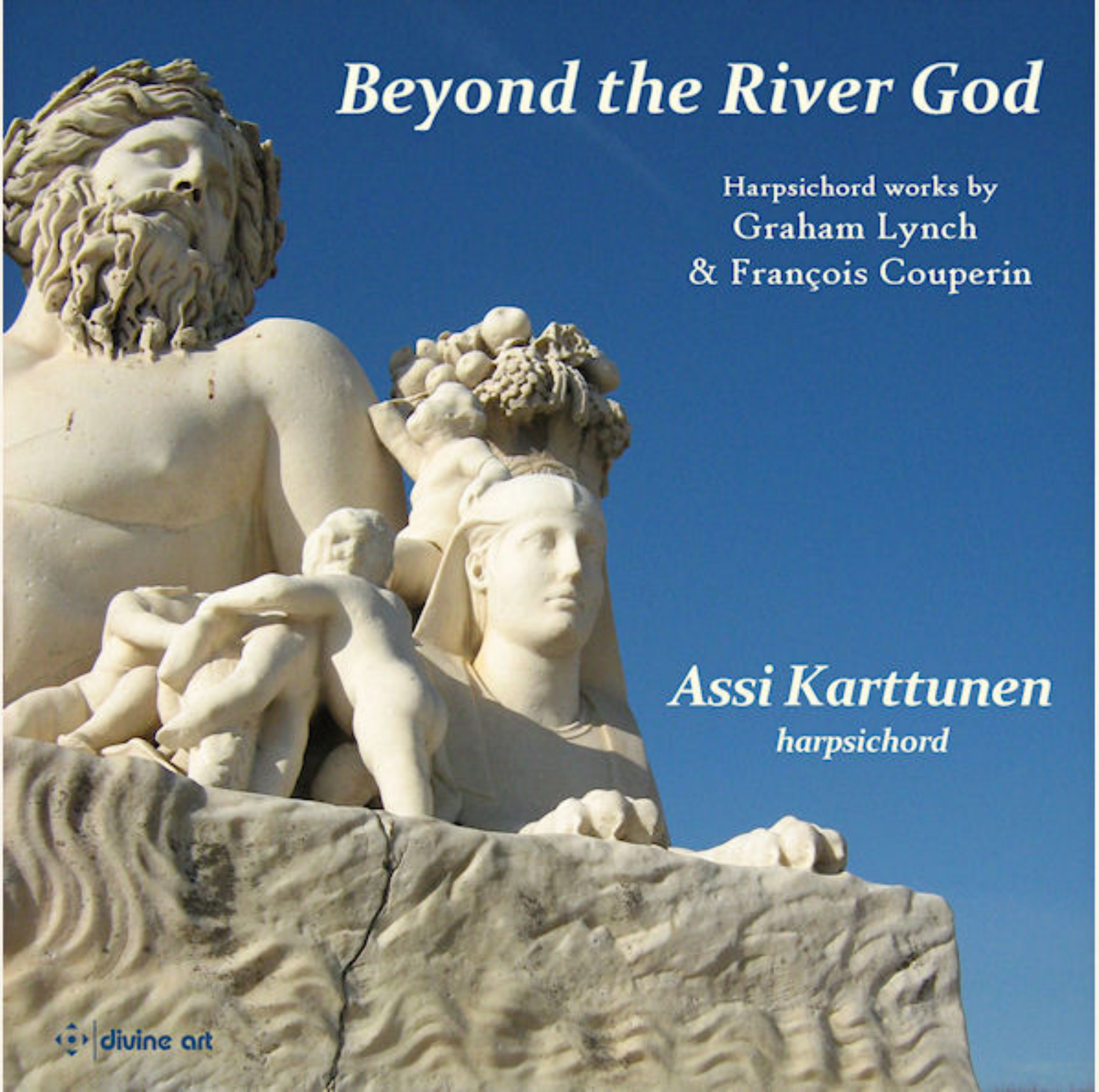


A large marble sculpture set against a clear blue sky. On the left is a large, bearded male figure, likely a river god, with a thick, curly beard and long hair. To his right is a female figure, possibly a personification of a river or a deity, wearing a headscarf and holding a large basket filled with various fruits. In the foreground, there are smaller, more dynamic figures, possibly children or nymphs, interacting with the larger figures. The entire sculpture is carved from a light-colored marble and sits on a base with wavy lines representing water.

