



The Trio Sonata through Two Centuries

LONDON BAROQUE

LONDON BAROQUE



THE TRIO SONATA THROUGH TWO CENTURIES

LONDON BAROQUE

INGRID SEIFERT *violin*

RICHARD GWILT *violin (and viola)*

CHARLES MEDLAM *bass viol/cello*

TERENCE CHARLSTON *harpsichord/chamber organ*

STEVEN DEVINE *harpsichord/chamber organ*

TOTAL PLAYING TIME: 9h 28m 25s

The Trio Sonata in 17th-Century England

GIBBONS, ORLANDO (1583–1625)

THREE FANTASIAS A 3 (c. 1620) 7'48

- | | | |
|---|-------|------|
| 1 | No. 6 | 2'34 |
| 2 | No. 8 | 2'52 |
| 3 | No. 9 | 2'16 |

COPRARIO, JOHN (c. 1570/80–1626)

FANTASIA SUITE (early 1620s) 5'47

- | | | |
|---|----------|------|
| 4 | Fantasia | 2'51 |
| 5 | Alman | 1'36 |
| 6 | Galliard | 1'16 |

LAWES, WILLIAM (1602–45)

SETT NO. 1 (early 1620s?) 9'30

- | | | |
|---|------------|------|
| 7 | Fantasia | 4'51 |
| 8 | [Alman] | 2'10 |
| 9 | [Galliard] | 2'24 |

JENKINS, JOHN (1592–1678)

FANCY & AYRE for 2 trebles, bass & organ (1630–50) 9'19

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 10 | Fancy | 5'07 |
| 11 | Ayre | 4'08 |
| 12 | [FANTASIA] A 3 (c. 1650) | 5'04 |

LOCKE, MATTHEW (1621/22–77)

SUITE IN D MINOR (Little Consort, 1651)

6'13

- | | | |
|----|----------|------|
| 13 | Pavan | 3'53 |
| 14 | Ayre | 1'03 |
| 15 | Courante | 0'41 |
| 16 | Saraband | 0'34 |

SIMPSON, CHRISTOPHER (1605–69)

[SUITE] IN D MAJOR (c. 1650s)

9'45

- | | | |
|----|----------|------|
| 17 | [Pavan] | 4'08 |
| 18 | Almaine | 0'53 |
| 19 | Courante | 0'44 |
| 20 | Air | 1'33 |
| 21 | Courante | 0'50 |
| 22 | Air | 1'33 |

BLOW, JOHN (1649–1708)

SONATA IN A MAJOR

5'49

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 23 | [Largo] | 2'29 |
| 24 | [Largo] | 1'11 |
| 25 | [Brisk] | 2'09 |
| 26 | GROUND IN G MINOR | 3'48 |

PURCELL, HENRY (1659-1695)

SONATA XX IN D MAJOR, from *Sonatas in Four Parts* (1697)

5'23

27 Adagio

1'07

28 Canzona (Allegro)

1'33

29 Grave

1'10

30 Largo

0'49

31 Allegro

0'41

The Trio Sonata in 18th-Century England

RAVENSCROFT, JOHN (GIOVANNI) (?–c. 1708)

SONATA IN G MAJOR, Op. 1 No. 8 (Rome, 1695) 5'43

- | | | |
|-----|---------|------|
| [1] | Largo | 1'18 |
| [2] | Allegro | 1'30 |
| [3] | Grave | 1'27 |
| [4] | Allegro | 1'26 |

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH (1685–1759)

SONATA IN G MINOR, Op. 2 No. 5/HWV 390 (London, c. 1730) 10'40

- | | | |
|-----|-----------|------|
| [5] | Larghetto | 2'45 |
| [6] | Allegro | 2'41 |
| [7] | Adagio | 1'58 |
| [8] | Allegro | 3'15 |

AVISON, CHARLES (1709–70)

SONATA IN D MINOR, Op. 1 No. 1 (London, c. 1737) 8'01

- | | | |
|------|------------------|------|
| [9] | Adagio – Andante | 1'52 |
| [10] | Allegro | 2'02 |
| [11] | Dolce | 1'33 |
| [12] | Allegro | 2'31 |

BOYCE, WILLIAM (1711–69)

SONATA IN D MAJOR, [Op. 1] No. 5 (London, 1747)

7'46

- | | | |
|------|---------------------|------|
| [13] | Allegro | 2'26 |
| [14] | Largo | 2'32 |
| [15] | Fuga. Allegro assai | 2'44 |

ARNE, THOMAS AUGUSTINE (1710–78)

SONATA IN G MAJOR, Op. 3 No. 2 (London, 1757)

9'20

- | | | |
|------|-------------|------|
| [16] | Largo | 1'46 |
| [17] | Con spirito | 3'53 |
| [18] | Largo | 1'23 |
| [19] | Allegro | 2'15 |

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH

SONATA IN D MAJOR, Op. 5 No. 2/HWV 397 (London, 1759)

8'38

- | | | |
|------|--------------------------------------|------|
| [20] | Adagio | 1'04 |
| [21] | Allegro | 1'31 |
| [22] | Musette. Andante – Allegro – Andante | 4'01 |
| [23] | Marche | 1'28 |
| [24] | Gavotte. Allegro | 0'32 |

ABEL, KARL FRIEDRICH (1723–87)

SONATA IN G MAJOR, Op. 3 No. 1 (London, 1761)

9'49

25 Vivace

4'50

26 Adagio ma non troppo

2'46

27 Minuetto

2'11

ERSKINE, THOMAS (Earl of Kelly) (1732–81)

SONATA VI IN G MAJOR

9'31

from *Six Sonatas for Two Violins and a Bass* (London, 1769)

28 Andantino

6'05

29 Tempo di Minuetto

3'23

The Trio Sonata in 17th-Century France

LULLY, JEAN-BAPTISTE (1632–87)

TRIOS POUR LE COUCHER DU ROI Edited by Richard Gwilt

7'38

- | | | |
|---|-----------|------|
| 1 | Symphonie | 1'44 |
| 2 | Sarabande | 1'26 |
| 3 | Menuet | 1'15 |
| 4 | Chaconne | 3'08 |

GEOFFROY, JEAN NICOLAS (?–1694)

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | DIALOGUE POUR LE CLAVESSIN
ET LES VIOLES | 4'49 |
|---|---|------|

© 1999 Fretwork Editions FE16

COUPERIN, LOUIS (1626–61)

- | | | |
|---|-----------|------|
| 6 | SIMPHONIE | 1'34 |
| 7 | DIALOGUE | 1'06 |

COUPERIN, FRANÇOIS (1668–1733)

