



CD-755/756 DIGITAL

C.P.E. Bach

Complete Sonatas
for flute and
obligato keyboard
instrument

Lena Weman,
flute

Hans-Ola
Ericsson,
organ/harpsichord

C.P.E. Bach Complete Edition
Volume 3





Hans-Ola Ericsson and Lena Weman

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**CD-755****Total playing time: 65'16**

Sonata in D major, H. 505/Wq. 83 (1747) **14'21**
(*Breithkopf*)

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro un poco</i> | 3'19 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 7'19 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 3'39 |
-

Sonata in C major, H. 515/Wq. 87 (1766) **10'48**
(*M/s, Conservatoire Royal de Musique, Brussels*)

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegretto</i> | 3'47 |
| 5 | II. <i>Andantino</i> | 3'47 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 3'10 |
-

Sonata in G major, H. 508/Wq. 85 (1754) **10'44**
(*Breithkopf*)

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegretto</i> | 5'10 |
| 8 | II. <i>Andantino</i> | 2'43 |
| 9 | III. <i>Allegro</i> | 2'46 |

Sonata in E major, H. 506/Wq. 84 (1749)**13'33***(Breitkopf)*

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 10 | I. <i>Allegretto</i> | 5'25 |
| 11 | II. <i>Adagio di molto</i> | 4'59 |
| 12 | III. <i>Allegro assai</i> | 3'05 |
-

Sonata in G major, H. 574/Wq. 150 (1747)**14'37***(M/s, University of Michigan, Ann Arbor; Transcription: Lena Weman)*

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 13 | I. <i>Allegro</i> | 4'45 |
| 14 | II. <i>Adagio</i> | 5'18 |
| 15 | III. <i>Allegro</i> | 4'31 |
-

CD-756**Total playing time: 75'53****Sonata in C major, H. 504/Wq. 73/149 (1745)****14'50***(Bärenreiter)*

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro di molto</i> | 3'14 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 6'43 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 4'48 |
-

Sonata in B flat major, H. 578/Wq. 161 No. 2 (1748)**17'47***(M/s, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin)*

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 5'58 |
| 5 | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 5'53 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 5'54 |

Sonata in G minor, H. 542.5/BWV 1020* (1734?) 11'23

(Bärenreiter)

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 3'40 |
| [8] | II. <i>Adagio</i> | 2'47 |
| [9] | III. <i>Allegro</i> | 4'55 |
-

Sonata in E flat major, H. 545/BWV 1031* (1750?) 10'25

(Bärenreiter)

- | | | |
|------|----------------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegro moderato</i> | 3'21 |
| [11] | II. <i>Siciliana</i> | 2'53 |
| [12] | III. <i>Allegro</i> | 4'09 |
-

Sonata in G major, H. 509/Wq. 86 (1755) 9'42

(Breitkopf)

- | | | |
|------|-----------------------|------|
| [13] | I. <i>Andante</i> | 2'28 |
| [14] | II. <i>Allegretto</i> | 4'02 |
| [15] | III. <i>Allegro</i> | 3'10 |
-

Sonata in B flat major, H. 543/Wq. 159/163 (1755) 10'41

(M/s, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin)

- | | | |
|------|---------------------------|------|
| [16] | I. <i>Un poco andante</i> | 4'17 |
| [17] | II. <i>Allegretto</i> | 4'09 |
| [18] | III. <i>Allegro</i> | 2'14 |
-

Lena Weman, baroque flute

Hans-Ola Ericsson, organ/*harpsichord

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

'I, Carl Philipp Emanuel Bach, was born in Weimar in March. My blessed father was Johann Sebastian, bandmaster to various nobles and finally *director musices* in Leipzig. My mother was Maria Barbara Bachin [...] After finishing my schooling at the Thomas School in Leipzig I studied law both in Leipzig and in Frankfurt an der Oder... I had no other teacher in composition and harpsichord than my own father...'

These lines are to be found in an autobiographical sketch by Carl Philipp Emanuel Bach. Emanuel went on to relate that, while studying law at the universities in Leipzig and Frankfurt an der Oder, he made his living as a musician and composer and by giving harpsichord lessons. Quite what importance one can attach to his studies as serious preparation for a future legal career is unclear but it seems evident that Johann Sebastian Bach wished his sons to have a better education than he had himself enjoyed. Education was also a protection against society's tendency to regard musicians as servants, something from which Sebastian himself suffered. Emanuel certainly gave his studies plenty of time. It was not until he was 24 and had been at the university for seven years that he finally decided to devote his life to music. Was this accidental? Or had he really thought in terms of a career as a lawyer? This is possible but hardly probable. It is much more likely that he had intended to follow in his father's footsteps and seek a suitable position as cantor. But first it was desirable that he should have an opportunity to travel in Europe, thereby broadening his experience and establishing useful contacts. The opportunity for this occurred when he was invited in 1738 to escort a young nobleman round Europe on the traditional grand tour. But shortly afterwards he received a proposition which caused him to abandon his plans. The Crown Prince of Prussia, later to become Frederick the Great, offered Emanuel a position as his harpsichordist. At the time, Frederick was in Ruppín and in Rheinsberg where, as Crown Prince, he created an ensemble with himself as principal flautist. When Emanuel was appointed harpsichordist there were already some 17 musicians in residence including such

famous names as Johann Joachim Quantz, Carl Heinrich, Johann Gottlieb Graun and Franz and Johann Georg Benda.

Emanuel was later to regret that he had cancelled his trip. No further opportunity of travelling beyond the boundaries of Germany arose and he felt the lack of the direct contact with other musicians that such a journey might have afforded. In Berlin he risked becoming a rather isolated musician without contact with what was happening in the rest of Europe. His network of contacts was, on the other hand, well developed since his youth in Leipzig when many leading musicians had come to his father's house to visit the great man. Emanuel wrote in his autobiography: 'This lack of foreign travel would have been more harmful to my occupation, if I had not had the very good fortune as a youngster to hear in my vicinity the very best of music and to make the acquaintance of large numbers of musicians of the first rank...'

Berlin — in the King's service

In 1740 Crown Prince Frederick succeeded his father Frederick I and from that year the position of Emanuel and the other musicians employed at the court became official. Bach remained in Berlin as harpsichordist to Frederick the Great for almost 30 years. Initially with pride '...had the honour of accompanying, completely on my own, the first flute solo that he, Frederick II, played as king in Charlottenburg' — but, as the years passed, with increasing dissatisfaction and a longing to find another appointment. His remuneration was miserable. After 15 years of service Emanuel still received a mere 300 Thaler annually while the flautist Quantz, who was Frederick's teacher and much fêted at the court, had a salary of 2,000 Thaler. Despite numerous approaches to the king, some for an improved salary and compensation for unpaid salary and some requesting permission to end his service and seek an appointment elsewhere (there were offers and opportunities), it was not until 1767 that he was finally freed from service. Having been bound in service to Frederick the Great for nearly 30 years, in 1768, at the age of 54, he succeeded his recently deceased godfather Georg Philipp Telemann in the post of cantor in Hamburg. He remained in this post until his death in 1788.

What was it that caused such dissatisfaction in Berlin? Many explanations have been proposed over the years. The most reasonable one is that Frederick II, who was a skilful flautist and a competent composer, failed to appreciate Emanuel's experimental style. The despotic Frederick must have had difficulty in accepting Bach's integrity and unwillingness to compromise in artistic matters to fit into the king's scheme. There are legendary stories of how the other accompanists at the court cheerfully adjusted themselves to Frederick's rather free rhythms and his fairly frequent mistakes, an 'ability to adjust' that Emanuel lacked.

The king's taste in music was notably conservative and the music that he appreciated was that of Graun, Hasse and, above all, the flute music that Quantz composed. Quantz accordingly received a bonus for every flute concerto that he wrote for Frederick. A total of some 300 concertos were written expressly for Frederick and we can be sure that they were all played at the court. Emanuel Bach's music did not fit into this context and was played all the more seldom even though he wrote a number of flute sonatas, especially at the beginning of his time at the court.

...and beyond the court

It is remarkable that, in spite of the unpropitiousness of his conditions of work at the Prussian court, he became one of the leading musicians in Europe at this time. Perhaps this was due to his university education. This had given him an excellent insight into society's structure and economics as well as teaching him integrity. Also important to him were his friends from literary and commercial circles who were not his colleagues at court. Emanuel presumably benefited from his legal training in spreading his music, an activity in which he was very successful and where he probably profited financially. A good deal of his music was printed and distributed on a subscription system throughout Europe and he was also a crafty composer. He wrote music that could comfortably be played by amateurs and which brought good profits and he arranged his music to suit demand. While in Berlin he also wrote a textbook which, by the standards of the day, was enormously popular. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*

(The True Art of Playing the Keyboard Instruments) was, and still is, considered as one of the most important textbooks of its type. Today it is very important as a source book of how the music of the period should be played and for playing keyboard instruments and figured bass.

