

A stylized portrait of Carl Philipp Emanuel Bach, rendered in a high-contrast, almost graphic style. The portrait is set against a background of vertical, textured strokes in shades of blue and green. The text is overlaid on the lower portion of the portrait.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

# CELLO CONCERTOS

SYMPHONY H. 648

JEAN-GUIHEN QUEYRAS  
ENSEMBLE RESONANZ  
RICCARDO MINASI

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

**Concerto for violoncello, strings and basso continuo** H. 432 (Wq 170)

A minor / *la mineur* / a-Moll

- |   |  |                    |       |
|---|--|--------------------|-------|
| 1 |  | I. Allegro assai   | 10'53 |
| 2 |  | II. Andante        | 8'02  |
| 3 |  | III. Allegro assai | 6'01  |

**Symphony** H. 648 (Wq 173)

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- |   |  |                  |      |
|---|--|------------------|------|
| 4 |  | I. Allegro assai | 2'44 |
| 5 |  | II. Andante      | 1'58 |
| 6 |  | III. Allegretto  | 3'39 |

**Concerto for violoncello, strings and basso continuo** H. 439 (Wq 172)

A major / *La majeur* / A-Dur

- |   |  |                    |      |
|---|--|--------------------|------|
| 7 |  | I. Allegro         | 6'48 |
| 8 |  | II. Largo maestoso | 7'31 |
| 9 |  | III. Allegro assai | 5'26 |

Jean-Guihen Queyras, *violoncello*

Ensemble Resonanz

Riccardo Minasi

*Violins 1* Barbara Bultmann, Corinna Guthmann, Juditha Haeberlin, Hulda Jónsdóttir, Mona Burger

*Violins 2* Gregor Dierck, Tom Glöckner, David-Maria Gramse, Swantje Tessmann, Katharina Paul

*Violas* Tim-Erik Winzer, Justin Caulley, David Schlage, Maresi Stumpf

*Violoncellos* Saerom Park, Jörn Kellermann, Saskia Ogilvie

*Double bass* Benedict Ziervogel

*Harpsichord* Clemens Flick

**1738** Alors dans sa vingt-cinquième année, Carl Philipp Emanuel Bach entre dans l'orchestre du prince héritier de Prusse. Lorsque celui-ci monte sur le trône en mai 1740 (sous le nom de Frédéric II), le musicien se voit confier sa première charge officielle. Trois décennies s'ouvrent alors, qui vont lui permettre d'affermir sa triple réputation – d'être reconnu à la fois comme un grand maître du clavecin, un subtil théoricien, et surtout comme l'un des compositeurs allemands les plus originaux et les plus éclectiques de son temps. Néanmoins, la biographie de Carl Philipp Emanuel n'est pas la seule dans laquelle la césure de l'année 1740 a joué un rôle dont l'importance historico-culturelle ne saurait être sous-estimée ; rétrospectivement, le musicien, tout comme ses contemporains, se sont aperçus que cette date avait inauguré une nouvelle ère dans l'histoire de la musique. Le compositeur devait ainsi écrire dans son autobiographie : "Qui ne garde en mémoire le moment où la musique, en tant que telle mais aussi par la probité et le raffinement de son exécution, est pour ainsi dire entrée dans un nouvel âge qui a porté l'art des sons à un tel niveau." Le style brutalement miliaire du Roi-Sergent Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup>, les tourments continuels infligés à ses sujets, le mépris dans lequel étaient tenus l'art et les sciences s'étaient évanouis comme par enchantement. Un fonctionnaire de la cour prussienne a décrit de manière évocatrice l'évolution que connut à ce moment la scène artistique berlinoise : "Le louable souci manifesté par Sa Majesté le roi de Prusse, depuis l'avènement de Son glorieux règne, d'œuvrer au progrès et à l'épanouissement des sciences et des arts, s'est étendu en particulier au rétablissement de la musique, qui était ci-devant presque entièrement tombée en désuétude. La résolution prise dès le premier instant d'établir, ou plutôt d'accroître considérablement son orchestre de cour (*Hofkapelle*), qui compte désormais dans ses rangs les musiciens les plus célèbres et les plus accomplis, ne constituait pas seulement l'éclatante marque du désir insigne de Sa Majesté que puisse s'épanouir à nouveau cet art divin ; mais elle s'est révélée dans les faits l'unique moyen pour que la *Hofkapelle* atteigne cette renommée dont elle se glorifie à présent. De surcroît, notre ville de Berlin exulte de jouir à la perfection des attraits qu'offre cette science charmante. Car outre le plaisir d'avoir les oreilles fréquemment chatouillées par la plus excellente musique qui soit, ses amateurs peuvent saisir l'aubaine de se faire instruire dans cet art par les maîtres les plus habiles de notre cité <sup>1</sup>."

