

RAUM
KLANG

edition raumklang

BACH
TRIPL3S
Harmony of Nations

Laurence Cummings

BACH TRIPL3S

Harmony of Nations Laurence Cummings

Overture No. 4 in D major, BWV 1069

[Early version without trumpets and timpani]

01	Overture	07:48
02	Bourrée I & II	02:20
03	Gavotte	01:59
04	Menuet I & II	03:37
05	Réjouissance	02:31

Concerto for harpsichord and 2 recorders in F major, BWV 1057

06	Allegro	07:03
07	Andante	03:35
08	Allegro Assai	05:06

Laurence Cummings – harpsichord

Elisabeth Baumer / Katrin Lazar – recorder

Brandenburg Concerto No. 3 in G major, BWV 1048

09	Allegro	05:17
10	Adagio	00:21
11	Allegro	04:48

Katarina Bengtson / Kristin Deeken / Roswitha Dokalik – violin
Magdalena Małecka / Lothar Haas / Johannes Heim – viola
Gyöngy Erödi / Lucy Scotchmer / Marjolaine Cambon – violoncello
Riccardo Coelati Rama – violone

Concerto for 3 violins in D minor, after BWV 1063

12	[Allegro]	05:08
13	Alla Siciliana	04:36
14	Allegro	04:56

Huw Daniel / Fani Vovoni / Linda Hannah-Andersson – solo violin

Concerto for 3 violins in D major, after BWV 1064

15	Allegro	06:17
16	Adagio	05:39
17	Allegro	04:28

Johannes Heim / Huw Daniel / Clara Mühlethaler – solo violin

Total: 75:48

violin / Violine / violon

Katarina Bengtson (S), Huw Daniel (GB), Kristin Deeken (D),
Roswitha Dokalik (A), Linda Hannah-Andersson (S),
Johannes Heim (D), Clara Mühlethaler (CH), Fani Vovoni (GR)

viola / Viola / viole:

Magdalena Matecka (P), Lothar Haass (D), Johannes Heim (D) (1048 only)

violoncello / Violoncello / violoncelle

Gyöngy Erödi (H), Lucy Scotchmer (GB), Marjolaine Cambon (F) (1048 only)

violone / Violone / violone

Riccardo Coelati Rama (I)
Bret Simner (USA) (BWV 1063 and 1064 only)



harpsichord / Cembalo / clavecin

Laurence Cummings (director) (GB), Raphaël Collignon (F)

oboe / Oboe / hautbois

Josep Domènech Lafont (E)

Elisabeth Baumer (A)

Rei Ishizaka (I)

bassoon / Fagott / basson

Katrin Lazar (D)

recorder / Blockflöte / flûte à bec

Elisabeth Baumer (A)

Katrin Lazar (D)



TRIPLE CONCERTOS

Much has been thought and written about Bach and the symbolism of numbers. In some ways this is endemic to the sort of archaic – and often mystical – thinking to which some in his age still adhered; in other ways, it reflects characteristics of our own time, particularly the urge to delve for ever more remarkable meanings in art we admire. While we shall probably never really know the true extent of Bach's beliefs or the degree to which his music carries hidden significance, it is absolutely clear that some numbers were of significance. Threeness has obvious Christian connotations – then as now – and Trinitarian resonances are easy to find in publications such as the *Clavier-Übung III* of 1739. Yet there are other, more mundane, reasons for Bach's interest in threeness: it was an essential element of late baroque texture, embodied most obviously in the concept of the trio-sonata, that lay behind numerous instrumental and vocal movements. Yet Bach, ever the most intensive of composers, often felt the urge to write in four real parts, something which enabled him to transfer the concept of threeness to the three upper lines, working soloistically above the basso continuo. There is also the growing urge to serve the musical needs of his growing family and network of pupils: the concertos for multiple harpsichords, most likely compiled during the 1730s, featured two for three harpsichords, probably featuring the composer and his two eldest sons as soloists. Triple soloists are also a striking feature in the Brandenburg

Concertos, the third (thus 'number 3') taking the notion one stage further by having three lines within each of the three string groupings of violins, violas and violoncellos.

Writing for three soloists, or groups of soloists, brought its own challenges, as it did for any composer who followed Vivaldi's lead in the concerto genre. With the parity required for the profiled soloists there came the danger of too much repetition and of pushing sequences further than they decently ought to go. It was thus incumbent on Bach to ensure that the overall harmonic and tonal direction was never lost and that the music did not become too predictable. Nevertheless, exploring permutations of the given situation was a characteristic of Bach's compositional interests from his very earliest years and this was fortunately coupled with the ability to keep the listener guessing at almost every stage.

Bach's other remarkable talent, evident in this selection, is one that was later to fall out of fashion as the cult of originality increasingly took hold: this was the ability to rework material and indeed entire pieces of music, in such a way that existing music could be used in new ways, for new purposes. Handel's borrowings, from himself as much as from others, are well known, but Bach's are often just as striking. Indeed, borrowing, reworking, imitating and improving were essential elements of the rhetorically-influenced education of the age; critical and creative reuse of existing material

was an integral part of the compositional impulse. Virtually all the music presented here contains evidence of having been used in more than one way.

Sorting out the origins and genealogy of pieces Bach used more than once is often a difficult and thankless task; indeed, this may well miss the point, given that it is often the way in which the material is employed and reworked that the piece's essential quality resides. Most uncertain of all is the origin of the two concertos BWV 1063-4 that survive as triple harpsichord concertos. First, was Bach the composer? Both are quite light in style and not so complex in construction, as for instance, the Brandenburg Concertos. Yet perhaps the modish gestures (e.g. regular bass lines, syncopations and lyrical central movements) were part of Bach's accommodation to the younger generation, to the sort of music his sons would not feel too embarrassed playing. It is not out of the question that the latter were involved in some aspects of the composition, although there is a certain finish to the music that must surely have something to do with the father's efforts. Both first and last movements of BWV 1064 are based on what was virtually a textbook pattern of a descending scale from step 1 to 5, but it is clear that this provides a springboard for extraordinarily rich invention. Given that virtually all Bach's harpsichord concertos are transcriptions of concertos for other instruments it is likely that these began as concertos for three equally balanced instruments, most likely violins (given that the first solo part sometimes predominates, a master-pupil function

is a strong possibility). This then brings up again the question of who might originally have performed them.

Two contrasting connotations of the concerto idiom (partly derived from the varied etymology of the word 'concerto') still seemed to be current in Bach's time: concerto as agreement and interplay between the instrumental forces concerned and concerto as 'competition' between forces unequally disposed between soloists and ripienists (i.e. non-soloists). The third concerto comes closest to fulfilling the first definition, with the opening movement comprising the interplay of the three choirs of violins, violas and cellos. What is sacrificed in terms of solo virtuosity is amply compensated by the fleet interplay of forces, a kaleidoscopic celebration of the entire violin family.

