

Mag der Schatten des Vaters auch noch so groß sein: Carl Philipp Emanuel Bach tritt „quasi improvisando“ aus ihm heraus und demonstriert dabei, wie schöpferisch und unbelastet er mit dem großen Erbe umgeht. Dass dabei die Klavierkonzerte eine zentrale Rolle spielen, verwundert nicht, sind sie doch nach eigenen Worten seine persönlichsten Werke.

Carl Philipp Emanuel Bach und das Klavierkonzert – eine Verbindung, die Folgen haben wird, die für entscheidende Stationen aus den Anfängen einer musikalischen Gattung steht, welche seitdem zu den aufregendsten im Musikleben zählt. C.P.E. Bach macht das Klavierkonzert mit 53 Werken nachdrücklich zu seiner Sache, dergestalt, dass er ihm – und damit auch sich selbst als Interpreten – allen verfügbaren Reichtum an formalen, harmonischen und pianistischen Neuerungen schenkt.

Das Jahr 1733: Johann Sebastian Bach und sein Sohn Emanuel schreiben beide in Leipzig ihren ersten Beitrag zu der noch jungen Gattung: Der Vater beginnt das große Klavierkonzert d-Moll BWV 1052, der 19-jährige Sohn beendet sein Erstlingswerk Wq. 1 in a-Moll. Den Ursprung des Klavierkonzertes datiert man allgemein schon auf das Jahr 1721 mit dem 5. Brandenburgischen Konzert und seiner großen Solokadenz für das

Klavier, obwohl es unmissverständlich als Trippelkonzert angelegt ist.

Sicher, Wq. 1 ist unter den Augen des Vaters entstanden. Aber ebenso sicher ist auch, dass in den umherirrenden Akkorden und beißenden chromatischen Reibungen des Finales eine neue Diktion hörbar wird. Hier nimmt die komplexe Entwicklung des Klavierkonzertes ihren Anfang, die nach und nach das Verhältnis von Solist und Orchester neu bewertet: Der Solist, einst „primus inter pares“, wird zum „Protagonisten“.

Wir werden viel für das Verständnis Emanuel Bachs gewonnen haben, wenn wir ihn nicht nur als Sohn des großen Vaters oder als Wegbereiter der Wiener Klassik sehen, sondern ihm, den man immer zwischen die Epochen stellt, sein ureigenes Terrain zugestehen. In den Klavierkonzerten hat er seine Originalität auf das höchste entwickelt, hier hat er seine Entdeckungen gemacht und gestaltet.

Wie eine ferne Ahnung der väterlichen Welt beginnt das Allegro des 1747 in Berlin geschriebenen **Concerto d-Moll Wq. 22**. Wir finden imitatorische Elemente, die dem Alla-Breve etwas Drängendes verleihen; daran ändern auch die ausgetüftelten Verzerrungen nichts. Dennoch ist mitunter Zeit für entspannte Umspielungen, die später in der

Kadenz aufgegriffen werden. Die bleibt jedoch unvermittelt auf einer Fermate stehen: Eine Aufforderung an den Pianisten, das Solo nach eigenem thematischem Verständnis zu beschließen.

Der grenzenlosen Weite des folgenden Poco andante kann man sich nicht entziehen: Dieser Satz kann sich nicht genug ausziehen, kann die Linien nicht weit genug ziehen, und scheint doch bei jedem Ton zu verweilen. Er setzt sich noch beim Zuhörer fort, wenn die Musik längst verklungen ist. Dieser Satz ist der entscheidende Ausschnitt aus der Unendlichkeit; eine fundamentale Wahrheit, die er – neben der identischen Taktart und denselben ruhig fließenden Achteln – mit dem Adagio assai aus Ravels Concerto in G teilt.

Der unmittelbar einsetzende Sturzflug des Finales Allegro di molto legt es darauf an, jeden aus dem Gleichgewicht zu bringen. Im Rausch der Geschwindigkeit bleiben zuweilen nur Fetzen übrig, die rechte Hand rast enthemmt über die Tasten, die linke bleibt nahezu stumm. Wenn man jemals von einem „Konzert für die rechte Hand“ sprechen kann, auf diesen Satz trifft das ohne jeden Zweifel zu.

