

A classical painting of a young man with long dark hair, wearing a dark coat with a large white cravat, playing a violin. The background is dark and textured, with a faint, ghostly image of a woman's face on the right side.

LOVERS AND MOURNERS

*Variations and Sonatas from
17th-Century Germany*

Dorian Komanoff Bandy, baroque violin
Hank Knox, harpsichord
Elinor Frey, viola da gamba

NOTES

The music gathered on this disc offers a glimpse into one of the richest chapters in the history of the virtuoso composer-performer. The violin sonatas of Johann Jakob Walther (1650–1717) and Heinrich Biber (1644–1704)—along with those of their younger contemporary Johann Georg Pisendel (1688–1755)—represent an early apogee of writing for the instrument, combining daring technical demands with a compositional ingenuity and contrapuntal sophistication unmatched in the repertoire until the unaccompanied works of Johann Sebastian Bach.

During the seventeenth century, particularly in Italy, much virtuoso instrumental music shared in the so-called *stylus phantasticus*, a free-flowing and improvisational idiom whose intricate figuration and rapid shifts of affect were meant to showcase the performer’s technical and expressive command. Although the German composers featured here drew upon the Italian conventions of the *stylus phantasticus*, writing sonatas that pass rapidly through a dizzying range of emotional and rhetorical states, they often harnessed these conventions within the organizing logic of the variation set. Today, mention of variations calls up associations with later figures such as Bach, Beethoven, and Brahms; yet variations were integral to the crafts of seventeenth-century German composer-performers as well. Variations provided a vehicle for performers and improvisers to show off by heaping increasingly difficult figuration over a recurring chord progression. They also provided composers with an overarching structure whose repetitions would ensure a degree of coherence in a style that, owing to its many expressive shifts, could all too easily veer into randomness. Even more, variations allowed for the integration of virtuosity into the craft of the composer. Although the idea of virtuosity is most often applied to nimble and agile performers, variations allow composers, too, to share the spotlight and display their ingenuity by drawing increasingly complex material from unassuming themes. Finally, variations came prepackaged

with nonmusical associations. The German seventeenth century was an age of mystics, and variations suggested an affinity with alchemy—that pursuit in which one material (whether a base metal or a simple musical theme) could be manipulated to produce riches.

For Heinrich Biber, the ground bass was the chosen vehicle for such processes. Ground basses—bassline patterns of approximately four to eight notes—would serve as the “theme” whose continuous repetitions allowed for the display of ever-increasing compositional and violinistic mastery. In his G-minor Passacaglia (the earliest surviving work for unaccompanied violin), the descending four-note ground recurs sixty-five times, above which Biber delivers a densely packed soliloquy that is by turns clever, energetic, and heartfelt. The work’s nickname, “The Guardian Angel,” derives originally from an ink drawing on the manuscript leaf, depicting an angel holding the hand of a child; but the name may also suggest a sly reference to the ground bass itself, which provides a constant, watchful presence even as the violinistic demands become increasingly frenzied. A similar four-note ground features in Biber’s Sonata in F Major, where the meditative variation passages are interlaced with spirited “phantasticus” segments. But the same aesthetic takes a darker turn in his Sonata in C Minor, whose eight-note ground is chromatic and strained. Here Biber tests the limits not only of expression, but of the violin itself: midway through the sonata he requires the player to retune (moving the E string down one whole-step to become another D string), opening up a new set of chordal possibilities and even changing the timbre of the instrument.