The fourth Brandenburg Concerto, which later became the harpsichord in F, veers more towards the 'competitive' definition of the concerto in that a solo group is pitted against the rest of the orchestra, and within this solo group of violin and two recorders the violin (or, in this version, the harpsichord concerto – embellished even further) dominates. This sense of nested hierarchy is replicated in the way the opening ritornello functions as a microcosm of the first movement as a whole, containing its own contrasts, departures and returns; only at the end of the movement do we hear it again complete. Intermediate returns of portions of the ritornello give the movement a sense of architecture, something to provide pillars between the

episodes. However, rather than simply confining the solos to the episodes, Bach dislocates the solo argument from the ritornello structure: we simply cannot predict when the soloists will be strongly profiled, they are continually weaving in and out of the larger orchestral texture. With the final movement we hear yet another interpretation of the concerto style: the opening ritornello is essentially a fugue, the subject of which can subsequently be used in a variety of ways. Indeed there are only a few places where it is entirely absent. Thus the expected contrast of ritornello and episode is replaced by frequent contrasts of instrumentation, the fuller expositions of the subject providing the tutti sonority usually associated with the ritornello. Furthermore another traditional feature of the concerto - virtuosity - is provided by the harpsichord part, something which by its very nature turns a fugue - brilliant enough on its own terms - into a dazzling concerto movement.

In setting an *Orchestral Suite* (or, more correctly, an 'Overture') - basically a French-style overture followed by a collection of dances - Bach was continuing a tradition in German orchestral music that can be traced back to the last two decades of the seventeenth century. *Orchestral suites* seem to have originated in France, where Lully and his followers abstracted dance movements from larger dramatic works and reworked them into purely orchestral collections. German suites are to a certain extent a weather-vane, each pointing to the most popular types of music of its time. Bach made

the fast sections of his overtures rather more complex than their French predecessors, largely by integrating elements of the newer Italian concerto style; this plays on the idea of a returning ritornello, but exactly what is returned, and when, is a particular subtlety that Bach made his own. This Overture also profiles the relatively unusual combination of three oboes, supported by bassoon, as both a general colouring of the string sound, but also as a solo group in its own right. The fourth suite may well date from Bach's Cöthen years (perhaps in the version heard here, without trumpets). It begins with perhaps Bach's grandest French overture (one he used with embedded choral parts for the opening of *Cantata 110* on Christmas Day 1725), which is matched at the end by the lively 'Réjouissance', a unique dance in Bach's oeuvre. The three intervening dance types are among the most popular dances of early eighteenth-century Germany and France: the agile *Bourrée*, the courtly *Gavotte* (actually one of the most lively dances in actual practice) and the suave minuetts, the most lyrical and graceful element of the entire work.

John Butt

TRIPLE CONCERTOS

Es ist schon viel über Bach und die Zahlensymbolik gedacht und geschrieben worden. Das hat einerseits seinen Grund in der archaischen und oft mystischen Denkweise, der einige Zeitgenossen Bachs noch verhaftet waren, andererseits ist es auch ein Merkmal unserer eigenen Zeit, in der von uns bewunderten Kunst nach immer bemerkenswerterer Bedeutung zu suchen.

Doch auch wenn wir höchstwahrscheinlich niemals das ganze Ausmaß von Bachs Glaubensvorstellungen kennen noch wirklich wissen werden, inwiefern seine Musik verborgene Bedeutung in sich trägt, ist es eindeutig, dass bestimmte Zahlen von besonderer Wichtigkeit waren. Dreiheit hatte und hat offenkundig eine christliche Konnotation und trinitarische Anklänge sind in Veröffentlichungen, wie der Clavier-Übung III von 1739, leicht zu finden. Es gibt jedoch auch alltäglichere Gründe für Bachs Interesse an der Dreiheit: Sie war ein wesentlicher Bestandteil spätbarocker Textur, deutlich erkennbar an der Triosonate, deren Struktur zahlreichen Instrumental- und Vokalsätzen zugrunde lag. Darüber hinaus drängte es Bach aber oft, für vier eigenständige Stimmen zu schreiben, wodurch er das Konzept der Dreiheit auf drei solistische Stimmen über einem Basso Continuo übertragen konnte. Immer mehr stand er zudem vor der Aufgabe, den musikalischen Bedürfnissen seiner wachsenden Familie und des Netzwerks

seiner Schüler gerecht zu werden. Unter den Konzerten für mehrere Cembali, die höchstwahrscheinlich während der 1730er Jahre niedergeschrieben wurden, finden sich zwei Konzerte für drei Cembali, deren Soloparts vermutlich für den Komponisten und seine zwei ältesten Söhne bestimmt waren.

Drei Solostimmen sind auch eine markante Eigenschaft der Brandenburgischen Konzerte, deren drittes die Idee noch einen Schritt weiter führt und jeder der drei Streichergruppen – Violinen, Violen und Violoncelli – drei eigenständige Stimmen zuteilt.

Das Komponieren für drei Solisten bzw. Gruppen von Solisten brachte eigene Herausforderungen mit sich, wie jeder Komponist wusste, der Vivaldis unangefochtenen Führung in der Gattung des Konzerts nacheifern wollte. So brachte die für die Soli notwendige Gleichberechtigung der Stimmen mitunter allzu viele Wiederholungen und zu lange Sequenzen mit sich. Daher musste Bach sicherstellen, dass die übergeordnete harmonische und klangliche Richtung nie verloren ging und dass die Musik nicht zu vorhersehbar würde. Gleichwohl war seit seinen frühesten Jahren das Anwenden von Permutationen in einer vorgegebenen, musikalischen Situation ein Merkmal seines kompositorischen Interesses und glücklicherweise fiel dies mit seiner ungeheuren Fähigkeit zusammen, die Hörer fast über die gesamte Dauer des Stücks über im Ungewissen zu lassen.

Bachs andere herausragende und in der vorliegenden Auswahl offenkundige Begabung ist eine, die mit der Etablierung des Kults um Originalität später aus der Mode kommen sollte: Nämlich die Fähigkeit, Material und sogar ganze Stücke dergestalt umzuarbeiten, dass die Musik auf neue Art und Weise und für neue Zwecke benutzt werden konnte. Händels Anleihen, ebenso bei sich selbst wie auch bei anderen, sind bekannt, doch die von Bach sind oftmals genau so bemerkenswert. Tatsächlich waren Entlehnung, Umarbeitung, Nachahmung und Verbesserung in dieser Epoche wesentliche Elemente der stark durch Rhetorik geprägten Bildung. Die kritische und kreative Wiederaufbereitung existierenden Materials war also wesentlicher Bestandteil des kompositorischen Impulses. Nahezu alle hier präsentierten Stücke enthalten Anzeichen dafür, dass sie auf mehr als eine Weise verwendet wurden.

