



C. P. E. BACH
Complete
Flute
Concertos

Patrick Gallois, Flute
Toronto Camerata
Kevin Mallon

2 CDs

C. P. E. Bach (1714-1788): Complete Flute Concertos

Carl Philipp Emanuel Bach was born in Weimar, the second son by his first wife of Johann Sebastian Bach, then newly appointed Konzertmeister to the Grand Duke Wilhelm Ernst. He attended the Latin School in Cöthen, where his father became Court Kapellmeister in 1717, and in 1723 moved with the family to Leipzig, where he became a pupil at the Thomasschule, on the staff of which his father had become Cantor. In 1731 he matriculated as a law student at the University of Leipzig, embarking on a course of study that had been denied his father. He continued these studies at the University of Frankfurt an der Oder, and in 1738, rejecting the chance of accompanying a young gentleman on a tour abroad, entered the service of the Crown Prince of Prussia at Ruppın as harpsichordist. He moved with the court to Berlin in 1740, on the accession to the throne of the Prince, better known subsequently as Frederick the Great.

In Berlin and at Potsdam, Bach, confirmed as Court Harpsichordist, had the unenviable task of accompanying evening concerts at which the King, an able enough amateur flautist, was a frequent performer. His colleagues, generally of a more conservative bent, included the distinguished flautist and theorist Quantz, the Benda and Graun brothers and other musicians of similar reputation, while men of letters at the court included Lessing. In 1755 he applied for his father's old position at the Thomasschule in Leipzig, but was unsuccessful, his father's former pupil Doles being appointed in succession to Johann Sebastian's immediate successor, Gottlob Harrer. It was not until 1768 that Carl Philipp Emanuel was able to escape from a position that he had found increasingly uncongenial, succeeding his godfather Telemann as Cantor at the Johanneum in Hamburg, a city that offered much wider opportunities than Leipzig had ever done. He spent the last twenty years of his life there. In Berlin he had won a wider reputation with his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the True Art of Clavier Playing) and was regarded as the leading keyboard-player of his day. In Hamburg he

continued to enjoy his established position as a man of wide general education, able to mix on equal terms with the leading writers of his generation and no mere working musician. He died in 1788, his death mourned by a generation that thought of him as more important than his father, the latter disrespectfully dubbed 'the old periwig' by his sons.

As a composer Carl Philipp Emanuel Bach was prolific, writing a considerable quantity of music for the harpsichord and for the instrument he much favoured, the clavichord. His music exemplifies the theories expounded in his *Versuch*, with a tendency to use dramatic and rhetorical devices, a fine command of melody and a relatively sparing use of contrapuntal elements that had by now come to seem merely academic. In musical terms he is associated with Lessing's theories of sentiment, *Empfindsamkeit*, the complement of Enlightenment rationalism.

It was perhaps through the exigencies of his position in Berlin that Bach came to arrange some of his harpsichord concertos for other instruments, particularly for flute, for cello and, in some cases, for oboe. The *Concerto in A minor, Wq.166*, is a version of a harpsichord concerto of 1750, the arrangement for flute and for cello made seemingly in the same year. The cello versions of Wq.166-168 for flute are listed as Wq.170-172 in the Wotquenne thematic index (Naxos 8.553298). The first movement opens with an exciting and dramatic orchestral *ritornello*, before the gentler solo entry of the flute, with successive solo passages increasing in elaboration and in the technical demands made on the soloist. There is something of the vocal solo about the slow movement, with its *cadenza*, and the concerto ends with a strongly rhythmic final movement, with dialogue between the soloist and orchestra, the latter also providing the framework for solo passages.

The *Concerto in B flat major, Wq.167*, opens with a movement that makes much use of triplets and of dotted rhythms. It is followed by a slow movement in which the intensity of feeling is apparent on the entry of the

solo flute, with its occasional suggestions of recitative, as in the composer's keyboard sonatas. Dotted rhythms are again a feature of the writing, and there is a solo cadenza before the final section of the movement. The mood changes at once in the lively final *Allegro assai*, its busy activity at first restrained by the solo flute before going on to rapid passage-work, a process later repeated, as the soloist continues with virtuosic elaboration of the material.

