



SPIELKUNST UND WAGEMUT

VIRTUOSE DEUTSCHE
VIOLINMUSIK DES
17. JAHRHUNDERTS

„ ... Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten“ – unter diesem Titel veröffentlichte Johann Jacob Walther 1694 in Mainz eine Neuauflage seiner bereits 1688 erschienenen sonatenartigen Präludien für Solovioline und Generalbaß, die seinem Ruf als virtuoser Meistergeiger eine weitere kompositorische Visitenkarte folgen ließ. Anders als es der Begriff eines barocken „Gartens“ mit seinen auch auf dem Titelkupfer des Druckes erkennbaren schnurgeraden Achsen und seiner eingehegten Vegetation vermuten ließe, ist die deutsche Violinmusik des 17. Jahrhunderts jedoch alles andere als vorhersehbar und geordnet. In den Sonaten und Tanzsätzen unserer Einspielung offenbart sich vielmehr eine Lust am wilden Denken und Experimentieren, die zwar die umfassende Beherrschung des kompositorischen und spieltechnischen Handwerks voraussetzt, in der phantastischen Fabulierfreude der Hände und Ideen aber weit darüber hinausgreift.

An splendid ausgestatteten Höfen wie in Wien, Salzburg und Dresden kultivierte man eine hochstehende Kunst der geistreichen Unterhaltung, die nachahmende Programmstücke ebenso einschloß wie musikalische „Pizarrien“ jener Art, wie sie besonders der im mährischen Kremsier residierende Olmützer Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Castelkorn liebte und in Briefen an seine Hauskomponisten extra anforderte. Das Spektrum der dafür mobilisierten Mittel reichte von der durch Doppelgriffe klingend vorgetäuschten Polyphonie auf dem Melodieinstrument Geige über das gezielte Verstimmen von Saiten zur Erzeugung fremdartiger Resonanzen (Scordatur) bis hin zum experimentellen Angriff auf die Grenzen der barocken Harmonik, der in manchen Stücken ohrprovozierende Klangwirkungen anstrebt, die man gemeinhin erst der Moderne des 20. Jahrhunderts zuschreiben möchte. In dieser jenseits aller Gefälligkeit angesiedelten Sphäre verbindet

sich okulte harmonische Spekulation mit kühnem Witz und einer schrankenlosen Virtuosität, in der man ebenso die zunehmende Emanzipation des instrumentalen Stils vom vokalen Satzgerüst wahrnehmen kann wie die in einer in ständischen Gesellschaft sonst kaum gewährte Möglichkeit des sozialen Aufstiegs via künstlerischer Fertigkeit – so, wie sie sich in den Biographien eines Biber, Schmelzer, Walther und Kerll in staunenerregender Weise verwirklicht findet.

Insofern ist die Violinmusik unserer Aufnahme Ausweis eines erfolgreichen Ringens um Anerkennung mit sowohl instrumentenkundlichen wie sozialen und gattungsmäßigen Aspekten. Daß die herausfordernde Virtuosität dieses lange vor Paganini und Ysaye komponierten „frühen“ Repertoires alle Vorstellungen einer auf die Neuzeit zulaufenden Höherentwicklung der musikalischen Kunst ad absurdum führt, macht die Beschäftigung mit der tiefgründigen Bravourmusik des 17. Jahrhunderts allenthalben deutlich. Auch hierin schlägt das barocke Denken in verschlungenen Entwicklungsspiralen und Konzepten des wechselnden Verfalls und Neuanfangs kontrastierender Zeitalter jede akademische Musikgeschichte ...

II. Die in der Universitätsbibliothek in Wrocław (Breslau) aufbewahrte und handschriftlich auf 1657 datierte „Sonata Violino solo cum Basso Continuo“ des nahezu unbekanntenen Heinrich

Lizkau beginnt ebenfalls mit einem sehr sprechend herabfallenden Motiv. Man sieht und hört dieser in unserer Aufnahme ersteingespielten Sonate förmlich an, wie die Virtuosenkomponisten des 17. Jahrhunderts nicht ohne Geschick versuchen, aus dem begrenzten Arsenal formelhafter Kleinmotive und Spielfiguren sowie der zwischen stabilen Klängen und verbotenen Ausweichungen eingepreßten Harmonik eine kantable Linienführung zu entwickeln. Die Aneignung italienischer Vorbilder erfolgt dabei in sehr kreativer Weise, die sich etwa an den wilden Figurationen des „pian e forte“-Abschnittes ablesen läßt. Auch diese Sonate beinhaltet eine Variationsform über ein nur zweitaktiges Thema, bevor erneut ein rezitatives Geschehen, eine kanzenartige Imitation zwischen Violine und Continuo, ein Adagio mit ausdrucksvoller Terzrückung und ein rauschender Schluß folgen. In den ausgedehnten Doppelgriff-Passagen und dem auskomponierten „Tremulieren“ nicht nur dieses Stückes darf man dabei durchaus eine deutsche organistische Zutat sehen. Neben der geistreichen Unterhaltung für hochadlige und patrizische Connoisseurs dürfte wie bei den Bachschen Sonaten und Partiten für Violine solo der Aspekt des eigenen Stilstudiums und der experimentellen Erkundung kompositorischer Grenzbereiche ebenfalls eine Rolle spielen.

