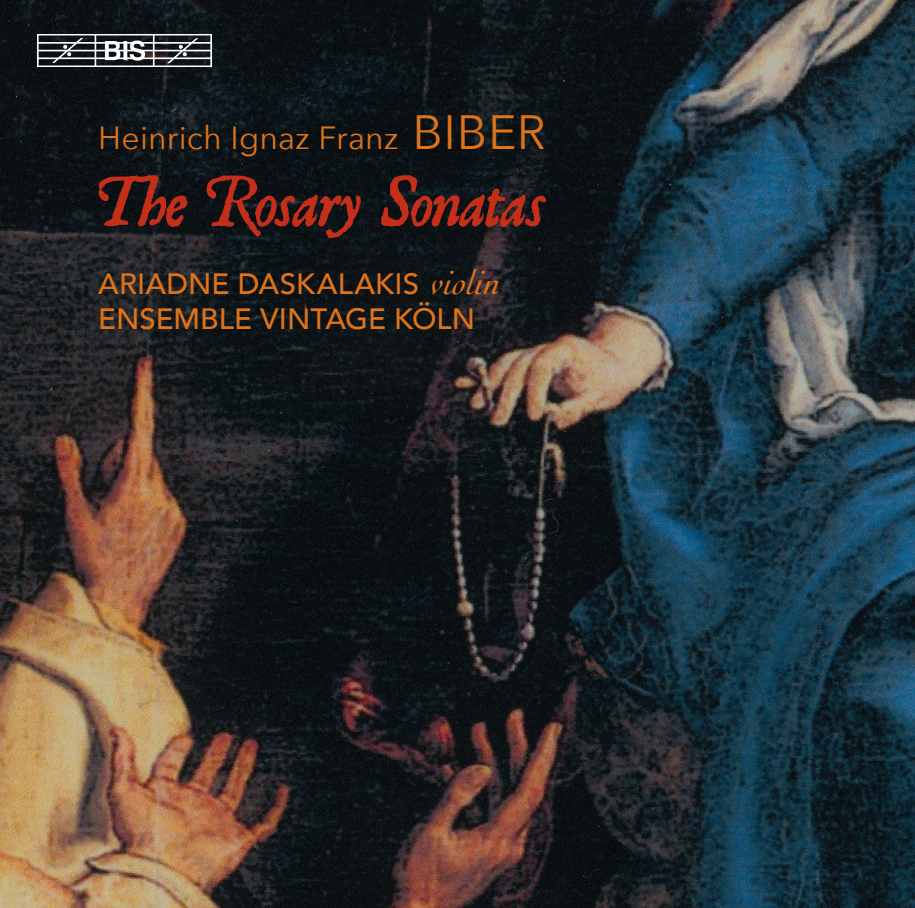




Heinrich Ignaz Franz BIBER

The Rosary Sonatas

ARIADNE DASKALAKIS *violin*
ENSEMBLE VINTAGE KÖLN



HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER (1644–1704)

THE ROSARY SONATAS

(ROSENKRANZSONATEN | LES SONATES DU ROSAIRE)

for violin and basso continuo

Playing time: 118'35

ARIADNE DASKALAKIS *baroque violin*

ENSEMBLE VINTAGE KÖLN

GERALD HAMBITZER *harpsichord and organ*

RAINER ZIPPERLING *viola da gamba*

SIMON MARTYN-ELLIS *theorbo*

THE FIVE JOYFUL MYSTERIES

DIE FÜNF FREUDENREICHEN MYSTERIEN | LES CINQ MYSTÈRES JOYEUX



SONATA 1. THE ANNUNCIATION

5'42

MARIAE VERKÜNDIGUNG | L'ANNONCIATION

[1] Præludium 2'10 | [2] Aria – Variatio 2'37 | [3] Finale 0'54

SONATA 2. THE VISITATION

4'49

MARIAE HEIMSUCHUNG | LA VISITATION

[4] Sonata 1'36 | [5] Allamanda 2'26 | [6] Presto 0'45

SONATA 3. THE NATIVITY

6'07

DIE GEBURT JESU | LA NATIVITÉ

[7] Sonata 1'26 | [8] Courente – Double 2'36 | [9] Adagio 2'04

SONATA 4. THE PRESENTATION OF JESUS IN THE TEMPLE

7'01

DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL | LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE

[10] Ciacona

SONATA 5. THE FINDING OF JESUS IN THE TEMPLE

7'15

DIE WIEDERFINDUNG JESU IM TEMPEL | LE RECOUVREMENT DE JÉSUS AU TEMPLE

[11] Præludium 0'56 | [12] Allamanda 1'31 | [13] Guigue 1'18 | [14] Sarabanda – Double 3'28

THE FIVE SORROWFUL MYSTERIES

DIE FÜNF SCHMERZHAFTEN MYSTERIEN | LES CINQ MYSTÈRES DOULOUREUX



SONATA 6. THE AGONY IN THE GARDEN

8'32

DIE TODESANGST JESU | L'AGONIE DE JÉSUS À GETHSÉMANI

15 Lamento

SONATA 7. THE SCOURGING AT THE PILLAR

8'28

DIE GEIßELUNG | LA FLAGELLATION

16 Allamanda – Variatio 3'32 | **17** Sarabanda – Variatio 4'55

SONATA 8. THE CROWNING WITH THORNS

5'57

DIE DORNENKRÖNUNG | LE COURONNEMENT D'ÉPINES

18 Sonata 2'16 | **19** Guigue – Double 1 – Double 2 3'41

SONATA 9. THE CARRYING OF THE CROSS

6'56

DIE KREUZTRAGUNG | LE PORTEMENT DE LA CROIX

20 Sonata 2'12 | **21** Courente – Double 3'18 | **22** Finale 1'24

SONATA 10. THE CRUCIFIXION

8'13

DIE KREUZIGUNG | LA CRUCIFIXION

23 Præludium 1'10 | **24** Aria – Variatio 7'03

THE FIVE GLORIOUS MYSTERIES

DIE FÜNF GLORREICHEN MYSTERIEN | LES CINQ MYSTÈRES GLORIEUX



SONATA 11. THE RESURRECTION

7'31

DIE AUFERSTEHUNG | LA RÉSURRECTION

[1] Sonata 2'31 | [2] Surrexit Christus hodie 3'42 | [3] Adagio 1'18

SONATA 12. THE ASCENSION

6'51

DIE HIMMELFAHRT | L'ASCENSION

[4] Intrada 0'30 | [5] Aria Tubicinium 1'09 | [6] Allamanda 2'31 | [7] Courente – Double 2'36

SONATA 13. THE DESCENT OF THE HOLY SPIRIT

7'25

DIE ENTSENDUNG DES HEILIGEN GEISTES | LA DESCENTE DU SAINT-ESPRIT

[8] Sonata 3'02 | [9] Gavott 1'09 | [10] Guigue 1'38 | [11] Sarabanda 1'34

SONATA 14. THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN

7'52

MARIAE HIMMELFAHRT | L'ASSOMPTION DE MARIE AU CIEL

[12] [Sonata] 2'18 | [13] Aria – [Variatio] – Guigue 5'34

SONATA 15. THE CORONATION OF THE VIRGIN

10'17

DIE KRÖNUNG MARIENS | LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

[14] Sonata 1'23 | [15] Aria [Variatio] 4'40 | [16] Canzon 1'41 | [17] Sarabanda – [Double] 2'32