LA SUPERBE Edited by Richard Gwilt

8'09

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 8 | [no tempo marking] | 1'49 |
| 9 | [Légèrement] | 0'50 |
| 10 | Très lentement | 1'34 |
| 11 | Légèrement | 1'38 |
| 12 | Air tendre | 1'24 |
| 13 | Gayement | 1'00 |

LE ROUX, GASPARD (1660–1707)

SUITE NO. 2 IN D MAJOR (1705) 7'10

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 14 | Allemande grave | 3'39 |
| 15 | Courante | 1'07 |
| 16 | Sarabande | 1'23 |
| 17 | Gavotte en Rondeau | 0'53 |

CLÉRAMBAULT, LOUIS-NICOLAS (1676–1749)

SONATA IN G MAJOR *LA FÉLICITÉ* Edited by Richard Gwilt 6'52

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 18 | Lentement – Allegro – Lent | 3'41 |
| 19 | Allegro | 1'20 |
| 20 | [Piano] | 0'37 |
| 21 | [Allegro] | 1'12 |

MARAIS, MARIN (1656–1728)

SUITE IN G MINOR from *Pièces en Trio* (1692) Edited by Richard Gwilt 17'23

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 22 | Prélude | 2'49 |
| 23 | Sarabande I | 1'49 |
| 24 | Gigue | 1'49 |
| 25 | Menuet I & II | 3'07 |
| 26 | Plainte | 2'33 |
| 27 | Petite Paßacaille | 3'30 |
| 28 | Air | 1'25 |

REBEL, JEAN-FÉRY (1666–1747)

TOMBEAU DE MONSIEUR LULLY

Edited by Charles Medlam

13'05

for two violins and basso continuo

29	Lentement	2'15
30	Vif	2'04
31	Lentement	2'47
32	[Vivement]	3'39
33	Les Regrets	2'18

The Trio Sonata in 18th-Century France

COUPERIN, FRANÇOIS

L'IMPÉRIALE (from *Les Nations*, publ. 1726)

26'40

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | Gravement – Vivement – Gravement –
Légèrement – Rondement – Vivement | 9'50 |
| [2] | Allemande | 2'19 |
| [3] | Courante | 1'28 |
| [4] | Seconde Courante | 1'38 |
| [5] | Sarabande | 1'59 |
| [6] | Bourrée | 0'40 |
| [7] | Gigue | 1'04 |
| [8] | Rondeau | 1'51 |
| [9] | Chaconne | 4'36 |
| [10] | Menuet | 1'05 |

DOLLÉ, CHARLES (?1710–?1755)

SONATA IN G MINOR, Op. 1 No. 6 (1737)

10'25

- | | | |
|------|-----------------------|------|
| [11] | Adagio | 2'04 |
| [12] | Aria gratoso | 3'59 |
| [13] | Sarabanda | 2'16 |
| [14] | Allegro ma non troppo | 2'03 |

LECLAIR, JEAN-MARIE (1697–1764)

SONATA NO. 3 IN G MINOR, Op. 13 No. 6 (1753)

14'26

- | | | |
|------|-----------------------|------|
| [15] | Adagio | 2'23 |
| [16] | Allegro ma non troppo | 3'02 |
| [17] | Aria | 5'22 |
| [18] | Allegro | 3'35 |

DE BOISMORTIER, JOSEPH BODIN (1682–1765)

TRIO IN E MINOR, Op. 37 No. 2 for violin, bass viol and b.c. (1732)

5'47

- | | | |
|------|---------|------|
| [19] | Allegro | 2'06 |
| [20] | Adagio | 2'02 |
| [21] | Allegro | 1'38 |

GUIGNON, JEAN-PIERRE (1702–74)

SONATA IN D MAJOR, Op. 4 No. 2 (c. 1740)

12'57

- | | | |
|------|----------|------|
| [22] | Staccato | 3'10 |
| [23] | Allegro | 3'54 |
| [24] | Andante | 2'57 |
| [25] | Allegro | 2'55 |

The Trio Sonata in 17th-Century Germany

VIERDANCK, JOHANN (1605–46)

SUITE IN A MAJOR

7'51

- | | | |
|-----|-----------|------|
| [1] | Pavan | 4'22 |
| [2] | Gagliarda | 1'40 |
| [3] | Ballo | 0'56 |
| [4] | Correnta | 0'53 |

A KEMPIS, NICOLAUS (1600–76)

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [5] | SYMPHONIA NO. 2 'DOLOROSA' | 4'47 |
|-----|----------------------------|------|

SCHMELZER, JOHANN (1623–80)

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| [6] | LANTERLY (Sonate a 3) | 5'35 |
|-----|-----------------------|------|

BECKER, DIETRICH (1623–97)

- | | | |
|-----|--|------|
| [7] | SONATA NO. 26 IN A MAJOR from <i>Sonaten und Suiten</i> (1674) | 4'13 |
|-----|--|------|

ROSENMÜLLER, JOHANN (1619–84)

SONATA IN E MINOR

8'16

- | | | |
|------|--------|------|
| [8] | Grave | 1'19 |
| [9] | Largo | 1'30 |
| [10] | Adagio | 1'37 |
| [11] | Adagio | 2'03 |
| [12] | Largo | 1'46 |

WECKMANN, MATTHIAS (1619–74)

- | | | |
|------|-------------------|------|
| [13] | SONATA IN G MAJOR | 3'28 |
|------|-------------------|------|

HACQUART, CAROLUS (1640–1701)

- | | | |
|-------------------------|---------------------------------------|-------|
| SONATA NO. 6 IN D MINOR | from <i>Harmonia Parnassia</i> (1686) | 10'51 |
|-------------------------|---------------------------------------|-------|

- | | | |
|------|--------------------------|------|
| [14] | Allegro | 1'27 |
| [15] | Adagio | 1'43 |
| [16] | Adagio | 1'37 |
| [17] | Adagio | 1'53 |
| [18] | Grave – Allegro | 0'43 |
| [19] | Canzona. Vivace – Adagio | 2'17 |
| [20] | Aria. Vivace | 1'11 |

BUXTEHUDE, DIETRICH (1637–1707)

- | | |
|------------------------|------|
| TRIO SONATA IN G MAJOR | 9'04 |
|------------------------|------|

- | | | |
|------|-------------------------------------|------|
| [21] | Allegro | 1'57 |
| [22] | Adagio – Allegro – Adagio – Allegro | 1'58 |
| [23] | Adagio | 0'34 |
| [24] | Allegro | 1'52 |
| [25] | Adagio – Allegro | 2'43 |

KERLL, JOHANN KASPAR (1627–93)

- | | | |
|------|------------------------|------|
| [26] | TRIO SONATA IN F MAJOR | 6'03 |
|------|------------------------|------|

VON BIBER, HEINRICH IGNAZ FRANZ (1644–1704)

PARTITA NO. 6 IN D MAJOR from *Harmonia artificiosa-ariosa*

11'29

 Praeludium (Adagio – Allegro)

2'47

 Aria and variations

7'18

 Finale (Adagio – Allegro)

1'23

The Trio Sonata in 18th-Century Germany

GOLDBERG, JOHANN GOTTLIEB (1727–56)

TRIO SONATA IN C MAJOR for two violins and b.c.

