

CPE Bach
Cello Concertos





Carl Philipp Emanuel Bach
(1714-1788)

Cello Concertos

Antonio Meneses

violoncello

Münchener Kammerorchester

violin Muriel Cantoreggi (concertmaster),
Thomas Fheodoroff, Romuald Kozik, Iris Dummer,
Bernhard Jestl, Eri Nakagawa, Mario Korunic,
Viktor Kanjaev, Mary Mader, Valerie Gillard,
Christiane Plath

viola Kelvin Hawthorne, Stefan Berg, Maria Vogt,
Roisin Ni Dhuill

violoncello Peter Bachmann, Michael Weiss, Benedikt Jira

double bass Antony Manzo

harpsichord Ulrike-Verena Habel

Carl Philipp Emanuel Bach

(1714-1788)

Concerto for cello and orchestra a minor Wq 170

(cadenzas by Wolfgang Boettcher)

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | <i>Allegro assai</i> | 10:27 |
| 2 | <i>Andante</i> | 8:23 |
| 3 | <i>Allegro assai</i> | 6:38 |

Concerto for cello and orchestra B flat major Wq 171

(cadenzas by Antonio Meneses)

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 4 | <i>Allegretto</i> | 7:49 |
| 5 | <i>Adagio</i> | 8:16 |
| 6 | <i>Allegro assai</i> | 6:07 |

Concerto for cello and orchestra A major Wq 172

(cadenzas original)

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 7 | <i>Allegro</i> | 6:16 |
| 8 | <i>Largo con sordini, mesto</i> | 6:59 |
| 9 | <i>Allegro assai</i> | 5:12 |

“Methinks, above all, music must touch the heart”

“Experienced in the theory of the art, as skilled as any other in his artistry, but incomparably wise and inventive.” This was emphatic praise for Carl Philipp Emanuel Bach, written by the Swiss pedagogue and composer Hans Georg Nägeli. In the second half of the 18th century, when one heard spoken of “the great Bach”, it was not Johann Sebastian Bach who was meant, but his second-oldest son, Carl Philipp Emanuel Bach. Perhaps praise came too easily in these new times. However, it could not be denied that the contrapuntal skills displayed in the father’s works had begun to pall. New sounds now began to call the tune, immediately passionate, gallantly playful, moving and emotional.

From “chamber harpsichordist” to Director of Music in Hamburg

And now? Now and then mentioning the name Carl Philipp Emanuel Bach causes embarrassment, for example with cellists, who would rather transpose down for the cello Vivaldi or Haydn violin concertos than play those concertos which were really written for the cello – for example by Carl Philipp Emanuel Bach. But also with music lovers and record collectors, who cling to the accepted musicological periods: baroque – classical – romantic. So that everything that happened

before the baroque period is labelled “Early Music”, and everything which comes after romantic is coupled with impressionism or expressionism, and later naturally with “Modern Music”. Which drawer should the music lover file the name Carl Philipp Emanuel Bach in? Today’s musicologists offer the sensible classification of “preclassical”. Nevertheless, that this term is usually to be found between quotation marks shows that it is hardly anymore accepted seriously, being a borrowed term for a fact that does not really exist at all.

Where do the problems lie? It is not the fault of Carl Philipp Emanuel Bach. His development – one might almost say, his career – is a typical example of an ambitious, successful musician in the second half of the 18th century. He, born in 1714, the second surviving son, received his musical education at the hands of his famous father – “in composition and in playing the clavier I have never had any other teacher but my father.” Subsequently he studied law in Leipzig and in Frankfurt (Oder). Without doubt a man of the world, and as such he took up employment in 1738 at the Prussian court; in 1741 he was appointed “Chamber harpsichordist” to Frederick the Great, where he “had the honour to accompany on the clavier alone the first flute solo which Your Majesty played in Charlottenburg.” And this he did for more than 25 years. In 1767 he left royal service and became the

successor of the deceased Georg Philipp Telemann – actually his godfather – as director of music and cantor for Hamburg's five main churches. 200 concerts had to be organised and performed each year; but at the same time Carl Philipp Emanuel Bach enjoyed the company of Hamburg's great men of literature: Gotthold Ephraim Lessing, Klopstock, Matthias Claudius and Johann Heinrich Voss. So it is no wonder that his many works – among them, many more than 200 sonatas, about 50 concertos for keyboard instruments and more for solo instruments, countless lieder, 20 passions, several symphonies, cantatas and oratorios – for the most part were written during his time in royal service at Charlottenburg.

