



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 35513



Rachel Podger *VIOLIN*
GUARDIAN ANGEL

Works by Biber, Bach, Tartini, Pisendel

Rachel Podger

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. 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 and in 2004 began a guest directorship with The Orchestra of the Age of Enlightenment with whom she appeared in a televised BBC Prom in 2007. As a guest director and soloist she has collaborated with numerous orchestras including Arte dei Suonatori (Poland), Musica Angelica and Santa Fe Pro Musica (USA), The Academy of Ancient Music, The European Union Baroque Orchestra, Holland Baroque Society, the Handel and Haydn Society (USA), Philharmonia Baroque Orchestra (USA). Rachel has toured and recorded extensively with fortepianist Gary Cooper.

Rachel records exclusively for Channel Classics and has won numerous prestigious awards including the Baroque Instrumental Gramophone Award for *La Stravaganza* in 2003 and the Diapason d'Or de l'année in the Baroque Ensemble category for the *La Cetra* Vivaldi concertos with Holland Baroque Society in 2012.

Rachel directs her own ensemble, Brecon Baroque, with whom she has recorded Bach's Violin Concertos, released in October 2010 to outstanding reviews. She is also Artistic Director of her own festival: the Brecon Baroque Festival. Rachel is an honorary member of both the Royal Academy of Music (where she holds the Michaela 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) and teaches at institutions throughout the world.



Introduction

This disc of solo violin music is a real mixture of some favourite pieces. Pisendel's Sonata was probably written in 1716, just before Bach's unaccompanied Sonatas and Partitas in 1720 – and one wonders whether Bach may have known it before embarking on his own giant compositions for solo violin? The two men had met in 1709, and it would be entirely consistent for Bach to take inspiration from another composer, as he did from his German forebears like Georg Boehm and, a little later, when he was very taken with Vivaldi's set of concertos *L'Estro Armonico* and reworked some of the concertos for solo harpsichord and 4 harpsichords in concerto.

Pisendel took his inspiration from his teacher Torelli. His solo sonata shows he was a real virtuoso; the writing is idiomatic and challenging at the same time (he writes a 10th double stop in the last movement!). The first movement is an inspired improvisation during which he uses many different rhetorical devices such as repetition, surprise and sequence, but in a manner which never feels formulaic or predictable; the dramatic landscape is extremely striking for performers and listeners alike.

I adore Bach's Flute Partita and always knew it from afar, the way you know pieces written originally for a different instrument. I would often play it for fun as a warm up (which would disorient the flute player in the room!). When choosing the repertoire for this disc, I was keen to include a piece by Bach, and eventually had the idea of transposing the Flute Partita into G minor (the original key is A minor). It worked beautifully and as a piece is extremely rewarding and fun to play – I recommend it to all violinists. And here we have the chance to extend Bach's usual habit of grouping in sixes, which was the favourite number in assembling keyboard suites, other sonatas and the Brandenburg concertos – as we reach the magical seven for solo violin!

The Tartini Sonatas for solo violin were unknown to me until David Takeno, my former teacher, gave me a copy of the manuscript a few years ago (the original is in Padua). Tartini's handwriting is pretty clear even if minute, and the pieces are consistently considerable and engaging. He sometimes writes a bass to go with the violin line, but

states very clearly that his true intention was always to play these pieces without the bass where melodic freedom can reign. The B minor Sonata has a haunting feel to it and is achingly beautiful and transporting, and the A minor Sonata is lithe, full of joie de vivre and candid gestures.

Matteis's short pieces from his *Ayres for the violin* books are old friends of mine, having got to know them first with the Palladian Ensemble twenty years ago (we spent many an afternoon playing through the 4 books making up suites and sets as Matteis himself suggests). I love the idiosyncrasy and quirkiness in his writing, and his Fantasia and Passagios for solo violin feel utterly conceived in the spur of the moment!

I hope you enjoy 'Guardian Angel' – a title taken from the beautiful engraving which precedes Biber's Passacaglia in the composer's Rosary Sonatas but also a fitting emblem for the endless mysteries elsewhere in the volume.

Rachel Podger

The Guardian Angel: Music for Violin senza basso

Towering masterpieces though they undoubtedly are, Bach's Six Sonatas and Partitas for solo violin are not isolated peaks. Music for violin *senza basso* had a distinguished history before Bach and was widely cultivated by his contemporaries. A large repertoire of very high quality developed over the course of the later seventeenth century, driven by the speculative virtuosity of performers, the pragmatic

self-sufficiency of the medium, and by the spread of a new taste in music which prized the ability of instrumental music to imitate the ideal of vocal expression. And it continued well into the next century, proving itself adaptable to significant stylistic changes over the course of the century. This phenomenon was Europe-wide, with successive waves of Italian expats taking new, vigorous playing styles to Ger-

many, France and England, as well as traffic in the other direction with young virtuosi travelling to Italy to learn with revered masters like Tartini.

The connection between this repertoire and virtuoso performance has many implications for the music itself and for the way in which it has been transmitted to us. Violinistic virtuosity was extraordinarily experimental in the late seventeenth century, with novelties in the tuning of the strings (scordatura), bowing techniques, chordal playing and contrapuntal textures (with the development of sophisticated double-, triple- and quadruple-stopping techniques) and playing in high positions. But this performative dimension of the music was not merely acrobatic; rather, these new techniques were put at the service of the widest possible range of expressive and rhetorical possibilities. The power to move listeners was the trump card of the virtuoso, and their ability to harness their impressive techniques was a valuable commodity. So it was not in their interest fully to notate their own music, nor to allow it to circulate widely, either in manuscript or in engraved editions. For this reason, much of the surviving repertoire is in unique manuscript sources and most of these pieces are

notated without lavish ornamentation or expressive instructions.

