

Heinrich Ignaz Franz von Biber
Harmonia artificioso-ariosa

ACCENT



Florian Deuter · Mónica Waisman
Harmonie Universelle



Instruments

6 violins and viola by Matthieu Besseling, Amsterdam
2 violas d'amore by Tilman Muthesius, Potsdam

*We would like to thank
Matthieu Besseling for kindly lending us the additional violins
and David Brinkert for the violas d'amore.*

Heinrich Ignaz Franz Biber
(1644-1704)

Harmonia artificioso-ariosa
diversimodè accordata
Salzburg 1696

*7 Partias for 2 violins, violin & viola,
2 violas d'amore and basso continuo*

Harmonie Universelle

Florian Deuter *violin, viola, viola d'amore*

Mónica Waisman *violin, viola d'amore*

Dane Roberts *violone*

Eduardo Egüez *lute, guitar*

James Johnstone *organ, harpsichord*

Florian Deuter · Mónica Waisman
musical direction

CD 1 [43:39]**Partia I in D minor**

for 2 violins & b.c. (Accord A-E-A-D)

- | | | |
|----------|-------------------------------------|------|
| 1 | Sonata. Adagio–Presto–Adagio | 2:44 |
| 2 | Allamande | 2:10 |
| 3 | Gigue. Variatio I – Variatio II | 4:12 |
| 4 | Aria | 2:37 |
| 5 | Sarabande. Variatio I – Variatio II | 4:17 |

Mónica Waisman *violin I* · Florian Deuter *violin II***Partia II in B minor**

for 2 violins & b.c. (Accord H-F#-H-D)

- | | | |
|-----------|---------------------|------|
| 6 | Praeludium | 2:35 |
| 7 | Allamande. Variatio | 2:54 |
| 8 | Balletto | 0:52 |
| 9 | Aria. Presto | 0:43 |
| 10 | Gigue. Presto | 1:24 |

Florian Deuter *violin I* · Mónica Waisman *violin II***Partia III in A major**

for 2 violins & b.c. (Accord A-E-A-E)

- | | | |
|-----------|---------------------------|------|
| 11 | Praeludium. Allegro | 1:46 |
| 12 | Allamande | 2:08 |
| 13 | Amener. Presto | 1:02 |
| 14 | Balletto | 0:56 |
| 15 | Gigue | 0:45 |
| 16 | Ciacona. Canon in unisono | 3:37 |

Florian Deuter *violin I* · Mónica Waisman *violin II***Partia IV in E flat major**

for violin, viola & b.c. (Accord Bb-Eb-Bb-Eb & Eb-Bb-Eb-Bb)

- | | | |
|-----------|-------------------------------|------|
| 17 | Sonata. Adagio–Allegro–Adagio | 2:36 |
| 18 | Allamande | 1:45 |
| 19 | Trezza. Presto | 0:54 |

- | | | |
|-----------|----------------------|------|
| 20 | Aria | 1:16 |
| 21 | Canario | 0:35 |
| 22 | Gigue. Presto | 1:05 |
| 23 | Pollicinello. Presto | 0:24 |

Mónica Waisman *violin* · Florian Deuter *viola***CD 2** [46:10]**Partia V in G minor**

for 2 violins & b.c. (Accord G-D-A-D)

- | | | |
|----------|---------------------|------|
| 1 | Intrada. Alla breve | 1:10 |
| 2 | Aria. Adagio | 1:52 |
| 3 | Balletto. Presto | 0:48 |
| 4 | Gigue | 0:52 |
| 5 | Passacaglia | 5:06 |

Mónica Waisman *violin I* · Florian Deuter *violin II***Partia VI in D major**

for 2 violins & b.c. (Accord G-D-A-E)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 6 | Praeludium. Adagio–Allegro | 3:02 |
| 7 | Aria. Variatio I – XIII – Finale. Adagio–Presto | 14:21 |

Florian Deuter *violin I* · Mónica Waisman *violin II***Partia VII in C minor**

for 2 viola d'amores & b.c. (Accord C-G-C-Eb-G-C)

- | | | |
|-----------|--------------------------|------|
| 8 | Praeludium. Grave–Presto | 3:19 |
| 9 | Allamande | 2:14 |
| 10 | Sarabande | 1:52 |
| 11 | Gigue. Presto | 2:04 |
| 12 | Aria | 1:15 |
| 13 | Trezza | 0:51 |
| 14 | Arietta variata | 7:10 |

Florian Deuter *viola d'amore I* · Mónica Waisman *viola d'amore II*



"The Art of Variation"

Heinrich Ignaz Franz Biber
Harmonia artificioso-ariosa

Harmonia artificioso-ariosa diversimodè accordata – in 1696, the Salzburg court Kapellmeister Heinrich Ignaz Franz Biber described his new publication, in his characteristically elaborate humanistic Latin, as "artful, melodious harmony in various string tunings." The collection comprises seven chamber suites (*Partien*) for two string instruments and basso continuo. These are trio sonatas of a very special kind – the two upper parts are by no means confined to graceful imitation in well-balanced counterpoint, as perfected in Italy at the time, most notably by the Roman violin master Arcangelo Corelli. Biber had quite a different idea. Though the upper voices are usually taken by violins, Partia IV pairs violin and viola, and the final Partia VII features two six-stringed violas d'amore. With the exception of Partia VI, all employ non-standard tunings, that is, *scordatura*. This tuning technique casts the string instruments in a subtly new light: after a prelude-like opening, they unfold their virtuosic sequences of stylised dances, instrumental arias and sets of variations in eloquent dialogue above the continuo, now in dialogue, now resonating in full chords.

