

Heinrich Ignaz Franz von Biber: Passacaglia

1. Bevezető, motiváció

A régizeneiről és annak előadásmódjáról beszélni ma is aktuális. Közel nyolcvan éve indult el a barokk, majd kicsivel később a még korábbi zenék, énekes és hangszeres iskolák, zenei esszék, traktátusok felkutatása. A munka azonban ma is töretlenül folyik, komoly zenetörténeti, zeneesztétikai vitákat kavarva. Dolgozatom témája egy szintén a barokk korban született, koncerteken ritkán hallható szonáta füzér egy darabja.

Régizenei érdeklődésem a főiskolás éveimre tehetőek, ahol volt szerencsém Meszlényi László Musica Parlante nevű együttesében játszani. Tanár úr fő érdeklődési területe a 17.-18. századi zenére fókuszált, tudását ebben a korszakban mélyítette el és adta tovább a zenekari próbák során.

Már a 2000-es évek elején elkezdtem régizenei és historikus tánckurzusokra járni, első régizenei együttesünket is ezekben az években alapítottuk. Repertoárunkba hamarosan bekerült Heinrich Ignaz von Biber Misztikus Szonátáinak néhány tétele. Figyelmünket különös zenei világával, extravagáns ötleteivel hívta fel magára. A kéziratot könnyedén be tudtam szerezni régizenei mentoraimtól, ami azonnal magával ragadott.

Előadásomban csupán egyetlen mű hangzik el, ez pedig Heinrich Ignaz Franz von Biber Misztikus Szonátáinak utolsó darabja, a szóló hegedűre íródott g-moll Passacaglia. Az osztinató basszusra komponált variációk nagyon sokszínűek mind technikai, mind zenei értelemben véve. Számomra tökéletesen egész képet alkot a 17. századi hegedűjáték lehetőségeiről, kifejezés módjáról.

Kutatásom során szeretném körbe járni a zeneszerző munkásságát, a Misztikus Szonáták helyét Biber életművében, a hegedű fejlődésének történetét, mely közelebb visz a hangszeres interpretáció lehetőségeihez, a passacaglia forma sajátosságait, illetve a kézíratos kotta előnyeit és hátrányait. Véleményem szerint mindezen módszerek közelebb visznek egy korhűbb, mégis saját megfogalmazású interpretációhoz.

2. Heinrich Ignaz Franz von Biber élete, munkássága

Heinrich Ignaz Franz von Biber 1644-ben született Csehországban, mely akkor az Osztrák Monarchia része volt. Szülővárosában kezdett el zenét tanulni a városi kántor, Wiegang Knöffel keze alatt. Zeneszerzést és hegedűt Bécsben az osztrák Johann Heinrich Schmelzer-nél tanult. 1668-ban elszegődött az olmützi érsekhez, mint komornyik és zenész. Első műveit itt komponálta pl. a Sonata representativa /1669/ című hegedűre és continuóra írt szonátát, mely a legkorábbi programzenék közé tartozik. Már ezekben az években ismert hegedűvirtuózként tartották számon.

Ismeretlen okok miatt 1670-ben a salzburgi érsek szolgálatába állt, ahol kiváló körülmények között élhetett és alkotott. A salzburgi érsek, Gandolph grófja kitüntetett figyelmet szentelt Biber támogatásának, cserébe a zeneszerző a gróf haláláig minden művét neki ajánlotta. A salzburgi dómban kitűnő zenekar és kórus állt rendelkezésére, minek köszönhetően rendszeresen komponált egyházi és világi, vokális és hangszeres műveket egyaránt. (a 17. század legkiemelkedőbb szóló hegedű darabja, a Sonatae Violino Solo /1678/, az 53 szólamú Missa Salisburgensis/1682/, Templomi- és kamaraszonáták, Misztikus Szonáták/ 1676/). Opera komponálással is foglalkozott, kettőt is írt, de csak egy maradt fenn hiánytalanul (Chi la dura la vince). Elismert hegedűművészként több koncert körutat is tett, több nemesi udvarban is játszott, melynek eredményeképpen nem egy kitüntetést és aranyláncot adományoztak neki. 1687 után Max Gandolph érsek halálát követően Biber valamelyest elszakadt az udvari élettől és a komponálásra fordította minden figyelmét. Ezekben az években íródtak az alábbi művei: „Requiem a 15”, „Requiem ex F con terza minore”, „Missa Sancti Henrici” – lánya kolostorba vonulása alkalmából, „Missa in contrapuncto”, „Missa Bruxellensis”. 1690-ben Lipót császár nemesi rangra emelte, melyet Biber már régóta várt, hiszen kétszer is kérelmezte.