Tout au moins dans le premier tiers du règne de Frédéric II, les conditions de travail d'un musicien de cour furent quasi idéales. La participation aux matinées musicales, qui étaient organisées "tous les soirs de sept à neuf heures dans le salon du roi", ne représentait pas une charge bien lourde, d'autant plus que Carl Philipp Emanuel Bach et son collègue Christoph Nichelmann se relayaient au clavecin toutes les quatre semaines. Ainsi Carl Philipp Emanuel pouvait-il continuer à habiter Berlin, tout en percevant des appointements supplémentaires pour ses séjours au château de Sans-Souci. Avec Johanna Maria Dannemann, fille d'un négociant berlinois en vin, il avait fondé un foyer en 1744 ; durant les quatre années suivantes, le couple eut trois enfants, dont aucun n'embrassera toutefois la carrière de musicien à laquelle semblait les destiner la tradition familiale. Un document d'archive de cette époque nous révèle que le ménage du jeune Bach louait un appartement à l'éditeur berlinois Georg Ludwig Winter, dont la maison se situait à l'angle de la *Friedrichstraße* et de la *Jägerstraße*, dans le quartier qui correspond aujourd'hui au centre ville (*Berlin-Mitte*). Le service à la cour de Prusse laissait suffisamment de temps au musicien pour se produire lors de concerts privés organisés par des membres de la bourgeoisie berlinoise, et pour mener à bien d'ambitieux projets de composition. Ces premières années à Berlin virent éclore un nombre élevé d'œuvres majeures, qui reléguaient dans l'ombre celles de ses contemporains par la nouveauté des idées musicales, la profondeur expressive et la subtilité de la réalisation dont elles faisaient preuve. Le compositeur et critique musical Johann Friedrich Reichardt devait s'exclamer dans un élan d'enthousiasme juvénile : "Le génie novateur de Bach se reconnaît dans toutes ses œuvres, même dans ses pièces les plus brèves ; toutes sont marquées du sceau de l'originalité, toutes affichent un air de famille qui les distingue de cent autres compositions, même si dans chacune d'entre elles se nichent invention et nouveauté."

<sup>1</sup> Cf. Adolf Friedrich Wolff, *Entwurf einer ausführlichen Nachricht von der Musikübenden Gesellschaft zu Berlin*. Dans : *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, vol. 1, p. 385, Berlin, Schütz, 1755 (fac-similé : Hildesheim, Olms, 1970).

Parmi les œuvres les plus impressionnantes qu'ait écrites Carl Philipp Emanuel Bach durant sa période berlinoise, on trouve les trois concertos pour violoncelle et cordes, conçus à une période rapprochée entre 1750 et 1753. Faut-il de documents, leur genèse, ainsi que l'histoire de leur première réception nous sont devenues impénétrables mais il suffit d'examiner le traitement de la partie soliste pour comprendre que ces œuvres ont certainement dû être écrites pour un violoncelliste de toute première force. La hardiesse et l'exigence technique dont sa forme est pourvue valent tout autant pour l'accompagnement orchestral. Bach a forgé dans ces concertos un style qui donne au genre tout entier une nouvelle direction : orchestre et instrument soliste y dialoguent d'égal à égal, et cet échange constant permet à la partie soliste d'éviter le piège de la virtuosité gratuite, fatal à bien des œuvres concertantes contemporaines – la voici désormais intégrée dans un tissu contrapuntique serré tout en étant dotée d'une tension musicale qui, sous la forme d'un arc, préside à la construction de l'ensemble. Plus d'une cinquantaine d'années après la création des œuvres, Carl Friedrich Zelter devait se souvenir : "Les ritournelles instrumentales des concertos qu'il a composés à Berlin et à Potsdam ont été et demeurent ce qu'on a fait de plus sublime dans le genre."