DISC 2

THE GUARDIAN ANGEL DER SCHUTZENGEL | L'ANGE GARDIEN



18 PASSAGALIA [SONATA 16] for solo violin

7'41

GEORG MUFFAT (1653–1704)

19 SONATA IN D MAJOR FOR VIOLIN AND BASSO CONTINUO

12'33

TT: 132'30

INSTRUMENTARIUM:

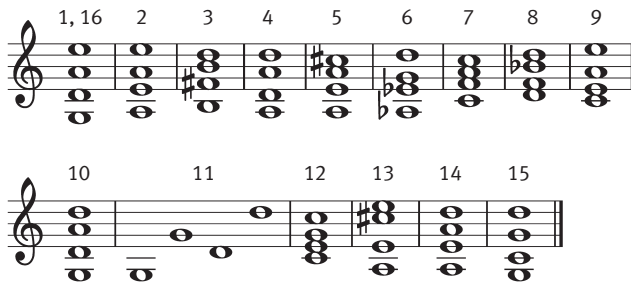
Ariadne Daskalakis: Violins by Gennaro Gagliano 1732; Giovanni Baptista Guadagnini 1769;
Peter Wamsley 1720; David J. Rubio 1989. Bow by Walter Barbiero

Rainer Zipperling: 7-string viol by François Bodart 1992, after Barbey

Simon Martyn-Ellis: Theorbo by Jiří Čepelák (Prague) 2004

Gerald Hambitzer: Harpsichord by Barbara Langes (Hückeswagen) 1991, after an anonymous Italian
17th-century instrument; Chamber organ by Friedrich Lieb (Bietigheim) 2002

THE TUNINGS USED IN BIBER'S ROSARY SONATAS



The Rosary Sonatas feature one of the most wide-ranging uses of *scordatura* – non-standard tuning – in the violin literature. In Biber's autograph score, each Sonata is preceded by the corresponding indication above. Each sonata uses a different tuning, except for Sonata 1 and the closing Passaglia ('Sonata 16') in which the standard violin tuning is retained. In Sonata 11, *Resurrection*, the set-up of the strings is also modified: by letting them cross twice (above the fingerboard and below the bridge) the two middle strings change place with each other, and the A string is tuned down to a G.

Heinrich Ignaz Franz Biber's 'Rosary Sonatas' for violin and basso continuo stand alone in the violin literature and in music history. This masterfully composed cycle offers a unique combination of programmatic material and the use of *scordatura* (tuning a string instrument differently than the standard tuning). Biber was born in 1644 in Wartenberg, Bohemia – present-day Stráž pod Ralskem in the Czech Republic. Very little is known about his early education, but important musical influences would appear to include Carlo Farina and Johann Heinrich Schmelzer.

Farina (1600–39) was an Italian composer and early violin virtuoso whose career took him beyond Italy to Dresden, Bonn and Vienna. Inspiration from Farina's *Capriccio Stravagante*, written in 1627, is evident for example in Biber's *Battalia* from 1673. Both pieces, written for string ensemble, combine dance movements with military marches, special sound effects and comical imitations. Biber used similar techniques in his *Sonata Representativa* for violin and basso continuo.

Schmelzer (1620–80) was also an important violinist and composer. He worked throughout his life at the Habsburg court in Vienna and was appointed *Kapellmeister* shortly before his death by Emperor Leopold I. It is possible that Biber took lessons from Schmelzer in Vienna; in any case, his violin writing adopts many of Schmelzer's idioms. This is particularly noticeable when comparing the violin sonatas of both composers.

In 1668, Biber accepted a position as musician and valet at the court of Prince-Bishop Karl, Count Liechtenstein-Kastelkorn of Olomouc. Prince Karl was an avid music-lover who employed an excellent ensemble at his castle in Kroměříž, in central Moravia. He also kept a catalogued collection of manuscripts, including many of Biber's autographs, mainly of sacred vocal music and secular music for ensemble.

In 1670 Biber left Kroměříž, ostensibly to visit the violin maker Jakob Stainer. He chose not to return, however, staying away *insalutate hospite* – without his

employer's permission. (This he procured after the fact, six years later.) News of his behaviour reached Schmelzer in Vienna, who disapproved of his young colleague's conduct.

Meanwhile Biber settled in Salzburg, entering the employment of the Prince-Archbishop Maximilian Gandolf von Kuenburg. Once again he started out as musician and valet, but was steadily promoted over the following years. In Salzburg he married and raised a family – of eleven children in all, only four survived into adulthood. Biber was appointed *Kapellmeister* in 1684, with a very high salary, and ennobled by Emperor Leopold I in 1690. He remained in Salzburg until his death in 1704.

Biber was reputed to be one of the greatest violinists in Europe. Almost a century after his death Charles Burney wrote: 'of all the violin players of the last century Biber seems to have been the best, and his solos are the most difficult and the most fanciful of any music I have seen of that period'.

Archbishop Kuenburg was a strict Catholic and a zealous upholder of the Counter-Reformation. As we learn from Biber's dedication in the manuscript of the Rosary Sonatas – 'I have consecrated everything that I have written here to the honour of the 15 Sacred Mysteries, since you promote these so ardently' – he was also a proponent of the Rosary devotions. These commemorate fifteen 'Mysteries', important stages in the story of the Virgin Mary and Jesus Christ, and are divided into three groups: the Five Joyful Mysteries, the Five Sorrowful Mysteries and the Five Glorious Mysteries.

The exact dating of the sonatas is uncertain, and estimates vary from the early or mid-1670s to 1687, the year of the Archbishop's death. The collection has been preserved in a handsome manuscript into which a copper engraving has been inserted at the head of each sonata depicting a key moment in the corresponding Mystery. As the manuscript lacks a title page, and doesn't include any titles for the

sonatas, it is these engravings that have suggested the titles commonly used today. Furthermore, Biber himself didn't use the word 'sonata' to describe the fifteen sets, but only for individual movements. It is only since the first publication of the work, in 1906, that it has become known as, alternatively, the Rosary, Mystery, Biblical or even Copper-Engraving Sonatas.

Biber gives a separate tuning to each of the fifteen sonatas, no two alike. This allows for myriad combinations of different tonalities and colours. In the Passaglia which closes the cycle (also known as Sonata 16), Biber returns to the standard tuning of the first sonata. Knowledge of the subject matter and of *scordatura* is not required to enjoy the sonatas. And yet these aspects, irrevocably intertwined, make the music all the more fascinating and convincing. The different tunings allow for unusual combinations of double stops and chords, which in turn enrich the musical content. For example, the specific parallel thirds and sixths found in Sonata 13, *The Descent of the Holy Ghost*, would not be playable at fast speed in standard tuning.

