Leila Schayegh, Václav Luks

Leila Schayegh

violin (Andrea Guarneri, Cremona, 1675)

Václav Luks

harpsichord (Martin Skowroneck, 1987, after Michael Mietke)

fortepiano (Denzil Wraight, 2003, after Bartolomeo Cristofori, 1726)

Felix Knecht

violoncello (workshop of Carlo Antonio Testore, Milano, 1727)

A production of the Schola Cantorum Basiliensis - University of Early Music at the Musik Akademie Basel
Recorded at Kloster Beinwil (Solothurn, Switzerland) in March 2011
Engineered by Tritonus Musikproduktion GmbH, Stuttgart (Germany)
Recording producer, balance engineer: Andreas Neubronner
Editing: Stephan Schellmann
Tuning & maintenance of keyboard instruments: Georg F. Senn
Photographs: Susanna Drescher
Executive producer & editorial director (SCB): Thomas Drescher
All texts and translations © 2012 Schola Cantorum Basiliensis

Design: Valentín Iglesias
Executive producer & editorial director (Glossa/note 1 music): Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz

© 2012 note 1 music gmbh

Franz Benda (1709-1786)

Violin sonatas (ornamented versions)

Sonata XI in D major (Lee III-25)
"per il Violino solo et Cémbalo col Violoncello"
1 Allegro 6:54 2 Adagio 5:33 3 Presto 4:54
BC: harpsichord & violoncello

Sonata XXIII in C minor (Lee III-9)
"per il Violino solo et Basso"
4 Adagio 3:18 5 Allegro moderato 4:44 6 Allegro 4:30
BC: fortepiano

from: Sonata VII in A major (Lee III-103)
"per il Violino solo et Basso"
7 Adagio poco andante 4:21
BC: harpsichord & violoncello

Sonata XIII in G minor (Lee III-89)
"per il Violino solo et Cémbalo col Violoncello"
8 Adagio poco andante 3:28 9 Allegro 6:01 10 Allegro 6:03
BC: harpsichord & violoncello

Sonata XXXII in E major (Lee III-50)
"per il Violino solo con Basso"
11 Allegro 5:13 12 Adagio ò Arioso 5:18 13 Allegro moderato e cantabile 6:21
BC: fortepiano & violoncello

Source: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 1315/15

For generous financial support we would like to thank:
Verein zur Förderung der Musik Akademie Basel

Schola Cantorum Basiliensis - University of Early Music at the Musik Akademie Basel
Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW)
www.scb-basel.ch

Felix Knecht

Leila Schayegh

Franz Benda

Ornamented violin sonatas

I. FRANZ BENDA

"When Benda, as old as he is, plays an Adagio, one has the impression that eternal wisdom is speaking down to us from heaven." Thus the description, written in 1798, by violinist Johann Peter Salomon – a pupil of Benda's and a good friend of Joseph Haydn and Ludwig van Beethoven – of the playing of the "magician", the "great genius". Franz (in Bohemian: František) Benda owed his fame above all to the performance on the violin of slow movements, which were all summarily termed "Adagio". His interpretation was in a singing, unpretentious, and obviously very touching style, whereby, in accordance with the custom of the time, he always richly ornamented the violin part. Cantabile execution, irrespective of all the "small" notes that surround the mostly simple melodic lines like an ornate piece of jewellery, has become inseparably connected with Benda's name. While Salomon attempted to express the overall impression of Benda's playing in a succinct picture, others have specified the technical components more exactly. For instance, Benda's later son-in-law Johann Friedrich Reichardt reported in 1774: "His own, however, consisted of the handling of the bow, which not only went up and down quite long and slowly... The particular emphasis with which at times a note is stressed, the balance, always borne in mind, of the strengths and weaknesses... of the notes, ... the moderate, nobly selected ornaments that never exceed the capacity of a singer's throat... and finally several very important negligences in the tempo of the notes... all this determines, in a sense, the character of Benda's Adagios."

Many details about Benda's life can be found in his autobiography, and the musical influences that formed his later style are likewise apparent there. He was born in a Bohemian village as the son of a musically active linen weaver. As a talented boy soprano, he received a place in the choir of the Benedictine St. Nicolas Church in Prague and attended the Jesuit Collegium Clementinum there. His strikingly beautiful voice led to his being lured away to Dresden, leaving Prague surreptitiously. As a young member of the excellent Dresden court chapel in 1719, he met important musicians such as the brothers Johann Gottlieb and Carl Heinrich Graun, Kapellmeister Johann David Heinichen, and also violinist Johann Georg Pisendel, under whose strict hand the royal musical establishment attained great renown. The loss of his beautiful voice as a result of illness abruptly ended his sojourn and led him back to Prague. After his voice broke, he eked out a living from 1724 as a dance violinist, dulcimer player, and oboist. According to his own testimony, he was greatly influenced at this time by a blind Jewish violinist by the name of Lebel: "... a man with a very admirable talent for music. He composed his pieces himself, played cleanly and very purely in the extreme high range, and made his instrument, although the violin was not very special, sound exquisitely beautiful." Benda quickly developed into a proficient violinist and received lucrative offers of employment. In 1733, finally, Johann Joachim Quantz recommended him for the chapel of the Prussian Crown Prince Frederick, the later Frederick II, in Ruppin, which had just been established in 1732. There he was lastingly influenced by Johann Gottlieb Graun, whom he succeeded as concertmaster in 1771. For a long time, Benda also had the duty of singing arias, at the request of the king, in the evenings in a small circle. Moreover, he taught violin as well as voice, and remained until his death in 1786, that is to say a total of fifty-three years, in the service of Frederick the Great.

Benda not only enjoyed an excellent reputation as a violinist and teacher, but was also considered a man of great kindness and modesty. He was indeed a *virtuoso* in the original sense of the word, a man with great virtues and the best characteristics of his profession. Unusual was the fact that he had been trained as a singer, but remained largely self-taught as a violinist and composer, albeit strongly influenced by the exponents of the Dresden and Berlin court chapels. Thus he developed his own style in which elements of singing were very successfully integrated into his violin playing, and in turn informed the sound culture of the Berlin court chapel so lastingly that his influence was supposedly still to be heard in the nineteenth century. Christian Friedrich Daniel Schubart wrote about this in impressive words: "Like all great geniuses, he was self-educated. The sound that he drew from his violin was the echo of a silver bell. His arpeggios are new, strong, and full of power; the fingerings profoundly studied, and his performance entirely appropriate to the nature of the violin. To be sure, he did not play as fancifully as our fast contemporaries now demand; but all the more lush, more profound, and more incisive. In the Adagio he nearly attained the maximum: he drew from the heart – and touched the hearts; and more than once one saw people weeping when Benda played an Adagio."