Biber dedicated *Harmonia artificioso-ariosa* to his then employer, Prince Archbishop Johann Ernst Graf von Thun. By 1696, the Bohemian-born composer had lived in Salzburg for a quarter of a century, and had held the city's highest musical post for twelve years. Previously, he had served as a musician to Bishop Karl von

Liechtenstein-Kastelkorn in Kroměříž, Moravia. For his first Salzburg patron, Prince-Archbishop Maximilian Gandolph von Kueburg, Biber had earlier composed a cycle of expressive solo sonatas for the archbishop's private rosary meditations, in which he had already experimented with alternative violin scordaturas. Due to the intimacy of this musical setting, Biber's *Rosary Sonatas* – preserved only in his own handwriting – remained unknown to a wider public at the time. With the publication of *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* (1676), *Mensa sonora seu musica instrumentalis* (1680), and *Fidicinium sacro-profanum* (probably 1683), Biber showed himself to be a composer of grand instrumental ensemble music for church and court alike (Harmonie Universelle has already released the first and last of these collections on CD with Accent). These publications were followed by the *Sonatae, violino solo* of 1681, which offer a glimpse of Biber's extraordinary virtuosity as a violinist – at that time matched north of the Alps only by his presumed teacher, Johann Heinrich Schmelzer. In 1693, Biber's *Vesperae longiores ac breviores*, a collection vocal works for Salzburg Cathedral, also appeared in print. Then came the seven remarkable chamber sonatas *Harmonia artificioso-ariosa*. It should have been his final printed work, but then was reissued posthumously in 1712, eight years after his death, no longer in Salzburg, but in Nuremberg.

Throughout the 17th century, French lutenists and harpsichord-

ists had established a certain standard for instrumental music, grouping dance movements cyclically into a *suite*, *partia* or *partita* – as they might be performed in sequence at a court ball. Only traces of this pattern – the measured allemande, the lively courante, the reflective-melancholic sarabande, and the exuberant to bizarre gigue – can be found in Biber's pieces. Instead, he enriches the sequence with other dance forms. Some are simply titled *Balletto*; others bear names hinting at their distinctive character: *Amener* (short for *branle à mener*, a guided processional dance through the hall); *Trezza* (meaning 'braid'), a South German-Austrian round dance with interwoven patterns; and the spirited *Canario*, whose name points to its lively, exotic origin. The *Passacaglia* and *Ciacona* each rest upon a concise harmonic framework from which Biber develops a series of increasingly elaborate and virtuosic variations, letting the two upper voices spur one another on. As the basis for such variations, Biber also employed other dance forms and, not least, the sometimes song-like, sometimes lyrical *aria* form – whose very name promises an instrumental song closely allied to vocal music.

In *Harmonia artificioso-ariosa*, the two upper parts carry equal technical and musical weight – perhaps explaining why, in the 1712 reprint, the engraving plates for the two violin parts were in places accidentally swapped over.

Biber uses the choice of scordatura to set the mood and character of each *partia*, which is then reflected in the nature of its opening movement. In **Partia I in D minor**, for instance, we find a dramatic and richly sonorous Sonata with contrasting sections – the tuning a – e' – a' – d'', leaves only the A string of the violins at their standard pitch. Like the ornamented lines of a manuscript initial, the harmonies in the opening Adagio rise up

as if to replace an entire string ensemble. There is scarcely any need for chordal realisation of the figured bass to achieve full "euphony." Of the four subsequent movements, both the Gigue and the stately Sarabande feature embellished doubles, while a seemingly improvised figurative cadence over a sustained bass brings the work to an effective close.

In **Partia II in B minor**, the two violins are tuned to the notes of the tonic chord (B – F# – B – D) and begin with an unaccompanied passage in thirds to explore the tonality. The light, transparent harmonies that result continue through the succeeding movements, and here Biber seems closest to the Italian trio sonata style of his day.

Partia III in A major (tuning: A – E – A – E), begins quite differently: each violin opens with its own sequence of thirds before cascading runs ascend and descend in turn, culminating in a powerful chordal sequence. The model – or perhaps the target of the caricature? – is clearly the organist's art of *Stylus phantasticus* so typical of the time. The lively sequence of dance movements ends with a dazzling ciacona over the familiar *passamezzo* bass.

In **Partia IV**, the second upper part is written for the viola, moving the dialogue into the alto register. In the warm Eb major of the scordatura tuning (violin: Bb – Eb' – Bb' – Eb''; viola: Eb – Bb – Eb' – Bb'), Biber adopts a radiant southern tone; with the *Policinello*, he closes with a humorous flourish borrowed from the Neapolitan *Commedia dell'arte*.

Partia V in G minor is all the more serious in tone, the two violins each tuned down a tone on the highest string (G – D – A – D''). A solemn *Intrada* and the three further movements lead to an extended *Passacaglia* which forms a dramatic finale.

Partia VI in D major is the only *partia* in which the violins are

tuned normally (g – d' – a' – e''). At its heart are 13 magnificent variations on a seemingly simple aria.

In printed collections of the time, composers often reserved something special for the final number – a piece that would stand apart from the rest. *Harmonia artificioso-ariosa* is no exception. Indeed, by adding a seventh partia to the usual six, Biber marks it out as an encore of sorts, requiring a special instrument for the two upper voices: the viola d'amore. Developed during the course of the seventeenth century, it combined features of both the violin and the viola da gamba. Its particularly "sweet" tone was due to the material of its five to seven strings, all of which, with the exception of the top one, were made of brass. During Biber's lifetime, a variant with gut strings and additional freely vibrating metal sympathetic strings also came into use – the same type of instrument played here by Florian Deuter and Mónica Waisman. The oldest surviving example of this type was built by Paul Schorn in Salzburg just a year after the publication of *Harmonia artificioso-ariosa*.