1672-ben elvette feleségül Maria Weiss-et, egy gazdag salzburgi kereskedő lányát. Tizenegy gyermekük született, de csak négyen nőhettek fel, közülük hárman zenészek lettek. 1704-ben hunyt el és a salzburgi Szent Péter temetőben helyezték végső nyugalomra. (*Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz von Biber; A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása /tanulmánykötet/*)

A rövid életrajzi összefoglalóból is látszik, hogy Biber nem tartozott a nagyon termékeny zeneszerzők közé. Ennek egyik oka, hogy zeneszerzői munkája mellett elsőként

komornyikként, majd zenészként is alkalmazták. Másodsorban pedig, hogy korának kiemelkedő koncertező hegedűművésze volt. Tehát Biber nem kizárólag a zeneszerzésben talált önkifejezésre, hanem mint a hangszeres művészetben is. Hegedűre írott műveiben úttörő technikai elemeket alkotott, melyek egyedi hangzást kölcsönöztek műveinek. Ezért a hegedűre írott szonátáit különösen fontosnak tartom Biber életművében, és úgy gondolom, maga a zeneszerző is kiemelt szerepet tulajdonított nekik.

3. A hegedű fejlődése

A hegedű fejlődése több száz éven át tartott, a fejlődés szakaszairól kevés dokumentum maradt fenn. A hegedű elnevezés az 1530-as években fordul elő először brescai dokumentumokban, de hangszer nem maradt fenn ebből a korból, csupán korabeli festményeken találhatunk bizonyítékokat a hegedű és vonó formáját, tartását illetően. Az első egyértelmű leírások és ábrázolások az 1556-os Jambe de Fer Epitome Musicale című művében találhatóak.

„Violáknak nevezzük azokat, amelyeken urak, kereskedők és más kultúremberek mulatják az idejüket. Az olaszok "viole da gambe"-nak hívják őket, mert alul tartják, egyeseket a lábak között, másokat valamilyen ülésen vagy zsámolyon; [támogasd őket] közvetlenül az említett olaszok térdén, [de] a franciák nagyon keveset élnek ezzel a módszerrel.

A másik hangszerfajtát "hegedűnek" hívják, és ezt szokták tánczenéhez használni, és jó okkal: könnyebb hangolni, mert a kvint kedvesebb a fülnek, mint a kvárt, illetve könnyebben hordozható, ami nagyon szükséges dolog, főleg esküvők vagy és más alkalmak kíséretekor.”

(Jambe de Fer a Viola Da Gamba Society of America folyóiratából, 1967. november)

A 16. század elején a cselló és a brácsa mellett kifejlődött a hegedű is Olaszországban. Az első modern hegedűt a cremonai Andrea Amati készítette. Amati első négyhúros hegedűje 1555-re datált, korábban három húrosokat épített. A hangszer testének boltozatosabb formát alakított ki a korábbi lapos megformálással szemben. A vonó ekkor még az íves formát követi, bár az idő előre haladtával, ahogyan a hegedűre íródott művek egyre komolyabb kihívások elé

állították a hangszereseket, a vonó hossza centinként hosszabbodott. (Hewitt Jones, S. (2023) : *The history of the violin*. <https://www.violinschool.com/the-history-of-the-violin/>)

Nagyjából ez a hegedű forma marad (kisebb változtatásoktól, kísérletezésektől eltekintve) egészen a 18. századig. Tehát Biber az 1660-70-es években, amikor szonátáit megkomponálta és játszotta, akkor egy 16. században kialakult hegedű típuson adhatta elő műveit. Korabeli levelezésekből tudjuk, hogy az olaszországi éreknél töltött pár évében leltárjegyzékbe vett négy Jakob Stainer és egy Amati által épített hegedűt.

Ezekkel a hangszer történeti tényekkel fontos tisztában lenni, hiszen a hangszer és vonó adta lehetőségek nagyban befolyásolják a hangszeres előadásmódot. Birtokomban áll egy 17. század eleji kópia hegedű (2015. Gál Ferenc) és egy szintén ebből a korszakból származó kópia vonó (2023. Gollob Balázs). A hegedűm olasz Aquila bélhúrokkal van felszerelve. Mindezen eszközök segítenek abban, hogy közelebb kerüljek a 17. századi hegedűs előadásmódhoz.

