen Mysterien) verwenden Stimmungen, welche den Glanz der Resonanzen der Violine verstärken; bei den nächsten fünf Sonaten (die schmerzhaften Mysterien) werden Moll-Tonarten in der Skordatur-Stimmung erforscht. Die letzten fünf Sonaten (die glorreichen Mysterien) kehren zurück zu strahlenden Dur-Skordatur-Arrangements. Ebenso wie das Geschehen für Jesus immer schmerzhafter wird, verhält sich auch die Skordatur für die Violine. Zum Beispiel ist in *Die Kreuztragung* die G-Saite eine reine Quart höher gestimmt als üblich, sie ist also derart gespannt, dass sie während der Aufführung oftmals reißt. *Die Kreuzigung* verwendet eine besonders volltönende Skordatur, welche die Tiefgründigkeit des Geschehens widerspiegelt.

Aber der Höhepunkt der Skordatur – die am Bizarren grenzt – kommt in der *Auferstehungs-sonate*. Der Geiger muss die beiden mittleren Saiten im Wirbelkasten zwischen Steg und Saitenhalter vertauschen, so dass ein Kreuz sichtbar wird. Dieses doppelendige *Signum crucis*, das den Fingersatz des Geigers besonders erschwerte, umfasst in besonders schöner Weise den Marianischen Gedanken der Verkörperung innerhalb der Vergeistigung. Das ist Programmatik in extremster Form.

Die Erforschung verschiedener Continuo-Instrumente trägt ebenfalls zur emotionalen Reise bei. Die verschiedenen Kombinationen von Orgel, Cembalo, Cello, Viola da Gamba, Theorbe und Erzlaute (es ist kein Zufall, dass die Laute ein Symbol für die Kreuzigung ist, da ihre Darmsaiten straff über einen Holzrahmen gespannt sind), unterstreichen die Vorstellung des Rosenkranzes.

Betrachtet man das Ganze als Zyklus, so ist die Würdigung der Reise, auf welche die Instrumente sich begeben, völlig klar. Nicht klar aber ist die Reise, die der Geiger unternimmt. Biber's Partitur ist in Tabulatur geschrieben, was bedeutet, dass die Noten auf dem Papier so erscheinen, als ob die Violine normal gestimmt sei, und so klingen sie beim Spiel ganz anders. Umhüllt vom Mysterium, verschleiert die Skordatur-Partitur dem Geiger jeglichen Sinn der Erkenntnis. Die musikalische Bedeutung ist eine gänzlich physische und sinnliche Erfahrung, die kontraintuitiv, ständig wechselnd und zutiefst beunruhigend ist. Da Jesus berufen ist, am Kreuz für die Sünden der Menschheit zu leiden, scheint es so, als ob Biber sich für dasselbe Schicksal entscheidet: beide Violine und Geiger sind zum Leiden berufen.

Mit der Rückkehr zur traditionellen Stimmung in zyklischer Weise beschließt Biber seine Sonaten mit dem *Schutzengel*, einer Passacaglia aus fünfundsechzig Variationen. Das sich wiederholende Thema aus vier absteigenden Noten, das vielleicht die ständige Wache des Schutzengels darstellt, ist in einfacher Weise eingebettet in den wechselnden Verzierungen. Nach der Reise zu den äußersten Bereichen der Violine ist es so, als ob Biber nach Hause zurückkehrt und fragt: ist dies dieselbe Violine, mit der wir begannen, und vielleicht noch wichtiger, ist dies derselbe Geiger?

Mark Seow

Le Mystère des Mystères

Johann Kuhnau, prédécesseur de Bach à Leipzig, a composé des sonates bibliques qui retracent sans parole, pour instrument à clavier, l'histoire d'événements – comme David et Goliath, par exemple. Les Sonates du Mystère de Biber sont assez différentes parce qu'elles font partie d'une méditation liée à la vie de Jésus et offrent par conséquent un potentiel remarquable à l'interprète, comme une sorte d'«Évangéliste». De façon unique, ces œuvres célèbres utilisent quatorze accords différents de scordatura dans lesquels les intervalles modifiés entre les quatre cordes créent des 'mondes sonores' extraordinairement différents pour décrire chaque événement. Les interprètes, sauf les chanteurs, sont rarement en présence de sujets aussi grisants pour motiver leurs interprétations, mis à part les habituels titres de mouvements indiquant tempi, pulsation et caractère.

