

Tournament for Twenty Fingers

piano duets by

Lennox Berkeley Richard Arnell
Stephen Dodgson Constant Lambert

Emma Abbate & Julian Perkins

piano four hands



BERKELEY, Lennox (1903–89)

- [1] **Palm Court Waltz**, Op. 81 No. 2 (*Chester Music*) 4'02
- [2] **Sonatina in E flat major** for piano duet, Op. 39 (*Chester Music*) 9'02
- [2] I. *Allegro moderato* 3'03
 - [3] II. *Andante* 2'51
 - [4] III. *Allegro* 2'59
- [5] **Theme and Variations**, Op. 73 (*Chester Music*) 7'39
- Theme. *Moderato* · Variation I. *Allegro*
Variation II. *Lento* · Variation III. *Allegro*
Variation IV. *Lento* · Variation V. *Andante*
Variation VI. *Allegro* · Variation VII. *Tempo del principio*

ARNELL, Richard (1917–2009)

- Sonatina** for piano duet, Op. 61 (*Schott*) *World Première Recording* 8'15
- [6] I. *Andante e maestoso* 0'57
 - [7] II. *Allegro* 2'15
 - [8] III. *Andante* 2'22
 - [9] IV. *Poco presto* 2'34

DODGSON, Stephen (1924–2013)

Tournament for Twenty Fingers

(Stephen Dodgson Charitable Trust)

World Première Recording 21'47

Part One

- | | | |
|------|---|-------|
| [10] | Gavotte. <i>Allegro moderato</i> | 10'32 |
| [11] | Romance. <i>Andante</i> | 1'22 |
| [12] | Fantasia in C minor. <i>Allegro non tanto</i> | 2'55 |
| [13] | Cradle Song. <i>Andante tranquillo</i> | 2'38 |
| [14] | Hill-Billy. <i>Vivace</i> | 1'27 |
| | | 1'54 |

Part Two

- | | | |
|------|---|-------|
| [15] | <i>Allegretto in F</i> | 11'09 |
| [16] | Cradle Song. <i>Andante tranquillo</i> (extended version) | 1'42 |
| [17] | A Bohemian Entertainment. <i>Maestoso – Allegretto con moto</i> | 2'00 |
| | | 7'17 |

- [18] **Sonata** for pianoforte duet

World Première Recording 8'41

(Stephen Dodgson Charitable Trust)

Maestoso – Allegro moderato – Maestoso

LAMBERT, Constant (1905–51)

Trois Pièces nègres pour les touches blanches

8'49

(Oxford University Press)

[19]	Aubade. <i>Vif et nerveux</i>	2'18
[20]	Siesta. <i>Calme</i>	3'36
[21]	Nocturne. <i>Poco allegro</i>	2'48

TT: 69'47

Emma Abbate *primo* (*secondo in tracks 19–21*) &

Julian Perkins *secondo* (*primo in tracks 19–21*)

piano four hands

Instrumentarium

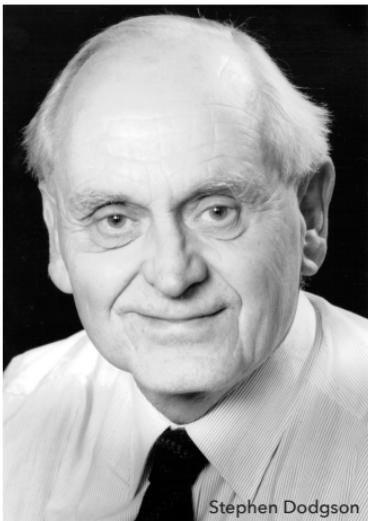
Grand Piano: Steinway D

Confounding Expectations

It is galling how often musicians are pigeon-holed. Native sensibilities play a part, with the English choral tradition often confining the likes of Howells and Parry to the choir stalls, and Italian opera largely relegating the art song tradition to the wings. Yet with Stephen Dodgson it is his fame as a ‘guitar composer’ that sometimes clouds the extraordinary breadth of his œuvre, which ranges from operas to clavichord suites. Did any other composer write a gamba concerto in the twentieth century?

With such thoughts in mind, Emma and I conjured up this duet programme. Featuring the complete works for piano duet (four hands, one piano) by each of the composers on this disc, the project stemmed from online concerts we gave at home during lockdown – on Stephen Dodgson’s piano that he bequeathed to us. This Blüthner grand was the instrument at which Stephen composed in his front room in Barnes, London, and on which we played *Tournament* to him shortly before he died. Stephen always cut through musical guff, and we fondly recall how he responded to our question regarding a *fortissimo* marking in the last movement. He gave us an impish grin and said: ‘Just have a good bang!'

Having performed *Tournament* numerous times, we were curious to discover Stephen’s other work for piano duet. Commissioned by the BBC’s Third Pro-



Stephen Dodgson

gramme, his early Sonata shows that his musical versatility extended beyond the varied genres in which he wrote. While *Tournament* is a delightful sequence of vignettes inspired in part by Dvořák's music, this Sonata is a one-movement work that has the breadth of Brahms and the harmonic idiom of Janáček – yet also the unmistakable character and humour of Dodgson.

In sourcing suitable bedfellows for Stephen's pieces, we relished devising an eclectic programme. There is a strident Neoclassical flavour redolent of Hindemith in Arnell's Sonatina that revels in rhythmic tags and imitative playfulness. Such flavours tend to find a softer hue in Berkeley's duets with diaphanous textures that are reminiscent of his teacher, Ravel. We swap parts for Lambert's shamelessly festive suite based entirely on the white keys, where the spicy jazz rhythms in the outer movements find me playing at the very top of keyboard. For me, musical vertigo is a novel sensation.

While my centre of musical gravity leans happily towards the baroque era, broadening my horizons has shown us that specialism is a curious contrivance of our times. Emma has fortified me in challenging expectations of what I should or shouldn't be doing – even if my suggestions for ornaments were (mostly) quashed! In the same way that Bach arranged Palestrina, and Mendelssohn updated Handel, so too can musicians today confound the obvious and joyride the musical time machine. Emma has proved to me Duke Ellington's celebrated maxim: 'There are simply two kinds of music, good music and the other kind...' We are delighted to share this concoction of good music with you.

Julian Perkins

Four-hand duets for harpsichord and organ do exist, though they're as rare as the proverbial hen's teeth. So why should it be so different for the piano? Of course, as keyboards grew in size it became much more comfortable to sit two adults side-by-side on a single enlarged stool. But striking examples of music for piano duet go back to Mozart and the piano's early days – as a child Mozart regularly appeared in public at the keyboard with his sister Maria Anna 'Nannerl'. From then, right up to living memory, the piano duet became the best way for most music lovers to get to know orchestral music, and arrangements of symphonies and concertos flourished. At the same time, production of original works for piano four-hands continued, first in the German-speaking lands (the masterpieces of Schubert, Brahms's *Liebeslieder Waltzes*), then later in France, where composers such as Bizet, Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc and the Russian exile Stravinsky produced charmingly inventive collections of piano duets, often composed specifically with at least one young player in mind.

