



WARNER
CLASSICS

ALISON BALSOM
ROYAL FIREWORKS
BALSOM ENSEMBLE



GEORGE FRIDERIC **HANDEL** 1685–1759

Music for the Royal Fireworks HWV 351

- | | | |
|----------|------------------------------------|------|
| 1 | I. Overture: Adagio – | 2.13 |
| 2 | Allegro – Lentement – Allegro | 5.14 |
| 3 | II. Bourrée | 1.03 |
| 4 | III. La Paix: Largo alla Siciliana | 3.42 |
| 5 | IV. La Réjouissance: Allegro | 1.27 |
| 6 | V. Menuet I | 0.45 |
| 7 | VI. Menuet II | 1.40 |

HENRY **PURCELL** 1659–1695

Sonata in D Z850 for trumpet, strings and basso continuo

- | | | |
|-----------|--------------|------|
| 8 | I. Allegro | 1.16 |
| 9 | II. Adagio | 1.53 |
| 10 | III. Allegro | 2.26 |

JOHANN SEBASTIAN **BACH** 1685–1750

- | | | |
|-----------|---|------|
| 11 | Jesu bleibet meine Freude <i>Jesu, Joy of Man's Desiring</i>
No.10 Choral, from Cantata "Herz und Mund und Tat und Leben" BWV 147 | 3.02 |
|-----------|---|------|

GEORG PHILIPP **TELEMANN** 1681–1767

Trumpet Concerto in D TWV 51:D7

- | | | |
|-----------|-------------|------|
| 12 | I. Adagio | 2.08 |
| 13 | II. Allegro | 1.55 |
| 14 | III. Grave | 1.57 |
| 15 | IV. Allegro | 1.43 |

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite aus dem Weihnachts-Oratorium BWV 248 *Suite from the Christmas Oratorio*

- | | | |
|-----------|--|------|
| 16 | Jauchzet, frohlocket! auf, preiset die Tage (I: 1 Coro)
<i>Rejoice, be Glad! Come, praise the days!</i> | 3.09 |
| 17 | Ach mein herzliebes Jesulein (I: 9 Choral)
<i>Ah, my heart's beloved little Jesus</i> | 1.21 |
| 18 | Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben (IV: 54 Coro)
<i>Lord, if proud enemies rage</i> | 4.40 |
| 19 | Sinfonia pastorale (II: 10) <i>Pastoral Sinfonia</i> | 2.08 |
| 20 | Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen (III: 24 Coro)
<i>Ruler of Heaven, hear our murmurings</i> | 1.48 |
| 21 | Wie soll ich dich empfangen (I: 5 Choral)
<i>Ah! Lord, how shall I meet Thee</i> | 1.15 |
| 22 | Nun seid ihr wohl gerochen (IV: 64 Choral) <i>Now you are well avenged</i> | 3.10 |

HENRY PURCELL

Music for the Funeral of Queen Mary II (1695)

- | | | |
|-----------|--|------|
| 23 | March Z860 | 1.59 |
| 24 | "Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts" Z58C | 1.58 |
| 25 | Canzona Z860 | 1.50 |
| 26 | March Z860 | 1.13 |

57.02

ALISON BALSOM

natural trumpet

BALSOM ENSEMBLE

BALSOM ENSEMBLE

natural trumpets

David Blackadder (16–22)

Wolfgang Gaisböck (11, 16–26)

Franz Landlinger (11, 16–22)

Adam Wright (11, 16–26)

Adrian Woodward (16–22)

sackbut (23, 25, 26)

Martyn Sanderson

violins I

James Toll *leader*

Elin White

violins II

John Crockatt

Guy Button

viola

Simone Jandl

cellos

Jonathan Rees (1–7, 16, 18, 20, 22)

Joe Crouch (8–15, 17, 19, 21)

double bass / bass violin

Peter McCarthy

theorbo

Alex McCartney

timpani / percussion

Robert Howes

organ

David Goode

harpsichord & director (1–7)

Simon Wright

vocal ensemble (24)

soprano Zoë Brookshaw

alto Tom Lilburn

tenor Matthew Beale

bass Edmund Saddington

This music is full of joy and magic, and it has been an enormous pleasure to work with the joyful and magical people on this album.