The music on this recording demonstrates how composers in Germany, Italy, Austria and England responded to the challenges of writing for violin *senza basso*. Johann Georg Pisendel (1687-1755) was the foremost German violinist of his era. As a youth he studied with Torelli, and in his 20s he travelled extensively in France and Italy, taking lessons from Vivaldi among others. From January 1712 he was a member of the prestigious court orchestra at Dresden, becoming its Konzertmeister in 1728. Pisendel's preeminent qualities as a performer were fully matched by his compositional skills. His *Sonata à Violino Solo Senza Basso* was written before 1728 (when its concluding Gigue was published by Telemann in *Der getreue Musikmeister*). It has sometimes been claimed that the piece had a formative influence on Bach's Solo Sonatas and Partitas, but it is by no means clear that it predates them. Nevertheless, there are many interesting points of contact between the two works. Like Bach's works Pisendel's Sonata is remarkable for the detail of its expressive notation, for the finesse of the relationship between its individual figures and their contrapuntal

ground, and for the density of its musical thought.

Giuseppe Tartini (1692-1770) was not only the most influential violin teacher of the eighteenth century. Throughout his long life his composing went hand-in-hand with theoretical speculation, and in time his interest in theory curtailed his activity as a composer. In his theoretical works Tartini emphasised Art's absolute reliance on Nature and insisted that the perfection of good taste in music is represented by the expressive capacity of the human voice. These axioms are reflected in the poetic lines he wrote at the beginning of some slow movements from the 1740s onwards and in the singing style he cultivated in his later sonatas. Yet he maintained in his sonatas a distinction between this *cantabile* and the *suonabile* style of more strongly articulated instrumental idioms. These contrasting styles can be heard in the two sonatas on this disc, which come from a Paduan manuscript collection containing, inter alia, thirty sonatas for violin *senza basso* known as the *Piccole Sonate*. In the A minor Sonata (B a:3) the expressive nuances of the singing style predominate in the opening cantabile, in the third movement (headed with

the motto 'La mia Filli'), and in the theme of the last movement which forms the basis of five variations. The second movement and the fourth movement (a Gigue) exemplify in contrast the more 'spoken' qualities of *suonabile*. The B minor Sonata (B: h1) begins with an aria-like Andante with the motto 'Quanto mai felici siete' taken from Metastasio's libretto *Exio*. Its plaintive quality is not entirely banished by the following vigorous Allegro assai, nor by the unusually expressive concluding Gigue.

Nicola Matteis was a Neapolitan violinist active in London from the 1670s to the second decade of the eighteenth century. His qualities as a player were trenchantly summarised by John Evelyn in his diary for 19 November 1674: 'I heard that stupendous Violin Signor Nichola ... whom certainly never mortal man Exceeded on that instrument, he had a stroak so sweete, & made it speake like the Voice of a man; & when he pleased, like a Consort of severall Instruments: he did wonders upon a Note: was an excellent Composer also. Nothing approach'd the violin in Nicholas' hand: he seem'd to be spiritato'd & plaied such ravishing things on a ground as astonishd us all'. His compositions

brought him much success in his lifetime, especially with his books of *Ayres* published in 1676 and 1685. His awareness of the amateur market for this music led Matteis to give precise performance instructions to the Ayres, with explanations of tempi, ornaments and bowing, as well as colourful movement headings.

The unique source for Bach's *Solo pour la Flute traversiere* (also known as the Partita for solo flute) BWV 1013 is a manuscript score found at the end of a complete copy of the Six Solo Sonatas and Partitas for violin, probably made in the second half of the 1720s. While this does not establish the date of the work indubitably, it seems to place it in the same period as a run of cantatas with elaborate flute solos. Other aspects of the work have been considered problematic. Is it really *senza basso*, or is it lacking a continuo part? Was it originally conceived for flute, or – given various unidiomatic details (for instance, where does the performer breathe in the Allemande?) – does the source transmit a transcription of a violin original? The copyist who appended it to the Sonatas and Partitas presumably believed it belonged there because it too was unaccompanied. But the issue of instrumentation is harder to

resolve. The Bach expert David Ledbetter has suggested that the unidiomatic aspects might well be the whole point of the piece, though he argues that they have been overstated by commentators. However, the location of the *Solo* in a manuscript of violin music, and the fact that it is so eminently playable on a violin (with idiomatic violinistic figures especially predominant in the Corrente), might equally well suggest that for the copyist of the manuscript the *Solo* was fair game for violinists.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) was one of the most celebrated violinist-composers of the seventeenth century. His collection of sonatas published in 1681 contained unprecedented formal complexity and technical challenges for the performer, including three- and four-part writing, scordatura, and the flamboyant demands of the *stylus phantasticus*. In 1670 Biber had entered the service of the Archbishop of Salzburg. The prelate was a strong supporter of Salzburg's Confraternity of the Rosary which held devotional services each October, and it is possible that Biber's Mystery Sonatas – which remained unpublished in his lifetime – were written for these services in 1676. The collection of 15 sonatas is for solo violin

and continuo, but it concludes with an unaccompanied Passacaglia which, in the surviving manuscript, contains an engraving of a child and an angel. It may therefore have been associated with the Feast of the Guardian Angel (2 October). The remarkable range, expressive intensity and monumental architecture of this celebrated movement have been seen as prefiguring the Chaconne of Bach's D minor Partita, but there is no evidence that Bach had access to a copy of the score or ever heard the work.

