

J.S. BACH

(1685–1750)

French & English Suites

and other works, transcribed for
recorder, viola da gamba and lute

Französische & Englische Suiten

sowie andere Werke, transkribiert
für Blockflöte, Gambe und Laute

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [01] SICILIANO. 03:48
from the violin sonata in C minor
aus der Violinsonate in c-Moll
BWV 1017 | [08] PRELUDE. 05:41
in D major / in D-Dur
BWV1006a
for solo lute / für Laute solo |
| [02] 'PEDAL-EXERCITIUM' 02:12
in A minor (orig. G minor)
in a-Moll (ursprünglich in g-Moll)
BWV 598 for solo viola da gamba
für Gambe solo | FRENCH SUITE NO. 5
in C major (orig. G major)
FRANZÖSISCHE SUITE NR. 5
in C-Dur (ursprünglich in G-Dur)
BWV 816 |
| ENGLISH SUITE NO. 2 in A minor
ENGLISCHE SUITE NR. 2 in a-Moll
BWV 807 | [09] Allemande. 03:44 |
| [03] Allemande. 03:45 | [10] Courante. 01:46 |
| [04] Courante. 01:43 | [11] Sarabande. 03:58 |
| [05] Sarabande. 03:24 | [12] Gavotte. 00:58 |
| [06] Bourrée I – Bourrée II 04:00 | [13] Bourrée. 01:15 |
| [07] Gigue. 03:28 | [14] Loure. 02:39 |
| | [15] Gigue. 03:32 |

FRENCH SUITE NO. 3 in B minor
FRANZÖSISCHE SUITE NR. 3 in h-Moll
BWV 814

- | |
|-----------------------------------|
| [16] Allemande. 03:51 |
| [17] Courante. 02:11 |
| [18] Sarabande. 03:08 |
| [19] Anglaise. 01:26 |
| [20] Menuet – Trio. 02:57 |
| [21] Gigue. 02:10 |

[22] „WACHET AUF,
RUFT UNS DIE STIMME“ 04:06
in E-flat major / in Es-Dur, BWV 645

[23] FUGUE IN G MINOR 07:14
FUGE IN g-MOLL, BWV 1000
for solo lute / für Laute solo

TOTAL 73:53

STEFAN TEMMINGH
RECORDER & DIRECTION / BLOCKFLÖTE & LEITUNG

DOMEN MARINČIČ
VIOLA DA GAMBA / GAMBE

AXEL WOLF
LUTE / LAUTE

INSTRUMENTS:

Alto recorder in e'-flat: Ernst Meyer after Bressan (01, 22)
2 voice flutes in d': Ernst Meyer after Bressan (03–06, 16–21)
Descant recorder in c": Andreas Schwob after early baroque models (07)
2 alto recorders in f': Ernst Meyer after Denner (09–15)

Viola da gamba: Peter Erben, Munich 1998, after Nicholas Bertrang

13-course lute: Klaus Toft Jacobsen, London 1993, after Tieffenbrucker/Edlinger (23)

14-course lute: Hendrik Hasenfuss, Kürten 1993, after Raillich (01, 03–22)

JAHRGANG 1685 – EDLE TROPFEN NEU AUSGESCHENKT

Stefan Temmingh über Originalbesetzungen und die lyrischen Aspekte von J.S. Bachs Cembalowerken

Prägende Ereignisse vergisst man nicht. So kann ich mich sehr genau an meine erste bewusste Begegnung mit Johann Sebastian Bach erinnern. Ich war ungefähr acht Jahre alt, als in meinem Elternhaus eine CD mit den Concerti für drei und vier Cembali mit The English Concert unter der Leitung von Trevor Pinnock in meine Hände gelangte. Die Aufnahme schlug mich sofort in ihren Bann, und ich hörte sie mir stundenlang an. Damit begann meine Liebe für die Alte Musik und für Bach im Besonderen.

Auf der vorliegenden Aufnahme mit Werken von Johann Sebastian Bach für Blockflöte, Laute und Gambe erklingt, mit Ausnahme der beiden Lautensoli, kein einziges Werk in der Originalbesetzung. Der Großteil der CD besteht aus Transkripti-

onen von Bachs Klavierliteratur, nämlich einer *Englischen* und zweier *Französischer Suiten*. Ich möchte behaupten, dass diese authentisch sind. Bevor man sie vorschnell als böswillige Bearbeitungen verteufelt, sollte man den Begriff ‚Aufführungspraxis‘ einmal wörtlich nehmen und die im Barock übliche „faszinierende Vielfalt von instrumentalen Darstellungsmöglichkeiten“ berücksichtigen, wie Michael Schneider dies in *Tibia 2/2009* bezeichnet.