Bach the composer

Eugen E. Helm's punctilious catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's œuvre lists 866 works. The emphasis is on instrumental music, especially compositions for various keyboard instruments. Emanuel's keyboard compositions are, in many ways, revolutionary. He had a strong predilection for the clavichord with its expressive possibilities and many of his keyboard works, particularly the fantasias, are almost unplayable on the harpsichord. It is on the clavichord that the *empfindsamer Stil* (emotional style) can best be expressed and it is precisely this style for which Emanuel is particularly noted.

His chamber music is, perhaps, not as innovative. Stylistically it is the most traditional music he wrote. There is not the same wealth of ideas and violent turns as in his music for solo keyboard. One can still find, especially in the earlier sonatas, contrapuntal textures that are clearly related to his father's music. Yet it always remains unmistakably Carl Philipp Emanuel Bach. A carefully wrought music filled with little surprises which never allow either the listener or the performer to relax and sink into a secure baroque trot. It may be a matter of irregular periodicity, unexpected figures or modulations for example.

Sonatas for melodic instrument and obbligato keyboard

A written obbligato keyboard part was a style of composition that developed during Johann Sebastian Bach's time. His sonata for flute and harpsichord in B minor (BWV 1030) from 1736 is one of the grandest of all sonatas written in this fashion. In this sonata the upper line of the harpsichord part is actually intended for the harpsichord but it was more usual for the upper line to be written as a melodic voice that could as readily be played on the flute, violin or other melodic instrument. Emanuel employed this technique in the greater part of his sonatas for melodic instruments and obbligato keyboard, that is, he adjusted one of the

trio sonata's upper parts to the keyboard instrument. In this way the keyboard instrument is given two functions: as a melody instrument with the bass line and as a continuo instrument, especially when the right hand is not busy with a written part.

Sonatas for flute and obbligato keyboard instrument

All except one of Emanuel's sonatas for flute and obbligato keyboard instrument also exist as trio sonatas, that is in versions for two melodic instruments and figured bass. Convincing testimony by modern musicologists suggests that the trio sonatas were written first. Bach himself later revised them, giving them a new guise. The sonatas that are undoubtedly by Carl Philipp Emanuel Bach were composed during his service with Frederick the Great (1745-1766).

1745-49

The flute sonatas can be divided into three groups according to when they were composed and to style. To the first group, composed in the second half of the 1740s, belong H. 504 in C major, H. 505 in D major, H. 578 in B flat major and H. 506 in E major (also H. 574 in G major). Like almost all of Emanuel's sonatas and trio sonatas they are in three movements: fast, slow, fast. Characteristic of the sonatas in this group is their length. The introductory movements, in particular, are very extended and display a highly developed contrapuntal technique of composition with evident links with his father's compositions. Except for the sonata in B flat major, all the first movements in this group are through-composed without repeats.

1754-55

If one looks at the second group, on the other hand, the sonatas from 1754-55 (H. 508 in G major, H. 509 in G major and H. 543 in B flat major) one finds that the fast movements are all in two sections. The music has a more obviously homophonic texture and even if the rôles of flute and keyboard remain the same, the homophony has been reinforced at the expense of the counterpoint and the division into two voices has become even clearer. This is emphasized by the fact

that the accompanying instrument of the moment frequently parallels the melody or the bass.

1766

The last of the sonatas to be composed, H. 515 in C major from 1766, must be considered separately. It is a delightful work in the *galant* style. In the two outer movements the keyboard plays the leading part and the flute largely an accompanying rôle. In the slow middle movement, in the parallel key of A minor, the two instruments share the melody. This sonata is on the threshold of the accompanied sonatas that were to be so popular in the next decade; a genre which Emanuel claimed not to like especially but rather to have been obliged to adopt.

If one considers Emanuel's sonatas from a developmental point of view, one has a fine example of the trio sonata's progress from being a sonata for two melodic instruments and figured bass, via the sonata for one melodic instrument with obbligato keyboard, to a sonata in which the keyboard is dominant with the melodic instrument accompanying.

The sonatas recorded here

Recorded here are those works that were originally trio sonatas but which exist in a version for flute with obbligato keyboard together with the sonata in C major that was written directly for flute and keyboard. Three other sonatas are also included with rather varying backgrounds.

Sonata in G major, H. 574

The sonata in G major, H. 574, is undoubtedly by Emanuel but, in the four extant manuscripts, it exists only as a trio sonata for flute, violin and figured bass. It has been arranged for flute and obbligato keyboard by Lena Weman and provides an example of how Bach might have gone to work on his trio sonatas when rewriting them for one melodic instrument and obbligato keyboard. At the same time, this sonata is also an example of the idiomatic freedom that is characteristic of the trio sonata in general, after it had become popular to give the keyboard instrument a more prominent rôle than that of the figured bass.

Sonatas in G minor, H. 542.5, and E flat major, H. 545

Authenticity is a major problem with the sonatas in G minor and E flat major (H. 542.5/BWV 1020 and H. 545/BWV 1031). Despite very considerable efforts, musicologists have not convincingly solved the problem of who actually wrote these sonatas. The sonatas show great similarities, not least in terms of structure, and it seems reasonable to assume that it was the same composer who wrote both sonatas or that one sonata had acted as a model for the other. It was long the general opinion that Johann Sebastian Bach had written both sonatas, hence their BWV numbers, but stylistically the sonatas are at a fair distance from Johann Sebastian's chamber music and they would seem, rather, to indicate a later authorship. Carl Philipp Emanuel Bach would seem to fit both from the point of view of period and style but, strangely, they are not included in the work-list that he himself drew up towards the end of his life.

Perhaps it is the case that neither Johann Sebastian nor Emanuel was the composer of the E flat major sonata. One theory maintains that the sonata is by Quantz but that Johann Sebastian was acquainted with it and had a good opinion of it and had it copied for his own use and that it is therefore that it bears his name. Or, Johann Sebastian wrote this sonata after hearing a similar sonata by Johann Joachim Quantz. Perhaps Sebastian wanted to appease King Frederick, his son's employer, by honouring him with a sonata in the spirit of Quantz, though superior. Perhaps in time for Sebastian's 1747 visit to Frederick's court. Or...

The G minor sonata is attended by similar problems. But here it is easier to assign the sonata to Emanuel Bach if one takes the view that the two sonatas are not by the same composer. Michel, who copied most of Emanuel's works, assigned the sonata to Emanuel when making a copy. Stylistically, however, there is no other sonata or trio sonata in Emanuel's œuvre that bears any likeness to this one. In parallel with one of the theories pertaining to the E flat major sonata, the G minor sonata could have been composed, in this case by Emanuel, after hearing a similar sonata, perhaps by Quantz. Hypothetically — though this is by no means an impossibility — one might suppose that Emanuel wanted to make an

impression on Frederick the Great by writing a sonata in the style of Quantz. That the sonata does not appear in Emanuel's work list could then depend on his not considering it as his own work but rather as a plagiarism.

Seen in the context of Carl Philipp Emanuel Bach's total œuvre, the number of sonatas for flute is not large: eight sonatas for flute and obbligato keyboard definitely by him; 13 sonatas for flute and figured bass (of which two can only doubtfully be attributed to him) and a sonata for solo flute. But if one considers what we have briefly noted of his working conditions in Berlin this, perhaps, represents a surprising number of flute sonatas. And these flute sonatas are among the best composed in this genre.

Choice of instruments

In this recording we have principally chosen to use the organ as the keyboard instrument. Emanuel had access to several organs during the period in which the flute sonatas were composed and he mentions the organ as a continuo instrument in his book on music. The principal reason for the choosing the organ is the instrument's tonal characteristics which make it an equal in the trio sonatas.

Before finally deciding on the Kjersgaard organ in the Freemasons' Hall in Uppsala, we tried out a large number of organs in northern Germany and paid a visit to Berlin-Karlshorst where the organ that Emanuel himself played is still in existence. It was for this instrument that Emanuel wrote his études for Princess Amalia. But time has taken a heavy toll on this historic organ and when it was last renovated, in the 1960s, the pitch was raised to $a^1=440\text{hz}$ which necessitated radical alteration to the pipework as well as an increase in wind pressure. This meant that the organ was unsuitable for this recording in that the renovation has destroyed its character as an instrument for chamber music.

The organ in the Freemasons' Hall in Uppsala is not a true Baroque organ, nor can it be termed a Romantic instrument. It belongs, rather, to the transition between these periods, neither of which can be dated very exactly. It is also related to the Swedish organ-building tradition of the latter half of the 18th century. This relationship is emphasized by the two historic registers that have been restored and included in the organ's specification. These registers (Gedact 8' and

Fugara 4') are from the noted organ-builder Olof Schwan's workshop and were probably built about 1810.