Fundamental to the recording are newly arranged, and in some ways quite maverick versions of famous works played by myself and my treasured friends on instruments very much like those used in the Baroque period. Whilst doffing a hat most respectfully to two original large-scale works (which we usually hear with full orchestra), Simon Wright has written new arrangements of two of the most celebrated works of the Baroque era: Handel's mighty *Music for the Royal Fireworks* and Bach's *Christmas Oratorio*. Both have been painstakingly and insightfully adapted to elevate the natural trumpet and to place it front and centre, whilst the small and wonderful ensemble of strings, continuo and timpani take the work into the chamber music realm for what will hopefully be a new experience of these two masterpieces.

At the heart of the recording are two solo Baroque works – Purcell's celebrated Trumpet Sonata and Telemann's first Trumpet Concerto – both written around the turn of the 18th century but very different in character and voice. Original music for the combined forces of three, four and even six natural trumpets adds another layer and shows what a multifaceted and kaleidoscopic instrument the natural trumpet can be.

There is one crucial detail that needs to be made clear in order to give context to all of this: the Baroque trumpet has no valves. Every note is entirely made by the shape of the lips. So my fellow trumpeters and I knew that any attempt to record all of this complex, majestic, virtuosic, and evocative music using these ancient instruments would be a daring and delicious challenge. But the collaboration was a thrill. We threw ourselves into it, and the music you hear is the result of that love, enthusiasm, and abandon.

I very much hope the delight we got from playing this music comes across in the sound of this collection.


ALISON BALSOM



Music has always been a thing that moves. Despite our text-oriented musicology, the sounds of musical performance have always possessed the capacity to jump off pages, creep under doors, over garden fences and radiate beyond the walls of our concert halls. Add to that the fact that musicians are now increasingly international agents – hopping on planes and trains to join the chant of a supposedly universal language in all four corners of the globe – and it is easy to forget that music of the Baroque was often composed with a specific person in mind. A local musician, a neighbour.

Purcell's *tromba prima* was John Shore, Bach had the incomparable Gottfried Reiche, and Handel boasted of Valentine Snow. So in getting to know Baroque music for the trumpet, we get closer to the performers as well as the composers of this wonderful repertoire. In doing so, we begin to understand what the trumpet “meant” – not only in terms of technical capacity or idiomatic composition – but what the trumpet “sounded out” for the ears, hearts, minds and souls of the time (for these four were inextricably linked). Arguably it was these social meanings that early modern listeners were actually “hearing” entangled amid the arpeggios and fanfare-like declarations. In other words, to answer “what was the Baroque trumpet?”, a description of metal tubes and a diagram of the harmonic series will only go so far.

In the case of Bach, we know lots about his principal trumpeter Gottfried Reiche as well as the process of becoming a *Stadtpfeifer* in the municipal orchestra. And it is here that we run into our first problem. Strictly speaking, in Bach's Leipzig, there was no such thing as “a trumpeter”. A *Stadtpfeifer* was expected to be competent on many instruments including the cornetto (“Zink”), horn, trombone, dulcian, oboe, flute, violin (and other stringed instruments). The period of apprenticeship for a *Stadtpfeifer* therefore tended to be considerably longer than the two-year minimum, and according to the College or Union of the Instrumental Musicians of the district of Upper and Lower Saxony, once the instrumentalist had completed his period of apprenticeship – for all *Stadtpfeifer* were male – he was encouraged to continue his training as a journeyman under other masters. In this sense, a *Stadtpfeifer* was part of the larger *Wanderjahre* tradition in which young craftsmen, such as tailors, carpenters, as well as organ makers known closely to Bach himself, would set off on foot in search of aspects of their craft not known in their local place of study. Playing the trumpet was therefore considered very much a tangible skill, a craft, a knowledge that resided in the memory of flesh.

Reiche arrived in Leipzig in 1688, and so we can be almost certain that Bach wrote all of his fiendishly difficult trumpet parts during the period for which Reiche was senior *Stadtpfeifer*. So when, in 1730, Bach complained that wind players in Leipzig were out of shape (they are “not at all in such exercitio as they should be”) and too many were in retirement (they “are partly emeriti”), what exactly was he getting at? Had the Leipzig *Stadtpfeifer* really seen better days? Bach's compositions tell a different story: from the virtuoso trumpet parts, it is difficult to believe that his players were deficient in technique. That Reiche died on 6 October 1734, two months before the first performance of the *Christmas Oratorio*, makes the story even more puzzling. Presumably Bach did not make any compositional adjustments, which suggests that he had other virtuoso players at his disposal. Indeed, Bach's writing for trumpet continued to be virtuosic after Reiche's death.

