

YOUNG & FOOLISH

MOZART & C.P.E. BACH

**ALEXANDER MELNIKOV
CÉLINE FRISCH**

**CAFÉ ZIMMERMANN
PABLO VALETTI**

α





MENU

- > TRACKLIST
- > TEXTE FRANÇAIS
- > ENGLISH TEXT
- > DEUTSCHER TEXT

YOUNG & FOOLISH

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

SYMPHONY IN D MAJOR, WQ 1831/1, H.663

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. Allegro di molto | 6'01 |
| 2 | II. Largo | 1'37 |
| 3 | III. Presto | 3'26 |

CONCERTO FOR HARPSICHORD AND FORTEPIANO

IN E FLAT MAJOR, WQ 47, H.479

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 4 | I. Allegro di molto | 7'08 |
| 5 | II. Larghetto | 6'58 |
| 6 | III. Presto | 4'16 |

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

DIVERTIMENTO IN F MAJOR, K.138

- | | | |
|---|-------------|------|
| 7 | I. Allegro | 5'27 |
| 8 | II. Andante | 5'46 |
| 9 | III. Presto | 2'08 |

PIANO CONCERTO NO.17 IN G MAJOR, K453

- | | | |
|----|-----------------|-------|
| 10 | I. Allegro | 11'31 |
| 11 | II. Andante | 9'20 |
| 12 | III. Allegretto | 7'33 |

TOTAL TIME: 71'19

ALEXANDER MELNIKOV PIANOFORTE (7-12)

CHRISTOPH KERN, STAUFEN IM BREISGAU, 2007

AFTER ANTON WALTER, WIEN 1795

CÉLINE FRISCH HARPSICHORD (7-9)

CHRISTOPH KERN, STAUFEN IM BREISGAU, 2013

AFTER MICHAEL MIETKE, BERLIN 1710

PIANOFORTE (1-3 ; 4-6)

CAFÉ ZIMMERMANN

PABLO VALETTI VIOLIN & DIRECTION

THIBAUT NOALLY, PETER BIELY, CATHERINE VAN DE GEEST VIOLIN I

MAURO LOPES FERREIRA (LEADER), HERIBERTO DELGADO GUTIERREZ,

LOREA ARANZASTI PARDO, LISA FERGUSON VIOLIN II

MARTINA BISCHOF VIOLA I

LUCIE UZZENI VIOLA II

GIULIO PADOIN CELLO I

ÉTIENNE MANGOT CELLO II

JÁN PRIEVOZNIK DOUBLEBASS

PATRICK BEAUGIRAUD OBOE I

IRÈNE DEL RIO BUSTO OBOE II

GERARD SERRANO GARCIA HORN I

JORGE MANUEL FUENTES ARCE HORN II

KAREL VALTER TRAVERSO I

NADJA CAMICHEL TRAVERSO II

LAURENT LE CHENADEC BASSOON I

FLORIAN GAZAGNE BASSOON II

Vers la moitié du XVIII^e siècle, la fin du baroque musical annonce l'émergence d'une nouvelle façon de composer, perceptible dans les œuvres et les écrits de compositeurs tels que Rousseau, Geminiani, les fils Bach, Haydn et Mozart, tous en quête d'innovation musicale. Dans ce contexte, le « vieux » CPE Bach explore la possibilité de faire « parler » des instruments, animés par des émotions changeantes et abruptes, une expérimentation savante qui deviendra une référence pour des compositeurs pendant des générations après lui. Mozart, jeune et doué d'un talent peut-être inégalé et capable de la plus grande extravagance, deviendra un canon, un exemple de perfection dans l'art.

On aime imaginer le jeune et le vieux, qui façonnent l'histoire de la musique et de l'art, cette spécificité humaine, avec l'enthousiasme d'une jeunesse insensée : *young & foolish*

Around the middle of the 18th century, the end of the Baroque musical era signalled the emergence of a new way of composing, perceptible in the works and writings of composers such as Rousseau, Geminiani, Bach's sons, Haydn and Mozart – all on the quest after musical innovation. In this context, the 'older' CPE Bach was exploring the possibility of making the instruments speak, animated by suddenly changing emotions: a scientific experiment that would be a reference point for succeeding generations of composers.

Mozart, young and gifted with an unequalled talent, and capable of the greatest musical extravagance, would become a model, an exemplar of the highest artistic perfection.