II. A MANUSCRIPT WITH ORNAMENTED VIOLIN SONATAS

Benda's musical legacy consists primarily of instrumental works for his instrument, the violin. The largest group within it is made up of some 150 predominantly manuscript sonatas, which were copied

time and again by his pupils and admirers. He concentrated his creative power above all on the melodic line, and in this way went along with the stylistic trends of the ubiquitous Italian opera style of his time, which in the retrospective view of the nineteenth century was designated as *bel canto*. The subtlety of the melodic line in conjunction with the expressive ornamentation in a stylistically "German" manifestation led to a very special blend of operatically vocal and already "sentimental" instrumental elements.

The works on this recording were selected from a unique manuscript collection preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Mus. ms. 1315/15). The manuscript is not dated, although individual works on our recording can be assigned to the years around 1760. The manuscript contains a total of thirty-four consecutively numbered sonatas by Benda. What makes it a rarity are the written-out ornaments, for all of the movements, even the quick ones, are complemented by one or, in some cases, even two ornamented versions on separate staves.

Even if the Berlin manuscript does not stem from Benda's own hand, there is much to indicate that it is a very careful and, in terms of ornamentation technique, authentic version. Around the middle of the eighteenth century, the art of ornamentation was still an inherent part of musical practice. Indeed, composed pieces were virtually considered incomplete without the embellishments spontaneously applied during the performance.

Benda's collection occasionally indicates additional performance instructions in the slow movements, for example, "rubato" (Sonata XI), which suggests that the tempo could be taken freely in appropriate places, yet without losing the connection to the underlying metre. The palette of ornaments encompasses ascending, descending, and waveform runs, various articulations, rhythmic variations, and trills and mordents in infinite combinations with appoggiaturas and after-notes. Benda's Adagios are sometimes entirely black with notes, but in spite of that never seem overladen in terms of sonority. The fast, densely written ornaments never lose their filigree, ephemeral character; they always remain light trivialities with which the beauty of the melodic line and its expressive qualities are fashioned.

The ornamentation technique in the quick movements is however completely different: the repeated version largely behaves in a complementary manner to the first statement, so that one can hardly speak any longer of a basic and an ornamented version. One can usually see this already from the look of the music: if the melody initially ascends, it then descends in the repeat; and a fast passage is often thinned out and rhythmically simplified in the repeat. Yet, the balance between fast, slower, free, and metrically strict sections is always maintained within a version. The two transitions can however deviate so far from one another that at times an entirely new melody comes into existence. In this manner, the historical term for ornament – variation – preserves its actual sense.

The four sonatas on the present recording could not be more dissimilar. The Sonata in E major (XXXII) displays in its first movement all the elements of a symphonic first movement in gallant style. While the upper voice with its double stops combines the two orchestral violin parts on one instrument, the pulsating eighth notes in the "bass group" drive the events incessantly onward. Although designated *Allegro moderato e cantabile*, the last movement is at least at times reminiscent of a minuet, a dance form that Benda was fond of employing in his sonatas.

At the beginning, the Sonata in G minor (XIII) leads the listener into an almost distraught mood, which is expressed already in the wide-sweeping, songlike-plaintive opening motif. Only in the third movement does the character become brighter and take on almost dance-like traits, with occasional interjections that are reminiscent of a fandango. With this, Benda realizes in a nearly ideal manner Johann Mattheson's characterization of the key of G minor, for this "almost most beautiful key, because it not only blends sincere seriousness with a cheerful charm, but also carries within itself an uncommon grace and pleasantness".

With its theatrical gestures and dialogue-like onsets, the C-minor Sonata (XXIII) is reminiscent of an opera extract. In 1752 Johann Joachim Quantz correspondingly associated this key with emotions such as "love, tenderness, flattery, and melancholy, and also, if the composer knows how to adapt a piece accordingly, a violent emotion such as recklessness, frenzy, and despair". This sonata, too, ends with a rather moderate movement, yet the earlier "emotion" still breaks out at times.

Entirely different is the Sonata in D major (XI), which almost seems to be bursting with energy and zest for life, as finds expression above all in the wild arpeggios of the first movement. It is the only sonata in our selection with a Presto as the final movement, which fathoms the boundaries of the players and listeners.

The number of pieces we can present is unfortunately limited by the capacity of the CD. However, a piece we did not want to dispense with was the slow movement from the A-major Sonata (VII), which is one of the most beautiful Adagios from the Berlin collection. Here, in particular, the songlike quality of Benda's music becomes obvious, just as the major-key sonatas of our selection in general contain the "grand" slow movements, which is also evident from the fact that two of them (D-major and A-major) have written-out cadenzas. Differences in the mode also play a role in the order of the movements: the sonatas in minor keys begin in the old-fashioned manner with the slow movement; in the sonatas in major keys, the slow movement is in the middle, as familiar to us from the "classical" order. However, copyists other than those of the Berlin manuscript have arranged the movements differently, giving evidence of a flexibility that is characteristic for the

transitional phase from the Baroque sonatas and suites to the later cyclical forms.

In its comprehensiveness, the Berlin manuscript holds a cosmos of ornamentation technique and has hardly any parallels among contemporary sources. The numerous surviving manuscript copies show that the sonatas served as models and were often used as didactical examples, which at that time was not considered a limitation, but rather as an enhancement of the artistic value. To the present day, Benda's "eternal wisdom" speaks down to us from musical heaven.

III. THE CHOICE OF CONTINUO INSTRUMENTS

In the titles of the sonatas, the copyist differentiated between three instrumentations: *Sonata per Violino solo et violoncello*; *Sonata per Violino solo, Cembalo et Violoncello*; and *Sonata per violino solo et Basso.* The sonatas of the first two categories specify the basso continuo instruments. The third category, on the other hand, corresponds to the wide-spread practice of using for the continuo the instruments that happen to be available. Since the fortepiano experienced a first heyday at the Prussian court, and it is documented that Frederick the Great owned several instruments from the workshop of Gottfried Silbermann, whose action was oriented on that of the instruments by the Florentine inventor Bartolomeo Cristofori, one can assume that the new instruments were also employed by Benda. On the basis of the timbral and compositional characteristics, it seemed to us that Sonatas XXIII and XXXII were particularly appropriate for it. With its dialogical voice leading, Sonata XXIII (C-minor) shows rudiments of a classical sonata, for which reason the use of a violoncello was disposed with. Sonata XXXII (E-major) is very bright in character and yet gentle; the carrying, singing sound of the fortepiano, supported by the violoncello, offers here a welcome tonal alternative to the harpsichord.

Leila Schayegh & Thomas Drescher
Translation: Howard Weiner

The Swiss violinist **Leila Schayegh** earned a soloist's diploma at the Basel University of Music in 1999 (class of Raphaël Oleg), and completed her studies in Baroque violin at the Schola Cantorum Basiliensis (class of Chiara Banchini) in 2005 with great success. For a long time she was a member of Ensemble 415, was concertmaster of the ensemble La Risonanza under Fabio Bonizzoni, and also played in many other early music ensembles. Her own concert activities led her to numerous European countries and to Israel. CD/DVD recordings have appeared on the Pan Classics, Zig-Zag Territoires, Glossa, Ambronay Editions, and Harmonia Mundi France labels. From 2006 to 2009 Leila Schayegh was instructor for Baroque violin at the Karlsruhe University of Music, since 2010 she has taught a class for Baroque violin at the Schola Cantorum Basiliensis as successor to Chiara Banchini.

