



NORTHSTAR  
RECORDING  
BY BERT VAN DER WOU

**HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**  
Sonatae Tam Aris Quam Aulis Servientes  
**Ars Antiqua Austria**  
Gunar Letzbor



SUPER AUDIO CD

**HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER**

Sonatae Tam Aris Quam Aulis Servientes

**Ars Antiqua Austria**

Gunar Letzbor

**Gunar Letzbor** Violin

**Fritz Kircher** Violin

**Barbara Konrad** Viola

**Markus Miesenberger** Viola

**Peter Aigner** Viola

**Jan Krigovsky** Violone

**Erich Traxler** Harpsichord & organ

**Hubert Hoffmann** Theorbo

**Herbert Walser** Trumpet

**Wolfgang Gaisböck** Trumpet

## HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644-1704)

### Sonatae Tam Aris Quam Aulis Servientes (1676)

[1] Sonata I a otto	5:16
[2] Sonata II a sei	4:51
[3] Sonata III a sei	6:53
[4] Sonata IV a cinque	5:11
[5] Sonata V a sei	6:44
[6] Sonata VI a cinque	5:09
[7] Sonata VII a cinque	6:21
[8] Sonata VIII a cinque	6:53
[9] Sonata IX a cinque	5:37
[10] Sonata X a cinque	5:44
[11] Sonata XI a cinque	4:43
[12] Sonata XII a otto	5:38

total time 69:08

The title *Sonatae tam aris quam aulis servientes* suggests that these works can be used for both sacred and secular purposes. They represent the first of several collections of pieces for polyphonic instrumental ensembles (published in 1676, 1680 and 1682) in which Biber demonstrated his mastery in handling the most important forms of instrumental music of his time. In the turmoil of the Second World War, nearly all the original partbooks of the 1676 collection were lost. Currently, only the original prints of the *pars secunda* (second violin), *pars terza* (first viola) and *pars sexta* (third/fourth viola) are known to have survived: they are housed in the Archepiscopal Library Kroměříž. Fortunately, the editors of *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* had already produced a score around 1900, following scholarly criteria, from the then fully preserved partbooks. Comparisons to the surviving original parts demonstrate the accuracy of that edition.

The collection opens with a richly scored sonata: two trumpets, two violins, a choir of four violas and basso continuo reflect the prosperity and grandeur of the Salzburg court. In this sonata, eight voices compete in an orderly fashion within the polyphonic texture, rejoicing impressively at several points of culmination. Contrasts dominate the process. The trumpets present characteristic signals whilst the violins contribute softer sounds, also taking delight in playful and virtuoso figures. The violas keep changing sides, moving within especially dense polyphonic textures: in doing so, they lend the sonata an air of elite art music. In the dance-like closing section, Biber indulges in Venetian polychorality, letting melodies and motifs wander through all parts and only unifying them at the end into homophonic euphony.

The *second sonata* eschews trumpets. Boisterous broken triads in the violins contrast with the more staid melodic figures of the violas, who remain in a four-part layout, fashioned in elaborate polyphony. A rhythmically distinctive section in a jaunty triple metre is slightly restrained by an insistent motif which moves through all the parts. This is followed by contrasting sections, again dominated by boisterous triadic tunes in the violins. A homophonic *Adagio* brings the work to a calm close.

After the D major celebration of the *second sonata*, Biber catches his listeners off guard with a solo entry from the first violin in G minor. Soon, the second violin adopts the idea and the two instruments engage in conversation, alternately introducing new twists and turns, each continuing the other's thoughts. The entry of the violas unexpectedly interrupts the playful dialogue. But only for a short while: quickly, the two violins spring back into action with even wilder ideas which are promptly taken up by the violas. The whole thing ends in a wild attack. Now the violas take the helm, orderly and in polyphonic harmony. The violins here remain silent. In the following contrasting sections, one unit catches the ear where both violins compete in calm improvisations, using the *stylus phantasticus*.

