

HANDEL
CONCERTI GROSSI OP. 3

BERLINER BAROCK SOLISTEN
REINHARD GOEBEL

HÄNDEL CONCERTI GROSSI OP. 3

Händel „Concerti Grossi Opus 3“ sind (anders als Bachs „Concerts avec plusieurs instruments“, den sog. „Brandenburgischen Konzerte“ aus dem Jahr 1721, Telemanns 1733 entstandener „Musique de Table“ und Händels sechs Jahre später innerhalb weniger Wochen komponierten „Twelve Concerti Grossi Opus 6“) kein sorgfältig geplanter und durchstrukturierter Zyklus, sondern eine vom londoner Verleger Walsh hastig auf den Markt geworfene Werksammlung, eine Kompilation von teilweise bereits 20 Jahre alten Kompositionen. Dennoch wurde das Opus 3 zu einem andauernden Erfolg, erlebte im Laufe des 18. Jhdts bereits zahlreiche Neu-Auflagen – und wurde zur Unterscheidung von den 1739 ursprünglich für reine Streicher-Besetzung komponierten Schwester-Werken Opus 6 als „Oboen-Concerti“ bezeichnet.

In der bald schon notwendigen zweiten Auflage verschwand – neben der Notiz auf dem Titelblatt, daß diese Concerti im März 1734 zur Hochzeit der Princess Royal Anne, einer Schülerin Händels, erklungen waren – vor allem jenes prachtvolle Concerto Nr. 4 a (HWV Anh B 319) und wurde ersetzt durch die Ouverture zu „Amadigi de Gaula“ aus dem Jahr 1716, heute Opus 3, Nr. 4 b (HWV 315) genannt. Es wäre euphemistisch zu sagen, daß

die Musikwissenschaft nach dem Autor von 4a sucht: diese Komposition ist aus dem kollektiven Bewußtsein verschwunden, umso wichtiger also, sie hier einmal wieder zu präsentieren. Concerto V hingegen bestand ursprünglich aus lediglich den beiden Kopf-Sätzen, wurde aber in der dritten Auflage dann in der fünfsätzigen Version publiziert. Das Ergebnis dieses Revisions-Prozesses „work in progress“ war eine dann doch austarierte Sammlung der „Einheit durch Vielfalt“ von Sonneten, Tanzsätzen, Fugen, Ouverture, Ariosi sowie Concerto-Ripieno- und Concerto-Grosso-Sätzen.

Händel bedient sich in den „Concerti Opus 3“ des spätbarocken Norm-Orchesters von zwei Oboen, Streichern und einer Continuo-Gruppe. Daß das Ensemble aber durchaus reicher und polyphoner besetzt war, als uns der original einfache Stimmensatz und die ihm folgende moderne Partitur suggerieren, erfahren wir aus den Solo-Tutti-Beischriften handschriftlicher Stimmensätze sowie den höfischen Rechnungs-Büchern: bisweilen war die Anzahl der Fagotte so hoch wie die der Violoncelli, bekamen Einzelstimmen aber nur dann, wenn sie solistisch aus der Baß-Gruppe hervortraten. Häufig spielten auch – sicher nicht in Köthen und Hamburg, ganz sicher aber in Dresden, Paris und London – mindestens zwei,

wenn nicht sogar drei Oboisten pro Stimme, die bei Bedarf auch die Sonder-Instrumente wie die alte Block- und die neue Traversflöte, nach 1750 dann auch die Clarinette bedienen mußten. Das (in toto) sechs obligate Blas-Instrumente (zwei Oboen, zwei Blockflöten und zwei Fagotte) verlangende Concerto Opus 3, Nr. 1 ist demnach kein „Ausreißer“, sondern bildet den Mindest-Umfang des Händel zur Verfügung stehenden Orchester-Apparats einigermaßen verlässlich ab: zwei Ripieno-Oboisten greifen im Mittelsatz dieses Konzerts zu den Blockflöten und kehren danach als Oboisten ins Grosso zurück.

