

A woman with voluminous curly hair, wearing a bright red jacket and black shorts, stands barefoot on a dark floor. The floor is illuminated with glowing white geometric patterns, including circles and lines. The background is dark and atmospheric.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER

Mystery Sonatas

Amandine Beyer
Gli Incogniti

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644-1704)

Mystery Sonatas

Sonates du Mystère / Mysterien Sonaten

The Five Joyful Mysteries

Les Cinq Mystères joyeux / Die fünf freudreichen Mysterien

Sonata I - The Annunciation / *L'Annonciation / Maria Verkündigung*

D minor / *Ré mineur / d-Moll*

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | I. Praeludium | 2'00 |
| 2 | | II. Variatio - Aria allegro - Variatio - Adagio - [Variatio] | 2'01 |
| 3 | | III. Finale | 0'56 |

Sonata II - The Visitation / *La Visitation / Maria Heimsuchung*

A major / *La majeur / A-Dur*

- | | | | |
|---|--|--------------------|------|
| 4 | | I. Sonata - Presto | 1'29 |
| 5 | | II. Allaman[da] | 1'58 |
| 6 | | III. Presto | 0'42 |

Sonata III - The Nativity / *La Nativité / Die Geburt Jesu*

B minor / *Si mineur / h-Moll*

- | | | | |
|---|--|-----------------------------|------|
| 7 | | I. Sonata - Presto - Adagio | 1'11 |
| 8 | | II. Courente - Double | 2'22 |
| 9 | | III. Adagio | 1'26 |

Sonata IV - The Presentation of Jesus in the Temple / *La Présentation de Jésus au Temple / Die Darstellung Jesu im Tempel*

D minor / *Ré mineur / d-Moll*

- | | | | |
|----|--|------------------|------|
| 10 | | Ciacona - Adagio | 6'19 |
|----|--|------------------|------|

Sonata V - The Finding of Jesus in the Temple / *Jésus perdu retrouvé au Temple / Der zwölfjährige Jesu im Tempel*

A major / *La majeur / A-Dur*

- | | | | |
|----|--|--------------------------|------|
| 11 | | I. Praeludium - Presto | 0'50 |
| 12 | | II. Allaman[da] | 1'20 |
| 13 | | III. Guigue | 1'09 |
| 14 | | IV. Saraban[da] - Double | 3'02 |

The Five Sorrowful Mysteries

Les Cinq Mystères douloureux / Die fünf schmerzhaften Mysterien

Sonata VI - The Agony in the Garden / *L'Agonie au Jardin des Oliviers / Jesu in Gethsemane*

C minor / *Do mineur / c-Moll*

- | | | | |
|----|--|---------------------|------|
| 15 | | I. Lamento - Presto | 2'52 |
| 16 | | II. | 2'07 |
| 17 | | III. Adagio | 0'41 |
| 18 | | IV. | 0'50 |

Sonata VII - The Scourging at the Pillar / *La Flagellation / Die Geißelung*

F major / *Fa majeur / F-Dur*

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 19 | | I. Allamanda - Variatio | 2'58 |
| 20 | | II. Sarab[anda] - Variatio - [Variatio] - [Variatio] | 4'16 |

Sonata VIII - The Crowning with Thorns / *Le Couronnement d'épines / Die Dornenkrone*

B-flat major / *Si bémol majeur / B-Dur*

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 21 | | I. Adagio - Presto - [Adagio] | 1'55 |
| 22 | | II. Guigue - Double I [Presto] - Double II | 3'28 |

Sonata IX - The Carrying of the Cross / *Le Chemin de Croix / Der Kreuzweg*

A minor / *La mineur / a-Moll*

- | | | | |
|----|--|----------------------------------|------|
| 23 | | I. Sonata | 1'51 |
| 24 | | II. Courante - Double - [Double] | 2'59 |
| 25 | | III. Finale | 1'19 |

Sonata X - The Crucifixion and Death of Jesus / La Crucifixion et la Mort de Jésus**Kreuzigung und Jesu Tod**G minor / *Sol mineur* / g-Moll

- | | | | |
|---|--|---------------------------------------|------|
| 1 | | I. Praeludium | 1'08 |
| 2 | | II. Aria - Variatio - [Variatio] | 3'00 |
| 3 | | III. Adagio - [Variatio] - [Variatio] | 3'33 |

The Five Glorious Mysteries*Les Cinq Mystères glorieux* / Die fünf glorreiche Mysterien**Sonata XI - The Resurrection / La Résurrection / Die Auferstehung**G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | | |
|---|--|----------------------------|------|
| 4 | | I. Sonata | 2'23 |
| 5 | | II. Surexit Christus hodie | 4'13 |
| 6 | | III. Adagio | 1'09 |

Sonata XII - The Ascension / L'Ascension / Die HimmelfahrtC major / *Do majeur* / C-Dur

- | | | | |
|----|--|-----------------------|------|
| 7 | | I. Intrada | 0'36 |
| 8 | | II. Aria Tubicinum | 1'13 |
| 9 | | III. Allamanda | 1'40 |
| 10 | | IV. Courente - Double | 2'20 |

Sonata XIII - The Descent of the Holy Spirit / La Pentecôte**Die Ausgießung des heiligen Geistes**D minor / *Ré mineur* / d-Moll

- | | | | |
|----|--|---------------|------|
| 11 | | I. Sonata | 3'02 |
| 12 | | II. Gavott[a] | 1'19 |
| 13 | | III. Guigue | 1'26 |
| 14 | | IV. Sarabanda | 1'36 |

Sonata XIV - The Assumption of Mary into Heaven / L'Assomption de Marie aux Cieux**Die Aufnahme Mariä in den Himmel**D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | | |
|----|--|-------------------|------|
| 15 | | I. [Praeludium] | 1'56 |
| 16 | | II. Aria - Guigue | 5'30 |

Sonata XV - The Coronation of Mary as Queen of Heaven and Earth / Le Couronnement de Marie,**Reine des Cieux et de la Terre / Die Krönung Mariä zur Königin des Himmels und der Erde**C major / *Do majeur* / C-Dur

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 17 | | I. Sonata | 1'22 |
| 18 | | II. Aria - [Variatio] - [Variatio] - [Variatio] | 4'03 |
| 19 | | III. Canzon[a] | 1'22 |
| 20 | | IV. Sarabanda - [Double] | 2'48 |

Sonata XVI - The Guardian Angel / L'Ange gardien / Der SchutzengelG minor / *Sol mineur* / g-Moll

- | | | | |
|----|--|-------------|------|
| 21 | | Passacaglia | 7'50 |
|----|--|-------------|------|

Gli Incogniti

Amandine Beyer

*Violin after Andrea Amati by Pierre Jaquier, Cucuron, 1996 (Sonatas I, X, XVI)**

