



PARADISO MUSICALE

THE FATHER, THE SON & THE GODFATHER

J.S. BACH · C.P.E. BACH · TELEMANN



TELEMANN, GEORG PHILIPP (1681–1767)

TRIO SONATA IN D MINOR, TWV 42:d7 (*recorder, viola & basso continuo*) 6'55

- 1 I. *Andante* 2'21
- 2 II. *Vivace* 1'23
- 3 III. *Adagio* 1'34
- 4 IV. *Allegro* 1'36

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

SONATA IN B MINOR, BWV 1030 (*recorder & harpsichord*) 17'00

- 5 I. *Andante* 8'11
- 6 II. *Largo e dolce* 3'55
- 7 III. *Presto* 4'52

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

TRIO SONATA IN F MAJOR, Wq 163 (*bass recorder, viola & basso continuo*) 10'28

- 8 I. *Un poco andante* 3'31
- 9 II. *Allegretto* 4'15
- 10 III. *Allegro* 2'41

TELEMANN, GEORG PHILIPP

SONATA IN D MAJOR, TWV 41:D6 (*cello & basso continuo*) 8'38

- 11 I. *Lento* 1'53
- 12 II. *Allegro* 2'28
- 13 III. *Largo* 2'14
- 14 IV. *Allegro* 1'58

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL

SONATA IN G MINOR, Wq 88 (*viola & harpsichord*)

17'27

15 I. *Allegro moderato*

7'47

16 II. *Larghetto*

5'12

17 III. *Allegro assai*

4'20

TELEMANN, GEORG PHILIPP

TRIO SONATA IN G MINOR, TWV 42:g9 (*recorder, viola & basso continuo*)

7'41

18 I. *Soave ma non adagio*

2'27

19 II. *Vivace*

1'32

20 III. *Largo*

2'01

21 IV. *Allegro*

1'37

TT: 69'39

PARADISO MUSICALE

DAN LAURIN *recorder* · HENRIK FRENDIN *viola*

MATS OLOFSSON *cello* · ANNA PARADISO *harpsichord*

The Father (Johann Sebastian Bach), *the Son* (Carl Philipp Emanuel) *and the Godfather* (Georg Philipp Telemann, godfather of C.P.E.) is a snapshot from a time when a pluralistic musical environment displaying numerous parallel and diverse musical styles was regarded as a cultural asset. The open-mindedness and curiosity which became manifest when music-making escaped from its courtly confinement and became a public concern served as catalysts for a veritable boom in terms of diversity of expression.

The three main characters of the present programme are so different that it is difficult to believe that their works came into being during the span of only two generations. Comparing Johann Sebastian's existential crisis in B minor and his son's tender F major trio we find not only a stylistic quantum leap but also two radically different approaches to the goal and meaning of music: J.S. searches for an answer to an unanswerable question, while C.P.E. looks for a question to the answer he already possesses. Telemann on the other hand follows his very own course, with the interests and needs of the musical public as his guiding star; he is one of the great educators, with music as his mission for a better life.

Domestic music-making, in the company of close friends, is one of the bourgeois musical culture's most interesting contributions to our cultural inheritance. Chamber music requires no other stage than one's own home; instead it is conceived as an extension of social interaction, in which the absence of words allows for a form of discourse which otherwise might easily be suppressed by social conventions. As the affluence of the middle classes increased, so did the ambition to identify with the refined cultural norms of the nobility. Music was one of the key indicators of social standing, and a solid musical grounding was a necessary part of a proper education.

Composers soon became aware of the growing market for chamber music, as did publishers, who immediately realized its potential. And in music itself this extra injection of nutrients caused an almost explosive growth. In the midst of the arts

was man, with the almost divine capacity for creating something out of nothing, and to the skilled artist this offered the chance of social mobility: to better oneself, in spite of simple or even humble origins.

The unique career enjoyed by Telemann exemplifies this mobility. The son of a Magdeburg deacon who passed away when Georg Philipp was only four, he chose the field of music despite initial opposition, and may be regarded as the first free composer with full control over his own composing activity, including its financial aspects. The independence that he achieved allowed him to dedicate himself to the kind of music he himself preferred, without any need to follow the dictates of patrons other than such musicians who chose to play his music because they liked it. As a consequence his style became a synthesis of ideas and impulses accumulated throughout a long life.

The two trio sonatas which frame our ‘trinity’ are typical examples of the kind of world music in which Telemann expressed himself some 250 years before the term was coined. The closing movements of both works take the listener to Poland, where Telemann spent three years during his first post as a composer. During what appears to have been high-spirited evenings at taverns with plenty of hearty Polish beer, he was able to acquaint himself with the local folk music, ‘in all its barbaric beauty’, as he himself put it in one of his autobiographies: ‘I have myself written in this manner several large concertos and trios that I clad in Italian clothes with alternating *Adagi* and *Allegri*.’

In contrast to that of Telemann, the career of J.S. Bach was to a great degree shaped by his employments, especially the 27 years spent in Leipzig as cantor of the Thomasschule and as director of music in the principal churches in the town. During his time in Leipzig, Bach wrote a staggering number of works – among them cantatas and passions – and led the performances of these in the churches of Leipzig, but initially he also taught various subjects at the Thomasschule, including Latin and rhetoric. We know for certain that his knowledge of Latin rhetoric was

extensive, from the same sources which tell us that he knew perfectly ‘the parts... that the composition of a musical work have in common with rhetoric’.

It thus seems clear that Bach agreed with the thought current among theorists (such as Johann Mattheson) and composers of his time, according to which a musical work must follow the rhetorical rules of an oration in order to move the audience. The rhetorical approach has been an inspiring point of view in the interpretation of the *Sonata in B minor*, especially in the case of the first movement, where it has seemed possible to find the five sections of a Latin rhetorical speech, for which we will use Mattheson’s terms. The *exordium* (‘introduction’: bars 1–4) is followed by the *narratio* (‘presentation of the facts’: 5–20), where the main theme is presented, characterized by a melodic voice supported by a continuous, contorted accompaniment. The *confirmatio* (‘demonstration’: 21–58), which brings new ‘proofs’, thus expanding the musical material, is followed by the *confutatio* (‘confutation’: 58–79), the section of an oration in which the defender rejects doubts and accusations against his cause. In this particular case, this section opposes a feeling of hope to the previous atmosphere of despair, with a highly melodic, stepwise motion in flowing triplets. This, however, ends up again with a contorted succession of notes in the bass, resulting in unexpected harmonies which bring the movement almost to a total collapse... before the *peroratio* (‘plea’: 79–119), in which the previous mood is re-established and we find all the elements of the initial theme, similar to the manner in which a lawyer, towards the end of a trial, recapitulates all the things said during it.