Carl Philipp Emanuel's *Sonata in A minor for solo flute, Wq.132*, of 1747 invites inevitable comparison with his father's *Partita in A minor* for the same solo instrument, written some quarter of a century earlier. The sonata starts with a movement marked *Poco adagio* in which, as Johann Sebastian's works for unaccompanied instruments, the harmonies are always clearly implied. The two sections of the second movement are repeated with further ornamentation, with the main theme derived from the notes of the tonic triad and of the dominant. A similar procedure is followed in the final *Allegro*, where descending intervals are largely replaced by rising, the lower notes, as before, reached by wide leaps, suggesting a bass line.

The Concerto in A major, Wq.168, is a version of a harpsichord concerto of 1753, the arrangement for flute and for cello made seemingly in the same year. The energetic first movement soon leads to the entry of the solo flute, with its contrasts of rhythm, brilliant arpeggios and passage-work and exchanges with the orchestra. The A minor slow movement, imbued with melancholy, opens with marked dynamic contrasts, before the entry of the solo flute, with its version of the principal theme. There is a solo cadenza, as the movement nears its close. Sadness is banished at once

in the spirited final *Allegro assai*, with its triplet rhythms, and, as always, understanding of the solo instrument.

The Concerto in G major, Wq.169, has been dated to 1755, the date of the original version for organ or harpsichord and orchestra. It opens with an energetic orchestral introduction worthy of contemporary Mannheim, marked by its dotted rhythms and arpeggio patterns. As often, solo passages increase in length and virtuosity as the relatively extended movement proceeds, leading to a solo cadenza. The E minor *Largo* breathes an air of melancholy in the descending melodic contours of its orchestral opening, a mood in which the flute joins, adding a brief cadenza before the movement ends. The lively final *Presto* dispels sorrow with its bright optimism and the brilliance of its solo writing.

It has been suggested that Carl Philipp Emanuel's *Concerto in D minor, H. 426*, written in 1747, is the original version of what then became the *Harpsichord Concerto in D minor, Wq.22*. The work, which survives in a manuscript once in the possession of the King's sister, Princess Anna Amalia of Prussia, was perhaps written for the King himself, as the solo part might at first suggest. The opening *Allegro*, with its arpeggio patterns and lesser demands for virtuosity, is followed by a serene D major movement that brings brief moments of drama in hints of recitative, and a short cadenza. The original key is restored in the vigorous and exciting final *Allegro di molto*, with its immediate sense of menace, leading to more challenging solo writing.

Keith Anderson

Patrick Gallois

As principal flute of the Orchestre National de France, Patrick Gallois has played under the direction of Lorin Maazel, Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Pierre Boulez, Karl Boehm, Eugen Jochum, and Sergiu Celibidache, and is recognised as one of the most charismatic French flautists. He makes regular appearances as a soloist in collaboration with distinguished orchestras and conductors, and with well known chamber music partners. After creating his own orchestra in Paris, the Académie de Paris, he has developed a conducting career which has taken him to engagements in Japan, Finland, Sweden, Italy, California, Portugal, Romania, and Bulgaria. He is Artistic Director of the Jyväskylä Symphony Orchestra (Finland). Patrick Gallois's repertoire includes baroque, classical and romantic works, with a strong taste for contemporary music. He has given the world premières of many new concertos and a number of new works have been dedicated to him. His recordings demonstrate the range of his repertoire.

Toronto Camerata

The Toronto Camerata draws its players from the best orchestras in Toronto, with principal players from the Toronto Symphony, the Canadian Opera Orchestra, the Canadian Ballet Orchestra and Tafelmusik, combining to create a new and exciting ensemble. All the players are versed in the performance style of the eighteenth century. The Toronto Camerata has an exclusive recording contract with Naxos Records with plans for the next several years to record repertoire from the eighteenth century to the present day.

