



SONATES et SUITES & DAN LAURIN *recorder*
ANNA PARADISO *harpsichord* & DOMEN MARINČIČ *cello*



CHÉDEVILLE, NICOLAS (1705–82)

SONATA VI

8'12

from *Il Pastor Fido*, *Sonates pour la Musette, Viole, Flûte, Hautbois, Violon, avec la Basse Continüe*. Del Sig^r. Antonio Vivaldi. *Opera XIII^a*. (publ. 1737)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Vivace</i> | 1'26 |
| 2 | II. Fuga da Capella. <i>Alla breve</i> | 2'01 |
| 3 | III. <i>Largo</i> | 1'37 |
| 4 | IV. <i>Allegro ma non presto</i> | 3'06 |

PHILIDOR, ANNE DANICAN (1681–1728)

SONATE POUR LA FLUTE À BEC

8'53

from *1^{er}. Livre de Pieces pour la Flute Traversiere, Flute a Bec, Violons et Haut-Bois avec La Basse continüe* (publ. 1712)

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. <i>Lentement</i> | 3'02 |
| 6 | II. Fugue | 1'22 |
| 7 | III. Courante | 1'15 |
| 8 | IV. [...] <i>les notes égales et détachez</i> | 1'34 |
| 9 | V. Fugue | 1'39 |

DIEUPART, CHARLES [FRANÇOIS] (after 1667–c. 1740)

PREMIÈRE SUITE

16'12

from *Six Suites de Clavessin... pour un Violon & flûte avec une Basse de Viole & un Archilut* (publ. 1701)

- | | | |
|----|---------------|------|
| 10 | I. Ouverture | 5'19 |
| 11 | II. Allemande | 3'24 |
| 12 | III. Courante | 1'35 |
| 13 | IV. Sarabande | 2'25 |

14	V. Gavotte	0'49
15	VI. Menuet	1'06
16	VII. Gigue	1'28

MARAIS, MARIN (1656–1728)

17	COUPLETS DE FOLIES (LES FOLIES D'ESPAGNE)	10'36
	No. 20 from <i>Pieces de viole, Livre II</i> (publ. 1701) (arranged for solo recorder by Dan Laurin)	

HOTTETERRE, JACQUES-MARTIN (1674–1763)

TROISIÈME SUITE. SONATE

from *Deuxième Livre de Pieces pour la Flûte-Traversiere
et autres Instruments, avec la Basse* (publ. 1715)

18	I. Prelude. <i>Lentement</i>	2'00
19	II. Allemande. <i>Gay</i>	2'19
20	III. Courante	1'30
21	IV. <i>Grave</i>	2'05
22	V. Gigue	1'11

LECLAIR, JEAN-MARIE (1697–1764)

SONATA XI

from *Second Livre de Sonates pour le Violon et pour la
Flute Traversiere avec la Basse Continue* (publ. 1728)

23	I. <i>Adagio</i>	2'17
24	II. <i>Allegro</i>	2'40
25	III. Aria Gratoso. <i>Allegro ma non troppo</i>	2'16

BLAVET, MICHEL (1700–68)

SONATA II

from *Troisième Livre de Sonates pour la Flûte traversière, avec la Basse* (publ. 1740)

9'20

26 I. *Andante e spicato*

1'21

27 II. *Allegro*

3'22

28 III. Minuetto – Variatione I – Variatione II

4'34

CHÉRON, ANDRÉ (1695–1766)

SONATE III

from *Sonates en duo et en trio pour la flute traversiere
et le violon avec la basse continue. Œuvre II* (publ. 1729)

14'14

29 I. *Gravement sans lenteur*

2'22

30 II. *Allemande. Gay*

3'38

31 III. *Chaconne. Modérément*

8'13

TT: 85'25

DAN LAURIN *recorder*

ANNA PARADISO *harpsichord*

DOMEN MARINČIČ *cello*

Pitches: A=392, 409 and 415

In early 18th-century France, music existed in a vacuum. The reason for this was a kind of artistic censorship in the form of royal privileges, required for anyone who wished to print and distribute music. In place since the early days of music publishing, this system had been carried over by Louis XIV (1638–1715) – a monarch who governed, went to the toilet and fought wars to a soundtrack of music performed by the finest musicians of the realm. In spite of the strict regulations, the French musical idiom was nevertheless highly sophisticated and refined, to a degree possible only in a culture which restricts itself to looking inwardly, and ultimately backwards, at a glorious past. In Paris, the most brilliant of cities, and the one most closely associated with style, taste, education and culture, music had to a certain degree lost its vitality, however. All areas of life were dominated by the centralized régime and sovereign royal power, and in music the rich and varied array of expression produced at the many small princely courts of Italy and Germany was lacking.

The royal monopoly on music officially ended in 1789, with the Revolution, but had begun to crumble when privately arranged public concerts became a reality. The music performed under the auspices of ‘le Concert Spirituel’ – started in 1725 – meant nothing less than an aesthetic revolution (some would say a provocation) for the attending Parisians. Sometimes the confrontation with Italian music in particular led to actual brawls between advocates of the French and the Italian style. Much of the controversy focused on whether the French language could be set to Italian-style music; the French – already at this time obsessed with their own language – were convinced that the unique, French prosody could never be conveyed through the means of the Italian style of music. In time the encounter between French elegance and Italian sensuousness did lead to a fruitful relaxation of the musical styles and a greater cultural openness, but this only occurred after a lengthy debate reminiscent of today’s discussions regarding ethnicity and cultural patterns.

The circle of music lovers widened as music-making became an option for a broader segment of society than just the aristocracy. An emerging and increasingly well-to-do bourgeoisie had the means and the leisure to pursue artistic activities. Along with a growing demand, the supply of printed music increased, and the dissemination of music was strikingly efficient even by modern standards. A work could be published more or less simultaneously in the greater musical centres of Europe – and there were several: Naples, Rome, Venice, London, Amsterdam, Hamburg, Berlin, Dresden, Vienna. Many musicians were expert communicators, who knew how to promote their music and build their own artistic brands, through performances, teaching and publishing.

Within all artistic fields, stylistic change can be interpreted as a response to an exterior pressure. The gradual commercialization of art music brought on a need for composers to adapt their means and ends. The customer was king, and it became imperative to identify a suitable level of technical difficulty for the works one wanted to publish. A quick inventory of printed scores from the early eighteenth century soon suggests that the average buyer was able to meet with considerable technical demands – the music is difficult to master even for today's musicians. Trends were also increasingly important to this young and dynamic segment of society, for which education could further one's advancement in the social hierarchy. The many and varied needs that flourished brought about a musical pluralism in which an increasingly free creativity had better and more opportunities to be seen and heard. The demand was for an art that was ultramodern and cutting-edge.