Durch Arcangelo Corellis epochal tonangebende „Concerti grossi Opus 6“ definiert – publiziert im Todesjahr des Komponisten 1713, dokumentarisch aber schon durch Georg Muffat 1681 belegt – gab es im Concerto Grosso so gut wie keinerlei Norm: unvorhersehbar die Satz-Folge, stets wechselnd die Organisation zwischen Concertino und Ripieno, zunehmend auch die Untermischung von Tanzsätzen. Alles, was im Solo-Konzert und der Ouverturen-Suite deplaziert gewirkt hätte, wurde ins Concerto Grosso „ausgelagert“, allem voran die strenge, ernsthafte Ensemble-Fuge, die in der Sinfonie, der Orchester-Musik der galanten Ära 1730-1780 keinerlei mehr Rolle spielte, sondern erst mit Mozarts „Jupiter-Sinfonie“ – von den Zeitgenossen noch die „Sinfonie mit der Fuge“ genannt – erneute Bühnen-Aktualität bekam.

Daß Mozart hier bewußt an das Grandiose und Erhabene der Concerti Grossi Händels anknüpfte, kann kaum in Zweifel gezogen werden, hatte er doch im Baron Gottfried van Swieten den flamboyantesten Verteidiger des alten Stils als Mentor zur Seite.

„Baron van suiten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach nachdem ich sie ihm durchgespielt nach hause gegeben.“

In der „splendid isolation“ Britanniens bedurfte es solcher persönlichen Interessen nicht, gab es doch allorten konservative Musik-Zirkel, die sich allein der Pflege der „Ancient Musick“ verpflichtet sahen und bei deren wöchentlichen Meetings „man nur lauter alte Musik aufführen will: das jüngste Stück, was sich da hören lassen darf, muß fünf und zwanzig Jahr alt seyn.“ Hier wurde – an jeglicher durch Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel, Barthelemon und Linley, Storace und Giardini in London selbst repräsentierten Moderne vorbei – Händel zur musikalischen Integrations-Figur der britischen Nation: wer das grandiose Grabmal des Komponisten in Westminster Abbey verpasste, konnte im South-Bank-Vergnügungspark Vauxhall an einer Statue Händels als „Orpheus Blandius“ – „verzaubernder als Orpheus selbst“ – vorbei flanieren. Händel wurde und blieb „das Maß der Dinge“, in ihm war präfiguriert, was J.N.Forkel nach 1800 aus

Bach und wenig später dann Berlin aus Beethoven machte: den nationalen Musik-Heroen...

Seine Werke waren ubiquitär und gehörten zum „stehenden Repertoire“ der Insel: aus den immer wieder aufgeführten großen Staatsmusiken „Detttinger Tedeum“ und „Coronation-Anthems“, ja selbst aus den Concerti Grossi bezog man „historische Legitimation“. „Alle die sechs vortrefflichen Concerte... machten mir in meiner Jugend so viel Vergnügen“ schrieb Charles Burney 1784 anlässlich eines der vier Gedenk-Konzerte in Westminster Abbey, eine hinreißende Beschreibung des Concerto 4 b einleitend „... weil es eins von den meisterhaftesten und gefälligsten Händelischen Instrumentalstücken ist. Es war bey seinen Lebzeiten gewöhnlich, seine Compositionen für die Violine für weit unbeträchtlicher zu halten, als die von Corelli und Geminiani; aber, meiner Meynung nach, sehr mit Unrecht. Wenn diese beyden großen Meister das Griffbrett und das Gnie ihres Instruments besser kannten, als Händel, so muß man doch auch dagegen einräumen, daß er unendlich mehr Feuer und Erfindung hatte, als einer von ihnen.“

