



ROEL DIELTIENS, *cello*

[Marten Cornelissen, Northampton 1992. Bow: Henk Cornelissen, Aardenburg 1999]

ORCHESTRA OF THE EIGHTEENTH CENTURY

MARC DESTRUBÉ, *concertmaster*



Recorded in Amsterdam (Keizersgrachtkerk), the Netherlands, in March 2019

Engineered by Jochem Geene (Studio van Schuppen)

Recording directed by Jochem Geene and Sieuwert Verster

Assisted by Sandra Martin

Executive producers: Sieuwert Verster (The Grand Tour / Orchestra of the Eighteenth Century)
& Carlos Céster (Glossa / note 1 music)

Editorial direction: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero

Booklet photographs © Annelies van der Vegt

© 2019 note 1 music gmbh

Carl Philipp Emanuel Bach
(1714-1788)
The Cello Concertos

Cello Concerto in A minor (Wq 170, 1750)

01	I. Allegro assai	11:39
02	II. Andante	8:54
03	III. Allegro assai	6:51

Cello Concerto in B flat major (Wq 171, 1751)

04	I. Allegretto	8:30
05	II. Adagio	9:06
06	III. Allegro assai	6:55

Cello Concerto in A major (Wq 172, 1753)

07	I. Allegro	7:08
08	II. Largo con sordini, mesto	9:45
09	III. Allegro assai	5:16

Cadenzas by Roel Dieltiens







Orchestra of the Eighteenth Century

First Violin

Marc Destrubé (*concertmaster*)

Kees Koelmans

Franc Polman

Irmgard Schaller

Annelies van der Vegt

Sophie Wedell

Second Violin

Dirk Vandaele

Matthea de Muynck

Hans Christian Euler

Guya Martinini

Dirk Vermeulen

Gustavo Zarba

Viola

Emilio Moreno

Marten Boeken

Yoshiko Morita

Cello

Albert Brüggén

Rainer Zipperling

Bass

Margaret Urquhart

Harpsichord

Pieter-Jan Belder (not in Wq 171)





'Holding on and breaking free'

Anna Enquist

In a church on Keizersgracht in Amsterdam the orchestra is rehearsing, just the strings, a small group of musicians. I hear them playing as I'm walking up the stairs to the rehearsal space. Powerful, elegant music. I know it's by Bach's son, the second, his "favorite son". On the program are three cello concertos that he wrote after his father's death. I sit down against the wall behind the orchestra and listen. In the days that follow I'll look for facts and events that shed light on this music, on this man. I'm not a historian, not a musicologist – from history I simply take materials that present themselves to me and that help me make sense of what I'm hearing.

Carl Philipp Emanuel [C.P.E. Bach], whom I will henceforth call Emanuel, was born in 1714 from the first marriage of Johann Sebastian Bach. There already were a six-year older sister and a four-year-old brother, Friedemann. In 1713, before Maria Barbara was pregnant with Emanuel, she lost twins right after their birth; that's why there is a large age gap between the two brothers. What did this loss mean for the boy? Perhaps the parents watched his development with extra concern and loved him with a special mixture of joy and sadness. Nowadays we would call Emanuel a "replacement child", a child that is supposed to compensate for the anxiety

and the gloom of his parents and always drags behind him the shadow of his dead siblings.

At any rate, everything seems to indicate that Emanuel had a close and loving relationship with his father. The early and sudden death of his mother probably played a role in this. It was tragic: Bach was traveling; Maria Barbara died; the four children (in the meantime a younger brother, Bernhard, had been born) remained behind in the care of Maria Barbara's oldest sister. On Bach's return, at the threshold of his house, she had to tell him that his wife, her sister, had already been buried. Emanuel was six; little Bernhard was still a toddler. A year and a half after this tragedy, Bach married Anna Magdalena, a sixteen-year younger singer. Shortly afterward the entire family moved to Leipzig, where Bach became the music director of the Thomasschule and moved into the adjacent staff residence. You can still visit it; it's a three-story house where Bach's instruments are displayed. Amazing to walk around there and to imagine how Bach sat at that table with his children and ate, sang and talked.

The two oldest boys were enrolled as students in this music gymnasium. What was it like to share your father with one hundred fifty other students? It's quite possible that Friedrich and Emanuel felt privileged. Instruction simply continued at home, and they had the most important teacher to themselves. In this period Bach wrote the two- and three-part *Inventions* that he probably had his sons play; the *French Suites* already existed, as did the first part of the *Well-Tempered Clavier*. He must have taken his gifted children on that

journey past all possible keys. For Emanuel, his father's music was like daily bread; life was filled with it, and as a nine-year-old child he must have thought these sounds were of the utmost importance.

The father and the second son had another profound musical love in common: the music of their family member Johann Christoph, the city organist in Eisenach, Bach's place of birth. This distant relative was extremely good at improvising (supposedly "never less than 5 parts") and also composed. Bach called him "the thoughtful one" and Emanuel "the expressive one". Johann Sebastian sat at Johann Christoph's knees when he played the organ and listened to the vocal works in church. These vocal works are still overwhelming, even in our twenty-first century. When I heard Johann Christoph's Lament *Wassers gnug* – countertenor, violin, continuo, and four plaintively bowing gambas – for the first time, I stopped my car at the side of the road to listen. The unembarrassed surrender to grief must have made a great impression on the elder Bach and through him on Emanuel. When I listen to the slow part of the Concert in A major during the orchestra rehearsal, I think of that sensitive ancestor. You can hear that Emanuel has used this almost boundless expression as a model. The elder Bach was no stranger to "sensitivity" but he took care that emotion was always embedded in a solid structure. The framework of the web of voices keeps expression in check. Bach is the absolute master of this equilibrium.

