

cpo

FERDINAND RIES
VIOLIN SONATAS
ARIADNE DASKALAKIS
WOLFGANG BRUNNER



Deutschlandfunk



Ariadne Daskalakis (Frank Niemetz, www.fotogene-zone.de)

Ferdinand Ries (1784-1838)

Sonatas for Violin & Fortepiano

Violin Sonata op. 8,1 in F major (Paris 1807) **26'01**

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | Allegro ma non troppo | 11'09 |
| 2 | Allegretto vivace | 5'47 |
| 3 | Larghetto | 2'01 |
| 4 | Rondo. Allegretto quasi Allegro | 7'02 |

Violin Sonata op. 71 in C sharp minor **17'33** (St. Petersburg 1812)

- | | | |
|---|------------------|------|
| 5 | Allegro con brio | 8'09 |
| 6 | Adagio | 2'51 |
| 7 | Allegro agitato | 6'31 |

Violin Sonata op.16,2 in B flat major

(Bonn 1806)

18'05

8 Allegro 8'26

9 Larghetto 3'54

10 Polonaise 5'44

T.T.: 61'54

Ariadne Daskalakis, Violin

Wolfgang Brunner, Fortepiano



Ferdinand Ries



Wolfgang Brunner

**Ferdinand Ries, Violinsonaten op. 8, Nr. 1;
op. 71; op. 16, Nr. 2**

Ferdinand Ries (1784–1838) ist der prominenteste Spross einer Bonner Musikerdynastie, von deren Angehörigen neben ihm auch sein Großvater Johann (1723–84), sein Vater Franz Anton (1755–1846), sein Bruder Hubert (1802–86) und sein Neffe Franz (1846–1932) als ausgezeichnete Musiker und mehr oder weniger produktive Komponisten hervorgerufen sind. Aups Engste verbunden sind Franz Anton und Ferdinand Ries mit Ludwig van Beethoven: Franz Anton unterrichtete Beethoven im Violinspiel und stand ihm in der schweren Zeit nach dem Tod seiner Mutter im Jahr 1787 bei; und Ferdinand erhielt in den Jahren 1801–05 Klavierunterricht bei Beethoven in Wien, und war somit (neben dem Erzherzog Rudolph und Carl Czerny) der einzige, der den Ehrentitel eines Beethoven-Schülers für sich beanspruchen konnte. Überhaupt war seine musikalische Ausbildung vom Besten, was die damalige Zeit anzubieten hatte: In jungen Jahren hatte er Cello-Unterricht bei dem bis Herbst 1793 in Bonn ansässigen Cello-Virtuoson Bernhard Romberg (1767–1841) gehabt; in Wien genoss er den Kompositionsunterricht von Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), der bereits Beethoven unterwiesen hatte. Ferdinand Ries' weiterer Lebenslauf war vorerst durch den Zeitumständen geschuldete Unstetigkeit geprägt: Im Herbst 1805 musste er Wien verlassen, weil er als Bürger Bonns zur französischen Armee eingezogen werden sollte. Glücklicherweise wurde er für untauglich befunden, verbrachte das Jahr 1806 in Bonn und wandte sich Anfang 1807 nach Paris, wo es ihm allerdings nicht gelang, sich als Musiker und Komponist zu etablieren. Bis Mitte 1808 bis Mitte 1809 ist er wieder in Wien zu finden; kurz vor der Einnahme der Stadt durch Napoléon flieht er jedoch

aus der Stadt. Nachdem er erneut ein halbes Jahr in Bonn verbracht hat, bricht er Anfang 1810 zu einer mehrjährigen Konzertreise durch Norddeutschland, Skandinavien und Russland auf; in St. Petersburg trifft er auf seinen alten Lehrer Bernhard Romberg, mit dem zusammen er einige Konzertreisen durch das Zarenreich unternimmt. In der zweiten Jahreshälfte 1812 flieht er vor Napoléons *Grande Armée* nach Stockholm, wo er Konzerte gibt und ihm die Ehre zuteil wird, in die königliche Akademie der Musik aufgenommen zu werden. Im nächsten Jahr kommt er endlich zur Ruhe; er emigriert nach London, wo er die folgenden elf Jahre ansässig ist. Er reüssiert als Pianist, Komponist und Musiklehrer im gehobenen Bürgertum und wird einer der Direktoren der gerade gegründeten *Philharmonic Society*, die sich der Pflege der „klassischen“ Musik verschrieben hat. In ihrem Auftrag hielt Ries auch Kontakt zu Beethoven nach Wien. Im Juli 1824 kehrte er ins heimische Rheinland zurück; 1827 siedelte er nach Frankfurt/Main über, wo er am 13. Januar 1838 unerwartet starb. – Ferdinand Ries hat ein CŒuvre von knapp 300 Werken hinterlassen, in dem – außer liturgisch gebendener Kirchenmusik – alle seinerzeit gängigen Gattungen vertreten sind. Von den Zeitgenossen geschätzt wurden vor allem seine Sinfonien, seine Klavierkonzerte und –sonaten sowie seine erste Oper *Die Räuberbraut*. Doch bereits in seinen letzten Lebensjahren begann man ihn als Epigonen Beethovens zu kennzeichnen, ein Stigma, das vielleicht auf einige frühe Werke zutreffen mag, etwa auf die der Entstehungschronologie nach zweite und als Nr. 5 gezählte Sinfonie (1813), deren Beginn wie eine Kreuzung der Hauptthemen von Beethovens dritter und fünfter Sinfonie anmutet, oder für einige frühe Streichquartette, denen die Nähe zu Beethovens opp. 18 und 59 allzu sehr anzumerken ist. Doch für den weitaus größten Teil seiner Werke gilt dies sicherlich nicht. Dem ästhetischen Verdikt

über seine Werke als epigonal kam jedoch entgegen, dass er wegen seines Lebenslaufs nicht umstandslos der deutschen Musikgeschichte zugerechnet werden kann und so der national ausgerichteten Musikgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts ein Dorn im Auge war: Fünf oder sechs seiner acht Sinfonien und zwei seiner fünf Konzertovertüren komponierte Ries für die Konzerte der Londoner *Philharmonic Society*, seine zweite Oper *The Sorceress* (deutscher Titel: *Liska, oder die Hexe von Gyllenstein*) schrieb er für ein britisches Theater und seine dritte Oper *Die Nacht auf dem Libanon* entspricht von Stoff und musikalischer Umsetzung her, obwohl auf ein deutsches Libretto komponiert, dem Typus der französischen *Grand Opéra* nach Art Giacomo Meyerbeers, dessen Oper *Les Huguenots* (1836) Ries sehr schätzte. Er war seiner Erfahrung und seinem Wesen nach ästhetisch und politisch ein Kosmopolit, der sich brieflich ebenso über Eigenheiten des britischen Musiklebens wie über den deutschen Hang zum Obrigkeitsstaat lustig machen konnte.