The musical quarrels in France may be regarded as a prelude to the debate during the Enlightenment about the value of 'sensible knowledge', knowledge based on the senses as opposed to reason. Music – existing as it does on the borders between emotion and rationality, between the intangible and the tangible – was a suitable laboratory for the re-evaluation of long-established principles. At the same time, it

was necessary to concede once more that in terms of demonstrable research results, the field of music was far less yielding than, for instance, physics. What value should one accord music, an art form more transient than all others, apart from the culinary arts? How to judge an art form that only leaves silence behind – silence and impressions based on memories? Does the value of music reside in the composition itself, in the mind of the listener or in the natural laws that govern the nature of sounds? And what approach should those concerned – the composer, the performer and the listener – adopt towards the sounding time? Is there such a thing as ‘musical truth’?

No work of art can stand up to being examined in such terms! Art, as I see it, exists in a different dimension than these concepts. In *The Republic* Plato ascribes a moral responsibility to those few arts that he is prepared to allow in his ideal society. The ephemeral nature of music disturbs the philosophizing, since sensuality is regarded as dangerous and unpredictable. This school of thought lived on in our culture until the advent of popular culture and with it the general acceptance of the idea that taste is an individual matter which may not be questioned. In eighteenth-century France, the situation was completely different: the Encyclopedists were trying to identify universal values in every field, including the arts. *Le bon goût* thus became a central concept in the discussion regarding evaluation. The insistence during the Age of Enlightenment on universality, clarity and transparency is, however, profoundly inimical to art: symbols, metaphors and ambiguousness are regarded as lies, pure and simple, and all that is left is a one-dimensional narrative without any emotional charge, and with a plain listing of facts as its only recourse.

In 1737 **Nicolas Chédeville** published *Il Pastor Fido* (*The Faithful Shepherd*), a collection of sonatas playable on a variety of instruments, including the recorder, but also the musette and the hurdy-gurdy (‘viele’) – whichever you may have handy. Chédeville wanted to tap into the dreams of a simpler way of life which for more

than 2,000 years have surfaced in the great city cultures. Romanticized ideas about a pastoral life arose in the cosmopolitan city of Alexandria, whose poets for the first time formulated a criticism of civilization and development as well as the wish to escape the city and to live a simpler, more authentic life. But Chédeville is far from authentic when he publishes his collection under an assumed name: that of Antonio Vivaldi. He quite rightly supposes that Vivaldi is a name that will sell more copies than his own.

In our performance of Sonata VI we mix elements from the Italian and French styles: ornaments come from both schools, there is some highbrow counterpoint in the second movement and *inégalité* in the passage work. In spite of the playfulness that this sonata radiates, it is tightly constructed with the intervals G-D-B flat informing all of its movements.

Anne Danican Philidor was one of the founders of the ‘Concert Spirituel’. His mysterious and enigmatic *Sonate pour la Flute à bec* from 1712 combines profoundly emotional movements with sophisticated fugues in an elegant counterpoint. Possibly it may be regarded as a description of the conflict between reason (represented by the fugue) and passion – albeit with a dance (a courante) appearing in the fray. The work is the only French work of the period for alto recorder, which in itself is rather remarkable.

The wonderfully lyrical *Première Suite* by **Charles Dieupart** is the most quintessentially French work in this programme. The suite form, with a wealth of different dances, is a French invention arising from the favourite pastime of the court. Deprived of their function and transformed into abstract music, the dance movements often become the composer’s personal reflections on emotions that are reined in by the demands of the dance for mobility and symmetry. Dieupart is a highly elegant composer, who employs themes that recur in several of the movements, and it doesn’t come as a surprise that J. S. Bach owned music by him.

Marin Marais wrote his *follia* for viola da gamba and basso continuo – but like many other musicians I have arranged it for my own instrument. This is a completely authentic and typically baroque course of action: you hear a catchy tune that you want to be able to play yourself. In my version some of the variations have been left out, and furthermore I have changed the order of them and substituted some of the harmonies with new ones. In other words there isn't all that much left of Marais' original *Folies d'Espagne*... but this is also part of the creative process during the Baroque: the performer was expected to have his own opinion about a work, and had to make it his own in order for it to become valid.

Troisième Suite. Sonate: already in his choice of title **Jacques-Martin Hotteterre** reveals the Italian influences he has received – the piece is a suite *and* a sonata. In Italy this hybrid would have been called a *sonata da camera*, a sonata with dance movements, but the French apparently didn't have a name for it. Hotteterre had spent some years in Rome, thereby earning the nick-name 'le Romain'. There he listened to music by Corelli, and brought with him back to France a wholly new musical vocabulary. The Italian traits may seem quite subtle today, but at the time they would have been obvious to any listener: the cheerful allemande is faster than usual, and in its second half the story it tells takes such a serious turn that the movement threatens to collapse in complicated harmonies and unexpected melodic leaps – a quite extraordinary development given the original function and stately character of this dance. The courante is written in 3/4 instead of 3/2 and the melodic line includes wide leaps in a typically Italian manner; the following movement, a *Grave*, lacks any association with dance and so it is really only the closing gigue that has a proper French feel to it.

One of the truly great violinists of the eighteenth century, **Jean-Marie Leclair** wrote music characterized by highly original ideas and sudden whims combined with a harmonic pulse that sometimes has much in common with that of J. S. Bach.

The touching mournfulness of the first movement of his Sonata XI is carried forward by constantly new variants of the main theme, sometimes almost identical, sometimes only faintly suggested, appearing at times in the flute, and at others in the continuo. In the second movement the mood is quite different: a playful and elegant chase between the two parts which brings the medieval *caccia* to mind. The closing rondo is typically French: wistfulness, beauty, transience... and a theme which we also find in Bach's *Well-Tempered Clavier*.

Michel Blavet was possibly the greatest flautist of his time – a time of many great flautists indeed. He appeared at numerous concerts arranged by the ‘Concert Spirituel’, where he met Telemann, who immediately wrote some of his best music for Blavet and his colleagues from the French musical élite: the Paris Quartets. As a composer, Blavet straddles the divide between the French and the Italian: a sophisticated and elegant harmonic language meets the ceaseless melodic vein of Italy. His Sonata II is in three movements (a sign of modernity): after a stately opening reminiscent of an overture we are thrown headlong into a furious *Allegro* that could have come straight out of a concerto. Balance is restored in the final movement, a fashionable minuet with two variations.

Closing our programme, the wonderful Sonate III by **André Chéron** is characterized by a slow and complicated harmonic pulse in which unstable chordal structures have to give way to unforeseen chains of events. This is particularly evident in the closing powerful chaconne: the harmonic entanglements are numerous and highly theatrical. There are also instances of polyrhythms (triplets in one part against semiquavers in the other) which during the Baroque is rare, to say the least. The colourful harmonic idiom is reminiscent of Leclair – who was, after all, a student of Chéron's.

