

movimentos *edition*

GENUIN 

Johann Sebastian Bach
Klavierkonzerte BWV 1052–1058



Yorck Kronenberg, Klavier
Zürcher Kammerorchester

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Klavierkonzerte BWV 1052–1058

Yorck Kronenberg, Klavier und Cembalo (BWV 1057)

Zürcher Kammerorchester

Willi Zimmermann, Konzertmeister

Blockflöten: Laura Schmid, Claudius Kamp

CD 1

Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll BWV 1052

01 Allegro	(07'18)
02 Adagio	(07'59)
03 Allegro	(07'13)

Klavierkonzert Nr. 2 E-Dur BWV 1053

04 (ohne Satzbezeichnung)	(07'48)
05 Siciliano	(05'11)
06 Allegro	(05'59)

Klavierkonzert Nr. 3 D-Dur BWV 1054

07 (ohne Satzbezeichnung)	(07'22)
08 Adagio e piano sempre	(06'23)
09 Allegro	(02'40)

Klavierkonzert Nr. 4 A-Dur BWV 1055

10 Allegro	(03'42)
11 Larghetto	(06'00)
12 Allegro ma non tanto	(04'20)

Gesamtspielzeit (72'02)

CD 2

Klavierkonzert Nr. 5 f-Moll BWV 1056

01 (ohne Satzbezeichnung)	(03'26)
02 Largo	(03'21)
03 Presto	(03'37)

**Konzert für Cembalo, 2 Blockflöten, Streicher und Basso continuo
F-Dur BWV 1057**

04 (ohne Satzbezeichnung)	(06'26)
05 Andante	(03'49)
06 Allegro assai	(05'03)

Klavierkonzert Nr. 7 g-Moll BWV 1058

07 (ohne Satzbezeichnung) (03'40)

08 Andante (06'34)

09 Allegro assai (03'43)

Gesamtspielzeit (39'44)





Musiker der Zukunft in der Autostadt in Wolfsburg

Was im Jahr 2003 als internationales TanzFestival begann, hat sich inzwischen zu einem vielseitigen und hochkarätig besetzten Festspiel entwickelt: die *Movimentos Festwochen* der Autostadt in Wolfsburg. Neben Tanzcompagnien aus aller Welt bringt *Movimentos* mit Jazz-, Pop- und Klassikkonzerten, szenischen Lesungen und Workshops internationale Spitzenkultur nach Wolfsburg.

Weltbekannte Künstler wie die Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, Rammstein, B. B. King und Peter Gabriel waren zu Gast im ziegelsteinroten, teils stillgelegten KraftWerk des Volkswagen Konzerns, der Hauptspielstätte von *Movimentos*.

Auch begabte Musiker aus dem Bereich der Klassik bereichern die Konzerte. Während der Sonntagsmatineen überzeugen sie mit ihren mutigen und souveränen Interpretationen. Die Autostadt engagiert sich für herausragende Talente auf dem Weg einer vielversprechenden Laufbahn. Ihnen, den Musikern der Zukunft, widmet sich unsere *Movimentos Edition*.

www.autostadt.de

Was war das für ein Kerl!

Yorck Kronenberg über die „atemberaubende Wucht“ der Bachschen Musik und die Freiheit der musikalischen Auslegung

? Es fällt auf, dass Sie sich bei Ihren Konzerten in letzter Zeit auf das Klavierwerk von Bach konzentrieren. Ist das Zufall, Zwang oder Neigung?

YK Ich liebe Bach.

? Ihr Bach-Spiel jedenfalls ist pointiert und zupackend und hat so gar nichts mit den protestantisch glattgebügelden Interpretationen zu tun. Da kommt der Arnstädter Bach zum Vorschein, der nicht nur rauflustig war, verbotenerweise mit einer fremden „Jungfer“ auf der Orgelbank saß, oft die Tonart wechselte und die Gemeinde mit „dissonanten Begleitakorden“ aus dem Singen brachte. Es scheint, dass dieser aufrührerische Bach Ihnen näher ist als der Fromme?

YK Bach war eben alles! Seine Musik ist spielerisch leicht, an anderer Stelle kontemplativ bis an die Grenze zur Meditation. Viele seiner Werke sind von atemberaubender Wucht. Hier werden Tiefen ausgelotet, die in der damaligen Zeit unerhört gewirkt haben müssen und sich bis heute eine unverfälschte Originalität bewahrt haben. Wir werden überrascht, noch immer und immer wieder. Der Arnstädter Bach, wie Sie sagen: Was war das für ein

Kerl! Dieser Kunst ist nichts Menschliches fremd. Das in seiner ganzen Bandbreite darzustellen, sehe ich als meine Aufgabe.

? Haben Sie keine Bedenken, die für das Cembalo komponierte Musik Bachs auf dem Klavier zu spielen?

YK Ich spiele Bach gern auf dem Cembalo; die Auseinandersetzung mit diesem Instrument beeinflusst zweifellos meine Sicht auf seine Musik. Es ist wichtig zu wissen, in welchem dynamischen Rahmen man sich bewegt, was beispielsweise auch Auswirkungen auf die Anlage von Phrasen hat, auf deren Länge und ihre innere Spannung. Auf dem Cembalo ergibt sich der Ausdruck wesentlich durch Artikulation und Tempoführung, diese Erkenntnis ist auch für heutige Pianisten von unschätzbarem Wert. Das heißt nicht, dass ich mir den Klangfarbenreichtum des modernen Flügels versage. Ich verzichte aber weitgehend auf den Einsatz des Haltepedals; und ich scheue mich vor allzu kurzatmigen dynamischen Ausbrüchen, die grell und aufgesetzt wirken können. Bachs Musik hat eine gleichermaßen archaische wie intellektuelle Kraft, die solche Effekte nicht nötig hat.

? Für die vorliegende Aufnahme haben Sie sich entschieden, ein einziges Konzert tatsächlich auf dem Cembalo einzuspielen, warum?

YK Das *F-Dur-Konzert BWV 1057* kombiniert das Tasteninstrument mit zwei solistisch besetzten Blockflöten. Hier ist der Klaviersatz in seiner über weite Strecken akkordisch gesetzten Faktur mehr dem Denken des Generalbasses verpflichtet. Überdies gibt es für die Blockflöte kein adäquates Pendant unter den modernen Orchesterinstrumenten, dessen



Klang sich mit dem des modernen Flügels gut gemischt hätte. Von daher lag es nahe, hier auf das historische Instrument zurückzugreifen.