During the course of the following two movements the sonata develops towards a formal relaxation, which is reflected also in the mood. After the extremely complicated and tormented first movement, we thus rest in the simple *Siciliana* of the *Largo e dolce* – but, in the background, a syncopated rhythm and broken chords full of tension instil a sense of anxiety. In the final movement, although the form – a fugue followed by a gigue – becomes more elaborate, the piece seems to stabilize

and the struggle between formal and emotional elements abates, governed by the intellect: the incessant rhythm of the finale is a dance written just for the mind.

Like that of his godfather Telemann, a large part of C.P.E. Bach's œuvre was intended for domestic performance by amateur musicians, especially the numerous works for solo keyboard. But his career is nevertheless dominated by long stints of employment, first at the court of Frederick the Great of Prussia in Berlin, and then as director of music of the five main churches of Hamburg, where he succeeded Telemann. His rococoesque *Trio for bass recorder, viola and basso continuo* is the only work here actually composed for our forces. The bass recorder is usually treated as an ensemble instrument, but here it takes on a more soloistic role. At the time of composition, the recorder – like the viola da gamba – was actually on the wane, losing ground to an instrumentarium which to a large extent sprang from the emerging orchestral repertoire.

The trio is in three movements with a perfumed opening movement which offers a brief cadenza in each of the two upper parts – something of a novelty. The second has a charming streak of folklore; at least to us, the rather unexpected accents on the second beat of the bar lend it a Tyrolean air. The coquettish elegance of the closing *Allegro* makes for the perfect end to a work which glows with happiness.

In 1728–29, together with his colleague Johann Valentin Görner, Telemann published the fortnightly musical journal *Der getreue Musikmeister* – a correspondence course in the form of new compositions in various scorings, for the curious subscriber to play and to study. The target group was the burgeoning middle classes in Hamburg and elsewhere in the German-speaking world, with Telemann writing most of the music himself.

During these years Telemann was at the height of his career, and his synthesis of German, French and Italian musical styles with loans from Eastern European folk music inspired students and colleagues across the continent. For the composer, playing around with various stylistic ideals became a never-ending source of inspir-

ation and experimentation. The *Cello Sonata in D major*, which in true cliffhanger fashion was published in three consecutive issues of *Der getreue Musikmeister*, is an excellent example of this mixed style or – in Telemann’s own words – ‘gemischter Goût’.

In the 1720s, the cello as a solo instrument was a relative novelty in northern Germany, and the cello and the viola da gamba coexisted in both orchestral and chamber music ensembles. Gamba virtuosos, such as father and son Abel (both with the initials C.F.), would often be equally renowned as exponents of the cello, and as if to mark the rise of the cello and the decline and fall of the gamba, solo works for both instruments appeared side by side – composed for instance by our trinity. The six suites for solo cello by J.S. Bach (c. 1720) and C.P.E. Bach’s three dazzling concertos for the same instrument (1750–53) can be said to mark the beginning and the end of this stage, and when Telemann published his *D major Sonata* in 1728, it was probably usually performed on the viola da gamba.

The sonata has the overall scheme of slow-fast-slow-fast, with an opening *Lento* providing the cello with an opportunity to demonstrate its potential in terms of register and timbre. An *Allegro* follows – a brisk, Italianate gigue, succeeded by an expressive *Largo*, which the cosmopolitan Telemann for some reason has chosen to notate in a typically French manner. The closing movement is a cheerful *Allegro* with an unusual 4/8 time signature. As so often in Telemann we find here an imitation of folk music. The piece anticipates the *galant* Italian cello sonata as it would emerge in the hands of for instance Vivaldi and Geminiani.

In 1759, some thirty years after Telemann’s cello sonata, his godson composed the last of his three sonatas for viola da gamba, the one in *G minor*. At the time, C.P.E. Bach still served at the court of Frederick the Great in Berlin, and with one of the last great gamba virtuosos, Ludwig Christian Hesse, as his colleague in the royal musical establishment, he had good reason to compose for the instrument, although it was rapidly growing out of fashion. In terms of form, C.P.E.’s sonata is

strictly speaking a trio sonata leaning backwards to the baroque rather than to the new rococo tendencies otherwise found in the music of the period. One reason may be that his employer was well-known for his conservative taste in music, but the piece also harks back to the three trio sonatas for viola da gamba and harpsichord by his own father.

The first movement opens in a commanding manner, with two notes demanding the attention of the listener, like blasts from a trumpet. The theme is developed by means of contrapuntal imitation with a wandering bass line as its support and companion. C.P.E. then embroiders the melodic material, but through the character of his chosen theme he also gives the musicians the opportunity to do likewise – something which his father had been more sparing with in his sonatas. The second movement is notated in 9/8, a fairly unusual time signature for the period, and one which lends the phrasing a calm and beseeching character and makes for extended, descending lines in the part-writing. C.P.E. exploits these possibilities in an inspired way, and an artless, melancholy beauty permeates the movement. In the following *Allegro assai*, the slow 9/8 pulse is exchanged for a briskly driving 3/4, and intricate scale runs zigzag across the pages of the score like fireworks on New Year's Eve. The gamba part must have posed a challenge even to the famous Herr Hesse.

To perform the work on a baroque viola instead of the viola da gamba seems natural not only in terms of register, but also historically. It is known that C.P.E. composed a sonata in G major for viola and harpsichord, but the manuscript has sadly been lost. It may be that the son had been inspired to write the work by his father's fondness for playing the viola in chamber music, placed 'in the middle of the harmony, from where he could best hear and enjoy what was taking place on either side.'

© *Paradiso Musicale* 2011

Paradiso Musicale first came together in 2008 as an *ad hoc* constellation in order to perform at a festival in Grythyttan, an old Swedish mining town nowadays known as a Nordic centre for the culinary arts. Discovering a shared pleasure in fine wines and *haute cuisine* – and in not taking ourselves or each other too seriously – we formed what we like to think of as a luxury ensemble, working in a liberating environment which allows interpretations to mature through manifold performances, providing opportunities for experiments with unusual repertoire or playing techniques, and where a concert is certainly an occasion for reflection and emotions, but also for having fun for performer and audience alike.

Paradiso Musicale's combination of instruments is one for which there are very few original works – possibly the only one being the trio by C.P.E. Bach included on this disc. We are therefore free to play the music that we like, whatever it may have been scored for. A rather baroque approach, in point of fact, and certainly one that every jazz musician embraces unquestioningly. With musicians such as John McLaughlin, Prince, Frank Zappa and Taraf de Haïdouks as our models and inspiration, the ultimate goal is to achieve the feeling of a jam session when we perform. Consequently, our take on concepts such as authenticity and textual fidelity is less than dogmatic: in the end it all comes down to the creativity and critical thinking of the individual. And as our resident philologist notes, the word *krino* (from which *critic*), in ancient Greek, actually means to choose among different options...

Appearances in the major European musical centres and tours to the USA, Japan and Australia have confirmed **Dan Laurin's** reputation as one of today's most interesting – and sometimes controversial – recorder players. His endeavours to rediscover the sonic possibilities of the recorder include a lengthy collaboration with the instrument maker Frederick Morgan. Besides his wide-ranging work in the field of early music, Dan has also premiered numerous contemporary works, and has released more than 30 acclaimed CDs.