Der Stuttgarter Stiftskirchenorganist Philipp Friedrich Bötdecker gehört zu den oft übersehenen

Wegbereitern des „phantastischen“ Stils. Seine 1651 in Straßburg gedruckte Sonate beginnt nach einem pathetischen Einstieg in der Art eines Geistlichen Concertes, das mit seiner redenden Eindringlichkeit an Werke von Heinrich Schütz oder gar von Böödecker's Stuttgarter Rivalen Samuel Capricornus erinnert. Dennoch eignet dem Stück eine von hurtigen Notenfolgen vorangetriebene Virtuosität, wobei der Wechsel hoher und tiefer Regionen eine verkappte Zweistimmigkeit ins Spiel bringt, die die aus kleinteiligen Bestandteilen zusammengesetzte Struktur wirkungsvoll belebt. Der zweite Großabschnitt ist als gebundene Canzonenform „Alla francese“ angelegt, die trotz der erheblichen Ausdehnung betont arios daherkommt und in ein expressives Adagio übergeht.

Neben den Spitzenwerken des Repertoires kann sich die ebenfalls in der Kremsierer Sammlung überlieferte und hier zum ersten Mal überhaupt eingespielte Sonate von Heinrich Döbel durchaus behaupten. Auch sie beginnt mit einem vokal empfundenen Exordium, dem man durchaus einen geistlichen Text unterlegen könnte und erinnert so an eine der Wurzeln der Instrumentalmusik in der Intavolierungspraxis von Motetten und Madrigalen. Mit exquisiten harmonischen Wendungen in den genußvoll zelebrierten Kadenzen ausgestattet, scheint sie ganz der Magie der Klänge und Resonanzen hingegeben. Im Zentrum steht auch

hier eine Arienchaconne über ein nur dreitöniges Baßmotiv, die ebenso wie die Döbel zugewiesenen figurierten Gigue dessen erhebliches Geschick im Arrangement einfacher Satzanlagen verrät. Döbel entfaltet in diesen Tanzsätzen eine quasipolyphone Textur, in der sich die virtuellen zwei Oberstimmen immer wieder zu umkreisen und in der Lage abzuwechseln scheinen.

Dieses Ideal einer violinistischen Mehrstimmigkeit wird in Johann Jacob Walter berühmter, jedoch begrifflicher Weise selten gespielter „Gara di Due Violini in Uno“ auf die Spitze getrieben. Deren Notation auf drei Systemen kommt dem Bild einer realen Triosonate auch typographisch äußerst nahe; ohne Kenntnis der Besetzungsidee wären ganze Seiten dieser Sonate kaum von einem echten Trio zu unterscheiden. Der Spielerin wird dabei nicht nur äußerste Konzentration und Reaktionsfähigkeit aberlangt – sie muß sich auch zunächst selbst imitieren und anschließend gleichsam in mehrere Persönlichkeiten aufspalten, da Walter ganze Abschnitte für „Viol. I Solo“ und „Viol. Secondo Solo“ ausschreibt, um die Fiktion einer Trioanlage mit konzertanten Soloausbrüchen komplett zu machen. In diesem Stück auskomponierter musikantischer Emanzipation begegnet sich stupende Spielkunst mit einem alle Grenzen sprengenden Anspruch, der im Unterschied zur graphischen Notation der Moderne jedoch durchgängig sinnvoll ausführbar bleibt.

Die in einer Münchener Handschrift überlieferten 15 Sonaten über die Mysterien des Rosenkranzes bilden heute die bekannteste Werkgruppe Heinrich Ignaz Franz Bibers, dem es in Anerkennung seiner Verdienste sogar gelang, vom Kaiser geadelt zu werden. Unsere den darstellenden Sonaten hinzugefügte Passacaglia ist neben der Verkündigungs-Sonate Nr. 1 die einzige der Werkgruppe, die die normale Saitenstimmung G-D-A-E benutzt. Dafür ist in ihr die Geiger als Solist ohne begleitendes Continuo ganz auf sich allein gestellt, und ihre Vignette verweist statt der Marienwunder auf den Schutzengel, der den Menschen wie ein Kind an die Hand nimmt. Damit ist sie vielleicht das persönlichste Werk der Sammlung, mit dem auch ein so glänzender Virtuose sich demütig Schutz der himmlischen Mächte unterstellt. Entsprechend atmet die Passacaglia den Geist eindringlicher Ergebung; durch das ernste g-Moll und das Grundmotiv des absteigenden Tetrachords eignen ihr tragische und melancholische Züge, die jedoch durch die himmelwärts gerichteten Gesten im Geiste einer hoffenden Liebe ausbalanciert werden.