In France the piano duet apparently began to lose its fascination for composers in the period between the two world wars, but then came a surprising – and until recently largely unacknowledged – flourishing of the medium in Britain. Strikingly, of the four composers recorded here, the one who composed the greatest number of works for piano duet is the one who studied extensively in France, **Lennox Berkeley**. In 1927, the twenty-four year-old Berkeley went to Paris for a course of lessons with the legendary teacher Nadia Boulanger. 'Hands-on' experience of learning music was very much part of Boulanger's rigorous and exacting method, and it is likely that four-hand arrangements played a part in this; but Berkeley also had lessons with Ravel, who certainly knew the value of duet-playing. It's unthinkable that Berkeley wouldn't have known Ravel's gorgeous and deeply touching fairy-tale suite *Ma mère l'Oye*, and it wouldn't be straining credulity too far to guess that he played it with his teacher.

Ravel and Poulenc both left a deep imprint on Berkeley's mature style, and there's also a hint of Erik Satie, whose sweetly worldly waltz *Je te veux* can be felt as a background presence in Berkeley's own *Palm Court Waltz*, a half-ironic, half loving tribute to those spacious, palm-fringed, decidedly old-world spaces in prestigious European hotels in which 'tea dances' were held. Like most of the music on this disc it can be played by good amateurs, and also typically there's an element of the intimate, playful dialogue style perfected in chamber music. This is ideal music for two people who either know each other well, or are anticipating getting to know each other well. The much more substantial Sonatina dates from the 1950s – probably 1954. Berkeley was more at home in relatively modest forms than in more ambitious ones: few these days would argue that his three symphonies were the equals in vitality and invention of the Serenade for Strings (1939) or the Divertimento (1943). The style is broadly tonal, with E flat major as a more-or-less solid home key, but the music is lively and unconventional, with brightly syncopated (but not particularly jazzy) rhythms in the first movement, exquisitely 'shared' lyrical writing in the central slow movement, and plenty of wry Poulenc-esque contrapuntal fun and games in the finale.

Theme and Variations is a much later work, composed in 1968, and for a long time unpublished. By this stage Berkeley had experimented with the then very fashionable serialism – this was the era in which Pierre Boulez notoriously pronounced composers who ignored the 'serial imperative' as 'irrelevant'. The following year Berkeley was to attempt a more serious engagement with that still-controversial technique in his Third Symphony, but there, as in Theme and Variations, he felt no urge to dispense entirely with tonality. Theme and Variations introduces some strikingly ambiguous, even astringent harmonies, but the 'Gallic' sensibility of Ravel and Poulenc is still very much in evidence: seriousness is constantly balanced by elegant playfulness.

Richard Arnell is another of those English composers whose reputation peaked early but who found himself marginalised during the ideologically fractious 1960s and 70s. His orchestral music was championed by Leopold Stokowski, Bernard Herrmann and Thomas Beecham, who proclaimed Arnell as the finest orchestrator since Berlioz, and as a composer of ballet he worked with some impressive choreographers, including George Balanchine, to whom his Sonatina is dedicated. Despite eclipse in the later twentieth century, Arnell still has his dedicated champions, particularly the conductor Martin Yates, who completed Arnell's Seventh and last symphony, dedicated to Nelson Mandela. Arnell's Sonatina dates from around the same time as Lennox Berkeley's, and like Berkeley's it remains committed to tonality, though not without an element of self-questioning. Unsurprisingly, given Arnell's involvement in ballet, the influence of Prokofiev and the neo-classical Stravinsky can be made out, but there's nothing derivative about this music, and expressively it has an ambiguity of its own, not least in the seemingly robust tonal ending.

Stephen Dodgson, wrote the critic Hugo Cole, composed 'on a modest scale, most of his music being written for particular performers, and being designed to divert and charm rather than to edify or promulgate great truths.' That is truer perhaps of the delightfully entitled *Tournament for Twenty Fingers*, composed in two parts in 1952 and 1954, than of the earlier Sonata for pianoforte duet, which appeared in 1949. Again, tonality is fundamental to the musical style, but here the procedure more closely resembles that of Dodgson's compatriot Benjamin Britten than any of his continental contemporaries. In this impressive one-movement structure, two *Maestoso* sections frame a central *Allegro moderato*. In the beginning the *secondo* player sets off with a dignified procession of major key chords (C major exclusively for the first five bars) while the *primo* plays an elegant long melody which gradually introduces more and more notes foreign to the scale of C, until all twelve notes of the chromatic scale have been heard – an indication of the artful

thoughtfulness that can also be found in Dodgson's work. *Tournament for Twenty Fingers*, however, is mostly great fun, and crafted so that it often sounds harder to play than it actually is. Part One is a sequence of short characteristic dances, but Part Two concludes with the more extended 'A Bohemian Entertainment', inscribed 'To the memory of Antonín Dvořák, in whose style this music is contrived.' Czech music, especially that of Dvořák and Janáček, was particularly important to Dodgson, as this atmospheric and infectiously tuneful tribute touchingly demonstrates.

Of all the composers on this disc, the outstanding talent was **Constant Lambert**, who was evidently as delightful and scintillating in the flesh as he was in his music. The economist John Maynard Keynes claimed Lambert was possibly the most brilliant man he ever met (and Keynes knew a fair number of brilliant men), while for the dancer and choreographer Ninette de Valois he was simply the greatest of all British ballet conductors and a major force for good in the ballet world. But despite a few outstanding musical hits, notably the jazz cantata *The Rio Grande* (1929), Lambert's self-destructive tendencies only increased with time, especially after what he saw as the abject failure of his choral-orchestral 'masque' *Summer's Last Will and Testament* in 1936, after which he composed very little, effectively drinking himself to death in 1951 at the age of just forty-six. *Trois Pièces nègres pour les touches blanches* ('Three negro pieces for white keys', 1949) is a rare success from those bleak final years. In case the title sounds alarm bells, it should be remembered that Lambert was one of the very few British composers to take Black American Jazz, and its creators, entirely seriously, and he was one of the first to express unqualified or un-condescending admiration for Duke Ellington. Composed to be played entirely on the piano's white keys, the *Trois Pièces* are wonderfully resourceful. Jazz influence, especially in the rhythms, isn't simply 'chic' colouring: Lambert has digested its lessons thoroughly and come up with something entirely personal. On the whole the *Trois Pièces* are deliciously high-spirited, but in the

lovely central ‘Siesta’ a melancholic tendency can be felt, which the final up-tempo, Latin-flavoured ‘Nocturne’ partly dispels – though with a careful stress on the word ‘partly’.