Anna Paradiso studied harpsichord and piano in Bari (Italy), where she received her solo diplomas, and then in Bolzano and Vienna. Armed with a Ph.D. in Latin and ancient Greek, she embarked on an academic career in Italy and at Oxford University, but returned to music after moving to Sweden, and studied with some of the best teachers in Stockholm, Paris and Naples. When not performing – in Sweden, Finland, Italy, England, Germany, the USA and Japan – Anna enjoys researching the vast collections of unknown masterpieces from the conservatory of Naples.

Defying categorization, **Henrik Frenidin** is one of Sweden's most versatile string players, as demonstrated on several discs. He began his career as principal violist of the Danish National Symphony Orchestra and has since then performed in large parts of the world, for instance as invited soloist at the International Viola Society congresses held in Germany, Canada and New Zealand. Breaking new ground in the field of electro-acoustical music, Henrik has developed an amplified viola together with the instrument maker Richard Rolf.

Working in the fields of early as well as contemporary music, and in folk music, **Mats Olofsson** studied the cello, and later the baroque cello, in Stockholm, Copenhagen and Boston. In the field of early music he has worked with musicians such as Phoebe Carrai and John Holloway and with orchestras including Concerto Copenhagen. Besides being principal cellist of the Gävle Symphony Orchestra, Mats also plays in the Stenhammar String Quartet and 'the pearls before swine experience', an acclaimed ensemble for new music.

Das Programm „*Vater* (Johann Sebastian Bach), *Sohn* (Carl Philipp Emanuel) und *Pate* (Georg Philipp Telemann, Taufpate von C.P.E.)“ ist eine Momentaufnahme aus einer Zeit, in der ein pluralistisches Musikleben mit vielen nebeneinander existierenden unterschiedlichen Musikstilen als kulturelle Bereicherung galt. Die Toleranz und Neugier, die sich zeigte, als das Musizieren nicht länger auf höfische Kreise beschränkt war, sondern öffentlich wurde, beschleunigte förmlich eine Explosion an Ausdrucksmöglichkeiten.

Die drei Hauptpersonen dieser CD sind so verschieden, dass man kaum glauben kann, dass ihre Werke im Lauf von nur zwei Generationen entstanden. Zwischen Johann Sebastians existentieller Krise in h-moll und dem zärtlichen F-Dur-Trio seines Sohnes liegt nicht nur ein stilistischer Quantensprung, wir sehen auch zwei radikal unterschiedliche Einstellungen zu dem Sinn und Zweck der Musik: J.S. sucht die Antwort auf eine unlösbare Frage, während C.P.E. eine Frage zu der Antwort, die er schon gegeben hat, sucht. Telemann dagegen folgt einem ganz eigenen Kurs, dessen Leitstern die Interessen und Bedürfnisse der musikalischen Öffentlichkeit sind; er ist einer der großen Volkspädagogen, wobei die Musik seine Mission zu einem besseren Leben ist.

Häusliches Musizieren im Kreis enger Freunde gehört zu dem Interessantesten, was die bürgerliche Musikkultur zu unserem kulturellen Erbe beigetragen hat. Kammermusik braucht keine andere Bühne als das eigene Heim; sie dient mehr als Verlängerung des gesellschaftlichen Beisammenseins, wobei die Abwesenheit von Worten eine Form von Kommunikation erlaubt, die sonst leicht sozialen Konventionen zum Opfer fällt. Mit dem zunehmenden Wohlstand des Bürgertums ging das Bestreben einher, sich mit den verfeinerten kulturellen Normen des Adels identifizieren zu können. Musik war eines der Hauptkennzeichen der sozialen Stellung, eine solide musikalische Grundausbildung war Teil *jeder* ordentlichen Bildung.

Die Komponisten erkannten bald den wachsenden Markt für Kammermusik, ebenso die Verleger, die dessen Möglichkeiten sofort zu nutzen verstanden. Für die

Musik bedeutete dieser zusätzliche „Nährstoff“ eine fast explosionsartige Entwicklung. Im Zentrum der Kunst stand der Mensch mit seiner nahezu göttlichen Fähigkeit, aus *nichts etwas* zu schaffen, und dem geschickten Künstler bot dies die Möglichkeit sozialer Mobilität: trotz einer einfachen oder sogar armen Herkunft seine Lebensumstände verbessern zu können.

Telemanns einzigartige Karriere bezeugt eben diese Mobilität. Als Sohn eines Diakons und früh vaterlos geworden, entschied er sich trotz des Widerstandes seiner Umgebung für das Komponieren, und er ist wohl als der erste freie Komponist mit vollständiger Kontrolle über sein Schaffen und auch die wirtschaftliche Seite der Sache zu betrachten. Die unabhängige Position, die er sich schuf, erlaubte ihm, sich der Art von Musik zu widmen, die er selbst mochte. Er brauchte nicht auf andere Auftraggeber zu hören als auf die Musiker, die seine Musik einfach aus dem Grund, dass sie sie mochten, spielen wollten. Dies hatte zur Folge, dass sein Stil eine Mischung von Ideen und Einfällen wurde, die während eines langen Lebens gesammelt worden waren.

Die beiden Triosonaten, die unsere Dreieinigkeit einrahmen, sind typische Beispiele für die „Weltmusik“, mit der Telemann sich ausdrückte, ungefähr 250 Jahre, bevor dieser Begriff geprägt wurde. In den beiden Finalsätzen wird der Hörer gedanklich nach Polen versetzt, wo sich Telemann während seiner ersten Anstellung aufhielt. Dort konnte er bei offensichtlich feucht-fröhlichen Kneipenbesuchen mit reichlich polnischem Bier „die polnische und hakanische Musik, in ihrer wahren barbarischen Schönheit“ kennenlernen, wie er selbst in einer seiner Autobiografien schrieb. „Ich habe, nach der Zeit, verschiedene große Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.“

Im Gegensatz zu Telemann wurde J.S. Bachs Karriere größtenteils durch seine Anstellungen geprägt, insbesondere die 27 Jahre, die er als Kantor an der Thomasschule in Leipzig und Musikdirektor an den wichtigsten Kirchen der Stadt ver-

brachte. Während dieser Zeit komponierte Bach eine überwältigende Anzahl Werke – darunter Kantaten und Passionen – und leitete deren Aufführungen in den Leipziger Kirchen; ursprünglich unterrichtete er aber auch verschiedene Fächer an der Thomasschule, darunter Latein und Rhetorik. Wir wissen mit Sicherheit, dass er umfassende Kenntnisse von lateinischer Rhetorik hatte, aus derselben Quelle, die uns erzählt, dass er sich der „Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat“ vollkommen bewusst war.

