Gottfried Finger
virtuoso music for two bass viols

Furiosa

Jessica Horsley
David Hatcher

Furiosa

Gottfried (Godfrey) Finger
(c 1660-1730)

virtuoso music for two bass viols

Jessica Horsley & David Hatcher
bass viol / Bassgambe

1	**Selecta** – Sonata Nr. 14 in D (Sünching Codex)	9'40
2	**Grandoena** – Sonata Nr. 7 in G (Sünching Codex)	6'20
	Suite in D (Oxford Mus. Sch. D. 249)	
3	[Preludium]	2'55
4	[Guig]	1'18
5	Adagio	2'30
6	[Ciaccona]	8'01
7	Adagio	2'02
	Suite in G (Sünching Codex)	
8	Grave	3'03
9	Allemanda	2'09
10	Courante	1'51
11	Guig	1'36
12	**Ariosa** – Sonata Nr. 2 in d (Sünching Codex)	8'03
13	**Furiosa** – Sonata Nr. 13 in G (Sünching Codex)	9'31

Furiosa

Virtuose Musik für zwei Bassgamben von Gottfried Finger (ca. 1660-1730)

Der Gamben-Virtuose und Komponist **Gottfried [Godfrey] Finger** wurde vermutlich um 1660 in Olmütz, dem kulturellen und religiösen Zentrum der Markgrafschaft Mähren geboren. (Bis zur schwedischen Besetzung im Jahre 1642 war Olmütz auch politisch Mährens Hauptstadt gewesen.) Ein gewisser Georg Finger, der Vater oder Bruder Gottfrieds, wirkte dort bei der Moritzkirche als Kantor. Selber stand Finger wohl im Dienst des Fürstbischofs Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn (reg. 1664–1695), dessen Domsitz sich in Olmütz befand. Der Bischof trug wesentlich zur kulturellen Wiederbelebung der Gegend nach dem Dreißigjährigen Krieg bei. (Mähren war bis zum Ende des Ersten Weltkriegs Teil der Habsburgermonarchie.) Zahlreiche Musiker standen in seinen Diensten. Die Manuskriptsammlung seiner Hauptresidenz Schloss Kremsier (des heutigen Kromeriz) umfasst die ältesten bekannten von Finger kopierten und komponierten Stücke.

Finger spielte eventuell 1682 – vielleicht auf dem Weg nach Italien – am Münchner Hof des Kurfürsten Maximilian Emanuel vor.[1] Der geigenspielende Wittelsbacher Herrscher (auch Kurfürst des Heiligen Römischen Reichs) war ein wichtiger Kunstmäzen, der um die gleiche Zeit versuchte, August Kühnel (1645–ca. 1700) zu gewinnen – allerdings vergebens, da dieser Gambist und Komponist sich weigerte, zum Katholizismus zu konvertieren. Spätestens im Frühling 1687 war Finger in London und erhielt an der katholischen Hofkapelle König Jakobs II. ein Jahressalär von 40 Pfund – laut einer Bescheinigung vom 5. Juli, rückdatiert auf den 25. März. Nach der Glorreichen Revolution von 1688 folgte Finger allerdings dem König nicht ins Exil nach Frankreich, sondern blieb als freischaffender Musiker in London. Einige gedruckte Werke (ab der Jakob II. gewidmeten *Sonatae pro diversis instrumentis* op. 1 von 1688) sowie Berichte (etwa über Beiträge zu Theaterstücken, Semi-Opern und Masquen) umreißen Fingers kompositorisches Schaffen auf der Insel. Ein auch heute noch berühmter Vorfall ereignete sich, als Finger bei einem Wettbewerb, die Bühnenmusik zu William Congreves Maskenspiel *The Judgement of Paris* (*Das Urteil des Paris*) zu komponieren, lediglich den vierten Platz (hinter John Weldon, John Eccles und Daniel Purcell) errang. Die verloren gegangene Musik Fingers wurde am 28. März 1701 sowie am 3. Juni – zusammen mit den anderen drei Fassungen – aufgeführt. Roger North schreibt 1728 in seinem *Musicall Grammarian* wie folgt:
„Und so geschah es, daß nicht etwa alle beflügelt, sondern bloß der glückliche Sieger zufrieden, die anderen aber gar enttäuschet waren, dergestalt, daß jene, die vermeineten, ihnen komme mehr zu, beinah die Tonkunst an den Nagel hängen wollten. Und einer der Preisteilnehmer Herr G. Finger, ein Deutscher und trefflicher Musicus, welcher gar viele Jahr in England gelebet hatte, verzog daraufhin, indem er verlauten ließ, er gedenke, Musik für Männer und nicht für Buben zu schreiben.“ [2]
Finger kehrte tatsächlich nie nach England zurück.

Spätestens im Dezember 1701 war Finger in Wien, und ab 1702 arbeitete er an Kompositionen für den Berliner Hof der Königin Sophie Charlotte von Hannover.[3] Im Jahre 1706 war er in Breslau, ein Jahr später in Innsbruck, sodann in Neuburg an der Donau (1717), Heidelberg (1718) und Mannheim (1720). Die Stationen seines Schaffens spiegeln den Lebensweg seines letzten Mäzens Karl III. Philip von der Pfalz wieder, dem er als „Kammermusicus Vnd instrumentall componist“ und dann „Konzertmeister“ (in der Innsbrucker Bezeichnung) diente. Bemerkenswert ist, dass der jüngere Bruder des Herzogs und Erzschatzmeister des Römischen Reichs, Johann Wilhelm von der Pfalz, ab 1696 in Düsseldorf den Gambisten und Komponisten Johann Schenck (gest. 1716) anstellte. Fingers Name scheint zuletzt 1723 in einem Personalverzeichnis der Mannheimer Hofkapelle auf. Er starb 1730 in Mannheim und wurde am 31. August dort begraben.

In seinen Bemerkungen zum Wettbewerb vom 1701 befand Charles Burney Finger sei „vielleicht der beste Musiker unten den Kandidaten“. 4 Das geläufige, etwas abschätzige „Urteil über Finger“ beruht auf unvollständigen und parteiischen Grundlagen. Während etwa die eher für Amateure veröffentlichte Instrumentalmusik der englischen Jahre erhalten ist, gelten zahlreiche Werke Fingers, einschließlich denen des Wettbewerbs und vieler seiner Bühnen- und Instrumentalwerke, als verloren. So ist es auch zu erklären, dass Arthur Marshall 1969 angesichts der Oxforder Manuskripte D. 249 and D. 228, „als Hauptbefund [seiner] Untersuchung“, erstaunt von „der unerwarteten Entdeckung“ sprach, „dass Godfrey Finger ein fleißiger und wichtiger Komponist für viola da gamba“ war.[5] Die Zuordnung des Kodexes von Schloss Sünching (bei Regensburg) zum Schaffen Fingers (Flassig 1998; Rawson 2000) untermauert diese Feststellung.

