

Johann Christian Bach (1735 – 1782)

SYMPHONIES & ENSEMBLES



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA



Sinfonia concertante G-Dur für Oboe, Violine, Viola, Cello und Orchester (C 45; T 286/4)

Sinfonia concertante in G major for oboe, violin, viola, cello and orchestra (C 45; T 286/4)

- 1 *Allegro con spirito* [9:55]
- 2 *Larghetto* [10:07]
- 3 *Rondo. Allegretto* [5:46]

Quartett G-Dur für Violine, zwei Celli und Klavier, Op.2 (B 66; T 310/9)

Quartet in G major for violin, two cellos and keyboard, op.2 (B 66; T 310/9)

- 4 *Allegro* [7:51]
- 5 *Rondo. Allegretto* [4:55]

Total Time [68:01]

Sextett C-Dur für Oboe, zwei Hörner, Violine, Cello und Klavier, Op.3 (B 78; T 302/1)

Sextet in C major for oboe, two horns, violin, cello and keyboard, op.3 (B 78; T 302/1)

- 6 *Allegrol* [6:07]
- 7 *Larghetto* [4:42]
- 8 *Rondo. Allegro* [4:09]

Sinfonie g-Moll, Op.6 Nr.6 (C 16a; T 276/3)

Symphony in G minor, op.6 no.6 (C 16a; T 276/3)

- 9 *Allegro* [3:21]
- 10 *Andante più tosto adagio* [8:00]
- 11 *Allegro molto* [2:34]

Tracks 1 – 3 are world premiere recordings



The life of Johann Sebastian Bach's youngest son Johann Christian (1735 – 1782) is notably different from those of his brothers and the majority of 18th-century German masters. Like hundreds of their colleagues in various German regions, Wilhelm Friedemann 'the Gallic Bach', Johann Christoph Friedrich 'the Bückeburg Bach' and 'the Berlin' or 'Hamburg Bach' Carl Philipp Emanuel sought and found an application for their talents in Germany.

Only a few Germans made a European career for themselves and won wide acclaim. One of them was Johann Christian, called by his contemporaries 'the Milan' or 'London Bach'. After his successes in Italy and later England he gained a reputation as one of the most authoritative musicians of the second half of the 18th century. Any mention in Europe of 'the famous Bach' referred to the junior Bach, not his father. It is noteworthy, that his elder brother Carl Philipp Emanuel achieved the same fame in Germany.



ENGLISH



Johann Christian was born in Leipzig in 1735, when his father was fifty. He learned to play the harpsichord and organ, as did all his brothers. J.S. Bach was so impressed by his youngest son's achievements that it was supposedly for Johann Christian that he wrote the second book of *Das wohltemperirte Clavier*. Moreover Johann Sebastian left him three of his harpsichords. After the death of his father in 1750 Johann Christian moved to Berlin, where Carl Philipp Emanuel served at the court of Frederick the Great. With him Johann Christian continued his study of harpsichord playing and composition. What prompted the young man to leave Germany, and after five years in the Prussian capital to set off for Italy, the first Bach to set foot there in two centuries of family history? There were probably a number of reasons – a yearning for new pastures, a keen interest in opera dating back to his time in Berlin, and the desire to perfect his composition skills.

Settling in Milan, a major centre of opera, he made periodic trips to Bologna to visit the famous scholar and teacher Padre Martini, with whom he studied counterpoint. The year 1760 marked an important landmark for Bach. He received a place as second organist at Milan Cathedral and was thus obliged to alter his confession and become a Roman Catholic. *Artaserse*, his first experiment in the field of opera, was premiered on December 26 in Turin's Royal Theatre. Church music and *opere serie* written for leading Italian artists brought Bach fame not only in Italy, but throughout Europe. Shortly afterwards he received a prestigious commission from the King's Theatre in London to write two operas for the 1762 – 1763 season.



Johann Christian immediately assumed an important position in the musical life of the English capital. The premiere of his first London opera *Orione* was a tremendous success. After attending a performance the royal couple offered him a post as court musician. King George III played various instruments and his consort Sophia Charlotte was a quite accomplished harpsichord player. Bach gave harpsichord lessons to the queen and several of the royal children. In London he lived with his countryman, the composer and viola da gamba player Carl Friedrich Abel, whose father once served at Cöthen with J.S. Bach. In 1764 the two friends inaugurated a series of public concerts by subscription that continued uninterrupted for the next 18 years. At premises on Soho Square (in the mid-1770s on Hanover Square) they held up to 15 concerts per season (from January to May), more than in any other private concert hall.

Bach was responsible for all their financial affairs (for this purpose he opened a special account with the Drummond Bank), taking turns in administrative concerns and concert management with Abel. Historian Charles Burney, a close friend of Bach, recalls: 'As their own compositions were new and excellent, and the best performers of all kinds which our capital could supply enlisted under their banners, these concerts were better patronised and longer supported than perhaps any others.'

Who were these 'best performers'? The solo violinists Wilhelm Cramer (father of the renowned pianist) and Felice de Giardini, also an experienced concert impresario, and the oboist Johann Christian Fischer, while Abel himself played the viola da gamba and cello, and Bach the harpsichord and piano, as well as con-



ducting most of the symphony performances. Precise information about members of the orchestra 'enlisted under the banners' of Bach and Abel has not been preserved. But in a city where more than 5000 concerts were held in the second half of the 18th century, it would only be possible to compete if the orchestra as well as the soloists conformed to the very highest standards.

Johann Christian's legacy is enormous: some 400 works in almost all the popular genres of that period. Of his Berlin pieces only five harpsichord concertos clearly influenced by C.P.E. Bach have been preserved. Instrumental compositions written for the orchestra of Count Litta, Johann Christian's patron, date from his Italian sojourn. Naturally Bach aimed to please Italian rather than German taste in these works. During this period, too, he made his first 'march' over the Alps: in 1761 the Venier printing house in Paris published his overture to *Artaserse*. And finally it was in London that he wrote the greater part of his instrumental opuses. The six harpsichord concertos op.1 are dedicated to Queen Charlotte, and the finale of the last concerto is a set of variations on the national anthem *God Save the King*. All the subsequent instrumental works, including almost fifty symphonies, numerous concertos, chamber compositions and sonatas owe their appearance to the Bach-Abel concert enterprise and other public and private musical gatherings. A programme from a benefit performance for the oboist Fischer (dated April 3, 1778) has survived intact. This concert consisted almost entirely of Bach's compositions: overtures, three songs, a string trio, two solo pieces for cello, three concertos (for violin, piano and oboe) and a sinfonia concertante, the same symphony played



in this recording. The programme names the performers as Fischer (oboe), Cramer (violin), Giardini (viola) and Crosdill (cello).