One can readily imagine them, the young man and the old, crafting the history of music and of art, this quintessentially human activity, with the enthusiasm of reckless youth: *young & foolish*.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum ging mit dem Ende des musikalischen Barocks eine neue Art des Komponierens einher, die man in Werken und Texten etwa von Rousseau, Geminiani, den Bach-Söhnen, Haydn oder Mozart ausmachen kann, die alle nach musikalischer Innovation strebten. In diesem Kontext lotete der „alte“ Carl Philipp Emanuel Bach die Möglichkeit aus, Instrumente zum „Sprechen“ zu bringen, die von wechselhaften und abrupten Emotionen bestimmt waren – ein fachkundiges Experimentieren, das für Komponisten noch Generationen nach ihm zum Maßstab werden sollte.

Mozart, jung und mit einem möglicherweise unübertroffenen Talent gesegnet, das zu größter Extravaganz fähig war, entwickelte sich zu einem kanonischen Vorbild, einem Beispiel für die Vollkommenheit in der Kunst. Man möchte sich den Jungen und den Alten gerne vorstellen, wie sie die Geschichte der Musik und der Kunst, diese spezifisch menschlichen Errungenschaften, mit dem Enthusiasmus einer törichten Jugendlichkeit prägen: *young & foolish*.

POUR LES CONNAISSEURS ET LES AMATEURS PAR THÜRING BRÄM

L'idée de comparer les œuvres de Mozart (1756-1791) et de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) ne va pas de soi. Pourtant, de mon point de vue, qui est celui d'un compositeur d'aujourd'hui, je relève certains éléments intéressants dans ce qui les sépare et ce qui les rapproche, en dehors du simple fait qu'ils étaient contemporains. Certaines différences entre eux sont frappantes : Mozart a été élevé dans la culture catholique italienne, qu'il connaissait très bien, alors que C.Ph.E. Bach a grandi dans la culture protestante de l'Allemagne du Nord. Mais par certains aspects, leur évolution musicale respective présente quelques similitudes, notamment une complexité structurelle croissante de leurs œuvres et le désir de leur donner, indépendamment de leur structure, un caractère mélodramatique.

Que pensaient-ils l'un de l'autre ? Un de leurs contemporains, Friedrich Rochlitz, qui a beaucoup écrit sur la musique de son temps, rapporta ces propos de Mozart sur C. Ph. E. Bach : « Il est notre père, nous sommes ses enfants. Si l'un d'entre nous sait faire quelque chose de bien, c'est de lui qu'il l'a appris... Nous ne pouvons plus nous contenter de ce qu'il fait : mais quant à la façon dont il le fait – nul ne lui arrive à la cheville... »

Le premier morceau de ce disque est le troisième des *Divertimenti* KV 136 à 138 que Mozart a composés début 1772 à Salzbourg. C'est une pièce qui relève de ce qu'on appelle la « *Gebrauchsmusik* », musique légère, divertissante, n'offrant guère de difficulté majeure à l'interprète. Les musicologues d'aujourd'hui considèrent parfois que cette œuvre préfigure, d'un point de vue formel, les quatuors à cordes que Mozart composera plus tard. Mais quand on l'interprète en ajoutant un piano-forte, comme sur le présent enregistrement, on peut aussi considérer qu'elle annonce ses œuvres symphoniques, car les sonorités du fortepiano évoquent ici de manière subtile les orchestrations ultérieures, où les cors et les bois sont utilisés pour former ce qu'on appelle des « voix d'harmonie ».

C. Ph. E. Bach a lui aussi commencé à écrire des symphonies pour ensembles à cordes dans les années 1770, à Hambourg, à l'instigation du baron van Swieten, diplomate au service des Habsbourg et grand amateur de musique. Swieten lui ayant demandé de ne pas tenir compte dans ses symphonies des difficultés techniques d'exécution, Bach composa alors également quatre symphonies pour orchestre avec douze parties obligées à propos desquelles il écrivait le 30 novembre 1778 à son éditeur Breitkopf de Leipzig : « C'est la plus grande

œuvre que j'ai faite dans ce genre ». Pourquoi était-il de cet avis ? La symphonie que l'on entend sur ce disque (Wq 183/1) a des proportions audacieuses, tout à fait surprenantes quand on pense aux possibilités limitées des structures tonales harmoniques de l'époque. Dans le premier mouvement, par exemple, on reste longtemps dans l'incertitude quant à la tonalité dans laquelle on se trouve, sans savoir où la musique va nous conduire. Dans le deuxième mouvement, nous sommes saisis par une musique à cinq voix merveilleusement apaisante, avec deux flûtes, la partie d'alto et celle de violoncelle avec les contrebasses, mais – chose inhabituelle pour l'époque – sans instrument à clavier pour les accompagner. En outre, les deux violons n'ont ici droit qu'à un bref commentaire en pizzicatos – avant de prendre leur revanche dans le dernier mouvement, où ils s'élancent dans des passages d'une virtuosité digne de Vivaldi !