Die Sammlung der Bodleian Library, welche 1885 die der Music Library übernahm, enthält 18 Gottfried Finger zugeschriebene Stücke für Gamben – Suiten, Sonaten und andere Sätze. Die Manuskripte waren im Besitze des Physikus und Botanikers James Sherard (1666–1738) oder wurden zumindest von ihm kopiert; Sherard war eine bedeutende Gestalt der Londoner Gesellschaft und in seiner Freizeit komponierte er selbst. Nach dem Tode der Witwe Sherards im Jahre 1741 dürfte sich Richard Rawlinson die Sammlung angeeignet haben, der seine Hauptbuch- und Manuskriptsammlung dann der Music Library hinterließ (sie kam ca. 1755 dort an).[6] Das Prachtstück dieser Sammlung bildet zweifellos die Suite in D-Dur, ein so umfangreiches und großartiges Werk, dass Marshall es nur etwas zögerlich Finger zuschrieb.[7]

Die neue Zuordnung des Sünching Kodexes als Werke Gottfried Fingers anhand weiterer Manuskripte in anderen Bibliotheken (Flassig; Rawson), der Identifizierung seiner Handschrift sowie des Genres der Stücke und des Papiertypus des Manuskripts (Rawson) wirft ein neues Licht auf die Oxford Suite in D-Dur, auf Fingers Gesamtschaffen und sogar auf das Gambenrepertoire überhaupt. Die zwei erhaltenen Stimmbücher umfassen 25 Stücke für zwei Gamben (hauptsächlich Sonaten für zwei gleichberechtige Bassgamben), ein Stück für zwei „Violettas" (d. h. Diskantgamben) und sieben Suiten für die höchst seltene Kombination von Baryton und Gambe (häufig *scordatura*). Während Rawson den Kodex in die vorenglische Zeit datiert (aufgrund einer Übereinstimmung mit einem Manuskript im heutigen Kromeriz), schlägt Flassig ein Datum nach Fingers Aufenthalt in England vor (1704–1707).[8] Angesichts der Charakteristika von Fingers anderen erhaltenen Instrumentalkompositionen der englischen Jahre (die Oxford Manuskripte waren nicht in England entstanden, sondern wurden wohl von Sherard vom europäischen Festland mitgebracht), wirkt die spätere Datierung plausibler.
Erscheint bereits der Gedanke an eine Begegnung Fingers mit Kühnel im Jahre 1682 berückend, so gilt dies umso mehr für die Vorstellung, Finger habe die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts sozusagen in Verbindung mit dem Schenck'schen Hause verlebt, zumal die Frage, wer der andere Part des Virtuosen-Duos gewesen sei, weiterhin offen ist. Dass die Gambenduos (anders etwa als viele von Fingers Instrumentalkompositionen) unveröffentlicht blieben, hängt wohl mit ihrem Schwierigkeitsgrad zusammen, da dieser die Fähigkeiten der musizierenden Käuferschaft deutlich übersteigt.

***

Bei den großartigen Anfangstakten der Sonate **Selecta** (Sünching Kodex) taucht der Zuhörer in die harmonische Vollkommenheit zweier Akkord spielender Bassgamben ein. Nach der anfangs reichen Harmonik geht das Werk zu kontrapunktischer Bewegung über, die mit weit über die Bünde hinausgehenden Passagen den vollen Umfang des Instruments ausnützt. Zwei Solosätze – ein Charakteristikum für die Sonaten Fingers – führen den Zuhörer in die Klänge der einzelnen Instrumente ein, bevor sie sich im schön trällernden, *siciliano*-haften Finale wieder vereinigen. Dieser Schlusssatz bedient sich reichlich der aus der Volkstradition stammenden Terzen, bevor er sich in Nichts auflöst.

Dem Ausgewählten („Selecta") folgt das Prächtige, der siebten Sonate aus dem Sünching Kodex, **Grandoena** genannt. Die Bedeutung der Titel der einzelnen Stücke – sie erscheinen im Manuskript – ist nicht immer klar. Das Werk wird durch einen schnell-feurigen Dialog der beiden Instrumente charakterisiert, deren Spiel äußerst virtuos ist; in den *tutti*-Passagen werden der Tonumfang der Gamben vollumfänglich genutzt und die ganze Palette der Spielmöglichkeiten eingesetzt. Die außerordentliche Kompositionsweise des Schlussteils macht ausgiebig von überkreuzten Sprüngen in beiden Gamben Gebrauch und erreicht so eine beeindruckende Vollständigkeit der harmonischen Textur. Damit zählt dieser Teil zu den schönsten Passagen in der Literatur für Gambe.

Die **Suite in D-Dur** (Oxford) ist das einzige Stück dieser Aufnahme, das bereits auf CD erschienen ist. Es ist ein prächtiges Werk – unseres Wissens bei weitem das längste von Finger für Gamben geschriebene Stück. In der langen Chaconne (D-C#-H-A-F#-G-A-D), die den Zuhörer vom Anfangs- bis zum Schlusston bezaubert, zeigt sich die einfallsreiche Meisterschaft des Komponisten. Die kompositorische *tour de force* verlangt den Musikern geradezu Bravouröses ab, müssen sie doch mit mehrtönigen Griffen über die Bünde hinaus, mit schnellen Läufen und großen Sprüngen zurechtkommen. Wenngleich die **Suite in G-Dur** von der Form her erheblich konventioneller ist, lotet doch auch sie die Grenzen der möglichen Doppelgriffe aus. Das volle Potenzial einer Suite wird mit großartiger Leichtigkeit und Sicherheit ausgenutzt.

In einem völlig anderen Register, d. h. eine Oktave auseinander statt innerhalb der gleichen Oktave, gemahnen die satten Eröffnungsakkorde der **Ariosa** an die der Selecta. Doch hier wird die Stimmung von düsterem und klagendem d-Moll bestimmt. Die Kompositionsweise ist „gesanglich", schreitet vom anfänglichen „Rezitativ" zur wunderschönen „Arie" fort. In dieser tauschen die Gamben fortdauernd die Stimmen der ansteigenden Melodie und des begleitenden „Riffs". Auch hier kommt der volle Umfang des Instruments zum Tragen: Eine der Melodien der „Arie" verlangt wiederholt einen extremen Sprung zu f'.

Eine der grundlegenden Fragen des Sünching Manuskripts betrifft den möglichen Verlust einer *basso continuo* Stimme. In einigen der Stücke vermisst man dieses Fundament, und da die ersten und zweiten Gambenstimmen je in einem eigenen Heft notiert sind, ist es wahrscheinlich, dass ein drittes Heft (part book) verloren gegangen ist. Das bedeutet jedoch weder, dass *alle* Stücke eine *basso continuo* Stimme aufwiesen, noch, dass diejenige, die eine hatten, immer mit ihr gespielt wurden. Im „Vorbericht" zu seinen Sonaten oder Partiten für eine und zwei Gamben schrieb August Kühnel, dass die ersten drei der Duos und die letzten vier der Solosuiten „auch ohne Basso Continuo können gespielet werden". Besonders der zweite Teil von Fingers Ariosa (die „Arie") ist Kühnels Kompositionsweise für zwei Gamben, was Tausch und Funktion der Stimmen betrifft, sehr ähnlich und kommt hervorragend ohne *basso continuo* zur Geltung. Überdies trägt beim Finger'schen Duo eine der zwei Gamben üblicherweise die Basslinie, und die Harmonik ist häufig vollkommen. Dementsprechend folgen wir – obgleich es nicht die einzige Möglichkeit ist, sie zu spielen – in allen der hier präsentierten Stücke der von Kühnel vorgeschlagenen Praxis.