© *Dan Laurin 2015*

Dan Laurin has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His endeavours to explore the sonic possibilities of the recorder include a lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan and have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards. Dan Laurin has released more than 30 discs to critical acclaim, and has received the ‘Swedish Grammy’ award as best classical performer.

Besides his wide-ranging work in the field of early music, he has also premièred numerous works by Swedish and international composers, in recognition of which he was awarded the interpretation prize from the Society of Swedish Composers. Dan Laurin is a professor at the Royal College of Music in Stockholm and a member of the Royal Swedish Academy of Music, and in 2001 received the medal ‘Litteris et Artibus’ from the King of Sweden.

A harpsichordist of great individuality, **Anna Paradiso** has been described by international reviewers as an ‘astonishing musician’ achieving ‘formal perfection’ and ‘authentic baroque phrasing’. She studied at the conservatory in Bari, her native city, and has taken lessons with Gordon Murray, Christophe Rousset and Enrico Baiano. She holds an Advanced Master’s degree from the Royal College of Music in Stockholm, and undertakes research into basso continuo and historical fingerings using original sources. She also holds a D.Phil. in Latin and Classical Greek.

Anna Paradiso appears across Europe as well as in the USA, Taiwan, Hong Kong and Japan, and performs as soloist and continuo player with some of the leading Scandinavian orchestras and ensembles. With her husband, the recorder player Dan Laurin, she forms a duo that tours internationally as well as makes

recordings. On two recent discs (BIS-2095 and BIS-2135), Anna Paradiso performs the twelve keyboard sonatas by Johan Helmich Roman, on harpsichord and clavi-chord.

Domen Marinčič was born in Ljubljana, Slovenia, and started playing the cello at the age of nine. He studied the viola da gamba with Hartwig Groth in Nuremberg and with Philippe Pierlot at the Hochschule für Musik Trossingen. He also graduated as a harpsichordist with Carsten Lohff and finished postgraduate studies in thorough bass with Alberto Rinaldi. In 1997 and 2000 he won prizes at the International Bach-Abel Competition in Cöthen. He played with the Ricercar Consort (Belgium) for a few years and, in 2004, founded the Slovenian early music ensemble *musica cubicularis*. He is a member of the Ensemble Phoenix Munich and performs regularly with the recorder player Stefan Temmingh.

Appearing on BIS for the first time, Domen Marinčič has made a number of recordings for different labels. He has a keen interest in musicology and has reconstructed the missing parts for performances and editions of many seventeenth- and eighteenth-century works.

Im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts existierte die Musik in einem Vakuum. Grund hierfür war eine Art Kunstzensur in Form königlicher Privilegien, die erforderlich waren, wollte man irgend Musik drucken und verlegen. Das seit dem Anfang des Musikverlagswesens etablierte System war von Ludwig XIV. (1638–1715) übernommen worden – ein Monarch, der zu den Klängen einer von den erlesensten Musikern seines Reiches gespielten Musik regierte, zur Toilette ging und Krieg führte. Trotz der strengen Vorschriften war die französische Tonsprache höchst entwickelt und raffiniert, und das in einem Ausmaß, wie es nur einer Kultur möglich ist, die sich auf den Blick nach innen beschränkt – und letztlich auf den rückwärtsgewandten Blick auf eine glorreiche Vergangenheit. In Paris, der großartigsten der Städte, Heimat von Stil, Geschmack, Bildung und Kultur, hatte die Musik freilich bis zu einem gewissen Grad ihre Vitalität verloren. Alle Lebensbereiche wurden von der Zentralregierung und der königlichen Macht des Souveräns beherrscht; der Musik fehlte die üppige, facettenreiche Ausdrucksvielfalt, die die vielen kleinen Fürstenhöfe Italiens und Deutschlands prägte.

Das königliche Musikmonopol endete offiziell mit der Revolution im Jahr 1789, verlor aber schon zuvor an Bedeutung, als sich privat organisierte öffentliche Konzerte zu etablieren begannen. Die Musik, die im Rahmen der 1725 gegründeten Konzertreihe „Concert Spirituel“ in Paris aufgeführt wurde, war nichts weniger als eine ästhetische Revolution (manche würden sagen: eine Provokation) für ihre Besucher. Manchmal führte die Konfrontation insbesondere mit italienischer Musik zu tatsächlichen Schlägereien zwischen den Anhängern des französischen und des italienischen Stils. Die Kontroverse entzündete sich vor allem an der Frage, ob die französische Sprache sich zu Vertonungen im italienischen Stil eigne; die Franzosen – bereits damals besessen von ihrer Sprache – waren davon überzeugt, dass die einzigartige französische Prosodie niemals mit den Mitteln der italienischen Musik ausgedrückt werden könne. Bald führte die Begegnung zwischen französischer

Eleganz und italienischer Sinnlichkeit zu einer fruchtbaren Entspannung der Musikstile und einer größeren kulturellen Offenheit – doch dies geschah erst nach einer langwierigen Debatte, die an die heutigen Diskussionen über Ethnizität und kulturelle Muster erinnert.

Der Kreis der Musikfreunde erweiterte sich in dem Maße, wie das Musizieren einem über die Aristokratie hinausreichenden Segment der Gesellschaft möglich wurde. Das aufstrebende und zusehends wohlhabendere Bürgertum hatte die Mittel und die Muße, künstlerischen Aktivitäten nachzugehen. Mit der steigenden Nachfrage nahm die Versorgung mit Musikalien zu, und die Verbreitung von Musik war selbst nach modernen Maßstäben bemerkenswert effizient. Ein Werk konnte mehr oder weniger gleichzeitig in den größeren Musikzentren Europas veröffentlicht werden – und davon gab es etliche: Neapel, Rom, Venedig, London, Amsterdam, Hamburg, Berlin, Dresden, Wien. Viele Musiker waren erfahrene Kommunikatoren, die es verstanden, ihre Musik unter die Leute zu bringen und durch Konzerte, Unterricht und Veröffentlichungen ihre eigenen künstlerischen Marken aufzubauen.