10'46

- | | | |
|---|------------|------|
| 1 | Adagio | 3'12 |
| 2 | Alla breve | 2'38 |
| 3 | Largo | 1'39 |
| 4 | Gigue | 3'10 |

FASCH, JOHANN FRIEDRICH (1688–1758)

TRIO SONATA IN C MINOR for two violins and b.c., FWV N:c2

9'48

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 5 | Largo | 2'26 |
| 6 | Allegro un poco | 2'10 |
| 7 | Largo | 2'24 |
| 8 | Allegro | 2'45 |

BACH, JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732–95)

TRIO SONATA IN F MAJOR for two violins and b.c., W. VII/3

9'30

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 9 | Allegro | 3'27 |
| 10 | Andante | 3'28 |
| 11 | Tempo di Minuetto | 2'30 |

GRAUN, JOHANN GOTTLIEB (1702–71)

TRIO IN B FLAT MAJOR for violin, viola and b.c. 13'22
from *Musikalisches Vielerley*, Hamburg 1770

- 12 Adagio 2'56
13 Allegretto 5'28
14 Allegro non troppo 4'57

TELEMANN, GEORG PHILIPP (1681–1767)

TRIO IN G MAJOR for violin, gamba and b.c., TWV 42:G10 8'49

- 15 Cantabile 2'23
16 Vivace 1'59
17 Affettuoso 2'11
18 Allegro 2'11

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

TRIO SONATA IN B FLAT MAJOR for two violins and b.c. 13'12
Wq 158 (H 584), from *Musikalisches Mancherley*, 1763

- 19 Allegretto 5'00
20 Largo 4'31
21 Allegro 3'34

The Trio Sonata in 17th-Century Italy

CIMA, GIOVANNI PAOLO (c. 1570–1622)

- 1 SONATA A TRE 2'56
from *Concerti ecclesiastici... e sei sonate per
Instrumenti a due, tre, e quatro* (Milan, 1610)

TURINI, FRANCESCO (c. 1589–1656)

- 2 SONATA A TRE SECONDO TUONO 5'57
from *Madrigali a una, due... con alcune sonate
a due e tre, libro primo* (Venice, 1621/24)

BUONAMENTE, GIOVANNI BATTISTA (c. 1595–1642)

- 3 SONATA 8 SOPRA LA ROMANESCA 3'25
from *Il quarto libro de varie Sonate... con
Due Violini & un Basso di Viola* (Venice 1626)

CASTELLO, DARIO (fl. 1st half 17th C)

- 4 SONATA DECIMA A 3, DUE SOPRANI È FAGOTTO OVERO VIOLA 4'35
from *Sonate concertate in stil moderno, libro secondo* (Venice 1629)

MERULA, TARQUINIO (c.1594–1665)

- [5] CHIACONNA 2'32
 from *Canzoni overo sonate concertate...
 a tre... libro terza*, Opus 12 (Venice 1637)

UCCELLINI, MARCO (c.1603–80)

- [6] SONATA 26 SOPRA LA PROSPERINA 3'16
 from *Sonate, correnti... con diversi stromenti... opera quarta* (Venice 1645)

FALCONIERO, ANDREA (c.1585–1656)

- [7] FOLIAS ECHA PARA MI SEÑORA
 DOÑA TAROLILLA DE CARALLENOS 3'17
 from *Il primo Libro di canzone, sinfonie...* (Naples, 1650)

CAZZATI, MAURIZIO (1616–78)

- [8] CIACONNA 2'32
 from *Correnti e balletti... a 3. e 4.*, Opus 4 (Antwerp, 1651)

MARINI, BIAGIO (1594–1663)

- [9] SONATA SOPRA FUGGI DOLENTE CORE 2'26
 from *Per ogni sorte d'stumento musicale...
 Libro Terzo. Opera 22* (Venice, 1655)

CAVALLI, FRANCESCO (1602–76)

- [10] CANZON A 3 5'23
from *Musiche sacre... e salmi concertati con istromente...* (Venice 1656)

LEGRENZI, GIOVANNI (1626–90)

- [11] SONATA À 3. DUE VIOLINI, E VIOLONE *LA BOIARDA* 4'10
[Allegro] – Adagio – Adagio – Adagio – Allegro
from *Sonate a due, tre... Stromenti Libro Terzo*, Opus 8 (Venice 1663)

PANDOLFI, GIOVANNI ANTONIO (1629?–after 1687)

- [12] IL MARCQUETTA 7'04
Passacaglio à 2. Violini (Adagio) – Arietta (Adagissimo) –
Brando – Replica l'Arietta
from *Sonate, cioe balletti... passacagli...* (Rome, 1669)

BONONCINI, GIOVANNI MARIA (1642–78)

- [13] SONATA QUINTA DELL' OTTAVO TUONO UN TUONO PIÙ ALTO 4'51
Largo & affetuoso – [Allegro] – Adagio – Allegro
from *Sonate da chiesa a Due Violini Opera 6* (Venice, 1672)

VITALI, GIOVANNI BATTISTA (1632–92)

- [14] CIACONNA 2'44
from *Varie partite del passemazzo, ciacconna... a tre*, Opus 7 (Modena 1682)

PESTOLOZZA, GIACINTO (?-?)

- 15** SONATA 12 4'39
Adagio – Allegro – [Allegro]
from *Scielta delle suonate a due Violini, con il
Basso Continuo per l'Organo* (Bologna, 1680)

CORELLI, ARCANGELO (1653–1713)

- 16** SONATA, Op. 1 No. 12 6'16
Grave – Largo e puntato – Grave – Allegro
from *Sonate a tre, doi violini, e violone...
col basso per l'organo*, Opus 1 (Rome 1681)

*The Trio Sonata in 18th-Century Italy***ALBINONI, TOMASO GIOVANNI (1671–1750)****BALLETO IN G MAJOR, Op. 3 No. 3 (1701)** 5'21

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | Preludio. Largo | 1'06 |
| 2 | Allemanda. Allegro | 1'43 |
| 3 | Corrente. Allegro | 1'53 |
| 4 | Gavotta. Presto | 0'38 |

BONPORTI, FRANCESCO ANTONIO (1672–1749)**SONATA IN G MINOR, Op. 6 No. 7 (1705)** 4'54

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 5 | Adagio | 1'50 |
| 6 | Allemanda. Allegro | 1'28 |
| 7 | Giga. Presto | 1'36 |

VIVALDI, ANTONIO (1678–1741)