Die letzte Sonate des Sünching Kodexes verleiht der CD-Aufnahme ihren Titel: **Furiosa**. Diese Charakterisierung bezieht sich ohne Zweifel auf den ersten Satz mit seinen gewaltigen sich aufwärts und abwärts bewegenden Fluten von Sechzehnteln, die von den Gambisten große Geschicklichkeit verlangen. Der anschließende zierliche Dreiersatz bringt einen Augenblick lang Ruhe in das Stück, bevor der Zuhörer sich in der aufregenden Jagd

einer Fughetta wieder findet. Der langsame Mittelsatz stellt ein weiteres der großen Rätsel des Sünching Manuskripts dar. Die Sonaten enthalten oft zwei verwandte Solosätze, aber nur hier haben die Gamben das genau Gleiche zu spielen. (Ein scharfes Ohr hört allerdings zwei kleine Unterschiede!) Die Musiker haben zwei Möglichkeiten: Entweder spielen sie nacheinander den gleichen Satz – mit ausgiebigen Verzierungen in der Wiederholung –, oder sie spielen den Satz zusammen. Für diese CD-Aufnahme wählten wir die zweite Möglichkeit. Die beiden Gamben spielen so exakt zusammen, dass man nur ein Instrument zu hören meint. Der Schlusslauf, ebenfalls einstimmig, fungiert als Übergang zu einem weiteren Satz in Dreiertakt. Er führt direkt zu einem Chaconneähnlichen Teil über, in dem die beiden Gamben abwechselnd spielerisch virtuoser Schrittmacher und begleitendes Fundament sind. Die Fuge am Schluss, die vier vollständige Stimmen auf die beiden Instrumente verteilt, was von den Ausführenden ungeheure Virtuosität erfordert, bildet einen der Höhepunkte des Gambenrepertoires. Hier wird Furie zur Pracht, und Furor verwandelt sich in erlösende Ausgelassenheit.

Jessica Horsley

[1] Cf. *Riemann Musik Lexikon*. 12. Ausgabe. Hrsg. v. W. Gurlitt. Mainz: B. Schott's Söhne 1959, Personenteil A-K, S. 513.

[2] Roger North: *The Musicall Grammarian 1728*. Hrsg. v. Mary Chan und Jamie C. Kassler. Cambridge: Cambridge University Press 1990, S. 267. Die Verfasserin dankt herzlich Herrn Dr. Gerwin Strobl (Cardiff) für diese Übersetzung.

[3] Cf. Georg Phillip Telemann: Autobiographie, in: Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen: zum fernern Ausbau angegeben* (Hamburg, 1740). Hrsg. v. Max Schneider. Berlin: L. Liepmannssohn 1910, S. 362. Siehe auch Johann Gottfried Walther: Finger, in: Ders.: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig: Deer 1732, S. 245.

[4] Charles Burney: *A General History of Music*. Bd. IV London: T. Becket 1789, S. 632-633.

[5] Arthur W. Marshall: *The Viola da Gamba Music of Godfrey Finger*, in: Chelys, Bd. 1, 1969, S. 16.

[6] Diese Angaben wurden von der verstorbenen Bibliotheksmitarbeiterin Margaret Crum gesammelt. Für diese Angaben dankt die Verfasserin Herrn Peter Ward Jones von der Bodleian Library.

[7] Marshall: *Viola da Gamba*, S. 26.

[8] Robert G. Rawson: *From Olomouc to London: Performance, Transmission and Reception of the Music of Gottfried Finger (c. 1656 –1730)*. Diss. London 2000; Mikrofilm 2002, S. 31 u. 84; Fred Flassig: *Die solistische Gambenmusik in Deutschland im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Cuvillier, 1998 (Zugl. Diss. Augsburg 1996), S. 60.

Furiosa

Virtuoso music for two bass viols by Godfrey Finger (c. 1660-1730)

The virtuoso violist and composer **Gottfried [Godfrey] Finger** was probably born around 1660 in Olmütz (present-day Olomouc), the cultural and religious centre of the Margraviate of Moravia (and its capital until occupied by the Swedes in 1642). A certain Georg Finger, his father or brother, was cantor there at the Church of St Maurice. It is likely that Finger was in the service of Prince-Bishop Karl II of Liechtenstein-Kastelkorn (reg. 1664-95), whose cathedral was at Olmütz. The Bishop contributed much to the cultural "renaissance" of the area in the aftermath of the Thirty Year's War. (Moravia was part of the Habsburg Empire until the end of World War I). He employed numerous musicians and his manuscript collection at his main residence, the Castle of Kremsier (now Kromeriz), includes the earliest known pieces copied and composed by Finger.

Finger may have travelled to Munich in 1682 to play at the court of Maximilian Emanuel (possibly en route to Italy).[1] The Wittelsbach ruler of Bavaria (also an Elector of the Holy Roman Empire) was a great patron of the arts and indeed a keen violinist, who tried around the same time to employ August Kühnel (1645-c. 1700) at his court – a bid that was unsuccessful because the violist and composer refused to convert to Catholicism. By the spring of 1687, Finger was in London and employed by the Stuart King James II's Catholic chapel by a warrant of 5 July, backdated to 25 March, for 40 pounds per annum. He did not follow the King into exile after the Glorious Revolution of 1688, but remained in London as a free-lance musician. Various publications (following that of *Sonatae pro diversis instrumentis* Op. 1 of 1688, dedicated to James II) and reports of contributions to plays (notably from 1695 at Lincoln's Inn Fields), semi operas (at Drury Lane – possibly after a sojourn abroad) and masques plot coordinates of Finger's compositional life on the Fair Isle. In a still famous episode, Finger came fourth (after John Weldon, John Eccles and Daniel Purcell) in the competition to set William Congreve's masque *The Judgement of Paris*. Finger's setting, now lost, was performed on 28 March 1701 and all four versions were presented on 3 June. As Roger North observed in 1728 in his *Musicall Grammarian*:

"And so instead of incouraging the endeavours of all, the happy victor onely was pleased and all the rest were discontented and some who thought they deserved better were almost ready to relinquish the faculty. And Mr. G. Finger[,] a German and a good musitian[,] one of the competitors who had resided in England many years, went away upon it; declaring that he thought he was to compose musick for men, and not for boys."[2]

Finger did indeed leave England for good.

By December 1701, he was in Vienna and from 1702, Finger worked on compositions for the Berliner Court of Queen Sophia Charlotte of Hannover.[3] By 1706, he was in Wroclaw (Breslau), a year later in Innsbruck, then Neuburg an der Donau (1717), Heidelberg (1718) and Mannheim (1720), employed as "Kammermusicus And instrumentall componist" and then "Konzertmeister" (terminology from Innsbruck) by, and thus moving repeatedly with, his final patron, Duke Carl Philipp von der Pfalz. It is worth noting that the Duke's younger brother, the Elector Palatine Johann Wilhelm von der Pfalz, employed the violist and composer Johann Schenck [d. 1716] from 1696 in Düsseldorf. Finger was last listed amongst the personnel of the Mannheimer Hofkapelle in 1723. He died in Mannheim in 1730 and was buried on 31 August in the city.

Commenting on the competition of 1701, Charles Burney adjudged Finger "the best musician perhaps among the candidates".[4] In the rather uneven playing-field of history, the "judgement of Finger" has been based on partial evidence – in both senses of the word. Whereas the published instrumental music of the English years, often intended for recreational use, survives, abundant works by Finger, including the competition work and many of the stage works and chamber pieces, are now lost. Hence Arthur Marshall's 1969 declaration that "the chief result of [his] investigation" of the Oxford manuscripts D. 249 and D. 228 was "the unexpected discovery that Godfrey Finger" was "a prolific and important composer for the viola da gamba".[5] The recent attribution of the material at Sünching Castle (near Regensburg) to Finger (Flassig 1998; Rawson 2000) calls for a radical reappraisal of his work.