For the trumpeters of our other featured composers – Purcell, Telemann and Handel – there is still a wealth of historical exploration to be done. It seems that the trumpet possessed clear social meanings for these composers too, but such meanings are sometimes more distant from, or at least more complexly related to, the evocation of heavenly fanfare or God’s mouthpiece in Bach’s *Christmas Oratorio*. Purcell’s trumpeter John Shore was praised by Sir John Hawkins for his “tone as sweet as that of a hautboy”, a sound “beyond the reach of imagination”. Shore’s ability to conjure the sweet quietness of an oboe was a skill venerated on the continent too. Ernst Ludwig Gerber reports that Johann Hinrich Rudolph Cario, the tower trumpeter at the Katharinenkirche in Hamburg – who is thought to have had lessons with Telemann – played with “fullness and roundness of tone, from a fiery, powerful, commanding robustness through to the softest flutelike whisper”, even at the age of 60. Blast and power, evidently, were only part of the story.

Certainly, the trope of the heavenly trumpet, that parallel between earthly kings and God above, runs throughout Baroque composition. Handel’s trumpet also draws on the traditions of court life. There is a distinctly competitive edge to the way this music is constructed – the listener is to be impressed, fearful, and sometimes even take sides. A tool for transformation - from virtuosity to lyricism, stoicism to capricious flight – the Baroque trumpet was called upon to capture all these and more. So just as music has always been that thing that moves – the jumping, creeping, radiating thing described above – so too, it seems, is the trumpet, the trumpeter, and the meaning that his and her music conjures in the ears, hearts, minds and souls of their listeners.

MARK SEOW, 2019



J'ai eu énormément de plaisir à enregistrer la musique de cet album, pleine joie et de magie, avec des musiciens qui eux aussi regorgent de joie et de magie.

L'album comprend notamment de nouveaux arrangements, assez originaux à certains égards, de piliers du répertoire que mes chers partenaires et moi-même jouons sur des instruments très proches de ceux en usage à l'âge baroque. Dans un acte de révérence à deux célèbres œuvres baroques de grande envergure, la puissante *Musique pour les feux d'artifice royaux* de Haendel et l'*Oratorio de Noël* de Bach, que l'on entend habituellement avec orchestre, Simon Wright en a fait une adaptation minutieuse et pertinente, mettant la trompette naturelle au premier plan tandis que le merveilleux ensemble de cordes, continuo et timbales nous emmène dans le domaine de la musique de chambre. L'auditeur pourra ainsi faire une nouvelle expérience de ces pages.

Au centre du programme figurent deux pages pour trompette solo, la célèbre Sonate de Purcell et le Premier Concerto de Telemann, qui datent toutes les deux du tournant du XVIIIe siècle mais sont très différentes de caractère et d'expression. Au programme également des pièces pour trois, quatre et même six trompettes naturelles qui montrent à quel point cet instrument est kaléidoscopique et peut prendre multiples facettes.

Un détail crucial doit être mentionné ici : la trompette baroque n'a pas de pistons. Chaque note est produite par la forme des lèvres et rien d'autre. Mes partenaires trompettistes et moi-même savions donc qu'enregistrer ces morceaux complexes, majestueux, virtuoses et évocateurs avec des instruments anciens serait une entreprise audacieuse quoique exquise. Elle a cependant été captivante. Nous nous sommes jetés avec passion dans ce défi, et ce que vous entendez est le résultat de cette passion, de notre enthousiasme et de notre abandon.

J'espère vivement que le plaisir que nous avons eu à jouer cette musique sera sensible à l'écoute de ce programme.