Furthermore, each change in the tuning also affects the pressure exerted by the strings through the bridge onto the instrument. This physical difference affects the tone colour of the violin, making it in turn brighter, darker, more shrill or more open. Biber used these tools expertly to strengthen the programmatic effect and further serve the religious symbolism. To give just a few examples: in Sonata 3, *The Nativity*, the B minor tuning of the violin strings creates a tighter, almost strained sound, which suggests a plaintive intimacy. In Sonata 6, *The Agony in the Garden*, the timbre of the very unusual tuning helps to communicate lament and suffering. The tuning of Sonata 7, *The Scourging at the Pillar*, emphasizes a treble, bright sound. In the Sarabanda the lashes of the whip are recognizable, and in a later variation the oscillations on the same note between open and stopped strings create a 'smarting', wounded sound. Sonata 8, *The Crowning with Thorns*, closes with a variation which depicts the sharp thorns on Christ's crown. Particularly

notable is Sonata 11, *The Resurrection*. Here Biber literally creates two crosses on the violin by having the middle strings cross each other twice: first above the fingerboard, in the pegbox, and then beneath the bridge. He uses the new placement to establish two sets of octaves (G3–G4 and D3–D4), once more creating voicing possibilities otherwise unknown to violin playing. After an opening Sonata follows a chorale fantasy on a variation of the hymn *Surrexit Christus hodie* (*Christ is risen today*). In Sonata 12, *The Ascension*, the percussive opening imitation of a brass fanfare is considerably enhanced by the *scordatura*. Sonata 15, *The Coronation of the Virgin*, is the last of the Rosary Sonatas before the closing Passaglia. It ends very delicately, with chains of *staccato* notes possibly representing the jewels on a crown or, alternately, the stars in heaven.

But the sonatas are not ‘merely’ programme music. Consistent with the baroque suite, each sonata contains standard baroque movements. These include Prelude, Air and Chaconne and stylized dance movements such as the Allemande, Sarabande or Corrente. While these dance movements stay true to their genre, defined by specific rhythmic characteristics, they are coloured by the programmatic framework as well as their respective tunings.

The great age for *scordatura* writing was the early baroque – Biber’s own period – and no other composer either before or after is known to have written so much *scordatura* for the violin. Today, *scordatura* is far from being a common tool among composers. This has partly practical reasons: *scordatura* always involves a degree of adjustment for both the instrument and the player, requiring a certain luxury of time and resources. The notation Biber used for his Rosary Sonatas clearly indicates the tuning at the beginning of each sonata, and the violin part is written so that the player reads it as if he or she were playing in the normal tuning – in other words, each note indicates the fingering the player should use rather than showing the actual sounding pitch.

Owing to the demands placed on the instrument by the *scordatura* tuning, a performer wishing to play the complete cycle in succession will need at least three instruments, and still require a considerable amount of retuning. Thanks to his powerful and wealthy patron, Biber possibly had a separate violin for each of the different tunings. He also had a palette of bows, including short and light models for fast, virtuosic passages.

The Passagalia which closes the collection is in several ways an ‘outsider’ – as the sixteenth part of the cycle, it is the only one not directly associated with one of the Mysteries of the Rosary. The image which precedes it in Biber’s manuscript is not an engraving, but a drawing of an angel holding a child by the hand, and the piece may have an association with the Feast of the Guardian Angels of the Catholic Church. It is also written for violin alone, and is as such one of the greatest early works for solo violin. The falling line of the opening two bars is the ostinato which recurs throughout the entire movement. The powerful, haunting beauty of this music awards the Passagalia a place in musical posterity close to Bach’s Chaconne from the D minor Partita.

In 1677 the Archbishop’s musical establishment was further strengthened by the arrival of Georg Muffat. Muffat was born in 1653 in Megève (in current France), in the Duchy of Savoy. While Biber was strongly influenced by Italian and Austrian-German musicians, Muffat’s education shows the influence of the Italian, German and French traditions, starting with the teachings of Jean-Baptiste Lully, with whom Muffat studied in Paris from the age of ten until he was sixteen. His early career took him to Alsace, where he worked as an organist in Molsheim, to Ingolstadt in Bavaria where he studied law, and then to Vienna. Before his arrival in Salzburg, he lived for a short time in Prague, where he composed his Sonata for Violin and Basso continuo. At the very beginning of this cyclical work, Muffat

introduces the key motifs of fourths descending stepwise in the violin over a drawn-out fifth ascending in the bass. These motifs are repeated, embellished and shared by both parts, in a context which encompasses lyrical lines, improvisatory passages and contrapuntal writing. Particularly daring are Muffat's modulations using enharmonic relationships, i.e. modulating to a new key by 'reinterpreting' a note in the original key as belonging to the new one, for instance C sharp/D flat. Muffat employs this technique to dramatic effect, providing a wide range of harmonies and colours. This is his only known sonata for violin.

After entering the employment of the Archbishop of Salzburg as organist and chamberlain, Muffat was to share Biber's place of work for some ten years. During this time the Archbishop enabled him to travel to Italy, where he worked with the composer and keyboard player Bernardo Pasquini (1637–1710) and also met and collaborated with Arcangelo Corelli (1653–1713). Any further ambitions Muffat may have had in Salzburg could not be fulfilled, however, partly because Biber was already there ahead of him. In 1690 Muffat moved with his wife and children to Passau to accept the position of *Kapellmeister* at the court of Prince-Bishop Johann Philipp von Lamberg.

Little is known about the relationship between the two colleagues, but Muffat did perform music by Biber in Passau. They both died in the same year, 1704, having continued to fulfil a range of court duties until late in life. Indeed, both careers reflect ambition, dedication and perseverance. Muffat was a great organist, harpsichordist and composer who synthesized different European styles, and Biber was a consummate violinist and composer, peerless in his combination of creativity, virtuosity and compositional skills.

© Ariadne Daskalakis 2015

Ensemble Vintage Köln was originally founded in 2009 at the renowned Institute for Early Music at the Hochschule für Musik und Tanz Köln (Cologne University for Music and Dance). Its members bring together leading international influences in the baroque music world.

Ariadne Daskalakis is a unique performer on both baroque and modern violin. The American violinist of Greek descent has appeared in major venues around the world, with ensembles including the Academy for Ancient Music Berlin, the English and Prague Chamber Orchestras, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Dortmund Philharmonic Orchestra 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 and the New Rhine Chamber Orchestra, among others. Her versatility is reflected in a wide-ranging discography which includes works by Handel and Tartini as well as by Fauré and Lutosławski. She gives frequent recitals with piano, fortepiano or harpsichord, and she worked with the Manon Quartet Berlin for more than ten years, playing baroque and classical repertoire on period instruments as well as works by Bartók, Berg, Janáček and Feldman with a ‘modern’ set-up. Ariadne Daskalakis has won prizes at the ARD International Music Competition and the St Louis Symphony Young Artists Competition and received awards from the Mozart Society Dortmund, the Harvard Music Association and Framingham State University. She enjoyed an education in music and humanities at the Juilliard School, Harvard University and the Hochschule der Künste Berlin. She is a violin professor at the Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Gerald Hambitzer is active as soloist and chamber musician on the harpsichord, clavichord and fortepiano. While studying at the Hochschule für Musik und Tanz

Köln he began an international career, in particular as harpsichordist with the renowned baroque orchestra Concerto Köln, which has since taken him to the music centres of Europe and on tour to Algeria, India, South-East Asia and America. He appears regularly on various radio stations and has a large discography, also as a soloist. He has a particular interest in the clavichord. Gerald Hambitzer is a professor and head of the Institute of Early Music at the Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Rainer Zipperling studied the viola da gamba and cello at the Royal Conservatory of The Hague. Graduating in 1980, he began lasting collaborations with ensembles such as the Orchestra of the Eighteenth Century, La Petite Bande and the Ricercar Consort. He regularly performs as principal cellist with Sir John Eliot Gardiner and the English Baroque Soloists and has performed Bach's *Brandenburg Concertos* with Claudio Abbado and his Mozart Orchestra. Rainer Zipperling teaches at the Hochschule für Musik und Tanz Köln, the Lemmens Institute in Leuven (Belgium) and the Cracow Academy of Music, and has given masterclasses around the world.