Antonio Maria Montanari (1676-1737) was active as a violinist, composer and teacher in Rome for the last 45 years of his life. He served in the households of vari-

ous prominent and musical cardinals, including Cardinal Ottoboni, Cardinal Benedetto Pamphili, and also perhaps Cardinal Giovanni Paolo Colonna. His standing as a performer and teacher was such that Pisendel took lessons with him in 1717, having already studied with Torelli and Vivaldi. Montanari's *Sonata camera* has come down to us through a manuscript in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden. The first three movements of the sonata are for violin and continuo, but its final movement is a lively gigue for violin *senza basso*, characterised by some exotic touches, not least the obsessive repetition of the cadential patterns at the end of each reprise.

Timothy Jones

Einführung

Diese CD mit Musik für Violine solo ist eine echte Sammlung beliebter Stücke. Pisendels Sonate wurde vermutlich 1716 geschrieben, kurz vor Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo aus dem Jahre 1720 – und man fragt sich, ob Bach sie wohl gekannt haben dürfte, ehe er mit seinen eigenen überragenden Kompositionen für Violine solo begann? Die beiden Männer waren sich 1709 begegnet, und es war für Bach ganz selbstverständlich, sich von einem anderen Komponisten inspirieren zu lassen, ebenso wie er dies von seinen deutschen Vorläufern machte, wie etwa von Georg Böhm und, etwas später, als er von Vivaldis Konzertreihe *L'Estro Armonico* sehr beeindruckt war und einige der Konzerte für Cembalo solo und 4 Cembali bearbeitete.

Pisendel erhielt seine Inspiration von seinem Lehrer Torelli. Seine Solosonate zeigt, dass er ein echter Virtuose war; der Stil ist idiomatisch und zugleich herausfordernd (im letzten Satz schreibt er einen Dezimen-Doppelgriff!). Der erste Satz ist eine inspirierte Improvisation, während deren er viele verschiedene rhetorische Kunstgriffe anwendet, wie Wiederholungen, Überraschungen und Sequenzen, aber in einer Art, die niemals förmlich oder vorhersehbar wirkt; die dramatische Landschaft ist für die Musiker und die Hörer gleichermaßen außerordentlich eindrucksvoll.

Ich bewundere Bachs Flötenpartita, die ich schon immer aus einer gewissen Distanz kannte, so wie man Stücke kennt, die ursprünglich für ein anderes Instrument geschrieben wurden. Ich pflegte es oft als Stück zum Aufwärmen zu spielen (was den Flötisten im Raum dann irritiert!). Bei der Wahl des Repertoires für diese CD, lag mir sehr viel daran, ein Stück von Bach einzubeziehen, und schließlich kam mir der Gedanke, die Flötenpartita in g-Moll zu transponieren (die ursprüngliche Tonart ist a-Moll). Es funktionierte wunderbar, und als Vortragsstück ist sie sehr lohnend, zumal es Spaß macht, sie zu spielen – Ich empfehle sie allen Geigern. Und hier bietet sich uns die Gelegenheit, Bachs Gewohnheit zur Sechsergruppierung anzuwenden, was die bevorzugte Anzahl zum Zusammenfassen von Cembalosuiten, sonstigen Sonaten und den Brandenburgischen Konzerten war – da wir die magische Sieben für Violine solo erreichen!

Die Tartini-Sonaten für Violine solo kannte ich nicht, bis David Takeno, mein früherer Lehrer, mir vor einigen Jahren eine Kopie des Manuskripts gab (das Original befindet sich in Padua). Tartinis Handschrift ist recht deutlich, obwohl sie sehr klein ist, und die Stücke sind durchweg beachtlich und einnehmend. Manchmal schreibt er einen Bass, der die Violine begleitet, aber er macht sehr deutlich, dass es seine wahre Absicht war, diese Stücke stets ohne den Bass zu spielen, so dass die melodische Freiheit dominieren kann. Die b-Moll-Sonate hat eine betörende Stimmung und ist eindringlich schön und hinreißend, und die a-Moll-Sonate ist geschmeidig, voller Lebensfreude und aufrichtiger Gesten.

Matteis' kleine Stücke aus seinen *Ayres for the violin* sind mir seit langem vertraut, ich hatte sie vor zwanzig Jahren beim Palladian Ensemble kennen gelernt (wir verbrachten viele Nachmittage damit, die 4 Bücher durchzuspielen und Suiten und Folgen daraus zu gestalten, wie Matteis selbst vorschlug). Ich liebe die Eigenart und die Wesenszüge seines Stils, und seine Fantasia und Passagios für Violine solo erscheinen sehr passend in der Umgebung des Augenblicks!

Ich hoffe, dass Ihnen der 'Schutzengel' gefällt – der Titel ist der schönen Gravierung entnommen, welche Bibers Passacaglia in den Rosenkranzsonaten des Komponisten vorangesetzt wurde, aber auch ein passendes Sinnbild für die endlosen Mysterien an anderer Stelle im Band ist.

Rachel Podger

Der Schutzengel: Musik für Violine senza basso

Auch wenn sie zweifellos überragende Meisterwerke sind, so stellen Bachs Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo keine isolierten Höhepunkte dar. Musik für Violine *senza basso* hatte schon vor Bach eine bemerkenswerte Geschichte,

und seine Zeitgenossen pflegten sie sehr. Ein umfangreiches Repertoire von sehr hoher Qualität entwickelte sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts gefördert durch die Aufsehen erregende Virtuosität der Musiker, die pragmatische Unabhängigkeit des Mediums und die Verbreitung eines neuen musikalischen Geschmacks, der die Fähigkeit der Instrumentalmusik bewunderte, das Ideal des menschlichen Gesangs zu imitieren. Und das setzte sich auch im nächsten Jahrhundert fort und erwies sich selbst als geeignet für bedeutende stilistische Veränderungen im Verlauf des Jahrhunderts. Dieses Phänomen wirkte in ganz Europa mit aufeinander folgenden Wellen von italienischen Auswanderern, die neue, vitale Vortragsstile in Deutschland, Frankreich und England einführten, ebenso wie Reisen in umgekehrter Richtung erfolgten, als junge Virtuosen nach Italien reisten, um von angesehen Meistern, wie Tartini, zu lernen.