Es ist häufig eine schwierige und undankbare Aufgabe, die Quellen und Genealogie der von Bach mehrfach benutzten Stücke zu klären und vielleicht ist es auch nicht wesentlich, denn es ist oft erst die Art und Weise, in der er das Material wiederverwendet und umarbeitet, die dem Stück seine bezeichnenden Eigenschaften verleiht. Am ungesichertsten ist die Herkunft der zwei Konzerte BWV 1063–64, die als Konzerte für drei Cembali überliefert sind. Die erste Frage lautet: War Bach überhaupt der Komponist? Beide Konzerte sind stilistisch recht leicht und weniger vielschichtig als z.B. die Brandenburgischen Konzerte. Doch möglicherweise waren die moderneren musikalischen Gesten

(z.B. die regelmäßigen Basslinien, Synkopen und lyrischen Mittelsätze) ein Entgegenkommen gegenüber der jüngeren Generation, der Generation seiner Söhne, denen das Spielen dieser Art von Musik sicher nicht peinlich gewesen ist.

Es ist nicht auszuschließen, dass die letzteren auf die eine oder andere Weise an der Komposition beteiligt waren, obwohl die Musik einen gewissen Schliff hat, der ganz sicher auf das Wirken des Vaters hindeutet. Die Ecksätze von BWV 1064 basieren zwar auf einem simplen, geradezu lehrbuchhaften Muster einer von Tonika zur Dominante absteigenden Tonleiter, dies bietet aber die Basis für außergewöhnlichen Erfindungsreichtum. Angesichts der Tatsache, dass praktisch alle von Bach geschriebenen Cembalokonzerte Transkriptionen von Konzerten für andere Instrumente sind, ist es wahrscheinlich, dass diese zwei Stücke ursprünglich für drei gleiche Solo-Instrumente, sehr wahrscheinlich für Violinen, bestimmt waren. Und so wie die erste Solostimme gelegentlich in den Vordergrund tritt, ist ein Meister-Schüler-Verhältnis eine denkbare Möglichkeit. Dies führt wiederum zurück zu der Frage, wer die Konzerte ursprünglich gespielt hat.

Zu Bachs Zeit scheinen zwei kontrastierende Verständnisse des Konzert-Idioms vorgeherrscht zu haben, teilweise eine Folge der unterschiedlichen Herleitung des Wortes Concerto, entweder als Übereinkunft und Wechselspiel zwischen den beteiligten Instrumenten, oder als Wettstreit innerhalb einer Gruppe

mit ungleicher Anzahl an Solisten und Ripienisten (d.h. Nicht-Solisten). Das dritte (Brandenburgische) Konzert, dessen Kopfsatz aus dem Wechselspiel zwischen drei Chören besteht (Violinen, Violen und Violoncelli), kommt der ersten Definition am nächsten. Was hinsichtlich solistischer Virtuosität geopfert wurde, wird durch das flinke Wechselspiel der Kräfte reichlich aufgewogen – ein kaleidoskopisches Fest der gesamten Violinfamilie.

Das vierte Brandenburgische Konzert, das später das Cembalokonzert in F-Dur wurde, neigt sich eher der wettstreitenden Kategorie des Concertos zu. Hier steht eine Gruppe von Solisten dem Rest des Orchesters gegenüber und innerhalb dieser Gruppe, bestehend aus einer Violine und zwei Blockflöten, dominiert die Violine (oder in der vorliegenden Version und noch viel mehr ausgeschmückt – das Cembalo). Diese verschachtelte Hierarchie spiegelt sich in der Art und Weise wider, in der das Anfangs-Ritornell wie ein Mikrokosmos des Kopfsatzes als Ganzes fungiert, mit seinen eigenen Kontrasten, Abweichungen und Wiederkehr, erst am Schluss des Satzes hören wir es nochmals vollständig. Zwischenzeitliche Wiederholungen von Teilen des Ritornells verleihen dem Satz ein Gefühl von Struktur, wie Säulen, die die einzelnen Episoden trennen. Doch anstatt die Solopassagen lediglich auf diese Episoden zu beschränken, löst Bach die Soli von der Ritornell-Struktur. Man kann schlichtweg nicht voraussagen, wann die Solisten das nächste Mal stark in den Vordergrund treten werden, denn unablässig schlängeln sie sich in die größere orchestrale Textur hinein und wieder

heraus. Im Schlusssatz hört man noch eine weitere Variante des Konzertstils: Das Ritornell zu Beginn ist im Wesentlichen eine Fuge, deren Thema auf unterschiedliche Weisen verwendet werden kann und es gibt nur wenige Stellen, an denen es gänzlich fehlt. Folglich wird der zu erwartende Gegensatz zwischen Ritornell und Episode durch häufigere Wechsel in der Orchestrierung ersetzt, hierbei liefern die stärker instrumentierten Expositionen des Fugenthemas die Klangfülle, die normalerweise mit dem Ritornell assoziiert wird.

Darüber hinaus ist der Cembalopart hoch virtuos. Diese Virtuosität (eine weitere traditionelle Besonderheit des Konzerts) verwandelt die Fuge, die an sich schon meisterhaft genug ist, in einen glanzvollen Konzertsatz.

Durch das Komponieren einer Orchestersuite (oder korrekterweise einer Ouvertüre) – im Wesentlichen eine Ouvertüre nach französischer Art, gefolgt von einer Sammlung von Tänzen – setzte Bach eine Tradition der deutschen Orchestermusik fort, die bis in die letzten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts reichte. Offenbar stammte das Genre der Orchestersuite aus Frankreich, wo Lully und seine Anhänger größeren dramatischen Werken Tanzsätze entnahmen, um sie zu rein orchestrale Sammlungen umzuarbeiten. Deutsche Suiten sind gewissermaßen Wetterfahnen, die jeweils auf die populärsten Musiktypen ihrer Zeit zeigen. Die schnellen Abschnitte seiner Ouvertüren komponierte Bach mit mehr Sorgfalt als seine französischen Vorgänger,

hauptsächlich, indem er Elemente des neueren, italienischen Konzertstils integrierte. Dieser spielt mit der Idee eines wiederkehrenden Ritornells, doch welche Elemente genau wiederkehren und wann, ist eine besondere Raffinesse, die Bach sich zu Eigen machte. Im Vordergrund steht bei dieser Ouvertüre auch die relativ ungewöhnliche Kombination aus drei Oboen und einem Fagott, die sowohl als Färbung im Streicherklang sowie als eigenständige Sologruppe agieren. Es ist gut möglich, dass die vierte Suite aus Bachs Zeit in Köthen stammt (vermutlich in der hier zu hörenden Version ohne Trompeten). Sie beginnt mit Bachs wohl prachtvollster, französischer Ouvertüre (in die er später Chorstimmen einarbeitete, um sie an Weihnachten 1725 als Eröffnungssatz der Kantate BWV 110 wiederzuwenden), der die schwungvolle Réjouissance am Ende des Werkes allerdings in nichts nachsteht – übrigens das einzige Mal, dass dieser Tanz in Bachs Gesamtwerk vorkommt.