Emanuel went further. He concentrated completely on the expressive melodic possibilities and let the other

voices combine into accompanying harmony. In that way he paved the path that through Haydn and Mozart would lead to Beethoven and finally to Romanticism. In a way he was breaking free from his father. Did that make him feel guilty? Was there a forbidden triumph? We'll never know, but it's known that Emanuel always devoted himself energetically and conscientiously to his father's work. Did he want to keep it alive because of devotion and admiration, or was it to make amends? He also collaborated generously on the first Bach biography by Johann Nicolaus Forkel. Under the interrupted last fugue of *The Art of Fugue* Emanuel wrote – and this wasn't true at all – that his father had died at that measure, as if wanting to illustrate his father's zest for work and his passion with a moving example.

Bach's scores, the big stacks in the cupboards of the house across from the Thomaskirche, were divided among his children after his death. Friedemann sold one sheet after the other during his lifetime because he was pressed for money. But Emanuel always took very good care of his share, with the same accuracy that he saw in his father when it was a question of managing the Bach family musical archives. Unfortunately there were very few personal notes and letters, he wrote to Forkel, "because my father never wrote anything down". There is something unusual about Emanuel's need to hold on to the past, for that inclination is paradoxically linked to a strong desire to break free of the old and to blaze a new trail. He took exemplary care of his father's archive, but in 1786 he wrote to Forkel that he burned five hundred sheets of his own youthful works. He did

leave behind an enormous quantity of letters. Charles Burney, the traveling music journalist, visited Emanuel in 1772 and wrote enthusiastically about the latter's precise and passionate playing: "Especially on the clavichord he plays with a tender and plaintive tone." How peculiar then that in 1781 Emanuel gets rid of his clavichord – as a result of this event he writes a tragic Rondo in E minor, *Abschied von meine Silbermannsche Claviere* [Farewell to my Silbermann clavichord]. The yearning theme almost disappears in development and ornamentations as the composer, stumbling and floundering, expresses his sorrow at this parting.

Breaking free and holding on – it seems a defining theme, perhaps a conflict, in Emanuel's life. First he worked in Berlin as court harpsichordist for Frederic the Great. His father visited him there twice. In his famous book, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments] published in 1753, Emanuel holds on to the knowledge that Bach passed on to him. The importance of the bass line, the love of low notes, and the advice to listen to singers in order to develop good ideas about phrasing – all that is in the book. He broke free of servitude to a ruler when he succeeded the great Telemann, his godfather, as municipal organist in Hamburg in 1768. In his compositions he breaks out of the cage of polyphony – form becomes secondary to affect and lyricism, and harmony emphasizes the drama under the monologue of the theme. It made Emanuel famous, his fame was greater than that of his father. Haydn admired him, and contemporaries imitated him.

He established the sonata form that Mozart, Beethoven, and Schubert would benefit from. Throughout the years Emanuel faithfully kept the scores of his father's St. John and St. Matthew Passions. He named his oldest son after his father. Holding on, breaking free.

The soloist sits facing the orchestra. He bows along with the sturdy bass line. Then, in the solo passages, he flies upward and tumbles around in unprecedented ornamentations and garlands, loose and free, and then again lands in the safe embrace of the tutti. The strings are visibly and audibly involved in what is happening; they enjoy this newness, the experiments, this expression. And at the same time they hold onto the old. They use baroque tuning on instruments with gut strings and baroque bows. The bows have a gentle curve and don't yet have the lively indented tip that will cause them to overstretch in order to produce a lot of sound. The musicians don't use vibrato, unless sometimes a little, accidentally. They produce the sound while bowing, as in the past. With their execution they are in the eighteenth century, and from there they sometimes make enthralling excursions to Brahms, Chopin, and beyond.

The first cellist plays a bass line under a slow, plaintive passage of the soloist. Everyone sits on the edge of their chair at this moving, emblematic duet. We all sigh at the conclusion. Old and new, past and present, holding on and breaking free.

[translation: Jeannette K. Ringold]



‘Vasthouden en loslaten’

Anna Enquist

In een kerk op de Keizersgracht in Amsterdam repeteert het orkest, alleen de strijkers, in kleine bezetting. Als ik de trap naar de repetitieruimte op loop hoor ik ze al spelen. Krachtige, elegante muziek. De zoon van Bach, weet ik, de tweede, de ‘lievelingszoon’. Er staan drie celloconcerten op het programma, die hij vlak na de dood van zijn vader schreef. Ik ga ergens achter het orkest tegen de muur zitten en luister. In de dagen daarna zal ik hier en daar op zoek gaan naar feiten en gebeurtenissen die licht werpen op deze muziek, op deze man. Ik ben geen historicus, geen musicoloog – uit de geschiedenis pak ik zomaar de bouwstenen die zich aan me voordoen, die me helpen om vat te krijgen op wat ik hoor.

Hij werd geboren in 1714, Carl Philipp Emanuel die ik voortaan Emanuel zal noemen, uit het eerste huwelijk van Johann Sebastian Bach. Er was al een zes jaar ouder zusje en een broer, Friedemann, van vier. Vóór Maria Barbara zwanger werd van Emanuel verloor zij in 1713 vlak na de geboorte een tweeling, daarom zit er een groot leeftijdsverschil tussen de beide broers. Wat heeft dit verlies voor het jongetje betekend? Misschien hebben de ouders met extra bezorgdheid zijn ontwikkeling gadegeslagen en hielden zij van hem met een bijzondere mengeling van vreugde en verdriet. Tegenwoordig zouden we Emanuel een ‘vervangkind’

noemen, een kind dat de angst en de somberheid van zijn ouders moet compenseren en dat altijd de schaduw van zijn gestorven voorgangers met zich meesleept.