További, ugyan nem kimondottan a hangszerrel kapcsolatos, mint inkább hangszer használati kérdés az on/off chin problematikája. Több zeneszerző, hangszeres iskola szerzője írt traktátusaiban arról, hogy szabad-e/kell-e állal is fogni a hangszert bizonyos esetekben (gondolok itt olyan gyors fekvésváltásokra, melyek szabad hüvelykujj használattal oldhatóak csak meg). Mivel erről Biber sehol sem írt, előadói gyakorlatáról pedig nem születtek írásos feljegyzések, megint csak az előadó maga dönthet, hogy bizonyos technikai problémák megoldásához igénybe kívánja-e venni az állát. Ezzel az előadói szabadsággal én is éltem bizonyos gyors futamok ízléses megoldásakor.

4. Heinrich Ignaz Franz von Biber Misztikus/Rejtélyes/Rózsafüzér szonátájának keletkezése, felépítése

Ez a szonáta füzér egyetlen kéziratos formában maradt fent az 1670-es évekből. Biber patrónusának, Maximilian Gandolph érseknek ajánlotta. Az ajánlásban a gyűjteményt „a 15 szent misztérium”-nak szentelte. A szonáta sorozat elnevezése – mivel maga a szerző nem adott neki címet – a mai napig több néven is szerepel: Mystery (Misztikus, Rejtélyes) és Rosary/Rosenkranz (Rózsafüzér) sonatas (szonáták). A mű különböző elnevezései különböző előadói hozzáállást is vonhatnak maguk után. Míg a Misztikus elnevezés inkább valami ismeretlennek a megfoghatóvá tételére, megfejtésére sarkallhat, addig a Rózsafüzér cím

inkább Krisztus és Szűz Mária életének jól ismert eseményeinek átélése, vallásos megélése lehet a cél. Előadóként a Misztikus megközelítés áll hozzám közelebb, ebből az attitűdből próbálok kapcsolódni az általam választott műhöz.

Ez a gyönyörűen megírt kötet, 15 szonátát és egy záró passacaglia-t tartalmaz. A tizenöt szonáta mindegyike a rózsafüzér egy-egy titkát, történetét ábrázolja, melyhez a kéziratban ismeretlen alkotótól származó rézkarcok párosulnak, melyek Krisztus vagy Szűz Mária életének egy-egy epizódját jelenítik meg. A befejező Passacaglia tétel egy gyermeket vezető őrangyal ábrázol. Ahogyan a rózsafüzér imái, úgy a szonáták is háromszor ötös csoportba vannak osztva: öt örömteli, öt szomorú és öt dicsőséges. (*Martin Pearlman: Heinrich Ignaz Franz von Biber: Mystery Sonatas*; <https://baroque.boston/biber-the-mystery-sonatas>)

Mind a 15 szonáta címmel van ellátva (pl. Az Angyali üdvözet, Születés, Jézus korbácsolása stb.) , melyek programként is értelmezhetőek, támpontot adhatnak az interpretáció megszületésében. Ugyanakkor érdekes kivétel az utolsó Passacaglia, mely tulajdonképpen már nem tartozik a háromszor ötös csoportba, hiszen ez a 16. kompozíció a sorozatban. Ez az egyedüli, melynek a szerző nem adott címet. Vajon miért? Miért került „bonus track”-ként a sorozat végére? És miért pont egy passacaglia? Az én elgondolásom szerint ez egy letisztult, világos gondolatmenet, mely összegzi az előtte már mindent elmesélő, minden hangszeres technikát felvillantó tételeket. Nincs cím, nincs program, tehát maga a Mindenség van megkomponálva egy végtelenül egyszerű, lefelé lépkedő basszus témára.

További érdekessége a sorozatnak, hogy Biber ezekben a szonátákban scordaturát alkalmazott, azaz egy, két vagy három húrt is elhangolt bizonyos tételek megszólaltatásához (ezeket a szonáták elején jelezte). Ennek oka, hogy bizonyos akkordfogásokat így könnyebben, vagy egyáltalán megszólaltathatóvá tett a hegedűn. Ráadásul az elhangolt húrok így más-más színezetet adnak bizonyos szonátáknak, melyek tovább segítik a címben megfogalmazott program előadását. Kivételt képeznek ez alól az első szonáta (Annunciation- Angyali üdvözet) és a Passacaglia. Ezzel a zeneszerzői megoldással véleményem szerint megint csak a két sarok kompozíció tisztaságát, egyszerűségét hívatott Biber kifejezni.