The façade is modelled on a much earlier instrument, the organ in the Palace of Sønderborg in Denmark which was built about 1570. For this reason the organ is equipped with shutters so that, like a medieval reredos, it could be closed off during Lent.

A number of historical methods were made use of in building this organ. The pipe metal (mainly lead) for the pipes in the principal is of the sort that the Cahman family introduced to Sweden in the early eighteenth century and which was in use until Olof Schwan's death in 1812. The pipes in the positive are all of wood in accordance with principles developed during the seventeenth century but hardly remembered after 1700.

The choice of organ determined the pitch used in the recording: $a=442\text{hz}$.

Other instruments

Flute: Copy of a flute by J.H. Grenser. Built by Alain Weemaels, 1994. To accommodate the high pitch, a special intermediate joint was used, built by Alain Weemaels and slightly modified by Mads Kjersgaard.

For the sonatas in G minor and E flat major:

Flute: Copy of a flute by G.A. Rottenburgh. Built by Alain Weemaels, 1985/1994.

Harpsichord: Copy of an instrument by R. Taskin. Built by Mats Arvidsson in 1988. Pitch $a=415\text{hz}$. Temperament: Kirnberger III.

Lena Weman was born in Sigtuna in 1964. She studied the transverse flute at the Music Conservatory of The Hague, Holland, with Barthold Kuijken. She also participated in a number of masterclasses with Wilbert Hazelzet, Penelope Evison and Hans-Olav Gorseth.

For some years Lena Weman has been principle flautist of the Drottningholm Baroque Ensemble, with which she has made a number of concert tours throughout Europe. She has also made recordings with the Drottningholm Baroque

Ensemble, Cappella Nuova and other groups. She also plays the viola da gamba, which she studied with Lawrence Dreyfus.

She now works as a freelance musician and specialises entirely in older music, playing it on authentic instruments according to the performance practices of the time. She has also studied at the University of Uppsala, and has begun a doctorate in musicology at the University of Gothenburg.

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He studied in Stockholm and Freiburg and later in the USA and in Venice. Most influential among his teachers have been Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry and Luigi Nono. Hans-Ola Ericsson has given concerts throughout Europe as well as in Japan and the USA. He has made 12 other BIS recordings including a highly acclaimed complete recording of Messiaen's organ music (BIS-CD-409, 410, 441, 442, 464, 491/492), and he was awarded the Swedish Gramophone Prize annually between 1985 and 1988.

In 1989 Hans-Ola Ericsson was appointed professor at the Swedish National College of Music in Piteå and the University of Luleå. He is also visiting professor at the Conservatory in Riga and at the Copenhagen Conservatory. In the summer of 1990 he was instructor at the famous summer course for new music at Darmstadt and was awarded the prestigious Kranichsteiner Music Prize. Hans-Ola Ericsson is also engaged in organ restoration as well as holding courses in composition in Europe and the USA. He has been engaged in extensive work together with John Cage, György Ligeti and Olivier Messiaen on the interpretation of their works for organ. The collaboration between Hans-Ola Ericsson and Lena Weman began in 1993 and they have since given a large number of concerts together in Sweden, Finland, Latvia and Belgium.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88)

„Ich, Carl Philipp Emanuel Bach, bin im März, in Weimar geboren. Mein seliger Vater war Johann Sebastian, Kapellmeister einiger Höhe, und zuletzt Musikdirektor in Leipzig. Meine Mutter war Maria Barbara Bachin /.../ Nach geendigten Schulstudien auf der leipziger Thomasschule, habe ich der rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt, /.../ In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater /.../“

Diese Zeilen sind in einer kleinen autobiographischen Skizze Carl Philipp Emanuel Bachs zu finden. Ferner erzählt Emanuel, daß er während der Zeit, in welcher er in Leipzig und Frankfurt an der Oder Universitätsstudien in Jura betrieb, sein Brot sowohl als Musiker und Komponist verdiente, als auch durch Cembalounterricht. Inwiefern er das Jurastudium als Grundlage für einen eventuellen späteren Beruf betrachtete, ist unklar, aber anscheinend wünschte Johann Sebastian Bach eindeutig, daß seine Söhne eine gründlichere und umfassendere Ausbildung bekommen sollten als er selbst. Die Ausbildung war als solche auch ein Schutz gegen die Tendenz der Gesellschaft, Musiker als Bedienstete zu betrachten, etwas, das Sebastian selbst widerfuhr, und das er bei seinen Vorgesetzten erdulden mußte. Emanuel ließ sich wirklich mit den Universitätsstudien Zeit. Erst im Alter von 24 Jahren, nach sieben Jahren an der Universität, beschloß er endgültig, sich der Musik zu widmen. Vielleicht war es ein Zufall? Oder ist es möglich, daß er sich eine Karriere als Jurist vorstellte? Möglich, ja, aber kaum wahrscheinlich. Man kann viel eher annehmen, daß er in die Fußstapfen seines Vaters treten und einen geeigneten Posten als Kantor suchen wollte. Zunächst war es aber wünschenswert, daß er in Europa herumreisen sollte, um Erfahrungen und Kontakte zu gewinnen. Eine Gelegenheit dazu ergab sich 1738, als ihm angeboten wurde, einen jungen Adligen auf dessen in Adelskreisen traditioneller *grand tour* durch Europa zu begleiten. Gleich danach erhielt er aber ein anderes Angebot, worauf er auf die Reisepläne verzichtete. Der preußische Kronprinz, der spätere Friedrich II. von Preußen (Friedrich der Große), bot Emanuel an, sein Cembalist zu werden. Friedrich weilte zu jener Zeit

in Ruppın und in Rheinsberg, wo er als Kronprinz unter anderem ein Ensemble aufbaute, in dem er selbst der führende Flötist war. Als Emanuel den Posten als Cembalist antrat, waren bereits etwa 17 Musiker zur Stelle, darunter bekannte Personen wie Johann Joachim Quantz, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, und Franz und Johann Georg Benda.

Später bereute Emanuel Bach, daß er die Auslandsreise eingestellt hatte. Er bekam nie mehr eine Gelegenheit, Deutschland zu verlassen, und in seiner Autobiographie spricht er davon, daß er den Direktkontakt mit anderen Musikern vermißte, den er durch so eine Reise gewonnen hätte. Er riskierte es jetzt, in Berlin ein ziemlich isolierter Musiker zu werden, ohne Kontakte mit dem musikalischen Geschehen draußen in Europa. Sein Kontaktnetz war aber gut ausgebaut seit den Jugendjahren in Leipzig, als viele hervorragende Musiker ins Heim des Vaters kamen, um den großen Meister zu besuchen. In seiner Autobiographie schreibt Emanuel: „Dieser Mangel an auswärtigen Reisen, / würde mir bey meinen Metier mehr schädlich gewesen seyn, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen...“

Berlin — im Dienste des Königs

Im Jahre 1740 trat Kronprinz Friedrich die Nachfolge seines Vaters, Friedrichs I., an, und im selben Jahre wurde das Anstellungsverhältnis Emanuels und der übrigen Musiker am Hofe offiziell. Bach blieb fast 30 Jahre lang in Berlin als Cembalist bei Friedrich dem Großen. Anfangs mit Stolz — „...die Gnade hatte, das erste Flötensolo, was Sie [Friedrich II.] als König spielten, in Charlottenburg ganz allein zu begleiten“ — aber im Verlauf der Jahre mit immer größerer Unzufriedenheit und dem Verlangen, einen anderen Posten zu suchen. Sein Gehalt war elend. Nach fünfzehn Dienstjahren hatte Emanuel nach wie vor das bescheidene Gehalt von 300 Talern jährlich, während der Flötist Quantz, Friedrichs Lehrer und sein Günstling, 2000 Taler jährlich verdiente. Trotz vieler Anträge, teils auf Gehaltserhöhungen und Vergütung nicht ausbezahlter Gehaltsgelder, teils auf Erlaubnis, das Anstellungsverhältnis beenden zu dürfen und einen

anderen Posten zu suchen (es gab Angebote und Möglichkeiten), dauerte es bis 1767, bevor er endlich weggehen durfte. Nachdem er fast 30 Jahre lang als Leibeigener bei Friedrich dem Großen gedient hatte, wurde er 1768 im Alter von 54 Jahren Nachfolger seines eben verstorbenen Paten Georg Philipp Telemann als Kantor in Hamburg. Diesen Posten sollte er bis zu seinem Tode 1788 behalten.

Weswegen fühlte er sich denn nicht wohl in Berlin? Viele Erklärungen wurden im Laufe der Jahre gebracht. Die wahrscheinlichste ist, daß Friedrich II., der ein recht geschickter Flötist und kein schlechter Komponist war, Emanuels experimentellen Stil nicht zu schätzen imstande war. Sicherlich konnte der Despot Friedrich Bachs Integrität schwer vertragen, sowie seinen Unwillen, im Künstlerischen nachzugeben, um sich nach dem König zu richten. Es ist legendär, daß sich die übrigen Begleiter am Hof dem etwas freien Rhythmus und den ziemlich häufigen Fehlern des Königs anpaßten, ein „Anpassungsvermögen“, das Emanuel nicht besaß.