Die Verbindung zwischen diesem Repertoire und dem virtuosen Vortrag hat viele Auswirkungen auf die Musik selbst und auf die Art, in der sie uns übermittelt wurde. Die Virtuosität der Geiger war gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts

außergewöhnlich experimentell, wobei es Neuerungen im Umstimmen der Saiten gab (Scordatura), Bogentechniken, im Saitenspiel und in kontrapunktischen Strukturen (mit der Entwicklung komplizierter Techniken in Doppel-, Dreifach- und Vierfachgriffen) sowie dem Spiel in höheren Lagen. Aber diese Vortragsdimension der Musik war nicht nur akrobatischer Art; eher wurden diese neuen Techniken in den Dienst eines größtmöglichen Umfangs von expressiven und rhetorischen Möglichkeiten gestellt. Die Macht, ihre Hörer zu bewegen, war die Trumpfkarte der Virtuosen, und die Fähigkeit, ihre beeindruckenden Techniken zu nutzen, war ein geschätzter Vorteil. Daher lag es nicht in ihrem Interesse, die Noten ihrer eigenen Musik voll auszuschreiben oder sie weithin bekannt zu machen, weder im Manuskript noch in gedruckten Ausgaben. Aus diesem Grund findet sich vieles des erhaltenen Repertoires nur in einzelnen Manuskriptquellen, und die meisten dieser Stücke sind ohne verschwenderische Ornamentik oder Anweisungen der Vortragsart notiert.

Die Musik dieser Aufnahme zeigt, wie die Komponisten in Deutschland, Italien und England auf die Herausforderung, für die Violine *senza basso* reagierten. Johann

Georg Pisendel (1687-1755) war der berühmteste deutsche Geiger seiner Zeit. Als junger Mann studierte er bei Torelli, und in seinen 20er Jahren reiste er ausgiebig durch Frankreich und Italien, wo er unter anderem von Vivaldi unterrichtet wurde. Ab Januar 1712 war er Mitglied des angesehenen Dresdener Hoforchesters, dessen Konzertmeister er 1728 wurde. Pisendels überragende Fähigkeiten als Geiger entsprachen voll und ganz seinen kompositorischen Leistungen. Seine *Sonata à Violino Solo Senza Basso* schrieb er vor 1728 (als die abschließende Gigue von Telemann in *Der getreue Musikmeister* veröffentlicht wurde). Zuweilen wurde behauptet, dass das Stück einen gestaltenden Einfluss auf Bachs Solosonaten und Partiten gehabt hätte, aber es steht zweifellos fest, dass es ihnen vorausging. Jedenfalls gibt es aber viele interessante Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken. Ebenso wie die Werke von Bach, ist Pisendels Sonate bemerkenswert wegen der vielen Ausführungsnotierungen, der Finesse des Verhältnisses zwischen ihren einzelnen Figuren und ihres kontrapunktischen Grundes sowie der Geschlossenheit ihres musikalischen Gedankens.

Giuseppe Tartini (1692-1770) war nicht nur der einflussreichste Geigenlehrer des achtzehnten Jahrhunderts. Während seines ganzen Lebens ging sein Komponieren Hand in Hand mit theoretischen Überlegungen, und zu Zeiten beschnitt sein Interesse an der Theorie seine Tätigkeit als Komponist. In seinen theoretischen Werken betonte Tartini die absolute Zusammengehörigkeit von Kunst und Natur, und er bestand darauf, dass die Vollkommenheit des guten musikalischen Geschmacks durch die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme repräsentiert wird. Diese Axiome spiegeln sich in den poetischen Zeilen, die er seit den 1740er Jahren an den Beginn mancher langsamen Sätze schrieb, und im Gesangstil, den er in seinen späteren Sonaten kultivierte. Dennoch wahrte er in seinen Sonaten eine Unterscheidung zwischen diesem Stil des 'Cantabile' und des 'Suonabile' von stärker betonten instrumentalen Idiomen. Diese kontrastierenden Stile hört man in den beiden Sonaten dieser CD, die aus einer Manuskriptsammlung aus Padua stammen, welche unter anderem dreißig Sonaten für Violine *senza basso* enthält, bekannt als die *Piccole Sonate*. In der a-Moll-Sonate (B a:3) dominieren die

ausdrucksvollen Nuancen des Gesangsstils im einleitenden Cantabile des dritten Satzes (betitelt mit dem Motto 'La mia Filli') und im Thema des letzten Satzes, der die Grundlage von fünf Variationen bildet. Der zweite und der vierte Satz (a Gigue) veranschaulichen im Gegensatz dazu die eher 'sprechenden' Eigenschaften des Suonabile. Die h-Moll-Sonate (B: h1) beginnt mit einem arienähnlichen Andante mit dem Motto 'Quanto mai felici siete', entnommen aus Metastasio's Libretto *Ezio*. Ihr wehmütiger Charakter wird nicht völlig vertrieben vom folgenden lebhaften Allegro assai und auch nicht von der ungewöhnlich ausdrucksvollen abschließenden Gigue.