The collection of the Bodleian Library, which incorporated that of the Music Library in 1885, includes 18 pieces for viols – suites, sonatas and other movements – attributed to Finger. The manuscripts were owned or copied by the physician and botanist James Sherard (1666-1738), a prominent figure in social circles in London who was also an amateur composer. Probably on the death of Sherard's widow in 1741, the collection was acquired by Richard Rawlinson, who bequeathed his main book and manuscript collection to the Music Library (it arrived around 1755).[6] The gem of this collection is undoubtedly the D-major Suite, such a large-scale and "superb work" that Marshall was a little hesitant to ascribe it to Finger.[7]

The recent attribution of the Sünching Codex to Finger on the basis of concordances (Flassig; Rawson), the identification of Finger's handwriting, and also the genre of the pieces and type of paper they were written on (Rawson), places the Oxford Suite in D, and indeed Finger's entire oeuvre and with it that for viola da gamba *per se*, in a rather different light. The two surviving part books include 25 pieces for two viols (mainly sonatas for two equal bass viols), one piece for two "violettas" (i.e. treble viols) and seven suites for the highly unusual combination of baryton and viol (often *scordatura*). Whilst Rawson dates the manuscript to the pre-England period (on the basis of a concordance in present-day Kromeriz), Flassig puts forward a post-England dating of around 1704-07.[8] The later dating seems perhaps more likely given the nature of Finger's other surviving instrumental compositions from his English sojourn (the Oxford manuscripts having made their way over from the continent via Sherard, rather than representing local produce). If the possible brush with Kühnel in 1682 in Munich is tantalising, the interaction with Schenck's household in the later years is even more so; for the question of who provided the other half of Finger's virtuosic duo has yet to be answered. Why the viol duos (unlike much of Finger's instrumental music) were not published, may well relate to their virtuosic demands, for the pieces were well beyond the capabilities of the music-making, music-buying general public.

***

The lush opening of the Sonata **Selecta** (Sünching Codex) plunges the listener into the harmonic completeness of two bass viols. After the initial rich chords, the work breaks into a fugal movement demonstrating the full range of the instrument, with high passagework going well beyond the frets. Two solo movements – a characteristic of Finger's sonatas – introduce the listener to the sound spectrums of the individual instruments. The viols are then reunited in a beautifully lilting *siciliano*-esque finale, which makes copious use of the thirds that identify its roots in folk music, before disappearing, literally, into nothing.

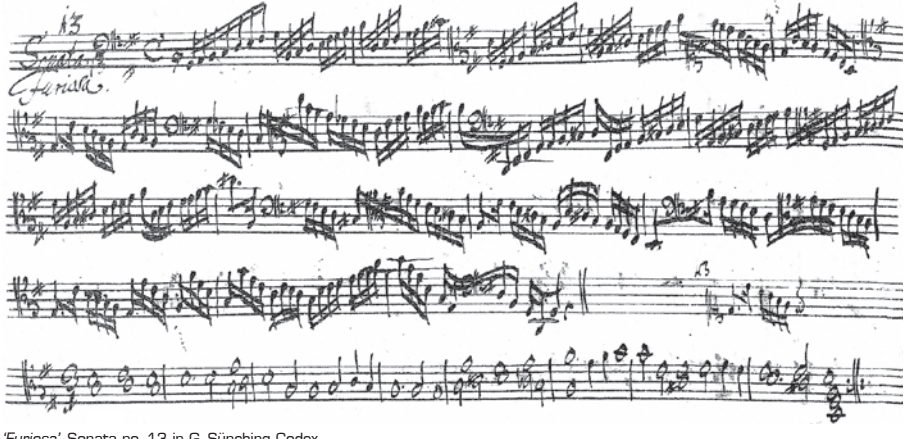
The "select" is followed by the "grand", in the shape of the seventh sonata of the Sünching Codex, the **Grandoena**. The meaning of the descriptive titles of the pieces in the manuscript is sometimes obvious, sometimes less so. Whilst exploiting the full range and richness of the instrument in *tutti* passages, the work is also characterised by rapid-fire dialogue between the two instruments demanding and displaying immense virtuosity. The extraordinary writing of the closing section, employing copious leaps in contrary motion to create a complete harmonic texture, must be one of the finest passages in the literature for viol.

The **Suite in D** (Oxford) is the only piece on this disc to have been recorded previously. This magnificent work – the longest that Finger wrote for viol by a considerable margin to our knowledge – displays the composer's mastery of invention in the long Chaconne (D-C#-B-A-F#-G-A-D): the movement captivates the listener from beginning to end. The compositional *tour de force* demands a technical one from the players, who must negotiate triple-stops above the frets as well as rapid runs and wide leaps. Whilst representing a much more conventional rendering of the form, the **Suite in G** also stretches the instrument to its limit of double- and triple-stopping, as well as exploiting each movement's full potential with a consummate lightness and surety of touch.

Albeit in a completely different register (i.e. an octave apart rather than within the same octave) the rich opening chords of the **Ariosa** recall those

of the Selecta. Here though, the tone is set by the more somber and plaintive key of d minor. The writing seems vocally conceived, with an opening "recitative" giving way to a beautiful "aria", where the viols constantly exchange the roles of soaring melody and accompanying "riff". Once again the full range of the instrument is exploited, with one of the "aria's" melodies demanding a dexterous f' to be produced out of nowhere.

One of the enigmas of the Sünching Codex concerns a missing *basso continuo* part book. Some of the pieces from the manuscript that we have not recorded here are not performable without this voice (because, for example, both viols have substantial rests or the harmony is unsatisfactory), and given that the first and second viols have separate part books, the loss of a third book seems more than likely. (One of the concordances in Oxford is for three viols and basso continuo.) That does not mean, however, that all of the pieces necessarily had a *basso continuo* part, or even that the ones that did were always played with it. In his "Vorbericht" or Foreword to his Sonatas or Partitas for one and two viols, August Kühnel wrote that he set the first three of the duos and the last four of the solo suites, "daß sie auch ohne Basso Continuo können gespielet werden" ("so that they can also be playèd without basso continuo" [sic]). The second section of Finger's *Ariosa* in particular – the aria proper, as it were – is very similar to Kühnel's duo writing in terms of the function and exchange of the voices, and works extremely well without *basso continuo*. Indeed, in Finger's duos, one of the two viols often carries the bass line at any given time and the harmony is usually complete. Thus, whilst it is certainly not the only way to play them, we decided to follow Kühnel's suggested practice with all of the pieces documented here.



'Furiosa', Sonata no. 13 in G, Sünching Codex

Our final sonata from the Sünching manuscript gives this CD its title: **Furiosa**. This characterisation refers without doubt to the first movement, with its tremendous surges of semiquavers rushing up and down the two instruments, often in thirds. The subsequent graceful triple-time movement lends a moment of repose before the fughetta plunges the listener once again into the excitement of the chase. Another of the great conundrums of the Sünching manuscript relates to the slow movement of the *Furiosa*. Whilst there are often solo movements in the sonatas, nowhere else are the viols called upon to play exactly the same thing. (For the highly perceptive ear, there are in fact two minor differences!) The players have two main options: either to play the same movement one after the other, with the second rendition abundantly ornamented, or to play the piece together. We decided upon the second possibility for this recording, with the viols shadowing each other so closely that it is hard to believe that there is more than one instrument. The final flourish, also in unison, forms the transition to another triple-time movement. This, in turn, leads into a chaconne-like section, where the viols swap the roles of playfully virtuosic pace-setter and nonchalant accompaniment. The final fugue, which splits four full voices between the two instruments and therefore demands incredible technical mastery, represents one of the zeniths of writing for the instrument. Here, fury becomes majesty, and all rage is transformed into cathartic exuberance.