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 8 | FOLIA, Op. 1 No. 12 (1705) | 9'13 |
|---|----------------------------|------|

BONONCINI, GIOVANNI (1670–1747)**SONATA II from XII Sonatas for the Chamber (1732)** 8'06

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | Largo – Andante | 2'30 |
| 10 | Lento | 1'36 |
| 11 | Allegro | 1'37 |
| 12 | Menuet I. Non presto – Menuet II. Presto | 2'22 |

PORPORA, NICOLA (1686–1768)

SONATA, Op. 2 No. III (London 1736) 10'56

- | | | |
|-----------|------------------|------|
| 13 | Adagio sostenuto | 2'11 |
| 14 | Allegro | 2'47 |
| 15 | Adagio | 2'19 |
| 16 | Allegro | 3'36 |

SAMMARTINI, GIUSEPPE (1695–1750)

SONATA V 9'27

*from XII Sonate a due Violini, e Violoncello,
e Cembalo, se piace, Opera Terza (Paris 1743)*

- | | | |
|-----------|---|------|
| 17 | Andante sostenuto | 1'52 |
| 18 | Allegro | 2'59 |
| 19 | Sarabanda. Allegro ma non tanto e grazioso – Allegro – Sarabanda d.c. | 4'36 |

LOCATELLI, PIETRO (1695–1764)

SONATA IN D MAJOR, Op. 8 No. 8 (1744) 13'10

- | | | |
|-----------|-----------------------|------|
| 20 | Largo andante | 2'52 |
| 21 | Vivace | 4'08 |
| 22 | Cantabile | 2'55 |
| 23 | [Alla Breve] – Adagio | 1'49 |
| 24 | Allegro molto | 1'25 |

GALLO, DOMENICO (c.1730–?)

SONATA NO. 1 IN G MAJOR (c.1750?)

5'49

25 Moderato

1'56

26 Andantino

2'29

27 Presto

1'24

TARTINI, GIUSEPPE (1692–1770)

SUONATA A TRE IN D MINOR (undated manuscript)

8'47

28 Allegro

2'55

29 Largo andante

3'55

30 Presto

1'55

*Formed in 1978, **London Baroque** enjoys the position of being one of the most experienced and long-lived baroque chamber groups with some ninety recordings and more than 2,500 performances worldwide over a period of forty years. The present boxed set of trio sonatas is the fruit of all those years of research, experiment and discovery.*

The trio sonata is the primary vehicle for chamber music in the seventeenth and at least half of the eighteenth centuries. Its history mirrors other developments throughout the whole of the baroque era. In this set we concern ourselves chiefly with those for two violins and continuo, with occasional digressions into those for violin, bass viol and continuo, and one with viola replacing the second violin. Like the string quartet in later ages, most composers (with notable and regrettable exceptions like Monteverdi, Schütz and Rameau) tried their hand in the form. The customary addition of a figured bass part around 1600 meant that middle parts of the old contrapuntal style could be excluded with impunity and, though four and five-part string writing remained the norm in orchestral music, chamber music seems to have favoured the trio sonata texture. The process was reversed for the classical string quartet, the viola taking over the middle ground previously occupied by the keyboard. So broadly speaking, after about one hundred and fifty years, we are, in one sense at least, back where we started. *Plus ça change!*

The Trio Sonata in England

The first years of the seventeenth century saw a gradual infiltration of the old consort style by new Italian textures and instruments. In this spirit the very English John Cooper saw fit to change his name to Giovanni Coprario! Moreover, the process of Italianization was so advanced by 1683 that Henry Purcell could unashamedly declare his trio sonatas to be ‘a just imitation of the most fam’d Italian

Masters'. The mix was further enriched by French imports, since, not only was Charles I married to Henrietta Maria of France, but both Charles II and James II spent their youth in exile in and around Versailles. On his return Charles II famously preferred music 'he could tap his foot to'. Thus court musicians in London had to be skilled in courantes and sarabandes, while also accepting the new Italian violin style, and all this with a delightfully quirky English accent!

In the early part of the century it is sometimes difficult to decide whether the treble parts are more suitable for viols or violins. The latter were definitely used at the court of both James I and Charles I, but less clear is whether they were at that time thought suitable for art music as well as for dancing. While a Gibbons fantasia may be designed for viols, more emotionally demonstrative works by Lawes, Jenkins and Simpson, all themselves viol players, seem well suited to the violin. From 1662 onwards we are on firmer ground when Charles II instructs John Banister to 'have the ordering of twelve violins', presumably to set up a small court orchestra in imitation of Lully's *Petits Violons du Roi*.

Handel arrived in London in 1712, bringing first-hand experience of the Italian baroque. His style was eagerly espoused by natives like Avison, Boyce and Arne as well as immigrants like Geminiani and Abel, all of whom gradually refined it into a simplicity and directness more in keeping with the age. The cello now replaces the viol as instrument of choice for the string bass, and by the time of Thomas Erskine's 1769 set of trios, the keyboard continuo is close to superfluous. The classical string quartet is almost upon us.

The Trio Sonata in France

For most of the seventeenth century the French staunchly defended their airs and dance suites against the encroachment of Corelli's adagios and fugues. The Italian style was accepted more or less everywhere else for its perfect blend of new-found

tonality, assimilation of dance into art music, and sudden juxtaposition of ‘affect’. The word *sonate*, probably first used by Charpentier in around 1680, was in general use by the turn of the century, after which composers produced amplified versions of Corelli’s template, overlaid with opulent French harmony and sometimes quite extravagant ornamentation.

Louis XIV was succeeded by his great-grandson Louis XV in 1715. This was the turning point between the antiquated rigours of court dominance and the palpably freer atmosphere of *la Régence*. The new king was just five years old at his succession, and his regent and his uncle, the regent Philippe d’Orléans, was an accomplished viol player with thoroughly eighteenth-century tastes. The rococo art of Watteau and Boucher mirrors itself in the new music, the pursuit of pleasure and beauty no longer a political statement, more a noble private aim. At this time, an astonishing rise in domestic and commercial music-making meant that composer/players like Leclair, Guignon, Dollé and Boismortier, no longer reliant on court or church, could flourish in a genuinely freelance environment, albeit sometimes still under the aegis of a generous patron.

The Trio Sonata in Germany

The German-speaking world was too preoccupied with the Thirty Years War (1618–48) for the arts to prosper much until late into the seventeenth century. However, just as in England during the Civil War and France during the Fronde, music-making held out both in the home as well as in courts and churches away from the main theatres of war. Although many musical establishments showed a resolutely Germanic style, the numerous small courts were often, according to the prince’s tastes, in thrall to Italy or Versailles, and espoused – in a sort of cultural *cuius regio, eius religio* (let the subject take the religion of his ruler) – their instrumentation and forms. The trios in our selection favour those places, where Italianate ideas predominated.