Feuer ja, Erfindung nicht immer! Den in die Dutzende gehenden Entlehnungen aus dem Oeuvre Telemanns, Gottlieb Muffats, Francesco Urios und der Brüder Krieger läßt sich das Vivaldi-Zitat im Vivace-Kopfsatz des Concerto II zur Seite stellen: Händel kopierte hier die Einleitung des Vivaldi-

di-Konzert Opus 3, Nr. 7, erkannte zugleich aber auch, daß Tutti-Ritornell und Solo-Fortspinnung der Vorlage mit ein paar kompositorischen Handgriffen kombinierbar gemacht werden können – und dann praller, idiomatisch-feuriger Händel erklingt! Daß Vivaldi 1711 den „L'Estro Armonico“ – seine erste Konzert-Publikation überhaupt – dem toskanischen Thronfolger (+ 1713) Ferdinando III dedizierte, der auch ein Förderer des jungen Händel war, und Händels londoner Verleger einen eigenen Nachdruck dieser Sammlung in seinem Katalog hatte, sei nur am Rande bemerkt.

Hatte Charles Burney in den ausführlichen Berichten über „Händels Gedächtnißfeyer“ auch das am 27. Mai 1784 „als eine Ouverture“ aufgeführte Concerto II mit einer Eloge gefeiert, so dient dieses Werk 1792/93 im „Berlinischen Wochenblatt“ von J. Fr. Reichardt als Folie weit ausholender Diskussionen, vor allem über die Gefahr, diese Stücke in's Rokoko hinüber zu fiadeln: „...Indess setzt diese Art von Instrumentalmusik eine eigene sehr große Schwierigkeit in der Ausführung voraus, die unsere itzigen Instrumentalisten sehr zu vernachlässigen anfangen und die Grundlage zu allem Übrigen seyn sollte. Vollkommene Intonation und großer Ton. Nur dadurch, daß der Ton jedes-mahl seine vollkommene Reinigkeit und Kraft hat, wirkt Musik ganz bestimmt und ohnfehlbar auf alle Nerven. Und ein Stück von der Klarheit in der Melodie und dem Reichthum und Fülle an

Harmonie, wie die Händel'schen Concerto's, mit vollkommener Intonation und kräftigem Ton von allen Instrumenten vorgetragen, müßten eine weit stärkere und allgemeinere Wirkung auf den Zuhörer thun, als die größten Schwierigkeiten und Mannigfaltigkeiten in Melodie und Figuren je thun können..."

Reinhard Goebel – Berlin, Januar 2019

Berliner Barock Solisten



Berliner
Barock Solisten

Die Berliner Barock Solisten wurden 1995 von Rainer Kussmaul, Raimar Orlovsky, weiteren Mitgliedern der Berliner Philharmoniker sowie führenden Musikern der Alte-Musik-Szene mit dem Ziel gegründet, die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts mit modernen Instrumenten auf künstlerisch höchstem Niveau aufzuführen. Die bewusste Entscheidung für das Spiel auf modernen oder modernisierten alten Instrumenten steht dabei der Annäherung an eine „historische“ Aufführungspraxis keinesfalls entgegen. Art und Größe der Besetzung variieren mit Rücksicht auf die Werke der jeweiligen Konzertprogramme.

Mit Rainer Kussmaul (1946-2017) hatte das Ensemble seit seiner Gründung bis ins Jahr 2010 hinein einen besonders auf dem Gebiet der Barockmusik international erfahrenen Solisten als künstlerischen Leiter.

Seit 2010 legten die Berliner Barock Solisten die künstlerische Leitung von Projekt zu Projekt in unterschiedliche Hände.

Einen Schwerpunkt bildet dabei das Engagement für zu Unrecht vergessene Werke – insbesondere Georg Phillip Telemanns – sowie für Kompositionen unbekannter alter Meister.

Zu den Gästen des Ensembles zählten bzw. zählen so namhafte Sängerinnen und Sänger wie Christine Schäfer, Anna Prohaska, Dorothea Röschmann, Christiane Oelze, Sandrine Piau, Sybilla Rubens, Bernarda Fink, Genia Kühmeier, Thomas Quasthoff, Mark Padmore und Michael Schade; Bläsersolisten wie etwa Emmanuel Pahud, Jacques Zoon, Albrecht Mayer, Jonathan Kelly, Maurice Steger, Michala Petri, Radek Baborak und Reinhold Friedrich, die Cembalisten/Pianisten Andreas Staier, Christine Schornsheim und Kristjan Bezuidenhout sowie der „Jahrhundertgeiger“ Frank Peter Zimmermann.