Kevin Mallon

The Irish musician Kevin Mallon is developing a world-wide reputation at a very fast pace. With an impressive background that includes conducting studies with John Eliot Gardiner and composition with Peter Maxwell Davies, he learnt his craft as concert-master with Le Concert Spirituel and Les Arts Florissants in Paris. With these groups he has recorded and toured extensively. Before moving to Canada to take up positions with the University of Toronto and the Tafelmusik Baroque Orchestra, he was active in both his native Ireland and throughout Europe. He founded the Aradia Ensemble in 1996 and has had particular success both in concerts and in recordings with this group. Although he makes his speciality the Baroque period, he is also in demand to conduct music of other periods, with recent engagements that have included works by Offenbach, Stravinsky and Handel. As part of his recording contract with Naxos, for which he has already made a number of recordings, he has formed the Toronto Camerata, drawn from some of Toronto's best orchestral musicians.

The flute that Mr. Gallois uses in this recording is one made from the collaboration of two fine flute-makers: Chris Abell of The Abell Flute Company, specializing in the manufacture of Boehm system flutes in African Blackwood and Sterling silver, and Leonard Lopatin of The Lopatin Flute Company, specializing in the manufacture of Boehm system flutes with either square tone-holes or round tone-holes in precious metals. Mr. Gallois' flute is manufactured from African Blackwood and Sterling silver and has square tone-holes and keywork cups instead of the usual round ones. Mr. Lopatin's initial design for the square tone-hole flute came from inspirations earlier in his career as the 3rd flute and piccolo player for the Metropolitan Opera in New York. By using a straight line across the bore to change the air column length, a square tone-hole defines the tube length very precisely. This change in the acoustic design of the air column within the tube coupled with the tube being manufactured from dense, hard wood gives the flute unprecedented ease of articulation and tonal power without sacrificing any of the usual qualities of sonority and timbre associated with the flute.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Sämtliche Flötenkonzerte

Carl Philipp Emanuel Bach wurde in Weimar geboren. Er war der zweite überlebende Sohn aus der ersten Ehe von Johann Sebastian Bach, dem neuen Konzertmeister des Großherzogs Wilhelm. 1717 wurde sein Vater Kapellmeister in Köthen, und hier besuchte Carl Philipp die Schule, bevor er 1723 an die Leipziger Thomasschule kam, deren Kantorenstelle Johann Sebastian Bach in diesem Jahr übernahm.

1731 schrieb er sich an der Leipziger Universität ein, wo er sich dem Studium der Rechtswissenschaften und damit einer Ausbildung widmete, die seinem Vater unmöglich gewesen war. Zu weiteren Studien ging er an die Universität von Frankfurt/Oder. Ein junger Edelmann lud ihn ein, ihn auf einer Auslandsreise zu begleiten, doch Carl Philipp lehnte ab. Statt dessen trat er 1738 als Cembalist in Ruppin in die Dienste des preußischen Kronprinzen. Zwei Jahre später ging er mit dem Hof nach Berlin, nachdem der spätere Friedrich der Große den Thron bestiegen hatte.

In Berlin und Potsdam hatte der Hofcembalist Bach die nicht beneidenswerte Aufgabe, die abendlichen Konzerte zu begleiten, bei denen sich auch der recht ordentliche Amateurlötist Friedrich gern präsentierte. Zu Bachs eher konservativen Kollegen gehörten der vorzügliche Flötist und Theoretiker Quantz, die Brüder Benda und Graun sowie weitere Musiker von ähnlichem Ruf, indessen man Lessing unter den Literaten des Hofes fand.

1755 bewarb sich Carl Philipp Emanuel Bach um die Kantorenstelle an der Leipziger Thomasschule, die nach dem Tode seines Vaters zunächst von Gottlob Harrer (1703-1755) bekleidet worden war. Die Entscheidung fiel allerdings nicht zugunsten des Bach-Sohnes, sondern des Bach-Schülers Johann Friedrich Doles (1715-1797) aus. Erst 1768 fand Carl Philipp eine Alternative zu dem Berliner Amt, das ihm immer weniger gefiel: Er wurde Nachfolger seines Taufpaten Georg Philipp Telemann als Kantor des Johannums von Hamburg. Damit kam er in eine Stadt, in der sich ihm ganz andere Möglichkeiten eröffneten, als Leipzig

sie je hätte bieten können.