Georg Muffats Violinsonate von 1677 ist ein eigenwilliger Solitär, der allerdings auf allen Ebenen die kompositorische Meisterschaft dieses aus erster Hand mit der französischen und italienischen Aufführungspraxis vertrauten musikalischen Kosmopoliten verrät. Nach einem schwelgerischen Beginn geht die Sonate in eine dichtgedrängte

Imitation über, bevor der ausgedehnte Mittelabschnitt mit seinen unaufhörlichen enharmonischen Verwechslungen das Prinzip der Überraschung und augenzwinkernden „Rettung im letzten Moment“ zum eigentlichen Zentrum der Komposition erhebt. Durch die Wiederaufnahme des geschwind fugierten Abschnittes und der kantablen Anfangsgeste entsteht eine wohlthuend ausgewogene fünfteilige Form.

Die Toccata des zum katholischen Glauben konvertierten Vogtländers und späteren Münchener Hoforganisten Johann Kaspar Kerll reizt eine weitere Grenzzone der barocken Musik aus: Das Zauberwort „cromatica“ erlaubt ein Agieren weitgehend neben den Normen der linearen Klangfortschreitung. Auch das zugrundeliegende Satzkonzept der „durezza e ligature“ meint bereits eine extravagante Harmonik spannungsvoller Verdichtungen und teils trügerischer Auflösungen. Dieses in der römischen Tradition häufig dem geheimnisvollen gottesdienstlichen Geschehen der „Elevation“ als rituellem Hochhalten der Hostie nach der Wandlung zugewiesene Stückmodell wird hier zu einer anhand spartanischer Motivkerne durchexerzierten kompositorischen Etüde, die auf die „harmonischen Zirkel“ oder „Labyrinth“ des 18. Jahrhunderts vorausweist.

III. Daß Musik ohne Ausführung nahezu nichts ist, dürfte ein Gemeinplatz der Musikästhetik und

Hörpsychologie sein. Und daß sich in den letzten Jahrzehnten eine immer stärker ausdifferenzierte Originalklang-Bewegung nach und nach zahlreicher lange vergessener Spielweisen und Klangidiome bemächtigte, hat zur Wiederentdeckung ganzer Epochen und Personalstile und im Grunde zur Neudeutung der gesamten Musik vor 1920 entscheidend beigetragen. Dennoch gibt es noch immer entdeckenswerte Repertoirebereiche und kaum erprobte aufführungspraktische Zugänge, mit deren Hilfe selbst bekanntere Stücke noch einmal in einem neuen Licht erscheinen können.

Dazu gehört zum einen die konsequente Wahrnehmung der barocken Komponisten als spielende Virtuosen und damit die Einordnung des gedruckten oder geschriebenen Notentextes stichpunktartige Realisierungsvorlage einer daraus erst zu entwickelnden „Klang-Rede“. Weit über einzelne Verzierungen hinaus sind deshalb in dieser Aufnahme allenthalben freie Diminutionen eingefügt, die das Werkgerüst vor allem im Umfeld der Kadenz-Zäsuren wirkungsvoll beleben und für den unwiderbringlichen Moment jeweils aktualisieren. Dazu gehört es dann auch, die Grenzen eines werkmäßig verstandenen Notentextes einzureißen und frei improvisierte Einleitungen anzubringen, die in der vormodernen Aufführungssituation gang und gäbe waren und die noch Carl Czerny selbst für die klassische Musik seiner Zeit als unabdingbar forderte.

Auch bei den Instrumenten ist es mit einer pauschalen „Barock“-Besetzung nicht getan. Die Verwendung einer Violine von Jacobus Stainer verleiht der überwiegend süddeutsch-habsburgischen Musik dabei nicht nur eine authentische Klangfarbe, sondern kann im Kontext der Biographie von Heinrich Ignaz Franz Biber auch als burleske Pointe gelten. War es doch ausgerechnet eine Reise zum Tiroler Geigenbauer, die Biber 1670 zum ungenehmigten Entweichen aus dem Kremsierer Dienst und zum Wechsel an den attraktiveren Salzburger Erzbischofshof nutzte. Die in der Wiener Franziskaner-Kirche erhaltene Wöckherl-Orgel von 1642 bringt mit ihrer mitteltönigen Chorton-Stimmung ein ganz besonderes Timbre ein, während die Nutzung eines nach historischen Vorbildern neu gebauten Cimbalo cromatico mit 31 Tasten pro Oktave für das enharmonische Sonatenzentrum Muffats und die chromatische Toccata Kerlls eine in dieser Form erstmals eingespielte Idealbesetzung darstellt. Über jede akustische Spielerei hinaus kann damit das von der „wohltemperierten“ Gleichmacherei noch freie harmonische Denken des 17. Jahrhunderts mitsamt der Farbunterschiede zwischen den einzelnen erniedrigten und erhöhten Tönen auch an einem Tasteninstrument klanglich erkundet werden.

Von besonderer Bedeutung ist die von Plamena Nikitassova nach Beschreibungen des 17.