Stilistische Veränderungen können in allen künstlerischen Bereichen als Reaktionen auf äußeren Druck gedeutet werden. Die allmähliche Kommerzialisierung der Kunstmusik zwang die Komponisten dazu, ihre Mittel und Ziele anzupassen. Der Kunde wurde König, und es entstand die Notwendigkeit, für die Werke, die man veröffentlichen wollte, einen angemessenen Schwierigkeitsgrad zu bestimmen. Eine kursorische Bestandsaufnahme gedruckter Partituren vom Anfang des 18. Jahrhunderts zeigt bald, dass der durchschnittliche Käufer beträchtliche technische Anforderungen bewältigen konnte; diese Musik hat selbst für heutige Musiker ihrer Schwierigkeiten. In diesem jungen und dynamischen Teil der Gesellschaft, der seinen Aufstieg in der sozialen Hierarchie durch Bildung vorantreiben konnte, gewannen auch modische Strömungen an Bedeutung. Die vielfältigen vorhandenen Bedürfnisse brachten einen musikalischen Pluralismus mit sich, in dem eine

zusehends freiere Kreativität mehr und häufiger Gelegenheit hatte, gesehen und gehört zu werden. Gefragt war eine Kunst, die so ultramodern wie innovativ war.

Die musikalischen Auseinandersetzungen in Frankreich können als Auftakt zu der Aufklärungsdebatte über den Wert „sinnlicher Erkenntnis“ – Erkenntnis auf Grundlage der Sinne im Unterschied zur Vernunftkenntnis – betrachtet werden. Die Musik, angesiedelt an der Grenze zwischen Emotion und Rationalität, zwischen dem Immateriellen und dem Materiellen, war ein geeignetes Labor für die Neubewertung lang etablierter Grundsätze. Dabei musste einmal mehr eingeräumt werden, dass das Gebiet der Musik im Hinblick auf beweisbare Forschungsergebnisse weit weniger ergiebig war als zum Beispiel die Physik. Welchen Wert sollte man der Musik beimessen, einer Kunstform, die flüchtiger ist als alle anderen – von den kulinarischen Künsten einmal abgesehen? Wie eine Kunstform beurteilen, die nur Stille zurücklässt – Stille und Eindrücke, die auf Erinnerungen beruhen? Liegt der Wert der Musik in der Komposition an sich, im Intellekt des Hörers oder in den Naturgesetzen, die das Wesen der Klänge bestimmen? Und wie sollten sich die Beteiligten – der Komponist, die Musiker und der Hörer – gegenüber der klingenden Zeit verhalten? Gibt es so etwas wie „musikalische Wahrheit“?

Kein Kunstwerk kann verwinden, solchen Begriffen unterworfen zu werden! Kunst, so wie ich sie verstehe, existiert in einer anderen Dimension als diese Ideen. Platon (*Politeia*) schreibt den wenigen Künsten, die er in seiner idealen Gesellschaft zuzulassen bereit ist, eine moralische Verantwortung zu. Die Vergänglichkeit der Musik irritiert ein Philosophieren, das Sinnlichkeit als gefährlich und unberechenbar ansieht. Diese Denkschule lebte in unserer Kultur fort bis zum Aufkommen der Popkultur und der damit einhergehenden Akzeptanz der Idee, dass Geschmack eine persönliche Angelegenheit sei, über die sich nicht streiten lasse. Im Frankreich des 18. Jahrhunderts war die Situation eine ganz andere: Die Enzyklopädisten versuchten, auf allen Gebieten – auch der Kunst – universelle Werte zu ermitteln. So wurde „le

bon goût“ („der gute Geschmack“) ein zentraler Begriff in der Wertediskussion. Das Insistieren der Aufklärung auf Universalität, Klarheit und Transparenz ist jedoch zutiefst kunstfeindlich: Symbole, Metaphern und Mehrdeutigkeit werden schlicht und einfach als Lügen betrachtet, und alles, was bleibt, ist eine eindimensionale Erzählung ohne Emotionalität mit einer schlichten Folge von Fakten als einzigem Hilfsmittel.

1737 veröffentlichte **Nicolas Chédeville** *Il Pastor Fido* (*Der treue Hirte*), eine Sammlung von Sonaten, die auf einer Vielzahl von Instrumenten gespielt werden können, unter anderem auf der Blockflöte, aber auch auf... der Musette und der Drehleier („viele“) – je nachdem, was gerade zur Hand ist. Chédeville knüpfte an die Träume von einem einfacheren Leben an, wie sie seit mehr als 2000 Jahren in den großen Stadtkulturen aufkamen. Romantisierende Vorstellungen vom Landleben gab es in der Weltstadt Alexandria, deren Dichter erstmals Zivilisations- und Fortschrittskritik formulierten, verbunden mit dem Wunsch, der Stadt zu entfliehen und ein einfacheres, authentischeres Leben zu führen. Einen weit weniger authentischen Chédeville freilich zeigt der Umstand, dass er seine Sammlung unter falschem Namen veröffentlichte: dem von Antonio Vivaldi. Zurecht nahm er an, dass sich mit Vivaldis Namen mehr Drucke verkaufen ließen als mit dem eigenen.

In unserer Einspielung der Sonate VI mischen wir Elemente des italienischen Stils mit denen des französischen: Die Verzierungen stammen aus beiden Schulen, der zweite Satz zeigt strengen Kontrapunkt und „inégalité“ (ungleiche Dauern prinzipiell gleichlang notierter Töne) im Passagenwerk. Trotz der Verspieltheit, die diese Sonate ausströmt, ist sie dicht gearbeitet, und ihre Intervalle G-D-B prägen all ihre Sätze.

Anne Danican Philidor war einer der Gründer des „Concert Spirituel“. Seine geheimnisvolle, rätselhafte *Sonate pour la Flute à bec* aus dem Jahr 1712 verbindet hochemotionale Sätze mit anspruchsvollen Fugen in elegantem Kontrapunkt. Man

könnte sie als Beschreibung eines Kampfes zwischen Vernunft (verkörpert durch die Fuge) und Leidenschaft betrachten – wiewohl auch ein Tanz (eine Courante) im Getümmel auftaucht. Dieses Werk ist das einzige französische Werk aus dieser Zeit für Altblockflöte, was an sich schon ziemlich bemerkenswert ist.

Die wunderbar lyrische *Première Suite* von **Charles Dieupart** ist das „französischste“ Werk auf dieser SACD. Die Suitenform mit ihrer Fülle unterschiedlicher Tänze ist eine französische Erfindung, hervorgegangen aus dem bevorzugten Zeitvertreib des Hofes. Ihrer Funktion entledigt und in abstrakte Musik verwandelt, werden die Tanzsätze oft zu persönlichen Reflektionen über verschiedene Affekte, die von den Anforderungen des Tanzes im Hinblick auf Bewegung und Symmetrie gezügelt werden. Dieupart ist ein sehr eleganter Komponist, der zyklische, in mehreren Sätzen wiederkehrende Themen verwendet, und es verwundert nicht, dass J. S. Bach Werke von ihm besaß.