? Sie sind kein routinierter Notenfresser. Sie spielen gegen eingefahrene Hörgewohnheiten an und schrecken auch vor Übertreibungen nicht zurück, beispielsweise, wenn Sie den Rhythmus stärker betonen, um Nebenstimmen hervorzuheben.

YK Im dritten Satz des d-Moll-Klavierkonzertes habe ich das Orchester für unsere Aufnahme gebeten, den vorgegebenen 3/4-Takt schon im Themenkopf zu halbieren, das heißt die Artikulation eines 6/8-Taktes zu spielen. Tatsächlich deutet Bach selbst diese Lesart an, was melodische Wendungen und Akkordgruppierungen meiner Meinung nach eindeutig belegen. Es wundert mich, dass bisher kein Interpret diese wunderbare Gelegenheit, verschiedene Metren aufeinandertreffen zu lassen, genutzt hat; der ganze Satz gerät ins Schwingen und bekommt eine mitreißende Motorik.

? Bachs Bestreben war es, die „verstecktesten Geheimnisse der Harmonie“ in die „künstliche Ausübung“ zu bringen, deshalb sprengte er die bis dahin bekannten Grenzen der musikalischen Darstellung in geradezu revolutionärer Weise. Ich habe selbst gesehen, wie Ihnen bei Konzerten Tränen aus den Augen liefen. Mit welchen Mitteln gelingt es, das Einzig- und Eigenartige einer Komposition zu erspüren?

YK Als Spieler ist mir beides wichtig: das Ungeplante und Unplanbare eines spontanen Musikerlebnisses sowie das Wissen um die Konstruktion. Es geht um den Menschen in seinem ganzen Gefühls- und Erlebnisspektrum. Punktum.

? Ist für Sie die Freiheit der musikalischen Auslegung wichtiger als die penible Einhaltung der Notation?

YK Ich sehe da keinen Widerspruch. Es war in der Barockzeit gängige Praxis, vor allem langsame Sätze auszuzieren. Von verschiedenen Sarabanden Bachs zum Beispiel existieren unterschiedliche Fassungen, die uns einen Einblick geben, wie weit solche Freiheiten gehen konnten. Ich folge meiner Intuition.

? Bach als Grenzgänger und Mauerneinreißer, das ist Ihnen doch vertraut. Sie sind ja auch so ein Grenzensprenger und Grenzgänger: Sie sind Musiker und Schriftsteller. Wie gehen die beiden miteinander um, streiten sie um die Vorherrschaft?

YK Es gibt da keine innere Konkurrenz. Ich verstehe meine Texte oft als mehrstimmig, es gibt beschleunigende und retardierende Passagen, Verdichtung und Auflösung: All dies

sind musikalische Kategorien, die wesentlich von meinem musikalischen Hintergrund geprägt sein dürften. Übrigens habe ich mir darüber lange Zeit keine Gedanken gemacht: Ein Kritiker machte mich auf die musikalischen Aspekte meiner Texte aufmerksam. Ich habe das mit Interesse gelesen und sehe inzwischen selbst viele Verbindungslinien.

? Trotz überragender künstlerischer Qualitäten, die von Kritikern seit Jahren hervorgehoben werden, leben Sie unauffällig in einer kleinen Wohnung in Berlin am Prenzlauer Berg, haben keine herausragende Position im großen Konzertbetrieb, Ihre Romane erreichen nicht die Auflagen, die sie verdienen. Liegt dies daran, dass Sie keinerlei Zugeständnisse an die von den großen Schallplattenfirmen und den Konzertagenturen formulierten Bedürfnissen des Publikums machen?

YK Ich versuche, mich meiner Arbeit hinzugeben, mich wirklich und im Wortsinne zu konzentrieren. Ich sehe mich nicht als Werbefachmann in eigener Sache und halte mein Talent in dieser Hinsicht für sehr begrenzt. Das hat Vor- und Nachteile, die mir beide bewusst sind. In Wahrheit ist jede ausgeprägte Stärke unter einem anderen Blickwinkel auch eine Schwäche.

? Gibt es im Tageslauf eine Trennung der beiden Tätigkeiten, morgens schreiben, nachmittags musizieren?

YK Im Wesentlichen schon. Ich kritzele morgens in mein Notizbüchlein, da liege ich meist noch im Bett. Nach dem Aufstehen bin ich dann Pianist. In letzter Zeit nutze ich aber auch spontane Freiräume, schreibe etwa in der U-Bahn ein paar Sätze.

? Sie passen gut ins Bild, das immer noch die bürgerliche Vorstellung vom Künstler ist: Sie liegen lange im Bett, schreiben, rauchen, trinken ...

YK So, wie Sie reden, dürfte unsere Aufnahme eigentlich nur mit Altersbeschränkung verkauft werden. Darüber sollten wir angesichts dieser außerordentlichen Musik ohnehin nachdenken: Ich erinnere an Ihre Schilderung vom Arnstädter Bach.

? Trotz aller intellektueller Präzision spielen Sie Bach nicht wie am Schnürchen, ein wenig gefühlsschwelgerische Hingabe ist nicht zu überhören. Bei Brahms oder Beethoven, den beiden anderen Hauptkomponisten Ihres Repertoires, können Sie sich dann ganz dem Gefühl hingeben. Da erblüht die ganze Fülle emotionaler Farben, über die Sie verfügen. In Ihrer Lebenshaltung, scheint mir, hat dieser Gefühlsüberschwang wenig Platz. Sie kommen eher als ein Einsiedler daher mit einem gesunden Lebens-Pessimismus, den Sie vielleicht bereits seit Ihrer Jugend mit sich schleppen.

YK Gesunder Lebens-Pessimismus, das gefällt mir. Als echter Pessimist ist man ja im Grunde der Meinung, dass es Pessimismus gar nicht gibt, sondern lediglich verschiedene Grade von Realismus. So weit habe ich es aber nie gebracht. Im Ernst: Obwohl ich glaube, mich selbst gut zu kennen, fällt es mir schwer, mich in derartigen Kategorien zu charakterisieren. Vielleicht liegt ja einer der Impulse, Kunst zu machen, gerade in dem Bedürfnis, sich in eine andere Sphäre zu übersetzen und mit sich selbst in Dialog zu treten. „All that we see or seem / Is but a dream within a dream ...“ *

? Was war das für ein Elternhaus in Reutlingen, in dem Sie aufgewachsen sind?