Composé en 1750, le *Concerto pour violoncelle, cordes et basse continue en la mineur* (Wq. 170) présente dans son mouvement initial une ritournelle enflammée, qui s'achève par un unisson d'une implacable violence. L'entrée en scène du violoncelle offre un contraste inattendu avec ce qui précède : la longueur des valeurs et l'intense expressivité de la ligne mélodique donnent l'impression d'un changement de tempo plutôt abrupt. Il faut attendre, le temps de quelques mesures, que l'orchestre revienne pour que l'auditeur s'aperçoive qu'en fait, le tempo d'origine a été maintenu tout du long. Là où le mouvement lent fait vibrer la corde de la sensibilité, le final reprend ce dialogue riche en tensions, tout en l'adoucissant par le recours à des rythmes de danse.

Datant de 1753, le *Concerto pour violoncelle, cordes et basse continue en la majeur* (Wq. 172) figure parmi les œuvres les plus célèbres de Carl Philipp Emanuel Bach, qui donne ici encore plus d'ampleur aux hardiesses de son style berlinois. Exigée par les théoriciens, l'unité d'affect se voit ici conférer animation et contours par une étonnante diversité dans le détail. Chaque idée musicale semble découler logiquement de la précédente ; l'agencement subtil de la mélodie permet de ménager des transitions organiques tout en laissant se détacher avec netteté un cheminement harmonique élaboré à dessein. La tension accumulée méthodiquement dans le mouvement central, éperdu de nostalgie, se libère dans l'extraordinaire final, qui insuffle une nouvelle vie à l'antique forme de la gigue.

L'enregistrement de ces deux concertos est complété par celui de la brillante *Symphonie en sol majeur* (Wq. 173), qui date de 1741. Tout laisse à penser que Bach s'essaie ici pour la première fois au genre alors récemment apparu de la symphonie pour cordes, ce qui rend d'autant plus remarquable la souveraine maîtrise des couleurs orchestrales, de l'agencement formel et des différents types de mouvement. Le pétillant *Allegro* initial est suivi par un *Andante* sensible, auquel s'adjoint un Menuet (*Allegretto*) plein de vie.

PETER WOLLNY  
Traduction : Bertrand Vacher

In 1738, at the age of twenty-five, Carl Philipp Emanuel Bach was admitted to the Kapelle of the Prussian Crown Prince; when the latter came to the throne in late May 1740, he received his formal appointment. Before him lay three decades in which he single-mindedly consolidated his reputation as a great harpsichord virtuoso, an astute theorist and, not least, one of the most original and versatile composers in Germany. However, it was not only for Bach's biography that the year 1740 marked a caesura whose significance for cultural history can hardly be overestimated; in retrospect, it seemed to him and his contemporaries as if a new era of musical history had begun then. In his autobiography, Bach wrote: 'Who is not aware of that moment when, so to speak, a new period commenced for music in general, and especially its most accurate and delicate execution, as a result of which the art of music has risen to such heights?' The gruffly militaristic tone of Frederick William, the constant harassment of his subjects, the contempt for art and science had vanished like a bad nightmare. An official of the Prussian court vividly described the change on the Berlin artistic scene: "The praiseworthy care which His Royal Majesty has taken in Prussia since the beginning of his glorious reign to foster the growth and reception of the sciences and the arts, has extended in particular to the renewal of the art of music, which had previously fallen almost entirely into decay here. The way in which he at once embarked on the establishment, or rather considerable reinforcement, of his court orchestra, in whose ranks the most celebrated and admirable masters are to be found, was not only a convincing token of the uncommon eagerness with which His Royal Majesty wished to promote the reception of this charming art; but it has indeed been the only means through which it has now attained the flourishing state in which it is now resplendent. Our Berlin, in particular, is so fortunate as to enjoy the stimulations of this pleasant science in the most complete fashion. For in addition to the pleasure of being able to listen frequently to the finest music, every lover of that art has the advantageous opportunity of receiving the most learned instruction in it from the most skilled masters."