Johann Christian's manner of instrumental composition had little in common with the style of Johann Sebastian Bach. 'The London Bach' belonged to that epoch when new styles of galantry and sentimentality vigorously replaced the old 'learned' style, which was now regarded as archaic and ponderous. The limpid texture and precise motivic construction of the themes, the sharp contrasts in his Allegri and the charming cantilenas of the slow movements, the development controlled by the severe metrical pulse and the clear tonal logic of the classical form – all these are closer to Haydn and Mozart than their fathers' generation. It was no coincidence that the young Mozart composed his first symphonies under the influence of instrumental music by Johann Christian that he had heard in 1765 in London. Seven years later, in Salzburg, he rewrote Bach's three keyboard sonatas op.5 as concertos.

Another quality that unites the music of Bach and the Viennese classics is the synthesis of characteristic features from diverse national schools. As the composer and theorist Abbé Vogler observed, no composer prior to Bach had used such a combination – of the Italian use of simple harmonies, the scholarly German approach with its daring inventions, the French style ruled by gentle tonalities and the 'cold' English manner. Indeed, Johann Christian Bach's mode of expression is far more 'cosmopolitan' than that of his brothers.

Moreover he achieved equilibrium in another aspect, by finding an exact balance between music that can be appreciated by the



demanding scholar and that which can entertain the ordinary enthusiast. Music historian John Hawkins, Bach's contemporary, believed that like all composers dependent on the favours of their public, both Johann Christian and Abel had two different styles: one for their own private delight, the other for the gratification of the masses. Incidentally, the composer himself mentioned his dependence on public taste, not without a touch of irony: 'my brother [C. P. E. Bach] lives to compose, I compose to live'. Leopold Mozart disagreed, suggesting that 'the London Bach' reached a sensible compromise. He even used Bach as an example for his son, telling him to write music as an accomplished composition, yet at the same time comprehensible to all and fit to interest music publishers. Probably it is no coincidence that Johann Christian's series of symphonies, concertos and sonatas easily found a publisher in London, Paris, Amsterdam and the Hague.

All the Bach symphonies have three movements, with one exception. The construction of the cycle originates from the Italian operatic overture. German theoreticians reproached the Italians for the harmonic uniformity, monotony, deafening volume and lack of coordination in their operatic 'sinfonias'. Nonetheless Bach discovered elements he could borrow from his Italian colleagues. For instance, he introduced a second theme in his sonata's Allegro, adding a very detailed development and full reprise in the main key.

Bach's first series of six symphonies op.3 was published in London in 1765. The **Symphony in G minor** completes the second cycle **op.6**, written no later than early 1770 and published in Amsterdam and Paris. Bach's only minor-key sympho-



ny is filled with the typical mood of that decade, referred to after 1776 as 'Sturm und Drang' (Friedrich Maximilian von Klinger's play *Sturm und Drang*, or *Storm and Stress*, was written that year). The musical firmament erupted with a succession of emotionally charged and rather disturbing G minor symphonies, among them Haydn's 39th (1768) and Mozart's 25th (1773). Later, in the 1780s, the series was continued by Leopold Kozeluch's Symphony No.5 and culminated in Mozart's Symphony No.40. The Bach opus most precisely corresponds to the style typified by Sturm und Drang, since it includes major-key 'islets' only as fragments, and the G minor of the first and last movements frames the funereal C minor of the central movement (this, according to C.F.D. Schubart, is the key of unhappy love). A swift vortex of movement and sharp accents and fervent utterances from the string section as well as the menacing unisons of the horns seem to echo the famous scene at the gates of Hades from Gluck's *Orfeo*. Bach was well aware of Gluck's score, since in early 1770 he had prepared for the London premiere of a pasticcio based on *Orfeo* together with Pietro Alessandro Guglielmi, adding several numbers of his own.

The **Sinfonia Concertante in G minor (C 45, T 286/4)** composed in 1776 was first performed in the concert hall on Hanover Square. This work was highly acclaimed in London, as was the genre to which it belonged. An orchestra consisting of strings and pairs of flutes and horns was supplemented by a quartet of obligato instruments – oboe, violin, viola and cello. The effective succession of tutti and solo, the brilliant virtuosity and energy of the initial Allegro, the exquisite ensemble of interwoven



voices in the Larghetto, and the delightful levity of the Rondo in the style of a contredanse with the only minor-key episode in the cycle make this symphony one of Bach's most festive works.

The score is listed as missing by all existing indexes and encyclopaedias. Until the Second World War the manuscript was kept in the Prussian Royal Library. Then, during work on the trophy fund inventory in 2004, it was discovered in the manuscript section of the Glinka Central Museum of Musical Culture (Moscow), and subsequently identified by Moscow music scholar Pavel Lutsker. This recording is a world premiere.

Bach's ensembles are composed of various combinations of string and wind instruments, harpsichord or piano. The only **Sextet in C Major op.3 (B 78, T 302/1)** for oboe, two horns, violin, cello and keyboard was evidently written in the last years of Bach's life and published after his death. Undoubtedly this work is a chamber piece, given the presence of the keyboard instrument, while the inclusion of horns likens it to serenades performed in the open air. The most developed part of the concerto is for the oboe: both in the opening and closing movements, where this instrument plays a solo more frequently than any other, and in the central movement, where the oboe's melody now hovers above the strings, now joins them in a dialogue.

The two-movement **Quartet in G minor op.2 (B 66, T 310/9)** is a later work, like the sextet, with a similarly 'experimental' scoring for violin, two cellos and harpsichord. In this recording the keyboard part is played on a fortepiano instead of a harpsichord. This corresponds to the practice commonly followed in the second half of the 18th century, when keyboard instruments



were freely substituted for one another and the heading 'Sonata for harpsichord or fortepiano' on the title pages of published scores was a quite frequent occurrence. Johann Christian was one of the first composers to acquaint Londoners with the piano, and his sonatas op.5 (1766) were written for this instrument. We know for certain that two years later Bach played a piano solo and also accompanied Fischer in one of the concertos.

