

cpo

Johann Christoph Pez
Duplex Genius
L'arpa festante





Christoph Hesse (Photo © Roman Bär)

Johann Christoph Pez (1664 – 1716)

Duplex Genius

sive Gallo-Italus Instrumentorum Concentus 12 constans Symphoniis,
2. Violinis cum Archeviola & Basso continuo – Opus 1

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Sonata Prima B-Dur
<i>Dolce – Presto – Adagio – Presto – Andante – Adagio – Presto</i> | 7:23 |
| 2 | Sonata Seconda G-Dur
<i>Presto – Adagio – Fuga Allegro – Grave – Allegro – Adagio – Prestissimo</i> | 7:32 |
| 3 | Sonata Terza D-Dur
<i>Allegro – Fuga Allegro – Adagio – Allegro</i> | 6:06 |
| 4 | Sonata Quarta a-Moll
<i>Largo – Presto – Largo – Presto – Fuga Allegro – Dolce – Adagio – Presto</i> | 6:25 |
| 5 | Sonata Quinta c-Moll
<i>Adagio – Allegro – Adagio – Vivace</i> | 6:57 |
| 6 | Sonata Sexta A-Dur
<i>Andante – Adagio – Allegro – Presto – Adagio – Presto</i> | 6:22 |
| 7 | Sonata Settima d-Moll
<i>Largo – Allegro – Adagio – Prestissimo – Adagio – Allegro</i> | 6:58 |
| 8 | Sonata Ottava g-Moll
<i>Adagio – Presto – Adagio – Fuga Allegro – o.B. – Presto – Adagio</i> | 6:13 |

9	Sonata Nona F-Dura <i>o.B. - Presto – Adagio – Presto La prima/La seconda</i>	6:00
10	Sonata Decima C-Dur <i>Presto – Adagio – Presto – Adagio – Presto – Adagio - Allegro – Adagio – Presto</i>	5:12
11	Sonata Undecima h-Moll <i>Allegro – o.B. - Adagio – Presto – Adagio – Presto</i>	6:03
12	Sonata Decima Seconda e-Moll <i>Adagio – Presto – Adagio – Presto – Adagio – Fuga Allegro - Adagio - Dolce - Allegro</i>	7:38

T.T.: 78:56

L'arpa festante

Christoph Hesse 1st violin
Angelika Balzer 2nd violin
Anja Enderle violoncello
Haralt Martens violone
Ralf Waldner positive organ/harpsichord
Johannes Vogt theorbo, gitarre

Auf seinem Werdegang hin zu einem hochangesehenen und fähigen Hofmusiker und Komponisten, findet Johann Christoph Pez von Kindheit an äußerst günstige Voraussetzungen und ideale Bildungsmöglichkeiten vor.

Am 9. September 1664 wird Johann Christoph Pez in das bürgerliche Milieu einer jungen Türmer-Familie in München geboren. Die Pezens versehen seit mehreren Generationen den Dienst als Stadttürmer auf St. Peter auf dem Petersberg. Schon im Elternhaus kommt Johann Christoph mit Musik in Berührung. Traditionell haben nämlich die Türmer nicht nur die Aufgabe, vom Kirchturm aus bei Tag und Nacht darauf zu achten, ob sich irgendwo ein Feuer ausbreitet und dann Alarm zu geben, sondern sie sind im Verein mit den Stadtpfeifern in der städtischen Musikpflege beschäftigt, spielen auf dem Kirchenchor, bei Prozessionen, Märkten und privaten Feierlichkeiten und geben Musikunterricht. Dazu gibt es Verbindungen zur Hofmusik und zum kurfürstlichen Gymnasium, wo regelmäßig Schulopern aufgeführt werden.

Die Familie wohnt in der Türmerwohnung im Schulhaus von St. Peter und Johann Christoph besucht die dortige Pfarrschule. Im Lehrplan dieser Elementarschule nimmt die Musikausbildung neben der Vermittlung elementarer Wissensinhalte einen breiten Raum ein und Pez erlernt die theoretischen Grundlagen der Musik ebenso wie das Spielen von Geige und Laute. Auch auf Gesangsausbildung wird großer Wert gelegt.