Das Concerto Wq. 22 hat Emanuel Bach später auch als Flötenkonzert konzipiert. Ne-

ben der eigens ausgearbeiteten Solostimme sind die Unterschiede auch sonst nicht zu übersehen: Die beiden Hörer fallen weg und die Sätze haben eine unterschiedliche Anzahl von Takten. So ist im Vergleich mit dem Klavierkonzert der erste Satz im Flötenkonzert um 49 Takte länger, der zweite um 2 Takte, der dritte dafür um 5 Takte kürzer.

Die Serie der sechs Konzerte Wq. 43 ist 1772 in Hamburg entstanden. Sie steht vornehmlich für Bachs heitere Ausgeglichenheit. Einzig das Concerto c-Moll Wq. 43/4 fällt vor allem durch seine vier Sätze und seine integrale Kompositionsweise formal völlig aus der Zeit (siehe CD hänssler CLASSIC 98.653). Aber auch das unbeschwerte **Concerto G-Dur Wq. 43/5** hat in formaler Hinsicht etwas zu bieten; wie beim Concerto c-Moll gehen alle Sätze nahtlos ineinander über. Die langsame Einleitung des ersten Satzes und der zweite Satz hängen eng zusammen: Emanuel Bach demonstriert, wie man aus sechs Takten Einleitung an anderer Stelle einen kompletten Satz zaubern kann. Das Presto des ersten Satzes stellt sich rhythmisch temperamentvoll vor, liebt sehr die Gegenakzente und Richtungsänderungen, stürzt sich regelrecht in Ausgelassenheit. Umso frappierender die Pausen in den Takten 116/117 und erst recht in 119/120: Dieses Innehalten kennzeichnet einmal mehr den Meister der Überraschung, also der gelenkten Erwartung – ein Stilmittel,

das später bei Haydn noch eine wichtige Rolle spielen wird. Dem nachdenklichen Adagio folgt ein konzertant pompöses Menuett-Allegro mit virtuosen Ambitionen – knifflige Skalen wetteifern mit behände vorzutragenden Dreiklangsbrechungen.

Die sechs Konzerte Wq. 43 existieren in zwei unterschiedlichen, aber gleichwertigen Versionen: einmal für Klavier mit Orchester und einmal für Piano solo. Der Interpret hat die Wahl.

Das **Concerto F-Dur Wq. 46**, 1740 in Berlin geschrieben, gehört – wie auch das Concerto Wq. 22 – zu den wenigen Klavierkonzerten, in denen Emanuel Bach über die reine Streicherbesetzung hinaus auch Bläser vorgeschrieben hat: In diesen beiden Fällen jeweils zwei Hörner. Außerdem ist es sein einziges Konzert für zwei Klaviere, denn Bachs letzter Beitrag zur Gattung – das Concerto Es-Dur Wq. 47 für Cembalo und Fortepiano – stellt in seiner heterophonen Mischbesetzung einen in der Musikgeschichte äußerst seltenen Fall dar, der nur in Elliott Carters Doppelkonzert für Klavier und Cembalo (1957) eine Entsprechung im 20. Jahrhundert findet.

Energetische Auftaktfiguren und beruhigende Gesanglichkeit des Allegro kündigen im Orchester den Dialog der beiden Pianisten

an, deren Parts absolut gleichwertig konzipiert sind – was aber nicht heißt, dass der kreative Umgang mit gleichen Spielfiguren ausgeschlossen würde. Emanuel Bachs Freude an Virtuosität ist in vielen Abschnitten unverkennbar, ebenso sein Bestreben, den Solisten mehr Freiraum zu geben; so ergibt sich ein geistreiches Zwiegespräch mit vielen Nuancen und unvermuteten Wendungen.

Mit dem folgenden Largo verdunkelt Bach die Tongebung unversehens. Schwerblütige Viertelnoten und mitunter bohrende Chromatik – so besteht ein Motiv z.B. aus Tritonus und kleiner Septime – beherrschen die Lage. Der an Verzierungen ungewöhnlich reiche Satz fordert zarteste Abtönungen und feinste Übergänge, ein beredtes Zeugnis für die „Empfindsamkeit“. Hier gestattet sich Bach zudem eine Kadenz, in der beide Pianisten abschließende Worte zum Geschehen finden.