YK Meine Eltern sind beide Ärzte. Meine Mutter entstammt selbst einer künstlerisch geprägten Familie, insofern waren Musik und Literatur feste Bestandteile des familiären Lebens. Ich bin meinen Eltern im Nachhinein dankbar für ihre intellektuelle Offenheit und auch für jenen pragmatisch-realistischen Zug, der es mir ermöglicht hat, meine Ziele mit einer gewissen Konsequenz zu verfolgen.

? Wo haben Sie studiert, wo die technische Bravour erlernt, die Ihr Spiel auch auszeichnet?

YK Ich hatte früh, bereits als Kind, Unterricht bei Professor Paul Buck in Stuttgart, einem damals schon betagten Herrn. Eine seiner Maximen, wie ich Jahre später erst erfuhr, war es, „sich für seine Schüler überflüssig zu machen“. Das ist für mich bis heute die Messlatte jeder gelungenen Pädagogik, ein wunderbarer Satz.

? Wann und warum haben Sie beschlossen, die beschauliche württembergische Provinz zu verlassen und Berlin zu Ihrem Hauptwohnsitz zu machen?

YK Ich habe in Lübeck Klavier bei Konrad Elser und James Tocco und Komposition bei Friedhelm Döhl studiert. Ich bekam damals das Angebot aus Berlin, für den Rundfunk Aufnahmen zu produzieren. Eines kam zum anderen und ich habe spontan den Wohnort gewechselt, auch deshalb, weil Lübeck für einen Künstler doch recht begrenzte Möglichkeiten bietet. Ich habe diesen Schritt nie bereut. Tatsächlich hängen die wichtigsten Begegnungen meines beruflichen Lebens nicht zuletzt mit diesem Ortswechsel noch während des Studiums zusammen.

? Aus unseren zahlreichen Gesprächen habe ich mitgenommen, dass Sie immer wieder glauben, dem selbstgestellten, hohen Anspruch nicht gerecht zu werden.

YK Ist das Ihr Eindruck? Der eigene Anspruch kann natürlich zur Belastung werden, zumal die Kriterien der Beurteilung in der Kunst ja nicht objektiv sind. Ich versuche, die Tätigkeit an sich von der Frage nach ihrem Wert immer wieder zu trennen; umso schöner, wenn von außen positive Rückmeldungen kommen, oder wenn man selbst beispielsweise in eine Aufnahme hineinhört und denkt: Vielleicht ist mir da etwas gelungen. Dann lege ich die CD aber auch wieder zur Seite und richte den Blick nach vorn.

? Eine Kritikerin hat neulich bemängelt, dass Sie mit ungeputzten Schuhen und in zu kurzen Socken aufgetreten sind. Die äußere Erscheinung ist Ihnen nicht so wichtig.

YK Wollen Sie die Wahrheit wissen? Ich hatte meine Konzertschuhe einzupacken vergessen und habe mir buchstäblich vor dem Auftritt von einem Freund halbwegs passende Schuhe ausgeliehen. Wem passiert denn so etwas! Können Sie mir das sagen?

Das Gespräch führte Felix Schmidt

* Edgar Allan Poe: *A Dream Within a Dream*, 1849

Geburt einer Gattung

Johann Sebastian Bachs Klavierkonzerte

Kaum mehr vorstellbar ist für den heutigen Konzertbesucher die Atmosphäre, in der Johann Sebastian Bachs Klavierkonzerte zum ersten Mal aufgeführt wurden: Das *Zimmermannische Caffé-Hauß* in der Nähe des Leipziger Marktplatzes war in den 1720er und 1730er Jahren nicht nur ein gehobenes Etablissement, in dem das Modegetränk aus Südamerika getrunken wurde, sondern auch eine erste Adresse für Musikfreunde. Im großen Saal des Kaffeehauses konzertierte ab 1723 das 20 Jahre zuvor von Georg Philipp Telemann gegründete Collegium Musicum – ein Zusammenschluss hauptsächlich von Studenten, aber auch von Leipziger Bürgern und Profimusikern. 150 Zuschauer sollen Platz gehabt haben in diesem Saal, in dem ab 1729 Johann Sebastian Bach für zehn Jahre die Leitung des Collegiums übernahm, und in dem nun einige seiner weltlichen Kantaten und eben auch die Klavierkonzerte uraufgeführt wurden. Für den Betreiber des Kaffeehauses scheint die ein- bis zweimal wöchentlich stattfindende Veranstaltung lukrativ gewesen zu sein, immerhin investierte er in den Instrumentenfundus des Collegium Musicum. Anscheinend lockte der gute Ruf des Ensembles zahlreiche Gäste an, die während des Konzertes fleißig aßen und tranken.

So kunstinteressiert, dass er Geld für neue Kompositionen zur Verfügung gestellt hätte, war Herr Zimmermann aber wohl doch nicht. Und so griff Johann Sebastian Bach, der sich

in diesem attraktiven Rahmen als glänzender Tastenvirtuose präsentierte und für ein stets neugieriges Publikum neue Werke vorlegen musste, auf ältere Kompositionen zurück, die er für Cembalo bearbeitete. Die auf dieser Doppel-CD eingespielten Klavierkonzerte des Bach-Werke-Verzeichnisses (BWV) mit den Nummern 1052 bis 1058 sind, im Gegensatz zu den restlichen Bachschen Konzerten für ein Tasteninstrument, seine eigenen Werke und keine Transkriptionen von Kompositionen anderer Meister wie Antonio Vivaldi, aber sie sind samt und sonders Bearbeitungen von Konzerten für andere Instrumente.

Bei einigen Konzerten kennt man die Vorlage genau: Die Konzerte D-Dur (BWV 1054) und g-Moll (BWV 1058) entstanden nach den Violinkonzerten a-Moll (BWV 1041) und E-Dur (BWV 1042), das Konzert F-Dur (BWV 1057) nach dem Vierten Brandenburgischen Konzert G-Dur (BWV 1049). Beim Klavierkonzert d-Moll (BWV 1052) vermutet man ein verlorengesangenes Violinkonzert als Vorlage – streichertechnische Figuren und der Tonumfang der Solostimme legen dies nahe – und dem Konzert A-Dur (BWV 1055) scheint ein Konzert für Oboe oder Oboe d'amore zugrunde zu liegen. Bei den Konzerten in E-Dur (BWV 1053) und in f-Moll (BWV 1056) ist man sich relativ sicher, dass es sich bei den Vorlagen nicht einmal um vollständige Konzerte handelt, sondern um neu zusammengestellte Einzelsätze. Für welche Instrumente, ob Oboe, Violine oder Viola, hat die Wissenschaft bisher nicht zweifelsfrei belegen können.

