

Das Werk eines der großen Komponisten liegt noch immer im Halbdunkel; die Zeit ist gekommen, dieses – und damit auch jenes – zu erhellen. Sein Name wurde schon immer mit Bewunderung genannt, doch der Bedeutung seiner Musik entspricht ihr Erscheinen im Konzertbetrieb nicht im mindesten. Spricht man zur Zeit Haydns und Mozarts von Bach, dann ist er gemeint: Carl Philipp Emanuel Bach, zweiter Sohn des Thomaskantors, großer Virtuose und unbeugsamer Visionär, geboren am 8. März 1714 in Weimar, gestorben am 14. Dezember 1788 in Hamburg.

Glaubt man Haydn, Mozart und Beethoven, dann gibt es nicht den geringsten Zweifel an Carl Philipp Emanuel Bachs Rang als Komponist. Um 1749 fallen Haydn sechs Sonaten von Emanuel Bach in die Hände: „... da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleißig studiert habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.“

Mozart wird an einem musikalischen Abend bei Doles von diesem über Bachs Spiel gefragt. Der Meister, in seiner wienerisch-unumwundenen, treuherzigen Weise, antwortete: „Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht einge-

steht, der ist ein ... (Er schien Letztes mit Beziehung zu sagen, die ich aber nicht verstand.) Mit dem, was er macht,“ fuhr Mozart fort, „kämen wir jetzt nicht mehr aus: Aber wie er's macht – da steht ihm keiner gleich.“

Beethoven schreibt 1809 an Breitkopf & Härtel: „... von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssten einige jedem wahren Künstler gewiss nicht allein zum hohen Genuss, sondern auch zum Studium dienen ...“

So sehen also die Klassiker Emanuel Bach. Eine Wertschätzung anderer Art hat Johannes Brahms erkennen lassen, indem er die Violinsonaten h-Moll (Wq.76) und c-Moll (Wq.78) neu herausgegeben hat.

Johann Sebastian Bach hat das Klavierkonzert als Gattung geschaffen, er hat gleichzeitig im fünften Brandenburgischen Konzert als erster auch die große Konzertkadenz eingeführt und damit den Solisten zusätzlich exponiert. Diese neue Gattung hat sein Sohn Emanuel voll und ganz verinnerlicht: Mit 53 Klavierkonzerten(!) hat er sich an ihr förmlich berauscht; dieses Genre hat ihn sein ganzes Leben nicht mehr losgelassen. Schon 1733 schreibt er in Leipzig sein Concerto a-Moll (Wq.1), und eines seiner letzten Werke ist das Doppelkonzert Es-Dur für Hammerklavier und Cembalo (Wq.47) aus dem Todesjahr 1788.

Mit einem expansiv drängenden Allegro eröffnet das **Concerto d-Moll (Wq.23)**. In den ersten beiden Takten wird der Tonraum

von zweieinhalb Oktaven durchmessen: Ein eindrucksvoller Ambitus von durchaus Webernscher Dimension. Wir vernehmen eine vollkommene instrumentale Gesanglichkeit, deren Maßstab nicht mehr die menschliche Stimme darstellt. Die großen Intervalle werden der unverzichtbare Baustein des ersten und letzten Satzes bleiben. Rhythmisch wird der erste Satz überdies von unablässigen Punktierungen beherrscht, die ihm eine schon fast körperliche Wirkung verleihen.

Bemerkenswert ist auch die Länge der Durchführung im ersten Satz: Mit zwei Takten mehr als die Exposition beweist sie, welchen Stellenwert die motivische Arbeit für Emanuel Bach besitzt. Im Poco andante des zweiten Satzes zeigt sich der „singend denkende Komponist“, der – wie im *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* zu lesen ist – „das Herz in eine sanfte Empfindung versetzt“. Die Energie des ersten Satzes kehrt im Finale – Allegro assai – ungebrochen zurück. Markante, knappe Gesten und auffällige Pausen bestimmen den Charakter des dritten Satzes. Dieses Concerto d-Moll (Wq.23) entstand 1748 in Berlin, wo Emanuel Bach als Hofcembalist Friedrichs des Großen in jenen Jahren wohnte.