Mit dem Allegro assai kehrt der alte Spielwitz unmittelbar zurück, der zupackende Schwung gibt großzügig zahlreichen Formen von Geläufigkeit Raum und das Werk schließt vital und heiter.

Es wäre erstaunlich, wenn Mozart dieses Werk nicht gekannt hätte; und wenn nicht, so wusste er doch – wie er selbst sagt – wie kein Zweiter um die Meisterschaft Ema-

nuel Bachs. Nicht von ungefähr hat er dem Finale seines Klavierkonzertes KV 40 (1767) das furiose Klavierstück „La Boehmer“ (Wq. 117/26) von Bach zugrunde gelegt.

Wir haben gesehen, wie unterschiedlich die Stimmungen und Charaktere in jedem der Klavierkonzerte Emanuel Bachs sind; entsprechend unterschiedlich sind auch die Anforderungen an die Tongebung. Die Fähigkeit, einen Ton auf das wärmste blühen zu lassen und ihn im nächsten Moment wieder so zu verschließen, dass er höchste rhythmische Prägnanz erhält: Nichts weniger wird bei Emanuel Bach verlangt. Denn er ist ein Meister darin, die Gefühle zu trennen und zu vereinen. „CPE Bachs Empfindungen“ – so der Untertitel seiner berühmten Fantasie fis-Moll – benötigen eine Tongebung von äußerster Geschmeidigkeit, immer auf dem Sprung, um neuen Boden zu erfühlen, immer dynamisch, niemals statisch. Er formuliert damit eine Agogik wachster Gespanntheit, die das Tempo I für den entscheidenden Moment vergessen darf, um dem Ton geben zu können, was des Tones ist. Nichts anderes meint Bach, wenn er in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* schreibt: „Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

Michael Rische

Michael Rische

studierte in Düsseldorf bei Max Martin Stein (Klavier) und bei Milko Kelemen (Komposition), später bei Rudolf Buchbinder. Weitere



entscheidende Anregungen erhielt er außerdem durch Rudolf Serkin, Pierre Boulez und Nicolaus Harnoncourt.

Seine Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Yuri Simonow, Christoph Poppen, Grant Llewellyn, Michael Boder, Wayne Marshall, Rumon Gamba und Orchestern wie der Staatskapelle Berlin, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Orchestre National de Belgique, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern und dem BBC Symphony Orchestra London hat ihm die Konzertsäle in Europa, Israel, den USA und China geöffnet. Michael Rische war der „artist-in-residence“ des Jahres 2007 beim Internationalen Kurt-Weill-Festival in Dessau.

Zahlreiche CDs bei EMI, Universal und Sony haben ihm 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 verholfen: der Musik der 20er Jahre, in der sich Klassik und Jazz begegnen – was ihm eine Nominierung für den MIDEM Classical Award einbrachte.

Dieses Thema steht auch im Mittelpunkt der ersten Fernseh-Dokumentation, die der Regisseur Alexander Kluge mit ihm gedreht

hat; die zweite hat Beethovens 3. Klavierkonzert zum Gegenstand. Außerdem hat Michael Rische bei der Fernsehsendung von Joachim Kaiser „Was ist klassisch?“ als Pianist mitgewirkt.

Wie bei der Einspielung des Beethoven-Konzertes, die dem Hörer zum ersten Mal in der Geschichte der CD die Möglichkeit bietet, zwischen verschiedenen Kadenzen zu wählen, findet man auch bei der Aufnahme des Klavierkonzertes d-Moll KV 466 von Mozart das Konzept der Kadenzenwahl.

Seit 2011 sorgt Michael Rische mit der Wiederentdeckung der Klavierkonzerte von Carl Philipp Emanuel Bach international für Aufsehen, die Medien – u.a. Der SPIEGEL, Classics online, ARD – haben seine Einspielungen begeistert kommentiert.