Als Moderatoren bzw Sprecher fungierten Christian Ehring (heute-show) sowie die Schauspieler Burghard Klaußner und Armin Müller-Stahl.

Im Dezember 2014 traten die Barock Solisten erstmals unter der Leitung eines Dirigenten auf: Zum Ausklang des CPHe Bach Jahres wurden Sinfonien und Konzerte unter der Leitung von Reinhard Goebel im Großen Saal der Berliner

Philharmonie gespielt. Das Konzert wurde von SONY mitgeschnitten und erschien im November 2015 als „live-CD“.

Im Herbst 2017 kamen die sechs Brandenburgischen Konzerte von JS Bach unter der Leitung von Reinhard Goebel und unter Mitwirkung namhafter Solisten wie z.B. Reinhold Friedrich, Radek Baborak sowie Nils Mönkemeyer als Studio-Produktion hinzu, ebenso bei SONY-Classics erschienen, die als „Einspielung des Jahres“ mit dem „**Opus-Klassik-Preis 2018**“ ausgezeichnet wurde.

Fachpresse und das internationale Publikum nahmen diese Neu-Produktion der „Brandenburgischen“ so überschwänglich auf, dass die Barock Solisten im Anschluss an eine fulminante Europa-Tournee Reinhard Goebel im Mai 2018 zu ihrem neuen künstlerischen Leiter ernannten.

Dokumentiert ist das Wirken des Ensembles durch weitere zahlreiche CD-Aufnahmen, deren Außerordentlichkeit auch die Fachkritik erkennen durfte. So erhielten die Berliner Barock Solisten für ihre Einspielung zahlreiche weitere Auszeichnungen, u.a. **2005** den **Grammy Award**.

Im Mai 2019 wurde den Barock Solisten der **International Classical Music Award 2019** für eine Einspielung mit Bachs Violinkonzerten mit Frank-Peter Zimmermann verliehen

Das Ensemble arbeitete mit allen großen Labels (EMI, Deutsche Grammophon, SONY) zusammen; neuerdings sind die Barock Solisten mit dem schwäbischen Label Hänssler-Classics eng verbunden.

www.berlinerbarocksolisten.de

Reinhard Goebel



„Ich sehe die Zukunft der Orchestermusik des Barock in den Händen moderner Ensembles – der Fetisch „Originalinstrument“ hat ausgedient, nicht aber der profoundly gebildete Fachmann, der ein Orchester in die Tiefendimensionen der Kompositionen führt. Denn nicht das Instrument macht die Musik, sondern der Kopf!“ Reinhard Goebel

Als „Ikone der Alten Musik“ verehrt ihn die Süddeutsche Zeitung und als „Erleuchtung in einem Meer von Mittelmäßigkeit“ pries ihn die New York Times. Reinhard Goebel ist auf das Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisiert und ist als Vermittler der historischen Aufführungspraxis an moderne Symphonie- und Kammerorchester sowie Alte Musik Ensembles und als unversiegbare Quelle für Repertoireschätze ein weltweit gefragter Spezialist.

Seit Mai 2018 ist er der künstlerische Leiter der Berliner Barock Solisten, mit denen ihn eine lange künstlerische Zusammenarbeit verbindet. Die gemeinsame Neuaufnahme der Brandenburgischen Konzerte für Sony Classical (2017) mit den Berliner Barock Solisten wurde von der Presse gefeiert. Eleonore Büning dazu im SWR2: Sie ist eben so romantisch, wie die legendäre Erstaufnahme, ebenso lustvoll, stürmisch, funkelnd, rauschend. Ist noch radikaler in der Tempogebung, aber total undogmatisch, was all die alten Gretchenfragen von Besetzung und Stimmung angeht. Und geht dabei ein hübsches Stück weiter in der Phrasierung, im Schönklang, in der Transparenz des Zusammenspiels und der Ausdeutung der Klangreden.“ Die Aufnahme wurde mit dem Opus Klassik

2018 in der Kategorie „Konzerteinspielung Musik bis inklusive 18. Jahrhundert“ ausgezeichnet.

