

CAFÉ ZIMMERMANN

α

MENU

- › TRACKLIST
- › TEXTE FRANÇAIS
- › ENGLISH TEXT
- › DEUTSCH KOMMENTAR

VOLUME 1
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS I

CONCERTO POUR CLAVECIN EN RÉ MINEUR, BWV 1052

- | | | |
|----|--------------|------|
| 1. | I. ALLEGRO | 7'26 |
| 2. | II. ADAGIO | 6'13 |
| 3. | III. ALLEGRO | 7'28 |

CONCERTO POUR HAUTBOIS D'AMOUR EN LA MAJEUR, BWV 1055

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 4. | I. ALLEGRO | 4'13 |
| 5. | II. LARGHETTO | 4'28 |
| 6. | III. ALLEGRO MA NON TANTO | 4'01 |

CONCERTO POUR VIOLON EN MI MAJEUR, BWV 1042

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 7. | I. ALLEGRO | 7'20 |
| 8. | II. ADAGIO | 5'29 |
| 9. | III. ALLEGRO ASSAI | 2'41 |

5^{ÈME} CONCERT BRANDEBOURGEOIS EN RÉ MAJEUR, BWV 1050

- | | | |
|-----|----------------|------|
| 10. | I. ALLEGRO | 9'42 |
| 11. | II. AFFETTUOSO | 5'01 |
| 12. | III. ALLEGRO | 5'14 |

TOTAL TIME: 69'22

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti, Amandine Beyer**, **Claire Cachia***, **David Plantier*** VIOLONS

Diana Baroni FLAUTO TRAVERSO

Antoine Torunczyk HAUTOBOIS D'AMOUR

Patricia Gagnon**, **Sabine Bouthinon*** ALTOS

Petr Skalka VIOLONCELLE

Luděk Braný CONTREBASSE

Céline Frisch CLAVECIN

Clavecin allemand de Philippe Humeau

* BWV 1042 & 1050

** BWV 1052 & 1055

VOLUME 2
JOHANN SEBASTIAN BACH
CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS II

3^{ÈME} CONCERT BRANDEBOURGEOIS EN SOL MAJEUR, BWV 1048

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 1. | I. ALLEGRO – II. ADAGIO | 5'18 |
| 2. | III. ALLEGRO | 4'18 |

CONCERTO POUR DEUX VIOLONS & CORDES EN RÉ MINEUR, BWV 1043

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 3. | I. VIVACE | 3'25 |
| 4. | II. LARGO MA NON TANTO | 5'57 |
| 5. | III. ALLEGRO | 4'10 |

SUITE EN UT MAJEUR, BWV 1066

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| 6. | I. OUVERTURE | 9'02 |
| 7. | II. COURANTE | 2'04 |
| 8. | III. GAVOTTES I & II | 2'38 |
| 9. | IV. FORLANE | 1'07 |
| 10. | V. MENUETS I & II | 2'53 |
| 11. | VI. BOURRÉES I & II | 2'21 |
| 12. | VII. PASSEPIEDS I & II | 3'09 |

CONCERTO POUR HAUTBOIS & VIOLON EN UT MINEUR, BWV 1060

- | | | |
|-----|--------------|------|
| 13. | I. ALLEGRO | 4'18 |
| 14. | II. ADAGIO | 4'32 |
| 15. | III. ALLEGRO | 3'08 |

TOTAL TIME: 58'29

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER

Amandine Beyer, David Plantier, Helena Zemanova, Farran James, Paula Waisman VIOLONS

Patricia Gagnon, Laura Johnson, Diane Chmela ALTOS

Petr Skalka, Felix Knecht, Dmitri Dichtyar VIOLONCELLES

Luděk Braný CONTREBASSE

Antoine Torunczyk, Jean-Marc Philippe HAUTBOIS

François Charruyer BASSON

Céline Frisch CLAVECIN

Clavecin flamand de l'Atelier Marc Ducornet, d'après Ruckers

VOLUME 3
JOHANN SEBASTIAN BACH
CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS III

CONCERT BRANDEBOURGEOIS N°4 EN SOL MAJEUR, BWV 1049

- | | | |
|----|-------------|------|
| 1. | I. ALLEGRO | 6'09 |
| 2. | II. ANDANTE | 3'50 |
| 3. | III. PRESTO | 4'21 |

**CONCERTO POUR HAUTBOIS D'AMOUR EN RÉ MAJEUR
(TRANSCRIPTION DU CONCERTO POUR CLAVECIN EN MI MINEUR, BWV 1053)**

- | | | |
|----|---------------|------|
| 4. | I. – | 7'05 |
| 5. | II. SICILIANO | 4'46 |
| 6. | III. ALLEGRO | 6'06 |

CONCERTO POUR TROIS CLAVECINS EN DO MAJEUR, BWV 1064

- | | | |
|----|--------------|------|
| 7. | I. – | 5'40 |
| 8. | II. ADAGIO | 5'17 |
| 9. | III. ALLEGRO | 4'27 |

SUITE EN SI MINEUR, BWV 1067

- | | | |
|-----|-----------------------|-------|
| 10. | I. OUVERTURE | 10'05 |
| 11. | II. RONDEAU | 1'28 |
| 12. | III. SARABANDE | 3'15 |
| 13. | IV. BOURRÉE I & II | 2'04 |
| 14. | V. POLONAISE & DOUBLE | 3'44 |

15. VI. MENUET
16. VII. BADINERIE

0'54
1'23

TOTAL TIME: 70'44

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER

Amandine Beyer VIOLON (BWV 1053-1067-1049)

Nick Robinson VIOLON (BWV 1049)

David Plantier VIOLON (BWV 1064)

Patricia Gagnon ALTO

Petr Skalka VIOLONCELLE

Luděk Braný CONTREBASSE

Patrick Beaugiraud HAUTOIS D'AMOUR (BWV 1053)

Diana Baroni TRAVERSO (BWV 1067)

Michael Form, Luis Beduschi FLÛTES À BEC (BWV 1049)

Dirk Börner CLAVECIN (BWV 1064)

Anna Fontana CLAVECIN (BWV 1064)

Céline Frisch CLAVECIN

Clavecins italiens Emile Jobin, d'après des instruments des XVII^e et XVIII^e siècles.
Accords réalisés par Emile Jobin (BWV 1064).

Clavecin William F. Morton, d'après l'instrument de Ioannes Ruckers (1624).
Réalisé à Paris et conservé au Musée Unterlinden de Colmar, Paris (1991)
Accords Tartini-Valotti réalisés par François Ryelandt (BWV 1053, 1067 & 1049).

VOLUME 4
JOHANN SEBASTIAN BACH
CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS IV

CONCERTO POUR VIOLON EN LA MINEUR, BWV 1041

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 1. | I. — | 3'29 |
| 2. | II. ANDANTE | 6'45 |
| 3. | III. ALLEGRO ASSAI | 3'31 |

CONCERTO POUR 2 CLAVECINS EN UT MAJEUR, BWV 1061

- | | | |
|----|-------------|------|
| 4. | I. — | 6'46 |
| 5. | II. ADAGIO | 4'43 |
| 6. | III. VIVACE | 5'25 |

CONCERTO POUR FLÛTE, VIOLON & CLAVECIN EN LA MINEUR, BWV 1044

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 7. | I. ALLEGRO | 7'55 |
| 8. | II. ADAGIO MA NON TANTO E DOLCE | 4'55 |
| 9. | III. TEMPO DI ALLABREVE | 6'14 |

2^{ÈME} CONCERT BRANDEBOURGOIS EN FA MAJEUR, BWV 1047

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| 10. | I. — | 4'51 |
| 11. | II. ANDANTE | 3'36 |
| 12. | III. ALLEGRO ASSAI | 2'49 |

TOTAL TIME: 61'07

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER

David Plantier, Guadalupe Del Moral (SAUF BWV 1061), **Nick Robinson** (BWV 1061) VIOLONS

Patricia Gagnon ALTO

Petr Skalka VIOLONCELLE

Luděk Braný CONTREBASSE

Diana Baroni TRAVERSO

Michael Form FLÛTE

Hannes Rux TROMPETTE

Céline Frisch, Dirk Börner (BWV 1061) CLAVECINS

VOLUME 5
JOHANN SEBASTIAN BACH
CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS V

OUVERTURE N°3 EN RÉ MAJEUR, BWV 1068

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 1. | I. OUVERTURE | 9'33 |
| 2. | II. AIR | 3'32 |
| 3. | III. GAVOTTES I ET II | 3'54 |
| 4. | IV. BOURRÉE | 1'06 |
| 5. | V. GIGUE | 2'38 |

CONCERTO POUR CLAVECIN EN FA MINEUR, BWV 1056

- | | | |
|----|-------------|------|
| 6. | I. ALLEGRO | 3'06 |
| 7. | II. ADAGIO | 2'43 |
| 8. | III. PRESTO | 3'17 |

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N°6 EN SI BEMOL MAJEUR, BWV 1051

- | | | |
|-----|-------------------------|------|
| 9. | I. — | 5'27 |
| 10. | II. ADAGIO MA NON TANTO | 4'38 |
| 11. | III. ALLEGRO | 5'45 |

CONCERTO POUR TROIS CLAVECINS EN RÉ MINEUR, BWV 1063

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| 12. | I. — | 4'36 |
| 13. | II. ALLA SICILIANA | 3'39 |
| 14. | III. ALLEGRO | 4'29 |

TOTAL TIME: 58'31

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON I & KONZERTMEISTER

Andoni Mercero [BWV 1068], **Guadalupe del Moral** [BWV 1068], **David Plantier** [BWV 1068, 1056 & 1063],

Mauro Lopes Ferreira [BWV 1068], **Maria Gomis** [BWV 1068] VIOLONS

Patricia Gagnon, Diane Chmela [BWV 1068] ALTOS

Friederike Heumann, Guido Balestracci VIOLES DE GAMBE [BWV 1051]

Petr Skalka, Robin Michael [BWV 1068] VIOLONCELLES

Kate Aldridge [BWV 1068], **David Sinclair** [BWV 1056 & 1051], **Luděk Braný** [BWV 1063] CONTREBASSES

Emmanuel Laporte, Jasu Moisio HAUTBOIS [BWV 1068]

Carles Vallès BASSON [BWV 1068]

Hannes Rux, Helen Barsby, Ute Rothkirch TROMPETTES [BWV 1068]

Daniele Schaebe TIMBALES [BWV 1068]

Céline Frisch [BWV 1068, 1056 & 1051], **Dirk Boerner** [BWV 1063], **Anna Fontana** [BWV 1063] CLAVECINS

VOLUME 6
JOHANN SEBASTIAN BACH
CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS VI

OUVERTURE N°4 EN RÉ MAJEUR, BWV 1069

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 1. | I. OUVERTURE | 11'11 |
| 2. | II. BOURRÉES I & II | 2'56 |
| 3. | III. GAVOTTE | 1'46 |
| 4. | IV. MENUETS I & II | 3'20 |
| 5. | V. RÉJOUISSANCE | 3'20 |

CONCERTO POUR CLAVECIN EN LA MAJEUR, BWV 1055

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 6. | I. ALLEGRO | 4'03 |
| 7. | II. LARGHETTO | 3'49 |
| 8. | III. ALLEGRO MA NON TANTO | 3'48 |

CONCERT BRANDEBOURGEOIS N°1 EN FA MAJEUR, BWV 1046

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| 9. | I. ALLEGRO | 3'52 |
| 10. | II. ADAGIO | 3'34 |
| 11. | III. ALLEGRO | 4'03 |
| 12. | IV. MENUET & POLONAISE | 5'47 |

CONCERTO POUR QUATRE CLAVECINS EN RÉ MINEUR, BWV 1065

- | | | |
|-----|--------------|------|
| 13. | I. ALLEGRO | 3'25 |
| 14. | II. ADAGIO | 2'08 |
| 15. | III. ALLEGRO | 3'08 |

TOTAL TIME: 59'28

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON I & KONZERTMEISTER

Andoni Mercero [BWV 1069 & 1046], **Guadalupe del Moral** [BWV 1069], **David Plantier** [BWV 1069],

Mauro Lopes Ferreira [BWV 1069 & 1046], **Maria Gomis** [BWV 1069 & 1046] VIOLONS

Patricia Gagnon, Diane Chmela [BWV 1069 & 1046] ALTOS

Petr Skalka, Robin Michael [BWV 1069 & 1046] VIOLONCELLES

Kate Aldridge [BWV 1069 & 1055], **David Sinclair** [BWV 1046], **Luděk Braný** [BWV 1065] CONTREBASSES

Emmanuel Laporte [BWV 1069 & 1046], **Jasu Moisio** [BWV 1069 & 1046], **Guillaume Cuiller** [BWV 1069],

Gilberto Caserio [BWV 1065] HAUTBOIS

Carles Vallès [BWV 1069], **Laurent Le Chenadec** [BWV 1046] BASSONS

Hannes Rux, Helen Barsby, Ute Rothkirch TROMPETTES [BWV 1069]

Thomas Muller, Raul Diaz CORS [BWV 1046]

Daniele Schaebe TIMBALES [BWV 1069]