Véleményem szerint hasonló megfontolásból a Passacaglia az egyetlen mű a sorozatban, mely szóló hegedűre íródott. Az összes többi szonáta basso continuo kísérettel íródott, mely a korabeli gyakorlat szerint lehet csembaló, orgona, lant és/vagy cselló/gamba. Mivel zeneszerzői utasítás nincs erre vonatkozóan, az előadóművész lehetőségei és szándéka szerint

dönthet ennek lehetőségéről. A szóló hegedűre íródott, sorozatot záró Passacaglia így kifejezheti az egyedüli Mindenhatót, de akár az emberi lét magányát is a Mindenségben.

Az, hogy milyen alkalomra írta a szerző e művet, szintén rejtélyes. Talán az akkoriban nagyon divatos rózsafüzér ünnepre, melyet októberben tartottak. Ezt az elméletet az is alátámasztja, hogy Biber patrónusa, az olmüci érsek, Maximilian Gandolph is tagja volt egy a Salzburgban működő Rózsafüzér társulásnak, melyet a rózsafüzér iránti áhítat hívott életre.

5. Passacaglia

A dolgozatom központjában a sorozat utolsó darabja áll, mely egy passacaglia, ezért mindenképp fontosnak tartom ezt a zenei formát kicsit körüljárni.

A szó jelentése a spanyol pasar és calle szavak összetételéből alakult ki, azaz utcai séta. A passacaglia-t mindig együtt emlegetik a ciaccona-nal, mely nem véletlen. Mindkét típus Spanyolországban jelent meg, és a 17. század elejére teljesen beépült a populárisabb hangszeres zenébe. A ciaccona egy meglehetősen vad és dús táncdal volt, amelyet a gyarmatokról importáltak; gyakran váltott ki cenzúrát. A passacaglia nem dal és nem tánc volt, hanem egy rövid hangszeres bemutatkozás vagy ritornello. Mindkét forma variációs, mely egy ismétlődő, hármas lüktetésű basszus témára épül. Különbségük karakterükben érhető tetten a legjobban. A passacaglia finoman ringató érzést kelt, talán egy kis melankóliával, míg a ciaccona vidáman, lendületesen halad előre. A passacaglia karakterét finom, oszcilláló dallammozgással és természetesen moll hangnemmel éri el, míg a ciaccona dúrban van, erősen irányított dallamvonalakkal, gyakori ritmikai megtörésekkel. Mindkét forma esetében az egységek domináns fordulaton végződnek, ezzel segítve elő a variációk újabb és újabb születését. A passacaglia esetében azonban gyakori a második harmónián lévő erős disszonancia, mely a dallamvezetés visszafékezését eredményezi, míg a ciaccona-ban a harmadik ütemben van egy hangsúlyos harmónia, ami pedig a tovább haladást segíti, gördíti előre. A passacaglia esetében az ostinato téma a basszus szólamban marad, míg a ciaccona-nál fel kerülhet a magasabb szólamokba. Az első passacaglia-kat 1614-ben Girolamo Frescobaldi, orgonaművész írta le. A 17. században ezután rohamosan elterjedt Európa szerte, minden hangszerre, minden zeneszerző komponált ebben a variációs formában. (*Alexander Silbiger: Passacaglia és Ciaccona: Műfajpárosítás és kétértelműség Frescobalditól Couperinig;*)

A dolgozatomban tárgyalt passacaglia az alaptípusra jellemző 3/2-es vagy 3/4-es lüktetés helyett 6/8-ban íródott, ami a „szokásosnál” lassabb tempótól eltérő gyorsabb, mozgékonyabb játékmódot sugall. Szerkesztési módjában, miszerint az osztinató basszus végig az alsó szólamban marad, nem felel meg az alaptípusnak. Ebben a tekintetben szintén a ciaccona-ra jellemző kompozíciós elv mutatkozik meg, miszerint a 73. ütemben a téma felköltözik a felső szólamba. Ennek oka érzelmi fokozás lehet, mely egészen a 92. ütemig eltart, ahol a darab egyetlen koronája is egy nagyobb leállást, megpihenést jelez. A harmóniai hangsúlyozást tekintve szintén megfelel az alaptípusának: a második ütésen megszólaló akkord (IV. fokú szext akkord) hordozza azt a feszültséget, mely az egész lefelé lépő folyamatos mozgást kicsit feltartóztatja.