© Stephen Johnson 2022

Emma Abbate and Julian Perkins have given duet recitals at many prestigious venues including the Royal Opera House, St George’s Bristol, St John’s Smith Square, Hatchlands Park, the Russell Collection and for the Mozart Society of America. They have been hailed for their ‘impressive playing’ by *BBC Music Magazine*, and their previous projects have included Carl Maria von Weber’s complete piano duets and Mozart’s complete sonatas for keyboard duet on a variety of important original instruments from Finchcocks.

The Neapolitan pianist **Emma Abbate** enjoys a demanding career as a piano accompanist and chamber musician. Described as ‘an amazingly talented pianist’ by the leading Italian magazine *Musica*, she features regularly on BBC Radio 3 and has performed in duo recitals for international festivals and concert societies in Austria, Portugal, Italy, Poland and USA, and at numerous UK venues including the Wigmore Hall, Southbank Centre and Aldeburgh Festival.

She has been involved with a number of acclaimed projects devoted to twentieth-century Italian vocal chamber music with various international artists including mezzo-soprano Hanna Hipp and baritone Ashley Riches. A keen advocate of contemporary music, Emma Abbate has also devoted much attention to the music of Stephen Dodgson, for instance his piano quintets with the Tippett Quartet. Other ventures include works for cello and piano by Algernon Ashton and Krzysztof Meyer with Evva Mizerska.

Based in London, she is a professor at the Guildhall School of Music & Drama and a staff coach at the Royal Opera House, Covent Garden.

www.emmaabbate.com

Shortlisted for a 2021 *Gramophone* Award, **Julian Perkins** is artistic director of Cambridge Handel Opera and founder director of Sounds Baroque. He performs regularly at the Salzburg Festival, Edinburgh International Festival and BBC Proms, featured as soloist in concertos with the Royal Northern Sinfonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium and Orchestra of The Sixteen, and has appeared at London's Wigmore Hall, New York's Lincoln Center and Sydney Opera House. He has broken new ground at over a dozen international festivals by giving concerts on the clavichord, and has performed numerous duo recitals for organizations such as the Mozart Society of America and the Oxford Lieder Festival. His playing and conducting have been praised for their 'demonic intensity' (*BBC Music Magazine* Recording of the Month), 'fluid and natural pacing' (*Gramophone* Editor's Choice) and 'verve and suavity' (*Classical Music*).

With Sounds Baroque, Julian Perkins has directed performances with artists including Simon Callow, Dame Emma Kirkby and Mark Padmore. He has directed the Academy of Ancient Music, directs annual baroque projects with the Southbank Sinfonia and has conducted opera productions for the Buxton International Festival, Cambridge Handel Opera, Guildhall School of Music & Drama, Kings Place, Netherlands Opera Academy, New Chamber Opera, New Kent Opera and Snape Maltings, in addition to many concert performances.

www.julianperkins.com

Erwartungen durchkreuzen

Es ist ärgerlich, dass Musiker so oft in Schubladen gesteckt werden. Dafür sind u.a. landesspezifische Eigenarten verantwortlich: Die englische Chortradition etwa hat Komponisten wie Howells und Parry oft ins Chorgestühl verbannt, und die italienische Oper hat die Tradition des Kunstliedes weitgehend in den Hintergrund gedrängt. Bei Stephen Dodgson ist es jedoch sein Ruf als „Gitarrenkomponist“, der die außergewöhnliche Bandbreite seines Schaffens mitunter verdeckt, das von Opern bis hin zu Suiten für das Clavichord reicht. Hat irgendein anderer Komponist im 20. Jahrhundert ein Gamenkonzert geschrieben?

Mit derlei Gedanken im Hinterkopf haben Emma und ich dieses Duettpogramm zusammengestellt. Unser Projekt mit sämtlichen Werken für Klavierduo (vier Hände, ein Klavier), die die vier hier vertretenen Komponisten geschrieben haben, nahm seinen Ausgang von Online-Konzerten, die wir während des Lockdowns zu Hause gaben – auf dem Klavier, das Stephen Dodgson uns vermacht hat. Dieser Blüthner-Flügel war das Instrument, auf dem Stephen in seinem Wohnzimmer im Londoner Stadtteil Barnes komponierte und auf dem wir ihm kurz vor seinem Tod *Tournament* vorspielten. Stephen hat musikalischen Unsinn immer durchschaut, und wir erinnern uns gern daran, wie er auf unsere Frage nach einer Fortissimo-Anweisung im letzten Satz reagierte. Schelmisch lächelte er uns an und sagte: „Lasst es einfach gehörig krachen!“

Nach zahlreichen Aufführungen von *Tournament* waren wir neugierig, Stephens anderes Klavierduowerk zu erkunden. Seine frühe Sonate, die vom Dritten Programm der BBC in Auftrag gegeben wurde, zeigt, dass seine musikalische Vielseitigkeit über die verschiedenen Genres, in denen er schrieb, hinausging. Während *Tournament* eine reizvolle Folge von Vignetten ist, die zum Teil von Dvořáks Musik inspiriert ist, ist diese Sonate ein einsätzliches Werk, das die Ausdruckstiefe von

Brahms und die harmonische Sprache von Janáček hat – aber auch den unverwechselbaren Charakter und Humor von Dodgson.

Auf der Suche nach geeigneten Verbündeten für Stephens Stücke haben wir mit großem Vergnügen ein eklektisches Programm zusammengestellt. Arnells Sonatine, die in rhythmischem Esprit und imitatorischer Spielfreude schwelgt, zeigt ein deziert neoklassisches Flair, das an Hindemith denken lässt. In Berkeleys Duetten mit ihren transparenten, an seinen Lehrer Ravel erinnernden Texturen wird solches Flair eher abgemildert. Wir tauschen die Plätze für Lamberts bestens aufgelegte und ganz auf den weißen Tasten stattfindende Suite, in deren Außensätze ich pikante Jazzrhythmen in den höchsten Regionen der Klaviatur spiele. Musikalische Höhenangst ist ein mir unvertrautes Gefühl.

Mein musikalischer Schwerpunkt liegt aus freien Stücken im Barock, aber die Erweiterung meines Horizonts hat mir gezeigt, dass Spezialistentum eine seltsame Gepflogenheit unserer Zeit ist. Emma hat mich darin bestärkt, Erwartungen davon, was ich tun oder lassen solle, in Frage zu stellen – auch wenn meine Vorschläge für Verzierungen (meistens) verworfen wurden! So wie Bach Palestrina bearbeitete und Mendelssohn Händel aktualisierte, können auch Musiker unserer Tage das Naheliegende unterlaufen und Spritztouren in der musikalischen Zeitmaschine unternehmen. Emma hat mir die Gültigkeit von Duke Ellingtons einschlägiger Maxime vor Augen geführt: „Es gibt einfach zwei Arten von Musik: gute Musik und die andere ...“ Wir freuen uns, diese Mixtur aus guter Musik mit Ihnen zu teilen.