After the death of Johann Christian Bach his music very soon lost its popularity with the public and for a long time lay forgotten. Interest was revived in the second half of the 20th century. His collected works published between 1984 and 1999 in New York included many that had previously existed only in rare ancient editions and manuscripts, but now they became accessible to a wide circle of musicians for the first time. In the growing tide of historical performances over the last fifteen years all the Bach symphonies and most of the concertos and chamber opuses have been recorded. For a long time Johann Christian was seen as the forerunner of Mozart and his works as a lighter, less refined version of the Viennese classics. Nowadays 'the London Bach' is viewed in a different light. 'This Bach could be whatever he wanted to be, and he is rightly compared with the mythical Proteus. He could spout like water or blaze like fire.' Schubart's verdict on Johann Christian no longer seems an exaggerated metaphor.

Irina Susidko, Olga Puzko, translation by Patricia Donegan



ENGLISH





Жизнь самого младшего из сыновей Иоганна Себастьяна Баха – Иоганна Кристиана (1735 – 1782) – отличается от судьбы его братьев и большинства немецких мастеров XVIII века. «Галльский» Бах – Вильгельм Фридеман, «бюккебургский» – Иоганн Кристоф Фридрих, «берлинский» или «гамбургский» – Карл Филипп Эмануэль, так же как и сотни их коллег в разных немецких землях, искали и находили применение своим талантам на родине. Лишь некоторым немцам удалось сделать европейскую карьеру и завоевать широчайшее признание. Одним из них был Иоганн Кристиан, прозванный современниками «миланским» и «лондонским» Бахом. Покорив вначале Италию, а потом Англию, он приобрел репутацию одного из самых авторитетных музыкантов второй половины XVIII века. Когда в Европе речь заходила о «знаменитом Бахе», то, конечно, имелся в виду не Бах-отец, а Бах-сын. В Германии, в свою очередь, славу «великого



Баха» снискал и другой сын Иоганна Себастьяна – Карл Филипп Эмануэль.

Иоганн Кристиан родился в Лейпциге в 1735 году, когда его отцу исполнилось пятьдесят. Он, как и все братья, учился игре на клавесине и органе. Успехи младшего сына настолько впечатлили И.С. Баха, что именно для него, по преданию, Бах-отец написал второй том «Хорошо темперированного клавира». Ему же Иоганн Себастьян завещал три своих клавесина. После смерти отца, в 1750 году, Иоганн Кристиан отправился в Берлин. Там при дворе Фридриха II работал его старший брат, Филипп Эмануэль, с которым Иоганн Кристиан продолжил занятия клавесином и композицией. Что побудило юношу покинуть Германию и после пяти лет, проведенных в прусской столице, отправиться в Италию – первым за двухвековую историю рода Бахов? Вероятно, многое – и жажда новых впечатлений, и острый интерес к опере, возникший в Берлине, и желание совершенствоваться в композиции.

Осев в Милане, одном из главных оперных центров, Бах периодически наведывался в Болонью к знаменитому ученому и педагогу падре Мартини, с которым занимался контрапунктом. 1760 год стал для Баха важным рубежом. Он получил место второго органиста в кафедральном соборе Милана, для чего ему пришлось сменить конфессию и стать католиком. 26 декабря в Королевском театре Турина был показан «Артакеркс» – его первый опыт в оперном жанре. Духовная музыка и оперы *seria*, написанные для ведущих итальянских сцен, прославили имя Баха не только в Ита-



лии, но и по всей Европе. А вскоре он получил престижный заказ от Лондонского королевского театра: написать две оперы для сезона 1762–1763 годов.

В музыкальной жизни английской столицы Иоганн Кристиан сразу занял видное положение. Премьера его первой же лондонской оперы «Орион» имела оглушительный успех. Посетившая спектакль королевская чета предложила ему место при дворе. Король Георг III играл на нескольких инструментах, неплохой клавесинисткой была и его супруга София Шарлотта. Заниматься на клавире с королевой, а также с отпрысками королевской фамилии как раз и должен был И.К. Бах. В Лондоне он поселился вместе с земляком – композитором и исполнителем на виоле да гамба Карлом Фридрихом Абелем, чей отец когда-то служил вместе с И.С. Бахом в Кетене. В 1764 году друзья учредили на Сохо-сквер, в самом центре Лондона, серию публичных концертов по подписке, которая просуществовала 18 лет без перерывов. Им удавалось давать по 15 концертов в сезон (с января по май) – больше, чем в любой другой антрепризе.

На долю Баха выпало ведение всех финансовых дел (для этого он завел специальный счет в Драммонд-банке), организационные хлопоты и управление музыкальными собраниями по очереди с Абелем. Вскоре соучредители прочно встали на ноги и в середине 1770-х перенесли концерты в новое роскошное помещение на Ганноверской площади, повысив плату за билеты. Историк Чарльз Берни, один из близких друзей Баха, вспоминал: «Поскольку их собственные сочинения были новы и прекрасны, а под свои знаме-



на они призывали лучших исполнителей в нашей столице, то эти концерты, пожалуй, посещали лучше и поддерживали дольше, чем любые другие».

Кто же были эти «лучшие исполнители»? Солисты-скрипачи Вильгельм Крамер, отец знаменитого пианиста, и Феличе Джардини, который сам имел опыт в организации концертов, гобоист Иоганн Кристиан Фишер, на виоле да гамба и виолончели играл сам Абель, на клавесине и фортепиано – Бах, он же обычно дирижировал симфониями. Точных сведений о составе оркестра, который могли «призвать под знамена» Бах и Абель, не сохранилось. Но совершенно ясно, что выдержать конкуренцию в городе, где за вторую половину XVIII века состоялось более 5000 концертов, можно было лишь в одном случае: не только солисты, но и оркестр должен был соответствовать самым высоким стандартам.

Бах, подобно многим профессионалам своего времени, умело сочетал разные роды деятельности. В его случае – весьма обременительные обязанности концертного импресарио, придворного маэстро и интенсивнейшую композиторскую работу. Наследие Иоганна Кристиана чрезвычайно велико – около 400 произведений практически во всех существовавших в то время жанрах. Почти два десятилетия он периодически получал заказы на оперы, вначале в Италии, потом – от Лондонского королевского театра, придворного театра в Мангейме и Королевской академии в Париже. Музыкальный театр создал ему репутацию композитора «первого ряда», которую в течение всей жизни Бах поддерживал и преумножал сочинением инструментальной музыки.