At least in the first third of Frederick the Great's reign, the conditions for a young court musician must have been well-nigh ideal. Participation in the concerts (*Musikstunden*), which took place 'every day from 7 to 9 o'clock in the evening in the King's chamber', was no great burden, especially since Bach alternated with his colleague Christoph Nichelmann on a monthly rota. So he could continue to live in Berlin and also received additional remuneration for his periods of residence at Sanssouci Palace in Potsdam. He founded a family in 1744 with Johanna Maria Dannemann, the daughter of a Berlin wine merchant; three children were born to the couple in the next four years, but they did not continue their father's musical tradition. From a contemporary document we know that the Bach family lived in the house of the Berlin publisher Georg Ludwig Winter, which stood at the corner of Friedrichstrasse and Jägerstraße in today's Berlin-Mitte district. Service at the royal court left ample time for regular appearances in the private concerts of the Berlin bourgeoisie and for his own ambitious compositional projects. The first few years saw the birth of a considerable number of large-scale works that eclipsed his contemporaries for novelty of musical ideas, depth of expression and subtlety of execution. The music critic Johann Friedrich Reichardt wrote in youthful enthusiasm: 'One recognises Bach's original spirit in all his works, even in the smallest pieces; all bear the stamp of originality; and all are identifiable among a hundred other pieces, even though each of them contains invention and novelty.'

Among the most impressive compositions of C. P. E. Bach's Berlin period are the three concertos for cello and strings, which he wrote in rapid succession from 1750 to 1753. Their genesis and early reception history can no longer be determined, although the treatment of the solo part shows that the works must have been intended for a master of the instrument. But the orchestral parts too are unconventional and technically sophisticated. In these concertos Bach found a style that showed the entire genre a new direction: orchestra and solo instrument enter into a dialogue of equals, which, in contrast to the mere virtuosity typical of many concertos by his contemporaries, integrates the cello part into a densely worked compositional texture and invests it with an overriding arch of musical tension. Even more than fifty years later, Carl Friedrich Zelter said: 'The ritornellos of his Berlin and Potsdam concertos are and remain the loftiest things of their kind ever written.'

The Concerto in A minor Wq 170, composed in 1750, presents in its opening movement a fiery ritornello, articulated in brief cells, that ends with a forceful unison. The entrance of the cello offers an unexpected contrast. The long note values and expressive melodic line seem to suggest an abrupt change of tempo. Only when the orchestra resumes after a few bars does the listener realise that the original tempo has been maintained. While the following slow movement strikes a 'sensitive' tone characteristic of *Empfindsamkeit*, the finale takes up the tense dialogue once more, but attenuates it with dancing rhythms.

The Concerto in A major Wq 172 (1753) is one of the best-known works of C. P. E. Bach, who here sets out the accomplishments of his Berlin style in exemplary fashion. The unity of affect required by theorists of the time is enlivened and contoured in detail by an amazing variety. Every musical thought seems to be the logical derivation of the preceding one; the delicate melodic shaping creates organic transitions and allows the well-planned harmonic development to stand out vividly. The tension systematically built up in the yearning middle movement is discharged in a magnificent finale that breathes new life into the nimble rhythms of the old dance form of the figure.

The present recording is completed by the brilliant Symphony in G major Wq 173 from the year 1741. This may well be Bach's first attempt at the then youthful genre of the string symphony. In these circumstances, the sovereign mastery with which he handles orchestral colours, formal layout and individual movement types is all the more remarkable. A crisp Allegro assai leads to an Andante in the *empfindsam* style, followed in its turn by a lively minuet (Allegretto).