Fest steht aber: Mit diesen sechs Konzerten begründete Johann Sebastian Bach um das Jahr 1739 eine neue Gattung, die des Klavierkonzerts – so, wie Antonio Vivaldi der Schöpfer des Violinkonzertes und Georg Friedrich Händel der des Orgelkonzertes sind. Form und Inhalt waren jedoch damals noch nicht in Stein gemeißelt und der Begriff „Konzert“ hatte vielfältigere Bedeutungen als heute: Wir meinen mit Konzert entweder eine Veranstaltung oder ein zumeist mehrsätziges Werk für ein Soloinstrument und Orchester. In der Barock-

zeit konnte ein Konzert zusätzlich noch die Bezeichnung für das ausführende Ensemble sein, ein mehrstimmiges Vokalwerk (Heinrich Schütz' *Geistliche Konzerte*), ein Werk für ein oder mehrere Soloinstrumente und Orchester (Bachs *Brandenburgische Konzerte*), oder sogar ein Werk für ein einzelnes Instrument (Bachs *Italienisches Konzert* für Cembalo solo BWV 971). Das italienische Wort *concertare* bedeutet zum einen *vereinbaren*, zum anderen *miteinander wetteifern*. Auf die Musik bezogen heißt das: Gleichberechtigte Instrumente oder Gruppen von Musikern musizieren miteinander oder treten in einen musikalischen Wettstreit. Beim *Italienischen Konzert* von Bach zum Beispiel sind durch die Registrierungsmöglichkeiten und die Manualwechsel auf dem Cembalo orchestrale Effekte, Farbwechsel und dynamische Kontraste Bestandteile der Partitur: die Illusion eines Orchesters, sozusagen.

So wie die Sinfonie einen ihrer Vorläufer in der italienischen Opern-Ouvertüre hatte, war das Miteinander und Gegeneinander von Sänger und Orchester Vorbild für das Instrumentalkonzert. Und wie bei den Sängern standen bei den Instrumentalisten zwei Ziele im Vordergrund: Zum einen das Zur-Schau-Stellen von Virtuosität – man höre die Ecksätze des vielleicht berühmtesten Klavierkonzertes in d-Moll und ihre rasenden Zweiunddreißigstel-Arpeggien. Zum anderen der Klang der Seele, das intime Singen, wie es uns in vielen langsamen Sätzen begegnet, oft auf der Basis gleichbleibender Bass-Figuren. Das schwebende Andante des Konzerts in g-Moll ist ein schönes Beispiel dafür. Eine zweite, wichtige Grundlage der barocken Konzertform liegt in der improvisatorischen Praxis und der Tanzmusik der Zeit. Festgelegte Teile wechseln mit improvisierten Passagen, Refrain mit Strophe, melodisch geprägte Passagen mit reinem Figurenwerk. Die Grundform des Konzert-Ecksatzes, wie man sie viel später aus Hunderten von Solokonzerten herausdestillierte, besteht im Wesentlichen aus einer wechselnden Folge von thematisch geprägten Orchester-Ritornellen, auch *tutti* oder *ripieno* genannt, und quasi improvisatorischen, zwischen unterschiedlichen

Tonarten modulierenden Passagen des Solisten, auch *Episode* genannt. Doch kein Konzert Bachs gleicht dem anderen und unendlich scheinen seine Möglichkeiten, von diesem fiktiven Muster abzuweichen. Einmal nähert er sich scheinbar einer viel später geborenen Form an, wenn er im virtuosen Schlusssatz des Konzerts D-Dur ein Rondo *avant la lettre* schreibt, ein andermal verändert er die Ritornelle im Verlaufe des Finales beim A-Dur-Konzert so stark, dass er dadurch die Grenzen zwischen Ritornell und Episode verwischt.

Wie mögen die Kaffeehaus-Besucher in Leipzig diese uns heute so vertraute, aber in ihrer Formenvielfalt und in ihrer Expressivität immer noch unerhörte Musik aufgenommen haben? Sicher ist: Sie lernten einen Bach kennen, der nicht nur Kantor und frommer Christ war – einen Menschen, der hellwach die musikalischen Entwicklungen seiner Zeit verfolgte, einen streitbaren Bürger seiner Stadt und Mittelpunkt einer großen Familie, bei dem zahlreiche Freunde und Bewunderer ein- und ausgingen. Bezeichnend für das Selbst- und das Qualitätsbewusstsein des Komponisten und Pianisten Bach ist, dass er diese Klavierkonzerte neu arrangierte, spielte, auf ihre Praxistauglichkeit prüfte, korrigierte und in sauberem Autograph niederlegte in einer Zeit, als die Musik der Empfindsamkeit überall in Deutschland schon auf dem Vormarsch war. Ein letztes Mal, wie so oft bei Bach, werden Form und Sprache der barocken Musik zusammengefasst, zur Freude und Erbauung des bürgerlichen Publikums, der musikalischen *Connoisseurs* und der jungen Musiker des Bachischen Collegium Musicum zu Leipzig.

Tilman Böttcher



Das Zürcher Kammerorchester

Willi Zimmermann / Laura Schmid / Claudius Kamp

Biografische Anmerkungen

In den 1940er Jahren durch Edmond de Stoutz gegründet, zählt das **Zürcher Kammerorchester** heute zu den führenden Klangkörpern seiner Art. Unter der Leitung von Edmond de Stoutz und später von Howard Griffiths und Muhai Tang konnte das Ensemble seinen Rang als Kammerorchester von internationaler Bedeutung ausbauen und nachhaltig festigen. Seit der Saison 2011/12 ist Sir Roger Norrington Chefdirigent des ZKO. Er gilt als weltweit angesehener Dirigent, der den historischen Aufführungsstil in der heutigen Zeit etablierte. Regelmäßige Einladungen zu internationalen Festivals, Auftritte bei den bedeutenden Musikzentren Europas, ausgedehnte Konzerttourneen durch Europa die USA, China und Südafrika sowie zahlreiche von der Fachpresse gefeierte CD-Produktionen belegen das weltweite Renommee des Zürcher Kammerorchesters. Das breit gefächerte Repertoire des ZKO reicht von Barock über Klassik und Romantik bis zur Gegenwart. Das Zürcher Kammerorchester macht auch immer wieder durch Neuentdeckungen vergessener Komponisten auf sich aufmerksam. Bemerkenswert ist zudem die Zusammenarbeit mit Musikern aus anderen Bereichen wie Jazz, Volksmusik und populäre Unterhaltung. Die Förderung junger Instrumentalisten und die Vermittlungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen sind dem Zürcher Kammerorchester ebenso wichtig wie die kontinuierliche Zusammenarbeit mit weltweit ge-

feierten Solisten. Seit der Saison 2011/12 spielt das ZKO alle Barockprogramme auf Darmsaiten und mit Barockbogen.