Intellectual life in the early 1700s, perhaps influenced by the new romanticism of Brockes and others, was dominated by Leibniz's harmonically organized world, still with God as its centre, but with nature now perhaps an equal partner in the search for personal truth.

And while Goldberg is on the cusp of this revolution, Fasch, Graun, Telemann and C.P.E. Bach definitely breathe the new air. A conversational style, in which wise rhetoricians seem to be discussing matters of some philosophical import with impeccable grammar, is typical of this school. The contrapuntal cobwebs (as they would have seen it) of previous generations have been replaced by a sunlit, airy style presaging, and perhaps even preparing, the classical perfections to come.

The Trio Sonata in Italy

Cima, Turini, Castello and their contemporaries were composing sonatas many decades before the word was used elsewhere. Initially it was just to differentiate an instrumental from a vocal piece but by the time of Cazzati and Corelli the term began to denote a piece in four movements, usually alternating slow and fast music. It then took almost a century to coalesce into the distinct form we know from classical music, and which subsequently served composers well until the middle of the twentieth century. From early on, Italy had been the crucible of progress, creativity and experiment in all the arts, but sometime around the late eighteenth century Vienna emerged as the undisputed centre for music and Paris for the visual arts. Before then, the list of composers who brought back Italian riches in person is impressive. Schütz's version of Gabrieli, Charpentier's of Carissimi and Rosenmüller's and Ravenscroft's of Corelli seem to have been accepted without comment. But in some cases composers refined and improved what they found. Leclair's rococo violin music is unequivocally more elaborate and interesting than that of his teacher Somis. And who can deny that Mozart stood on the shoulders of those

who inspired him south of the Alps, among whom, ironically, was J. C. Bach? Many were able to assimilate their Italian influences without ever leaving their homeland. Couperin arrived at *la Perfection de la Musique* by blending the native style with Corelli, and Bach in his early years made Vivaldi's violin style thoroughly his own in his keyboard transcriptions. The fusion of Italian sensuality with the German brain is a formidable affair.

© *Charles Medlam 2018*



LONDON BAROQUE

INGRID SEIFERT • CHARLES MEDLAM • STEVEN DEVINE • RICHARD GWILT

Photo: © Sioban Coppinger

London Baroque, 1978 gegründet, ist eines der erfahrensten und langjährigsten Kammermusikensembles; im Laufe seiner 40-jährigen Wirkens hat es rund 90 Aufnahmen vorgelegt und mehr als 2.500 Konzerte gegeben. Die vorliegende Zusammenstellung von Triosonaten ist das Ergebnis all dieser Jahre des Forschens, Experimentierens und Entdeckens.

Die Triosonate ist das Hauptmedium der Kammermusik im 17. und (mindestens) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; ihre Geschichte spiegelt zahlreiche Entwicklungen der gesamten Barockzeit wider. Unsere Zusammenstellung widmet sich hauptsächlich den Triosonaten für zwei Violinen und Continuo, lassen aber auch solchen für Violine, Viola da gamba und Continuo Raum – sowie einer, in der die Viola die zweite Violine ersetzt. Wie beim Streichquartett späterer Zeiten erprobten sich die meisten Komponisten an dieser Form (mit bemerkenswerten und bedauerlichen Ausnahmen wie Monteverdi, Schütz und Rameau). Dass um das Jahr 1600 bezifferte Bassstimmen üblich wurden, zeigt, dass die Mittelstimmen des alten kontrapunktischen Stils ohne weiteres entfernt werden konnten, da man in der Kammermusik den Triosonatensatz bevorzugte, während in der Orchestermusik der vier- und fünfstimmige Streichersatz die Norm blieb. Dieser Prozess kehrte sich im klassischen Streichquartett um, in dem die Viola die zuvor vom Tasteninstrument besetzte Mitte übernahm. Nach etwa einhundertfünfzig Jahren sind wir in zumindest einer Hinsicht wieder dort, wo wir angefangen haben. *Plus ça change!*

Die Triosonate in England

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts drangen allmählich neue, italienische Texturen und Instrumente in den alten Consort-Stil ein. (Nicht von ungefähr fühlte sich der Engländer John Cooper bemüht, seinen Namen in Giovanni Coprario zu ändern!) Doch schon 1683 war der Prozess der Italianisierung so weit vorangeschritten, dass

Henry Purcell seine Triosonaten unverhohlen als eine „genaue Imitation der berühmtesten italienischen Meister“ bezeichnen konnte. Diese Mischung wurde noch durch französische Importe bereichert, da Charles I. nicht nur mit Henrietta Maria von Frankreich verheiratet war, sondern Charles II. und James II. ihre Jugend im Exil in und um Versailles verbrachten. Nach seiner Rückkehr bevorzugte Charles II. Musik, „zu der er mit dem Fuß den Takt schlagen konnte“. Und so mussten sich die Londoner Hofmusiker in Courantes und Sarabanden üben und dabei auch den neuen italienischen Violinstil aufgreifen – und das alles mit einem wunderbar eigentümlichen englischen Akzent!

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts lässt sich manchmal schwer entscheiden, ob die Diskantpartien für Gamben oder Violinen gedacht sind. Letztere wurden definitiv am Hofe James' I. und Charles' I. verwendet, weniger klar aber ist, ob man sie damals sowohl für Kunstmusik wie auch zum Tanz einsetzte. Während eine Fantasie von Gibbons für Gamben geschrieben sein kann, scheinen emotional ausdrucksstärkere Werke von Lawes, Jenkins und Simpson, die alle selber Gambe spielten, sich trefflich für die Violine zu eignen. Ab 1662 befinden wir uns auf sicherem Boden, wenn Charles II. John Banister anweist, „zwölf Violinen zu bestallen“, vermutlich um ein kleines Hoforchester nach Art von Lullys Petits Violons du Roi zu errichten.

Händel kam 1712 nach London und brachte eigene Erfahrungen mit dem italienischen Barock mit. Sein Stil wurde von Einheimischen wie Avison, Boyce und Arne sowie Einwanderern wie Geminiani und Abel eifrig übernommen und nach und nach in eine Einfachheit und Direktheit überführt, die dem Geschmack der Zeitgenossen noch mehr entsprach. Das Violoncello ersetzt nun die Gambe als Standardinstrument des Streicherbasses, und zur Zeit von Thomas Erskines Triosammlung (1769) ist ein Tasteninstrument als Continuo beinahe überflüssig. Das klassische Streichquartett ist nicht fern.