Der musikalische Geschmack des Königs war laut Zeitgenossen konservativ, und die Musik, die er schätzte, war jene, die von Graun, Hasse komponiert wurde, vor allem aber die von Quantz komponierte Flötenmusik. Infolgedessen erhielt Quantz eine Sonderprämie für jedes Flötenkonzert, das er für Friedrich komponierte. Somit entstanden insgesamt etwa 300 besonders für Friedrich geschriebene Flötenkonzerte, die sicherlich alle am Hofe gespielt wurden. Emanuel Bachs Musik paßte nicht in diesen Zusammenhang, und sie wurde immer seltener gespielt, obwohl er zahlreiche Flötensonaten schrieb, besonders am Anfang seiner Zeit am Hof.

...und außerhalb des Hofes

Daß Emanuel Bach trotz der schlechten Voraussetzungen und Arbeitsbedingungen am preußischen Hof einer der allergrößten Musiker jener Zeit in Europa wurde, ist bemerkenswert. Vielleicht konnte er es seiner Universitätsausbildung verdanken. Sie hatte ihm gute Kenntnisse der Struktur und Ökonomie der Gesellschaft gegeben, dazu gab sie ihm noch Integrität. Von großer Bedeutung für ihn waren jene Freunde, die aus literarischen und kommerziellen Kreisen kamen und also nicht Kollegen von ihm am Hof waren. Sicherlich hatte

auch Emanuel großen Nutzen von seiner juristischen Ausbildung wenn es darum ging, seine Musik zu verbreiten, was er mit großem Erfolg und sicherlich auch mit gutem Verdienst machte. Große Teile seiner Musik wurden gedruckt und durch ein Subskriptionssystem in Europa verbreitet, aber er war auch ein schlauer Komponist. Er schrieb leicht zu spielende Musik für Laien, die einen guten Profit erbrachte, er bearbeitete seine Musik je nachdem was gebraucht und gefragt wurde, usw. Während der Berliner Jahre schrieb er auch ein Lehrbuch, das nach den damaligen Verhältnissen enorm verbreitet wurde. Der *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* wurde und wird als eines der wichtigsten Lehrbücher dieser Art betrachtet, die je veröffentlicht wurden. Noch heute hat das Buch eine sehr große Bedeutung, da es uns zeigt, wie Musik aus dieser Zeit gespielt werden soll, und da es als Quelle unseres Wissens vom Klavier- und Generalbaßspielen dient.

Der Komponist Bach

Carl Philipp Emanuel Bachs Werkeverzeichnis umfaßt in dem von Eugen E. Helm sorgfältig errichteten Katalog 866 Werke. Der Schwerpunkt liegt auf Instrumentalmusik, vor allem auf Kompositionen für verschiedene Tasteninstrumente. Emanuels Klavierkompositionen sind auf vielfache Art bahnbrechend. Er hatte eine starke Vorliebe für das Klavichord und dessen Ausdrucksmöglichkeiten, weswegen große Teile seiner Klaviermusik, besonders die Fantasien, auf einem Cembalo nahezu unspielbar sind. Gerade auf dem Klavichord kommt der „empfindsame Stil“ am besten zum Ausdruck, der Stil, durch den Emanuel besonders bekannt wurde.

Seine Kammermusik ist vielleicht nicht so innovativ. Stilmäßig ist sie der traditionellste Teil seiner Musik. Man findet hier nicht denselben Einfallsreichtum und dieselben jähen Wechsel wie in seiner Solomusik für Tasteninstrumente. Besonders in den früheren Sonaten kann man hier noch eine Kontrapunktik finden, die mit der Musik des Vaters deutlich verwandt ist. Trotzdem handelt es sich immer um einen unverkennbaren Carl Philipp Emanuel Bach. Eine gut gearbeitete Musik, voller kleiner Überraschungen, die es den Hörern und Musikern nie erlauben, sich in einem sicheren „Barocktrott“ zu entspannen.

Es kann z.B. eine unregelmäßige Periodizität sein, unerwartete Figuren oder eine unerwartete Modulation.

Sonate für Melodieinstrument und obligates Klavierinstrument

Eine obligate Klavierstimme auszuschreiben war ein Kompositionsstil, der zur Zeit Johann Sebastian Bachs entstand. Seine Sonate für Flöte und Cembalo h-moll (BWV 1030) aus dem Jahre 1736 ist eine der großartigsten Sonaten, die auf diese Weise geschrieben wurden. In dieser Sonate ist die Oberstimme des Cembalos spezifisch für Cembalo gedacht, aber es kam häufiger vor, daß die Oberstimme des Cembalos eine Melodiestimme war, die genauso gut für Flöte, Violine oder ein anderes Melodieinstrument sein konnte. Diese Technik verwendete Emanuel im Großpart seiner Sonaten für Melodieinstrument und obligates Klavierinstrument, wobei er die eine Oberstimme einer Triosonate dem Klavierinstrument anpaßte. Dem Klavierinstrument werden auf diese Weise zwei Funktionen zugeteilt, teils als Melodieinstrument mit einer Baßlinie, teils als Generalbaßinstrument, besonders wenn die rechte Hand nicht von einer ausgeschriebenen Stimme besetzt ist.

Sonate für Flöte und obligates Klavierinstrument

Mit einer Ausnahme existieren Emanuels sämtliche Sonaten für Flöte und obligates Klavierinstrument auch als Triosonaten, d.h. für zwei Melodieinstrumente und Generalbaß. Heutige Musikwissenschaftler haben überzeugende Beweise dafür erbracht, daß die Triosonaten zuerst entstanden. Später revidierte Bach sie selbst und brachte sie in eine neue Form. Die Sonaten, die mit Sicherheit von Carl Philipp Emanuel Bach komponiert wurden, entstanden während seiner Zeit bei Friedrich dem Großen, 1745-66.

1745-49

Die Flötensonaten können in drei Gruppen eingeteilt werden, nach den Entstehungsjahren aber auch stilistisch. Zur ersten Sonatengruppe, in der zweiten Hälfte der 1740er Jahre entstanden, gehören H. 504 C-Dur, H. 505 D-Dur, H. 578 B-Dur und H. 506 E-Dur (sowie H. 574 G-Dur). Sie sind, wie fast alle Sonaten

und Triosonaten von Emanuel, dreisätzig mit der Folge schnell-langsam-schnell. Charakteristisch für die Sonaten in dieser Gruppe ist vor allem ihre Länge. Besonders die Anfangssätze sind sehr umfangreich und weisen eine entwickelte kontrapunktische Satztechnik auf, die mit den Kompositionen des Vaters deutlich verwandt ist. Mit Ausnahme der Sonate in B-Dur, H. 578, sind die Anfangssätze dieser Sonatengruppe durchkomponiert, ohne Reprisen.

1754-55

Ein Blick auf die zweite Gruppe, die Sonaten aus den Jahren 1754-55 (H. 508 G-Dur, H. 509 G-Dur und H. 543 B-Dur), verrät aber, daß die schnellen Sätze hier durchwegs zweiteilig sind. Die Musik hat eine homophonere Textur, und selbst wenn die Verteilung der Rollen zwischen Flöte und Klavier nach wie vor ebemäßig ist, wurde die Homophonie auf Kosten der Kontrapunktik verstärkt, wobei die Zweistimmigkeit immer deutlicher wurde. Dies wird dadurch hervorgehoben, daß sich das im jeweiligen Augenblicke begleitende Instrument häufig parallel zur Melodie oder zum Baß bewegt.

1766

Die zuletzt komponierte Sonate, H. 515 C-Dur aus dem Jahre 1766, bildet eine eigene Gruppe. Es ist eine herrliche, galante Sonate. In den beiden Ecksätzen hat das Klavier die Hauptrolle und die Flöte eine mehr oder weniger begleitende Funktion. Im langsamen Mittelsatz in der Paralleltonart a-moll teilen die beiden Instrumente die Melodielinie unter sich auf. Die Sonate befindet sich auf der Schwelle zu den Sonaten mit Begleitung, die im nächsten Jahrzehnt so beliebt werden sollten. Für diese Gattung hatte Emanuel angeblich nicht viel übrig, sondern er sah sich eher gezwungen, sie zu komponieren.

Wenn man Emanuels Sonaten aus der Perspektive der Entwicklung betrachtet, sieht man ein schönes Beispiel der Entwicklung der Triosonate: von einer Sonate für zwei Melodieinstrumente und bezifferten Baß, über die Sonate für ein Melodieinstrument und obligates Klavierinstrument, bis zu einer Sonate, bei der die Klavierstimme führend ist und das Melodieinstrument begleitet.