Из берлинских опытов до наших дней дошли только пять клавирных концертов, написанных под очевидным влиянием Филиппа Эммануэля. В итальянский период появились инструментальные сочинения, написанные для оркестра графа Литтты – покровителя композитора. Естественно, в них Бах в большей степени ориентировался уже не на немецкий, а на итальянский вкус. В это же время произошел и первый «бросок» через Альпы: в 1761 году увертюру к «Артаксерксу» опубликовало в Париже издательство Веньера. Наконец, в Лондоне была создана наибольшая часть инструментальных опусов. Королеве Софии Шарлотте посвящен цикл из шести концертов для клавира ор.1, в финале последнего использована мелодия национального гимна *God save the King*. Все последующие инструментальные произведения – а это почти полсотни симфоний, многочисленные концерты, камерные ансамбли, сонаты – обязаны своим появлением концертному предприятию «Бах-Абель» и другим публичным и частным музыкальным собраниям. Сохранилась программа бенефиса гобоиста Фишера (3 апреля 1778 г.), составленная почти целиком из произведений Баха: увертюры, трех песен, струнного трио, двух сольных виолончельных пьес, трех концертов (для скрипки, фортепиано, гобоя) и концертной симфонии, как раз той, что записана на этом диске. В программе названы исполнители – Фишер (гобой), Крамер (скрипка), Джардини (альт), Кросдилл (виолончель).

Манера инструментального письма Иоганна Кристиана имела мало общего со стилем отца. «Лондонский» Бах принадлежит той эпохе, когда новые галантный и чувствитель-



ный стили демонстративно оттеснили старый «ученый», казавшийся архаичным и тяжеловесным. Прозрачная фактура и четкое мотивное строение тем, яркие контрасты в его Allegri и обаятельные кантилены медленных частей, развитие, которым управляет строгий метрический пульс и ясная тональная логика классической формы, – все это ближе Гайдну и Моцарту, чем поколению «отцов». Не случайно под впечатлением от услышанной в 1765 году в Лондоне инструментальной музыки Иоганна Кристиана юный Моцарт тут же взялся за написание своих первых симфоний. А спустя семь лет, в Зальцбурге, переработал в концерты три клавирные сонаты Баха op.5.

Еще одно качество, которое роднит музыку Баха и венских классиков, – синтез характерных черт разных национальных школ. Как заметил композитор и теоретик аббат Фоглер, такого соединения итальянского стиля со свойственными ему простыми созвучиями, ученого немецкого с его смелыми находками, французского, где господствуют мягкие тональности, и «холодного» английского еще никто до Баха не принимал. Действительно, стиль Баха гораздо более «космополитичен», чем у кого-либо из его братьев.

Ему удалось достичь равновесия и в другом – найти точный баланс между музыкой, которую оценит взыскательный знаток, и той, что развлечет любителя. Правда, современник Баха – историк музыки Джон Хаукинс считал, что и Иоганн Кристиан, и Абель, как, впрочем, и большинство композиторов, живших за счет благосклонности публики, имели два разных стиля – один для собственного удовольств-



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





вия, другой – для удовлетворения многих. Да и сам композитор не без иронии обмолвился о своей зависимости от вкусов публики: «Мой брат [Филипп Эмануэль] живет, чтобы сочинять, я сочиняю, чтобы жить». Иного мнения придерживался Леопольд Моцарт, полагая, что лондонскому Баху удался разумный компромисс. Он даже ставил его в пример сыну, призывая писать музыку совершенную по композиции, но при этом понятную всем и способную заинтересовать издателей. Наверное, не случайно серии симфоний, концертов, сонат Иоганна Кристиана легко находили путь в издательства Лондона, Парижа, Амстердама и Гааги.

Все баховские симфонии, кроме одной, трехчастны. Такое строение цикла ведет происхождение от итальянской оперной увертюры. Немецкие теоретики упрекали итальянцев за гармоническое однообразие, монотонность, оглушающий шум и разрозненность мыслей их оперных «синфоний». Однако Бах нашел что позаимствовать у своих итальянских коллег. Например, он ввел вторую тему в сонатном Allegro, добавив весьма основательную разработку и полную репризу в основной тональности.

Первую серию из шести симфоний ор.3 Бах опубликовал в Лондоне в 1765 году. **Симфония соль минор** завершает второй цикл **ор.6**, написанный не позднее начала 1770 года и опубликованный в Амстердаме и Париже. Единственная минорная симфония Баха пронизана настроениями, которые были свойственны музыке того десятилетия, а после 1776 года получили название «штюрмерских» (в тот год была написана драма Ф.М. Клингера *Sturm und Drang* – «Бу-



РУССКИЙ



ря и натиск»). Музыкальный небосклон озарила целая вереница взволнованных, мятущихся, соль-минорных симфоний, среди них – 39-я Гайдна (1768), 25-я Моцарта (1773). Позднее, в 1780-е годы, этот ряд продолжил 5-й симфонией Л. Кожелух, а завершил 40-й симфонией Моцарт. Баховский опус точнее всего отвечает образному строю *Sturm und Drang*; в нем только фрагментарно появляются мажорные «островки», соль минор крайних частей обрамляет скорбный до минор средней (по К.Ф.Д. Шубарту, это тональность несчастной любви). В стремительном вихревом движении, острых акцентах и патетических возгласах струнных, грозных унисонах валторн слышны отголоски знаменитой сцены у врат Аида из «Орфея» К.В. Глюка. Бах прекрасно знал глюковскую партитуру: в начале 1770 года он вместе с П.А. Гульельми готовил к премьере в Лондоне пастиччо на основе «Орфея», дописав несколько номеров.

Концертная симфония соль мажор (С 45, Т 286/4), созданная в 1776 году, впервые прозвучала в зале на Ганноверской площади. Она пользовалась в Лондоне большой популярностью, впрочем, как и сам жанр *sinfonia concertante*. Оркестр из струнных, пары флейт и валторн дополнен квинтетом obbligatных инструментов – гобоем, скрипкой, альтом и виолончелью. Эффектные чередование тутти и соло, яркая виртуозность и энергичность начального Allegro, изысканное ансамблевое плетение голосов в Larghetto, обаятельно-легкомысленное Rondo в жанре контрданса с единственным в цикле минорным эпизодом делают эту симфонию одним из самых праздничных произведений Баха.



Ее партитура во всех существующих указателях и энциклопедиях числится как утерянная. До Второй мировой войны рукопись хранилась в Прусской королевской библиотеке. В 2004 году во время работы над описью трофейного фонда в рукописном отделе Центрального музея музыкальной культуры им. Глинки (г. Москва) она была обнаружена, а затем идентифицирована московским музыковедом Павлом Луцкером. Осуществленная на диске запись – мировая премьера.