Dans son double concerto de 1788 enregistré ici, C. Ph. E. Bach confie les rôles principaux aux deux instruments à clavier, mais les instruments de l'orchestre interviennent parfois d'une manière également novatrice et intéressante. Un dialogue s'instaure par exemple entre les violons et la flûte, avec un jeu de motifs auquel se joignent les cors naturels dans le troisième mouvement, après être restés muets dans le mouvement central, cette réapparition du timbre lumineux des cors créant une merveilleuse surprise. Juste avant la fin, point culminant de l'œuvre, Bach fait entendre simultanément le même motif dans trois tempos différents (le tempo original et deux augmentations), atteignant ainsi une densité dramatique électrisante avant que la pièce ne se termine sans détours.

Mozart mentionne son concerto pour piano et orchestre KV 453 en même temps que ses concertos KV 450 et 451 dans une lettre à son père. Il lui demandait lequel des trois lui plaisait le plus, ainsi qu'à sa sœur pianiste : « Je les considère [...] comme des concertos qui feront transpirer ». Les rapides changements d'atmosphère dans cette œuvre s'inspirent du caractère dramatique de l'opéra italien – et donc également « catholique ». À propos de ses deux collègues C. Ph. E. Bach et Georg Benda, chefs d'orchestre luthériens qui s'étaient tous deux démarqués du style italien, trop « sucré » à leur goût, Mozart écrivait en 1778 à son père, alors qu'il se trouvait à Mannheim : « Benda a toujours été mon préféré parmi les maîtres de chapelle luthériens ». Il venait d'assister à une représentation de la *Médée* de Benda à Mannheim, « mélodrame » dont les passages musicaux d'une très grande sensibilité, chargés d'exprimer les affects, sont fréquemment interrompus par des parties parlées qui font progresser l'action dramatique.

Il est intéressant de noter qu'on rencontre l'emploi d'une technique analogue dans la musique instrumentale de C. Ph. E. Bach : des passages mélodiques sont soudain interrompus par des pauses, par des exclamations.

mations musicales ou par des traits rapides et dramatiques. Ce procédé a un caractère plus abstrait chez C. Ph. E. Bach, mais tout aussi dramatique. Ses exclamations musicales en écho ne sont plus l'application de la théorie baroque des affects, elles se rapprochent presque du « *sampling* » (ou échantillonnage), les subtiles différences de timbre devenant des constats d'émotions au lieu d'exprimer elles-mêmes des émotions. Même s'il n'a pas eu d'imitateurs à son époque, cet aspect de son style tardif (le double concerto de 1788 est l'une de ses dernières œuvres) est très en avance sur son temps, dans l'esprit de la déclaration de Mozart citée plus haut : « Nous ne pouvons plus nous contenter de ce qu'il fait : mais quant à la façon dont il le fait – nul ne lui arrive à la cheville... » Le compositeur Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) écrivait à propos des symphonies de C. Ph. E. Bach : « Il n'est sans doute jamais sorti de l'âme d'un génie une composition musicale d'un caractère plus élevé, plus effronté et plus humoristique ». Dans sa symphonie comme dans son concerto, ce caractère « effronté » est la marque de son âme, spirituelle et aimant jouer avec les couleurs sonores. En faisant un rapprochement phénoménologique osé avec des musiciens bien plus tardifs, on pourrait constater – je le dis en tant que compositeur, et non en tant que musicologue – que l'on retrouve la technique compositionnelle de C. Ph. E. Bach d'appropriation (ou d'échantillonnage) et d'élaboration rhétorique de matériaux musicaux dans les œuvres de Leoš Janáček (1854-1928), qui crée ses motifs musicaux directement à partir d'échantillons du langage parlé quotidien. Et un siècle plus tard encore, Steve Reich a de nouveau utilisé une technique d'échantillonnage en enregistrant des sons et des bruits de la vie urbaine et en s'en servant comme éléments constitutifs dans ses œuvres, par exemple dans *City Life* de 1996.