For **Partita VII in C minor**, Biber calls for two six-stringed instruments tuned with six strings, tuned C – G – C' – Eb – G' – C'' – one of several common tunings for the viola d'amore at the time, and demonstrating its remarkable range. From the very first bar, Biber exploits the instrument's full polyphonic potential: in chordal passages, the viola d'amore far surpasses the violin, yet the opening Praeludium also features dazzlingly virtuosic runs. This impressive introduction is followed by six dance movements in which Biber revisits and summarises the artistry of all the preceding Partias. He closes this particularly expansive Partia once more with a variation form: an aria built over another memorable repeating bass pattern.

The original printed title page describes the pieces as being "for three instruments." Taken literally, this implies that the bass should be played simply, supported as indicated by the bass figures, ideally with a chordal continuo instrument. Harmonie Universelle takes a broader approach. Alongside the violone as the low string bass, the ensemble includes a lute or guitar, and at times harpsichord – but above all, the organ. The historic instrument in the church of Niederehe, built by Balthasar König in 1714–15, provides a particularly distinctive colour palette. Biber's variation movements benefit greatly from this: the resonant pedal tones give clear shape to the recurring ostinato bass lines, while the bright and varied manual registers add further shades of colour to the expressive dialogue of the upper strings – creating, in the truest sense, the most *artful, melodious harmony*.

Bernd Heyder

« L'Art de la variation »

Heinrich Ignaz Franz Biber

Harmonia artificioso-ariosa

Harmonia artificioso-ariosa diversimodè accordata : « Harmonie lyrique raffinée en divers modes d'accord », c'est ainsi que le maître de chapelle de Salzbourg Heinrich Ignaz Franz Biber intitule en 1696 dans un latin ampoulé son nouveau recueil de sept suites de chambre (« Parties ») pour deux instruments à cordes et basse continue. Il s'agit de sonates en trio d'un type particulier. En effet, les deux voix supérieures ne se contentent pas de s'imiter mutuellement dans un contrepoint bien équilibré avec autant de lignes mélodiques que possible, comme cela se pratiquait alors à la perfection en Italie sur le modèle du violoniste virtuose romain Arcangelo Corelli. Biber a autre chose en tête. Bien qu'utilisant lui aussi en général les violons dans le registre aigu, il opte cependant pour le violon et l'alto dans la Partia IV et pour deux violes d'amour à six cordes dans la Partia VII qui referme le tout. Et à l'exception de la Partia VI, les violons doivent être joués avec altération de l'accord normal, à savoir « désaccordés ». Modifiés par la scordatura, les instruments à cordes luisent d'un éclat différent lorsqu'après le prélude, ils convergent et s'opposent avec éloquence par-dessus la ligne de basse, exposent leurs suites virtuoses de danses stylisées, d'arias instrumentales et de variations diverses, n'hésitant pas à jouer sur tous les registres : tantôt à deux voix, tantôt en accords parfaits.

À l'époque, Biber est au service du prince-évêque Johann Ernst Graf von Thun à qui il dédicace l'*Harmonia artificioso-ariosa*. En

1696, le Bohémien vit à Salzbourg depuis déjà un quart de siècle et il y occupe la plus haute fonction musicale depuis douze ans. Auparavant, le musicien avait officié à la cour de l'évêque d'Olmouc Karl von Liechtenstein-Kastelkorn à Kroměříž (Kremsier) en Moravie. Biber n'avait pas été long à offrir à son premier employeur à Salzbourg, le prince-évêque Maximilian Gandolph von Kuenburg, des sonates expressives pour un seul instrument, destinées à accompagner ses méditations du Rosaire et il en profita pour expérimenter différentes scordaturas sur le violon. Dans ce contexte musical très confidentiel, la notoriété des *Sonates du Rosaire* restées à l'état manuscrit ne franchit pas les limites d'un cercle restreint. La publication des *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* en 1676, des *Mensa sonora seu musica instrumentalis* en 1680 et des *Fidicinium sacro-profanu* en 1683, lui valut de se faire connaître d'un plus large public en tant que compositeur de musique instrumentale représentative destinée à l'église et au palais princier (un CD d'Harmonie Universelle du premier et du troisième recueil est déjà paru chez Accent). Ces éditions furent complétées par les *Sonatae, violino solo*. Leur publication en 1681 donnait une idée de la virtuosité et de l'art du violoniste d'exception qu'était Biber. Seul son présumé professeur Johann Heinrich Schmelzer, maître de chapelle adjoint à la cour de Vienne, pouvait rivaliser avec lui à l'époque, tout au moins au nord des Alpes. L'an 1693 vit aussi la publication des *Vesperae longiores ac breviores*, œuvres vocales destinées à la cathédrale

de Salzbourg. Mais venons-en à ces sept sonates de chambre si particulières. Il devait s'agir de son ultime publication ; elle fut rééditée en 1712, huit ans après la mort de Biber, à Nuremberg et non plus à Salzbourg.