Céline Frisch, Dirk Boerner [BWV 1065], **Anna Fontana** [BWV 1065],

Constance Boerner [BWV 1065] CLAVECINS

VOLUME 7
JOHANN SEBASTIAN BACH
VARIATIONS GOLDBERG, BWV 988

1.	ARIA	3'52
2.	VARIATION 1	2'06
3.	VARIATION 2	1'38
4.	VARIATION 3 – CANONE ALL UNISUONO	1'58
5.	VARIATION 4	1'04
6.	VARIATION 5	1'49
7.	VARIATION 6 – CANONE ALLA SECONDA	1'06
8.	VARIATION 7 – AL TEMPO DI GIGA	1'30
9.	VARIATION 8	2'07
10.	VARIATION 9 – CANONE ALLA TERZA	2'17
11.	VARIATION 10 – FUGETTA	1'34
12.	VARIATION 11	2:07
13.	VARIATION 12 – CANONE ALLA QUARTA	2'31
14.	VARIATION 13	5'36
15.	VARIATION 14	2'08
16.	VARIATION 15 – CANONE ALLA QUINTA	4'23
17.	VARIATION 16 – OUVERTURE	2'28
18.	VARIATION 17	2'04
19.	VARIATION 18 – CANONE ALLA SEXTA	1'23
20.	VARIATION 19	1'08
21.	VARIATION 20	1'55
22.	VARIATION 21 – CANONE ALLA SETTIMA	2'49
23.	VARIATION 22 – ALLA BREVE	1'21

24. VARIATION 23	2'07
25. VARIATION 24 – CANONE ALL OTTAVA	2'54
26. VARIATION 25 – ADAGIO	6'29
27. VARIATION 26	2'05
28. VARIATION 27 – CANONE ALLA NONA	1'58
29. VARIATION 28	2'19
30. VARIATION 29	2'08
31. VARIATION 30 – QUODLIBET	2'29
32. ARIA	4'14

TOTAL TIME: 77'30

CÉLINE FRISCH CLAVECIN

Clavecin allemand réalisé par Anthony Sidey & Frédéric Bal

VOLUME 8

JOHANN SEBASTIAN BACH

14 CANONS SUR LES HUIT PREMIÈRES NOTES DE BASSE DE L'ARIA DES VARIATIONS GOLDBERG, BWV 1087

1.	I. CANON SIMPLEX	0'19
2.	II. ALL' ROVESCIO	0'16
3.	III. BEEDE VORIGEN CANONES ZUGLEICH, MOTU RECTO E CONTRARIO	0'17
4.	IV. MOTU CONTRARIO E RECTO	0'16
5.	V. CANON DUPLEX À 4	0'34
6.	VI. CANON SIMPLEX ÜBER BESAGTES FUNDAMENT À 3	0'43
7.	VII. IDEM À 3	0'19
8.	VIII. CANON SIMPLEX À 3, IL SOGGETTO IN ALTO	0'33
9.	IX. CANON IN UNISONO POST SEMIFUSAM À 3	0'27
10.	X. ALIO MODO, PER SYNCOPATIONES ET PER LIGATURAS À 2	0'32
11.	XI. CANON DUPLEX ÜBERS FUNDAMENT À 5	1'05
12.	XII. CANON DUPLEX ÜBER BESAGTE FUNDAMENTAL-NOTEN À 5	3'33
13.	XIII. CANON TRIPLEX À 6	1'11
14.	XIV. CANON À 4 PER AUGMENTATIONEM ET DIMINUTIONEM	1'45

LES CHANSONS ALLEMANDES DE LA VARIATION 30 (QUODLIBET)

15.	DIE WASSERRÜBEN UND DER KOHL (VOLKSLIED, SOPRA LA BERGAMASCA)	7'27
16.	ICH BIN SO LANG NICHT BEI DIR GEWEST (KEHRAUS IMPROVISÉ, AVEC LA COMPLICITÉ DE HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER & TOINOT ARBEAU...)	4'54

TOTAL TIME: 24'50

[1-14]

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti, Claire Cachia, David Plantier VIOLONS

Sabine Bouthinon ALTO

Petr Skalka VIOLONCELLE

Luděk Braný CONTREBASSE

[15-16]

DOMINIQUE VISSE CONTRE-TÉNOR

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON

Mélanie Flahaut FLÛTE

Claire Gautrot VIOLONCELLE

Vincent Dumestre GUITARE BAROQUE

Freddy Eichelberger CISTRE

Christophe Tellart VIELLE À ROUE

Céline Frisch CLAVECIN

David Vatteville PERCUSSIONS (ASSISTÉ DE CÉLINE FRISCH & JEAN-PAUL COMBET)

VOLUME 9
JOHANN SEBASTIAN BACH
WELTLICHE KANTATEN, BWV 30a & 207

ANGENEHMES WIEDERAU, BWV 30a

1.	I. CORO	4'36
2.	II. RECITATIVO	0'55
3.	III. ARIA (BASSE)	4'27
4.	IV. RECITATIVO	0'38
5.	V. ARIA (ALTO)	5'13
6.	VI. RECITATIVO	0'40
7.	VII. ARIA (BASSE)	6'37
8.	VIII. RECITATIVO	0'56
9.	IX. ARIA (SOPRANO)	4'18
10.	X. RECITATIVO	0'49
11.	XI. ARIA (TÉNOR)	2'53
12.	XII. RECITATIVO	1'05
13.	XIII. CORO	5'03

VEREINIGTE ZWIETRACHT, BWV 207

14.	I. CORO	5'05
15.	II. RECITATIVO	1'54
16.	III. ARIA (TÉNOR)	4'19
17.	IV. RECITATIVO	2'00
18.	V. ARIA DUETTO	4'53
19.	VI. RITORNELLO	1'45
20.	VII. RECITATIVO	1'35
21.	VIII. ARIA (ALTO)	5'31

22. IX. RECITATIVO

3'05

23. X. CORO

4'18

TOTAL TIME: 72'47

Monika Frimmer SOPRANO

Robin Blaze ALTO

Markus Schäfer TÉNOR

Stephan MacLeod BASSE

LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

OLIVIER SCHNEEBELI DIRECTION

Sophie Landy, Béatrice Gobin, Sarah Szlakmann SOPRANOS

Bruno Le Levreur, Julien Freymuth, Arnaud Raffarin ALTOS

Romain Champion, Benoît Porcherot, Dominique Bonnetain TÉNORS

Arnaud Richard, David Witczak, Louis-Pierre Patron BASSES

CAFÉ ZIMMERMANN

GUSTAV LEONHARDT DIRECTION

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER

Nicholas Robinson, Mauro Lopes, Cecile Mille, David Plantier, Pedro Martin Gandia VIOLONS

Patricia Gagnon, José Manuel Navarro ALTOS

Petr Skalka, Etienne Mangot VIOLONCELLES

Luděk Braný CONTREBASSE

Céline Frisch CLAVECINS

Emmanuel Alemany, René Maze, Guy Ferber TROMPETTES NATURELLES SANS TROUS

Diana Baroni, Sarah van Cornewal TRAVERSO

Patrick Beaugiraud, Henri Michel, Clémentine Humeau HAUTBOIS

Laurent Le Chenadec BASSON

David Vatteville TIMBALES

VOLUME 10
CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

SINFONIA EN DO MAJEUR POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE, WQ. 182/3

- | | | |
|----|------------------|------|
| 1. | I. ALLEGRO ASSAI | 2'32 |
| 2. | II. ADAGIO | 3'05 |
| 3. | III. ALLEGRETTO | 4'33 |

SINFONIA EN SI MINEUR POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE, WQ. 182/5

- | | | |
|----|---------------|------|
| 4. | I. ALLEGRETTO | 4'07 |
| 5. | II. LARGHETTO | 2'23 |
| 6. | III. PRESTO | 3'42 |

**CONCERTO EN LA MAJEUR POUR VIOLONCELLE, AVEC DEUX VIOLONS, ALTO ET
BASSE, WQ. 172**

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 7. | I. ALLEGRO | 6'49 |
| 8. | II. LARGO | 9'34 |
| 9. | III. ALLEGRO ASSAI | 5'32 |

SINFONIA EN MI MAJEUR POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE, WQ. 182/6

- | | | |
|-----|-------------------------|------|
| 10. | I. ALLEGRO DI MOLTO | 2'18 |
| 11. | II. POCO ANDANTE | 3'07 |
| 12. | III. ALLEGRO SPIRITUOSO | 3'11 |

SINFONIA EN SOL MAJEUR POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE, WQ. 182/1

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| 13. | I. ALLEGRO DI MOLTO | 3'36 |
| 14. | II. POCO ADAGIO | 3'35 |
| 15. | III. PRESTO | 3'50 |

TOTAL TIME: 62'10

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER

David Plantier, Fabrizio Zanella, Farran James, Nick Robinson, Helena Zemanova,

Juan Roqué Alsina, Laura Johnson VIOLONS

Patricia Gagnon, Diane Chmela ALTOS

Petr Skalka VIOLONCELLE SOLO

Dmitri Dikhtyar, Etienne Mangot VIOLONCELLES

Luděk Braný CONTREBASSE

Céline Frisch CLAVECIN

VOLUME 11
CARL PHILIPP EMANUEL BACH

- | | | |
|---|---|------|
| 1. | <i>DER FRÜHLING</i>, H.688 WQ 237 | 9'06 |
| SINFONIA IN A MINOR FOR TWO VIOLINS AND BASSO CONTINUO, H.582 WQ 156 | | |
| 2. | I. ALLEGRO ASSAI | 5'32 |
| 3. | II. ANDANTINO | 2'54 |
| 4. | III. LA COORL, TEMPO DI MINUETTO | 3'04 |
| THREE ARIAS FOR TENOR, H.669 WQ 211 | | |
| 5. | I. EDLE FREIHEIT, GÖTTERGLÜCK | 1'11 |
| 6. | II. HIMMELSTOCHTER, RUF DER SEELEN | 2'13 |
| 7. | II. REICHE BIS ZUM WOLKENSITZE | 1'05 |
| TRIO SONATA IN B FLAT MAJOR FOR TWO VIOLINS AND BASSO CONTINUO,
H.584 WQ 158 | | |
| 8. | I. ALLEGRETTO | 5'06 |
| 9. | II. LARGO CON SORDINI | 4'24 |
| 10. | III. ALLEGRO | 5'06 |
| 11. | <i>FÜRSTEN SIND AM LEBENSZIELE</i>, H.761 WQ 214 | 2'50 |
| 12. | <i>SELMA</i>, H.739 WQ 236 | 2'27 |

SONATINA IN D MINOR, H.463 WQ 104

- | | |
|--------------------------------|------|
| 13. I. ADAGIO | 5'41 |
| 14. II. ALLEGRO, MA NON TROPPO | 7'05 |
| 15. III. ALLEGRETTO | 6'14 |

TOTAL TIME: 63'59

RUPERT CHARLESWORTH TÉNOR

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON I

Mauro Lopes Ferreira VIOLON II

Patricia Gagnon ALTO

Petr Skalka VIOLONCELLE

Céline Frisch CLAVECIN

Karel Valter TRAVERSO I

Regina Gleim TRAVERSO II

Thomas Müller COR (TRACKS 13-15)

Lionel Pointet COR (TRACKS 13-15)

VOLUME 12
ANTONIO VIVALDI (1678-1741)
ESTRO ARMONICO – LIBRO SECONDO

CONCERTO OP. 3, N°11 EN RÉ MINEUR POUR DEUX VIOLONS, VIOLONCELLE – RV 565

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 1. | I. ALLEGRO | 0'52 |
| 2. | II. ADAGIO E SPICCATO | 0'25 |
| 3. | III. ALLEGRO | 2'55 |
| 4. | IV. LARGO E SPICCATO | 2'24 |
| 5. | V. ALLEGRO | 2'39 |

CONCERTO OP. 3, N°7 EN FA MAJEUR POUR QUATRE VIOLONS, VIOLONCELLE – RV 567

- | | | |
|-----|--------------|------|
| 6. | I. ANDANTE | 2'37 |
| 7. | II. ADAGIO | 1'34 |
| 8. | III. ALLEGRO | 2'31 |
| 9. | IV. ADAGIO | 1'01 |
| 10. | V. ALLEGRO | 1'25 |

CONCERTO OP. 3, N°9 EN RÉ MAJEUR POUR VIOLON ET CORDES – RV 230

- | | | |
|-----|---------------|------|
| 11. | I. ALLEGRO | 2'01 |
| 12. | II. LARGHETTO | 3'51 |
| 13. | III. ALLEGRO | 2'06 |

CONCERTO POUR VIOLONCELLE EN SOL MAJEUR – RV 414

- | | | |
|-----|------------------|------|
| 14. | I. ALLEGRO MOLTO | 3'33 |
| 15. | II. LARGO | 3'33 |
| 16. | III. ALLEGRO | 3'13 |

**CONCERTO OP. 3, N°10 EN SI MINEUR POUR QUATRE VIOLONS,
VIOLONCELLE – RV 580**

- | | |
|--|------|
| 17. I. ALLEGRO | 3'43 |
| 18. II. LARGO – LARGHETTO – ADAGIO – LARGO | 2'14 |
| 19. III. ALLEGRO | 3'23 |

