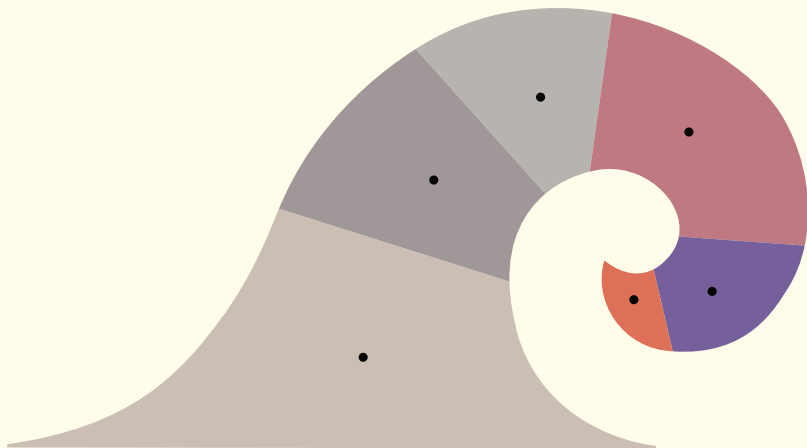
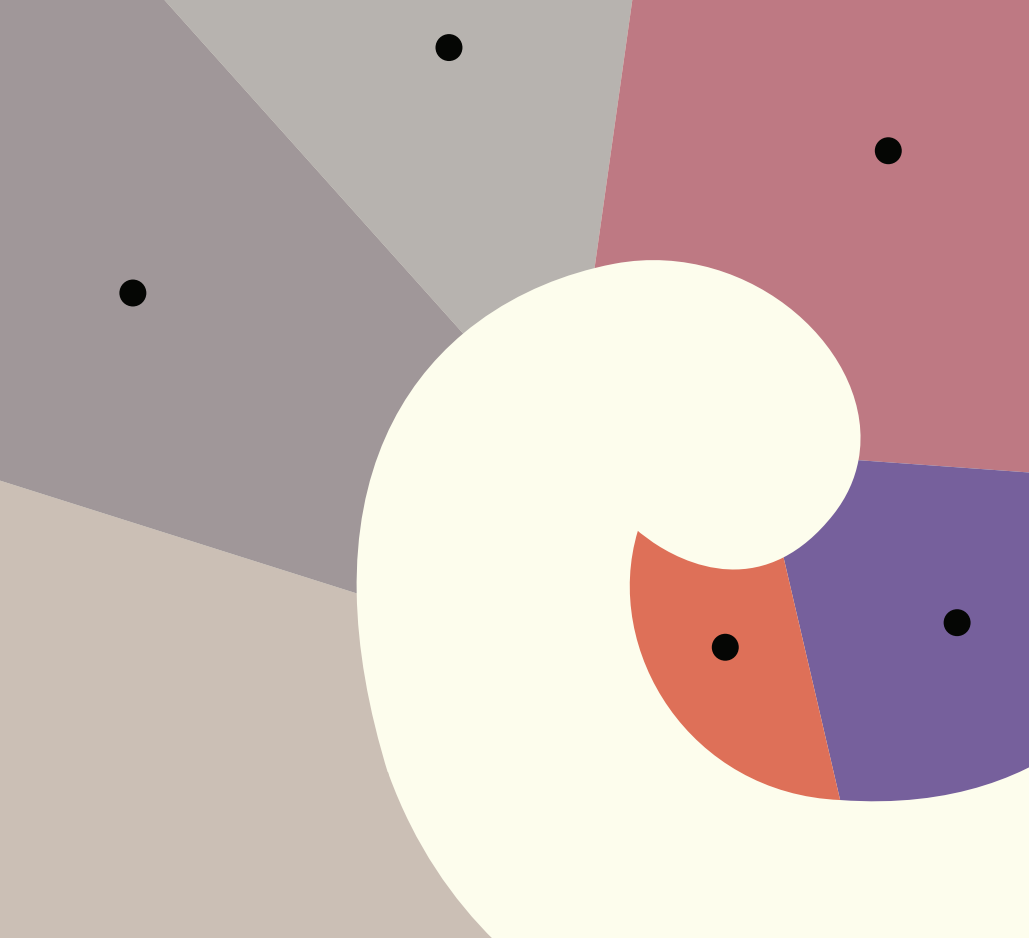