"Above all, music must touch the heart"

At least early works by Carl Philipp Emanuel Bach bear the stamp of his father and musical master. This has at times led to some confusion. The famous flute sonata in G minor was once included as BWV 1020 in the thematic-systematic list of works of Johann Sebastian Bach. It was only later decided that it must be an early work by his son Carl Philipp Emanuel Bach. With increasing maturity however, the son began to go his own musical way. The baroque unity of "Affekt", which his father brought to its highest perfection, had to make room for a new doctrine of affection: instead

of this unity, purposefully chosen contrasts should set the tone. Untamed passion speaks out of the music of Carl Philipp Emanuel Bach, and it has principally one aim – to touch. "Methinks, music should above all touch the heart" Carl Philipp Emanuel Bach wrote in his autobiography in 1773. And in his famous pedagogical work "An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments" ("Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 1753), the classical compendium of the time of this new musical doctrine of affection, he wrote "a musician can only move others if he is moved himself, so that he must be able to feel every emotion which he wishes to arouse in his listeners."

It is no coincidence that this sentence is found in a pedagogical work. The clavier – in the language of the time mostly a harpsichord or a clavichord, later also a fortepiano – was absolutely the ideal instrument for this new kind of musically passionate, sometimes fantastically exciting sensitivity. Carl Philipp Emanuel Bach composed around fifty concertos for these keyboard instruments, three of them have also come down to us in a cello concerto version: the three concertos in this recording – A minor Wq 170/ 432, in B major Wq 171/H 436 and in A major Wq 172/H 439. However, the fact that these three concertos exist simultaneously in a flute version raises the question of which is the

original – harpsichord, cello or flute – which cannot be answered with certainty. Even the dates of their composition – the years 1750, 1751 and 1753 are conjecture – are not totally certain.

New musical rhetoric

Carl Philipp Emanuel Bach's three cello concertos are typical of the "pre-classical" style already mentioned. On the one hand, elements of the foregoing baroque music style can still be heard, on the other hand a new, passionately exciting musical rhetoric is introduced. Instead of a linear and balanced progression, moments of surprise occur throughout the music, with unexpected fermata, rough dynamic contrasts, an abrupt change of key, as well as an intensively expressive, often dark chromaticism.

The same comments also apply when the cello is the solo instrument. Whereas in the baroque period it was entrusted with the basso continuo, now, in the hands of Carl Philipp Emanuel Bach it is freed from such constraint and becomes an independent, virtuoso solo

instrument. Sometimes, a few of the lower register solo passages recall its past as a basso continuo, sometimes the higher registers are preferred – for example in the Largo of the A major concerto with its touching, expressively varied melodic lines. The duality of the baroque structure and the almost classical form is always present in this concerto: in the way the theme is handled in the first movement of the A major concerto, but also in the first movement of the B major concerto, in which a leaning towards the classical sonata form can be perceived, with its division into main, subsidiary and closing themes. Such a tendency can be followed directly to Beethoven, who repeatedly in his piano lessons explicitly pointed to the example set by Carl Philipp Emanuel Bach. Even Beethoven's passionately stormy three piano sonatas op. 10, composed in the years 1796/98 were compared by the Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung with this example (and praised): "Good ideas, serious manly style which, considering the source from which it sprang, dissimilar in character to that of Phil.Em.Bach"

Werner Pfister

« Il me semble que la musique doit avant tout savoir toucher le cœur »

« Rompu aux règles scientifiques de l'art, doué d'une créativité incomparable à laquelle s'ajoutent un esprit et une imagination qui n'ont pas leur pareil » : c'est en ces termes dithyrambiques que Hans Georg Nägeli, pédagogue et compositeur suisse, qualifia l'artiste Carl Philipp Emanuel Bach. Il faut savoir, en effet, que durant toute la seconde moitié du 18^e siècle, celui que l'on appelait le « grand Bach » n'était pas Johann Sebastian, mais bien le second de ses fils, Carl Philipp Emanuel. Si on peut s'étonner aujourd'hui de l'enthousiasme excessif et quelque peu hâtif des contemporains, il est vrai que la nouvelle génération de l'époque commençait à montrer un certain agacement à l'égard de la perfection contrapuntique des œuvres du père Bach, estimant qu'il était temps de trouver des sonorités nouvelles inspirées par des passions spontanées, des badineries galantes, des émotions subtiles.