Julian Perkins

Gewiss gibt es Duette für Cembalo oder Orgel zu vier Händen, aber sie sind so selten wie die sprichwörtlichen weißen Raben. Warum also ist dies beim Klavier ganz anders? Natürlich fiel es im Zuge der Vergrößerung der Klaviere viel leichter, zwei Erwachsene nebeneinander auf einer einzigen (breiteren) Bank zu platzieren. Erstaunliche Musik für Klavierduo findet sich indes bereits bei Mozart und in der Anfangszeit des Klaviers – als Kind trat Mozart regelmäßig öffentlich mit seiner Schwester Maria Anna („Nannerl“) am Klavier auf. Seither war das Klavierduo für lange Zeit – der ein oder andere wird sich noch daran erinnern – für die meisten Musikliebhaber die beste Möglichkeit, Orchestermusik kennenzulernen, und Bearbeitungen von Symphonien und Konzerten erfreuten sich großer Beliebtheit. Parallel dazu entstanden weiterhin neue Originalwerke für Klavier zu vier Händen, zunächst im deutschsprachigen Raum (die Meisterwerke Schuberts und Brahms' *Liebeslieder-Walzer*), später dann in Frankreich, wo Komponisten wie Bizet, Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc und der Exilrusse Strawinsky bezaubernd erfindungsreiche Sammlungen von Klavierduetten schufen – oft eigens für mindestens eine junge Spielerin bzw. einen jungen Spieler.

Im Frankreich der Zwischenkriegszeit verloren die Komponisten ein wenig das Interesse am Klavierduett, woraufhin es überraschenderweise – und bis vor kurzem weithin unbemerkt – in Großbritannien eine neue Blütezeit erlebte. Nicht von ungefähr vielleicht hat **Lennox Berkeley**, der von den vier hier vertretenen Komponisten die meisten Klavierduette schrieb, längere Zeit in Frankreich studiert. 1927 ging er mit 24 Jahren nach Paris, um bei der legendären Nadia Boulanger Unterricht zu nehmen. „Leibhaftige“ Erfahrungen im Erlernen von Musik waren ein wichtiger Bestandteil von Boulangers strenger und anspruchsvoller Methode, und so dürften auch vierhändige Bearbeitungen dabei eine Rolle gespielt haben. Berkeley hatte darüber hinaus Unterricht bei Ravel, der den Wert des Duospiels sehr wohl kannte. Undenkbar, dass Berkeley Ravel's wunderbare und zutiefst berührende Märchen-

suite *Ma mère l'Oye* nicht kannte; der Gedanke, er habe sie mit seinem Lehrer gespielt, ist sicher nicht allzu weit hergeholt.

Berkeleys Reifestil ist stark von Ravel und Poulenc geprägt, zeigt aber auch einen Hauch Erik Satie, dessen lieblich-weltlicher Walzer *Je te veux* hinter Berkeleys eigenem *Palm Court Waltz* (Kaffeehauswalzer) zu spüren ist – einer halb ironischen, halb liebevollen Hommage an jene weitläufigen, palmengesäumten und zweifelsohne altertümlichen Räumlichkeiten in renommablen europäischen Hotels, in denen „Tanztees“ abgehalten wurden. Wie die meisten Werke dieses Albums kann auch dieses von versierten Amateuren gespielt werden, und typischerweise hat hier auch der intime, spielerische Dialog, wie ihn die Kammermusik vervollkommen hat, seinen Platz. Diese Musik ist wie geschaffen für zwei Menschen, die einander gut kennen oder aber davon ausgehen, einander bald gut kennenzulernen. Die wesentlich substanzellere Sonatine ist in den 1950er Jahren (vermutlich 1954) entstanden. Berkeley fühlte sich in relativ kleinen Formen eher zu Hause als in ambitionierten Großformaten für die Öffentlichkeit: Kaum jemand würde heute behaupten, dass seine drei Symphonien der Serenade für Streicher (1939) oder dem Divertimento (1943) an Vitalität und Erfindungskraft ebenbürtig seien. Der Stil ist vorwiegend tonal, mit Es-Dur als mehr oder weniger solider Grundtonart, aber die Musik ist lebhaft und unkonventionell: Gut gelaunt synkopierte (aber nicht unbedingt jazzige) Rhythmen im ersten Satz, ein kunstvoll auf die Spieler verteilter lyrischer Tonsatz im langsamem Mittelsatz und der ironisch gewürzte kontrapunktische Spaß *à la Poulenc* im Finale.

Thema und Variationen wurde viel später, 1968, komponiert und blieb lange Zeit unveröffentlicht. Damals experimentierte Berkeley mit dem sehr in Mode gekommenen Serialismus – es war die Zeit, da Pierre Boulez mit der Äußerung hervortrat, Komponisten, die den „seriellen Imperativ“ ignorierten, seien „irrelevant“. Im folgenden Jahr unternahm Berkeley in seiner Dritten Symphonie eine ein-

gehendere Auseinandersetzung mit dieser immer noch umstrittenen Technik, doch sah er dabei, ebenso wie in Thema und Variationen, keine Notwendigkeit, ganz auf die Tonalität zu verzichten. In Thema und Variationen erklingen einige auffallend doppelbödige, ja scharfe Harmonien, doch die „gallische“ Sensibilität eines Ravel und Poulenc bleibt unverkennbar: Ernsthaftigkeit wird stets durch eleganten Spielwitz aufgewogen.

Richard Arnell ist ein weiterer englischer Komponist, der früh reüssierte, aber dann in den ideologisch zerrissenen 1960er und 70er Jahren in den Hintergrund geriet. Seine Orchestermusik wurde von Leopold Stokowski, Bernard Herrmann und Thomas Beecham gefördert; letzterer pries Arnell als den größten Orchesterkenner seit Berlioz. Als Ballettkomponist arbeitete er mit einigen herausragenden Choreographen zusammen, darunter George Balanchine, dem seine Sonatine gewidmet ist. Trotz seiner Marginalisierung im späten 20. Jahrhundert hat Arnell immer noch engagierte Verfechter, insbesondere den Dirigenten Martin Yates, der Arnells Siebte und letzte Symphonie vollendet hat, die Nelson Mandela gewidmet ist. Arnells Sonatine stammt etwa aus derselben Zeit wie die von Lennox Berkeley, und wie diese bleibt auch sie der Tonalität verpflichtet, wenngleich nicht ohne zweifelnden Unterton. Angesichts von Arnells Faible für das Ballett überrascht es nicht, dass sich der Einfluss von Prokofjew und dem neoklassischen Strawinsky zeigt; doch diese Musik ahmt nicht nach, ihr Ausdruck ist von einer ganz eigenen Vieldeutigkeit – nicht zuletzt im scheinbar robusten tonalen Schluss.