Schon in den Berliner Jahren hatte Bach mit seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* größere Beachtung gefunden; überdies galt er als der führende Clavier-Spieler seiner Zeit. In Hamburg verbrachte er die letzten zwanzig Jahre seines Lebens, und hier pflegte der überaus gebildete Mann, nachdem er einmal der Rolle des musikalischen Arbeitstieres ledig war, gleichberechtigten Umgang mit den führenden Schriftstellern seiner Zeit. Seinen Tod im Jahre 1788 betrauerte eine Generation, die ihm größere Bedeutung zumaß als seinem Vater, den die Söhne selbst respektlos "die alte Perücke" genannt hatten.

Der Komponist Carl Philipp Emanuel Bach hinterließ ein umfangreiches Schaffen, darunter zahlreiche Werke für Cembalo und für das von ihm besonders geliebte Clavichord. In diesen Werken lieferte er den klingenden Beweis für die in seinem *Versuch* niedergelegten Theorien. Gern bediente er sich bei der Komposition dramatischer und rhetorischer Mittel; er verfügte über einen feinen Sinn für Melodik und hielt sich im Gebrauch der inzwischen als Akademismen betrachteten Elemente des Kontrapunkts zurück. Musikalisch gibt es einen Bezug zu Lessings Theorie von der *Empfindsamkeit*, die den Rationalismus der Aufklärung komplementierte.

Es ist denkbar, dass sich Bach wegen seiner Berliner Aufgaben veranlasst sah, einige seiner Cembalokonzerte für andere Soloinstrumente einzurichten - vor allem für Flöte, für Violoncello und bisweilen auch für Oboe. Das *Konzert a-Moll Wq 166* ist die Bearbeitung eines *Cembalokonzerts* von 1750. Aus demselben Jahr dürften sowohl die Arrangements für Flöte (*Wq 166 - 168*) als auch diejenigen für Violoncello stammen, die Wotquenne in seinem thematischen Werkverzeichnis unter den Nummern 170-172 führt (*Naxos 8.553298*). Der erste Satz beginnt mit einem spannenden, dramatischen Orchesterritornell; dann setzt die Flöte in zarteren Tönen ein, wobei die Passagen des Solisten immer kunstvoller und

technisch anspruchsvoller werden. Das Solo des langsamen Satzes hat mit seiner Kadenz durchaus etwas von einer Gesangsszene, und das Konzert schließt mit einem kraftvoll rhythmisierten Finale, in dem das Orchester den Rahmen für die Passagen des Solisten liefert, mit dem es dialogisiert.

Das *Konzert B-Dur Wq 167* beginnt mit einem durch zahlreiche Triolenbewegungen und punktierte Rhythmen charakterisierten Satz. Wenn sich im nachfolgenden langsamen Satz erstmals die Flöte zu Worte meldet, tut sie das mit großer emotionaler Intensität, die bisweilen wieder an ein Rezitativ denken lässt und darin auch an die Clavier-Sonaten des Komponisten erinnert. Wieder fallen die punktierten Rhythmen sowie die Solokadenz ins Ohr. Mit dem Beginn des *Allegro assai* verändert sich die Stimmung schlagartig; dabei gebietet die Flöte den geschäftigen Aktivitäten allerdings zunächst noch Einhalt; erst allmählich tritt rascheres Passagenwerk hinzu, ein im weiteren Verlauf wiederholter Prozess, bei dem der Solist das Material immer virtuoser ausgestaltet.

Die *Sonate a-Moll* für Flöte solo *Wq 132* aus dem Jahre 1747 lädt unvermeidlicherweise zu einem Vergleich mit der *Flötenpartita a-Moll* ein, die Carl Philipp's Vater rund ein Vierteljahrhundert früher geschrieben hat. Die Sonate beginnt mit einem *Poco adagio*, in dem - wie auch bei Johann Sebastian Bach - die Harmonik immer deutlich impliziert ist, obwohl die Musik von einem einzigen Melodie-Instrument gespielt wird. Der zweite Satz besteht aus zwei Abschnitten, die mit zusätzlicher Ornamentierung wiederholt werden; das Hauptthema besteht aus den Tönen des Tonikadreiklangs und der Dominante. Einer ähnlichen Prozedur folgt das abschließende *Allegro*. Hier sind die absteigenden Intervalle weithin durch aufsteigende ersetzt; die durch weite Sprünge angesteuerten tiefen Töne verhalten sich wie eine Basslinie.