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston

**1738** In seinem 25. Lebensjahr, wurde Carl Philipp Emanuel Bach in die Kapelle des preußischen Kronprinzen aufgenommen; und mit dessen Regierungsantritt Ende Mai 1740 erhielt er seine förmliche Bestallung. Vor ihm lagen drei Jahrzehnte, in denen er zielstrebig seinen Ruf als großer Cembalo-Virtuose, als scharfsinniger Theoretiker und nicht zuletzt als einer der originellsten und vielseitigsten Komponisten Deutschlands festigte. Das Jahr 1740 markierte allerdings nicht nur für Bachs Biographie eine in ihrer kulturhistorischen Bedeutung kaum zu überschätzende Zäsur; rückblickend erschien es ihm und seinen Zeitgenossen, als sei mit diesem Jahr eine neue Ära der Musikgeschichte angebrochen. In seiner Autobiographie schrieb Bach: „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der akkuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg?“ Der ruppige Militärton Friedrich Wilhelms, das fortwährende Drangsalieren der Untertanen, die Geringschätzung von Kunst und Wissenschaften waren wie ein böser Spuk verfloren. Ein Beamter des Preußischen Hofes hat die Veränderung der Berliner Kunstszene anschaulich beschrieben: „Die preißwürdige Sorgfalt, welche Seine itzt regierende Königliche Majestät in Preußen seit dem Antritt Dero glorreichen Regierung zu Wachstum und Aufnahme der Wissenschaften und Künste anzuwenden geruhet haben, hat sich insbesondere auch, auf die Wiederherstellung der daselbst vorher fast gänzlich in Verfall geratenen Tonkunst erstreckt. Die gleich anfänglich vorgenommene Errichtung oder vielmehr ansehnliche Verstärkung Dero Hofkapelle, worunter sich die berühmtesten und vortrefflichsten Tonmeister befinden, war nicht allein ein überzeugendes Merkmal von der ungemeinen Begierde, womit Seine Königliche Majestät die Aufnahme dieser reizenden Kunst befördert wissen wollte; sondern sie ist auch in der Tat das einzige Mittel gewesen, wodurch dieselbe nunmehr zu demjenigen Flor gelangt ist, mit welchem sie anitzo so vorzüglich pranget. Insbesondere aber ist unser Berlin so glücklich, die Reizungen dieser angenehmen Wissenschaft auf die vollkommenste Art zu genießen. Denn außer dem Vergnügen, zum Öfteren die vortrefflichste Musik anhören zu können, hat ein jeder Liebhaber derselben die vorteilhafteste Gelegenheit, den lehrreichsten Unterricht darin, von den geschicktesten hiesigen Meistern erhalten zu können.“

Zumindest im ersten Drittel von Friedrichs Regierungszeit müssen die Bedingungen für einen jungen Hofmusiker geradezu ideal gewesen sein. Die Teilnahme an den Musikstunden, die „alle Tage des Abends von 7 bis 9 Uhr in der Kammer des Königs“ stattfanden, war keine große Belastung, zumal Bach sich mit seinem Kollegen Christoph Nichelmann im Vierwochenturnus abwechselte. So konnte er weiterhin in Berlin wohnen und bekam seine Aufenthalte im Potsdamer Schloss Sanssouci auch noch zusätzlich vergütet. Mit Johanna Maria Dannemann, der Tochter eines Berliner Weinhändlers, gründete er 1744 eine Familie; dem Paar wurden in den nächsten vier Jahren drei Kinder geboren, die allerdings die musikalische Tradition ihres Vaters nicht fortsetzten. Aus einem zeitgenössischen Dokument wissen wir, dass die Familie Bach im Haus des Berliner Verlegers Georg Ludwig Winter wohnte, das an der Ecke Friedrichstraße / Jägerstraße im heutigen Berlin-Mitte stand. Der Dienst am königlichen Hof ließ genügend Zeit für regelmäßige Auftritte in Privatkonzerten des Berliner Bürgertums und für eigene ambitionierte Kompositionsprojekte. In den ersten Jahren entstand eine beachtliche Zahl großer Werke, die an Neuartigkeit der musikalischen Gedanken, Tiefe des Ausdrucks und Feinheit der Ausführung die Zeitgenossen in den Schatten stellten. Der Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt schrieb in jugendlichem Enthusiasmus: „Man erkennt Bachs Original-Geist an allen seinen Werken, auch an den kleinsten Stücken; alle tragen den Stempel der Originalität; und alle sind unter hundert anderen Stücken kenntlich, wiewohl in Jedem Erfindung und Neuheit ist“.

Zu den eindrucksvollsten Kompositionen der Berliner Periode C. P. E. Bachs gehören die drei Konzerte für Violoncello und Streicher, die er in den Jahren 1750 bis 1753 in rascher Folge schuf. Der Entstehungsanlass und die frühe Rezeptionsgeschichte sind nicht mehr zu ermitteln, doch zeigt die Behandlung der Solostimme, dass die Werke für einen Meister dieses Instruments bestimmt gewesen sein müssen. Unkonventionell und technisch anspruchsvoll gestaltet sind aber auch die Partien des Orchesters. Bach hat in diesen Konzerten einen Stil gefunden, der der gesamten Gattung eine neue Richtung wies: Orchester und Soloinstrument treten in einen gleichberechtigten Dialog, der im Gegensatz zu der – in vielen Konzerten der Zeitgenossen anzutreffenden – bloßen Virtuosität die Cello-Partie in ein satztechnisch dicht gearbeitetes Gewebe einfügt und mit einem übergeordneten musikalischen Spannungsbogen ausstattet. Noch mehr als fünfzig Jahre später meinte Carl Friedrich Zelter: „Die Ritornelle seiner Berliner und Potsdamer Konzerte sind und bleiben das Erhabenste, was jemals in der Art geschrieben wurde“.