Die Triosonate in Frankreich

Fast das ganze 17. Jahrhundert hindurch verteidigten die Franzosen ihre Aires und Tanzsuiten wacker gegen den Andrang von Corellis Adagios und Fugen. So gut wie überall sonst schätzte man den italienischen Stil wegen seiner vollkommenen Synthese von neuentdeckter Tonalität, kunstvoller Integration des Tanzes und unvermitteltem Nebeneinander der „Affekte“. Das Wort Sonate, hier wahrscheinlich erstmals um 1680 von Charpentier verwendet, war um die Jahrhundertwende allgemein gebräuchlich; nun entstanden erweiterte Versionen der Corelli'schen Muster, die mit opulenter französischer Harmonik und mitunter recht extravaganter Ornamentik überzogen waren.

Im Jahr 1715 folgte auf Ludwig XIV. dessen Urenkel Ludwig XV. – ein Wendepunkt: Auf die antiquierten Strenge der Hofherrschaft folgte die spürbar freiere Atmosphäre der *Régence*. Der neue König war bei seinem Amtsantritt gerade einmal fünf Jahre alt; sein Onkel und Regent, Philipp II. von Orléans, war ein versierter Gambist, dessen Vorlieben eindeutig im 18. Jahrhundert lagen. Die Rokokokunst von Watteau und Boucher spiegelt sich in der neuen Musik; das Streben nach Genuss und Schönheit ist keine politische Aussage mehr, sondern eher ein edles privates Ziel. Zu jener Zeit führte ein erstaunlicher Anstieg häuslichen und kommerziellen Musikschaftens dazu, dass Komponisten/Musiker wie Leclair, Guignon, Dollé und Boismortier nicht mehr auf Hof oder Kirche angewiesen waren, sondern sich als freischaffende Künstler verdingen konnten – auch wenn sie bisweilen immer noch der Unterstützung durch einen großzügigen Mäzen bedurften.

Die Triosonate in Deutschland

Die deutschsprachige Welt war zu sehr mit dem Dreißigjährigen Krieg (1618–48) beschäftigt, als dass die Künste vor dem späten 17. Jahrhundert hätten erblühen können. Doch ähnlich wie in England während des Bürgerkriegs und in Frankreich

während der Fronde, wurde fern von den großen Kriegsschauplätzen sowohl privat als auch in Höfen und Kirchen weiter musiziert. Obwohl viele musikalische Institutionen einen dezidiert deutschen Stil pflegten, waren die zahlreichen kleinen Höfe oft nach dem jeweiligen Geschmack der Prinzen Italien oder Versailles verpflichtet und übernahmen – in einer Art kulturellen *cuius regio, eius religio* (Wessen Land, dessen Glaube) – deren Instrumentation und Formen. Die hier vorgelegte Auswahl an Trios bevorzugt jene Orte, an denen italienische Ideen vorherrschten.

Das intellektuelle Leben in den frühen 1700er Jahren, beeinflusst vielleicht durch die neuen romantischen Anschauungen von Brockes und anderen, wurde von Leibniz' harmonisch organisierter Welt dominiert. In ihrem Zentrum stand immer noch Gott, doch die Natur stellte vielleicht einen gleichberechtigten Partner bei der Suche nach persönlicher Wahrheit dar.

Während Goldberg noch an der Schwelle zu dieser Revolution steht, atmen Fasch, Graun, Telemann und C. P. E. Bach definitiv neue Luft. Ein Konversationsstil, in dem kluge Rhetoriker Fragen von offenbar philosophischem Belang mit tadelloser Grammatik zu diskutieren scheinen, ist typisch für diese Schule. Die kontrapunktischen Spinnweben (um im Tonfall zu bleiben) früherer Generationen weichen einem sonnenhellen, luftigen Stil, der die künftigen Errungenschaften der Klassik erahnen lässt – und vielleicht sogar vorbereitet.

Die Triosonate in Italien

Etliche Jahrzehnte, bevor der Begriff auch andernorts verwendet wurde, komponierten Cima, Turini, Castello und ihre Zeitgenossen bereits Sonaten. Zunächst unterschied man damit nur ein Instrumental- von einem Vokalwerk, aber zur Zeit von Cazzati und Corelli begann man den Begriff für ein Stück mit vier, meist abwechselnd langsamen und schnellen Sätzen zu verwenden. Es dauerte dann fast ein Jahrhundert, bis sich jene klare Form der Klassik ausprägte, die den Kompo-

nisten noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wertvolle Dienste leistete. Von alters her war Italien der Nährboden für Fortschritt, Kreativität und Experimentfreude in allen Künsten; irgendwann gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber entwickelte sich Wien zum unumstrittenen Zentrum der Musik, während Paris als Zentrum der bildenden Künste reüssierte. Die Liste der Komponisten, die bis dahin italienische Reichtümer *in persona* mitgebracht hatten, ist beeindruckend. Schütz' Anleihen bei Gabrieli, Charpentiers Anleihen bei Carissimi sowie Rosenmüllers und Ravenscrofts Anleihen bei Corelli scheinen anstandslos hingenommen worden zu sein. In einigen Fällen aber haben Komponisten das, was sie fanden, verfeinert und verbessert. Leclairs Rokoko-Violinmusik ist zweifellos kunstvoller und interessanter als die seines Lehrers Somis. Und wer wollte leugnen, dass Mozart auf den Schultern derer steht, die ihn südlich der Alpen inspirierten (darunter ironischerweise J.C. Bach)? Viele Komponisten waren in der Lage, italienische Einflüsse aufnehmen, ohne je ihre Heimat zu verlassen. Couperin erreichte die *Perfection de la Musique*, indem er den heimischen Stil mit Corelli verschmolz, und der junge Bach machte sich Vivaldis Violinstil in seinen Transkriptionen für Tasteninstrumente vollkommen zu eigen. Die Fusion von italienischer Sinnlichkeit und deutschem Verstand erweist sich als eine höchst beeindruckende Angelegenheit.

© *Charles Medlam 2018*

*Formé en 1978, le **London Baroque** est établi comme l'un des groupes de chambre baroques des plus expérimentés et chevronnés avec environ 90 enregistrements et plus de 2,500 concerts partout au monde sur une période de 40 ans. Ce coffret de sonates en trio est le fruit de toutes ces années de recherches, d'expériences et de découvertes.*

La sonate en trio est le premier véhicule de la musique de chambre au 17^e et au moins dans la première moitié du 18^e siècle. Son histoire reflète d'autres développements au cours de toute l'ère baroque. Dans cette série, nous nous sommes concentrés surtout pour les sonates pour deux violons et continuo, avec d'occasionnelles digressions sur celles pour violon, basse de viole et continuo, et une avec l'alto remplaçant le second violon. Comme ce fut le cas plus tard de la forme du quatuor à cordes, la plupart des compositeurs (à quelques exceptions notables et regrettables de Monteverdi, Schütz et Rameau par exemple), s'essayèrent à celle de sonate en trio. L'addition habituelle d'une basse chiffrée vers 1600 impliqua que les parties intérieures de l'ancien style de contrepoint pouvaient être exclues impunément et, quoique l'écriture pour cordes à quatre et cinq voix restât la norme dans la musique orchestrale, la musique de chambre semble avoir favorisé la texture de la sonate en trio. Le processus fut renversé pour le quatuor à cordes classique, l'alto prenant en charge le terrain central occupé auparavant par le clavecin. Ainsi généralement parlant, après environ 150 ans, nous sommes de retour, au moins en un sens, là d'où nous sommes partis. Plus ça change, plus c'est pareil !