ALISON BALSOM
(TRADUCTION : DANIEL FESQUET)



La musique a toujours été quelque chose en mouvement. N'en déplaise à la musicologie, fondée sur le texte, les sonorités musicales ont toujours eu la faculté de s'évader de la partition, de se glisser sous les portes, d'ouvrir un portail de jardin, et de rayonner hors les murs d'une salle de concert. Sans compter que maintenant les musiciens deviennent de plus en plus des agents internationaux : ils sautent dans les avions et les trains pour s'associer au chant d'un langage prétendument « universel » parlé aux quatre coins du globe. Il est donc facile d'oublier que la musique baroque était souvent composée pour une personne spécifique. Un musicien local, un voisin.

La *prima tromba* (« première trompette ») de Purcell était John Shore, Bach pouvait compter sur l'incomparable Gottfried Reiche, et Haendel se targuait d'avoir Valentine Snow. Partir à la découverte de la musique baroque pour trompette, c'est donc se rapprocher des instrumentistes autant que des compositeurs de ce merveilleux répertoire. Ce faisant, nous commençons à comprendre ce que la trompette « signifiait », pas seulement du point de vue de ses possibilités techniques ou des particularités de son idiome, mais aussi de la manière dont elle sonnait aux oreilles, au cœur, à l'esprit et à l'âme (car ces quatre composantes étaient inextricablement liées) de tout un chacun dans l'Europe moderne naissante. C'est probablement la signification sociale et spirituelle que les auditeurs percevaient parmi les arpèges et autres fanfares. Autrement dit, répondre à la question « qu'est-ce que la trompette baroque ? » avec une description de tubes en métal et un diagramme des séries d'harmoniques ne nous mènera pas bien loin.

Pour ce qui est de Bach, nous savons beaucoup de choses sur son trompette favori, Gottfried Reiche, et sur la manière dont on devenait *Stadtpfeifer* (musicien municipal) dans l'orchestre local. Précisons cependant qu'il n'y avait pas de « trompette » à proprement parler dans le Leipzig de Bach. Les *Stadtpfeifer* (tous des hommes) étaient supposés maîtriser de nombreux instruments, dont le cornet à bouquin (*Zink*), le cor, le trombone, la douçaine, le hautbois, la flûte, le violon (et autres instruments à cordes). Ce qui explique que leur période d'apprentissage durait généralement bien plus que les deux années requises, et, comme l'indique le Collège des instrumentistes de Haute- et Basse-Saxe, une fois qu'ils avaient terminé leur apprentissage, on les encourageait à poursuivre leur formation auprès d'autres maîtres. Ils s'inscrivaient donc dans la tradition du compagnonnage en vertu de laquelle les jeunes artisans – tailleurs, charpentiers, mais aussi facteurs d'orgue, dont certains connus de Bach – partaient à pied pour aller découvrir des aspects de leur métier inconnus là où ils résidaient. De ce point de vue, jouer de la trompette était considéré comme une compétence bien réelle, un savoir inscrit dans la mémoire de la chair.

Reiche se rend à Leipzig en 1688 et y devient *Senior Stadtmusicus* en 1719. Bach arrive dans la ville en 1723, on peut donc être presque certain qu'il écrivit toutes ses parties de trompette d'une difficulté diabolique pour Reiche. Mais lorsqu'il se plaint en 1730 que les instrumentistes à vent de Leipzig ne sont pas à la hauteur (« ils sont en partie émérites [ont quitté leur service], en partie complètement dépourvus de la pratique qu'ils devraient avoir »), que veut-il dire exactement ? Les *Stadtpfeifer* de Leipzig ne sont-ils plus ce qu'ils ont été ? Ses compositions parlent un autre langage : lorsqu'on voit la virtuosité de ses parties de trompette, on a du mal à croire que les instrumentistes auxquels elles étaient destinées avaient une technique déficiente. Reiche meurt le 6 octobre 1734, deux mois avant la création de l'*Oratorio de Noël*, et il semble que Bach ne fit aucune modification dans sa partition, ce qui ajoute encore à l'étonnement : aurait-il donc eu d'autres excellents instrumentistes à sa disposition ? Effectivement, son écriture demeurera virtuose après le décès de Reiche.