Au cours du 17^e siècle, sous l'impulsion des luthistes et des clavecinistes français, une certaine norme s'était imposée dans la musique instrumentale, selon laquelle on regroupait des danses sous forme de cycles appelés « Suite », « Partie » ou « Partita », à l'instar des suites de danses proposées par les ballets de cour. Les parties de Biber ne comportent que des rudiments de cette norme avec l'*Allemande* mesurée, la vive *Courante*, la *Sarabande* pensive et mélancolique et la *Gigue*, exubérante jusqu'à la bizarrerie. D'autres danses viennent par contre enrichir la suite de mouvements. Elles s'appellent tout simplement *Balletto*, ou bien leur nom attire l'attention sur une caractéristique : *Amener* est l'abréviation du *Branle à mener*, une chaîne qui serpente à travers la salle, la *Trezza* (Tresse) est une ronde tressée prise dans le sud de l'Allemagne et en Autriche, tandis que le nom de l'impulsive *Canarie* trahit son origine. *Passacaglia* et *Ciacona* reposent chacune sur un schéma harmonique bref et marquant ; le compositeur en développe autant de variations que possible, toujours plus sophistiquées et virtuoses et dans lesquelles l'émulation est réciproque entre les deux instruments aigus. Mais Biber utilise aussi d'autres danses comme point de départ de variations par-dessus cette ligne de basse, notamment la forme de l'*Aria* tantôt chantante, tantôt lyrique et dont le nom annonce déjà un chant instrumental proche de la musique vocale. Les deux voix supérieures sont d'exigence égale dans l'*Harmonia artificioso-ariosa*, raison pour laquelle les plaques d'impression des deux parties de violon furent échangées par endroits dans la réédition de 1712.

Avec le choix de la scordatura, Biber fixe en même temps que l'accord également le caractère des parties qui se révèle dès l'ouverture : prenons la Sonata à l'intensité pathétique toute en passages contrastés dans la **Partia I en ré mineur**, où la scordatura $la^2 - mi^3 - la^3 - ré^4$ ne laisse que la corde de la des violons dans l'accord original.

Telles les convolutions d'une initiale, les sons se superposent dans l'Adagio d'introduction comme s'il s'agissait de remplacer un ensemble de cordes au grand complet.

La structure en accords de la ligne de basse chiffrée n'est pratiquement plus nécessaire pour conserver une « harmonie » pleinement épanouie. Sur les quatre danses, la Gigue tout comme la grave Sarabande présentent des doubles riches en variations. Une cadence figurative apparemment improvisée par-dessus une note tenue à la basse apporte une conclusion pleine d'effet.

Dans la **Partia II en si mineur**, les deux violons sont accordés sur l'accord parfait avec $si^2 - fa\ dièse^3 - si^3 - ré^4$, et ils explorent la tonalité dans des enchaînements de tierces sans accompagnement. Les harmonies lumineuses restent une caractéristique des mouvements suivants : Biber semble ici être au plus près de l'art italien des sonates en trio de son époque.

Dans la **Partia III en la majeur** (accord $la^2 - mi^3 - la^3 - mi^4$) par contre, les violons entament aussitôt chacun pour soi leur propres séries de tierces puis le mouvement évolue en des cascades de notes ascendantes et descendantes qui aboutissent à leur tour dans de massives successions d'accords : le modèle, ou est-ce une intention parodique ? est sans conteste dans ce *Praeludium* le *Stylus phantasticus* prisé par les organistes à l'époque. La vive suite de danses se referme sur une Ciacona chatoyante par-dessus la populaire basse *Passamezzo*.

Dans la **Partia IV**, la deuxième voix supérieure est tenue par l'al-

to, donc dans la tessiture d'alto. Dans la chaude tonalité de mi bémol majeur des instruments à l'accord altéré (violon : si bémol² – mi bémol³ – si bémol³ – mi bémol⁴, alto : mi bémol² – si bémol² – mi bémol³ – si bémol³), Biber prend un ton méridional plein de gaieté ; avec le *Pollicinello*, il pose une conclusion humoristique inspirée de la *Commedia dell'arte* napolitaine.

La **Partia V en sol mineur** est d'autant plus sérieuse ; ici, les deux violons ne doivent abaisser d'un ton que la corde la plus aiguë (sol² – ré³ – la³ – ré⁴). La grave *Intrada* et les trois mouvements suivants aboutissent à la longue Passacaglia qui constitue un finale pathétique.

La **Partia VI en ré mineur** est la seule à présenter les violons dans l'accord normal sol² – ré² – la² – mi. En son centre, 13 variations qui s'intensifient superbement par-dessus une aria toute simple.

Dans la dernière pièce d'une publication de ce genre, les compositeurs aimaient à surprendre par un élément inattendu pour ainsi bien distinguer la composition des précédentes. L'*Harmonia artificioso-ariosa* n'y fait pas exception. Au contraire : en ajoutant une Partia supplémentaire aux six ordinaires, Biber en fait un véritable bis qui requiert pour les deux voix aiguës un instrument particulier : la viole d'amour. Cet instrument apparaît au cours du 17^e siècle et allie des caractéristiques du violon et de la viole de gambe. Sa sonorité particulièrement suave est due au matériau de ses cinq à sept cordes, en laiton à l'exception des cordes les plus aiguës. À l'époque de Biber, on utilisait en outre une variante avec des cordes jouées en boyau et des cordes sympathiques supplémentaires en métal vibrant par résonance. Florian Deuter et Mónica Waisman jouent ici sur de tels instruments. Le plus ancien instrument de ce type encore existant fut construit par Paul Schorn à Salzbourg un an après la parution de l'*Harmonia artificioso-ariosa*.

Biber requiert pour la **Partia VII en ut mineur** deux instruments à six cordes sur l'accord do² – sol² – do³ – mi bémol³ – sol³ – do⁴ ; c'est l'un des accords courants à l'époque pour cet instrument, lui permettant de déployer toute son étendue. Le compositeur exploite largement dès la première mesure les possibilités du jeu à plusieurs voix, la viole d'amour surpassant même le violon dans la position des accords. Mais des passages aux guirlandes de notes extrêmement virtuoses caractérisent aussi le prélude aux multiples facettes. Six suites de danses enchaînent sur cette impressionnante ouverture. De toute évidence, Biber souhaite y récapituler toute la virtuosité des parties précédentes. Il referme cette Partia très volumineuse sur une variation, une aria par-dessus un schéma de basse facile à retenir.