Du « claveciniste de chambre » de la Cour au directeur musical hambourgeois

Qu'en est-il aujourd'hui ? Le nom de Carl Philipp Emanuel Bach suscite une certaine gêne. D'abord chez les violoncellistes qui, au lieu de s'intéresser à ses concertos réellement écrits pour l'instrument, préfèrent jouer des transcriptions plus ou moins heureuses de

concertos pour violon de Vivaldi ou de Haydn. Le mélomane et le collectionneur de disques est, lui aussi, souvent perplexe, étant habitué au classement musicologique traditionnel en époque baroque, classique et romantique, ce qui l'amène à considérer comme « musique ancienne » toute la production antérieure au baroque et, à l'opposé, à ranger les compositions postérieures au romantisme dans des tiroirs appelés successivement « impressionnisme », « expressionnisme » et « musique moderne ». Où diable cet expert de la classification placera-t-il les œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach ? S'il est vrai que la musicologie moderne a créé, à bon escient, la notion de « préclassicisme », on constate néanmoins que ce terme est généralement mis entre guillemets, ce qui indique que l'on ne le prend pas réellement au sérieux ou qu'il représente une sorte de nom d'emprunt pour une réalité qui n'existe pas vraiment en tant que telle.

D'où viennent ces problèmes ? Certainement pas de Carl Philipp Emanuel Bach, dont l'évolution – une belle carrière dans toute l'acception du terme – suit un trace parfaitement cohérent, celui d'un musicien ambitieux et talentueux dont l'art s'épanouit au gré de la seconde moitié du 18^e siècle. Né en 1714, deuxième fils survivant de Johann Sebastian Bach, le jeune homme acquiert sa formation musicale auprès de son illustre père. Il

affirme d'ailleurs lui-même que tant pour la composition que pour la maîtrise du clavier, il n'a jamais eu d'autre professeur que son père. Après des études de droit à Leipzig et Francfort-sur-l'Oder, Carl Philipp Emanuel est prêt à entrer dans le monde. En 1738, il est engagé à la Cour de Prusse, où il obtient, dès 1741, le titre de « claveciniste de chambre » au service de Frédéric le Grand. Cette qualité lui vaut « l'honneur d'accompagner seul, sur le grand clavecin, le premier solo de flûte de sa Majesté à Charlottenburg ». Le musicien gardera sa fonction d'accompagnant pendant plus de 25 ans.

C'est en effet en 1767 seulement qu'il quitte la Cour de Prusse pour prendre la succession de son parrain Georg Philipp Telemann à Hambourg, devenant ainsi directeur musical et cantor des cinq églises principales de la ville. À ce titre, l'artiste organise et exécute non moins de 200 concerts par année tout en fréquentant assidûment les milieux littéraires hambourgeois, où il se lie d'amitié avec des figures dominantes telles que Gotthold Ephraïm Lessing, Klopstock, Matthias Claudius et Johann Heinrich Voss. Vu l'intense activité qu'il déploie durant cette période, on ne s'étonnera pas d'apprendre que la grande majorité de ses compositions – plus de 200 sonates, une cinquantaine de concertos pour clavier et d'autres instruments solos, d'innombrables lieder, 20

passions, plusieurs symphonies, cantates et oratorios – datent des temps de son service au Château de Charlottenburg.

« La musique doit avant tout savoir toucher le cœur »

Dans les compositions du jeune Carl Philipp Emanuel Bach, l'écriture porte encore largement l'empreinte du père et maître, ce qui a donné lieu à quelques confusions musicologiques. Ainsi, la célèbre sonate pour flûte en sol mineur, qui a réussi à se glisser sans problème dans le catalogue systématique et thématique des œuvres de Johann Sebastian Bach sous le chiffre BWV 1020, a été identifiée plus tard comme étant une œuvre précoce du fils Carl Philipp Emanuel. En avançant en âge et en maturité, ce dernier s'est toutefois engagé dans des voies nouvelles et fort originales. L'unité baroque de l'expression émotionnelle, que le père Bach avait conduite à son sommet absolu, devait désormais céder la place à une nouvelle théorie caractérisée par un savant jeu de contrastes. La musique de Carl Philipp Emanuel Bach exprime, dès lors, une passion sans retenue, son but essentiel consistant à émouvoir l'auditeur. « Il me semble que la musique doit avant tout savoir toucher le cœur », écrit le compositeur dans son autobiographie (1773). La même conviction ressort de son célèbre « Essai sur la manière de jouer des instruments à cla-

vier » (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753), considéré comme le manuel de référence par excellence en matière de théorie de l'expression des émotions (« Affektlehre »). Carl Philipp Emanuel Bach y fait remarquer que « le musicien ne saurait émouvoir les autres sans être ému lui-même, ce qui signifie qu'il doit être capable de se mettre en état d'émotion pour pouvoir toucher son auditoire. »