Marin Marais schrieb seine *folia* für Viola da Gamba und Basso continuo – wie viele andere Musiker jedoch, habe ich sie für mein eigenes Instrument bearbeitet. Das ist eine völlig authentische und typisch barocke Vorgehensweise: Man hört einen Ohrwurm und will ihn auch selber spielen. In meiner Fassung habe ich einige der Variationen ausgelassen; außerdem habe ich die Reihenfolge verändert und einige der Harmonien durch neue ersetzt. Mit anderen Worten: Es ist gar nicht so viel von Marais' originalen *Folies d'Espagne* übrig geblieben ... aber auch das gehörte im Barockzeitalter zum kreativen Prozess: Vom Musiker wurde eine eigene Stellungnahme zu einem Werk erwartet; er musste es sich zu eigen machen, sollte es etwas bedeuten.

Troisième Suite. Sonate: Schon durch die Titelwahl enthüllt **Jacques-Martin Hotteterre** seine italienischen Einflüsse – das Stück ist eine Suite *und* eine Sonate. In Italien wäre ein solcher Hybrid Sonate *da camera* genannt worden (eine Sonate mit Tanzsätzen), aber in Frankreich hatte man dafür offenbar keine Bezeichnung.

Hotteterre hatte einige Jahre in Rom verbracht, was ihm den Spitznamen „le Romain“ verschaffte. Hier hörte er Musik von Corelli, und schließlich brachte er ein ganz neues musikalisches Vokabular mit nach Frankreich. Die italienischen Momente mögen heute kaum auffallen, damals aber waren sie jedem Hörer offenbar: Die fröhliche Allemande ist rascher als üblich, und in ihrer zweiten Hälfte nimmt die Geschichte, die sie erzählt, eine so ernste Wendung, dass der Satz angesichts komplizierter Harmonien und überraschender melodischer Sprünge zu kollabieren droht – eine ganz außerordentliche Entwicklung, bedenkt man die ursprüngliche Funktion und den stattlichen Grundcharakter dieses Tanzes. Die Courante steht im 3/4- statt im 3/2-Takt, und die Melodie enthält in typisch italienischer Manier weite Sprünge; dem folgenden Satz (*Grave*) fehlt jegliche Verbindung zum Tanz, und so zeichnet sich tatsächlich nur die abschließende Gigue durch einen eigentlich französischen Charakter aus.

Jean-Marie Leclair, einer der wahrhaft bedeutenden Violinisten des 18. Jahrhunderts, komponierte Musik, die sich durch hochoriginelle Ideen und launische Wendungen sowie einen harmonischen Pulsschlag auszeichnet, der mitunter an J. S. Bach denken lässt. Die bewegende Trauer des ersten Satzes seiner Sonate XI durchläuft immer neue Varianten des Hauptthemas – manchmal fast identisch, manchmal nur schwach angedeutet, manchmal in der Flöte, dann wieder im Continuo. Im zweiten Satz ist die Stimmung eine ganz andere, denn hier erleben wir eine spielerische und elegante Verfolgungsjagd zwischen den Beteiligten, die an die mittelalterliche *caccia* erinnert. Das Schluss-Rondo ist ganz *à la française*: Wehmut, Schönheit, Vergänglichkeit... und ein Thema, das wir auch in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* finden.

Michel Blavet war vielleicht der größte Flötist seiner Zeit – einer Zeit, die wahrlich viele große Flötisten kannte. Er trat häufig in den „Concerts Spirituels“ auf, wo er Telemann kennenlernte, der sofort einige seiner besten Werke für Blavet und

seine Kollegen aus der französischen Musikeite komponierte: die *Pariser Quartette*. Als Komponist überbrückt Blavet die Kluft zwischen dem französischen und dem italienischen Stil: Eine anspruchsvolle und elegante harmonische Sprache trifft auf die unversiegbliche Melodik Italiens. Seine Sonate II hat (modernerweise) drei Sätze: Nach einem feierlichen Beginn in der Art einer Ouvertüre stürzen wir kopfüber in ein furioses *Allegro*, das geradewegs einem Solokonzert entsprungen zu sein scheint. Der Schlusssatz, ein Menuett *à la mode* mit zwei Variationen, stellt die Balance wieder her.

Am Ende unserer Einspielung steht die wunderbare Sonate III von **André Chéron**. Sie zeichnet sich durch einen langsamen und komplizierten harmonischen Puls aus, bei dem instabile Akkordstrukturen unvorhersehbaren Ereignisketten weichen. Besonders deutlich wird dies in der gewaltigen Schluss-Chaconne, die voll harmonischer Verstrickungen und höchst theatralisch angelegt ist. Außerdem finden sich polyrhythmische Momente (Triolen gegen Sechzehntel), was im Barock, gelinde gesagt, höchst selten ist. Die farbenreiche Harmonik erinnert nicht von ungefähr an Leclair, der ein Schüler Chérons war.

© **Dan Laurin 2015**

Dan Laurin ist in fast allen Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen durch die USA, Japan und Australien wie auch Auftritte in den großen Musikzentren Europas haben seinen Ruf, einer der interessantesten – und mitunter kontroversen – Spieler seines Instruments zu sein, gefestigt. Zu seinen Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte zu erweitern, gehört eine längere Zusammenarbeit mit dem australischen Instrumentenbauer Frederick Morgan; Ergebnis ist eine technische Behändigkeit und eine Spielweise, die ihm zahlreiche Auszeichnungen eingebracht haben. Laurin hat mehr als 30 durchweg hoch gelobte CDs aufgenommen und den schwedischen Grammy Award als bester klassischer Künstler erhalten.

Neben seiner umfangreichen Tätigkeit im Bereich der Alten Musik hat er zahlreiche Werke schwedischer und internationaler Komponisten uraufgeführt, wofür er mit dem Interpretationspreis des Schwedischen Komponistenverbands ausgezeichnet wurde. Dan Laurin ist Professor an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; 2001 wurde er vom schwedischen König mit der „Litteris et Artibus“-Medaille ausgezeichnet.

Anna Paradiso ist eine Cembalistin von großer Individualität, die in internationalen Kritiken als „erstaunliche Musikerin“ beschrieben wird, die über „formale Perfektion“ und „authentische barocke Phrasierung“ verfügt. Sie studierte am Konservatorium ihrer Heimatstadt Bari und nahm Unterricht bei Gordon Murray, Christophe Rousset und Enrico Baiano. Darüber hinaus hat sie an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm einen Advanced Master-Abschluss erworben und verfügt über einen Dokortitel in Latein und Altgriechisch. Anhand von Originalquellen forscht sie über Generalbass und historische Fingersätze.