Handel **Concerti grossi** Op. 3
Akademie für Alte Musik Berlin
Georg Kallweit





George Frideric Handel (1685-1759)

Concerto grosso in B-flat Major Op. 3, No. 1 (HWV 312)

1	I. Allegro	2. 25
2	II. Largo	3. 53
3	III. Allegro	1. 21

Concerto grosso in B-flat Major Op. 3, No. 2 (HWV 313)

4	I. Vivace	1. 37
5	II. Largo	2. 34
6	III. Allegro	1. 47
7	IV. [Moderato]	1. 18
8	V. [Allegro]	2. 46

Concerto grosso in G Major Op. 3, No. 3 (HWV 314)

9	I. Largo e staccato	0. 36
10	II. Allegro	2. 30
11	III. Adagio	1. 04
12	IV. Allegro	3. 48

Concerto grosso in F Major Op. 3, No. 4 (HWV 315)

13	I. Andante – Allegro – Lentamente	5. 57
14	II. Andante	2. 08
15	III. Allegro	1. 26
16	IV. Minuetto alternativo – Minuetto alternativo	2. 29

Concerto grosso in D Minor Op. 3, No. 5 (HWV 316)

17	I. [Largo]	1. 27
18	II. Allegro	2. 19
19	III. Adagio	1. 40
20	IV. Allegro ma non troppo	1. 30
21	V. Allegro	2. 33

Concerto grosso in D Major, Op. 3, No. 6 (HWV 317)

22	I. Vivace	3. 14
23	II. Allegro	3. 16

Total playing time: 54. 11

Akademie für Alte Musik Berlin
Georg Kallweit, Concertmaster

Akademie für Alte Musik Berlin

Violin 1: Georg Kallweit (Concertmaster), Yves Ytier (Concertmaster in Concerto 3 & concertino violinist in Concerto 2), Barbara Halfter, Uta Peters, Kerstin Erben

Violin 2: Dörte Wetzels, Rahel Mai, Edburg Forck, Thomas Graewe, Anna Fusek

Viola: Clemens-Maria Nuszbaumer, Anja-Regine Graewel, Stephan Sieben

Violoncello: Jan Freiheit, Antje Geusen, Barbara Kernig

Double Bass: Walter Rumer

Recorder I: Anna Fusek (Concerto 1)

Recorder II: Karin Gemeinhardt (Concerto 1)

Oboe: Xenia Löffler, Michael Bosch

Flute: Christoph Huntgeburth (Concerto 3)

Bassoon: Györgyi Farkas (Concertos 1, 2, 4, 5 & 6), Karin Gemeinhardt (Concertos 1 & 4)

Lute: Michael Freimuth

Harpsichord: Clemens Flick, Raphael Alpermann (Concerto 6)

Organ (Christian Wegscheider): Clemens Flick (Concerto 6)

A multifaceted opus

The use of opus numbers seems to have gained popularity in the late sixteenth and early seventeenth centuries as something of a publishing ploy: used principally (until around 1800) for instrumental works, it was a way to give a sense of coherence and even narrative to a composer's output, and to group together works that might otherwise have been rather inconspicuous, short pieces. This seems to be the case with Handel's Opus 3 concerti grossi: the name was given to the set by the publisher, John Walsh, who brought it out in 1734. The errors in the score — which led to an extensively revised second edition — indicate that it was almost certainly produced without Handel's permission or knowledge.

Aside from the musical errors, the vintage of the works selected in itself suggests that Walsh was acting independently: most appear to derive from the 1710s, when

Handel moved between London's emergent opera house, with its excellent band, and aristocratic patronage. And like most of the concerted instrumental works Handel wrote in this period, Opus 3 was assembled from overtures, in which the orchestra developed its form and repertoire. Indeed, as the modern concept of the concerto as an orchestral work only emerged in the first two decades of the eighteenth century (leaving behind older applications of the term to what we would now call cantatas on the one hand and sonatas on the other), it is hardly surprising that the origins and form of the Opus 3 works were quite diverse.

Opus 3 no. 4 (HWV 315) was first performed as a 'second overture' for the opera *Amadigi* on 20 June 1716, for the orchestra's benefit night. (This practice began with the seventeenth-century origins of public opera in Italy, where it was commonplace to add new music later in the season as a way of persuading flagging audiences to return.)