6. Miről mesél a kézirat?

Kutatásom nem szándékozott redukálódni csupán a zenetörténeti adatok felkutatására. Amióta a régizenével foglalkozom, mindig izgalommal töltött el egy-egy kézirat tanulmányozása. Minden esetben előnyben részesítettem egy modern kottai átirattal szemben a kéziratból való játékot, még ha annak megfejtése, „leolvasása” több időt és energiát is vett igénybe. Már csak azért is, mert aki modern kotta változatot készít, saját olvasatát, kotta magyarázatát is beleírja. Ha a kotta készítője nem elég tájékozott a kor előadói gyakorlatával kapcsolatban, akkor bizony rosszul értelmezett, hibás utasítások is bele kerülhetnek az anyagba. Ezeket elkerülve fontosnak és elsődlegesnek tartom a „tisztá forrás”, azaz a kézirat használatát.

A Passacaglia

A Passacaglia kézírata könnyen beszerezhető (nincs ez így minden esetben), és mivel egyetlen kézírásos nyoma maradt fenn, nem tudtam több facsimilét összehasonlítani az esetleges kérdéses részeknél. Ilyen esetekben vagy a logikus gondolkodásra támaszkodtam, és korrigáltam az elírásokat, vagy megvizsgáltam, áll-e a háttérben egy akaratlagos zeneszerzői szándék.

A tempóról, lüktetésről

Ahogy korábban már említettem, ez az egyetlen kompozíció a sorozatban, melynek nincsen címe. Képi illusztráció azonban ehhez is kapcsolódik: egy őrangyal kézen fogva vezet egy gyermeket. Számomra ez több olyan gondolatot is sugall, melyek közelebb visznek a darab alapkarakterének megformálásához. Elsőként a gyermeki tisztaság, egyszerűség fontossága,

mely végig kell hogy vezessen az egész művön a variációk sokfélesége, esetenként komplikáltsága ellenére. A második a lépték fontossága. Ahogyan a képen látható alakok sétálnak, abban a mértéktartó, nyugodt, de mégis lépésszerű tempóban játszandó a mű. Ezt a tempót, lüktetést fontos megtartani a kompozíció egészében, minden ritmikai nehézségek ellenére, hiszen így válhat egy teljes egésszé.

A kompozíció elnevezése tévesen szerepel a kottában („Passaglia”). Ez egy pillanatra elgondolkodtatott, van-e benne zeneszerzői szándék? Mivel a sorozatban több helyen is tévesen szerepelnek tétel címek (pl. Guigue, a Gigue helyett; Saraban, a Sarabande helyett stb.), ezért nem tulajdonítottam neki különösebb jelentőséget.

A kottában tovább haladva már az első ütemben észrevehető, hogy a 6/8-os ütemmutató ellenére az 12/8-os, majd folytatja 6/8-os lejegyzésben. Tehát hiányzik az ütemvonal az első és második ütemek között. Megvizsgálva a darabot, észrevettem, hogy ez minden olyan helyen megismétlődik, ahol a basszus téma önállóan, további szólamok nélkül szólal meg, vagy egy újabb variációs fokozás indul el. Számomra ez a négy hangból álló téma egységének fontosságát sugallja, hiszen az egyre sűrűbb, virtuózabb variációk között könnyen elveszhet ez a zenei egység. Nem gondolom, hogy Biber részéről ez annyira tudatos lett volna, mint inkább zenei ösztönből elkövetett „írási hiba”.

A darabban két helyen szerepel tempójelzés: a 49. ütemtől adagio illetve az 52. ütem végétől allegro. Ezek a jelzések a kornak megfelelő előadói gyakorlatnak megfelelően nem feltétlenül jelentenek tempóváltást, esetenként inkább csak hangulati változásra utalnak. Mivel a darab lüktetése igen kötött az osztinató témának köszönhetően, ezért ezekben az esetekben inkább csak hangulati, hangszínbeli változtatásokat tettem az előadásom során.

A szólamvezetésről

Ebben a kéziratban nagyon sok segítséget kapunk a szólamvezetés mikéntjéhez. A hangjegyek szárainak iránya, a hangok közötti távolságok, közelségek mind pontosan mutatják, hogy melyik szólam merre mozdul, hol viszi tovább a szólammozgást egy-egy átmenőhanggal. Ugyanezt a segítséget nem kaphatjuk meg egy modern kottában, hiszen a kottairó programokban szabályok vannak mind a szárai irányára, mind a hangjegyek egymás közötti távolságára nézve.