La sonate en trio en Angleterre

Les premières années du 17^e siècle virent une infiltration graduelle de nouveautés italiennes en matière de textures et d'instruments dans l'ancien style de consort. Dans cet esprit, le très anglais John Cooper trouva approprié de changer son nom

pour Giovanni Coprario ! De plus, le processus d'italianisation était si avancé en 1683 que Henry Purcell pouvait déclarer sans honte que ses sonates en trio n'étaient « juste qu'une imitation des très célèbres maîtres italiens ». Le mélange fut encore enrichi par des importations françaises puisque non seulement Charles I^{er} était l'époux d'Henriette Marie de France, mais encore Charles II et Jacques II passèrent leur jeunesse en exil à Versailles et dans ses environs. À son retour, Charles II déclara ouvertement préférer de la musique « sur laquelle il pouvait taper du pied ». Les musiciens de la cour de Londres durent donc exceller en courantes et sarabandes tout en acceptant le nouveau style de violon italien et, le tout avec un accent anglais délicieusement bizarre !

Dans la musique du début du siècle il est parfois difficile de décider si les parties aiguës conviennent mieux aux violes ou aux violons. Ces derniers étaient définitivement en usage à la cour de Jacques I^{er} et de Charles I^{er} mais il n'est pas sûr si, à cette époque, on les croyait appropriés à la musique artistique aussi bien qu'à la danse. Tandis qu'une fantaisie de Gibbons pouvait être destinée aux violes, des œuvres plus émotionnellement démonstratives de Lawes, Jenkins et Simpson, tous des violistes, semblent bien convenir au violon. À partir de 1662, on marche sur un terrain plus ferme quand Charles II instruisit John Banister de « passer la commande de douze violons », probablement pour mettre sur pied un petit orchestre de cour imitant les Petits Violons du Roi de Lully.

Haendel arriva à Londres en 1712, apportant avec lui une expérience de première main du baroque italien. Son style a été avidement adopté par des Anglais comme Avison, Boyce et Arne ainsi que par les immigrants Geminiani et Abel, qui l'ont graduellement épuré en une simplicité et sincérité en accord avec le temps. Le violoncelle remplace maintenant la viole comme instrument de choix pour la basse des cordes et, à la sortie de la série de trios de Thomas Erskine en 1769, le continuo au clavecin est presque superflu. Le quatuor à cordes classique est à la veille de faire son entrée.

La sonate en trio en France

Pendant la majeure partie du 17^e siècle, les Français défendirent résolument leurs suites d'airs et danses contre l'envahissement des adagios et fugues de Corelli. Le style italien était accepté plus ou moins partout ailleurs pour son mélange parfait de tonalité nouvelle, assimilation de la danse en musique artistique et soudaine juxtaposition « d'affect ». Le mot sonate, probablement utilisé en premier par Charpentier vers 1680, était en usage général vers le changement de siècle, après quoi les compositeurs produisirent des versions amplifiées du modèle de Corelli, couvert d'une harmonie française opulente et parfois d'une ornementation assez extravagante.

Louis XV, l'arrière-petit-fils de Louis XIV, lui succéda en 1715. Ce fut le point tournant entre les rigueurs vieillottes de la dominance de la cour et l'atmosphère manifestement plus libre de la Régence. Le nouveau roi n'avait que cinq ans à son accès au trône et son oncle régent, le régent Philippe d'Orléans, était un violiste accompli aux goûts typiques du 18^e siècle. L'art rococo de Watteau et de Boucher se reflète dans la nouvelle musique, la poursuite du plaisir et de la beauté n'étant plus une assertion politique mais plutôt un noble but privé. À cette époque, un étonnant accroissement de musique domestique et commerciale impliqua que des compositeurs/interprètes comme Leclair, Guignon, Dollé et Boismortier, ne dépendant plus de la cour ou de l'église, pouvaient prospérer dans un environnement authentiquement libre, quoique parfois encore sous l'égide d'un généreux mécène.

La sonate en trio en Allemagne

Le monde de langue allemande était trop préoccupé par la guerre de Trente Ans (1618–48) pour la prospérité des arts qui durent attendre jusqu'à tard dans le 17^e siècle. Cependant, tout comme en Angleterre au cours de la guerre civile et en France pendant la Fronde, la musique continua de vivre dans les maisons ainsi

qu'aux cours et dans les églises loin des principales scènes de guerre. Bien que plusieurs établissements musicaux montrèrent un style résolument germanique, les nombreuses petites cours étaient souvent, suivant les goûts du prince, inféodées à l'Italie ou à Versailles et adoptèrent – dans une sorte de *cuius regio eius religio* culturel (le sujet prend la religion de son souverain) – leur instrumentation et leurs formes. Les trios dans notre sélection favorisent ces endroits où les idées italianisées prédominaient.

Peut-être influencée par le nouveau romantisme de Brockes entre autres, la vie intellectuelle du début du 18^e siècle était dominée par le monde harmoniquement organisé de Leibniz, encore avec Dieu à son centre, mais aussi avec la nature, un partenaire maintenant peut-être égal dans la recherche d'une vérité personnelle.

Et pendant que Goldberg est à la pointe de cette révolution, Fasch, Graun, Telemann et C. P. E. Bach respirent définitivement l'air nouveau. Un style de conversation, où de sages rhétoriciens semblent discuter des questions de quelque portée philosophique avec une grammaire impeccable, est typique de cette école. Les toiles contrapuntiques (semblent-elles) de générations précédentes ont été remplacées par un style ensoleillé et aéré annonçant, et peut-être même préparant les perfections classiques à venir.