Kann man im Concerto d-Moll bereits die Tendenz beobachten, dass Bach mit den Erwartungen des Hörers spielt, indem er offensichtliche Entwicklungen plötzlich verkürzt oder sogar abbricht, so wird diese Tendenz im **Concerto c-Moll (Wq.31)** zur Methode.

Die sich selbst bestätigende Wiederholung ist hier nicht zu finden. Eine weitere Besonderheit dieses Konzertes besteht darin, dass Bach im ausgedehnten Orchestervorspiel tatsächlich ein zweites Thema einführt. Dieses zweite Thema ist zwar nicht – wie später bei Beethoven – als Gegensatz zum ersten angelegt, aber es ist ein eigenständiger zweiter Gedanke, der auch im Verlauf des Satzes seine Bedeutung behalten wird. Für den Schluss des ersten Satzes schreibt Emanuel Bach eine virtuose und konzentrierte Kadenz, die sich schon der üblichen Länge späterer Zeiten nähert.

À propos Kadenz: Im Concerto d-Moll beschränkt sich Bach auf Überleitungen, also äußerst knappe, thematisch nicht gebundene Verbindungstakte, die aber präzise vorgegeben sind. Und im Concerto C-Dur (Wq.112/1) – als dritte Variante – sind in den ersten beiden Sätzen zwar Kadenzen vorgesehen, Emanuel Bach führt sie aber nicht aus. Hier muss der Interpret seinen eigenen Beitrag leisten.

Wir bewundern zutiefst Beethovens viertes Klavierkonzert und speziell dessen langsame Satz. Dass jedoch 50 Jahre zuvor ein anderer schon ein solches Espressivo beschworen hat, soll nicht vergessen werden: Es ist der zweite Satz des c-Moll-Konzerts, ein streng vertrauliches Gespräch zwischen Solist und Orchester. Dabei entfernt sich das Solo auf kurzem Weg immer weiter von der Grundtonart As-Dur und wird zu einer Grat-

wanderung zwischen Leittönen, ein erstaunlicher und eindringlicher Satz. Das Finale des c-Moll-Konzertes offenbart sich gelöst und tänzerisch: „Tempo di Minuetto“ wird es später bei den Wiener Klassikern heißen – wie etwa im Finale von Mozarts Klavierkonzert F-Dur KV 413. Dieses Konzert c-Moll (Wq.31) und auch das folgende in C-Dur sind ebenfalls in Berlin entstanden: Das erste 1753, das zweite 1765 – kurz vor der entscheidenden Übersiedlung nach Hamburg.

Das **Concerto C-Dur (Wq.112/1)**, ursprünglich ein Concerto in D-Dur mit Orchester, arbeitet Bach jedoch bald in ein *Concerto per il Cembalo solo* um. Es gehört damit zu einer sehr seltenen Spezies, von der es in der gesamten Musikgeschichte nur wenige Exemplare gibt. Darunter befinden sich – als berühmtestes – das *Italienische Konzert des Vaters*, Schumanns *Concert sans orchestre* (Klaviersonate Nr. 3 f-Moll) und Alkans *Concert pour piano seul*. Es ist schon verblüffend, mit welchen einfachen Mitteln Bach hier Solist und Orchester auf dem Klavier vereint: Schnelle Lagenwechsel, sorgfältig notierte Stufendynamik und die Umwandlung typischer Streicherfiguren in entsprechende des Klaviers. Überhaupt haben es ihm die Angaben zur Lautstärke angetan: Sind schon die beiden Ecksätze auffällig genau bezeichnet, so stellt der 2. Satz ein Beispiel von fast spätromantischer Akribie dar. In den 120 Takten des *Largo* finden wir 109 dynamische Anweisun-

gen (!), aber nicht nur piano und forte, sondern auch pianissimo und fortissimo. Und das mitunter für beide Hände unterschiedlich! Damit befinden wir uns endgültig jenseits jeglicher Realisierbarkeit durch ein Cembalo. Mit anderen Worten: Carl Philipp Emanuel Bach hat weit über sein gegenwärtiges Instrument hinausgedacht, die Genauigkeit seiner Vorstellung ist bestechend.