Es ist nicht ganz einfach zu sagen, wieviel Violinsonaten Ferdinand Ries geschrieben hat; denn das ist davon abhängig, welche Werke diesem Gattungsbegriff zugerechnet werden. Legt man ihn eng aus und versteht darunter nur solche Werke, die alternativlos für Violine und Klavier geschrieben und ausschließlich zur künstlerischen Darbietung vor Publikum bestimmt sind, so sind es insgesamt 18 Werke; legt man ihn weit aus und zählt auch Werke in Alternativbesetzungen (etwa für Klavier und Violine oder Flöte; für Klavier mit Violine *ad libitum*) sowie didaktischen Zwecken dienende Stücke (etwa Sonatinen für Anfänger) hinzu, so kommt man auf die stolze Zahl von 30 Werken. Immerhin übersteigt die Gesamtzahl die Anzahl seiner Streichquartette (26) und die Zahl der Violinsonaten im engeren Sinne die Anzahl seiner Klaviersonaten (14). Das ist umso erstaunlicher,

als die Violinsonaten fast ausschließlich in Ries' früher Wanderzeit bis 1813 entstanden sind; in seiner Londoner Zeit schrieb er nur mehr fünf Werke in alternativer Besetzung für Violine oder Flöte und Klavier (opp. 59 und 86), und nach seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 komponiert er nichts mehr für Violine und Klavier. Man darf vermuten, dass für diese Fixierung auf die frühen Jahre ein besonderer Umstand geltend zu machen ist, und dieser besondere Umstand kann darin gesehen werden, dass Ries, solange er anderswo noch nicht sesshaft war, den Bezug zu seiner Bonner Heimat besonders gepflegt hat, indem er Werke komponierte, die er zusammen mit seinem Vater im häuslichen Rahmen aufführen konnte. Nach seiner Ansiedlung in London stagnierte sein Sonatenschaffen ohnehin zu Gunsten der Komposition von Fantasien, Rondos, Märschen und Tänzen für Klavier mit und ohne Begleitung; aber nirgendwo zeigte sich der Bruch so radikal wie in der Violinsonate. Zwei unveröffentlichte Jugendwerke abgerechnet komponierte Ries in nur sieben Jahren (1806–12) 16 Violinsonaten im engeren Sinne.

Die **Sonate für Violine und Klavier F-Dur op. 8, Nr. 1** entstand 1807 in Paris, sie erschien 1811 zusammen mit der Sonate c-Moll op. 8, Nr. 2 im Verlag von Nikolaus Simrock in Bonn, der mit der Familie Ries befreundet war und während Ries' Wanderjahren als sein Hauptverleger fungierte. Gewidmet ist das Opus dem Vater Franz Anton. In mancherlei Hinsicht scheint sich Ries hier Beethovens sogenannte Frühlingssonate von 1801 zum Muster genommen zu haben: Wie diese ist Ries' Werk ausnahmsweise viersätzig (alle anderen veröffentlichten Violinsonaten von Ries haben nur drei Sätze); beide Werke stehen in F-Dur. Doch am auffälligsten ist die Ähnlichkeit der Hauptthemen im ersten Satz: In beiden Fällen handelt es sich um die Kombinationen von einer stauenden halben Note, deren durch die

gleichmäßig pulsierende Begleitung erzeugt innerer Druck sich in einer lyrischen, verzierungsartigen 16tel-Bewegung entlädt. Sogar die Größenverhältnisse sind identisch: In beiden Sätzen setzt nach zehn Takten eine (modifizierte) Wiederholung des Anfangsthemas ein. Doch darin erschöpfen sich auch die Gemeinsamkeiten. Während Beethoven dem lyrisch ausschweifenden Hauptthema ein stark kontrastierendes, durch Ton- bzw. Akkordwiederholungen und Dreiklangsmelodik gekennzeichnetes Seitenthema entgensetzt, bringt Ries nach einer – anders als bei Beethoven – weitgehend unthematischen Überleitung (ab 0'36; Wiederholung 3'35) ein in seiner Melodiebildung an das Hauptthema angelehntes Seitenthema (ab 1'24; Wiederholung 4'21), das sich von diesem indes durch die Einführung eines triolischen Rhythmus und durch die Kürze der aneinander gereihten Motive unterscheidet. Der Kontrast zwischen beiden Themen ergibt sich aus ihrer unterschiedlichen Struktur bei ähnlicher motivischer Substanz und nicht, wie bei Beethoven, aus der Unterschiedlichkeit der motivischen Gestik beider Themen. Anders als Beethoven fügt Ries dem Seitenthema einen in lyrischer Emphase plötzlich ins entfernte As-Dur ausweichenden Epilog an (1'52; Wiederholung 4'49), der in einer Moll-Kadenz endet, bevor die Exposition mit einer in spielerisch springenden Dreiklängen einsetzenden Schlussgruppe (2'07; Wiederholung 5'04) endet. Die Durchführung (ab 5'55) nimmt sich nach einer kurzen, nach Des-Dur modulierenden einleitenden Phase der Verarbeitung des Hauptthemenkopfes an (6'09), bevor Motive aus Überleitung und Schlussgruppe berücksichtigt werden (ab 6:24). In der Endphase der Durchführung erscheinen Hauptthemenkopf und Schlussgruppenmotiv miteinander kombiniert (ab 7'04). In der Reprise (ab 7'28) ist, seiner starken Präsenz in der Durchführung Rechnung tragend, der Bereich des Hauptthemas stark gekürzt, während die