Ce n'est pas un hasard si ce postulat figure précisément dans un manuel pour clavier. Les instruments de cette famille – à l'époque généralement le clavecin ou le clavicorde, plus tard aussi le pianoforte – constituaient le moyen idéal pour exprimer la nouvelle forme de sensibilité passionnelle, souvent l'exaltation et l'agitation de l'âme. Carl Philipp Emanuel Bach a écrit une cinquantaine de concertos pour instruments à clavier. Trois d'entre eux nous sont parvenus également en transcription pour violoncelle. Ce sont ces trois concertos – Wq 170/H 432 en la mineur; Wq 171/H 436 en si bémol majeur et Wq 172/H 439 en la majeur – que réunit le présent CD. A noter que les trois œuvres existent également dans une version pour flûte, ce qui complique singulièrement la question de l'instrument original choisi par le compositeur. Nous ne saurions y répondre avec certitude, pas plus que nous ne sommes au clair sur la date d'écriture

des concertos, que l'on peut situer respectivement autour des années 1750, 1751 et 1753.

Une rhétorique musicale nouvelle

Les trois concertos pour violoncelle de Carl Philipp Emanuel Bach sont des pièces représentatives de l'époque « préclassique » que nous avons évoquée. S'ils contiennent encore d'évidentes réminiscences du style baroque finissant, ils étonnent d'autre part par une rhétorique novatrice, passionnée et émotive. Alors que le discours obéissait jusque là à une évolution linéaire, Carl Philipp Emanuel Bach introduit des éléments de surprise dans son agencement musical: des pauses générales inattendues, de brusques contrastes dynamiques, des changements de ton abrupts et des chromatismes hautement expressifs d'une couleur souvent sombre ponctuent son langage.

Au sens large, ces mêmes caractéristiques s'appliquent à l'instrument soliste. Si, à l'époque, le violoncelle faisait le plus souvent office de basse continue, il se libère de ce rôle restrictif sous la plume de Carl Philipp Emanuel Bach en accédant à une position autonome d'instrument soliste et virtuose. Quelques passages du solo dans le grave rappellent, certes, l'ancienne fonction de basse continue, mais le compositeur favorise à dessein les tessitures aiguës, volonté qui appa-

rait de façon exemplaire notamment dans le Largo du concerto en la majeur, dont les lignes mélodiques remodelées en variations successives sont d'un effet saisissant.

D'une manière générale, la dualité entre la structure baroque et une facture très proche du classicisme est omniprésente dans ces trois œuvres pour violoncelle. On la perçoit aussi bien dans l'élaboration thématique du premier mouvement du concerto en la majeur, que dans celui du concerto en si bémol majeur, dont la subdivision en thèmes principal, secondaire et final laisse déjà pressentir la forme

sonate classique. Les innovations formelles de Carl Philipp Emanuel Bach mènent d'ailleurs en droite ligne jusqu'à Beethoven, dont on raconte qu'il citait souvent ce modèle dans ses leçons de piano. A noter que les trois sonates pour piano op. 10 de Beethoven furent jugées – et appréciées – en référence à Carl Philipp Emanuel Bach, comme en témoigne un article paru à l'époque dans la « Allgemeine Musikalische Zeitung » de Leipzig: « Bonne imagination, style viril apparente, en ce qui concerne les qualités émotives de l'auteur, à l'écriture d'un Philipp Emanuel Bach. »

Werner Pfister

„Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren“

„Im wissenschaftlichen Teil der Kunst erfahren, im artistischen gewandt wie irgend einer; dabey über alle Vergleichung geistvoll und erfindungsreich.“ Diese emphatische Würdigung gilt Carl Philipp Emanuel Bach, und zwar stammt sie aus der Feder des Schweizer Pädagogen und Komponisten Hans Georg Nägeli. Sprach man nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom „großen Bach“, so war damit nicht etwa Johann Sebastian Bach gemeint, sondern sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel. Vielleicht, dass diese neue Zeit etwas schnellfertig mit ihrem emphatischen Werturteil war. Jedenfalls aber machte sie keinerlei Hehl daraus, dass ihr die kontrapunktische Kunstfertigkeit in den Werken Vater Bachs suspekt geworden war: Neue Klänge wollten nun den Ton angeben: unmittelbar leidenschaftliche, galant verspielte, affektvoll rührende.