Nicola Matteis war ein neapolitanischer Geiger, der von den 1670er Jahren bis ins zweite Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts in London wirkte. Seine geigerischen Fähigkeiten beschrieb John Evelyn in seinem Tagebuch unter dem Datum des 19. November 1674: 'Ich hörte diesen erstaunlichen Violinisten Signor Nichola ... den gewiss kein Sterblicher auf diesem Instrument übertreffen kann; sein Bogenstrich ist so frisch, und er brachte seine Geige so zum Sprechen, als sei sie die Stimme eines Menschen, und wenn es

ihm gefiel, klang sie wie ein Ensemble aus mehreren Instrumenten: er wirkte Wunder auf nur einer Note, ebenso war er ein hervorragender Komponist. Nichts kam der Violine in Nicholas Hand gleich: er wirkte vergeistigt und spielte so hinreißende Stücke über ein Thema, dass wir alle uns nur noch wunderten'. Seine Kompositionen brachten ihm zu seiner Lebenszeit großen Erfolg, insbesondere mit seinen Bänden von *Ayres*, die 1676 und 1685 erschienen. Da er sich des Marktes der Liebhaber seiner Musik bewusst war, gab Matteis zu den Ayres genaue Ausführungsanweisungen mit Hinweisen auf Tempi, Verzierungen und Bogenstrich, ebenso wie anschauliche Satzüberschriften. Die einzige Quelle von Bachs *Solo für die Querflöte* (auch bekannt als die Partita für Soloflöte), BWV 1013, ist ein Manuskript, das am Ende einer vollständigen Kopie der Sechs Solosonaten und Partiten für Violine gefunden wurde, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre angefertigt. Obwohl dies keine unzweifelhafte Datierung des Werks ermöglicht, scheint es doch in derselben Periode entstanden zu sein, wie eine Reihe von Kantaten mit vollendeten Flötensoli. Weitere Gesichtspunkte des Werks erwiesen

sich als problematisch. Wurde es wirklich *senza basso* geschrieben, oder fehlt hier ein Generalbass? Wurde es ursprünglich für die Flöte geschrieben, oder – berücksichtigt man einige besondere Punkte (zum Beispiel: wo atmet der Flötist in der Allemande?) – liefert die Quelle nur eine Transkription eines Originals für Violine? Der Kopist, der es zu den Sonaten und Partiten hinzufügte, glaubte möglicherweise, dass es dorthin gehörte, weil es ebenfalls unbegleitet war. Aber die Frage des Vortrags ist nicht so leicht zu lösen. Der Bach-Experte David Ledbetter meinte, dass die ungewöhnlichen Aspekte vielleicht den ganzen Ausdruck des Stücks bestimmen, wenngleich er vermutet, dass sie von Kommentatoren überbewertet wurden. Jedoch die Stelle des *Solos* in einem Manuskript von Violinmusik und die Tatsache, dass es sich auf der Violine so hervorragend spielen lässt (mit idiomatischen geigerischen Figuren, die vor allem in der Corrente dominieren), lassen gleichermaßen vermuten, dass das *Solo* für den Kopisten des Manuskripts für Geiger ein gefundenes Fressen war.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) war einer der angesehensten Geiger und Komponisten des siebzehnten Jahr-

hunderts. Seine Sonatensammlung, die er 1681 veröffentlichte, enthielt für den Geiger noch nie dagewesene formelle Schwierigkeiten und technische Herausforderungen, darunter drei- und vierstimmiges Spiel, Scordatura und die extravaganten Anforderungen des *Stylus phantasticus*. Im Jahre 1670 war Biber in den Dienst des Erzbischofs von Salzburg getreten. Der Prälat war ein überzeugter Anhänger der Salzburger Rosenkranzbruderschaft, die in jedem Oktober Andachten abhielt, und es ist möglich, dass Bibers Rosenkranzsonaten – die zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden – im Jahre 1676 für diese Andachten geschrieben wurden. Die Sammlung von 15 Sonaten ist für Violine solo und Continuo geschrieben, aber sie endet mit einer unbegleiteten Passacaglia, die im erhaltenen Manuskript das Bild eines Kindes und eines Engels zeigt. Sie kann deshalb mit dem Fest des Schutzengels (2. Oktober) zusammenhängen. Der bemerkenswerte Umfang, die ausdrucksvolle Kraft und die monumentale Architektur dieses berühmten Satzes galten als Vorgriff auf die Chaconne aus Bachs Partita in d-Moll, aber es gibt keinen Hinweis darauf, dass Bach Zugang zu diesen Noten hatte oder das Werk je gehört hat.

Antonio Maria Montanari (1676-1737) wirkte während seiner letzten 45 Lebensjahre in Rom als Geiger, Komponist und Lehrer. Er diente in den Häusern verschiedener prominenter und musikalischer Kardinäle, darunter Kardinal Ottoboni, Kardinal Benedetto Pamphili und wahrscheinlich auch Kardinal Giovanni Paolo Colonna. Sein Ruf als Solist und Lehrer war so groß, dass auch Pisendel 1717 bei ihm Unterricht nahm, nachdem er schon

bei Torelli und Vivaldi studiert hatte. Montanaris Sonata camera blieb uns als Manuskript in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden erhalten. Die ersten drei Sätze der Sonate sind für Violine und Continuo geschrieben, aber ihr Finale ist eine lebhaftige Gigue für Violine *senza basso*, gekennzeichnet durch einige exotische Anflüge, nicht zuletzt die obsessive Wiederholung der Kadenzmuster am Ende einer jeden Reprise.

Timothy Jones
Übersetzung: Erwin Peters

Introduction

Ce disque de musique pour violon seul est un vrai mélange de morceaux favoris. La Sonate de Pisendel a probablement été composée en 1716, juste avant les Sonates et Partitas non accompagnées de Bach (1720) – on se demande si Bach les connaissait lorsqu’il s’est engagé dans ses compositions titanesques pour violon seul ? Les deux hommes se sont rencontrés en 1709. Il semblerait entièrement logique que Bach se fût ici inspiré des œuvres d’un autre compositeur, comme il s’est inspiré de celles d’ancêtres tels que Georg Boehm puis un peu plus tard de celles de Vivaldi lorsqu’il s’est intéressé de près aux concertos de *L’Estro Armonico* et qu’il a retravaillé certains de ces derniers, les transformant en concertos pour clavecin seul et concertos pour 4 clavecins.