An der Schule unterrichten hervorragende Lehrer wie zum Beispiel der Sing- und Instrumentmeister Franz Mayr, der seinerseits Schüler von Johann Kaspar Kerll ist. Überhaupt, wenn auch Johann Christoph Pez wohl bei Kerll niemals direkt Unterricht genossen hat, so ist dieser doch in der Ausbildungszeit Pezens die bestimmende und einflussreichste Figur in der Münchener Musik (Leiter der Hofkapelle und des Opernhauses am Salvatorplatz von 1656 – 1674), und sein Kompositionsstil, der

wiederum Einflüsse seiner Lehrer Giacomo Carissimi und Johann Jakob Froberger zeigt, wird durch seine Schüler weiter gegeben.

Nach der Elementarschule besucht Johann Christoph Pez ab dem Schuljahr 1675/76 das kurfürstliche Gymnasium und durchläuft alle 6 Klassen bis zum Abschluss seiner Schulzeit.

An dem von den Patres der Gesellschaft Jesu geleiteten Gymnasium genießt Pez eine umfassende humanistische Bildung, in deren Rahmen die Tonkunst einen beträchtlichen Teil einnimmt. Die Musiklehre und -pflege hat an dem Gymnasium seit dem Wirken Orlando di Lasso in München eine bedeutende Tradition, und Pez hat als Mitglied des Schülerchores und -orchesters zahlreiche Gelegenheiten, seine musikalischen Fertigkeiten bei den häufigen Schulgottesdiensten, insbesondere den jährlichen Aufführungen von Schulopern und Dramen zu vervollständigen und vorzuführen. Auch für seine spätere kompositorische Tätigkeit ist die Beschäftigung mit den aufgeführten Werken (die Kompositionen stammen u.a. von Georg Kirchbauer und Georg Schnevogl) von großer Bedeutung, und er erlangt schon in jungen Jahren umfassende Kenntnisse von der Behandlung der Singstimmen und Instrumente.

Während der Schulzeit auf dem Gymnasium spielt Pez häufig auf dem Kirchenchor von St. Peter und taucht dort ab 1676 in dem Verzeichnis regelmäßiger wöchentlicher Besoldungen auf. Und auch nach seiner Schulzeit ist Pezens beruflicher Mittelpunkt zunächst die Musikpflege in St. Peter.

Besonders wichtig für Pezens späteren beruflichen Weg ist aber die Nähe des Gymnasiums zum Münchner Hof. Zum einen werden für Darstellungen bei Hofe auch Gymnasiasten herangezogen, zum anderen wohnt der Hof regelmäßig besonderen Schulaufführungen bei. So sind allein aus Pezens Schulzeit drei Aufführungen

von Schuldramen vor dem Hofe nachweisbar. Und als Pez nach seiner Schulzeit seinerseits Schuldramen komponiert, die am Gymnasium und anderen Orten in München und Umgebung aufgeführt werden, ist der Hof unter anderen in Person von Kurfürst Max Emanuel und seinem Bruder Josef Clemens präsent.

Der begabte Instrumentalist und Komponist Pez muss den mit der Musikpflege am Hofe befassten Personen seit Jahren bekannt und aufgefallen sein, und so verwundert es nicht, dass er von Max Emanuel per Anstellungsdekret vom 17.4.1687 als Mitglied in die Münchener Hofkapelle aufgenommen wird, der zu dieser Zeit Ercole Bernabei vorsteht und in der Agostino Steffani zweiter Vizekapellmeister ist.

Schon im ersten Jahr seiner Anstellung begleitet Pez den Kurfürsten zu dessen Zufriedenheit auf einem seiner Feldzüge gegen die Türken nach Ungarn, worauf sein Gehalt bereits am 1. 10.1688 verdoppelt wird (»in ansehung seiner sowohl in Ungarn als alhie zu gnädigster satisfaction gelaiseter diensten«).

Als weiteres Zeichen der Zufriedenheit mit Pez, Achtung seiner Fähigkeiten und Hinweis auf langfristige Pläne mit ihm, wird ihm ab 1689 vom Hofe ein Studienaufenthalt in Rom gewährt. Und nicht nur er wird mit finanziellen Mitteln für Reise und den 2 1/2-jährigen Aufenthalt ausgestattet, sondern der Hof übernimmt auch großzügige Unterhaltskosten für Pezens Ehefrau Anna Maria Rosina (Heirat am 28.11.1688) und das kurz vor der Abreise nach Rom geborene Töchterchen Maria Anna Franziska.

Bei welchen Komponisten und Musikern in Rom Pez in die Lehre geht, kann nur vermutet werden. Es ist zwar überliefert, dass Max Emanuel aus München zwei Lehrern Pezens Geschenke übermitteln lässt, doch tauchen in den entsprechenden Quellen keine Namen auf.