Rainer Maria Klaas

gilt als einer der vielseitigsten Interpreten der Klavier- und Kammermusik des 19. und des 20. Jahrhunderts. Im Ruhrgebiet geboren, erhielt er seine pianistische Ausbildung bei Detlef Kraus, Klaus Hellwig und Yara Bernette sowie in Kursen bei Guido Agosti, Jorge Bolet und Czesław Marek. 1977 machte er in Hamburg sein Konzertexamen. Konzerte und Meisterkurse führten ihn seither in viele Länder Europas, in die USA und

nach Ostasien. Viele Werke seines rund 600 Komponisten erfassenden Repertoires, darunter viele Uraufführungen, sind auf CDs oder in Rundfunkaufnahmen dokumentiert. Seit 1975 Leiter der Recklinghausener „integral::musiken“, trat Klaas 1999 als Initiator und Interpret des nordrhein-westfälischen Festivals „MM::99 – Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten“ hervor. Klaas lehrt am studio::busoni in Recklinghausen und Dortmund.

Kammersymphonie Leipzig

Die Kammersymphonie Leipzig wurde im Jahr 2007 von Mitgliedern des MDR Sinfonieorchesters gegründet und setzt die jahrzehntelange Tradition des Leipziger Rundfunk-Kammerorchesters fort. Bis auf wenige Ausnahmen tritt die Kammersymphonie Leipzig dabei ohne Dirigenten auf und wird im klassischen Sinne vom Konzertmeister als *Primus inter pares* geleitet. Aus diesem Verständnis des unmittelbaren gemeinsamen Musizierens entspringt die von Kritikern und Presse viel gelobte Musizierfreude und das die Zuhörer stets begeisternde Engagement dieses Kammerorchesters.

In kurzer Zeit entstand so ein homogenes Ensemble, in dessen Repertoire neben den großen Werken für Kammerorchester von



Tschaikowski, Dvořák, Elgar und Bartók auch Werke aller anderen musikalischen Epochen, vom Barock bis hin zur Moderne zu finden sind. So sind in den ausgefeilten Programmen des Orchesters neben den genannten Komponisten unter anderem Werke von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, wie auch von Delius, Williams, Reger, Britten oder Raskatow vertreten.

Diese vom Repertoire her offene Ausrichtung des Kammerorchesters und die gleichzeitig immer differenzierte stilichere Herangehensweise an die Werke machen für die Musiker und die Zuhörer den Reiz der Konzerte aus.

Immer wieder arbeitet die Kammersymphonie mit international renommierten Gäs-

Besetzung/Instrumentation

1. Violine/Violin I

Hans-Werner Mehling, Yukiko Suzuki, Alexandra Bekesch, Adam Markowski

2. Violine/Violin II

Katja Pfaender, Birgit Kühne, Barbara Hartmann*, Sabine Ranneberg, Stefan Charles

Viola

Christian Seifert, Dietrich Hagel

Violoncello/Cello

Beate Kunze, Johannes Weiss

Kontrabass/Double Bass

Martin Eschenburg*, Bernd Strauß

Horn

Petra Nagel, Michael Gühne, Rainer Köhler*

* nur Wq. 46

ten zusammen. So musizierten sie zuletzt gemeinsam u.a. mit Lise de la Salle, Antje Weithaas und Daniel Stabrawa. Mit Antje Weithaas wurden für den MDR Violinkonzerte von Joseph Haydn aufgenommen.

Regelmäßig musiziert die Kammersymphonie Leipzig jede Spielzeit in der Kammermusikreihe des MDR, dem MDR Musiksommer und ist auch auf Tourneen und in Radiomitschnitten zu erleben.

Massive though his father's shadow was, Carl Philipp Emanuel Bach stepped clear out of it "quasi improvisando", demonstrating how creatively and unconcernedly he was able to handle his great inheritance. In this connection it is not surprising that his keyboard concertos occupy a central position, since they were, as he said himself, his most personal works.

Carl Philipp Emanuel Bach and the keyboard concerto form a combination that was to have consequences that mark crucial points in the early stages of a genre that came to provide some of music's most exciting experiences. With 53 examples he made it his speciality, endowing it – and himself as performer – with a wealth of formal, harmonic and pianistic innovations.