Jessica Horsley

1 See *Riemann Musik Lexikon*, 12th ed., ed. W. Gurlitt (Mainz: B. Schott's Söhne, 1959), Personenteil A-K, 513.
2 Roger North, *The Musicall Grammarian 1728*, ed. Mary Chan and Jamie C. Kassler (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 267.
3 Cf. Georg Phillip Telemann, Autobiography, in Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen: zum fernern Ausbau angegeben* (Hamburg, 1740), ed. Max Schneider (Berlin: L. Liepmannssohn, 1910), 362. See also Johann Gottfried Walther, „Finger", *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (Leipzig: Deer, 1732), 245.
4 Charles Burney, A *General History of Music*, vol. IV (London: T. Becket, 1789), 632-3.
5 Arthur W. Marshall, "The Viola da Gamba Music of Godfrey Finger", in *Chelys*, 1 (1969), 16.
6 This information was collected by the late Margaret Crum, a former member of staff. My thanks go to Peter Ward Jones at the Bodleian for passing it on to me.
7 Marshall, "Viola da Gamba", 26.
8 Robert G. Rawson, "From Olomouc to London: Performance, Transmission and Reception of the Music of Gottfried Finger" (c. 1656 –1730), Ph. D. diss. Univ. of London, 2000 (microfilm 2002), 31, 84; Fred Flassig, *Die solistische Gambenmusik in Deutschland im 18. Jahrhundert* (Ph. D. diss. Augsburg, 1996; published Göttingen: Cuvillier, 1998), 60.

Furiosa

Musique virtuose pour deux basses de violes de Gottfried Finger (env. 1660-1730)

Le gambiste virtuose et compositeur **Gottfried [Godfrey] Finger** naquit probablement vers 1660 à Olomouc, la capitale artistique et religieuse du comté margrave de Moravie (Jusqu'à l'occupation suédoise en l'an 1642, Olomouc avait aussi été la capitale politique de la Moravie). Un certain Georg Finger, père ou frère de Gottfried, y travaillait à l'église Saint-Maurice en qualité de cantor. Finger lui-même fut bien au service du prince-évêque Charles II de Liechtenstein-Kastelkorn (règne 1664-1695), dont le siège épiscopal se trouvait à Olomouc. L'évêque apporta une contribution majeure à la renaissance culturelle de la région vers la fin de la guerre de Trente Ans (La Moravie fit partie de la monarchie habsbourgeoise jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale). Il engagea de nombreux musiciens. La collection de manuscrits de sa résidence principale au château de Kromeriz comprend les pièces copiées et composées les plus anciennes que l'on connaisse de Finger.

Il se peut qu'en 1682 – peut-être alors qu'il était en route pour l'Italie – Finger ait joué à la cour munichoise de l'électeur Maximilian Emanuel.[1] Le souverain de la lignée des Wittelsbach (également électeur du Saint empire romain germanique) jouait du violon et fut un mécène artistique important qui tenta à cette époque de faire venir à sa cour August Kühnel (1645 - env. 1700) – en vain toutefois car ce gambiste et compositeur refusa de se convertir au catholicisme. Au plus tard au printemps 1687, Finger est à Londres, recevant comme membre de la chapelle de la cour catholique du roi Jacques II un salaire annuel de 40 livres selon un reçu du 5 juillet, antidaté du 25 mars. Après la Glorieuse Révolution de 1688, Finger ne suit toutefois pas le roi en exil en France mais reste à Londres comme musicien indépendant. Quelques œuvres gravées (à partir des *Sonatae pro diversis instrumentis* op. 1 de 1688 dédiées à Jacques II) ainsi que des témoignages (par exemple sur des contributions à des pièces de théâtre, semi-opéras et masques) illustrent le travail créateur de Finger sur l'île. Un incident célèbre encore aujourd'hui se produit lorsque Finger n'obtient que la quatrième place (derrière John Weldon, John Eccles et Daniel Purcell) lors d'une mise au concours pour composer la musique de scène du jeu de masque de William Congreve *The Judgement of Paris* (*Le Jugement de Pâris*). La musique disparue de Finger est représentée le 28 mars 1701 et à nouveau le 3 juin avec les trois autres versions. Roger North en fait la description suivante en 1728 dans son *Musicall Grammarian* :

« Et il arriva que tous ne furent pas satisfaits mais seulement l'heureux élu, les autres étant même très déçus, à ce point que ceux qui pensaient mériter mieux voulaient presque renoncer à la musique. Et l'un des candidats, monsieur G. Finger, un Allemand et excellent musicien qui avait longtemps vécu en Angleterre, se retira en déclarant qu'il songeait à écrire de la musique pour des hommes et non pour des petits garçons. »[2]
Finger ne revint effectivement jamais en Angleterre.

Au plus tard en décembre 1701, Finger est à Vienne, et à partir de 1702, il compose pour la cour berlinoise de la reine Sophie Charlotte de Hanovre.[3] En l'an 1706, il est à Breslau, un an plus tard à Innsbruck, puis à Neuburg sur le Danube (1717), Heidelberg (1718) et Mannheim (1720). Les étapes de sa création reflètent le parcours de son dernier mécène Charles III Philippe le Palatin qu'il sert à titre de « musicien de chambre et compositeur instrumental » puis de « chef de pupitre » (selon la désignation d'Innsbruck). Il est remarquable que le plus jeune frère du duc et architrésorier du Saint empire, Johann Wilhelm le Palatin, ait engagé à partir de 1696 à Düsseldorf le gambiste et compositeur Johann Schenck (mort en 1716). Le nom de Finger est mentionné en dernier en 1723 dans un registre du personnel de la chapelle de cour de Mannheim. Il meurt en 1730 à Mannheim où il est enterré le 31 août.

Dans ses remarques sur la mise au concours de 1701, Charles Burney trouve que Finger est « peut-être le meilleur musicien de tous les candidats ».[4] Le « jugement de Finger » habituel, quelque peu méprisant, repose sur des preuves incomplètes et partisanes. Tandis que la musique instrumentale des années anglaises publiée plutôt à l'intention de musiciens amateurs est conservée, beaucoup d'œuvres de Finger sont considérées comme perdues, y compris celles de la mise au concours et nombre de ses compositions scéniques et instrumentales. Ceci explique aussi qu'Arthur Marshall en 1969, lors de son étude des manuscrits d'Oxford D. 249 et D. 228, mentionne comme « résultat essentiel de [ses] recherches » sa surprise en découvrant que « Gottfried Finger [a été] un compositeur important et prolifique pour la viole de gambe ».[5] L'attribution du Codex du château de Sünching (près de Ratisbonne) à la création de Finger (Flassig 1998 ; Rawson 2000) étaye cet avis de la manière la plus convaincante.