À 19 ans, Franz Schubert écrivait dans son journal à propos de Mozart : « Ce jour restera un jour lumineux, léger et beau pendant toute ma vie. Les sons enchantés de la musique de Mozart résonnent encore doucement en moi, comme depuis les lointains. [...] Ces belles empreintes de l'âme nous restent ainsi, et aucun temps, aucune circonstance ne pourra les effacer... » Si les romantiques ont considéré Mozart comme un modèle, c'est sans doute parce qu'il restait attaché à une ligne vocale chargée d'émotion. Il ne serait pas absurde de penser ici au merveilleux passage en mineur dans le troisième mouvement du concerto pour piano enregistré ici (aux mesures 78 et suivantes).

Tous ces développements ont contribué à rapprocher Mozart et C. Ph. E. Bach : tous deux ont contribué à l'évolution stylistique de leur temps en composant ces œuvres qui fascinent aujourd'hui encore connaisseurs et amateurs.



FOR CONNAISSEURS AND MUSIC LOVERS

BY THÜRING BRÄM

A juxtaposition of works by Mozart (1756-1791) and Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) is not self-evident. However, from the perspective of a composer today, I see several interesting differences and similarities between the two which go beyond the fact that they were contemporaries. There are some obvious differences between these two composers. Mozart was educated in and very familiar with an Italian and Catholic culture. C.Ph.E. Bach grew up in the Protestant culture of Northern Germany. I also see similarities in some aspects of their developing compositions, namely an increasing complexity of structure and a desire to make the work, however it is structured, melodramatic.

What did they think of each other? Rochlitz, a music commentator of their time, reported what Mozart thought of C.Ph.E. Bach: “He is the father; we are the boys. For those of us who can, we have learned from him... but with what he does, we can’t do anything further: how he does it is unsurpassable...”

The earliest piece on this CD is the third of Mozart’s Divertimenti K 136-138, composed in Salzburg in early 1772. It is ‘Gebrauchsmusik’ - that is, it is light, entertaining, not terribly difficult to perform. From today’s perspective, some view this work as an early form of later string quartets. If – as performed on this recording – it is accompanied by the fortepiano, the work can also be seen as a predecessor of later symphonic scoring, as the sound of the fortepiano here subtly anticipates later orchestration which uses horns and flutes/oboes/bassoon as so-called “harmony parts”.

C.Ph.E. Bach also began writing string symphonies in the 1770s. He did this in Hamburg at the instigation of Baron van Swieten, the culturally-interested diplomat of the Habsburg monarchy. Interestingly, Swieten asked him not to take technical difficulties of performing them into consideration. Bach then composed four orchestral symphonies with 12 obligato parts and wrote to his publisher Breitkopf in Leipzig on November 30, 1778: “It is the greatest of its kind that I have done”. Why should he think this? The symphony performed here (Wq 183/1) takes on bold dimensions which, within the limited means of the harmonic tonal structures of the time, constantly surprises. In the first movement, for example, it remains unclear for a long time which key we are really in and where the journey is heading. In the second movement, we are captivated by the sound of a wonderfully calming five-part movement of two flutes and the viola and cello part with violone,

but – unusual for the time – with no accompanying keyboard instrument. Furthermore, the two violins are only allowed a brief pizzicato commentary, but in the last movement they roar in with what we could today call Vivaldian virtuosity, all in an instrumentally structured melodrama.

In Bach's double concerto of 1788 performed here, the two keyboard instruments are the main protagonists, but at times the instruments of the orchestra also interact in an interesting new way. This results in creating, for example, a dialog between violin and flute, and even the natural horns begin to play along motivically in the third movement after having remained silent in the middle movement. The exuberant timbre of the horns reappears brightly in the third movement as a wonderful surprise. As a climax, Bach allows the same motif to be heard simultaneously in three different tempi (original and in two augmentations) shortly before the end, thus achieving an exciting and dramatic density just before the piece ends without further ado.