S'agissant des trompettistes liés aux autres compositeurs représentés sur cet album – Purcell, Telemann et Haendel –, il reste encore beaucoup de recherches historiques à faire. Cependant, il ne fait aucun doute que pour eux aussi la trompette a une signification sociale. Mais cette signification est parfois loin de l'évocation des fanfares célestes ou de l'expression de la parole de Dieu dans l'*Oratorio de Noël* de Bach, ou du moins entretient-elle un rapport plus complexe avec ces notions. John Shore, le trompettiste de Purcell, est loué par le navigateur John Hawkins pour sa « sonorité aussi douce que celle d'un hautbois [...] au-delà du royaume de l'imagination ». L'art de tirer d'une trompette la douce quiétude d'un hautbois est tout autant vénéré sur le continent. Le compositeur Ernst Ludwig Gerber rapporte que le trompettiste du clocher de Sainte-Catherine de Hambourg, Johann Hinrich Rudolph Cario, dont on pense qu'il prit des leçons avec Telemann, joue encore à soixante ans avec « la même plénitude et rondeur de son, depuis l'éclat robuste, imposant, puissant, fougueux, jusqu'au murmure flûté le plus doux ». Manifestement, puissance et volume ne sont pas tout.

Certes, la métaphore de la trompette céleste, parallèle entre le Tout-Puissant et le roi, est une constante de la musique baroque. Mais chez Haendel la trompette exploite aussi les poncifs de la vie de cour. On trouve en outre un côté compétitif dans la manière dont les pages pour trompette sont construites – il faut que l'auditeur soit impressionné, angoissé, et parfois même qu'il prenne position. Instrument caméléon capable de virtuosité comme de lyrisme, de stoïcisme comme d'envolées capricieuses, la trompette baroque était donc utilisée pour exprimer toutes sortes de choses. Ainsi, de même que la musique a toujours été cette entité en mouvement décrite plus haut – qui s'évade, se glisse et rayonne –, de même, semble-t-il, la trompette, le ou la trompettiste, et la signification qu'il ou elle évoque dans les oreilles, le cœur, l'esprit et l'âme de l'auditeur sont-ils fluctuants.

MARK SEOW, 2019
(TRADUCTION : DANIEL FESQUET)



Diese Musik ist voller Freude und Zauber, und es war ein großes Vergnügen, mit den fröhlichen und zauberhaften Leuten an diesem Album zu arbeiten.

Für die Aufnahme grundlegend sind in gewisser Weise recht unkonventionelle Neubearbeitungen berühmter Werke, die ich selbst und meine geschätzten Freunde auf Instrumenten spielen, die denen der Barockzeit sehr gleichen. Simon Wright hat mit dem größten Respekt vor den umfangreichen Originalwerken (die wir gewöhnlich mit vollem Orchester hören) zwei neue Bearbeitungen der wohl berühmtesten Werke der Barockzeit, Händels machtvolle *Feuerwerksmusik* und Bachs *Weihnachtsoratorium*, geschrieben. Beide wurden sorgfältig und einfühlsam adaptiert, um die Naturtrompete herauszuheben und in den Mittelpunkt zu stellen, während das kleine und wunderbare Ensemble aus Streichern, Continuo und Pauken die Stücke im Bereich der Kammermusik ansiedelt, so dass man diese beiden Meisterwerke hoffentlich ganz neu erleben kann.

Im Mittelpunkt dieser Aufnahme stehen zwei Solo-Barockwerke – Purcells berühmte Trompetensonate und Telemanns erstes Trompetenkoncert –, die beide um die Wende zum 18. Jahrhundert geschrieben wurden, aber von sehr unterschiedlichem Charakter und Ausdruck sind. Mit originalen Stücken für die vereinten Kräfte von drei, vier und sogar sechs Naturtrompeten kommt noch eine weitere Schicht hinzu; darin zeigt sich, welch ein vielgestaltiges und kaleidoskopartiges Instrument die Naturtrompete sein kann.

Ein wichtiges Detail für den Gesamtkontext dieser Aufnahme muß deutlich gemacht werden: die Barocktrompete hat keine Ventile. Jeder Ton wird vollständig von der Form der Lippen gebildet. Daher wissen meine Trompeterkollegen und ich, dass jeder Versuch, diese komplexe, feierliche, virtuose und stimmungsvolle Musik mit diesen alten Instrumenten aufzunehmen, eine kühne und köstliche Herausforderung darstellt. Aber die Zusammenarbeit war aufregend. Wir stürzten uns hinein, und die Musik, die Sie hören, ist das Ergebnis dieser Liebe, Begeisterung und Hingabe.