Certaines pièces peuvent avoir des titres significatifs comportant une dédicace, peut-être dédiée à un autre compositeur ou ami, et également contenir des indications spécifiques à l'«imitation» de divers animaux. Par exemple, la Battalia de Biber – œuvre qui utilise des éléments de musique à programme à la mode selon les meilleures traditions de la *sonata rappresentativa* – décrit en même temps une bataille et une lamentation sur la mort d'une manière nécessitant aucune autre explication. De même, dans le cas de la sonate en trio de C.P.E. Bach *Le sanguin et le mélancolique*, le compositeur traduit en musique une scène entière, donnant des instructions méticuleuses et détaillées au niveau de l'expression qui vont de l'entêtement et de la colère au rire et au ridicule, en passant même par l'ironie !

Biber ouvre ici à ses titres des mondes complètement différents et jusqu'alors inconnus en introduisant des accords excentriques du violon qui, à première vue, semblent assez inutilisables. Si par le passé, des interprètes ont tenté de 'corriger' l'écriture en scordatura et joué les sonates avec un violon normalement accordé, ce n'est pas étonnant: les instructions de Biber ont simplement dû sembler tout simplement inconcevables. Accorder une corde en sortant du système habituel d'accord en quintes est une chose, et c'est facilement gérable lors d'un récital avec d'autres pièces. Toutefois, infliger à l'instrument de telles différences d'accord d'une pièce à l'autre (en s'éloignant de façon aussi drastique de la norme, ce qui affecte physiquement le violon en créant des tensions nouvelles) étire l'instrument jusqu'à ses extrêmes absolues. Cela induit

un changement frappant de la capacité de l'instrument à résonner et permet de jouer certains accords qui autrement ne le seraient pas. Pour des non-initiés, les contrastes obtenus ainsi ne ressemblent à rien d'autre. Est-ce une autre sorte de violon ? Y a-t-il un deuxième musicien ?

Lorsque j'interprète quelques-unes de ces sonates en concert, je trouve moins difficile pour le public (et pour moi !) d'utiliser plusieurs violons et de les accorder au fur et à mesure, de sorte que le nouvel accord du violon puisse se stabiliser pendant que j'en utilise un autre. Pour l'enregistrement en revanche, j'étais convaincue que je devais utiliser mon propre violon pour toutes les sonates. Certes, parce que je sentais que je pourrais obtenir le maximum de mon violon préféré, mais aussi parce que j'étais intéressée de voir quels changements se produiraient au cours du cycle. Comme Marc Seow le décrit dans son commentaire, le violon 'souffre', et dans mon cas, à tel point que la corde en boyau arrière (le morceau de corde épaisse en boyau qui relie le cordier au bouton situé au-dessous de l'instrument et qui permet de maintenir la tension des cordes) a commencé à s'effiloche et paraître dangereusement usée, de sorte que j'ai dû la remplacer en plein milieu de l'enregistrement !

Biber obtient une tension dramatique maximale en ajoutant la scordatura, vue comme un outil particulièrement efficace, à sa palette déjà riche d'expressions traduites au moyen des tonalités, de l'harmonie, de la mélodie, du rythme, de la pulsation, des figures, du caractère et de la dynamique. *La Nativité* (n°3) est la sonate la plus intime. L'accord prescrit du violon en si mineur (du grave à l'aigu: si, fa #, si et ré), faisant entendre une dixième entre la corde grave et la corde la plus aiguë avec une tierce entre les deux cordes aiguës, donne l'impression d'être contenu et intérieur et fait planer sur la pièce une véritable sensation de menace. L'accord en la majeur dans *Jésus trouvé au temple* (n°5 avec l'accord la, mi, la et do#) crée une sensation d'ouverture, de sincérité et d'exubérance optimiste, contrastant de façon frappante avec la sonate suivante. *L'Agonie au jardin des oliviers* (n°6) en do mineur avec son accord lab, mib, sol et ré, est le premier des Mystères douloureux. C'est l'un de ceux que je joue le plus volontiers. Une mélodie de chasse composée dans une mesure à trois temps lents faisant entendre de grands sauts d'intervalles constitue la pièce maîtresse de la sonate. Le discours est d'une simplicité touchante, personnel et d'une tristesse à fendre le cœur.