Pisendel s’est inspiré de son professeur Torelli. Sa Sonate solo montre qu’il était un véritable virtuose. L’écriture est idiomatique et constitue en même temps un défi technique (il écrit des intervalles de 10^{ème} en doubles cordes dans le dernier mouvement !). Le premier mouvement est une improvisation inspirée durant laquelle il utilise de nombreux outils rhétoriques tels que la répétition, la surprise et la marche, mais d’une manière qui jamais ne sent la formule prévisible ou toute prête; le paysage dramatique est extrêmement saisissant pour l’interprète comme pour les auditeurs.

J’adore la partita pour flûte de Bach et je l’ai toujours connue de loin, de la manière dont on connaît les pièces composées à l’origine pour un autre instrument que le sien. Je la joue souvent pour le plaisir, pour me chauffer (ce qui désoriente le flûtiste, quand il y en a un dans la pièce où je me trouve !). Lorsque j’ai choisi le répertoire pour ce disque, je désirais inclure une pièce de Bach. J’ai finalement eu l’idée de transposer la Partita pour flûte en sol mineur (tonalité originale: la mineur). Cela fonctionne merveilleusement bien. C’est une pièce extrêmement enrichissante et plaisante à jouer – je la recommande à tous les violonistes. Et nous avons ainsi la chance d’aller au-delà de l’habitude qu’avait Bach de regrouper ses pièces par six – son nombre favori pour assembler ses suites pour clavier, d’autres sonates, ses concertos brandebourgeois – et d’atteindre pour les pièces pour violon seul le chiffre magique sept !

Les Sonates de Tartini pour violon solo m’étaient inconnue jusqu’à ce que David

Takeo, mon ancien professeur, me donne il y a quelques années une copie du manuscrit (l'original se trouve à Padoue). L'écriture de Tartini est assez claire, bien que minuscule. Les pièces sont toutes substantielles et attirantes. Tartini a parfois composé une basse allant avec la ligne de violon mais a très clairement indiqué que son intention était de jouer ces pièces sans basse là où peut régner la liberté mélodique. La Sonate en si mineur a un caractère lancinant. Elle est superbe et émouvante. La Sonate en la mineur est souple, pleine de joie de vivre et de candeur.

Les brèves pièces de Matteis issues de ses recueils d'*Ayres for the violin* m'accompagnent depuis bien longtemps. Je les ai jouées pour la première fois il y a vingt ans avec le Palladian Ensemble (nous avons passé de longs après-midi à jouer des pièces des 4 recueils, fabriquant suites et ensembles de pièces comme Matteis le suggère). J'aime la particularité et la singularité de son écriture. Sa Fantasia et ses Passaggios pour violon seul semblent conçus de façon entièrement spontanée.

J'espère que vous aimerez 'l'Ange Gardien' – titre extrait d'une très belle gravure qui précède la Passacaille de Biber dans ses Sonates du Rosaire et qui va également comme un gant aux mystères sans fin que l'on côtoie tout au long de ce programme.

Rachel Podger

L'Ange Gardien: Musique pour Violon senza basso

Les six sonates et partitas de Bach pour Violon solo, chefs d'œuvre certes indubitablement gigantesques, ne sont pas pour autant des sommets isolés. La musique pour violon *senza basso* possède une histoire éminente avant Bach et fut un

genre très fréquenté par ses contemporains. Un vaste répertoire d'excellente qualité fut développé durant la fin du dix-septième siècle, porté par la virtuosité hypothétique des exécutants, la pragmatique autosuffisance de ce type de pièces, et la propagation

d'un nouveau goût en musique qui prisait l'aptitude de la musique instrumentale à imiter l'idéal de l'expression vocale. Et cela se poursuivit durant le siècle suivant, ce genre s'avérant adaptable aux changements stylistiques notables au cours du siècle. Ce phénomène fut européen. On nota des vagues successives d'expatriés italiens reprenant des styles nouveaux, vigoureux, venus d'Allemagne, de France et d'Angleterre, mais aussi un mouvement de sens contraire. De jeunes virtuoses se rendirent en effet en Italie pour étudier aux côtés de maîtres révéérés tels que Tartini.

Le lien entre ce répertoire et les exécutions virtuoses eut de nombreuses implications tant au niveau de la musique elle-même qu'au niveau de la manière dont elle fut transmise à la postérité. La virtuosité violonistique fut extraordinairement expérimentale au dix-septième siècle, incluant des innovations sur le plan de l'accord de l'instrument (*scordatura*), des techniques d'archet, du jeu en accords et des textures contrapuntiques (avec le développement des techniques permettant de jouer des accords de deux, trois et quatre sons). Mais cette dimension de l'interprétation n'était pas purement acrobatique; au contraire, ces nouvelles techniques furent mises au

service d'un éventail le plus large possible de possibilités expressives et rhétoriques. Le pouvoir d'émouvoir les auditeurs était l'atout majeur du virtuose et son habileté à exploiter ces techniques impressionnantes était un outil précieux. Il n'était donc pas dans l'intérêt du musicien de noter entièrement ses propres compositions, de permettre leur large diffusion, que ce fût sous forme de manuscrit ou de partitions éditées. Pour cette raison, une grande partie de ce répertoire n'existe plus que sous forme de sources manuscrites et la plupart de ces pièces ne furent notées qu'avec très peu d'ornements ou indications expressives.