Hier lohnt sich ein Blick auf den Beginn der historisch informierten Praxis: Auf der oben erwähnten Bach-CD unter Pinnock befand sich der Hinweis „*gespielt auf Originalinstrumenten*“, dessen Bedeutung mir als Jugendlicher gar nicht so recht klar war. Ich wurde ab diesem Zeitpunkt ein absoluter Verfechter dieser Aufnahmen auf historischen Instrumenten – sogenannte moderne Instrumente lehnte ich damals dogmatisch ab.

Heute sehe ich das wesentlich anders. Einen Verweis auf Originalinstrumente findet man in unserer Zeit auf Neuerscheinungen selten. Dieses Etikett war schon in den Anfangszeiten der Alte-Musik-Bewe-

gung sehr gefährlich und ist es bis heute. Denn allein die Standardstimmung für Barockmusik von 415 Hertz, die sich mittlerweile im modernen Konzertleben etabliert hat, macht es unmöglich, auf historischen Originalblasinstrumenten zu musizieren. In der Barockzeit existierte keine allgemein übliche Stimmhöhe; viele Blockflöten, Oboen oder Fagotte sind noch etwas tiefer gestimmt, nämlich um 400 Hertz, und deswegen mit heutigen Barockensembles nicht kompatibel. In den Anfangsjahren der historischen Aufführungspraxis war es natürlich notwendig, sich vom vorherrschenden Interpretationsstil der Nachkriegszeit abzugrenzen – weshalb man den Pionieren die eine oder andere unbedachte Formulierung oder zu radikale Haltung angesichts ihrer großen Verdienste sicher nachsehen muss.

Ähnlich enge Maßstäbe wurden von den führenden Köpfen der historisch informierten Aufführungspraxis angelegt, was die Frage der Besetzung betraf: Bearbeitungen jeglicher Art wurden strikt abgelehnt. Als erstes und wichtigstes Prinzip galt das Musizieren in der Originalbeset-

zung. Dass dieses Prinzip allerdings erst in den letzten Jahrzehnten etabliert wurde, hat sich bis heute noch nicht ganz herumgesprochen. Im Fall der erwähnten CD von Pinnock müsste man den Begriff „Originalinstrumente“ auch deswegen überdenken, weil Bachs *Konzert für vier Cembali* in Wirklichkeit eine Bearbeitung eines Originals von Antonio Vivaldi für vier Violinen und Violoncello ist! Wenn man sich Darstellungen der alljährlichen Aufführungen von Georg Friedrich Händels *Messias* in London betrachtet, so fällt auf, dass sich die Besetzung des Orchesters mit jedem Jahr nicht nur vergrößert, sondern auch, dass ganze Instrumentengruppen, wie zum Beispiel die Blechbläser, mit der Zeit hinzugenommen wurden. Auch Mendelssohn orchestrierte Bachs *Matthäuspassion* für deren Wiederaufführung deutlich opulenter und ganz im Sinne der romantischen Tradition. Dies zeigt, dass Bearbeitungen durch die Jahrhunderte gang und gäbe waren und zu einer lebendigen Musikkultur gehörten, auch wenn sie in vielen Fällen der Musiksprache des Komponisten und seiner Zeit nicht mehr gerecht wurden.

Heute gehen wir wesentlich respektvoller mit der Partitur um, um die musikalische Intention des Komponisten nicht zu verletzen. Dies ist notwendig, denn wir leben in einer Zeit, in der Musik aller Epochen gleichwertig nebeneinander erklingt. Diese Maxime sollte allerdings nicht zur Einschränkung einer lebendigen Musikkultur führen, wie sie über die Jahrhunderte und insbesondere im Barock existierte. Musik darf nie zur sterilen Konserve werden, sondern muss jedes Mal neu zu echtem Leben erweckt werden. Nur dadurch wird sie authentisch – vorausgesetzt, der Interpret hat den Geist der jeweiligen Epoche verstanden.