Reinhard Goebel war Gründer und 33 Jahre lang Leiter der legendären Musica Antiqua Köln. Mit seiner Fähigkeit, als Dirigent auf einzigartige Art und Weise die Leidenschaft für Musik mit einer akribischen Quellenkenntnis zu amalgamieren, inspiriert, fesselt und polarisiert er die zeitgenössische Orchesterlandschaft. Auf die Interviewfrage, ob zu viel Wissen der Musik schaden könne, antwortete er: „Das kann nicht sein, das Wissen ist doch die Quelle der Inspiration! Das ist atemberaubend. [...] Das Wissen kann berauschen. Und das Mehr-Wissen berauscht noch mehr.“ (VAN Magazin, 2.3.2016).

HANDEL CONCERTI GROSSI OP. 3

Unlike Bach's "Concerts avec plusieurs instruments", or his "Brandenburg Concertos" of 1721, let alone Telemann's "Musique de Table" of 1733 or Handel's "Twelve Concerti Grossi Opus 6" written six years later in a matter of weeks, Handel's "Concerti Grossi Opus 3" are not a meticulously planned, well structured cycle, but rather a collection of works hastily thrown together by the London publisher John Walsh, a random compilation of works, some of them up to twenty years old. Nevertheless, opus 3 became an ongoing success, was re-issued numerous times in the course of the 18th century – and the work was given the title "Oboe Concerti" in order to differentiate it from the works originally composed for strings only and published in 1739 as opus 6.

In the second edition that it was soon necessary to publish, a note on the title page announcing that these concertos had been played at the marriage in March 1734 of Handel's pupil Anne, the Princess Royal had disappeared, as had the sumptuous Concerto no. 4, which had been replaced by the overture to *Amadigi de Gaula* written in 1716, now known as opus 3, no. 4 b. It would be euphemistic to suggest that musicologists are in search of the composer of 4a:

that composition has disappeared from the collective consciousness, and so it would appear all the more important to present it here once more. Concerto V on the other hand consisted originally only of the two opening movements, of which a five-movement version appeared in the third edition. The result of this process of revision, a "work in progress" so to speak, was a carefully balanced collection of "unity in variety", featuring a sommeil, dance movements, fugues, an overture, arioso and concerto-ripieno as well as concerto-grosso movements.

In the "Concerti Opus 3" Handel prescribes the standard orchestra for the late Baroque era: two oboes, strings and a continuo group. However, we learn from the solo-tutti supplements and the court account books that the ensemble was in fact larger and more polyphonic than the original, simple manuscript and the subsequent modern score suggest: occasionally the number of bassoons was equal to that of the cellos, though they were only given solo parts when they were disengaged from the bass group of instruments. It was common practice too – not in Cöthen or Hamburg, it is true, but certainly in Dresden, Paris and London – for at least two if not three

oboists to be assigned to each part, these being augmented by special instruments such as the old-style recorder and the new transverse flute, and after 1750 the Clarinet. The Concerto Opus 3, no. 1 requires a total of six obbligato wind instruments (two oboes, two recorders and two bassoons) and is therefore no “odd man out” composition, but rather reproduces fairly accurately the minimum range that an orchestra at Handel’s disposal would have comprised: in the middle movement of the concerto, two ripieno oboists take up recorders, and then return to the fold as oboists afterwards.