In 1733 both Johann Sebastian Bach and his son Carl Philipp Emanuel composed their first contributions to the young genre, Johann Sebastian starting work on the great D Minor keyboard concerto BWV 1052 and his 19-year-old son completing his first opus, Wq 1 in A Minor. The origin of the genre is usually dated to 1721 with the fifth Brandenburg Concerto because it has an extended solo cadenza for the keyboard, but the work is actually quite clearly laid out as a triple concerto.

Wq 1 was undoubtedly written under the supervision of Emanuel Bach's father, but it is equally clear, in the adventurous chord sequences and mordant chromatic discords in the finale, that a new voice was emerging. This is where the complex development of the keyboard concerto really took off, gradually creating a new relationship between soloist and orchestra: the soloist, previously "primus inter pares", becomes the "protagonist".

We shall have gained a great deal in our understanding of Emanuel Bach if, instead of seeing him just as the son of a great father or the forerunner of Viennese Classicism, and therefore always placing him between two eras, we grant him his own individual space. It was in his keyboard concertos that he developed his originality to the greatest extent; here he made his discoveries and gave them form.

The "Allegro" of Emanuel Bach's Concerto in **D Minor Wq 22**, written in Berlin in 1747, starts like a distant echo of the sound-world of his father. We find imitative elements which lend the "Alla-Breve" a sense of urgency, from which even the ingenious ornamentation does not detract. Yet there is still time for relaxed flights of fancy which are later taken up in the cadenza. This, however, stops suddenly on a fermata: a challenge to

the soloist to end the solo according to his own thematic understanding.

It is hard to drag oneself away from the infinite expanses of the "Poco andante" that follows. This movement cannot sing out too much or draw its lines out too long; it seems to linger on every note, and remains with the listener long after the music has died away. It provides a clear glimpse of eternity, a fundamental truth which it shares with the "Adagio assai" movement of Ravel's Concerto in G – which has the same tempo marking and the same serenely flowing quavers.

The abrupt plunge into the closing "Allegro di molto" sets out deliberately to destroy the equilibrium of the preceding movement. Sometimes in the rush of speed only fragments remain; the right hand dashes about over the keys with gay abandon while the left hand remains virtually silent. If it is ever possible to speak of a "concerto for the right hand", this movement certainly corresponds to the description.

Emanuel Bach later recast the Concerto Wq 22 as a flute concerto. The solo part is reworked and there are other significant differences. The two horns are absent and the movements do not have the same number of bars; compared with the keyboard concerto the flute version has 49 bars more in

the first movement, two more in the second, and five fewer in the finale.

The set of six concertos Wq 43 was composed in Hamburg in 1772, and represents above all Emanuel Bach's sunny, equable personality. The Concerto in C Minor Wq 43/4, with its four movements and integrated compositional procedure, is unique, completely at odds with its time (see the CD Hänssler CLASSIC 98.653). But as regards form, the uninhibited **Concerto in G Major Wq 43/5** also has something to offer. As in the C Minor concerto, the movements follow each other seamlessly without a break. The slow introduction to the opening movement is closely connected to the second movement: Bach shows how out of six bars of introduction it is possible to conjure up an entire new movement in a different position in the work. The "Presto" of the first movement is rhythmically spirited in presentation: it has a predilection for offbeat accents and changes of direction and positively throws caution to the winds. All the more striking are the rests in bars 116/117 and especially in bars 119/120 – brief silences which are thoroughly characteristic of a master of surprises and manipulated expectations, a stylistic trick that was later to become an important feature in the works of Haydn. The pensive "Adagio" is followed by a grandiose "Menuett-Allegro" with virtuoso ambitions,

in which tricky scale passages compete with rapid sequences of broken chords.

The six concertos Wq 43 exist in two different but equally valid versions, one for keyboard and orchestra and the other for solo keyboard, the choice being left to the performer.