Beyond the River God

Harpsichord works by
Graham Lynch
& François Couperin

Assi Karttunen
harpsichord

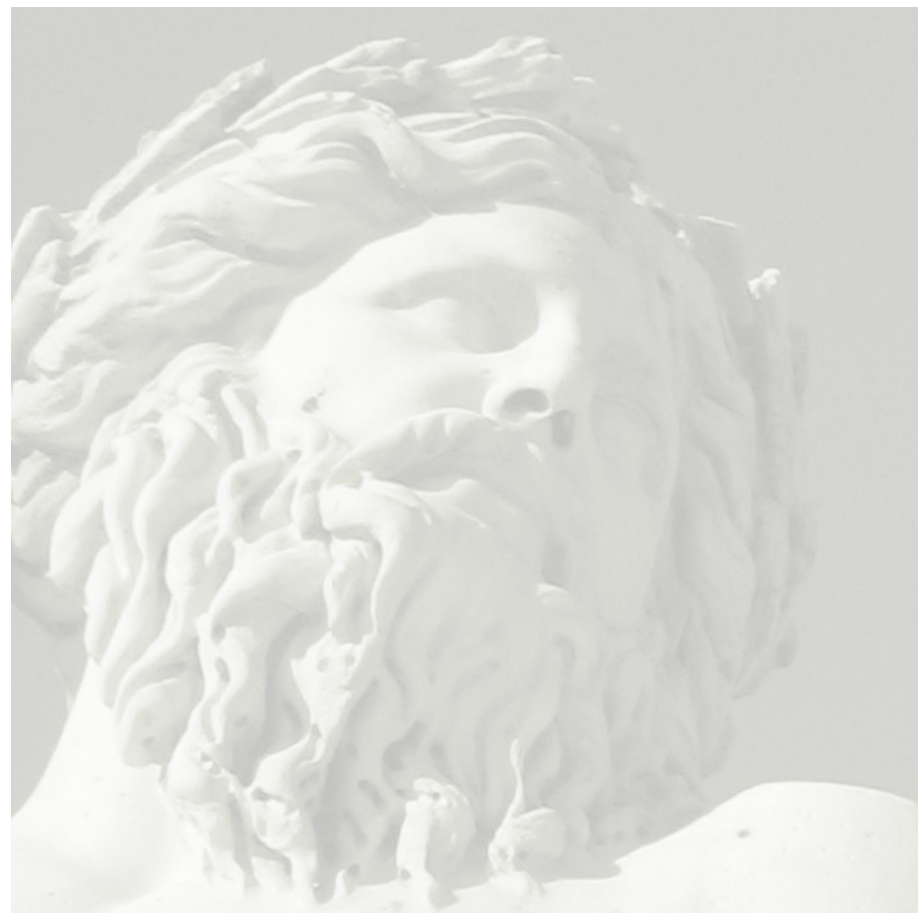
Beyond the River God

harpsichord works by Graham Lynch (b. 1957) and François Couperin (1668-1733)

1.	Couperin: Cinquième prélude (from <i>L'art de toucher le clavecin</i>)	2:43	
	Lynch: Beyond the River God		18.53
2.	Rondeau I	3:51	
3.	Couplet I	4:23	
4.	Rondeau II	3:02	
5.	Couplet II	4:00	
6.	Rondeau III	3:36	
7.	Couperin: Les idées heureuse (from <i>Ordre 2me de clavecin</i>)		5:31
8.	Lynch: Admiring Yoro Waterfall		5:15
9.	Couperin: Les gondoles de Delos (from <i>Ordre 23me de clavecin</i>)		8:05
	Lynch: Petenera		10.39
10.	Bell	2:34	
11.	The Six Strings	1:54	
12.	Dance	2:32	
13.	De Profundis	3:39	
14.	Lynch: Ay!		3:42
15.	Couperin: L'exquise (from <i>Ordre 27me de clavecin</i>)		4:17
16.	Couperin: Les Pavots (from <i>Ordre 27me de clavecin</i>)		7:31
	Lynch: Present-Past-Future-Present		10.09
17.	Present	4:21	
18.	Past	3.04	
19.	Future	2:44	
20.	Lynch: Secret Prelude		1:36
	Total duration		78:25

Assi Karttunen

harpsichord



The Heraclitean flux

What if music is not *about* life, but has life embedded in it, and has its roots in the rich materiality of the lived-through life? For me the music on this CD is reaching out beyond the metaphor that regards music as a kind of language and is moving towards the conception of music as a living phenomenon, which intrinsically implies its corporeality. This would mean that the music is not an abstract, self-contained island of its own that can be detached from the life surrounding it.