Die drei mittleren Tanzsätze gehörten im frühen 18. Jahrhundert zu den populärsten Tänzen Deutschlands und Frankreichs: Die agile Bourrée, die höfische Gavotte (tatsächlich einer der lebhaftesten Tänze überhaupt) und die charmanten Menuette, wohl die lyrischsten und anmutigsten Elemente des gesamten Werkes.

John Butt

TRIPLES CONCERTOS

Bach et le symbolisme des chiffres ont déjà suscité de nombreuses réflexions et fait couler beaucoup d'encre. D'un certain côté, cela relève de la pensée archaïque, et souvent mystique, à laquelle adhéraient encore quelques personnes à son époque ; de l'autre, cela reflète des traits caractéristiques de notre époque, en particulier ce désir pressant de fouiller l'art que l'on admire pour y découvrir des significations toujours plus extraordinaires.

Tandis que nous n'apprendrons probablement jamais la véritable portée de la foi telle que la concevait Bach, ni à quel point sa musique recèle un sens caché, il est indubitable que certains chiffres revêtaient pour lui une signification particulière. La triade possédait une évidente connotation chrétienne, autrefois comme aujourd'hui, et des échos trinitaires se retrouvent aisément dans des publications telles que le *Clavier-Übung III* de 1739. Toutefois, il y a d'autres raisons, plus prosaïques, à l'intérêt que Bach manifestait pour la triplicité : c'était un élément essentiel du tissu baroque tardif, dont l'incarnation la plus évidente est le concept de la sonate en trio à la base de maints mouvements instrumentaux et vocaux. Bach a cependant souvent ressenti le besoin d'écrire pour quatre voix véritables, ce qui lui permettait de transposer le concept de triplicité dans les trois premières voix, les laissant ainsi s'exprimer en soliste au-dessus de la basse continue.

Il devait aussi, de plus en plus souvent, faire face à la nécessité de répondre aux besoins musicaux de sa famille et de son réseau d'élèves grandissants. Parmi les concertos pour plusieurs clavecins, qui ont probablement vu le jour dans les années 1730, figurent deux concertos à trois clavecins dont les parties en soliste étaient vraisemblablement destinées à Bach et à ses deux aînés.

Trois voix solistes sont également une particularité frappante des Concertos Brandebourgeois, le troisième faisant évoluer la notion plus avant en confiant trois voix à chacun des trois regroupements de cordes : violons, altos et violoncelles.

Composer pour trois solistes ou groupes de solistes comportait des défis intrinsèques, et ceci pour tout compositeur voulant marcher sur les pas de Vivaldi dans le genre concerto. L'égalité exigée pour les voix solistes allait de pair avec de trop nombreuses répétitions et des séquences trop longues. C'est pourquoi il revenait à Bach de ne perdre de vue ni l'ensemble de l'harmonie ni la tonalité, et d'assurer que la musique ne perde pas outre mesure son côté imprévisible. Néanmoins, l'exploration des réalisations possibles de la situation donnée fut, dès ses plus jeunes années, une caractéristique des intérêts de Bach compositeur et, fort heureusement, elle fut assortie à la compétence qu'il avait de capter, pratiquement à tout instant, l'attention de l'auditeur et de la maintenir éveillée.

L'autre remarquable talent de Bach, évident dans cette sélection, est de ceux qui allaient ultérieurement tomber en désuétude lorsque le culte de l'originalité occupa de plus en plus le devant de la scène : il s'agit de son aptitude à retravailler du matériel et jusqu'à des morceaux entiers, de manière à ce que la musique existante puisse remplir de nouveaux emplois. Les emprunts de Händel, autant à lui-même qu'à d'autres, sont bien connus, mais ceux de Bach sont souvent tout aussi remarquables. En effet, emprunter, retravailler, imiter et parfaire étaient les éléments essentiels de l'éducation de cette époque, influencée par la rhétorique ; le emploi critique et créatif d'un matériel existant était partie intégrale de l'impulsion compositionnelle. Pratiquement toute la musique interprétée ici présente les signes d'un emploi multiple.

Trier les origines et retracer la genèse des œuvres de Bach qui ont été utilisées plus d'une fois s'avère souvent être une tâche difficile et ingrate. Peut-être est-ce d'ailleurs passer à côté de l'essentiel, étant donné que les qualités primordiales de l'œuvre résident souvent dans la manière dont le matériel a été employé et retravaillé. L'origine la plus incertaine de toutes est celle des deux concertos BWV 1063-4, qui survivent dans les concertos pour trois clavecins. En premier lieu se pose la question : Bach en a-t-il été le compositeur ? Les deux pièces font preuve d'un style léger et peu complexe quant à leur structure, comparées par exemple aux Concertos Brandebourgeois. Toutefois, il est probable que l'écriture musicale en vogue (par ex.

les voix de basse régulières, les syncopes et mouvements intermédiaires lyriques) était un compromis à la jeune génération, celle de ses fils, qui n'auraient certainement pas été trop gênés de jouer ce genre de musique.

Il n'est pas hors de question que ces derniers aient contribué d'une manière ou d'une autre à la composition, bien qu'un certain vernis de la musique soit certainement dû au savoir-faire du père. Bien que se basant sur un schéma tout ce qu'il y a de plus pédagogique (une gamme descendante d'une tonique à une dominante), il est clair que le premier et le dernier mouvement du BWV 1064 fournissent un tremplin à des inventions d'une extraordinaire richesse. Étant donné que pratiquement tous les concertos pour clavecin de Bach sont des transcriptions de concertos destinés à d'autres instruments, il est probable que ces deux-ci étaient prévus pour trois instruments semblables, très probablement des violons : la première voix de soliste étant parfois prédominante, une fonction maître-élève n'est pas impensable. Ceci ramène à la question de savoir quels auraient pu en être les créateurs.

Deux connotations contrastantes dans l'idiome du concerto (partiellement dérivées de l'étymologie diversifiée du mot « concerto ») semblent toujours courantes à l'époque de Bach : le concerto en tant que complicité et alternance entre les effectifs instrumentaux concernés, et le concerto en tant que « compétition » entre les effectifs inégaux opposant les solistes

et les accompagnateurs (c'est-à-dire non solistes). Le troisième concerto (brandebourgeois) est celui qui s'apparente le plus à la première définition, avec un premier mouvement comportant un dialogue entre les trois chœurs de violons, altos et violoncelles. Ce qui se trouve sacrifié en termes de virtuosité soliste est amplement compensé par le dialogue rondement mené entre les effectifs, il s'agit là d'une célébration kaléidoscopique de l'ensemble de la famille des violons.