CONCERTO OP. 3, N°12 EN MI MAJEUR POUR VIOLON – RV 265

- | | |
|------------------|------|
| 20. I. ALLEGRO | 3'14 |
| 21. II. LARGO | 3'24 |
| 22. III. ALLEGRO | 2'31 |

**CONCERTO POUR VIOLON ET VIOLONCELLE EN FA MAJEUR
« IL PROTEO O SIA IL MONDO AL ROVESCIO » – RV 544**

- | | |
|------------------|------|
| 23. I. ALLEGRO | 4'01 |
| 24. II. LARGO | 2'35 |
| 25. III. ALLEGRO | 3'29 |

CONCERTO OP.3, N°8 EN LA MINEUR POUR DEUX VIOLONS – RV 522

- | | |
|-------------------------------|------|
| 26. I. ALLEGRO | 3'34 |
| 27. II. LARGHETTO E SPIRITOSO | 3'37 |
| 28. III. ALLEGRO | 3'04 |

TOTAL TIME: 75'30

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON SOLO & KONZERTMEISTER [CONCERTOS NOS.7-12 & CONCERTO POUR VIOLON
ET VIOLONCELLE EN FA MAJEUR]

David Plantier VIOLON SOLO [CONCERTOS NOS.7, 8, 10, 11]

Mauro Lopes Ferreira VIOLON SOLO [CONCERTOS NOS.7 & 10]

Nicholas Robinson VIOLON SOLO [CONCERTOS NOS.7 & 10]

Flavio Losco, Maria Gomis, Oriol Algueró, Timoti Fregni VIOLONS

Patricia Gagnon, Pedro Luis Arteché de la Fuente ALTOS

Petr Skalka VIOLONCELLE SOLO [CONCERTOS NOS.7, 10, 11 CONCERTO POUR VIOLONCELLE EN SOL MAJEUR,
CONCERTO POUR VIOLON ET VIOLONCELLE EN FA MAJEUR]

Emmanuel Jacques, Marine Rodallec VIOLONCELLES

Luděk Braný CONTREBASSE

Céline Frisch CLAVECIN

Clavecin italien d'après Grimaldi, 1998 – Jean Bascou

VOLUME 13
DOM QUICHOTTE...
CANTATES & CONCERTOS COMIQUES

**CONCERTO COMIQUE V LA FEMME EST UN GRAND EMBARRAS, MICHEL CORRETTE
(1707-1795)**

- | | | |
|----|--------------|------|
| 1. | I. ALLEGRO | 2'09 |
| 2. | II. ADAGIO | 1'57 |
| 3. | III. ALLEGRO | 1'49 |

LA SONATE, CANTATE DE PIERRE DE LA GARDE (1717- c. 1792)

- | | | |
|----|---|------|
| 4. | I. – | 5'03 |
| 5. | II. N'ADMIRÉS VOUS PAS CE TABLEAU... | 2'44 |
| 6. | III. AINSI PAR DES SONS TOUT S'EXPRIME... | 3'26 |

- | | | |
|----|---|------|
| 7. | LA SONNERIE DE S^{TE} GENEVIÈVE DU MONT DE PARIS,
MARIN MARAIS (1656-1728) | 7'14 |
|----|---|------|

LA MATRONE D'EPHÈSE, CANTATE DE NICOLAS RACOT DE GRANDVAL (1676-1753)

- | | | |
|-----|---------------------------------------|------|
| 8. | I. – | 3'24 |
| 9. | II. UN AUTRE MORT EN GRAND SILENCE... | 6'02 |
| 10. | III. VOUS ÊTES MON VAINQUEUR... | 4'58 |
| 11. | IV. QU'ENTENDS-JE!... | 3'55 |

CONCERTO COMIQUE XXIV LA MARCHE DU HURON, MICHEL CORRETTE

- | | | |
|-----|--------------|------|
| 12. | I. ALLEGRO | 3'09 |
| 13. | II. AMOROZO | 2'08 |
| 14. | III. ALLEGRO | 1'57 |

DOM QUICHOTTE, CANTATE DE PHILIPPE COURBOIS (1705-1730)

- | | |
|---|------|
| 15. I. – | 3'08 |
| 16. II. AIR : LOIN DES YEUX QUI M'ONT FAIT CAPTIF | 3'41 |
| 17. III. SIGNALONS SUR CES MONTS | 5'34 |
| 18. IV. LE FAMEUX CHEVALIER À LA TRISTE FIGURE | 3'43 |

TOTAL TIME: 66'10

DOMINIQUE VISSÉ CONTRE-TÉNOR

CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEITSER

Diana Baroni FLÔTES

David Plantier VIOLON

Petr Skalka VIOLONCELLE

Guido Balestracci VIOLE DE GAMBE

Eric Bellocq LUTH & GUITARE BAROQUE

Céline Frisch CLAVECIN & ORGUE

VOLUME 14

CHARLES AVISON (1709-1770)

CONCERTOS IN SEVEN PARTS DONE FROM THE LESSONS OF DOMENICO SCARLATTI

CONCERTO N°6 EN RÉ MAJEUR

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 1. | I. LARGO | 2'36 |
| 2. | II. CON FURIA | 4'55 |
| 3. | III. ADAGIO | 1'56 |
| 4. | IV. VIVACEMENTE | 3'38 |

CONCERTO N°5 EN RÉ MINEUR

- | | | |
|----|---------------|------|
| 5. | I. LARGO | 3'01 |
| 6. | II. ALLEGRO | 1'45 |
| 7. | III. MODERATO | 3'36 |
| 8. | IV. ALLEGRO | 2'24 |

CONCERTO N°11 EN SOL MAJEUR

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| 9. | I. CON AFFETTO | 3'56 |
| 10. | II. ALLEGRO | 3'21 |
| 11. | III. ANDANTE MODERATO | 3'01 |
| 12. | IV. VIVACEMENTE | 2'40 |

CONCERTO N°3 EN RÉ MINEUR

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| 13. | I. LARGO ANDANTE | 1'28 |
| 14. | II. ALLEGRO SPIRITOSO | 3'11 |
| 15. | III. AMOROSO | 3'20 |
| 16. | IV. ALLEGRO | 2'08 |

CONCERTO N°9 EN UT MAJEUR

17. I. LARGO	1'31
18. II. CON SPIRITO – ANDANTE – CON SPIRITO	3'49
19. III. SICILIANA	3'04
20. IV. ALLEGRO	4'10

CONCERTO N°12 EN RÉ MAJEUR

21. I. GRAVE TEMPOREGGIATO	2'02
22. II. LARGO TEMPO GIUSTO	1'19
23. III. ALLEGRO SPIRITOSO	3'39
24. IV. LENTEMENTE	5'10
25. V. TEMPOREGGIATO	1'31
26. VI. ALLEGRO	3'26

TOTAL TIME: 76'37

CAFÉ ZIMMERMANN

CONCERTINO

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER

Amandine Beyer VIOLON

Patricia Gagnon ALTO

Petr Skalka VIOLONCELLE

Céline Frisch CLAVECIN

Clavecin italien d'Emile Jobin, appartenant à Freddy Eichelberger

TUTTI

Christophe Robert, Farran James, Helena Zemanova, Alba Roca, Paula Waisman VIOLONS

Natan Paruzel ALTO

Felix Knecht VIOLONCELLE

Luděk Braný CONTREBASSE

VOLUME 15
JEAN-HENRY D'ANGLEBERT (1629-1691)

SUITE EN SOL MAJEUR

- | | | |
|-----|--|------|
| 1. | I. PRÉLUDE | 2'10 |
| 2. | II. ALLEMANDE | 2'57 |
| 3. | III. COURANTE ET DOUBLE DE LA COURANTE | 1'36 |
| 4. | IV. SECONDE COURANTE | 1'33 |
| 5. | V. TROISIÈME COURANTE | 1'28 |
| 6. | VI. SARABANDE | 3'24 |
| 7. | VII. GIGUE | 1'54 |
| 8. | VIII. SECONDE GIGUE | 1'12 |
| 9. | IX. GAILLARDE | 4'46 |
| 10. | X. CHACONNE RONDEAU | 3'22 |
| | | |
| 11. | OUVERTURE DE CADMUS – M. DE LULLY (<i>CADMUS</i>) | 2'49 |
| 12. | RITOURNELLE DES FÉES DE ROLLAND – M. DE LULLY (<i>ROLAND</i> , ACTE V, SCÈNE 1) | 1'19 |
| 13. | CHACONNE DE PHAETON – M. DE LULLY (<i>PHAETON</i> , ACTE II, SCÈNE 5) | 3'39 |

SUITE EN SOL MINEUR

- | | | |
|-----|---|------|
| 14. | I. PRÉLUDE | 1'48 |
| 15. | II. ALLEMANDE | 3'14 |
| 16. | III. COURANTE | 1'20 |
| 17. | IV. SECONDE COURANTE | 1'38 |
| 18. | V. SARABANDE | 3'04 |
| 19. | VI. SARABANDE DIEUX DES ENFERS – M. DE LULLY
(<i>BALLET DE LA NAISSANCE DE VÉNUS</i> , ACTE II SCÈNE 6) | 1:38 |
| 20. | VII. GIGUE | 2'04 |

21. VIII. GAILLARDE	3'49
22. IX. PASSACAILLE	5'32
23. OUVERTURE DE LA MASCARADE – M. DE LULLY (<i>LE CARNAVAL</i>)	4'05
24. LES SOURDINES D'ARMIDE – M. DE LULLY (<i>ARMIDE</i> , ACTE II, SCÈNE 4)	2'29
25. LES SONGES AGRÉABLES D'ATYS – M. DE LULLY (<i>ATYS</i> , ACTE III, SCÈNE 4)	1'44
26. AIR D'APOLLON DU TRIOMPHE DE L'AMOUR– M. DE LULLY (<i>LE TRIOMPHE DE L'AMOUR</i>)	2'38
27. PASSACAILLE D'ARMIDE – M. DE LULLY (<i>ARMIDE</i> , ACTE V, SCÈNE II)	4'22

TOTAL TIME: 72'01

CÉLINE FRISCH CLAVECIN

Clavecin français d'Emile Jobin d'après Vincent Tibaut

VOLUME 16

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

1.	OUVERTURE DE CADMUS	2'43
2.	RITOURNELLE DES FÉES DE ROLAND	1'26
3.	PETIT AIR POUR LES MESMES (<i>PHAËTON</i>)	1'39
4.	PREMIER AIR (<i>ARMIDE</i>)	2'13
5.	SECOND AIR (<i>ARMIDE</i>)	2'29
6.	CHACONNE DE PHAËTON	3'40
7.	OUVERTURE (<i>LE CARNAVAL, MASCARADE</i>)	4'26
8.	LES SONGES AGRÉABLES D'ATYS	2'05
9.	SARABANDE DIEUX DES ENFERS DU <i>BALLET DE LA NAISSANCE DE VÉNUS</i>	3'44
10.	AIR D'APOLLON DU TRIOMPHE DE L'AMOUR	2'40
11.	PASSACAILLE D'ARMIDE	4'33

JEAN-HENRY D'ANGLEBERT

12.	FUGUE GRAVE POUR L'ORGUE	2'49
13.	2 ^E FUGUE SUR LE MESME SUJET	2'06
14.	3 ^E FUGUE	2'52
15.	4 ^E FUGUE	1'40
16.	5 ^E FUGUE	2'33

TOTAL TIME: 43'59

CAFÉ ZIMMERMANN [TRACKS 1-11]

Pablo Valetti VIOLON & KONZERTMEISTER & DIRECTION ARTISTIQUE

Paula Waisman, Rodolfo Marchesini, Manlio Paris, Nick Robinson, Laura Johnson VIOLONS

Patricia Gagnon, Joelle Perdaens, Diane Chmela ALTOS

Antoine Ladrette, Nina Diehl, Etienne Mangot VIOLONCELLES

Céline Frisch CLAVECIN

Patrick Beaugiraud, Jean-Marc Philippe HAUTBOIS

Laurent Le Chenadec BASSON

Eduardo Egüez LUTH

Diana Baroni, Michael Form, François Nicolet FLÔTES

CÉLINE FRISCH ORGUE [12-16]

Orgue historique de la Chapelle de l'hôpital Charles Nicolle de Rouen

CONVERSATION AVEC CÉLINE FRISCH ET PABLO VALETTI

Qu'est-ce que le Café Zimmermann ?

Céline Frisch : A l'origine, c'était un lieu où Gottfried Zimmermann, importateur de café dans la Leipzig riche et commerçante du XVIII^e siècle, organisait des concerts chaque semaine. Ces concerts étaient donnés par le Collegium Musicum, un ensemble de musiciens formé d'étudiants et de jeunes professionnels, fondé en 1702 par Telemann et dirigé par la suite pendant plusieurs années par Jean-Sébastien Bach. Ainsi, chez Monsieur Zimmermann, on pouvait déguster la nouvelle boisson à la mode et écouter de la musique en dehors du cadre de la cour ou de l'église, à l'instar d'autres lieux de concerts qui se multipliaient en Europe à la même époque.

Quand nous avons fondé notre ensemble, cette référence historique nous a séduits pour plusieurs raisons : d'une part, notre prédilection pour le répertoire germanique de cette époque et en particulier la musique de Bach et ses fils, d'autre part, précisément ce contexte de la naissance du concert public, de cette rencontre entre musiciens, répertoire et auditeurs.

Comment est né votre ensemble ?