A hanghibákról

Akadnak a kéziratban azonban „furcsa hangok” is, amiket érdemes átgondolni, hogy véletlen hibáról, egy erős disszonanciáról van-e szó, ami Biber zeneszerzői eszközei közé tartozott. A 82. ütemben például a felső szólam második 'C' hangja ugyan bele illik a harmóniába, de ezzel megtörnénk a 81. ütemben induló középső szólam szekvenciázó mozgását. Ezért ezt a hangot 'A'-ra korrigáltam, elkerülve ezzel egy váratlan, és kellemetlen szólam törést. Ugyancsak hanghibát véltem felfedezni a 86. ütem alsó szólamában, ahol a felső szólam már átvette az osztinató témát, az alsó szólam pedig egy decima párhuzammal utánozza a lefelé lépegetést. Ezt töri meg egy 'B' hangismétlődés, amit végül szintén elírásnak véltem a fentiek átgondolása után.

A vonásokról

A kéziratban lejegyzett kötőívek – a korabeli gyakorlatnak megfelelően – nem azt a célt szolgálták, hogy utasítsák a hegedűst, merre húzza a vonót (ez a modern kottákban teljes mértékben ezt a feladatot látja el), hanem zenei artikulációt jelentettek. A kötőíveket az artikuláció fontossága miatt mindenhol betartottam, viszont a helyes ütemhangsúlyok érdekében olyan helyen is játszottam, ahol ez nem volt kiírva. A futamokat – egy hely kivételével, ahol egy erős zenei határvonalat éreztem – a kottában jelölt módon, tehát külön vonóval játszottam. Az akkoriban használt rövidebb vonóval egyébként is virtuózábbnak hatnak ezek a passázsok kötőívek nélkül.

A díszítésekről

Korabeli előadói gyakorlat volt, hogy a játékos szabadon, a saját ízlésének és a darab karakterének megfelelően díszített. Biber igen kevés díszítést, csupán néhány apró trillát írt ki a kéziratában. Ebből arra következtettem, hogy nem állt zeneszerzői szándékában túldíszíteni ezt a kompozíciót. Illetve mivel az egész darab egy folyamatosan ismétlődő témán alapuló zenei folyam, nem szerencsés ezt a folyamatot megszakítani, megakasztani felesleges, öncélú díszítésekkel. Előadói gyakorlatomban szeretek apró, nem tolakodó díszítéseket játszani, melyeket minden esetben rögtönzök, szabadságot hagyva így a pillanat varázsának. A díszítésekkel kapcsolatos előadói koncepcióm ennek a műnek előadásakor is e szerint a módszer szerint működött.

7. Eredmények

Saját kutatásom során két alapvető módszert alkalmaztam az előadói koncepcióm kialakításához:

- a rendelkezésemre álló zenetörténeti tények vizsgálata Biber életművében, a Passacaglia kompozíció helye az életműben, a Misztikus szonáták alaposabb megismerése és az abban betöltött szerepe a Passacaglia darabnak, a passacaglia forma pontosabb megismerése, a barokk hangszer használat adta lehetőségek és akadályok átgondolása illetve beépítése az interpretációmba
- a kézirat vizsgálata a tempó és lüktetés, a szólamvezetés, a hanghibák, a vonások illetve a díszítések tükrében

Ennek a két módszernek köszönhetően úgy gondolom, hogy közelebb kerültem egy hiteles, mégis személyes előadói koncepcióhoz.

Felhasznált irodalom

Biber von, H. I. F.(1670): *Mystery Sonatas* – kézirat. Letöltve: [https://imslp.org/wiki/Mystery_\(Rosary\)_Sonatas_\(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von\)](https://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von))

Hewitt Jones, S. (2023) : *The history of the violin*. Letöltve: <https://www.violinschool.com/the-history-of-the-violin/>

Pearlman, M.(2023): *Heinrich Ignaz Franz von Biber: Mystery Sonatas*; Letöltve: <https://baroque.boston/biber-the-mystery-sonatas>

Silbiger, A. (1996): *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*. Letöltve: <https://www.sscm-jscm.org/v2/no1/silbiger.html>

Varjasi, Gy. (2005). *Heinrich Ignaz Franz von Biber/ A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása*. SZTE JGYTF Kar Ének-zene Tanszék kiadványa