*Violin after Jacobus Stainer by Charles Riché, Saou, 2015 (Sonatas II, IV, VI, XI, XIV)***

*Violin after Giovanni Battista Guadagnini by Marcelo Viana Cruz, Belo Horizonte, 2011 (Sonatas III, VII, VIII, XII)***

*Violin after Giovanni Paolo Maggini by Marcelo Viana Cruz, Belo Horizonte, 2021 (Sonatas V, IX, XIII, XV)**

** Bow by Antonino Airenti, Genova, 1998*

*** Bow by Eduardo Gorr, Cremona, 2005*

Baldomero Barciela

Viola da gamba after Jacobus Stainer by Ismael Vaz, Astariz, 2021

Violone in G after Pellegrino Zanetto by Ismael Vaz, Astariz, 2022

Francesco Romano

Archlute by Michael Lowe, Oxford, 2008

Nacho Laguna

Theorbo by Jaume Bosser, Barcelona, 2003

Anna Fontana

Harpsichord after Carlo Grimaldi by Marc Ducornet, Paris, 2007

Positive organ by Johan Deblieck, Anderlecht, 1998

Il y a des projets de disque qui naissent de la musique. Et puis il y en a d'autres qui naissent de la danse !

Cet enregistrement a pu prendre forme dans ma tête, mes doigts et mon cœur grâce à l'impulsion de la compagnie de danse Rosas, et de sa chorégraphe, Anne Teresa De Keersmaeker. Mais aussi grâce aux mouvements de toutes les danseuses et tous les danseurs qui donnent vie sur scène aux "Mystery Sonatas/for Rosa", baignées des lumières essentielles de Minna Tiikkainen.

Certaines personnes pourront s'étonner d'entendre parler de danse et de spectacle autour d'un répertoire aussi sacré que les *Sonates du Rosaire* de Biber. Mais ces quinze sonates et la passacaille finale que le compositeur a dédiées à son nouvel employeur Maximilian Gandolph dès son arrivée à Salzbourg sont décidément autre chose que de la musique instrumentale d'église. Je pencherais plutôt vers la définition suivante : "amalgame de multiples phénomènes".

Il y a tout d'abord l'esprit violonistique qui domine pratiquement tout le cycle (Biber profite de l'occasion pour montrer tous ses talents de virtuose, qui sont incroyables !). Et puis il y a le mystère présent sous de multiples facettes : j'ai l'impression, en jouant ces pièces, qu'elles sont un accompagnement à la prière, une invitation à la méditation, mais aussi une description du phénomène religieux, du point de vue de l'humain, ainsi qu'une réflexion artistique sur notre appréhension de l'alchimie de la création, testant ainsi ce qu'Anne Teresa appelle une matérialisation de l'abstraction. Pour tout raconter, pour tout montrer mais en laissant le voile délicatement posé, pour tout ressentir et faire toucher du doigt mais en laissant chacun et chacune libre dans son interprétation du Rosaire, Biber utilise le mouvement : celui des improvisations écrites, fulgurantes, celui des harmonies, lisses ou contractées, celui du récit, du mot, du *lamento*, et donc celui de la danse (et ses variations).

Le mouvement est là, omniprésent, il représente le Tout : le mystère et l'intuition, car il ne comporte pas de mots, la vie, la mort, la résurrection, les marches, les rencontres, les réjouissances et les peines, et je ne peux pas jouer une seule note de cette musique sans voir un corps tourner, deux êtres se rapprocher, une poitrine s'ouvrir et s'abandonner, une main se tendre vers le ciel ou l'obscurité et faire un geste léger, aussi subtil qu'une diminution musicale.

Comme je ne suis pas écrivaine mais musicienne, je vais reprendre mon violon, et tenter, en compagnie d'Anna Fontana, Francesco Romano, Nacho Laguna, Baldo Barciela (ainsi que Fred Baldassare et Eloy Orzaiz !), de partager avec vous l'expérience ésotérique de cette rencontre avec Heinrich von Biber, Lav Crnčević, Sophia Dinkel, Rafa Galdino, Frank Gizycki, Mariana Miranda, Laura Maria Poletti, José Paulo dos Santos, Cintia Sebők, Jacob Storer et Mamadou Wagué.

Cet album leur est dédié.

AMANDINE BEYER

L'envol des roses

"La répétition est la plus forte des figures de rhétorique"
Napoléon

À première vue, les "Sonates du Rosaire" (faute de frontispice, le titre original n'est pas connu) ont tout du chef-d'œuvre : un sujet général, une structure réfléchie, des symboles, des citations, et, par le fait d'accorder le violon différemment pour chacun des 15 Mystères, un évident défi d'écriture et d'exploration instrumentale. Il y a même un magnifique manuscrit (seule source connue de la collection) avec gravures et dédicace, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (Mus. Ms. 4123). Un chef-d'œuvre, donc, puisqu'il semble qu'aucun détail n'ait échappé à une logique prédéfinie.

De quoi faire couler beaucoup d'encre, prendre calculatrices et pendules, afin de dresser toutes sortes de tableaux et graphiques, d'autant plus que le sujet sacré laisse espérer quelque illumination. On a, par exemple, compté le nombre de notes de chaque composition pour constater que les 496 de la première, nombre parfait, "font penser qu'il s'agit de la projection de l'Immaculée Conception", et que certaines sommes sont divisibles par 22, "autre nombre de références symboliques puisqu'il correspond dans l'ordre alphabétique à la lettre x, symbole de la croix" (Dieter Haberl). Les quinze accords utilisés pour le violon donnent aussi "18 cordes, équivalent à la harpe du Roi David, ou de la lyre d'Orphée" (Fabien Roussel).

Bon. Il existe certainement aussi d'autres nombres, cachés entre pentagrammes, trilles ou taches d'encre, qui reflètent le fait que la collection est un assemblage de compositions de différentes époques (nous connaissons des versions primitives de plusieurs d'entre elles), et que la motivation principale de sa conception fut avant tout celle d'obliger l'archevêque Gandolph. Maximilian Gandolph von Kuenburg, employeur de Biber à Salzbourg, fondateur de la confrérie du Rosaire dans la ville, était le dédicataire de la collection (et de toutes les collections suivantes du musicien, jusqu'à la mort du prélat en 1687). Biber écrit dans la dédicace : "Les XV Mystères sacrés que vous honorez avec tant d'ardeur". Cette confrérie se réunissait dans l'*Aula Academica*, pièce entourée de peintures représentant le cycle du Rosaire, et dont la porte s'ornait d'une représentation de l'Ange Gardien. Les 16 illustrations placées en tête des compositions musicales (les 15 mystères et l'Ange Gardien auquel correspond la célèbre passacaille pour violon seul) s'inspirent directement de ces tableaux.

