

Bach & Bach

pieces for alto flute

THE MAGIC ALTO FLUTE SERIES



Reza
Najfar

AUSTRIAN
GRAMOPHONE

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

From: Suite for cello solo No. 2 in D Minor, BWV 1008

1 Prélude 3:36

Partita in A Minor for flute solo, BWV 1013

2 Allemande 7:19

3 Corrente 4:20

4 Sarabande 4:56

5 Bourrée Anglaise 3:00

From: Sonata for violin solo No. 2 in A Minor, BWV 1003

6 Allegro 8:56

From: Sonata for violin solo No. 1 in G Minor, BWV 1001

7 Presto 4:40

Carl Philipp Emanuel Bach

(1714–1788)

Sonata for flute solo in A Minor, Wq. 132 (H562)

8 Poco adagio 4:19

9 Allegro 5:17

10 Allegro 5:07

TT 51:37

*all arrangements by
Reza Najfar*

Reza Najfar, alto flute

CD-Einspielungen mit einem einzigen Melodieinstrument stellen eine besondere Herausforderung dar. Ein einzelnes Blasinstrument kann seine melodischen Linien nicht mit Akkordklängen stützen oder begleiten. Bei einem Streichinstrument sind diese technischen Voraussetzungen im Instrument selbst schon eher gegeben. Johann Sebastian Bach und Carl Philipp Emanuel Bach haben sich dieser Herausforderung gestellt und Solowerke für Traversflöte, Geige und Cello geschaffen. Die Bearbeitung und Interpretation mit Altflöte liegen insofern nahe, als sich der warme, tiefe Klang der Altflöte im Vergleich zur modernen Querflöte dem Vorbild der barocken Traversflöte anzunähern vermag und sich damit für die Interpretation Alter Musik gut eignet. Bisher tritt die Altflöte solistisch kaum in Erscheinung. Mit der vorliegenden CD wünscht der Künstler einen Beitrag dazu zu leisten, die Altflöte als Soloinstrument zu etablieren.

Johann Sebastian Bach

Die Anfänge der barocken Traversflöte sind nicht genau nachvollziehbar. Vermutlich ist sie zu Beginn des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts in Paris entstanden und machte anschließend ihren Siegeszug durch ganz Europa. Johann Sebastian Bach lernte die Traversflöte möglicherweise über seinen älteren Bruder Johann Jacob kennen, der nach Konstantinopel gereist war und dort bei dem „Flötenisten Buffardin“, einem Begleiter des französischen Gesandten, Unterricht genommen hatte. Die Weimarer Hofkapelle verfügte bereits 1715/16 über mehrere Traversflöten, und Bach pflegte fortwährend enge Kontakte zu zahlreichen Flötisten, denn sein Interesse an der Traversflöte war groß. Die meisten Bläsersoli innerhalb seiner Vokalmusik hat Bach – neben der Oboe – für die Traversflöte geschrieben.

Die viersätzigige Solo-Partita BWV 1013, „Solo pour la flute traversière“ von eher nachdenklichem Tonfall in a-Moll entspricht mit der gegebenen Reihenfolge der damals gängigen Tanzsätze dem Archetypus einer barocken Kirchen-sonate: Einer langsamen Einleitung folgt ein Allegro, darauf ein langsamer Zwischensatz und ein abschließendes lebhaftes Finale. Bach setzt seine Solo-Partita dementsprechend zusammen: eine deutsche Allemande, italienische Corrente, französische Sarabande und eine englische Bourée.