Wenn Sie mir einen kleinen Ausflug in die Welt des Weins gestatten, so möchte ich Ihnen folgendes Beispiel schildern: Wenn man ein und denselben sehr guten Tropfen in mehrere Gläser von verschiedener Form einschenkt, so ist es erstaunlich, wie unterschiedlich das Geschmackserlebnis sein kann und wie manche Nuancen auf einmal in den Vordergrund treten und andere verschwinden! – Und dies alles nur bedingt durch veränderte Wölbungen, Höhen

und Durchmesser der Gläser. Gießt man den Wein hingegen in einen Plastikbecher, so vernichtet dies im Allgemeinen seinen Charakter, seine Komplexität und letzten Endes jeden Trinkgenuss.

In der Musik sind Bearbeitungen nichts anderes als verschiedene Gläser. Die Substanz der Komposition bleibt gleich, es ändert sich nur die äußere Form, nämlich das Klangerlebnis. Aber auch hier gilt es natürlich, die Grenze des guten Geschmacks – sozusagen vom Glas zum Plastikbecher – nicht zu überschreiten und der kompositorischen Aussage des Komponisten treu zu bleiben. So wie es heute unzählige Gläser für Wein gibt, existierten in der Barockzeit für ein und dasselbe Musikstück oft diverse Fassungen, die von den barocken Zeitgenossen hochgeschätzt wurden und nicht einmal gerechtfertigt werden mussten: *„Zum Wesen hochbarocker Musik gehörte es, dass sie in verschiedenen Entfaltungszuständen existieren kann, ohne ihre Identität zu verlieren“*, bringt es Michael Schneider auf den Punkt.

Wenn man nun als Blockflötist die Musik von J.S. Bach interpretieren möchte,

stellt sich die Frage nach geeignetem Repertoire, das sowohl Bachs musikalischer Sprache als auch dem Charakter der Blockflöte gerecht wird. Abgesehen von zwei Brandenburgischen Konzerten und etwa fünfzehn Kantaten existieren leider keine Werke und insbesondere keine Sololiteratur für mein Instrument.

Was prädestiniert nun die Klaviersuiten von Bach für unsere Besetzung Blockflöte, Laute und Gambe? Das Cembalo als gebräuchlichstes Instrument seiner Zeit wurde vielfältig eingesetzt und imitierte sehr oft die instrumentalspezifischen Eigenschaften verschiedenster Instrumente. Die Cembaloliteratur war quasi eine *„lingua franca“* des Barock. In der Praxis des *„jouer en concert“*, die häufig bei französischer Musik zu finden ist, wurden Cembalowerke uminstrumentiert, so dass man sie auf einem oder zwei Melodieinstrumenten mit Continuo-Begleitung spielen konnte. Die bekanntesten Beispiele hierfür sind wohl die *Pièces de clavecin* von François Couperin und Gaspard le Roux sowie die Suiten von Charles Dieupart, deren Originalausgabe ein Jahr nach ihrem Erscheinen sogar

durch Stimmbücher für Blockflöte oder Violine ergänzt wurde.

Die genannten Werke dieser drei französischen Komponisten waren J.S. Bach wohl bekannt und seine *Französischen Suiten* heißen höchstwahrscheinlich so, weil sie von Couperin stark inspiriert wurden. Transkribiert, sozusagen *„mis en concert“*, entsprechen die hier ausgewählten Suiten dem Charakter der Blockflöte in jeder Hinsicht. Mit wenigen Ausnahmen passt der Umfang der Oberstimme ausgezeichnet, und die Melodien sind für Bachs Verhältnisse sehr vokal, was den natürlichen Eigenschaften der Blockflöte entgegenkommt. Ähnlich wie bei den originalen Blockflöten-Sonaten von Händel tritt die Blockflöte als intimes, gesangliches Instrument in den Vordergrund.

Bachs erster Biograf Johann Nikolaus Forkel schrieb 1802 über die Französische Suiten: *„Seinem Zweck nach ist hier der Componist weniger gelehrt als in seinen andern Suiten, und hat sich meistens einer lieblichen, mehr hervorstechenden Melodie bedient. Insbesondere verdient die 5te Suite in dieser Rücksicht bemerkt zu werden, in*

welcher sämtliche einzelne Stücke von der sanftesten Melodie sind ...“. Genau wegen dieser sanften Melodien eignet sich die *Suite Nr. 5*, BWV 816 für eine Umsetzung in der vorliegenden Trio-Besetzung ganz hervorragend. Auch die Continuo-Instrumente Laute und Gambe, beide sehr intim und oft introvertiert, unterstützen sowohl den Grundcharakter der Suite als auch der Blockflöte.