Was die Vokal-Instrumentalmusik betrifft, so ist in Rom in der noch nachwirkenden Tradition Carissimis zum Beispiel Alessandro Scarlatti tätig. Auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik wird Pez sicherlich direkt oder indirekt von Arcangelo Corelli beeinflusst. Auch Bernardo Pasquini genießt als Lehrer einen hervorragenden Ruf.

Im März 1692 kehrt Johann Christoph Pez wieder nach München zurück und tritt dort ab April seinen Dienst wieder an, wobei sich Pezens Dienstherr und Gönner, der Kurfürst Max Emanuel, inzwischen nicht mehr in München aufhält, sondern seine Residenz mittlerweile nach Brüssel verlegt hat. Auch das trägt dazu bei, dass sich der musikalische Geschmack am Hofe zu wandeln beginnt. Ist es bislang der italienische Stil, der als Inbegriff der hohen Kunst gilt, so beginnt innerhalb weniger Jahre der französische Stil Lullys dem italienischen den ersten Rang in der Gunst des Hofstaates abzulaufen oder tritt zumindest gleichberechtigt neben ihn. Und während die Hofkapelle zur Zeit Pezens Abreise nach Rom durch die lange prägende Dienstzeit Kerlls, die Brüder Bernabei und Steffani italienisch geprägt ist, so hat bei seiner Rückkehr der Lullist Melchior d'Ardespin an Einfluss gewonnen. Komponisten wie Georg Muffat (*Balletischer Blumen-Bund*), Rupert Ignaz Mayr (*Pythagorische Schmidts-Füncklein*), Caspar Ferdinand Fischer (*Journal du Printemps*) und Johann Abraham Schmikerer (*Zodiacus Musicus*, *Musico-Instrumentalische Gemüths-Lust*) adaptieren den Lully-Stil in ihren Suiten-Sammlungen.

Nicht lange nach Pezens Rückkehr aus Rom, jedenfalls bevor er im Jahre 1694 München wieder verlässt und eine Stelle als Kapellmeister bei Max Emanuels Bruder Josef Clemens am Kurfürstlichen Hof in Bonn antritt, liegt wohl die Entstehungszeit der hier eingespielten Sonaten.

Der vollständige Titel lautet:

Duplex Genius sive Gallo-Italus Instrumentorum Concertus 12 constans Symphoniis, 2. Violinis cum Archeviola & Basso continuo – Opus 1

Pez widmet die Sammlung Max Emanuel (wie auch R.I. Mayr seine *Pythagorischen Schmid-Füncklein*) und empfängt vom Kurfürsten dafür und wohl auch andere Werke 1696 die vergleichsweise sehr hohe Summe von 700 Gulden.

Im Jahre 1696 erscheint *Duplex Genius* im Druck bei Koppmayer in Augsburg, dort 1700 in einer zweiten Auflage erneut und 1701 dann in einem weiteren Nachdruck durch Roger in Amsterdam. Die dritte Sonate findet 1710 Aufnahme in das Sammelwerk »*Harmonia Mundi*«, London. Auch handschriftlich entstehen Kopien. So befindet sich eine solche zum Beispiel in Darmstadt von der Hand Christoph Graupners, was dazu geführt hat, dass die 12 Sonaten ihm fälschlicherweise zugeschrieben worden sind und Eingang in das Graupner-Werke-Verzeichnis gefunden haben (GWV 712-723).

Pez nennt im Titel der *Duplex Genius*-Sonaten neben den beiden Violini und dem Basso Continuo die »*Archeviola*« als weiteres Instrument. Dies konkretisiert er in der Einzelstimme dann dahingehend, dass er die Viola da Gamba und das Violoncello als gleichwertige Besetzungsalternativen anbietet. Sicherlich, um das Werk zunächst für möglichst viele Musiker attraktiv zu machen, möglicherweise auch, um dem französischen Geschmack durch die Möglichkeit der Verwendung der Gambe entgegen zu kommen. Wir haben uns bei der Einspielung für das Violoncello entschieden, weil es im Klang einen kräftigeren Widerpart zu den Violinen bildet und weil es dem italienischen Stil, der die *Duplex*-Sonaten doch prägt, eher entspricht.