The **Concerto in F Major Wq 46**, written (like the concerto Wq 22) in Berlin in 1740, is one of the few keyboard concertos in which Emanuel Bach scored wind in addition to strings: two horns in both cases. This is also his only concerto for two keyboards. His last contribution to the concerto genre – the concerto in E flat Wq 47 for harpsichord and fortepiano – represents an extremely rare case in musical history with its choice of solo instruments from two different periods, otherwise found only in the 20th century in the parallel example of Elliott Carter's double concerto for piano and harpsichord (1957).

In the "Allegro", energetic opening figures and a calmer legato in the orchestra announce the dialogue between the two soloists, whose parts are conceived as of absolutely equal importance – though this does not exclude an imaginative approach to the same motifs. Emanuel Bach's delight in virtuosity is unmistakable at many points, as is his

concern to give the soloists more freedom, and these result in a witty dialogue, many-faceted and with startling twists and turns.

With the “Largo” that follows, Bach unexpectedly darkens the atmosphere. Brooding crotchets with occasional piercing chromaticisms dominate; one motif, for example, consists of a tritone and a diminished seventh. This movement, unusually rich in ornamentation, demands very sensitive diminutions of tone and delicate transitions, eloquent evidence of “sensibility”. Here Bach permits himself, in addition, a cadenza in which the two soloists find eloquent expression to close the proceedings.

The “Allegro assai” sees the immediate return of his former verve, the revitalised momentum allows generous space for fluency in numerous forms, and the work closes in a vivacious and upbeat mood.

It would be amazing if Mozart was unaware of this work, and even if he was, he knew better than anyone – as he himself says – what a pre-eminent master Emanuel Bach was. He attributed the inspiration of the finale of his piano concerto K 40 (1767) quite specifically to Bach’s impetuous keyboard piece “La Boehmer” (Wq 117/26).

We have seen how widely the moods and characters of each of Emanuel Bach’s keyboard concertos differ, and his indications of dynamics are equally varied. He demands of the performer the ability to leave a note to bloom warmly and in the next moment to terminate it in such a way that it gains the maximum rhythmic impact. He demands no less, because he is a master of the art of distinguishing between emotions and reconciling them. “CPE Bach’s feelings” – the subtitle of his famous Fantasia in F Sharp Minor – demand the utmost flexibility in interpretation, with the player always on the alert to discover new ground, ever pressing forward, never static. He thus formulates an agogic of keenest sensitivity, so that Tempo 1 can be disregarded at the crucial moment in order for each note to receive its due. This is what he means when he writes in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*: “Intrinsic to it is a freedom that precludes anything slavish or mechanical. One must play from the soul, and not like a tame bird.”

Michael Rische

Michael Rische

studied in Düsseldorf with Max Martin Stein (piano) and Milko Kelemen (composition), later with Rudolf Buchbinder. He received further crucial inspiration from Rudolf Serkin, Pierre Boulez and Nicolaus Harnoncourt.

His collaborations with conductors such as Sylvain Cambreling, Yuri Simonow, Christoph Poppen, Grant Llewellyn, Michael Boder, Wayne Marshall, Rumon Gamba and orchestras like the Staatskapelle Berlin, the WDR Symphony Orchestra Cologne, the Radio Symphony Orchestra Berlin, the Orchestre National de Belgique, the German Symphony Orchestra Berlin, the Bamberger Symphonie and the BBC Symphony Orchestra London opened the doors of concert halls in Europe, Israel, the USA and China to him. Michael Rische was “artist in residence” at the International Kurt Weill Festival in Dessau in 2007.

Many CDs released by EMI, Universal and Sony have brought him international renown, and his interpretations of Bach, Beethoven, Debussy and Ravel are ranked as exceptional. Ever since he discovered the piano concertos by Erwin Schulhoff and George Antheil (premiere on March 5, 2001 in London) Michael Rische has helped an entire style regain its rightful place: music

of the twenties, in which classical and jazz meet – which brought him a nomination for the MIDEM Classical Award.

This subject is also the focal point of the first television documentation director Alexander Kluge shot with him; the second revolved around Beethoven’s Third Piano Concerto. In addition, Michael Rische collaborated as pianist on Joachim Kaiser’s television broadcast, “What Is Classical?”.