Le titre original du recueil parle d'œuvres « pour trois instruments ». Cela signifierait que la partie de basse soit confiée à un seul instrument, comme le suggère le chiffrage de la basse continue, de préférence à un instrument polyphonique. Harmonie Universelle en propose une vaste palette. Au violone comme instrument grave viennent se joindre le luth ou encore la guitare, le clavecin à l'occasion et surtout l'orgue. L'instrument historique dans l'église de Niederehe, construit par Balthasar König en 1714/15, possède des couleurs sonores spécifiques dont profitent tout particulièrement les mouvements de variation de Biber. La sonorité des fondamentales donnent du relief à la basse obstinée répétée tandis que l'accompagnement marquant des registres au clavier apportent des couleurs supplémentaires au jeu expressif des cordes aiguës, pour parvenir à « l'harmonie lyrique raffinée » la plus grande possible.

Bernd Heyder

»Die Kunst der Variation«

Heinrich Ignaz Franz Biber

Harmonia artificioso-ariosa

Harmonia artificioso-ariosa diversimodè accordata: Als »kunstvoll-gesanglichen Wohlklang in verschiedenen Saitenstimmungen« bezeichnet der Salzburger Hofkapellmeister Heinrich Ignaz Franz Biber 1696 in geschraubtem Humanisten-Latein seinen neuen Notendruck mit sieben Kammersuiten (»Partien«) für zwei Streichinstrumente und Basso continuo. Das sind Triosonaten der besonderen Art. Die beiden Oberstimmen beschränken sich nämlich keineswegs darauf, sich im wohl austarierten Kontrapunkt mit möglichst melodiösen Linien gegenseitig nachzuahmen, wie man es damals in Italien bis zur Perfektion praktizierte – das Vorbild dazu war der römische Violinmeister Arcangelo Corelli. Biber hat noch anderes im Sinn. Die Oberstimmen sind zwar auch bei ihm in der Regel Violinen, in der *Partia IV* aber Violine und Viola und in der abschließenden *Partia VII* zwei sechssaitige Violon d'amore. Und mit wiederum einer Ausnahme, der *Partia VI*, sind die Violinen jeweils abweichend von der Standardstimmung, also »skordiert« zu spielen. Die Skordatur lässt die Saiteninstrumente in einem etwas anderem Licht als üblich leuchten, wenn sie in beredtem Mit- und Gegeneinander über dem Fundament der Bassinstrumente nach einem präludienhaften Eröffnungssatz ihre virtuoson Folgen von stilisierten Tänzen, instrumentalen Arien und vielfältigen Variationen darbieten und dabei immer wieder auch vollgriffig spielen: mal zweistimmig, mal in ganzen Akkorden.

Gewidmet hat Biber die *Harmonia artificioso-ariosa* seinem damaligen Dienstherrn, dem Fürsterzbischof Johann Ernst Graf von Thun. Seit einem Vierteljahrhundert lebte der Böhme 1696 schon in Salzburg, seit zwölf Jahren bekleidete er dort das höchste Musikeramant. Zuvor hatte er im mährischen Kremsier als Musiker im Dienst des Olmützer Bischofs Karl von Liechtenstein-Kastelkorn gestanden. Seinem ersten Salzburger Dienstherrn, Fürsterzbischof Maximilian Gandolph von Kuenburg, hatte Biber schon früh mit expressiven Solo-Sonaten zu dessen persönlichen Rosenkranz-Meditationen aufgewartet und dabei ebenfalls mit unterschiedlichen Violin-Skordaturen experimentiert. So privat, wie diese Musizier-Situation war, so wenig wurden Bibers nur in seiner Handschrift notierten *Rosenkranz-Sonaten* damals einem größeren Publikum bekannt. Mit der Druckveröffentlichung der *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* von 1676, der *Mensa sonora seu musica instrumentalis* von 1680 und dem *Fidicinium sacro-profanum*, wohl von 1683, hatte er sich einem größeren Publikum als Komponist repräsentativer instrumentaler Ensemblesmusik für Kirche und Fürstenpalais vorgestellt (die erste und die letzterwähnte Sammlung hat Harmonie Universelle bereits bei Accent auf CD vorgelegt). Ergänzt wurden diese Drucke durch die *Sonatae, violino solo*. Ihre Veröffentlichung 1681 vermittelte einen Begriff von der solistischen Virtuosenkunst des Ausnahmegeigers Biber, mit der es seinerzeit zumindest nördlich der Alpen höchstens der Wiener Vizekapellmeister Johann Heinrich Schmel-