La collection de la Bodleian Library, qui reprit en 1885 celle de la Music Library contient 18 morceaux pour violes de Gottfried Finger – suites, sonates et autres compositions. Les manuscrits étaient en possession du physicien et botaniste James Sherard (1666-1738) ou furent tout au moins copiés par lui ; Sherard était une figure importante de la société londonienne qui composait aussi à ses heures., Richard Rawlinson a probablement acquis la collection à la mort de la veuve de Sherard en l'an 1741 et fait plus tard don de sa collection de livres et de manuscrits à la Music Library (elle y parvint en 1755 env.).[6] Le joyau de cette collection est sans aucun doute la Suite en ré majeur, une œuvre si imposante

et grandiose que Marshall ne l'attribue à Finger qu'avec un certain regret.[7]

La nouvelle attribution du Codex de Sünching á l'œuvre de Gottfried Finger à l'appui d'autres manuscrits dans diverses bibliothèques (Flassig ; Rawson), de l'identification de son écriture ainsi que du genre des pièces et du type de papier du manuscrit (Rawson), jette une lumière neuve sur la Suite d'Oxford en ré majeur, sur toute la création de Finger et même sur le répertoire de viole en général. Les deux parties conservées renferment 25 pièces pour deux violes (essentiellement des sonates pour deux basses de violes d'importance égale), une pièce pour deux « violettas » (à savoir dessus de viole) et sept Suites pour la combinaison extrêmement rare de baryton et viole (souvent *scordatura*). Tandis que Rawson date le codex de l'époque préanglaise (en raison d'une concordance avec un manuscrit de Kromeriz), Flassig suggère une date postérieure au séjour de Finger en Angleterre (1704-1707).[8] Face aux caractéristiques d'autres compositions instrumentales conservées de Finger des années anglaises (les manuscrits d'Oxford n'ont pas vu le jour en Angleterre mais ont probablement été rapportés du continent européen par Sherard), on penche plutôt en faveur de la datation ultérieure. Si l'idée d'une rencontre entre Finger et Kühnel en l'an 1682 paraît séduisante, imaginer que Finger vécut les premières années du 18ème siècle pour ainsi dire en relation avec la maison Schenck l'est encore plus – d'autant que l'on se demande toujours qui a bien pu être son partenaire dans ce duo de virtuoses. Le fait que les duos de violes (contrairement par exemple à beaucoup de compositions instrumentales de Finger) restèrent inédits est en relation avec leur niveau de difficulté, car celui-ci dépasse clairement les capacités de la clientèle musicale.

***

Dans les magnifiques premières mesures de la Sonate **Selecta** (Codex de Sünching), l'auditeur est plongé dans la perfection harmonique de deux violes basses jouant en accords. Après les riches harmonies initiales, l'œuvre passe à un mouvement contrapuntique qui exploite tout le registre de l'instrument avec des passages dépassant largement les limites des frettes. Deux mouvements solo – une caractéristique des sonates de Finger – introduisent l'auditeur dans l'univers sonore des instruments respectifs avant qu'ils ne s'unissent dans le finale, fredonnant joliment comme un air de *sicilienne*. Ce mouvement de conclusion puise abondamment dans les tierces issues de la tradition populaire avant de s'évanouir dans le néant.

L'Élue (« Selecta ») est suivie de la Magnifique, la septième Sonate du Codex de Sünching, appelée **Grandoena**. La signification des noms de chaque pièce tels qu'ils figurent dans le manuscrit n'est pas toujours claire. L'œuvre est caractérisée par un dialogue rapide et enflammé des deux instruments dont le jeu est extrêmement virtuose ; dans les passages *tutti*, l'étendue des violes est totalement exploitée et toute la palette des possibilités de jeu est mise à contribution. La méthode de composition extraordinaire de la partie de conclusion fait un usage abondant de sauts croisés aux deux violes et parvient ici à un achèvement impressionnant.

La **Suite en ré** (Oxford) est la seule pièce du présent enregistrement à déjà avoir été enregistrée ailleurs. C'est un morceau de toute beauté – à notre connaissance de loin le morceau le plus long que Finger ait jamais composé pour la viole. Dans la longue Chaconne (RÉ-DO#-SI B-LA-FA#-SOL-LA-RÉ), qui tient les auditeurs sous son charme de la première à la dernière note, le compositeur révèle toute sa maîtrise et son inventivité. Le *tour de force* de sa composition exige des musiciens une grande dextérité, ceux-ci devant exécuter des accords au-delà des frettes avec des passages rapides et des grands sauts. Même si la **Suite en sol** est de forme beaucoup plus conventionnelle, elle explore elle aussi les limites des doubles cordes possibles. Tout le potentiel d'une suite est ici exploité avec une légèreté et une assurance merveilleuses.

Dans un registre complètement différent, à savoir à une octave d'intervalle au lieu d'être sur la même octave, les intenses accords d'ouverture de l'**Ariosa** évoquent ceux de la Selecta. Mais ici, l'atmosphère est définie par une sonorité sombre et plaintive de ré mineur. Le procédé de composition est « chantant », progresse du « récitatif » initial vers une « Arie » superbe. Les violes échangent ici en permanence les voix de la mélodie ascendante et du « riff » d'accompagnement. La pleine étendue de l'instrument est une fois de plus mise en valeur: une des mélodies de l'« Arie » requiert à plusieurs reprises un saut extrême sur fa".

Une des questions fondamentales du manuscrit de Sünching porte sur la perte possible d'une partie de la basse continue. Dans certaines pièces, l'absence de ce fondement se fait sentir et comme les première et deuxième parties de violes sont notées chacune dans un cahier, il paraît évident qu'un troisième cahier (part book) ait été perdu. Mais cela ne signifie ni que *tous* les morceaux aient eu une partie de *basso continuo*, ni que ceux qui en avaient une aient toujours été joués avec elle. Dans la « préface » à ses Sonates ou Partitas pour une ou deux violes, August Kühnel écrit que les trois premiers des duos et les quatre dernières des suites solo « peuvent aussi être jouées sans Basso Continuo ». Notamment la deuxième partie de l'Ariosa de Finger (l' « Arie »), en ce qui concerne l'échange et la fonction des parties, ressemble beaucoup à la manière dont Kühnel composait pour deux violes et se passe parfaitement bien de la basse continue. De plus, une des deux violes se charge normalement de la ligne de basse dans le Duo de Finger et les harmonies sont souvent achevées. En conséquence, nous suivons la pratique suggérée par Kühnel dans toutes les pièces ici présente bien qu'il ne s'agisse pas là de l'unique possibilité de les jouer.

La dernière sonate du Codex de Sünching donne son titre à cet enregistrement : **Furiosa**. Cette caractérisation se réfère sans doute au premier mouvement avec ses flots de doubles croches aux

puissants mouvements ascendants et descendants qui exigent beaucoup d'adresse de la part des violistes. Le délicat mouvement suivant à trois temps apporte un instant un peu de calme au morceau avant que l'auditeur ne se voit emporté dans la course palpitante d'une Fughetta. Le mouvement médian lent est une autre des grandes énigmes du manuscrit de Sünching. Les sonates contiennent souvent deux mouvements solo apparentés mais ce sont les seuls moments où les violes jouent exactement la même chose (Une oreille attentive notera cependant deux petites différences !). Les musiciens ont deux possibilités : soit ils jouent l'un après l'autre le même mouvement – avec de généreux ornements dans la reprise – soit ils jouent le mouvement ensemble. Pour cet enregistrement, nous avons choisi la deuxième alternative. Les deux violes jouent ensemble avec une telle exactitude qu'on croirait n'entendre qu'un seul instrument. Le passage de conclusion, lui aussi à l'unisson, fait office de transition à un autre mouvement à trois temps. Il mène directement à une partie semblable à une Chaconne dans laquelle les deux violes jouent en alternance le rôle de moteur virtuose et de base d'accompagnement. La fugue de conclusion, qui répartit quatre parties complètes entre les deux instruments et exige une grande virtuosité de la part des exécutants, constitue l'un des points culminants du répertoire de la viole. La furie devient ici splendeur et la fureur se métamorphose en une exubérance libératrice.