Das im Jahr 1750 komponierte Konzert in a-Moll Wq 170 präsentiert in seinem Kopfsatz ein kleingliedriges feuriges Ritornell, das in wuchtigem unisono endet. Der Eintritt des Cellos bietet hierzu einen unerwarteten Kontrast. Die langen Notenwerte und ausdrucksvolle Melodielinie scheinen einen abrupten Tempowechsel zu suggerieren. Erst wenn nach einigen Takten das Orchester wieder einsetzt, erkennt der Hörer, dass das ursprüngliche Tempo beibehalten wurde. Während der nun folgende langsame Satz empfindsame Töne anschlägt, greift das Finale den spannungsreichen Dialog wieder auf, mildert ihn aber durch tänzerische Rhythmen.

Das 1753 entstandene Konzert in A-Dur Wq 172 gehört zu den bekanntesten Werken C. P. E. Bachs, der die Errungenschaften seines Berliner Stils hier exemplarisch ausbreitet. Die von Theoretikern der Zeit geforderte Einheitlichkeit des Affekts wird durch eine erstaunliche Mannigfaltigkeit im Detail belebt und konturiert. Jeder musikalische Gedanke scheint die logische Ableitung des vorhergehenden zu sein; die feine melodische Gestaltung schafft organische Übergänge und lässt die planvolle harmonische Entwicklung plastisch hervortreten. Die in dem sehnsuchtsvollen Mittelsatz planvoll aufgebaute Spannung entlädt sich in einem großartigen Finale, das die flinken Rhythmen der alten Tanzform der Gigue mit neuem Leben erfüllt.

Die vorliegende Aufnahme wird ergänzt durch die brillante Sinfonie in G-Dur Wq 173 aus dem Jahr 1741. Es dürfte sich hier um Bachs ersten Versuch in der damals noch jungen Gattung der Streichersinfonie handeln. Vor diesem Hintergrund ist die souveräne Meisterschaft in der Handhabung der orchestralen Farben, der formalen Anlage und der einzelnen Satztypen umso bemerkenswerter. Auf ein spritziges Allegro assai folgt ein empfindsames Andante, dem sich ein lebhaftes Menuett (Allegretto) anschließt.

PETER WOLLNY

## Discography already available / déjà paru

All titles available in digital format (download and streaming)

HANNS EISLER

**Ernste Gesänge**

Matthias Goerne, baritone

Thomas Larcher, piano

Ensemble Resonanz

CD HMC 902134

ANTONÍN DVOŘÁK

**Concerto pour violoncelle et orchestre op. 104**

**Trio "Dumky" op. 90**

Jean-Guihen Queyras, cello

Isabelle Faust, violin

Alexander Melnikov, piano

The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek

CD HMC 901867

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Suites pour violoncelle seul BWV 1007-1012**

Jean-Guihen Queyras, cello

2 CD HMC 901970.71

MANTOVANI, SCHOELLER, AMY

**Concertos du XXI<sup>e</sup> siècle**

Jean-Guihen Queyras, cello

CD HMC 901973

ANTONIO VIVALDI

**Concertos pour violoncelle RV 409, 412, 416, 419 & 424**

**Concertos pour cordes**

+ ANTONIO CALDARA : **Sinfonia**

Jean-Guihen Queyras, cello

Akademie für Alte Musik, Georg Kallweit

CD HMC 902095

ROBERT SCHUMANN

**Concerto pour violoncelle**

**Trio avec piano n° 1**

Jean-Guihen Queyras, cello

Isabelle Faust, violin

Alexander Melnikov, piano

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

CD+DVD Bonus HMC 902197





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : 26-29 juin 2017, Hauptkirche St Nikolai, Parry Audio Hamburg (Allemagne)

Prise de son et direction artistique : Karola Parry assisté de Ruth Günther

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Portrait de C. P. E. Bach

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**