Le quatrième Concerto Brandebourgeois, qui devint plus tard le concerto pour clavecin en fa majeur, penche quant à lui davantage vers la catégorie de confrontation du concerto, dans la mesure où un groupe de solistes fait face au reste de l'orchestre. Et au sein de ce groupe de solistes, constitué d'un violon et de deux flûtes à bec, le violon domine (ou, comme dans cette version et encore plus orné, le clavecin). Cette impression de hiérarchie imbriquée se renouvelle dans la manière dont la ritournelle du début a pour fonction de figurer le microcosme, en tant que tout, du premier mouvement, comportant ses propres contrastes, écarts et répétitions ; ce n'est qu'à la fin du mouvement qu'on l'entend à nouveau en entier. Des répétitions intermédiaires de segments de la ritournelle donnent au mouvement un côté architectonique, une structure posant des piliers entre les épisodes. Toutefois, plutôt que de simplement confiner les solos aux épisodes, Bach a détaché l'argument soliste de la structure de la ritournelle : il nous est impossible de deviner quand les solistes seront fortement accentués, car ils ne cessent de se faufiler dans

le tissu orchestral plus vaste et d'en ressortir. Avec le mouvement final, nous entendons même à présent une autre interprétation du style concerto : la ritournelle du début est pour l'essentiel une fugue dont le thème peut ensuite être employé de diverses façons. En effet, il n'y a que peu d'endroits dont elle est totalement absente. Ainsi, le contraste attendu de la ritournelle et de l'épisode est remplacé par de fréquents contrastes d'instrumentation, les expositions rebondies du sujet procurant la sonorité de tutti habituellement associée à la ritournelle.

En outre, la virtuosité – une autre particularité traditionnelle du concerto – est fournie par la partie du clavecin qui transforme une fugue, déjà suffisamment brillante en elle-même, en un mouvement de concerto éblouissant.

En composant une suite orchestrale (ou, plus exactement, une « ouverture » – qui s'avère en fait être une ouverture à la française, suivie d'une série de danses), Bach perpétuait une tradition de la musique orchestrale allemande qui remonte aux deux dernières décennies du XVII^e siècle. Les suites orchestrales étaient apparemment originaires de France, où Lully et ses disciples avaient extrait des mouvements de danse d'œuvres dramatiques plus conséquentes, et les avaient retravaillés pour obtenir des séries purement orchestrales. Les suites allemandes sont, jusqu'à un certain point, des girouettes, chacune pointant vers le type de musique le plus populaire de son temps. Bach a construit les

sections rapides de ses ouvertures de manière plus complexe que les françaises qui les ont précédées, en grande partie en intégrant des éléments du style italien du concerto plus récent ; ceci joue sur l'idée d'une ritournelle répétée, mais ce qui se répète, et à quel moment, est une subtilité particulière que Bach a faite sienne. Cette ouverture accentue donc la combinaison plutôt inhabituelle de trois hautbois, soutenus par le basson, aussi bien en tant que coloris général du timbre des cordes qu'en tant que groupe de solistes à part entière. La quatrième suite pourrait quant à elle dater des années de Bach à Cöthen (peut-être dans la version ici présente, sans trompettes). Elle commence par ce qui est probablement la plus magnifique ouverture française de Bach (dans laquelle il travailla ultérieurement des parties chorales afin de l'employer pour le jour de Noël 1725 dans l'ouverture de la Cantate BWV110), ouverture qui n'a rien à envier à la *Réjouissance* pleine d'entrain à la fin de la suite. Il s'agit là, du reste, d'une danse unique dans l'œuvre de Bach.

Les trois types de danses médians font partie des danses les plus populaires de l'Allemagne et de la France du début du XVIII^e siècle : la Bourrée agile, la Gavotte courtoise (de fait, l'une des danses les plus vivantes qui soient), et les Menuets charmants, les éléments les plus lyriques et les plus élégants de toute l'œuvre.

John Butt

HARMONY OF NATIONS BAROQUE ORCHESTRA

"The warlike weapons and their usage are foreign to me; the written notes, the strings, the lovely sounds of music give me my duties; and since I blend the French style into the German and Italian, I do not instigate a war, but perhaps play something for the harmony of nations, for peace."

The dedication of *Florilegium primum* by Georg Muffat (1653–1704), a truly European composer.

Muffat's concept of "harmony of nations" has from the very beginning informed the spirit of the Harmony of Nations Baroque Orchestra, which was founded in 2004 by dedicated musicians who met each other in the European Union Baroque Orchestra (EUBO). Four tours under Lars Ulrik Mortensen, Ton Koopman, and Andrew Manze, with concerts throughout Europe, provided the young musicians with important artistic impulses. It was at this time that this extraordinary ensemble, which brings together the cultural and musical diversity of so many European countries, was founded. In fact, the twenty founding members come from fourteen different European nations (Germany, England, France, Greece, Italy, Norway, Austria, Poland, Portugal, Sweden, Switzerland, Spain, Hungary, and Wales).

The orchestra gave its debut in 2005 with a series of concerts in Paris, London, Cambridge and Oxford under the direction of the Italian oboe virtuoso Alfredo

Bernadini. In the summer of 2006, Harmony of Nations distinguished itself as orchestra-in-residence at the Läckö Slott Opera Festival (Sweden) with the Rossini opera *La pietra del Paragone*. In 2008 Harmony of Nations was orchestra-in-residence at the Ryedale Festival in Yorkshire with Handel's *Orlando* and Haydn's *Creation*.

Harmony of Nations has time and again invited various well-known personalities of the early music scene to realize interesting concerts with them: for instance, the Roman violinist Riccardo Minasi, who led the orchestra in its 2007 debut concert at the Styriarte Festival (Graz), Konrad Junghänel (Festival Kulture. Raum.Kirche in Maria Saal, Austria), and Margaret Faultless (opening concert of the Varaždin Baroque Evenings, broadcast live on Croatian Television). Harmony of Nations performed together with Jordi Savall's Le Concert des Nations 2009 at the farewell celebrations for the European Commissioner for Culture in Brussels. This was followed by a collaboration with I Fagiolini under the direction of Robert Hollingworth, the opening of the Trigonale Festival in Carinthia together with the exceptional Italian violinist Enrico Onofri, and another concert at the Styriarte Festival, this time with Norwegian violinist Bjarte Eike directing. Further concerts brought the orchestra to Munich, and to Vienna for a world premiere of Schubert's opera fragment *Adrast*. Harmony of Nations was directed again by Alfredo Bernardini to great acclaim at the Regensburg Tage Alter Musik in the summer of 2011. In 2013 the orchestra returned to the Trigonale Festival with a programme

directed by Slovakian violinist Miloš Valent, performing *Musica Globus*, a programme revealing a natural and unforced connection between Telemann's court compositions and rustic folk tunes.

Under the direction of Alfredo Bernardini, the orchestra recorded its debut CD *Les Caractères de la Danse* for the RAUMKLANG label, which won the Super-sonic Award and was unanimously praised by the international music critics ("an exemplary new recording", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*).