Vom „Kammercembalisten“ zum Hamburger Musikdirektor

Und heute? Da und dort löst der Name Carl Philipp Emanuel Bach Verlegenheit aus. Bei den Cellisten, die lieber Violinkonzerte Vivaldis oder Haydns aufs tiefere Violoncello herunterschrauben als jene Konzerte zu spielen, die wirklich für Cello geschrieben worden sind – von Carl Philipp Emanuel Bach zum Beispiel. Aber auch beim Musikfreund und Schallplattensammler,

der sich an der herkömmlichen musikhistorischen Epochenenteilung orientiert: Barock – Klassik – Romantik. Und der folglich alles, was vor dem Barock passiert ist, unter dem Begriff „Alte Musik“ zu schubladisieren gewohnt ist, und alles, was nach der Romantik kommt, mit Impressionismus oder Expressionismus und später folgerichtig mit „Moderner Musik“ in Zusammenhang bringt. Wo soll dieser Musikfreund den Namen Carl Philipp Emanuel Bach stichhaltig unterbringen? Die neuere Musikwissenschaft bietet zwar den durchaus ernst zu nehmenden Begriff der „Vorklassik“ an. Allein, dass diese Bezeichnung mehrheitlich zwischen Führungsstriche gesetzt wird, zeigt, dass man es wirklich Ernst mit ihm kaum meint: ein eher geborgter Begriff für einen Sachverhalt, der so gar nicht eigentlich existiert.

Wo liegen die Probleme? Wohl nicht bei Carl Philipp Emanuel Bach. Sein Werdegang – man darf durchaus sagen: seine Karriere – zeigt exemplarisch einen ambitionierten, erfolgreichen Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die musikalische Ausbildung erhielt er, der 1714 geborene, zweite überlebende Sohn Johann Sebastian Bachs, bei seinem berühmten Vater – „in der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt als meinen Vater“. Anschließend studierte er Jura in Leipzig und in Frankfurt an der Oder. Kein Zweifel, ein Mann von Welt. Als solcher wurde 1738 an

den preußischen Hof engagiert; 1741 wurde er „Kammercembalist“ Friedrichs des Großen, wo er „die Gnade hatte, das erste Flötensolo, was Sie als König spielten, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten.“ Und das während mehr als 25 Jahren.

1767 quittierte er den königlichen Dienst und wurde als Nachfolger des verstorbenen Georg Philipp Telemann – übrigens sein Taufpate – Musikdirektor und Kantor an Hamburgs fünf Hauptkirchen. 200 Konzerte pro Jahr galt es hier zu organisieren und durchzuführen, nebenher pflegte Carl Philipp Emanuel Bach privaten Kontakt mit Hamburgs literarischen Größen Gotthold Ephraim Lessing, Klopstock, Matthias Claudius und Johann Heinrich Voss. Kein Wunder, dass seine zahllosen Werke – darunter weit über 200 Sonaten, ungefähr 50 Konzerte für Tasteninstrumente und weitere Soloinstrumente, zahllose Lieder, 20 Passionen, mehrere Sinfonien, Kantaten und Oratorien – zu einem großen Teil noch aus der königlich-fürstlichen Charlottenburger Zeit stammen.

„... das Herz rühren“

Jedenfalls in den frühen Werken Carl Philipp Emanuel Bachs ist die Handschrift seines Vaters und musikalischen Lehrmeisters durchaus nachweisbar. Zum Teil hat das sogar einige Verwirrung gestiftet: Die berühmte Flötensonate in g-Moll ging als BWV 1020 einst ungehindert ins thematisch-systematische Ver-

zeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs ein; später erst stellte sich heraus, dass es sich um ein frühes Werk seines Sohns Carl Philipp Emanuel handeln muss. Mit zunehmender Reife ging dieser aber hörbar seine eigenen musikalischen Wege. Die barocke Einheit des Affekts, die Vater Bach zu höchster Vollendung geführt hatte, musste einer neuen Affektlehre weichen: Statt dieser Einheit sollten nun bewusst gesetzte Kontraste den Ton angeben. Ungebändigte Leidenschaftlichkeit spricht aus der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs, und sie hat im Wesentlichen ein einziges Ziel: nämlich zu rühren. „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren“, schrieb Carl Philipp Emanuel in seiner Autobiographie (1773). Und in seinem berühmten Lehrbuch „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ (1753), dem damals klassischen Kompendium dieser neuen musikalischen Affektlehre, heißt es: „Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er zey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will.“