Simon Martyn-Ellis performs on the baroque lute, theorbo, and on the romantic and baroque guitar. His career spans from his native Australia to Europe and the USA. He collaborates with the Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln and the Freiburger Barockorchester, as well as with the American ensembles Apollo's Fire and ACRONYM. He has appeared at festivals including the Melbourne and Adelaide International Festivals and the Oregon Bach Festival. Simon Martyn-Ellis studied at the Trossingen Conservatory with Rolf Lislevand. He has taught at Case Western Reserve University and Oberlin Conservatory.

Gerald Hambitzer · Ariadne Daskalakis · Rainer Zipperling · Simon Martyn-Ellis



Heinrich Ignaz Franz Bibers „Rosenkranz-Sonaten“ für Violine und Basso continuo sind in der Violinliteratur wie in der Musikgeschichte ungleich. Der meisterhaft komponierte Zyklus präsentiert eine einzigartige Kombination aus programmatischem Material und Skordatur (eine von der Standardstimmung abweichende Stimmung der Saiten). Biber wurde 1644 im böhmischen Wartenberg (heute: Stráž pod Ralskem, Tschechien) geboren. Kaum etwas ist über seine frühe Ausbildung bekannt; wichtige musikalische Anregungen aber hat er wohl von Carlo Farina und Johann Heinrich Schmelzer erhalten.

Farina (1600–1639) war ein italienischer Komponist und Geigenvirtuose, dessen Karriere ihn über Italien hinaus nach Dresden, Bonn und Wien führte. Der Einfluss von Farinas *Capriccio Stravagante* aus dem Jahr 1627 ist beispielsweise in Bibers *Battalia* aus dem Jahr 1673 offenkundig. Beide Werke sind für Streicherensemble geschrieben, und sie kombinieren Tanzsätze mit Militärmärschen, besonderen Klangeffekten und humoristischen Imitationen. Ähnliche Techniken verwendete Biber in seiner *Sonata Representativa* für Violine und Basso continuo.

Auch Schmelzer (1620–1680) war ein bedeutender Geiger und Komponist. Er arbeitete Zeit seines Lebens am Habsburger Hof in Wien und wurde kurz vor seinem Tod von Kaiser Leopold I. zum Kapellmeister ernannt. Es ist möglich, dass Biber bei Schmelzer in Wien Unterricht nahm; sein Violinstil jedenfalls weist etliche von Schmelzers Charakteristika auf, was insbesondere der Vergleich der Violinsonaten beider Komponisten zeigt.

Im Jahr 1668 nahm Biber eine Anstellung als Musiker der Hofkapelle und Kammerdiener des Olmützer Fürstbischofs Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn an. Fürst Karl war ein begeisterter Musikliebhaber, der auf seinem Schloss in Kremsier (Kroměříž) in Mittelmähren ein hervorragendes Ensemble unterhielt. Außerdem besaß er eine katalogisierte Manuskriptsammlung vor allem geistlicher Vokalmusik und weltlicher Ensemblemusik, darunter viele Autographe Bibers.

1670 verließ Biber Kroměříž, angeblich, um den Geigenbauer Jakob Stainer zu besuchen. Doch er beschloss, nicht zurückzukehren, und blieb seiner Wirkungsstätte *insalutate hospite* fern – ohne Erlaubnis des Dienstherrn (selbige wurde ihm erst sechs Jahre post factum erteilt). Schmelzer, den die Nachricht hierüber in Wien erreichte, missbilligte das Verhalten seines jungen Kollegen.

Derweil ließ sich Biber in Salzburg nieder und trat in die Dienste Fürsterzbischofs Maximilian Gandolf von Kuenburg ein. Wieder begann er als Musiker und Kammerdiener, wurde aber im Laufe der Jahre stetig befördert. In Salzburg heiratete er und gründete eine Familie; von seinen insgesamt elf Kindern erreichten nur vier das Erwachsenenalter. 1684 wurde Biber zum Kapellmeister ernannt (ein hochdotiertes Amt!); 1690 erhob ihn Kaiser Leopold I. in den Adelsstand. Bis zu seinem Tod im Jahr 1704 sollte Biber in Salzburg bleiben.

Biber genoss den Ruf, einer der größten Geiger Europas zu sein. Fast ein Jahrhundert nach seinem Tod schrieb Charles Burney: „... von allen Geigenspielern des letzten Jahrhunderts scheint Biber der vorzüglichste gewesen zu sein, und seine Soli sind die schwierigsten und fantasievollsten überhaupt, die ich in der Musik jener Zeit gefunden habe.“

Erzbischof Kuenburg war streng katholisch und ein eifriger Parteigänger der Gegenreformation. Wie wir aus Bibers Widmung im Manuskript der Rosenkranz-Sonaten erfahren („Ich habe das ganze Werk der Ehre der 15 heiligen Mysterien geweiht, die Ihr so glühend fördert“), war er auch ein Befürworter der Rosenkranzandacht. Diese erinnern an die fünfzehn „Mysterien“ – wichtige Stationen in der Geschichte der Jungfrau Maria und Jesu Christi – und werden in drei Gruppen unterteilt: die fünf freudreichen Mysterien, die fünf schmerzhaften Mysterien und die fünf glorreichen Mysterien.

Eine exakte Datierung der Sonaten ist nicht möglich; Schätzungen reichen von Anfang oder Mitte 1670 bis zu 1687, dem Todesjahr des Erzbischofs. Die Samm-

lung ist in einem schönen Manuskript erhalten, in dem jeder Sonate ein Kupferstich vorangestellt ist, der eine Schlüsselszene des jeweiligen Mysteriums darstellt. Da die Handschrift kein Titelblatt hat und die einzelnen Sonaten keine Titel tragen, leiten sich die heute gebräuchlichen Titel von diesen Kupferstichen ab. Biber selber verwendete das Wort „Sonate“ zudem nicht als Gattungsbegriff für die fünfzehn Satzfolgen, sondern nur für einzelne ihrer Sätze. Erst seit der Erstveröffentlichung des Werks im Jahr 1906 ist das Werk unter der Bezeichnung Rosenkranz-, Mysterien-, Biblische oder auch Kupferstich-Sonaten bekannt.

Für jede der 15 Sonaten sieht Biber eine andere Stimmung vor. Dies ermöglicht eine Vielzahl von Kombinationen unterschiedlicher Klänge und Farben. In der Passaglia, die den Zyklus beschließt (sie wird auch als Sonate 16 bezeichnet), kehrt Biber zur Standardstimmung der ersten Sonate zurück. Um die Sonaten zu genießen, bedarf es weder der Kenntnis der Sujets noch der der Skordatur. Und doch machen diese unabänderlich miteinander verflochtenen Aspekte die Musik noch faszinierender und überzeugender. Die verschiedenen Stimmungen gestatten ungewöhnliche Kombinationen von Doppelgriffen und Akkorden, die wiederum den musikalischen Gehalt bereichern. So wären etwa die charakteristischen Terz- und Sextparallelen in Sonate 13 (*Die Sendung des Heiligen Geistes*) in Standardstimmung nicht spielbar.