The waves are churning from *Beyond the River God* to *Les Gondoles de Delos*, and the meditatively swaying motion goes on its way from *Les Pavots* to the more circular movements of *Present-Past-Future-Present*. These movements incorporate fields of waving poppies, slender boats afloat on the sea, or just experiences of passing time.

On this CD the metaphor of flux implies ideas of fluidity and repetitiveness of form, freedom of melody, quasi-improvisation, and a dialogue across the ages. In Bachelard's words:

“Strengthened in this knowledge of depth of a material element, the reader will understand at last that water is also a type of destiny that is no longer simply the vain destiny of fleeting images and a never-ending dream but an essential destiny that endlessly changes the substance of the being. From that point on, the reader will understand more intimately, more painfully, one of the characteristics of Heracliteanism.” (Bachelard [1942] 2006, 6.)

The repetitiveness of a *rondeau* is suggestive of the ever-changing streaming of a current. Graham Lynch says:

“Out of all the harpsichord music that I've written, *Beyond the River God* is the work that comes closest to having a dialogue with the French *clavecinists* of the 18th century, especially François Couperin. Although the style of the music is very different, and I make no attempt to incorporate ornamental gestures from this earlier period, the form of the piece consists of a five-movement structure that is built around the *rondeau/couplet* idea.

Pieces one, three, and five, are *rondeaux*; each one having three statements of the principal idea, which are interspersed with episodes. Movements two and four are couplets that act as episodes within the overall form. As the music progresses through the five movements earlier material starts to reappear until, at the final *rondeau*, all the motifs are conceived from previous melodic sources.

The iconography of the river god is one of periodic repetition; originating in ancient Greece it was also common in Roman times, then re-surfaced in Renaissance Italy and spread throughout Europe. Again, in the 20th century, it re-appears in the *Vollard Suite* of Picasso. My appropriation of this imagery into music is through the repetitious form of the *rondeau*, in which the music gains momentum as it is gathered into itself (articulated with the glistening sounds of the harpsichord) and flows towards its conclusion in a manner – like a river – that is always the same and yet always different.”

The harpsichord's sound articulates in a clear-cut way. It requires special skills to write for the instrument in a deliberately ambiguous manner that blurs the lines between the unheard and the heard. Usually one has (paradoxically) to write a group of voices that can be played like clusters, in a casual and sketch-like style. Lynch uses many ways to arpeggiate the chords, by writing both rhythmical, arpeggiating passages (*Future*, *Petenera*, *Beyond the River God*) or sprayed, broken sonorities (*Past*, *Future*, *Petenera*, *Beyond the River God*).

These varied arpeggiations also deliver the music into a horizontal and floating sound world. The vertical chord pillars are realised in a variety of horizontal textures, in a lute-like way: *luthé*. The chords played *luthé* become functionally more ambiguous as the voices are heard one after another and are intertwined. This musical feature is also typical of the meditative preludes of 17th- and 18th-century France; it's as if the harpsichord was thinking by itself.

The sonorous clusters of the knolling bells in *Petenera* and in *Past* by Graham Lynch are closely related to the rich arpeggios of François Couperin's music, and to the harpsichord techniques like *baigné* and *carillon*. Both the techniques imply that the voices following each other are allowed to sound on top of each other, even if they don't conventionally belong to the same harmony. Lynch goes even further and lets the chords flourish within bitonal colours.

Meditativeness related to sounds and silences can sometimes be detected in the early French *non-mesuré préludes* and the lamentations for solo harpsichord. It can also be heard in Lynch's new harpsichord work: the rests, pauses, commas, decays, unexpected breaks, omissions, fragmentations or interruptions are all essential parts of the mechanics of the music awakening our senses and transforming our musical orientation, confusing it in a way that makes a different, meditative mind set possible. Graham Lynch describes his compositions:

"Present-Past-Future-Present and *Admiring Yoro Waterfall* are pieces that are 'music of the mind'; structures that conceal experiences of perception and the passing of time. In *Present* the walking pace at the opening conveys the wanderings of Basho, in inner contemplation. These walking passages are interrupted by events from the external world, observations of nature; interruptions to inner contemplation. In *Past* the music is reflective and self-analytical, and in *Future* it rushes forward with a joy towards a vision of the full moon over the islands of Matsushima, before returning to the walking motif. *Admiring Yoro Waterfall* takes its title from a woodblock print by Hokusai, and the sound of the waterfall gradually emerges into perception before fading away at the end."