Johann Jakob Walther, meanwhile, penned variation sets that anticipate the structure and style of the variation genre in the following century. Although his plangent Aria in E Minor uses a ground bass as the foundation for a series of variations, the length of the ground—sixteen measures rather than a mere four notes—gives the piece the flavour of the more protracted themes-and-variations that would become familiar in the hands of later composers. For Walther, this long theme is integral



to the emotional scope of the aria: the piece cannot fully decide whether it is in E minor or G major, and the frequent, often unprepared changes of tonality give substance to the melancholy referenced in the title, which seems to relish its own sadness. Despite Walther's reputation as the foremost violinist of his time, the Aria eschews technical display, instead spinning demanding counterpoint in two, three, and occasionally four voices as if to turn the violin into a bowed lyre. The Sonata in D Major, meanwhile, embodies Walther's more usual persona of brazen virtuosity. The bulk of the piece is set straightforwardly in the *stylus phantasticus*, with the final section presenting a joyful theme and variations on a gigue-like tune. If the Aria in E Minor uses variations to deepen and explore the melancholy of the theme, the D-major gigue variation becomes increasingly manic as it unfolds. The theme presents a subject in the violin and a countersubject in the accompaniment, while the variation absorbs both subjects into a complex violin part.

The other works on this album serve to both introduce and close off the expressive journeys undertaken in the sonatas of Biber and Walther. Johannes Schenck's Fantazia in A Minor, the only piece here that incorporates a reference to the *stylus phantasticus* in its very title, is mercurial, by turns explosive and lamenting. Johann Georg Pisendel's Sonata, written at the dawn of the eighteenth century, is unrelentingly bleak. Its single-minded meditations on E minor ease only briefly in the "amoroso" third movement, which Pisendel included in an early draft of the sonata and later excised but which we have chosen to restore. Finally, Dietrich Becker's Sonata in D Major, whose variations on a ground bass resemble that of Pachelbel's famous Canon in D, provides an affirming final gesture. Here, the viola da gamba is no mere accompanist but an equal partner to the violin. The two instruments trade ideas and ultimately come together in joyful concord.

"A Music Party", c.1675
Artist: Pieter van Slingeland



NOTES

Les œuvres musicales rassemblées dans cet album laissent entrevoir l'un des chapitres les plus riches de l'histoire du compositeur-interprète virtuose. Les sonates pour violon de Johann Jakob Walther (1650–1717) et de Heinrich Biber (1644–1704) — ainsi que celles de leur jeune contemporain, Johann Georg Pisendel (1688–1755) — représentent un premier sommet de l'écriture d'œuvres pour cet instrument, avec des œuvres combinant des exigences techniques audacieuses et une ingéniosité de la composition, ainsi qu'un niveau très poussé d'emploi du contrepoint, sans équivalent dans le répertoire jusqu'aux œuvres pour instrument solo de Johann Sebastian Bach.

Au cours du dix-septième siècle, tout particulièrement en Italie, bon nombre d'œuvres musicales instrumentales pour virtuoses relevaient du *stylus phantasticus*, style musical caractérisé par une grande liberté de mouvement et un recours à l'improvisation, dont les figures très élaborées et les changements rapides d'affect étaient censés mettre en vedette la maîtrise technique et l'expressivité de l'interprète. Même si les compositeurs allemands figurant ici s'inspirèrent des conventions italiennes de ce style, en composant des sonates basculant à une cadence étourdissante d'un état émotionnel à un autre ou d'une posture rhétorique à une autre, ils prirent souvent soin d'exploiter ces conventions dans le cadre organisateur de la logique de la série de variations. Aujourd'hui, quand on parle de variations, on pense souvent à certaines figures ultérieures de l'histoire de la musique classique, comme Bach, Beethoven ou Brahms. Et pourtant, les variations faisaient déjà partie intégrante de l'art des compositeurs-interprètes allemands du dix-septième siècle. Elles servaient de support aux interprètes et aux improvisateurs, qui épataient leur auditoire avec des figures musicales d'une difficulté croissante qui reposaient sur une progression d'accords répétée à l'infini. Les variations fournissaient également aux compositeurs une structure globale dont les répétitions permettaient

de garantir la cohérence d'un style qui, en raison de ses nombreuses fluctuations expressives, pouvait facilement dégénérer en une musique trop aléatoire. Elles permettaient de surcroît d'intégrer la virtuosité dans l'art même du compositeur. Même si l'on associe le plus souvent la virtuosité à l'agilité et à la vivacité d'esprit des interprètes, les variations permettent aux compositeurs eux-mêmes d'occuper le devant de la scène et de montrer leur ingéniosité, avec le recours à des thèmes d'apparence modeste pour produire une musique d'une complexité croissante. Le dix-septième siècle fut en Allemagne une période de mysticisme et les variations évoquaient une affinité avec l'alchimie, c'est-à-dire avec cette quête de transformation par manipulation d'un matériau donné (métal ordinaire ou thème musical simple) en une source de grande richesse.