On peut penser que les compositions furent jouées séparément pendant le mois du Rosaire à Salzbourg (octobre) quand, chaque soir, l'un des trois chapelets sur les mystères (5 mystères joyeux, 5 mystères douloureux, 5 mystères glorieux) était récité. La fête de l'Ange Gardien étant le 2 octobre, la passacaille aurait donc été jouée avant les autres compositions de la collection. Selon plusieurs points, notamment l'institution de la fête de l'Ange Gardien à Salzbourg par le Pape en 1677, ainsi qu'un document de 1678 promouvant la confrérie du Rosaire et qui utilisait les mêmes gravures que le manuscrit musical, tout laisse penser que la création du cycle musical remonte à cette période.

Le sujet comme la forme de la collection se sont donc "imposés" à Biber (on pense ici à la création des *Quatre Saisons* de Vivaldi 40 ans plus tard, également liée à quatre statues appartenant au destinataire). Où commence donc la réaction propre du musicien à ce cadre ? Revenons d'abord sur le fait que Biber réemploie des sonates déjà existantes (les IV, V, VII, VIII, XIII). On ne peut qu'être surpris de voir que des Mystères aussi caractérisés que "La Flagellation" ou "le Couronnement d'épines", soient illustrés par des pièces n'ayant pas été conçues pour la collection ! Le violoniste Gunar Letzbor va jusqu'à décrire ainsi "La Flagellation" : "L'instrument sent lui-même la douleur. Les cordes graves sont tendues à l'extrême. À peine l'archet les touche, le violon pousse un cri." On parle aussi des "coups de fouets" de la Sarabande... Deux possibilités : ou bien Biber, avant même d'arriver à Salzbourg en 1670 (peut-être à Kromeritz en 1668-1670), avait déjà illustré certains de ces Mystères, ou bien sa musique instrumentale pouvait s'inspirer, sans que cela soit forcément explicite, d'éléments descriptifs et conceptuels pouvant ensuite trouver leur correspondance avec des situations *a priori* étranges.

Ensuite, il y a l'hétérogénéité des compositions, de différentes envergures et durées, articulant une quantité aléatoire de mouvements. Biber présente d'ailleurs la collection dans la dédicace comme "un recueil de pièces de toutes sortes". En vérité, dès que l'on se rapproche de la musique, toute impression d'équilibre et de symétrie semble s'évaporer. En effet, la collection met en jeu 8 pièces en majeur pour 8 en mineur, fait un miroir tonal dans les 6 dernières compositions (*sol-do-ré-ré-do-sol*), établit même des liens évidents entre certaines situations, comme celui qui unit "La Crucifixion" et "La Résurrection" : le rapport entre ces deux Mystères successifs illustre la dualité bien/mal par la tonalité (*sol* majeur-*sol* mineur, "sol" – "soleil" – pouvant être associé à la lumière), et par le rappel de la croix dans "La Résurrection", où il faut croiser les cordes du violon pour l'accorder. Ces deux compositions reprennent en outre chacune une mélodie ancienne : respectivement *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreutzigten Jesu, süsßer Christ*, et *Surrexit Christus Hodie*.

Mais, ce cadre indiscutablement réfléchi (même s'il est somme toute relativement conventionnel) semble avant tout avoir eu pour but de canaliser un discours libre et protéiforme. Les compositions articulent d'ailleurs principalement des danses (on devrait donc plutôt parler de "Suites du Rosaire" que de "Sonates"), caractéristique remarquable dans un contexte sacré. Ce rapport antagoniste peut même apparaître comme une "sacralisation" de la divagation expressive, sensuelle et virtuose, et remonte en tout cas à une prise de position claire du musicien.

Trois autres points illustrent également comment Biber s'empare du sujet, pour exposer un point de vue personnel "avec le plus grand soin". Le premier, le plus important, est l'usage d'un accord différent du violon pour chaque Mystère. "J'ai réglé les quatre cordes de ma lyre de quinze manières différentes". Allégorie poétique, Orphée et Roi David mis à part, la technique de ce que l'on appelle désormais la *scordatura*, même si elle fut relativement commune jusqu'à Vivaldi, s'éloigne des accords les plus habituels trouvés principalement dans des musiques traditionnelles, et prend ici une envergure aussi inhabituelle qu'incomparable : les cordes sont montées ou baissées de plusieurs tons et peuvent même être inversées entre elles, à la limite des possibilités physiques de l'instrument. Bien sûr, de tels accords provoquent des résonances et des couleurs très particulières, et permettent des intervalles habituellement délicats sur un violon accordé normalement (l'accord en quinte était déjà depuis longtemps l'accord basique du violon à l'époque de Biber) ; toutefois ce n'est pas que cet aspect sonore, métamorphique (qui oblige le violon à parler avec différentes voix, comme celles qui récitent simultanément le Rosaire), qui fut la seule cause de ce choix systématique. En effet, les accords sont si particuliers qu'il est tout à fait impossible de "lire" la musique sans instrument, les notes écrites correspondant aux doigts et non aux sons. Et même avec l'instrument, l'interprète doit oublier d'"entendre avec les yeux", et avoir une confiance aveugle dans la mécanique/chorégraphie des doigts. Il n'y a donc "révélation" que dans l'action, le message ne peut devenir intelligible qu'au travers de l'abandon de repères, du laisser-aller et de la foi.

Cet aspect spirituel, directement lié au sujet général de la collection, explique également la quantité remarquable de mouvements à variations utilisés (seules quatre compositions n'en emploient pas). On sait que Biber, virtuose du violon et grand improvisateur, était fêru de ce genre d'écriture (comme le montrent beaucoup d'autres de ses compositions), mais une telle quantité de mouvements variés reflète certainement les répétitions caractéristiques de la prière du Rosaire : l'automatisme mène au débordement émotionnel, à la transe, porte de la perception mystique.

Enfin, une dernière particularité : la surprenante passacaille pour violon seul, située, après tous les Mystères, à la fin du recueil. Nous avons vu qu'elle était associée à cet Ange Gardien peint sur la porte de l'*Aula Academica*. Porte d'entrée et de sortie. Sans basse, sans accord particulier, elle s'oppose à la force collective et mystérieuse de la prière du Rosaire, en ramenant l'interprète à une condition individuelle et simple. Toutefois, en variant 64 fois un simple tétracorde descendant (certains – Davitt Moroney – arrivent à voir dans ce nombre la somme du cycle de prières du Rosaire), le reflet de la prière du Rosaire est manifeste et semble non seulement symboliser l'aspect universel unissant toutes entités, mais aussi l'idée que la force collective est finalement la somme de solitudes et de différences.

Entre architecture, subtilités rhétoriques, concepts et indéniable inspiration créatrice, il semble que Biber utilise son Rosaire pour montrer que, si organisation et règles sont les conditions du jeu, c'est la nature de ce dernier, ludique, infatigable, instantanée, instinctive voire fiévreuse et incohérente, qui révèle finalement le domaine de l'incompréhensible.