Dans *Le couronnement d'épines* (n°8), la corde de sol est étirée jusqu'à son point de rupture - d'une quinte ! L'accord ré, fa, sib et ré (en montant à partir du grave) n'a qu'une amplitude

d'une octave ce qui induit une résonance du violon sombre et écrasée. C'était la sonate la plus difficile et la plus ingrate à jouer. *La Crucifixion* (n°10) avec son accord sonore sol, ré, la et ré est l'une des sonates musicalement les plus accessibles avec son 'martèlement' clair et audible dans les figures pointées répétées, une certaine 'obscurité' dans la variation Adagio de l'Aria centrale et une variation dramatique dont la fin semble évoquer un tremblement de terre. Parmi les Mystères glorieux, *La résurrection* (n°11) est la plus étrange mais aussi l'une des plus inspirantes à interpréter. L'interversion des deux cordes du milieu provoque (cf. photo) une sensation de complet chamboulement. C'est donc un défi tant physique que mental de ne jouer ne serait-ce que les notes sur la page dans l'ordre correct. Le message de la résurrection est par conséquent entièrement exprimé: la normalité n'existe plus !

Dans *La pentecôte* (n°13), Biber crée un sentiment de liberté et de passion sous-jacente dans les figures répétées en doubles cordes du début. Le rubato et l'augmentation de la tension (cette fois-ci de la bonne façon !) sont ingénieusement écrits de sorte à faire grand effet. Dans l'Aria de *L'ascension* (n°14), c'est la joie pure qui est exprimée. Avec ses figures enjouées en ré majeur, cette pièce qui a tout de la chaconne sauf le nom se métamorphose en Gigue. La partie de violon disparaît alors (comme Marie montée aux cieux) avant la fin de la basse obstinée. Biber termine ses Mystères glorieux par une grande sonate, *Le couronnement de la Vierge* (n°15), avec une foison de passages fugués, de danses et variations, mais termine avec un sentiment envoûtant de légèreté. Si le voyage semble durement gagné, on a aussi l'impression qu'il vient juste de commencer. Telle est l'intemporalité de cet extraordinaire recueil d'œuvres instrumentales.

J'ai au fil du temps intégré *l'Ange gardien* dans de nombreux programmes de récital solo. C'est devenu pour moi l'une de ces pièces dont on ne peut plus se passer, qui changent et grandissent avec vous. À la fin de ce recueil, il fait en sorte que rien ne soit résolu. Vous avez le sentiment qu'il était là depuis le début sans que vous l'ayez réalisé.

Rachel Podger

Sonates sur les mystères du Rosaire

'De tous les violonistes du siècle dernier, Biber semble avoir été le meilleur, et ses solos sont les plus difficiles et les plus fantasques parmi toutes les œuvres musicales que j'ai vues durant la même période.'

Charles Burney, *A General History of Music for the Earliest Ages to the Present Period*

Àu moment d'écrire ces lignes en 1789, Charles Burney ne connaissait probablement même pas les Sonates sur les mystères du Rosaire de Biber – appelées également Sonates du Mystère ou Sonates du Rosaire. Oublié pendant deux siècles, l'unique manuscrit original a été découvert dans la Bibliothèque d'État bavaroise de Munich vers 1980. Les musicologues ont injustement donné à la musique de Biber une place purement historique. Les Sonates du Mystère ont en effet souvent été considérées comme un précédent et mises en lien avec les six œuvres pour violon seul de Johann Sebastian Bach. Toutefois, depuis le tricentenaire de la mort de Biber en 2004, on observe un véritable engouement pour sa musique, donnant naissance à tout un renouveau de recherches et d'interprétations. Cet enregistrement rend hommage à Biber en tant que tel, et présente sa musique dans ce qu'elle a de plus inventif, pur et exigeant.

La page de titre étant manquante, cette œuvre est enveloppée d'une incertitude historique. Quand ces sonates ont-elles été composées? Quelle a été l'intention de Biber lorsqu'il les a composées? Quels instruments d'accompagnement ont été prévus? Une brève biographie offre quelques réponses spéculatives à ces questions.