Ich hoffe sehr, dass die Freude, die wir beim Spielen dieser Musik hatten, im Klang dieser Zusammenstellung zum Ausdruck kommt.



ALISON BALSOM

(ÜBERSETZUNG: CHRISTIANE FROBENIUS)

Musik war immer in Bewegung. Auch wenn es der vom Text ausgehenden Musikwissenschaft nicht gefallen mag, gelang es den Klängen der Musik immer, auszubrechen, unter Türen und über Gartenzäune zu gleiten und durch die Wände unserer Konzertsäle hindurch zu strahlen. Zudem werden Musiker immer mehr zu internationalen Agenten: sie besteigen Flugzeuge und Züge, um in den Klang einer vermeintlich „universalen“ Sprache in allen Kontinenten einzustimmen. Dabei vergisst man leicht, dass die Musik des Barock oft für eine bestimmte Person komponiert wurde, für einen örtlichen Musiker oder auch einen Nachbarn.

Purcells *tromba prima* war John Shore, Bach verfügte über den unvergleichlichen Gottfried Reiche und Händel brüstete sich mit Valentine Snow. Wenn wir uns also mit der Trompetenmusik des Barock befassen, kommen wir den Interpreten ebenso wie den Komponisten dieses wunderbaren Repertoires näher. Und damit beginnen wir zu verstehen, was die Trompete „bedeutet hat“, nicht nur hinsichtlich ihrer technischen Möglichkeiten oder ihres besonderen Idioms, sondern auch der Weise, wie die Trompete für Ohren, Herzen, Köpfe und Seelen im entstehenden modernen Europa geklungen hat (denn diese vier waren unauflöslich miteinander verbunden). Vermutlich konnten die ersten Hörer diese soziale und spirituelle Bedeutung in den Arpeggien und Fanfaren wahrnehmen. Anders gesagt, führt die Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Barocktrompete mit einer Beschreibung von Metallröhren und einem Diagramm harmonischer Reihen nicht weit.

Über Bachs ersten Trompeter Gottfried Reiche weiß man viel, ebenso darüber, wie man Stadtpfeifer im städtischen Orchester wurde. Und hier stoßen wir auf unser erstes Problem. Strenggenommen, gab es in Bachs Leipzig keinen „Trompeter“. Ein Stadtpfeifer (es handelte sich immer um einen Mann) musste viele Instrumente beherrschen, darunter Zink, Horn, Posaune, Dulzian, Oboe, Flöte, Geige (und weitere Streichinstrumente). Die Lehrzeit eines Stadtpfeifers dauerte daher beträchtlich länger als die Minimalzeit von zwei Jahren, und gemäß der Innung der Instrumentalmusiker in Ober- und Niedersachsen wurde der Musiker, sobald er seine Lehrzeit abgeschlossen hatte, ermutigt, seine Ausbildung als Wandergeselle unter anderen Meistern fortzusetzen. So verstanden, gehörte ein Stadtpfeifer in die größere Tradition der Wanderjahre, in der sich junge Handwerker wie Schneider, Zimmerleute sowie Orgelexperten wie Bach selbst auf die Wanderschaft begaben, um Aspekte ihres Handwerks zu erkunden, die an ihrem heimischen Ausbildungsort unbekannt waren. Somit betrachtete man das Spielen der Trompete als ganz konkrete Fähigkeit, ein im Gedächtnis des Körpers verankertes Wissen.

Reiche ging 1688 nach Leipzig und wurde dort 1719 *Senior Stadtmusicus*. Bach kam im Jahre 1723 in die Stadt, daher kann man mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass er seine teuflisch schwierigen Trompetenstimmen alle für Reiche geschrieben hat. Als Bach also 1730 monierte dass die Leipziger Bläser in keiner guten Verfassung seien (er schrieb, „daß Sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl seyn solte.“), zielte er genau worauf ab? Waren die Leipziger Stadtpfeifer wirklich einmal besser gewesen? Bachs Kompositionen besagen etwas Anderes: Die virtuosen Trompetenstimmen lassen kaum darauf schließen, dass seine Spieler technisch unzulänglich waren. Reiches Tod am 6. Oktober 1734, zwei Monate vor der Uraufführung des *Weihnachtsoratoriums*, lässt die Geschichte noch rätselhafter erscheinen. Bach hat vermutlich keinerlei kompositorische Umstellungen vorgenommen, was darauf hindeutet, dass ihm andere Virtuosen zur Verfügung standen. In der Tat blieb Bachs Trompetenstil auch nach Reiches Tod virtuos.