OLIVIER FOURÉS

There are recording projects that spring from music. And then there are others that spring from dance!

This recording was able to take shape in my head, my fingers and my heart thanks to the stimulus of the dance company Rosas and its choreographer, Anne Teresa De Keersmaeker. But also thanks to the movements of all the dancers who bring the piece named 'Mystery Sonatas/for Rosa' to life on stage, bathed in Minna Tiikkainen's essential lighting.

Some people may be surprised to hear talk of dancing and the stage in the context of a repertory as sacred as Biber's 'Rosary Sonatas'. But these fifteen sonatas and their concluding Passacaglia, which the composer dedicated to his new employer Maximilian Gandolph after arriving in Salzburg, are decidedly something other than instrumental music for church use. I would prefer to define them 'an amalgam of multiple phenomena'.

First of all, there is the violinistic spirit which dominates practically the whole cycle (Biber takes the opportunity to show off all his virtuoso skills, which are incredible!) And then there is mystery, present in multiple facets: I have the impression, when playing these pieces, that they are an accompaniment to prayer, an invitation to meditation, but also a description of the religious phenomenon, from the human point of view . . . as well as an artistic reflection on our perception of the alchemy of creation, thus testing what Anne Teresa calls a materialisation of abstraction.

In order to tell everything, to show everything yet still leave the veil delicately in place, to allow his listeners to feel and touch everything while leaving each of them free in their individual interpretation of the Rosary, Biber uses movement: the movement of the dazzling, written-out improvisations, of the harmonies, smooth or tense, of the narrative, of the word, of the *lamento*, and therefore of the dance (and its variations).

Movement is there, omnipresent. It represents the Whole: mystery and intuition (since it has no words), life, death, resurrection, walking, encounters, rejoicings and sorrows. And I cannot play a single note of this music without seeing a body turn, two beings approaching one another, a chest expanding and surrendering itself, a hand reaching out towards the sky or the darkness and making a slight gesture, as subtle as a musical diminution.

Since I am not a writer but a musician, I will take up my violin again, and try, in the company of Anna Fontana, Francesco Romano, Nacho Laguna, Baldo Barciela (as well as Fred Baldassare and Eloy Orzaiz!), to share with you the esoteric experience of this encounter with Heinrich von Biber, Lav Crnčević, Sophia Dinkel, Rafa Galdino, Frank Gizycki, Mariana Miranda, Laura Maria Poletti, José Paulo dos Santos, Cintia Sebők, Jacob Storer, and Mamadou Wagué.

This recording is dedicated to them.

AMANDINE BEYER
Translation: Charles Johnston

Soaring roses

Repetition is the most powerful figure of rhetoric.
Napoleon

At first glance, the so-called 'Rosary Sonatas' (the collection has no title page, so what Biber wanted to call it is unknown) have all the makings of a masterpiece: an overall subject, a carefully thought-out structure, symbols, quotations, and, in the fact that the violin must be tuned differently for each of the fifteen Mysteries, an obvious technical challenge in stylistic and instrumental terms. There is even a magnificent manuscript – the only extant source – with engravings (a pen-and-ink drawing for the concluding Passacaglia) and dedicatory epistle, now held in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich (Mus. Ms. 4123). A masterpiece, then, since it seems that every detail of it is subsumed to a predefined logic.

This has stimulated scholars to spill a great deal of ink, and to take up calculators and stopwatches in order to draw up all sorts of tables and graphs, all the more eagerly since the sacred subject holds out hopes of a degree of elucidation. For example, the number of notes in each sonata has been counted, leading to Dieter Haberl's assertions that the total of 496 in the first of them, a perfect number, suggests that it is a projection of the Immaculate Conception, and that certain sums are divisible by 22, another number with symbolic reference since in the order of the alphabet it corresponds to the letter X, the symbol of the cross. In the same way, the fifteen tunings used for the violin are said to add up to 'eighteen strings, the equivalent of the harp of King David, or the lyre of Orpheus' (Fabien Rousset).

Well then . . . There are certainly other numbers, hidden amid pentagrams, trills and inkblots, which reflect the fact that the work is an assemblage of compositions from different periods (we know of early versions of several of them), and that the main motivation for its conception was to please Archbishop Gandolph. Maximilian Gandolph von Kuenburg, Biber's employer in Salzburg and founder of the city's Confraternity of the Rosary, was the dedicatee of the set (and of all Biber's subsequent collections until the prelate's death in 1687). The composer writes in the dedication of 'the XV Sacred Mysteries which you honour so ardently'. The Confraternity met in the Aula Academica, a room surrounded by paintings representing the cycle of the Rosary, whose door was adorned with a representation of the Guardian Angel. The sixteen illustrations placed at the head of the pieces (representing the Fifteen Mysteries, and the Guardian Angel for the famous Passacaglia for solo violin) are directly inspired by these paintings.

It is likely that the pieces were played separately in Salzburg during Rosary Month (October) when, each evening, one of the three groups of Mysteries of the Rosary (the Five Joyful Mysteries, the Five Sorrowful Mysteries, the Five Glorious Mysteries) was recited. Since the Feast of the Guardian Angel was celebrated on 2 October, the Passacaglia is likely to have been played before the other compositions in the collection. Several historical events, notably the institution of the Feast of the Guardian Angel in Salzburg by the Pope in 1677, and the existence of a document of 1678 promoting the Confraternity of the Rosary which used the same illustrations as the musical manuscript, point to the conclusion that the musical cycle dates from this period.

Both the subject and the form of the collection were therefore 'imposed' on Biber (one thinks here of the creation of Vivaldi's *Four Seasons* forty years later, which was similarly linked to four statues belonging to the dedicatee). So at what point does the composer's personal reaction to this context begin? Let us first return to the fact that Biber reused a number of pre-existing sonatas (IV, V, VII, VIII, XII). One cannot but be surprised that Mysteries as strongly characterised as 'The Flagellation' or 'The Crowning with Thorns' are illustrated by pieces not originally intended for the collection! The violinist Gunar Letzbor goes so far as to describe 'The Flagellation' as follows: 'The instrument itself feels the pain. The lower strings are stretched to their limit. The slightest movement of the bow, and the violin screams.' Letzbor also speaks of the 'whiplashes' of this sonata's Sarabanda . . . There are two possibilities: either Biber, even before arriving in Salzburg in 1670 (perhaps when he was in Kroměříž, in 1668-70), had already illustrated some of the Mysteries; or else his instrumental music could have been inspired, though not necessarily explicitly, by descriptive and conceptual elements that were later to find an affinity with situations a priori alien to them.