Offensichtlich stimmte Bach also der unter den Theoretikern (wie Johann Mattheson) und Komponisten seiner Zeit geläufigen Ansicht zu, dass ein musikalisches Werk den rhetorischen Regeln einer Rede entsprechen muss, um das Publikum berühren zu können. Der rhetorische Ansatz war ein inspirierender Blickwinkel bei der Interpretation der *Sonate in h-moll*, besonders im ersten Satz, in dem man die fünf Teile einer lateinischen Rede wiederfinden kann (hier beziehen wir uns auf Matthesons Begriffe): Das *exordium* („Einleitung“: Takt 1–4) wird gefolgt von der *narratio* („Darlegung der Fakten“: 5–20), in der das Hauptthema präsentiert wird, eine melodische Stimme, die durch eine kontinuierliche, gewundene Begleitung untermalt wird. Der *confirmatio* („Erläuterung des Standpunktes“: 21–58), die neue „Beweise“ bringt bzw. das musikalische Material erweitert, folgt die *confutatio* („Argumentation“: 58–79), der Teil der Rede, in dem der Redner Zweifel und Gegenargumente gegen seine These entkräftet. In diesem speziellen Fall stellt dieser Teil ein Gefühl der Hoffnung der vorangegangenen Atmosphäre von Verzweiflung gegenüber, mit einer hochmelodischen, stufenartigen Bewegung in fließenden Triolen. Diese endet jedoch wieder mit einer gewundenen Notenfolge im Bass, welche in unerwarteten Harmonien resultiert, die den Satz fast zu einem Zusammenbruch führen ... vor der *peroratio* („Redeschluss“: 79–119), in der die vorherige Stimmung wieder aufgebaut wird und wir alle Elemente des einleitenden Themas wiederfinden, wie im Schlussplädoyer eines Anwalts, der am Ende einer Gerichtsverhandlung alles Gesagte noch einmal rekapituliert.

Im Lauf der folgenden beiden Sätze entwickelt sich die Sonate in Richtung einer formalen Entspannung, die sich auch in der Stimmung widerspiegelt. Nach dem extrem komplizierten und gequälten ersten Satz ruhen wir uns also in der einfachen *Siciliana* des *Largo e dolce* aus – im Hintergrund jedoch sorgen ein synkopierter Rhythmus und gebrochene Akkorde voller Spannung für ein Gefühl der Beklemmung. Obwohl die Form – eine Fuge, gefolgt von einer Gigue – im letzten Satz kunstvoller wird, scheint sich hier das Stück zu stabilisieren, der Kampf zwischen formalen und emotionalen Elementen klingt ab, kontrolliert durch den Intellekt: Der nicht enden wollende Rhythmus des Finales ist ein Tanz, der gerade für den Geist geschrieben wurde.

Wie bei seinem Paten Telemann war auch ein großer Teil des Werkes von C.P.E. Bach für das häusliche Musizieren von Amateuren gedacht, besonders die zahlreichen Werke für Cembalo solo. Seine Karriere wurde trotzdem durch lange Anstellungsperioden dominiert, zunächst am Hof Friedrichs des Großen in Berlin und dann als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen, dort in der Nachfolge Telemanns. Sein rokokoaartiges ***Trio für Bassblockflöte, Viola und Basso continuo*** ist das einzige hier vertretene Werk, das er für genau unsere Besetzung komponierte. Die Bassblockflöte wird gewöhnlich als reines Ensembleinstrument behandelt; hier übernimmt sie jedoch eine solistischere Rolle. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Komposition hatte die Blockflöte – wie auch die Viola da gamba – eigentlich schon an Bedeutung verloren zugunsten eines Instrumentariums, das größtenteils dem aufkommenden orchestralen Repertoire entsprang.

Das Trio besteht aus drei Sätzen, wobei der delikate Eröffnungssatz eine kurze Kadenz für beide Oberstimmen bereithält – damals eine Neuheit. Der zweite Satz hat einen charmanten Anstrich von Folklore; wir zumindest finden, die unerwarteten Akzente auf der zweiten Taktzahlzeit verleihen ihm einen tirolischen Hauch. Die kokette Eleganz des abschließenden *Allegro* bildet das Ende eines Werkes voller Fröhlichkeit.

In den Jahren 1728/29 veröffentlichte Telemann zusammen mit seinem Kollegen Johann Valentin Görner die vierzehntägige Musikzeitschrift *Der getreue Musikmeister* – ein Fernkurs in Form von neuen Kompositionen mit unterschiedlichen Besetzungen, die der neugierige Abonnent studieren und spielen konnte. Zielgruppe war die aufblühende Mittelklasse in Hamburg und anderswo im deutschsprachigen Raum. Den größten Teil dieser Musik schrieb Telemann selbst.

In diesen Jahren hatte er den Höhepunkt seiner Karriere erreicht, und seine Synthese von deutschen, französischen und italienischen Musikstilen, kombiniert mit Einflüssen osteuropäischer Volksmusik, inspirierte Studenten und Kollegen auf dem ganzen Kontinent. Für den Komponisten wurde das Spiel mit verschiedenen stilistischen Idealen zu einer nie versiegenden Quelle der Inspiration und des Experimentierens. Die *Cello-Sonate in D-Dur*, die in reinster Cliffhanger-Manier in drei aufeinander folgenden Ausgaben des „getreuen Musikmeisters“ erschien, ist ein exzellentes Beispiel für diesen gemischten Stil oder – in Telemanns eigenen Worten – „gemischter Goût“.

In den 1720er Jahren war das Cello als Soloinstrument eine relative Neuheit in Norddeutschland; Cello und Gambe existierten nebeneinander in Orchestern und Kammermusikensembles. Gambenvirtuosen wie Vater und Sohn Abel (beide mit den Initialen C.F.) waren ebenso als Cellovirtuosen bekannt, und als ob auf diese Weise der Aufstieg des Cellos und der Niedergang der Gambe markiert werden sollte, wurden parallel Solowerke für beide Instrumente veröffentlicht – komponiert von z.B. unserer Trinität. Die sechs *Suiten für Cello solo* von J.S. Bach (ca. 1720) und C.P.E. Bachs drei umwerfende Konzerte für dasselbe Instrument (1750–53) können den Anfang und das Ende dieser Phase illustrieren; als Telemann 1728 seine *D-Dur-Sonate* veröffentlichte, wurde sie vermutlich meistens auf der Viola da gamba gespielt.

Die Sonate hat ein übergeordnetes Schema von langsam-schnell-langsam-schnell, wobei das eröffnende *Lento* dem Cello die Gelegenheit bietet, sein Potential an

Registern und Klangfarben zu demonstrieren. Ein *Allegro* folgt – eine frische *Gigue* in italienischem Stil, die von einem ausdrucksvollen *Largo* abgelöst wird, welches der Kosmopolit Telemann in einer typisch französischen Weise notierte. Der abschließende Satz ist ein fröhliches *Allegro*, das ungewöhnlicherweise in einem 4/8-Takt steht. Wie so oft bei Telemann finden wir auch hier Volksmusik-Imitationen. Das Stück nimmt die galante italienische Cellosone vorweg, wie sie später in den Händen Vivaldis oder Geminianis entstehen würde.