At times, Lynch avoids cadential processes and instead creates long, "ever-lasting" phrases like the ones in the last piece, *Future*, and *Admiring Yoro Waterfall*. These unexpectedly long gestures are also playing with our normal way of grasping phrase lengths, as something that happens during a single exhalation. As Alex Ross, the journalist of *The New Yorker* puts it: "Graham Lynch puzzles over the classic distinction between 'tonal' and 'atonal,' writing in praise of the neither-here-nor-there."

It's not easy to find words for the way I experience the harmonic transitions in Lynch's music. Sometimes they work for me like if I was driving on a highway, and suddenly, out of pure magic, a new lane would appear from somewhere and find its way over the landscapes and I accept this phenomenon immediately as a new law of nature.

For my ears there are moments in this music when ‘another’ harmonic world is lurking behind the one ‘in front’. I hear these kinds of flickering chords with harmonic shadows or halos, and other possible harmonic pathways. On the other hand, at times the music lives in a strongly coloured modal world. According to Graham Lynch:

“In *Petenera* the title of each piece comes from the poems of Lorca. The modal musical language draws, in a distant way, on the music of Andalucia. The free and sensuous lines cut loose from the surrounding harmony and allow the performer a fair degree of licence to shape the music. The same harmonic ideas are explored in *Ay!*, but this time the melodies are underpinned by a relentless rhythm.”

In studying the eighteenth-century rhetoric sources, it becomes obvious how closely the art forms like poetry, music, painting and theatre were linked to each other in the minds of the authors of these treatises. The famous citation of Horace’s *Ars poetica* “*as is painting, so is poetry*” was often cited in the contemporary treatises of that time.

Curiously enough, the postmodern musicology has tried to find ways of talking about music in a multidisciplinary way, and focusing on the experience of the music rather than merely on the notated score of it. The human way of experiencing the ‘world’ is often multisensory, and in this way the aspects of delivering and receiving music have become priority tasks of musicology.

I am fascinated by the poetic double or psychological ambivalence of the music by both Graham Lynch and François Couperin.

According to Bachelard ([1942] 2006, 11), the unconscious is immediately captured by the ambiguity of the matter embedded in the form. The imagination seems to become particularly fascinated by a matter that tempts an imaginative response. “A matter without imagined dual existence cannot play this psychological role of fundamental matter. Matter that does not provide the opportunity for a psychological ambivalence cannot find the poetic double which allows endless transpositions.”

The endless transpositions in a form of *rondeau* go well *Beyond the River God* as the statue *Le Nil* in *Jardin des Tuileries*, as a character in the *Vollard Suite* of Picasso, and as a composition for harpsichord.

notes ©2014 Assi Karttunen, DMus.

Literature:

Bachelard, Gaston [1942] 2006. *Water and dreams*. Translated by Edith R. Farrell. Dallas: The Dallas Institute Publications.

Torvinen, Juha 2007: *Music as the art of anxiety – A philosophical approach to the existential-ontological meaning in music*. Helsinki: The Finnish musicological society.

Herakleitoksen virta

Entä jos musiikki sisältäisi elämää itsessään ja olisi ilmiönä juurtunut eletyn elämän aineellisuuteen? Itse ajattelen, että musiikki on ikään kuin elämää sinänsä, sen sijaan, että se olisi ymmärrettävissä eräänlaisena kielenä tai toisaalta jonakin täysin elämästä irrallaan olevana abstraktiona.

Sävellyksen *Beyond the River God* aallot virtaavat kohti sävellyksen *Les Gondoles de Delos* laineilla keikkuvia veneitä. Meditatiivinen huojunta kappaleessa *Les Pavot* löytää tiensä pyöreämpään liikkeeseen sävellyksessä *Present-Past-Future-Present*. Musiikki on niellyt itseensä kokemuksia elämästä; unikkopeltojen epätodellista väreilyä, veneiden keinahtelua tai tunnetta ajan kulumisesta.