In Basel geboren, erhielt **Willi Zimmermann** seinen ersten Violinunterricht im Alter von sechs Jahren. Er wurde 1978 in die Klasse von Sandor Zöldy aufgenommen und schloss sein Lehr- und Konzertdiplom mit Auszeichnung ab. Schon während des Studiums erhielt Zimmermann 1983 den „Förderpreis der Wirtschaft“ in Straßburg sowie mit seinem Klaviertrio den „Migros-Kammermusikpreis“. Ein Stipendium ermöglichte ihm die Weiterbildung bei Sándor Végh und Günter Pichler. Von 1985 bis 2007 war Willi Zimmermann Primarius des international tätigen und vielfach ausgezeichneten Amati Quartetts. Als erster Konzertmeister im Orchester Musikkollegium Winterthur von 1992 bis 2010 und Konzertmeister des Zürcher Kammerorchesters seit 2008 leitet er viele Konzerte vom Pult aus. Daraus ergaben sich zahlreiche Zusammenspiele mit namhaften Künstlern wie Krystian Zimerman, Fazil Say, András Schiff, Rudolf Buchbinder, Heinrich Schiff, Thomas Zehetmair oder Sir James Galway. Als Co-Solist konzertierte er zudem mit Daniel Hope, Giuliano Carmignola, Patricia Kopatchinskaja und vielen anderen.

Laura Schmid, geboren 1989 in Stuttgart, schloss 2012 das Bachelorstudium an der Hochschule der Künste Bern (HKB) mit Hauptfach Blockflöte bei Carsten Eckert mit dem Prädikat „ausgezeichnet“ ab. Seither studiert sie im Master of Arts in Music Pedagogy bei Michael Form an der HKB. Laura Schmid wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, so aktuell mit dem Studienpreis des Migros Kulturprozent und dem Prix „Credit Suisse Jeunes Solistes“ 2013. Sie gewann beim „Internationalen Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition“ 2013 in London den zweiten Preis. Weitere Auszeichnungen wurden ihr u.a.

bei dem Wettbewerb „Jugend musiziert“ und von der Deutschen Stiftung Musikleben verliehen. Wichtige musikalische Impulse erhielt Laura Schmid in Meisterkursen bei Walter van Hauwe, Dorothee Oberlinger, Maurice Steger und weiteren Spezialisten für Alte Musik. Im Sommer 2013 trat sie in der Reihe „Debutkonzert“ am Lucerne Festival, dem Davos Festival, sowie beim Musiksommer am Zürichsee solistisch auf.

Claudius Kamp, geboren 1989 in Aalen/Württemberg, erhielt im Alter von vier Jahren seinen ersten Unterricht auf der Blockflöte. 2013 schloss er sein Blockflötenstudium bei Prof. Myriam Eichberger an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar ab. 2009 erhielt Claudius Kamp zusätzlich Privatunterricht auf dem Barockfagott bei Rainer Johannsen, seit 2013 ist er Student der Hochschule für Künste Bremen bei Christian Beuse. Mehrere erste Preise beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ mit Höchstpunktzahl und Teilnahmen an internationalen Wettbewerben u.a. mit Ton Koopman ermöglichten eine Vielzahl an internationalen Konzerten u.a. in Israel, Minsk, Brüssel, Paris, im Wiener Konzerthaus sowie in der Kölner und Berliner Philharmonie. 2012 folgte eine CD Produktion „Israel in Egypt“ mit dem renommierten Orchester L'arte del mondo und dem israelischen Ensemble Al Ol. 2013 gewann Claudius Kamp den 3. Preis des internationalen Blockflötenwettbewerbs „Moeck/SRP Solo Recorder Competition“ in London.



Musicians of the future perform at Wolfsburg's Autostadt

What began in 2003 as an international dance festival has now become a multi-faceted fine arts festival of the first rank – the *Movimentos Festwochen* at the Autostadt in Wolfsburg, Germany. In addition to dance troupes from around the world, jazz, pop and classical music concerts, readings and workshops at *Movimentos* showcase leading international groups and performers.

Artists known throughout the world such as the Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, Rammstein, B. B. King and Peter Gabriel have performed at the KraftWerk, the Volkswagen Group's partially decommissioned redbrick power plant and main venue of *Movimentos*.

The festival also features gifted classical music performers. Courageous and masterly performances by these concert artists captivate audiences at Sunday matinée recitals. The Autostadt is committed to supporting exceptional young concert artists as they set out on a bright future. The *Movimentos Edition* is dedicated to these musicians of the future.

www.autostadt.de

What a guy he was!

Yorck Kronenberg on the “breathtaking power” of Bach’s music and the freedom of musical interpretation

? I’ve noticed how you’ve given a special focus to Bach’s keyboard works in your recitals recently. Is that a coincidence, obsession or affection?

YK I love Bach.

? Your performances of Bach’s music are absorbing and pointedly accentuated and in no way similar to perfectly groomed Protestant readings of his works. The Arnstadt Bach shines through, the Bach who wasn’t just pugnacious, but also indecorously let an “unknown maiden” go up to the choir loft to make music. He also often modulated to other keys and confused the congregation with “curious *variationes*” when accompanying congregational singing. Can it be that this defiant and rebellious Bach is closer to your heart than the pious one?

YK Bach was simply all these things! His music is sometimes so easy to play and at other times contemplative and almost meditative. Many of his works have a breathtaking power. The profound effect of his music was unheard of at the time—an authentic quality which it has retained to this very day. We are still taken by surprise now, over and over again. The

Arnstadt Bach, as you say: What a guy he was! Nothing within human experience is foreign to this art. I see it as my task to present this in its entire range.

? Do you have any qualms performing Bach's music composed for the harpsichord on the piano?

YK I like playing Bach on the harpsichord; my exploration of this instrument undoubtedly has an influence on my music. It is important to know the range of dynamics you are working in, its effect on how you phrase the music, for example, how long phrases are held out and their inner tension. On the harpsichord the expressiveness is largely due to articulation and the tempos I choose. Understanding this is of inestimable value to modern pianists. That doesn't mean that I turn a blind eye to the rich tonal colors offered by the modern grand piano. However, for the most part I do without using the sostenuto pedal and I steer away from short-breathed outbursts which can seem glaring and artificial. The music of Bach has both an archaic as well as intellectual power which has no need for these kinds of effects.