Die bei dieser Aufnahme gespielten Werke

Die Sonaten, die bei der vorliegenden Aufnahme gespielt wurden, sind teils jene Sonaten, ursprünglich Triosonaten, die in einer Fassung für Flöte und obligates Klavierinstrument vorliegen, teils die Sonate in C-Dur, die direkt für Flöte und obligates Klavierinstrument geschrieben wurde. Darüber hinaus umfaßt die Aufnahme drei Sonaten mit verschiedenartigem Hintergrund.

Sonate H. 574 G-Dur

Die Sonate in G-Dur H. 574 wurde zweifelsohne von Emanuel geschrieben, existiert aber lediglich, in vier verschiedenen Manuskripten, als Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo. Sie wurde von Lena Weman für Flöte und obligates Klavierinstrument gesetzt, als Beispiel dafür, wie Bach seine Triosonaten behandelt haben kann, als er sie für ein Melodieinstrument und ein obligates Klavierinstrument umschreiben ließ. Gleichzeitig ist die Sonate auch ein Beispiel der idiomatischen Freiheit, die die Triosonate im allgemeinen prägte, nachdem es in Mode gekommen war, dem Klavierinstrument eine Rolle zu erteilen, die hervortretender als jene des Generalbaßinstruments war.

Sonaten H. 542.5 g-moll und H. 545 Es-Dur

Die Frage des Urhebers ist ein großes Problem hinsichtlich der Sonaten in g-moll bzw. Es-Dur (H. 542.5/BWV 1020 bzw. H. 545/BWV 1031). Trotz großer Anstrengungen gelang es der Musikwissenschaft nicht, das Problem auf überzeugende Weise zu lösen, wer eigentlich diese Sonaten schrieb. Die Sonaten weisen große Ähnlichkeiten auf, nicht zuletzt in formaler Hinsicht, und die Vermutung ist naheliegend, daß ein und derselbe Komponist beide Sonaten schrieb, oder daß eine Sonate als Vorbild für die andere diente. Man war lange der Annahme, daß Johann Sebastian Bach beide Sonaten geschrieben hatte — daher die BWV-Nummern — aber stilmäßig sind sie ziemlich weit von Johann Sebastians kammermusikalischem Stil entfernt, und sie lassen eher eine spätere Komponistengeneration vermuten. Carl Philipp Emanuel Bach wäre zeitmäßig und zum Teil auch stilmäßig als Komponist denkbar, aber bemerkenswerterweise erschei-

nen die Sonaten nicht in der von Emanuel selbst gegen Ende seines Lebens errichteten Werkliste.

Vielleicht ist in Wirklichkeit weder Johann Sebastian noch Emanuel Urheber der Es-Dursonate. Eine Theorie behauptet, daß die Sonate von Quantz ist, aber daß Johann Sebastian sie kannte, schätzte, und eine Kopie für den eigenen Gebrauch anfertigen ließ, und daß sie deswegen seinen Namen trägt. Oder schrieb Johann Sebastian diese Sonate, nachdem er eine ähnliche Sonate von Johann Joachim Quantz gehört hatte? Vielleicht wollte Sebastian König Friedrich, den Arbeitgeber des Sohnes, besänftigen, indem er ihm eine Sonate in Quantz' Geist schenkte, aber besser? Vielleicht gerade vor Sebastians Besuch 1747 am Hofe Friedrichs des Großen? Oder...

Die Problematik der g-mollsonate ist ähnlich. Falls man aber den Ausgangspunkt hat, daß die beiden Sonaten nicht vom selben Komponisten sind, ist es leichter, Emanuel Bach diese Sonate zuzuschreiben. Der Kopist, der die meisten Kopien von Emanuels Werken machte, Michel, schrieb ihm das Werk anlässlich eines Kopierens zu. In seinem sonstigen Schaffen gibt es aber keine Sonate oder Triosonate, die mit dieser Sonate stilmäßige Ähnlichkeiten hat. Entsprechend der oben erwähnten Theorie bezüglich der Es-Dursonate könnte die Sonate in g-moll komponiert worden sein, in diesem Falle von Emanuel, nachdem er eine andere ähnliche Sonate gehört hätte, vielleicht von Quantz. Man könnte sich hypothetisch, aber noch innerhalb der Grenzen des Möglichen, vorstellen, daß Emanuel versucht, Friedrich den Großen zu beeindrucken, indem er eine Sonate in Quantz' Stil schreibt. Daß die Sonate nicht in Emanuels Opusverzeichnis aufscheint, kommt in diesem Fall vielleicht ganz einfach daher, daß er die Sonate nicht als eigenes Werk, sondern als Plagiat bezeichnete.

In Anbetracht des Gesamtschaffens von Carl Philipp Emanuel Bach ist die Anzahl der Flötensonaten nicht groß — acht Sonaten für Flöte und obligates Klavierinstrument, die mit Sicherheit von Bach sind, 13 Sonaten für Flöte und Generalbaß (von denen zwei mit Zögern Bach zugeschrieben werden) und eine Sonate für Soloflöte. Wenn man die oben übersichtlich beschriebene Arbeitssituation in Berlin bedenkt, ist die Anzahl der Flötensonaten vielleicht trotz

allem bemerkenswert hoch. Noch dazu gehören diese Flötensonaten zu den am besten komponierten in ihrer Gattung.

Die Wahl der Instrumente

Bei dieser Aufnahme entschieden wir, in erster Hand die Orgel als Klavierinstrument zu verwenden. Während der Entstehungszeit der Sonaten hatte Emanuel in seiner Nähe mehrere Orgeln zur Verfügung, und in seinem Lehrbuch erwähnt er auch die Orgel als Continuuminstrument. Der wichtigste Grund für diese Entscheidung liegt in den klanglichen Eigenschaften des Instruments, wodurch es in den Triosonaten zu einem ebenbürtigen Instrument wird. Die von uns ausgewählte Orgel wurde von Mads Kjersgaard gebaut und befindet sich im Freimaurerlokal in Uppsala. Bevor wir uns schließlich für die Orgel von Kjersgaard entschieden, reisten wir in Norddeutschland und nach Berlin-Karlshorst, um eine große Zahl Orgeln zu erproben. In Berlin-Karlshorst befindet sich die Orgel, auf der Emanuel selbst spielte, und für diese Orgel schrieb er auch seine Lehrstücke für die Prinzessin Amalia. Die Zeit war aber nicht schonend zu diesem Instrument, und bei der letzten Renovierung in den 1960er Jahren wollte man die Tonhöhe auf $a=440$ Hz erhöhen, weswegen Pfeifen aufgeschnitten wurden, Holzpfeifen wegen der Tonhöhe verkürzt wurden und der Luftdruck verstärkt wurde. Durch all dies konnte die Orgel nicht in Frage kommen, da sie bei dieser Renovierung ihr kammermusikalisches Gepräge verlor.

Die Orgel im Freimaurerlokal zu Uppsala

Die Orgel im Freimaurerlokal zu Uppsala ist keine richtige Barockorgel, aber auch keine romantische, sondern eher eine Orgel, die in die etwas undeutliche Grenzzeit zwischen diesen beiden Perioden gehört. Sie gehört auch zu einer schwedischen Orgelbauertradition aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese Verwandtschaft wird von zwei historischen Registern betont, die restauriert und in die Disposition dieser Orgel eingefügt wurden. Die Register (Gedact 8' und Fugara 4') stammen aus der Werkstatt des Orgelbauers Olof Schwan, wo sie vermutlich um 1810 gebaut wurden.

Als Modell für den Prospekt diente die viel früher, um etwa 1570 erbaute Orgel in der Schloßkapelle Sønderborg, Dänemark. Aus diesem Grund ist die Orgel mit Luken ausgerüstet, so daß sie, wie ein Altar aus dem Mittelalter, während der Fastenzeit abgeschlossen werden kann.

Beim Errichten der Orgel wurden mehrere historische Methoden angewendet. Das Metall (hauptsächlich aus Blei) für die Pfeifen im Hauptwerk ist desselben Typs, der im frühen 18. Jahrhundert von der Familie Cahman in die schwedische Orgelbaukunst eingeführt wurde, und der bis zu Olof Schwans Tod 1812 verwendet wurde. Im Positivwerk sind aber sämtliche Pfeifen aus Holz gemacht, in Übereinstimmung mit Grundsätzen, die im 17. Jahrhundert entwickelt wurden, aber nach 1700 kaum mehr bekannt waren.

Durch die Wahl der Orgel wurde auch der Stimmton mit $a^1=442$ Hz. festgelegt.

Sonstige Instrumente

Flöte: Kopie von J.H. Grenser, 1994 von Alain Weemaels gebaut. Für den hohen Stimmton wird ein besonders angefertigtes Zwischenstück von Alain Weemaels verwendet, von Mads Kjersgaard leicht modifiziert.

Für die Sonaten in g-moll und Es-Dur:

Flöte: Kopie von G.A. Rottenburgh, 1985/1994 von Alain Weemaels gebaut.