Then there is the issue of the heterogeneity of these sonatas, which are of differing dimensions and durations, sporting a random number of movements. Biber presents the set in the dedication as 'a collection of pieces of all kinds'. In fact, as soon as one gets closer to the music, any impression of balance and symmetry seems to evaporate. The set does interweave eight pieces in the major and eight in the minor; it forms a tonal mirror in the last six pieces (G-C-D-D-C-G); it even establishes clear connections between certain situations, such as the link between 'The Crucifixion' and 'The Resurrection'. The relationship between these two successive Mysteries illustrates the duality of evil and

good by means of tonality (G minor-G major: the key of G – whose solmisation syllable, *sol*, also means ‘sun’ in Latin – can be associated with light), and through the allusion to the Cross in ‘The Resurrection’, where the strings of the violin have to be crossed in order to tune it. Each of these two pieces also takes up an old melody: respectively *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreutzigten Jesu, süsßer Christ* (Heartfelt compassion for the crucified Jesus, the sweet Christ) and *Surrexit Christus hodie* (Christ is risen today). Yet this unquestionably rational (though in the end relatively conventional) framework seems to have been designed above all to channel a free, protean discourse. Moreover, the pieces consist chiefly of dances (we ought therefore to speak of ‘Rosary Suites’ rather than of ‘Sonatas’), a remarkable characteristic in a sacred context. This antagonistic relationship may even appear as a ‘sacralisation’ of expressive, sensual and virtuoso digressions; at any rate, it bespeaks a clear stance on the composer’s part.

Three further points also illustrate how Biber seizes upon the subject to state a personal point of view ‘with the greatest care’. The first and most important is the use of a different violin tuning for each Mystery. ‘I have tuned the four strings of my lyre in fifteen different ways.’ Setting aside poetic allegory, Orpheus and King David, the technique of what is now called *scordatura*, though relatively common until Vivaldi’s time, here deviates from the more standard tunings found mainly in traditional music, and acquires a scope as rare as it is incomparable: the strings are raised or lowered by several tones and can even exchange pitches, pushing to the very limit of the instrument’s physical possibilities. Of course, tunings of this kind generate very special resonances and colours, and permit intervals that are usually tricky to negotiate on a normally tuned violin (tuning in fifths had long been the norm for the violin by Biber’s time); however, this dimension of sonic metamorphosis (which obliges the violin to speak with different voices, like several voices simultaneously reciting the Rosary) was not the only reason for the systematic choice of *scordatura*. For the tunings are so idiosyncratic that it is quite impossible to ‘read’ the music without an instrument, since the written notes correspond to the fingers and not to the sounds heard. And even with the instrument to hand, the player must forget to ‘hear with the eyes’, and have blind faith in the mechanics/choreography of the fingers. Hence there is ‘revelation’ only in action: the message can only become intelligible when one abandons one’s bearings, lets oneself go and relies on faith.

This spiritual aspect, directly bound up with the overall subject of the set, also explains the remarkable number of movements using variation technique (only four of them dispense with it). We know that Biber, a violin virtuoso and great improviser, was fond of this type of writing (as many of his other works show), but the presence of so many variation movements certainly reflects the repetitions characteristic of the Rosary prayer: the automatic reflex leads to emotional release and to trance, the gateway to mystical perception.

And a final peculiarity: the astonishing *Passacaglia* for unaccompanied violin, placed at the end of the collection, after all the Mysteries. We have seen that it was associated with the Guardian Angel painted on the door of the *Aula Academica* – at once entrance and exit. With no bass line, no special tuning, it contrasts with the mysterious collective power of the Rosary prayer, by returning the performer to an individual, unitary condition. However, given that the piece varies a simple descending tetrachord sixty-four times (some commentators, like Davitt Moroney, view this number as the sum total of prayers in the Rosary cycle), it is evident that it too is a reflection of the Rosary prayer and seems to symbolise not only the universal aspect combining all entities, but also the notion that the collective force is ultimately the sum of solitudes and differences.

In its synthesis of architecture, rhetorical subtleties, concepts and undeniable creative inspiration, it would seem that Biber uses his Rosary Sonatas to demonstrate that, if organisation and rules are the prerequisites of the game, it is ultimately the nature of that game, ludic, indefatigable, instantaneous, instinctive, even feverish and incoherent, that reveals the domain of the incomprehensible.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

Es gibt CD-Projekte, die aus der Musik heraus entstehen. Und dann gibt es solche, die aus dem Tanz heraus entstehen!

Ohne den entscheidenden Impuls durch die Tanzkompanie Rosas und ihre Choreografin Anne Teresa De Keersmaekerin hätte dieses Projekt in meinem Kopf, meinen Fingern und meinem Herzen nicht Gestalt annehmen können; dazu beigetragen haben aber auch die Bewegungsabläufe der Tänzerinnen und Tänzer, die den „Mystery Sonatas/for Rosa“ auf der Bühne in dem unvergleichlichen Licht von Minna Tiikkainen zum Leben verhelfen.

Es mag erstaunen, dass im Zusammenhang mit einem geistlichen Werk wie Biber's *Rosenkranz-Sonaten* von Tanz und szenischer Darbietung die Rede ist. Doch die fünfzehn Sonaten und die abschließende Passacaglia, die der Komponist nach seiner Ankunft in Salzburg seinem neuen Arbeitgeber Maximilian Gandolph widmete, sind definitiv etwas anderes als kirchliche Instrumentalmusik. Ich würde sie eher als eine Mischung aus vielerlei Phänomenen definieren.

Da ist zuerst der Geist der Violine zu nennen, der praktisch den ganzen Zyklus dominiert (Biber nutzte diese Gelegenheit, um alle seine Talente als Virtuose unter Beweis zu stellen, die unglaublich waren!). Und dann ist da dieses Geheimnis, das sich in verschiedenen Facetten zeigt: Wenn ich diese Stücke spiele, kommt es mir vor, als wären sie die Begleitung eines Gebets, die Einladung zu einer Meditation oder die Beschreibung des Phänomens der Religion aus menschlicher Sicht... Aber es geht dabei auch um künstlerische Überlegungen zu unserer Auffassung von der schöpferischen Tätigkeit, womit wir austreten, was Anne Teresa die Verwirklichung der Abstraktion nennt.

Um alles zu erzählen und alles zu zeigen und gleichzeitig den Schleier diskret ungelüftet zu lassen; um den Fingern alles zu erspüren und zu berühren und gleichzeitig jedem und jeder bei der Interpretation der Rosenkranz-Sonaten alle Freiheiten zu geben, nutzt Biber die Bewegung: die der notierten, lebhaften Improvisationen, die der lichten oder dichten Harmonien, die des Erzählens, des Worts, des Lamentos, mithin die des Tanzes (und seinen Variationen).