Ferner hat jede Änderung der Stimmung Auswirkungen auf den Druck, den die Saiten mittels der Brücke auf das Instrument ausüben. Diese physikalische Differenz beeinflusst die Klangfarbe der Geige, macht sie heller, dunkler, schriller oder offener. Biber setzte diese Mittel meisterlich ein, um den programmatischen Effekt zu stärken und die religiöse Symbolik zu unterstreichen. Um nur einige Beispiele zu nennen: In Sonate 3 (*Die Geburt Jesu*) erzeugt die h-moll-Stimmung der Violsaiten einen härteren, fast angespannten Klang, der eine klagende Intimität suggeriert. In Sonate 6 (*Die Todesangst Jesu*) trägt das Timbre der sehr ungewöhn-

lichen Stimmung dazu bei, Jesu Klage und Leid zu veranschaulichen. Die Stimmung der Sonate 7 (*Die Geißelung*) betont einen hohen, hellen Klang. In der Sarabanda sind die Peitschenhiebe zu vernehmen, und in einer späteren Variation erzeugt der Wechsel zwischen gedrückter und leerer Saite einen „schmerzenden“, verwundeten Klang. Sonate 8 (*Die Dornenkrönung*) endet mit einer Variation, die die spitzen Dornen auf Christi Krone darstellt. Besonders bemerkenswert ist Sonata 11 (*Die Auferstehung*): Hier erzeugt Biber buchstäblich zwei Kreuze auf der Geige, indem er die mittleren Saiten zweimal kreuzt: zuerst über dem Griffbrett, im Wirbelkasten, und dann unter der Brücke. Er verwendet die neue Anordnung, um zwei Oktavpaare (G3–G4 und D3–D4) zu etablieren, womit er wiederum Stimmführungen ermöglicht, die dem Geigenspiel ansonsten verwehrt sind. Nach einer Eingangs-Sonate folgt eine Choralfantasie über eine Variation des Kirchenliedes *Surrexit Christus hodie* (Christus ist heute auferstanden). Die perkussive Eröffnung der Sonate 12 (*Die Himmelfahrt*) ahmt eine Blechbläserfanfare nach, wozu erneut die Skordatur beiträgt. Die Sonate 15 (*Die Krönung Mariens*) ist die letzte der Rosenkranz-Sonaten vor der abschließenden Passagalia. Sie endet sehr zart mit Ketten von Stakkato-Tönen, die vielleicht die Juwelen auf einer Krone oder aber die Sterne am Firmament darstellen sollen.

Doch die Sonaten sind mehr als „nur“ Programm-Musik. Jede Sonate enthält typische Sätze der barocken Suite – u.a. Prélude, Air und Ciacona sowie stilisierte Tanzsätze wie Allemande, Sarabande oder Corrente. Während diese Tanzsätze ihrem Genre treu bleiben, das von spezifischen rhythmischen Merkmalen bestimmt ist, werden sie vom programmatischen Kontext ebenso geprägt wie von ihrer jeweiligen Stimmung.

Die große Zeit der Skordatur war der Frühbarock – Bibers eigene Zeit; kein anderer Komponist vor oder nach ihm ist bekannt, der ähnlich zahlreiche Skordaturwerke für Violine komponiert hätte. Für heutige Komponisten ist die Skordatur ein

alles andere als geläufiges Mittel. Dies hat u.a. praktische Gründe: Skordatur bedeutet immer auch ein gewisses Maß an Anpassung sowohl für das Instrument wie für den Spieler, und sie erfordert einen gewissen Luxus an Zeit und Ressourcen. Die Notation, die Biber für seinen Rosenkranz-Sonaten verwendete, zeigt zu Beginn jeder Sonate deutlich die jeweils geforderte Stimmung an, und die Violinstimme ist so notiert, als ob der Spieler in Normalstimmung spielte, anders gesagt: Die Noten geben den Fingersatz an – und nicht die tatsächlich erklingenden Töne.

Aufgrund der Anforderungen, die die Skordatur an das Instrument stellt, benötigt ein Geiger, der eine Gesamtauführung des Zyklus in Angriff nimmt, mindestens drei Instrumente; selbst dann hat er noch reichlich umzustimmen. Dank seines mächtigen und wohlhabenden Gönners stand Biber möglicherweise für jede der verschiedenen Stimmungen eine eigene Violine zur Verfügung. Außerdem verfügte er über eine Palette an Bögen, darunter auch kurze und leichte Modelle für die extrem schnellen, virtuellen Passagen.

Die Passaglia, die die Sammlung beschließt, ist in mehrfacher Hinsicht ein „Außenseiter“ – der sechzehnte Teil des Zyklus ist der einzige, der nicht mit einem der Mysterien des Rosenkranzes verknüpft ist. Das Bild, das der Passaglia in Biber's Manuskript vorangeht, ist kein Stich, sondern die Zeichnung eines Engels, der die Hand eines Kindes hält; das Stück könnte daher mit dem Schutzengelfest der katholischen Kirche in Verbindung stehen. Zudem ist es für Violine allein geschrieben und als solches eines der größten unter den frühen Werke für Violine solo. Die absteigende Linie der ersten beiden Takte ist das Ostinato, das im Laufe des gesamten Satzes wiederkehrt. Die kraftvolle, berückende Schönheit dieser Musik verleiht der Passaglia einen Platz im Umfeld von Bach's Chaconne aus der Partita d-moll.

Im Jahr 1677 wurde der musikalische Hofstaat des Erzbischofs durch die Ankunft von Georg Muffat weiter verstärkt. Muffat wurde 1653 in Megève im Herzogtum

Savoyen (im heutigen Frankreich) geboren. Während Biber unter dem starken Einfluss italienischer und deutsch-österreichischer Musiker stand, bekundet Muffats Ausbildung den Einfluss der italienischen, deutschen und französischen Schulen, beginnend mit dem (mutmaßlichen) Unterricht bei Jean-Baptiste Lully in Paris, bei dem der junge Muffat im Alter von 10 bis 16 Jahren studiert haben könnte. Seine Karriere führte ihn zunächst in das Elsass, wo er als Organist in Molsheim wirkte, dann nach Ingolstadt in Bayern, wo er Jura studierte und dann nach Wien. Vor seiner Ankunft in Salzburg lebte er für kurze Zeit in Prag, wo er seine Sonate für Violine und Basso continuo komponierte – die einzige, die von ihm überliefert ist. Gleich zu Beginn dieses zyklischen Werks stellt Muffat die Hauptmotive vor: schrittweise absteigende Quarten in der Violine über einer weiten Quinte, die in ähnlicher Weise im Bass aufsteigt. In einem Kontext, der lyrische Melodiebögen, improvisatorische Passagen und kontrapunktische Arbeit umfasst, werden diese Motive wiederholt, verzerrt und von der jeweils anderen Stimme aufgegriffen. Besonders kühn sind Muffats Modulationen mittels enharmonischer Verwechslungen, d.h. durch „Umdeutung“ eines Tons der Ausgangstonart aus der Sicht der Zieltonart, z.B. Cis/Des. Muffat erzeugt mit dieser Technik dramatische Wirkungen, wobei ein großes Spektrum an Harmonien und Farben entsteht.

Nachdem er als Organist und Kammerdiener in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg getreten war, wirkte Muffat für etwa zehn Jahre am gleichen Ort wie Biber. Während dieser Zeit ermöglichte ihm der Erzbischof einen Italienaufenthalt, in dessen Rahmen er bei dem Komponisten und Organisten Bernardo Pasquini (1637–1710) studierte; außerdem lernte er Arcangelo Corelli (1653–1713) kennen und arbeitete mit ihm zusammen. Etwaige Ambitionen Muffats in Salzburg sollten sich indes nicht erfüllen, u.a. weil Biber ihm stets vorangestellt blieb. 1690 übersiedelte Muffat mit seiner Frau und seinen Kindern nach Passau, wo er das Amt des Kapellmeisters am Hofe Fürstbischofs Johann Philipp von Lamberg antrat.