Baptisé le 12 août 1644, Heinrich Ignaz Franz Biber voit le jour à Wartenburg, dans le nord de la Bohême. Son premier professeur de musique notable est Johann Heinrich Schmelzer, violoniste aussi virtuose qu'éminent. Après de brefs recrutements à Graz et Kroměříž, Biber s'installe à Salzbourg en 1670 où il est nommé violoniste de la cour du prince archevêque Gandolph. En 1684, trois ans avant le décès de Gandolph, Biber alors maître de chapelle de Salzbourg est au sommet de son ascension sociale. Il est anobli en 1690 au titre de 'sa plus haute perfection dans l'art de la musique'.

La dédicace à Gandolph permet de dater la composition des Sonates du Mystère entre 1670 et 1687. Sur le plan stylistique, elles semblent précéder les Sonates pour violon de 1681.

Toutefois, d'autres indices tels que l'ornementation du texte latin, la signature caractéristique de Biber au-dessous de la dédicace et la présentation générale du manuscrit suggèrent une date plus ancienne. Les historiens de la musique spécialistes de Biber estiment de façon consensuelle la date d'achèvement du manuscrit autour de 1676.

'J'ai dédié tout cela en l'honneur des XV Mystères Sacrés que vous soutenez avec tant d'assiduité'

Les quinze sonates et la Passacaglia finale sont également connues sous le nom de Sonates du Rosaire ou Sonates des gravures. Chaque sonate comprend en effet une illustration gravée sur le coin situé en haut à gauche de sa page d'ouverture. Celle-ci décrit les mystères de la vie de Jésus et de la vierge Marie – ce qui explique les différents noms de ce cycle. La Passacaglia en possède également une qui représente un ange gardien tenant la main d'un enfant.

On se demande encore comment Biber prévoyait véritablement d'utiliser les Sonates dans le cadre de la prière à Marie et de la dévotion au Rosaire. On sait toutefois que Gandolph était connu comme un grand partisan du rituel du rosaire. De plus, l'Aula Academica de l'Université de Salzbourg – fréquentée par Gandolph et sa confrérie – comprend quinze grands tableaux du rosaire. Ils reproduisent les mêmes images que celles gravées dans le manuscrit de Biber. Même si l'on ignore si Biber a composé ces sonates en ayant ce lieu à l'esprit, voire même si elles ont été interprétées en ce lieu, cela renforce le contexte religieux dans lequel ces œuvres ont vu le jour.

'Les quatre Cordes de ma lyre, vous les trouverez accordées de quinze manières différentes...'

Les Sonates du Mystère sont considérées encore aujourd'hui comme l'exemple le plus important de scordatura. Du mot italien *discordare* signifiant 'désaccordé', la scordatura est une technique selon laquelle les cordes de l'instrument sont accordées de façon raisonnée différemment de ce dont on a l'habitude. Ici, l'accord coutumier sol-ré-la-mi qui fait entendre de façon systématique un intervalle de quinte juste entre les cordes du violon n'est utilisé que pour la première sonate et la Passacaglia finale. Chacune des quatorze autres sonates exige une configuration d'accord différente. Sur le plan de la composition, cela permet à Biber d'obtenir

des accords inhabituels générant un nouveau spectre de possibilités sur le plan de l'harmonie comme des textures. Cela modifie fondamentalement ce que le violon était et pouvait être ; sa réalité physique comme sa voix sont ainsi transformées.

L'idée d'une transformation externe et interne est ce qui lie si étroitement l'usage que fait Biber de la scordatura à certains éléments du mysticisme catholique. En entrelaçant aussi étroitement une réalité physique (telle les perles du chapelet) à la (prière) mystique, les adaptes du culte marial soulignent souvent le rôle de la douleur sur le chemin de la transcendance. De plus d'une manière, Biber joue de ce processus.

En modifiant la réalité physique du violon, Biber réalise un voyage de transformation qualitative à travers ce cycle de sonates. Les cinq premières sonates (les Joyeux Mystères) utilisent des systèmes d'accord qui améliorent l'éclat des résonnances du violon. Au sein des cinq sonates suivantes (les Mystères Affligés), les tonalités à bémols sont explorées dans l'organisation de la scordatura. Les cinq sonates finales (les Mystères Glorieux) reviennent à des configurations grandes et radieuses de la scordatura. La scordatura du violon évolue de concert avec les épisodes de la vie de Jésus qui deviennent de plus en plus douloureux. Par exemple, dans le *Transport de la Croix*, la corde de sol est accordée une quarte juste plus haut, effort physique qui provoque souvent la rupture soudaine de la corde durant l'exécution. *La crucifixion* utilise une scordatura particulièrement sonore, traduisant la profondeur de l'événement.