zer aufnehmen konnte, sein mutmaßlicher Lehrer. 1693 war mit den *Vesperae longiores ac breviores* auch eine Veröffentlichung mit Vokalwerken Bibers für den Salzburger Dom erschienen. Nun also die sieben besonderen Kammersonaten. Es sollte sein letzter Werkdruck sein; er wurde 1712, acht Jahre nach Bibers Tod, aber noch einmal aufgelegt – jetzt nicht mehr in Salzburg, sondern in Nürnberg.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts hatte sich von den französischen Lautenisten und Cembalisten ausgehend ein gewisser Standard in der Instrumentalmusik etabliert, nach dem man Tanzformen in zyklischer Art zu einer »Suite«, »Partia« oder »Partita« gruppierte – so, wie sie bei höfischen Ballett-Veranstaltungen auch in Folge dargeboten wurden. Von diesem Standard mit der gemessenen *Allmande*, der bewegten *Courante*, der versonnen-melancholischen *Sarabande* und der ausgelassenen bis bizarren *Gigue* sind in Bibers Partien eher nur Rudimente zu finden. Dafür bereichern weitere Tanzformen die Satzfolge. Mal heißen sie schlicht *Balletto*, mal weisen ihre Namen auf besondere Eigenheiten hin: *Amener* steht verkürzt für die *Branle à mener*, einen geführten Schlangentanz durch den Saal, die *Trezza* (»Zopf«) ist eine süddeutsch-österreichische Spezialität des »geflochtenen« Reigens, im Namen des impulsiven *Canarios* deutet sich seine Herkunft an. *Passacaglia* und *Ciacona* basieren jeweils auf einem kurzen und prägnanten Harmonieschema, aus dem der Komponist möglichst viele und immer kunstvollere und virtuosere Variationen entwickelt, in denen die beiden Oberstimmen-Instrumente sich gegenseitig befeuern. Als Ausgangspunkt für Variationen über einem solchen Bass-Gerüst nutzt Biber aber auch andere Tanzsätze und nicht zuletzt die mal liedhaft, mal lyrisch angelegten *Aria*-Form – der Name verheißt schon einen der Vokalmusik nahen instrumentalen Gesang.

Die beiden Oberstimmen sind in der *Harmonia artificioso-ariosa* in ihrem Anspruch gleichberechtigt – weswegen wohl auch in der Wiederauflage von 1712 die Druckplatten der beiden Violinpartien stellenweise vertauscht wurden.

Im doppelten Wortsinn legt Biber durch die Wahl der Skordatur die »Stimmung« der einzelnen Partien fest, die sich dann im Charakter der Eröffnung spiegelt: Da ist die pathetisch-klangsatte Sonata mit kontrastierenden Teilen in der **Partia I in d-Moll** – die Skordatur a – e' – a' – d'' belässt nur die a-Saite der Violinen in der Originalstimmung. Wie die Linien einer Text-Initiale türmen sich die Klänge im einleitenden Adagio auf, als gelte es, ein vollbesetztes Streicherensemble zu ersetzen. Da ist die akkordische Ausgestaltung der bezifferten Basslinie kaum noch nötig, um den vollen »Wohlklang« zu erhalten. Von den vier Folgensätzen warten sowohl die *Gigue* als auch die gravitatische *Sarabande* mit variativen Doubles auf. Eine wie improvisiert wirkende figurative Kadenz über einem Bass-Liegeton setzt den wirkungsvollen Abschluss.

In den Tönen des Grundakkordes sind die beiden Violinen für die **Partia II in h-Moll** eingestimmt, mit h – fis' – h' – d'', und sie loten die Tonart erst einmal in unbegleiteten Terzketten aus. Die lichten Harmonien bleiben auch ein Merkmal der folgenden Sätze – hier scheint Biber der italienischen Triosonaten-Kunst seiner Zeit am nächsten.

In der **Partia III in A-Dur** (Stimmung a – e' – a' – e'') beginnt dagegen gleich jede der Violinen in eigenen Terzfolgen, dann geht der Satz über in auf- und absteigende Tonkaskaden, die wiederum in wuchtige Akkordfolgen münden: Das Vorbild – oder ein Ziel der Karikatur? – ist in diesem *Praeludium* unzweifelhaft die zeittypische Organistenkunst im *Stylus phantasticus*. Am

Ende der munteren Tanzsatzfolge steht eine schillernde Ciacona über den populären *Passamezzo*-Bass.

In der **Partia IV** erklingt die zweite Oberstimme auf der Viola, also in Altlage. Im warmen Es-Dur der skordierten Instrumente (Violine: b – es' – b' – es'', Viola: es – b – es' – b') schlägt Biber einen südländisch-heiteren Ton an; mit dem *Pollicinello* setzt er eine der neapolitanischen *Commedia dell'arte* entlehnte Schluss-Pointe.

Umso ernster wirkt die **Partia V in g-Moll**, in der die beiden Violinen nur die oberste Saite um einen Ton herabstimmen sollen (g – d' – a' – d''). Zielpunkt der gravitatischen *Intrada* und der drei Folgesätze ist die ausgedehnte Passacaglia als pathetisches Finale.

Die **Partia VI in D-Dur** präsentiert als einzige die Violinen in der Normalstimmung g – d' – a' – e''. Im Zentrum stehen hier 13 sich grandios steigernde Variationen über eine eher schlicht daherkommende Aria.

In der letzten Nummer einer solchen Druckveröffentlichung warten die Komponisten gerne mit einer Besonderheit in der Gestaltung auf, durch die sich die Komposition von den vorangegangenen abhebt. Die *Harmonia artificioso-ariosa* macht da keine Ausnahme. Im Gegenteil: Indem Biber an das übliche halbe Dutzend eine weitere Partia anfügt, hebt er sie geradezu als Zugabe hervor. Und die verlangt für die beiden Oberstimmen ein besonderes Instrument: die Viola d'amore. Sie wurde wohl im Lauf des 17. Jahrhunderts entwickelt und vereinte Elemente der Violine und der Gambe. Für den besonders ›lieblichen‹ Klang sorgte das Material ihrer fünf bis sieben Saiten – mit Ausnahme der obersten waren es Messingsaiten. Außerdem kam zur Zeit Bibers noch eine Variante mit Spielsaiten aus Darm, aber zusätzlichen frei

mitschwingenden metallenen Resonanzsaiten in Gebrauch – solche Instrumente spielen hier auch Florian Deuter und Mónica Waisman. Das älteste heute noch erhaltene Instrument dieser Art hat Paul Schorn in Salzburg ein Jahr nach Erscheinen der *Harmonia artificioso-ariosa* erbaut.