Defined by Arcangelo Corelli’s epoch-making, pioneering “Concerti grossi Opus 6” – published in the year of the composer’s death, 1713, though documented by Georg Muffat in 1681 – the Concerto Grosso was bound by virtually no norms: the sequence of movements was unpredictable, the forces alternated between Concertino and the larger Ripieno, and there was a gradual increase in the number of dance movements. Everything that might have seemed out of place in the solo concerto and the overture suite was “reassigned” to the Concerto Grosso, first and foremost the strict, sombre ensemble-fugue – which no longer played a role in the symphony, the orchestral music of the “galant” era from 1730 to 1780 – and only regained its validity on the concert stage in Mozart’s “Jupiter Symphony”,

which his contemporaries dubbed “the symphony with the fugue”.

That Mozart consciously linked in to the monumental and sublime character of Handel’s Concerti Grossi is surely not in doubt, since in Baron Gottfried van Swieten he had one of the most flamboyant defenders of the old style as his mentor.

“Baron van suiteen, to whom I go every Sunday, has given me all the works of Handel and Sebastian Bach to keep, after I played them all to him.”

In the “splendid isolation” of Great Britain, there was no need of such private encounters, since there were no end of conservative music circles dedicated to the preservation of “Ancient Musick” at whose weekly meetings “they wish to hear performed nothing but the old style of music: the most recent work that may reach their ears must be at least twenty-five years old.” As a result – despite the attempts of Johann Christian Bach and Carl Friedrich Abel, François-Hippolyte Barthélemon and Thomas Linley, Nancy Storace and Felice Giardini to establish their own form of modern music in London – Handel quickly found his way into music-lovers’ hearts within the British nation: anyone who failed to visit the composer’s monumental tomb in Westminster Abbey, was able to take a stroll through the Vauxhall Pleasure Gardens on the south bank of the Thames past

a statue of Handel portrayed as “Orpheus Blaudius” (more enchanting than Orpheus himself). Handel was and remained “the measure of all things”; he was the precursor of what J.N. Forkel was to make, post-1800, of Bach, and what Berlin, a little later, would make of Beethoven: a national music hero ...

His works were ubiquitous and belonged to the “standard repertoire” of Great Britain: time and again his great works of stately music, the Dettinger Te Deum, the Coronation Anthems and even the Concerti Grossi were endowed with a “historic legitimization”. “I received such pleasure in my youth from all the six admirable Concertos,” wrote Charles Burney in 1785 describing one of the four memorial concerts held in Westminster Abbey in 1784 to mark the 25th anniversary of the composer’s death. In his lavish description of the Concerto 4 b, Burney continues: “... it is one of the most masterly and pleasing of HANDEL’s instrumental productions. It was the fashion, during his life-time, to regard his compositions for violins, as much inferior to those of Corelli and Geminiani; but I think very unjustly. If those two great masters knew the finger-board and genius of their own instrument better than HANDEL, it must be allowed, *per contra*, that he had infinitely more fire and invention than either of them.”

Fire certainly, though not always invention! In view of his borrowings – dozens of them – from

the works of Georg Philipp Telemann, Gottlieb Muffat, Francesco Urio and the Krieger brothers (Johann Philipp and Johann) the Vivaldi quotation from the Vivace first movement of the Concerto II pales into insignificance: here, Handel copied the introduction of the Vivaldi Concerto opus 3, no. 7, while acknowledging at the same time that the tutti ritornello and the solo progression of the original can be made combinable using just a few compositional techniques – to then sound fuller, more idiomatically fiery, like Handel! It is perhaps worth mentioning en passant in this context that in 1711 Vivaldi dedicated his “L’Estro Armonico” – his very first published concerto – to the Tuscan heir to the throne Ferdinando III (who died in 1713), who was also a patron of the young Handel, and that Handel’s London publisher had his own facsimile copy of the collection in his catalogue.

Charles Burney, in his comprehensive “Account of the Musical Performances in Commemoration of Handel” pays homage to the performance on May 27, 1784 [in the Pantheon, on Oxford Street – translator’s note] of the “SECOND HAUTOIS CONCERTO ... played as an Overture”, and in 1792/93 J. Fr. Reichardt initiated a verbose discussion in the Berlinisches Wochenblatt newspaper about, above all, the danger of shifting these works into the Rococo era: “...whereas this sort of instrumental music is expected to contain a high level of difficulty in the performance, something

our present-day instrumentalists are beginning to neglect, though it should be the basis for everything. Perfect intonation and a rounded tone. Only if each note possesses absolute purity and power each time it is played, can music quite certainly hit the right nerve. And a degree of clarity in the melody and in the richness and abundance of harmony, such as in Handel's Concertos, performed with perfect intonation and a rounded tone in all instruments, would have a far stronger and overall effect on the listeners than all the difficulties and diversities in the melody and figurations could ever have ..."