Tällä Graham Lynchin ja François Couperinin musiikkia sisältävällä CD:llä vertauskuva virtaavasta vedestä pitää sisällään musiikin muotokieleen sisältävän toiston, melodian vapaan keksinnän ja improvisointia muistuttavan sävelkielen, kuin myös yhteyden historiaan. Jokin ennen ollut kuullaan uudelleen. Lisäksi muistumat saavat aikaan eri aikakausien yli ulottuvan dialogin.

Filosofi Gaston Bachelardin sanoin:

”Materiaalisen elementin syvyyden ymmärtämisestä voimistuneena lukija huomaa vihdoin, että vesi on *eräänlainen kohtalo*, eikä enää vain pakenevia mielikuvia tai alituista unelmointia, vaan perustavaa laatua oleva kohtalo, joka lakkaamatta muovaa elävän olennon olemuksen ydintä. Tästä hetkestä alkaen lukija sisäistää ehkä selvemmin ja tuskallisemmin yhden Herakleitoksen ajattelulle olennaisimman piirteen.”

Rondo-muodon toisto muistuttaa virtaavan veden alati vaihtuvaa kulkua.

Säveltäjä Graham Lynchin mukaan:

”Cembalolle kirjoittamieni teosten joukossa *Beyond the River God* on sävellys, joka tulee lähimmäksi vuoropuhelua ranskalaisten 1700-luvun cembalistisäveltäjien kanssa, erityisesti François Couperinia. Vaikka musiikkini on hyvin erilaista enkä varsinaisesti pyri sisällyttämään siihen aikakauden koristeellisia eleitä, pohjautuu sävellyksen viisiosainen muoto silti *rondeau/couplet*-perinteeseen.

Kappaleet yksi, kolme ja viisi, ovat rondo-muotoisia, kukin koostuen kolmesta musiikillisesta väitteestä tai pääideasta, jotka vuorottelevat episodimaisten välikkeiden kanssa. Osat kaksi ja neljä ovat kupletteja, jotka toimivat kokonaismuodon välikkeinä. Musiikin edetessä näiden viiden osan läpi alkaa aikaisempi materiaali ilmestyä uudestaan kuuluviin, kunnes viimeisessä finaaliassa kaikki motiivit kerääntyvät aikaisemmin kuulluilta melodisilta alkulähteiltään.

Jokijumalan ikonografia on sekin periodimainen ja toistuva; periytyen antiikin Kreikasta se oli yleinen myös Rooman valtakunnan aikaan, ilmestyen sitten uudelleen renessanssin Italiaan ja ympäri Eurooppaa. Jokijumalan hahmo tulee esiin jälleen 1900-luvulla Picasson *Vollard*-sarjassa. Olen sovittanut tämän symbolisen hahmon musiikin rondo-muodon toistuvuuteen, jonka kautta musiikki

kerää itseensä rikastuneet voimat, hakee niille oikean hetken (cembalon kimaltavan soinnin artikuloimana) ja virtaa määränpäähensä kuin joki, joka on aina sama ja kuitenkin aina uudenlainen.”

Cembalon ääni on artikulaatioltaan selkeä ja teräväpiirtoinen. Tarvitaan erityistaitoja kirjoittaa soittimelle tarkoituksellisen moniselitteisesti, tavalla joka hämärtää rajaa kuullun ja ei-kuullun välillä. Paradoksaalista kyllä, usein säveltäjän pitää ottaa tällöin käyttöön useita ääniä, jotka voidaan soittaa kimppuina, näennäisen huolettomasti ja luonnosmaisesti. Lynchillä on monia tapoja sointujen murtamiseen, kirjoittamalla soinnut sekä rytmisin murtosoinnuin (*Future, Petenera, Ay!, Beyond the River God*) että vapaasti murrettuina ryöpyinä (*Past, Future, Petenera, Beyond the River God*).

Nämä monenlaiset *arpeggiot* vievät musiikin vaakatasossa virtaavaan sointimaailmaan. Pystysuorat sointupilarit toteutetaankin monella tavoin horisontaalisin tekstuurein, luutun tapaan, *luthé*. Soinnut, jotka soitetaan luutun soittoa jäljitellen ovat funktioltaan moniselitteisempiä, koska äänet kuullaan pikemminkin peräkanaa kuin yhtäaikaaisesti, ja lisäksi ne kietoutuvat toisiinsa hämärtäen sointujen rajat. Tämä musiikillinen piirre on tyypillinen myös meditatiivisille 1600- ja 1700-lukujen preludeille; kuulostaa siltä kuin cembalo ajattelisi ääneen.