Der Komponist stellt sich der großen Herausforderung, ein Solostück ohne harmonisch stützendes Begleitinstrument so zu komponieren, dass ein einziges Instrument eine Mehrstimmigkeit zu erzeugen scheint. Das in höchster Kunstfertigkeit verwobene Spiel mehrerer, parallel gesponnener Melodiefäden ermöglicht es dennoch, dass diese sich völlig selbständig entwickeln, melodische Linien in unterschiedlichen Tonhöhen verlaufen, sich kreuzen, sich gegenläufig entspinnen, gleichzeitig in steigender und fallender Richtung. Der Hörer verfolgt also eine Mehrstimmigkeit in einer einzigen Stimme: Während sich in ihr eine Melodie entfaltet, wird diese gleichzeitig von einer statischeren Fundamentstimme gestützt, wobei die Lage der

Stimmen nicht immer gleichbleibt. Gewürzt ist das barocke, klingende Architekturstück mit einer versierten Vielfalt von ständig wechselnden Tonarten; diese schaffen einen großen Reichtum an harmonischer Vielfalt – für den Hörer ein wahres Kaleidoskop an solistischer Mehrstimmigkeit.

Die technischen wie musikalischen Anforderungen an den Flötisten sind hoch: Die Beherrschung der Atemtechnik, Ausdauer und Gestaltung hoher Töne, Registerwechsel, Tongebung im tiefen Register, Klangfarbenuancierung, improvisatorisches Ausschmücken, rhythmische Leichtigkeit zeugen von hoher Interpretationskunst.

Auch in den arrangierten Solosätzen – BWV 1001, 1003, 1008 – wird Bachs Kompositionskunst manifest. Auf Alt- und Diskantlage eingeschränkt, entspinnt sich gleichwohl das mehrstimmige melodische Linienspiel, wiederum basierend auf einer Fundamentstimme, die hörtechnisch aber nicht immer in der tiefsten Tonlage zu finden ist – eine wahrnehmungsmäßige Herausforderung an den Komponisten wie an den Hörer. Der motorisch geprägte Prestosatz des BWV 1001 lässt Bachs ausgiebiges Studium und seine Verehrung des Vorbildes Adam Strungk (1640–1700) durch-

scheinen, dessen mehrgriffiges Akkordspiel er sorgfältig studiert und sehr geliebt hat. So lebt dieser Satz von arpeggierten, gleichsam fließenden Klangflächen, die trotz des hohen Tempos statisch wirken.

Die Allemanda, wie die in BWV 1004, ist einer der Stammsätze der französischen Suite. Ihrer italienischen Schreibung entsprechend trägt sie einen eher italienisch-melodischen als den im französischen Stil üblichen ornamentalen Charakter. Das rhythmische Erscheinungsbild ist einfach, das Tempo gemäßigt. Und dennoch sind mehrere, ineinander verflochtene Linien wahrzunehmen, die sich durch den ganzen Satz hindurchziehen.

Ursprünglich für die Violine konzipiert, hier für Altflöte arrangiert, kommt die dunkle Klangfärbung der tiefen Violinsaiten in der Interpretation mit der Altflöte sehr treffend zur Geltung. Das Prélude aus BWV 1008 ist der gängigen Satzfolge der französischen Claviersuite als Eingangssatz vorangestellt. Ihr eröffnendes Dreiklangsmotiv bildet die Grundlage für alle weiteren melodisch-rhythmischen Entwicklungen des Satzes, die sich einer Improvisation sehr nahekommend immer weiter fortspinnen und ausfalten.

Die Cellosuiten BWV 1007 bis 1009 sind vermutlich im gleichen Zeitraum entstanden wie die Englischen Suiten für Clavier, Mitte bis Ende der Weimarer Zeit. Während Werke für Solo-Violine ohne basso continuo bereits zu Bachs Zeit eine jahrhundertelange Tradition hatten, stellte doch die Verwendung des Violoncellos in einer solchen Werksammlung dieses minimierten Besetzungstypus im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts eine ausgesprochene Rarität dar. Nach heutigen Erkenntnissen sind Bachs Solo-Cellosuiten die frühesten Solissimo-Werke für Cello eines deutschsprachigen Komponisten überhaupt. In ihnen erkundet Bach die Möglichkeiten und Grenzen des tiefen Instrumentes und fasst virtuose Errungenschaften der Zeit zusammen. Er baut die kunstvollen Techniken des mehrstimmigen Satzes weiter aus. Die Basslinie, die dem Satz das Fundament verleiht, ist dem Instrument immanent, aber die akkordische Mehrstimmigkeit ist aufgrund der höheren Griffweiten deutlich schwerer zu verwirklichen als bei Diskantinstrumenten. Die Herausforderung besteht darin, auch in den einstimmigen Passagen harmonische Zusammenhänge darzustellen. So webt Bach „aus mehreren Ketten von Tönen ähnlicher Qualität ein latent mehrstimmiges Geflecht“.