Stephen Dodgson, schrieb der Kritiker Hugo Cole, komponierte „in bescheidem Rahmen – die meisten seiner Werke sind für bestimmte Interpreten geschrieben und sollen eher Vergnügen bereiten und bezaubern als erbauen oder gewichtige Wahrheiten verkünden.“ Das gilt vielleicht mehr für das köstlich betitelte *Tournament for Twenty Fingers* (Turnier für zwanzig Finger), dessen zwei Teile 1952 und 1954 komponiert wurden, als für die ältere Sonate für Klavierduo, die 1949 im

Druck erschien. Auch hier ist die Tonalität von grundlegender stilistischer Bedeutung, doch ähnelt das Verfahren eher dem von Dodgsons Landsmann Benjamin Britten als dem seiner kontinentalen Zeitgenossen. In diesem eindrucksvollen einsätzigen Werk umrahmen zwei *Maestoso*-Teile ein zentrales *Allegro moderato*. Zu Beginn setzt der Secondo mit einer würdevollen Folge von Dur-Akkorden ein (in den ersten fünf Takten ausschließlich C-Dur), während der Primo eine elegante lange Melodie spielt, die nach und nach immer mehr Töne einführt, die der C-Tonleiter fremd sind, bis alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter erklingen sind – ein Hinweis auf das wohldurchdachte Raffinement, das Dodgsons Schaffen auszeichnet. *Tournament for Twenty Fingers* macht jedoch vor allem Spaß und ist so gestaltet, dass es oft schwieriger klingt, als es tatsächlich ist. Der erste Teil besteht aus einer Reihe kurzer charakteristischer Tänze, während der zweite Teil mit dem ausgedehnten „A Bohemian Entertainment“ („Ein böhmisches Amusement“) endet, das die Widmung trägt: „Dem Andenken an Antonín Dvořák, in dessen Stil diese Musik eingerichtet wurde“. Tschechische Musik, namentlich jene von Dvořák und Janáček, war für Dodgson von besonderer Bedeutung, wie diese stimmungsvolle, betörend melodische Hommage auf berührende Weise zeigt.

Die außerordentlichste Begabung unter den hier versammelten Komponisten war **Constant Lambert** – als Mensch offenbar ebenso wunderbar und schillernd wie in seiner Musik. Der Ökonom John Maynard Keynes behauptete, Lambert sei wohl der brillanteste Mann, dem er je begegnet sei (und Keynes kannte eine ganze Reihe brillanter Männer), während er für die Tänzerin und Choreografin Ninette de Valois schlicht und einfach der größte aller britischen Ballettdirigenten und eine für alle Zeiten prägende Kraft in der Ballettwelt war. Trotz einiger herausragender musikalischer Erfolge aber – insbesondere der Jazz-Kantate *The Rio Grande* (1929) – gewannen Lamberts selbstzerstörerische Neigungen im Laufe der Zeit immer mehr Oberhand, insbesondere nach dem seiner Ansicht nach kläglichen Scheitern

seiner chorsymphonischen „Masque“ *Summer's Last Will and Testament* im Jahr 1936, nach der er nur noch sehr wenig komponierte und sich 1951 im Alter von nur 46 Jahren mehr oder weniger zu Tode trank. *Trois Pièces nègres pour les touches blanches* („Drei Negerstücke für weiße Tasten“, 1949) ist ein seltener Erfolg aus diesen düsteren letzten Jahren. Für den Fall, dass der Titel Alarmglocken läuten lässt, sei daran erinnert, dass Lambert einer der wenigen britischen Komponisten war, die den Black American Jazz und seine Schöpfer völlig ernst nahmen; zudem war er einer der ersten, der seine Bewunderung für Duke Ellington uneingeschränkt und ohne Herablassung zum Ausdruck brachte. *Trois Pièces*, das ausschließlich auf den weißen Tasten des Klaviers gespielt wird, ist von wunderbarem Einfallsreichtum. Der Einfluss des Jazz, der sich vor allem in rhythmischer Hinsicht zeigt, ist nicht einfach nur ein „schickes“ Kolorit: Lambert hat seine Lektionen gründlich gelernt und etwas ganz Individuelles geschaffen. Auch wenn die *Trois Pièces* von herrlichem Übermut geprägt sind, offenbart die wunderschöne zentrale „Siesta“ doch einen melancholischen Zug, den das abschließende Up-Tempo „Nocturne“ mit lateinamerikanischem Einschlag teilweise vertreibt – freilich mit gebührender Betonung auf dem Wort „teilweise“.

© Stephen Johnson 2022

Emma Abbate und Julian Perkins haben Duokonzerte in etlichen renommierten Sälen (u.a. Royal Opera House, St. George's Bristol, St. John's Smith Square, Hatchlands Park, Russell Collection) und für die Mozart Society of America gegeben. Das *BBC Music Magazine* lobte ihr „beeindruckendes Spiel“; zu ihren bisherigen Aufführungsprojekten gehörten Carl Maria von Webers sämtliche Klavierduette und Mozarts sämtliche Sonaten für Klavierduo auf einer Vielzahl bedeutender Originalinstrumente von Finchcocks.

Die neapolitanische Pianistin **Emma Abbate** genießt eine hochrangige Karriere als Klavierbegleiterin und Kammermusikerin. Die führende italienische Zeitschrift *Musica* nannte sie eine „unglaublich begabte Pianistin“. Sie ist regelmäßig in BBC Radio 3 zu hören und tritt mit Duokonzerten bei internationalen Festivals und Konzertgesellschaften in Österreich, Portugal, Italien, Polen und den USA sowie an zahlreichen Orten in Großbritannien auf, darunter die Wigmore Hall, das Southbank Centre und das Aldeburgh Festival.

Emma Abbate hat an einer Reihe vielbeachteter Projekte zur vokalen Kammermusik Italiens im 20. Jahrhundert mitgewirkt und dabei mit internationalen Künstlern wie der Mezzosopranistin Hanna Hipp und dem Bariton Ashley Riches zusammengearbeitet. Als leidenschaftliche Verfechterin zeitgenössischer Musik hat sie auch der Musik von Stephen Dodgson große Aufmerksamkeit gewidmet, so etwa seinen Klavierquintetten mit dem Tippett Quartett. Mit der Cellistin Evva Mizerska hat sie sich darüber hinaus für die Werke für Violoncello und Klavier von Algernon Ashton und Krzysztof Meyer eingesetzt.