Kellonkumahdusta jäljittelevät soinnukkaat klusterit cembalosarjassa *Petenera* ja *Past* ovat läheistä sukua François Couperinin rikkaalle arpeggioinnille ja cembalotekniikoille, kuten *baigné* ja *carillon*. Molemmat tekniikat pitävät sisällään ajatuksen äänistä, jotka seuraavat toisiaan ja joiden annetaan jäädä soimaan toistensa päälle, vaikka ne eivät välttämättä kuuluisi koulumaisimmassa mielessä samaan harmoniaan. Lynch menee tässä vielä pidemmälle, ja antaa sointujen kukkia bitonaalisissa väreissä.

Äänten välisten hiljaisuuksien ja taukojen meditatiivisuus on asia, jonka voi paikantaa varhaisten ranskalaisten *non-mésuré* preludien ja *lamentojen* sävelkielessä. Tämän voi kuulla myös Lynchin uusissa sävellyksissä: tauot, hiljaisuudet, katkot, pilkut, haipumiset, yllättävät katkokset, keskeytykset ovat kaikki sävellykselle olennaisia rakennusosia, jotka herättävät aistimme, muuntavat musiikillista orientoitumistamme ja hämäävät sitä tavoilla, jotka auttavat toisenlaisen mielentilan saavuttamista.

Graham Lynch kuvaa sävellyksiään seuraavasti:

”*Present-past-Future-Present* ja *Admiring Yoro Waterfall* ovat molemmat kappaleita, jotka ovat ’mielen musiikkia’; rakenteita joihin on sisällytetty havaitsemisen ja ajankulun kokemuksia. Osassa *Present* alun askeltava neljäsosa-teema viittaa Bashon vaelluksiin ja sisäiseen mietiskelyyn. Nämä teemat keskeytyvät ulkoiset maailman tapahtumilla, luontohavainnoilla ja sisäisen mietiskelyn keskeytymisellä. *Past* on pohdiskeleva ja sisäänpäin kääntynyt osa, kun taas *Future* ryntää eteenpäin iloisesti kohti Matsushiman saarien ylle kohoavaa kuutamoa, ennen palaamistaan takaisin kävely-motiiviin. *Admiring Yoro Waterfall* pohjaa otsikoltaan Hokusain puupainokuvaan ja Yoron vesiputouksen vähittäin kuuluviin tulevaan kohinaan, joka haipuu pois kappaleen lopussa.”

Toisinaan Lynch välttelee tavanmukaisia kadenssinomaisia eleitä, ja luo niiden sijaan ”kuin loputtomiin” jatkuvia fraaseja, kuten ne, jotka kuullaan osassa *Future* ja *Admiring Yoro Waterfall*. Nämä yllättävän pitkät fraasit leikittelevät nekin musiikillisen hahmotuksemme kanssa, jolle on tyypillistä ymmärtää fraasi jonakin, mikä tapahtuu yhden uloshengityksen aikana.

Kuten *The New Yorkerin* kirjoittava Alex Ross sanoo: “Graham Lynch leikittelee atonaalisen ja tonaalisen käsitteiden klassisella jaolla säveltäen alueella, joka ei ole ‘siellä’ eikä täälläkään”.

Ei ole helppoa löytää sanoja, joilla kuvailisin sitä, miltä Lynchin harmonia ja sen vaihdokset kuulostavat omiin korviini. Joskus ne toimivat minulle ikään kuin olisin ajamassa moottoritiellä, ja yhtäkkiä eteeni kuin taikauskusta ilmestyisi uusi kaista, joka löytäisi tiensä maiseman yli, ja ikään kuin soittaessani hyväksyisin tämän kaistan uutena luonnonlakina.

Toisinaan kuulen musiikissa hetkiä, jolloin ’edessä’ kuullun harmonian takana piileskelee ’toisia’ harmonioita. Kuulen nämä häilähtelevät harmoniat kuin sointujen varjona taikehrinä, tai ikään kuin muiden soinnullisten mahdollisuuksien polkuina.