Pablo Valetti : L'ensemble est né non pas à Leipzig mais à Bâle, où plusieurs d'entre nous avons fait nos études dans les années 1990. La Schola Cantorum de Bâle faisait partie des lieux les plus intéressants où l'on pouvait étudier l'interprétation de la musique baroque car c'était non seulement un lieu d'enseignement mais également un lieu de recherche, où gravitait un nombre incroyable de grandes personnalités de la musique ancienne. A un moment donné, nous avons voulu créer un ensemble avec lequel nous pourrions suivre notre propre voie, prendre le temps de construire ensemble un langage, un son et nous poser toutes les questions possibles face à une partition.

Justement, comment avez-vous développé votre identité ?

C.F. : Nous avons continué à nous poser des questions essentielles à la compréhension de partitions vieilles de trois siècles : quelles informations avons-nous sur l'esthétique du compositeur ou son environnement musical, social et artistique ? Dans quel contexte la pièce a-t-elle été composée ? Par qui a-t-elle été jouée ? C'est une démarche centrale dans l'approche de ce répertoire pour ceux que l'on a appelé un temps « les baroqueux » et qui nous a été notamment transmise lors de nos études à Bâle.

Au-delà de cette approche, à l'inverse de nombreux autres ensembles ou orchestres baroques, Café Zimmermann a la caractéristique de ne pas être centré sur la personnalité d'un chef. Nous avons privilégié une approche collégiale dans le travail et ainsi les différentes personnalités des musiciens de l'ensemble ont été déterminantes. Café Zimmermann est constitué de musiciens venus de pays aux cultures parfois assez éloignées : Pablo Valetti a grandi en Argentine, Petr Skalka en République tchèque, Patricia Gagnon au Canada et moi-même en France. Voici déjà quatre histoires, quatre manières d'appréhender la musique, des modes de vie totalement différents et, disons-le, des personnalités plutôt fortes !

Il a fallu apprendre à se comprendre pour construire ensemble ce langage dont parlait Pablo. Cela prend du temps mais c'est une richesse qui, je crois, se retrouve vraiment dans notre musique.

P.V. : Pour comprendre un peu les questions qui se posent dans l'interprétation du répertoire baroque, il faut savoir que la notation de la musique supposait à cette époque une connaissance de très nombreux éléments qui ne figurent pas dans les partitions et sont cependant essentiels à sa restitution, comme par exemple le choix des tempi, la manière de réaliser la basse continue, l'ornementation. On dit couramment qu'on ne discute pas des goûts et des couleurs, mais heureusement pour nous, ce n'est pas vrai du tout : on trouve beaucoup d'informations sur les pratiques de l'époque dans les traités, les lettres et témoignages qui parlent des compositeurs ou interprètes, ou encore dans les préfaces de certaines œuvres qui sont parfois de véritables manifestes esthétiques... Ce sont ces sources que nous avons étudiées à Bâle et continué de questionner et mettre en pratique avec Café Zimmermann.

Vous fêtez vos 20 ans cette année, racontez-nous comment s'est développé l'ensemble...

P.V. : Les choses se sont construites progressivement. Nous avons commencé en jouant les concertos de Bach «à parties réelles», c'est-à-dire avec un musicien par partie. Très vite nous avons eu la chance de rencontrer Jean-Paul Combet, directeur du tout jeune label discographique alpha, qui s'est montré très intéressé à l'idée d'enregistrer ce répertoire avec nous. Un premier disque est sorti et a reçu un accueil enthousiaste du public et de la critique avec, je crois, plus de 15 000 exemplaires vendus. Cinq autres disques consacrés à la musique orchestrale de Bach ont suivi, ainsi que de nombreux programmes de concert consacrés à Bach, ses contemporains et ses fils. Parallèlement au répertoire germanique, nous nous sommes intéressés à la musique italienne avec les Concerti Grossi de Charles Avison d'après les sonates de Scarlatti, et plus récemment *l'Estro Armonico* de Vivaldi et l'Opus 7 de Geminiani. La musique française, autre langage majeur de la musique baroque, occupe une place moins centrale dans notre répertoire mais nous y avons fait de passionnantes incursions.

Outre la question du répertoire, certaines rencontres ont été prépondérantes. Nous collaborons régulièrement avec des chanteurs ou des chœurs pour nos projets vocaux. Difficile de tous les citer ici, mais je pense par exemple à notre complicité de longue date avec Sophie Karthäuser, Dominique Visse ou Damien Guillon, ou bien encore avec le Chœur de chambre Les Éléments. Nous gardons également un très beau souvenir des projets avec des personnalités comme Andreas Staier ou Christophe Coin, deux musiciens que nous avons rencontrés à Bâle et que nous admirons énormément.

C.F. : Autre élément crucial dans la vie d'un ensemble : ses complicités artistiques avec ceux qui permettent la rencontre avec le public. Pour cela aussi nous avons eu de la chance. Après plusieurs années passées en Haute-Normandie et des collaborations fructueuses avec l'Opéra de Rouen et l'Académie Bach d'Arques-la-Bataille, nous nous sommes installés à Aix-en-Provence où nous sommes en résidence au Grand Théâtre de Provence depuis 2011. Etre accueillis dans une « maison » change beaucoup de choses : c'est le lieu où nous répétons les nouveaux projets et où nous retrouvons notre public concert après concert, accompagnés par les équipes du théâtre et Dominique Bluzet, son directeur. Nous avons également la chance de bénéficier du

prêt d'instruments anciens prestigieux et surtout magnifiques par un généreux mécène, et d'être entourés depuis des années par une équipe fidèle de bénévoles qui nous soutient à travers les inévitables aléas de la vie d'un ensemble et partage les bons moments avec nous.

Il serait fastidieux de citer tous les organisateurs de concerts à travers le monde qui nous ont fait confiance durant ces 20 ans, du fin fond des villages Chiquitos en Bolivie jusqu'au Japon, en passant par les plus belles salles européennes, la Philharmonie de Berlin ou le Concertgebouw d'Amsterdam, mais nous gardons beaucoup de merveilleux souvenirs et les remercions très chaleureusement ainsi que le public !

CAFÉ ZIMMERMANN

INTÉGRALE DES ENREGISTREMENTS

PAR PETER WOLLNY

Le nom marquant de l'ensemble instrumental aux interprétations duquel est consacrée cette série de CD est un hommage à un café de Leipzig autrefois célèbre, où l'on put entendre pendant de nombreuses années le « Bachisches Collegium musicum » (« ensemble musical de Bach »). Les cafés firent leur apparition dans les grandes villes européennes durant la deuxième moitié du XVII^e siècle. C'étaient des lieux où l'on passait le temps de manière raffinée, conversant avec esprit, et où se déroulait la vie musicale des débuts de l'ère bourgeoise. Du vivant de Bach, la ville de Leipzig ne comptait pas moins de huit établissements de ce genre, pourvus d'une autorisation officielle. Le plus célèbre et le plus distingué était sans nul doute celui de Gottfried Zimmermann. Les gravures de l'époque représentant la belle maison baroque qui l'abritait, située dans la Katharinenstraße, ainsi que les plans qui nous en sont parvenus – l'édifice original ayant malheureusement été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale –, permettent de se faire une bonne image de la splendeur et de l'élégance de ce café, qui connut plus tard une certaine célébrité « dans toute l'Europe et dans une partie de l'Amérique et de l'Asie » comme lieu où se retrouvaient artistes et gens de lettres ainsi que la bonne société de la ville et les visiteurs de passage. Les concerts du Collegium musicum avaient lieu dans le « Zimmermannisches Caffee-Hauß » une fois par semaine (et deux fois pendant les foires), à l'exception des périodes de jeûne (le carême et l'avent). Il ne faut pas imaginer que ces exécutions musicales ressemblaient à quelque chose comme de la musique de café-concert. Il s'agissait d'imposants concerts du soir pour lesquels on ouvrait les portes entre les différentes pièces afin de créer une salle pouvant accueillir plus de deux cents auditeurs.

Ces concerts étaient une grande attraction pour tous les amateurs de musique. On se réjouissait d'y entendre des œuvres nouvelles et d'autres déjà connues de compositeurs locaux tout en ayant l'occasion de découvrir les œuvres les plus remarquables des principaux musiciens européens. Comme il n'y avait pas de programme imprimé, le plaisir intellectuel et esthétique était encore

accru par le désir de deviner le nom du compositeur de l'œuvre jouée, ce qui semble être devenu un véritable jeu. Christiane Marianne von Ziegler (1695-1760), poétesse de Leipzig, a décrit de manière amusante dans un de ses poèmes une exécution du «Bachisches Collegium musicum» : « Oh, merveilleuse sonorité ! Habile ensemble, tu parviens, / Par un doux enchantement, à envoûter / Notre oreille comme les Sirènes. / Voilà qui fut vraiment beau à entendre ! / Qui peut bien en être le compositeur ? / Est-ce Telemann ? Bach ? Ou bien Haendel ? / Vous vous taisez et ne m'accordez aucun des trois. / Et pourtant, qu'il soit qui l'on voudra, / On peut au moins, à l'entendre, / En conclure la chose suivante : / Celui-là a produit ici un chef-d'œuvre ».

Les enregistrements de l'ensemble Café Zimmermann réunis ici produisent l'impression d'assister à une série de concerts donnés par le «Bachisches Collegium musicum» et par les formations qui lui succédèrent.

Lorsqu'en mars 1729, Johann Sebastian Bach prit la direction du Collegium musicum, il avait déjà passé presque six années de travail éprouvant à composer et à faire répéter et exécuter des œuvres par son ensemble de musiciens d'église. Désormais, ayant réalisé un répertoire de trois cycles annuels de cantates, il pouvait se consacrer à de nouveaux genres. Pour ses concerts au café de la Katharinenstraße, il rassembla un corpus important de pièces pour orchestre, arrangea certaines de ses œuvres antérieures et en écrivit de nouvelles. On entend ici sur six disques, dans un ordre de succession varié, ses quatre *Ouvertures pour orchestre*, ses six *Concertos Brandebourgeois*, ses trois concertos pour violon et un certain nombre de ses concertos pour un à quatre clavecins. Ces œuvres sont complétées par quelques concertos reconstruits, que l'on ne connaît que dans des versions ultérieures pour clavecin, mais dont des signes caractéristiques de différentes sortes permettent de deviner qu'ils avaient été écrits à l'origine pour d'autres instruments.

C'est avec les concertos pour clavecin de Bach que le genre du concerto pour instrument à clavier prit en fait son essor. Ces compositions approchent d'un idéal de perfection musicale de plusieurs manières et à différents degrés. Toutes ces œuvres semblent avoir eu une genèse complexe, qui nous est en grande partie inaccessible, la forme que nous leur connaissons aujourd'hui ayant été précédée d'une ou de plusieurs versions. L'une des œuvres les plus anciennes est sans doute le *Double concerto en do majeur BWV 1061*, qui exista d'abord comme « Concerto a due Cembali »,

c'est-à-dire sans le *ripieno* des cordes dans le premier et le troisième mouvements. À l'opposé, le concerto BWV 1053, joué ici dans une version reconstituée pour hautbois d'amour, avec sa délicate sicilienne centrale, présente des traits tout à fait modernes.

À la différence de ses concertos pour instrument à clavier obligé, les concertos pour violon de Bach eurent du mal à s'imposer, et même dans le cadre de la renaissance que connut sa musique au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ils ne prirent que lentement place dans la vie musicale. Le public habitué aux concertos symphoniques des époques classique et romantique était gêné par leur manière « désuète », et les grands violonistes virtuoses doutaient de pouvoir briller comme ils le souhaitaient en les jouant. On comprit seulement peu à peu que les concertos de Bach correspondaient à d'anciens idéaux esthétiques qui n'étaient plus directement compréhensibles à l'époque moderne, et qu'ils ne représentaient en aucune façon des formes archaïques imparfaites d'un genre qui n'atteindrait sa perfection que plus tard. La manière personnelle dont Bach aborde la forme du concerto, venue d'Italie au début du XVIII^e siècle, repose – pour le dire de façon schématique – sur une intégration, par les motifs et les thèmes, de la voix soliste dans l'ensemble ainsi que sur un développement contrapuntique impliquant la structure du mouvement à tous les niveaux et faisant même parfois passer au second plan le principe concertant. Dans les deux doubles concertos, BWV 1043 et BWV 1060 en particulier, Bach conçoit le principe concertant comme un dialogue à parts égales où s'effacent les frontières entre *solo* et *tutti*.

Les quatre *Ouvertures pour orchestre* BWV 1066-1069 faisaient aussi partie du répertoire du « Bachisches Collegium musicum ». Alors que les ouvertures en *do* majeur BWV 1066 et en *ré* majeur BWV 1069 ont sans doute été écrites dès l'époque de Köthen, l'*Ouverture en si mineur* BWV 1067 compte parmi les œuvres de la période plus tardive de Leipzig : les documents qui nous sont parvenus en mentionnent des exécutions vers 1739 et au milieu des années 1740. L'œuvre obéit aux principes formels du concerto en opposant à un groupe de cordes une flûte traitée comme un instrument soliste. L'*Ouverture en ré majeur* BWV 1068 appartient stylistiquement elle aussi aux années 1730 : son deuxième mouvement, le fameux *Air*, rompt la succession des mouvements de danse et introduit une mélodie solennelle et élégiaque dans l'œuvre.