Ausgangspunkt für die Auswahl des weiteren Repertoires für diese CD, der *Französischen Suite Nr. 3* in h-Moll, BWV 814, der *Englischen Suite Nr. 2* in a-Moll, BWV 807 sowie des *Siciliano* aus der Violinsonate in c-Moll, BWV 1017, war eben diese Analyse von Forkel, die uns anspornete, auch andere Werke Bachs mit Blick auf deren lyrische Seiten zu interpretieren. Auf diese Weise hoffe ich, Bachs Musik auch von ihrer gesanglichen und nicht nur von ihrer mathematisch-konstruktivistischen Seite zu beleuchten.

Einen der interessantesten Fälle instrumentaler Bearbeitungsvielfalt stellt das *Preludio* BWV 1006a dar, das heute vor allem in der Fassung für Solovioline bekannt ist.

Bach selbst transkribierte das Stück sowohl für Laute als auch für konzertierende Orgel und Streicher in der Einleitungssinfonia seiner Kantate BWV 29. Im Vergleich zur Geigenfassung gewinnt das Stück auf der Laute eine ungeahnte Filigranität.

Die barocke Tradition verstand es, die komplexen Aspekte ein und desselben Musikstücks durch Fassungen für unterschiedliche Instrumente und Besetzungen zum Vorschein zu bringen. Die auf dieser CD eingespielten Stücke von J.S. Bach sind eine große Bereicherung für das Blockflötenrepertoire und offenbaren eine bisher weitgehend unbekannt Klanglichkeit der Bachschen Werke. Auf diese Weise führen wir die lebendige Musikkultur des Barock weiter, was auch heute noch unser wichtigster Auftrag ist. Wenn ich zum Schluss zu meinem Beispiel zurückkehren darf: Man sollte den Wein nicht nur im Glas anschauen, sondern ihn auch trinken. Zum Weinkenner wird derjenige, der ihn verkostet, und nicht derjenige, der über Glasformen debattiert.



VINTAGE 1685 – A FRESH GLASS FROM A GOOD YEAR

*Stefan Temmingh on original instrumentation
and the lyrical aspects of J.S. Bach's harpsichord
concertos*

There are moments in life that stay with you forever. And so I remember my first conscious encounter with Johann Sebastian Bach clearly. I was about eight years old when, one day when I was at home in my parents' house, I laid hands on a CD of the concertos for three and four harpsichords performed by The English Concert under Trevor Pinnock. I was immediately captivated by the recording and listened to it for hours. This was the beginning of my love affair with early music in general and Bach in particular.

With the exception of the two lute solos, not one of the works on this CD is performed in its original instrumentation. Much of the recording is dedicated to transcriptions of Bach's harpsichord repertoire, including an *English Suite* and two *French Suites*. I would argue that these transcriptions are historically legitimate. Before dis-

carding them as inappropriate adaptations, one must accept the term 'performance practice' at face value, and bear in mind that a "fascinating variety of instrumentation" was common in the baroque era. (Michael Schneider, *Tibia* 2/2009)

At this point it is worth taking a glance at the origins of 'historically informed performances'. The above-mentioned CD conducted by Trevor Pinnock bore the claim "played on original instruments". At the time, I didn't understand the precise meaning of this assertion, but I became a stickler for recordings with historic instruments and dogmatically rejected so-called modern instruments.

Today I see things differently. References to original instruments on CDs were daring at the beginning of the early music movement in the sixties, and they remain problematic, which is why they are rarely found on newly released recordings. The established standard pitch for baroque music (415 Herz) cannot be reproduced on certain historic wind instruments. In the baroque era there was no standard pitch and many recorders, oboes and bassoons were

tuned a little lower, very often around 400 Hertz, which makes them incompatible with modern baroque ensembles. The pioneers of historically informed performance practice needed to distinguish themselves from the prevailing post-war style of interpretation. Some of their more dogmatic principles may now look unnecessarily radical, but it is important to understand them in the context of the huge challenges they were facing at the time.