Die Bewegung ist allgegenwärtig und repräsentiert das Ganze: das Mysterium und die Intuition – denn sie ist ohne Worte –, das Leben, den Tod, die Auferstehung, die Gänge, die Begegnungen, Freud und Leid, und ich kann nicht eine Note dieser Musik spielen, ohne zu sehen, wie ein Körper eine Drehung vollzieht, zwei Wesen sich annähern, eine Brust sich öffnet und sich hingibt, eine Hand sich gegen den Himmel oder die Finsternis reckt und eine leichte Geste macht, die so fein ist wie eine musikalische Verkürzung.

Da ich beruflich nicht schreibe, sondern musiziere, werde ich nun wieder zu meiner Violine greifen und versuchen, gemeinsam mit Anna Fontana, Francesco Romano, Nacho Laguna, Baldo Barciela (sowie Fred Baldassare und Eloy Orzaiz!) mit Ihnen dieses esoterische Erlebnis der Begegnung mit Heinrich von Biber, Lav Crnčević, Sophia Dinkel, Rafa Galdino, Frank Gizycki, Mariana Miranda, Laura Maria Poletti, José Paulo dos Santos, Cintia Sebők, Jacob Storer und Mamadou Wagué.

Ihnen ist diese Aufnahme gewidmet.

AMANDINE BEYER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Hochfliegende Rosen

„Die Wiederholung ist die stärkste rhetorische Figur.“
Napoleon

Es erweist sich auf den ersten Blick, dass die „*Rosenkranz-Sonaten*“ (der Originaltitel der Sammlung ist unbekannt) alles haben, was ein Meisterwerk ausmacht: Es gibt ein übergreifendes Thema, eine durchdachte Struktur, Symbole und Zitate; außerdem zeigen Satztechnik und instrumentale Gestaltung einen hohen Anspruch, der sich dadurch erklärt, dass jedes der 15 Mysterien für die Violine eine andere Stimmung vorsieht. Obendrein liegt von dem Werk eine prachtvolle, illustrierte und mit einer Widmung versehene Handschrift vor. Sie wird in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt (Mus. Ms. 4123) und stellt die einzige bekannte Quelle dar. Eine großartige Komposition also, die bis ins kleinste Detail einer vordefinierten Logik folgt.

Grund genug für viele, über die Sammlung zu schreiben sowie Taschenrechner und Pendel zu zücken, um Tabellen und grafische Darstellungen aller Art zu erstellen, umso mehr, als ihr geistlicher Charakter einige Erkenntnisse erhoffen ließ. So zählte man z.B. die Notenköpfe der einzelnen Nummern, und es lässt sich etwa feststellen, dass die 496 Noten der ersten Sonate nicht nur einer vollkommenen Zahl entsprechen, sondern laut Dieter Haberl auch einen Bezug auf die unbefleckte Empfängnis haben könnten; außerdem sind einige Summen teilbar durch 22, eine ebenfalls symbolische Referenzzahl, denn sie entspricht im Alphabet dem Buchstaben X, also dem Kreuzsymbol. Auch ergeben die fünfzehn verschiedenen Stimmungen der Violine „18 Saiten, entsprechend der Harfe des Königs David oder Orpheus' Leier“ (Fabien Roussel).

Nun denn, es gibt in den Notensystemen, Trillern oder Tintenflecken bestimmt auch jene Zahlen zu entdecken, die darauf schließen lassen, dass die Stücke nicht alle aus derselben Zeit stammen (von einigen sind uns die Originalversionen bekannt) und dass das Werk vor allem in der Absicht konzipiert wurde, dem Erzbischof Gandolph einen Gefallen zu tun. Maximilian Gandolph von Kuenburg war Biber's Arbeitgeber in Salzburg, Gründer der dortigen Rosenkranz-Bruderschaft, und ihm sind die Sonaten gewidmet, genauso wie alle folgenden Sammlungen des Komponisten, die bis zum Tod des Prälaten im Jahr 1687 entstanden. Biber schreibt in der Widmung: „... die 15 Mysterien, die Sie mit so viel Eifer verehren.“ Die Bruderschaft hielt ihre Versammlungen in der Aula Academica ab, an deren Seiten sich Malereien des Rosenkranz-Zyklus befanden und deren Türe mit einer Darstellung des Schutzengels versehen war. Die Kupferstiche jeweils am Anfang der 15 Mysterien und die Federzeichnung des Schutzengels, die der berühmten Passacaglia für Violine solo vorangestellt ist, beziehen sich direkt auf diese Bilder.

Vermutlich wurden die einzelnen Sonaten in Salzburg im Oktober, dem Rosenkranz-Monat, gespielt, wenn jeden Abend eine der drei Gruppen der Rosenkranzgeheimnisse aufgesagt wurde (5 freudreiche, 5 schmerzreiche und 5 glorreiche). Das Fest des Schutzengels wurde am 2. Oktober gefeiert, es könnte also sein, dass die Passacaglia vor den anderen Teilen der Sammlung zur Aufführung kam. Die Festlegung des Fests des Schutzengels in Salzburg im Jahr 1677 durch den Papst und ein Dokument von 1678, das die Rosenkranzbruderschaft bewirbt und die gleichen Abbildungen aufweist wie die Handschrift, lassen den Schluss zu, dass die Sammlung in jener Zeit entstand.

Thema und Form des Werks wurden Biber also „aufgedrängt“ (was an Vivaldis 40 Jahre später komponierte *Vier Jahreszeiten* denken lässt, die auf die vier Statuen im Besitz des Widmungsträgers Bezug nahmen). Und so stellt sich die Frage, wie der Komponist mit dieser Vorgabe umgegangen ist. Kommen wir erst auf den Umstand zurück, dass Biber bereits existierende Sonaten verwendete (IV, V, VII, VIII, XIII). Es ist ganz erstaunlich festzustellen, dass so charakteristische Mysterien wie die *Geißelung* oder die *Dornenkrönung* mit Stücken dargestellt werden, die ursprünglich gar nicht für diese Sammlung gedacht waren! Der Violinist Gunar Letzbor geht sehr weit mit seiner Beschreibung der *Geißelung*: „Selbst das Instrument spürt den Schmerz. Die tiefen Saiten sind aufs Äußerste gespannt. Die kleinste Berührung mit dem Bogen und die Violine schreit auf.“ Es wird auch von „peitschenden Schlägen“ in der Sarabande gesprochen... Zwei Möglichkeiten: Biber hatte bereits vor seiner Ankunft 1670 in Salzburg (vielleicht 1668-70 in Kroměříž /Kremsier) einige dieser Mysterien musikalisch umgesetzt; oder seine Instrumentalmusik hat sich – ohne dass dies explizit gewesen wäre – deskriptive und konzeptionelle Elemente zu eigen gemacht, die dann mit eigentlich kontextfremden Situationen in Verbindung gebracht werden konnten.