Das *Konzert A-Dur Wq 168* ist die Variante eines *Cembalokonzerts* von 1753. Die Bearbeitungen für Flöte und für Violoncello stammen anscheinend aus demselben Jahr. Nach einem energischen Anfang folgt bald das erste Solo mit seinen rhythmischen Kontrasten

und brillanten Arpeggien. Der langsame Satz in a-Moll ist melancholisch getönt; er beginnt mit deutlichen dynamischen Kontrasten; dann setzt die Flöte mit ihrer eigenen Version des Hauptthemas ein. Hier gibt es keine Solokadenz. Die Traurigkeit wird von dem gestrichelten, triolischen *Allegro assai* hinweggefegt.

Das *Konzert G-Dur Wq 169* hat man auf das Jahr 1755 datiert - mithin auf dasselbe Jahr, in dem auch die Originalversion für Orgel bzw. Cembalo entstand. Das Werk beginnt mit einer energiegeladenen, von Punktierungen und Arpeggien geprägten Orchestereinleitung, wie sie in Mannheim nicht besser hätte geschrieben werden können. Wieder ist festzustellen, dass die Solopassagen dieses vergleichsweise ausgedehnten Satzes an Umfang und Virtuosität zunehmen, bevor eine Solokadenz angesteuert wird. Das *Largo* e-Moll verbreitet eine melancholische Stimmung - zunächst durch die abwärts gerichteten melodischen Konturen der Orchestereinleitung und dann durch die Flöte, die am Ende des Satzes eine kurze Kadenz zu spielen hat. Mit seinem strahlenden Optimismus und einem brillanten Solosatz vertreibt das abschließende *Presto* dann alle Sorgen.

Das *Konzert d-Moll H. 426* aus dem Jahre 1747 könnte die Originalfassung des jüngeren *Cembalokonzerts d-Moll Wq 22* darstellen. Das Werk ist in einem Manuskript erhalten, das einst der Schwester des Königs, Prinzessin Anna Amalia von Preußen, gehört hatte. Es ist also möglich, dass dieses Konzert für Seine Majestät geschrieben wurde, was vor allem der Solopart vermuten lässt. Dem ersten *Allegro* mit seinen Arpeggien und relativ geringen technischen Ansprüchen folgt ein heiterer Satz in D-Dur, der in rezitativischen Augenblicken einige dramatische Töne sowie eine kurze Kadenz enthält. Das stürmische, aufregende Finale *Allegro di molto* führt zur Grundtonart zurück, die hier ein unmittelbares Gefühl der Bedrohlichkeit vermittelt. Auch ist im Finale der Flötensatz anspruchsvoller gehalten.

Keith Anderson
Übersetzung: Cris Posslac

C. P. E. Bach (1714-1788):

L'intégrale des concertos pour flûte

Carl Philipp Emanuel Bach naquit à Weimar, le deuxième fils, par sa première femme, de Johann Sebastian Bach, nouvellement nommé Konzertmeister auprès du Grand Duc Wilhelm Ernst. Il fit ses études à l'École Latine à Cöthen, où son père fut nommé Kapellmeister de la Cour en 1717, puis en 1723 il emménagea avec sa famille à Leipzig, où il entra dans la Thomasschule, dont son père était devenu Cantor. En 1731 il est reçu à l'Université de Leipzig pour étudier le droit, ce qui avait été refusé à son père. Il poursuivit ses études à l'Université de Frankfurt an der Oder, et en 1738, refusant l'occasion d'accompagner un jeune gentilhomme à l'étranger, il entra au service du Prince Héritier de la Prusse à Ruppin en tant que claveciniste. Il partit avec la Cour à Berlin en 1740, lorsque le Prince - le futur Frédéric le Grand - accéda au trône.