Überleitung (7'57), das in der Durchführung ausgespartes Seitenthema (8'44) sowie die Schlussgruppe (9'27) in voller Länge erscheinen. Eine kurze Coda (10'21) nimmt den Gestus des Durchführungsbegins wieder und führt nach einer harmonisch vagierenden Passage und einer machtvollen Kadenz zum letzten Erklängen des Hauptthemenbeginns, langsamer im Tempo und verlöschend im Gestus. – Der zweite Satz, ein *Allegretto vivace* in f-Moll, kombiniert in seinem scherzartigen Rahmentheilen metrische Vexierspiele am Beginn mit satztechnischen Kühnheiten und kontrapunktischen Finessen im weiteren Verlauf; man höre etwa, wie (ab 0'45) das unisono spielende Klavier in äußerster Ausdehnung des Satzes mit der Violinstimme in Gegenbewegung über 20 Takte hinweg durch melodisch umrissene verminderte Septakkorde die Bezugstonart kunstvoll in der Schwebe hält, oder mit welch subtilen Verzögerungseffekten der Hörer über den Wiedereintritt des Anfangsthemas getäuscht wird (ab 1'10; Eintritt: 1'24). Der in C-Dur stehende und dementsprechend als „*Majeur*“ bezeichnete Mittelteil (ab 3'02) übernimmt zwar gelegentlich die Einstimmigkeit bzw. Oktaverdoppelung aus dem Rahmenteil, verzichtet aber in seiner gebundenen Melodik zu metrumkonformen Begleitfiguren auf jede kontrapunktische Ambition. – Wenn man es genau nimmt, ist der folgende langsame Satz (*Larghetto*, C-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) gar kein eigenständiger Satz, sondern eine auskomponierte langsame Einleitung zum Finalsatz: Er beginnt zwar mit einem breit angelegten, zwischen hymnischem Beginn und harmonisch verunsicherndem Fortgang schwankenden Thema, das sogar (ab 0'25) modifiziert wiederholt wird, aber der Themenkopf wird alsbald abgespalten, ziellosen Modulationen unterzogen (ab 0'51) und, in seinen Notenwerten drastisch verkürzt, zu einem ausbruchartigen Höhepunkt geführt (1'10), bevor sich, zuerst in der Violinstimme (ab 1'34), ein Motiv Gehör

verschafft, von dem sich später herausstellt, dass es, im Tempo beschleunigt, den charakteristischen Auftakt des Rondothemas im Finalsatz bildet. Dieser selbst (*Rondo. Allegretto quasi Allegro, F-Dur, 2/4-Takt*) stellt, wie so viele Finalsätze jener Zeit, ein hybride Mischung aus Rondo- und Sonatensatzform dar: Dem Hauptthema im Charakter eines stilisierten geradaktigen Kontranzes folgt nach einer heftig auffahrenden und von Kadenzwendungen geprägten Überleitung (ab 0'35) ein zwischen c-Moll und C-Dur schwankendes, eher lyrisch gehaltenes Seitenthema (oder 1. Couplet, ab 1'03) und eine erneut ständig kadenzierende, zweite Überleitung (bzw. Schlussgruppe; ab 1'29), die zur ersten Wiederkehr des Rondothemas führt. Als zweites Couplet (oder Ersatz einer Durchführung) fungiert ein Abschnitt in f-Moll (ab 2'22), der als Zentrum des Gesamtsatzes eine nahezu streng ausgeführte dreistimmige Fuge bringt (ab 3'01). Dieser Teil ist, wie auch alle Überleitungspartien, durch beständige Triolenmotorik geprägt, die nicht ohne Konsequenzen bleiben; denn beim dritten Eintritt des Rondorefrains (oder der Reprise, ab 4'19) erfasst sie die Violinstimme, welche das im Klavier liegende Thema umspielt. Ein den Beginn des Rondothemas und die Triolenmotorik zu einer strettaartigen Intensivierung verdichtende Coda (ab 6'04) beendet den Satz.

Die **Sonate für Violine und Klavier cis-Moll op. 71** ist Ries' letzte „eigentliche“ Violinsonate. Sie entstand 1812 in St. Petersburg und erschien 1816 bei Peters in Leipzig im Druck. Gewidmet ist sie Helene Liebmann (1795 – nach 1859), einer in Berlin geborenen Komponistin, Pianistin und Sängerin, der Ries zwischen 1814 und 1818 in London Klavierunterricht erteilte; die Widmung dürfte also erst zum Zeitpunkt der Drucklegung erfolgt sein. Auch in diesem Werk lehnt sich Ries an klassische Vorgaben an, etwa mit dem linear dreiklangsbetonten Beginn im Unisono, der in etlichen

Moll-Werken bei Mozart (*Serenade KV 388, Klavierkonzert KV 491*) und Beethoven (*Violinsonate op. 30, Nr. 2; 3. Klavierkonzert; 5. Sinfonie; Klaviertrio op. 1, Nr. 3*, dessen Beginn dem des Werkes von Ries strukturell sehr ähnlich) anzutreffen ist, oder mit dem stürmischen Gestus des Finalsatzes, der stark an den entsprechenden Satz aus Beethovens *Fantasiesonate op. 27, Nr. 2*, in der gleichen Tonart erinnert. Doch diese Ähnlichkeiten sind genretypisch und keineswegs Ausdruck von Epigonentum. Denn in diesem Werk gelang Ries eine Intensität des Ausdrucks und eine Schlüssigkeit der zyklischen Anlage, die ihresgleichen in der zeitgenössischen Sonatenliteratur suchen. Ein Kritiker (*Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, August 1816) hielt ganz zutreffend fest, es handele sich um ein „sehr kunstreiches, gehaltvolles, geniales Werk, das sich durch neue, schöne, meisterhaft ausgeführte Gedanken auszeichne“. Seine hervorstechendsten Kennzeichen seien „wahrhaft charakteristischer, affektvoller Ausdruck, gewandte Behandlung und Contrastirung der zum Grunde gelegten Melodien, und bündige Durchführung derselben durch reizende Modulationen und neue Figuren“. Die Probe aufs Exempel lässt sich gleich im ersten Satz machen: Nach dem geheimnisvoll resignativen Beginn folgt eine Überleitung (0'31, Wiederholung 2'51), die nicht so sehr zum Seitenthema und dessen Grundtonart „überleitet“, als vielmehr eine ausgedehnte Steigerungspartie darstellt. Nach deren Abklingen folgen gleich zwei Themen, die als Seitenthemen bezeichnet werden können, eine leidenschaftlich klagende Melodie in as-Moll (in enharmonischer Verwechslung die Moll-Dominante der Grundtonart; 0'57, Wiederholung 3'17) und ein lyrischer Gedanke in As-Dur (1'07, Wiederholung 3'28), der sich ebenfalls zu einem *fortissimo*-Ausbruch steigert; die verhältnismäßig kurze Schlussgruppe nimmt den resignativen Tonfall des Beginns wieder auf (1'55, Wiederholung 4'15). In der