Jessica Horsley

1 Cf. *Riemann Musik Lexikon*. 12ème édition. Éd. p. W. Gurlitt. Mainz : B. Schott's Söhne 1959, Chapitre Personnes A-K, p. 513.

2 Roger North : *The Musicall Grammarian 1728*. Éd. p. Mary Chan et Jamie C. Kassler. Cambridge : Cambridge, University Press, 1990, p. 267.

3 Cf. Georg Phillip Telemann : Autobiographie, dans: Johann Mattheson : *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen : zum fernern Ausbau angegeben* (Hambourg, 1740). Éd. p. Max Schneider. Berlin : L. Liepmannssohn, 1910, p. 362. Voir aussi Johann Gottfried Walther : *Finger*, dans : le même : *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig : Deer, 1732, p. 245.

4 Charles Burney : *A General History of Music*. Vol. IV Londres : T. Becket, 1789, p. 632-633.

5 Arthur W. Marshall : *The Viola da Gamba Music of Godfrey Finger*, dans : Chelys, Vol. 1, 1969, p. 16.

6 Ces renseignements ont été recueillis par la bibliothécaire décédée Margaret Crum. L'auteur remercie pour ces renseignements monsieur Peter Ward Jones de la Bodleian Library.

7 Marshall : Viola da Gamba, p. 26.

8 Robert G. Rawson : *From Olomouc to London : Performance, Transmission and Reception of the Music of Gottfried Finger (env. 1656-1730)*. Diss. Londres, 2000 ; Microfilm, 2002, p. 31 et 84 ; Fred Flassig : *Die solistische Gambenmusik in Deutschland im 18. Jahrhundert*. Göttingen : Cuvillier, 1998 (plus Diss. Augsbourg, 1996), p. 60.

Die Engländerin **Jessica Horsley** begann ihre musikalische Laufbahn mit einem Klavierstudium. 1991 erhielt sie das Diplom des Royal College of Music in London. Im selben Jahr nahm sie das Studium der Musikwissenschaft am Trinity College in Cambridge auf – wo sie auch anfing, sich für die Gambe zu interessieren. Anschließend studierte sie Moderne Geschichte und Russisch an der London University. Sie nahm dann Gambenunterricht bei Paolo Pandolfo an der Schola Cantorum Basiliensis und bei Ariane Maurette am Conservatoire Supérieur de Paris, wo sie bei der Prüfung am Ende ihres ersten Jahres eine Auszeichnung erhielt, und im Juni 2000 mit dem *Prix de Perfectionnement* abschloss. Es folgten weiter Unterricht bzw. Masterclasses (Jaap ter Linden, Eunice Brandão, Marianne Mueller, Philippe Pierlot). Ihre Doktorarbeit (Universität Tübingen, 2004) über den Almanach des *Blauen Reiters* erschien im November 2006 beim Verlag Peter Lang (Frankfurt am Main). 2006-2008 war sie Dozentin für Moderne Europäische Geschichte an der Universität Cardiff (GB); zurzeit arbeitet sie in Basel an einer Habilitationsschrift.
Jessica Horsley wirkte bei Konzerten und CD-Aufnahmen verschiedener Ensembles wie *Ferrara* (Crawford Young) und *Gilles Binchois* (Dominique Vellard) mit. Weiter war sie Gründungsmitglied des Gambenconsorts *The Earle His Viols*, dessen erste, preisgekrönte CD-Aufnahme *Canzon del Principe* mit neapolitanischer Musik aus dem Manuskript von Luigi Rossi (um 1600) im November 2001 erschien. Eine zweite Aufnahme (*Zu Gast bei Kardinal Francesco Barberini*) kam im Frühling 2004 heraus. Jessica Horsley hat bei Projekten in Europa, den USA, Kanada, Südafrika, Namibia und Australien mitgewirkt. Ihr Repertoire reicht von mittelalterlicher bis zu zeitgenössischer Musik. Sie hat an zeitgenössischen Kompositionen mit Peter Rundel und dem Collegium Novum (Zürich) sowie Heinz Holliger und dem Ensemble Modern (Frankfurt am Main) zusammengearbeitet. Die Musikerin interessiert sich für den Baryton; vor Kurzem übernahm sie am Holland Festival die Solo-Baryton Stimme bei einer Aufführung von Klaus Hubers „… *à l'âme de marcher sur ses pieds de soie* …" mit Walter Grimmer (Violoncello), Katharina Rikus (Mezzosopran) und Rachid Safir (Leitung).

Jessica Horsley started her musical career as a pianist. In 1991 she gained a diploma in piano performance from the Royal College of Music in London. She went on to read music at Trinity College, Cambridge, where she was introduced to the viol. After completing a master's degree in Modern History with Russian at Royal Holloway, University of London, she studied the viol with Paolo Pandolfo at the Schola Cantorum Basiliensis (Switzerland). From 1998–2000 Jessica was enrolled in the *Cours de perfectionnement* with Ariane Maurette at the Conservatoire Supérieur de Paris (CNR). She was awarded the highest possible mark in her viol recital at the end of the first year and received her *Prix* in June 2000. Since then she has profited from advanced coaching and masterclasses with Jaap ter Linden, Eunice Brandão, Marianne Mueller and Philippe Pierlot.

The player's interests range from medieval to contemporary music. She was a founder member of the consort *The Earle His Viols*, whose prize-winning first CD, *Canzon del Principe*, documenting Neapolitan music from the Rossi manuscript (c. 1600), was released by Divox in November 2001. As well as working with various early music ensembles such as *Ferrara* (Crawford Young) and *Gilles Binchois* (Dominique Vellard), she has taken part in performances of new music with *Collegium Novum* (Zürich) directed by Peter Rundel and the *Ensemble Modern* (Frankfurt am Main) with Heinz Holliger. She is an enthusiast for the little-known Classical instrument the baryton, recently taking on the solo baryton part in Klaus Huber's "... *à l'âme de marcher sur ses pieds de soie* ..." at the Holland Festival with Walter Grimmer (cello), Katharina Rikus (voice) and Rachid Safir (direction). She has performed and recorded in the US, Canada, South Africa, Namibia, Australia and throughout Europe.

Jessica Horsley completed an interdisciplinary doctorate on the *Blue Rider* almanac at the University of Tübingen (Germany) in December 2004. Her first book, *Der Almanach des "Blauen Reiters" als Gesamtkunstwerk*, was published by Peter Lang (Frankfurt am Main) in 2006. She has also published on visual sources and language/perception. From 2006-8 she was Lecturer in Modern European History at the University of Cardiff (UK) and is now working towards a Habilitationsarbeit in Basle.

L'Anglaise **Jessica Horsley** a commencé sa carrière musicale en étudiant le piano. En 1991, elle a obtenu le diplôme du Royal College of Music de Londres. La même année, elle a commencé des études de musicologie au Trinity College de Cambridge où elle a aussi commencé à s'intéresser à la viole. Puis elle a étudié l'Histoire moderne et le russe à l'Université de Londres. Elle a ensuite suivi les cours de viole de Paolo Pandolfo à la Schola Cantorum Basiliensis et d'Ariane Maurette au Conservatoire Supérieur de Paris, où elle a reçu une distinction lors de l'examen de fin de première année, couronnant ses études en juin 2000 par le *Prix de Perfectionnement*.
Ont suivi d'autres cours ou master classes (Jaap ter Linden, Eunice Brandão, Marianne Mueller, Philippe Pierlot). Sa thèse de doctorat (Université de Tübingen, 2004) sur l'Almanach du *Blauen Reiter* est parue en novembre 2006 aux éditions Peter Lang (Francfort sur le Main). En 2006–2008, elle a été chargée de cours d'Histoire européenne moderne à l'Université de Cardiff (GB) ; elle prépare actuellement à Bâle un professorat.