Emma Abbate lebt in London, wo sie Professorin an der Guildhall School of Music & Drama sowie Staff Coach am Royal Opera House, Covent Garden ist.
www.emmaabbate.com

Julian Perkins, 2021 für einen *Gramophone* Award nominiert, ist Künstlerischer Leiter der Cambridge Handel Opera und Gründer und Dirigent des Ensembles Sounds Baroque. Er ist regelmäßig bei den Salzburger Festspielen, dem Edinburgh International Festival und den BBC Proms zu Gast, konzertierte als Solist mit der Royal Northern Sinfonia, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium und dem Orchestra of The Sixteen und trat in der Londoner Wigmore Hall, dem New Yorker Lincoln Center und dem Sydney Opera House auf. Bei mehr als einem Dutzend internationaler Festivals hat er mit Konzerten auf dem Clavichord Neuland

betreten und zahlreiche Duokonzerte für Organisationen wie die Mozart Society of America und das Oxford Lieder Festival gegeben. An seinem Spiel und seinem Dirigat hat man die „dämonische Intensität“ (*BBC Music Magazine*, „Recording of the Month“), das „geschmeidige und natürliche Tempo“ (*Gramophone*, „Editor’s Choice“) und „Verve und Gewandtheit“ (*Classical Music*) gelobt.

Julian Perkins leitet Aufführungen von Sounds Baroque mit Künstlern wie Simon Callow, Dame Emma Kirkby und Mark Padmore. Darüber hinaus hat er die Academy of Ancient Music geleitet, führt alljährlich Barockprojekte mit der Southbank Sinfonia auf und hat – neben zahlreichen Konzerten – Opernproduktionen für das Buxton International Festival, die Cambridge Handel Opera, die Guildhall School of Music & Drama, Kings Place, die Niederländische Opernakademie, die New Chamber Opera, die New Kent Opera und Snape Maltings dirigiert.

www.julianperkins.com



Emma Abbate and Julian Perkins

Déjouer les attentes

Il est désespérant de constater à quel point les musiciens sont souvent catalogués. Sensibilités locales obligent, la tradition chorale anglaise confine souvent les Howells et Parry aux stalles du chœur alors que l'opéra italien relègue le plus souvent la tradition de la mélodie aux coulisses. Pourtant, dans le cas de Stephen Dodgson, c'est sa réputation de « compositeur pour guitare » qui masque parfois l'extraordinaire étendue de son œuvre, qui va de l'opéra à la suite pour clavicorde. Quel autre compositeur a composé un concerto pour viole de gambe au vingtième siècle ?

C'est avec ces réflexions en tête qu'Emma et moi avons conçu ce programme composé de duos. Comprenant les œuvres complètes pour duo de piano (quatre mains, un seul piano) de chacun des compositeurs figurant sur ce disque, ce projet est né des concerts en ligne que nous avons donnés à la maison pendant le confinement sur le piano que Stephen Dodgson nous a légué. Ce piano à queue Blüthner était l'instrument sur lequel Stephen composait dans son salon de Barnes, à Londres, et sur lequel nous lui avons joué *Tournament* peu avant sa mort. Stephen a toujours su aller à l'essentiel et nous nous souvenons avec émotion de la façon dont il a répondu à notre question concernant le *fortissimo* dans le dernier mouvement. Il nous a fait un sourire espiègle et nous a dit : « Assurez-vous seulement que cela soit bruyant ! »

Ayant interprété *Tournament* de nombreuses fois, nous étions curieux de découvrir l'autre œuvre de Stephen pour duo de piano. Commandée par la station de radio Third Programme de la BBC, sa sonate de jeunesse montre que sa polyvalence musicale s'étendait au-delà des nombreux genres dans lesquels il composait. Si *Tournament* est une délicieuse séquence de vignettes inspirées en partie par la musique de Dvořák, cette sonate est une œuvre d'un seul tenant affichant à la fois le souffle de Brahms et l'idiome harmonique de Janáček, sans oublier le caractère et l'humour uniques de Dodgson.

En quête de compléments appropriés aux pièces de Stephen, nous avons pris plaisir à concevoir un programme éclectique. Il émane de la Sonatina d'Arnell, qui se délecte de jeux rythmiques et en imitation, un fort parfum néoclassique qui rappelle Paul Hindemith. Ces parfums se font plus doux dans les duos de Berkeley aux textures diaphanes qui rappellent son maître, Maurice Ravel. Nous échangeons nos rôles pour la suite festive débridée de Lambert, entièrement basée sur les touches blanches où les rythmes jazzy piquants des mouvements externes me font jouer tout en haut du clavier. Le vertige musical est une sensation nouvelle chez moi.

Alors que mon centre de gravité musical penche avec bonheur vers l'époque baroque, l'élargissement de mes horizons nous a montré que la spécialisation est une curieuse invention de notre époque. Emma m'a fortifié en remettant en question les attentes face à ce que je devais ou ne devais pas faire – même si mes suggestions en matière d'ornements ont été (la plupart du temps) rejetées ! De la même manière que Bach a arrangé Palestrina et que Mendelssohn a mis Haendel au goût du jour, les musiciens d'aujourd'hui peuvent aussi déjouer l'évidence et se balader dans une machine à remonter le temps. Emma a fait la démonstration de la fameuse phrase de Duke Ellington : « Il y a deux sortes de musique, la bonne et la mauvaise ». Nous sommes ravis de partager avec vous cette concoction de bonne musique.

Julian Perkins

Les duos à quatre mains pour clavecin et orgue existent, mais ce sont des perles rares. Alors en quoi serait-ce si différent dans le cas du piano ? Bien sûr, avec l'augmentation de la taille des claviers, il est devenu beaucoup plus aisés de faire s'asseoir deux adultes côte à côte sur un seul tabouret plus large. Mais des exemples frappants de musique pour duo de pianos remontent à Mozart et aux débuts du piano. Enfant, Mozart s'est régulièrement produit au clavier en public en compagnie de sa sœur Maria Anna « Nannerl ». Dès lors, et jusqu'à nos jours, le duo de piano est devenu le meilleur moyen pour de nombreux mélomanes de se familiariser avec la musique orchestrale alors que les arrangements de symphonies et de concertos se sont multipliés. Parallèlement, la production d'œuvres originales pour piano à quatre mains s'est d'abord poursuivie dans les pays germanophones (mentionnons les chefs-d'œuvre de Schubert ainsi que les *Liebeslieder-Walzer* de Brahms), puis en France où des compositeurs comme Bizet, Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc et l'exilé russe Stravinsky ont réalisé des recueils de duos pour piano d'une charmante inventivité souvent composés à l'intention d'au moins un jeune exécutant.