Jahrhunderts gewählte tiefe Spielhaltung auf der Brust, die nicht nur die Klangwirkung verändert, sondern die auch Konsequenzen für den Fingersatz und die Bogenhaltung nach sich zieht. In Georg Falcks Traktat „Idea boni cantoris“ heißt es dazu 1688:

Darnach / daß er die Violin auf der linken Brust ansetze / doch also daß sie ein wenig gegen der Rechten abwärts sehe. Daß er die beyden Aerre ja nicht an den Leib / sondern / um sich bald über= bald unter sich bewegen / und leicht agiren zu können / frey von dem Leib halte. [...] Vor allen Dingen muß er den Bogen recht fassen und halten lernen / solcher massen / daß der rechte Daum die Haar nächst bey dem Härpflein etwas eindrucke / damit selbige wol angezogen / einen satten Strich und Klang von den Saiten zu wegen bringen [...]

Gerade die im virtuosen Spiel unabdingbaren Lagenwechsel werden dadurch zunächst einmal drastisch erschwert – doch gestattet diese lange vergessene Technik im Gegenzug neue Resonanzen und Ausdrucksmöglichkeiten. Viele Feinheiten der

Artikulation werden direkter hörbar; die größere Nähe zum vokalen Idiom läßt die Musik auf eine andere Art „sprechen“. Solcherart geigerische Experimente machen handgreiflich deutlich, daß hinter den unterschiedlichen Stilen der Musik vor und nach 1700 nicht nur differente Satzkonzepte und Darbietungsideale standen, sondern häufig auch konträre Instrumente und Spielhaltungen. Diesen Pluralismus als Chance zu entdecken und klingend zur Diskussion zu stellen, dürfte eine der für die Zukunft wichtigsten Weichenstellungen der historischen Aufführungspraxis sein. Daß eine in dieser Hinsicht quelleninspirierte Annäherung dennoch mit einem lustvoll extemporierten Spiel einhergehen kann, das alles „Geübte“ hinter sich läßt und als inspirierte Kunst des Augenblicks die zuweilen spärlich notierte Musik erst zum Leben erweckt, kann wohl als das eigentliche Credo der an dieser Einspielung beteiligten Musiker aufgefaßt werden. Stylus fantasticus hat eben doch eine Menge mit Phantasie zu tun ...

Dr. Anselm Hartinger (2017)

PLAMENA NIKITASSOVA

www.nikitassova.com

Die bulgarische Geigerin Plamena Nikitassova studierte zunächst klassische Violine bei M. Karafilova Piguet an der Genfer Musikhochschule und bei Prof. M. Frischenschlager an der Musikhochschule Wien. Nach ihrem Lehr- und Solistendiplom mit Auszeichnung im Jahre 1999 in Genf, wandte sich Nikitassova der Alten Musik zu und nahm ein Studium der Renaissance- und Barockvioline bei Chiara Banchini an der Schola Cantorum Basiliensis auf, das sie 2005 abschloss.

Sie konzertiert als Solistin und als Duo-Partnerin mit dem Cembalisten und Organisten Jörg-Andreas Bötticher und dem Pianisten und Dirigenten Rudolf Lutz zusammen. Ihre Solo CD-Einspielungen mit „Violinsonaten von C. Zuccari“, Panclassics 2012 (Diapason d’Or Découverte), „Violinsonaten von Gaspard Fritz 1747“, Panclassics 2014, sowie „Violinsonaten von L. v. Beethoven, M. Ravel, C. Debussy“, Gallus Media 2014, fanden höchstes Lob bei Publikum und Presse.

Die Schwerpunkte des Repertoires der Geigerin Plamena Nikitassova liegen bei Werken des Frühbarocks bis zur romantischen Musik. Seit 2013 ist Nikitassova als Konzertmeisterin des Orchesters der „J. S. Bach-Stiftung“, St. Gallen, tätig. Bei dieser Aufnahme spielt sie auf einer Geige in alter Mensur von Jacobus Stainer (Absam1659)

JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER

www.jaboetticher.ch

Jörg-Andreas Bötticher, geboren 1964 in Berlin, studierte Alte Musik in Basel (1983–90). Einem Diplom für Orgel bei Jean-Claude Zehnder und für Cembalo bei Andreas Staier schlossen sich Studien bei Jesper B. Christensen und Gustav Leonhardt an. Seit 1996 ist er Organist an der Predigerkirche Basel, Mitinitiator der dortigen Gesamtauführung der Bachkantaten (2004–2012) und seit 2013 künstlerischer Leiter der „Abendmusiken in der Predigerkirche“. Er ist Professor für Cembalo, Generalbass und Orgel an der Schola Cantorum Basiliensis. Von 1998–2016 unterrichtete er an der Musikhochschule Basel Aufführungspraxis älterer Musik. Er konzertiert als Solist, mit der Geigerin Plamena Nikitassova, sowie mit verschiedenen Orchestern und Ensembles (u.a. Bachstiftung St. Gallen, Voces Suaves). Regelmässig wird er

von verschiedenen Musikhochschulen Europas zu Kursen oder Vorträge eingeladen. Er publizierte zu den Themen Generalbass, Musikästhetik und zum Kantatenoeuvre Bachs.