Es ist weiter zu erwähnen, dass das Werk sehr heterogen ist, die einzelnen Nummern sich in Umfang und Dauer unterscheiden und die jeweilige Anzahl der Sätze wie zufällig wirkt. Biber bezeichnet die Komposition übrigens in seiner Widmung als „eine Sammlung von Stücken aller Art“. Eigentlich scheint sich jeglicher Eindruck von Ausgeglichenheit und Symmetrie zu verflüchtigen, wenn man sich der Musik nähert. Doch werden in der Sammlung acht Stücke in Dur und acht in Moll ins Spiel gebracht, und es gibt eine tonale Spiegelung in den sechs letzten Nummern (G-C-D-D-C-G). Außerdem lassen sich eindeutige Verbindungen zwischen gewissen Situationen feststellen, z.B. zwischen

der *Kreuzigung* und der *Auferstehung*: Das Verhältnis der beiden aufeinanderfolgenden Mysterien widerspiegelt die Dualität schlecht/gut mittels der Tonarten (g-Moll/G-Dur, wobei „sol“, die lateinische Bezeichnung für den Ton g, aber auch für die Sonne ist und somit für das Licht stehen könnte); und in der *Auferstehung* ist für die Stimmung der Violine eine Saitenkreuzung vorgeschrieben, was als Verweis auf das Kreuz zu deuten ist. Zudem werden in beiden Sonaten alte Melodien verwendet: *Hertzliches Mitleiden mit dem gecreuzigten Jesu, süßser Christ* bzw. *Surrexit Christus Hodie (Heute ist Christus erstanden)*. Es kann nicht bestritten werden, dass dieser Rahmen durchdacht ist (auch wenn er alles in Allem recht konventionell bleibt), dabei scheint er jedoch insbesondere auf einen freien, vielgestaltigen Diskurs zu zielen. Übrigens häufen sich in dem Werk die Tanzsätze (so dass man eher von einer *Rosenkranz-Suite* sprechen sollte), was angesichts des sakralen Kontexts bemerkenswert ist. Dieses widersprüchliche Verhältnis könnte als eine „Sakralisierung“ des frei schweifenden, expressiven, sinnlichen und virtuosens Flusses angesehen werden und ist jedenfalls Ausdruck einer klaren Positionierung des Komponisten.

Drei weitere Aspekte zeigen, wie Biber an das Thema heranging, um „mit größter Sorgfalt“ seine persönliche Sichtweise darzulegen. Der erste und wichtigste ist der Gebrauch unterschiedlicher Violinstimmungen in den einzelnen Mysterien. „Ich habe die vier Saiten meiner Leier auf fünfzehn verschiedene Arten gestimmt.“ Abgesehen von der poetischen Allegorie und dem Bezug auf Orpheus und König David ist diese (bis Vivaldi relativ oft angewendete) Technik, die nunmehr „Scordatura“ heißen sollte und sich von den gewohnten Stimmungen der traditionellen Musik entfernt, hier insofern von Bedeutung, als sie vom Ausmaß her ungewöhnlich und einzigartig ist: Die Saiten werden um mehrere Töne nach oben oder unten gestimmt oder sogar ausgetauscht, und das geht bis an die physischen Grenzen des Instruments. Es versteht sich von selbst, dass solche Stimmungen ganz besondere Resonanzen und Klangfarben erzeugen und Intervalle ermöglichen, die auf einer normal gestimmten Violine schwierig zu spielen sind (zu Bibers Zeit war die Quintstimmung der Violine bereits seit längerem üblich). Neben diesem klanglichen Aspekt, der dazu führt, dass sich die Violine wandelt und dazu gebracht wird, mit verschiedenen Stimmen zu sprechen (wie jene, die simultan dazu den Rosenkranz beten), ergibt sich durch das systematische Vorgehen eine weitere Besonderheit: Die Stimmungen sind nämlich so speziell, dass es vollkommen unmöglich ist, die Musik lesend zu erfassen, ohne sie zu spielen, denn die Notation bezieht sich nur auf die Griffe und nicht auf die Töne. Und auch beim Spiel muss man davon absehen, „mit den Augen zu hören“, und vielmehr der Mechanik/Choreografie der Finger blind vertrauen. Eine „Enthüllung“ ergibt sich also nur durch die Handlung, die Botschaft kann nur über den Glauben verstanden werden und wenn gleichmütig auf Anhaltspunkte verzichtet wird.

Dieser spirituelle Aspekt steht in direktem Zusammenhang mit dem übergreifenden Thema der Komposition und erklärt auch, warum auffallend viele Sätze Variationen aufweisen (in lediglich vier Nummern werden sie nicht angewendet). Es ist bekannt, dass sich Biber als Violinvirtuose und großer Improvisator für dieses Gestaltungsprinzip begeisterte (was sich in vielen seiner Werke zeigt). Die hier festzustellende Häufung widerspiegelt zweifellos die für das Rosenkranzgebet charakteristischen Wiederholungen: Der Automatismus erzeugt überbordende Gefühle und einen Trancezustand, der eine mystische Erfahrung herbeiführt.

Es sei zum Schluss noch eine weitere, erstaunliche Besonderheit erwähnt, nämlich die Passacaglia für Violine solo ganz am Schluss der Sammlung. Wie bereits erwähnt, bezieht sie sich auf den gemalten Schutzengel an der Türe der Aula Academica. Eingangs- und Ausgangstüre. Ohne Bassbegleitung und ohne besondere Stimmung, hebt sie sich von der kollektiven, rätselhaften Kraft des Rosenkranzgebets ab und versetzt den Interpreten in einen individuellen, unbefangenen Zustand. Aber indem ein einfacher, absteigender Tetrachord 64 Mal variiert wird (in dieser Zahl sah nicht nur Davitt Moroney die Summe der Gebetszyklen des Rosenkranzes), ist der Bezug auf das Rosenkranzgebet offenkundig und scheint nicht nur den universellen, alles vereinenden Aspekt zu symbolisieren, sondern auch die Idee, dass die kollektive Kraft letztlich die Summe von Ungleichheiten und Individualitäten darstellt.

Aufbau, rhetorische Feinheiten, Methodik und unleugbare Schöpfungskraft offenbaren, dass Biber mit diesen Sonaten zeigen wollte, dass Organisation und Regeln zwar zu den Voraussetzungen des Spiels gehören, es jedoch der – launige, unverdrossene, unmittelbare, instinktive, ja sogar aufgeregte und zusammenhangslose – Charakter eben dieses Spiels ist, der letztlich die Sphäre des Unverständlichen aufdeckt.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Gli Incogniti, Amandine Beyer - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

BWV... or not?