Similarly, the leaders of this movement applied rather restrictive rules to instrumentation – adaptations of any kind met with strict disapproval. The guiding principle was to play the music exactly as indicated by the score. This principle is, in truth, a product of the past few decades. In the case of the above-mentioned CD by Pinnock the term "original instruments" must be reconsidered. Bach's concerto for four harpsichords is an adaptation of an original work written by Antonio Vivaldi for four violins and violoncello. If you look at illustrations of the annual performances of George Frederic Handel's *Messiah* in London, you will notice that not only did the orchestra increase

in size each year, but also that entire instrument groups, such as brass, were added. And when Mendelssohn revived Bach's *St. Matthew Passion* in 1829 he provided it with a more opulent orchestration compatible with the spirit of the romantic tradition. This shows that transcription remained a common practice through the centuries and formed part of a living musical culture, even if it neglected the composer's musical language and context in many cases.

Today we treat original scores with much more respect and are careful not to distort the composer's musical intention. This is particularly important in an era in which compositions from various musical epochs are performed side by side, but it should not give rise to a crippled musical culture. A lively and inspired performance practice, as it has existed through the centuries and particularly in the baroque, should remain our ideal. Music is truly authentic when each performance breathes with new life – provided the musicians have understood the spirit of the respective era.

Allow me to take a brief foray into the world of wine. If you pour the same fine

wine into several different glasses you will be amazed at how, in each glass, different nuances are brought to the fore while others disappear. The flavour of the wine changes with variations in curvature, height and diameter of the glasses. Pour the wine into a plastic cup and you destroy its character and complexity – and in the end, the pleasure of drinking – completely.

Musical transcriptions are nothing more than different glasses. The substance of the composition remains unchanged; the vessel through which it is channelled is remade. But, of course, the borders of good taste – between the glass and the plastic cup, so to speak – must be maintained in order to do justice to the composer’s compositional concept. Today, we have a large choice of wine glasses, and in the baroque era many highly valued versions of one and the same piece of music existed side by side. As Michael Schneider says, “*It is part of the essence of late baroque music that it can exist in different orchestrations without losing its identity.*”

A recorder player interested in performing J.S. Bach’s works is soon faced with the

question of repertoire. Which pieces are suited to expressing both the composer’s musical intentions and the instrument’s intrinsic characteristics? Apart from two Brandenburg concertos and around fifteen cantatas, there are, unfortunately, no works and, in particular, no solo pieces, by J.S. Bach for the recorder.

Why is Bach’s harpsichord music ideally suited to our combination of recorder, lute and viola da gamba? The harpsichord, as the most common instrument of its time, had to be very versatile and was frequently used to imitate the specific features of various instruments. The harpsichord literature provided a kind of ‘lingua franca’ of baroque music, and it was often rearranged for one or two melody instruments with a continuo accompaniment – a practice called “*jouer en concert*”, which is often found in French music. The best-known examples are the *Pièces de clavecin* by François Couperin and Gaspard le Roux and Charles Dieupart’s suites. The publication of the Dieupart, for example, was followed a year later by parts for recorder or violin. J.S. Bach knew all of these works. His *French Suites* were strongly

inspired by Couperin and probably draw their title from this influence. Transcribed for our ensemble – in other words “*mis en concert*” – the suites presented here are particularly well suited to the recorder. With few exceptions the melody fits my instrument’s range perfectly, and their lyricism, which is unusual for Bach, is well-suited to the recorder’s natural character. As in Handel’s original sonatas, the recorder comes to the fore as an intimate, cantabile instrument.

In 1802 Bach’s first biographer, Johann Nikolaus Forkel, described the *French Suites* as follows: “*The composer is less adept here and has composed sweeter, more prominent melodies than in his other suites. The 5th suite, in which all of the movements are of the gentlest melody, demands particular attention in this regard...*” It is these gentle melodies that suit *Suite No. 5* BWV 816 so exquisitely to our trio of instruments. The continuo instruments, lute and viola da gamba, are intimate and often introverted; they support the basic characters of both the suite and the recorder. Forkel’s analysis was the starting-point for the choice of the other

pieces on this CD. By choosing the *French Suite No. 3* in B minor, BWV 814, the *English Suite No. 2* in A minor, BWV 807, and the *Siciliano* from the violin sonata in C minor, BWV 1017 I hope to highlight the lyricism of Bach’s works.