À Berlin et à Potsdam, Bach, confirmé dans son poste de Claveciniste de la Cour, avait la tâche ingrate d'accompagner le Roi lors des concerts du soir auxquels celui-ci, bon flûtiste amateur, participait régulièrement. Parmi ses collègues, qui étaient dans l'ensemble de tendance plus conservatrice, figuraient l'éminent flûtiste et théoricien Quantz, les frères Benda et Graun, et d'autres musiciens de réputation comparable, aux côtés d'hommes de lettres à la cour tels que Lessing. En 1755, il posa sa candidature pour l'ancien poste de son père à la Thomasschule à Leipzig, mais on lui préféra l'ancien élève de son père, Doles, pour suivre le successeur de son père, Gottlob Harrer. Ce fut seulement en 1768 que Carl Philipp Emanuel put s'échapper d'une position qui lui devenait de plus en plus désagréable, en prenant la succession de son parrain, Telemann, comme Cantor au Johanneum à Hambourg, ville ayant bien plus de possibilités que Leipzig. Il y passa les vingt dernières années de sa vie. À Berlin il s'était fait une plus grande réputation par son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essai sur le véritable art de jouer au clavecin) et fut considéré le claviériste le plus éminent de son temps. À Hambourg, il continua à jouir de sa position

d'intellectuel prééminent, pouvant fréquenter à termes d'égalité les plus grands auteurs de sa génération. A sa mort en 1788, toute une génération l'estimait plus important que son père, à qui les fils peu respectueux avaient attribué le sobriquet de « vieille perruque ».

Le compositeur Carl Philipp Emanuel Bach était prolifique, écrivant une quantité considérable de musique pour le clavecin et pour l'instrument qu'il affectionnait particulièrement, le clavicorde. Sa musique démontre les théories exprimées dans son *Versuch*, ayant tendance à utiliser des tours dramatiques et rhétoriques, faisant preuve d'une belle maîtrise de la mélodie et de l'emploi assez restreint d'un contrepoint semblé devenu alors purement académique. En musique, on l'associe avec la théorie du sentiment (*Empfindsamkeit*) exposée par Lessing, le complément du rationalisme de l'Âge des Lumières.

Ce fut peut-être à cause des restrictions dans sa position à Berlin que Bach fut amené à faire des arrangements pour d'autres instruments de certains concertos pour clavecin, en particulier pour la flûte, le violoncelle et, parfois, pour l'hautbois. Le *Concerto en la mineur, Wq.166*, est une version d'un concerto pour clavecin de 1750, l'arrangement pour flûte et violoncelle datant probablement de la même année. Les versions pour violoncelle des concertos pour flûte Wq.166 à 168 se trouvent sous les références Wq.170 à 172 dans l'index thématique de Wotquenne (Naxos 8.553298). Le premier mouvement commence par une ritournelle dramatique à orchestre, avant l'entrée en douceur de la flûte, les passages solistes successifs devenant de plus en plus élaborés et virtuoses. Le mouvement lent prend des allures d'un solo pour voix avec cadence, et le concerto se termine avec un final fortement rythmé où les solistes dialoguent avec l'orchestre.

Le premier mouvement du *Concerto en si bémol majeur, Wq.167*, est fortement marqué par des triplets et des rythmes pointés. Le mouvement lent possède une intensité qui est évidente dès l'entrée de la flûte solo, la

musique ayant des allures parfois de récitatif (tout comme dans les sonates pour clavier). Des rythmes pointés prolifèrent à nouveau, et on remarquera une cadence pour le soliste peu avant la fin du mouvement. L'ambiance du final, *Allegro assai*, est d'emblée plus vive, même si l'activité au tout début est freinée par le soliste avant qu'il ne passe à des figures plus rapides. Le procédé est répété par la suite, alors que la flûte continue à tisser des fioritures virtuoses autour du matériel.