Leila Schayegh belongs to the younger generation of early music performers, and has called attention to herself through her multifaceted playing and her interest in unexplored areas of the violin.
[www.leilaschayegh.com]

Václav Luks (born in 1970), hornist, harpsichordist, and ensemble director, developed his enthusiasm for early music during studies at the Schola Cantorum Basiliensis in the subject of historical keyboard instruments (classes of Jörg-Andreas Bötticher and Jesper B. Christensen). He was a co-founder of the woodwind octet Amphion, and played first horn in the Akademie für Alte Musik Berlin. In 2005, having returned to his native Czech Republic, he founded the ensemble Collegium 1704 as a professional Baroque orchestra and the vocal ensemble Collegium Vocale 1704, both of which have meanwhile earned international reputations. Focal points in the repertoire are the works of Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach, and Georg Friedrich Handel. Besides intensive activity for his own ensembles, he often finds time to come together with chamber music partners, like for the present recording with Leila Schayegh.
[www.collegium1704.com]

Felix Knecht (born in Chur in 1972) studied modern violoncello in Basel and Biel, and Baroque violoncello in Brussels with Hidemi Suzuki and at the Schola Cantorum Basiliensis with Christophe Coin. Concerts and tours with well-known early music ensembles and orchestras have led him throughout Europe and a number of times to South America and the USA. As a sought-after principal cello, he has played under Trevor Pinnock in his European Brandenburg Ensemble, with La Fenice and Jean Tubéry, and with Le Concert d'Astrée under Emmanuelle Haïm, with whom he is primarily to be heard in opera and chamber music.

Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this University of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 80 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa.
[www.scb-basel.ch]

Václav Luks

Franz Benda

Sonates ornementées pour violon

I. FRANZ BENDA

« Lorsque Benda, aussi âgé soit-il, joue un adagio, on croirait que la sagesse éternelle nous parle du haut du ciel. » C'est ainsi que le violoniste Johann Peter Salomon, élève de Benda et ami de Haydn comme de Beethoven, décrivait en 1798, soit douze ans après sa mort, le jeu du « magicien », du « grand génie ». Franz (en tchèque : František) Benda devait sa notoriété surtout à sa façon de jouer ses mouvements lents au violon, tous simplement désignés comme « Adagios ». Son jeu était chantant, dénué de toute prétention et manifestement très émouvant ; Benda ajoutait à la partition du violon de nombreux ornements, conformément à l'usage de l'époque. Depuis, son nom est inséparablement lié au fait de chanter au violon et d'orner la ligne mélodique, souvent simple, d'une riche parure de « petites » notes. Alors que Salomon voulait saisir l'impression générale du jeu de Benda en une seule image, d'autres se sont attachés à décrire plus exactement ses aspects techniques. Johann Friedrich Reichardt, le futur gendre de Benda, rapporta en 1774 : « Ce qu'il a de particulier, c'est sa façon de conduire l'archet non seulement très longuement et très lentement [...]. La pression particulière accordée de temps à autre à une note, l'attention dans le rapport entre les notes [...] faibles et fortes, [...] les ornements modérés, choisis avec noblesse, ne dépassant jamais les capacités d'un chanteur [...] et finalement quelques ralentissements très importants dans le tempo [...] tous ces aspects forment en quelque sorte le caractère des adagios de Benda. »

Dans son autobiographie, Benda nous livre de nombreuses informations sur sa vie et nous permet de deviner les influences musicales qui ont formé son style. Né d'un père toilier de profession et musicien amateur dans un village tchèque, ses dons de chant le conduisirent à Prague, où il fut formé chez les Bénédictins et suivit l'école des Jésuites du Collegium Clementinum. Grâce à sa voix d'une rare beauté, il fut engagé à Dresde et quitta Prague subitement. Benda, qui comptait parmi les jeunes membres de l'excellente chapelle de la cour de Dresde, y fit la connaissance en 1719 d'importants musiciens : les frères Johann Gottlieb et Carl Heinrich Graun, le maître de chapelle Johann David Heinichen, mais aussi le violoniste Johann Georg Pisendel, qui, de sa main de fer, avait forgé une solide renommée à la chapelle royale. Mais Benda tomba malade et perdit sa belle voix de

garçon ; son séjour à Dresde prit soudainement fin et il rentra à Prague. Dès 1724, il gagna sa vie comme violoniste de danse, joueur de tympanon et hautboïste. Il semble avoir été alors très influencé par un jeune violoniste juif du nom de Lebel, à propos duquel il s'exprima en ces termes : « … un homme aux dons musicaux exceptionnels. Il composait ses morceaux, jouait proprement et de façon très pure dans les extrêmes hauteurs et faisait sonner son instrument de façon exceptionnelle, bien que son violon n'ait rien eu de particulier. » Benda devint très vite un habile violoniste et se vit proposer plusieurs emplois avantageux. En 1733, Johann Joachim Quantz le recommanda à Ruppin pour la chapelle que Frédéric, prince héritier de Prusse et futur Frédéric II, y avait fondée un an plus tôt. Là, Benda fut marqué durablement par Johann Gottlieb Graun, dont il reprit la place de maître de chapelle en 1771. Il eut aussi longtemps pour tâche de chanter des airs, le soir et en petit comité, selon les désirs du roi. Parallèlement à ces activités, il donna des cours de violon et de chant. Il resta au service de Frédéric le Grand jusqu'à sa mort en 1786, soit durant 53 ans.

Benda jouissait non seulement d'une excellente réputation de violoniste et d'enseignant, mais il était aussi tenu en haute estime pour sa personnalité aimable et modeste : Il était bien un *virtuose* dans le sens premier du mot, un homme aux grandes vertus et doté des meilleures qualités de son métier. S'il avait reçu une formation de chanteur, il resta – et ce malgré l'influence exercée par les grands noms des chapelles royales de Dresde et de Berlin – un violoniste et un compositeur autodidacte, un fait inhabituel à l'époque. Ainsi, il développa un style bien particulier, intégrant avec succès des éléments du chant dans le jeu du violon. Il marqua tant l'identité sonore de la chapelle royale de Berlin qu'on aurait entendu son influence au XIXe siècle encore. Christian Friedrich Daniel Schubart s'exprima à ce propos en ces mots emphatiques : « Comme tous les grands génies, il s'est formé tout seul. Le son qu'il sortait de son violon était l'écho d'une cloche d'argent. Ses arpèges étaient nouveaux, forts, puissants ; ses doigtés profondément étudiés, et son exécution tout à fait appropriée à la nature du violon. Il ne jouait certes pas de cette façon voltigeante comme l'exigent nos véloces contemporains ; mais de manière d'autant plus onctueuse, profonde, incisive. Dans l'adagio, il atteignait des sommets : il créait à partir de son cœur – et touchait les cœurs, et on a vu plus d'une fois les gens pleurer lorsque Benda jouait un adagio. »