Ансамбли Баха составлены из разнообразных сочетаний струнных и духовых инструментов, клавесина или фортепиано. Единственный **Секстет до мажор ор.3 (В 78, Т 302/1)** для гобоя, двух валторн, скрипки, виолончели и клавира был написан Бахом, по-видимому, в последние годы жизни и опубликован уже после смерти. Присутствие клавира не оставляет сомнения в камерном статусе произведения, в то время как наличие валторн роднит его с серенадами, исполнявшимися на открытом воздухе. Самую развитую, концертирующую партию имеет гобой – и в крайних частях, где именно ему чаще всего приходится солировать, и в средней, где его мелодия то парит над струнными, то вступает с ними в диалог.

Двухчастный **Квартет соль мажор ор.2 (В 66, Т 310/9)**, как и секстет, – сочинение позднее, его состав столь же «экспериментален»: скрипка, две виолончели и клавир. В представленных на диске записях партия клавира исполнена не на клавесине, а на молоточковом фортепиано. Это соответствует практике второй половины XVIII века: клавишные инструменты могли свободно подменять друг друга, заглавие



«Сонаты для клавесина или пианофорте» на титулах изданий встречалось достаточно часто. Иоганн Кристиан одним из первых познакомил лондонцев с фортепиано. Его сонаты ор.5 (1766) предназначались именно для этого инструмента. Точно известно, что спустя два года Бах играл на нем сольно, а также аккомпанировал Фишеру на одном из концертов.

После смерти И.К. Баха его музыка почти сразу утратила популярность и долгое время пребывала в забвении. Интерес к ней возродился во второй половине XX века. В 1984 – 1999 годах в Нью-Йорке было опубликовано собрание его сочинений, и многое из того, что существовало в раритетных старинных изданиях и рукописях, стало впервые доступно широкому кругу музыкантов. В последние пятнадцать лет на волне исторического исполнительства записаны все баховские симфонии, большинство концертов и камерных опусов. Долгое время в Иоганне Кристиане видели предтечу Моцарта, а в его произведениях – более облегченный и светский вариант венской классики. Сегодня «лондонский» Бах предстает в ином свете. «Этот Бах мог быть всем, чем хотел, его по праву сравнивали с мифическим Протеем. Он мог быть ключом, как вода, а мог полыхать, как огонь» – слова К.Ф.Д. Шубарта об Иоганне Кристиане уже не кажутся в наше время всего лишь пышной метафорой.

Ирина Сусидко, Ольга Пузько





Das Leben von Johann Christian Bach (1735–1782), dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs, unterscheidet sich von den Schicksalen seiner Brüder und von denen der meisten deutschen Meister des 18. Jahrhunderts. Der „Hallesche“ Bach war Wilhelm Friedemann, der „Bückeburger“ war Johann Christoph Friedrich, der „Berliner“ oder „Hamburger“ Bach war Carl Philipp Emanuel, ebenso suchten und fanden Hunderte ihrer Kollegen in den verschiedenen deutschen Ländern für Ihre Talent Anwendung. Bekannt sind nur wenige Deutsche, die eine europäische Karriere machten, unter denen Johann Christian, der auch der „Mailänder“ oder der „Londoner“ Bach genannt wurde. Nachdem er zuerst Italien, dann England erobert hatte, erhielt er die Reputation, einer der einflußreichsten Musiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sein. Wenn in Europa die Rede von „berühmten Bach“ war, so war damit nicht Bach-Vater, sondern Bach-Sohn gemeint. Denselben Ruf genoss sein älterer Bruder Carl Philipp Emanuel in Deutschland.



Johann Christian wurde 1735 in Leipzig geboren, sein Vater war gerade 50 Jahre alt geworden. Wie alle seine Brüder lernte er Cembalo und Orgel spielen. Die Fortschritte seines jüngsten Sohnes beeindruckten Johann Sebastian so sehr, dass er für ihn, so die Überlieferung, den zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers schrieb. Auch hinterließ ihm Johann Sebastian drei seiner Cembali. Nach dem Tod des Vaters 1750 ging Johann Christian nach Berlin, wo am Hofe Friedrichs II. Philipp Emanuel arbeitete. Mit ihm setzte Johann Christian seinen Unterricht im Klavierspiel und in der Komposition fort. Was trieb den jungen Mann dazu, nach fünf Jahren, die er in der preussischen Hauptstadt verbracht hatte, Deutschland zu verlassen und nach Italien zu ziehen – als erster in der zweihundertjährigen Geschichte des Geschlechts der Bachs? Wahrscheinlich vieles: zum einen der Hunger nach neuen Eindrücken, zum anderen das große Interesse an der Oper, das in Berlin geweckt worden war, und auch der Wunsch, sich in der Komposition zu vervollkommen.

Nachdem er sich in Mailand niedergelassen hatte, reiste er oft nach Bologna zu dem berühmten Musiktheoretiker und Pädagogen Padre Martini, mit dem er Kontrapunkt studierte. 1760 markierte für Bach eine wichtige Grenze. Er erhielt die Stelle als zweiter Organist in der Kathedrale von Mailand, für die er seine Konfession wechseln und den Katholizismus annehmen musste. Am 26. Dezember wurde im Teatro regio in Turin „Artaserse“ gezeigt, sein erster Versuch im Operngenre. Seine Kirchenmusik und Opern, die er für führende italienische Häuser schrieb, machten seinen Namen nicht nur in Italien, sondern



auch in ganz Europa berühmt. Schon bald erhielt er einen angesehenen Auftrag vom Londoner Königlichen Theater, für die Saison 1762–1763 zwei Seria-Opern zu schreiben.

Im musikalischen Leben der englischen Hauptstadt nahm Johann Christian sofort eine herausragende Stellung ein. Die Premiere seiner ersten Londoner Oper „Orione“ war ein berauschender Erfolg. Nachdem das königliche Paar das Stück besucht hatte, boten sie ihm eine Stelle am Hof an. König Georg III. spielte mehrere Instrumente, auch seine Gattin Sophia Charlotte war eine recht gute Cembalospielerin. Bach sollte der Königin und den Sprösslingen der königlichen Familie Klavierunterricht erteilen. In London ließ er sich gemeinsam mit seinem Landsmann, dem Komponisten und Gambisten Carl Friedrich Abel, mit dessen Vater Johann Sebastian Bach gemeinsam in Köthen gedient hatte, nieder. 1764 gründeten die Freunde auf dem Soho Square, im Zentrum Londons, eine Reihe öffentlicher Abonnementskonzerte, die 18 Jahre ohne Pause existierte. Es gelang ihnen 15 Konzerte pro Saison (von Januar bis Mai) zu veranstalten, mehr als jeder andere Impresario dieser Zeit.