Laurence Cummings is one of Britain's most exciting and versatile exponents of historical performance both as a conductor and a harpsichord player. He was an organ scholar at Christ Church Oxford where he graduated with first class honours. Until 2012 he was Head of Historical Performance at the Royal Academy of Music which led to both baroque and classical orchestras forming part of the established curriculum. He is now the William Crotch Professor of Historical Performance. He was Musical Director of the Tilford Bach Society. Since 1999 he has been Artistic Director of the London Handel Festival where performances have included productions of *Deborah*, *Athalia*, *Esther*, *Agrippina*, *Sorsame*, *Alexander Balus*, *Hercules*, *Samson*, *Ezio*, *Riccardo Primo* and *Tolomeo*. In 2012 he became Artistic Director of the Internationale Händel-Festspiele Göttingen. He is also a regular guest at Casa da Musica in Porto where he is Music Director of the Orquestra Barroca Casa da Música.

Other opera productions Laurence has conducted include *Radamisto*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Semele*, *Messiah*, *Orfeo* and *Indian Queen* for English National Opera, *L'Incoronazione di Poppea* for Opera North, *Giulio Cesare*, *Fairy Queen* for Glyndebourne Festival Opera and *Saul* for Glyndebourne on Tour, Gluck's *Orpheus & Eurydice* and Handel's *Giulio Cesare*, *Alcina* and *Idomeneo* at Gothenburg Opera, *King Arthur* and *SALE* for Opernhaus Zurich, *Messiah* at the Opera de Lyon, Vivaldi's *L'Incoronazione di Dario*, *L'Olympiade* and *La Verita in Cimento* for Garsington Opera, *Ariodante* and *Tolomeo* for English Touring Opera, *Rodelinda* for Opera Theatre Company in the UK, Ireland and New York, *Alceste* at the Linbury Theatre Covent Garden as part of the London Bach Festival, Francisco António de Almeida's *La Spinalba* and *La Giuditta* in Porto, *L'Incoronazione di Poppea* and *Dardanus* at the Royal Academy of Music. He made his US debut conducting *Orfeo* with the Handel and Haydn Society in Boston.

Laurence regularly conducts the English Concert and the Orchestra of the Age of Enlightenment, both in the UK and on tour. He also works with the Hallé, Bournemouth Symphony, Britten Sinfonia, Royal Northern Sinfonia, Royal Liverpool Philharmonic, Ulster Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Royal Academy of Music Baroque Orchestra, Handel and Haydn Society (Boston), St Paul Chamber Orchestra (Minnesota), Wiener Akademie, Musikcollegium Winterthur, Zurich Chamber Orchestra, Jerusalem Symphony and Basel Chamber Orchestra.

HARMONY OF NATIONS BAROQUE ORCHESTRA

„Die Kriegerischen Waffen und ihre Ursachen seyn fern von mir; Die Noten, die Seiten, die liebliche Music-Thonen geben mir meine Verrichtungen, und da ich die französische Art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstifft, sonder vielleicht derer Völcker erwünschter Zusammenstimmung, dem lieben Frieden etwann vorspiele“

Vorwort zum Florilegium primum von Georg Muffat (1653–1704), einem wahrhaft europäischen Komponisten.

Muffats Vorstellung von „Derer Völcker erwünschte[n] Zusammenstimmung“, in der englischen Übersetzung *harmony of nations*, prägte von Anfang an den Geist des Harmony of Nations Baroque Orchestra, das 2004 von Musikern gegründet wurde, die einander im European Union Baroque Orchestra (EUBO) kennengelernt hatten. Vier Tourneen unter Lars Ulrik Mortensen, Ton Koopman und Andrew Manze mit Konzerten in ganz Europa gaben den jungen Musikern wichtige künstlerische Impulse. In dieser Zeit kam es dann zur Gründung des außergewöhnlichen Ensembles, das die kulturelle und musikalische Vielfalt so vieler europäischer Länder zusammenführt. Tatsächlich kommen die 20 Gründungsmitglieder aus 14 verschiedenen europäischen Nationen (Deutschland, England, Frankreich, Griechenland, Italien, Norwegen, Österreich, Polen, Portugal, Schweden, Schweiz, Spanien, Ungarn und Wales).

Seine Debüttournee unter dem Namen Harmony of Nations Baroque Orchestra gab das Ensemble 2005 mit Konzerten in Paris, London, Cambridge und Oxford unter der Leitung des italienischen Oboisten Alfredo Bernardini. Im Sommer 2006 profilierte sich Harmony of Nations als orchestra in residence beim Opernfestival Läckö Slott (Schweden) mit der Rossini-Oper *La Pietra del Paragone*. 2008 war das Orchester wiederum orchestra in residence beim Ryedale Festival Yorkshire mit Händels *Orlando* und Haydns *Schöpfung*.

Harmony of Nations lädt immer wieder bekannte Musikerpersönlichkeiten der Alten Musik Szene ein, um mit ihnen interessante Konzerte zu verwirklichen, so zum Beispiel den römischen Geiger Riccardo Minasi, der das Orchester bei seinem Debüt im Styriarte Festival (Graz) 2007 leitete, weiterhin Konrad Junghänel (beim Festival Kultur.Raum.Kirche in Maria Saal, Österreich) und Margaret Faultless (Eröffnungskonzert der Varazdin Baroque Evenings mit Live-Übertragung im kroatischen Fernsehen), I Fagiolini unter der Leitung von Robert Hollingworth, die Eröffnung des Festivals Trigonale in Kärnten zusammen mit dem italienischen Ausnahme-Geiger Enrico Onofri und ein Konzert erneut beim Styriarte Festival, dieses Mal mit dem norwegischen Geiger Bjarte Eike als musikalischem Leiter. Weitere Konzerte führten das Orchester nach München und auch nach Wien für eine Uraufführung von Schuberts Opernfragment *Adrast*. Mit Alfredo Bernardini gastierte Harmony of Nations im Sommer 2011 bei den Tagen Alter Musik in Regensburg, wo es begeistert aufgenommen wurde.

2013 kehrte das Orchester nach Österreich zur Trigonale zurück mit einem Programm unter der Leitung des slowakischen Geigers Miloš Valent, das unter dem Titel Musica Globus die Grenzen zwischen Telemanns höfischer Barockmusik und derber Volksmusik verschwimmen lässt.

Unter der Leitung von Alfredo Bernardini nahm das Orchester 2008 seine erste CD *Les Caractères de la Danse* beim Label RAUMKLANG auf, die den Supersonic Award gewann und von der internationalen Musikpresse einhellig gepriesen wurde („mustergültige Neuaufnahme“, FAZ).