II. UN MANUSCRIT AVEC DES SONATES ORNEMENTÉES POUR VIOLON

La plupart des compositions de Benda que nous possédons sont des œuvres écrites pour son instrument, le violon. Ce corpus est constitué en grande partie de sonates, 150 environ, restées pour la plupart à l'état de manuscrit et n'ayant cessé d'être copiées par des élèves et des admirateurs. C'est surtout sur la ligne mélodique que Benda concentrait ses efforts de création, apparaissant ainsi dans la lignée stylistique de l'opéra italien, omniprésent à son époque et dénommé rétrospectivement au XIXe siècle *bel canto*. Pourtant, ses ornements expressifs et la subtilité de ses lignes mélodiques attestent d'une influence du style « allemand », conduisant ainsi à un mélange fort singulier d'éléments vocaux inspirés de l'opéra et d'éléments instrumentaux témoignant déjà de l'*Empfindsamkeit*.

Les œuvres de cet enregistrement sont tirées d'un recueil manuscrit unique en son genre, conservé à la Staatsbibliothek de Berlin (Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 1315/15). Bien que le recueil ne soit pas daté, on peut situer quelques œuvres de notre enregistrement autour des années 1760. Le manuscrit contient 34 sonates de Benda. Ce qui en fait une rareté sont ses ornements écrits en toutes notes : tous les mouvements, y compris les mouvements rapides, sont complétés par une, dans certains cas même par deux portées, où se trouve une version ornementée.

Même si le manuscrit de Berlin n'a pas été écrit de la main même de Benda, beaucoup d'éléments indiquent qu'il s'agit d'une version copiée avec beaucoup de soin, pouvant être considérée comme authentique en ce qui concerne la technique ornementale. Au milieu du XVIIIe siècle, l'ornementation faisait encore partie intégrante de la pratique musicale ; les compositions étaient même considérées comme incomplètes sans ces ornements joués spontanément lors de l'exécution.

Le recueil de Benda contient parfois, dans les mouvements lents, des renseignements supplémentaires pour l'exécution, comme par exemple l'indication « rubato » (Sonata XI) : aux endroits appropriés, le tempo peut être tenu de manière plus libre, sans oublier pour autant le rapport avec la pulsion de base. La palette des ornements comprend des lignes ascendantes, descendantes ou en forme de vague, différentes articulations, des modifications rythmiques ou encore des trilles et mordants dans d'innombrables combinaisons, avec appogiatures et terminaisons. Bien que parfois noirs de notes, les adagios de Benda ne paraissent pas surchargés à l'écoute. Les ornements rapides et compacts n'y perdent jamais leur caractère filigrane et fugitif ; ils restent toujours de légères adjonctions passant au second plan et servant à modeler la beauté et la valeur expressive de la ligne mélodique.

Il n'en va pas de même avec la technique ornementale des mouvements rapides : la version de la reprise étant complémentaire au premier passage, on ne peut à peine parler de version de base et de version ornementée. On le devine déjà à la vue des partitions : si la mélodie monte au premier passage, elle descendra dans la reprise ; et une phrase rapide sera souvent quelque peu allégée et dotée d'un rythme plus simple dans la reprise. L'équilibre entre les parties rapides, lentes, libres et en mesure reste toujours le même au sein d'une version ; pourtant, il se peut que les deux passages soient si différents l'un de l'autre qu'une ligne mélodique complètement nouvelle se dessine. Ainsi, la notion historique allemande de l'ornement – *Veränderung* (changement) – prend tout son sens.

Les quatre sonates de cet enregistrement sont très différentes les unes des autres. Le premier mouvement de la *Sonate en mi majeur* (XXXII) a tout d'un premier mouvement symphonique de style galant. Alors que la voix supérieure réunit en doubles cordes les deux voix de violon de l'orchestre, la pulsion des croches dans le « groupe des basses » forme le moteur de ce premier mouvement. Le dernier mouvement est intitulé *Allegro moderato e cantabile* ; pourtant, il fait penser – du moins en partie – à un menuet, une forme de danse que Benda utilisait très volontiers dans ses sonates.

Le début de la *Sonate en sol mineur* (XIII) conduit l'auditeur dans une ambiance presque désespérée, exprimée déjà dans le motif initial, ample, chantant et plaintif. Il faut attendre le troisième mouvement pour que l'atmosphère s'éclaircisse et devienne presque dansante, avec quelques tournures rappelant le fandango. Par là, Benda applique de façon presque idéale la caractérisation de la tonalité de sol mineur telle que la présentait Johann Mattheson : chez le théoricien, cette tonalité est « presque la plus belle [...], car non seulement elle mélange [...] un certain sérieux avec une grâce allègre, mais aussi car elle entraîne un charme des plus ravissants. »

La *Sonate en do mineur* (XXIII) fait penser, avec ses gestes théâtraux et ses entrées dialoguées, à un passage d'opéra. En 1752, Johann Joachim Quantz associait cette tonalité à des affects tels que « l'amour, la tendresse, la flatterie, la tristesse, et même, si le compositeur sait l'y disposer, un sentiment tourmenté, comme l'audace, la frénésie et le désespoir ». Cette sonate se termine aussi par un mouvement modéré, où le « sentiment tourmenté » des mouvements précédents apparaît encore de temps à autre.

Il n'en va pas de même pour la *Sonate en ré majeur* (XI) qui semble prête à éclater d'énergie et de joie de vivre, particulièrement avec les arpèges frémissants du premier mouvement. Cette sonate est la seule de notre sélection à se terminer par un *presto*, qui sonde les limites tant de l'instrumentiste que de l'auditeur.

Le choix des morceaux que nous pouvons vous présenter est malheureusement limité aux capacités d'un CD. Nous ne voulions pas pour autant renoncer au mouvement lent de la *Sonate en la majeur* (VII), un des plus beaux adagios de la collection berlinoise : le *cantabile* de la musique de Benda y est particulièrement frappant. Il en va de même pour les sonates en tonalité majeure de notre sélection : ces sonates comprennent les grands mouvements lents, dont deux (en ré majeur et en la majeur) contiennent des cadences écrites en toutes notes. Le mode de la tonalité a aussi des répercussions sur la disposition des mouvements : suivant la pratique ancienne, les sonates mineures commencent par un mouvement lent, alors que ce mouvement se trouve au centre dans les sonates majeures, comme dans une disposition « classique ». Cependant, les mouvements de ces mêmes sonates sont disposés de façon différente dans d'autres manuscrits, ce qui témoigne d'une flexibilité caractéristique pour cette période transitoire entre les sonates et suites baroques et les formes cycliques, plus tardives.