Durchführung (ab 4'39) dienen die ersten beiden Takte des Kopftemas als Durchführungsmodell, das im weiteren Verlauf, in der linken Hand des Klaviers liegend, kunstvoll mit einer kurzen lyrischen Phrase der Violine kombiniert wird (5'14), und damit die harmonische wie thematische Vorbereitung (durch Abspaltungen und Verkleinerung des Modells) der Reprise (ab 5'33) einleitet. Diese ist stark gekürzt: Unmittelbar nach dem Verklingen des seinerseits verkürzten Hauptthemenbereichs setzt das zweite Seitenthema ein (5'52), das erst nach vier Takten harmonischer Unbestimmtheit die „richtige“ Tonart erreicht, nun aber nach Moll gewendet ist (5'57). Der Reprise ist eine Coda (7'07) angehängt, in welcher die in der Reprise fehlende Überleitung gewissermaßen nachgereicht wird und der Satz unter Verwendung des Hauptthemenkopfes im Wechsel von Violine und linker Klavierhand im dreifachen *piano* zu Ende gebracht wird. – Der zweite Satz (*Adagio*, E-Dur, 2/4) ist mit einer Ausdehnung von 46 Takten verhältnismäßig kurz und wirkt wie ein Intermezzo vor den nervösen Ausbrüchen des Finales. Dennoch umfasst er eine vollständige Bogenform (A-B-A'), deren A-Teil eine vom Klavier vortragene sanfte Melodie von nahezu religiöser Weihe prägt. Nach bereits acht Takten wird sie durch einen in seiner Begleitung bewegteren Mittelteil in e-Moll (0'31) abgelöst, der aus einem einzigen weitgespannten Melodiebogen in der Violine besteht. Die Wiederkehr des A-Teils (ab 1'26) steigert die Emphase der Anfangsmelodie durch umspielende Begleitung und ausdrucksvolle Verzierungen. – Der Finalsatz (*Allegro agitato*, cis-Moll, 4/4-Takt) wird, abgesehen von jenen Passagen, die vom überalligartig einsetzenden, von Pausen zerrissenen Anfangsmotiv beherrscht werden, durch eine kontinuierliche Triolen-Motorik angetrieben, welche dem Satz jenen atemlosen, impetösen Vorwärtsdrang verleiht, den man vornehmlich aus einigen Finalsätzen Beethovens kennt.

Der Bewegungsimpuls überlagert die formalen Stationen der zugrunde liegenden Sonatensatzform, die gleichwohl durch harmonische Abschnittsbildungen und/oder thematisch-motivische Brüche erkennbar bleiben, etwa der Beginn der Überleitung (0'26, Wiederholung 2'12), das nur rudimentär als stilisierter Tanz entwickelte Seitenthema (0'46, Wiederholung 2'33) oder die Schlussgruppe (1'19, Wiederholung 3'06), die in einer Art Funktionstausch – freilich zu beständiger Triolenbewegung – eine sangliche Melodie in der Paralleltart E-Dur bringt, wie es traditionellerweise dem Seitenthemenbereich obliegen hätte. Die Durchführung (ab 3'29) verarbeitet, bis auf das stilisierte Seitenthema, nacheinander alle wichtigen motivischen Gestalten der Exposition, und in der gegenüber der Exposition ungekürzten Reprise (4'29) werden, wie schon im Kopfsatz, die in der Exposition in Dur stehenden Teile in die Grundtonart cis-Moll versetzt. Ein kurze Coda (6'09), in welcher das abgerissene Kopfmotiv erstmals zu einer kontinuierlichen Bewegungsfigur erweitert wird, lässt den Satz im *pianissimo* verklingen.

Vordergründig konventioneller gibt sich die 1806 in Bonn komponierte und 1810 bei Simrock publizierte **Sonate für Violine und Klavier B-Dur op. 16, Nr. 2**; aber auch diese verhältnismäßig frühe Sonate wartet mit überraschenden Wendungen und kompositorischen Feinheiten auf, etwa wenn im ersten Satz (*Allegro*, 4/4-Takt) die Überleitung in die Wiederholung des vollkommen regelmäßigen Hauptthemas unvermittelt einbricht, indem der letzte erklingende Thementakt mitten in einer Viertaktperiode plötzlich eine Oktave tiefer und nach Moll versetzt wiederholt wird (0'49, Wiederholung 3'22), oder wenn der Beginn des Seitenthemas den Fluss des Satzes unterbricht, indem es nur langsam in Bewegung kommt und die Zieltart F-Dur erst allmählich erreicht (1'07, Wiederholung 3'40); auch dass

die Wiederholung der Seitenthemenmelodie in der Violine ins entfernte As-Dur ausweicht, gehört zu den Überraschungen des Werks (ab 1'25, Wiederholung 3'58). Erst mit der – wie die Überleitung ohne deutlichen Einschnitt einsetzenden – Schlussgruppe (1'48, Wiederholung 4'20) findet der Satz zur Dominanttonart F-Dur zurück. Die Durchführung (ab 5'05) verarbeitet ausschließlich das Seitenthema und taucht es in elegant melancholisches Licht, im Folgenden wird seine motivische Substanz reduziert bis auf den charakteristischen Dreiachtel-Auftakt (etwa ab 5'41 bis 6'00, wo es im *fortissimo* und *unisono* quasi nackt erscheint). Ohne weitere Vorbereitung setzt dann gleich die Reprise ein (6'06), die gegenüber der Exposition nur den Hauptthemenbereich leicht kürzt. – Der zweite Satz (*Larghetto*, Es-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) folgt dem Muster einer für langsame Sätze dieser Zeit typischen Sonatensatzform ohne Durchführung: Dem in Dreiklangsbrechungen zart aufspringenden Hauptthema folgt nach einer kurzen, heftige Töne anschlagenden Überleitung (0'46) ein in der Dominanttonart B-Dur stehendes Seitenthema, dessen motivische Substanz an Wendungen aus dem Kopfsatz gemahnt (1'09); aus einer solistischen Passage der rechten Klavierhand schält sich die reich verzierte Wiederholung des Anfangsthemas heraus (2'00); das Seitenthema erscheint nun in der Grundtonart Es-Dur (2'42). – Der Finalsatz ist als *Polonaise* (B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) bezeichnet und war bei zeitgenössischen Kritikern besonders beliebt. Formal handelt es sich um eine Mischung aus Rondo und Sonatensatz. Dem gemächlich wiegenden Tanzthema und einer immer bewegter werdenden Überleitung (0'27) folgt ein *scherzando* vorzutragendes, keck auf- und abspringendes Seitenthema (oder erstes Couplet) in F-Dur (1'01), das sich, ähnlich wie das entsprechende Thema im Kopfsatz, eine plötzliche Ausweichung ins entfernte Des-Dur erlaubt (1'26). Der vollständige Rondanz-

erklängt zum zweiten Mal (1'51) und weicht dann einem in beständigen 16tel-Triolen heftig erregten zweiten Couplet in der Paralleltonart g-Moll (2'25), dessen Hauptmotiv aus einer eintaktigen Figur besteht, welche den Polonaise-Rhythmus vom Anfangsthema übernimmt. Kann man mit Blick auf diesen Formteil, auch wenn er die Funktion eines dramatisch bewegten Mittelteils erfüllt, wohl kaum von einer Durchführung im Sinne der Sonatensatzform sprechen, so beginnt mit der dritten Wiederkehr des Rondorefrains (3'44) eine regelrechte Reprise, in welcher nach der gegenüber dem Anfangsteil gekürzten Überleitung das scherzhafte Seitenthema in der Grundtonart B-Dur erscheint (4'24); auch die plötzliche Ausweichung, nun nach Ges-Dur, wird nicht vergessen (4'48). Eine Coda, welche den Kopf des Polonaise-Themas mit beschleunigten Kadenzpassagen kombiniert, beschließt den Satz (5'02).