Cembalo: Kopie eines Instrumentes von R. Taskin, 1988 von Mats Arvidsson gebaut. Temperatur: Kirnberger III, $a^1=415$ Hz.

Lena Weman wurde 1964 in Sigtuna geboren. Sie studierte Querflöte bei Barthold Kuijken am Musikkonservatorium in den Haag, Holland. Ferner nahm sie an zahlreichen Meisterklassen bei Wilbert Hazelzet, Penelope Evison und Hans-Olav Gorseth teil.

Lena Weman ist seit mehreren Jahren erste Flötistin des Barockensembles Drottningholm, mit welchem sie bei vielen Konzerttourneen in Europa spielte. Sie nahm auch an zahlreichen Schallplattenaufnahmen mit dem Barockensemble

Drottningholm, der Cappella Nuova und anderen Ensembles teil. Lena Weman spielt auch Viola da gamba, die sie u.a. bei Lawrence Dreyfus studierte.

Sie arbeitet jetzt als freischaffende Musikerin und hat sich ganz auf die Musik älterer Zeiten und ihre Interpretation auf zeitgenössischen Instrumenten, der damaligen Aufführungspraxis entsprechend, spezialisiert. Ferner studierte sie Musikwissenschaft an der Universität in Uppsala, und sie begann eine musikwissenschaftliche Dissertationsarbeit an der Göteborger Universität.

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Er studierte Musik in Stockholm und Freiburg und setzte später seine Ausbildung in den USA und in Venedig fort. Unter seinen Lehrern waren Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry und Luigi Nono am einflußreichsten. Hans-Ola Ericsson konzertierte in ganz Europa sowie in Japan und den USA. Er hat 12 weitere BIS-Aufnahmen gemacht, darunter eine hoch gelobte Gesamtaufnahme des Orgelwerkes von Olivier Messiaen (BIS-CD-409, 410, 441, 442, 464, 491/492).

1989 wurde Hans-Ola Ericsson zum Professor an der Hochschule für Musik in Piteå und an der Universität zu Luleå, Schweden, ernannt. Er ist auch Gastprofessor an den Konservatorien in Riga und Kopenhagen. Im Sommer 1990 unterrichtete er bei den berühmten Darmstädter Sommerkursen für neue Musik, und es wurde ihm der angesehene Kranichsteiner Musikpreis verliehen. Hans-Ola Ericsson arbeitet auch mit der Renovierung von Orgeln, und er hat in Europa und den USA Kompositionskurse geleitet.

Die Zusammenarbeit zwischen Lena Weman und Hans-Ola Ericsson begann 1993. Sie gaben inzwischen zahlreiche gemeinsame Konzerte in u.a. Schweden, Finnland, Lettland und Belgien.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

“Moi, Carl Philipp Emanuel Bach, suis né en mars à Weimar. Mon défunt père était Johann Sebastian, maître de chapelle princière, et finalement intendant de la musique à Leipzig. Ma mère s'appelait Maria Barbara Bachin /.../ Après avoir terminé mes études à l'école St-Thomas à Leipzig, j'ai étudié le droit d'abord à Leipzig, puis à Francfort sur l'Oder. /.../ Je n'ai jamais eu d'autre professeur de composition et d'instrument à clavier que mon père /.../”

Ces lignes se trouvent dans un petit brouillon d'autobiographie de la main de Carl Philipp Emanuel Bach. Emanuel raconte ensuite qu'il gagnait sa vie comme musicien, compositeur et professeur de clavecin pendant ses études universitaires de droit à Leipzig et Francfort sur l'Oder. L'importance de ces études juridiques en vue d'une éventuelle carrière n'est pas certaine mais il semble que Johann Sebastian Bach désirait nettement que ses fils reçoivent une éducation plus générale et plus complète que la sienne. L'instruction était en soi une protection contre la tendance de la société à considérer les musiciens comme des domestiques, ce que Sebastian lui-même dut connaître et supporter de la part de ses supérieurs. Emanuel consacra vraiment beaucoup de temps à ses études universitaires. Il ne se décida à se dédier à la musique qu'à l'âge de 24 ans, soit après sept ans d'études à l'université. Était-ce un hasard? Aurait-il vraiment pu envisager une carrière de juriste? C'est possible mais à peine croyable. Il est beaucoup plus probable qu'il devait marcher dans les traces de son père et se chercher un poste approprié d'organiste. Il était d'abord souhaitable de pouvoir voyager en Europe, de faire de bonnes rencontres et de nouer des contacts utiles. Il en eut l'occasion quand, en 1734, il fut invité à accompagner un jeune noble pour le *grand tour* traditionnel de la noblesse en Europe. Il reçut pourtant juste après une autre offre qui lui fit abandonner ses plans de voyage. Le prince héritier de Prusse, le futur Frédéric II de Prusse (Frédéric le Grand), demanda à Emanuel d'être son claveciniste. Encore prince héritier, Frédéric se trouvait à ce moment-là à Ruppín et à Rheinsberg où, entre autres, il fonda un ensemble dont il était la première flûte. Quand Emanuel fut engagé comme claveciniste, l'en-

semble comptait déjà environ 17 musiciens dont Johann Joachim Quantz, Carl Heinrich et Johann Gottlieb Graun ainsi que Franz et Johann Georg Benda.

Emanuel Bach regretta ensuite de ne pas être parti en voyage. Il n'eut jamais plus l'occasion de sortir des frontières de l'Allemagne et, dans son autobiographie, il raconte qu'il lui manquait le contact direct avec d'autres musiciens qu'un tel voyage lui aurait apporté. Sa situation vue de l'extérieur, il est bien évident qu'il risquait d'être un musicien assez isolé à Berlin sans lien avec ce qui se passait ailleurs en Europe. Or, son réseau de contacts était assez bien établi depuis ses années de jeunesse à Leipzig alors que de nombreux musiciens illustres venaient à la demeure paternelle rendre visite au grand maître. Emanuel écrit dans son autobiographie: "Ce manque de voyages à l'étranger m'aurait fait plus de tort dans mon métier si je n'avais pas eu, dans ma jeunesse, la chance particulière d'entendre tout près de moi ce qu'il y a de mieux en musique et de faire la connaissance de nombreux maîtres de toute première classe..."

A Berlin — au service du roi

En 1740, le prince héritier Frédéric succéda à son père Frédéric I et, à partir de cette année-là, l'engagement d'Emanuel et des autres musiciens à la cour fut officielle. Bach servit presque 30 ans comme claveciniste à la cour de Frédéric le Grand. Au début, il en était fier — "...J'ai eu le privilège d'accompagner tout seul à Charlottenbourg le premier solo de flûte que vous [Frédéric II] avez joué sous votre règne." — mais, avec les années, il devint de plus en plus mécontent et souhaitait changer d'employeur. Il était très mal payé. Après 15 ans de service, Emanuel gagnait toujours la modique somme de 300 taler par année tandis que Quantz, le flûtiste protégé et le professeur de Frédéric, en gagnait 2000. Malgré des demandes répétées de hausse de salaire et de compensation pour des gages non payés, des demandes aussi de pouvoir quitter ce service et de chercher un autre emploi (il avait des offres et des possibilités), il ne fut définitivement relevé de ses fonctions qu'en 1767. Après avoir été un serf de Frédéric le Grand pendant près de 30 ans, il succéda en 1768, âgé de 54 ans, à son parrain nouvellement

décédé, Georg Philip Telemann, comme organiste à Hambourg. Il occupa ce poste jusqu'à sa mort en 1788.

Qu'est-ce donc qui était déplaisant à Berlin? On en a donné plusieurs explications au cours des ans. La cause la plus plausible est que Frédéric II, un flûtiste assez doué et un compositeur passable, n'était pas capable d'apprécier le style expérimental d'Emanuel. Le despote Frédéric avait certainement de la difficulté à supporter la grande intégrité de Bach et sa répugnance à renoncer à son art pour se soumettre à la tutelle du roi. On ne sait que trop bien que les autres accompagnateurs de la cour s'adaptaient volontiers au rythme quelque peu relâché du roi Frédéric et à ses erreurs assez fréquentes, une faculté d'adaptation qu'Emanuel n'avait pas.

Des témoins ont déclaré que le goût musical du roi était conservateur et qu'il appréciait la musique composée par Graun, Hasse et, surtout, Quantz. Quantz recevait aussi une prime pour chaque concerto pour flûte écrit pour Frédéric. Il en composa en tout environ 300 pour son roi, tous certainement exécutés à la cour. La musique d'Emanuel Bach ne cadrerait pas dans ce contexte et elle était jouée de moins en moins même s'il écrivit plusieurs sonates pour flûte, surtout au début de son service à la cour.