1759, gut 30 Jahre nach Telemanns Cellosone, komponierte sein Patensohn die letzte seiner drei Sonaten für Viola da gamba, in *g-moll*. Zu diesem Zeitpunkt diente C.P.E. Bach noch am Hof Friedrichs des Großen, wobei einer der letzten großen Gambenvirtuosen, Ludwig Christian Hesse, sein Kollege in der Hofkapelle war. So hatte er guten Grund, für das Instrument zu komponieren, auch wenn es damals schon sehr aus der Mode kam. Was die Form betrifft, ist C.P.E.s Sonate streng genommen eine Triosone, die sich eher am Barock orientiert als an den neuen Rokoko-Tendenzen, die man sonst in der Musik dieser Zeit finden konnte. Ein Grund dafür könnte sein, dass sein Arbeitgeber wohlbekannt für seinen konservativen Musikgeschmack war, das Stück erinnert aber auch an die drei Triosonen für Viola da gamba und Cembalo, die sein Vater komponiert hatte.

Der erste Satz beginnt gebieterisch, wie zwei Trompetenstöße ziehen zwei Töne die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich. Die Entwicklung des Themas geschieht durch kontrapunktische Imitation, wobei eine unstete Basslinie seine Begleitung bildet. C.P.E. Bach schmückt dann das musikalische Material aus; durch den Charakter des von ihm ausgewählten Themas gibt er den Musikern aber auch die Gelegenheit, dasselbe zu tun – mit so etwas war sein Vater sparsamer umgegangen. Der zweite Satz steht im 9/8-Takt, was recht ungewöhnlich für diese Zeit ist; er verleiht der Phrasierung einen gelassenen, fast flehenden Charakter und bringt ausgedehnte, abwärts führende Linien in den einzelnen Stimmen mit sich. C.P.E. nutzt diese Möglichkeiten in inspirierender Weise aus, sodass eine ungekünstelte, melan-

chologische Schönheit diesen Satz durchzieht. Im folgenden *Allegro assai* jedoch wird der langsame 9/8 durch einen frisch vorwärts drängenden 3/4-Takt ersetzt, und komplizierte Tonleiterpassagen schlängeln sich durch die Seiten der Partitur wie ein Feuerwerk am Silvesterabend. Die Gambenstimme muss auch für den berühmten Herrn Hesse eine Herausforderung gewesen sein.

Dieses Werk auf einer Barockviola anstelle einer Viola da gamba zu spielen, liegt nahe, nicht nur bezüglich der Stimmlage, sondern auch historisch gesehen. Wir wissen, dass C.P.E. eine Sonate in G-Dur für Viola und Cembalo komponierte, aber leider ist das Manuskript verschollen. Vielleicht ließ sich der Sohn durch seinen Vater zu dem Werk animieren, dem es Vergnügen machte, „In musikalischen Gesellschaften, in welchen Quartette oder vollstimmigere Instrumentalstücke aufgeführt wurden, und er sonst nicht dabey beschäftigt war, [...] die Bratsche mit zu spielen. Er befand sich mit diesem Instrument gleichsam in der Mitte der Harmonie, aus welcher er sie von beyden Seiten am besten hören und genießen konnte.“

© *Paradiso Musicale* 2011

Paradiso Musicale traf 2008 zum ersten Mal als ad hoc-Konstellation bei einem Festival in Grythyttan zusammen, einer alten schwedischen Bergbaustadt, die heute als ein nordisches Zentrum für kulinarische Künste bekannt ist. Nachdem wir entdeckt hatten, dass wir ein Interesse für gute Weine und La Haute Cuisine – und dafür, uns selbst oder uns gegenseitig nicht allzu ernst zu nehmen – teilten, gründeten wir etwas, das wir gerne als Luxus-Ensemble bezeichnen – wir arbeiten in einer befreienden Atmosphäre, die es erlaubt, die Interpretationen durch vielfältige Auftritte reifen zu lassen, die Möglichkeiten für Experimente mit ungewöhnlichem Repertoire oder ungewöhnlichen Spieltechniken schafft, und in der ein Konzert sicherlich eine Gelegenheit zur Reflexion, aber auch zum Amüsieren (sowohl für die Musiker als auch für das Publikum) bietet.

Die Besetzung von Paradiso Musicale ist eine, für die es nur sehr wenige Originalkompositionen gibt – das Trio von C. P. E. Bach auf dieser CD ist vielleicht die einzige. Daher steht es uns frei zu spielen, was wir wollen, für welche Besetzung es auch immer komponiert worden ist. Dies ist tatsächlich ein eher barocker Ansatz, mit Sicherheit aber auch einer, den jeder Jazzmusiker wahrnimmt, ohne lange zu fragen. Mit Musikern wie John McLaughlin, Prince, Frank Zappa und Taraf de Haïdouks als Vorbilder ist unser ultimatives Ziel, bei einem Auftritt das Gefühl einer jam session aufkommen zu lassen. Daher ist unser Umgang mit Konzepten wie Authentizität und Werktreue weniger dogmatisch: Am Ende hängt alles von der Kreativität und dem kritischen Denkvermögen des Einzelnen ab. Und wie unsere eigene Philologin bemerkt, bedeutet das altgriechische Wort *krino* (von dem *kritisch* kommt) ursprünglich, unter verschiedenen Meinungen auszuwählen ...

Auftritte in den großen Musikzentren Europas und Tourneen durch die USA, Japan und Australien haben **Dan Laurins** Ruf als einer der interessantesten – und manchmal kontroversen – Blockflötisten unserer Tage gefestigt. Seine Versuche, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte wieder zu entdecken, führten u.a. zu einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Frederick Morgan. Neben seiner weitreichenden Arbeit im Bereich der Alten Musik hat Laurin auch viele zeitgenössische Werke uraufgeführt und mehr als 30 von der Kritik hochgelobte CDs eingespielt.

Anna Paradiso studierte Cembalo und Klavier in Bari (Italien), wo sie ihr Solistendiplom erhielt, sowie in Bolzano und Wien. Bewaffnet mit einem Ph.D. in Latein und Altgriechisch begann sie eine akademische Karriere in Italien und an der Oxford University, kehrte jedoch zur Musik zurück, nachdem sie nach Schweden gezogen war, und studierte bei einigen der besten Lehrer in Stockholm, Paris und Neapel. Wenn sie nicht Konzerte spielt – in Schweden, Finnland, Italien, Eng-

land, Deutschland, den USA oder Japan – erforscht sie gerne die umfangreichen Sammlungen unbekannter Meisterwerke im Konservatorium von Neapel.