Bert Hagels

Ariadne Daskalakis

Ariadne Daskalakis gehört zu den wenigen Künstlerinnen, die gleichermaßen auf der Barockvioline wie auf der modernen Geige daheim sind.

Die griechisch-amerikanische Künstlerin hat Konzerte in vielen großen Konzertsälen der Welt gegeben.

Als Solistin musizierte sie mit Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem English Chamber Orchestra, dem Prager Kammerorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Dortmunder Philharmonikern und dem Staatlichen Nationalorchester Athen. In ihrer Eigenschaft als Konzertmeisterin und Solistin arbeitet sie häufig mit dem Kölner und dem Stuttgarter Kammerorchester, dem Berliner Ensemble *Oriol* und dem Neuen Rheinischen Kammerorchester zusammen.

Ihre Vielseitigkeit spiegelt sich in einer breit gefächerten Diskographie, die nicht nur Werke von Heinrich Ignaz Franz Biber, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel und Giuseppe Tartini enthält, sondern über Josef Joachim Raff und Gabriel Fauré bis zu Witold Lutoslawski führt. Ariadne Daskalakis ist Gründungsmitglied des Kölner Ensembles *Vintage* und gibt regelmäßige Vortragsabende mit Klavier, Hammerflügel und Cembalo Begleitung.

Mehr als zehn Jahre arbeitete sie mit dem Berliner Manon Quartett zusammen, wobei sie sowohl barockes und klassisches Repertoire auf Originalinstrumenten als auch romantische und zeitgenössische Werke mit modernen Mitteln auführte.

Ariadne Daskalakis gewann Preise beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD sowie bei dem Streicherwettbewerb der St. Louis Symphony. Dazu kamen Auszeichnungen der Dortmunder Mozart-Gesellschaft, der Harvard Music Association und der Staatlichen Universität von Framingham, die sie mit ihrer ersten Christa McAuliffe-Medaille ehrte.

Ihre musikalische und geisteswissenschaftliche Ausbildung erfuhr Ariadne Daskalakis an der Juilliard School und der Harvard University sowie an der Hochschule der Künste Berlin. Zu ihren Lehrern gehörten Eric Rosenblith, Szymon Goldberg, Ilan Gronich und Thomas Brandis. Sie ist Professorin für Violine an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Wolfgang Brunner

Wolfgang Brunner blickt zurück auf vielfältige Studien: 1977 - 81 studierte er Schulmusik an der Musikhochschule München und 1982 - 86 Klavier mit Hans Leygraf an der Musik-Universität Mozarteum Salzburg. Von 1985 - 89 studierte er Cembalo mit Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert und Glen Wilson, Hammerklavier mit Eckart Sellheim und Richard Fuller sowie Historische Aufführungspraxis mit Nikolaus Harnoncourt.

Seit 1985 unterrichtet er Historische Tasteninstrumente, Generalbass, Klavier, Klavierimprovisation und -didaktik an der Musikuniversität Mozarteum, 1990-92 auch Hammerklavier an der Musikhochschule Karlsruhe. Seit April 2008 leitet er Konzert-Klassen für Hammerflügel an der Musikhochschule Trossingen und der Anton Bruckner Universität Linz.

1988 war er Erster Preisträger des Internationalen C.P.E. Bach Wettbewerbes Hamburg und erhielt den Hammerklavierpreis der deutschen Grammophongesellschaft. 1989 war er Erster Preisträger des Internationalen Mozartwettbewerbes Brügge in der Sparte Hammerklavier.

Seit 1989 gastierte er bei fast allen bedeutenden europäischen Festivals für Alte Musik (u.a. Utrecht, Brügge, Herne) und gilt heute als einer der führenden Spezialisten seiner Generation. Zu seinen Partnern zählen dabei bekannte Interpreten der „Alten Musik-Szene“ wie z.B. Michael Schopper, Barbara Schlick, Gerd Türk, Konrad Hünteler oder das Freiburger Barockorchester. Außerdem arbeitete er solistisch als Continuospieler immer wieder mit bekannten Dirigenten wie Sandor Vegh, Franz Welser Möst, Helmut Rilling, Silvain Cambrelin zusammen (u.a. bei den Salzburger Festspielen).

1991 gründete er das Ensemble „Salzburger Hofmusik“, das sich hauptsächlich, aber nicht ausschließlich,

mit der Musik des 17. - 19. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten beschäftigt, wobei die Musik des Salzburger Hofes einen Schwerpunkt im Repertoire einnimmt.

Unter den über 60 Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen Wolfgang Brunners befinden sich zahlreiche Ersteinstrumente, u.a. die Klavierwerke von Anton Bruckner, E.T.A. Hoffmann, Ludovico Giustini, Lieder von Carl Orff und Heinrich Ignaz Franz Biber's Oper „Arminio“.

Ferdinand Ries:
Violin Sonatas op. 8, no. 1; op. 71;
op. 16, no. 2

Ferdinand Ries (1784–1838) was the most prominent scion of a Bonn musical dynasty whose members also included his grandfather Johann (1723–1784), his father Franz Anton (1755–1846), his brother Hubert (1802–1886), and his nephew Franz (1846–1932). All were excellent musicians and more or less productive composers. Franz Anton and Ferdinand Ries were both intimately connected with Ludwig van Beethoven: Franz Anton taught Beethoven to play the violin and cared for him in the difficult period following the death of his mother (1787); Ferdinand took piano lessons from Beethoven in Vienna from 1801 to 1805 and was thus the only person (besides Archduke Rudolph and Carl Czerny) who could lay claim to the honorary title of being a Beethoven pupil. Indeed, Ferdinand's musical training was the best that his age had to offer: in his youth he studied the cello with Bernhard Romberg (1767–1841), a virtuoso cellist resident in Bonn until autumn 1793, and he was taught composition in Vienna by Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), who had already given lessons to Beethoven. At first Ries's career was marked by the discontinuities typical of his times: he was forced