Concerning Mozart's' concerto K 453 performed here, Mozart himself mentions it together with his concertos K 450 and 451 in a letter to his father, saying that he was eager to know which of the three concertos they liked best: "I consider them to be concertos that make you sweat". The quickly changing mood in this Mozart piece grows out of the drama of Italian (Catholic) opera. About his two Lutheran conductor colleagues, C.Ph.E. Bach and Benda, who had set themselves apart from the sugary Italian style, he wrote to his father from Mannheim in 1778: "You know that Benda was always my favorite among the Lutheran Kapellmeisters". Benda's *Medea*, whose performance Mozart had seen and heard on his first visit to Mannheim, consists of extremely sensitive passages that musically depict emotions, which are then repeatedly torn apart by the speaking parts that support the action.

Interestingly, a similar technique can also be seen in C.Ph.E. Bach's instrumental music: melodic passages that are suddenly interrupted by pauses, musical exclamations and dramatic runs. C.Ph.E. Bach's instrumental playing is more abstract, but just as dramatic. His echo-like musical exclamations move away from the Baroque theory of affects and become almost like "sample" exclamations in which subtle differences in timbre become small statements about emotions, rather than expressing emotions themselves. This 'sampling' aspect of his late style (the Double Concerto of 1788 is one of his last compositions) points beyond the centuries, although it finds no more imitators in its time, in tune with Mozart's statement quoted above: 'with what he does, we can't do anything further: how he does it is unsurpassable.' The composer and music commentator Reichardt (1752-1814) says of C.Ph.E. Bach's symphonies: "Hardly has a musical composition

of a higher, cheekier, more humorous character ever flowed from a soul of genius". In the symphony, as in the concerto, "cheeky" ['keck'] is the footprint of the soul, witty and playing with tone colors.

In a bold phenomenological arc, one could – and I say this as a composer and not as a musicologist – observe that in C.Ph.E. Bach's musical rhetoric, the compositional procurement (or sampling) of resources and their elaboration is found again in the works of Leoš Janáček (1854-1928), who generated his musical motifs directly from samples of everyday spoken language. And another hundred years later, Steve Reich again used a sample technique in the recordings of environmental sounds and noises as building blocks for his works, for example in his 1996 work *City Life*. The 19-year-old Franz Schubert writes about Mozart: "This will remain a bright, light, beautiful day throughout my life. As if from afar, the magical tones of Mozart's music still echo for me..." Thus the beautiful footprints of the soul remain with us, which no time, no circumstances can erase... . Keeping to a vocal emotional line, Mozart serves as a direct model for the Romantics. It would not be out of place to think here of the wonderful minor passage in the 3rd movement of the Piano Concerto on this recording (m. 78ff).

All of these developments have contributed to making Mozart and C.Ph.E. Bach similar in that, in a period of stylistic transition, they have produced these pieces which above all still fascinate musicians and music lovers today.

FÜR 'KENNER' UND 'LIEBHABER' VON THÜRING BRÄM

Eine Gegenüberstellung der Werke von Mozart (1756–1791) und Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) ist nicht selbstverständlich. Aus der Perspektive eines heutigen Komponisten sehe ich jedoch einige interessante Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen den beiden, die über die Tatsache hinausgehen, dass sie Zeitgenossen waren. Es gibt einige offensichtliche Unterschiede zwischen diesen beiden Komponisten. Mozart wurde in einer italienischen und katholischen Kultur erzogen und war mit ihr sehr vertraut. C.Ph.E. Bach wuchs in der protestantischen Kultur Norddeutschlands auf. Ich sehe auch Ähnlichkeiten in einigen Aspekten ihrer sich entwickelnden Kompositionen, nämlich eine zunehmende Komplexität der Struktur und den Wunsch, das Werk, wie auch immer es strukturiert ist, melodramatisch zu gestalten.

Was haben sie voneinander gehalten? Rochlitz, ein Musikkomentator ihrer Zeit, berichtete, was Mozart über C.Ph.E.Bach dachte: „Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechtes kann, hat das von ihm gelernt... Mit dem, was er macht, kommen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht – da steht ihm keiner nach...“

Das früheste Stück auf dieser CD ist das dritte von Mozarts *Divertimenti* KV 136-138, das Anfang 1772 in Salzburg komponiert wurde. Es ist „Gebrauchsmusik“ – das heisst, es ist leicht, unterhaltsam und nicht sehr schwer aufzuführen. Aus heutiger Sicht betrachten manche dieses Werk als eine frühe Form der späteren Streichquartette. Wenn es – wie auf dieser Aufnahme – vom Hammerflügel begleitet wird, kann das Werk auch als Vorläufer späterer symphonischer Partituren gesehen werden, da der Klang des Hammerflügels hier auf subtile Weise die spätere Orchestrierung vorwegnimmt, die Hörner und Flöten/Oboen/Fagott als sogenannte „Harmoniestimmen“ verwendet.