Jeglicher Kategorisierung trotzend ist **Henrik Frendin** einer der vielseitigsten Streicher Schwedens, was einige CD-Einspielungen belegen. Seine Karriere begann als Solobratscher beim Dänischen Nationalorchester. Seitdem ist er in großen Teilen der Welt aufgetreten, z.B. als Solist bei den Kongressen der International Viola Society in Deutschland, Kanada und Neuseeland. Er interessiert sich sehr für elektro-akustische Musik und hat gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Richard Rolf eine E-Viola entwickelt.

Mats Olofsson studierte Cello und Barock-Cello in Stockholm, Kopenhagen und Boston und arbeitet heute sowohl mit Alter als auch mit zeitgenössischer Musik. Im Bereich der Alten Musik musizierte er u.a. mit Phoebe Carrai und John Holloway sowie mit Ensembles wie Concerto Copenhagen. Neben seiner Tätigkeit als Solocellist im Symphonieorchester Gävle ist er auch Mitglied im Stenhammar Quartett und „the pearls before swine experience“, einem bekannten Neue Musik-Ensemble.

Le Père (Johan Sebastian Bach), *le Fils* (Carl Philipp Emanuel) et *le Parrain* (Georg Philipp Telemann, parrain de C.P.E.) est un instantané d'une époque où un environnement musical pluraliste aux nombreux parallèles et aux divers styles musicaux était considéré comme un avantage culturel. L'ouverture d'esprit et la curiosité qui se manifestèrent quand la musique s'échappa des confins des cours et devint une affaire publique servirent de catalyseurs pour une véritable explosion de diversité d'expression.

Les trois personnages principaux du programme actuel sont si différents qu'il est difficile de croire que leurs œuvres virent le jour en l'espace de deux générations seulement. La comparaison entre la crise existentielle en si mineur de Johan Sebastian et le tendre trio en fa majeur de son fils nous montrera non seulement un saut stylistique quantique mais encore deux approches radicalement différentes au but et à la signification de la musique : J.S. cherche une réponse à une question sans réponse tandis que C.P.E. cherche une question à la réponse qu'il connaît déjà. Par ailleurs, Telemann suit son propre chemin, guidé par les intérêts et les besoins du public musical ; c'est l'un des grands éducateurs dont la mission était la musique pour améliorer la vie.

La musique domestique, en compagnie d'amis intimes, est l'une des contributions les plus intéressantes de la culture musicale bourgeoise à notre héritage culturel. La musique de chambre ne requiert pas d'autre salle que son propre foyer ; elle est d'ailleurs conçue comme une extension de l'interaction sociale où l'absence de mots permet une forme de discours que les conventions sociales pourraient facilement supprimer autrement. A la montée de la classe moyenne, l'ambition de s'identifier aux normes culturelles raffinées de la noblesse augmenta aussi. La musique était l'un des principaux indicateurs du rang social et une formation musicale solide était nécessaire pour une instruction convenable.

Les compositeurs devinrent vite conscients du marché grandissant pour la musique de chambre, de même que les éditeurs qui comprirent immédiatement son

potentiel. Cette injection supplémentaire de vitamines généra une croissance musicale presque explosive. Avec sa capacité quasi divine de créer quelque chose à partir de rien, l'homme se trouvait au milieu des arts et l'artiste doué avait la chance de monter dans l'échelle sociale : il pouvait s'améliorer malgré des origines simples ou même humbles.

L'unique carrière dont a joui Telemann illustre cette mobilité. Fils d'un diacre de Magdebourg qui mourut quand Georg Philipp n'avait que quatre ans, Telemann choisit la musique malgré l'opposition d'abord rencontrée et peut être considéré comme le premier compositeur indépendant qui contrôlait totalement sa vie de compositeur, y compris l'aspect financier. L'indépendance acquise lui permit de se dédier à la musique qu'il préférait, sans avoir à se plier aux volontés d'un maître autre que les musiciens qui choisissaient de jouer sa musique parce qu'ils l'aimaient. Par conséquent, son style devint une synthèse d'idées et d'impulsions accumulées pendant toute sa longue vie.

Les deux sonates en trio qui encadrent notre «trinité» sont des exemples typiques de «world music» ou musique globale quelque 250 ans avant la naissance de l'expression. Les mouvements finals des deux œuvres portent l'auditeur en Pologne où Telemann passa trois ans durant son premier poste de compositeur. Il écrivit lui-même dans une de ses autobiographies qu'il avait fait la connaissance de la musique populaire polonaise au cours de soirées bien arrosées de bonne bière polonaise dans les tavernes : «J'ai écrit de cette manière, à la beauté barbare, plusieurs grands concertos et trios que j'ai habillés à l'italienne avec des *Adagi* alternant avec des *Allegrì*.»

Par contraste avec la carrière de Telemann, celle de J.S. Bach fut à un certain point formée par ses emplois, surtout les 27 ans passés à Leipzig comme cantor de la Thomasschule et comme directeur de la musique dans les principales églises de la ville. Pendant ses années à Leipzig, Bach écrivit un nombre renversant d'œuvres – dont des cantates et passions – et en dirigea les exécutions dans les églises de

Leipzig, mais il enseignait aussi au début diverses matières à la Thomasschule dont le latin et la rhétorique. On sait assurément que sa connaissance de la rhétorique latine était profonde, et les mêmes sources nous font part qu'il maîtrisait parfaitement « les parties... que la composition d'une œuvre musicale partage avec la rhétorique. »

Il semble ainsi clair que Bach était d'accord avec la pensée courante parmi les théoriciens (dont Johann Mattheson) et compositeurs de son temps, qu'une œuvre musicale doit suivre les lois rhétoriques d'un discours afin de toucher le public. L'approche rhétorique a été un point de vue inspirant dans l'interprétation de la *Sonate en si mineur*, surtout du premier mouvement où il a semblé possible de trouver les cinq sections d'un discours rhétorique latin pour lequel nous utiliserons les termes de Mattheson. L'*exordium* (« introduction » : mesures 1–4) est suivi de la *narratio* (« présentation des faits » : 5–20) où le thème principal est présenté, caractérisé par une voix mélodique supportée par un accompagnement crispé continu. La *confirmatio* (« démonstration » : 21–58) qui apporte de nouvelles « preuves », étendant ainsi le matériel musical, est suivie de la *confutatio* (« réfutation » : 59–79), la section d'un discours où le défenseur rejette les doutes et accusations contre sa cause. Dans ce cas-ci, cette section oppose un sentiment d'espoir à l'atmosphère précédente de désespoir avec un mouvement diatonique très mélodique en triolets coulants. Ceci, cependant, se termine de nouveau avec une succession crispée de notes à la basse, aboutissant à des harmonies inattendues qui mènent le mouvement à un effondrement presque total... avant la *peroratio* (« péroraison » : 79–119), qui rétablit l'atmosphère précédente et où l'on retrouve tous les éléments du thème initial, semblablement à la manière dont un avocat, à la fin de son plaidoyer, récapitule tous les faits qui ont été mentionnés pendant le procès.