Duplex Genius ist ein großes Sonatenwerk mit stilistisch starkem Zusammenhalt zwischen den einzelnen Sonaten, jedoch lässt sich, insbesondere auch in der Tonartenfolge, keine Symmetrie oder übergeordneter Gesamtaufbau entdecken. Die Dur- und Moll-Sonaten halten sich allerdings die Waage:

B-Dur . G-Dur . D-Dur . a-Moll . c-Moll . A-Dur .
d-Moll . g-Moll . F-Dur . C-Dur . h-Moll . e-Moll

Anders als Sammlungen seiner Zeitgenossen, z.B. Rupert Ignaz Mayr und Johann Abraham Schmikerer, die im Französischen (Muffat-Stil) verwurzelte Suiten, bestehend aus Ouverturen und einer Anzahl von Tanzsätzen schaffen, sind die Pez'schen Sonaten schon von der Form her der älteren, vielsätzigen und kontrastreichen italienischen Violinsonate (Corelli-Stil) verpflichtet. Korrespondierend dazu die vielen Momente italienischen Kompositionsstils innerhalb der Sonaten, was nicht verwunderlich, kommt Pez doch gerade erst aus dem Italienischen zurück.

Kennzeichnend hierfür ist die kontrastbetonte, überschäumende, manchmal fast schroffe Abwechslung schneller und langsamer Passagen und Sätze, gerader und ungerader Taktarten, die tokkatenartigen Anfänge mit ihren Läufen, ihren abrupten Charakter – Farb – und Tempowechseln. Einige der zahlreichen Beispiele hierfür sind die Eingangssätze der Sonaten IV, VIII und XII oder der zweite Teil der Sonata VI.

Ebenso zeigen die längeren langsamen Sätze, getragen und mit weiten melodischen Sprüngen oft südlichen Einfluss, so zum Beispiel die langsamen Sätze der Sonata II. Oder das einleitende Andante der Sonata VI mit schreitenden Basslinien, die auch bei Corelli oder Scarlatti zu finden sein mögen.

Italienisch auch die oft kunstvolle Harmonik mit Sept- und Nonakkorden, Vorhalten und Sekundreibungen, so beispielhaft im 2. Adagio der Sonata II, im 2. Adagio der Sonata V, den Adagios der Sonata VIII oder im Adagio der Sonata IX.

Pez gelingt es nun meisterhaft, in diesen italienischen Grundstil und die italienische Grundstimmung seines Duplex Genius französische Stilelemente und Sätze einfließen zu lassen und so dem zu der Zeit aufkommenden Geschmack des Publikums zu schmeicheln.

Oftmals über rhythmische Elemente, wie die Punktierungen im ersten 3/4-Takt der Sonata XI oder der ausgedehnten Fuge der Sonata III. Aber auch lineare Melodik und Tanzsätze lassen den Einfluss Lullys erkennen, wie zum Beispiel im giguenhaften Allegro der Sonata II oder dem Schlusspresto der Sonata XI.

Und, Pez beginnt die Sonatensammlung sogar französisch, denn die Eingangssätze der Sonata I mit feiner Melodik und nachfolgendem Fugato könnten auch eine französische Tanzsuite einleiten.

Neben den italienischen Einflüssen durch seine Studien in Rom und den französischen des aufkommenden Geschmacks lässt Pez aber auch die deutschen seiner Schul- und Jugendzeit nicht vermissen. So mag seiner intensiven und qualitativ hochwertigen musikalisch-handwerklichen Ausbildung und seinem Vorbild Johann Kaspar Kerll geschuldet sein, dass das gesamte Sonatenwerk satztechnisch vorzüglich und mit großer Sorgfalt und Können gearbeitet ist. Dies gilt insbesondere für die Fugen und Doppelfugen, die hohe Meisterschaft erkennen lassen.

Gibt es in dem ganzen Zyklus keine »schlechten« Stücke, so sei der Blick zum Schluss doch noch auf zwei besondere Kleinodien gelenkt: Zum einen auf das Schlussallegro der Sonata VII, das mit französischer Eleganz an Monteverdis Ritornello aus dem Orfeo erinnert,

und zum anderen auf die große Doppelfuge in der Mitte der Sonata XII. Dieses Stück weist in der Kompositionstiefe auf einen späteren deutschen Meister hin und auch das Motiv des Schlusssatzes derselben Sonate würde in Bachs Werk nicht negativ auffallen.

Wie schon erwähnt, verlässt Johann Christoph Pez 1694 mit seiner Familie München und wird Kapellmeister am kurfürstlichen Hof zu Bonn. Pez fällt die Aufgabe zu, die Hofkapelle neu aufzubauen, was er jedoch auf Grund äußerer Geschehnisse nicht vollenden kann. Zunächst der plötzliche Tod des Kurprinzen Josef Ferdinand, dann der Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges veranlassen Pez, 1701 nach München zurückzukehren. Er wird aber dort nicht, wie erhofft und versprochen, angestellt, sondern erhält von 1702 bis 1704 lediglich ein Wartegeld.