LAURENCE CUMMINGS ist einer der interessantesten und vielseitigsten Vertreter der historischen Aufführungspraxis in Großbritannien, als Dirigent wie auch als Cembalist. Er war Orgel-Stipendiat am Christ Church College Oxford, wo er sein Studium mit Auszeichnung abschloss. Bis 2012 war er Leiter der Abteilung für Historische Aufführungspraxis an der Royal Academy of Music, was dazu führte, dass heute sowohl Barock- als auch klassische Orchester Teil des bestehenden Lehrplans bilden. Zur Zeit ist er William Crotch Professor für Historische Aufführungspraxis am selben Institut. Er war ebenfalls musikalischer Leiter der Tilford Bach Society und ist seit 1999 künstlerischer Leiter des Londoner Handel Festival, wo u. a. *Deborah, Athalia, Esther, Agrippina, Sorsame, Alexander Balus, Hercules, Samson, Ezio, Riccardo Primo* und *Tolomeo* inszeniert wurden. 2012 wurde er zum künstlerischen Leiter der Internationalen

Händel Festspiele Göttingen ernannt. Außerdem gastiert er regelmäßig im Casa da Musica in Porto, wo er als musikalischer Leiter des Orquestra Barroca Casa da Música tätig ist.

Weitere von ihm dirigierte Operninszenierungen waren u. a. *Radamisto, L'Incoronazione di Poppea, Semele, Messiah, Orfeo* und *Indian Queen* an der English National Opera, *L'Incoronazione di Poppea* an der Opera North, *Giulio Cesare, Fairy Queen* für die Glyndebourne Festival Opera und *Saul* für Glyndebourne on Tour, Glucks *Orpheus & Eurydice* und Händels *Giulio Cesare, Alcina* und *Idomeneo* an der Göteborg Opera, *King Arthur* und SALE am Opernhaus Zürich, Vivaldis *L'Incoronazione di Dario* und *La Verita in Cimento* für die Garsington Opera, *Ariodante* und *Tolomeo* für die English Touring Opera und *Rodelinda* mit der Opera Theatre Company in Großbritannien, Irland und New York, *Alceste* im Linbury Theatre Covent Garden im Rahmen des London Bach Festival, Francisco António de Almeidas *La Spinalba* und *La Giuditta* in Porto, *L'Incoronazione di Poppea* und *Dardanus* an der Royal Academy of Music. Für sein Debüt in den USA dirigierte er die Bostoner Handel and Haydn Society in einer Aufführung von *Orfeo*.

Laurence Cummings dirigiert regelmäßig The English Concert und das Orchestra of the Age of Enlightenment, sowohl in Großbritannien als auch auf Tournee. Er arbeitet außerdem mit diversen Orchestern wie dem Hallé, Bournemouth Symphony, Britten Sinfonia, Royal Northern Sinfonia, Royal Liverpool Philharmonic, Ulster

20 Biografien | Deutsch

Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Royal Academy of Music Baroque Orchestra, Handel and Haydn Society (Boston), St Paul Chamber Orchestra

(Minnesota), Wiener Akademie, Musikcollegium Winterthur, Zürcher Kammerorchester, Jerusalem Symphony und dem Kammerorchester Basel.



HARMONY OF NATIONS BAROQUE ORCHESTRA

« [...] *Ma Profession est bien éloignée du tumulte des armes, & des raisons d'Etat qui les font prendre. Je m'occupe aux notes, aux chordes, & aux sons. Je m'exerce a l'Etude d'une douce Symphonie : & lorsque je mêle des airs François, a ceux des Allemans, & des Italiens, ce n'est pas emouvoir une Guerre; mais plustot preluder peut-être a l'harmonie de tant de nations, a l'aymable Paix.* »

Dans la préface qu'il a rédigée pour son *Florilegium primum*, l'idée que Georg Muffat (1653–1704), véritable compositeur européen, se faisait de l'« harmonie des nations », inspira dès le début l'esprit de l'Harmony of Nations Baroque Orchestra, fondé en 2004 par d'enthousiastes musiciens qui se rencontrèrent au sein de l'European Union Baroque Orchestra (EUBO). Quatre tournées sous la direction de Lars Ulrik Mortensen, Ton Koopman, Andrew Manze avec des concerts à travers toute l'Europe ont donné aux jeunes musiciens une impulsion artistique décisive. C'est de cette époque que date la fondation de cet orchestre si inhabituel, réunissant la diversité culturelle et musicale de tant de nations européennes. Les 20 membres fondateurs proviennent effectivement de 14 pays européens différents (Allemagne, Grande-Bretagne, France, Grèce, Italie, Norvège, Autriche, Pologne, Portugal, Suède, Suisse, Espagne, Hongrie et Pays de Galles).

C'est en 2005 qu'il a effectué sa première tournée sous le nom de Harmony of Nations Baroque Orchestra avec une série de concerts à Paris, Londres, Cambridge et Oxford sous la direction du hautboïste italien Alfredo Bernardini. Durant l'été 2006, Harmony of Nations se fit remarquer en tant qu'orchestre en résidence lors du festival d'opéra de Läckö Slott (Suède) avec l'opéra de Rossini *La pietra del Paragone*. En 2008, lors du Ryedale Festival Yorkshire, il fut à nouveau orchestre en résidence avec *Orlando* de Händel et *La Création* de Haydn.

Harmony of Nations ne cesse d'inviter diverses personnalités de la musique ancienne afin de mettre sur pied avec elles des concerts passionnants, comme, par exemple, le violoniste romain Riccardo Minasi, qui a dirigé l'ensemble pour ses débuts dans le cadre du festival Styriarte en 2007, Konrad Junghänel (Cantates de Bach lors du Festival Kultur.Raum.Kirche de Maria-saal, Autriche) et Margaret Faultless (concert inaugural des Varazdin Baroque Evenings avec retransmission en direct à la télévision croate). Puis ce fut au tour de l'Fagiolini sous la direction de Robert Hollingworth, s'en-suivit l'inauguration du Festival Trigonale à Kärnten avec le violoniste italien d'exception Enrico Onofri et derechef un concert au Styriarte Festival, cette fois avec le violoniste norvégien Bjarte Eike comme directeur musical. D'autres concerts ont mené l'orchestre à Munich ainsi qu'à Vienne pour une création du fragment d'opéra de Schubert, *Adrast*.

Sous la direction d'Alfredo Bernardini, l'orchestre a été invité en 2011 aux Tage der Alten Musik à Ratisbonne, où il a été vivement acclamé. En 2013, l'orchestre est retourné en Autriche pour le festival Trigonale avec un programme interprété sous la direction du violoniste slovaque Miloš Valent : intitulé Musica Globus, il fait s'estomper les limites entre la musique de cour baroque de Telemann et la musique populaire brute.

Sous la direction d'Alfredo Bernardini, l'orchestre a enregistré en 2008 son premier CD sous le label Raumklang, *Les Caractères de la danse*, qui a remporté le Supersonic Award et reçu les louanges unanimes de la critique internationale (« un nouvel enregistrement exemplaire », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*).