Le manuscrit berlinois nous offre de par sa précision un cosmos de la technique ornementale de l'époque ; aussi, il n'a pas d'équivalent dans les sources contemporaines. Les nombreuses copies qui ont été conservées jusqu'ici témoignent du caractère de modèle qu'endossaient ces sonates – elles furent volontiers utilisées comme chablon didactique, ce qui ne doit pas être vu pour cette époque comme une restriction, mais au contraire comme une élévation de leur valeur artistique. Grâce à ce manuscrit, on peut considérer qu'aujourd'hui encore, la « sagesse éternelle » de Benda nous parle du haut du ciel.

III. CHOIX DES INSTRUMENTS POUR LE CONTINUO

Dans le titre des sonates, le copiste a recours à trois sortes d'indications différentes pour désigner les instruments à employer : *Sonate per Violino solo et violoncello*, *Sonata per Violino solo, Cembalo et Violoncello* et *Sonata per violino solo et Basso*. Si dans les sonates des deux premières catégories, les instruments de la basse continue sont prédéfinis, celles de la troisième catégorie renvoient à la pratique alors très répandue d'utiliser pour le continuo les instruments à disposition. À la cour de Frédéric le Grand, le piano-forte était en plein essor, et l'on sait que le roi possédait plusieurs instruments des ateliers de Gottfried Silbermann ; la mécanique de ces instruments s'orientait aux piano-fortes inventés à Florence par Bartolomeo Cristofori. On peut donc partir du principe que Benda employa ces nouveaux instruments pour l'exécution de ses sonates. Parmi elles, les *Sonates* XXIII et XXXII, du fait de leurs caractéristiques sonores et compositionnelles, nous ont paru particulièrement appropriées à un tel emploi. De par ses voix menées en dialogue, la *Sonate en do mineur* (XXIII) tend vers la sonate classique ; aussi, nous avons renoncé à recourir ici au violoncelle. La *Sonate en mi majeur* (XXXII) a quant à elle un caractère très clair et pourtant très doux : le son porteur et chantant du piano-forte, soutenu par le violoncelle, offre ici une alternative sonore bienvenue au clavecin.

Leila Schayegh & Thomas Drescher
Traduction : Laure Spaltenstein

La violoniste suisse **Leila Schayegh** obtient en 1999 un diplôme de soliste à la Haute École de Musique de Bâle (classe de Raphaël Oleg) et termine en 2005 avec grand succès des études de violon baroque à la Schola Cantorum Basiliensis (classe de Chiara Banchini). Longtemps membre de l'Ensemble 415, elle a aussi été premier violon solo de l'ensemble La Risonanza sous la direction de Fabio Bonizzoni et a joué avec de nombreuses autres formations de musique ancienne. Ses propres activités de concert l'emmènent dans de nombreux pays en Europe et en Israël. Des enregistrements CD et DVD sont parus chez les labels Pan Classics, Zig-Zag Territoires, Glossa, Ambronay Editions et Harmonia Mundi France. De 2006 à 2009, Leila Schayegh enseigne le violon baroque à la Haute

École de Musique de Karlsruhe. Depuis 2010, elle dirige une classe de violon baroque à la Schola Cantorum Basiliensis, succédant ainsi à Chiara Banchini. Elle fait partie d'une nouvel-le génération de musiciens dans le domaine de la musique ancienne et se distingue par la richesse de son jeu et par sa curiosité pour des domaines encore inconnus du violon.
[www.leilaschayegh.com]

Né en 1970, le corniste, claveciniste et directeur d'ensemble **Václav Luks** a développé son enthousiasme pour la musique ancienne lors de ses études d'instruments à clavier historiques à la Schola Cantorum Basiliensis (classes de Jörg-Andreas Bötticher et de Jesper B. Christensen). Il est co-fondateur de l'octuor à vent Amphion et a joué comme premier cor à l'Akademie für Alte Musik Berlin. En 2005, il fonde en Tchéquie, son pays d'origine, l'orchestre baroque professionnel Collegium 1704 et l'ensemble vocal Collegium Vocale 1704, tous deux ayant atteint depuis une renommée internationale. Au centre du répertoire de ces ensembles, on trouve des œuvres de Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel. Parallèlement à ses activités intenses pour son propre ensemble, il trouve toujours le temps de se lier à des partenaires de musique de chambre, comme pour cet enregistrement avec Leila Schayegh.
[www.collegium1704.com]

Felix Knecht, né en 1972 à Coire, a étudié le violoncelle moderne à Bâle et à Bienne, le violoncelle baroque à Bruxelles chez Hidemi Suzuki et à la Schola Cantorum Basiliensis chez Christophe Coin. Des concerts et des tournées avec des ensembles et des orchestres de musique ancienne renommés l'emmènent aux quatre coins de l'Europe et, à plusieurs reprises, en Amérique du Sud et aux USA. Chef d'attaque très demandé, il a joué avec l'European Brandenburg Ensemble sous la direction de Trevor Pinnock, avec La Fenice de Jean Tubéry ainsi qu'avec Le Concert d'Astrée sous la direction d'Emamanuelle Haïm, ensemble avec lequel il s'est surtout produit dans des opéras et dans des œuvres de musique de chambre.

Depuis ses débuts en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et son concept n'ont rien perdu de leur actualité. Fondée par Paul Sacher et quelques autres confrères, cette Haute École de Musique Ancienne bâloise, faisant partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à beaucoup d'égards. S'y rencontrent encore aujourd'hui des musiciens qui mettent un accent particulièrement fort sur l'histoire de la pratique musicale historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Age jusqu'au XIXe siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours très étroitement liés. La SCB tient à définir le terme musique dans un sens large. La façon dont la musique est abordée dans son contexte historique et est interprétée selon les plus récentes découvertes et en relation avec la curiosité envers ce qui reste à découvrir y joue un rôle crucial. La production de CDs doit contribuer à faire connaître à un public plus large les importants projets ou des membres de la SCB. Depuis 1980 ont été réalisés environ 80 enregistrements sous différents labels. Depuis 2010 les productions discographiques paraissent chez les éditions Glossa.
[www.scb-basel.ch]

Leila Schayegh

Franz Benda

Verzierte Violinsonaten

I. Franz Benda

»Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab.« So beschreibt der Geiger Johann Peter Salomon – ein Schüler Bendas und guter Freund Joseph Haydns wie Ludwig van Beethovens – posthum 1798 das Spiel des »Zauberers«, des »großen Genies«. Franz (böhmisch: František) Benda verdankte seine Berühmtheit vor allem der Ausführung von langsamen Sätzen auf der Violine, die man kurzerhand alle mit dem Begriff »Adagio« umschrieb. Seine Ausführung war singend, unprätentiös und offensichtlich äußerst berührend, wobei er, dem Brauch der Zeit entsprechend, die Violinstimme stets reichhaltig verzierte. Die Sanglichkeit des Vortrags, ungeachtet aller »kleinen« Noten, welche die meist einfache Melodielinie wie ein kunstvolles Geschmeide umgeben, hat sich unzertrennlich mit Bendas Namen verbunden. Während Salomon den Gesamteindruck von Bendas Spiel in ein prägnantes Bild zu fassen versuchte, haben andere die spieltechnischen Komponenten genauer benannt. So berichtet Bendas späterer Schwiegersohn Johann Friedrich Reichardt 1774: »Jenes eigene besteht nun aber in der Führung des Bogens, welcher nicht nur recht lang und langsam auf- und niedergeht [...]. Der besondere Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird, das stets vor Augen habende Verhältnis der Stärke und Schwäche [...] der Noten, [...] die mäßigen und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers übersteigen [...] und endlich einige äußerst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmaße der Noten [...] alles dieses bestimmt gewissermaßen den Charakter des Bendaischen Adagios.«