1706 kehrt Pez seiner Heimatstadt schließlich den Rücken und tritt am 12. November die Stelle des Herzoglich-Württembergischen Rat und Oberkapellmeisters am Hofe in Stuttgart an. Der Dienst umfasst Kirchen-, Kammer-, Tafel-, und Ballmusik sowie Leitung der Opern. Die Komposition neuer Kirchen- und Tafelmusik sowie von Opern ist im Vertrag als Pflicht festgelegt.

Johann Christoph Pez bleibt bis zu seinem Tode am 25.9.1716 in dieser Stellung.

Christoph Hesse

L'arpa festante

»L'arpa festante«, das zur Eröffnung des Münchner Opernhauses 1653 aufgeführte dramatische Werk Giovanni Battista Maccionis, steht symbolhaft für die künstlerische Arbeit und das musikalische Engagement des gleichnamigen Barock-, oder besser, Originalklang-Orchesters. Bereits 1983 gegründet und damit eine der traditionsreichsten deutschen Ensembles für Alte Musik, hat sich L'arpa festante nicht nur als unverwechselbarer Klangkörper bei der Aufführung von Instrumentalwerken, sondern auch als Partner leistungsfähiger Chöre bei Aufführungen der gesamten barocken, klassischen und romantischen Chor-Orchester-Literatur einen hervorragenden Ruf erarbeitet. Je nach Entstehungszeit der aufgeführten Werke verwendet L'arpa festante das passende Original-Instrumentarium und kann so die Klangfarben der Werke originalgetreu nachzeichnen.

Die große musikalische Erfahrung der einzelnen Musiker und die Virtuosität ihres musikalischen Könnens führen zum unverkennbaren Klangcharakter des Ensembles: farbig, nuancenreich, sensibel, expressiv. Mit der klanglichen Vielfalt historischer Instrumente wird das dramatische Moment in der Musik lebendig dargestellt.

Nachdem der Arbeitsschwerpunkt des Ensembles zunächst auf der Wiederentdeckung und -aufführung unbekannter Werke des 17. und 18. Jahrhunderts lag, rückt seit einigen Jahren zunehmend auch das oratorische und symphonische Repertoire der Romantik in den Vordergrund. Je nach musikalischen Bedürfnissen der aufgeführten Werke sind dabei Gestaltungen von der solistischen concertino-Besetzung bis zur vollen Orchestergröße von über 50 Musikern möglich.

Zahlreiche von Kritik und Publikum begeistert aufgenommene CD-Einspielungen haben L'arpa festante weithin bekannt gemacht. Die Diskographie

umfasst mittlerweile über 50 Veröffentlichungen bei angesehenen Labels wie Sony, Accent, Carus, **cpo**, Ars und Naxos und reicht von Werken des Hochbarock (Rupert Ignaz Mayr, David Pohle, Johann Philipp Förtsch, Dietrich Buxtehude) über Spätbarock (Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Jan Dismas Zelenka) und Klassik (Carl Philipp Emanuel Bach, Heinrich Graun, Josef Haydn, Georg Matthias Monn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) bis zur Romantik (Anton Bruckner, Josef Gabriel Rheinberger, Carl Loewe, Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Bernhard Moliq, Hector Berlioz, Richard Wagner).

On his path to becoming a highly respected and proficient court musician and composer, Johann Christoph Pez was fortunate to find himself in favourable circumstances with ideal educational opportunities at every stage of his life from his childhood onwards.

Johann Christoph Pez was born in Munich to a young bourgeois family of tower watchmen on 9 September 1664. The Pez family had worked in this profession in St Peter's tower on the Petersberg [St Peter's mount] for many generations and Johann Christoph experienced music from an early age in his family home. The traditional duties of tower watchmen not only entailed observing the town from the tower day and night and issuing an alarm if a fire broke out, but also included providing music for the community together with the city waits, including performing in the choir or organ loft of the church, playing in processions, at markets and private events and giving music lessons. They also maintained connections with the music at court and the electoral grammar school where school operas were regularly performed.

The family had a domicile in the tower in St Peter's schoolhouse where Johann Christoph attended the parish school. A large part of the primary school timetable was set aside for musical training alongside basic elementary education and Pez learned the theoretical foundations of music in addition to the violin and lute. Vocal training additionally played a substantial role.