Nicht zufällig steht dieser programmatische Satz in einem Klavierlehrbuch. Das Klavier – in der Sprache der damaligen Zeit zumeist ein Cembalo oder Clavichord, später auch ein Hammerklavier – war schlechthin das ideale Instrument für diese neue Art von musikalisch leidenschaftlicher, zuweilen phantastisch aufgeregter Empfindsamkeit. Ein halbes Hundert

Konzerte hat Carl Philipp Emanuel Bach für diese Tasteninstrumente komponiert; drei davon sind auch in einer Fassung als Cellokonzert überliefert: die drei hier vorliegenden Konzerte in a-Moll Wq 170/H 432, in B-Dur Wq 171/H 436 und in A-Dur Wq 172/H 439. Wobei diese drei Konzerte gleichzeitig auch in einer Fassung für Flöte existieren und dadurch die Frage, was wohl original ist – Cembalo, Violoncello oder Flöte – erst recht nicht zweifelsfrei beantwortet werden kann. Selbst über die Entstehungszeit – man nimmt die Jahre 1750, 1751 und 1753 an – besteht nicht restlos Klarheit.

Neue musikalische Rhetorik

Carl Philipp Emanuel Bachs drei Cellokonzerte sind typische Vertreter jener bereits zitierten „Vorklassik“. Einerseits konservieren sie hörbar Züge der vorangegangenen Barockmusik, andererseits warten sie mit einer neuen, nämlich leidenschaftlich erregten musikalischen Rhetorik auf. Statt eines linear ausgeglichenen Ablaufs beherrschen Überraschungsmomente über weite Strecken das musikalische Feld: unerwartete Generalpausen, schroffe dynamische Kontraste, ein abrupter Wechsel des Tonfalls sowie eine ausdrucksintensive, oft auch düstere Chromatik. In einem weiteren Sinne gelten solche Befunde auch für das Violoncello als Soloinstrument. Waren ihm in der Barockmusik vor allem die Obliegenheiten

des Basso continuo aufgebunden, so befreit es sich unter den Händen Carl Philipp Emanuel Bachs aus solcher Gebundenheit nun zum eigenständigen, virtuosen Soloinstrument. Gelegentlich erinnern einige tiefe Solopassagen noch an diese Herkunft vom Basso continuo; umgekehrt werden bewusst die hohen Lagen favorisiert – exemplarisch im Largo des A-Dur-Konzerts mit seinen ergreifenden, ausdrucksvoll variierten Melodielinien.

Überhaupt ist diese Dualität von barocker Struktur und fast schon klassisch zu nennender Faktur in diesen Cellokonzerten stets gegenwärtig in der Themenverarbeitung im Kopfsatz des Konzerts in A-Dur, aber auch im Kopfsatz des B-Dur-Konzerts, der mit seiner Gliederung in Haupt-, Neben- und Schlussthema hörbar zur klassischen Sonatensatzform tendiert. Diese Tendenz übrigens lässt sich auf direktem Weg bis zu Beethoven verfolgen, der sich wiederholt, zum Beispiel in seinem Klavierunterricht, explizit auf das Vorbild Carl Philipp Emanuel Bachs berufen hat. Sogar die leidenschaftlich stürmischen drei Klaviersonaten op. 10 von Beethoven aus den Jahren 1796/98 wurden von der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung noch an diesem Vorbild gemessen (und gelobt): „Gute Erfindung, ernster, männlicher Styl, der, was die Grundlage des Gemüths betrifft, aus dem er zu entquellen pflegt, mit dem Charakter des Phil. Em. Bachischen Etwas Aehnliches hat.“

Werner Pfister

Recording: July 1997, Schloss Elmau, Großer Saal (Germany)

Recording producer: Clement Spiess

Recording engineer: Koichiro Hattori

Artist picture: Marco Borggreve

Booklet editor: Susanne Lowien

Layout: Joachim Berenbold

Translations: Dilys Lehmann (English) / Catherine de Siebenthal (Français)

Cover photo: Bertel Thorvaldsen (c. 1770-1844) "The Graces Listening to Cupid's Song", Thorvaldsens Museum, Copenhagen (Denmark)

© 1998 © 2013 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands



PC 10294