Les six concertos que l'on appelle *Concertos brandebourgeois* ont été composés pendant la période que Bach passa à Köthen. Il s'agit en partie de compilations d'œuvres antérieures. Il existe par exemple une version plus ancienne du premier concerto – sans la partie de violon piccolo –, que l'on ne peut pas dater avec certitude mais qui a peut-être servi de *sinfonia* liminaire pour la *Cantate de la chasse*, composée en 1713 à Weimar. D'autres morceaux ont sans doute été écrits peu avant 1721, car leur style diffère nettement des œuvres de l'époque de Weimar et s'inspire davantage de modèles italiens. Il serait difficile de trouver à cette époque un cycle d'œuvres comparable, parvenant à unir de manière aussi parfaite les expériences audacieuses à un savoir-faire solide et la richesse musicale à une telle unité de conception.

À Leipzig, Bach ne se concevait pas comme cantor, mais comme « director musices » : il pouvait ainsi prétendre à un rang d'égale importance à celui d'un maître de chapelle de la cour. Les fonctions d'un directeur de la musique comprenaient, outre la direction artistique d'exécutions musicales dans les églises de la ville, la production et l'exécution de musiques solennelles pour des fêtes et des hommages. La cantate *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* BWV 207 a été composée en décembre 1726 comme musique de félicitations pour Gottlieb Kortte (1698-1731), lettré de Leipzig qui, à vingt-huit ans, avait été nommé professeur à la faculté de droit de l'Université et avait prononcé sa leçon inaugurale le 11 décembre. Dans cette œuvre d'hommage, Bach continue de cultiver les idéaux artistiques qu'il avait développés dans ses cantates religieuses au cours des mois précédents. Il lui importait surtout de renforcer nettement la partie instrumentale : il privilégiait désormais des ensembles instrumentaux très étoffés, l'utilisation très imaginative des couleurs sonores et l'emploi concertant des instruments solistes. Pour le chœur d'entrée, Bach reprit le troisième mouvement de son premier concerto brandebourgeois. On aurait toutefois tort de penser que cela lui permit d'économiser du travail : il se compliqua au contraire la tâche en s'imposant d'intégrer quatre parties de chant supplémentaires dans un mouvement orchestral dense déjà achevé, à tel point qu'il lui aurait certainement été plus aisé de composer un morceau entièrement nouveau.

Dix bonnes années plus tard, Bach composa la cantate *Angenehmes Wiederan* BWV 30a en hommage à Johann Christian von Hennicke, qui avait pris possession à l'été 1737 du domaine

seigneurial de Wiederau, au sud de Leipzig. L'œuvre vit le jour à un moment où Bach se sentait profondément incompris dans ses ambitions artistiques et personnellement blessé par les invectives de son ancien élève Johann Adolph Scheibe. Cette cantate pour Wiederau est la première œuvre que Bach composa après la parution des attaques de Scheibe. Elle est d'un attrait enchanteur et immédiatement séduisante. Les airs imitent en grande partie des mouvements de danse et leur coupe mélodique est tout à fait différente de ce que l'on peut entendre dans les cantates religieuses de Leipzig. Cette cantate d'hommages, aux accents nettement galants, était ainsi une proclamation artistique par laquelle Bach apportait la preuve du caractère actuel de son style de composition et de ses conceptions esthétiques – une réplique musicale aux critiques de Scheibe qui n'a rien perdu de sa force de conviction même deux-cent-soixante-dix ans plus tard.

Publiées quatre ans après, les *Variations Goldberg* ont elles aussi le statut d'un manifeste artistique. Dans l'utilisation magistrale de canons complexes, Bach se révèle un expert du contrepoint, tandis que, du point de vue de la technique de jeu – notamment dans les croisements de mains –, il confirme sa réputation de virtuose exceptionnel

Les compositeurs allemands des débuts du XVIII^e siècle aspiraient à unir les innovations des styles italien et français. Depuis sa jeunesse, Bach étudiait avec un grand intérêt les œuvres de ses collègues parisiens et vénitiens et intégrait les idées qu'il en tirait dans ses propres compositions. Parmi ses plus anciens modèles se trouvent les *Pièces de clavecin* de l'organiste parisien Jean-Henry d'Anglebert, parues en 1689. Ce fut par elles que Bach découvrit la technique de la transcription d'œuvres orchestrales pour un instrument à clavier, car ce recueil contient des arrangements de nombreux extraits d'opéras de Jean-Baptiste Lully.

Les cantates et les concertos pleins d'humour de Michel Corrette et d'autres musiciens français nous font faire un détour par les cafés de Paris. Les compositions ironiques de ce genre, jouant avec des traditions bien établies, durent susciter un vif intérêt auprès du public parisien, musicalement cultivé.

La naissance du genre du concerto est étroitement liée à la production musicale du compositeur vénitien Antonio Vivaldi, dont les musiciens allemands s'approprièrent les œuvres avec avidité à partir des années 1720 environ. Prêtre d'une maigreur frappante, surnommé le « prêtre roux »

à cause de ses cheveux d'un rouge flamboyant, il écrivit des œuvres d'un caractère tout à fait nouveau dans lesquelles un ou plusieurs instruments solistes se produisent dans de brillants solos devant tout l'orchestre – de manière comparable à ce que fait le chanteur d'un air d'opéra. Quand le « prêtre roux » jouait la partie de violon dans ses extraordinaires concertos, il plongeait toute la salle dans l'étonnement. L'enthousiasme pour ses œuvres se répandit très vite au-delà des frontières du pays et elles connurent une fortune européenne que l'on a pu qualifier aujourd'hui de « fièvre Vivaldi ». Les concertos qu'il publia en 1711 dans son recueil *L'Estro armonico* comptent parmi ses plus belles œuvres. La richesse d'invention thématique des ritournelles, les figures variées et pleines de fantaisies des parties solistes et le dialogue finement travaillé entre *solo* et *tutti* fascinèrent aussi Johann Sebastian Bach, qui en arrangea quelques pièces pour l'orgue et prit le concerto n° 10 en *si* mineur comme point de départ pour son concerto pour quatre clavecins BWV 1065.

Les *concerti grossi* de Charles Avison reposent aussi sur l'adaptation d'un matériau étranger : né à Newcastle, cet organiste choisit douze sonates pour clavecin d'un compositeur qu'il vénérât, Domenico Scarlatti, et les arrangea d'une manière extraordinairement imaginative pour orchestre à cordes.

Carl Philipp Emanuel Bach, le deuxième fils du grand cantor de Saint-Thomas, était déjà considéré de son vivant comme le principal représentant d'un nouveau type de musique qui valorisait l'originalité comme idéal artistique suprême. Les esthéticiens allemands de l'époque employèrent, pour qualifier cette musique, le terme « *empfindsam* » (« sensible »), traduction du mot anglais « *sentimental* ». La formulation de thèmes individuels et uniques en leur genre, la déclamation pertinente d'un texte donné, la traduction musicale d'un affect particulier, l'expansion systématique de l'éventail expressif – ce sont là quelques-uns des aspects auxquels s'attachaient les compositeurs de l'*Empfindsamkeit*. Pour ses contemporains, cette originalité qu'ils attendaient paraissait idéalement réalisée dans les œuvres de C. P. E. Bach. Le répertoire réuni sur deux des disques de cette série offre un aperçu de l'évolution artistique du deuxième fils de Johann Sebastian Bach et montre de manière exemplaire comment l'*Empfindsamkeit* s'exprimait dans ses œuvres. Très libres par rapport à des traditions qui auraient pu se révéler oppressantes, ces œuvres contribuèrent à créer un langage musical dans lequel l'époque put se reconnaître durablement.

CONVERSATION WITH CÉLINE FRISCH AND PABLO VALETTI

So, what is the Café Zimmermann?

Céline Frisch: Originally it was a café where Gottfried Zimmermann, a coffee importer, organised weekly concerts in the wealthy commercial centre of Leipzig in the 18th century. The concerts were given by the Collegium Musicum, a body of musicians made up of students and young professionals, founded in 1702 by Telemann, and later conducted for several years by Johann Sebastian Bach. At Herr Zimmermann's establishment one could sample the latest fashionable drink, and hear a different kind of music from that of the court or church, following the example of other concert-giving centres that were proliferating in Europe at this time.

When we formed our ensemble, we found this historical reference enticing for several reasons: for one thing, we found ourselves drawn to the German repertoire of this period, particularly to the music of Bach and his sons, and also to the idea of the birth of the public concert, that meeting place of musicians, musical repertoire, and the audience.

How did your ensemble come about?

Pablo Valetti: The ensemble was formed not in Leipzig but in Basle, where many of us studied in the 1990s. The Schola Cantorum in Basle was one of the most interesting places to study baroque music performance, as it was not just a teaching academy, but also a research centre that attracted an incredible number of important figures in the early music world. The moment arrived when we had the urge to form an ensemble, so as to follow our own path and construct our own language, our own sound, to ask ourselves all the possible questions that arise when confronted with a musical score.

How precisely did you develop your identity ?

C.F. : We carried on asking ourselves questions essential to the understanding of the old scores of three centuries ago: what information do we have about the composer's aesthetic, about his musical, social and artistic environment? In what context was this piece composed? By whom was it played? In tackling this repertoire, this is a basic step for all those musicians they used to call 'baroque people', and during our studies in Basle we absorbed this approach.

But beyond this, what sets us apart us from many other baroque ensembles or orchestras, is that Café Zimmermann is not centred around the personality of a director. We prioritise a collegiate approach in our rehearsal work, so the determining factor is the different personalities of the musicians of the ensemble. Café Zimmermann is made up of musicians who come from countries with cultures that are often quite distant from each other. Pablo Valetti grew up in Argentina, Petr Skalka in the Czech Republic, Patricia Gagnon in Canada, and I in France. So already we have four different life-histories, four ways of understanding music, four different lifestyles and, one should add, four quite strong personalities!

We had to learn to understand one another in order to construct this language Pablo mentioned. It takes time, but brings about a richness that is, I feel, genuinely present in our music-making.

P.V. : To begin to grasp the questions that arise in the interpretation of the baroque repertoire, you have to understand that musical notation at that time presupposed prior knowledge of a host of elements that are not found in the scores, and yet are essential to their reconstruction: for example, the choice of tempi, the method of realising the bass continuo, and ornamentation. There's a saying that you can't discuss tastes or colours –fortunately for us, that is not true at all: a lot of information about the practices of the period can be found in the treatises, the letters and testimonies about composers and performers, also in the prefaces to some works, which are often veritable aesthetic manifestos... These are the sources we studied at Basle, and we continue to discuss and put them into practice in Café Zimmermann.

You are celebrating your 20th anniversary this year: tell us how the ensemble has developed over time...

P.V.: Things developed progressively. We began by performing the concertos of Bach with the intended instrumentation, i.e. with one player to each part. We soon had the opportunity to meet Jean-Paul Combet, the director of the then recently-founded Alpha label, who was very interested in the idea of recording this repertoire with us. The first disc came out, and was enthusiastically received: I believe there were more than 15,000 sales. Five more discs of Bach's orchestral music followed, as well as numerous concert programmes dedicated to Bach, his contemporaries and his sons. Parallel with this German repertoire, we had become interested in Italian music, with the Concerti Grossi of Charles Avison, based on sonatas by Scarlatti; more recently we recorded Vivaldi's *l'Estro Armonico* and the Op. 7 Concertos of Geminiani. French music – the other major language of baroque music – has a less central place in our repertoire, but we have made enthusiastic incursions into it.

As well as the question of repertoire, some of our musical encounters have been predominant. We regularly collaborate with singers and choirs for our vocal projects. To name just some of them, I am thinking for example of our longstanding involvement with Sophie Karthäuser, Dominique Visse and Damien Guillon, also with the chamber choir Les Eléments. We also retain very fond memories of our projects with personalities such as Andreas Staier and Christophe Coin, two artists we met at Basle, and whom we admire enormously.

C.F. : Another crucial element in the life of an ensemble is its artistic relationships with the people who enable us to have contact with a live audience. Here too, we have been very lucky. After several years in Upper Normandy, and fruitful collaboration with the Opéra de Rouen and the Académie Bach of Arques-la-Bataille, we moved to Aix-en-Provence where we have been in residence at the Grand Théâtre de Provence since 2011. To be based in a theatre changes a lot of things. This is where we rehearse new projects, and where we encounter our audiences, concert after concert, assisted by its theatrical support teams and by its director, Dominique Bluzet. We are also lucky in being able to benefit from the loan of absolutely superb, prestigious instruments by a generous

sponsor, and for some years now a faithful circle of philanthropists have supported us through the inevitable risks in the life of an ensemble, and have shared its good times with us too.

It would take too much space to name all the concert promoters around the world who have put their trust in us over the past 20 years, from the Bolivian villages of Chiquitos to the cities of Japan, via the finest European concert halls such as the Berlin Philharmonic and the Amsterdam Concertgebouw, but we have retained some wonderful memories, and we thank them all most warmly, as well as our audiences!