Zu Bachs Zuständigkeiten gehörten alle finanziellen Angelegenheiten, organisatorische Sorgen und die Verwaltung der musikalischen Veranstaltungen abwechselnd mit Abel. Bald standen die Gründer auf festen Füßen und in der Mitte der 1770er Jahre wurden die Konzerte in ein prächtiges Gebäude am Hannover Square verlegt, die Preise für die Billets konnten erhöht werden. Der Historiker und enger Freund Bachs Charles Burney erinnerte sich: „Da ihre eigenen Kompositionen neu und herrausragend waren, konnten sie unter ihrem Banner die besten



Interpreten unserer Hauptstadt einladen, deshalb wurden ihre Konzerte besser besucht und länger unterstützt als alle anderen.“

Wer waren diese „besten“ Interpreten? Die Violinisten Johann Wilhelm Cramer (Vater des berühmten Pianisten) und Felice Giardini, der selber Erfahrungen mit der Organisation von Konzerten hatte, der Oboist Johann Christian Fischer, Gambe und Cello spielte Abel, und Cembalo und Klavier Bach selbst. Bach dirigierte meistens auch Sinfonien. Genaue Überlieferungen zur Besetzung des Orchesters, das Bach und Abel „unter ihrem Banner“ zusammenrufen konnten, sind nicht erhalten. Aber es ist klar, dass in einer Stadt, in der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr als 5000 Konzerte stattfanden, nicht nur die Solisten, sondern auch das Orchester höchsten Standards entsprechen musste.

Bach, wie so viele professionelle Musiker seiner Zeit, vermochte es, verschiedene Tätigkeiten in Verbindung zu bringen. In seinem Fall waren das die sehr beschwerlichen Verpflichtungen eines Konzertimpresarios, eines Hofmaestros und seine höchst intensive kompositorische Arbeit. Der Nachlass von Johann Christian ist enorm groß: ungefähr 400 Werke in fast allen damals existenten Genres.

Aus den Berliner Versuchen sind uns heute nur noch 5 Klavierkonzerte erhalten geblieben, die eindeutig unter dem Einfluss Philipp Emanuels stehen. In der italienischen Periode erschienen instrumentale Werke, die für das Orchester des Grafen Litta, Gönner des Komponisten, geschrieben worden waren. Selbstverständlich orientierte sich Bach hier zu einem großen Teil nicht mehr am deutschen sondern am italienischen Geschmack.



Zu dieser Zeit gelang ihm auch der erste „Wurf“ über die Alpen: 1761 wurde die Ouvertüre zu „Artaserse“ in Paris von *Venier* herausgegeben. In London entstand der größte Teil des Instrumentalwerks. Der Königin Charlotte sind sechs Klavierkonzerte op.1 gewidmet, im Finalsatz des letzten Konzertes wurde die Melodie der Nationalhymne „God save the King“ verwendet. Alle folgenden Instrumentalwerke (das sind fast 50 Sinfonien, viele Konzerte, Kammermusik und Sonaten) haben ihre Entstehung dem Konzertunternehmen „Bach-Abel“ und anderen öffentlichen und privaten Musikversammlungen zu verdanken. Das erhaltene Programm der Benefizvorstellung des Oboisten Fischer (3. April 1778) bestand fast vollständig aus Werken von Bach: Ouvertüren, drei Lieder, ein Streichtrio, zwei Cello-Solo-Stücke, drei Konzerte (für Geige, Klavier und Oboe) und eine Sinfonia concertante, eben die, die auf dieser CD Aufgenommen wurde. Im Programm sind als Interpreten genannt: Fischer (Oboe), Cramer (Geige), Giardini (Bratsche), Crostill (Cello).

Die instrumentale Schreibart Johann Christians hatte wenig gemein mit dem Stil von Johann Sebastian. Der „Londoner“ Bach gehört zu einer Epoche, in der neue galante und empfindsame Stile demonstrativ den alten „gelehrten“ Stil verdrängten, der als archaisch und schwerfällig empfunden wurde. Die durchsichtige Faktur, der genaue Motivbau der Themen, die klaren Kontraste in seinen Allegri und die bezaubernden Kantilenen in den langsamen Sätzen, die Entwicklung, die von einem strengen metrischen Puls geleitet wird, und die deutliche tonale Logik der klassischen Form – all das ist Haydn und Mozart näher, als der Generation der Väter. Nicht zufällig begann der junge Mozart,



nachdem er in London 1765 die Instrumentalmusik Bachs gehört hatte, damit, seine ersten Sinfonien zu schreiben. Sieben Jahre später arbeitete er in Salzburg die drei Klaviersonaten Bachs op.5 zu Konzerte um.

Noch eine Qualität, die die Musik Bachs und die der Wiener Klassiker verbindet: die Synthese verschiedener nationaler Schulen. Wie der Komponist und Theoretiker Abt Vogler bemerkte, hat vor Bach noch nie jemand eine solche Vereinigung des italienischen Stils mit den ihm eigenen einfachen Akkorden, des gelehrten deutschen Stils mit seinen mutigen Einfällen, des französischen Stils, in dem die weichen Tonarten vorherrschen, und des „kalten“ englischen Stils angewandt. Tatsächlich ist der Stil Bachs sehr viel „kosmopolitischer“ als der einer seiner Brüder.

Es gelang ihm auch das Gleichgewicht in etwas anderem zu erlangen – nämlich die Balance zwischen der Musik, die der anspruchsvolle Kenner schätzt, und der, die auch den Liebhaber unterhält. Allerdings war ein Zeitgenosse Bachs, der Musikhistoriker John Hawkins der Meinung, dass Johann Christian und auch Abel, wie übrigens alle Komponisten, die von der Gunst des Publikums lebten, zwei verschiedene Stile hätten: einen zum eigenen Genuß und einen anderen zur Befriedigung des Publikums. Auch der Komponist sprach nicht ohne Ironie über seine Abhängigkeit vom Publikumsgeschmack: „Mein Bruder [Philipp Emanuel] lebt um zu komponieren, ich komponiere um zu leben.“ Leopold Mozart war anderer Meinung, er glaubte, der „Londoner“ Bach hätte einen vernünftigen Kompromiss gefunden. Er stellte ihn seinem Sohn sogar als



Beispiel hin, indem er Wolfgang dazu aufrief, Musik zu schreiben, die in der Komposition perfekt ist, aber dabei allen verständlich ist und in der Lage, die Verleger zu interessieren. Wahrscheinlich fanden nicht zufällig eine ganze Reihe von Sinfonien, Konzerten und Sonaten Johann Christians leicht ihren Weg in die Verlage Londons, Paris, Amsterdams und Haags.