Reinhard Goebel – Berlin, January 2019

Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Berliner
Barock Solisten

Berliner Barock Solisten



The Berlin Baroque Soloists ensemble was founded in 1995 by Rainer Kussmaul, Raimar Orlovsky, and other members of the Berlin Philharmonic, alongside early music specialists. Their aim was to present high-level performances of early music on modern instruments. This concept does not contradict the idea of historical performance practice. The size of the ensemble varies according to the requirements of each programme. Rainer Kussmaul (1946-2017), with his established international experience and great expertise in Baroque Music, led the ensemble until 2010. Since 2010, the Berlin Baroque Soloists has adapted its leaders to each project. The ensemble focuses on unjustly forgotten masterpieces, especially those by Georg Philipp Telemann and more unknown composers.

The ensemble has performed with renowned singers and soloists such as Christine Schäfer, Anna Prohaska, Dorothea Röschmann, Christiane Oelze, Sandrine Piau, Sybilla Rubens, Bernarda Fink, Genia Kühmeier, Thomas Quasthoff, Mark Padmore, Michael Schade, Andreas Staier, Kristian Bezuidenhout, Frank Peter Zimmermann, Emmanuel Pahud, Jacques Zoon, Albrecht Mayer, Jonathan Kelly, Radek Baborak, Maurice Steger, Reinhold Friedrich, Christine Schornsheim. Prominent German actors, such as Christian Ehring, Burghart Klaußner und Armin Müller-Stahl, have joined them for concerts as well. In 2014, the Berlin Baroque Soloists held their first performance with a conductor, in which early music specialist Reinhard Goebel directed a C.P.E. Bach – Jubilee Concert at the Berlin Philharmonie. The concert was recorded by Sony and well received by critics. Their following recording: the Brandenburg Concertos by J.S. Bach, once again conducted by Reinhard Goebel, rose to such a success that the ensemble decided to hold a European Tour. They then named Goebel as their new artistic director. In the past, the group has worked with various record labels, such as Sony, EMI and Deutsche Grammophon, receiving positive reviews throughout their recording career and reaching peaks when they received a Grammy Award in 2005 and the Opus Klassik in 2018.

Reinhard Goebel



"I see the future of Baroque orchestral music in the hands of modern ensembles – the fetish of the "original instrument" has had its day, but not the profoundly trained professional who guides an orchestra into the deeper dimensions of the composition. For it isn't the instrument that makes the music, but the head!" *Reinhard Goebel*

The *Süddeutsche Zeitung* reveres him as an "icon of early music", and the *New York Times* applauds him as a "light in a sea of mediocrity". Reinhard Goebel specialises in the repertoire of the 17th and 18th centuries; As an expounder of period performance practice for both early music ensembles and modern orchestras, and as an endless fount of knowledge about gems of the repertoire, he is a worldrenowned specialist. In May 2018 he was named artistic director of the Berliner Barock Solisten with whom he pursued