Opus 3 no.2, HWV 313 in B-flat, was probably also written as an overture for the opera orchestra of this period and contains some musical connections to the Brockes Passion. The 'overture' was not only used for dramatic music: James Brydges, Duke of Chandos, said that Handel's 'Overtures [were] to be plaied before the first lesson' in the Chandos anthems. Although none of the concerti can be securely tied to Handel's time working for Brydges at Cannons, HWV 314 and 316 (nos. 3 and 5) contain 'Cannons'-related music that may subsequently have been adapted as orchestral concerti by Handel. Connections to Handel's pre-London work are also present: the scoring of the concerto grosso Op.3 no.1, with two parts in viola range, suggests links to Handel's Hanoverian period, when the Bruxelles musician Francesco Venturini was writing works with similar scorings (a five-part string texture was a French trait). With the first of its three movements set in B-flat followed by two in G minor, it may have been part of a

larger work. In all, only the final movement of the 6th concerto as presented in Walsh's original publication seems to date (in part) from the 1730s: its re-scoring of the last movement of the overture to *Il pastor fido* (1712, restaged in 1734) for organ and orchestra presages Handel's later development (after the publication of Opus 3) of the organ concerto.

As a wily music publisher, then, Walsh had clearly decided to capitalise on Handel's growing fame and success in Britain. Indeed, he had published a set of Handel's Solo Sonatas as Opus 1 and a set of Trio Sonatas as Opus 2 in the preceding couple of years (again, without Handel's direct permission, and with the pretence that they were published in Amsterdam by Etienne Roger). He had also published concerti grossi by Arcangelo Corelli (lifted from Roger); by Corelli's famed pupil, the London-based Francesco Geminiani (his Opp. 2 and 3 came out in 1732); and by Handel's contemporary in Hanover,

Francesco Venturini (also lifted from a Roger publication). So a set of concerti grossi by Handel must have seemed a doubly fitting next step for Walsh.

However, Walsh's interest in publishing concerti grossi was particularly encouraged by Corelli's enormous popularity in Britain — a popularity that was to endure to near the end of the century, and that derived in part from the rapid expansion in music societies across the country, itself a result of the ever-growing affluence of Britain's mercantile and (increasingly) industrial society (fuelled, of course, by exploitation of other parts of the world). Public concerts, which had started in London in the 1670s, also provided impetus to the growth in music societies: one French visitor in the 1720s commented that London's public concerts were 'poor stuff compared with ours', but also noted that 'the violins from the opera house play every Thursday' in one set of coffee-house concerts; they 'were all Germans, who play very well but rather

inexpressively'. As he 'also saw a clergyman playing the cello', the intermingling of what we would call amateur and professional evidently flourished in London. Outside the capital, where professionals were scarce, that mix was even more vital. The format and style of the Corellian concerto grosso suited a varied set of talents: it was essentially that of an expanded trio sonata, in which the concertino group — two violins and cello (with continuo) — was framed by the full string orchestra or ripieno, creating a sort of chiaroscuro call and response with the concertino in each of a concerto's multiple slow-fast contrasting movements.

Walsh's publication of Opus 3 used what had become the standard grouping of 6 works within the collection, and Walsh also followed the Corellian model in giving the impression (on the title page) that these were string-orchestra concertos. However, Handel's concerti (or those created from Handel's earlier overtures) were more mixed than the Corellian model, both in

instrumentation and in format and style. As befits their more heterodox origin in Handel's overture practice, the solo instruments encompass not just strings, but also flute, bassoon and particularly oboe (for which reason Opus 3 is often known as Handel's oboe concertos). While several of them follow the multi-movement format of the Corellian concerto, alternating movements contrasted by tempo, some tend to the Venetian-style solo concerto in the adoption of clear ritornelli — a theme or set of themes with which the ripieno group opens a movement and to which they return as a structural device. The first concerto particularly exemplifies this practice in its opening movement. The use of solo violin in this movement is also characteristic of the north-Italian concerto, particularly as associated with Vivaldi; indeed, whenever the solo violin appears in these concerti, it has the kind of extrovert figuration associated with this tradition. However, the importance of the oboe (paired in the first movement, and solo in

the largo second movement), along with the prominent roles for flutes and bassoon, suggests more of a chamber work — perhaps reinforcing a possible Hanoverian connection. The tonal scheme — B-flat major, followed by two movements in G minor — suggests the work may be cobbled together or incomplete.