Über die Beziehung zwischen den beiden Kollegen ist kaum etwas bekannt; Muffat allerdings führte in Passau Musik von Biber auf. Nach einem Leben, das bis fast zuletzt durch den Dienst bei Hofe geprägt war, starben beide im selben Jahr, 1704. Beider Karrieren bekunden Ehrgeiz, Hingabe und Ausdauer. Muffat war ein großer Organist, Cembalist und Komponist, der verschiedene europäische Stile verschmolz; Biber war ein vollendeter Geiger und Komponist, einzigartig in seiner Verbindung von Kreativität, Virtuosität und kompositorischer Meisterschaft.

© *Ariadne Daskalakis* 2015

Das **Ensemble Vintage Köln** wurde im Jahr 2009 am renommierten Institut für Alte Musik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln gegründet. Seine Mitglieder führen bedeutende internationale Strömungen der barocken Musikwelt zusammen.

Ariadne Daskalakis ist eine einzigartige Interpretin auf der barocken wie auf der modernen Violine. Die amerikanische Geigerin mit griechischen Wurzeln tritt weltweit in bedeutenden Konzertsälen auf und konzertiert dabei u.a. mit Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem English Chamber Orchestra, dem Prager Kammerorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Athener Staatsorchester. In der Doppelrolle als Konzertmeisterin und Solistin hat sie intensiv mit dem Kölner Kammerorchester, dem Stuttgarter Kammerorchester und dem Neuen Rheinischen Kammerorchester gearbeitet. Sie gibt regelmäßig Recitals mit Klavier, Hammerklavier und Cembalo, wobei sie je nach Repertoire und Kontext Saiten und Brücke ihrer Instrumente sowie den Bogen auswählt. Ihre Vielseitigkeit schlägt sich in ihrer Diskographie nieder, die Werke von Händel und Tartini ebenso umfasst wie solche von Fauré oder Lutosławski.

Ariadne Daskalakis ist Preisträgerin des ARD-Musikwettbewerbs sowie der St. Louis Symphony Young Artists Competition und erhielt Auszeichnungen von der Mozart-Gesellschaft Dortmund, der Harvard Music Association und der Framingham State University. Sie genoss eine musikalische und geisteswissenschaftliche Ausbildung an der Juilliard School, der Harvard University und der Hochschule der Künste Berlin. Ariadne Daskalakis ist Violinprofessorin an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Gerald Hambitzer ist ein gefragter Solist und Kammermusiker auf dem Cembalo, Clavichord und Hammerklavier. Während seines Studiums an der Hochschule für Musik und Tanz Köln begann er eine internationale Konzerttätigkeit, insbesondere mit dem renommierten Barockorchester Concerto Köln, das ihn seither in die Musikzentren Europas sowie auf Tourneen nach Algerien, Indien, Südostasien und Amerika geführt hat. Er nimmt regelmäßig für verschiedenen Radiostationen auf und verfügt, auch als Solist, über eine umfangreiche Diskographie. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dem Clavichord. Gerald Hambitzer ist Professor und Leiter des Instituts für Alte Musik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Rainer Zipperling studierte Viola da gamba und Cello am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Nach dem Abschluss im Jahr 1980 begann er dauerhafte Kooperationen mit Ensembles wie dem Orchestra of the 18th Century, La Petite Bande und Ricercar Consort. Regelmäßig tritt er als Solocellist mit Sir John Eliot Gardiner und den English Baroque Soloists auf und hat die *Brandenburgischen Konzerte* mit Claudio Abbado und seinem Mozart Orchestra aufgeführt. Rainer Zipperling lehrt an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, am Lemmens Institut in Leuven (Belgien) und an der Musikhochschule Krakau; darüber hinaus gibt er Meisterkurse in der ganzen Welt.

Simon Martyn-Ellis spielt Barocklaute, Theorbe, romantische und Barock-Gitarre. Seine Karriere erstreckt sich von seiner australischen Heimat bis nach Europa und die USA. Er arbeitet mit der Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln und dem Freiburger Barockorchester zusammen, aber auch mit den amerikanischen Ensembles Apollo's Fire und ACRONYM. Er war bei Festivals wie den Melbourne Festival, dem Adelaide Festival und dem Oregon Bach Festival zu Gast. Simon Martyn-Ellis, der an der Musikhochschule Trossingen bei Rolf Lislevand studierte, hat an der Case Western Reserve University und dem Oberlin Conservatory unterrichtet.

Les «Sonates du Rosaire» pour violon et basse continue de Heinrich Ignaz Franz Biber sont uniques dans la littérature pour violon et en histoire de la musique. Ce cycle magistralement composé offre une combinaison unique de matériel à programme et l'emploi de la *scordatura* (accord d'un instrument à cordes différent de l'accord habituel). Biber est né en 1644 à Wartenberg en Bohême – aujourd'hui Stráž pod Ralskem dans la République Tchèque. On sait très peu de chose sur sa première éducation mais des influences musicales importantes sembleraient comprendre Carlo Farina et Johann Heinrich Schmelzer.

Farina (1600–39) était un compositeur italien et un jeune virtuose du violon que la carrière conduisit hors de l'Italie à Dresde, Bonn et Vienne. L'inspiration du *Capriccio Stravagante* de Farina, écrit en 1627, est évidente par exemple dans *Battalia* (1673) de Biber. Les deux pièces, écrites pour ensemble à cordes, allient mouvements de danse à marches militaires, effets sonores spéciaux et imitations comiques. Biber utilisa des techniques semblables dans sa *Sonata Representativa* pour violon et basse continue.

Schmelzer (1620–80) était aussi un violoniste et compositeur important. Il travailla toute sa vie à la cour des Habsbourg à Vienne et, peu avant son décès, il fut nommé *Kapellmeister* par l'empereur Léopold 1^{er}. Il est possible que Biber eût pris des leçons de Schmelzer à Vienne; quoi qu'il en soit, son écriture pour violon adopte plusieurs des traits particuliers de Schmelzer. Ceci se remarque surtout en comparant les sonates pour violon des deux compositeurs.

En 1668, Biber accepta un poste de musicien et de valet à la cour du prince-évêque Karl, comte Liechtenstein-Kasterkorn d'Olomouc. Le prince Karl était un fervent mélomane qui employait un excellent ensemble à son château à Kroměříž, en Moravie centrale. Il conservait aussi une collection cataloguée de manuscrits dont plusieurs des autographes de Biber, surtout de musique vocale sacrée et de musique profane pour ensemble.

En 1670, Biber quitta Kroměříž, officiellement pour visiter le luthier Jakob Stainer. Il choisit cependant de ne pas revenir à Kroměříž même s'il n'avait pas de permis de congé de son employeur (permission qu'il obtint quand même six ans plus tard). La nouvelle de sa conduite parvint aux oreilles de Schmelzer à Vienne ; Schmelzer désapprouva le comportement de son jeune collègue.

Entretemps, Biber s'installa à Salzbourg, employé par le prince-archevêque Maximilian Gandolf von Kuenburg. Là aussi il commença comme musicien et valet mais il fut régulièrement promu au cours des années suivantes. Il se maria à Salzbourg et éleva une famille – de onze enfants en tout dont seuls quatre parvinrent à l'âge adulte. Biber devint *Kapellmeister* en 1684, touchant un salaire très élevé et il fut ennobli par l'empereur Léopold 1^{er} en 1690. Il resta à Salzbourg jusqu'à sa mort en 1704.