? In this recording you chose to perform one concerto on the harpsichord. Why?

YK The *F major Concerto, BWV 1057* combines the keyboard instrument with two solo recorders. The manner of writing for many sections of the piano part is more closely allied to thorough-bass writing. Plus, among modern orchestral instruments there is no suitable counterpart for the recorder which would have blended well with the modern grand. Thus, performing on a historical instrument made the most sense.

? You aren't a performer who just spouts out music to no end. Your playing goes against the grain of established listening habits and has no scruples about exaggeration, for example by giving more emphasis to rhythm in order to bring out secondary voices.

YK In the third movement of the D minor Piano Concerto for the recording I asked the orchestra to interpret the 3/4 meter in the opening of the theme as it is in 6/8 meter. In fact Bach himself hints at this way of interpreting it, as can be seen in the melodic figures and how chords are grouped. I am surprised that no performer so far has seized upon this wonderful opportunity to place these two meters side by side. It gives the whole movement rhythmic drive and an infectious forward momentum.

? It was Bach's intention to introduce "hidden secrets of harmony" in "artful performance" and that is why he broke down the boundaries of musical representation that were there in a thoroughly revolutionary way. I have seen tears welling up in your eyes during recital performances. What techniques make it possible for you to capture the unique and unusual qualities of a composition?

YK Each of these aspects are important to me as a musician. The unplanned and unplanable of a spontaneous musical experience as well as knowledge about how it is crafted. It is about people in their total range of feeling and experience. Full stop.

? Is the freedom of musical interpretation more important to you than very closely observing the musical notation?

YK I do not see any contradiction there. It was common practice during the Baroque to embellish, especially slow movements. There are various versions of different sarabandes by Bach, for example, which give us insight into how far such liberties can be taken. I follow my intuition.

? Bach as a pioneer and leveler, that is something familiar to you, isn't it. You are also someone who breaks down borders and seeks out new pathways. As a musician and writer, how do these two roles balance out; do they struggle to dominate each other?

YK There is no internal struggle. I often view my texts as polyphonic, with passages that accelerate or slow down, increase in density and then reach a resolution. All these things are musical categories which are probably strongly affected by my musical background. Incidentally, I didn't give it any thought for a long time. It was a critic who pointed out the musical aspects of my writing to me. I read that with interest and since then also see quite a few interconnections too.

? Despite your outstanding artistic qualities, which have been emphasized by reviewers for years, you live modestly in a small apartment in Prenzlauer Berg in Berlin, haven't cut a high profile figure in the classical music business nor do your novels ever achieve the sales they deserve. Is that because you make no concessions whatsoever to accommodate the needs of audiences as formulated by major record labels and concert agencies?

YK I try to devote myself to my work, to really and quite literally concentrate. I don't see myself as an advertising pro for my own cause and consider my talents in this regard to be

quite limited. That has advantages and disadvantages of which I am aware. Every distinct strength is, among other things, also a weakness from a different perspective.

? Is there a separation of the two activities in your daily life, do you write in the morning and make music in the afternoons?

YK Generally speaking, yes. I write in my notebook in the mornings, I'm usually still in bed at that point. After getting up, I'm a pianist. Recently I also began to take advantage of spontaneous pockets of time such as writing a few sentences on the subway.

? You fit well into what is still a bourgeois picture of the artist. You lie around in bed a long time, write, smoke, drink ...

YK The way you sound, our recording can only be sold to people above a certain age. Given the exceptional nature of this music, some thought should be given to this. I remember your description of Bach when he was in Arnstadt.

? Despite all the intellectual precision, you don't perform Bach as if it were just recited like clockwork—a little sumptuous abandon cannot be overheard. For Brahms or Beethoven, the two other composers who play an important role in your repertoire, you can give yourself over to emotion. There the full range of emotional color you have at your disposal unfolds. Given the attitude I see in you, there appears to be little room for such outpouring of emotion. You seem more like a hermit with a healthy dose of pessimism about life which you have carried around with you since your youth.



YK A healthy dose of pessimism about life—I like that. I think that as a true pessimist you basically feel pessimism doesn't exist at all—only various degrees of realism instead. I have never taken things that far myself, though. Seriously—although I think I know myself well, I find it hard to characterize myself using those kinds of categories. Perhaps one of the urges you have to make art is in particular the need to transport yourself into another realm and to enter into a dialog with yourself. “All that we see or seem / Is but a dream within a dream...”*

? Would you tell us something about your family and growing up in Reutlingen?

YK My parents are both doctors. My mother came from an artistic family, so music and literature played an important role in our family. In retrospect I'm thankful now to my parents for being open-minded and for those pragmatic and realistic traits which made it possible for me to pursue my goals systematically.

? Where did you study, where did you learn the technical virtuosity which stands out in your playing?

YK Early on in my childhood I was taught by Professor Paul Buck in Stuttgart, already quite an elderly man at the time. One of his precepts, which I learned years later, was to "make himself redundant for his pupils." To me that is the standard for any successful pedagogy, a wonderful sentence.

? When and why did you decide to leave the quaint Wurttemberg province and make Berlin your home?

YK I studied piano in Lübeck with Konrad Elser and James Tocco and composition with Friedhelm Döhl. While still studying, Berlin radio station offered me the chance to produce recordings. One thing led to the other and I simply decided to move there, also because Lübeck hasn't got all that much to offer to an artist. I have never regretted taking the step. Many of the most important encounters in my career are due not least of all to my moving during my studies.

? From our many conversations I have gotten the feeling you constantly think you are not doing justice to the exacting standard you set for yourself.

YK Is that your impression? The standard you set for yourself can of course become a burden, especially because art is of course not judged using objective criteria. I try to always distinguish between the act in itself and the question about its value; it is all the nicer if positive feedback comes from others or if you listen to a recording and think to yourself: Maybe I have managed to do something successfully there. But then I place the CD aside again and direct my attention to what comes next.

? Recently a music critic took offense at your performing with scuffed shoes and socks which were too short. You don't place a lot of importance in appearances, do you?

YK Do you want to know the truth? I forgot to pack my concert shoes and, literally immediately before the performance, borrowed some shoes which were more or less the right size. Who do things like that happen to! Can you tell me?