Carl Philipp Emanuel Bach

In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* des Jahres 1800 unter dem Chefredakteur Johann Friedrich Rochlitz findet sich ein amüsanter Vergleich der drei Bach-Söhne: „Friedemann Bach, (der hallische) ist Meister im Hell-Dunkel, Emanuel (der hamburgische) im Grau in Grau, Christian (der Londoner) in vielfarbigen Blumenstücken nach der Natur. (...) Friedemann wollte im Arbeiten nur sich Genüge leisten, Emanuel mehr Kennern und Liebhabern, Christian mehr Liebhabern und Virtuosen. Friedemann stieß daher von sich, Emanuel interessierte, Christian wurde beliebt. Friedemann blieb roh, Emanuel kultiviert, Christian polirt. Friedemann darbt deshalb. Emanuel hatte genug, Christian bekam zum Verschwenden. Friedemann lebte unstät, Emanuel in Hamburg, Christian in London. Friedemann fand fast nur Feinde, Emanuel viel Freunde, Christian noch mehr Gesellen. Friedemann achtete den mittleren Bruder mäßig, verachtete den jüngeren; Emanuel achtete den älteren hoch, den jüngeren mäßig; Christian lachte beyde aus. Friedemann trank und schrieb dann nicht; Emanuel trank nicht und schrieb; Christian trank und schrieb dann.“

Carl Philipp Emanuel hatte seine Laufbahn mit einem Jurastudium begonnen. Sein Zweck war die Unabhängigkeit von des Vaters Hilfe. Er versprach sich eine Basis von einer soliden Allgemeinbildung, und tatsächlich gewährte ihm diese akademische Grundlage späterhin Zugang zu wohl-dotierten Posten, die Nicht-Akademikern unzugänglich waren. Er hielt sich lieber in der Gesellschaft von Schriftstellern, Philosophen und Denkern als unter Musikern. In Frankfurt an der Oder, das im Gegensatz zu dem sächsischen Leipzig preußisch war, fand er einen geeigneten Ausgangspunkt, um sich Richtung Berlin zu orientieren. Im Laufe seines Studiums hatte er Bekanntschaft mit zwei Söhnen des preußischen Ministers Franz Wilhelm Happe gemacht. Ferner hatte er neben zahlreichen Vokal- und Instrumentalwerken dem Berliner Kronprinzen und späteren König Friedrich II. zu dessen Geburtstag eine Kantate gewidmet, die ihn an dessen Hofe bekannt gemacht hatte.

Carl Philipp Emanuels eigenes Urteil seinen eigenen Kompositionen gegenüber war durchaus kritisch. In der Berliner Zeit griff er viele seiner früheren Werke wieder auf und revidierte sie. Dadurch gingen viele Urfassungen verloren. Er feilte an den ursprünglichen Fassungen, um sich frei zu ma-

chen von zu vielen abstrakten, theoretischen Überlegungen. Er wollte stärker auf Beobachtung und Erfahrung vertrauen, auf den Ausgleich zwischen Logik und Empfindung achten und mit Geduld und ausreichend Zeit am Ausbau der Grundkenntnisse arbeiten. Nicht nur das Studium der Techniken, sondern auch ein Gefühl für den „guten Geschmack“ seien wichtige Bausteine für eine gelungene Komposition.