Biber avait la réputation d'être l'un des plus grands violonistes de l'Europe. Près d'un siècle après sa mort, Charles Burney a écrit : «... de tous les violonistes du siècle dernier, Biber semble avoir été le meilleur et ses solos sont les plus difficiles et les plus fantaisistes de toute la musique que je connaisse de cette période.»

L'archevêque Kuenburg était un catholique strict et un partisan zélé de la Contre-Réforme. On lit la dédicace suivante de Biber dans le manuscrit des Sonates du Rosaire : «J'ai consacré tout ce que j'ai écrit ici à l'honneur des 15 mystères sacrés puisque vous les promouvez si ardemment» – lui aussi était un partisan de la dévotion du Rosaire qui rappelle les 15 «mystères», étapes importantes de l'histoire de la Vierge Marie et de Jésus Christ. Ces mystères sont divisés en trois groupes, les cinq mystères joyeux, les cinq douloureux et les cinq glorieux.

La datation exacte des sonates est incertaine et varie du début ou milieu des années 1670 à 1687, l'année du décès de l'archevêque. La collection a été conservée dans un beau manuscrit où l'on a inséré une ciselure de cuivre à la tête de chaque sonate, décrivant un moment clé du mystère correspondant. Comme le manuscrit

n'a pas de page de titre et n'inclut aucun titre pour les sonates, ce sont ces gravures qui ont suggéré les titres utilisés communément aujourd'hui. De plus, Biber n'a pas eu recours au terme « sonate » pour décrire ces quinze séries, seulement pour les mouvements individuels. Ce n'est que depuis la première publication de l'œuvre en 1906 qu'elle est connue comme soit Sonates du Rosaire, Sonates des mystères, Sonates bibliques ou même Sonates à la gravure de cuivre.

Biber a donné un accord différent à chacune des 15 sonates. Cette belle variété a permis un grand nombre de combinaisons de diverses tonalités et de couleurs. Dans la Passaglia qui termine le cycle (connue aussi sous le nom de Sonate no 16), Biber revient à l'accord standard de la première sonate. Il n'est pas nécessaire de connaître le sujet des sonates ni leur *scordatura* pour les apprécier. Pourtant, étroitement et irrévocablement liés, ces aspects rendent la musique d'autant plus fascinante et convaincante. Les différents accords permettent des combinaisons inhabituelles de doubles cordes et d'accords qui, à leur tour, enrichissent le contenu musical. Les tierces et sixtes parallèles spécifiques de la Sonate no 13, *La Descente du Saint-Esprit*, ne seraient pas jouables avec l'accord courant.

En outre, chaque changement dans l'accord altère aussi la pression exercée par les cordes sur le pont de l'instrument. Cette différence physique affecte la couleur tonale du violon, le rendant plus clair, plus sombre, plus strident ou plus ouvert. Biber maîtrisait parfaitement l'emploi de cette technique pour renforcer l'effet à programme et servir encore mieux le symbolisme religieux. Voici quelques exemples : dans la Sonate no 3, *La Nativité*, l'accord en si mineur des cordes du violon crée une sonorité plus serrée, presque tendue, suggérant une intimité plaintive. Dans la Sonate no 6, *L'Agonie de Jésus à Gethsémani*, le timbre de l'accord très inhabituel aide à communiquer la plainte et la souffrance. L'accord de la Sonate no 7 (*La Flagellation*) souligne un son aigu et brillant. Dans la Sarabande, les coups de fouet sont reconnaissables et, dans une variation ultérieure, les oscillations sur la même

note entre les cordes à vide et pressées créent un effet de blessure « cuisante ». La Sonate no 8 (*Le Couronnement d'épines*) se termine par une variation décrivant les épines pointues sur le crâne du Christ. La Sonate no 11, *La Résurrection*, est particulièrement remarquable. Biber crée littéralement ici deux croix sur le violon en croisant les cordes centrales deux fois : d'abord au-dessus de la touche, dans le cheviller, puis sous le pont. Il utilise le nouvel emplacement pour créer deux séries d'octaves (sol 3 – sol 4 et ré 3 – ré 4), obtenant encore d'autres possibilités mélodiques et techniques autrement inconnues sur le violon. Une sonate d'ouverture est suivie d'une fantaisie chorale sur une variation de l'hymne *Resurrexit Christus hodie* (*Le Christ est aujourd'hui ressuscité*). Le début percussif de la Sonate no 12, *L'Ascension*, imite une fanfare de cuivres renforcée encore par la *scordatura*. La Sonate no 15, *Le Couronnement de la Vierge*, est la dernière des Sonates du Rosaire avant la Passaglia finale. Elle se termine avec beaucoup de délicatesse, les chaînes de notes *staccato* représentant possiblement les bijoux d'une couronne ou bien les étoiles dans le ciel.

Mais les sonates ne sont pas « que » de la musique à programme. Conforme à la suite baroque, chaque sonate renferme des mouvements baroques courants tels que Prélude, Air et Ciacona et des mouvements de danse stylisée comme Allemande, Sarabande ou Corrente. Tandis que ces mouvements de danse restent fidèles à leur genre, définis par des caractéristiques rythmiques spécifiques, ils sont colorés par leur cadre à programme ainsi que par leurs accords respectifs.

L'âge d'or pour l'écriture en *scordatura* est le jeune baroque – la période de Biber – et aucun autre compositeur avant ou après lui n'est connu pour avoir tant utilisé la *scordatura* pour le violon. Aujourd'hui, cet outil est loin d'être populaire parmi les compositeurs et ce, en partie pour des raisons d'ordre pratique : la *scordatura* demande toujours un certain degré d'ajustement de la part de l'instrument et de l'instrumentiste, exigeant un luxe de temps et de ressources. La notation utilisée

par Biber pour ses Sonates du Rosaire indique nettement l'accord au début de chaque sonate et la partie de violon est écrite de sorte que le violoniste la lit comme si lui ou elle jouait dans l'accord normal – en d'autres termes, chaque note indique le doigté normalement utilisé plutôt que la véritable hauteur de son.

A cause des exigences posées sur l'instrument par la *scordatura*, un exécutant désireux de jouer le cycle complet en une fois aura besoin d'au moins trois instruments qu'il devra tout de même réaccorder plusieurs fois. Grâce à son riche et puissant protecteur, Biber disposait possiblement d'un violon différent pour les divers accords et d'un choix d'archets dont des modèles courts et légers pour les passages virtuoses extrêmement rapides.

La Passaglia qui termine la collection est de plusieurs manières une étangère – la seizième partie du cycle, la seule à ne pas être associée aux mystères du Rosaire. L'image qui la précède sur le manuscrit de Biber n'est pas une ciselure mais bien le dessin d'un ange tenant la main d'un enfant et la pièce pourrait avoir une association avec la fête des Anges gardiens dans l'Eglise catholique. Elle est aussi écrite pour violon seul et, en soi, l'une des plus grandes œuvres anciennes pour violon seul. La ligne descendante des deux premières mesures est l'ostinato qui revient tout le long du mouvement. La beauté majestueuse et obsédante de cette musique assure la Passaglia d'une place dans la postérité musicale, aux côtés de la Chaconne tirée de la Partita en ré mineur de Bach.