Jessica Horsley a participé à des concerts et enregistrements pour le CD de différents ensembles comme *Ferrara* (Crawford Young) et *Gilles Binchois* (Dominique Vellard). Elle a été membre fondateur du consort de violes *The Earle His Viols*, dont le premier enregistrement pour le CD *Canzon del Principe* avec de la musique napolitaine du manuscrit de Luigi Rossi (vers 1600) a été couronné de prix et est paru en novembre 2001. Un deuxième enregistrement *(Zu Gast bei Kardinal Francesco Barberini)* est paru au printemps 2004. Elle a participé à des projets en Europe, aux USA, au Canada, en Afrique du Sud, en Namibie et en Australie. Son répertoire va de la musique médiévale à la musique contemporaine. Elle a collaboré à des compositions contemporaines avec Peter Rundel et le Collegium Novum (Zürich) ainsi qu'avec Heinz Holliger et l'Ensemble Modern (Francfort sur le Main). Jessica Horsley s'intéresse en outre aussi au baryton ; elle a tenu en juin 2010 lors du Holland Festival la partie de baryton solo lors d'une représentation de « ... *à l'âme de marcher sur ses pieds de soie* ... » de Klaus Huber avec Walter Grimmer (violoncelle), Katharina Rikus (mezzosoprano) et Rachid Safir (direction).

David Hatcher (Gambe und Cello) wurde 1961 in Warwick (GB) geboren. Noch zu Schulzeiten erhielt er das LTCL Diplom des Trinity College of Music, London; später studierte er am selben College Gambe bei Charles Medlam und Blockflöte bei Philip Thorby.
Hatcher begann seine Karriere in England und mit Tourneen nach Amerika, Israel, Frankreich, Deutschland und Holland, gründete ein eigenes Kammermusikensemble – *Harmonie Universelle* – und gastierte bei *The New London Consort* und *Fretwork*. 1987 zog er nach Japan, wo er während neun Jahren in der Alten-Musik-Szene eine wichtige Rolle spielte. Dort gründete er mit den drei führenden Gambisten Japans das Gambenconsort *Chelys*. Seine Aufnahmen umfassen eine Reihe von CDs mit Evelyn Tubb, *Chelys*, *Sprezzatura* sowie den japanischen Gruppen *Ensemble Ecclesia* und dem *Bach Collegium of Japan*.
David Hatcher lebt zurzeit in Leominster (GB). Er spielt für das *Royal Shakespeare Theatre*, das *Consort of Musicke* und zahlreiche Orchester und Ensembles für Alte Musik. Für weitere Konzerte und Aufnahmen kehrt er regelmäßig nach Japan zurück

David Hatcher (viola da gamba & cello) was born in Warwick (UK). He attained an LTCL diploma while still at school and then went on to study viola da gamba with Charles Medlam and recorders with Philip Thorby at Trinity College of Music, London.
The musician began his career based in England, touring to America, Israel, France, Germany and the Netherlands, performing with his own chamber ensemble *Harmonie Universelle* and as a guest with *The New London Consort* and *Fretwork*.
In 1987 he moved to Japan where he was to remain for the next nine years, playing a leading role in that country's flourishing early music scene. There he founded the viol consort *Chelys* with the three principle viola da gamba players of Japan, and performed and recorded as a soloist, with ensembles such as *Chelys* and in association

with other leading Japanese groups and visiting artists. His recordings include a range of CDs with Evelyn Tubb, *Chelys*, *Sprezzatura*, and the Japanese ensembles *Ensemble Ecclesia* and the *Bach Collegium of Japan*. He has also appeared on NHK (Japanese national television) in a highly successful dramatised historical documentary as an eighteenth century Dutch musician. His recordings with Anthony Rooley's *Consort of Musicke*, Evelyn Tubb and *Bach Collegium of Japan* are regularly broadcast on BBC Radio 3.
David Hatcher now lives in Leominster on the Welsh Marches. In addition to his performances in the UK, he regularly returns to Japan to play and record. He works with the *Royal Shakespeare Theatre*, the *Consort of Musicke* and with numerous other period ensembles and orchestras.

David Hatcher (Viole et violoncelle) est né en 1961 à Warwick (GB). Pendant sa scolarité, il a obtenu le LTCL Diplom du Trinity College of Music de Londres ; plus tard, dans ce même collège, il a étudié la viole auprès de Charles Medlam et la flûte à bec avec Philip Thorby.
Il a commencé sa carrière en Angleterre et par des tournées aux Etats-Unis, en Israël, en France, en Allemagne et en Hollande ; il a créé son propre ensemble de musique de chambre – *Harmonie Universelle* – et a été l'hôte de *The New London Consort* et *Fretwork*. En 1987, il s'est installé au Japon où il a joué un rôle important dans le milieu de la musique ancienne pendant neuf ans. Il y a créé avec trois gambistes japonais parmi les plus importants le consort de violes *Chelys*. Ses enregistrements comprennent une série de CDs avec Evelyn Tubb, *Chelys*, *Sprezzatura* ainsi qu'avec les groupes japonais *Ensemble Ecclesia* et le *Bach Collegium of Japan*.
David Hatcher vit actuellement à Leominster (GB). Il joue pour le *Royal Shakespeare Theatre*, le *Consort of Musicke* et avec de nombreux orchestres et ensembles de musique ancienne. Il retourne régulièrement au Japon pour des concerts et des enregistrements.

Recording: 25-28 June 2007, church of Labecede Lauragais, France, by kind permission of the mayor and people
Recording direction: Anthony Rooley
Sound engineer: Chris Thorpe
Editing & production: Alan Crumpler
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Sylvie Coquillat (français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ & © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD is manufactured by Sony DADC – Made in Austria

We would like to thank the following sponsors for their generous support:
Ökumenischer Kirchenchor Laufen; reformierte Kirchgemeinde Laufental; Kommunität Diakonissenhaus Riehen; members of the Kirchenchor St Stephan, Therwil/Biel-Benken.
Marianne Altermatt; Heidi Binz; Margrith Brändli; Nelly Brunner; Käthi Dreier; Elisabeth Ehrsam †; Charlotte Eichenberger; Dorothee and Beat von Fischer; May Freeman; Käthi Fürst; Brigit Gasser; Anne and Michael Jones; Regine and Benjamin Kokontis; Marcel Kosa; Hans-Peter Mathys; Sarah Nevill; Käthi Rösler; Fredy Soder †; Melitta Spiess; Elisabeth and Georges Tissot; Heidy Wyss †; Peter Zimpel.

Our thanks also go to:
Alan Crumpler, without whom this project would not have come to fruition; Anthony Rooley for putting fine art first; Robert Rawson for his scholarly generosity; Prof. Dr. Hans-Peter Mathys (Basel) and Herrn Dr. Gerwin Strobl (Cardiff) for their readings of the booklet texts; last but not least the fine French cockerel, who spent rather more time than usual in the dark so that we could get some sleep.