Dass dieses *Largo* ein wunderbares Beispiel für Bachs „Empfindsamkeit“ darstellt, sei hier nicht unterschlagen. Ebenso wenig die andere Seele, die in Emanuel Bachs Brust schlägt: Wer die drei Konzerte gehört hat, weiß, was „Sturm und Drang“ ist. Vom federnden Rhythmus im ersten Satz des Concerto C-Dur bis zur treibenden Energie des Concerto d-Moll: Hier waltet ein unabhängiger Geist – oder mit den Worten seiner Zeit – ein „Originalgenie“.

Es gibt eine klare und unkündbare Verantwortung jedes Interpreten vor der Musik seiner Zeit, denn jede Musik war einmal neue Musik und musste von den Musikern durchgesetzt werden. Es gibt aber auch eine Verantwortung für die wenigen Meisterwerke, die – aus welchen Gründen auch immer – vom Musikbetrieb an den Rand gedrängt wurden, seien sie etwa von Alkan, Antheil, Schulhoff oder Carl Philipp Emanuel Bach.

Michael Rische



Michael Rische

wurde in Leverkusen geboren, studierte in Düsseldorf bei Max Martin Stein (Klavier) und bei Milko Kelemen (Komposition), später bei Rudolf Buchbinder in Wien. Entscheidende Anregungen erhielt er außerdem durch Rudolf Serkin und Pierre Boulez.

Seine Zusammenarbeit mit berühmten Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Yuri Simonov und Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra London, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem WDR Sinfonieorchester Köln führte ihn in Konzertsäle Europas, Israels, der USA und Chinas. Im Jahre 2007 war Michael Rische „artist-in-residence“ beim Internationalen Kurt-Weill-Festival in Dessau.

Zahlreiche CDs haben Michael Rische internationales Renommee verschafft, wobei seinen Interpretationen von Bach, Beethoven, Debussy und Ravel ein besonderer Rang zugewiesen wird. Seit seiner Entdeckung der Klavierkonzerte von Erwin Schulhoff und George Antheil (Uraufführung am 5.3.2001 in London) hat Michael Rische einer ganzen Stilrichtung wieder zu ihrem Recht verholten: der Musik der 20-er Jahre, in der sich Klassik und Jazz begegnen.

Dieses Thema steht auch im Mittelpunkt der ersten Fernseh-Dokumentation, die der Regisseur Alexander Kluge mit ihm gedreht hat. Eine weitere hat Beethovens drittes Klavierkonzert zum Gegenstand. Michael Risches Einspielung dieses Beethoven-Konzertes bietet dem Hörer zum ersten Mal die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Kadenzzen zu wählen; dieses Konzept findet man auch bei der nachfolgenden Aufnahme des Klavierkonzertes d-Moll KV 466 von Mozart.

Michael Rische leitet eine Klavierklasse an der Musikhochschule Köln.

Morten Schuldt-Jensen

ist Professor für Chor- und Orchesterdirigieren an der Musikhochschule Freiburg. Von 1999 bis 2006 war er Chordirektor am Gewandhaus zu Leipzig und übernahm im Jahr 2000 die künstlerische Leitung des Leipziger Kammerorchesters, das unter seiner Leitung ein neues Profil entwickelte.

Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Alter Musik bis zur Moderne und schließt auch Jazz- und Populärmusik ein. Sicheres Stilempfinden und interpretatorische Vielseitigkeit kennzeichnen die Zusammenarbeit mit seinen Ensembles und sind durch eine Fülle von Aufnahmen und Rundfunkübertragungen belegt.



FOTO: SARAH PLATTE

Als Gastdirigent arbeitete Morten Schuldt-Jensen mit renommierten Chören und Orchestern sowie als Choir Master mit Dirigenten wie Simon Rattle, Colin Davis, Herbert Blomstedt u.a. Mit seinen Ensembles gastiert Morten Schuldt-Jensen in großen Konzerthäusern Deutschlands sowie bei wichtigen Festivals und ist auch auf Tournée in Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, Japan und Skandinavien zu erleben.

Leipziger Kammerorchester

Das Leipziger Kammerorchester wurde 1971 von Musikern des Leipziger Gewandhausorchesters gegründet, die neben ihrer Tätigkeit in Oper und Konzert die neuesten Erkenntnisse der Aufführungspraxis erlebbar machen wollten. Die technischen Möglichkeiten des heutigen Instrumentariums werden dabei mit aufführungspraktischen Erkenntnissen vom Barock bis zu Moderne verbunden.

Seit dem Jahr 2000 hat Morten Schuldt-Jensen die künstlerische Leitung übernommen und durch seinen persönlichen Stil ein flexibles und zeitgemäßes Ensemble geformt. Konzertreisen nach Dänemark, Spanien, Korea und Japan sowie Konzerte bei den Musikfestivals im Rheingau, in Schleswig-Holstein und Mecklenburg-Vorpommern wie auch CD-Produktionen belegen dies eindrucksvoll.

The works of one of the great composers still lie in half-shadow, but the time has come to shed more light on them. His name has always been mentioned with awe, yet the significance of his music is very much at variance with the frequency, or infrequency, with which it is performed. In the time of Mozart and Haydn, if people mentioned the name of Bach they meant Carl Philipp Emanuel, second son of the Cantor of St Thomas's, Leipzig, a great virtuoso and uncompromising visionary, who was born in Weimar on 8 March 1714 and died on 14 December 1788 in Hamburg.

If we take Haydn, Mozart and Beethoven at their word, there can be no doubt as to the status of CPE Bach as a composer. In about 1749 six sonatas by him came into the hands of Haydn, who wrote: "I just could not tear myself away from the keyboard until I had played them all through, and anyone who knows me well cannot but realise that I owe a great deal to Emanuel Bach and that I have understood him and studied him most assiduously. Emanuel Bach once even paid me a compliment to this effect."

Mozart was once asked about Bach's playing at a musical evening at the home of JF Doles. The great master replied in his characteristically Viennese way, frankly and guilelessly: "He is the father, we are the children. Those of us who know anything at all learned it from him, and anyone who doesn't admit it is an ... (This last word seems to have

contained a reference which I could not pick up.) These days we couldn't get by if we did things his way, but the way he does them is second to none."

Beethoven wrote to Breitkopf & Härtel in 1809: "I have only a few of Emanuel Bach's keyboard pieces, but any true artist would be sure to find that some of them serve not only for the keenest enjoyment but also for study."

This is how the classical composers viewed Carl Philipp Emanuel Bach. An appreciation of a quite different kind came from Brahms when he published a new edition of Bach's violin sonatas in B Minor (Wq 76) and C Minor (Wq 78).

Johann Sebastian Bach had created the keyboard concerto as a new genre; and at the same time, in the fifth Brandenburg Concerto, he became the first to introduce the extended cadenza, throwing an additional spotlight on the soloist. His son Emanuel made the new genre completely his own. He wrote no fewer than 53 keyboard concertos in a positive frenzy of enthusiasm, and never abandoned the genre for the rest of his life. His Concerto in A Minor (Wq 1) was composed in Leipzig in 1733, and one of his last works, written in 1788, the year of his death, was the Double Concerto in E flat Major for Hammerklavier and harpsichord (Wq 47).