...et en dehors de la cour

Il est quand même remarquable qu'Emanuel Bach ait réussi à devenir l'un des plus grands musiciens d'Europe à cette époque, malgré des conditions générales et de travail désavantageuses. Il en était peut-être redevable à sa formation universitaire. Elle lui avait donné son intégrité et une bonne connaissance et compréhension de la structure et de l'économie de la société. Ses amis des cercles littéraires et commerciaux, qui n'étaient pas ses collègues à la cour, lui ont aussi été d'une importance incommensurable. Emanuel profita certainement beaucoup de sa formation juridique pour diffuser sa musique, entreprise qui lui réussit bien et qui remplit certainement sa bourse. Une partie considérable de sa musique fut imprimée et se répandit grâce au système d'abonnement en Europe; il était d'ailleurs un compositeur ingénieux. Il composa de la musique facile à jouer pour les amateurs, ce qui lui rapporta un bon profit, et travaillait ses œuvres selon le

besoin et la demande, etc. Il écrivit aussi pendant ses années à Berlin un manuel qui se répandit énormément pour le temps: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* fut et est encore considéré comme l'un des plus importants traités jamais publiés dans son genre. Il revêt une grande importance aujourd'hui pour savoir comment la musique de cette époque doit être jouée et pour les connaissances concernant l'interprétation au clavier et celle de la basse fondamentale.

Le compositeur Bach

Le catalogue des œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach reprend les 866 œuvres du catalogue minutieusement rédigé par Eugen E. Helm. L'accent repose sur la musique instrumentale et surtout sur des compositions pour différents types d'instruments à clavier. Les compositions d'Emanuel pour instruments à clavier ont été innovatrices à bien des points de vue. Il avait un fort penchant pour le clavicorde et ses possibilités expressives et beaucoup de sa musique pour clavier, surtout les fantaisies, ne sont presque pas jouables sur un clavecin. C'est au clavicorde que le "style sensible" — *empfindsamer Stil* — est le plus expressif et c'est justement ce style qui rendit Emanuel célèbre.

Sa musique de chambre n'est peut-être pas aussi innovatrice. C'est sa musique la plus conservatrice quant au style. On ne trouve pas la même richesse d'idées et les mouvements brusques de sa musique solo pour clavier. On peut encore discerner ici, surtout dans les premières sonates, la structure contrapuntique apparentée à la musique de son père. Mais c'est toujours du Carl Philipp Emanuel Bach, de la musique bien travaillée remplie de petites surprises qui ne permettent jamais à l'auditeur de se détendre et de s'enfoncer dans une niche baroque sécurisante: ce pourra être par exemple une périodicité irrégulière, des motifs ou une modulation inattendus.

La sonate pour instrument mélodique et instrument à clavier obligé

L'écriture d'une partie de clavier obligée est un style de composition qui survint du temps de Johann Sebastian Bach. Sa *sonate pour flûte et clavecin en si mineur* (BWV 1030) de 1736 est l'une des sonates les plus grandioses écrites ainsi. Dans

la sonate, la partie supérieure du clavecin lui est particulièrement destinée mais il était plus courant que la partie supérieure du clavecin fût une voix mélodique qui aurait tout aussi bien pu être destinée à la flûte, au violon ou à un autre instrument mélodique. Emanuel s'est servi de cette technique dans la majorité de ses sonates pour instrument mélodique et instrument à clavier obligé, c'est-à-dire qu'il a adapté une partie supérieure d'une sonate en trio à l'instrument à clavier. Ce dernier remplit ainsi deux fonctions, soit comme instrument mélodique avec basse, soit comme instrument de basse fondamentale, surtout quand la main droite n'est pas occupée à jouer une voix écrite.

Les sonates de Bach pour flûte et instrument à clavier obligé

Toutes les sonates, sauf une, pour flûte et instrument à clavier obligé d'Emanuel se trouvent aussi en version de sonates en trio, c'est-à-dire pour deux instruments mélodiques et basse fondamentale. Les musicologues d'aujourd'hui affirment avec d'importantes preuves à l'appui que les sonates en trio survinrent en premier. Bach les a ensuite lui-même révisées et leur a donné une nouvelle forme. Les sonates assurément de la main de Carl Philipp Emanuel Bach furent composées entre 1745 et 1766, soit pendant son service chez Frédéric le Grand.

1745-1749

Les sonates pour flûte peuvent être divisées en trois groupes, suivant leur année de composition ou même selon leur style. Les sonates en do majeur H. 504, ré majeur H. 505, si majeur H. 578 et mi majeur H. 506 (ainsi qu'en sol majeur H. 574) appartiennent au premier groupe de sonates composées dans la deuxième moitié des années 1740. Comme presque toutes les sonates ou sonates en trio d'Emanuel, elles sont en trois mouvements et ces derniers dans toutes les sonates suivent les indications vif-lent-vif. Les sonates de ce groupe sont caractérisées d'abord et avant tout par leur longueur. Les premiers mouvements sont particulièrement volumineux et montrent une technique de composition contrapuntique nettement apparentée aux œuvres du père. Sauf la sonate en si majeur H. 578, les premiers mouvements des sonates de ce groupe sont composées sans reprises.

1754-55

Si l'on examine par contre le deuxième groupe, les sonates de 1754-55 (sol majeur H. 508, sol majeur H. 509 et si majeur H. 543), on découvre que les mouvements rapides sont bipartites. La structure de la musique est plus homophonique et même si la répartition des rôles entre la flûte et le clavier est encore égale, l'homophonie est renforcée aux dépens du contrepoint et les deux voix sont devenues de plus en plus claires. Cela ressort de l'instrument accompagnateur qui se meut souvent parallèlement avec la mélodie ou la basse.

1766

La plus tardive des sonates, celle en do majeur H. 515 de 1766, se trouve dans un groupe à part. C'est une ravissante sonate galante. Dans les deux mouvements extérieurs, le clavier domine et la flûte remplit plus ou moins une fonction d'accompagnement. Les deux instruments se partagent la mélodie dans le lent mouvement du milieu en la mineur, la tonalité relative. La sonate frôle les sonates accompagnées si populaires la décennie suivante, un genre que, dit-on, Emanuel n'aimait pas tellement mais dans lequel il se sentait forcé de composer.

Si on le veut, on peut considérer les sonates d'Emanuel à partir d'une perspective de développement et on voit alors un superbe exemple de développement de la sonate en trio, à partir de la sonate pour deux instruments mélodiques et basse fondamentale chiffrée, en passant par la sonate pour instrument mélodique et instrument à clavier obligé jusqu'à une sonate où le piano reçoit la partie principale et est accompagné par l'instrument mélodique.

Les œuvres choisies pour cet enregistrement

Les sonates choisies pour cet enregistrement sont en partie celles qui, des sonates en trio à l'origine, existent en version pour flûte et instrument à clavier obligé, en partie la sonate en do majeur qui est directement écrite pour flûte et instrument à clavier obligé. L'enregistrement présente de plus trois sonates aux origines différentes.

Sonate en sol majeur H.574

La sonate en sol majeur H.574 est sans l'ombre d'un doute écrite par Emanuel mais elle existe seulement, en quatre manuscrits différents, comme sonate en trio pour flûte, violon et basso continuo. Elle est arrangée pour flûte et instrument à clavier obligé par Lena Weman et elle fournit un exemple de la procédure suivie par Bach avec ses sonates en trio, et de la liberté qui entoure la sonate en trio depuis qu'il est devenu populaire de laisser l'instrument à clavier jouer un rôle plus prédominant que celui d'instrument de basse fondamentale.

Sonates en sol mineur H.542.5 et en mi bémol majeur H.545

La question de la paternité des sonates en sol mineur et mi bémol majeur (H.542.5/BWV 1020 et H.545/BWV 1031) est un problème épineux. Malgré ses efforts soutenus, la musicologie n'a pas réussi à résoudre avec autorité ce problème, à savoir qui, somme toute, a composé ces sonates. Elles présentent de grandes ressemblances, surtout formelles, et il est facile de croire qu'un même compositeur est l'auteur de ces sonates ou que l'une a servi de modèle à l'autre. On était d'avis et on a même cru longtemps que Johann Sebastian Bach avait écrit les deux sonates, de là le numéro de BWV. Mais le style des sonates est assez éloigné du style de musique de chambre de Johann Sebastian et elles indiquent plutôt une génération ultérieure de compositeurs. Carl Philipp Emanuel Bach serait, dans le temps et même du point de vue du style, un compositeur plausible mais on remarque avec étonnement qu'elles ne figurent pas au catalogue de ses œuvres dressé par lui-même vers la fin de sa vie.

Il est néanmoins possible que ni Johann Sebastian ni Emanuel ne soient l'auteur de la sonate en mi bémol majeur. Une théorie l'attribue à Quantz mais soutient que Johann Sebastian la connaissait, l'appréciait et la fit copier pour usage personnel et que c'est pourquoi elle porte son nom. Johann Sebastian pourrait avoir écrit cette sonate après en avoir entendu une semblable de la main de Johann Joachim Quantz. Sebastian voulut peut-être radoucir le roi Frédéric, l'employeur de son fils, en lui faisant cadeau d'une sonate dans l'esprit de Quantz, mais d'une qualité supérieure. Peut-être lors de sa visite à la cour de Frédéric en 1747. Ou peut-être...