Toutefois, le sommet de l'utilisation de la scordatura – qui tient alors presque du grotesque – est atteint dans la Sonate *La Résurrection*. Il est demandé au violoniste d'invertir les deux cordes du milieu, puis de les croiser avant le chevalet du violon et au niveau de la touche. Ce double *signum crucis* piège le travail des doigts du violoniste et résume magnifiquement l'idée mariale de la réalité physique au sein de la réalité spirituelle. C'est de la musique à programme dans ce qu'elle a de plus extrême.

L'exploration des différents instruments de basse continue contribue également au voyage émotionnel. Les combinaisons variées entre l'orgue, le clavecin, le violoncelle, la viole de gambe, le théorbe et l'archiluth mettent en valeur l'imagerie du rosaire (ce n'est pas un hasard si le luth symbolise la crucifixion, avec ses cordes en boyau tendues sur un cadre en bois).

Lorsque l'on considère ces sonates comme un cycle, le voyage entrepris par les instruments

devient clair. Celui qu'effectue le violoniste est cependant moins tangible. La partition de Biber est notée en tablature, ce qui signifie que les notes apparaissent sur la page comme si le violon était accordé normalement, mais qu'elles sonnent complètement différemment lorsqu'elles sont jouées. Conservée précieusement dans le mystère, la partition associée à la scordatura dérouté tout sens visuel du violoniste. La signification musicale est alors une expérience entièrement physique et sensorielle. Elle est contre-intuitive, constamment en mouvement et profondément perturbante. Comme Jésus, appelé à souffrir sur la croix pour les péchés de l'humanité, Biber choisit un destin similaire: tous deux, violon et violonistes, sont appelés à souffrir.

Revenant de manière cyclique à l'accord traditionnel du violon, Biber clôt l'ensemble par l'*Ange Gardien*, une Passacaglia qui comprend soixante-cinq variations. Le thème répété de quatre notes descendantes, représentant peut-être le regard constant de l'ange gardien, est incrusté de manière ingénieuse au sein de figures changeantes. Après un voyage jusqu'aux extrêmes du violon, c'est comme si Biber rentrait chez lui et déclarait: c'est bien le violon avec lequel j'ai commencé, mais – question peut-être plus importante – est-ce le même violoniste?

Mark Seow

Discography Rachel Podger

solo
 CCS 12198 Bach: Sonatas & Partitas vol.1
 CCS 14498 Bach: Sonatas & Partitas vol.2
 CCS 18298 Telemann Fantasies for violin solo
 CCS SA 35513 Guardian Angel, works by Biber,
 Bach, Tartini, Pisendel

**with Marcin Świątkiewicz and
 Daniele Caminiti**
 CCS SA 36014 Perla Barocca

with Arte dei Suonatori
 CCS SA 19503 Vivaldi: La Stravaganza

**with Orchestra of the Age
 of Enlightenment**
 CCS SA 29309 Mozart: Sinfonia Concertante (Pavlo
 Beznosiuk, viola)
 Haydn: Violin Concertos 1 & 2

with Brecon Baroque
 CCS SA 30910 J.S. Bach: Violin Concertos, vol.1
 CCS SA 34113 J.S. Bach: Violin Concertos, vol.2
 CCS SA 36515 Vivaldi: L'Estro Armonico

CCS SA 34412 **with Holland Baroque Society**
 Vivaldi: La Cetra

CCS 14798 **with Trevor Pinnock**
 Bach: The Complete Sonatas for
 Violin and Obligato Harpsichord
 CCS SA 19002 J. Ph. Rameau: Pièces de Clavecin en
 Concerts

with Gary Cooper
 W.A. Mozart: complete sonatas for
 keyboard and violin
 CCS SA 21804 (vol.1)
 CCS SA 22805 (vol.2)
 CCS SA 23606 (vol.3)
 CCS SA 24606 (vol.4)
 CCS SA 25608 (vol.5)
 CCS SA 26208 (vol.6)
 CCS SA 28109 (vol.7/8)