Auch C.Ph.E. Bach begann in den 1770er Jahren, Sinfonien für Streicher zu schreiben. Er tat dies in Hamburg auf Veranlassung von Baron van Swieten, dem kulturinteressierten Diplomaten der Habsburger Monarchie. Swieten bat ihn, die technischen Schwierigkeiten bei der Aufführung der Sinfonien nicht in Betracht zu ziehen. Bach komponierte daraufhin auch vier Orchestersinfonien mit 12 obligaten Stimmen und schrieb am 30. November 1778 an seinen Verleger Breitkopf in Leipzig: „Es ist das grösste der Art, was ich gemacht habe.“ Warum sollte er das denken? Die hier aufgeführte Sinfonie (Wq 183/1) nimmt kühne Dimensionen an, die im

Rahmen der begrenzten Möglichkeiten der harmonischen Tonstrukturen der Zeit immer wieder überraschen. Im ersten Satz zum Beispiel bleibt lange Zeit unklar, in welcher Tonart wir uns wirklich befinden und wohin die Reise geht. Im zweiten Satz werden wir vom Klang eines wunderbar beruhigenden fünfstimmigen Satzes mit zwei Flöten und der Bratschen- und Cellostimme mit Violone gefangen genommen, aber – ungewöhnlich für die Zeit – ohne begleitendes Tasteninstrument. Ausserdem wird den beiden Violinen nur ein kurzer Pizzicato-Kommentar zugestanden, aber im letzten Satz brausen sie mit vivaldischer Virtuosität heran!

In Bachs Doppelkonzert von 1788, das hier aufgeführt wird, sind die beiden Tasteninstrumente die Hauptakteure, aber manchmal interagieren auch die Instrumente des Orchesters auf eine interessante neue Weise. So entsteht zum Beispiel ein Dialog zwischen Violine und Flöte, und sogar die Naturhörner beginnen im dritten Satz motivisch mitzuspielen, nachdem sie im Mittelsatz stumm geblieben sind. Das leuchtende Timbre der Hörner taucht im dritten Satz als wunderbare Überraschung wieder auf. Als Höhepunkt lässt Bach kurz vor dem Ende dasselbe Motiv gleichzeitig in drei verschiedenen Tempi (im Original und in zweimaliger Vergrößerung) erklingen und erreicht so eine aufregende und dramatische Dichte, kurz bevor das Stück ohne Umschweife endet.

Was Mozarts hier aufgeführtes Konzert KV 453 angeht, so erwähnt es Mozart zusammen mit seinen Konzerten KV 450 und 451 in einem Brief an seinen Vater. Er wolle wissen, welches der drei Konzerte ihm und seiner pianistischen Schwester am besten gefällt: „Ich halte sie ... für Concerten, welche schwitzen machen. Die schnell wechselnde Stimmung in diesem Mozart-Stück entspringt dem Drama der italienischen („katholischen“) Oper. Über seine beiden lutherischen Dirigenten-Kollegen, C.Ph.E. Bach und Benda, die sich vom italienischen „Zucker“-Stil abgesetzt hatten, schrieb er 1778 aus Mannheim an seinen Vater: „dass Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war.“ Bendas Medea, deren Aufführung Mozart bei seinem ersten Besuch in Mannheim gesehen und gehört hatte, besteht aus äusserst ‘empfindsamen’ Passagen, die die Affekte musikalisch darstellen, aber immer wieder von den handlungsbefördernden Sprechpartien zerrissen werden.

Interessanterweise findet sich eine ähnliche Technik auch in C.Ph.E. Bachs Instrumentalmusik: melodische Passagen, die plötzlich durch Pausen, musikalische Ausrufe und dramatische Läufe unterbrochen werden. C.Ph.E. Bachs Instrumentalspiel ist abstrakter, aber genauso dramatisch. Seine echoartigen musikalischen Ausrufe entfernen sich von der barocken Affektenlehre und werden fast wie „sampling“ hafte Ausrufe, bei

denen subtile Unterschiede in der Klangfarbe zu Feststellungen über Emotionen werden, anstatt selbst Emotionen auszudrücken. Dieser „Sampling“-Aspekt seines späten Stils (das Doppelkonzert von 1788 ist eine seiner letzten Kompositionen) weist über die Jahrhunderte hinaus, auch wenn er in seiner Zeit keine Nachahmer mehr findet, ganz im Sinne der oben zitierten Aussage Mozarts: „Mit dem, was er macht, kommen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht – da steht ihm keiner nach...“ Der Komponist und Musikkomentator Reichardt (1752-1814) sagt über C.Ph.E. Bachs Sinfonien: „Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischem Charakter einer genialen Seele entströmt.“ In der Sinfonie, wie auch im Konzert, ist „keck“ der Abdruck der Seele, witzig und mit Klangfarben spielend.