Interview by Felix Schmidt

* Edgar Allan Poe: *A Dream Within a Dream*, 1849

The birth of a genre

Johann Sebastian Bach's Piano Concertos

Modern day audiences would have a very hard time imagining the atmosphere at the first performance of Johann Sebastian Bach's piano concertos: In the 1720s and 1730s, not only was Zimmerman's Coffeehouse near Leipzig's central market square a superior establishment where the newly fashionable South American beverage was consumed, but an important place for music lovers to meet as well. Starting in 1723, the main hall of the coffeehouse hosted the Collegium Musicum—a group consisting mainly of students, but also of Leipzig citizens and professional musicians, which had been founded twenty years earlier by Georg Philipp Telemann. Bach directed the Collegium for ten years. The hall is said to have seated 150 and served as the venue for the premiere performances of several secular cantatas and piano concertos by Bach. The performances took place once or twice a week and appear to have been a lucrative business for the coffeehouse owner, so much so that he even provided the instruments for the Collegium Musicum at his own expense. It seems the ensemble's excellent reputation attracted many customers who ate and drank with gusto during the performances.

Zimmermann's passion for art was not so fervent that he would have been willing to commission new works. While Bach had an opportunity to show off his keyboard skills at this popular establishment, the audience expected new music to be performed each time, so Bach

resorted to arranging earlier compositions for harpsichord. Unlike his other keyboard concertos, the Piano Concertos, BWV 1052–1058, on this double CD are his own compositions, not transcriptions of works by such masters as Antonio Vivaldi. Instead, they are arrangements of concertos for other instruments.

The original versions of some concertos are easy to identify: The Concertos in D major, BWV 1054, and G minor, BWV 1058, are based on the A minor and E major Violin Concertos, BWV 1041 and BWV 1042, and the F major Concerto, BWV 1057, is based on Brandenburg Concerto No. 4 in G major, BWV 1049. A lost violin concerto is believed to have been the model for the D minor Piano Concerto, BWV 1052—the string writing and range of the solo instrument suggest this—and the A major Concerto, BWV 1055, seems to be based on a concerto for oboe or oboe d’amore. It is almost certain that the E major and F minor Concertos, BWV 1053 and BWV 1056, were not even based on complete concertos, but separate, newly combined movements. There is no evidence proving for what instruments—whether the oboe, violin or viola—these works were intended.

One thing is clear, though: with these six concertos from around 1739, Bach created a new genre, the piano concerto—in the same way Vivaldi created the violin concerto and Handel created the organ concerto as new genres. At that time, however, form and content were not yet set in stone and the concept “concerto” had a more varied meaning than it does today: a “concerto” was a work for a soloist and orchestra and generally consisted of several movements. In addition, in the Baroque period, “concerto” could also mean the ensemble performing, a setting for vocal ensemble (Heinrich Schütz’s *Geistliche Konzerte*), a work for one or more solo instruments and orchestra (Bach’s *Brandenburg Concerto*) or even a solo work (Bach’s *Italian Concerto* for solo harpsichord, BWV 971). The Italian word *concertare* means “agree” as well as “compete with one another.” In the context of music, this means:

instruments or groups of musicians with equal status play together or engage in a musical competition. In Bach's Italian Concerto, for example, choosing different registers and manuals allows orchestral effects, changes in timbre and dynamic contrasts to be achieved by the harpsichord: creating the illusion of an orchestra.

Just as the Italian opera overture was one of the forerunners of the symphony, how singers and orchestra played together or vied with each other was the model for the instrumental concerto. As with the singers, the two main objectives for instrumentalists were the same: displaying their virtuosity—the outer movements of perhaps the most famous of the piano concertos, the D minor, and its arpeggiated thirty-second notes bear this out— and the reflective, intimate singing heard in many slow movements, often over unchanging bass figures. The floating Andante of the G minor Concerto is a beautiful example of this. A second key element of Baroque concertos is derived from the practice of improvisation and dance music from that period. Written out parts alternate with freer episodes, verses alternate with chorus sections, and melodic passages take turns with purely figural writing. The basic form of the outer concerto movement—as is evident in hundreds of solo concertos—is an alternating sequence of orchestral ritornellos, called *tutti* or *ripieno*, with a shared theme and improvised *episodes* by the soloists while modulating to different keys. But no two Bach concertos are alike and his ability to deviate from this perceived pattern seems boundless. On one occasion he seems to have written a movement which only appeared much later. In the technically brilliant final movement of the D major Concerto, BWV 1053, he composed a Rondo *before its time* and in the Finale of the A major Concerto he transforms the ritornello so much that it can hardly be distinguished from the episode.

How did the listeners at the Leipzig Coffeehouse feel about this music, so familiar to us today but then almost revolutionary in its formal variety and richness of expression? One

thing is definite: They got to know a Bach who was not just a cantor and pious Christian: They experienced a man who was acutely observant of musical developments during his lifetime, a contentious figure in Leipzig, and the head of a famous household where many friends and admirers came and went. It says something about how Bach saw himself as a composer and keyboard player, that he rearranged these piano concertos, performed them in public, revised and preserved them in clean signature copies at a time when *Empfindsamkeit*—the newest sensitive style of music—was already catching on in Germany. For the last time, as so often happens with Bach, the form and the language of Baroque music are combined in works for the pleasure and enlightenment of the bourgeois audience, musical connoisseurs and young musicians from the ranks of the Bach Collegium Musicum in Leipzig.

Tilmann Böttcher

The Zurich Chamber Orchestra

Willi Zimmermann / Laura Schmid / Claudius Kamp

Biographical notes

Founded immediately after the Second World War by Edmond de Stoutz, the **Zurich Chamber Orchestra** is now one of the leading ensembles of its kind. Under the baton of Edmond de Stoutz and later of Howard Griffith and Muhai Tang the ensemble established and consolidated its status as a chamber orchestra of international importance. Sir Roger Norrington has been the orchestra's Principal Conductor since the 2011/12 season. An internationally acclaimed conductor, he is a leading figure of historically informed performance practice, and continues exploring this approach in his concerts and recordings. Regular invitations to international festivals, performances in the major musical centres of Europe, and extended concert tours through various European countries as well as the United States and China bear witness to the Zurich Chamber Orchestra's worldwide reputation. Numerous critically acclaimed CDs document the ensemble's artistic work. The Zurich Chamber Orchestra has a large and varied repertoire extending from the Baroque, Classical and Romantic periods all the way to the present day. The chamber orchestra has given notable performances of music by largely forgotten composers. Its work with concert artists from other genres such as jazz, folk and pop music is also worthy of notice. Fostering the development of young orchestra musicians and promoting classical music through the performance of program-

ming especially for children and young people is as important to the ensemble as its ongoing collaboration with internationally renowned soloists. Since the 2011/12 concert season the Zurich Chamber Orchestra has performed all of its Baroque music programming with gut-stringed instruments and Baroque bows.