Alle Bachschen Sinfonien, außer einer, bestehen aus drei Sätzen. Dieser Aufbau stammt aus der italienischen Opernouvertüre. Die deutschen Theoretiker warfen den Italienern harmonische Eintönigkeit, Monotonität, ohrenbetäubenden Lärm und Vereinzelung der Gedanken ihrer „Opernsinfonien“ vor. Trotzdem fand Bach einiges, was er sich von seinen italienischen Kollegen anschauen konnte. Z.B. führt er das zweite Thema im ersten Satz ein, und fügt eine sehr gründliche Durchführung und vollständige Reprise in der Haupttonart hinzu.

Die erste Reihe aus sechs Sinfonien op.3 veröffentlichte Bach in London 1765. Die **Sinfonie g-Moll** vollendet den zweiten Zyklus **op.6**, der nicht später als Anfang 1777 geschrieben wurde und in Amsterdam und Paris veröffentlicht wurde. Die einzige Moll-Sinfonie Bachs ist durchdrungen von Stimmungen, die der Musik dieses Jahrzehnts eignen waren, und die nach 1776 die Bezeichnung „stürmische“ erhielt (in diesem Jahr schrieb Friedrich Maximilian von Klinger sein Drama „Sturm und Drang“). Der musikalische Himmel wurde wie ein Blitz von einer ganzen Reihe von aufgeregten g-Moll Sinfonien erhellt, unter ihnen die 39. Haydns (1768), die 25. Mozarts (1773). Später in den 1780er Jahren wurde diese Reihe von der 5. Sinfonie Leopold Kozeluchs fortgesetzt und von der 40. Sinfonie Mozarts vollendet.



Das Werk Bachs entspricht sehr genau dem Stil des „Sturm und Drangs“; in ihm erscheinen nur sehr fragmentarisch „Dur-Inselchen“, das g-Moll der Randsätze umrahmt das trauervolle c-Moll des mittlern Satzes (laut Christian Friedrich Schubart ist dies die Tonart der unglücklichen Liebe). In einer schnellen, wirbelartigen Bewegung, scharfen Akzenten und pathetischen Ausrufen der Streicher, drohenden Unisoni der Hörner ist der Nachhall der berühmten Szene an den Toren des Hades aus „Orfeo ed Euredice“ von Gluck zu hören. Bach kannte die Partitur von Gluck sehr genau: Anfang der 70er bereitete er gemeinsam mit Pietro Alessandro Guglielmi ein Pasticcio auf der Basis von „Orfeo“ zur Premiere vor, indem er einige Nummer hinzufügte.

Die **Sinfonia Concertante G-Dur (C 45, T 286/4)**, 1776 geschrieben, erklang erstmalig im Saal am Hanover Square. Sie war in London sehr populär, wie übrigens das ganze Genre. Das Orchester, das aus Streichern, zwei Flöten und zwei Hörnern bestand, wurde durch ein Quartett aus Oboe, Geige, Bratsche und Cello ergänzt. Der eindrucksvolle Wechsel von Tutti und Soli, die markante Virtuosität und Energie des Allegros, die erlesene Stimmenverflechtung im Larghetto, das bezaubernd leichtsinnige Rondo im Genre des Kontraltanzes mit der einzigen Moll-Episode des Zyklus machen diese Sinfonie zur festlichsten im Werk Bachs.

Ihre Partitur galt in allen Verzeichnissen und Lexika als verloren. Bis zum zweiten Weltkrieg wurde das Manuskript in der Königlich Preussischen Bibliothek aufbewahrt. 2004 wurde es bei Inventarisierungsarbeiten in den Beutekunst-Beständen der Handschriften-Abteilung des Zentralen Glinka-Museums für Musikkultur vom Moskauer Musikwissenschaftler Pavel Luzker



entdeckt und identifiziert. Die auf der CD realisierte Aufnahme ist eine Weltpremiere.

Die Ensembles Bachs bestehen aus den verschiedenen Kombinationen von Streichern und Blasinstrumenten, Cembalo oder Klavier. Das einzige **Sextett C-Dur Op.3 (B78, T 302/1)** für Oboe, zwei Hörner, Geige, Cello und Klavier schrieb Bach offensichtlich in den letzten Jahren seines Lebens, und es wurde erst nach seinem Tod veröffentlicht. Die Beteiligung des Klavier lässt keinen Zweifel am Kammerstatus des Werkes zu, gleichzeitig stellen die Hörner eine Verbindung zu den Serenaden her, die unter freiem Himmel aufgeführt wurden. Die entwickelste Partie hat die Oboe – sowohl in den äußeren Sätzen, in denen sie am häufigsten soliert, als auch im mittleren Satz, wo ihre Melodie entweder über den Streichern schwebt oder mit ihnen in Dialog tritt.

Das zweisätzige **Quartett G-Dur Op.2 (B 66, T 310/9)** ist wie das Sextett ein spätes Werk, seine Besetzung ist genauso experimentell: Geige, zwei Celli und Klavier. Bei den auf der CD vorgestellten Werke werden alle Klavierpartien nicht auf dem Cembalo, sondern auf dem Hammerklavier gespielt. Dies entspricht der Praxis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: die Tasteninstrumente konnten sich einfach gegeneinander ersetzen, der Titel „Sonaten für Cembalo oder Pianoforte“ auf den Ausgaben war gebräuchlich. Johann Christian war einer der ersten, der die Londoner mit dem Hammerklavier bekannt machte. Seine Sonaten op.5 (1766) sind eigens für dieses Instrument vorgesehen. Es ist sicher überliefert, dass Bach zwei Jahre später auf dem Klavier Solo spielte und auch Fischer bei einem der Konzerte begleitete.



Nach dem Tode Johann Christian Bachs verlor seine Musik fast sofort ihre Popularität und geriet für lange Zeit in Vergessenheit. Das Interesse wurde erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiedergeboren. In den Jahren 1984 bis 1999 wurde in New York eine Sammlung seiner Werke herausgegeben. Viele Stücke waren bis dahin nur in seltenen antiquarischen Ausgaben und Manuskripten zu finden gewesen, jetzt wurden sie erstmalig einem breiten Kreis von Musikern zugänglich gemacht. In den letzten Jahren, auf der Welle der historischen Aufführungspraxis, wurden fast alle Sinfonien Bachs und die meisten seiner Konzerte und Kammerwerke aufgenommen. Lange sah man in Johann Christian Bach einen Vorläufer von Mozart, und in seinen Werke eine vereinfachte Variante der Wiener Klassik. Heute erscheint der „Londoner“ Bach in einem anderen Licht: „Dieser Bach konnte seyn, was er wollte und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer.“ Diese Worte Schubarts über Johann Christian erscheinen in unserer Zeit nicht mehr nur eine üppige Metapher zu sein.