to leave Vienna in autumn 1805 because, as a citizen of Bonn, he was subject to induction into the French army. Fortunately he was found unfit for service. He spent the year 1806 in Bonn and moved in early 1807 to Paris, where he failed to establish himself as a performer-composer. From mid–1808 to mid–1807 he was again in Vienna, but had to flee the city shortly before it was taken by Napoleon. Having again spent half a year in Bonn, he set out in early 1810 on a years-long concert tour of northern Germany, Scandinavia, and Russia. In St. Petersburg he reconnected with his former teacher Bernhard Romberg, with whom he undertook several concert tours through the Russian Empire. In the latter half of 1812 he fled from Napoleon's Grande Armée to Stockholm, where he gave concerts and received the honor of being inducted into the Royal Academy of Music. The following year he finally settled down and emigrated to London, where he lived for the next eleven years. There he was a successful pianist, composer, and music teacher among the upper classes and became a director of the recently founded Philharmonic Society, devoted to the performance of the „classical“ repertoire. At the Society's behest he also maintained contacts with Beethoven in Vienna. In July 1824 he returned to his native Rhineland, and in 1827 he moved to Frankfurt am Main, where he died unexpectedly on 13 January 1838.

Ries left behind an oeuvre of some three-hundred works covering all the standard genres of his day except for liturgical church music. Especially valued by his contemporaries were his symphonies, his piano concertos and sonatas, and his first opera, *Die Räuberbraut* (The Robber Bride). But in his final years he was already beginning to be seen as an imitator of Beethoven. This stigma may well apply to some of his early works – such as the Fifth Symphony (chronologically

his second] of 1813, the opening of which sounds like a cross between the main themes of Beethoven's Third and Fifth, or several early string quartets, whose proximity to Beethoven's opp. 18 and 59 is all-too obvious – but it certainly does not apply to the bulk of his output. The verdict on his works as derivative was bolstered by the fact that his music cannot, owing to his professional career, be easily consigned to German music history. This was a thorn in the side of nationalist music historians of the nineteenth and twentieth centuries: five or six of his eight symphonies and two of his five concert overtures were written for the London Philharmonic Society; his second opera, *The Sorceress*, was composed for the British stage; and the subject-matter and musical style of his third opera, *Die Nacht auf dem Libanon* (The Night in Lebanon), although it has a German libretto, are far more beholden to the French species of grand opera à la Giacomo Meyerbeer, whose *Les Huguenots* (1836) he held in very high esteem. In his experience and his nature Ries was an aesthetic and political cosmopolite, who, in his letters, could poke fun equally at the oddities of British music life and the German penchant for state authoritarianism.

It is not easy to say how many violin sonatas Ries wrote, for it depends on which works we assign to the genre. In a narrow sense, meaning only those works composed for violin and piano without alternative scorings and intended exclusively for public presentation, he produced a total of eighteen such sonatas. But if we take the term in a broader sense and count those works with alternative scorings (e.g. for piano and violin or flute, or piano with violin *ad libitum*) or educational pieces (e.g. sonatinas for beginners), we reach the stately figure of thirty works. Whatever the case, the number of his string quartets (twenty-six) and violin sonatas in the narrow sense exceeds that of his

fourteen piano sonatas. This is all the more surprising in that almost all his violin sonatas originated before 1813 during his early years of travel. In his London period he composed only five further ones in alternative scorings for violin or flute and piano (opp. 59 and 86), and he wrote nothing more for violin and piano after returning to the Rhineland in 1824. It is safe to assume, then, that there was a special reason for his early focus on the violin sonata – namely, that as long as he had not settled down elsewhere he maintained close ties to his native Bonn by writing works that he could play at home with his father. After moving to London his sonata production stagnated altogether in favor of fantasies, rondos, marches, and dances for piano, with or without accompaniment. But nowhere was the break so radical as in the violin sonata. Discounting two unpublished juvenilia, he composed sixteen violin sonatas in the strict sense within the space of a mere seven years (1806–12).

The Sonata in F major for Violin and Piano, op. 8, no. 1, originated in Paris in 1807 and was published by Nikolaus Simrock of Bonn in 1811, along with the Sonata in C minor, op. 8, no. 2. Simrock was a friend of the Ries family and functioned as Ferdinand's principal publisher during his years of travel. The work is dedicated to his father, Franz Anton. In many respects, Ries seems to have taken Beethoven's so-called „Spring“ Sonata of 1801 as his model: like the Beethoven work, it is exceptional for being laid out in four movements (all his other published sonatas have only three), and both works are set in the key of F major. But the most striking similarity is found in the main themes of their respective opening movements: both begin with a sustained half-note whose internal tension, generated by the pulsating accompaniment, discharges in a lyrical sixteenth-note flourish resembling an embellishment. Even their relative

dimensions are identical: both movements repeat the opening theme (with modifications) after a ten-bar interval. But there the points in common come to an end: Beethoven offsets the expansive lyrical main theme with a highly contrasting secondary theme composed of repeated notes and chords and triadic melodic writing, whereas Ries, unlike Beethoven, presents a largely non-thematic transition (0'36, repeat at 3'35) followed by a secondary theme whose melodic writing derives from the main theme (1'24, repeat at 4'21), but which differs from it by introducing a triplet rhythm and presenting the motifs in rapid succession. Despite their similar motivic substance, the contrast between the two themes results from their different structure and not, as in Beethoven, from the dissimilarity of their motivic gestures. Unlike Beethoven, Ries follows the secondary theme with an epilogue that suddenly departs with lyrical urgency into a remote A-flat major (1'52, repeat at 4'49) and finishes with a minor cadence before the exposition comes to an end in a concluding theme noteworthy for its playfully leaping triads (2'07, repeat at 5'04). The development section (5'55) begins with a brief introductory phase modulating to D-flat major, after which it goes about developing the head motif of the main theme (6'09) before taking up motifs from the transition and concluding group (6'24). In its final phase the opening of the main theme is combined with motifs from the concluding group (7'04). As the main theme bulked large in the development, it is heavily abridged in the recapitulation (7'28), whereas the transition (7'57), secondary theme (8'44), which was missing in the development, and concluding thematic group (9'27) reappear at full length. A brief coda (10'21) adopts the gesture heard at the opening of the development and, after harmonic peregrinations and a powerful cadenza, leads to a final recurrence of the opening of the main

theme, now taken at a slower tempo and vanishing into nothingness.