CAFÉ ZIMMERMANN – COMPLETE RECORDINGS BY PETER WOLLNY

The distinctive name of the ensemble featured in this CD box-set is a homage to a once famous Leipzig coffee house, for many years the concert venue for J.S. Bach's Collegium musicum. Coffee houses sprang up in the second half of the seventeenth century in every great metropolis of Europe, as meeting places for gentlemanly relaxation, intelligent conversation and – not least – musical entertainment for the new middle classes. In Bach's time, the city of Leipzig boasted no fewer than eight officially licenced coffee houses: the best-known and most reputable was, without doubt, Gottfried Zimmermann's café. The original building was destroyed during the Second World War, but the contemporary copperplate print of the attractive baroque house in Leipzig's Katherinenstrasse, together with the architectural plans that still survive, give a lively impression of the grandeur and elegance of this café that was later to become famous 'throughout Europe, and in parts of America and Asia' as a meeting place for artists and writers, as well as for the city's well-to-do society and its visitors from elsewhere. Except for the annual periods of penitential fasting (i.e. Lent and Advent) the Collegium musicum gave weekly concerts at Zimmermann's Coffee House – twice a week during the 'Messe', the city's Trade Fair. These entertainments were far from what we think of today as café or salon music: they were in fact formal evening concerts, for which the doors of the various parlours were opened, allowing the hall to accommodate an audience of more than 200 people. The concerts were a major attraction for all music lovers, who enjoyed hearing the new as well as the familiar: not just German music, but the foremost works of all the leading European composers as well. Since there were no printed programmes, part of the intellectual and aesthetic enjoyment consisted in guessing the name of the composer of the piece being played, and this seems to have developed into something of a competitive sport. The Leipzig poetess Christiane Marianne von Ziegler (1695–1760) playfully described just such a performance by Bach's Collegium musicum in one of her poems: 'O charming sounds, enchanting our ears like the sweet singing of the Sirens.

Who can the composer be? Is it Telemann? Bach? Or Handel? I see you silently disagree with all my guesses. And yet, whoever it is, just by listening one can tell it is a masterpiece.'

These collected recordings by the Café Zimmermann ensemble give an impression of a whole series of performances both by Bach's Collegium musicum and its successors. When Johann Sebastian Bach took over as director of the Collegium musicum, in March 1729, he had behind him six gruelling years of composing, rehearsing and performing with his church musicians. Now, with a repertoire of three full annual cycles of church cantatas in reserve, he could turn his attention to new interests. For his concerts at the coffee house in the Katherinenstrasse he assembled an impressive repertoire of orchestral pieces, rearranging previously composed works as well as writing new ones. This rich diversity is reflected on six CDs, with Bach's four orchestral suites, six Brandenburg Concertos, his three violin concertos, and a selection of the concertos for between one and four keyboards. Additionally, there are some reconstructed concertos that only survive in their later keyboard arrangements, but whose original form for various other solo instruments can be deduced from various features.

The genre of the piano concerto actually had its beginnings in Bach's keyboard concertos. These compositions come close to the ideal of musical perfection, in different ways and with different results. What these works all have in common is that their origins are complex and difficult to identify, and that the form in which we know them today was in each case preceded by one or more earlier versions. One of the oldest of these pieces is apparently the Double Concerto in C major BWV 1061, originally written as a 'Concerto a due cembali', i.e. without the string ripieno accompaniment in both its outer movements. In contrast, the Concerto BWV 1053, with its expressive Siciliano central movement – presented here in a reconstruction for oboe d'amore – has unmistakably modern traits.

In comparison with the concertos for obligato keyboard, the violin concertos took longer to become well known: even after the 'Bach Renaissance' they established themselves only slowly during the 19th and early 20th centuries. An audience accustomed to classical and romantic symphony concerts had a problem with their 'old-fashioned' style, and the great violin virtuosos thought them an inadequate showcase. It only gradually became apparent that Bach's concertos are governed

by other, no longer easily accessible aesthetic ideals – they are not mere imperfect early forms of the concerto genre that was to develop and flower later on. Bach's personal treatment of the concerto form that came from Italy at the beginning of the 18th century can be summarised as a motivic and thematic integration of the solo part with the ensemble, as well as a contrapuntal texture encompassing all compositional aspects of the movement, even sometimes making the concertante aspect subordinate. Particularly in the two double concertos BWV 1043 and 1060, Bach interprets the concertato idea as a dialogue of equal partners, blurring the boundaries between solo and tutti.

The repertoire of Bach's Collegium musicum also included the four orchestral overtures BWV 1066-1069. Whereas the Overtures in C major (BWV 1066) and in D major (BWV 1069) must have already been composed at Köthen, the Overture in B minor (BWV 1067) belongs to his later years in Leipzig; the extant sources document performances from around 1739 and the mid-1740s. The work applies the principles of the concerto form, with the virtuosically profiled solo flute pitted against a group of strings. The Overture in D major (BWV 1068) also belongs stylistically to the 1730s; its second movement, the famous 'Air', interrupts the suite of dances with a solemn, cantabile, elegiac melody. The six so-called Brandenburg Concertos from Bach's years at Köthen partly consist of compilations of still earlier works. For instance, there is an early version of the first of the concertos, but without the violino piccolo part. Though difficult to date precisely, this version could possibly have served as the introductory Sinfonia for the Hunting Cantata composed in Weimar in 1713. Other Brandenburg movements can be dated to a period just before 1721, as their style differs significantly from the compositions of his Weimar period, being more strongly influenced by Italian models. It is difficult to think of a comparable cycle of works so perfectly combining daring experimentation with solid technique, and musical fecundity with unity of conception.

Bach saw his role in Leipzig not as Cantor, but as 'Musical Director', claiming a rank equal to that of a court kapellmeister. As well as taking charge of performances in the city churches, a musical director had to perform official musical tributes and ceremonials. The Cantata *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207) was composed in early December 1726 for the inaugural lecture on 11 December by the Leipzig scholar Gottlieb Kortte (1698–1731), to celebrate his appointment

at the age of 28 as Professor of the University Faculty of Law. In this musical homage Bach pursued the ideals of the church cantatas he had written during the previous months. His main aim was to significantly upgrade the importance of the instrumental aspect: he now favoured large-scale orchestral forces, the imaginative use of sonorities, and the concertante use of solo instruments. For the introductory chorus Bach adapted the third movement of his Brandenburg Concerto No. 1. This was far from being a labour-saving device: in fact, by giving himself the exercise of adding four vocal parts to the already-composed dense orchestral texture Bach made things so difficult for himself that it would have been far less trouble to write a completely new piece.

Just over a decade later, Bach composed the Cantata *Angenehmes Wiederau* BWV 30a as a homage to Johann Christian von Hennicke, who in the summer of 1737 had taken over the manor of Wiederau, south of Leipzig. The piece was written at a time when the harsh invective of his ex-pupil Johann Adolph Scheibe had left Bach feeling completely misunderstood in his artistic ambitions, as well as personally offended. The Wiederau Cantata was the first work Bach had written since Scheibe's attacks on him. It is enchantingly lovely and directly appealing. The arias are mostly modelled on dance types, their emphatically melodic style a striking contrast with the Leipzig church cantatas. And so this cantata of personal praise, with its unmistakable elements of the galant style, became an artistic statement in which Bach demonstrated the modernity of his compositional technique and of his aesthetic: a musical refutation of Scheibe's censures, one that even 270 years later has lost none of its persuasiveness.

Another work with the status of an artistic manifesto is the Goldberg Variations published four years later. In the masterly handling of complex canons, we recognize Bach the skilful contrapuntist, while the work's keyboard technique, particularly the dexterous hand-crossing, confirms his reputation as an outstanding virtuoso.

In the early 18th century German composers saw their task as combining the achievements of the Italian and French styles. Since his youth Bach had studied the works of his colleagues in Paris and Venice with great interest, and worked their influences into his own compositions. Some of his earliest models were the *Pièces de Clavecin* by the Parisian organist and harpsichordist Jean-Henry d'Anglebert. This was how Bach first came across the technique of transcribing orchestral works

for the keyboard, for the French publication contained arrangements of numerous extracts from operas by Jean-Baptiste Lully.

With the witty cantatas and concertos of Michel Corrette and other French masters we take a detour into the cafés of Paris, which is where such ironic pieces, subverting established traditions, would have attracted the lively interest of a musically aware audience.

The origin of the concerto is closely linked to the work of the Venetian composer Antonio Vivaldi, whose works were eagerly seized upon by German composers from the mid-18th century onwards. The strikingly gaunt priest with the flaming red hair – giving him his nickname ‘il prete rosso’ – wrote a completely new kind of work in which one or more instruments profiled themselves with brilliant solo parts, like the singer of an opera aria. When the ‘Red Priest’ played his spectacular concertos on the violin, the entire audience was thunderstruck, and the enthusiasm rapidly spread beyond the Italian border into the rest of Europe, in a reaction often still called ‘Vivaldi-fever’. Among his finest compositions are the Concertos published in 1711 in his collection *L’Estro armonico*. The thematic inventiveness of the Ritornelli, richly diverse and highly imaginative figurations in the solo parts, and an intricately worked-out dialogue between solo and tutti: these all proved fascinating, not least to Johann Sebastian Bach, who arranged some Vivaldi pieces for organ, reworking the Italian master’s Concerto No. 10 in B minor into his own Concerto for Four Harpsichords BWV 1065. This arrangement of another composer’s material is also found in the Concerti Grossi of Charles Avison, an organist working in Newcastle upon Tyne: he chose twelve harpsichord sonatas by Domenico Scarlatti, whom he greatly revered, and arranged them in an extraordinarily imaginative way for string orchestra.

Carl Philipp Emanuel Bach, the second son of the great Cantor of St Thomas’s, was already in his lifetime considered a leading representative of a new kind of music, one that cherished originality as the very highest artistic ideal. At this period, writers on aesthetics applied the term ‘empfindsam’ to this music – a translation of the English word ‘sentimental’. The formulation of individual, distinctive themes, the sensitive setting of a given text, the playful translation into sound of each emotion, the systematic expansion of the range of expression – these are just some of the aspects a composer of the ‘sentimental’ period had to consider. The nuanced differentiation that was demanded was

ideally realized in the works of C.P.E. Bach in particular, according to his contemporaries. The repertoire on two CDs of this set offers a cross section of the artistic development of Bach's second eldest son, exemplifying how this 'Empfindsamkeit' or 'sensitivity' manifested itself in his music. Largely unburdened of all potentially oppressive tradition, these works of his shaped a musical language with which the era identified itself, for a considerable period of time.

GESPRÄCH MIT CÉLINE FRISCH UND PABLO VALETTI

Was ist das Café Zimmermann?

Céline Frisch: Ursprünglich war das „Zimmermannisches Caffé-Hauß“ ein Ort, an dem Gottfried Zimmermann, ein Kaffeeimporteur im reichen, geschäftstüchtigen Leipzig des 18. Jh. jede Woche Konzerte organisierte. Diese Konzerte wurden vom *Collegium Musicum* gespielt, einem Musikerensemble, das aus Studenten und jungen Berufsmusikern bestand, 1702 von Telemann gegründet und danach mehrere Jahre hindurch von Johann Sebastian Bach geleitet wurde. So konnte man bei Herrn Zimmermann das neue Modegetränk kosten und gleichzeitig Musik außerhalb des höfischen oder kirchlichen Rahmens hören, wie an anderen Orten in Europa, wo öffentliche Konzerte in dieser Zeit immer häufiger wurden.

Als wir unser Ensemble gründeten, gefiel uns dieser historische Bezug aus mehreren Gründen: einerseits wegen unserer Vorliebe für das deutsche Repertoire dieser Zeit und besonders für die Musik Bachs und seiner Söhne und andererseits wegen eben dieses Kontexts der Entstehung des öffentlichen Konzerts, dieser Begegnung zwischen Musikern, Repertoire und Zuhörern.

Wie ist ihr Ensemble entstanden?

Pablo Valetti: Das Ensemble ist nicht in Leipzig sondern in Basel entstanden, wo mehrere von uns in den 1990er Jahren studierten. Die Schola Cantorum von Basel gehörte zu den interessantesten Orten, an denen man die Interpretation der Barockmusik studieren konnte, denn sie war nicht nur ein Ort, an dem unterrichtet, sondern auch geforscht wurde, und um den unglaublich viele große Persönlichkeiten der alten Musik kreisten. Irgendwann wollten wir ein Ensemble gründen, mit dem wir unseren eigenen Weg gehen und uns die Zeit nehmen konnten, gemeinsam eine Musiksprache, einen eigenen Klang aufzubauen und uns alle möglichen Fragen angesichts eines Werkes zu stellen.

Und wie haben Sie ihre Identität aufgebaut?

C.F.: Wir stellten uns weiterhin wesentliche Fragen über das Verständnis von Werken, die drei Jahrhunderte alt sind: Welche Informationen besitzen wir über die Ästhetik des Komponisten oder sein musikalisches, soziales und künstlerisches Umfeld? In welchem Kontext wurde das Stück komponiert? Von wem wurde es gespielt? Es handelt sich für diejenigen, die man eine Zeit lang „Barockfreaks“ genannt hatte, um eine zentrale Vorgangsweise diesem Repertoire gegenüber, die uns besonders während unseres Studiums in Basel weitergegeben wurde.