Hoe dit ook zij, uit alles blijkt dat Emanuel een hechte en liefdevolle relatie met zijn vader had. De vroege en plotselinge dood van de moeder heeft daar wellicht ook een rol in gespeeld. Een drama was het: Bach was op reis, Maria Barbara stierf, de vier kinderen (er was inmiddels ook nog een jonger broertje, Bernhard, geboren) bleven achter onder de hoede van haar oudste zus. Op de drempel van zijn huis moest zij Bach toen hij thuiskwam vertellen dat zijn vrouw, haar zuster, al was begraven. Emanuel was zes; de kleine Bernhard nog een kleuter. Anderhalf jaar na deze ramp hertrouwde Bach met een zestien jaar jongere zangeres: Anna Magdalena. Kort daarop verhuisde het hele gezin naar Leipzig. Bach werd daar cantor van de Thomasschule en betrok de aanpalende dienstwoning. Je kan die nog steeds bezoeken, het is een huis van drie verdiepingen waarin de instrumenten van Bach staan opgesteld. Wonderlijk om daar rond te lopen en je voor te stellen hoe Bach er met zijn kinderen aan tafel heeft gezeten, gegeten, gezongen, gediscussieerd.

De twee oudste jongens werden als student aan dit muziekgymnasium ingeschreven. Hoe was dat om je vader te delen met honderdvijftig andere leerlingen? Het kan best dat Friedemann en Emanuel zich bevoorrecht hebben gevoeld. Het onderwijs ging thuis gewoon door en zij hadden de belangrijkste leraar voor zichzelf. Bach schreef in deze periode de twee- en driestemmige *Inventies* die hij vast ook door zijn zoons heeft laten

spelen, de *Frans Suites* bestonden al, net als het eerste deel van het *Wohltemperierte Klavier*. Het kan niet anders of hij heeft zijn begaafde kinderen meegenomen op die tocht langs alle mogelijke toonsoorten. De muziek van zijn vader was voor Emanuel als dagelijks brood, het leven was er vol van en hij zal, als negenjarig kind, die klanken van het grootste belang hebben gevonden.

De vader en de tweede zoon hadden in de diepte nog een andere muzikale liefde gemeen: de muziek van hun familielid Johann Christoph, stadsorganist in Bachs geboorteplaats Eisenach. Deze 'achteroom' van Bach kon geweldig improviseren ('noot minder dan 5 stemmen', werd er gezegd), en componeerde ook. Bach noemt hem 'de diepzinnige' en Emanuel 'de expressieve'. Johann Sebastian zat aan zijn knieën als hij orgel speelde en luisterde in de kerk naar de vocale werken. Die zijn nog steeds, in onze eenentwintigste eeuw, overweldigend. Toen ik voor het eerst zijn Lamento *Wassers gnug* hoorde – altstem, een viool, continuo en vier klaaglijk strijkende gamba's – heb ik de auto aan de kant gezet om te luisteren. De ongegeneerde overgave aan het treuren moet een grote indruk gemaakt hebben op vader Bach en, via hem, op Emanuel. Als ik nu, tijdens de orkestrepetitie, naar het langzame deel van het concert in A-groot luister denk ik aan deze gevoelige voorvader. Emanuel heeft de bijna bandeloze expressie ten voorbeeld genomen, dat kan je wel horen. Nu was 'gevoeligheid' de oude Bach niet vreemd, maar hij zorgde ervoor dat de emotie altijd was ingebed in een stevige structuur. Het traliwerk van het stemmenweefsel houdt de expressie in toom. Van dit evenwicht is Bach de absolute meester.

Emanuel ging verder. Hij concentreerde zich helemaal op de melodische uitdrukkingsmogelijkheden en liet de andere stemmen zich verklonteren tot begeleidende harmonie. Zo plaveide hij het pad dat via Haydn en Mozart naar Beethoven en, uiteindelijk, naar de Romantiek zou voeren. In zekere zin maakte hij zich los van zijn vader. Heeft dat hem schuldgevoel gegeven? Was er sprake van verboden triomf? We zullen dat nooit weten, maar wel is bekend dat Emanuel zich altijd energiek en nauwlettend voor het werk van zijn vader heeft ingezet. Wilde hij het uit gehechtheid en bewondering in leven houden of had hij iets goed te maken? Ook werkte hij ruimhartig mee aan de eerste Bach-biografie, door Johann Nicolaus Forkel. Onder de afgebroken laatste fuga van *Die Kunst der Fuge* schreef hij, wat helemaal niet waar was, dat zijn vader bij deze maat was gestorven, alsof hij de werklust en gedrevenheid van de oude Bach met een ontroerend voorbeeld wilde illustreren.