Pour Heinrich Biber, c'est l'ostinato qui servit de support à de tels processus. De tels ostinatos, c'est-à-dire des motifs de quatre à huit notes graves, constituaient le « thème » dont la répétition permettait de mettre en avant une maîtrise toujours plus pointue de la composition et du violon. Dans sa passacaille en sol mineur (œuvre la plus ancienne qui nous soit parvenue pour violon sans accompagnement), le motif descendant de quatre notes graves est reproduit soixante-cinq fois. Sur ce motif, Biber propose un soliloque très dense qui est tout à tour ingénieux, débordant d'énergie et empli de sentiment. Le surnom de l'œuvre, « L'ange gardien », provient à l'origine d'un croquis à l'encre sur le manuscrit, qui représente un ange tenant la main d'un enfant. Mais ce nom peut aussi être vu comme une référence subtile à l'ostinato lui-même, qui constitue une présence constante et attentive alors même que la musique pour le violon exige une interprétation d'une frénésie croissante. On retrouve un motif de quatre notes semblable dans la sonate de Biber en fa majeur, dans laquelle les passages méditatifs sont entrecoupés de segments animés de style « phantasticus ». La même esthétique prend cependant un tour plus sombre dans sa sonate en ut mineur, dont l'ostinato de huit notes est d'un caractère plus forcé et d'un plus grand chromatisme. Ici, Biber repousse non seulement les limites de l'expressivité, mais également celles de l'instrument lui-

même : au beau milieu de la sonate, il exige du violoniste qu'il accorde à nouveau son instrument (en baissant la corde du mi d'un ton pour en faire une deuxième corde de ré), ce qui ouvre un tout nouveau champ de possibilités d'accords et va jusqu'à modifier le timbre même de l'instrument.

Johann Jakob Walther, quant à lui, composa des ensembles de variations préfigurant la structure et le style du genre de la variation au siècle suivant. Même si son aria retentissant en mi mineur utilise un ostinato comme base pour une série de variations, la longueur même de cet ostinato (seize mesures, au lieu d'un simple ensemble de quatre notes) donne au morceau une tournure qui évoque les compositions plus longues avec thème et variations qui allaient devenir familières sous la main des compositeurs des siècles suivants. Pour Walther, ce long thème fait partie intégrante de l'amplitude émotionnelle de l'aria : le morceau n'arrive pas vraiment à se décider entre un ton de mi mineur et un ton de sol majeur et les changements fréquents et souvent inattendus de tonalité confèrent un véritable poids à la mélancolie évoquée dans le titre, qui semble presque se délecter de sa propre tristesse. Même si Walther avait la réputation d'être le violoniste le plus marquant de son époque, l'aria s'abstient de toute ostentation d'ordre technique et nous embarque au lieu de cela dans un contrepoint exigeant à deux, trois et même parfois quatre voix, comme si le compositeur cherchait à transformer le violon en une sorte de lyre à archet. Sa sonate en ré majeur, en revanche, est l'incarnation même de la personnalité plus habituelle de Walther, à savoir celle d'un virtuose sans vergogne. Le gros du morceau relève directement du *stylus phantasticus* et la dernière partie met en avant un thème joyeux avec des variations sur un air semblable à une gigue. Si l'aria en mi mineur utilise les variations pour explorer et approfondir la mélancolie évoquée en titre, la variation en gigue en ré majeur se déploie sous une forme toujours plus frénétique. Le thème présente un sujet au violon et un contre-sujet dans l'accompagnement, tandis que la variation absorbe les deux dans une partie de violon singulièrement complexe.