Dem entsprach auch die Prämisse des Berliner Musikkritikers Friedrich Wilhelm Marpurg, dass nicht ausschlaggebend sei, in welchem Stil ein Werk geschrieben sei, ob dem englischen, dem französischen oder dem italienischen, sondern dass es auf dessen „guten Geschmack“ ankomme. Selbiger Marpurg weiß zu berichten: „Schöne zärtliche Thöne machen die Music allein nicht schön, sondern sie müssen auch zu rechter Zeit angebracht werden. Am unrechten Orte verursachen sie nichts als Verwirrung, verhindern die Verständlichkeit und die Zuhörer (...) werden der Music überdrüssig, denken was anders, oder gehen davon. (Ein) Freund gestund mir, dass er sonst das Unglück habe meistentheils zerstreuet zu werden, ehe ein Stück zu Ende käme, bei diesem aber habe er seinen Plan wahrgenommen, und eine Ausführung desselben, die ihn in beständigem Feuer

und in unverrückter Aufmerksamkeits erhalten. Dieser gute Freund ist ein blosser Liebhaber der Music, und er hat die Sprache der Töne ohne hinzu gekommene Worte verstanden.“

In der Literatur wird der junge Carl Philipp Emanuel der Frankfurter Zeit als „eine sehr lebhaft, geistig äusserst wendige Persönlichkeit“ beschrieben, „der wohl ein gewisser Hang zum Exzentrischen nicht abgesprochen werden kann. Doch auch Empfindsames, Sensibles, stark Verinnerlichtes und Humorvolles“ seien ihm eigen. Carl Philipp Emanuel Bachs Ansehen bei Friedrich II. beruhte jedoch weniger auf der Wertschätzung als Komponist. Bachs Musik war ihm „zu gelehrt, zu sonderbar“. Am Hofe benötigt man seine Dienste als Erster Hofcembalist. Man erwartete eine gute Zusammenarbeit mit Sängern und Instrumentalisten. Man schätzte den neuen galanten Stil, den der Bach-Sohn in vollkommener Art beherrschte. Und so erhielt Carl Philipp Emanuel Bach 1738 einen „unvermutheten gnädigen Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigen König, nach Ruppin“ – als Hofcembalist. Für diesen Ruf verzichtete er auf ein zeitgleiches Angebot, ein angekündigtes Reisevorhaben, mit „einem jungen Herrn in fremde Länder“ zu zie-

hen. Eine Festanstellung bei Hofe erfolgte jedoch erst 1740: erst „bei Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät förmlich in Dessen Dienste getreten“. Und „bis 1767 im November, bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen, ohngeachtet ich ein paar Mal die Gelegenheit hatte, vortheilhaften Rufen anderswohin zu folgen. Se. Majestät waren so gnädig, alles dieses durch eine ansehnliche Zulage meines Gehaltes zu vereiteln.“

Des Hofcembalisten-Daseins bald überdrüssig, verlegt sich Carl Philipp Emanuel aufs Unterrichten und Komponieren. Sein Personalstil ist geprägt von ausgeformteren, kontrastreicheren Themen, rhythmisch-melodischer Vielfalt, einer teils „pikanten“ Harmonik, abrupten Stimmungswechseln, einer Verbindung des schwungvollen italienischen Duktus mit einem stärker in die Expressivität führenden galanten Stil. Diese Merkmale stehen im starken Widerspruch zu dem barocken Dogma der Einheit des musikalischen Affektes innerhalb eines Werksatzes. Carl Philipp Emanuel Bachs revolutionäres Element in seiner Musik vermag es, die ständigen Veränderungen menschlicher Empfindungen so genau wie möglich wiederzugeben, weil er die kompositorischen Stilmittel verschärft: eine stark rhythmisierte Motivik,

eine mehrfache Themenanzahl in der Exposition, das Anschneiden verschiedener Tonarten sind das Neue, Revolutionäre des „Empfindsamen Stils“. Dieses Konzept erzeugt eine Beredtheit in der Instrumentalmusik, die von den Zeitgenossen als Schock empfunden wurde, denn sie gingen davon aus, dass diese Beredtheit nur in der Vokalmusik möglich sei.