Bachs partituren, die grote stapels in de kasten van het huis tegenover de Thomaskirche, werden na zijn dood onder de kinderen verdeeld. Friedemann verkocht in de loop van zijn leven uit geldgebrek het ene vel na het andere, maar Emanuel heeft altijd heel goed voor zijn aandeel gezorgd, met dezelfde nauwkeurigheid die hij bij zijn vader zag als het ging om het beheren van het muziekkarchief van de familie Bach. Helaas waren er weinig persoonlijke aantekeningen en brieven, schreef hij aan Forkel: 'want mijn vader schreef nooit iets op'. Er is iets merkwaardigs aan de hand met Emanuels behoefte vast te houden aan het verleden, want deze neiging gaat paradoxaler wijs gepaard met

een sterke wens om het oude juist los te laten en nieuwe wegen in te slaan. Voor zijn vaders archief zorgde hij voorbeeldig, maar uit zijn eigen bezit verbrandde hij vijfhonderd vellen met jeugdwerken, zoals hij in 1786 aan Forkel schreef. Wel liet hij een enorme hoeveelheid brieven na. Charles Burney, de reizende muziekjournalist, bezocht Emanuel in 1772 en schreef begeistert over diens precieze en vurige spel: 'vooral op het clavichord speelt hij met smartelijke en klagende toon'. Hoe eigenaardig is het dan dat Emanuel in 1781 zijn clavichord de deur uit doet – hij schrijft naar aanleiding van die gebeurtenis een tragisch rondo in e-klein, *Abschied von meine Silbermannische Klaviere*. Het zuchtende thema verdwijnt bijna in de omspelingen en versieringen, struikelend en hakkend doet de componist verslag van zijn verdriet bij dit afscheid.

Loslaten en vasthouden, het lijkt een bepalend thema, een conflict misschien, in Emanuels leven. Hij werkt eerst in Berlijn als hofclavecijnist bij Frederik van Pruisen. Zijn vader bezoekt hem daar twee maal. De kennis die Bach hem door gaf houdt hij vast in zijn in 1753 verschenen beroemde boek *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Het belang van de baslijn, de liefde voor de laagte, het advies om naar zangers te luisteren om goede ideeën over frasering te ontwikkelen – het staat er allemaal in. De dienstbaarheid aan een vorst laat hij los als hij in 1768 de grote Telemann (naar wie hij overigens vernoemd is) opvolgt als stadsorganist in Hamburg. In zijn composities breekt hij uit de kooi van de polyfonie – de vorm wordt ondergeschikt aan affect en lyriek, de harmonie benadrukt de dramatiek onder de monoloog

van het thema. Emanuel wordt er beroemd mee, zijn faam is groter dan die van zijn vader. Haydn bewondert hem, generatiegenoten volgen hem na. Hij vestigt de sonatevorm waar Mozart, Beethoven en Schubert hun voordeel mee zullen doen. Trouw bewaart hij in alle jaren de partituren van zijn vaders Johannes- en Matthaeuspassionen. Zijn oudste zoon heeft hij naar de oude Bach vernoemd. Vasthouden, loslaten.

De solist zit met zijn gezicht naar het orkest gewend. Hij strijkt mee met de stevige baslijn. Dan, in de solopassages, vliegt hij omhoog en buitelt rond in ongehoorde versieringen en guirlandes, los en vrij, om vervolgens weer te landen in de veilige omarming van de tutti. De strijkers zijn zichtbaar en hoorbaar betrokken bij wat er gebeurt, ze genieten van dit nieuwe, van de experimenten, van deze expressie. En tegelijkertijd houden ze het oude vast. Hun instrumenten zijn laag gestemd en hebben snaren van darm. De strijkstokken zijn soepel gebogen en hebben nog niet die kittige, ingedeukte punt waardoor ze zich zullen gaan overstrekken om heel veel klank te maken. De musici vibreren niet, of soms even, per ongeluk. Ze vormen de klank al strijkend, zoals vroeger. Met hun uitvoeringspraktijk staan ze vast in de achttiende eeuw en van daaruit maken ze soms betoverende excursies naar Brahms, naar Chopin en nog verder.

De eerste cellist speelt een baslijn onder een trage, klagende passage van de solist. Iedereen zit op het puntje van zijn stoel bij dit ontroerende, emblematische duet. We zuchten allemaal bij de afsluiting. Oud en nieuw, vroeger en nu, vasthouden en loslaten.



« Perpétuation et émancipation »

Anna Enquist

Dans une église du Keizersgracht à Amsterdam, l'orchestre répète, les cordes seules, en petite formation. Je les entends jouer pendant que je monte les escaliers de la salle de répétition. Une musique puissante, élégante. Je sais que c'est le fils de Bach, son second, son « fils préféré ». Le programme annonce trois concertos pour violoncelle qu'il composa à la mort de son père. Je m'assois contre le mur derrière l'orchestre et j'écoute. Les jours suivants, je me mets à la recherche de faits et d'événements pouvant apporter un éclairage sur cette musique, sur cet homme. Je ne suis ni historienne, ni musicologue – je puise simplement dans l'histoire des matériaux qui se présentent à moi, qui m'aident à donner un sens à ce que j'entends.

Carl Philipp Emanuel [C.P.E. Bach], que j'appellerai désormais Emanuel, est né en 1714 du premier mariage de Johann Sebastian Bach. La famille comptait déjà une sœur de six ans et un frère de quatre ans, Friedemann. En 1713, avant d'attendre Emanuel, Maria Barbara perdit deux jumeaux à la naissance ; ce qui explique le grand écart d'âge entre les deux frères. Qu'à impliqué cette perte pour le gamin ? Les parents ont peut-être suivi son développement avec un soin accru et l'aimèrent avec un mélange particulier de joie et de

tristesse. Aujourd'hui, nous dirions qu'Emanuel est un « enfant de remplacement », un enfant qui est supposé compenser l'angoisse et la tristesse de ses parents et traîne derrière lui l'ombre de son frère décédé.