The school had excellent teachers such as the singing teacher and instrumental master Franz Mayr who had been a pupil of Johann Kaspar Kerll. Even if Johann Christoph Pez was never directly taught by Kerll, he remained the dominant and influential figure within the Munich music scene during Pez's period of education (as the director of the Hofkapelle [court music ensemble] and the opera house at Salvatorplatz [Salvator Square]

from 1656 to 1674). Kerll's musical style displayed influences of his own teachers Giacomo Carissimi and Johann Jakob Froberger and was passed on down through the generations of his pupils.

After completing his primary school education, Johann Christoph Pez began attending the electoral grammar school during the school year 1675/76, progressing through all six classes to conclude his school career.

Pez was given a comprehensive humanist education in which music played a prominent role at the grammar school led by Jesuit brothers. The teaching and cultivation of music had become a well-established tradition at the school since Orlando di Lasso had been active in Munich, and Pez was able to augment and employ his musical ability as a member of the school choir and school orchestra at regular school church services and above all in the annual performances of operas and dramas at school. His familiarity with these works (including compositions by Georg Kirchbauer and Georg Schnevogel) also had a decisive significance for his subsequent musical career, permitting him to acquire comprehensive knowledge in the treatment of vocal and instrumental parts from an early age.

During his time at grammar school, Pez performed frequently in St Peter's church and his name appeared regularly on the list of weekly salaries from 1676 onwards. The musical practice at St Peter's continued to form a focal point of his career even after he had left school.

A significant factor for Pez's subsequent musical path was however the proximity of his grammar school to the Munich court. Pupils were frequently involved in performances at court and members of the court were in turn often present at special school performances. There is evidence for three performances of school dramas in the presence of the court alone during Pez's school

career and when he began composing his own school dramas which were performed at the school and other venues in Munich, members of the court including the Elector Max Emanuel and his brother Josef Clemens were also in attendance.

The gifted instrumentalist and composer Pez must have been conspicuous and indeed well known for many years to individuals employed in musical activities at court and so it was no surprise that he was appointed as a member of the Munich Hofkapelle [court ensemble] by a decree of employment issued by Max Emanuel on 17 April 1687. At this time the ensemble was directed by Ercole Bernabei with Agostino Steffani as its second deputy kapellmeister.

During his first year of employment, Pez accompanied the Elector to his master's satisfaction in one of his military campaigns against the Turks in Hungary, resulting in a doubling of his salary on 1 October 1688 ("In view of his services rendered both in Hungary and here to his grace's satisfaction").

As a further gesture of satisfaction with Pez alongside the recognition of his abilities and as evidence of longer-term plans concerning his employment, the court granted him a study sojourn in Rome commencing in 1689. In addition, the court not only provided Pez with the financial means to cover the journey and his 2 ½-year stay, but also with generous maintenance costs for his wife Anna Maria Rosina (whom he married on 28 November 1688) and their daughter Maria Anna Franziska born only shortly before they set off for Rome.

The identities of the composers and musicians Pez studied with in Rome unfortunately remain unknown. There is evidence that Max Emanuel sent gifts from Munich to two of Pez's teachers, but no names are quoted in the relevant sources.

Within the sphere of vocal-instrumental music in Rome, composers such as Alessandro Scarlatti were still continuing in the tradition established by Carissimi. In the field of purely instrumental music, Pez would most probably have been directly or indirectly influenced by Arcangelo Corelli: Bernardo Pasquini also enjoyed an outstanding reputation as a teacher.

Johann Christoph Pez returned to Munich in March 1692 to resume his duties at court, although his employer and patron the Elector Max Emanuel was no longer in Munich, having in the meantime relocated his residence to Brussels. This was surely one of the factors determining a transformation in musical taste at court around this period: within a few years, the previously prevailing Italian style as the epitome of high art was overtaken by the French style of Lully which established itself as the new favourite of the court, or at least on an equal footing with the Italian style. At the time of Pez's departure for Rome, the court ensemble had been subject to a strong Italian flavour through the extended periods of service of Kerll, the Bernabei brothers and Steffani, but on Pez's return, the Lullist Melchior d'Ardespin had gained influence. Composers such as Georg Muffat (*Balletischer Blumen-Bund*), Rupert Ignaz Mayr (*Pythagorische Schmid's-Füncklein*), Caspar Ferdinand Fischer (*Journal du Printemps*) and Johann Abraham Schmikerer (*Zodiacus Musicus*, *Musico-Instrumentalische Gemüths-Lust*) incorporated the style of Lully into their collections of suites.