La *Sonate en la mineur pour flûte solo*, Wq.132, datant de 1747, provoque des comparaisons inévitables avec la *Partita en la mineur* pour le même instrument soliste écrit par son père quelques vingt-cinq ans auparavant. La sonate débute avec un mouvement marqué *Poco adagio*, où, comme dans les œuvres de Johann Sebastian pour des instruments non-accompagnés, les harmonies sont toujours clairement sous-entendues. Les deux sections du deuxième mouvement sont répétées avec davantage d'ornementation, le thème principal étant dérivé des notes de l'accord parfait de la dominante. On trouve une procédure similaire dans l'*Allegro* final, où des intervalles descendantes sont généralement remplacées par des intervalles montantes, les notes graves, auxquelles on parvient par de grands sauts, suggérant une ligne de basse.

Le *Concerto en sol majeur*, Wq.169, daterait de 1755, date de la version originale pour orgue ou

clavecin et orchestre. Le début, pour orchestre, est énergique, digne de l'école de Mannheim, avec des rythmes pointés et des figures d'arpège. Comme c'est souvent le cas, les passages solistes deviennent de plus en plus longs et virtuoses, jusqu'à la cadence. Le *Largo* en mi mineur respire la mélancolie, ayant, au début, des contours mélodiques descendants à l'orchestre. Ce ton est partagé par la flûte, qui rajoute une petite cadence avant la fin du mouvement. Le vif *Presto* final chasse toute tristesse par son optimisme éclatant et l'écriture brillante pour le soliste.

On a prétendu que le *Concerto en ré mineur*, H. 426, composée en 1747, est la version originale de ce qui est devenu le *Concerto pour clavecin en ré mineur*, Wq.22. L'œuvre, préservée dans un manuscrit autrefois en la possession de la sœur du roi, la Princesse Anna Amalia, fut peut-être écrite - à en juger par la partie soliste - pour le roi lui-même. Un *Allegro* initial, avec des figures d'arpèges et une virtuosité moindre, est suivi d'un mouvement serein en ré majeur aux allures de récitatif et d'une brève cadence. La tonalité d'origine est rétablie dans le final, *Allegro di molto*, mouvement dont la vigueur et l'animation sont tempérées par un sentiment de menace, menant à une écriture soliste plus difficile.

Keith Anderson
Traduction: Jeremy Drake

C. P. E. Bach's flute concertos look forward to the more personal and energetic style of composition that came to the fore with Haydn, while at the same time observing the decorum of courtly music of the eighteenth century. They were composed while Bach was in the service of Frederick the Great, whose skills would have been tested by the requirements of Bach's demanding writing for the solo instrument.

C. P. E.
BACH
(1714-1788)

CD1:

Concerto in A minor
(Wq. 166/H. 430)

1	Allegro assai	9:15
2	Andante	6:48
3	Allegro assai	7:15

Concerto in B flat major
(Wq. 167/H. 435)

4	Allegretto	7:58
5	Adagio	7:32
6	Allegro assai	5:55

Sonata in A minor
for solo flute
(Wq. 132/H. 562)

7	Poco adagio	3:19
8	Allegro	4:47
9	Allegro	4:19

CD2:

Concerto in A major
(Wq. 168/H. 438)

1	Allegro	5:43
2	Largo con sordini, mesto	9:00
3	Allegro assai	5:13

Concerto in G major
(Wq. 169/H. 445)

4	Allegro di molto	11:09
5	Largo	8:01
6	Presto	5:20

Concerto in D minor
(Wq. 22/H. 426)

7	Allegro	8:42
8	Un poco andante	8:47
9	Allegro di molto	6:53

Patrick Gallois, Flute • Toronto Camerata • Kevin Mallon

Cadenzas in all concertos are by C. P. E. Bach

Recorded at the du Maurier Theatre Centre, Toronto, Canada, from 2nd to 6th January, 2002

Producers: Norbert Kraft and Bonnie Silver

Engineer: Norbert Kraft • Editor: Bonnie Silver • Booklet Notes: Keith Anderson

Cover photo: Patrick Gallois (Taffy Rosen)

THE GOLDEN AGE OF CLASSICAL RECORDING
NAXOS
CLASSICAL

DDD

8.555715-16

Playing Time
125:56



www.naxos.com

© & © 2002 HNH International Ltd.
Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch
Notice en français
Made in E.C.