Anna Paradiso tritt in ganz Europa sowie in den USA, Taiwan, Hongkong und Japan auf, und spielt als Solistin und im Continuo mit einigen der führenden skandinavischen Orchester und Ensembles. Mit ihrem Ehemann, dem Blockflötisten Dan Laurin, bildet sie ein Duo, das weltweit Konzerte gibt und mehrere Aufnahmen vorgelegt hat. In zwei Einspielungen aus jüngerer Zeit (BIS-2095 und 2135) interpretiert Anna Paradiso die 12 Sonaten für Tasteninstrumente von Johan Helmich Roman auf dem Cembalo und dem Clavichord.

Domen Marinčič wurde in Ljubljana, Slowenien, geboren und erhielt seinen ersten Cellounterricht im Alter von neun Jahren. Er studierte Viola da Gamba bei Hartwig Groth in Nürnberg und bei Philippe Pierlot an der Hochschule für Musik Trossingen. Außerdem erhielt er ein Cembalo-Diplom bei Carsten Lohff und absolvierte

ein Generalbass-Aufbaustudium bei Alberto Rinaldi. 1997 und 2000 war er Preisträger beim Internationalen Bach-Abel-Wettbewerb in Köthen. Er spielte mehrere Jahre beim Ricercar Consort (Belgien) und gründete 2004 das slowenische Ensemble für Alte Musik *musica cubicularis*. Er ist Gründungsmitglied des Ensemble Phoenix Munich und spielt regelmäßig mit dem Blockflötisten Stefan Temmingh.

Vor seinem Debüt bei BIS wirkte Domen Marinčič bei zahlreichen CD-Produktionen für verschiedene Labels mit. Er ist sehr an musikwissenschaftlicher Forschung interessiert und hat für Aufführungen und Notenausgaben die fehlenden Stimmen zahlreicher unvollständig erhaltener Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts rekonstruiert.

Au début du 18^e siècle en France, la musique planait dans un vucuum parce qu'elle se trouvait dans le pays une sorte de censure sous forme de privilèges royaux requis pour quiconque désirait imprimer et éditer de la musique. En vigueur dès les premiers jours de l'édition musicale, ce système avait été établi par Louis XIV (1638–1715) – un monarque qui gouvernait, allait à la toilette et faisait la guerre au son de musique jouée par les meilleurs musiciens du royaume. Malgré les règles strictes, l'idiome musical français était néanmoins très sophistiqué et raffiné, à un degré possible seulement dans une culture qui se restreint à se regarder elle-même et, en fin de compte, à contempler un passé glorieux. À Paris, la plus brillante des villes et la plus intimement associée au style, goût, éducation et culture, la musique avait cependant en quelque sorte perdu sa vitalité. Tous les domaines de la vie étaient dominés par le régime centralisé et le pouvoir royal souverain et, en musique, le déploiement riche et varié d'expression, présent aux nombreuses petites cours princières d'Italie et d'Allemagne, faisait défaut.

Le monopole royal sur la musique se termina officiellement avec la Révolution en 1789 mais il avait commencé à s'effriter quand les concerts publics arrangés privément devinrent une réalité. La musique jouée sous les auspices du « Concert Spirituel » – commencé en 1725 – n'était rien d'autre qu'une révolution esthétique (certains disaient même une provocation) pour le public parisien. Parfois, la confrontation avec la musique italienne en particulier provoqua des rixes entre les partisans des styles français et italien. La controverse visait à déterminer si la langue française pouvait être mise en musique dans le style italien; déjà à cette époque obsédés par leur propre langue, les Français étaient convaincus que l'inimitable prose française ne pouvait pas être communiquée au moyen du style italien de musique. Avec le temps, la rencontre entre l'élégance française et la sensualité italienne mena à une détente fructueuse des styles musicaux et une plus grande ouverture culturelle, mais cela ne se produisit qu'après un long débat semblable aux discus-

sions d'aujourd'hui sur l'ethnicité et les modèles culturels.

Le cercle d'amateurs de musique s'agrandit quand la musique devint une option qui dépassa les limites de l'aristocratie. Une bourgeoisie émergente et de plus en plus à l'aise avait les moyens et le loisir de poursuivre des activités artistiques. Parallèlement à une demande croissante, le volume de musique imprimée augmenta et la dissémination de la musique était étonnamment efficace même pour la norme moderne. Une œuvre pouvait être éditée plus ou moins simultanément dans les grands centres de l'Europe – et il y en avait plusieurs : Naples, Rome, Venise, Londres, Amsterdam, Hambourg, Berlin, Dresde, Vienne. Plusieurs compositeurs étaient experts en communication, sachant comment promouvoir leur musique et monter leur propre marque artistique au moyen de concerts, de l'enseignement et de l'édition.

Dans tous les domaines artistiques, le changement de style peut être interprété comme une réponse à une pression extérieure. Devant la commercialisation graduelle de la musique artistique, les compositeurs sentirent qu'ils devaient s'adapter sans compromis. Le client était devenu roi et il était impératif de doter les œuvres qu'ils voulaient éditer d'un niveau convenable de difficulté technique. Un inventaire rapide des partitions imprimées du début du 18^e siècle révèle que l'acheteur moyen pouvait s'attaquer à des demandes techniques considérables – la musique est difficile à maîtriser même par les musiciens d'aujourd'hui. La mode était aussi de plus en plus importante pour ce jeune segment dynamique de la société pour lequel l'éducation permettait d'avancer dans la hiérarchie sociale. Les besoins nombreux et variés qui fleurissaient amenèrent un pluralisme musical où une créativité toujours plus libre avait de meilleures chances d'être vue et entendue. On désirait un art ultramoderne et de fine pointe.

Les querelles musicales en France peuvent être vues comme un prélude au début de l'âge des Lumières sur la valeur de la « connaissance sensible », connaissance

basée sur les sens par opposition à la raison. La musique – balançant à la limite de l'émotion et de la rationalité, entre l'intangible et le tangible – était un laboratoire approprié à la réévaluation de principes établis depuis longtemps. En même temps, il était nécessaire de concéder encore une fois qu'en termes de résultats de recherche vérifiable, la musique convenait bien moins que la physique par exemple. Quelle valeur pourrait-on accorder à la musique, une forme d'art plus éphémère que toutes les autres sauf l'art culinaire ? Comment juger une forme d'art qui ne laisse que le silence après elle – le silence et des impressions basées sur des souvenirs ? La valeur de la musique réside-t-elle dans la composition même, dans l'esprit de l'auditeur ou dans les lois naturelles qui gouvernent la nature des sons ? Et quelle approche les personnes concernées – le compositeur, l'exécutant et l'auditeur – devraient-elles adopter face au temps sonore ? Existe-t-il une « vérité musicale » ?