JULIAN BEHR

Julian Behr absolvierte zunächst ein Studium in klassischer Gitarre und Laute bei Mario Sicca und Robert Barto an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart. Nach einem Aufbaustudium in Laute bei Joachim Held am Hamburger Konservatorium studierte Julian Behr Alte Musik und Lauteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel bei Hopkinson Smith.

Von 2007 bis 2011 unterrichtete der Lautenist an der Musikhochschule Nürnberg. Es erfolgten Auftritte bei Festivals in den meisten Ländern Europas und in Südamerika u.a. mit dem belgischen Ensemble Ausonia, mit der Akademie für Alte Musik Berlin, mit Al Ayre Espagnol, Peter Kooj und sette voci sowie mit den Countertenören Franz Vitzthum und Andreas Scholl.

Neben solistischen- und kammermusikalischen Projekten ist die Mitwirkung an Barockopern-Produktionen ein Bestandteil seiner Arbeit, u.a. an den Opernhäusern in Hamburg, Berlin, Amsterdam, Sydney und Brüssel.

MATTHIAS MÜLLER

Matthias Müller studierte an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau. Als international gefragter Continuospieler geht er einer ausgiebigen Konzerttätigkeit nach und wirkte bei vielen CD-Produktionen mit. Sein Instrumentarium umfasst die gesamte Familie der Gambeninstrumente, einschließlich Violone und Lira da gamba. Neben der Kammermusik gilt seine besondere Liebe der Vokalmusik des 16. und 17.Jahrhunderts.

Seit 2000 ist er fest mit dem Ensemble Cantus Cölln verbunden. Daneben konzertiert er und macht Aufnahmen mit verschiedene anderen Ensembles, wie: Dresdner Kammerchor, Concerto Palatino, Balthasar-Neumann Chor, Holland Baroque, Stuttgarter Kammerchor, Les Cornets Noirs, La dolcezza, Freiburger Barockorchester, Les Passions de l'Ame, Vox Luminis, und anderen.

ARTFUL AUDACITY

VIRTUOSO GERMAN VIOLIN MUSIC OF THE 17TH CENTURY

“... Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten” (Well-Planted Violin Pleasure Garden) – such was the title employed by Johann Jacob Walther for a second printing of the sonata-like preludes for solo violin and basso continuo originally issued back in 1688. Published in Mainz in 1694, the re-edition reaffirmed his reputation as a virtuoso master violinist with a further compositional calling card. Contrary to what a Baroque “garden” might suggest, as exemplified by the volume’s frontispiece with its perfectly straight axes and neatly fenced-in vegetation, the German violin music of the 17th century is anything but predictable and orderly. The sonatas and dance movements of our recording instead reveal a pleasure in unfettered thinking and experimentation requiring full command of the compositional and technical craft while also unleashing fantastical fabulations of the hands and the mind.

Splendidly appointed courts, such as those found in Vienna, Salzburg and Dresden, cultivated a noble art of intellectually refined entertainment, which included imitative programme pieces along with musical “bizarrities” of the sort that was especially cherished by Olomouc Prince-Bishop Karl

Lichtenstein-Castelcorn, situated in the Moravian town of Kromeriz, and which he specifically requested in letters to his resident composers. The spectrum of means mobilised to this end ranged from feigned polyphony on the melodic instrument of violin achieved through double stops and the deliberate mistuning of strings to create unusual resonances (scordatura) up to experimental incursions on the boundaries of Baroque harmonics, with some pieces generating ear-provoking sound effects that would typically be ascribed to 20th century modernism. Not rooted in any desire to please, this sphere combined occult harmonic speculation with bold wit and unbridled virtuosity, evincing the instrumental style’s growing emancipation from the vocal movement framework and demonstrating how artistic skill could provide a rare opportunity for social advancement within a rigid class-based society – as astonishingly attained in the personal biographies of figures like Biber, Schmelzer, Walther and Kerll.

In this respect, the violin music of our recording is proof of a successful struggle for recognition with organological as well as social and genre-related aspects. Engaging with the profound bravura music

of the 17th century, it becomes abundantly clear that the challenging virtuosity of this “early” repertoire, composed long before Paganini and Ysaye, makes a mockery of all notions of a higher development of the musical arts proceeding steadily toward the modern era. Along these lines, the Baroque thinking in intertwined developmental spirals and concepts of alternating decay and new beginnings of contrasting ages surpasses any academic music history ...

II. The “Sonata Violino solo cum Basso Continuo” by the nearly unknown Heinrich Lizkau, which is preserved in the university library of Wrocław (Breslau) and dates in writing to 1657, likewise begins with an eloquently descending motif. In this debut recording of the sonata, one literally sees and hears how the virtuoso composers of the 17th century apply a measure of finesse to develop a cantabile line from the limited arsenal of formulaic small motifs and performative figures as well as harmonies forged between stable sounds and forbidden modulations. The Italian models were appropriated in a highly creative manner, as can be read in the wild figurations of the “pian e forte” section. This sonata, too, contains a variation on a theme of just two bars, followed by a recitative action, a canzone-like imitation between violin and continuo, an adagio with expressive shifts in thirds and a rousing finish. The extended double stop passages and the well-arranged “tremulations” in this piece and others can be clearly seen as German organistic ingredients.