Johann Sebastian Bach hatte die Gewohnheit, seine eigenen Werke auch den Studienzwecken seiner Söhne zur Verfügung zu stellen. Dementsprechend ist Carl Philipp Emanuel Bachs „Sonate“ für Flöte solo ohne basso continuo in a-Moll, H 562, aus dem Jahre 1747 möglicherweise als eine Reminiszenz an das eingangs erwähnte ähnliche Werk seines Vaters in derselben Tonart, die Solo-Partita a-Moll, BWV 1013 aus dem Jahre 1718 zu sehen. Carl Philipp Emanuel's „Solo-Sonate“ entstand wahrscheinlich während des letzten Besuchs seines Vaters in Berlin. Sie hat exemplarischen Stellenwert für die Kammermusik seiner Epoche.

Quellen:

- * Johann-Sebastian-Bach-Handbuch, Bärenreiter-Metzler
- * Bachs Orchester- und Kammermusik, Das Handbuch, Teilband II – Kammermusik, Laaber
- * Marc Vignal, „Die Bach-Söhne“, Laaber
- * Siegbert Rampe, „Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit“, Laaber

CD recordings with a single melodic instrument represent a special challenge. An individual wind instrument cannot support or accompany its melodic lines with chordal sounds. In contrast to this, these technical prerequisites are inherent to string instruments. Johann Sebastian Bach and Carl Philipp Emanuel Bach rose to the challenge and have created solo pieces for baroque flute, violin and cello. The adaptation and interpretation with alto flute are natural, as the warm, deep sound of the alto flute, in contrast to that of the modern transverse flute, is closer to the role model of the baroque flute and therefore works well for the interpretation of old music. Up to now the alto flute has barely appeared without accompaniment. With this CD, Reza Najfar hopes to contribute to the establishment of the alto flute as a solo instrument.

Johann Sebastian Bach

The beginnings of the baroque flute are not precisely traceable. Perhaps the flute developed in the last third of the 17th century in Paris and subsequently made its victory march throughout Europe. Johann Sebastian Bach possibly got familiar with the baroque flute through his older brother Johann Jacob who had traveled to Constantinople and took lessons from Pierre-Gabriel Buffardin, a companion of the French envoy. Already in 1715/16, the Weimar court chapel had several baroque flutes at its disposal and Bach continuously maintained close contacts to numerous flutists, as his interest in the baroque flute was great. Bach wrote most of the wind instrument solos within his vocal music for the baroque flute, apart from the oboe.

The four-movement solo partita BWV 1013 “Solo pour la flute traversière” in a rather pensive tone complies the given order of the back then dance movements and thus the archetype of a baroque church sonata: a slow introduction followed by an allegro and then a slow episode and a concluding spirited finale. Bach put his solo partita accordingly together: a German Allemande, Italian Corrente, French Sarabande and an English Bouree.

The composer faces the big challenge to compose a solo piece without harmonically supporting accompanying instruments in such a way, that a single instrument seems to create a polyphony. The game of several parallelly spun melodic strings that has been interwoven with great skill however makes it possible, that these are developing completely independently and that these melodic lines are running in different tone pitches, intersecting, unfolding each other, simultaneously in rising and falling directions. Thus the listener is following a polyphony in one single voice: While in this voice one melody is unfolding, at the same time it is supported by a more static foundation voice, while the position of the voices does not always stay the same.

The baroque, sounding architectural piece is spiced by a well-versed diversity of perpetually changing tones, these create a great opulence of harmonic range – for the listener a true kaleidoscope of soloistic polyphony. The technical and musical requirements for the flutists are high: The mastery of breathing technique, perseverance and forming high sounds, changes of register, tonality in low registers, nuancing of the timbre, improvisatory embellishment, rhythmic lightness bespeak of high interpretation art.