Les œuvres enregistrées ici montrent comment des compositeurs en Allemagne, en Italie, en Autriche et en Angleterre réagirent aux défis posés par l'écriture pour violon sans basse. Johann Georg Pisendel (1687-1755) fut le violoniste allemand le plus important de cette époque. Durant sa jeunesse, il étudia auprès de Torelli. Vers l'âge de 20 ans, il travailla beaucoup en France et en Italie, où il prit des leçons entre autres avec Vivaldi. À partir de janvier 1712, il fut membre du prestigieux orchestre de la cour de Dresde et devint *Konzertmeister* de cette formation en 1728. Les qualités pré-

éminentes de Pisendel comme interprète correspondaient entièrement à son habileté de compositeur. Sa *Sonata à Violino Solo Senza Basso* fut composée avant 1728 (puis-que sa gigue finale fut publiée cette année-là par Telemann dans son *Getreue Musikmeister*). On prétendit parfois que cette œuvre eut une influence formatrice sur les sonates et partitas pour violon seul de Bach, mais rien ne prouve qu'elle fût composée avant ces dernières. Néanmoins, il existe de nombreuses similitudes entre les deux œuvres. Tout comme les œuvres de Bach, la sonate de Pisendel est remarquable pour les détails de sa notation sur le plan de l'expressivité, pour la finesse de sa relation entre ses figures spécifiques et leur base contrapuntique, et pour la densité de son intention musicale.

Giuseppe Tartini (1692-1770) ne fut pas seulement le violoniste pédagogue le plus influent du dix-huitième siècle. Durant sa longue vie, il associa en effet son activité de compositeur à des spéculations théoriques, et son intérêt pour la théorie entrava parfois même son activité de compositeur. Dans ses ouvrages théoriques, Tartini insista sur le lien absolu entre l'Art et la Nature, et sur le fait que la perfection du bon goût en musique est représentée par

les capacités expressives de la voix humaine. On retrouve ces axiomes dans les lignes poétiques qu'il écrivit dans les années 1740 au début de certains mouvements lents et dans le style chantant qu'il cultiva dans ses sonates plus tardives. Dans ses sonates, il maintint une distinction entre ce style qu'il qualifia de 'cantabile' et de 'suonabile', et les idiomes instrumentaux plus fortement articulés. Ces styles contrastés peuvent être entendus dans les deux sonates enregistrées ici, issues d'un recueil de manuscrits de Padoue comprenant entre autres trente sonates pour violon *senza basso* connues sous le titre de *Piccole Sonate*. Dans la *Sonate en la mineur* (B a : 3), les nuances expressives du style chantant prédominent dans le cantabile d'ouverture, dans le troisième mouvement (surmonté de la mention 'La mia Filli'), et dans le thème du dernier mouvement qui constitue la base de cinq variations. Le deuxième mouvement et le quatrième mouvement (une Gigue) illustrent de façon contrastée les qualités plus 'parlées' du suonabile. La sonate en si mineur (B : hr) commence par un Andante de style aria surmonté des mots 'Quanto mai felici siete' extrait d'*Ezio*, livret de Métastase. Son caractère plaintif n'est pas entièrement chassé par

l'énergique Allegro Assai suivant, ni par la Gigue finale inhabituellement expressive.

Nicola Matteis fut un violoniste napolitain actif à Londres des années 1670 à la deuxième décennie du dix-huitième siècle. Ses qualités d'interprète furent résumées par John Evelyn dans son journal intime le 19 novembre 1674 de la manière suivante: 'J'ai entendu cet incroyable violoniste, Signor Nichola... qui n'a certainement été dépassé au violon par aucun mortel. Il avait un coup d'archet si doux, et on avait l'impression qu'il le faisait parler comme la voix d'un homme; et lorsque cela lui plaisait comme un ensemble de plusieurs instruments: il faisait des merveilles sur une note: c'était également un excellent compositeur. Rien n'a approché ce qu'est un violon mis entre les mains de Nichola: il semblait être inspiré et a joué des choses si ravissantes sur une basse obstinée qu'il nous a tous étonnés'. Les compositions de Nicola Matteis lui apportèrent beaucoup de notoriété durant sa vie, notamment ses livres d'*Ayres* publiés en 1676 et 1685. Sa conscience du marché amateur pour cette musique l'incita à donner des indications d'exécution précises, des explications de tempi, d'ornements et de coups d'archet, ainsi que des noms de mouvement hauts en couleur.

L'unique source que l'on possède encore aujourd'hui pour le *Solo pour la Flûte traversière* de Bach (connue également sous le nom de Partita pour flûte seule) BWV 1013 est une partition manuscrite, située à la fin d'une copie complète des six Sonates et Partitas pour violon seul probablement effectuée durant la seconde moitié des années 1720. Cela ne permet pas de déterminer de façon précise la date de la composition de l'œuvre, toutefois il semblerait qu'elle ait vu le jour à la même période qu'une série de cantates comprenant des solos de flûte assez élaborés. D'autres aspects de l'œuvre ont été considérés comme problématiques. S'agit-il réellement d'une œuvre *senza basso* ou manquerait-il une partie de basse continue? Cette œuvre fut-elle conçue pour la flûte, ou – étant donné un certain nombre de détails d'écriture peu idiomatiques (par exemple, où l'instrumentiste doit-il respirer dans l'Allemande?) – cette source ne transmettrait-elle que la transcription d'une œuvre originale pour violon? Le copiste qui joignit cette œuvre aux Sonates et Partitas pensa vraisemblablement qu'elle avait ici sa place puisqu'elle était pour un instrument non accompagné. Mais le problème de l'instrumentation est plus compliqué à résoudre. David Ledbetter, musicologue expert dans