As with the Bach sonatas and scores for solo violin, in addition to providing refined entertainment for connoisseurs from the noble and patrician ranks, the aspect of individual stylistic studies and experimental exploration of compositional boundaries most likely played a contributing role.

The Stuttgart Collegiate Church organist Philipp Friedrich Böddecker is one of the frequently overlooked pioneers of the “fantastical” style. His sonata printed in Strasbourg in 1651 begins after an emotive introduction in the manner of a spiritual concerto, whose voice-like urgency recalls works by Heinrich Schütz or even Böddecker’s Stuttgart rival Samuel Capricornus. Nevertheless, the piece possesses a virtuosity propelled by nimble sequences of notes, with the alternation between high and low regions bringing a hidden two-part texture into play that enlivens the structure and its many small components. The second major movement is arranged as a slurred “alla francese” canzone form, which comes across as emphatically arioso despite its extended dimensions before passing over into an expressive adagio.

Alongside the crowning works of the repertoire, the sonata by Heinrich Döbel likewise preserved in the Kromeriz collection and recorded here for the very first time can by all means hold its own. It also begins with a vocally characterised exordium that could be easily paired with a sacred text, thus recalling one of

the roots of instrumental music in the intabulation practice of motets and madrigals. Appointed with exquisite harmonic turns in the indulgently celebrated cadences, it seems entirely given over to the magic of the sounds and resonances. Here too, the central feature is an aria chaconne with a bass motif of just three tones, which, like the figured giges attributed to Döbel, reveal his considerable skill in the arrangement of simple forms. Döbel develops a quasi-polyphonic texture within these dance movements, in which the two virtual upper parts seem to repeatedly encircle one another and alternate position.

This ideal of a violinistic polyphony is carried to an extreme in Johann Jacob Walter's famous, albeit understandably seldom played "Gara di Due Violini in Uno". Its notation in three systems also typographically approximates the look of a real trio sonata; without knowledge of the instrumentation concept, entire pages of this sonata would be barely distinguishable from a real trio. The player not only needs to possess utmost concentration and responsiveness – she must also first imitate herself and then split into multiple personalities, as Walter writes entire sections for "Viol. I Solo" and "Viol. Secondo Solo" to complete the fiction of a trio arrangement with concertante solo outbreaks. In this piece of well-arranged musical emancipation, tremendous artfulness is juxtaposed with exceptionally challenging technical demands,

although in contrast to modern graphic notation these can be coherently executed throughout the piece.

The 15 sonatas on the mysteries of the rosary that survive in a Munich manuscript form the most widely known group of works by Heinrich Ignaz Franz Biber, upon whom the emperor even saw fit to confer the rank of nobility in recognition of his services. Aside from Sonata No. 1 "The Annunciation", the Passacaglia appended to the sonata collection is the only one in the group of works that uses the normal string tuning G-D-A-E. In this piece, the violinist stands alone as a soloist without an accompanying continuo, and instead of referencing the miracle of the Virgin Mary its vignette shows the Guardian Angel taking a child-like figure by the hand. As such it is perhaps the most personal work in the collection, with which even such a brilliant virtuoso humbly yields to the powers of heaven. The Passacaglia thus breathes the spirit of imperative surrender; the sober G minor key and the central motif of the descending tetrachord imbue it with tragic and melancholic features, though these are balanced out by the skyward gestures in the spirit of hopeful love.

Georg Muffat's violin sonata from 1677 is a work of idiosyncratic singularity, albeit one that reveals on every level the compositional mastery of this musical cosmopolitan familiar from first-hand experience with French and Italian performance

practice. Following an opulent beginning, the sonata transitions into a densely packed imitation before the extended middle section with its incessant enharmonic changes elevates the principle of surprise and tongue-in-cheek “rescue at the last moment” as the actual centre of the composition. The restatement of the rapid fugal segment and the cantabile opening gesture produces a pleasingly balanced five-part form.

The toccata by the Vogtland-born Catholic convert and subsequent Munich court organist Johann Kaspar Kerll probes a further boundary zone of Baroque music: The magic word “cromatic” makes it possible to operate by and large outside the norms of linear harmonic progression. The underlying stylistic concept of “durezza e ligature” similarly heralds extravagant harmonics marked by enthralling densifications and in some cases deceptive dissolutions.

III. The statement that music is essentially nothing without performance is a commonplace of musical aesthetics and the psychology of hearing. The increasing empowerment of numerous long forgotten playing styles and musical idioms by an ever-more differentiated original sound movement over the last decades has contributed decisively to the rediscovery of entire epochs and personal styles as well as to a reinterpretation of all music prior to 1920. Nevertheless there are still many underexplored

areas of the repertoire and little tested performance approaches that can allow even more well-known pieces to appear in a new light.