Works by Johann Sebastian,
Carl Philipp Emanuel Bach &
Johann Gottlieb Goldberg

CD HMM 902322

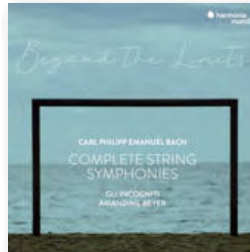


CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Beyond the Limits

Complete String Symphonies

CD HMM 905321



FRANÇOIS COUPERIN

Apothéoses de Lully & de Corelli

"Sonades" La Superbe & La Sultane

CD HMC 902193



JOSEPH HAYDN

Concerti per Esterházy

Violin Concertos Hob. VIIa:1 & 4,

Cello Concerto Hob. VIIb:1

With Marco Ceccato, cello

CD HMM 902314



JOHANN PACHELBEL

Un orage d'avril / April Storm

Suites, Canon & Songs

With Hans Jörg Mammel, tenor

CD HMC 902238

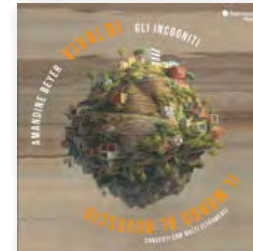


ANTONIO VIVALDI

Il mondo al rovescio

Concerti con molti istromenti

CD HMM 902688



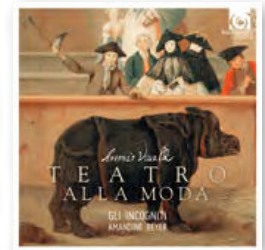
Teatro alla moda

Concerti RV 282, 391, 228, 313-14,

322-23, 700, etc.

Sinfonia de "L'Olimpiade" RV 725

CD HMC 902221

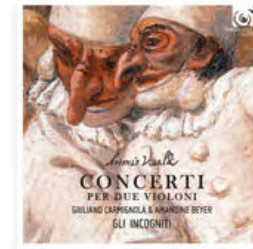


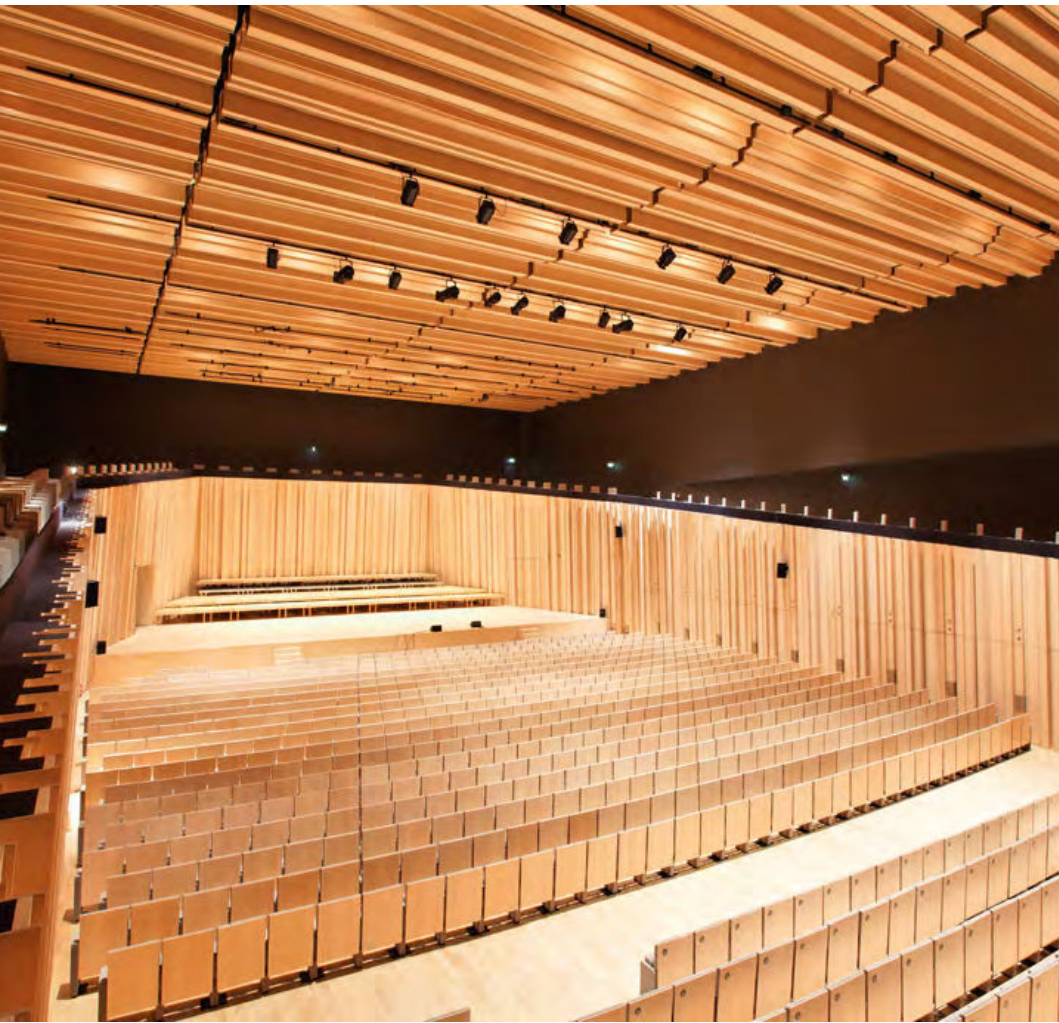
Concerti per due violoni

RV 505, 507, 510, 513, 527, 529

With Giuliano Carmignola, violin

CD HMC 902249





TAP

THÉÂTRE
AUDITORIUM
POITIERS
SCÈNE
NATIONALE

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova), et de prestigieux solistes et ensembles dont Anne Queffélec, le Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & le Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Das TAP – Auditorium-Theater von Poitiers – des Architekten Joao Carrilho da Graça ist so etwas wie das Aushängeschild der Stadt. Der Theatersaal und das Auditorium (720 bzw. 1020 Plätze) eignen sich hervorragend für eine multidisziplinäre Programmgestaltung, bei der allen Musikgenres große Bedeutung beigemessen wird. Die außergewöhnliche Akustik des Auditoriums gilt inzwischen als eine der besten europaweit. Seit seinem Bestehen wurden im TAP eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht unter Beteiligung von Partnerorchestern (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées und Ars Nova), sowie renommierten Solisten und Ensembles wie z.B. Anne Queffélec, das Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & das Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Avec le soutien du Centre national de la musique



Gli Incogniti est soutenu par la DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine et le département de la Gironde



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : septembre 2022, TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers (France)

Direction artistique : Olivier Fourés

Prise de son, montage et mastering : David Durán

Accord clavecin et orgue : Claire Camu

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Anne Van Aerschot

Photo Théâtre Auditorium de Poitiers : © Arthur Péquin

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

amandinebeyer.com

gliincogniti.com