Irina Susidko, Olga Puzko, übersetzt von Monika Hollacher



■ **SERGEI FILCHENKO** solo violin (4 – 5)
1st violin (1 – 3; 9 – 11) J. Stainer 'In Abssam
prope Oenipontum', Austria, 1678

■ **MARINA KATARZHOVA** 1st violin (1 – 3;
9 – 11) L. Kerchenko, Moscow, Russia, 1996 /
after A. Stradivari, Italy, 1707

■ **DMITRY LEPEKHOV** 1st violin (1 – 3; 9 – 11)
A. Polyanych, Ordzhonikidze, former USSR,
1943 / after A. Stradivari, Italy, 1670s

■ **ALEXANDER DOGADAEV** 1st violin (1 – 3;
9 – 11) Anonym, Germany, 19th century

■ **DMITRY SINKOVSKY** solo violin (1 – 3;
6 – 8), 2nd violin (9 – 11) J.B. Schweizer,
Germany, early 19th century

■ **NATALIA KOSSAREVA** 2nd violin (1 – 3;
9 – 11) Anonym, Germany, 1791

■ **IVAN TITOV** 2nd violin (1 – 3; 9 – 11)
J. Stainer 'In Abssam prope Oenipontum',
Austria, ca.1679

■ **BORIS BEGELMAN** 2nd violin (1 – 3; 9 – 11)
Maker of the Klotz family, Austria, late 18th
century

■ **JURI VDOVITCHENKO** viola (1 – 3; 9 – 11)
Anonym, Tirol, 1792

■ **SERGEI TISCHENKO** solo viola (1 – 3)
viola (9 – 11) T. Podgornyi, Moscow, Russia,
1956 / after A. Stradivari, Italy, early 1700s

■ **PAVEL SERBIN** solo cello (1 – 8)
cello (9 – 11) F. Pillement, Mirecourt, France,
1795 / restored by A. Meyer, Metz, France, 1999

■ **ALEXANDER GULIN** solo cello (4 – 5)
cello (1 – 3; 9 – 11) E. Meinel
Meisterwerkstätten Musima, Germany, 1970s /
after A. Stradivari, 18th century

■ **MICHAEL KHOKHLOV** double bass (1 – 3;
9 – 11) Anonym, Germany, 1840s

■ **PHILIPP NODEL** solo oboe (1 – 3)
oboe (9, 11) A. Bernardini, Amsterdam, the
Netherlands, 1995 / after J. F. Grundmann,
Dresden, Germany, ca. 1770

■ **SVETLANA USACHEVA** solo oboe (6 – 8)
oboe (9, 11) M & F Ponselee, Damme,
Belgium, 2004 / after J.F. Grundmann,
Dresden, Germany, ca. 1775

■ **OLGA IVUSHEIKOVA** transverse flute (1 – 3)
R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2002 / after
H. Grenser, Germany, 1765

■ **MARINA VOLKOVA** transverse flute (1 – 3)
R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2002 /
after H. Grenser, Germany, 1765

■ **FYODOR YAROVY** solo natural horn (6 – 8)
natural horn (1 – 3; 9 – 11) M. Jiracek & sons,
Zahradni, Czech Republic, 2005 / Anonym,
Bohemia, late 18th century

■ **PHILIPP KOROLKOV** solo natural horn (6 – 8)
M. Jiracek & sons, Zahradni, Czech Republic,
2005 / Anonym, Bohemia, late 18th century

■ **ALEXANDER ANDRUSIK** natural horn (1 – 3;
9 – 11) Patterson Hornworks, USA, 2002 /
after N. Pechert, Vienna, Austria, ca. 1795

■ **OLGA MARTYNOVA** solo pianoforte (4 – 5;
6 – 8) J.C. Neupert GmbH & Co, Bamberg-
Nürnberg, Germany, 1979 / after J.A. Stein,
Germany, 1788

■ **ANNA KARPENKO** harpsichord (1 – 3;
9 – 11) Cembalobau Merzdorf, Germany,
1997 / after J. Ruckers, Antwerpen, 1640



P*ratum Integrum* ('unmown meadow' in Latin) specialises in early music. It is the only Russian orchestra that offers a full range of period instruments.

The orchestra was founded in Moscow in 2003 with support from *Essential Music*. Leading *Pratum Integrum* performers also continue their solo careers in the authentic ensembles *A la Russe* and *Musica Petropolitana*.

Pratum Integrum performs without a conductor or under the direction of guest maestros. In recent seasons the orchestra has derived great pleasure (as did the Moscow public) and valuable experience from giving concerts with the world famous musicians Sigiswald Kuijken (violin), Wieland Kuijken (viola da gamba), Marcel Ponsele (oboe), Trevor Pinnock (harpsichord), Ivan Monighetti (cello), Alfredo Bernardini (oboe), Paul Esswood (countertenor) and the ensembles *Bergen Barokk* (Norway) and *Il Gardellino* (Belgium).

Besides concert activity the orchestra is engaged in a research programme. Thanks to Artistic Director Pavel Serbin the first Russian symphony, Sinfonia in C major by Maxim Berezovsky, and the first opera by Dmitry Bortnyansky, *Creonte*, have been discovered. Many other pieces written by 18th century composers have been reconstructed and performed in Russia for the first time (Lully's ballet music, Leclair's violin concertos, Rosetti's symphonies, etc.).

Since 2003 *Pratum Integrum* has been recording albums of 18th century composers exclusively on the Caro Mitis label.





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

*Recording Producer – **Michael Serebryanyi***

*Balance Engineer – **Erdo Groot***

*Recording Engineer – **Roger de Schot***

*Editor – **Carl Schuurbiers***

Acknowledgements

The staff of the Glinka Central Museum of Musical Culture,
scientific secretary M.P. Rakhmanova and museum archives custodian
N.G. Gryaznova personally for providing the score of the Sinfonia concertante.

Pavel Lutsker, Ph.D of arts, senior researcher of the State Institute for Art
Studies, for musicological advice and technical assistance.

Recorded:

5–7.12.2006, 17.05.2007 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia
19.02.07 The Moscow Theatre ‘School of Dramatic Art’, Moscow, Russia

© & © 2008 Essential Music, P.O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2008 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0022006