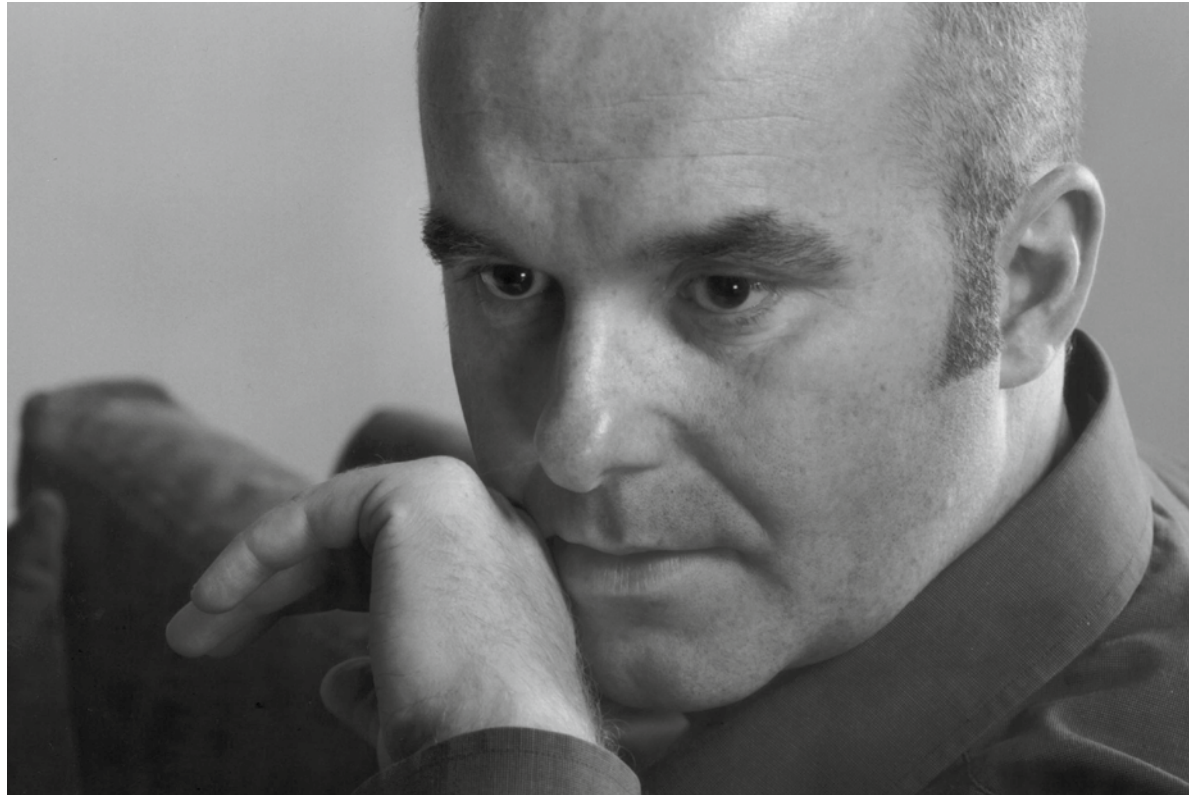
LAURENCE CUMMINGS est l'un des représentants les plus captivants et les plus polyvalents d'interprétation historique en Grande-Bretagne, aussi bien en tant que chef d'orchestre que claveciniste. Il a été boursier de l'orgue de la Christ Church au collège d'Oxford, où il a achevé ses études avec distinctions. Ayant occupé la fonction de directeur du département d'interprétation historique de la Royal Academy of Music jusqu'en 2012, il a largement contribué à ce qu'aujourd'hui, aussi bien les orchestres baroques que classiques soient ancrés dans le programme d'études. Actuellement, il est « William Crotch Professor » d'interprétation historique au même institut. Il a également été directeur artistique de la Tilford Bach Society et depuis 1999, il est directeur

musical du Handel Festival de Londres, où ont été mis en scène, entre autres, *Deborah, Athalia, Esther, Agrippina, Sorsame, Alexander Balus, Hercules, Samson, Ezio, Riccardo Primo* et *Tolomeo*. En 2012, il a été nommé directeur artistique des Internationale Händel Festspiele de Göttingen. Il est en outre régulièrement invité à la Casa da Musica de Porto, où il dirige l'Orquestra Barroca Casa da Música.

Parmi les opéras qu'il a dirigés à l'English National Opera figurent, entre autres, *Radamisto, L'Incoronazione di Poppea, Semele, Messiah, Orfeo* et *Indian Queen*. À l'Opera North, il a dirigé *L'Incoronazione di Poppea* et au Glyndebourne Festival Opera, *Giulio Cesare* et *The Fairy Queen* ainsi que *Saul* avec Glyndebourne on Tour, tandis qu'à l'opéra de Göteborg, *Orpheus & Eurydice* de Gluck et *Giulio Cesare, Alcina* et *Idomeneo* de Händel ont été représentés sous sa baguette. Se sont enchaînés *King Arthur* et *SALE* à l'opéra de Zurich, *L'Incoronazione di Dario* et *La Verita in Cimento* de Vivaldi au Garsington Opera, *Ariodante* et *Tolomeo* avec le English Touring Opera et *Rodelinda* avec l'Opera Theatre Company en Grande-Bretagne, en Irlande et à New York, *Alceste* au Linbury Theatre Covent Garden dans le cadre du London Bach Festival, *La Spinalba* et *La Giuditta* de Francisco António de Almeida à Porto, *L'Incoronazione di Poppea* et *Dardanus* à la Royal Academy of Music. À l'occasion de ses débuts aux USA avec la Handel and Haydn Society de Boston, il a dirigé *Orfeo*.

Laurence Cummings se trouve régulièrement à la tête d'ensembles tels que The English Concert et l'Orchestra of the Age of Enlightenment, aussi bien en Grande-Bretagne qu'en tournée. Il collabore de surcroît avec diverses formations : Hallé Orchestra de Bridgewater Hall, Bournemouth Symphony, Britten Sinfonia, Royal Northern Sinfonia, Royal Liverpool

Philharmonic, Ulster Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Royal Academy of Music Baroque Orchestra, Handel and Haydn Society (Boston), St Paul Chamber Orchestra (Minnesota), Wiener Akademie, Musikcollegium Winterthur, Zürcher Kammerorchester, Jerusalem Symphony et le Kammerorchester Basel.



Impressum

Producer: Sebastian Pank (Raumklang)

Recorded: August 11 – 15 2010,
Église Saint-Symphorien, Chevannes (France)

Recording Producer / Editing: Sebastian Pank

Übersetzung: Howard Weiner / Kristin Deeken

Traduction: Laurence Wuillemin

Editorial: Ute Lieschke

Photos: Léonard de Selva (Harmony of Nations),
Sheila Rock (Laurence Cummings), Konrad Biehl (cover)

Graphic Design: KOCMOC.NET

© Raumklang 2010 © Raumklang 2017 RK 3007

Raumklang Musikproduktion und Verlag UG (haftungsbeschränkt)
Burgstraße 56 / Schloss
06667 Goseck, Germany

+49 3443 348008 0

brief@raumklang.de
www.raumklang.de