Viele Einzelheiten zu Bendas Leben sind seiner Autobiographie zu entnehmen, ebenso werden dort die musikalischen Einflüsse sichtbar, die seinen späteren Stil formten. Er wurde in einem böhmischen Dorf als Sohn eines musikalisch aktiven Leinenwebers geboren, erhielt als begabter Knabensopran zunächst einen Ausbildungsplatz bei Bendiktinern in Prag und besuchte die dortige Jesuitenschule des Collegium Clementinum. Seine auffallend schöne Stimme führte dazu, dass er nach Dresden abgeworben wurde und Prag fluchtartig verließ. Als junges Mitglied der exzellenten Dresdner Hofkapelle lernte er 1719 bedeutende Musiker wie die Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun, den Kapellmeister Johann David Heinichen, aber auch den Geiger Johann Georg Pisendel kennen, der die königliche Kapelle mit strenger Hand zu großem Ansehen gebracht hatte. Der krankheitsbedingte Verlust der schönen Knabenstimme setzte dem Aufenthalt ein jähes Ende und führte ihn nach Prag zurück. Nach dem Stimmbruch schlug er sich ab 1724 als Tanzgeiger, Hackbrettspieler und Oboist durch. Großen Einfluss übte nach seinen eigenen Angaben zu dieser Zeit ein blinder jüdischer Geiger namens Lebel auf ihn aus: »... ein Mann von gantz Vortreffligen gaben zur Musique. Er componirte Seine piecen Selbst, spielte sauber und in der äusersten Höhe sehr rein, und machte sein Instrument, obschon die Violine nicht sonderlich war, ausnehmend wohl Klingen.« Benda entwickelte sich rasch zu einem geschickten Violinspieler und erhielt lukrative Stellenangebote. 1733 schließlich empfahl ihn Johann Joachim Quantz an die erst 1732 gegründete Kapelle des preußischen Kronprinzen Friedrich, des späteren Friedrich II., nach Ruppin. Dort wurde er nachhaltig geprägt von Johann Gottlieb Graun, dessen Stelle als Konzertmeister er 1771 übernehmen konnte. Lange Zeit hatte Benda auch die Aufgabe, auf Wunsch des Königs abends in kleinem Kreise Arien zu singen. Daneben unterrichtete er sowohl Geige als auch Gesang und blieb bis zu seinem Tod 1786, also insgesamt 53 Jahre, im Dienst Friedrichs des Großen.

Benda genoss nicht nur einen hervorragenden Ruf als Geiger und Lehrer, sondern galt auch als ein Mensch von großer Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit. Er war wohl ein *Virtuose* im ursprünglichen Sinn des Wortes, ein Mann mit hohen Tugenden sowie den besten Eigenschaften seines Berufs. Ungewöhnlich war die Tatsache, dass er zwar eine Ausbildung als Sänger genossen hatte, als Geiger und Komponist aber weitgehend Autodidakt geblieben ist, wenngleich stark beeinflusst von den Exponenten der Dresdner und Berliner Hofkapellen. So entwickelte er einen ganz eigenen Stil, bei dem Elemente des Gesangs besonders erfolgreich in das Violinspiel integriert wurden und prägte damit seinerseits die klangliche Kultur der Berliner Hofkapelle so nachhaltig, dass sein Einfluss noch im 19. Jahrhundert hörbar gewesen sein soll. Christian Friedrich Daniel Schubart schreibt darüber in eindrucksvollen Worten: »Er bildete sich wie alle große Genies selber. Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsre raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beynahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen – und drang in die Herzen, und man hat mehr als einmahl Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte.«

II. Ein Manuskript mit verzierten Violinsonaten

Die musikalische Hinterlassenschaft Bendas besteht vor allem aus Instrumentalwerken für sein Instru-

ment, die Violine. Die größte Gruppe davon sind rund 150 überwiegend handschriftlich überlieferte Sonaten, die unter seinen Schülern und Bewunderern immer wieder kopiert wurden. Er konzentrierte seine Gestaltungskraft vor allem auf die Melodielinie und reihte sich damit in die stilistischen Strömungen des omnipräsenten italienischen Opernstils seiner Zeit ein, der in der Retrospektive des 19. Jahrhunderts als *bel canto* betitelt wurde. Die Subtilität der melodischen Linie in Verbindung mit den ausdrucksvollen Verzierungen in einer stilistisch »deutschen« Ausprägung, führen zu einer sehr speziellen Verschmelzung opernhaft vokaler und bereits empfindsam instrumentaler Elemente.

Die Werke dieser Aufnahme wurden aus einer einzigartigen handschriftlichen Sammlung ausgewählt, die in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt wird (Mus. ms. 1315/15). Sie ist nicht datiert, einzelne Werke unserer Aufnahme können jedoch den Jahren um 1760 zugeordnet werden. Das Manuskript enthält insgesamt 34 durchnumerierte Sonaten Bendas. Was sie zu einer Rarität macht, sind die ausnotierten Verzierungen, denn sämtliche, auch die schnellen Sätze, sind mit einer, in einigen Fällen sogar mit zwei verzierten Versionen auf separaten Notensystemen ergänzt worden.

Auch wenn das Berliner Manuskript nicht von Bendas eigener Hand stammt, so weist doch vieles darauf hin, dass es sich um eine sehr sorgfältige und in verzierungstechnischer Hinsicht authentische Fassung handelt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war das Ornamentieren immer noch ein fester Bestandteil der musikalischen Praxis, ja die komponierten Stücke galten geradezu als unvollständig ohne die während der Aufführung spontan angebrachten Verzierungen.

Bendas Sammlung weist gelegentlich zusätzliche Vortragsbezeichnungen in den langsamen Sätzen auf, wie z. B. »rubato« (Sonata XI), womit angedeutet wird, dass die Tempogestaltung an geeigneten Stellen frei sein konnte, ohne jedoch den Bezug zum zugrunde liegenden Metrum zu verlieren. Die Palette der Verzierungen umfasst Läufe nach oben, nach unten oder in Wellenform, unterschiedliche Artikulationen, rhythmische Veränderungen sowie Triller und Praller in unendlich vielen Kombinationen mit Vor- und Nachschlägen. Bendas Adagios sind manchmal ganz schwarz vor lauter Noten, wirken aber klanglich trotzdem nie überladen. Den schnellen, dicht geschriebenen Verzierungen geht nie der filigrane, flüchtige Charakter verloren, sie bleiben immer leichte Nebensächlichkeiten, mit denen die Schönheit der melodischen Linie und ihre Ausdruckswerte modelliert werden.