Quoi qu'il en soit, tout semble indiquer qu'Emanuel a eu une relation affectueuse étroite avec son père. La mort prématurée et soudaine de sa mère y a certainement contribué. Ce fut un drame : Bach était en voyage ; Maria Barbara mourut ; les quatre enfants (entre-temps, un plus jeune frère, Bernhard, était né) restèrent sous la tutelle de la sœur aînée de leur mère. Elle attendit le retour de Bach pour lui dire, sur le seuil de sa maison, que son épouse, sa sœur, était déjà enterrée. Emanuel avait six ans ; le petit Bernhard était encore un bébé. Un an et demi après cette tragédie, Bach épousa Anna Magdalena, une chanteuse, sa cadette de seize ans. Peu après, la famille se rendit à Leipzig, où Bach allait occuper la charge de cantor de la Thomasschule, et s'installa dans un logement de fonction adjacent à l'école. Vous pouvez encore le visiter ; c'est une maison à trois étages où les instruments de Bach sont exposés. Il est merveilleux de s'y promener et d'imaginer Bach assis à table avec ses enfants, pour manger, chanter et parler.

Les deux frères plus âgés s'inscrivirent en tant qu'élèves de cette école de musique. Qu'éprouve-t-on quand on partage un père avec cent cinquante autres étudiants ? Friedrich et Emanuel se sont peut-être sentis privilégiés. L'instruction continuait bonnement à la maison où ils avaient le plus important des enseignants pour eux-mêmes. C'est à cette époque que Bach composa les *Inventions pour deux et trois voix* que son fils

devait probablement jouer ; les *Suites françaises* existaient déjà, de même que le premier livre du *Clavier bien tempéré*. Bach ne pouvait manquer d'emmener ses enfants si talentueux dans ce voyage à travers toutes les tonalités possibles. Pour Emanuel, la musique du père était son pain quotidien ; sa vie en était pleine et l'enfant âgé de neuf ans devait penser que ces sons étaient d'une importance primordiale.

Le père et son second fils avaient aussi un autre amour musical profond en commun : la musique d'un membre de leur famille, Johann Christoph, l'organiste de la ville de naissance de Bach, Eisenach. Ce parent éloigné, qui composait lui aussi, était un merveilleux improvisateur (« jamais moins de 5 voix » disait-on). Bach l'appelait « le profond » et Emanuel « l'expressif ». Johann Sebastian s'asseyait sur les genoux de Johann Christoph quand celui-ci jouait de l'orgue, et écoutait ses œuvres vocales à l'église. Elles sont encore, même au ^{xx}^e siècle, bouleversantes. Quand j'ai entendu son lamento *Wassers gnug* – une voix d'alto, violon, continuo, et quatre violes de gambe plaintives – pour la première fois, j'ai garé ma voiture sur le bord de la route pour pouvoir l'écouter. Cet abandon immodéré à la douleur a dû produire une grande impression sur Johann Sebastian et, à travers lui, sur Emanuel. Quand j'écoute l'orchestre, durant la répétition, jouer le mouvement lent du *Concerto en la majeur*, je songe à cet ancêtre si sensible. Emanuel a pris comme modèle cette expressivité presque illimitée, nous pouvons l'entendre parfaitement. Bach père n'était pas étranger à cette « sensibilité » mais il veillait à ce que l'émotion soit toujours intégrée dans une structure

solide. Le cadre formé par l'entrelacement des voix maintient le contrôle sur l'expression. Bach est le maître absolu de cet équilibre.

Emanuel alla au-delà. Il se concentra totalement sur les possibilités d'expression mélodiques en laissant les autres voix s'allier pour former un accompagnement harmonique. Il ouvrit ainsi la voie qui, à travers Haydn et Mozart, allait conduire à Beethoven et finalement au romantisme. D'une certaine façon, il s'émancipait de son père. Se sentait-il coupable pour autant ? Y avait-il là un triomphe interdit ? Nous ne le saurons jamais, mais il est néanmoins certain qu'Emanuel s'est toujours consacré avec toute son énergie et son attention à l'œuvre de son père. Voulait-il la conserver en vie par dévotion et admiration, ou pour se racheter ? Il collabora aussi, d'une manière généreuse, à la première biographie de Bach, écrite par Johann Nicolaus Forkel. Sous la dernière fugue, inachevée, de *L'Art de la fugue*, Emanuel écrivit – ce qui n'est pas vrai du tout – que son père mourut en composant cette dernière mesure, comme s'il voulait illustrer, par un exemple émouvant, l'enthousiasme et la passion de Bach l'Ancien pour son œuvre.

À la mort de Bach, ses enfants se partagèrent ses partitions, les grosses liasses qui remplissaient les armoires de la maison située en face de la Thomaskirche. Friedemann, étant à court d'argent, vendit sa part, feuille par feuille, tout au long de sa vie tandis qu'Emanuel a toujours pris soin de son legs, avec la même attention qu'il avait observée chez son père quand celui-ci classait les archives musicales de la famille Bach. Malheureusement, les annotations et les lettres

sont très rares, comme le signalait Emanuel à Forkel : « mon père n'écrivait jamais rien ». Il y a quelque chose de curieux dans ce besoin d'Emanuel de perpétuer le passé, quand cette inclination est paradoxalement liée à un puissant désir de se libérer du style ancien et de tracer une nouvelle voie. Il s'occupait avec un soin exemplaire des archives de son père mais écrivait à Forkel in 1786 qu'il avait brûlé cinq cents pages de ses propres compositions de jeunesse. Il laissa aussi une immense quantité de lettres. Le journaliste musical Charles Burney, rendit visite à Emanuel en 1772 et commenta avec enthousiasme son jeu précis et passionné : « c'est particulièrement au clavicorde, qu'il joue avec un ton tendre et plaintif ». Il est donc étrange, qu'en 1781, Emanuel se soit séparé son clavicorde – suite à cet événement, il écrivit un rondo tragique en mi mineur, *Abschied von meine Silbermannsche Klaviere* [Adieu à mon clavier Silbermann]. Le thème dolent disparaît presque dans le développement et l'ornementation alors que le compositeur, vacillant et hésitant, exprime sa détresse pour cette séparation.