Born in Basel, **Willi Zimmermann** first took violin lessons at the age of six. In 1978 he was admitted to Sandor Zöldy's class and eventually was awarded his teaching and concert diploma with distinction. A scholarship gave him the opportunity to pursue his studies with Sándor Végh and Günter Pichler. From 1985 to 2007 Willi Zimmermann was leader of the internationally acclaimed Amati Quartet. As principal concertmaster with the Musikkollegium Winterthur orchestra from 1992 to 2010 and concertmaster of the Zurich Chamber Orchestra since 2008 he has led the orchestra in many concerts. This has resulted in collaborations with renowned artists such as Krystian Zimerman, Fazil Say, András Schiff, Rudolf Buchbinder, Heinrich Schiff, Thomas Zehetmair and Sir James Galway. He has also performed as co-solist with Daniel Hope, Giuliano Carmignola, Patricia Kopatchinskaja and many other musicians.

Laura Schmid, born in Stuttgart in 1989, completed a Bachelor of Arts in Music at the Bern University of the Arts (CH), majoring in recorder, in 2012 with the highest honours. At the moment she is studying for a Master of Arts in Music Pedagogy in Bern with Michael Form. Laura Schmid has won numerous awards, including a Studienpreis by the Migros Kulturprozent, the prestigious "Prix Credit Suisse Jeunes Solistes 2013" and the second prize at the International Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition 2013. Furthermore she has won several prizes at the German "Jugend musiziert". Apart from her university teachers, Laura Schmid gained invaluable insight from recorder players such as Walter van Hauwe,

Dorothee Oberlinger, Maurice Steger and others. In summer 2013 she appeared at the Lucerne Festival, at the Davos Festival Young artists in concert, and at the “Musiksommer am Zürichsee”.

Claudius Kamp was born in 1989 and started playing the recorder at the age of four. In April 2013 he completed his diploma in early music at the “Franz Liszt” Musikhochschule in Weimar. Claudius studies recorder with Myriam Eichberger and baroque bassoon with Rainer Johannsen, and from October 2013 he has studied early music at the University of the Arts, Bremen with Christian Beuse. The young musician has won many first prizes at the German Jeunesse Musicale Competition. Ton Koopman invited Claudius Kamp to perform with both instruments on concert tours of Israel, Minsk, Bogota, Medellin, Brussels, Paris, the Concertgebouw in Amsterdam with Maurice Steger and Capella Gabetta, and also at the Vienna’s Konzerthaus and the Berlin and Cologne Philharmonie. In 2012, Kamp performed with the renowned L’arte del mondo orchestra and the Israeli ensemble Al Ol in a CD production of Handel’s Israel in Egypt. In November 2013 he won 3rd Prize at the Moeck/SRP Solo Recorder Competition in London.

movimentos *edition*



Johann Sebastian Bach Klavierkonzerte BWV 1052-1058

Yorck Kronenberg, Klavier
Zürcher Kammerorchester

GEN 14323



Werke für Violoncello und Klavier von Richard Strauss, Francis Poulenc, Wolfgang Rihm

Benedict Kloeckner, Violoncello
José Gallardo, Klavier

GEN 14313

movimentos *edition*



Olivier Messiaen

Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Daniel Beilschmidt, Orgel

GEN 13276



Robert Schumann

Fantasiestücke op. 12

Fantasie C-Dur op. 17

Annika Treutler, Klavier

GEN 13272

movimentos *edition*



Fagottkonzerte

von Antonio Vivaldi, Gordon Jacob, Jean Françaix
und Carl Philipp Emanuel Bach

Christian Kunert, Fagott
Kammerakademie Potsdam

GEN 12240



Klaviertrios

von L. v. Beethoven, K. Armstrong, J. Haydn und
F. Liszt

Kit Armstrong, Klavier
Andrej Bielow, Violine
Adrian Brendel, Violoncello

GEN 12239

movimentos *edition*



Oboenkonzerte

von J. S. Bach, G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach

Ramón Ortega Quero, Oboe
Kammerakademie Potsdam
Peter Rainer, Konzertmeister

GEN 11209



Lamenti – furore e dolore

Arien von Gluck, Händel, Monteverdi, Purcell,
Vivaldi

Mareike Morr, Mezzosopran
Hannoversche Hofkapelle

GEN 10176

movimentos *edition*



Streichquartette von Joseph Haydn und Bela Bartók

Quartetto di Cremona

GEN 10172



Joseph Haydn Konzerte für Violoncello und Orchester Nr. 1 & 2

Nicolas Altstaedt, Violoncello
Kammerakademie Potsdam
Michael Sanderling, Leitung

GEN 89148

movimentos *edition*



Französische Orgelmusik von A.-P.-F. Boëly und C.-B. Balbastre

Maxime Heintz, Orgel

GEN 89140



Johannes Brahms 2 Rhapsodien op. 79 Intermezzi op. 117 Klavierstücke op. 118 und op. 119

Yorck Kronenberg, Klavier

GEN 88123

GEN 14323

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Tel.: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Aufnahme: Zürcher Kammerorchester Haus, Zürich, Schweiz

10.–13. März und 22.–23. Mai 2014

Klavier: Bösendorfer Konzertflügel · Klavierstimmer: Fa. Jecklin, Zürich

Cembalo: Christian Fuchs (2008), Frankfurt Hoechst · Cembalostimmer: Bernhard Fleig, Basel

Blockflöten: Altblockflöten in f' nach P. Bressan, K4 von Ernst Meyer, Küng & Maurice Steger

Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian

Schnitt: Emma Laín, Alfredo Lasheras Hakobian

Künstlerischer Berater: Felix Schmidt

Text: Tilmann Böttcher, Augsburg · Autostadt, Wolfsburg (Movimentos Text)

Englische Übersetzung: Matthew Harris, Ibiza

Redaktion: Katrin Haase, Leipzig

Fotografie: Irène Zandel, Hannover · Marc-Oliver Schulz (S. 24)

Grafikdesign: Thorsten Stapel, Münster

⒫+ Ⓒ 2014 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