Au cours des deux mouvements suivants, la sonate se développe vers une détente formelle, ce que l'atmosphère reflète aussi. Après le premier mouvement extrêmement compliqué et tourmenté, la simple *Siciliana* du *Largo e dolce* amène

le repos – mais, à l’arrière-plan, un rythme syncopé et des accords rompus remplis de tension communiquent un sentiment d’anxiété. La forme du mouvement final – une fugue suivie d’une gigue – devient plus complexe, la pièce semble se stabiliser et la lutte entre les éléments de forme et d’émotion s’affaiblit, gouvernée par l’intellect : le rythme incessant du finale est une danse écrite seulement pour l’esprit.

Comme l’œuvre de son parrain Telemann, une grande partie de celle de C.P.E. Bach était destinée à l’usage domestique pour des musiciens amateurs, surtout les nombreuses pièces pour instrument à clavier solo. Sa carrière est néanmoins dominée par de longs emplois, d’abord à la cour de Frédéric le Grand de Prusse à Berlin, puis comme directeur de la musique des cinq églises principales de Hambourg où il succéda à Telemann. Son *Trio pour flûte à bec basse, alto et basso continuo* de style rococo est la seule œuvre ici à avoir été composée pour nos instruments. La flûte à bec basse est habituellement traitée comme instrument d’ensemble mais on lui a confié ici un rôle plus soliste. Au moment de la composition, la flûte à bec – comme la viole de gambe – connaissait un déclin au profit d’instruments qui provenaient en majeure partie du répertoire orchestral en développement.

Des trois mouvements du trio, le premier se distingue par une brève cadence dans les deux parties supérieures – une nouveauté. On décèle dans le second un charmant accent de folklore ; à nos oreilles du moins, les accents assez inattendus du second temps de la mesure lui prêtent un air tyrolien. La coquette élégance de l’*Allegro* final apporte une fin parfaite à une œuvre qui brille de bonheur.

En 1728–29, avec son collègue Johann Valentin Görner, Telemann publia le journal musical bimensuel *Der getreue Musikmeister* – un cours de correspondance sous la forme de nouvelles compositions instrumentées différemment, destinées à être jouées et étudiées par l’abonné curieux. Telemann composait lui-même la majorité de la musique et cherchait sa clientèle dans les classes moyennes naissantes à Hambourg et ailleurs dans le monde de langue allemande.

Telemann était au sommet de sa carrière au cours de ces années et sa synthèse

des styles musicaux allemand, français et italien et d'emprunts à la musique populaire de l'Europe orientale inspirait étudiants et collègues sur tout le continent. Pour le compositeur, de jouer ainsi avec divers idéaux stylistiques devint une source inépuisable d'inspiration et d'expérimentation. La *Sonate en ré majeur* pour violoncelle qui, pour créer du suspense, sortit dans trois numéros consécutifs du *Der getreue Musikmeister*, est un excellent exemple de ce style mixte ou – comme le dit Telemann – de « gemischter Goût ».

Dans les années 1720, le violoncelle commençait seulement à s'imposer comme instrument solo en Allemagne du nord ; lui et la viole de gambe coexistaient dans des ensembles orchestraux et de musique de chambre. Les gambistes virtuoses, dont Abel père et fils (tous deux portant les initiales C.F.), furent souvent aussi renommés comme violoncellistes et, comme pour marquer le montée du violoncelle et le déclin de la gambe, des œuvres solos pour les deux instruments sortirent parallèlement – composées par exemple par notre trinité. On peut dire des six suites pour violoncelle solo de J.S. Bach (c. 1720) et des trois concertos étincelants de C.P.E. Bach pour le même instrument (1750–53) qu'ils marquent le début et la fin de cette phase et, quand Telemann publia sa *Sonate en ré majeur* en 1728, elle était probablement jouée habituellement sur la viole de gambe.

La sonate se conforme au modèle lent-vif-lent-vif où le début *Lento* fournit au violoncelle la chance de montrer son potentiel de registre et de timbre. Suit un *Allegro* – une gigue animée à l'italienne, qui fait place à un *Largo* expressif que le cosmopolite Telemann avait choisi, pour une raison quelconque, de rédiger de manière typiquement française. L'œuvre se termine par un joyeux *Allegro* au chiffage inhabituel de 4/8. Comme si souvent chez Telemann, on trouve ici une imitation de musique populaire. La pièce annonce la sonate pour violoncelle italienne galante comme elle devait couler de la plume de Vivaldi et de Geminiani par exemple.

En 1759, une trentaine d'années après la sonate pour violoncelle de Telemann, son filleul composa la dernière de ses trois sonates pour viole de gambe, celle en

sol mineur. A cette époque, C.P.E. Bach servait encore à la cour de Frédéric le Grand à Berlin et, avec l'un des derniers grands gambistes virtuoses, Ludwig Christian Hesse, comme collègue dans l'établissement musical royal, il avait de bonnes raisons de composer pour l'instrument qui pourtant se démodait rapidement. En termes de forme, la sonate de C.P.E. est strictement parlant une sonate en trio qui se retourne vers le baroque plutôt que de suivre les nouvelles tendances rococos trouvées autrement dans la musique de l'époque. Cela pourrait s'expliquer par le goût musical conservateur bien connu de l'employeur de C.P.E. mais la pièce rappelle aussi les trois sonates en trio pour viole de gambe et clavecin de son propre père J. S. Bach.

Le premier mouvement s'ouvre de manière autoritaire où deux notes exigent l'attention de l'auditeur, comme une fanfare de trompette. Du contrepoint imitatif développe le thème, sur une basse errante comme soutien et compagnie. C.P.E. enjolive ensuite le matériel mélodique mais, grâce au caractère du thème choisi, il donne aussi aux musiciens l'occasion d'en faire autant – ce que son père avait offert moins généreusement dans ses sonates. Le second mouvement est écrit en 9/8, un chiffre rare à cette époque, qui donne au phrasé un caractère calme et suppliant et qui met en valeur les lignes étendues et descendantes des voix. C.P.E. exploite ces possibilités avec inspiration et une beauté naturelle et mélancolique se dégage du mouvement. Mais dans l'*Allegro assai* suivant, le lent 9/8 fait place à un 3/4 vif et énergique où des passages gammés complexes zigzaguent de part et d'autre sur les pages de la partition comme des feux d'artifice la nuit du nouvel an. La partie de gambe a dû présenter un défi même au célèbre Herr Hesse.

L'exécution de l'œuvre sur un alto baroque au lieu d'une viole de gambe semble naturelle non seulement en termes de registre, mais aussi d'historicité. On sait que C.P.E. composa une sonate en sol majeur pour alto et clavecin mais le manuscrit est malheureusement perdu. Le fils a peut-être été inspiré d'écrire la pièce parce que son père aimait beaucoup jouer de l'alto en musique de chambre, placé « au

milieu de l'harmonie, d'où il pouvait entendre et savourer le mieux ce qui se passait de chaque autre côté.»