The *Preludio* BWV 1006a is a particularly interesting example of instrumental adaptation. It is best-known in its version for solo violin, but Bach himself transcribed the piece for lute and also for organ and strings in the opening sinfonia of his cantata BWV 29. The lute version of the piece has a unique and unexpectedly delicate quality.

The baroque performance tradition revealed complex aspects of a single work by means of varying the instrumentation. The pieces on this CD represent a considerable enrichment to the recorder repertoire, one that emphasizes the lyrical qualities of Bach’s harpsichord works. In this way, we hope to draw the lively musical culture of the baroque into the future. To return to my example: you become a connoisseur by drinking the wine, and not by debating over glasses.

Translation: Kirsten Dawes



STEFAN TEMMINGH

Stefan Temmingh gehört zur jungen Generation von Blockflötisten auf Weltniveau: *„Noch nie hat man von einer Blockflöte Töne gehört, die so mühelos und so differenziert auf der gesamten Bandbreite von Klangfarbe und Dynamik gespielt wurden“*, schrieb der Corriere della Sera in Mailand zu seiner Debüt-CD *„Corelli à la mode“* bei OehmsClassics, die 2009 von der internationalen Musikpresse gefeiert wurde. Seine zweite CD *„The Gentleman’s Flute“* wurde bereits für die International Classical Music Awards 2011 (ehemals MIDEM Awards) nominiert. Seitdem wird der südafrikanische Blockflötist immer wieder mit dem legendären Frans Brüggen verglichen.

Stefan Temmingh, geboren 1978 in Kapstadt, stammt aus einer südafrikanisch-holländischen Musikerfamilie und lebt heute in München. Er studierte in München bei Markus Zahnhausen und bei Prof. Michael Schneider in Frankfurt.

Als Spezialist für Alte Musik umfasst Stefan Temminghs Repertoire die komplette Originalliteratur der Barockzeit für

Blockflöte. Er tritt international als Kammermusiker und mit seinem Barockensemble auf, z.B. beim Bachfest Leipzig, den Bachwochen Thüringen, im Händelhaus Halle, bei den Mosel Musikwochen, den Varaždin Baroque Evenings, Kroatien, sowie bei diversen Alte-Musik-Festivals und Konzertreihen in ganz Europa. Als Solist gastiert er mit Orchestern wie dem Stuttgarter Kammerorchester, den Brandenburger Symphonikern, dem Folkwang Kammerorchester Essen, der Hofkapelle München oder bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen. Darüber hinaus wirkte er bei diversen CD- und Rundfunkproduktionen mit.

Stefan Temminghs Engagement reicht von Alter bis hin zu Neuer Musik. Es ist ihm ein großes Anliegen, die Grenzen des Blockflötenrepertoires ständig zu erweitern, und es gelingt ihm, die gängigen Klischees über sein Instrument souverän hinter sich zu lassen. Regelmäßig spielt er Konzerte und Uraufführungen zeitgenössischer Werke, die er auch selbst bei den Komponisten in Auftrag gibt. 2008 wurde er mit dem Stipendium der Stadt München für Neue Musik ausgezeichnet. Seit 2010

hat er einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater München.

WWW.STEFANTEMMINGH.COM

Stefan Temmingh is part of the young generation of world-class recorder players: “*Never before did recorder playing sound so effortless and so differentiated in terms of timbre and dynamics.*” wrote *Corriere della Sera* (Milano, Italy) on his debut CD “*Corelli à la mode*” published by the German label OehmsClassics which was celebrated by the international music press in 2009. His second CD “*The Gentleman’s Flute*” was immediately nominated for the International Classical Music Awards 2011 (formerly MIDEM Awards). Since then, Stefan is regularly compared to the legendary Frans Brüggen.

Stefan Temmingh comes from a Dutch-South-African family of musicians. He was born in 1978 in Cape Town and now lives in Munich. There, he studied with Markus Zahnhausen as well as with Prof. Michael Schneider in Frankfurt.

As a specialist for Early Music Stefan Temmingh’s repertoire comprises the

complete baroque literature for recorder. He performs internationally as a chamber musician and with his own baroque ensemble, e.g. at the Bachfest Leipzig, the Bach Weeks Thuringia, the Handel House Halle/Saale, the Mosel Music Festival, the Varaždin Baroque Evenings (Croatia) and at various Early Music festivals and concert series throughout Europe. As a soloist he plays with orchestras such as the Stuttgart Chamber Orchestra, the Brandenburg Symphony Orchestra, the Folkwang Chamber Orchestra Essen, the Hofkapelle Muenchen and at the Ludwigsburg Festival. He has participated in numerous recordings for CD productions and European broadcasting corporations.