On one hand, this includes the abiding perception of Baroque composers as performing virtuosi and hence the classification of the printed or written musical text as a skeletal template for a “language of sound” that is yet to be developed and executed. Free diminutions are therefore inserted throughout this recording, which go far beyond individual embellishments and distinctly enliven the structure of the work, especially in terms of the cadential caesuras, and renew it for the respective irrecoverable moment. This also involves tearing open the boundaries of the prefabricated musical text and adding freely improvised introductions, which was common practice in pre-modern performance situations and which Carl Czerny himself insisted on as indispensable for the classical music of his time.

The instruments are moreover not assigned a uniform “Baroque” orchestration. The use of a Jacobus Stainer violin not only lends the predominantly South German-Habsburgian music an authentic tonal quality, but in the context of the Heinrich Ignaz Franz Biber’s biography can also be seen as a burlesque punch line. After all, it was on a 1670 journey to the Tyrolean violin maker that Biber made his unauthorised escape from service in Kromeriz to the more attractive Salzburg archbishop’s court.

The Wöckherl Organ built in 1642 and preserved in Vienna's Franciscan Church contributes a very special timbre with its mean-tone choir pitch tuning, while the use of a cimbalo cromatico with 31 keys per octave modelled after historical precedents for the enharmonic centre of Muffat's sonata and Kerll's chromatic toccata constitutes an ideal orchestration hereby recorded for the first time in this form. The harmonic thinking of the 17th century, still free of the "well-tempered" egalitarianism and embracing the differences in timbre between the individual lower and higher tones, can hence also be tonally explored on a keyboard instrument without resorting to any sort of acoustic gimmickry.

Another particularly important aspect is the low playing position on the chest adopted by Plamena Nikitassova based on 17th century descriptions, which not only changes the tonal effect but also has consequences for the fingering and placement of the bow. As stated in Georg Falck's 1688 treatise "Idea boni cantoris":

The violin should be placed on the left breast / so that it tilts slightly downward and to the right. The two arms should not rest on the body / but / are to be held free from the body / so they can move with ease / sometimes over, sometimes under. [...] Most of all, one must learn to correctly hold and support the bow / in such a way / that the right thumb squeezes the hair near the frog / tightening it / in

order to draw a rich stroke and full sound from the strings [...]

The very shifts of position that are indispensable to virtuoso performances are thereby made considerably more difficult – yet in return, this long forgotten technique allows for new resonances and possibilities of expression. Many nuances of the articulation become more directly perceptible to the ear; the greater proximity to the vocal idiom lets the music "speak" in a different manner. Such violin experiments make clear that the various styles of music before and after 1700 not only featured different compositional concepts and performance ideals, but also frequently employed contrary instruments and playing positions. Recognising this pluralism as an opportunity and putting it up for musical discussion can be seen as one of the most important turning points of historical performance practice. The notion that such period-inspired approximation can still coincide with a joyfully extemporised mode of playing that goes beyond all that is "practised" and manages to bring the sometimes sparsely notated music to life as inspired art of the moment can presumably be understood as the true credo of the musicians participating in this recording. Indeed, *stylus fantasticus* has quite a lot to do with fantasy ...

Dr. Anselm Hartinger (2017)

Translated from German by Julia Thorson

PLAMENA NIKITASSOVA

www.nikitassova.com

The Bulgarian violinist Plamena Nikitassova initially studied classical violin under M. Karafilova Piguet at the Geneva College of Music and under Professor M. Frischenschlager at the Vienna College of Music. After graduating from her teaching and soloist degree with honours in Geneva in 1999, Nikitassova turned to early music and began studying Renaissance and Baroque violin under Chiara Banchini at the Schola Cantorum Basiliensis, where she graduated in 2005.

She focussed on working as a soloist and duet partner with the harpsichord player and organist Jörg-Andreas Bötticher, and the pianist and conductor Rudolf Lutz. Her CD recordings, including 'Violin Sonatas by C. Zuccaru', Panclassics 2012 (Diapason d'Or Découverte), 'Violin Sonatas by Gaspard Fritz 1747', Panclassics 2014, and 'Violin Sonatas by L. v. Beethoven, M. Ravel, C. Debussy', Gallus Media 2014, were warmly received with high praise from the public and the press.

She enthusiastically tackles the worlds of early and classical music as well as Eastern European folk music, where she feels most at home. The violinist Plamena Nikitassova's repertoire focusses on works of the Early Baroque to Romantic music. Nikitassova is concertmaster of the 'J. S. Bach Stiftung' Orchestra, St.Gallen, since 2013. In this recording, she is playing violin in an old scale by Jacobus Stainer (Absam 1659).

JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER

www.jaboetticher.ch

Born in Berlin in 1964, Jörg-Andreas Bötticher studied early music in Basel (1983–90). He concluded his studies with diplomas in organ and harpsichord in the classes of Jean-Claude Zehnder and Andreas Staier, and went on to postgraduate work with Jesper Christensen and Gustav Leonhardt. He is titulaire of the Predigerkirche in Basel and artistic leader of the monthly series of „Abendmusiken in der Predigerkirche“. Bötticher is professor for harpsichord, basso continuo and organ at the Schola Cantorum Basiliensis. He now appears as a soloist, in duo with Plamena Nikitassova, and with such ensembles as Bachstiftung St. Gallen and Voces Suaves. Regularly he is invited to give lectures and masterclasses in various European Music Highschools. His musicological publications (such as the article on basso continuo in the music dictionary

MGG) show the different aspects of his musical interests and commitments, balanced between performing and theoretical considerations.