Émancipation et perpétuation : cela semble être un thème déterminant, peut-être un conflit, dans la vie d'Emanuel. Il travailla d'abord comme claveciniste de la cour de Frédéric le Grand où son père lui rendit deux fois visite. L'amour pour le savoir que Bach lui transmet est patent dans son livre célèbre, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Un essai sur l'art véritable de jouer des instruments à clavier] publié en 1753 : l'importance de la ligne de basse, l'amour des notes graves, et l'écoute attentive des chanteurs afin de pouvoir déve-

lopper de bonnes idées concernant le phrasé – tout est là. La soumission à l'autorité royale prit fin quand il succéda au grand Telemann, son parrain, au poste d'organiste de la ville de Hambourg en 1768. Dans sa musique, il brise la cage de la polyphonie – la forme devient secondaire par rapport à l'expression des sentiments et au lyrisme, tandis que l'harmonie souligne le drame sous le monologue du thème. C'est ce qui rendit Emanuel célèbre, et de fait sa renommée surpassa celle de son père. Haydn l'admirait et ses contemporains l'imitaient. Il établit la forme sonate qu'allaient utiliser Mozart, Beethoven et Schubert. Au cours des années, Emanuel conserva fidèlement les partitions de la *Passion selon saint Jean* et de la *Passion selon saint Matthieu* composées par son père. Il prénomma son premier-né comme Bach l'Ancien. Perpétuation, émancipation.

Le soliste s'assoit face à l'orchestre. Il joue en se moulant sur la ligne de basse robuste. Puis, dans les passages en solo, il prend son envol et virevolte en ornements et en broderies inouïes, émancipé et libre, avant d'atterrir dans l'accolade rassurante du tutti. Les cordes participent à ce mouvement d'une façon audible et visible, elles se réjouissent de cette nouveauté, de cette expérimentation, de cette expressivité. Et, en même temps, elles perpétuent le passé. Les instruments sont accordés au diapason bas et utilisent des cordes en boyau. Les archets ont une courbe suave et n'ont pas encore cette gracieuse échancrure qui les fera se redresser afin de pouvoir produire un son très fort. Les musiciens n'ont pas recours au vibrato, sinon parfois, accidentellement ; ils produisent le son en frottant les

cordes, comme par le passé. De par leur interprétation, ils sont en plein XVIII^e siècle et, à partir de là, font parfois des excursions fascinantes du côté de Brahms, Chopin, et au-delà.

Le premier violoncelliste joue une ligne de basse soutenant un passage lent et plaintif du soliste et nous sommes tous rivés à notre chaise durant cet émouvant duo emblématique. Nous soupirons tous quand la page se termine. L'ancien et le nouveau, le passé et le présent, la perpétuation et l'émancipation.

[traduction : Pierre Élie Mamou]



»Festhalten und loslassen«

Anna Enquist

In einer Kirche in der Keizersgracht in Amsterdam probt das Orchester, nur die Streicher, in kleiner Besetzung. Als ich die Treppe zum Probenraum hochgehe, höre ich sie schon spielen. Kraftvolle, elegante Musik. Der Sohn von Bach, das weiß ich, der zweite, der »Lieblingssohn«. Es stehen drei Cellokonzerte auf dem Programm, die er kurz nach dem Tod seines Vaters geschrieben hat. Ich setze mich irgendwo hinter dem Orchester an die Wand und höre zu. In den darauffolgenden Tagen werde ich mich hier und da auf die Suche machen nach Fakten und Geschehnissen, die mir diese Musik, diesen Mann näherbringen. Ich bin keine Historikerin, keine Musikwissenschaftlerin – aus der Geschichte picke ich mir nur die Bausteine heraus, die sich mir anbieten, die mir helfen, das einzuordnen, was ich höre.

Er wurde 1714 geboren, dieser Carl Philipp Emanuel, den ich von nun an Emanuel nennen werde, aus Johann Sebastian Bachs erster Ehe. Es gab schon eine sechs Jahre ältere Schwester und einen vierjährigen Bruder, Friedemann. Bevor Maria Barbara mit Emanuel schwanger wurde, verlor sie Zwillinge, 1713, kurz nach der Geburt, darum gibt es einen großen Altersunterschied zwischen den beiden Brüdern. Was hat dieser

Verlust für den Buben bedeutet? Vielleicht haben die Eltern seine Entwicklung mit besonderer Besorgnis beobachtet und liebten ihn mit einer eigenen Mischung aus Freude und Kummer. Heutzutage würden wir Emanuel ein »Ersatzkind« nennen, ein Kind, das die Angst und Traurigkeit seiner Eltern kompensieren musste und das immer den Schatten seiner verstorbenen Vorgänger mit sich herumträgt.