Stefan’s commitment ranges from baroque to modern music. One of his strong desires is to extend the boundaries of the recorder repertoire and he succeeds to surpass the usual stereotypes concerning his instrument. He commissions works by contemporary composers and performs premieres and concerts of new music. In 2008 he was awarded the contemporary music scholarship of the City of Munich. Since 2010 he

has a lectureship at the Munich College of Music.

WWW.STEFANTEMMINGH.COM

DOMEN MARINČIČ

Domen Marinčič (Viola da Gamba) wurde in Slowenien geboren. Viola da Gamba studierte er bei Hartwig Groth in Nürnberg und bei Philippe Pierlot an der Hochschule für Musik Trossingen. Er studierte auch Cembalo bei Carsten Lohff und absolvierte ein Aufbaustudium im Generalbass bei Alberto Rinaldi. Während des Studiums war er Preisträger mehrerer Wettbewerbe und gewann 1997 den höchsten Preis beim 1. Internationalen Bach-Abel-Wettbewerb in Köthen. Er war mehrere Jahre Mitglied des belgischen Ensembles Ricercar Consort und ist Gründungsmitglied des Ensemble Phoenix Munich.

Er tritt bei bekannten Festivals in ganz Europa auf (Brügge, Brüssel, Gent, Namur, Liège, Paris, Saintes, Kopenhagen, Vantaa, Innsbruck, Lausanne, Luzern, St. Gallen,

München, Schleswig, Valencia, Gijón, Pisa, Prag, Brünn, Bratislava, Varaždin, Brežice, Maribor). Er ist Mitgründer des slowenischen Alte-Musik-Ensembles *musica cubicularis* und der *Harmonia Antiqua Labacensis*, eines internationalen Ensembles unter der Leitung von Manfredo Kraemer. Er wirkte bei zahlreichen CD-Produktionen für internationale Labels mit. Zwischen 2005 und 2009 unterrichtete er an der Abteilung für Musikwissenschaft der Universität Ljubljana. Für Aufführungen und Notenausgaben rekonstruierte er fehlende Stimmen zahlreicher Werke des 17. und 18. Jahrhunderts.

Domen Marinčič (viola da gamba) was born in Slovenia. He studied the viola da gamba with Hartwig Groth in Nuremberg and with Philippe Pierlot at the Musikhochschule in Trossingen. He also studied harpsichord with Carsten Lohff and completed post-graduate studies in basso continuo with Alberto Rinaldi. While studying, he was prize winner of many competitions and in 1997 he won the highest prize at the first “Bach-Abel” competi-

on in Koethen. He was, for many years, a member of the Belgian ensemble Ricercar Consort and is a founding member of Ensemble Phoenix Munich.

He has appeared in renowned festivals all throughout Europe (Bruges, Brussels, Ghent, Namur, Liège, Saintes, Copenhagen, Vantaa, Innsbruck, Lausanne, Lucerne, St. Gallen, Munich, Schleswig, Valencia, Gijón, Pisa, Prague, Brno, Bratislava, Varaždin, Brežice and Maribor). He is a founding member of the Slovenian Early Music ensemble Musica Cubicularis, and also Harmonia Antiqua Labacensis, an international ensemble directed by Manfred Kraemer. He has also worked in numerous CD productions for international labels. From 2005 to 2009 he lectured in the musicology department of Ljubljana University. He has reconstructed missing parts of music scores of many 17th and 18th century works for both performances and sheet music editions.

AXEL WOLF

Axel Wolf (Laute) lebt als freischaffender Musiker am Ufer des Starnberger Sees. Von dort führen ihn Reisen auf internationale Festivals wie Brügge, Edinburgh oder Utrecht, nach Rom, Tokio und New York, als Solist oder mit Ensembles wie der Musica Fiata (Köln), Ars Antiqua Austria, dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestra of the Age of Enlightenment oder The English Concert London.