le domaine de la musique de Bach, indique que les aspects non idiomatiques pourraient être le point de départ de l'œuvre, même s'il dit également que ceux-ci ont été exagérés par les commentateurs. L'endroit où se trouve ce *Solo* – dans un manuscrit d'œuvres pour le violon –, comme le fait qu'il soit si parfaitement jouable au violon (avec des figures violonistiques idiomatiques, notamment dans la Corrente), pourraient également suggérer que le copiste pensait que pour les violonistes l'accès à ce *Solo* méritait d'être discuté.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) fut l'un des compositeurs violonistes les plus renommés du dix-septième siècle. Son recueil de sonates publiées en 1681 comprend des œuvres d'une complexité formelle et des défis techniques sans précédent. Biber y utilisa en effet entre autres une écriture à trois et quatre parties, fit appel à la technique de la scordatura, et laissa libre cours aux exigences flamboyantes du *Stylus phantasticus*. En 1670, Biber entra au service de l'archevêque de Salzbourg. Le prélat fut un grand défenseur de la Confraternité du Rosaire qui organisait des services religieux tous les ans en octobre. Il est donc possible que les Sonates du Mystère – non publiées du vi-

vant du compositeur – furent composées pour ces services religieux en 1676. Ce recueil de 15 sonates fut composé pour violon seul et basse continue. Il se termine toutefois par une Passacaglia non accompagnée qui, dans le manuscrit conservé, comprend une gravure d'un enfant et d'un ange. Elle pourrait donc être associée à la fête de l'Ange gardien (le 2 octobre). L'amplitude remarquable, l'intensité expressive et l'architecture monumentale de ce mouvement célèbre pourraient-ils être vus comme une préfiguration de la Chaconne de Bach en ré mineur ? Rien ne prouve cependant que Bach eût possédé une copie de la partition ou même eût pu l'entendre.

Antonio Maria Montanari (1676-1737) fut actif à Rome comme violoniste, compositeur et pédagogue durant les 45 dernières années de sa vie. Il fut au service de divers cardinaux amateurs de musique, notamment le Cardinal Ottoboni, le Cardinal Benedetto Pamphili, et peut-être aussi le Cardinal Giovanni Paolo Colonna. Sa réputation de musicien et de pédagogue était telle que Pisendel prit des cours avec lui en 1717 après avoir travaillé auparavant avec Torelli et Vivaldi. La Sonata da Camera de Montanari enregistrée ici est issue d'un manuscrit conservé à la Sächsische

Landesbibliothek de Dresde. Les trois premiers mouvements de la sonate furent composés pour violon et basse continue, mais son mouvement final est une gigue vive pour violon *senza basso*, caractérisée

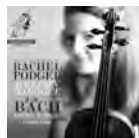
par quelques touches exotiques et, trait remarquable, par la répétition presque obsessionnelle de formules de cadence à la fin de chaque reprise.

Timothy Jones
Traduction: Clémence Comte



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
- With Arte dei Suonatori**
CCS 19503 Vivaldi: La Stravaganza
- With Orchestra of the Age of Enlightenment**
CCS SA 29309 Mozart: Sinfonia Concertante (Pavlo Beznosiuk, viola)
Haydn: Violin Concerti 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)
- With Trevor Pinnock**
CCS 14798 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)
- With Holland Baroque Society**
CCS SA 33412 A. Vivaldi: La Cetra



Please send to

CHANNEL CLASSICS RECORDS

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

CCS SA 35513



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

Liner notes

Timothy Jones, Rachel Podger

Translations

Erwin Peters, Clémence Comte

Recording location

Doopsgezinde Kerk, Haarlem

Recording date

May 2013

*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 3T cables

www.channelclassics.com

www.rachelpodger.com

Rachel Podger is managed worldwide by Percius

www.percius.co.uk

Rachel Podger VIOLIN

GUARDIAN ANGEL

Works by Biber, Bach, Tartini, Pisendel

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita for flute in A minor,

BWV 1013 trans. R. Podger (G minor)

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 1 | Allemande | 4:03 |
| 2 | Corrente | 3:39 |
| 3 | Sarabande | 5:24 |
| 4 | Bourée Anglaise | 2:34 |

Nicola Matteis (d. after 1713)

From: Other Ayrs, Preludes, Allmands, Sarabands etc. with full stops for the Violin: The Second Part

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | Passagio rotto | 2:33 |
| 6 | Fantasia | 1:51 |
| 7 | Movimento incognito
<i>(performed without basso continuo)</i> | 2:42 |

Giuseppe Tartini (1692-1770)

Sonata in A minor, B: a3

- | | | |
|----|----------------------|-------|
| 8 | Cantabile | 1:39 |
| 9 | Allegro | 2:15 |
| 10 | Allegro | 3:41 |
| 11 | Giga | 1:21 |
| 12 | Theme and variations | 12:04 |

Sonata in B minor, No.13, B:hr

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 13 | Andante | 4:45 |
| 14 | Allegro assai | 2:47 |
| 15 | Giga. Allegro affettuoso | 2:39 |

Johann Georg Pisendel (1687-1755)

Sonata per violino solo senza basso

- | | | |
|----|---------------|------|
| 16 | No indication | 2:45 |
| 17 | Allegro | 5:13 |
| 18 | Giga | 2:47 |
| 19 | Variatione | 3:56 |

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

From: Mystery (Rosary) Sonatas

- | | | |
|----|--|------|
| 20 | Passacaglia in G minor for solo violin, senza scordatura
<i>(engraved The Guardian Angel)</i> | 8:33 |
|----|--|------|

Total time 78:30

Instrument: Pesarinius, Genoa 1739