Jenseits dieses Ansatzes hat das Café Zimmermann im Gegensatz zu vielen anderen Barockensembles oder –orchestern die Besonderheit, sich nicht an der Persönlichkeit eines Leiters zu orientieren. Wir zogen einen kollegialen Ansatz bei der Arbeit vor, und so waren die verschiedenen Persönlichkeiten der Ensemblesmusiker entscheidend. Das Café Zimmermann besteht aus Musikern, die aus Ländern mit teils voneinander sehr unterschiedlichen Kulturen stammen: Pablo Valetti ist in Argentinien aufgewachsen, Petr Skalka in der tschechischen Republik, Patricia Gagnon in Kanada und ich in Frankreich. Das sind schon vier Geschichten, vier Arten, an die Musik heranzugehen, vollkommen verschiedenen Lebensweisen und, das muss man schon sagen, ziemlich starke Persönlichkeiten!

Wir mussten lernen, einander zu verstehen, um gemeinsam die Sprache aufzubauen, von der Pablo sprach. Das erfordert Zeit, doch es ist ein Reichtum, der wie ich glaube, wirklich in unserer Musik wiederzufinden ist.

P.V.: Um ein wenig die Fragen zu verstehen, die sich bei der Interpretation des barocken Repertoires ergeben, muss man wissen, dass die Notenschrift in dieser Zeit eine Kenntnis sehr vieler Elemente voraussetzte, die nicht in den Noten zu finden sind, und dennoch für ihre Wiedergabe wesentlich sind, zum Beispiel für die Wahl der Tempi, die Arte, einen Basso continuo zu spielen, oder für die Verzierungen. Man sagt oft, dass man über Geschmack und Farben nicht diskutieren kann, aber glücklicherweise stimmt das bei uns gar nicht: Man findet viel Information über die Praktiken der Zeit in den Abhandlungen, Briefen und Zeugenberichten, die von den Komponisten oder Interpreten handeln, aber auch in den Vorworten zu bestimmten Werken, die manchmal echte ästhetische

Manifeste sind ... Diese Quellen studierten wir in Basel, mit Café Zimmermann hinterfragen wir sie weiterhin und setzen sie in die Praxis um.

Sie feiern in diesem Jahr ihr 20-jähriges Bestehen. Erzählen sie uns, wie sich das Ensemble entwickelt hat ...

P.V.: Nach und nach. Wir begannen, die Konzerte Bachs „realstimmig“ zu spielen, das heißt, mit einem Musiker pro Stimme. Sehr bald hatten wir das Glück, Jean-Paul Combet kennenzulernen, den Direktor des ganz neuen CD-Labels Alpha, der sich sehr interessiert zeigte, dieses Repertoire mit uns aufzunehmen. Eine erste CD erschien und erhielt begeisterten Beifall von Publikum und Presse. Ich glaube, es wurden mehr als 150000 Exemplare verkauft. Darauf folgten fünf andere CDs, die Bachs Orchestermusik gewidmet waren, sowie viele Konzertprogramme mit Bach, seinen Zeitgenossen und seinen Söhnen. Parallel zum deutschen Repertoire interessierten wir uns für die italienische Musik mit den Concerti Grossi von Charles Avison nach den Sonaten von Scarlatti und in letzter Zeit mit dem *Estro Armonico* von Vivaldi und dem Opus 7 von Geminiani. Die französische Musik, die eine weitere wichtige Sprache der Barockmusik darstellt, nimmt in unserem Repertoire einen weniger zentralen Platz ein, doch machten wir einige faszinierende Abstecher dorthin.

Abgesehen von der Frage des Repertoires waren einige Begegnungen maßgeblich. Für unsere Gesangsprojekte arbeiten wir regelmäßig mit Sängern oder Chören zusammen. Es ist schwer, sie alle hier zu nennen, doch denke ich zum Beispiel an unser langjähriges Miteinander mit Sophie Karthäuser, Dominique Visse oder Damien Guillon, oder aber mit dem Kammerchor *Les Éléments*. Wir erinnern uns auch sehr gern an Projekte mit Persönlichkeiten wie Andreas Staier oder Christophe Coin, zwei Musiker, die wir in Basel kennenlernten und sehr bewundern.

C.F.: Ein anderes entscheidendes Element im Leben eines Ensembles ist das künstlerische Einvernehmen mit denen, die Begegnungen mit dem Publikum organisieren. Auch hier hatten wir Glück. Nachdem wir mehrere Jahre in der Obernormandie verbracht hatten und nach erfolgreichen Zusammenarbeiten mit der Oper von Rouen und der *Académie Bach* von Arques-la-Bataille, ließen wir uns in Aix-en-Provence nieder, wo wir seit 2011 Artists in Residence am *Grand Théâtre de Provence* sind. In einem „Haus“ aufgenommen zu werden, ändert viel: An diesem Ort proben wir

unsere neuen Projekte und finden unser Publikum nach jedem Konzert wieder, wobei wir vom Team des Theaters und von Dominique Bluzet, seinem Direktor, begleitet werden. Wir haben außerdem das Glück, dass uns dank eines großzügigen Mäzens hervorragende und vor allem wunderschöne alte Instrumente zur Verfügung gestellt werden, und dass uns seit Jahren ein treues Team Freiwilliger umgibt, die uns bei den unvermeidlich auftretenden Problemen eines Ensembles unterstützen und schöne Momente mit uns teilen.

Es wäre mühselig, alle Konzertorganisatoren der Welt vom hintersten Chiquitos-Dorf in Bolivien über die schönsten europäischen Konzertsäle wie die Berliner Philharmonie oder das Concertgebouw von Amsterdam bis nach Japan zu nennen, die uns in diesen 20 Jahren ihr Vertrauen schenkten, doch haben wir viele wunderbare Erinnerungen und danken ihnen wie dem Publikum sehr herzlich!

CAFÉ ZIMMERMANN – COMPLETE RECORDINGS VON PETER WOLLNY

Der einprägsame Name des Ensembles, dessen Schaffen die vorliegende CD-Reihe gewidmet ist, ist eine Hommage an ein einstmals berühmtes Leipziger Kaffeehaus, das über viele Jahre hinweg die Spielstätte des „Bachischen Collegium musicum“ war. Kaffeehäuser entstanden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den großen Metropolen Europas als Stätten des gepflegten Zeitvertreibs, der geistreichen Konversation und nicht zuletzt der frühbürgerlichen Musikpflege. In der Bach-Zeit verfügte die Stadt Leipzig über nicht weniger als acht mit entsprechendem Privileg ausgestattete Kaffeeschänken; das berühmteste und vornehmste war zweifellos das von Gottfried Zimmermann. Wer sich den zeitgenössischen Kupferstich des schönen barocken Hauses in der Leipziger Katharinenstraße und die erhaltenen Grundrisse anschaut – das originale Gebäude wurde leider im Zweiten Weltkrieg zerstört –, der gewinnt eine lebhaftere Vorstellung von der Pracht und Eleganz des Cafés, das später „in ganz Europa und einem Theile von Amerika und Asia“ als Treffpunkt für Künstler und Literaten sowie für die vornehme Stadtgesellschaft und Besucher von auswärts bekannt war. Mit Ausnahme der Fastenzeiten (Passionszeit, Advent) fanden im „Zimmermannischen Caffee-Hauß“ einmal (während der Messezeiten zweimal) wöchentlich Konzerte des Collegium musicum statt. Man darf sich diese Darbietungen nicht als Kaffeehausmusik im heutigen Sinne vorstellen; vielmehr handelte es sich um stattliche Abendkonzerte, bei denen die verschiedenen Gasträume durch das Öffnen der Türen zu einem mehr als 200 Zuhörer fassenden Saal erweitert wurden.

Die Konzerte waren für jeden Musikliebhaber eine große Attraktion. Man erfreute sich an Neuem und Bekanntem aus heimischer Produktion und fand zugleich Gelegenheit, den vorzüglichsten Werken der führenden Tonkünstler Europas zu lauschen. Da es keine gedruckten Programme gab, gehörte zum intellektuellen und ästhetischen Genuss auch das Erraten des jeweiligen Komponistennamens, das sich offenbar zu einem regelrechten Sport entwickelte. Die Leipziger Poetin Christiane Marianne von Ziegler (1695–1760) hat in einem ihrer Gedichte einen solchen

Auftritt des „Bachischen Collegium musicum“ auf amüsante Weise geschildert: „O, reizungsvoller Klang! Der uns, geschickter Chor, / durch süße Zauberei das Ohr / wie durch Sirenen kann betören. / Das ließ sich wahrlich hören! / Wer muss davon wohl Komponiste sein? / Ist's Telemann? Bach? Oder Händel? / Ihr schweigt, und räumt mir keines ein. / Jedoch, er sei nun, wer er will, / so kann man doch so viel / nach dem Gehöre schließen: / Dass selbiger hieran ein Meisterstück bewiesen.“

Die hier versammelten Aufnahmen des Ensembles Café Zimmermann wirken wie eine Serie von Auftritten des „Bachischen Collegium musicum“ und seiner Nachfolgeorganisationen.

Als Johann Sebastian Bach im März 1729 die Leitung des Collegium musicum übernahm, lagen knapp sechs Jahre aufreibender Kompositions-, Proben- und Aufführungstätigkeit mit seinem Kirchenensemble hinter ihm. Nunmehr, mit einem Repertoire von drei Jahrgängen an Kantaten in der Hinterhand, konnte er sich neuen Interessen zuwenden. Für seine Auftritte im Kaffeehaus in der Katharinenstraße sammelte er einen ansehnlichen Fundus an Orchesterstücken, bearbeitete früher Geschaffenes und schrieb auch neue Werke. Hier erklingen in abwechslungsreicher Folge auf sechs CDs Bachs vier Orchesterouvertüren, die sechs Brandenburgischen Konzerte, die drei Violinkonzerte und eine Auswahl der Konzerte für ein bis vier Cembali. Ergänzt wird all dies durch einige rekonstruierte Konzerte, die nur in ihren späteren Fassungen für Cembalo überliefert sind, deren Urformen für verschiedene Melodieinstrumente sich jedoch anhand verschiedener Merkmale erschließen lassen.

Mit Bachs Cembalokonzerten nahm die Gattung des Klavierkonzerts eigentlich ihren Anfang. Die Kompositionen nähern sich dem Ideal der musikalischen Vollkommenheit auf unterschiedliche Weise und mit wechselnder Konsequenz an. Allen Werken ist eine offenbar komplizierte, jedoch weitgehend verschüttete Entstehungsgeschichte gemein und ihrer heute bekannten Gestalt gingen jeweils eine oder mehrere Frühfassungen voraus. Eines der ältesten Stücke ist anscheinend das Doppelkonzert in C-Dur BWV 1061, das zunächst als „Concerto a due Cembali“ vorlag, also noch ohne das Streicherripieno in den beiden Ecksätzen. Demgegenüber trägt das – hier in einer Rekonstruktion für Oboe d'amore präsentierte – Konzert BWV 1053 mit seinem empfindsamen Siciliano als Mittelsatz ausgesprochen moderne Züge.

Im Vergleich zu den Konzerten mit obligatem Tasteninstrument konnten sich die Violinkonzerte ungleich schlechter behaupten; und auch im Zuge der Bach-Renaissance etablierten sie sich im Musikleben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nur zögernd. Das an den sinfonischen Konzerten der Klassik und Romantik geschulte Publikum stieß sich an ihrer „altfränkischen“ Manier, und die großen Violinvirtuosen bezweifelten, mit ihnen angemessen glänzen zu können. Erst allmählich setzte sich die Erkenntnis durch, dass die Bachschen Konzerte anderen, in neuerer Zeit nicht mehr unmittelbar greifbaren ästhetischen Idealen verpflichtet sind und keineswegs unvollkommene Frühformen einer erst später zur Reife gelangten Gattung darstellen. Bachs individuelle Behandlung der zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus Italien übernommenen Concerto-Form beruht – auf eine kurze Formel gebracht – auf einer motivisch-thematischen Integration der Solostimme in das Ensemble sowie einer sämtliche Ebenen des Satzgefüges einbeziehenden kontrapunktischen Durcharbeitung, hinter die gelegentlich selbst das konzertieren Prinzip zurücktritt. Speziell in den beiden Doppelkonzerten BWV 1043 und BWV 1060 fasst Bach das Concertato-Prinzip als ein gleichberechtigtes Dialogisieren auf, bei dem die Grenzen von Solo und Tutti verschwimmen.

Zum Repertoire des „Bachischen Collegium musicum“ gehören auch die vier Orchesterouvertüren BWV 1066–1069. Während die Overtüren in C-Dur BWV 1066 und D-Dur BWV 1069 bereits in Köthen entstanden sein dürften, gehört die Overtüre in h-Moll BWV 1067 zu den Werken der späteren Leipziger Zeit; die erhaltenen Quellen dokumentieren Aufführungen um 1739 und Mitte der 1740er Jahre. Das Werk integriert die Prinzipien der Konzertform, indem sie eine solistisch behandelte Flöte einer Streichergruppe gegenüberstellt. Auch die Overtüre in D-Dur BWV 1068 gehört stilistisch in die 1730er Jahre; ihr zweiter Satz, das berühmte „Air“, sprengt die Folge der Tanzsätze und führt einen feierlichen elegisch-kantablen Gesang in das Werk ein.