Seit 2000 ist er regelmäßiger Gast an der Bayerischen Staatsoper in München unter dem Dirigat von Ivor Bolton, Harry Bicket und Christopher Moulds. Sein Gitarren- und Lautenstudium absolvierte Axel Wolf bei Hans Michael Koch. Neben Meisterkursen bei Nigel North und Hopkinson Smith folgten weitere Studien bei Rolf Lislevand.

In Opern-, Konzert- und CD-Produktionen arbeitete er zusammen mit Dirigenten wie Peter Schreier, Enoch zu Guttenberg, Alan Curtis, Paul McCreech und Joshua Rifkin. Von 1986 bis 2003 lehrte Axel Wolf an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Neben zahlreichen CD-Produktionen als Continuospieler und Begleiter erschienen bisher drei Soloaufnahmen: "Opera for Lute" von Johann Adolph Hasse, "Musik für Laute" von Johann Sebastian Bach und "Chiaccona" mit Werken für Laute und Chitarrone von Alessandro Piccinini, begleitet vom United Continuo Ensemble.

WWW.LAUTE.NET

Axel Wolf (lute) is a freelance musician who lives on the shores of Lake Starnberg in Bavaria, Germany. Using this as a base, he travels to international festivals such as in Bruges, Utrecht, Edinburgh, Tokyo or New York, both as a soloist or member of ensembles including Musica Fiata (Cologne), the Freiburger Barockorchester, the Orchestra of the Age of Enlightenment or The English Concert.

He has been a regular guest at the Bavarian State Opera in Munich since 2000, performing under the direction of Ivor Bolton, Harry Bicket and Christopher Moulds. Axel Wolf completed his guitar and lute studies with Hans Michael Koch. In addition to master classes with Nigel North and



Hopkinson Smith, he continued his studies with Rolf Lislevand.

He has worked with conductors such as Peter Schreier, Enoch zu Guttenberg, Alan Curtis, Paul McCreech and Joshua Rifkin in opera, concert and CD productions. Axel Wolf was a lecturer at the Academy of Music and Theater Hanover from 1986 until 2003.

In addition to numerous CD productions as a continuo player and accompanist, he has released three solo CDs of lute works by Johann Sebastian Bach, baroque opera arias for solo lute by Johann Adolf Hasse and works for lute and chitarrone by Alessandro Piccinini, accompanied by the United Continuo Ensemble.

WWW.LAUTE.NET



Stefan Temmingh bei OehmsClassics



Temminghs lebendiges Spiel begeistert mit enormer Geläufigkeit und einer Klarheit der Artikulation, die jedem Geiger zur Ehre gereichen würde. Fono Forum

Dies ist eine der wunderbarsten Blockflöten-Cembalo-Interpretationen, die mir in vielen Jahrzehnten begegnet ist. ENSEMBLE

CORELLI À LA MODE
Stefan Temmingh, Blockflöte
Olga Watts, Cembalo
1 CD · OC 598

© 2011 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

® 2011 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recorded January 17–20, 2011, Malteserstift St. Josef, Starnberg, Germany

Recording Producer, Editing & Mastering: Christian Sager, Zuerich, Switzerland (www.sagersounds.ch)

Photographs: Harald Hoffmann 2010, Mülheim, Germany & Amsterdam, Netherlands (www.haraldhoffmann.com) [Cover]; Iris Stein & Florian Preller 2011, Augsburg, Germany [other images]

Editorial: Peter Rieckhoff

Artwork: Selke Music & Media Design (www.selke.co.at)

ACKNOWLEDGEMENTS:

Charlotte Abicht, Matthew Cranitch, Dr. Andreas Janotta, Familie Mörsch, Irmgard Schneeberger,

Richard Szymanski, Max Volbers, Shirley Apthorp

[WWW.OEHMSCCLASSICS.DE](http://www.oehmsclassics.de)

Über den Götterwind, den Stefan Temmingh durch seine Blockflöte jagt, kann man nur staunen. Ein binreißendes Programm!

PIZZICATO

Ein Album, das über eine gute Stunde hinweg wirklich Freude macht.

KLASSIK HEUTE

THE GENTLEMAN'S FLUTE
HÄNDEL-ARIEN IN BEARBEITUNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS
FÜR BLOCKFLÖTE UND BASSO CONTINUO:
Stefan Temmingh, Blockflöte & Ensemble

1 CD · OC 772



FONO FORUM STERN DES MONATS