In the following solo movements BWV 1001, 1004, 1008 Bach's mastery of composition also becomes evident. Limited to alto range and treble range, the polyphonic melodic play of lines unfolds, in turn based on the foundation voice, which is not always found in the lowest register – a perceptual challenge for both the composer and the listener. The motorically characterized presto movement of the BWV 1001 lets Bach's intense study and the admiration of his role model Adam Strungk (1640–1700) shine through, whose chordal play he had carefully studied and loved very much. Therefore, this movement is influenced by arpeggiated, at the same time fluent sound surfaces, that seem static despite of the high tempo. The Allemanda,

such as the one in BWV 1004 is one of the main themes of the French Suite. According to its Italian spelling it carries a rather Italian-melodic character opposed to the ornamental character common in the French style. The rhythmic appearance is simple, the tempo is moderate. And yet there are several, intertwined lines to be perceived that are coursing through the whole movement.

Originally conceived for the violin, here arranged for the alto flute, the dark tone coloration of the low violin strings is shown to its fullest advantage in the interpretation with the alto flute. The prelude of the BWV 1008 is put in front of the common succession of movements of the French piano suite as the opening movement. Its opening triad motif forms the basis of all further melodic-rhythmic developments of the movement, which, approaching an improvisation, keep on unfolding. The suites for cello BWV 1007–1009 have developed presumably during the same time period as the English piano suites, from the middle to the end of the Weimar period. While the works for solo violin without basso continuo had already during Bach's time been a tradition for many centuries, the usage of the violoncello in such a collection of works with a minimized

type of formation was a genuine rarity in the first fourth of the 18th century. According to present findings Bach's solo suites for cello are the earliest solissimo-works for cello of a German-speaking composer in general. In these works, Bach is discovering the opportunities and boundaries of the deep instrument and summarizes virtuous accomplishments of the time. He develops the elaborate techniques of the polyphonic movement. The bassline, which gives the movement the foundation is intrinsic to the instrument. But the chordal polyphony is significantly more difficult to achieve due to higher gripping distance than with descant instruments. The challenge lies in presenting harmonic connections even within passages with one voice. Thus Bach weaves "out of several chains of sounds of similar quality a latently polyphonic mesh".

Carl Philipp Emanuel Bach

In the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of the year 1800 under its chief editor Johann Friedrich Rochlitz an amusing comparison of the three Bach sons can be found: "Friedemann Bach, (the Hallische) is a master of the light and dark, Emanuel (the Hamburg) of the grey in grey, Christian (the Londoner) of the multicoloured floral pieces according to nature. (...) Friedemann wanted to please only himself with his work, Emanuel rather connoisseurs and lovers, Christian rather lovers and virtuosos. Therefore Friedemann was repelling, Emanuel was creating interest, Christian became popular. Friedemann stayed raw, Emanuel cultivated, Christian polished. For that reason Friedemann was starving. Emanuel had enough, Christian was receiving until he could waste. Friedemann was living unstably, Emanuel lived in Hamburg and Christian was living in London. Friedemann almost found only enemies, Emanuel a lot of

friends, Christian found more fellows. Friedemann respected the middle brother moderately, he despised the younger one; Emanuel respected the older one a lot, the younger one moderately; Christian laughed at both of them. Friedemann was drinking and then would not write; Emanuel did not drink and wrote; Christian drank and then wrote.”

Carl Philipp Emanuel started his career with law studies. His purpose was to become independent from his father’s help. He believed he would get a basis for a solid general education and indeed this academic foundation granted him later access to well-paid positions that were not accessible to non-academics. He preferred to keep company with writers, philosophers and thinkers than with musicians. In Frankfurt an der Oder, which was Prussian in contrast to the Saxon Leipzig, he found an appropriate starting point to orient himself towards Berlin. In the course of his studies he had made his acquaintance with the two sons of the Prussian minister Franz Wilhelm Happe. Furthermore, he had dedicated a cantata to the Berlin crown prince, later King Friedrich II. on his birthday, among numerous vocal and instrumental works which had made him famous at his court.

Carl Philipp Emanuel’s own judgement of his own compositions was critical. During the Berlin period he took up a lot of his earlier works and revised them. Thereby a lot of his original versions got lost. He worked on the original versions to become free of the too many abstract, theoretical considerations. He wanted to trust more on observation and experience, to pay more attention to the balance between logic and feeling and work with patience and sufficient time on the development of basic skills. Not only the study of the techniques, but also the feeling for the “good taste” are important building blocks for a successful composition.