The *fourth sonata* is set for noticeably reduced forces – one violin and one trumpet communicate with a three-part ensemble of violas. The violin opens the piece in a calm and sedate fashion whilst the trumpet appears almost unruly. However, the violin soon takes on the jig-like rhythm, putting the trumpet in its place in the following section. Although it refers to the triadic tunes of the brass

instrument, the violin includes virtuoso tirades which are impossible to play on a natural trumpet. The latter answers with a mighty triad motif in the strongest part of the instrument. The violin makes a fruitless attempt at imitating this, but then swiftly yields the floor to the trumpet. The violas, as previously with the violin, now effortlessly adapt to the trumpet. Surprisingly, they begin the next section with an excited repetition motif – a compromise, as both the trumpet and the violin are able to keep up admirably.

For the *fifth sonata*, the scoring returns to the six-part string ensemble. Dotted rhythms underline the exuberant character from the outset. The sonata is divided into four sections which are all repeated. In the second section, the violins' leap over an octave provides a sweeping gesture – a display of irrepressible vitality. The wildness progresses further into an absurd demisemiquaver motif. A falling triadic tune in triple time has a settling influence in the third part; the violas keep calm, unhurriedly swaying back and forth in longer notes. Even when the direction of the triad motif is reversed in the middle of the section, the mood is not particularly enlivened. An echo effect causes the tempo to slow down. The return of the dotted rhythm in the fourth part provides welcome contrast. The sonata ends with a calm finale.

The folk-like, almost rough character of F major gives the *sixth sonata* its unmistakable sound. This piece is also divided into four repeated parts. The opening melody is reminiscent of the German folksong *Heiße Kathreinerle* in 3/2. The melody is accompanied by three-part viola writing. The second violin invigorates the proceedings by way of a swaying motion in crotchets which is

then taken up by the remaining instruments. The second part is dominated by imitative writing featuring repeated notes. The third part returns to the swaying character of the beginning. The fourth part refers back to the second part, excessively extending the repetitions. The excitement is soon dampened by a pedal point with relaxed, descending violin passages. A *Toccata*-like transition leads into a contented *Adagio* close.

The *seventh sonata* presents a completely new sound scenario. It entirely foregoes the involvement of the violas: a pair of trumpets competes with a pair of violins. Various ideas are introduced from different corners and willingly taken up and developed by the other instruments. Virtuoso motifs alternate with echo effects. The first trumpet brings a jig motif into play which is then taken up by the other instruments in a suitably playful mood. An extended *Adagio* section offers polyphonic devices such as ligatures and imitations.

Three violas and two violins enjoy themselves in the *eighth sonata*. Four repeated episodes lead into an extended closing section. Folk-like motifs are repeated by way of an echo. The second section moves into triple time. The melody, initially very folk-like, then undergoes polyphonic treatment through all parts. The third section sees the violins rushing away – only towards the end does the second viola join in with the wild chase, scampering about rowdily. Two opposing passages make up the fourth episode. The ensuing closing section has a predominantly polyphonic construction. The texture is elaborately condensed before unexpectedly breaking off to make way for the final *Adagio*.

The *ninth sonata* opens with a wild chase, followed by sections of the most extreme contrasts. Echo effects are exploited and extended into a *pianissimo*, dimmed down into minor hues. For the first time we encounter the effect of bowed vibrato. The fast, dotted triplet motif of the *Presto* movement in 12/8 in the end, as an *Adagio*, loses all its force, leading the sonata to a quiet close.

A trumpet, a violin, three violas and the key of G minor form the starting position of the *tenth sonata*. The violin starts plaintively; the trumpet initially only contributes signals which consolidate, in the other instrumental parts, into a corresponding tune. This is followed by a string episode, opened by the violas in their characteristically calm, polyphonically crafted manner. In a 3/2 dance, the trumpet imitates the violin. A serene, friendly competition between the two instruments ensues, with the violas repeatedly interposing polyphonic elements. A short, intensive *Adagio* with chromatic hues leads into a wild *Presto*, whereupon the trumpet takes the lead in a jig-like 12/8 metre. All instruments adopt the frisky mood before the proceedings come to a dramatic close.