Aucune œuvre d'art ne peut résister à un tel examen ! À mon avis, l'art existe dans une dimension différente de celle de ces concepts. Dans *La République*, Platon attribue une responsabilité morale aux quelques arts qu'il a l'intention de permettre dans sa société idéale. La nature éphémère de la musique dérange la réflexion philosophique car la sensualité est considérée comme dangereuse et imprévisible. Cette école de pensée a survécu dans notre culture jusqu'à l'avènement de la culture populaire et, avec elle, l'acceptation générale de l'idée que le goût est un sujet personnel qui ne peut être contesté. Dans la France du 18^e siècle, la situation était complètement différente : les encyclopédistes essayaient d'identifier des valeurs universelles dans tous les domaines, y compris les arts. Le bon goût devint ainsi un concept central dans la discussion sur l'évaluation. L'insistance au cours de l'âge des Lumières sur l'universalité, la clarté et la transparence est cependant profondément hostile à l'art : symboles, métaphores et ambiguïté sont vus purement et simplement comme des mensonges et tout ce qui reste n'est qu'un récit unidimensionnel sans charge émotionnelle et dont l'unique outil est une simple liste de faits.

En 1737, **Nicolas Chédeville** publia *Il Pastor Fido* (*Le Berger fidèle*), une collection de sonates jouables sur plusieurs instruments dont la flûte à bec... mais aussi la musette et l'orgue de barbarie («vielle») – ce que l'on a sous la main quoi. Chédeville voulait aussi puiser dans les rêves d'une vie plus simple qui, depuis plus de 2000 ans, avaient refait surface dans les grandes cultures urbaines. Des idées romancées sur la vie pastorale surgirent dans la ville cosmopolite d'Alexandria, dont les poètes formulèrent pour la première fois une critique de la civilisation et du développement ainsi que le désir de fuir la ville et de mener une vie plus simple et plus authentique. Mais Chédeville est loin d'être authentique quand il publie sa collection sous un faux nom, soit celui d'Antonio Vivaldi. Il supposa avec raison que le nom de Vivaldi vendrait plus de copies que le sien propre.

Dans notre interprétation de la Sonate VI, nous mêlons des éléments des styles italien et français, choisissons des ornements des deux écoles, trouvons un sérieux contrepoint dans le second mouvement et de l'inégalité dans les passages virtuoses. Quoique cette sonate dégage de l'enjouement, elle est solidement construite autour des intervalles de sol-ré-si bémol d'infiltrés dans tous ses mouvements.

Anne Danican Philidor est l'un des fondateurs du «Concert Spirituel». Son énigmatique et mystérieuse *Sonate pour la Flûte à bec* de 1712 joint des mouvements profondément émotionnels avec des fugues raffinées dans un contrepoint élégant. Elle pourrait possiblement être vue comme une description du conflit entre la raison (représentée par la fugue) et la passion – quoique avec une danse apparaissant dans le débat. Le morceau est la seule œuvre française de cette période pour flûte à bec alto, ce qui est assez remarquable en soi.

Dotée d'un lyrisme merveilleux, Première Suite de **Charles Dieupart** est l'œuvre la plus typiquement française de ce programme. Riche de diverses danses, la forme de suite est une invention française issue du divertissement préféré de la cour. Privés de leur fonction et transformés en musique abstraite, les mouvements de danse de-

viennent souvent les réflexions personnelles du compositeur sur des émotions freinées par les exigences de la danse sur la mobilité et la symétrie. Dieupart est un compositeur très élégant qui emploie des thèmes revenant dans plusieurs des mouvements et il n'est pas surprenant que J.S Bach ait possédé de sa musique.

Marin Marais a écrit sa *follia* pour viole de gambe et basse continue – mais comme plusieurs autres musiciens, j'en ai fait un arrangement pour mon propre instrument. Voici un plan d'action complètement authentique et typiquement baroque : on entend une mélodie entraînante qu'on veut pouvoir jouer soi-même. Dans ma version, certaines variations ont été omises et j'ai aussi changé l'ordre des variations et remplacé quelques harmonies par de nouvelles. En d'autres mots, il ne reste pas beaucoup des *Folies d'Espagne* originales de Marais... mais ceci fait aussi parti du processus créateur sous le baroque : on attendait de l'interprète qu'il forme sa propre opinion d'une œuvre et qu'il la fasse sienne pour qu'elle soit valide.

Troisième Suite. Sonate : déjà dans son choix du titre, **Jacques-Martin Hotteterre** révèle les influences italiennes reçues – la pièce est une suite *et* une sonate. En Italie, cet hybride aurait été appelé une *sonata da camera*, une sonate avec mouvements de danse mais les Français n'avaient apparemment pas de nom pour cela. Hotteterre avait passé quelques années à Rome, ce qui lui a valu le surnom « le Romain ». Il y entendit de la musique de Corelli et il rapporta en France un tout nouveau vocabulaire musical. Les caractéristiques italiennes peuvent sembler bien subtiles aujourd'hui mais, à l'époque, elles étaient évidentes pour tout auditeur : l'allemande enjouée est plus rapide que d'habitude et, dans sa seconde moitié, l'histoire qu'elle raconte prend un tournant si sérieux que le mouvement menace de s'effondrer dans des harmonies compliquées et des sauts mélodiques inattendus – un développement assez extraordinaire vu la fonction originale et le caractère majestueux de cette danse. La courante est écrite en 3/4 au lieu de 3/2 et la ligne mélodique inclut de larges sauts d'une manière typiquement italienne ; le mouvement

suivant, un *grave*, est dénué de toute association à la danse et ainsi, ce n'est vraiment que la gigue finale qui sonne réellement française.

Un des deux plus grands violonistes du 18^e siècle, **Jean-Marie Leclair** a écrit de la musique caractérisée par des idées très originales et de soudains caprices associés à un battement harmonique qui, parfois, rappelle beaucoup celui de J. S. Bach. La tristesse touchante du premier mouvement de sa Sonata XI est entretenue par des variations constamment nouvelles du thème principal, parfois presque identiques, parfois seulement timidement suggérées, apparaissant ici à la flûte, là au continuo. L'atmosphère est bien différente dans le second mouvement : une chasse enjouée et élégante entre les deux parties rappelle la *caccia* médiévale. Le rondo final est typiquement français : mélancolie, beauté, fugacité... et un thème qu'on trouve aussi dans le *Clavier bien tempéré* de Bach.