In einem kühnen phänomenologischen Bogen könnte man - und das sage ich als Komponist und nicht als Musikwissenschaftler - feststellen, dass sich die kompositorische Beschaffung (oder das Sampling) von Ressourcen und deren Ausarbeitung in C.Ph.E. Bachs musikalischer Rhetorik in den Werken von Leos Janaček (1854-1928) wiederfindet, der seine musikalischen Motive direkt aus Samples der gesprochenen Alltagssprache generierte. Und weitere hundert Jahre später nutzte Steve Reich erneut eine Sample-Technik bei den Aufnahmen von Umweltklängen und Geräuschen als Bausteine für seine Werke, zum Beispiel in seinem Werk *City Life* von 1996.

Der 19-jährige Franz Schubert schreibt über Mozart: „Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik... So bleiben uns die schönen Abdrücke der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen...“ Indem er sich an eine vokale emotionale Linie hält, dient Mozart als direktes Vorbild für die Romantiker. Es wäre nicht abwegig, hier an die wunderbare Moll-Passage im 3. Satz des Klavierkonzerts auf dieser Aufnahme zu denken (T. 78ff).

All diese Entwicklungen haben dazu beigetragen, dass sich Mozart und C.Ph.E. Bach insofern ähneln, als sie in einer Zeit des stilistischen Übergangs diese Stücke hervorgebracht haben, die vor allem „Kenner“ und „Liebhaber“ auch heute noch faszinieren.

Recorded at Église du Béguinage de Saint-Trond (Belgium)

ALINE BLONDIAU RECORDED PRODUCER, EDITING & MASTERING

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AD VAN DER KOUWE ARTWORK

COVER & INSIDE PHOTOS © JEAN-BAPTISTE MILLOT

COVER IMAGE © KENT BAKER/MILLENNIUM IMAGES, UK

LES PARTITIONS BASÉES SUR L'ÉDITION CRITIQUE DE CARL PHILIPP EMANUEL BACH : THE COMPLETE WORKS (WWW.CPEBACH.ORG)
ONT ÉTÉ MISES À DISPOSITION PAR L'ÉDITEUR PACKARD HUMANITIES INSTITUTE DE LOS ALTOS, CALIFORNIE.

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1043

© CAFÉ ZIMMERMANN 2024

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024

Café Zimmermann remercie chaleureusement tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cet enregistrement par leur soutien et leurs encouragements, notamment :

François BONNET, Marie-Annick BRAS, Christine BURCKHARDT, Bernard CHAMBON, Bertrand COMBEAU, Martine CORNÈDE, Jean-Jacques CORRIO, Luc DARAGON, Olivier et Dominique DE SPOELBERCH, Sylvie DRUJON, Michel EGEA, Michel EYCHENNE, Jean et Véronique FREYCHET, Aymeric FRISCH, Didier FRISCH, Gaston et Odile FRISCH, Hélène FRISCH, Jacques FRISCH, Jean-Eudes JOFFRIN, Allan JOFFROY, Thierry JOUENNE, Mireille KREITMANN, Liliane LACAND, Pascal LAFFARGUE, Jean LE BRIS, Anne LE MERCIER, René LIAUZON, Annie LIONNET, Emeric MATHIOU, Danièle MORVAN, Claude-Alain PILLET, Tilmann REUTHER, Fanny RIVIERE, Christine SEGARD-FREYCHET, Jacques SOLER, Brigitte VANTHUYNE, Anne-Catherine VIOT, Stéphane WATILLON



Grand Théâtre
de Provence
AIX-EN-PROVENCE



LA METROPOLE
AIX-MARSEILLE-PROVENCE



SPEDIDAM
LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRETES



ALSO AVAILABLE



ALPHA 396



ALPHA 434 16CD



ALPHA 626



ALPHA 766