An intensively pounding signal obtains a distant echo. All five instruments enter successively into a peaceful texture, “note against note”. A further signal with echo, followed by trumpet-like broken triads, soon enriched by virtuoso scales, continues the musical plot. The violas too are permitted to delight in the interspersed scales. However, the rollicking goings-on end abruptly. Only after a third attempt can a heartfelt *Adagio* section develop with distinctive sighing motifs. Unexpectedly, this atmosphere is interrupted. After an *Allegro* of three bars, a fugal section ensues in which Biber presents his entire technical mastery

as a composer. A wild *Prestissimo* passage lays on several surprises before the end.

The final sonata appears in the same sonic guise as the opening sonata. This time, however, the violas begin the proceedings. The trumpets join in reluctantly and with simple signals, before taking up the imitational motif served up by the violas and entering into a full-blown dialogue with them. The violins remain silent. Only in the *Adagio*, featuring abundant suspensions and, as a result, dissonances, do they replace the trumpets. The brass instruments begin the following episode with a tune which includes a syncopated motif. This is immediately taken up by other instruments, resulting in rhythmically interesting counterpoint with the additional imitations. The closing section is introduced peacefully and in 6/4. The collection ends pithily with boisterous broken triads of the violins, reminiscent of Alpine folk music and trumpet fanfares.

**Gunar Letzbor**

*Translation: Viola Scheffel/Muse Translations*

## **Ars Antiqua Austria**

Austrian Baroque music takes centre stage in the repertoire of this unusual Baroque ensemble. The music performed at the imperial court in Vienna at this time was initially heavily influenced by the music of Italy, later by that of France; Spanish court ceremonial also had important artistic effects in Vienna. The typical Austrian sound of this era was characterised by the impact of its many royal domains. The political and societal boundaries of Baroque Austria stretched much further than nowadays. Elements of Slavic, Hungarian and Alpine folk music styles had lasting effects on art music, making up its specific sound. But the Austrian sound also reflects the temperament and the character of the people of the time: placed within the melting pot of many diverse cultures, amalgamating Mediterranean zest for life, Slavic melancholy, French formalism, Spanish royal ceremony and the original Alpine elements of the German-speaking region. This mixture of court music and folk music with a dance-like character outlines the typically Austrian sound.

Alongside many concert performances, the early years of the ensemble *Ars Antiqua Austria* were dedicated to musicological research of Austrian Baroque composers. The abundance of rediscovered works led to several successful premiere recordings: albums featuring the works of R. Weichlein, H.I.F. Biber, F. Conti, G.B. Viviani, G.A.P. Mealli, G. Arnold, A. Caldara, B.A. Aufschneider, J.J. Vilsmayr, J.P. Vejvanovsky, J. Schmelzer, G. Muffat, W.L. Radolt, C. Mouthon, J.B. Hochreither, F.J. Aumann and J.S. Bach were met with enthusiastic approbation from the international music press.

Ars Antiqua Austria have been designing their own concert series at the Vienna Konzerthaus since 2002, and at the Brucknerhaus Linz since 2008. The ensemble is leading a cycle of performances arranged over several years entitled "Klang der Kulturen – Kultur des Klanges" ("Sound of the Cultures – Culture of Sound"), consisting of ninety concerts set to be performed in Vienna, Prague, Budapest, Bratislava, Krakow, Venice, Ljubljana, Mechelen and Lübeck.