A merging of chamber and more conventional orchestral textures is also present in Op.3 no.2, in B-flat major: it has the traditional fast-slow-fast movement structure of the Italian concerto, with two lighter movements tacked on, and it opens with a conventionally Italian allegro duet for two violins, while the imitative third movement (also allegro) recalls Handel's opera overtures. But the largo second movement, with solo cellos and oboe, has a chamber-music atmosphere, as does the fourth movement with solo oboes, bassoon, violins and cello; the vigorous variation finale is orchestral.



Opus 3 no.3, derived from Handel's 'Cannons' music (of c.1717-18) opens with a brief largo and then a fugal allegro featuring a duet for solo flute or oboe and violin; both movements originated in one of the Chandos anthems. The following adagio comes from a *Te Deum* of the same period, while the final allegro is (rather poorly) arranged from a contemporaneous keyboard fugue in G major.

Like the second concerto, Op. 3 no. 4 in F major seems to be a shorter work with additional movements added on: here, the traditional French overture Handel used for operas (this for *Amadigi*) has a stately, andante orchestral introduction followed by a fugal allegro, ending with a *lentamente* section. The additional movements are a beautiful andante with oboe solo (the only gesture to the 'concerto' concept in this work), followed by a brisk allegro and a minuet finale.

Op. 3 no. 5 in D minor is another Cannons-derived work, with three movements (first, second and fourth) from overtures to the anthems, but an early manuscript copy shows that Handel himself put this work together, adding two new movements. Walsh evidently did not have access to this manuscript: at first he published only the first two movements, the overture to 'In the Lord put I my trust', adding the other movements in the second edition of the publication. It is revealing, however, that it was called a 'Sonata' in this manuscript — an apt title given that the Cannons' instrumental ensemble was a small one. Walsh attempted to turn this into a more orchestral work by adding a viola part, which merely doubles the bass at the octave.

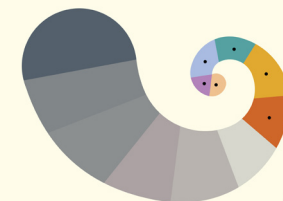
The final concerto was the latest of the set, but both the shortest and the most complex in its performing history. Handel originally wrote a three-movement concerto in c.1722, but then used the first and last movements (separately) in *Ottone*

of that year. The first movement was extracted by Walsh to create this 'concerto', alongside an orchestrated version of an old keyboard piece (perhaps dating back to his Hamburg years), re-set for Il Pastor Fido in 1734. The unusual two-movement, D major — D minor form of Op.3 no.6 suggests Walsh's desperate attempt to construct a final 'concerto' to make a set of six, but its publication was also prescient: in featuring the organ in the last movement of this concerto, it presaged the new form of the organ concerto that Handel was shortly to create.

Suzanne Aspden

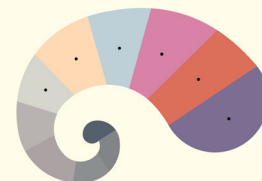
Also available on PENTATONE

Handel **Concerti grossi**
Op. 6 (1–6) Akademie für Alte
Musik Berlin Bernhard Forck



PTC 5186 737

Handel **Concerti grossi**
Op. 6 (7–12) Akademie für Alte
Musik Berlin Bernhard Forck



PTC 5186 738

Ein Opus mit vielen Facetten

Die Verwendung von Opusnummern kam Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts als eine Art Werbestrategie in Mode. Anfangs (bis etwa 1800) wurde die Nummerierung lediglich bei Instrumentalmusik angewandt. Sie verlieh der Arbeit eines Komponisten eine gewisse Kohärenz und ein repräsentatives Bild seines Schaffens. Außerdem konnte man auf diese Weise Werke bündeln, die andernfalls eher unscheinbare, kurze Stücke gewesen wären. Das trifft allem Anschein nach auch auf Händels *Concerti grossi* Opus 3 zu. Die Konzerte erhielten ihren Titel von dem Musikverleger John Walsh, der die Sammlung 1734 veröffentlichte. Die fehlerhafte Partitur, die zu einer ausführlich überarbeiteten zweiten Ausgabe führte, weist darauf hin, dass das Werk aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Händels Wissen und Zustimmung herausgebracht worden war.