As with the recording of the Beethoven concerto, which for the first time in the history of the CD offered listeners the opportunity to choose between various cadenzas, we also find a choice of cadenzas in the recording of Mozart’s Piano Concerto in D Minor K. 466.

Since 2011 Michael Rische has been causing an international sensation with the rediscovery of the piano concertos of Carl Philipp Emanuel Bach. The media – including Der SPIEGEL, Classics online, ARD – have enthusiastically commented on his recordings.

“For me, the piano concertos nos. Wq 23, Wq 112/1, Wq 31 by Carl Philipp Emanuel Bach were the piano discovery of the year. I consider Michael Rische to be the best and most creative German pianist at the present time.” (Gert Scobel, ZDF und 3sat-kulturzeit)

Rainer Maria Klaas

is regarded as one of the most versatile interpreters of 19th and 20th century piano and chamber music. Born in the Ruhr District he studied the piano with Detlef Kraus, Klaus Hellwig and Yara Bernette as well as in courses given by Guido Agosti, Jorge Bolet and Czeslaw Marek. He graduated as a concert pianist in Hamburg in 1977. Concerts and master classes followed, taking him to several European countries, the USA and East Asia. His repertoire encompasses more than 600 composers, many of whose works, among them several first performances, are documented on CD or in radio broadcasts. Since 1975 Klaas has been the director of the "integral::musiken" in Recklinghausen and in 1999 he was prominent as the initiator and artist in the North Rhine-Westphalian festival "MM::99 – 20th Century Chamber Music in 50 Concerts". Klaas teaches at the studio::busoni in Recklinghausen and Dortmund.

Kammersymphonie Leipzig

The Kammersymphonie Leipzig was founded in 2007 by members of the MDR Symphony Orchestra and is continuing the decades-long tradition of the Leipzig Radio Chamber Orchestra. Apart from a few exceptions, the Kammersymphonie Leipzig performs without a conductor, headed in the classical sense by its Concert Master as *primus inter pares*. This idea of playing music together without any intermediary has won the appreciation of reviewers and the press, and demonstrated this chamber orchestra's special commitment to listeners.

In this way, a homogeneous ensemble was created in a very short time whose repertoire not only comprises the great works for chamber orchestra by Tchaikovsky, Dvořák, Elgar and Bartók, but also works of all other musical periods, from the Baroque to modern times. Hence the orchestra's sophisticated programs feature works not only by the above-mentioned composers, but also by Bach, Haydn, Mozart and Beethoven, as well as by Delius, Williams, Reger, Britten or Raskatov.

This open orientation to the repertoire and yet always differentiated, stylistically confident approach of the chamber orchestra to the works are what makes it so appeal-

ing for the musicians as well as the listeners at the concerts.

Again and again, the Kammersymphonie works together with internationally renowned guests. For instance, it most recently played together and repeatedly with the likes of Lise de la Salle, Antje Weithaas and Daniel Stabrawa. Violin concertos by Joseph Haydn were recorded with Antje Weithaas for the MDR.

Every season, the Kammersymphonie Leipzig regularly performs in the chamber music series of the MDR, the MDR Summer of Music, and can also be experienced on tours and in live recordings on the radio.

* * *

Aufnahme/Recording: 22.10.2013 (Wq. 46); 29.6.2013 (Wq. 22); 30.6.2013 (Wq. 43/5)
Tonmeister/Recording engineer: Christian Cerny
Toningenieur/Sound engineer: Evelyn Rühlemann, Robert Baldowski
Redaktion/Editorial staff: Dr. Michael Oehme, Angela Kaiser
Einführungstext/Programme notes: Michael Rische
English translation: Celia Skrine
Foto/Photo: Michael Rische: Elmar Schwarze, Berlin
Coverfoto: Carl Philipp Emanuel Bach: Porträt-Kupferstich von H. Pfenninger, um 1770. © akg-images
Grafik/Coverdesign: Mayerle Werbung
Grafik (Innenseiten): Wolfgang During
Verwendete Ausgaben/Editions: All performing parts based on the critical edition Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (www.cpebach.org) were made available by the publisher, the Packard Humanities Institute of Los Altos, California.
Endredaktion/Final editing: hänsler CLASSIC