This was also Friedrich Wilhelm Marpurg’s premise, a Berlin music critic, namely that it was not pivotal if the style of a work was written the English, French or Italian way, but that it depended on the “good taste”. The same Marpurg says that: “Beautiful, tender sounds alone do not make the music beautiful, they also have to be placed at the right time. At the wrong place they will cause nothing but confusion, preventing clarity and the listeners (...) will get weary of the music, will think something else or will leave. (A) friend confessed to me that he usually has the

misfortune to be distracted for the most part, before a piece came to the end but that this one he had followed his plan and the implementation of it, which obtained him in constant fire and in unchanged attentiveness. This good friend is a mere lover of music and he has understood the language of the sounds without added words.”

In the literature the young Carl Philipp Emanuel in the Frankfurt period is described as “a very lively, mentally utmost agile personality”, “who probably cannot be denied having certain eccentric tendencies. But also sentimental, sensitive, strongly internalized and humorous” aspects are a part of him. Carl Philipp Emanuel Bach’s reputation with Friedrich II. was based to a lesser extent on appreciation as a composer. His music was “too learned, too strange”. At the court his services as the first principal harpsichordist were needed. A good cooperation with singers and instrumentalists was expected. Furthermore the new genteel style, that the Bach son mastered in a complete form was appreciated. And so Carl Philipp Emanuel Bach received in 1738 an “unexpected gracious call to the then crown prince of Prussia, present king, to Ruppin” – as harpsichordist at

the court. For this call he decided to forego a simultaneous offer, an announced travel plan to travel with “a young man to strange lands”.

A permanent position at the court followed only in 1740: only “on the establishment of the government of his Prussian Majesty formally took up his post in his service”. And “until 1767 in November have I been continually in Prussian services, in spite I had several opportunities to follow advantageous calls to other places. His Majesty was so gracious to defeat all this by a respectable bonus to my salary.” Soon tired of his existence as a harpsichordist at the court Carl Philipp Emanuel focused more on teaching and composing. His personal style is characterized by more shaped, high-contrast themes, rhythmic-melodic variety, a partly “delicate” harmony, abrupt mood changes, a connection of the buoyant Italian ductus with a stronger style leading to expressivity. These features are in a strong contrast to the baroque dogma of unity of the musical affect within a work set. Carl Philipp Emanuel Bach’s revolutionary element in his music is able to represent the constant changes of human feelings as exactly as possible, because he is intensify-

ing the compositional stylistic devices: strongly rhythmical motifs, a multiple number of themes in the exposition, the touching on different tonalities are the new, revolutionary aspect of the “Sensitive style”. This concept creates an eloquence in the instrumental music, which was perceived as a shock by contemporaries, as they assumed that this eloquence was only possible in vocal music.

Johann Sebastian Bach had the opportunity to make his own works available to his sons for their study purposes. Accordingly Carl Philipp Emanuel Bach’s “Sonate” for flute solo without basso continuo in A minor, H562 from the year 1747 can be seen as a reminiscence to the similar work of his father in the same key which was mentioned at the beginning, the solo partita a Minor, BWV 1013 from the year 1718. Carl Philipp Emanuel’s “solo sonata” developed probably during his last visit of his father in Berlin. It has an exemplary significance for the chamber music of its epoch.

Bibliography:

- * Johann Sebastian Bach – Handbuch, Bärenreiter-Metzler
- * Bachs Orchester- und Kammermusik, Das Handbuch, Teilband II – Kammermusik, Laaber
- * Marc Vignal, „Die Bach-Söhne“, Laaber
- * Siegbert Rampe, „Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit“, Laaber

Reza Najfar

Flötist & Komponist
Flutist & Composer

www.najfar.com



Reza Najfar kommt aus einer künstlerisch versierten Familie in Teheran. Nachdem er Flöte und Komposition in seinem Heimatland studierte, setzte er sein Flötenstudium in Utrecht und Wien fort. Er studierte Komposition in seinem Heimatland bei Morteza Hannaneh, Mehran Rouhani und Farid Omran und in Österreich an der Hochschule für Musik in Wien bei Thomas Christian David und Dieter Schermann. Während seines Studiums war Najfar für drei Jahre als Soloflötist bei den Vereinigten Bühnen Wien engagiert.