Recent performances include concerts at the Festival de Musique Ancienne de Ribeaupillé, Berliner Tage für Alte Musik, Festival Printemps des Arts de Nantes, Mozartfest Würzburg (an opera production), Tage Alter Musik Herne, Festival de Musique de Clisson et de Loire Atlantique, Folles Journées de Nantes and Tokyo, Musée d'Unterlinden Colmar, Printemps Baroque du Sablon, Festival van Vlaanderen, Festival Bach de Lausanne, MAfestival Brugge, Bologna Festival, Vendsyssel Festival, Concerti della Normale di Pisa, Resonanzen Wien, Klangbogen Wien, Monteverdi Festival Cremona, Bayerische Staatsoper and the Salzburger Festspiele. The ensemble has also been welcomed in the USA and in Japan.

The CD recording with mezzo-soprano Bernarda Fink (four cantatas by Francesco Conti) was awarded a Diapason d'or only one week after being issued. Gunar Letzbor and his ensemble Ars Antiqua Austria were presented with the Cannes Classical Award 2002 for their recording of the *Capricci Armonici* by G.B. Viviani. Ars Antiqua Austria are artist in residence Festival Oude Muziek Utrecht in 2015.

Die *Sonatae tam aris quam aulis servientes* sind nach ihrem Titel Sonaten, die man sowohl in der Kirche als auch für weltliche Zwecke verwenden kann. Sie beginnen den Reigen von Sammlungen für mehrstimmige Instrumentalensembles (erschieden 1676, 1680, 1682), in denen Biber der Welt seine Meisterschaft im Umgang mit den wichtigsten Formen der Instrumentalmusik seiner Zeit eindrucksvoll darlegt. In den Wirren des Zweiten Weltkrieges sind fast alle originalen Stimmhefte der Sammlung von 1676 verloren gegangen. Nach dem derzeitigen Stand haben sich nur originale Drucke zur *Pars secunda* (2. Violine), der *Pars terza* (1. Viola) und der *Pars sexta* (3./4. Viola) in der Erzbischöflich-Olmützschen Bibliothek erhalten. Glücklicherweise hatte man in der Serie *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* schon um 1900 eine Spartierung vorgenommen, man hatte also aus den damals noch vollständig erhaltenen Stimmbüchern eine Partitur nach wissenschaftlichen Kriterien hergestellt. Vergleiche mit den erhaltenen Originalstimmen bezeugen die Genauigkeit der damaligen Edition.

Eingeleitet wird die Sammlung von einer Sonate in üppiger Besetzung: 2 Trompeten, 2 Violinen, ein Chor von 4 Violen und der Basso continuo widerspiegeln den Reichtum und die Grandezza des Hofes von Salzburg. In dieser Sonate wetteifern 8 Stimmen wohl geordnet im polyphonen Gewebe und jubilierten eindrucksvoll an diversen Kulminationspunkten. Kontraste beherrschen den Ablauf. Die Trompeten bringen typische Signalmotive ins Spiel, während die Violinen eher weichere Klänge beisteuern, sich aber auch in verspielten und durchaus virtuosen Figuren vergnügen. Die Violen schlagen sich einmal auf die eine, dann auf die andere Seite, bewegen sich im dichtesten

polyphonen Klanggewebe und verleihen so der Sonate einen Hauch von elitärer Kunstmusik.

Im tänzerischen Schlussteil frönt Biber der venezianischen Mehrchörigkeit, lässt die Melodien und Motive durch die verschiedenen Stimmgruppen wandern und sich erst am Ende in homophonem Wohlklang vereinigen.

Die zweite Sonate verzichtet auf die Trompeten. Übermütige Dreiklangszerlegungen der Violinen kontrastieren zu eher gesetzteren Melodiefiguren der weiterhin vierstimmigen Violengruppe, deren Part in kunstvoller Polyphonie gearbeitet ist. Ein rhythmisch ausgeprägter Teil im schwungvollen Dreiertakt wird durch ein insistierendes Motiv etwas gebremst, das durch alle Stimmen wandert. Es folgen kontrastierende Teile, bei denen in den Violinstimmen wieder ausgelassene Dreiklangsmelodik vorherrscht. Ein homophones *Adagio* beschließt das Werk eher ruhig.