Ganz zu schweigen von den musikalischen Fehlern, deutet die Auswahl an Stücken darauf hin, dass Walsh selbstständig operierte. Die meisten Werke scheinen aus den 1710er Jahren zu stammen, als Händel sich im Mittelpunkt der aufstrebenden Londoner Oper mit ihrem ausgezeichneten Orchester und des vom aristokratischen Mäzenatentum geprägten Musiklebens befand. Wie die meisten mehrstimmigen Instrumentalwerke, die Händel in dieser Periode schrieb, war auch Opus 3 aus Ouvertüren zusammengesetzt, in denen sich die Form und das Repertoire des Orchesters entfaltete. Wenn man also bedenkt, dass das moderne Konzept des Konzerts als Orchesterstück erst in den Jahren 1700-1720 entstand (und somit ältere Verwendungen des Terminus abschüttelte, der auch für Stücke verwendet wurde, die wir heutzutage Kantate und Sonate nennen), ist es wohl kaum verwunderlich, dass Opus 3 verschiedenerlei Wurzeln hat, die sich auch auf die Gestalt der darin versammelten Werke ausgewirkt haben.

Concerto Nr. 4 (HWV 315) wurde am 20. Juni 1716 als „zweite Ouvertüre“ zu der Oper „*Amadigi*“ für einen Benefizabend des Orchesters uraufgeführt. (Diese Gepflogenheit wurde mit der Entstehung öffentlicher Opernaufführungen in Italien eingeführt, wo es üblich war, gegen Ende der Spielzeit neue Musik hinzuzufügen, um das nachlassende Interesse des Publikums erneut zu wecken.) *Concerto* Nr. 2 (HWV 313 in B-Dur) wurde wahrscheinlich ebenfalls als Ouvertüre für ein damaliges Opernorchester komponiert und knüpft musikalisch teilweise an Händels „*Brockes-Passion*“ an. Die „Ouvertüre“ wurde aber nicht nur für dramatische Musik verwendet. Laut James Brydges, Herzog von Chandos, sollten Händels „Ouvertüren [in den Chandos-Anthems] vor der ersten *Leçon* gespielt werden“. Obwohl keines der Konzerte konkret Händels Zeit bei Brydges in Cannons zugewiesen werden kann, enthalten HWV 314 und 316 (Nr. 3 und 5) ‚Cannons‘-ähnliche Musik, die Händel anschließend zu einem Orchesterkonzert

umgeschrieben haben könnte. Das Werk zeigt auch Einflüsse von vor seiner Zeit in London auf. Die Instrumentierung des *Concerto grosso* op. 3, Nr. 1 mit zwei getrennten Bratschen weist auf Händels Periode am Hannoveraner Hof hin, wo der Brüsseler Musiker Francesco Venturini Werke mit ähnlicher Instrumentierung schrieb (ein fünfstimmiger Streichersatz war ein typisch französisches Merkmal). Der erste der drei Sätze in B-Dur und die anderen beiden in g-Moll lassen darauf schließen, dass es ursprünglich Teil eines größeren Werkes war. Insgesamt scheint lediglich der Schlusssatz des 6. Konzerts, so wie er in Walshs ursprünglicher Veröffentlichung erscheint, (teilweise) aus den 1730er Jahren zu stammen. Die Uminstrumentierung des letzten Satzes der Ouvertüre aus „*Il Pastor Fido*“ (1712, Neuaufführung 1734) für Orgel und Orchester war ein Vorzeichen für Händels spätere Ausarbeitung des Orgelkonzerts (nach der Veröffentlichung von op. 3).

Walsh war ein raffinierter Musikverleger, der offensichtlich von Händels zunehmendem Ruhm und Erfolg in Großbritannien profitieren wollte. Er hatte in den vorangehenden Jahren tatsächlich eine Reihe von Händels Solosonaten als Opus 1 und eine Reihe von Triosonaten als Opus 2 veröffentlicht (wiederum ohne Händels ausdrückliche Erlaubnis und unter dem Vorwand, sie wären in Amsterdam von Etienne Roger herausgegeben worden). Darüber hinaus hatte er bereits Concerti grossi von diversen erfolgreichen Komponisten herausgegeben, nämlich von Arcangelo Corelli und Händels Zeitgenossen in Hannover, Francesco Venturini (beide illegal von Roger übernommen), sowie von Corellis berühmten Schüler, dem in London ansässigen Francesco Geminiani (op. 2 und 3, erschienen 1732). Eine Reihe mit Concerti grossi von Händel musste Walsh also als logischer nächster Schritt erscheinen.