Also available as complete set: BOX 6414

www.channelclassics.com



Please send to

CHANNEL CLASSICS RECORDS

CCS SA 37315

Waldijk 76 4171 CG Herwijnen the Netherlands
 Phone +31(0)418 58 18 00 Fax +31(0)418 58 17 82



Where did you hear about Channel Classics? (Multiple answers possible)

- | | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Review | <input type="checkbox"/> Live Concert | <input type="checkbox"/> Advertisement |
| <input type="checkbox"/> Radio | <input type="checkbox"/> Recommended | <input type="checkbox"/> Internet |
| <input type="checkbox"/> Television | <input type="checkbox"/> Store | <input type="checkbox"/> Other |

Why did you buy this recording? (Multiple answers possible)

- | | | |
|---|----------------------------------|------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Artist performance | <input type="checkbox"/> Reviews | <input type="checkbox"/> Packaging |
| <input type="checkbox"/> Sound quality | <input type="checkbox"/> Price | <input type="checkbox"/> Other |

What music magazines do you read?

Which CD did you buy?

Where did you buy this CD?

I would like to receive the digital Channel Classics Newsletter by e-mail

I would like to receive the latest Channel Classics Sampler (Choose an option)

- As a free download* As a CD

Name	Address
City/State/Zipcode	Country
E-mail	

*You will receive a personal code in your mailbox



Production

Channel Classics Records

Producer

Jonathan Freeman-Attwood

Recording engineer, editing

Jared Sacks

Cover design

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

Photography

Jonas Sacks (cover), Martin Kobylarz

Liner notes

Mark Seow, Rachel Podger

Translations

Erwin Peters, Clémence Comte

Recording location

The Church of St. Jude-on-the-Hill,
Hampstead, London

Recording dates

January 2015

Technical information

Microphones

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

Digital converter

DSD Super Audio / Grimm Audio

Pyramix Editing / Merging Technologies

Speakers

Audiolab, Holland

Amplifiers

Van Medevoort, Holland

Cables

Van den Hul*

Mixing board

Rens Heijnis, custom design

Mastering Room

Speakers

B+W 803d series

Amplifier

Classe 5200

Cable*

Van den Hul

*exclusive use of Van den Hul 3R cables

www.channelclassics.com

www.rachelpodger.com

Rachel Podger is managed worldwide
by Percius www.percius.co.uk

Rachel Podger VIOLIN
ROSARY SONATAS
Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

Rachel Podger *violin* (*Pesarinius, Genoa 1739*) (I)
David Miller *theorbo* (II), *archlute* (III)
Marcin Świątkiewicz *harpsichord* (IV), *organ* (V)
Jonathan Manson *cello* (VI), *viola da gamba* (VII)

CD 1

		TUNING	INSTRUMENTS	
1	[1] The Annunciation D minor	EADG	I, V, III	5.57
2	[2] The Visitation A major	EAEA	I, VI, IV/V, III	5.33
3	[3] The Nativity B minor	DBF#B	I, V, II	7.27
4	[4] The Presentation in the Temple D minor	DADA	I, IV, III	8.13
5	[5] The Finding in the Temple A major	C#AEA	I, VI, IV/V, II	7.18
6	[6] The Agony in the Garden c minor	DGE _b A _b	I, V, III	9.10
7	[7] The Scourging F major	CAFC	I, IV/V, III	8.59
8	[8] The Crowning with Thorns B_b major	DB _b FD	I, IV	7.11

TOTAL TIME 60.36

CD 2

1	[9] The Carrying of the Cross A minor	EAEC	I, V, II	7.55
2	[10] The Crucifixion c minor	DADG	I, IV, II	9.09
3	[11] The Resurrection c major	DDGG	I, V, III	7.58
4	[12] The Ascension c major	CGEC	I, VI, IV, III	7.21
5	[13] The Descent of the Holy Ghost D minor	EC#EA	I, IV/V, II	8.10
6	[14] The Assumption of the Blessed Virgin D major	DAEA	I, IV, II	10.29
7	[15] The Coronation of the Blessed Virgin c major	DGCG	I, VII, V, III	12.18
8	[16] Guardian Angel <i>taken from CCS SA 35513 'Guardian Angel'</i>	EADG	I	10.00

TOTAL TIME 73.50