En France, il semble que le duo de piano a commencé à perdre de sa fascination pour les compositeurs durant l'entre-deux-guerres, mais c'est alors qu'est apparu un épanouissement surprenant – et jusqu'à tout récemment largement méconnu – de ce genre en Grande-Bretagne. Il est frappant de constater que celui qui a composé le plus d'œuvres pour duo de piano des quatre compositeurs présents sur cet enregistrement est celui qui a longtemps étudié en France, **Lennox Berkeley**. En 1927, ce dernier, alors âgé de vingt-quatre ans, s'est rendu à Paris pour étudier auprès de la légendaire Nadia Boulanger. L'expérience concrète de l'apprentissage de la musique faisait partie intégrante de la méthode rigoureuse et exigeante de Boulanger et il est probable que les arrangements pour piano à quatre mains ont joué un rôle dans ce processus. Berkeley suivit également des cours avec Maurice

Ravel qui connaissait assurément la valeur de la pratique du duo. Il semble improbable que Berkeley ne se soit pas familiarisé avec la magnifique et extrêmement touchante suite de contes de fées *Ma mère l'Oye* de Ravel et il y a tout lieu de croire qu'il l'a jouée avec son professeur.

Ravel et Poulenc ont tous deux laissé une profonde empreinte sur le style de la période de maturité de Berkeley avec, en plus, un soupçon d'Érik Satie dont la douce valse mondaine *Je te veux* peut être perçue en arrière-plan dans sa *Palm Court Waltz*, un hommage mi-ironique, mi-amoureux à ces endroits spacieux, bordés de palmiers, complètement surannés, dans les hôtels européens prestigieux, où se tenaient les « thés dansants ». Comme la plupart de la musique de cet enregistrement, elle peut être jouée par des amateurs à la technique sûre, et on y trouve aussi généralement un élément du style de dialogue intime et ludique mis au point dans la musique de chambre. C'est une musique idéale pour deux personnes qui se connaissent bien ou qui ont l'intention de bien se connaître. La Sonatina, beaucoup plus substantielle, date des années 1950, vraisemblablement de 1954. Berkeley était plus à l'aise dans des formes relativement modestes que dans d'ambitieux projets publics : peu de gens de nos jours oseraient soutenir que ses trois symphonies égalent en vitalité et en invention la Sérénade pour cordes (1939) ou le Divertimento (1943). Le langage y est généralement tonal, avec mi bémol majeur comme tonalité d'origine plus ou moins établie, mais la musique est vive et non conventionnelle, avec des passages brillamment syncopés (bien que pas particulièrement jazzy) dans le premier mouvement, une écriture lyrique exquisément partagée entre les deux pianistes dans le mouvement lent central, et foison de jeux contrapuntiques ironiques à la Poulenc dans le finale.

Theme and Variations est une œuvre beaucoup plus tardive, composée en 1968, et est longtemps restée inédite. À ce stade, Berkeley avait expérimenté la technique serielle, alors très à la mode – c'était l'époque où Pierre Boulez avait notoirement

qualifié de « non pertinents » les compositeurs qui ignoraient « l’impératif sériel ». L’année suivante, Berkeley allait tenter un engagement plus sérieux avec cette technique alors controversée dans sa Troisième Symphonie, mais là, comme dans *Theme and Variations*, il ne ressentait pas le besoin de se passer entièrement de la tonalité. *Theme and Variations* présente des harmonies étonnamment ambiguës, voire astringentes, mais la sensibilité « française » de Ravel et de Poulenc est encore très présente : le sérieux est constamment contrebancé par l’élégance.

Richard Arnell est un autre de ces compositeurs anglais dont la réputation a atteint son apogée très tôt mais qui s’est retrouvé marginalisé au cours des années 1960 et 1970 au moment des conflits idéologiques. Sa musique orchestrale a été défendue par Leopold Stokowski, Bernard Herrmann et Thomas Beecham qui déclarerent qu’Arnell était le meilleur orchestrateur depuis Berlioz. Il a travaillé en tant que compositeur de ballet avec des chorégraphes importants dont George Balanchine à qui sa Sonatina est dédiée. Malgré son éclipse à la fin du XX^e siècle, Arnell a toujours ses champions dévoués, notamment le chef d’orchestre Martin Yates, qui a achevé sa Septième et dernière symphonie dédiée à Nelson Mandela. La Sonatina d’Arnell date de la même époque que celle de Lennox Berkeley et, comme cette dernière, elle reste attachée à la tonalité, non sans une certaine remise en question. Il n’est pas surprenant, étant donné l’implication d’Arnell dans le ballet, que l’on y décèle l’influence de Prokofiev et du Stravinsky de l’époque néoclassique. Il n’y a cependant rien de banal dans cette musique et, sur le plan expressif, elle présente une ambiguïté qui lui est propre, notamment dans les robustes pages conclusives tonales.

Stephen Dodgson, écrivait le critique Hugo Cole, composait « à une échelle modeste, la plupart de ses compositions étant écrites pour des interprètes précis, et conçues pour divertir et charmer plutôt que pour édifier ou promulguer de grandes vérités ». C’est peut-être davantage le cas du délicieux *Tournament for Twenty*

Fingers [Tournoi pour vingt doigts], composé en deux parties en 1952 et 1954, que pour la Sonata for pianoforte duet, parue en 1949. Là encore, le langage y est résolument tonal mais ici, le procédé ressemble davantage à celui de Benjamin Britten, compatriote de Dodgson, qu'à celui de ses contemporains du continent européen. Dans cette impressionnante structure en un mouvement, deux sections marquées *Maestoso* encadrent un *Allegro moderato*. Au début, le second pianiste entame une procession digne faite d'accords en tonalité majeure (ut majeur exclusivement pendant les cinq premières mesures) tandis que le premier pianiste joue une longue mélodie élégante qui introduit progressivement des notes étrangères à la gamme de do, jusqu'à ce que les douze notes de la gamme chromatique aient été entendues – une indication de la réflexion artistique que l'on retrouve également dans l'œuvre de Dodgson. *Tournament for Twenty Fingers* est cependant une œuvre à l'humour très présent conçue de telle sorte qu'elle semble souvent plus difficile à jouer qu'elle ne l'est en réalité. La première partie se compose d'une succession de courtes danses caractéristiques alors que la seconde se termine par « A Bohemian Entertainment », plus long, qui porte la mention « à la mémoire d'Antonín Dvořák, dans le style duquel cette musique a été conçue ». La musique tchèque, en particulier celle de Dvořák et de Janáček, était particulièrement importante pour Dodgson, comme le démontre de manière touchante cet hommage évocateur et mélodiquement séduisant.