Michel Blavet est possiblement le meilleur flûtiste de son époque – celle de vraiment plusieurs grands flûtistes. Il joua à de nombreux concerts arrangés par le « Concert Spirituel » où il rencontra Telemann qui écrivit immédiatement des pièces de sa meilleure musique pour Blavet et ses collègues de l'élite musicale française : les quatuors de Paris. En tant que compositeur, Blavet chevauche l'écart entre le français et l'italien : un langage harmonique raffiné et élégant rencontre l'incessante veine mélodique de l'Italie. Sa Sonata II compte trois mouvements (un signe de modernisme) : après un début majestueux rappelant une ouverture, il nous lance dans un furieux *allegro* qui pourrait provenir directement d'un concerto. L'équilibre est rétabli dans le mouvement final, un menuet en vogue orné de deux variations.

Dernière pièce de notre programme, la ravissante Sonate III d'**André Chéron** peut être décrite par un battement harmonique lent et compliqué où des structures instables d'accords doivent laisser la place à une chaîne d'événements inattendus. Ceci est particulièrement évident dans l'imposante chaconne finale : les enchevêtrements harmoniques sont nombreux et très théâtraux. On trouve aussi des exemples

de polyrythmie (triolet dans une partie contre des doubles croches dans l'autre), ce qui est rare sous le baroque, pour dire le moins. L'idiome harmonique coloré rappelle Leclair – après tout, un élève de Chéron.

© *Dan Laurin 2015*

Dan Laurin s'est produit à peu près partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des concerts dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation en tant que l'un des interprètes les plus intéressants – et les plus discutés – sur son instrument. Son travail pour une redécouverte sonore de la flûte à bec inclut une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan et a abouti à une facilité technique et un style qui lui ont gagné de nombreux prix. Laurin a réalisé plus de trente enregistrements tous salués par la critique et a obtenu le Grammy Award suédois à titre de meilleur interprète classique.

En plus de son travail dans le domaine de la musique ancienne, il a également assuré la création de nombreuses œuvres de compositeurs de Suède et d'ailleurs. En reconnaissance de son travail, il a reçu le prix d'interprétation de la Société des compositeurs suédois. Dan Laurin est professeur au Conservatoire national royal de musique de Stockholm et membre de l'Académie suédoise royale de musique. En 2001, le roi de la Suède lui remettait la médaille «Litteris et Artibus».

Claveciniste d'une grande individualité, **Anna Paradiso** a été décrite par les critiques internationaux comme une «musicienne étonnante», atteignant la «perfection formelle» et «l'authentique phrasé baroque». Elle a étudié au conservatoire de Bari, sa ville natale, et elle a aussi été l'élève de Gordon Murray, Christophe Rousset et Enrico Baiano. Elle détient une maîtrise supérieure du Conservatoire royal de musique de Stockholm et a fait de la recherche en basse continue et en doigts historiques en utilisant des sources originales.

Anna Paradiso se produit partout en Europe ainsi qu'aux Etats-Unis, Taiwan, Hong Kong et Japon, jouant en soliste et claveciniste de continuo avec certains des principaux orchestres et ensembles scandinaves. Avec son mari Dan Laurin à la flûte à bec, elle forme un duo qui fait des tournées internationales et des enregistrements. Sur deux disques récents (BIS-2095 et 2135), Anna Paradiso joue les 12 Sonates pour clavier de Johan Helmich Roman au clavecin et au clavicorde. Elle détient aussi un doctorat en latin et en grec classique.

Né à Ljubljana Slovénie, **Domen Marinčič** a commencé à jouer du violoncelle à l'âge de neuf ans. Il a étudié la viole de gambe avec Hartwig Groth à Nuremberg et avec Philippe Pierlot à la Hochschule für Musik Trossingen. Il a aussi obtenu un diplôme en clavecin avec Carsten Lohff et il a terminé ses études supérieures en basse continue avec Alberto Rinaldi. Il a gagné des prix au concours international Bach-Abel à Cothen en 1997 et 2000. Il s'est produit avec le Ricercar Consort (Belgique) pendant quelques années et, en 2004, il a fondé l'ensemble slovène de musique ancienne musica cubicularis. Il fait partie de l'Ensemble Phoenix Munich et il joue régulièrement avec le joueur de flûte à bec Stefan Temmingh.

Ceci est sa première apparition chez BIS mais Domen Marinčič a fait plusieurs disques sur d'autres étiquettes. Il s'intéresse beaucoup à la musicologie et il a reconstitué les parties manquantes pour l'exécution et l'édition de plusieurs œuvres des 17^e et 18^e siècles.

INSTRUMENTARIUM:

Dan Laurin	Alto recorder by Philippe Laché after Denner (Chédeville) Alto recorder by Frederick Morgan after Bizet (Philidor) Voice flutes by Philippe Laché after Bressan (Dieupart, Marais, Hotteterre, Leclair, Blavet, Chéron)
Anna Paradiso	French harpsichord by François Paul Ciocca (2008) after Nicolas & François Blanchet (1730)
Domen Marinčič	Cello: Blaž Demšar, Ljubljana, 1960, after Italian models

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	March 2015 at Petruskyrkan, Stocksund, Sweden Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dan Laurin 2015

Translations: Leif Hasselgren (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front cover image: detail of the lid of a 'carré de toilette' (toilet casket) from c. 1700–15; wood veneered with bouille marquetry of tortoiseshell and brass

Back cover photo: Jens Braun

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

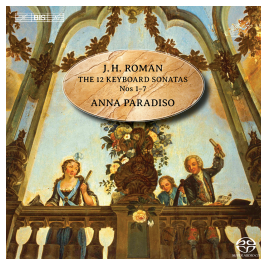
BIS-2185 © 2015 & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.

ALSO WITH DAN LAURIN AND ANNA PARADISO
JOHAN HELMICH ROMAN (1694–1758): SONATAS



THE 12 FLUTE SONATAS: NOS 1–5

DAN LAURIN *recorder*
ANNA PARADISO *harpsichord*
MATS OLOFSSON *cello*
JONAS NORDBERG *lute/guitar*
BIS-2105 SACD



THE 12 KEYBOARD SONATAS: NOS 1–7

ANNA PARADISO
harpsichord & clavichord
BIS-2095 SACD

Flute Sonatas

Klassik Heute Empfehlung: „[Dan Laurin] balanciert ... ebenso virtuos wie der Komponist auf der Grenze zwischen Spätbarock und galanter Musik ...“

‘Vol. 2 of this survey can only be keenly awaited.’ *Gramophone*

Keyboard Sonatas:

‘With the success of this recording, one hopes the remaining sonatas will be released in short order by Paradiso and BIS.’ *allmusic.com*

‘This is, quite simply, an astonishing CD that one must hear to believe.’ *Fanfare*

To be followed by

BIS-2155 The 12 Flute Sonatas: Sonatas Nos 6–12

BIS-2135 The 12 Keyboard Sonatas: Sonatas Nos 8–12 and Sonata in C major, BeRi 215; Sonata II by Johan Agrell

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