Biber verlangt für die **Partia VII in c-Moll** zwei Instrumente mit sechs Saiten, gestimmt c – g – c' – es' – g' – c''; das ist eine von mehreren damals gängigen Stimmungen für dieses Instrument und zeigt seinen großen Tonumfang. Ausgiebig nutzt der Komponist vom ersten Takt an die Möglichkeiten des mehrstimmigen Spiels – in den Akkordgriffen ist die Viola d'amore der Violine noch überlegen. Doch ebenso prägen Passagen mit hochvirtuosen Tongirlanden das vielgliedrige Praeludium. An diese beeindruckende Eröffnung schließen sich sechs Suitensätze an, in denen Biber offenbar alle Kunstfertigkeit aus den vorangehenden Partien noch einmal in einer Gesamtschau entfalten möchte. Auch diese besonders umfangreiche Partia beschließt er mit einer Variationsform – einer Aria über einem weiteren eingängigen Bassschema.

Von Werken »für drei Instrumente« spricht der originale Titel des Drucks. Wörtlich genommen hieße das, die Bassstimme nur einfach und dann, wie es die Generalbassbezeichnung nahelegt, bevorzugt mit einem Akkordinstrument zu besetzen. Harmonie Universelle wartet mit einer größeren Bandbreite auf. Zum Violone als tiefem Streichbass gesellen sich die Laute oder auch die Gitarre, gelegentlich das Cembalo, vor allem aber die Orgel. Da bietet das historische Instrument in der Kirche von Niederehe, erbaut von Balthasar König 1714/15, besondere Klangfarben. Von denen profitieren in besonderer Weise Bibers Variationssätze. Da kön-

nen die sonoren Pedaltöne dem vielfach wiederholten Bass-Ostinato sinnfällig Kontur geben, da mischen prägnant begleitende Manualregister weitere Farbtönen ins expressive Spiel der hohen Streicher – auf dass größtmöglicher »kunstvoll-gesanglicher Wohlklang« entstehe.

Bernd Heyder



Passion and poetry, virtuosity and tenderness, consonance and dissonance: uniting these qualities is what shapes the unique artistic vision of **Harmonie Universelle**. This vision mirrors the ideal of the French scholar Marin Mersenne, and his portrayal of the world as a harmonious whole.

Harmonie Universelle brings together international musicians, in constellations ranging all the way from a chamber music duo to a large orchestra, in order to explore the vast repertoire of seventeenth and eighteenth century music. Leading the ensemble are German violinist Florian Deuter and Argentine violinist Mónica Waisman. Members come from Italy, Hungary, France, Austria, England, Holland, Switzerland, Portugal and Spain, as well as Japan, the United States, Canada, Colombia and Australia.

Since its creation, the ensemble has been a regular guest at leading music festivals and on concert stages throughout Europe, including the Utrecht Festival of Early Music, the Leipzig Bach Festival, the Musikfest Bremen, the Festival d'Ambronay, the Festival de Música Antigua de Barcelona, Styriarte in Graz, the Concertgebouw Amsterdam, Versailles, the Cologne Philharmonic, and many more.

The outstanding interpretations of Harmonie Universelle can be heard on CD recordings by the French label Eloquentia and the German label Accent, which have garnered numerous awards from the international press.

Since 2008, Harmonie Universelle produces its own concert series in Cologne and NRW, in which the ensemble regularly presents innovative new programs.

Florian Deuter is one of the leading baroque violinists of his generation. Since Reinhard Goebel invited him in 1986 to join Musica Antiqua Köln, he has risen to positions of leadership by means of his formidable talent and unquenchable energy. By 1994, he was concertmaster of Goebel's ensemble; since then, he has led the Gabrieli Consort, the Chapelle Royale, the Collegium Vocale Gent, the Amsterdam Baroque Orchestra, Les Musiciens du Louvre and Concerto Köln among other ensembles.

Mónica Waisman studied violin at the Oberlin Conservatory, continuing with baroque violin at the Koninklijk Conservatorium in Den Haag. She enjoys a busy concert and recording schedule as a chamber musician, orchestral leader and soloist in the field of historical performance, and has appeared with renowned period instrument groups throughout Europe, North and South America, as well as Asia. Her various recordings range from the standard repertoire of the European Baroque and Classical literature to recently rediscovered jewels from eighteenth century South America.

www.harmonie-universelle.com

Passion et virtuosité, douceur et acuité : ce sont les qualités qui fondent l'unité musicale de l'ensemble **Harmonie Universelle** dans sa vision artistique. Le nom est programme. L'ensemble s'y réfère au traité de l'érudit français Marin Mersenne qui s'imagina le monde comme un tout harmonique. Harmonie Universelle réunit des musiciens internationaux qui explorent toutes les possibilités de jeu, du duo chambriste à la grande distribution orchestrale. À sa tête, le violoniste allemand Florian Deuter et la violoniste argentine Mónica Waisman. Ses membres viennent d'Italie, de Hongrie, de France, d'Autriche, d'Angleterre, de Hollande, de Suisse, du Portugal et d'Espagne, mais aussi du Japon, des États-Unis, du Canada, de Colombie et d'Australie.

Depuis sa création, l'ensemble est l'hôte régulier de grands festivals et lieux de concert importants comme l'Utrecht Festival of Early Music, le Festival Bach de Leipzig, le Festival de musique de Brême, le Festival d'Ambronay, le Festival de Música Antigua de Barcelona, la Styriarte de Graz, le Concertgebouw d'Amsterdam, Versailles, la Philharmonie de Cologne et bien plus encore.