Seine zahlreichen Konzerte fanden bei renommierten Festivals und in angesehenen Konzerthäusern in verschiedenen europäischen Ländern statt, aber auch in Japan, China, Südkorea, den Vereinigten Staaten, im Iran und in Mexiko. CDs erschienen unter anderem bei Koch Records, Novalis, La Folia Classics, Vienna2day und GreenView Classics.

Reza Najfars Kompositionen sind bei angesehenen Verlagen wie Doblinger Verlag Wien, RIES & ERLER Berlin, Also Publishing Tokyo, Universal Edition und Alphonse Leduc & Cie Paris verlegt. Sein Werk als Komponist umfasst Solostücke und Lieder für verschiedene Instrumente für Kammermusik sowie Orchesterwerke, Musik zu Gedichten von Sohrab Sepehri, Ahamad Shamlou und Abbas Kiarostamis Haikus und Kiarostamis letzter Kurzfilm „Up and Down“. Darüber hinaus hat er Musik für Dokumentarfilme komponiert. Sein jüngstes Projekt, das erste Arrangement von *Der Schneemann* von Erich Wolfgang Korngold, wurde im Dezember 2017 im Musikverein Wien mit großem Erfolg uraufgeführt. 2008 wurde Najfar der „Persian Golden Lioness Award“, Award of Excellence in Music von der World Academy of Arts, Literature und Media in London verliehen.

Derzeit ist er Flötenprofessor am Mozarteum Salzburg (Standort Innsbruck), am Tiroler Landeskonservatorium Innsbruck und am Prayner Konservatorium in Wien.

Reza Najfar comes from an artistically adept family in Tehran. After studying flute and composition in his home country, he continued his flute studies in Utrecht/Holland and in Vienna/Austria. He studied composition in his homeland with Morteza Hannaneh, Mehran Rohani and Farid Omran and in Austria at the Academy of Music in Vienna with Thomas Christian David and Dieter Schermann. During his studies he was engaged as the principal flutist of the Theater Orchestra of Vienna (Vereinigte Bühnen Wien) for three years.

His numerous concerts took place at prestigious festivals and respected concert halls in several European countries, but also in Japan, China, South Korea, the United States, Iran and Mexico. His output includes a great number of CDs with labels such as Koch Records, Novalis, La Folia Classics, Vienna2day and GreenView Classics.

Reza Najfar has published various scores in renowned publishing houses, such as Doblinger Verlag Wien, RIES & ERLER Berlin, Also Publishing Tokyo, Universal Edition and Alphonse Leduc & Cie Paris. Najfar's oeuvre as a composer ranges from solo pieces and songs for various instruments from chamber to orchestral music, music for poems by Sohrab Sepehri, Ahmad Shamlou and Abbas Kiarostami's Haikus as well as Kiarostami's last short film "Up and Down". Furthermore, he has composed music for documentary films. His most recent project, the first arrangement of *Der Schneemann* by Erich Wolfgang Korngold, had its successful premiere in December 2017 at the Musikverein Vienna. In 2008, Reza Najfar was awarded the "Persian Golden Lioness Award", Award of Excellence in Music from the World Academy of Arts, Literature and Media in London.

Currently he is active as flute professor at the Mozarteum Salzburg's Innsbruck's branch, the Tiroler Landeskonservatorium Innsbruck and at the Prayner Conservatory in Vienna Austria.

AG0012

Recording venue:	Tonstudio FM, Vienna
Recording dates:	April 2018
Engineer:	Franz Masser
Booklet text:	Theresia Schumacher
Translation:	Delara-Mirjam Najfar
Photos:	Raphael Arman Najfar

A production of Austrian Gramophone

® & © 2019 paladino media gmbh, Vienna

www.austriagramophone.com

LC 48665