The **Concerto in D Minor Wq 23** opens with an expansive, urgent Allegro. In the first two bars Bach covers the work's en-

tire compass of two and a half octaves: an impressive range of positively Webern-like dimensions. We become aware of a perfect instrumental cantabile, whose point of reference is no longer the human voice; the wide intervals remain the indispensable building block of the first and last movements. The first movement is furthermore dominated by ceaseless dotted rhythms which lend it an effect that is almost physical.

Another notable feature is the length of the development section in the first movement. Longer than the exposition by two bars, it shows what importance motivic work has for CPE Bach. The second movement, marked "Poco andante", reveals the "composer who thinks in terms of singing" and – as can be read in his "Essay on the true art of keyboard playing" – "transports the heart into a state of gentle sensibility". The energy of the first movement returns undiminished in the Finale, marked "Allegro assai", a movement whose character is formed by strong, pithy gestures and arresting moments of silence. This concerto was composed in 1748 in Berlin, where Emanuel Bach was employed for some years as court harpsichordist to Frederick the Great.

In the D Minor concerto we can observe Bach's predilection for playing with the listener's expectations by suddenly shortening or breaking off apparent developments, and this becomes standard practice for him in the **Concerto in C Minor Wq 31**. Straight-

forward repetition has no place here. A further interesting feature of this concerto is that Bach introduces a new theme in the extended orchestral introduction. This second theme is not in deliberate contrast with the first, as later in Beethoven, but is an independent second idea which retains its significance throughout the movement. For the close of this movement Bach writes a concentrated virtuoso cadenza which approaches the normal length of the cadenzas of later periods.

While on the subject of cadenzas, we should note that in the D Minor concerto Bach confines himself to transition passages, or rather extremely concise but thematically disparate transitional bars, which are, however, scored in detail. In the first two movements of the C Major concerto (Wq 112/1), as the third variant, cadenzas are indicated but not in fact scored, so the performer has to provide material of his own.

Beethoven's fourth piano concerto, above all its slow movement, is deeply admired. Yet it should not be forgotten that fifty years earlier another composer had already conjured up a not dissimilar "Espressivo" movement. This was Emanuel Bach in the second movement of his C Minor concerto, a tense and intimate conversation between soloist and orchestra. Here, within a short span, the solo part wanders further and further from the home key of A flat Major and becomes a tightrope walk between leading notes in a movement that is

both astonishing and memorable. The Finale of this C Minor concerto turns out to be relaxed and dance-like, the kind of movement that the composers of Viennese classicism would later call "Tempo di Minuetto", like for instance the Finale of Mozart's piano concerto in F Major K413. Bach's C Minor concerto (Wq 31) and the next, in C Major, were both written in Berlin, the first in 1753, the second in 1765, shortly before his crucially important move to Hamburg.

The **Concerto in C Major (Wq 112/1)**, originally a concerto in D Major with orchestra, was soon re-scored as a "Concerto per il Cembalo solo" (concerto for solo harpsichord). It thus belongs to a species that is very rare in the entire musical repertoire, the best-known examples being his father's *Italian Concerto*, Schumann's *Concert sans orchestre* (the piano sonata no. 3 in F Minor) and Alkan's *Concert pour piano seul*. It is astonishing to observe by what simple means Bach combines the roles of soloist and orchestra on the keyboard, using rapid changes of pitch, carefully notated dynamics progressing in stages, and the transformation of typical string figurations into their equivalent for the keyboard. The indications of dynamics seem to have appealed to him particularly: the two outer movements have remarkably precise markings while the middle movement is an example of a meticulous approach that almost anticipates late romanticism. In the 120 bars of the Largo we find 109 dynamic

markings, not only *piano* and *forte* but *pianissimo* and *fortissimo* – and they are different for the two hands. This means that the demands this work makes for performance are beyond the capabilities of any harpsichord. In other words CPE Bach was thinking way ahead of his instrument, and the exactitude of his conception is quite remarkable.