Les autres œuvres figurant dans cet album servent à la fois d'introduction et de conclusion des périples expressifs dans lesquels nous emmèment les sonates de Biber et de Walther. La fantaisie en la mineur de Johannes Schenck est le seul morceau qui incorpore ici une référence au *stylus phantasticus* dans son titre même; il s'agit d'une œuvre versatile, qui alterne entre une dimension explosive et une dimension élégiaque. La sonate de Johann Georg Pisendel's, composée à l'orée du dix-huitième siècle, est d'une austérité implacable. Ses méditations obsessionnelles en mi mineur ne relâchent que brièvement leur emprise dans le troisième mouvement, « *amoroso* », que le compositeur inclut dans une première version de la sonate, mais qu'il supprima par la suite et que nous avons choisi de réintégrer. Pour finir, la sonate en ré majeur de Dietrich Becker, dont les variations sur un ostinato rappellent le célèbre canon en ré de Pachelbel, marque un dernier geste d'affirmation. Ici, la viole de gambe n'offre pas simplement un accompagnement, mais est un partenaire à part entière du violon. Les deux instruments pratiquent un échange d'idées et finissent par s'unir dans une joyeuse harmonie.



CREDITS / PERSONNEL

Dorian Komanoff Bandy

Baroque violin
Violon baroque

Hank Knox

Harpsichord
Clavecin

Elinor Frey

Viola da gamba
Viole de gambe

Jeremy VanSlyke

Recording Producer
Producteur

Haruka Nagata

Recording Engineer
Ingénieur du son

Nathan Cann

Haruka Nagata (Mastering)

Audio Editing, Mixing,
and Mastering
Montage, mixage et matriçage

Kristan Toczko

Art Director:
Graphic Design & Layout
*Conceptrice-graphiste :
graphisme et
présentation graphique*

Marianne Ward

Copy Editor
Révision

Pierre Igot

Translation
Traduction

Église de Saint-Augustin

Mirabel, PQ
June 22–24, 2022
22–24 juin 2022
Recording Sessions
Session d'enregistrement

Recording made possible thanks to an SSHRC Insight Development Grant.

Cet enregistrement a été rendu possible par une subvention de développement Savoir du CRSH



This project has been made possible in part by the Government of Canada. Ce projet a été rendu possible en partie grâce au gouvernement du Canada.



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada

We acknowledge that Leaf Music's work spans many Territories and Treaty areas and that our office is located in Mi'kma'ki, the ancestral and unceded territory of the Mi'kmaq People.

Nous tenons à souligner que le travail de Leaf Music traverse plusieurs territoires et zones de traités. Notre siège social est situé au Mi'kma'ki, territoire ancestral non cédé du peuple mi'kmaw.



© 2023 Leaf Music ULC, 201-5531 Young Street, Halifax, Nova Scotia, Canada.
All rights reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance, and broadcasting of this recording prohibited.

LOVERS AND MOURNERS

Variations and Sonatas from 17th-Century Germany

Dorian Komanoff Bandy, baroque violin
Hank Knox, harpsichord
Elinor Frey, viola da gamba

- | | | | |
|---|--|----|---|
| I | Suonate a Violino e Violone o Cimbalo
Fantazia in A Minor, Op. 7, No. 1 | 6 | Sonata III in F Major |
| 2 | Scherzi da Violino solo con il Basso Continuo
Sonata IX in D Major | 7 | Sonata in E Minor for Violin
and Basso Continuo |
| 3 | Aria in E Minor "Melancholia" | 8 | I. Largo |
| | | 9 | II. Moderato |
| 4 | The Rosary Sonatas
Passacaglia in G Minor
"The Guardian Angel" | 10 | III. Arioso |
| 5 | Sonata VI in C Minor | | IV. Scherzando |
| | | 11 | Zweistimmigen Sonaten und Suiten
Sonata in D Major for Violin,
Viola da Gamba, and Continuo |