Wie dem auch sei, insgesamt scheint Emanuel eine enge und liebevolle Beziehung zu seinem Vater gehabt zu haben. Der frühe und plötzliche Tod der Mutter hat dabei wohl auch eine Rolle gespielt. Es war ein Drama: Bach war auf Reisen, Maria Barbara starb, die vier Kinder (inzwischen war auch noch ein jüngeres Brüderchen, Bernhard, geboren) blieben zurück unter der Obhut ihrer ältesten Schwester. Auf der Schwelle zu seinem Haus musste sie Bach bei seiner Heimkehr mitteilen, dass seine Frau, ihre Schwester, bereits begraben war. Emanuel war sechs; der kleine Bernhard noch ein Dreikäsehoch. Anderthalb Jahre nach dieser Tragödie heiratete Bach eine 16 Jahre jüngere Sängerin: Anna Magdalena. Kurz darauf übersiedelte die ganze Familie nach Leipzig. Bach wurde dort Kantor der Thomaschule und bezog eine Dienstwohnung in der Nachbarschaft. Man kann diese heute noch besuchen, es ist ein dreistöckiges Haus, in dem Bachs Instrumente ausgestellt sind. Wie merkwürdig, darin herzumzulaufen und sich vorzustellen, dass Bach mit seinen Kindern am Tisch gesessen hat, gegessen, gesungen, diskutiert.

Die ältesten beiden Jungen wurden als Schüler an diesem Musikgymnasium eingeschrieben. Wie war das

wohl, seinen Vater mit 150 anderen Schülern zu teilen? Es kann gut sein, dass Friedemann und Emanuel sich privilegiert gefühlt haben. Der Unterricht ging zu Hause einfach weiter und sie hatten den wichtigsten Lehrer für sich allein. Bach schrieb in dieser Zeit die zwei- und dreistimmigen *Inventionen*, die er sicherlich auch seine Söhne spielen ließ, die *Französischen Suiten* gab es bereits ebenso wie den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*. Ganz sicherlich hat er seine begabten Kinder mitgenommen auf die Reise zu allen möglichen Tonarten. Die Musik seines Vaters war für Emanuel tägliches Brot, das Leben war voll davon und er wird, als neun-jähriges Kind, diese Klänge ausgesprochen bedeutsam gefunden haben.

Der Vater und der zweite Sohn hatten im Innersten noch eine andere musikalische Liebe gemeinsam: die Musik ihres Familienmitglieds Johann Christoph, Stadtorganist in Bachs Geburtsstadt Eisenach. Dieser »Großonkel« von Bach konnte virtuos improvisieren (»nie weniger als fünf Stimmen«, hieß es), und er komponierte auch. Bach nennt ihn »den Tiefsinnigen«, für Emanuel ist er »der Expressive«. Johann Sebastian saß zu seinen Füßen, als er Orgel spielte, und lauschte in der Kirche den Vokalwerken. Diese sind immer noch überwältigend, auch in unserem 21. Jahrhundert. Als ich zum ersten Mal sein Lamento *Wassers gnug* hörte – Altstimme, eine Violine, Continuo und vier klagend streichende Gamben –, habe ich das Auto an die Seite gefahren, um zuzuhören. Die ungehemmte Hingabe an das Trauern muss einen großen Eindruck auf Bach Vater und, über ihn, auf Emanuel gemacht haben. Als

ich nun, während der Orchesterprobe, dem langsamen Teil des Konzerts in a-Moll lausche, denke ich an diesen gefühlvollen Vorfahren. Emanuel hat sich die beinahe zügellose Expression zum Vorbild genommen, das kann man gut hören. »Schmelz« war zwar dem alten Bach nicht fremd, aber er sorgte dafür, dass das Gefühl immer eingebettet war in eine starke Struktur. Das Gitterwerk des Stimmgeflechts hält den Ausdruck in Zaum. Bach war der absolute Meister dieses Gleichgewichts.

Emanuel ging weiter. Er konzentrierte sich vollkommen auf die melodischen Ausdrucksmöglichkeiten und ließ die anderen Stimmen zu begleitender Harmonie verschmelzen. So bereitete er den Weg, der über Haydn und Mozart zu Beethoven und, schließlich, zur Romantik führen sollte. In gewissem Sinn machte er sich frei von seinem Vater. Hat ihm das Schuldgefühle bereitet? War die Rede von verbotenen Triumph? Das werden wir nie wissen, aber es ist bekannt, dass Emanuel sich immer energisch und sorgfältig für das Werk seines Vaters eingesetzt hat. Wollte er es aus Verbundenheit und Bewunderung lebendig halten, oder hatte er etwas gutzumachen? Auch wirkte er großzügig mit an der ersten Bach-Biografie von Johann Nicolaus Forkel. Unter die unvollendete letzte Fuge von *Die Kunst der Fuge* schrieb er – was überhaupt nicht stimmte –, dass sein Vater bei diesem Takt gestorben sei, ganz als ob er die Arbeitswut und Getriebenheit des alten Bach mit einem rührenden Beispiel illustrieren wollte.