Nach der Klangorgie in D-Dur der zweiten Sonate überrascht Biber mit einem Soloeinsatz der ersten Violine in g-Moll. Bald übernimmt die zweite Violine den Gedanken, es entwickelt sich ein Zusammenspiel der beiden Instrumente, bei dem abwechselnd neue Wendungen und Entwicklungen von beiden Violinen ins Spiel gebracht werden, die dann jeweils vom anderen Instrument aufgegriffen werden. Mit dem Einsatz der Violen wird das ausgelassene Spiel unerwartet unterbrochen, jedoch nur kurz; schnell heben die beiden Geigen mit noch wilderen Figuren wiederum an, die prompt auch die Violen aufgreifen. Das Ganze endet in einer wilden Attacke. Nun übernehmen aber die Bratschen das

Ruder, wohl geordnet in polyphoner Eintracht. Hier schweigen die Geigen. In den folgenden Kontrastabschnitten fällt ein Teil ins Auge, in dem beide Violinen in ruhigen Improvisationen im *Stylus Phantasticus* wetteifern.

In der vierten Sonate wird die Besetzung gehörig entschlackt. Eine Violine und eine Trompete kommunizieren mit einem dreistimmigen Violensemble. Die Violine beginnt mit einem ruhigen und eher gesetzten Affekt, während die Trompete fast übermütig dazu kontrastiert. Die Violine übernimmt jedoch rasch den giguenhaften Rhythmus. Im nächsten Abschnitt weist die Violine die Trompete eindeutig in die Schranken. Sie nimmt zwar in der Dreiklangsmelodik Bezug auf das Trompeteninstrument, flicht aber virtuose Tiraden ins Geschehen ein, die einer Naturtrompete verwehrt sind. Diese antwortet mächtig mit einem Dreiklangsmotiv in bester Lage. Die Violine versucht erfolglos zu imitieren, überlässt dann der Trompete schnell das Feld. Die Violen passen sich wie vorher der Violine nun auch der Trompete mühelos an. Überraschend beginnen sie den nächsten Teil mit einer aufgeregten Repetitionsfigur - ein Kompromiss, in dem sowohl die Trompete als auch die Violine ausgezeichnet mithalten können!

Die Zusammensetzung des Ensembles kehrt zur sechsstimmigen Streichergruppe zurück. Punktierter Rhythmen gleich am Anfang unterstreichen den ausgelassenen Charakter. Die Sonate ist in vier Teile gegliedert, die allesamt wiederholt werden. Im zweiten Abschnitt holen die Violinen mit einem Oktavsprung weit aus – eine Darstellung von ungebändigter Lebendigkeit. Weiter steigert sich die Wildheit bis zu einem aberwitzigen Zweiunddreißigstelmotiv. Der dritte Teil beruhigt sich mit einer fallenden Dreiklangsmelodie im Dreiertakt, die Violen verhalten sich



ruhig und schwingen gemächlich in eher langen Notenwerten. Wenn sich in der Mitte des Teils die Richtung des Dreiklangsmotives umkehrt und aufsteigt, wird die Stimmung dennoch nicht sonderlich belebt. Eine Echowirkung leitet die Verlangsamung des Tempos ein. Einen guten Kontrast ergibt das Aufgreifen des punktierten Rhythmus im vierten Teil. Die Sonate endet in einem ruhigen Finale.