The fact that this Largo presents a wonderful example of Bach's "sensibility" should not be minimised. But just as significant is the other side of his temperament. The listener to these three concertos knows what "Sturm und Drang" really means. From the springy rhythm of the first movement of the C Major concerto to the relentless energy of the one in D Minor, it is clear that we encounter here a truly independent spirit, or what his contemporaries would have called an "original genius".

There is a clear and inescapable responsibility for every interpreter of the music of his own time, since every composition was once a new piece of music that had to be wholeheartedly championed by its performers. But there is also a responsibility towards the few masterpieces which, for whatever reason, have been sidelined by the music business, be they by Alkan, Antheil, Schullhoff or CPE Bach.

Michael Rische

Michael Rische

was born in Leverkusen and studied in Düsseldorf with Max Martin Stein (piano) and Milko Kelemen (composition), and later with Rudolf Buchbinder in Vienna. He also received decisive stimulation from Rudolf Serkin and Pierre Boulez.

His collaborations with famous conductors like Sylvain Cambreling, Yuri Simonow and orchestras like the BBC Symphony Orchestra London, the Deutsche Symphony-Orchestra Berlin and the WDR Symphony Orchestra Cologne have taken him to concert halls across Europe and in Israel, the US and China. In 2007 he was artist in residence at the International Kurt Weill Festival in Dessau.

Numerous CDs have established Rische's reputation internationally, and his interpretations of Bach, Beethoven, Debussy and Ravel have been particularly highly praised. Since his discovery of the piano concertos of Erwin Schulhoff and George Antheil (first performed in London on 5 March 2001) Michael Rische has helped a whole stylistic movement – 1920s music in which classicism meets jazz – to receive the recognition it deserves.

This theme was also the focus of the first television documentary in which he collaborated with the producer Alexander Kluge. A subsequent programme was on the subject of Beethoven's third piano concerto. Michael Rische's recording of this concerto

offers the listener, for the first time, the chance to choose between various cadenzas, an idea that is repeated in his later recording of Mozart's piano concerto in D Minor K466.

Michael Rische teaches a piano class at the Cologne Musikhochschule.

Morten Schuldt-Jensen

is professor of choral and orchestral conducting at the Freiburg Musikhochschule. From 1999 to 2006 he was chorus master at the Leipzig Gewandhaus and in 2000 became artistic director of the Leipzig Chamber Orchestra, which took on a new profile under his leadership.

His repertoire ranges widely from ancient music to that of the modern day and even includes jazz and popular music. His collaboration with his ensembles is characterised by a secure sense of style and interpretative flexibility, qualities which are attested by a wealth of recordings and broadcast performances.

Morten Schuldt-Jensen has worked as guest conductor with famous choirs and orchestras and as choirmaster with conductors such as Simon Rattle, Colin Davis and Herbert Blomstedt. With his ensembles he has appeared by invitation in some of Germany's great concert halls and at important festivals, and has also performed on tours of Germany, France, Italy, Spain, Japan and Scandinavia.

The Leipziger Kammerorchester

The Leipzig Chamber Orchestra was founded in 1971 by members of the Gewandhaus orchestra who, while continuing their work in opera and concerts, wished to publicise the latest thinking as regards performance practice. The technical capabilities of today's instruments are thus linked up with the recently expanded knowledge of performance practice from the baroque to the modern era.

Morten Schuldt-Jensen took over as their artistic director in 2000 and has, through his own personal style, formed a flexible ensemble in keeping with our times. Its success is impressively attested by concert tours of Denmark, Spain, Korea and Japan, by concerts at music festivals in the Rheingau, Schleswig-Holstein and Mecklenburg-Vorpommern, as well as by CD productions.