The outside sections of the second movement, a scherzo-like *Allegretto vivace* in F minor, combine metrical sleight-of-hand at the opening with compositional audacities and contrapuntal tricks as the music proceeds. Note, for example, how the *unisono* of the piano keeps the tonic artfully at bay by playing diminished 7th chords in melodic outline for twenty bars with an extremely thin texture in contrary motion with the violin (0'45). Note also the subtle delays that deceive the listener as to the recurrence of the opening theme (1'10, recurrence at 1'24). The C-major middle section (3'02), appropriately marked „*Majeur*,” occasionally adopts the single-voice texture or octave doublings from the outside sections while dispensing with any contrapuntal ambitions in its sustained melodic writing and metronomic accompaniment figures.

To be precise, the slow movement that now follows (*Larghetto*, C major, 3/4 meter) is not a self-contained movement at all, but a written-out slow introduction to the finale. True, it begins with a broadly arched theme hovering between a hymnic opening and a harmonically unstable continuation. The theme is even repeated in modified form (0'25). But soon the head motif is split off and subjected to rambling modulations in drastically shortened note-values (0'51). It then leads to an explosive climax (1'10) before a new motif comes to the fore, initially in the violin (1'34). It turns out later that this motif, at accelerated tempo, forms the characteristic upbeat of the rondo theme of the finale.

The finale itself (*Rondo: Allegretto quasi Allegro*, F major, 2/4 meter), like so many finales of the time, is a hybrid mixture of rondo and sonata forms. The principal theme has the character of a stylized dupe-meter contredanse, followed by a jolting transition

marked with cadential formulae (0'35). Then comes a lyrical secondary theme (or Episode I), vacillating between C minor and C major (1'03), and another transitional passage (or concluding thematic group), again abounding in cadences (1'29), to prepare the first return of the rondo theme. An F-minor section (2'22) functioning as Episode II (or a surrogate development) presents an almost rigorous three-voice fugue as the centerpiece of the entire movement (3'01). This section, like all the other transitional passages, is noteworthy for its constant propulsive triplets. This is not without consequences for the rest of the movement: with the third appearance of the rondo refrain (or recapitulation, 4'19) it seizes control of the violin part as it embroiders the theme in the piano. The movement ends with a coda that compresses the opening of the rondo theme and the triplet motion into a stretto-like culmination (6'04).

The **Sonata in C-sharp minor for Violin and Piano, op. 71**, is Ries's last „proper“ violin sonata. It was composed in St. Petersburg in 1812 and published by Peters of Leipzig in 1816 with a dedication to Helene Liebmann (1795-after 1859), a Berlin-born composer, pianist, and singer to whom Ries gave piano lessons in London from 1814 to 1818. In other words, the dedication most likely originated at the time of the work's publication. In this piece Ries again draws on classical models, for example in the triadic *unisono* melodic writing of the opening – a feature encountered in several Mozart works in the minor mode (Serenade K. 388; Piano Concerto K. 491) and in others by Beethoven (Violin Sonata op. 30, no. 2, Third Piano Concerto, Fifth Symphony, and Piano Trio op. 1, no. 3, whose opening bears a close structural resemblance to Ries's sonata). Another classical model is the tempestuous mood of the finale, which strongly recalls the corresponding movement from Beethoven's „Moonlight“ Sonata

op. 27, no. 2, in the same key. But these similarities are typical of the genre and by no means symptoms of derivativeness, for here Ries achieves an intensity of expression and a solidity of cyclic form beyond comparison in the contemporary sonata literature. One critic, writing in the August 1816 issue of *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, aptly claimed that it is „a work of great artistry, substance, and genius distinguished by new, beautiful, and masterfully executed ideas.“ Its outstanding features are, the critic continued, a „truly characteristic and emotional expression, a deft treatment and juxtaposition of the underlying melodies, and a convincing development of the same, with delightful modulations and fresh figures.“ The proof of the pudding is provided by the opening movement: here a mysteriously subdued beginning is followed by a transition (0'31, repeat at 2'51) which, rather than „ushering in“ the secondary theme and its contrasting key, represents an expanded passage of escalation. After it fades away we hear two themes, both of which qualify as secondary themes: a passionately dolorous melody in A-flat minor (an enharmonic respelling of the dominant minor of the tonic (0'57, repeat at 3'17) and a lyrical idea in A-flat major (1'07, repeat at 3'28), which likewise escalates into a *fortissimo* outburst. The relatively brief concluding thematic group reverts to the subdued mood of the opening (1'55, repeat at 4'15). In the development section (4'39), the first two bars of the main theme form a developmental figure which, as the music progresses, is artfully combined in the piano's left hand with a brief lyrical phrase in the violin (5'14). This initiates the harmonic and thematic preparation of the recapitulation as the figure is split off and dimmed (5'33). The recapitulation itself is heavily abridged: once the equally abridged main thematic group has faded away, secondary theme II sets in (5'52). Only

after four bars of harmonic meandering does it reach its „correct“ key, now recast in the minor mode (5'57). The recapitulation is followed by a coda (7'07) in which the transition missing in the recapitulation is, so to speak, belatedly supplied. The movement comes to an end in triple *piano* as the head motif of the main theme alternates between the violin and the piano's left hand.

The second movement (*Adagio*, E major, 2/4) is relatively short, lasting only forty-six bars, and sounds more like an intermezzo compared to the high-strung outbursts of the finale. Nonetheless, it traverses a complete arch form (A-B-A') whose A section is dominated by a gentle melody of almost religious benediction in the piano. After only eight bars it yields to a middle section in E minor with a livelier accompaniment and a single broadly arched melody in the violin (0'31). At the return of the A section (1'26) the urgency of the opening melody is enhanced by garlands of accompaniment and expressive embellishments.

The finale (*Allegro agitato*, C-sharp minor, 4/4) is propelled by a constant triplet motion, except in those passages governed by the abrupt opening motif with its jagged interspersed rests. The propulsive motion gives the movement a breathless impetuosity primarily associated with some of Beethoven's finales. The accompaniment pulse is superposed across the junctures of the underlying sonata form, which nonetheless remains discernible in its sectional tonality and/or thematic-motivic contrasts, e.g. the beginning of the transition (0'26, repeat at 2'12), a heavily stylized rudimentary dance as secondary theme (0'46, repeat at 2'33), and a concluding thematic group (1'19, repeat at 3'06). In a sort of functional switch, this latter section presents a cantabile melody in the relative key of E major in the manner traditionally assigned to the secondary thematic group, albeit with a continuous triplet motion. The

development section (3'29) successively manipulates all the important motivic figures of the exposition, apart from the stylized secondary theme. The recapitulation (4'29) maintains the same length as the exposition; as in the opening movement it transposes all the major-mode passages of the exposition into the tonic C-sharp minor. A short coda (6'09) expands the truncated head-motif for the first time into a continuous accompaniment figure and brings the movement to a *pianissimo* close.