Ganz anders jedoch ist die Verzierungstechnik in den schnellen Sätzen: Die Fassung der Wiederholung verhält sich überwiegend komplementär zum ersten Durchgang, so dass sich kaum mehr von Grundfassung und verzierter Fassung sprechen lässt. Das kann meist schon visuell am Notenbild abgelesen werden: Geht die Melodie zuerst nach oben, dann geht sie bei der Wiederholung nach unten, und eine schnelle Passage wird in der Wiederholung gerne ausgedünnt und rhythmisch vereinfacht. Die Balance von schnellen, langsameren, freien und metrisch strengen Teilen bleibt innerhalb einer Version aber stets gewahrt. Die zwei Durchgänge können jedoch so weit voneinander abweichen, dass bisweilen eine ganz neue Melodieführung entsteht. Auf diese Weise erhält der historische Begriff für Verzierung – *Veränderung* – seinen eigentlichen Sinn.

Die vier Sonaten der vorliegenden Aufnahme könnten unterschiedlicher nicht sein. Die *Sonate E-Dur* (XXXII) zeigt im ersten Satz alle Anlagen eines galanten symphonischen Kopfsatzes. Während die Oberstimme mit Doppelgriffen beide orchestralen Violinstimmen auf einem Instrument vereint, treiben die pochenden Achtel in der »Bassgruppe« das Geschehen ständig weiter. Obwohl mit *Allegro moderato e cantabile* bezeichnet, erinnert der letzte Satz zumindest zeitweise an ein Menuett, eine Tanzform, die Benda in seinen Sonaten gerne verwendet hat.

Die *Sonate g-Moll* (XIII) führt den Zuhörer zu Beginn in eine fast verzweifelte Stimmung, die sich bereits im weit ausgreifenden sanglich-klagenden Eingangsmotiv äußert. Erst im dritten Satz hellt sich der Charakter auf und nimmt fast tänzerische Züge an, mit gelegentlichen Einwürfen, die an einen Fandango erinnern. Benda setzt damit nahezu ideal Johann Matthesons Charakterisierung der Tonart g-Moll um, für diesen »fast der allerschöneste Tohn, weil er nicht nur [...] ziemliche Ernsthafftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischet, sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet«.

Die *Sonate c-Moll* (XXIII), erinnert mit ihren theatralischen Gesten und dialogischen Ansätzen an einen Opernausschnitt. Johann Joachim Quantz assoziiert (1752) diese Tonart dementsprechend mit Affekten wie »Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Componist ein Stück darnach einzurichten weis, eine wütende Gemüthsbewegung, als die Verwegenheit, Raserey und Verzweifelung«. Auch diese Sonate endet mit einem eher moderaten Satz, doch die frühere »Gemüthsbewegung« bricht phasenweise nochmals aus.

Ganz anders die *Sonate D-Dur* (XI), die vor Energie und Lebenslust fast zu bersten scheint, wie es vor allem in den rauschenden Arpeggien des ersten Satzes zum Ausdruck kommt. Sie ist die einzige Sonate der Auswahl mit einem Presto als Schlußsatz, der die Grenzen für Spieler und Hörer auslotet.

Leider ist die Anzahl der Stücke, die wir vorstellen können, durch den Umfang einer CD begrenzt. Wir wollten jedoch nicht darauf verzichten, mit dem langsamen Satz aus der *Sonate A-Dur* (VII) eines der schönsten Adagios aus der Berliner Sammlung zu Gehör zu bringen. Hier wird in ganz besonderem Maß die sangliche Qualität von Bendas Musik deutlich, wie überhaupt vor allem die Dur-Sonaten unserer Auswahl die »großen« langsamen Sätze enthalten, was sich zusätzlich darin äußert, dass zwei davon (D-Dur, A-Dur) ausgeschriebene Kadenzen besitzen. Auch in der Anordnung der Sätze zeigen sich Unterschiede des Tongeschlechts: Die Moll-Sonaten beginnen nach alter Manier mit dem langsamen Satz,

in den Dur-Sonaten steht er in der Mitte, wie wir es von einer »klassischen« Anordnung kennen. Andere Kopisten als der Berliner haben die Sätze derselben Sonaten jedoch unterschiedlich angeordnet, eine Flexibilität, die bezeichnend ist für die Übergangsphase von barocken Sonaten und Suiten zu den späteren zyklischen Formen.

In seiner Ausführlichkeit hält das Berliner Manuskript einen Kosmos der Verzierungstechnik bereit und hat kaum Parallelen unter zeitgenössischen Quellen. Die zahlreichen erhaltenen Abschriften zeugen davon, dass die Sonaten Vorbildcharakter hatten und gerne als didaktische Muster benutzt wurden, was zu jener Zeit nicht als Einschränkung, sondern als Erhöhung des künstlerischen Wertes zu verstehen ist. Bendas »ewige Weisheit« spricht bis heute vom musikalischen Himmel herab.

III. Zur Wahl der Continuo-Instrumente

Der Kopist unterscheidet im Titel der Sonaten zwischen drei verschiedenen Besetzungsangaben: *Sonata per Violino solo et violoncello*, *Sonata per Violino solo, Cembalo et Violoncello* und *Sonata per violino solo et Basso.* Die Sonaten der ersten beiden Kategorien legen die Instrumente des Basso continuo deutlich fest, die dritte Kategorie entspricht dagegen der weit verbreiteten Praxis, für das Continuo die gerade vorhandenen Instrumente zu verwenden. Da der Hammerflügel am preußischen Hof eine erste Blütezeit erlebte und Friedrich der Große nachweislich mehrere Instrumente aus der Werkstatt von Gottfried Silbermann besaß, deren Mechanik sich an den Instrumenten des Erfinders Bartolomeo Cristofori aus Florenz orientierten, kann man davon ausgehen, dass die neuen Instrumente auch von Benda benutzt wurden. Aufgrund der klanglichen und kompositorischen Eigenheiten schienen uns die Sonaten XXIII und XXXII dafür besonders geeignet. Nr. XXIII (c-Moll) zeigt mit ihrer dialogischen Stimmführung Ansätze einer klassischen Sonate, weswegen auf ein Violoncello verzichtet wurde. Nr. XXXII (E-Dur) ist im Charakter sehr hell und doch weich, der tragende, singende Klang des Hammerflügels, unterstützt vom Violoncello, bietet hier eine klanglich willkommene Abwechslung zum Cembalo.