De tous les compositeurs présents sur cet enregistrement, le talent le plus remarquable est celui de **Constant Lambert** qui, selon les témoignages, était aussi charmant et éblouissant en personne que dans sa musique. L'économiste John Maynard Keynes a déclaré que Lambert était probablement l'homme le plus brillant qu'il ait jamais rencontré (et Keynes s'y connaissait en fait d'hommes brillants), tandis que pour la danseuse et chorégraphe Ninette de Valois, il fut tout simplement le plus grand de tous les chefs d'orchestre de ballet britanniques et une force majeure au profit du monde du ballet. Mais malgré quelques succès musicaux

remarquables, notamment la cantate de jazz *The Rio Grande* (1929), les tendances autodestructrices de Lambert n'ont fait qu'augmenter avec le temps, surtout après ce qu'il considérait comme le cuisant échec de son « masque » chorale et orchestrale *Summer's Last Will and Testament* en 1936 après lequel il ne composa que très peu avant de sombrer dans l'alcool et de disparaître en 1951 à l'âge de quarante-six ans. *Trois Pièces nègres pour les touches blanches* de 1949 est l'une des rares réussites de ces tristes dernières années. Avant de tirer le signal d'alarme à la lecture du titre, soulignons que Lambert était l'un des très rares compositeurs britanniques à prendre le jazz noir américain et ses créateurs au sérieux et qu'il fut l'un des premiers à exprimer une admiration sans réserve et sans condescendance pour Duke Ellington. Composée pour être jouée entièrement sur les touches blanches du piano, les *Trois Pièces nègres* sont merveilleusement ingénieuses. L'influence du jazz, notamment au niveau rythmique, n'est pas qu'une simple couleur à la mode : Lambert en a bien assimilé les leçons et en a tiré quelque chose de tout à fait personnel. Dans l'ensemble, les *Trois Pièces nègres* sont délicieusement enjouées, mais dans l'adorable « Siesta » centrale, on perçoit une certaine mélancolie, que le « Nocturne » final, au tempo rapide et à la saveur latine, dissipe en partie – en insistant toutefois sur les mots « en partie ».

© Stephen Johnson 2022

Emma Abbate et **Julian Perkins** ont donné des récitals en duo dans de nombreux endroits prestigieux, incluant le Royal Opera House, St George's Bristol, St John's Smith Square, Hatchlands Park, la Russell Collection ainsi que pour la Mozart Society of America. Ils ont été salués pour leur « jeu impressionnant » par le *BBC Music Magazine*. Parmi leurs projets précédents figurent l'intégrale des duos pour piano de Carl Maria von Weber ainsi que celle des sonates pour deux instruments à clavier de Mozart sur de nombreux instruments originaux réalisés par Finchcocks.

La pianiste napolitaine **Emma Abbate** mène une carrière exigeante d'accompagnatrice et de chambriste. Décrise comme « une pianiste incroyablement talentueuse » par le magazine italien *Musica*, elle est régulièrement invitée sur la BBC Radio 3 et a donné des récitals en duo dans le cadre de festivals internationaux et de sociétés de concerts en Autriche, au Portugal, en Italie, en Pologne et aux États-Unis, ainsi que dans de nombreuses salles en Angleterre, dont le Wigmore Hall, le Southbank Centre et le Festival d'Aldeburgh.

Elle a participé à de nombreux projets salués et consacrés à la musique de chambre vocale italienne du XX^e siècle avec des artistes de réputation internationale dont la mezzo-soprano Hanna Hipp et le baryton Ashley Riches. Fervente partisane de musique contemporaine, Emma Abbate s'est également consacrée à la musique de Stephen Dodgson, notamment ses quintettes pour piano en compagnie du Tippett Quartet. Elle s'intéresse également aux œuvres pour violoncelle et piano d'Algernon Ashton et de Krzysztof Meyer qu'elle a jouées avec Evva Mizerska.

Basée à Londres, elle était en 2022 professeure à la Guildhall School of Music & Drama et répétitrice au Royal Opera House, Covent Garden.

www.emmaabbate.com

Finaliste pour un *Gramophone* Award 2021, **Julian Perkins** est directeur artistique du Cambridge Handel Opera et directeur fondateur de Sounds Baroque. Il se produit régulièrement au Festival de Salzbourg, au Festival international d'Édimbourg et aux BBC Proms. Il s'est produit en tant que soliste de concerto avec le Royal Northern Sinfonia, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium et l'Orchestra of The Sixteen, en plus de jouer au Wigmore Hall de Londres, au Lincoln Center de New York et à l'Opéra de Sydney. Il ouvre de nouveaux horizons dans plus d'une douzaine de festivals internationaux en donnant des concerts au clavicorde en plus de nombreux récitals en duo pour des organisations telles que la Mozart Society of America et l'Oxford Lieder Festival. Son jeu et sa direction ont été loués pour leur « intensité démoniaque » (*BBC Music Magazine* Editor's Choice), leur « rythme fluide et naturel » (*Gramophone* Recording of the Month) et « leur verve et leur suavité » (*Classical Music*).

En compagnie de Sounds Baroque, Julian Perkins a mis en scène des spectacles avec des artistes tels que Simon Callow, Emma Kirkby et Mark Padmore. Il a dirigé l'Academy of Ancient Music, mis sur pied des projets baroques annuels avec le Southbank Sinfonia et assuré la direction de productions d'opéra pour le Buxton International Festival, le Cambridge Handel Opera, la Guildhall School of Music & Drama, Kings Place, la Netherlands Opera Academy, le New Chamber Opera, le New Kent Opera et le Snape Maltings, en plus de nombreux concerts.

www.julianperkins.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Acknowledgements

Emma Abbate and Julian Perkins extend their heartfelt thanks to their sponsors and individual supporters:

The Stephen Dodgson Charitable Trust

The Lennox Berkeley Society

Carmarthen Arts Paul Lehane

Jane Clark Dodgson Anthony Pinching

Alan Ground Mariella & Enrico Russo

John & Sally Grundy Judith Wardman

Recording Data

Recording: 16th–17th November 2020 at St George's Bristol, England

Producer and sound engineer: John Taylor

Piano technician: Joseph Taylor

Equipment: Schoeps MK2 and DPA 4006 microphones; Buzz Audio and D.A.V. electronics microphone pre-amplifiers; Prism Sound D/A converter; Sequoia digital audio workstation; Dynaudio loudspeakers

Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and stereo mixing: John Taylor

Surround mix and mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Julian Perkins & Stephen Johnson 2022

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Cover design: David Kornfeld (based on illustrations by Friedrich Martin von Reibisch for *Der Rittersaal, 1842*)

Photos of Emma Abbate and Julian Perkins: © Andrew Cragg (ecopak); © Masterlight Photography (inside booklet)

Photo of Stephen Dodgson: © Robert Carpenter Turner

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2578 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

BIS-2578