On the surface, the **Sonata in B-flat major for Violin and Piano, op. 16, no. 2**, composed in Bonn in 1806 and published by Simrock in 1810, seems more conventional in outlook. However, this relatively early sonata likewise harbors surprising twists and compositional refinements. One example is found in the first movement (*Allegro*, 4/4), where the transition to the repeat of the completely regular main theme unexpectedly collapses when the theme's final bar is abruptly, in the middle of a four-bar period, transposed down an octave and repeated in the minor mode (0'49, repeat at 3'22). Another occurs when the beginning of the secondary theme interrupts the musical flow by only slowly gaining momentum and only gradually reaching its tonal destination of F major (1'07, repeat at 3'40). The violin's repeat of the secondary theme in a remote A-flat major is yet another of the work's surprises (1'25, repeat at 3'58). Only with the advent of the concluding group, which, like the transition, emerges without a clear entrance (1'48, repeat at 4'20), does the movement return to the dominant F major. The development section (5'05) exclusively manipulates the secondary theme, bathing it in an elegant melancholy light and reducing its motivic substance to the characteristic upbeat of three eighth-notes (e.g. 5'41 to 6'00), where it appears naked, as it were, in *fortissimo* and *unisono*. The recapitulation then sets in immediately without

further preparation (6'06) and only slightly shortens the exposition's main thematic group.

The second movement (*Larghetto*, E-flat major, 3/4) adheres to the sonata-form pattern sans development that was typical of slow movements at the time. The main theme, delicately leaping in broken triads, is followed by a short transition with violent undertones (0'46) and a secondary theme in the dominant key of B-flat major. The motivic substance of this theme recalls turns of phrase from the opening movement (1'09). A solo passage in the piano's right hand gives rise to a richly embellished repeat of the opening theme (2'00), while the secondary theme now appears in the tonic E-flat major (2'42).

The finale, labeled *Polonaise* (B-flat major, 3/4), was specially singled out for praise by the critics. In formal terms, it is a mixture of rondo and sonata forms. The gently lilting dance theme and increasingly agitated transition (0'27) are followed by a saucily leaping *scherzando* secondary theme (or Episode I) in F major (1'01) which, like the corresponding theme in the opening movement, suddenly deviates into the remote key of D-flat major (1'26). The complete rondo dance is heard a second time (1'51) and gives way to a second episode with a constant, violently agitated sixteenth-note motion in the relative key of G minor (2'25). The main motif of this episode consists of a one-bar figure in the polonaise rhythm of the opening theme. This formal section, although it fulfills the function of a dramatically impassioned middle section, can hardly be called a development in the sense required by sonata form. Still, the third return of the rondo refrain (3'44) initiates a fully-fledged recapitulation in which, after the abridged transition, the *scherzando* secondary theme reappears in the tonic B-flat major (4'24). Nor is the abrupt deviation forgotten, this time veering off to G-flat major (4'48). The movement comes to an end with a coda that

combines the head motif of the polonaise theme with accelerating cadential passages (5'02).

Bert Hagels

Translated by J. Bradford Robinson

Ariadne Daskalakis

Ariadne Daskalakis is a unique performer of both baroque and modern violin. The American violinist of Greek descent has concertized in major venues around the world.

She has appeared as soloist with ensembles including the Akademie for Ancient Music Berlin, the English and Prague Chamber Orchestras, the Bavarian Radio Symphony Munich, the Dortmund Philharmonic and the Athens National State Orchestra. In the dual role of leader and soloist she has worked extensively with the Cologne Chamber Orchestra, the Stuttgart Chamber Orchestra, Ensemble Oriol Berlin and the New Rhine Chamber Orchestra.

Her versatility is reflected in a wide-ranging discography which includes works by Biber, Vivaldi, Handel and Tartini as well as by Fauré, Raff and Lutoslawski. She is a founding member of Ensemble Vintage Köln and gives frequent recitals with piano, fortepiano or harpsichord. She worked with the Manon Quartet Berlin for over 10 years, playing baroque and classical repertoire on period instruments as well as romantic and contemporary works with "modern" set-up. Ariadne Daskalakis won prizes at the ARD International Competition, the St. Louis Symphony Strings Competition and from the Mozart Society Dortmund, the Harvard Music Association and Framingham State University, which awarded her the first Christa McAuliffe Medal. Ariadne Daskalakis

enjoyed an education in music and humanities at the Juilliard School, Harvard University and the Hochschule der Künste Berlin. Her mentors included Eric Rosenblith, Szymon Goldberg, Ilan Gronich and Thomas Brandis. She is a Violin Professor at the Cologne Conservatory of Music and Dance (HfMT Köln).

Wolfgang Brunner

Wolfgang Brunner can look back on a rich and varied educational background. After beginning with music education at the Munich Musikhochschule (1977–81) he studied piano with Hans Leygraf at the Mozarteum University in Salzburg (1982–86), harpsichord with Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert and Glen Wilson, hammerklavier with Eckart Sellheim and Richard Fuller, and period performance practice with Nikolaus Harnoncourt (1985–89). Since 1985 he has taught period keyboard instruments, figured bass, piano, piano improvisation and piano instruction at the Mozarteum University as well as hammerklavier at Karlsruhe University of Music (1990–92). Since April 2008 he has headed the concert classes for hammerflügel at Trossingen University of Music and Anton Bruckner University in Linz. In 1988 he won first prize in harpsichord and hammerklavier at the International C.P.E. Bach Competition in Hamburg as well as the hammerklavier prize of the Deutsche Grammophongesellschaft (DGG), followed by a first prize in hammerklavier at the International Mozart Competition in Bruges (1989). Since 1989 he has appeared at practically every important European festival of early music, including those in Utrecht, Bruges and Herne, and is now considered one of the leading specialists of his generation. Among his partners are such major figures of the 'early music scene' as Michael Schopper, Barbara Schlick, Gerd Türk, Konrad

Hünteler and the Freiburg Baroque Orchestra. He also plays frequently as a soloist or continuo player with such well-known conductors as Sandor Végh, Franz Welser-Möst, Helmut Rilling and Silvain Cambreling, including appearances at the Salzburg Festival. In 1991 he founded the ensemble Salzburger Hofmusik, which focuses mainly (but not exclusively) on 17th- to 19th-century music on original instruments, with a special emphasis on the Salzburg court repertoire. His more than 60 gramophone and radio recordings include premier releases of the piano music of Anton Bruckner, E.T.A. Hoffmann and Ludovico Giustini, songs by Carl Orff, and Heinrich Ignaz Franz Biber's opera *Arminio*.



Ariadne Daskalakis (© Marte)

cpo 777 676-2