F-Dur mit seinem eher rauen, volkstümlichen Charakter gibt der *sechsten Sonate* einen unverwechselbaren Klang. Wiederum ist das Stück in vier wiederholte Abschnitte strukturiert. Die Anfangsmelodie erinnert an das Lied *Heiße Kathreinerle* im 3/2-Takt. Die Melodie wird mit einem dreistimmigen Violensatz begleitet. Die zweite Violine belebt das Geschehen mit einer schwingenden Viertelbewegung, die von den übrigen Instrumenten aufgegriffen wird. Im zweiten Teil überwiegt imitatorische Arbeit mit zahlreichen Tonrepetitionen. Der dritte Teil greift den schwingenden Charakter des Anfangsteiles auf. Der vierte Teil nimmt Bezug auf den zweiten Teil, weitet die Repetitionen aber exzessiv aus. Die Aufregung wird durch einen Orgelpunkt mit entspannten, absteigenden Figuren in den Violinen rasch gedämpft. Eine toccatenhafte Überleitung mündet in einen zufriedenen *Adagio*-Schluss.

Ein völlig neues KlangszENARIO beschreiten wir mit der *siebten Sonate*. Sie verzichtet völlig auf die Beteiligung der Violen. Ein Paar Trompeten spielt mit einem Paar Violinen um die Wette. Gedanken werden von verschiedenen Seiten eingeführt und bereitwillig von den anderen Mitspielern aufgegriffen und weiterentwickelt. Virtuose Figuren wechseln mit Echowirkungen ab. Die erste Trompete bringt ein *Giguenmotiv* ins Spiel, das von den übrigen Instrumenten

mit entsprechender Spiellaune aufgegriffen wird. Ein ausgedehnter *Adagio*-Teil zeigt polyphone Techniken wie Ligaturen und Imitationen.

Drei Violen und zwei Violinen vergnügen sich in der *achten Sonate*. Vier wiederholte Abschnitte münden in einen ausgedehnten Schlussteil. Volksmusikalische Melodiewendungen werden im Echo wiederholt. Der zweite Teil wechselt in den Dreiertakt. Die anfangs sehr volkstümlich präsentierte Melodie wird folgend polyphon durch alle Stimmen geführt. Im dritten Teil rasen die Violinen davon. Erst am Ende beteiligt sich die zweite Viola am wilden Geschehen. In wilden Sprüngen huscht sie daher. Zwei stark kontrastierende Teile bilden den vierten Abschnitt. Im folgenden Schlussteil überwiegt die polyphone Arbeit. Kunstvoll verdichtet sich das Gewebe, bevor es unvermittelt abbricht und dem finalen *Adagio* Platz macht.

Mit einer wilden Jagdszene eröffnet die *neunte Sonate* gefolgt von Abschnitten mit extremsten Kontrasten. Echoeffekte werden ausgenutzt und bis ins *Pianissimo* mit Mollabdunklung ausgeweitet. Erstmals treffen wir auf den Effekt des Bogenvibrato. Das schnelle, punktierte Triolenmotiv des Prestosatzes im 12/8-Takt verliert am Ende als *Adagio* all seine Kraft und führt die Sonate zu einem ruhigen Ende.

Eine Trompete, eine Violine, 3 Violen und die Tonart g-Moll sind die Ausgangslage für die *zehnte Sonate*. Die Geige beginnt klagend, die Trompete steuert anfangs nur Signale bei, die sich zu einer mit den anderen Instrumenten korrespondierenden Melodie verdichten. Es folgt ein Streicherabschnitt,

der von den Violinen in bekannt ruhiger, polyphon gearbeiteter Manier angehoben wird. Beim Tänzchen im 3/2-Takt imitiert die Trompete augenblicklich die Violine. Es erhebt sich ein ruhiger, freundschaftlicher Wettstreit zwischen den beiden Instrumenten, die Violinen streuen immer wieder polyphone Elemente ein. Ein kurzes, intensives *Adagio* mit chromatischen Färbungen mündet in ein wildes *Presto*, worauf die Trompete in einem giguanartigen 12/8-Takt die Führung ergreift. Sämtliche Instrumente übernehmen die ausgelassene Stimmung, bevor das Geschehen eine abschließende, dramatische Wendung nimmt.