Bachs Partituren, die großen Stapel in den Schränken im Haus gegenüber der Thomaskirche, wurden nach seinem Tod unter den Kindern verteilt. Friedemann

verkaufte im Lauf seines Lebens aus Geldnot ein Blatt nach dem anderen, aber Emanuel hat immer sehr gut für seinen Anteil gesorgt, mit derselben Gewissenhaftigkeit, die er bei seinem Vater gesehen hatte, als es um die Verwaltung des Musikarchivs der Familie Bach ging. Leider gab es wenige persönliche Bemerkungen und Briefe, schrieb er an Forkel: »denn mein Vater schrieb nie etwas auf«. Es hat etwas Merkwürdiges, Emanuels Bedürfnis, an der Vergangenheit festzuhalten, denn diese Neigung geht paradoxerweise einher mit einem starken Wunsch, das Alte just loszulassen und neue Wege einzuschlagen. Für das Archiv seines Vaters sorgte er vorbildlich, aber aus seinem eigenen Besitz verbrannte er 500 Blätter mit Jugendwerken, wie er 1786 an Forkel schrieb. Dafür hinterließ er eine große Zahl an Briefen. Charles Burney, der reisende Musikjournalist, besuchte Emanuel im Jahr 1772 und schrieb begeistert über dessen präzises und feuriges Spiel: »vor allem auf dem Cembalo spielt er mit schmerzlichem und klagendem Ton«. Wie eigenartig ist es dann, dass Emanuel 1781 sein Cembalo fortschafft – er schreibt anlässlich dieses Ereignisses ein tragisches Rondo in c-Moll, *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere*. Das seufzende Thema verschwindet beinahe in den Umspielungen und Verzierungen, stolpernd und strauchelnd berichtet der Komponist von seinem Kummer bei diesem Abschied.

Loslassen und festhalten – dies scheint ein bestimmendes Thema, vielleicht ein Konflikt, in Emanuels Leben. Er arbeitet zuerst in Berlin als Hofcembalist bei Friedrich von Preußen. Sein Vater besucht ihn dort zweimal. Das Wissen, das Bach ihm weitergab, hält er

fest in seinem 1753 erschienenen berühmten Buch *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Die Bedeutung der Basstimme, die Liebe für die Tiefe, der Rat, auf die Sänger zu hören, um gute Ideen für die Phrasierung zu entwickeln – das alles steht dort drin. Die Dienstbarkeit für einen Fürsten hängt er an den Nagel, als er 1768 dem großen Telemann (nach dem er übrigens benannt ist) als Stadtorganist in Hamburg folgt. In seinen Kompositionen bricht er aus dem Käfig der Polyfonie aus – die Form wird Affekt und Lyrik untergeordnet, die Harmonie unterstreicht die Dramatik unter dem Monolog des Themas. Emanuel wurde dafür berühmt, sein Ruhm ist größer als der seines Vaters. Haydn bewundert ihn, Zeitgenossen folgen ihm nach. Er festigt die Sonatenform, woraus Mozart, Beethoven und Schubert ihren Vorteil ziehen werden. Treu bewahrt er in all den Jahren die Partituren der Johannes- und Matthäusp passionen seines Vaters. Seinen ältesten Sohn hat er nach dem alten Bach benannt. Festhalten, loslassen.

Der Solist sitzt mit seinem Gesicht zum Orchester gewandt. Er streicht mit der kräftigen Basstimme mit. Dann, in den Solopassagen, fliegt er hoch und wirbelt umher in unerhörten Verzierungen und Girlanden, losgelöst und frei, um dann wieder in der sicheren Umarmung der Tutti zu landen. Die Streicher sind sichtbar und hörbar betroffen davon, was passiert, sie genießen dieses Neue, diese Experimente, diesen Ausdruck. Und gleichzeitig bewahren sie das Alte. Ihre Instrumente sind tief gestimmt und haben Saiten aus Darm. Die Bögen sind leicht gebogen und haben noch

nicht diesen eingedrückten Punkt, durch den sie sich überstrecken werden, um sehr viel Klang zu produzieren. Die Musiker spielen ohne Vibrato, oder wenn kurz, dann aus Versehen. Sie formen den Klang streichend, so wie früher. Mit ihrer Aufführungspraxis stehen sie fest im 18. Jahrhundert und von dort aus machen sie manchmal bezaubernde Ausflüge zu Brahms, Chopin und noch weiter.

Der erste Cellist spielt eine Bassstimme unter einer trägen, klagenden Passage des Solisten. Jeder sitzt angespannt auf seinem Stuhl bei diesem anrührenden, emblematischen Duett. Wir alle seufzen beim Abschluss. Alt und neu, früher und heute, festhalten und loslassen.

[Übersetzung: Esther Dür]











Become a friend of the Orchestra of the Eighteenth Century

In August 2014 the orchestra had to say farewell to its founder and conductor Frans Brüggen. Encouraged by the support from audiences around the world, the orchestra is committed to continuing Brüggen's vision. We perform forty concerts per year over the course of six to eight projects, now led by esteemed guests and guest conductors.

The orchestra invites you to help make our plans possible by donating to the Friends Foundation of the Orchestra of the Eighteenth Century. Please go to our website to make a contribution and to see how the orchestra expresses its gratitude for your generosity.

The Friends Foundation of the Orchestra of the Eighteenth Century is a registered cultural ANBI-organization. Donations through the foundation are therefore tax deductible.

www.orchestra18c.com
info@orchestra18c.com

*5 continents, 35 countries, 350 cities, 55 musicians, 35 composers, 280 pieces,
more than 155 tours and 1550 concerts so far. Friends will stay updated on our
activities and future tours. When the history of the Orchestra of the
Eighteenth Century is written, your name will be included!*



recording produced and licensed by:

THE GRAND TOUR / ORCHESTRA OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Sieuwert Verster

Borneokade 301

NL-1019 XG Amsterdam

info@orchestra18c.com / www.orchestra18c.com

GLOSSA

San Lorenzo de El Escorial, Spain

info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@noter1-music.com / www.noter1-music.com