Toisaalta, musiikki elää paikoin voimakkaan värisessä modaalisessa maailmassa.
Graham Lynchin mukaan:

”Cembalosarjassa *Petenera* jokaisen osan otsikko on peräisin Lorcan runoista. Modaalinen musiikki muistuttaa etäisesti andaluciaaista musiikkia. Vapaat ja aistikkaat melodialinjat ovat osittain irrallaan niitä ympäröivästä harmonisesta maailmasta ja antavat esittäjälleen vapauden fraasien muodontaan. Samantyyppiset harmoniset ideat tulevat vastaan kappaleessa *Ay!*, mutta tällä kertaa melodiaa tukevat selkeät rytmikuviot.”

Historiallisia 1700-luvun lähteitä lukemalla tulee ilmeiseksi, kuinka tämän aikakauden taidemuotojen, kuten runouden, musiikin, maalaustaiteen ja teatterin, koettiin olevan läheisessä suhteessa toisiinsa. Horatiuksen kuuluisa sitaatti *Ut pictura poesis*, löytyy useimmista tämän aikakauden oppikirjoista.

Outoa kyllä, postmoderni musikologia on sekin koettanut löytää tapoja puhua musiikista poikkitieteellisin menetelmin. Tutkimuksen keskiöön nousee musiikki pikemminkin koettuna kuin vain partituurina. Ihmiselle on tyypillistä kokea maailma moniaistisesti, ja siten musiikin esittäminen, sen kuuleminen ja kokeminen ovat monen uuden musikologisen tutkimussuuntauksen kohteena.

Minua kiehtoo sekä François Couperinin että Graham Lynchin musiikin poeettinen tai psykologinen monitulkintaisuus.

Bachelardin mukaan tiedostamaton on välittömästi kiinnostunut muotoon kätkeyn aineen moniselitteisyydestä. Mielikuvituksemme näyttää pitävän erityisen vangitsevana materiaa, joka houkuttelee sitä vastaamaan tai vaatii itselleen selitystä. ”Materia, jolla ei ole kuviteltua kaksoiselämää, ei voi ottaa itselleen tätä perustavaa laatua olevan aineksen psykologista roolia. Aines, joka ei tarjoa mahdollisuutta psykologiseen moniselitteisyyteen, ei voi löytää runollista kaksoismerkitystään, joka sallii loputtomat kerrannaiset.”

Loputtomat kerrannaiset rondon muodossa jatkavat kulkuaan ensin joen jumalaa esittävänä patsaana Tuilierien puistossa, Pariisissa, Picasson *Vollard*-sarjassa ja tällä levyllä kuultavassa cembalosarjassa *Beyond the River God*.

ohjelmakommentit: ©2014 Assi Karttunen, MuT

Literature:

Bachelard, Gaston [1942] 1982. *Water and dreams*. Translated by Edith R. Farrell. Dallas: The Dallas Institute Publications.

Torvinen, Juha 2007: *Musiikki ahdistuksen taitona*.

Music as the art of anxiety – A philosophical approach to the existential-ontological meaning in music. Helsinki: The Finnish musicological society.



The recording of this album took place in the Östersundom Church, Helsinki from 2nd June to 4th June, 2014

Recording engineer: Mikko Murtoniemi; Artistic Director: Tuuli Linderberg

Assi Karttunen plays a German-style two-manual harpsichord by Henk van Schevikhoven (1997)

Booklet and packaging design: Stephen Sutton, Divine Art

Cover image: 'Le Nil' statue by Lorenzo Ottone (1692) in the Jardin des Tuileries, Paris

Photo: by Assi Karttunen

Photos of Graham Lynch (back cover, page 13) by Angela Fumagalli

Photo of Assi Karttunen by Heikki Tuuli

All images and photos are copyright – all rights reserved

Music copyrights:

all Graham Lynch works – copyright control; all François Couperin works – public domain

©2015 Assi Karttunen ©2015 Divine Art Ltd (Diversions LLC in USA/Canada)

The Performer

Harpsichordist **Assi Karttunen** has specialized in performing baroque music as well as participating in interdisciplinary groups with experimental and contemporary repertory.

She played in several baroque ensembles and as a member of the Finnish Baroque Orchestra for 11 years. She has also performed as a soloist in Estonia, Russia, Latvia, Lithuania, Belgium and England and with several chamber orchestras in Finland. She has played in TV-programs (Finnish Radio Broadcasting Company YLE and FST), and participated in multidisciplinary performances of TAITTE association.

She is currently working in her *Elysian Fields* -workshop **www.elysion.fi**.