Ein intensiv pochendes Signal erzielt ein fernes Echo. Nacheinander setzen alle fünf Streichinstrumente in ein ruhiges Gebilde im Satz „Note gegen Note“ ein. Ein weiteres Signal mit Echo, gefolgt von trompetenartigen Dreiklangszerlegungen, die bald durch virtuose Tonleitern bereichert werden, führt die musikalische Handlung weiter. Auch die Violinen dürfen sich an den eingestreuten Tonleitern ergötzen. Jäh bricht das ausgelassene Treiben ab. Erst im dritten Anlauf entwickelt sich ein inniglicher *Adagio*-Teil mit ausgeprägten Seufzermotiven. Überraschend wird die Stimmung unterbrochen. Nach einem dreitaktigen *Allegro*-Abschnitt erhebt sich ein fugierter Abschnitt, bei dem Biber seine ganze satztechnische Meisterschaft präsentiert. Ein wilder *Prestissimo*-Teil bringt vor dem Schluss noch einige Überraschungen.

Die *Schlusssonate* erklingt im selben Klanggewand wie die erste. Dieses Mal beginnen aber die Violinen. Die Trompeten gesellen sich zögernd mit einfachen Signalen dazu, bevor sie das von den Bratschen angeschlagene Imitationsmotiv aufgreifen und mit den Violinen in vollwertige Kommunikation treten. Die Geigen

schweigen dazu. Erst im *Adagio*-Teil mit seinen ausgiebigen Ligaturen und den dabei entstehenden Dissonanzen ersetzen sie die Trompeten. Virtuosen eröffnen diese den nächsten Abschnitt mit einer Melodie, die am Ende ein synkopiertes Motiv ins Spiel bringt, das augenblicklich von anderen Instrumenten aufgegriffen wird und rhythmisch interessante Kontrapunkte zu den weiteren Imitationen liefert. Ruhig wird der Schlussabschnitt im 6/4-Takt eingeführt. Kurz und bündig endet die Sammlung mit ausgelassenen Dreiklangszerlegungen der Violinen, die an alpenländische Volksmusik erinnern, und Fanfaren der Trompeten.

**Gunar Letzbor**

### **Ars Antiqua Austria**

Österreichische Barockmusik steht im Mittelpunkt des Repertoires dieses ungewöhnlichen Barockensembles. Die zu dieser Zeit am Wiener Kaiserhof gepflegte Musik zeigte zuerst starke Einflüsse aus Italien, später aus Frankreich, wobei sich auch das spanische Hofzeremoniell auf das künstlerische Schaffen auswirkte. Der typisch österreichische Klang dieser Epoche wurde durch den Einfluss der vielen Kronländer geprägt. Die politischen und gesellschaftlichen Grenzen im Österreich der Barockzeit waren viel weiter ausgedehnt als heute. Elemente der Volksmusik aus dem Slawischen, dem Ungarischen und der alpenländische Musik beeinflussten damals die Kunstmusik nachhaltig und gaben ihr den spezifischen Klang. Der österreichische Klang spiegelt aber auch das Temperament und den Charakter des damaligen Österreichers wieder, eines Menschen im Schmelzpunkt vieler unterschiedlicher Kulturen. Darin

vereinigen sich die Lebenslust des Südländers, die Melancholie der Slawen, das Formalistische der Franzosen, das Hofzeremoniell der Spanier und das original Alpenländische des deutschsprachigen Raumes. Diese Mischung aus Hofmusik und Volksmusik mit einer tänzerischen Note machen den typisch österreichischen Klang aus.