The sonatas featured on this recording were most probably composed not long after the return of Pez from Rome and certainly prior to his renewed departure from Munich in 1694 when appointed as kapellmeister at the Electoral court in Bonn in the service of Max Emanuel's brother Josef Clemens. The full title of the works reads as follows:

Duplex Genus sive Gallo-Italus Instrumentorum Centus 12 constans Symphonijs, 2. Violinis cum Archeviola & Basso Continuo – Opus 1

Pez dedicated the collection to Max Emanuel (as did R. I. Mayr with his above-mentioned *Pythagorische Schmid-Füncklein*) and received the comparably high payment of 700 guilders for this composition and probably also for a number of other works in 1696.

The *Duplex Genus* was published by Koppmayer in Augsburg in 1696 with a reprint issued in 1700 and subsequently appeared in an additional reprint by Roger in Amsterdam in 1701. The third Sonata was adopted into the collection “*Harmonia Mundi*” in London in 1710 and handwritten copies of the work were additionally in circulation. One of these copies was made in the hand of Christoph Graupner in Darmstadt which led not only to the erroneous attribution of the 12 Sonatas to this composer, but also their adoption into the catalogue of works by Graupner (GWV 712-723).

In the title of the *Duplex Genus* Sonatas, Pez specifies the “arch-violin” as an additional instrument alongside the two violins and basso continuo. In the individual part, he goes on to specify that it can be played equally well on either the viola da gamba or violoncello. This possibility would initially have interested a larger number of musicians to perform the work, but was perhaps a simultaneous nod towards the French taste with their penchant for the viola da gamba. We have chosen to feature the violoncello as it provides a more substantial tone alongside the two violin parts and also corresponds more to the Italian style inherent in the *Duplex* Sonatas.

Duplex Genus is an extensive collection of sonatas with a strong stylistic cohesion between the individual pieces, although no overriding symmetry or structure can be detected, particularly as far as the sequence of

keys is concerned. There is however a balance between the number of sonatas set in major and minor keys:

B flat major . G major . D major . A minor
C minor . A major . D minor . G minor
F major . C major . B minor . E minor

Unlike the collections of his contemporaries such as Rupert Ignaz Mayr und Johann Abraham Schmikerer who composed suites based on the French (Muffat) style featuring an overture and a sequence of dance movements, the sonatas created by Pez are closer to the older Italian style of violin sonatas (Corelli) with a highly contrasting multi-movement structure. This is especially clear from a formal aspect, but also in many features within the individual sonatas which are unmistakably Italian in their compositional style: unsurprisingly since Pez had recently returned from Italy. These features include the strongly-contrasted, effervescent and at times almost abrupt alternation between fast and slow passages and movement types and between duple and triple time signatures: also the opening toccata-like sections with their runs and abrupt changes in character, tonal colouring and tempo, particularly exemplified in the opening movements of the Sonatas IV, VIII and XII as well as the second section of the Sonata VI.

The extended slow and sustained movements with far-reaching melodic leaps often reveal a southern European influence, for example the slow movements in the Sonata II or the opening Andante of the Sonata VI with its striding bass lines which are reminiscent of Corelli and Scarlatti.

The frequently elaborate harmony with its seventh and ninth chords, suspensions and dissonances with intervals of a second also evokes an Italian flavour, for instance in the second Adagio of the Sonatas II and V,

both Adagios in the Sonata VIII and the Adagio in the Sonata IX.

Pez succeeds masterfully in incorporating French stylistic elements and movement types into the underlying Italian style and atmosphere to pander to the changing taste of contemporary audiences.

He frequently achieves this through rhythmic elements such as the dotted rhythms in the first 3/4 section of the Sonata XI and the extended fugue in Sonata III, but influences from Lully are also present in the linear melodies and the inclusion of dance movements like the Allegro in the style of a gigue in the Sonata II and the closing Presto of the Sonata XI. Pez even begins the collection of sonatas in a French mode: the fine melodic flow and ensuing fugato of Sonata I could easily constitute the opening of a French dance suite.

Alongside the Italian influences from his studies in Rome and the developing French taste, Pez also adds a touch of the German style he grew up with during his schooldays. We encounter a compositionally accomplished and meticulously crafted set of sonatas cultivated on the foundations of his intensive and excellent musical and technical training and his role model Johann Kaspar Kerll. A special feature is provided by the fugues and double fugues which reveal a consummate master at work.