Les interprétations hors pair d'Harmonie Universelle ont fait l'objet d'enregistrements auprès des labels français Eloquentia et belge Accent et se sont vu décerner de nombreuses distinctions par la presse musicale internationale.

Depuis 2008, Harmonie Universelle a sa propre série de concerts à Cologne et en Rhénanie du Nord-Westphalie et y présente régulièrement ses nouveaux programmes.

Florian Deuter est l'un des violonistes baroques majeurs de sa génération. Il a débuté en 1987 dans l'ensemble Musica Antiqua Köln de Reinhard Goebel où il a été premier violon de 1994 à 2000. Il s'est rapidement retrouvé à la tête d'autres ensembles renommés dans le domaine de la musique ancienne. Il a ainsi été chef de pupitre e. a. du Gabrieli Consort sous la direction de Paul McCreesh, de la Chapelle Royale et du Collegium Vocale Gent sous la direction de Philippe Herreweghe et des Musiciens du Louvre dirigés par Marc Minkowski. Il se produit également en soliste et dans la fonction de premier violon entre autres avec l'Amsterdam Baroque Orchestra sous la direction de Ton Koopman, l'European baroque Orchestra et Concerto Köln.

Mónica Waisman a étudié le violon au renommé Oberlin College et a poursuivi ses études à la Haye sur le violon baroque. Il s'en est suivie une carrière auprès de quelques-uns des ensembles et orchestres de musique ancienne européens les plus connus et elle a accompli avec eux des tournées internationales. Elle joue régulièrement en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, entre autres avec l'ensemble Musica Temprana avec qui elle redécouvre des trésors de la littérature musicale du 18^e siècle en Amérique latine. Elle est d'autre part très demandée comme musicienne de chambre, cheffe de pupitre et soliste de différents ensembles en Europe et en Amérique du Sud.

www.harmonie-universelle.com

Leidenschaft und Virtuosität, Sanftheit und Schärfe: Dies sind Eigenschaften, die das Ensemble **Harmonie Universelle** in seiner künstlerischen Vision musikalisch verbindet. Der Ensemblename ist Programm. Mit ihm beruft sich das Ensemble auf die Schrift des französischen Gelehrten Marin Mersenne, der die Welt als harmonisches Ganzes darstellt. Harmonie Universelle vereint internationale Musiker, die vom Kammermusikduo bis zur großen Orchesterbesetzung alle Möglichkeiten des gemeinsamen Musizierens ausschöpfen. An der Spitze stehen der deutsche Geiger Florian Deuter und die argentinische Geigerin Mónica Waisman. Die Mitglieder kommen aus Italien, Ungarn, Frankreich, Österreich, England, Holland, Schweiz, Portugal und Spanien sowie Japan, USA, Canada, Kolumbien und Australien.

Seit seiner Gründung ist das Ensemble bei führenden Musikfestivals und auf bedeutenden Konzertpodien regelmäßiger Gast, so bei dem Utrecht Festival of Early Music, Bachfest Leipzig, Musikfest Bremen, Festival d'Ambronay, Festival de Música Antigua de Barcelona, Styriarte Graz, dem Concertgebouw Amsterdam, in Versailles, der Kölner Philharmonie und vielen mehr.

Nachzuhören sind die herausragenden Interpretationen von Harmonie Universelle auf diversen CD-Produktionen des französischen Labels Eloquentia und des belgischen Labels Accent, die mit zahlreichen Auszeichnungen der internationalen Fachpresse gewürdigt wurden.

Seit 2008 hat Harmonie Universelle eine eigene Konzertreihe in Köln und NRW, in der das Ensemble regelmäßig neue Programme präsentiert.

Florian Deuter ist einer der maßgebenden Barockgeiger seiner Generation. Er begann seine Karriere 1987 mit Reinhard Goebels Musica Antiqua Köln, wo er von 1994 bis 2000 Konzertmeister war. Schnell wurde er auch an die Spitze anderer renommierter Ensembles im Bereich der Alten Musik eingeladen. So wirkte er als Konzertmeister u.a. beim Gabrieli Consort unter der Leitung von Paul McCreech, bei Chapelle Royale und Collegium Vocale Gent unter Philippe Herreweghe und bei Marc Minkowskis Musiciens du Louvre. Hinzu kommen solistische Aufgaben und Konzertmeisterpositionen unter anderem im Amsterdam Baroque Orchestra unter Ton Koopman, dem European Baroque Orchestra und Concerto Köln.

Mónica Waisman studierte Violine am renommierten Oberlin College und setzte ihr Studium in Den Haag auf der Barockvioline fort. Es folgte eine Karriere bei einigen der bekanntesten europäischen Ensembles und Orchestern der Alten Musik, die sie auf Tournée durch die ganze Welt führten. Derzeit spielt sie regelmäßig Konzerte in Europa, Nord- und Südamerika, unter anderem mit dem Ensemble Musica Temprana, mit dem sie Schätze der Musikkultur des 18. Jahrhunderts aus Lateinamerika wiederentdeckt. Weiterhin ist sie immer wieder als Kammermusikerin, Konzertmeisterin und Solistin verschiedener Ensembles in Europa sowie Südamerika gefragt.

www.harmonie-universelle.com



ACCENT

ACC 24418

Recording: Kirche St. Leodegar, Niederehe (Germany), 26-31 May 2025

Recording producer: Ines Kammann, nordklang

Executive producer: Florian Deuter, Michael Sawall

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Translations: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)

Cover photo: Zsóka Vehofsics from Pixabay

Artist photos: James Johnstone (p 6, 19), Ines Kammann (p 23 + digipack)

© 2025 © 2026 harmonia mundi musique s.a.s.