En 1677, l'établissement musical de l'archevêque fut encore renforcé par l'arrivée de Georg Muffat, né en 1653 à Megève (dans la France actuelle), dans le duché de Savoie. Tandis que Biber était fortement influencé par les musiciens italiens et austro-allemands, l'éducation de Muffat montre l'influence des traditions italienne, allemande et française, commençant par l'enseignement de Jean-Baptiste Lully avec lequel Muffat avait étudié à Paris à l'âge de 10 à 16 ans. Le début de sa carrière le

mena en Alsace où il travailla comme organiste à Molsheim, à Ingolstadt en Bavière où il étudia le droit juridique et à Vienne. Avant d'arriver à Salzbourg, il vécut quelque temps à Prague où il composa sa Sonate pour violon et basso continuo. Au tout début de cette œuvre cyclique, Muffat introduit les motifs principaux de quarts descendant par tons au violon sur une longue quinte ascendante de manière semblable à la basse. Ces motifs sont répétés, embellis et partagés par les deux parties, dans un contexte qui englobe des lignes lyriques, des passages improvisés et du contrepoint. Les modulations de Muffat utilisant des relations enharmoniques sont particulièrement osées ; on parle de relations enharmoniques en modulant à une nouvelle tonalité en «réinterprétant» une note dans la tonalité originale comme appartenant à la nouvelle, par exemple do dièse/ré bémol. Muffat utilise cette technique pour provoquer des effets dramatiques, fournissant une vaste étendue d'harmonies et de couleurs. C'est la seule sonate pour violon que l'on connaisse de lui.

Après être entré au service de l'archevêque de Salzbourg comme organiste et chambellan, Muffat dut partager le service de Biber pendant une dizaine d'années. Pendant ce temps, l'archevêque lui permit de voyager en Italie où il travailla avec le compositeur, claveciniste et organiste Bernardo Pasquini (1637–1710) et rencontra aussi Arcangelo Corelli (1653–1713) avec lequel il collabora. Muffat ne pouvait pas toutefois entretenir d'autres espoirs d'ambition, partiellement parce que Biber était déjà là avant lui. En 1690, Muffat aménagea avec sa femme et ses enfants à Passau pour occuper le poste de *Kapellmeister* à la cour du prince-évêque Johann Philipp von Lamberg.

On ne sait que peu de chose sur la relation entre les deux collègues mais Muffat a joué de la musique de Biber à Passau. Ils sont morts tous deux la même année, 1704, ayant continué de remplir de nombreux services à la cour jusque tard dans leur vie. Les deux carrières reflètent assurément de l'ambition, de l'engagement et de la persévérance. Muffat était un grand organiste, claveciniste et compositeur qui

synthétisa divers styles européens et Biber était un violoniste et compositeur accompli, inégalé dans sa combinaison de créativité, virtuosité et adresse en composition.

© *Ariadne Daskalakis 2015*

L'**Ensemble Vintage Köln** a été fondé en 2009 au célèbre institut de musique ancienne à l'Université de danse et musique de Cologne. Ses membres apportent d'importantes influences internationales dans le monde musical baroque.

Ariadne Daskalakis joue du violon baroque et moderne. Cette violoniste américaine de descendance grecque s'est produite dans de grandes salles de concert partout au monde avec des ensembles comptant l'Académie de musique ancienne de Berlin, les orchestres de chambre Anglais et de Prague, l'Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion bavaroise et l'Orchestre national d'Etat d'Athènes. Dans le double rôle de premier violon et de soliste, elle a beaucoup travaillé avec l'Orchestre de chambre de Cologne, l'Orchestre de chambre de Stuttgart et le Nouvel Orchestre de chambre du Rhin entre autres. Elle donne de fréquents récitals avec piano, pianoforte ou clavecin, ajustant les cordes et le pont de ses instruments et choisissant un archet adapté au répertoire et au contexte. Ses nombreuses facettes se reflètent dans une vaste discographie qui compte des œuvres de Haendel et Tartini ainsi que de Fauré ou Lutowławski. Ariadne Daskalakis a gagné des prix au concours international de musique ARD et au concours de jeunes artistes de l'Orchestre Symphonique de St-Louis en plus d'avoir reçu des bourses de la Société Mozart de Dortmund, de l'Association de musique de Harvard et de l'Université d'Etat de Framingham. Elle a fait ses études de musique et d'humanités à Juilliard, Harvard et à la Hochschule der Künste à Berlin. Elle est professeur de violon à l'Université de musique et danse de Cologne.

Gerald Hambitzer est actif comme soliste et chambriste au clavecin, clavicorde et piano-forte. Tout en étudiant à l'Université de musique et danse de Cologne, il entreprit une carrière internationale, surtout comme claveciniste avec le célèbre orchestre baroque Concerto Köln, ce qui l'a mené aux centres musicaux de l'Europe et, en tournée, en Algérie, Inde, Asie du sud-ouest et aux États-Unis. Il apparaît régulièrement sur divers postes de radio et sa discographie est vaste, également comme soliste. Il s'intéresse particulièrement au clavecin. Gerald Hambitzer est directeur de l'Institut de musique ancienne à l'Université de musique et danse de Cologne où il est également professeur.

Rainer Zipperling a étudié la viole de gambe et le violoncelle au Conservatoire Royal de La Haye. Diplômé en 1980, il entreprit des collaborations durables avec l'Orchestra of the 18th century, La Petite Bande et le Ricercar Consort entre autres. Il joue régulièrement comme principal violoncelliste avec Sir John Eliot Gardiner et l'English Baroque Soloists et il a joué les *Concertos brandebourgeois* avec Claudio Abbado et son Orchestre Mozart. Rainer Zipperling enseigne à l'Université de musique et danse de Cologne, au Lemmens Institute à Leuven (Belgique) et au conservatoire de Cracovie en plus d'avoir donné des cours de maître partout au monde.

Simon Martyn-Ellis joue du luth, du théorbe et de la guitare romantique et baroque. Sa carrière s'étend de son Australie natale à l'Europe et aux États-Unis. Il collabore avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln et l'Orchestre baroque de Fribourg ainsi qu'avec les ensembles américains Apollo's Fire et ACRONYM. Il s'est produit à des festivals dont ceux internationaux de Melbourne et d'Adelaide ainsi qu'au festival Bach de l'Oregon. Simon Martyn-Ellis a étudié au conservatoire de Trossingen avec Rolf Lislevand. Il a enseigné à l'Université Case Western Reserve et au conservatoire d'Oberlin.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: September 2013 at the Sendesaal, Hessischer Rundfunk, Frankfurt, Germany
Producer: Christoph Claßen
Sound engineer: Philipp Knop
Equipment: DPA, Sennheiser, Schoeps and Neumann microphones; Lawo mc²66 digital mixing console;
Sequoia workstation; Geithain and PMC loudspeakers; AKG and Stax headphones
Original format: 24-bit / 48 kHz
Post-production: Editing: Philipp Knop, Christoph Claßen
Mixing: Christoph Claßen
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Ariadne Daskalakis 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Lorenzo Lotto (c. 1480–1556): *Madonna of the Rosary*, 1539, oil on canvas (detail)
Back cover photo of Ariadne Daskalakis: © Jan Röhrmann
Photo of the ensemble: © Kai Joachim
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2096 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-2096



ARIADNE DASKALAKIS

hr2
kultur

Eine Koproduktion mit hr2-kultur