Across the board there are no 'weak' movements in the cycle. On the contrary, there are two special jewels which should be highlighted in conclusion: firstly, the concluding Allegro of the Sonata VII whose French elegance recalls Monteverdi's Ritornello from his Orfeo, and secondly, the extended double fugue at the core of the Sonata XII. The compositional profundity of this movement heralds a subsequent German master composer and even the motif of the final movement of the same sonata would not stand out negatively in one of Bach's works.

As already mentioned, Johann Christoph Pez left Munich with his family in 1694 to become kapellmeister at the electoral court in Bonn where he was charged with re-establishing the court ensemble. He was however unable to complete this task due to external events. Firstly the sudden death of the Electoral Prince Josef Ferdinand and the subsequent outbreak of the Spanish War of Succession prompted Pez to return to Munich in 1701. He was however not re-employed as envisaged, instead receiving a waiting allowance between 1702 and 1704.

In 1706, Pez finally turned his back on his native city and took up employment as a ducal councillor for Württemberg and senior kapellmeister at the court in Stuttgart where his duties spanned the genres of sacred music, chamber music, music for dinners and balls and the direction of operas. His contract obligated him to the composition of new sacred works, table music and operas.

Johann Christoph Pez remained in this position up to his death on 25 October 1716.

Christoph Hesse

Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht

L'arpa festante

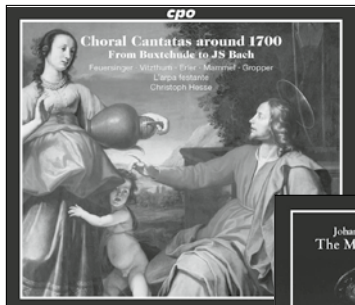
L'arpa festante, a dramatic work by Giovanni Battista Maccioni performed at the opening of the Munich Opera House in 1653, functions as a symbol of the artistic work and musical engagement of the like-named Baroque ensemble – or better: original-sound orchestra. Founded already in 1983 and thus one of the most time-honored German early music ensembles, L'arpa festante has earned an outstanding reputation not only as a one-of-a-kind ensemble for the performance of instrumental works but also as a partner of top ensembles in performances of the entire Baroque, Classical, and Romantic literature for choir and orchestra. L'arpa festante employs original instruments corresponding to the period of composition of the works performed, thereby enabling it to produce tone colors true to those of the original works.

The vast musical experience of the ensemble's individual members and the virtuoso level on which they perform produce its unique sound character in color, rich nuancing, fine sensitivity, and expression. The tonal variety of historical instruments brings to life the dramatic element in the music.

The focus of the ensemble's work initially was on the rediscovery and performance of unknown works of the seventeenth and eighteenth centuries. For some years now, the Romantic oratorio and symphonic repertoire has increasingly occupied the foreground. In keeping with the specific needs of the works performed, ensemble dimensions ranging from a concertino ensemble of soloists to full orchestral size with more than fifty musicians are possible.

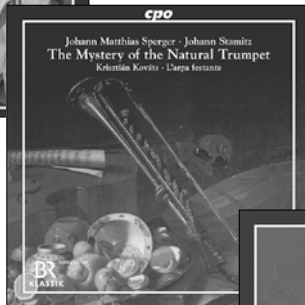
Numerous CD recordings received enthusiastically by the critics and the public have made L'arpa festante known far and wide. The ensemble's discography

currently comprises more than fifty releases on prestigious labels such as Sony, Accent, Carus, **cpo**, Ars, and Naxos and ranges from works of the High Baroque (Rupert Ignaz Mayr, David Pohle, Johann Philipp Förtsch, Dietrich Buxtehude) through the Late Baroque (Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, George Frideric Handel, Jan Dismas Zelenka) and Classicism (Carl Philipp Emanuel Bach, Heinrich Graun, Joseph Haydn, G. M. Monn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) to Romanticism (Anton Bruckner, Joseph Gabriel Rheinberger, Carl Loewe, Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Bernhard Moljave, Hector Berlioz, Richard Wagner).

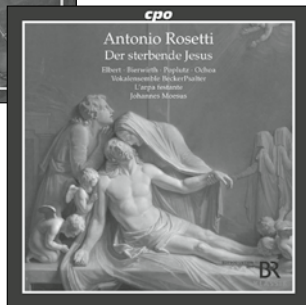


Already available

Choralkantaten um 1700
von Buxtehude bis Bach
cpo 555 456-2



The Mystery of the
Natural Trumpet
cpo 555 144-2



Antonio Rosetti:
Passionsoratorium »Der sterbende Jesus«
cpo 555 567-2



L'arpa festante at the recording session (Photo © Peter Laenger)

cpo 555 392-2