an intensive artistic collaboration for years. Their new recording of the Brandenburg Concertos for Sony Classical (2017) was acclaimed by the press. Eleonore Büning, on SWR2 radio: "It's as romantic as the legendary first recording, just as sensual, stormy, sparkling, resounding. It's more radical in its tempi, but totally undogmatic as to the old big questions of instrumentation and tuning. And it goes a good deal further in phrasing, timbre, the transparency of the musical interplay and the interpretation of the tonal language." The recording was awarded with the Opus Klassik 2018. Reinhard Goebel was the founder of the legendary Musica Antiqua Köln, whom he directed for 33 years. As a conductor, his unique way of amalgamating passion for music with meticulous musicological knowledge, inspires, captivates and polarises today's orchestral scene. When asked in interview whether too much knowledge might be harmful to music, he answers, "That's not possible. Knowledge is the source of all inspiration! It's staggering. [...] Knowledge intoxicates, and more knowledge is yet more intoxicating." (VAN magazine, 2.3.2016). He is principal guest conductor of the Bavarian Chamber Philharmonic in Augsburg, and in 2010 succeeded Nicolaus Harnoncourt as professor at the Salzburg Mozarteum. CD recordings featuring Reinhard Goebel can be found on all the great

labels: Deutsche Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Sony BMG and Oehms Classics. In February 2008 Reinhard Goebel, along with Korean violinist Yura Lee and the Bavarian Chamber Philharmonic, was awarded the distinguished Diapason d'Or for his "Mozart in Paris" CD, released at the Augsburg Mozart Festival in 2007 – a prize he had already received for several recordings with Musica Antiqua Köln. In spring 2010 he was presented once again with the Diapason d'Or for the newly-edited Deutsche Grammophon recording "Le Parnasse Français" with Musica Antiqua Köln, whose original recording from 1978 had already won him the same award. Reinhard Goebel is the recipient of the Bach-Medaille of the City of Leipzig, which was awarded to him in 2017 among other things for his pioneering and "irrepressible exploration of the repertoire beyond the established names". Lübeck honoured Reinhard Goebel in 1984 with the Buxtehude Prize, as did Magdeburg in 2002 with the Telemann Prize. As early as 1980 he won the Siemens Förderpreis, and in 1997 the Nordrhein-Westfalen state award, presented in person by the future German president, Johannes Rau. In April 2007 the IMA award was conferred on him in London, and in 2015 the BBC Music Magazine chose him to appear on their list of the 20 best violinists of all time.

Martin Funda (solo)	<i>Violine</i>
Alvaro Parra	
Dorian Xhoxhi	
Marie Radauer-Plank	
Kotowa Machida (solo)	
Raimar Orlovsky	
Christoph Streuli	
Rachel Schmidt	
Walter Küssner	<i>Viola</i>
Julia Gartemann	
Kristin von der Goltz (solo)	<i>Violoncello</i>
Clemens Waigel	
Ulrich Wolff	<i>Violone</i>
Raphael Alpermann	<i>Cembalo</i>
(in HWV 317 Orgel)	
Guilhaume Santana	<i>Fagott</i>
Maria Jose Garcia Zamora	
(nur HWV 312)	
Mathieu Dufour	<i>Flöte</i>
(nur HWV 314)	
Christoph Hartmann	<i>Oboe</i>
Viola Orlovsky	
Saskia Fikentscher	<i>Blockflöte</i>
(nur HWV 312)	
Kerstin Fahr	
(nur HWV 312)	

Projektidee & Management Berliner Barock Solisten: Raimar Orlovsky

Recording: Jesus-Christus-Kirche, Berlin, Dahlem, January 8 – 11, 2019

Recording Producer: Florian B. Schmidt, Pegasus Musikproduktion

PEGASUS
MUSIKPRODUKTION

Recording Engineer: Aki Matusch, Pegasus Musikproduktion

Post Production: Florian B. Schmidt, Pegasus Musikproduktion

Einführungstext / Programme Notes: Reinhard Goebel

Übersetzung / Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Photos: Reinhard Goebel © Wolf Silveri, Berliner Barock Solisten ©Frederic Brenner

Coverbild: akamaraku - stock.adobe.com

Graphic Arts: SPIESZDESIGN

Wir danken den folgenden Förderern, die unser Händel-Projekt finanziell unterstützt haben:

MCI Group, Berlin

Frau Christa Behrendt, Berlin

Herr Stefan Pufahl, Lehnitz

© 2019 hänsler CLASSIC / Profil Medien GmbH

info@haensslerprofil.de

www.haensslerprofil.de

Manufactured in Austria

HC19031