La sonate en trio en Italie

Cima, Turini, Castello et leurs contemporains composaient des sonates plusieurs décennies avant que le mot soit employé ailleurs. À l'origine, il distinguait une pièce instrumentale d'une vocale mais, du temps de Cazzati et de Corelli, le terme commençait à dénoter une pièce en quatre mouvements, alternant habituellement entre de la musique lente et rapide. Elle mit presque un siècle pour se fondre en la forme distincte que nous connaissons en musique classique et qui ensuite servit aux compositeurs jusqu'au milieu du 20^e siècle et au-delà. Dès le début, l'Italie a

été le creuset du progrès, de la créativité et de l'expérience dans tous les arts mais, vers la fin du 18^e siècle, Vienne émergea comme le centre incontesté de la musique et Paris, celui des arts visuels. Auparavant, la liste de compositeurs qui ramenèrent des richesses italiennes en personne est impressionnante. La version de Schütz de Gabrieli, celle de Charpentier de Carissimi et celles de Rosenmüller et de Ravenscroft de Corelli semblent avoir été acceptées sans commentaires. Mais dans certains cas, les compositeurs affinèrent et améliorèrent ce qu'ils avaient trouvé. La musique rococo de Leclair pour violon est clairement plus élaborée et intéressante que celle de son professeur Somis. Et qui peut nier que Mozart fût juché sur les épaules de ceux qui l'avaient inspiré au sud des Alpes parmi lesquels, ironie du sort, se trouvait J.C. Bach? Plusieurs pouvaient assimiler leurs influences italiennes sans jamais quitter leur pays natal. Couperin arriva à la perfection de la musique en mêlant le style natal à Corelli, et Bach dans sa jeunesse fit entièrement sien le style de violon de Vivaldi dans ses transcriptions pour instruments à clavier. La fusion de la sensualité italienne et de l'intellect allemand est une affaire formidable.

© *Charles Medlam 2018*

In addition to the eight discs of trio sonatas brought together in the present box set, London Baroque released the following BIS recordings between 2000 and 2013:

Antonio Vivaldi: 12 Trio Sonatas, Op. 1; 2 Trio Sonatas from Op. 5; 2 Sonatas 'Al Santo Sepolcro'; Violin Sonata in D minor; Concerto for strings in C major BIS-1025 (2 CDs)

Henry Purcell: The String Fantasias BIS-1165

François Couperin: Les Apothéoses de Lully et de Corelli; La Sultane (Sonade en quatuor); La Steinkerque (Sonade en trio) BIS-1275

Johann Sebastian Bach: Six Trio Sonatas for Organ, BWV 525–530, transcribed by Richard Gwilt (BIS-1345)

Jean-Philippe Rameau: Pièces de clavecin en concerts BIS-1385

Stravaganze Napoletane: works by F. Mancini, A. Corelli, D. Sarri, A. Scarlatti, F. Barbella, D. Gallo, J. Ravenscroft BIS-1395
with DAN LAURIN, recorder

Cantatas by Jean-Philippe Rameau and André Campra BIS-1495
with PETER HARVEY baritone & PHILIPPA HYDE soprano

The ensemble's legendary collaboration with Emma Kirkby features on:

Georg Friederich Händel – Sacred Cantatas: Salve Regina; O qualis de cœlo sonus; Cœlestis dum spirat aura, Laudate pueri; Trio Sonata in G minor BIS-1065

Georg Friederich Händel: Neun Deutsche Arien; Gloria; Trio Sonata in F BIS-1615

Händel in Italy – solo cantatas: Notta placida e cheta; Un' alma innamorata; Figlio d'alte speranze; Agrippina condotta a morire & Concerto a Quattro in D major BIS-1695

Christmas Music – Ph. Fr. Böhdecker: Natus est Jesus; A. Scarlatti: Non sò qual più m'ingombra & O di Betlemme altera povertà venturosa; J. S. Bach: Öffne dich mein ganzes Herze & Bereite dir, Jesu...; Instrumental works: J. Pachelbel: Canon and Gigue; J. S. Bach: Air; A. Corelli: Christmas Concerto, Op. 6 No. 8 BIS-1135

Michel Pignolet de Montéclair – Cantatas: Le Retour de la Paix; Pan et Syrinx; Le Triomphe de la Constance; La Mort de Didon; La Morte di Lucretia BIS-1865



LONDON BAROQUE

RICHARD GWILT · CHARLES MEDLAM
TERENCE CHARLSTON · INGRID SEIFERT

INSTRUMENTARIUM

Ingrid Seifert	Violin: Jacobus Stainer, Amsam 1661 (all discs)
Richard Gwilt	Violin: Gioffredo Cappa, Turin c. 1685 (all discs) Viola: William Forster, London c. 1770 (disc 5)
Charles Medlam	Bass viol: Jane Julier, Devon 2000, after Bertrand 1704 (discs 1, 3) Violoncello: Finocchii, Perugia 1720 (disc 2) Bass viol: Barak Norman, London 1689 (discs 4, 6) Bass viol: Jane Julier, Devon 1999, after Bertrand 1705 (disc 5) 5-string cello: David Rubio, Cambridge 1986, after Stradivarius (discs 6, 7, 8)
Terence Charlston	Italian harpsichord: David Evans 1999, after Giusti (?) (discs 1, 5) Chamber organ: William Drake, Buckfastleigh 1982 (discs 1, 5) Flemish harpsichord: Andrew Garlick, after Ruckers 1624 (disc 3)
Steven Devine	2-manual harpsichord: Kroesbergen after Flemish originals (disc 2) 2-manual harpsichord: Alan Gotto, Norwich 2010 after an anonymous Parisian instrument of 1667. Kindly loaned by Robin Bigwood (disc 4) 2-manual harpsichord: Colin Booth 2000 after a single-manual instrument by Johann Christoph Fleischer, Hamburg 1710 2-manual harpsichord: Colin Booth after an original by Migliai, c. 1680. Kindly loaned by the maker (discs 7, 8) Chamber organ: William Drake, Buckfastleigh 1982 (disc 7)



RECORDING DATA

Recording venues: St Martin's, East Woodhay, Hampshire, England (discs 1, 3–8) and Länna Church, Sweden (disc 2)
Disc 1 recorded in October 2002. Producer and sound engineer: Jens Braun. Editing: Julian Schwenkner
Disc 2 recorded in March 2009. Producer and sound engineer: Jens Braun. Editing: Elisabeth Kemper, Piotr Furmanczyk
Disc 3 recorded in February 2004. Producer and sound engineer: Marion Schwebel. Editing: Sibylle Strobel, Fabian Frank
Disc 4 recorded in October 2010. Producer and sound engineer: Jens Braun. Editing: Nora Brandenburg
Disc 5 recorded in January 2005. Producer and sound engineer: Jens Braun. Editing: Michaela Wiesbeck
Disc 6 recorded in September 2011. Producer, sound engineer and editing: Marion Schwebel
Disc 7 recorded in September 2010. Producer and sound engineer: Hans Kipfer. Editing: Elisabeth Kemper
Disc 8 recorded in April/May 2012. Producer, sound engineer and editing: Christian Starke
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Charles Medlam 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-9050 © 2003–2013; © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



Europa recens descripta

Printed and hand-coloured map of Europe by Willem Blaeu, Amsterdam 1635