Die ersten Jahre standen für Ars Antiqua Austria– neben zahlreichen Konzertauftritten – ganz im Zeichen der musikwissenschaftlichen Aufarbeitung des Schaffens österreichischer Barockkomponisten. Aus dem reichen Fundus wiederentdeckter Werke entstanden mehrere erfolgreiche Ersteinspielungen. So gab es für die Tonträger mit der Musik von R. Weichlein, H.I.F. Biber, F. Conti, G.B. Viviani, G.A.P. Mealli, G. Arnold, A. Caldara, B.A. Aufschnaiter, J.J. Vilsmayr, J.P. Vejvanovsky, J. Schmelzer, G. Muffat, W.L. Radolt, Ch. Mouthon, J.B. Hochreither, F.J. Aumann und J.S. Bach enthusiastischen Beifall bei internationalen Fachrezensenten.

Seit dem Jahr 2002 übernimmt Ars Antiqua Austria die Gestaltung eines eigenen Konzertyklus im Wiener Konzerthaus, seit 2008 auch im Brucknerhaus Linz. Das Ensemble ist federführend in einer auf mehrere Jahre ausgelegten Konzertreihe mit dem Titel „Klang der Kulturen – Kultur des Klanges“, bestehend aus insgesamt 90 Konzerten in den Städten Wien, Prag, Budapest, Bratislava, Krakau, Venedig, Ljubljana, Mechelen und Lübeck.

Die aktuellen Tourneen führten das Ensemble unter anderem zum Festival de Musique Ancienne de Ribeauvillé, zu den Berliner Tage für Alte Musik, zum

Festival Printemps des Arts nach Nantes, zum Mozartfest in Würzburg (eine Opernproduktion), zu den Tagen Alter Musik in Herne, Festival de Musique de Clisson et de Loire Atlantique, Folles Journées Nantes und Tokio, Musée d’Unterlinden Colmar, Printemps Baroque Baroque du Sablon, dem Festival van Vlaanderen, Festival Bach de Lausanne, MAfestival Brugge, Bologna Festival, Vendsyssel Festival, Concerti della Normale Pisa, Resonanzen Wien, Klangbogen Wien zum Monteverdi Festival nach Cremona, an die Bayerische Staatsoper sowie zu den Salzburger Festspielen. Auch in den USA und Japan ist das Ensemble ein gerngesehener Gast.

Die CD-Einspielung zusammen mit der Mezzosopranistin Bernarda Fink (vier Kantaten von Francesco Conti) ist bereits eine Woche nach der Präsentation mit Diapason d’or ausgezeichnet worden. Gunar Letzbor bekam zusammen mit seinem Ensemble Ars Antiqua Austria einen Cannes Classical Award 2002 für seine Einspielung der *Capricci Armonici* von G.B. Viviani verliehen. 2015 ist das Ensemble „artist in residence“ beim Festival Oude Muziek in Utrecht.

This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is a realistic and holographic 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most older music this means a frontal representation of the musical performance, but such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some older compositions, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices over the full 360 degrees sound scape, and in these cases the recording is as realistic as possible, within the limits of the 5.1 Surround Sound standard. This requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of completely matched, full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels. A complementary sub-woofer, for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to maximally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS - & Merging Technologies converters.



[www.northstarconsult.nl](http://www.northstarconsult.nl)

Executive producers: Anne de Jong & Marcel van den Broek  
Recorded at: Altomonte-Saal, Stift St. Florian. St. Florian (AT)  
Recording dates: 31 October - 3 November 2014  
Recording: Northstar Recording Services BV  
Producer, balance engineer, editing & mastering: Bert van der Wolf  
Recording Assistant, location photography & cinematography: Brendon Heinst  
A&R Challenge Records International: Anne de Jong  
Liner notes: Gunar Letzbor  
Translations: Viola Scheffel/Muse Translations  
Booklet editing: Sarina Pfiffi  
Cover photo: Robert Melcak  
Product coordination: Boudewijn Hagemans  
Graphic Design: Natasja Wallenburg - newartsint.com  
Art direction: Marcel van den Broek

[www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com) / [www.ars-antiqua-austria.com](http://www.ars-antiqua-austria.com)