Her first solo harpsichord recording *Ariosa* was published in 1999 (Jubal) including early Italian solo repertory. The second recording *Memento mori Froberger* appeared in 2005 (Alba) and the third, *l'Egyptienne*, containing solo harpsichord works by Jean-Philippe Rameau, was released in 2009.

Karttunen works as a musician-researcher and as a lecturer at the DocMus, Doctoral School of the Sibelius Academy, and teaches harpsichord playing and basso continuo at the Early Music department of the Sibelius Academy.

The emphasis of her doctorate thesis was on the aesthetic and philosophical background of the eighteenth century French cantata.

www.assikarttunen.fi



**Graham
Lynch**

**Assi
Karttunen**



The Composers

Graham Lynch was born in London in 1957. He has a PhD in composition from King's College London, and he also spent a year at the Royal College of Music, as well as studying privately with Oliver Knussen.

Graham's music has been commissioned and performed in over thirty countries, as well as being frequently recorded to CD and featured on radio and television. Performers of his music include the BBC Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, BBC Singers, Orchestra of Opera North, BBC Concert Orchestra, and El Ultimo Tango from the City of Birmingham Symphony Orchestra. He has also worked as an arranger for the Belcea Quartet. His works have been played in venues as diverse as the South Bank, Wigmore Hall, Merkin Hall New York, Paris Conservatoire, Palace of Monaco, and from the Freiberg Jazz Club to a cake shop in Japan, and everything in between.

In 2009 his orchestral work, *Invisible Cities*, was used as the modern test piece in the Leeds Conductors Competition, and the same year saw the release of the first CD devoted entirely to his music, 'Undiscovered Islands', which received high critical acclaim. Since that time many of his works have been recorded across a wide variety of CDs.

Graham's interest in many musical styles has resulted in pieces that reach from complex classical works through to compositions that tread the line between classical music and other genres such as tango nuevo, flamenco, jazz, and café music. These diverse works are in the repertoire of ensembles such as Las Sombras, Ardey Saxophone Quartet, Terra Voce, Dieter Kraus and Tango Volcano. He has also written educational music as part of the Sound Sketches piano series.

Recent commissions include *Present-Past-Future-Present* for harpsichord (Finland), *Arche* for violin (UK), *Sing-Memory* for guitar and harpsichord (Finland), and *Lyric Duo* for two saxophones (Chile). Premieres for 2014 will include *Apollo Toccate* for guitar (Finland), *Beyond the River God* for harpsichord (Finland), *Trio Cocteau* for piano trio (UK), and *French Concerto* for baroque violin, harp, and harpsichord (France). Graham has been the recipient of funding and awards from many organisations, including the Arts Council, Britten-Pears Foundation, PRS, RVW Trust, and the Lyn Foundation.

www.grahamlynch.eu

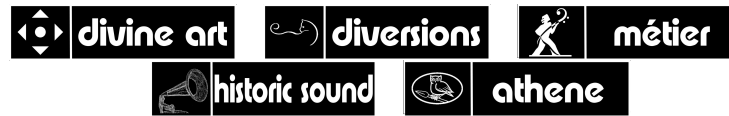
François Couperin



François Couperin, often referred to as Couperin le Grand (“the Great”) was born on November 10, 1668, in Paris, and died there on September 11, 1733. He is the most renowned of the Couperin dynasty of 17th- and 18th-century musicians and the nephew of Louis Couperin.

François Couperin was taught by his father, Charles Couperin, who died when François was 10, and by Jacques Thomelin. In 1685 he became the organist at the church of Saint-Gervais, Paris, a post he inherited from his father and that he would pass on to his cousin, Nicolas Couperin. Other members of the family would hold the same position in later years. In 1693 Couperin succeeded his teacher Thomelin as organist at the Chapelle Royale (Royal Chapel) with the title ‘organiste du Roi’, organist by appointment to the King, Louis XIV.

the divine art family of labels



A full list of almost 400 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, is on our website. All our recordings are available at any good record store or direct from our secure web stores.

Diversions LLC (Divine Art USA)
email: sales@divineartrecords.com

Divine Art Ltd (UK)
email: uksales@divine-art.co.uk

www.divineartrecords.com

Download full catalog from our website or browse online
Most titles also available in digital download through iTunes, Amazon mp3, Classics Online
and many other platforms

Enjoy a large selection of our recordings along with the classic masters at
www.classicalvermont.com

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.



Graham Lynch and the River God