© *Paradiso Musicale 2011*

Paradiso Musicale est une constellation ad hoc formée en 2008 pour participer à un festival à Grythyttan, une vieille ville minière suédoise connue aujourd'hui comme un centre d'art culinaire dans le Nord. Nous découvrant un goût commun pour les bons vins et la haute cuisine – et ne nous prenant pas trop au sérieux – nous avons formé ce que nous considérons comme un ensemble de luxe, travaillant dans un environnement libérateur qui permet aux interprétations de mûrir grâce aux multiples exécutions, qui donne la chance d'expérimenter avec le répertoire ou des techniques inhabituelles et où un concert est certainement une occasion de réflexion et d'émotions, mais aussi de plaisir, tant pour les exécutants que pour le public. Très peu d'œuvres originales ont été composées pour la combinaison d'instruments de Paradiso Musicale – la seule peut-être étant le trio de C.P.E. Bach inclu sur ce disque. C'est pourquoi nous sommes libres de jouer la musique qui nous plaît, quelle qu'en soit l'instrumentation. C'est une approche de l'époque baroque, en fait, acceptée d'ailleurs sans la moindre hésitation par tout musicien de jazz. Sous l'inspiration de musiciens tels que John McLaughlin, Prince, Frank Zappa et Taraf de Haïdouks, le but ultime est de donner à chaque concert un sens de jam session. Par conséquent, nos concepts adoptés d'authenticité et de fidélité textuelle ne sont pas tout à fait dogmatiques : à la fin, tout se réduit à la créativité et à la pensée critique de l'individu. Comme le fait remarquer notre philologue résident, le mot *krino* (duquel vient critique), en grec ancien, veut dire en fait de choisir parmi diverses options...

Des apparitions dans les principaux centres musicaux européens et des tournées aux Etats-Unis, au Japon et en Australie ont confirmé la réputation de **Dan Laurin**

comme l'un des joueurs de flûte à bec les plus intéressants – et parfois les plus controversés – de notre temps. Ses efforts pour redécouvrir les possibilités soniques de la flûte à bec comprennent une longue collaboration avec le facteur d'instruments Frederick Morgan. À côté de son important travail dans le domaine de la musique ancienne, Dan a aussi donné la création de nombreuses œuvres contemporaines et il a enregistré plus d'une trentaine de disques compacts très salués.

Anna Paradiso a étudié le clavecin et le piano à Bari (Italie) où elle a obtenu ses diplômes de soliste, puis à Bolzano et à Vienne. Forte d'un doctorat en latin et en grec ancien, elle poursuit une carrière académique en Italie et à l'université d'Oxford mais elle retourna à la musique après avoir aménagé en Suède et elle a étudié avec certains des meilleurs professeurs à Stockholm, Paris et Naples. Quand elle ne donne pas des concerts – en Suède, Finlande, Italie, Angleterre, Allemagne et aux États-Unis – Anna fait de la recherche dans les vastes collections de chefs-d'œuvre inconnus du conservatoire de Naples.

Résistant à toute catégorisation, **Henrik Frenidin** est l'un des altistes les plus multifacettés de la Suède, ce qu'exemplifient plusieurs disques. Il entreprit sa carrière comme premier altiste à l'Orchestre Symphonique National Danois et s'est depuis produit un peu partout au monde, par exemple comme soliste invité aux congrès de la Société internationale d'alto tenus en Allemagne, au Canada et en Nouvelle-Zélande. Ouvrant de nouvelles voies en musique électro-acoustique, Henrik a développé un alto amplifié en collaboration avec le facteur d'instruments Richard Rolf.

Travaillant en musique ancienne ainsi que contemporaine et en musique populaire, **Mats Olofsson** a étudié le violoncelle et ensuite le violoncelle baroque, à Stockholm, Copenhague et Boston. Il a fait de la musique ancienne avec, entre autres, Phoebe Carrai et John Holloway ainsi que Concerto Copenhague parmi d'autres

orchestres. En plus d'être premier violoncelle à l'Orchestre symphonique de Gävle, Mats joue dans le Quatuor à cordes Stenhammar et « the pearls before swine experience », un ensemble très apprécié pour musique nouvelle.

MUSIC PUBLISHERS

Telemann: Trio Sonata in D minor, TWV 42:d7 — Schott
J. S. Bach: Sonata in B minor, BWV 1030 — Bärenreiter/Peters
C. P. E. Bach: Trio Sonata in F major, Wq 163 — flauto-dolce.it
Telemann: Sonata in D major, TWV 41:D6 — Facsimile/Bärenreiter
C. P. E. Bach: Sonata in G minor, Wq 88 — Schott
Telemann: Trio Sonata in G minor, TWV 42:g9 — Schott

ACKNOWLEDGEMENTS

Thank you, Andrea Bornstein of flauto-dolce.it, for sharing the the modern edition of C. P. E. Bach's *Sonata in F major* as well as a copy of the original MS from Mus. Ms. Bach 357, State Library of Prussian Culture, Berlin

Ett stort tack till vaktmästare Urban Gunnarsson vid Länna kyrka

Cembalobärare Norra Betsö and Länna kyrka: Sven Öhlund, Jenny Borg and Mats Borglund, Pekka Kari, Stig Pramlid, Anton Alfnsson

General helper and page turner for J. S. Bach: Antonio Giummarella, Rutigliano

INSTRUMENTARIUM

- Dan Laurin: Alto recorder (in ivory) after Denner by Friedrich von Huene (Telemann D minor trio)
Voice flute after Bressan by Frederick Morgan (Bach B minor)
Bass recorder after Bressan by Luca de Paolis (C. P. E. Bach Trio; basso continuo part of Telemann cello sonata)
Alto recorder after Denner by Morgan/Ronimus (Telemann G minor trio)
- Henrik Frendin: Viola by Joannes Schorn, Salisburgi 1702 (C. P. E. Bach: Sonata in G minor)
Viola by Johan Öberg, Stockholm 1766 (other works)
Bow by Matthew Coltman, London
- Mats Olofsson: Cello by 'F et A Gagliani, Neapel 1772'
Bow by Michel Groppé, Metz.
- Anna Paradiso: Harpsichord after Blanchet, by Francois Ciocca.
Tuning: a=417. Werckmeister III and Kirnberger II. Tuner: Dan Laurin. Maintenance: Hans-Erik Svensson

DDD

RECORDING DATA

Recorded in April 2010 at Länna Church, Sweden
Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel
Digital editing: Bastian Schick
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Paradiso Musicale 2011
Translations: Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Cover photography: © Pelle Piano / www.studiobild.com
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1895 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

PARADISO MUSICALE

DAN LAURIN · MATS OLOFSSON · HENRIK FRENDIN · ANNA PARADISO



BIS-CD-1895