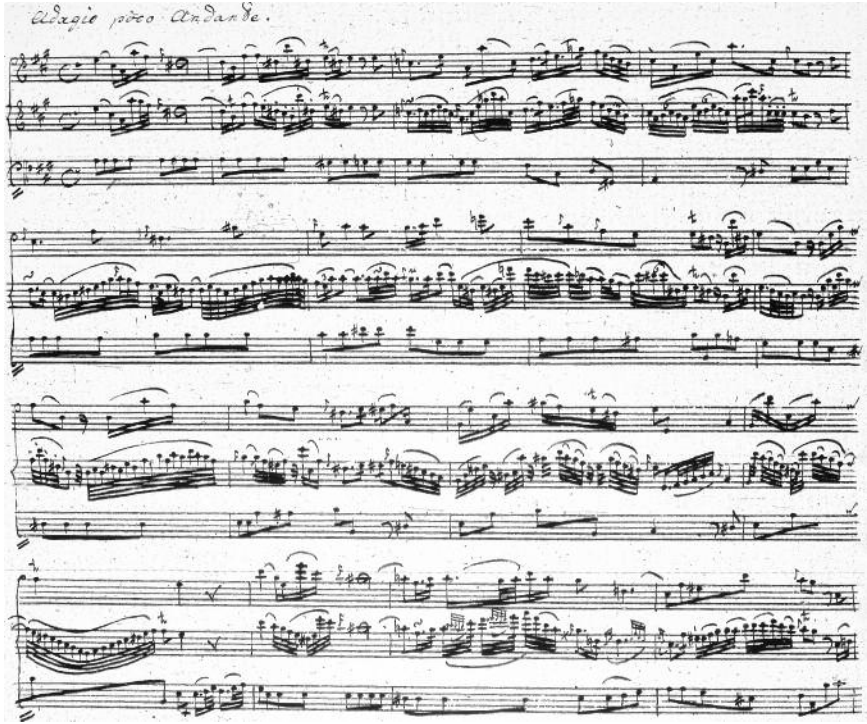
Leila Schayegh & Thomas Drescher

Die schweizerische Geigerin **Leila Schayegh** absolvierte 1999 ein Solistendiplom an der Hochschule für Musik Basel (Klasse Raphaël Oleg) und schloss 2005 ihr Studium der Barockvioline an der Schola Cantorum Basiliensis (Klasse Chiara Banchini) mit großem Erfolg ab. Sie war lange Zeit Mitglied des Ensemble 415, wirkte als Konzertmeisterin im Ensemble La Risonanza unter Fabio Bonizzoni und spielte auch in vielen anderen Formationen der Alten Musik. Ihre eigene Konzerttätigkeit führte sie in zahlreiche europäische Länder und nach Israel. CD/DVD-Aufnahmen sind bei den Labels Pan Classics, Zig-Zag Territoires, Glossa, Ambronay Editions und Harmonia Mundi France erschienen. 2006 bis 2009 war sie Dozentin für Barockvioline an der Hochschule für Musik in Karlsruhe, seit 2010 leitet sie eine Klasse für Barockvioline an der Schola Cantorum Basiliensis in der Nachfolge von Chiara Banchini. Leila Schayegh gehört zur jüngeren Generation von Musikern in der Alten Musik und macht durch ihr facettenreiches Spiel und ihre Neugier auf unerschlossene Gebiete der Violine auf sich aufmerksam.
[www.leilaschayegh.com]

Václav Luks (geb. 1970), Hornist, Cembalist und Ensembleleiter, entwickelte seine Begeisterung für die Alte Musik während des Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis im Fach historische Tasteninstrumente (Klassen Jörg-Andreas Bötticher und Jesper B. Christensen). Er war Mitbegründer des Bläseroktetts Amphion und spielte Erstes Horn im Orchester Akademie für Alte Musik Berlin. 2005 gründete er in seiner tschechischen Heimat das Ensemble Collegium 1704 als professionelles Barockorchester sowie das Vokalensemble Collegium Vocale 1704, die mittlerweile internationale Reputation besitzen. Repertoireschwerpunkte sind Werke von Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Neben der intensiven Tätigkeit für sein eigenes Ensemble findet er immer wieder Zeit, sich mit Kammermusikpartnern zu verbinden, wie in der vorliegenden Aufnahme mit Leila Schayegh.
[www.collegium1704.com]

Felix Knecht (geb. 1972 in Chur) studierte modernes Violoncello in Basel und Biel, Barockvioloncello in Brüssel bei Hidemi Suzuki sowie an der Schola Cantorum Basiliensis bei Christophe Coin. Konzerte und Tourneen mit namhaften Ensembles und Orchestern der Alten Musik führten ihn durch ganz Europa und wiederholt nach Südamerika und in die USA. Als begehrter Stimmführer spielte er unter Trevor Pinnock und seinem European Brandenburg Ensemble, mit La Fenice und Jean Tubéry sowie mit Le Concert d'Astrée unter Emmanuelle Haïm, mit welchem er vor allem in Opern und Kammermusik zu hören war.

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist diese Basler Hochschule für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singulär geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 80 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Ab 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa.
[www.scb-basel.ch]



Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 1315/15, p.40 (cf. track 7)

Václav Luks, Leila Schayegh, Felix Knecht

The Schola Cantorum Basiliensis series on Glossa

William Hayes: The Passions
An Ode for Music (Oxford, 1750)
La Cetra Barockorchester Basel / A. Rooley
Glossa GCD 922501 (rec. 2008)

Odi Euterpe
Italian monody from the early 17th century
R. Domínguez, M. Pustilnik, D. Costoyas
Glossa GCD 922502 (rec. 2008)

Music and Poetry in St Gallen
Sequences and tropes (9th century)
Ensemble Gilles Binchois / D. Vellard
Glossa GCD 922503 (rec. 1996)

Piano e Forte
Music at the Medici Court on Cristofori's early pianoforte (c. 1730)
M. C. Kiehr. E. Torbianelli, C. Banchini et al.
Glossa GCD 922504 (rec. 2009)

Crux
Parisian Easter music from the 13th & 14th centuries
Ensemble Peregrina / A. Budzińska-Bennett
Glossa GCD 922505 (rec. 2010)

Giuseppe Antonio Brescianello
Concerti, Sinfonie, Ouverture
La Cetra Barockorchester Basel / D. Plantier, V. Luks
Glossa GCD 922506 (rec. 2002)

Franz Benda: Violin Sonatas
Ornamented versions from a Berlin manuscript
Leila Schayegh, Václav Luks, Felix Knecht
Glossa GCD 922507 (rec. 2011)

Indian Ragas & Medieval Song
Modal melodies from East to West
Dominique Vellard, Ken Zuckerman et al.
Glossa GCD 922508 (rec. 2007)

Cavalli: Vespro della Beata Vergine
Musiche sacre (Venice, 1656)
Concerto Palatino / Bruce Dickey, Charles Toet
Glossa GCD 922509. 2 CDs (rec. 1994)

edition produced by:
GLOSSA MUSIC S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com