Walshs Interesse an der Veröffentlichung von Concerti grossi wurde besonders von Corellis rasender Beliebtheit in Großbritannien angefacht. Diese außerordentliche Beliebtheit wurzelte zum Teil in der raschen Verbreitung musikalischer Gesellschaften im ganzen Land, was wiederum Folge des stetig zunehmenden Wohlstands der Handels- und Industriegesellschaft Großbritanniens war (selbstverständlich angetrieben von der wirtschaftlichen Erschließung anderer Teile der Welt), und sollte auch bis zur Jahrhundertwende nicht abnehmen. Auch die öffentlichen Konzerte, die in London seit den 1670ern stattfanden, sorgten für eine Zunahme an musikalischen Gesellschaften. Ein französischer Besucher betitelte die öffentlichen Konzerte in London als „billigen Kram im Vergleich zu unseren“, fügte aber hinzu, dass „die Geiger des Opernhauses jeden Donnerstag“ in einem Kaffeehauskonzert spielen und die Geiger „allesamt Deutsche waren, die zwar sehr gut, aber

dennoch recht ausdruckslos spielen“. Sein Bericht, dass er „auch einen Kleriker Cello spielen gesehen“ hat, zeigt, dass in London offensichtlich eine florierende Verschmelzung von dem herrschte, was wir heute Amateur- und Profimusiker nennen würden. Außerhalb der Hauptstadt, wo Profimusiker spärlich gesät waren, war diese Mischung von noch größerer Bedeutung. Das Format und der Stil des corellischen Concerto grosso eigneten sich für diverse Gestaltungsmöglichkeiten: Im Grunde war es ein Format für eine erweiterte Triosonate, worin die Concertino-Gruppe (zwei Geigen und ein Cello, mit Generalbass) von einem kompletten Streichorchester oder Ripieno eingerahmt wurde und somit eine Art Ruf-Antwort-Wechselspiel mit dem Concertino in jedem der abwechselnd langsamen und schnellen Sätze eines Konzerts entstand.

Für die Veröffentlichung von Opus 3 gruppierte Walsh sechs Stücke innerhalb der Sammlung — eine Einteilung, die sich

inzwischen als Standard etabliert hatte. Außerdem orientierte er sich an dem corellischen Modell, indem er auf der Titelseite den Anschein erweckte, dass es sich um Streichkonzerte handelte. Händels Konzerte (bzw. die, die aus seinen früheren Ouvertüren hervorgingen) waren allerdings vielseitiger als das corellische Modell, sowohl was Instrumentierung als auch Format und Stil betrifft. Passend zu Händels eher unkonventioneller Herangehensweise bei Ouvertüren umfassen die Soloinstrumente nicht nur Streicher, sondern auch Flöte, Fagott und insbesondere Oboe (weswegen op. 3 auch als „Händels Oboenkonzerte“ bekannt ist). Während einige der Konzerte der Mehrsätzigkeit corellischer Konzerte folgen (abwechselnde Sätze mit unterschiedlichen Tempos), widmen sich andere Konzerte dem venezianischen Solokonzert, indem sie klare Ritornelli vorweisen — ein Thema oder Themensatz, mit dem die Ripieno-Gruppe einen Satz eröffnet und zu welchem es zurückkehrt,

wie es der Struktur dieses Konzerttyps entspricht. Im Kopfsatz des ersten Konzerts ist diese Praxis deutlich zu erkennen. Auch der Einsatz der Sologeige zeugt in diesem Satz vom norditalienischen Konzertstil, insbesondere dem Vivaldis, wobei die Sologeige in diesen Konzerten grundsätzlich die Tradition extrovertierter Figuration fortführt. Dennoch lässt die Bedeutung der Oboe (im ersten Satz in Begleitung, im zweiten, langsamen Satz solistisch) in Kombination mit den prominenten Rollen der Flöten und des Fagotts eher an Kammermusik denken, was möglicherweise einen gewissen Hannoveraner Einfluss verstärkt. Das tonale Schema (B-Dur und anschließend zwei Sätze in g-Moll) deutet darauf hin, dass das Werk notdürftig zusammengeffickt oder unvollständig ist.