La situation est semblable pour la sonate en sol mineur. Il est cependant plus facile de l'attribuer à Emanuel Bach si l'on décide que les deux sonates ne sont pas du même compositeur. Le copiste Michel qui exécuta la plupart des travaux de reproduction des œuvres d'Emanuel, lui attribua cette sonate quand il en effectua une copie. Or, son style ne ressemble en rien à celui d'aucune autre sonate ou sonate en trio de la production restante d'Emanuel. Une théorie semblable concernant la sonate en mi bémol majeur attribuerait la sonate en sol mineur à Emanuel après qu'il en eût entendu une autre semblable, peut-être de Quantz. Une hypothèse qui n'est somme toute pas impossible, on pourrait croire qu'Emanuel essaya d'impressionner Frédéric le Grand en écrivant une sonate dans le style de Quantz. L'absence de la sonate dans le catalogue d'œuvres d'Emanuel s'expliquerait par le fait qu'il ne considérerait pas la sonate comme une œuvre propre mais plutôt comme un plagiat.

A la lumière de la production totale de Carl Philipp Emanuel Bach, le nombre de sonates pour flûte est réduit — huit sonates pour flûte et instrument obligé sont certainement de Bach, 13 sonates pour flûte et basse générale (dont deux sont attribuées avec scepticisme à Bach) et une sonate pour flûte solo. Vu la situation de travail à Berlin sommairement décrite ci-dessus, Bach écrivit somme toute un nombre remarquable de sonates pour flûte et qui plus est, elles sont parmi ce qu'il y a de mieux composé dans le genre.

Le choix de l'instrument

Pour cet enregistrement, nous avons opté d'abord pour l'orgue comme instrument à clavier. Emanuel avait accès à plusieurs orgues du temps de la composition des sonates et il mentionne aussi l'orgue comme instrument de continuo dans son manuel. Le choix est cependant tombé sur l'orgue d'abord et avant tout pour les qualités sonores de l'instrument qui en font un partenaire d'égale importance dans les sonates en trio. L'orgue choisi est de Mads Kjersgaard et repose dans la loge des francs-maçons à Upsal. Avant de nous décider pour l'orgue de Kjersgaard, nous avons voyagé en Allemagne du nord et nous sommes rendus à Berlin-Karlshorst pour essayer un grand nombre d'orgues. Il se trouve à Berlin-Karlshorst l'orgue dont Emanuel jouait et pour lequel il écrivit ses pièces pédagogiques

à la princesse Amalia. Or, les années avaient gravement marqué cet instrument et, à la dernière rénovation dans les années 1960, on voulut monter la hauteur de son à la=440 Hz; on dut pour ce faire couper des tuyaux, scier des tuyaux de bois et augmenter la pression de l'air. Ces changements exclurent cet orgue de notre liste car cette rénovation lui avait fait perdre son caractère intime de musique de chambre.

L'orgue des francs-maçons d'Upsal

L'orgue de la loge des francs-maçons d'Upsal n'est pas un véritable orgue baroque ni un romantique; il appartient plutôt à la frontière mal définie séparant ces deux périodes aux délimitations tout aussi floues. Il appartient aussi à une tradition de faction suédoise d'orgues de la seconde moitié du 18^e siècle. Cette parenté est soulignée par deux jeux historiques qui ont été restaurés et ajoutés à la composition de cet orgue. Ces jeux (Gedact 8' et Fugara 4') proviennent de l'atelier du facteur d'orgues Olof Schwan et datent probablement de 1810 environ.

Un orgue beaucoup plus ancien, bâti vers 1570 pour la chapelle du château de Sønderborg au Danemark, servit de modèle pour la façade. C'est pourquoi l'orgue est muni de jalousies qui, comme un autel du moyen âge, pouvaient se fermer pendant le carême.

Plusieurs méthodes historiques ont été appliquées au cours de la construction. Le métal (en majeure partie du plomb) des tuyaux du grand-jeu est du même type que celui introduit en faction d'orgues suédoise par la famille Cahman au début du 18^e siècle et dont on se servit jusqu'à la mort d'Olof Schwan en 1812. Tous les tuyaux du positif sont cependant en bois selon les principes développés au cours du 17^e siècle mais à peine connus après 1700.

Le choix de l'orgue entraîna aussi que le la du diapason compte 442 Hz.

Autres instruments

Flûte: Copie de J.H. Grenser. Bâtie par Alain Weemaels en 1994. A cause du la élevé, le corps moyen de la flûte est de construction spéciale de Alain Weemaels, modifié légèrement par Mads Kjersgaard.

Pour les sonates en sol mineur et mi bémol majeur:

Flûte: Copie de G.A. Rottenburgh. Bâtie par Alain Weemaels, 1985/1994.

Clavecin: Copie d'un instrument de R. Taskin. Bâti par Mats Arvidson en 1988.

La 3=415 Hz. Tempérament: Kirnberger III.

Lena Weman est née à Sigtuna en 1964. Elle a étudié la flûte traversière au conservatoire de La Haye en Hollande avec Barthold Kuijken. Elle a aussi participé aux classes de maître de Wilbert Hazelzet, Penelope Evison et Hans-Olav Gorseth.

Lena Weman est depuis plusieurs années première flûte du Drottningholms Barockensemble avec lequel elle a fait de nombreuses tournées en Europe. Elle a même participé à des enregistrements sur disques avec le Drottningholms Barockensemble, Cappella Nuova et d'autres groupes. Lena Weman joue aussi de la viole de gambe qu'elle a étudiée avec Lawrence Dreyfus entres autres.

Elle travaille maintenant comme musicienne indépendante et est entièrement spécialisée en musique ancienne et son exécution sur des instruments dits d'époque selon les traditions du temps. Elle a de plus étudié la musicologie à l'université d'Upsal et a même entrepris une thèse en musicologie à l'université de Gothembourg.

Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il a étudié à Stockholm et à Fribourg puis aux Etats-Unis et à Venise. Il fut particulièrement influencé par ses professeurs Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry et Luigi Nono. Hans-Ola Ericsson a donné des concerts partout en Europe ainsi qu'au Japon et aux Etats-Unis. Il a fait plusieurs enregistrements dont une intégrale très saluée de la musique d'orgue de Messiaen pour la compagnie suédoise BIS et on lui remit le Prix du Disque Suédois chaque année de 1985 à 1988.

En 1989, Hans-Ola Ericsson fut nommé professeur au Conservatoire National de Musique de Piteå et à l'université de Luleå. Il est aussi professeur invité aux conservatoires de Riga et de Copenhague. A l'été de 1990, il fut instructeur au

célèbre cours d'été de musique nouvelle à Darmstadt et il reçut le prestigieux prix de musique Kranichsteiner. Hans-Ola Ericsson est également actif en restauration d'orgues et il donne des cours de composition en Europe et aux Etats-Unis. Il a été engagé dans des travaux importants avec, entre autres, John Cage, György Ligeti et Olivier Messiaen dans l'interprétation de leurs œuvres pour orgue.

Lena Weman et Hans-Ola Ericsson ont commencé leur collaboration en 1993 et ils ont donné de nombreux concerts ensemble dans plusieurs pays dont la Suède, Finlande, Lettonie et Belgique.

THE MASONIC HALL ORGAN, UPPSALA

Built by Mads Kjersgaard, Uppsala, at various times during the 1980s.

Specification / Disposition

Huvudverk, C – f'''

Suavial 8'

Gedact (1811) 8'

Principal 4'

Fugara (1811) 4'

Quinta major 3'

Octava 2'

Tertia 1 3/5'

Quinta minor 1 1/2'

Sedecima 1'

Fagott bas & Hautbois discant 8'

Couplers / Koppeln: I+II 16'

P+I

P+II 4'

Positiv, C – f'''

Quintadena 8'

Copl major 8'

Copl minor 4'

Trollfleut 2'

Regal 8'

Pedal, C – e'

Subbas 16'

Gedactbas 8'

Temperament / Temperatur: Kirnberger III, modified by Mads Kjersgaard

a' = 442 Hz

Recording data: 1995-02-20/25 — [CD-755; CD-756 tracks 4-6, 10-18] at the Masonic Hall, Uppsala, Sweden; [CD-756 tracks 1-3, 7-9] at the Entrance Hall, Uppsala Cathedral, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

4 Neumann KM143 and 2 Neumann KM130 microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Hans Kipfer and Dirk Sobotka

Cover text: © Lena Weman 1995

English translation: William Jewson

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front and back cover paintings: Klaus Röhrling

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995 & 1996, BIS Records AB



H.O. + L.