JULIAN BEHR

Julian Behr initially studied in classical guitar and lute with Mario Sicca and Robert Barto at the State University of Music and performing Arts Stuttgart. After completing post-graduate studies in lute performance with Joachim Held at the Hamburg Conservatory, Julian Behr studied Early Music and lute instruments at the Schola Cantorum Basiliensis in Basle with Hopkinson Smith.

Julian Behr taught at the Nuremberg University of Music from 2007 until 2011. He appeared at festivals in most European countries and in South America with the Belgian Ensemble Ausonia, with the Akademie für Alte Musik Berlin, with Al Ayre Espagnol, Peter Kooj and Sette Voci and with the countertenors Franz Vitzthum and Andreas Scholl. Alongside soloistic and chamber music projects, his work includes playing in productions of baroque operas at the opera houses in Hamburg, Berlin, Amsterdam, Sidney and Brussels, amongst others.

MATTHIAS MÜLLER

Matthias Müller studied at the Freiburg College of Music. As an internationally sought-after continuo player, he has pursued an extensive performing career and participated in many CD productions. His instrumentarium encompasses the entire viola da gamba family, including the violone and lira da gamba. In addition to chamber music, he has a special predilection for the vocal music of the sixteenth and seventeenth centuries.

Since 2000 he has been a regular member of the ensemble Cantus Cölln. In addition, he performs and records with various other ensembles, including the Dresden Chamber Choir, Balthasar-Neumann-Chor, Concerto Palatino, Holland Baroque, the Stuttgart Chamber Choir, Les Cornets Noirs, La dolcezza, the Freiburg Baroque Orchestra, Les Passions de l'Âme, Vox Luminis, and others.



Recorded in Franziskanerkirche, Vienna , October 2016

ARTISTIC DIRECTION, BALANCE ENGINEER, EDITING, MASTERING	Daniel Complou
ASSITANT RECORDING ENGINEER	Daniel Rosin
PHOTO & VIDEO	Elias Bötticher
DESIGN	Amethys
EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records, Patrick Peikert

P.Nikitassova: Original Violin, Jakobus Stainer, Absam 1659 (Musikkollegium Winterthur)

M.Müller: Violone in G, anonym

J.-A. Bötticher: Clavemusicum omnitonum, M. Krebs 2016, Woeckherl Orgel, Wien 1642

J. Behr: Theorbe von Andreas von Holst, München 2003, nach Tieffenbrucker, Barockgitarre von Julian Behr, Wyhlen 2006, nach Antonio Stradivari

Thanks to :

Dr. Peter Reidemeister

lic. iur. Martin Hug

SULGER-STIFTUNG

Victor Fritz

Hathor Fonds

SCHERZO-COMODO -Stiftung

Markus Krebs

Johannes Keller

Schola Cantorum Basiliensis

© 2017 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

© 2017 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

HEINRICH LIZKAU (17 TH CENTURY)		
1	Sonata Violino Solo cum Basso Continuo * (1657)	11:21
(Manuskript, Universitätsbibliothek, Wroclaw)		
PHILIPP FRIEDRICH BÖDDECKER (1607–1683)		
Sonata d-Moll für Violine und Basso Continuo		
2	Adagio - Allegro - Adagio - Allegro - Presto - Adagio - Adagio - Alla Francese	08:52
(Sacra Partitura, Strassburg 1651)		
HEINRICH DÖBEL (1651-1693)		
3	Sonata in e-Moll*	08:28
4	Gzyga 3 in A-Dur*	01:22
(aus der Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno, Krensier)		
JOHANN JACOB WALTER (1650–1717)		
Sonata XVII d-Moll „Gara di due Violini in Uno“ *		
(Hortulus Chelicus, Das ist Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten, Mayntz 1694, 1. Ausgabe 1688)		
5	I. Adagio	03:05
6	II. Viol. 1 Solo. Allegro	01:30
7	III. Viol. 2 Solo. Prestissimo - Adagio	01:18
8	IV. Largo	02:39
9	V. Adagio	01:22

JOHANN CASPAR KERLL (1627–1693)		
10	Toccata Terza in e	04:50
(München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 5368)		
HEINRICH DÖBEL (1651-1693)		
11	Gzyga 2 in A-Dur*	01:06
(aus der Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno, Krensier)		
HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644–1704)		
12	Preludio* & Passacaglia Violino solo in g-Moll („Schutzengel-Passacaglia“)	10:28
(Rosenkranzsonaten, Ms., Salzburg um 1674)		
GEORG MUFFAT (1653–1704)		
Sonata Violino solo D-Dur		
(Autograph aus der Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno, Krensier)		
13	I. Adagio	03:23
14	II. Allegro	02:08
15	III. Adagio	03:36
16	IV. Allegro	02:02
17	V. Adagio	02:21

* World Premiere Recording

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