Bei den sechs sogenannten Brandenburgischen Konzerten, die in Bachs Köthener Zeit entstanden, handelt es sich zum Teil um Kompilationen von früher komponierten Werken. Von dem ersten Konzert etwa existiert eine nicht sicher datierbare Frühfassung – noch ohne die Violino-piccolo-Partie –, die vielleicht ursprünglich als Einleitungssinfonie für die 1713 in Weimar entstandene Jagdkantate diente. Andere Stücke hingegen mögen erst kurz vor 1721 entstanden sein, denn ihr Stil unterscheidet sich deutlich von den Kompositionen der Weimarer Zeit und orientiert sich stärker

an italienischen Vorbildern. Nicht leicht wird sich ein vergleichbarer Werkzyklus der Zeit finden lassen, der in so vollkommener Weise kühnes Experiment mit solidem Handwerk und musikalischen Reichtum mit konzeptioneller Geschlossenheit zu verbinden weiß.

Bach sah sich in Leipzig nicht als Kantor sondern als „Director Musices“; damit konnte er einen Rang behaupten, der dem eines höfischen Kapellmeisters ebenbürtig war. Zu den Funktionen eines Musikdirektors gehörten neben der künstlerischen Leitung der Musikaufführungen in den Stadtkirchen auch die Darbietung von repräsentativen Huldigungs- und Festmusiken. Die Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ BWV 207 entstand Anfang Dezember 1726 als Glückwunschmusik für den Leipziger Gelehrten Gottlieb Korte (1698–1731), der im Alter von 28 Jahren von der juristischen Fakultät der Universität auf eine Professur berufen worden war und am 11. Dezember seine Antrittsvorlesung hielt. In dieser Huldigungsmusik setzte Bach seine in den Kirchenkantaten der vorangegangenen Monate entwickelten künstlerischen Ideale fort. Vor allem lag ihm an einer deutlichen Aufwertung des instrumentalen Anteils: Er favorisierte nun großbesetzte Orchesterapparate, den fantasievollen Einsatz der Klangfarben und die konzertierende Verwendung von Soloinstrumenten. Für den Eingangschor griff Bach auf den dritten Satz seines ersten Brandenburgischen Konzerts zurück, was allerdings weniger als arbeitsökonomische Maßnahme zu werten ist; vielmehr erschwerte er sich mit der selbstgestellten Aufgabe, in einen fertig komponierten dichten Orchestersatz zusätzlich noch vier Singstimmen hinein zu komponieren, seine Arbeit so sehr, dass es gewiss weniger aufwendig gewesen wäre, ein völlig neues Stück zu schreiben.

Gut zehn Jahre später schuf Bach die Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a für eine Huldigung von Johann Christian von Hennicke, der im Sommer 1737 das südlich von Leipzig gelegene Rittergut Wiederau übernommen hatte. Das Werk entstand in einer Zeit, als Bach sich durch die Invektiven seines vormaligen Schülers Johann Adolph Scheibe in seinen künstlerischen Ambitionen gründlich missverstanden und zudem persönlich gekränkt fühlte. Die Kantate für Wiederau ist das erste Werk, das Bach nach Scheibes Angriffen komponierte. Sie ist von bezauberndem Liebreiz und unmittelbar ansprechend. Die Arien sind weitgehend Tanzsätzen nachempfunden und schlagen in ihrem betont melodischen Zuschnitt deutlich andere Töne an als die Leipziger Kirchenkantaten. So geriet die

Huldigungskantate mit ihren ausgesprochen galanten Tönen zu einem künstlerischen Statement, mit dem Bach die Aktualität seiner Kompositionskunst und seiner ästhetischen Anschauungen unter Beweis stellte – eine klingende Replik auf Scheibes Anfechtungen, die auch nach 270 Jahren nichts von ihrer Überzeugungskraft verloren hat.

Den Status eines künstlerischen Manifests haben auch die vier Jahre später veröffentlichten Goldberg-Variationen. In der meisterhaften Umsetzung kunstvoller Kanons gibt sich Bach als versierter Kontrapunktiker zu erkennen, während er in spieltechnischer Hinsicht – namentlich in dem Überschlagen der Hände – seinen Ruf als überragender Virtuose bestätigt.

Die deutschen Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts sahen ihre Aufgabe in der Verknüpfung der Errungenschaften des italienischen und des französischen Stils. Seit seiner Jugend studierte Bach mit großem Interesse die Werke seiner Kollegen in Paris und Venedig und verarbeitete die so gewonnenen Anregungen in seinen eigenen Kompositionen. Zu seinen frühesten Vorbildern zählen die 1689 erschienenen *Pièces de Clavessin* des Pariser Organisten Jean-Henry d'Anglebert. So kam Bach auch erstmals mit der Technik der Transkription von Orchesterwerken auf ein Tasteninstrument in Berührung, denn der Druck enthält Bearbeitungen zahlreicher Auszüge aus den Opern von Jean-Baptiste Lully.

Mit den humorvollen Kantaten und Konzerten von Michel Corrette und anderen französischen Meistern unternehmen wir einen Abstecher in die Kaffeehäuser von Paris. Hier dürften dergleichen ironische, etablierte Traditionen unterlaufende Kompositionen bei dem musikalisch gebildeten Publikum auf lebhaftes Interesse gestoßen sein.

Die Entstehung der Konzertform ist eng mit dem Schaffen des venezianischen Komponisten Antonio Vivaldi verknüpft, dessen Werke von deutschen Komponisten etwa ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts begierig aufgegriffen wurden. Der auffallend hagere Priester, der wegen seines flammend roten Haares den Spitznamen „il prete rosso“ trug, schrieb ganz neuartige Werke, in denen ein oder mehrere Soloinstrumente – ähnlich wie die Sänger einer Opernarie – sich vor vollem Orchester mit bravourösen Solopartien produzierten. Wenn der „rote Priester“ seine sensationellen Konzerte auf der Violine spielte, setzte er den ganzen Saal in Erstaunen. Die Begeisterung für diese Werke breitete sich blitzschnell über die Landesgrenzen hinweg aus und führte zu einer

europaweiten Rezeption, die heute noch oft als „Vivaldi-Fieber“ beschrieben wird. Zu seinen schönsten Kompositionen zählen die Concerti, die er 1711 in seiner Sammlung *L'Estro armonico* veröffentlichte. Der thematische Erfindungsreichtum der Ritornelle, die abwechslungsreichen und fantasievollen Figurationen der Solisten und schließlich der fein ausgearbeitete Dialog zwischen Solo und Tutti faszinierten seinerzeit auch Johann Sebastian Bach, der einige Stücke für Orgel bearbeitete und das Konzert Nr. 10 in h-Moll als Ausgangspunkt für sein Konzert für vier Cembali BWV 1065 wählte.

Auf Bearbeitungen fremden Materials beruhen auch die Concerti grossi von Charles Avison: Der in Newcastle upon Tyne wirkende Organist wählte zwölf Cembalosonaten des von ihm verehrten Domenico Scarlatti und bearbeitete sie auf außerordentlich fantasievolle Weise für Streichorchester. Carl Philipp Emanuel Bach, der zweite Sohn des großen Thomaskantors, galt schon zu Lebzeiten als führender Repräsentant einer neuen Art der Musik, die die Originalität als höchstes künstlerisches Ideal schätzte. Ästhetiker der Zeit wählten hierfür das Attribut „empfindsam“ – eine Übersetzung des englischen Begriffs „sentimental“. Das Formulieren von individuellen und unverwechselbaren Themen, die treffende Deklamation eines vorgegebenen Textes, die spielerische Umsetzung eines bestimmten Affekts, die systematische Erweiterung der Ausdruckspalette – dies sind nur einige der Aspekte, über die ein Komponist des empfindsamen Zeitalters nachzudenken hatte. Die geforderte Differenzierung erschien den Zeitgenossen speziell in den Werken C. P. E. Bachs in idealer Weise verwirklicht. Das auf zwei CDs dieser Reihe versammelte Repertoire bietet einen Querschnitt durch die künstlerische Entwicklung des zweitältesten Bach-Sohns und zeigt exemplarisch, wie sich die „Empfindsamkeit“ in seinen Werken manifestierte. Weitgehend unbelastet von potentiell erdrückenden Traditionen prägten diese Werke eine musikalische Sprache, mit der sich die Epoche nachhaltig identifizierte.

VOLUME 1

[ALPHA 013]

ENREGISTRÉ EN AOÛT 2000 & AOÛT 2001
À PARIS, CHAPELLE DE L'HÔPITAL NOTRE-DAME
DE BON SECOURS
ENREGISTREMENT & MONTAGE NUMÉRIQUE :
HUGUES DESCHAUX

VOLUME 2

[ALPHA 048]

ENREGISTRÉ À L'ARSENAL, METZ, EN JUIN 2003
PRISE DE SON : HUGUES DESCHAUX
DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE :
ALINE BLONDIAU

VOLUME 3

[ALPHA 071]

ENREGISTRÉ EN FÉVRIER & AOÛT 2004
À L'ARSENAL DE METZ.
PRISE DE SON : HUGUES DESCHAUX
DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE NUMÉRIQUE :
ALINE BLONDIAU

VOLUME 4

[ALPHA 137]

ENREGISTRÉ AU TEMPLE SAINT-JEAN
DE MULHOUSE EN JUILLET 2008 & À L'ARSENAL
DE METZ EN FÉVRIER 2004 (BWV 1061)
PRISE ET SON & MASTERING : HUGUES DESCHAUX
DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE :
ALINE BLONDIAU

VOLUME 5

[ALPHA 168]

ENREGISTRÉ EN FÉVRIER 2004 À L'ARSENAL
DE METZ & EN MARS 2010 ET MAI 2010 AU TEMPLE
SAINT-JEAN DE MULHOUSE
PRISE DE SON & MASTERING : HUGUES DESCHAUX
DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE :
ALINE BLONDIAU

VOLUME 6

[ALPHA 181]

ENREGISTRÉ EN FÉVRIER 2004 À L'ARSENAL
DE METZ & EN MARS 2010 ET MAI 2010 AU TEMPLE
SAINT-JEAN DE MULHOUSE
PRISE DE SON & MASTERING : HUGUES DESCHAUX
DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE :
ALINE BLONDIAU

VOLUME 7 & VOLUME 8

[ALPHA 014]

ENREGISTRÉ À PARIS, CHAPELLE DE L'HÔPITAL
NOTRE-DAME DE BON SECOURS, EN NOVEMBRE
2000 (VARIATIONS GOLDBERG), AOÛT 2000
(CANONS), MARS 2001 (QUODLIBET).
ENREGISTREMENT & MONTAGE NUMÉRIQUE :
HUGUES DESCHAUX (MUSICA NUMÉRIS)

VOLUME 9

[ALPHA 118]

ENREGISTRÉ EN MAI 2007 À L'ABBAYE
DE SAINT-MICHEL EN THIÉRACHE (AISNE)
PAR HUGUES DESCHAUX
DIRECTION ARTISTIQUE : ALINE BLONDIAU

VOLUME 10

[ALPHA 107]

ENREGISTRÉ DU 29 AOÛT AU 2 SEPTEMBRE 2005 À
L'ABBAYE DE SAINT-MICHEL EN THIÉRACHE (AISNE)

PRISE DE SON : HUGUES DESCHAUX

DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE :

ALINE BLONDIAU

VOLUME 11

[ALPHA 257]

ENREGISTRÉ EN AVRIL 2016 À ENSEMBLEHAUS
FREIBURG, ALLEMAGNE

DIRECTION ARTISTIQUE, PRISE DE SON, MONTAGE
& MASTERING : ALINE BLONDIAU

VOLUME 12

[ALPHA 193]

ENREGISTREMENT RÉALISÉ DU 11 AU 14
NOVEMBRE 2012 AU GRAND THÉÂTRE
DE PROVENCE (AIX-EN-PROVENCE)

PRISE DE SON : ALINE BLONDIAU

& HUGUES DESCHAUX

DIRECTION ARTISTIQUE, MONTAGE & MASTERING :

ALINE BLONDIAU

VOLUME 13

[ALPHA 151]

ENREGISTRÉ EN DÉCEMBRE 2008
AUX DOMINICAINS DE HAUTE ALSACE, GUEBWILLER

PRISE DE SON : HUGUES DESCHAUX

DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE :

ALINE BLONDIAU

VOLUME 14

[ALPHA 031]

ENREGISTRÉ EN SEPTEMBRE 2002 À PARIS,
CHAPELLE DE L'HÔPITAL NOTRE-DAME DE BON
SECOURS

DIRECTION ARTISTIQUE : DOMINIQUE DAIGREMONT

ENREGISTREMENT & MONTAGE NUMÉRIQUE :

HUGUES DESCHAUX

VOLUME 15 & VOLUME 16

[ALPHA 074]

ENREGISTRÉ EN NOVEMBRE 2004 À ROUEN –
CHAPELLE DE L'HÔPITAL CHARLES NICOLLE

PRISE DE SON : HUGUES DESCHAUX

DIRECTION ARTISTIQUE & MONTAGE NUMÉRIQUE :

ALINE BLONDIAU (PIÈCES ORCHESTRALE)

& HUGUES DESCHAUX (PIÈCES D'ORGUE)

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION
SILVIA BERUTTI-RONELT GERMAN TRANSLATION
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL DESIGN & ARTWORK

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR



THE NEW WAY TO DISCOVER HIGH QUALITY CLASSICAL MUSIC
30.000 TRACKS AVAILABLE
EXCLUSIVE CONTENT
TRY NOW ON **WWW.ALPHAPLAY.COM**