Zu den Trompetern der weiteren hier vorgestellten Komponisten muss noch viel historische Forschungsarbeit geleistet werden. Anscheinend besaß die Trompete auch für sie soziale Bedeutungen, doch waren diese mit der Beschwörung himmlischer Fanfaren oder der Verkündung von Gotteswort wie in Bachs *Weihnachtsoratorium* manchmal weniger eng (oder damit zumindest komplexer) verbunden. Purcells Trompeter John Shore wurde von Sir John Hawkins gepriesen für seinen „Ton, der süß wie der der Oboe“ sei und der „die Vorstellungskraft übersteige“. Die Kunst, mit der Shore die süße Ruhe einer Oboe hervorzaubern konnte, wurde auch auf dem Kontinent verehrt. Ernst Ludwig Gerber berichtet über Johann Hinrich Rudolph Cario, den Türmer an der Katharinenkirche in Hamburg (der bei Telemann Unterricht gehabt haben soll): Er „bläst noch gegenwärtig, 1800, als ein Sechziger, eben sowohl mit dem Ausdrücke von zärtlichen Gefühlen eines Jünglings, als er ... mit dem Feuer desselben, seine Trompete schmettern läßt.“ Gerber erwähnt auch die „Gleichheit seiner Töne, die er bey aller Fülle und Rundung doch bis zu dem sanftesten Flötengelispel moderiren kann ...“. Lautstärke und Kraft waren offensichtlich nur ein Teil der Geschichte.

Freilich bildet die Metapher von der himmlischen Trompete, der Verbindung zwischen dem irdischen König und dem Allmächtigen Gott, eine Konstante in der Barockmusik. Doch Händels Trompetenmusik greift auch die Traditionen des höfischen Lebens auf. Zudem weist der Aufbau dieser Musik einen ausgeprägten wettbewerbsartigen Charakter auf – der Hörer soll beeindruckt, verängstigt werden und manchmal sogar Partei ergreifen. Die Barocktrompete wurde mit ihrer Wandlungsfähigkeit – von Virtuosität bis zu Lyrik, Stoizismus bis zu kapriziösen Läufen – eingesetzt, um all dies und mehr auszudrücken. Ebenso wie Musik immer in Bewegung ist (sie kann wie anfangs beschrieben, ausbrechen, gleiten, strahlen) verhält es sich offensichtlich auch mit der Trompete, dem Trompeter und der Bedeutung, die seine *und ihre* Musik in den Ohren, Herzen, Köpfen und Seelen ihrer Hörer hervorruft.

MARK SEOW, 2019

(ÜBERSETZUNG: CHRISTIANE FROBENIUS)

Thanks

With special thanks to every one of the people listed who went above and beyond their job title for this adventure, and particularly to my friends Adam Wright, Wolfgang Gaisböck and Simon Wright, for their unending support of my harebrained schemes, and their help, both musical and logistical, in making this project possible. And to my all-time Baroque idol Trevor Pinnock, for coming to the very first rehearsal and sprinkling his magic dust on the whole thing. – **Alison Balsom**

Recorded: 27–29 August 2019, St Jude-on-the-Hill, Hampstead, London

Executive Producer: Alison Balsom

Producer and editor: Simon Kiln

Balance engineer: Arne Akselberg

Engineering assistant: James Kiln

Orchestrations © Simon Wright (1–7, 11, 16–22)

Edition © Simon Wright (23–26)


Production manager: Olivia Jollands

Music consultant: Simon Wright

Organ builder/set-up: Paul Kuzan at Romsey OrganWorks

*The organ is a virtual pipe organ using Hauptwerk and the Sonus Paradisi Prague Baroque sample set.
Samples were taken from various instruments of the South German Organ School dating from 1642 to 1673.*

Artist Manager: Imogen Lewis Holland at Askonas Holt Ltd

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Photography: Lizzie Patterson

© 2019 Alison Balsom under exclusive licence to Parlophone Records Limited

© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

alisonbalsom.com • warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.