Auch in Concerto Nr. 2 (B-Dur) tut sich eine Mischung aus Kammermusik und konventionelleren Orchestertexturen auf: Es umfasst die traditionelle "schnell-langsam-schnell"-Satzstruktur des

italienischen Konzerts mit zwei zusätzlichen leichtgewichtigeren Sätzen und es beginnt mit einem konventionellen italienischen Allegroduett für zwei Geigen, während der imitative dritte Satz (ebenfalls ein Allegro) Händels Opernouvertüre in Erinnerung ruft. Der zweite, langsame Satz mit seinen Solocelli und Oboen und der vierte Satz mit Solooboer, Fagotten, Geigen und Cello erinnert dahingegen an Kammermusik; das lebhaftes Variationsfinale ist orchestral konzipiert.

Concerto Nr. 3 stammt aus Händels Cannons-Musik (ca. 1717-18) und öffnet mit einem kurzen Largo, gefolgt von einem Fugenallegro mit einem Duett für Soloflöte oder -oboe und Geige. Beide Sätze finden ihren Ursprung in einem der „Chandos-Anthems“. Das folgende Adagio entspringt einem Tedeum aus derselben Periode, während das Finale-Allegro (eher dürftig) aus einer zeitgenössischen Klavierfuge in G-Dur heraus arrangiert wurde. Wie auch das zweite Konzert, scheint

Concerto Nr. 4 in F-Dur ein kürzeres Werk mit zusätzlich hinzugefügten Sätzen zu sein. In diesem Konzert wird die traditionelle französische Ouvertüre, die Händel für Opern verwendete (hier für „Amadigi“), mit einem imposanten Andante eingeleitet, gefolgt von einem Fugenallegro und einem abschließenden Lentamente. Die zusätzlichen Sätze sind ein hervorragendes Andante mit Oboensolo (die einzige Anspielung auf das Konzertkonzept in diesem Werk) gefolgt von einem flotten Allegro und einem Menuettfinale.

Auch Concerto Nr. 5 in d-Moll entstammt Händels „Cannons-Anthems“. Die Sätze eins, zwei und vier sind von Ouvertüren und besagten Hymnen abgeleitet, wobei sich einem frühen Manuskript entnehmen lässt, dass Händel dieses Werk selbstständig zusammengestellt und zwei neue Sätze hinzugefügt hat. Walsh hatte offensichtlich keinen Zugriff auf diese Manuskripte. Er veröffentlichte anfangs nur die ersten zwei Sätze, die Ouvertüre zu „In the Lord put

I my trust“, und fügte die übrigen Sätze erst in der zweiten Ausgabe hinzu. Dass das Werk in diesem Manuskript als Sonate betitelt wurde, verrät allerdings viel – ein passender Titel, wenn man bedenkt, dass das Cannons-Instrumentalensemble klein war. Walsh wollte das Werk in ein Orchesterstück umwandeln, indem er schlichtweg eine Bratsche als Oktavverdopplung des Basses hinzufügte.

Das Finalkonzert war das jüngste dieser Sammlung und zugleich das kürzeste mit der komplexesten Provenienz. Händel komponierte um 1722 ursprünglich ein dreisätziges Konzert, verwendete letztendlich aber nur den ersten und letzten Satz (getrennt) in der Oper „Ottone“ desselben Jahres. Walsh verwendete den ersten Satz für dieses „Konzert“ und fügte eine Orchesterversion eines alten Orgelkonzerts hinzu (möglicherweise aus Händels Zeit in Hamburg), welches 1734 für die zweite Fassung von „Il Pastor Fido“ umgearbeitet wurde. Die ungewöhnliche

zweisätzliche Form von Concerto Nr. 6 in D-Dur/d-Moll deutet darauf hin, dass Walsh krampfhaft versuchte, ein finales „Konzert“ für eine komplette Sechserreihe zu schaffen. Die Veröffentlichung gewährte allerdings auch einen Blick in die Zukunft: Die prominente Anwesenheit der Orgel im letzten Satz dieses Konzerts kündigte eine neue Form von Orgelkonzerten an, die Händel kurz darauf entwickeln sollte.

Suzanne Aspden

(transl.: Marie Capitain)

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

Recording producer & Editing **Karel Bruggeman (Polyhymnia International B.V.)**

Balance & Recording engineer **Jean-Marie Geijssen (Polyhymnia International B.V.)**

Liner notes **Suzanne Aspden**

German translation **Marie Capitain**

Cover design **Zigmunds Lapsa**

Design **Marjolein Coenrady**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Nikodemuskirche, Berlin, in May 2019.

*Kindly supported by Freunde und Förderer
der Akademie für Alte Musik Berlin e.V.*



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy