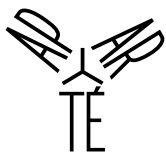


OPHÉLIE
GAILLARD
CARL PHILIPP
EMANUEL
BACH VOL. 2
PULCINELLA ORCHESTRA





Remerciements : le CIC, Guy Coquoz, Olivier Fadini et l'hôtel du Pré.

Enregistré les 7, 8, 9 et 10 septembre 2015 à Paris église luthérienne de Bon Secours.

Production exécutive et enregistrement : Little Tribeca

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Montage : Émilie Ruby

Mixage et mastering : Émilie Ruby et Nicolas Bartholomée

Assistants : Maximilien Ciup et Ignace Hauville

Merging Pyramix : logiciel d'enregistrement et de post-production

Merging Horus : préamplificateur micros et convertisseur avec carte d'entrée / sortie premium : AD8DP/DA8P
(fréquence d'échantillonnage de 44.1 à 384 kHz, DXD/DSD64/128/256)

Micros : DPA 4041-SP, omnidirectionnel, large membrane (MMC4041 + MMP4000-SP)

Photos © Caroline Doutre

English translation © John Tyler Tuttle

Deutsch-Übersetzung © Gudrun Meier

Clavecin copie d'après F. Blanchet fait à Paris en 1733.

Pianoforte à queue de 5 octaves (Fa fa) signé Franz Baumbach vers 1780 à Vienne.

Violoncelle piccolo flamand (anonyme).

AP118 © © Little Tribeca 2016

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Sinfonia No. 3 in C major, Wq. 182/3 (H. 659)

Sinfonia pour cordes n°3 en ut majeur - Symphonie für Streicher in C-dur

- | | |
|------------------|------|
| 1. Allegro assai | 2'23 |
| 2. Adagio | 2'49 |
| 3. Allegretto | 4'36 |

Cello Concerto No. 2 in B-flat major, Wq. 171 (H. 436)

Concerto pour violoncelle et cordes n°2 en si bémol majeur - Konzert für Violoncello und Streicher in B-dur

- | | |
|------------------|------|
| 4. Allegro | 7'32 |
| 5. Adagio | 6'42 |
| 6. Allegro assai | 6'18 |

Sinfonia in E minor, Wq. 178 (H. 653)

Sinfonia pour cordes en mi mineur - Symphonie für Streicher in e-moll

- | | |
|---------------------|------|
| 7. Allegro assai | 4'06 |
| 8. Andante moderato | 2'42 |
| 9. Allegro | 3'13 |

Piccolo Cello Sonata in D major, Wq. 137 (H. 559)

Sonate pour violoncelle piccolo et clavier en ré majeur - Sonate für Violoncello piccolo and Basso continuo in D-dur

- | | |
|--------------------------|------|
| 10. Adagio, ma non tanto | 3'43 |
| 11. Allegro di molto | 9'15 |
| 12. Arioso | 6'22 |

Harpsichord Concerto in D minor, Wq. 17 (H. 420)

Concerto pour clavecin et cordes en ré mineur - Konzert für Cembalo und Streicher in d-moll

- | | |
|--------------------|------|
| 13. Allegro | 7'34 |
| 14. Un poco adagio | 7'46 |
| 15. Allegro | 6'10 |





Quelques réflexions sur l'interprétation de Carl Philipp Emanuel Bach...

Après avoir consacré, en 2005, un premier album aux sonates pour violoncelle d'Antonio Vivaldi, puis rendu hommage en 2009 au plus génial des violoncellistes, Luigi Boccherini, nous avons traversé, avec mes complices de l'ensemble Pulcinella, l'univers des cantates de Johann Sebastian Bach par le truchement du violoncelle piccolo auquel le Kantor confie, outre sa *Sixième Suite*, pas moins de neuf arias tout au long de ses différentes périodes créatrices. Au cours de nos presque dix années d'exploration du répertoire avec violoncelle concertant, un compositeur retenait notre attention et revenait constamment sous nos doigts : Carl Philipp Emanuel Bach.

Loin d'être un pâle épigone de son père qu'il admirait tant et dont il fut l'un des plus ardents défenseurs, bien loin aussi de l'esthétique galante de son collègue et flûtiste berlinois Quantz, traité avec tant d'égards par Frédéric II de Prusse, Carl Philipp Emanuel se révèle en effet dans toute sa singularité et réinvente littéralement tous les genres auxquels il touche. Il révolutionne la sonate en trio tout autant que le

concerto ou la symphonie, bouleverse les formes et les codes, modifie la position même du soliste face à l'orchestre. Le violoncelle ici n'est plus une émanation de la basse ou même du tissu orchestral, il incarne bel et bien l'altérité et se positionne radicalement face à l'orchestre, créant un dialogue tantôt violent tantôt d'une extrême sensualité. Il annonce ainsi les heures de gloire du violoncelle dans le répertoire classique et romantique, de Haydn à Schumann. Mozart ne s'y est pas trompé qui dit de lui « Il est le père, nous sommes ses enfants ». Quel retournement du destin pour ce *fil de...* !

Neuf ans que nous côtoyons ce surprenant génie ! C'est long, et en même temps c'est peu pour prendre la mesure de cette révolution. Le temps d'élaborer le tissu orchestral, de travailler l'articulation du discours, d'appivoiser les nuances éruptives de son langage souvent déroutant, d'une dramaturgie et d'un lyrisme puissamment efficaces.

Le temps aussi de s'imprégner des conseils prodigués par le compositeur lui-même, qui prône une implication

émotionnelle et sensible totale de la part du musicien, contrairement à son ami Diderot dans son *Paradoxe du comédien*. Ainsi écrit-il : « Il te faut d'abord ressentir toi-même l'émotion que tu susciteras ensuite chez l'auditeur. »

Dans le *Concerto en si bémol pour violoncelle* enregistré pour ce deuxième album et si injustement délaissé, on retrouve cette personnification du soliste face à l'orchestre et le développement de son caractère propre qui passe par un *cantabile* souverain dans le mouvement lent et une volubilité extrême dans les allegros.

Tout au long de cet enregistrement, nous avons ainsi travaillé la matière orchestrale en *phénoménologues du son* : le sentiment ne prend-il pas toute sa force et son sens dans l'événement sonore lui-même ? D'où l'importance de la diversité de timbres, de couleurs, de dynamiques... et donc la présence du piano-forte dans les deux symphonies et le concerto pour violoncelle. La réalisation de la basse continue n'est plus confiée au clavecin, instrument pourtant le mieux à même de fédérer rythmiquement l'orchestre et d'en assurer la cohésion selon le compositeur lui-même. On lui préfère le bien nommé piano-forte cher au compositeur, qui épouse les moindres nuances des cordes et crée la surprise grâce à ses possibilités de dynamiques aussi extrêmes que soudaines.

En revanche, pour le *Concerto en ré mineur pour clavier*, une œuvre antérieure, ainsi que pour la sonate, nous avons privilégié le caractère brillant du clavecin soliste et ses capacités agogique et rythmique.

Pour la *Sonate Wq. 87*, nous avons également choisi, sans rien changer au texte original de la partie de viole, de l'interpréter au clavecin pour le continuo et au violoncelle piccolo pour la partie soliste, instrument déjà très utilisé par Johann Sebastian Bach et dont la tessiture épouse parfaitement ici celle de la viole. Ce choix nous permet ainsi de faire écho à l'interprétation des trois sonates du Kantor pour viole et clavier, de mesurer l'influence indéniable du père et professeur mais aussi de mieux saisir les ruptures évidentes de style jusque dans l'écriture instrumentale du fils.

L'*Allegro* de la sonate, avec ses moments d'irruption quasiment volcanique et de tumulte virtuose aussi bien que l'élégant premier mouvement tout en grâce subtile deviennent le terrain de jeu émotionnel de l'interprète. Surgit alors parfois avec fracas la force du ressenti que le musicien devra ensuite travailler, creuser, affiner, pour en livrer la traduction la plus vraie. Ce qui fait de l'artiste, au sens où le revendiquera plus tard Antonin Artaud, un « athlète affectif ».

Si la musique de Johann Sebastian Bach chaque jour élève le musicien comme l'auditeur dans un dépassement de soi qui nous grandit, celle de son fils cadet nous pousse à l'introspection, à l'exploration des profondeurs et de la complexité des sentiments. Déjà dans sa sonate *Sanguineus et Melancholicus* publiée sur notre premier album, nous ressentions très clairement l'originalité de Carl Philipp Emanuel qui se démarquait des œuvres à programme écrites sur le même thème par Haendel ou même son parrain



Caspar David Friedrich, Le Moine au bord de la mer

Telemann. En effet, il ne met pas en scène ni ne décrit deux personnages aux caractères presque caricaturés, mais convoque plutôt notre cerveau et notre cœur pour nous faire toucher le réel de la rupture psychotique. Tout se passe comme si l'on explorait de l'intérieur deux facettes antinomiques d'une seule et même personne dans sa complexité.

Ainsi, sa musique, en faisant alterner de façon abrupte les registres de la souffrance et de l'énergie vitale, parvient-elle à créer un effet de distanciation plein d'humour, et à concilier les contraires. L'élaboration du discours musical devient le terrain de jeu des interprètes, qui en viennent à trouver un mode de dialogue, névrotique diront certains, mais en somme étonnamment riche et

réjouissant. Une véritable catharsis musicale !

Enfin, si l'œuvre se révèle à travers le prisme de la sensibilité de l'artiste, elle agit et transforme aussi l'écoute de l'auditeur. C'est peut-être là la révolution la plus radicale opérée par celui que l'on surnomme souvent le Bach de Berlin, celle qui annonce toute la tradition littéraire, musicale et picturale du romantisme allemand.

L'œuvre naît véritablement dans cette interaction entre le musicien et *l'écouter*, tout comme le tableau se nourrit de l'échange entre le peintre et le *regardeur*.

En matière de peinture et particulièrement de paysages romantiques, on pense bien sûr aux tableaux de Caspar David Friedrich et à la fonction symbolique autant qu'introspective de ses paysages. Mais on pense aussi à la lecture très étrange que fera Heinrich von Kleist de l'un de ses tableaux. En 1810, paraît en effet un fameux article écrit tout d'abord par Clemens Brentano puis sensiblement remanié par Heinrich von Kleist à propos du tableau de Caspar David Friedrich *Le Moine au bord de la mer*.

Kleist y développe l'idée du rôle attribué au spectateur lors de cette exposition. Il décrit comment le tableau fait naître chez le *regardeur* un désir que pourtant il ne comble pas. D'après Kleist, qui utilise une image d'une extrême puissance évocatrice, quasiment expressionniste, le spectateur est forcé de plonger dans le tableau, comme quelqu'un à qui on aurait coupé les paupières. Et dans le même temps, si la réception de l'œuvre exige bien cet acte solitaire et introspectif, si elle provoque l'identification jusqu'à la dépossession de soi, elle n'en est pas moins source de frustration et crée un manque.

C'est alors que (re)naît l'œuvre : dans ce double mouvement du partage avec l'autre (*regardeurs, écoutants*), dans ce travail largement inconscient de distanciation qui provoque un certain détachement par rapport à l'immersion immédiate et sensible dans le tableau, dans le paysage, ou dans le flux de l'œuvre musicale. Travail essentiel, salutaire pour chacun, tant il instaure une *communication* et humanise.

Quelle chance alors pour un artiste de fréquenter assidûment Carl Philipp Emanuel Bach tout autant que ces paysages romantiques qui lui sont postérieurs, afin de tenter de répondre à l'injonction que nous adresse Caspar David Friedrich :

« Ferme ton œil physique afin de voir ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans la nuit, afin que ton action s'exerce en retour, sur d'autres êtres, de l'intérieur vers l'extérieur ».

Ophélie Gaillard

A few thoughts on performing Carl Philipp Emanuel Bach...

After devoting a first album to Antonio Vivaldi's cello sonatas in 2005, then paying homage in 2009 to the most brilliant of cellists, Luigi Boccherini, we crossed, with my accomplices from the Pulcinella ensemble, the universe of Johann Sebastian Bach cantatas via the *violoncello piccolo*. In addition to his Sixth Suite, the Kantor had entrusted no less than nine arias to this instrument throughout his different creative periods. In the course of exploring the concertante repertoire with cello over the past decade, one composer grabbed our attention and continually came back under our fingers: Carl Philipp Emanuel Bach.

Far from a pale epigone of his father, whom he so admired, being one of his most ardent defenders; and also quite far from the gallant aesthetic of his Berlin colleague the flautist Quantz, held in such regard by Frederick II of Prussia, Carl Philipp Emanuel in fact revealed himself in all his singularity and literally reinvented all the genres he touched. He revolutionised the trio sonata as much as the concerto or symphony, overturning forms and codes and even modifying the soloist's position vis-à-vis the orchestra. Here, the cello no longer issues from the bass or even from the orchestral fabric but truly embodies otherness,

positioning itself radically facing the orchestra and creating a dialogue that is sometimes violent, sometimes extremely sensual. It thereby foreshadows the cello's hours of glory in the Classical and Romantic repertoires, from Haydn to Schumann. Mozart was not mistaken when he said 'it is the father, we are its children'. What a turnaround in destiny for this "son of..."!

For nine years now, we have been keeping company with this surprising genius. That is long yet, at the same time, it is not much for taking stock of this revolution. The time to elaborate the orchestral fabric, to work on the arrangement of the discourse, to tame the eruptive nuances of its often disconcerting language and its powerfully effective dramaturgy and lyricism.

The time, too, to absorb the advice dispensed by the composer himself, advocating total emotional and sensitive involvement on the part of the musician, contrary to his friend Diderot in his *Paradoxe du comédien*. Thus he wrote: "You must first feel the emotion that you will then arouse in the listener".

In the *Cello Concerto in B flat*, recorded for this second album and so unjustly neglected, we again find this personification of the soloist facing the orchestra and the development of its own character that materia-

lises in a sovereign *cantabile* in the slow movement and extreme volubility in the allegros.

Throughout this recording, we thus worked the orchestral matter as “sound phenomenologists”: does feeling not take on its full force and meaning in the sound event itself? Hence the importance of the diversity of timbres, colours, and dynamics... and therefore the presence of the pianoforte in the two symphonies and cello concerto. The realisation of the through bass is no longer entrusted to the harpsichord, albeit the instrument best positioned, according to the composer himself, for rhythmically federating the orchestra and ensuring its cohesion. We preferred the well-named *pianoforte* of which the composer was fond and which espouses the slightest nuances of the strings and creates a stir thanks to its dynamic possibilities, which can be as extreme as they can be sudden.

On the other hand, for the *Keyboard Concerto in D minor*, an earlier work, as well as for the Sonata, we favoured the brilliant nature of the solo harpsichord and its agogic and rhythmic capacities.

For the *Sonata Wq. 87*, we also chose, without changing anything in the original text of the viol’s part, to perform the continuo on the harpsichord and the solo part on *violoncello piccolo*. This instrument was already used frequently by Johann Sebastian Bach, and its range conforms perfectly here to that of the viol. This choice thus enables us to echo the performance of Johann Sebastian Bach’s three sonatas for viol and keyboard and assess the undeniable influence of the father and teacher and also better grasp the obvious breaks in style

even in the son’s instrumental writing.

The Sonata’s *Allegro*, with its moments of near-volcanic eruption and virtuosic tumult, as well as the elegant first movement, filled with subtle grace, become the performer’s emotional playing field. Then, suddenly and dramatically, sometimes appears the force of feeling that the musician must then work on, go into more deeply and refine in order to give the truest expression. This makes the artist, in the sense that Antonin Artaud would later claim, an “athlete of the emotions”.

While the Kantor of Leipzig’s music raises the musician like the listener everyday in setting new targets for ourselves, helping us grow, that of his youngest son pushes us to introspection and the exploration of the depths and complexity of feelings.

Already in his trio sonata *Sanguineus und Melancholicus*, released on our first album, we sense quite clearly the originality of CPE who differentiated himself from the programme works written on the same theme by Handel and even his godfather, Telemann. In fact, he neither stages nor describes the two characters with their almost caricatured nature but instead invites our brain and heart to make us touch the reality of the psychotic break. Everything happens as if one were exploring two antinomial facets of a single person in his (or her) complexity, from the inside.

Thus, by abruptly alternating the registers of suffering and vital energy, his music succeeds in creating an effect of distance full of humour and reconciling opposites. The elaboration of the musical discourse becomes the playing field of the performers who manage to find

a mode of dialogue - some would say neurotic but, in sum, amazingly rich and entertaining: a veritable musical catharsis!

Finally, although the work reveals itself through the prism of the artist's sensitivity, it acts and also transforms our listening. That is perhaps the most radical revolution brought about by the man often nicknamed "the Berlin Bach" he who announced the whole literary, musical and pictorial tradition of German Romanticism. The work was veritably born in this interaction between musician and listener, just as a painting is nurtured by the exchange between painter and viewer.

As concerns painting and especially Romantic landscapes, one of course thinks of Caspar David Friedrich's paintings and the symbolic as much as the introspective function of his landscapes. But one also thinks of the very strange reading that Heinrich von Kleist would make of one of his paintings. Indeed, in 1810, a famous article appeared, initially written by Clemens Brentano then markedly revised by Heinrich von Kleist, about Caspar David Friedrich's painting *The Monk by the Sea*.

Here, Kleist develops the idea of the role attributed to the viewer during this exhibition. He describes how the canvas gives rise in the viewer to a desire that it does not, however, fulfil. According to Kleist, who uses an image of extreme evocative, almost Expressionistic, power, the viewer is forced to plunge into the painting, like someone whose eyelids have been cut off. And at the same time, although reception of the work indeed requires this solitary, introspective act, and although it

provokes identification to the point of a sense of a loss of self, it is nonetheless a source of frustration, creating a gap or emptiness.

It is then that the work is (re)born: in this double movement of sharing with the other (viewers, listeners), in this largely subconscious distancing work that provokes a certain detachment in relation to the immediate, sensitive immersion in the painting, in the landscape, or in the flow of the musical work. Essential work, salutary for everyone, so much does it establish a communication and humanise.

So what good fortune for an artist to be able to assiduously frequent Carl Philipp Emanuel Bach just as much as these Romantic landscapes that came later, in order to try to respond to the injunction addressed to us by Caspar David Friedrich himself: "Close your bodily eye, so that you may see your picture first with the spiritual eye. Then bring into the light of day that which you have seen in the dark so that it may react upon others from the outside inwards."

Ophélie Gaillard

Ein paar Gedanken zur Interpretation von Carl Philipp Emanuel Bach

Nachdem wir, meine Mitstreiter im Ensemble Pulcinella und ich, 2005 unser erstes Album den Cellosonaten von Antonio Vivaldi, ein zweites dann 2009 dem genialsten aller Cellisten, Luigi Boccherini, gewidmet hatten, wandten wir uns auf unserer Reise durch das Universum der Kantaten von Johann Sebastian Bach dem Violoncello piccolo zu, für das der Kantor, neben seiner *Sechsten Suite*, im Laufe seiner verschiedenen Schaffensperioden nicht weniger als neun Arien bestimmt hatte. In den fast zehn Jahren, in denen wir das Repertoire des konzertierenden Cellos erkundet haben, begegneten wir immer wieder einem Komponisten, der unsere Aufmerksamkeit auf sich zog: Carl Philipp Emanuel Bach.

Carl Philipp Emanuel, keineswegs nur ein unscheinbarer Epigone im Schatten seines Vaters, den er bewunderte und überaus eifrig verteidigte, auch weit entfernt von der galanten Ästhetik des Flötisten Quantz, seines Kollegen in Berlin, und von Friedrich II. mit größtem Respekt behandelt, begegnet in seiner ganzen Einzigartigkeit: Er erfand im wahrsten Sinne

des Wortes alle Gattungen neu, mit denen er sich befasste, er revolutionierte die Triosonate ebenso wie Konzert und Symphonie, er stellte Formen und Regeln auf den Kopf, veränderte gar die Beziehung des Solisten zum Orchester. Das Violoncello tritt hier nicht mehr nur als Bass in Erscheinung oder als Stimme im Orchestergeflecht, es verkörpert in Wahrheit die Andersartigkeit, übernimmt gegenüber dem Orchester eine profilierte Position und schafft einen bald heftigen, bald ungemein empfindsamen Dialog. Es verkündet somit die Sternstunden des Violoncellos im Repertoire der Klassik und Romantik, von Haydn bis Schumann. Mozart lag durchaus richtig mit seiner Äußerung: "Er ist der Vater; wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt." Welch eine Wende für diesen *Sohn von ...!*

Seit neun Jahre befassen wir uns mit diesem erstaunlichen Genie! Das ist eine lange und gleichzeitig kurze Zeit, um das Ausmaß dieser Revolution zu ermessen. Zeit, um das Orchestergeflecht zu durchdringen, an der Artikulation des Vortrags zu arbeiten,

die zuweilen verwirrenden eruptiven Nuancen seiner Sprache zu bezwingen, die in ihrer Dramaturgie und Lyrik außerordentlich wirkungsvoll sind. Zeit auch, die Ratschläge aufzusaugen, die der Komponist selbst großzügig erteilte. So befürwortete er, ganz anders als sein Freund Diderot in seinem *Paradoxe du comédien*, eine einfühlsame, empfindsame Beteiligung seitens des Musikers: "... so muss er [= der Musickus] sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will."

Im *Konzert in B-dur für Violoncello*, das zu Unrecht vernachlässigt wurde und in diesem zweiten Album eingespielt ist, finden wir diese Personifikation des Solisten gegenüber dem Orchester und die Entwicklung seines eigenen Charakters von einem souveränen *Cantabile* im langsamen Satz bis hin zu ungeahnter Eloquenz in den *Allegro*-Sätzen.

In der gesamten Einspielung haben wir also das Orchestermaterial als *Phänomenologen des Klangs* behandelt: Gewinnt das Gefühl nicht seine ganze Kraft und seinen Sinn aus dem Klangereignis selbst? Daraus resultiert die Bedeutung der unterschiedlichen Nuancen, Klangfarben, Dynamik... daher auch die Gegenwart des Pianoforte in den beiden Symphonien und dem Cellokonzert. Die Ausführung des Basso continuo obliegt nicht mehr dem Cembalo, dem Instrument, das immerhin das Orchester rhythmisch am besten eint und seinen Zusammenhalt sicherstellt, wie der Komponist selbst sagt. Wir ziehen ihm das treffend benannte, vom Komponisten geschätzte *Pianoforte* vor, das sich den kleinsten Nuancen anpasst und dank seiner ebenso



extremen wie unerwarteten dynamischen Möglichkeiten für Überraschung sorgt.

Für das *Konzert in d-moll für Tasteninstrument*, ein früheres Werk, sowie die Sonate schien uns hingegen der brillante Charakter des Cembalos als Soloinstrument mit seinen agogischen und rhythmischen Fähigkeiten geeigneter. Auch bei der *Sonate Wq. 87* haben wir uns entschieden, ohne am Originaltext des Gambenparts etwas zu ändern, das Continuo auf dem Cembalo und den Solopart auf dem Violoncello piccolo zu spielen, ein Instrument, das Johann Sebastian Bach schon häufig benutzt hatte und dessen Tonumfang hervorragend zur Stimmlage der Gambe passt. Das gibt uns die Möglichkeit, eine Parallele zur Interpretation der drei Gambensonaten BWV 1027–29 von Johann Sebastian Bach zu ziehen und den unleugbaren Einfluss seines Vaters und Lehrers zu ermessen, aber auch die offenkundigen Brüche bis in den Instrumentalstil des Sohnes.

Das *Allegro* der Sonate, mit ihren fast vulkanischen Ausbrüchen und ihrem virtuoson Tumult, sowie der von subtiler Anmut getragene galante erste Satz werden zum emotionalen Tummelplatz des Interpreten. Da tritt dann zuweilen mit Getöse die Kraft der Empfindungen zutage, die der Musiker verarbeiten, durchdringen, verfeinern muss, um sie in ihrer ganzen Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Was den Interpreten, wie Antonin Artaud später fordern würde, zu einem "affektiven Athleten" macht.

Lässt die Musik des Leipziger Kantors den Musiker

als Hörer alltäglich über sich selbst hinauswachsen, so führt ihn die Musik seines jüngsten Sohnes zur Introspektion, zur Erkundung seiner tiefsten und vielschichtigsten Empfindungen.

Schon in seiner Sonate *Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus*, die in unserem ersten Album enthalten ist, spürten wir sehr deutlich die Originalität Carl Philipp Emanuel Bachs, der sich von den programmatischen Werken abhob, die Händel oder gar sein Taufpate Telemann zum selben Thema geschrieben hatten: Er schildert nicht zwei Personen mit fast karikaturhaften Charakterzügen, setzt sie nicht in Szene, sondern fordert vielmehr unsere Hirne und Herzen dazu heraus, den Bruch der Seele in aller Tiefe zu empfinden. Alles geht so vonstatten, als würden von innen zwei widersprüchliche Facetten ein und derselben Person in all ihrer Komplexität erkundet. Mithin gelingt ihm mit seiner Musik, indem er die Register des Leidens und der Lebensenergie abrupt wechseln lässt, die Gegensätze mittels humorvoller Verfremdung zu vereinen. Die Gestaltung des musikalischen Vortrags wird zu einem Tummelplatz für den Interpreten, der zu einer Art Dialog gelangt, den manche als neurotisch empfinden mögen, der alles in allem jedoch erstaunlich reichhaltig und erheiternd ist. Eine wahre musikalische Katharsis!

Wenn sich demnach das Werk durch das Prisma der Empfindsamkeit des Künstlers erschließt, so wirkt es doch auch auf das Hörvermögen des Adressaten ein und verändert es. Das ist vielleicht die radikalste

Revolution dessen, den man oft auch den Berliner Bach nennt, der die gesamte literarische, musikalische und bildnerische Tradition der deutschen Romantik ankündigte. Das Werk entsteht in der Tat aus dieser Interaktion zwischen dem Musiker und dem *Hörenden*, genau wie sich das Bild aus dem Austausch zwischen Maler und *Betrachter* nährt.

In der Malerei, besonders von romantischen Landschaften, denkt man natürlich an die Bilder von Caspar David Friedrich und die ebenso symbolische wie introspektive Funktion seiner Darstellungen. Aber man denkt auch an die sehr merkwürdige Deutung, die Heinrich von Kleist einem seiner Bilder gab: 1810, anlässlich der Berliner Akademieausstellung, erschien zu Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* ein berühmt gewordener Artikel, den Clemens Brentano geschrieben und Heinrich von Kleist rigoros redigiert hatte. Kleist geht darin, auf die Rolle des Betrachters ein. Er schildert, wie das Gemälde im Betrachter eine Sehnsucht weckt, die sich jedoch nicht erfüllen lässt. Nach Kleist, der ein Bild von höchster, fast expressionistischer Ausdruckskraft benutzt, ist der Betrachter gezwungen, in die geschilderte Szene einzutauchen, sie so zu betrachten, „als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Wenn nun die Rezeption des Werkes diesen einsamen, introspektiven Akt erforderlich macht, wenn sie eine Identifikation bis zur Selbstaufgabe hervorruft, so ist sie doch gleichzeitig eine Quelle der Frustration und schafft einen Mangel. Das ist der Zeitpunkt, wo das Werk (neu) entsteht: In dieser doppelten Bewegung des Teilens mit dem Anderen (*Betrachter*, *Zuhörer*), in dieser weitgehend

unbewusst vonstatten gehenden Arbeit der Distanzierung, die eine gewisse Loslösung im Hinblick auf die unmittelbare, spürbare Versenkung in das Gemälde, in die Landschaft – oder den Fluss des musikalischen Werkes bewirkt. Eine wesentliche Arbeit, nützlich für jeden, da sie eine *Kommunikation* schafft und sie so menschlich gestaltet.

Welche Gelegenheit also für einen Künstler, sich mit Carl Philipp Emanuel Bach ebenso eifrig zu befassen wie mit diesen romantischen Landschaften, die nach ihm kommen, um dem Aufruf gerecht zu werden, den Caspar David Friedrich selbst an uns richtet: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“

Ophélie Gaillard





Carl Philipp Emanuel Bach

Sonate, Sinfonies, Concertos

vol. 2

Après trente années passées à Berlin et à Potsdam au service du roi de Prusse Frédéric II, Carl Philipp Emanuel Bach s'était établi en 1768 à Hambourg, la grande métropole d'Allemagne du Nord, important foyer culturel. Il y avait été nommé directeur de la musique en 1767 à la mort de son prédécesseur et parrain Georg Philipp Telemann. Peu après son arrivée, il commence à donner des séries de concerts, surtout en privé, dans les salles de sociétés ou d'académies. Il compose alors deux ensembles de six symphonies. Le premier des deux, d'où est extraite la ***Sinfonia pour cordes en ut majeur*** Wq. 182/3 H.659, a été mis au net et publié en 1773. Le recueil est dédié à son commanditaire, le baron van Swieten, futur protecteur de Mozart et de Beethoven, et alors ambassadeur d'Autriche à Berlin. Van Swieten s'était lié à Carl Philipp Emanuel, dont il admirait la musique ainsi que celle de son père. Carl Philipp lui offrit une copie du *Clavier bien tempéré* que le baron allait communiquer à Mozart une fois de retour à Vienne. Van Swieten contribua à faire mieux connaître Carl Philipp Emmanuel à Mozart, dont on sait qu'il joua et dirigea certaines œuvres. On continua d'ailleurs à exécuter ces symphonies au XIX^e siècle.

Pour preuve, cet article paru en 1814, rapportant les souvenirs d'un auditeur de l'époque : « Sans vraiment les comprendre, on écouta avec ravissement des idées au déroulement original et audacieux, des formes et des modulations d'une grande nouveauté et d'une infinie variété. Jamais sans doute un esprit génial n'a produit une musique témoignant de tant de grandeur, de hardiesse et d'humour ». La *Sinfonia en ut majeur* se compose comme les autres de trois mouvements, *Allegro assai* enchaînant sur un *Adagio*, et *Allegretto*. Musique imaginative, avec ses oppositions contrastées, ses ruptures brusques, ses grands écarts de dynamique, ses unissons vigoureux et ses dissonances, traduisant de multiples affects et pouvant passer d'une incoercible souffrance, parfois déchirante, dans l'*Adagio*, à la détente joyeuse et insouciance de l'*Allegretto* final, empreint d'une grâce presque mozartienne.

C'est lors de son séjour à Berlin que Carl Philipp Emanuel Bach a composé la plus grande partie de ses quelque 72 concertos pour soliste et orchestre et la douzaine de sonatines avec orchestre. Cet imposant corpus est essentiellement destiné au clavecin ; il dit bien la vogue de ce genre alors « moderne », et le succès

que pouvait en attendre leur auteur. Celui-ci œuvrait là sur un terrain que délaissaient ses célèbres confrères compositeurs à la cour, Quantz qui se consacrait à la flûte en d'innombrables sonates et concertos pour satisfaire son royal employeur Frédéric II, et Graun, inépuisable fournisseur d'opéras italiens dont ne pouvait se lasser le souverain. Carl Philipp Emanuel, lui, maître européen des instruments à clavier, glorifiait le clavecin. Il a cependant transcrit pour d'autres instruments quelques-uns de ses concertos pour clavier. Ceux-ci avaient-ils particulièrement plu, ou des exécutants souhaitaient-ils eux aussi jouer ces musiques ? On l'ignore. On peut émettre une hypothèse sur l'existence de concertos adaptés pour le violoncelle, en considérant que l'un des lieux privés où Carl Philipp Emanuel donnait ses concerts à Berlin était la salle d'une association nommée *Musikalische Assemblées*, que dirigeait l'un de ses collaborateurs, son claveciniste adjoint Christian Friedrich Schale, lequel était également violoncelliste. Aurait-il réalisé ses transcriptions à son intention ? Ce n'est pas impossible. Toujours est-il qu'à côté de transcriptions pour l'orgue ou pour le hautbois, trois concertos originellement destinés au clavecin sont connus chacun en deux nouvelles versions, une pour la flûte et une pour le violoncelle.

Le Concerto pour violoncelle et cordes en si bémol majeur Wq. 171 H.436 date de 1751. Son écriture se situe encore sous l'influence de l'âge baroque finissant, de Vivaldi en particulier beaucoup plus que de son père, mais en se tournant résolument vers l'âge classique.

L'*Allegretto*, de coupe régulière et de caractère modéré, fait cependant place à une partie soliste frémissante. En *sol* mineur, tonalité de la souffrance, l'*Adagio* central semble une intime et douloureuse méditation au long cours, par moments assaillie de brefs sursauts. Mais l'*Allegro assai* se reprend immédiatement et conclut par une page vélocé, ardente et bondissante, sans toutefois éviter quelques surprises bien dans la manière de Carl Philipp Emanuel.

La ***Sinfonia pour cordes en mi mineur*** Wq. 178 H.653, un peu vite surnommée "fandango", date des années berlinoises, peu avant que le roi Frédéric II ne s'engage dans une fâcheuse guerre qui ne durera pas moins de sept ans (1756-1763), et le contraindra à délaisser la musique. Carl Philipp Emanuel se trouve de ce fait beaucoup moins sollicité par l'orchestre de la cour de Prusse, et y gagne le loisir de composer plus à son aise. Cette période sera particulièrement féconde en musique pour clavier seul, alors que font défaut les pages nécessitant un orchestre, du fait même des restrictions financières importantes qu'impose le conflit européen. La composition de symphonies pour orchestre reprendra près de vingt ans plus tard, avec le splendide bouquet des œuvres de maturité. Mais l'ensemble des symphonies antérieures est sans doute dominé par celle-ci. Elle frappa l'imagination des contemporains. Ainsi, du célèbre compositeur d'opéras Johann Adolf Hasse. En 1772, avant de se rendre auprès de Carl Philipp Emanuel à Hambourg au cours de l'un de ses voyages sur le continent, Charles Burney allait rencontrer Hasse à Vienne. Celui-ci

lui parla avec enthousiasme de Bach. “Surtout, il me recommanda expressément de prier Bach de jouer pour moi au clavier, et de tout faire pour mettre la main sur une de ses symphonies, celle en *mi* mineur, qu’il tenait pour la meilleure jamais entendue par lui”. Le compositeur avait très certainement conscience de la valeur de son œuvre, puisque de toutes celles composées à Berlin, c’est la seule qu’il fit graver, en 1759, dans une version pour cordes seules, sans doute pour la rendre plus accessible au public, alors qu’il en a rédigé une autre version qui ajoute aux cordes six instruments à vent, deux flûtes, deux hautbois et deux cors. Si cette symphonie berlinoise peut paraître un peu moins radicalement originale et personnelle que celles composées à Hambourg, cela peut tenir à ce que le musicien travaillait alors à la cour de Prusse, pour un despote (si éclairé fût-il), et non dans une ville libre, ardent foyer de culture de surcroît. Lui-même ne manque pas de noter dans son autobiographie : “Ayant dû produire la plupart de mes travaux pour des personnes précises ou pour le public, j’ai donc de tout temps connu les contraintes, davantage que pour les morceaux moins nombreux que j’ai simplement composés pour moi-même”. De cette symphonie, l’*Allegro assai* initial est lancé et tout entier parcouru de vigoureux unissons que brisent des silences abrupts, créant des contrastes d’intensité – véritable signature musicale du compositeur. Le bref *Andante moderato* qui suit immédiatement développe une phrase mélodique d’une tendre et paisible douceur. Quant à l’*Allegro* final, aux rythmes pointés, son allégresse se manifeste avec une vive énergie.

C’est durant une période de travail intense que Carl Philipp Emanuel destine deux sonates à la viole de gambe avec basse continue, sans doute à l’intention du violiste de l’orchestre de la cour de Frédéric, Christian Ludwig Hesse. Une troisième sonate verra le jour quelque quatorze ans plus tard. La ***Sonate pour violoncelle piccolo et clavier en ré majeur*** Wq. 137 H. 559 date, elle, de 1746. Elle se prête parfaitement à être interprétée sur un violoncelle piccolo au lieu de la viole de gambe, comme on l’entend ici. Tous dans le même ton de *ré* majeur, les trois mouvements de la sonate ne suivent pas l’ordonnance habituelle. L’œuvre s’ouvre par un *Adagio ma non tanto* déployant une longue et ample mélodie, extrêmement chantante, mais non dépourvue de ruptures inattendues. C’est là encore l’une des caractéristiques du style de Carl Philipp Emanuel, qui dans son *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* recommandera – précepte qui peut bien sûr s’appliquer à tous les instruments : “Il ne faut surtout laisser passer aucune occasion d’écouter de bons chanteurs, c’est de cette manière qu’on apprend à avoir une pensée chantante, et pour trouver la bonne manière d’interpréter une idée musicale, il est toujours bon de commencer par se la chanter à haute voix”. Très virtuose, l’*Allegro di molto* est emporté dans un mouvement frénétique, en batteries nerveuses à couper le souffle, bien révélateur de cette nature imaginative que le compositeur se reconnaissait lui-même, allant jusqu’à déclarer d’une de ses œuvres qu’il l’avait écrite “pour qu’on voie après ma mort quel esprit fantasque j’ai été”. Le mouvement final, *Arioso*, aux lignes mélodiques chantournées, au lyrisme richement

ornementé, apporte un apaisement salutaire après le tohu-bohu du mouvement précédent.

Peu avant la composition des sonates pour viole de gambe éclot le **Concerto pour clavecin et cordes en ré mineur** Wq. 17 H. 420. À trente ans, le musicien est depuis peu le claveciniste accompagnateur officiel de l'orchestre de la cour de Prusse, à Berlin et Potsdam – mais rien de plus. Frédéric II reconnaît son talent de compositeur, mais le trouve trop “moderne” pour son goût. S’il peut à juste titre s’enorgueillir de sa présence auprès de lui, ce n’est pas à lui qu’il commandera sonates, concertos ni opéras. Et peut-être lui a-t-on rapporté la faible estime que son claveciniste a de son talent de flûtiste. L’anecdote est célèbre. Alors que l’entourage fait mine d’admirer le souverain, Carl Philipp Emanuel aurait eu cette formule : “Vous faites erreur en croyant que le roi aime la musique, mais il n’aime que jouer de la flûte ; et si vous croyez qu’il aime jouer de la flûte, vous faites à nouveau erreur, car il n’aime que sa flûte”. Cela n’empêche pas le musicien d’en prendre sereinement son parti, de composer, de publier et de se faire entendre ailleurs qu’à la cour. La plus grande partie de sa musique pour le clavier, de sa musique de chambre et la quasi-totalité de ses concertos datent de cette époque, et c’est surtout à la musique vocale qu’il se consacrera à Hambourg. Non moins de dix concertos pour clavecin voient le jour de 1743 à 1746, parmi lesquels ce **Concerto en ré mineur**, en 1745. Quoique destinés à plaire à une société de bourgeois amateurs, ils s’adressent manifestement à des exécutants aguerris. Le compositeur y délaisse le genre concertant de l’époque baroque, pour développer

ce que son père avait réalisé dans ses propres concertos pour clavecin, affirmant le dialogue instrumental entre soliste et tuttiistes au long d’un discours de plus amples proportions. L’œuvre n’en est pas moins marquée d’une influence italienne, ce goût ultramontain si fort prisé alors à Berlin. Comme les autres pages analogues du musicien, ce concerto compte trois mouvements. Un premier *Allegro* est scandé par de vigoureux traits ascendants des cordes à l’unisson, comme les aime Carl Philipp Emanuel pour mettre l’accent sur la réitération d’une ritournelle. Le *Un poco adagio* médian déroule une longue phrase en fa majeur, paisible et rêveuse, sur les lourdes ponctuations des basses, qu’interrompt par moments une irruption intempestive du tutti. De caractère très vivaldien, l’*Allegro* final répond en symétrie au premier mouvement.

Gilles Cantagrel

Carl Philipp Emanuel Bach

Sonata, Sinfonias, Concertos

vol. 2

In 1768, after spending nearly thirty years in Berlin and Potsdam in service to the king of Prussia, Frederick II, Carl Philipp Emanuel Bach settled in Hamburg, the great metropolis of Northern Germany and an important cultural centre. He had been appointed director of music there in 1767 upon the death of his predecessor and godfather, Georg Philipp Telemann. Shortly after his arrival, he began to give concert series, especially in the private halls of societies or academies. At the time, he composed two sets of six symphonies. The first of them, from which is taken the ***Sinfonia for strings in C major*** Wq. 182/3 H.659, was copied and published in 1773. The collection was commissioned by and is dedicated to Baron van Swieten, future protector of Mozart and Beethoven and, at that time, Austria's ambassador to Berlin. Van Swieten had become friends with Carl Philipp Emanuel, whose music he admired along with that of his father and who gave him a copy of *The Well-tempered Clavier* that the baron would pass on to Mozart once back in Vienna. Van Swieten contributed to making Carl Philipp Emmanuel better known to Mozart, some of whose works he played and conducted. These symphonies continued

to be performed in the 19th century, as proved by this article printed in 1814, relating the memories of a listener of that era: "Without truly understanding them, we listened rapturously to daring, original ideas, forms and modulations of great novelty and boundless variety. Never, no doubt, had a brilliant mind produced music bearing witness to so much grandeur, boldness and humour." Like the others, the *Sinfonia in C major* comprises three movements: Allegro assai followed without a pause by an Adagio, and Allegretto. This imaginative music, with its contrasts, abrupt breaks, wide range of dynamics, vigorous unisons and dissonances, expresses manifold affects and is capable of going from uncontrollable, sometimes wrenching, suffering in the *Adagio* to the joyous, insouciant relaxation of the final *Allegretto*, marked with a grace that is almost Mozartian.

It was during his stay in Berlin that Carl Philipp Emanuel Bach composed most of his 72 concertos for soloist and orchestra and the dozen sonatinas with orchestra. This imposing body of work, essentially intended for the harpsichord, is indicative of the popularity of this genre,

considered 'modern' at the time, and of the success that its author might legitimately expect. There, he was working a field that had been abandoned by his famous composer colleagues at court. Quantz devoted himself to the flute in innumerable sonatas and concertos to satisfy his royal employer, Frederick II, whereas Graun was an inexhaustible purveyor of Italian operas of which the sovereign never seemed to tire. As for Carl Philipp Emanuel, the European master of keyboard instruments glorified the harpsichord although he did transcribe some of his keyboard concertos for other instruments. Were they particularly well liked, or simply did performers of other instruments also wish to play these scores? We do not know. There can be a hypothesis about the existence of concertos adapted for the cello, considering that one of the private venues where Carl Philipp Emanuel gave concerts in Berlin was the hall of an association named *Musikalische Assemblée*, which was directed by one of his collaborators, his assistant harpsichordist, Christian Friedrich Schale, who was also a cellist. Might he have realised his transcriptions for him? It is not impossible. The fact remains that, alongside the transcriptions for organ or oboe, three concertos originally for harpsichord are known, each in two new versions: one for flute and one for cello.

***The Concerto for cello and strings in B flat major* Wq. 171 H.436** dates from 1751. Its writing still reveals the influence of the waning Baroque era and of Vivaldi in particular, much more than that of his father, but turning resolutely towards the Classical era. The *Allegretto*, of a

regular cut and moderate character, nonetheless makes room for a quivering solo part. In G minor, the key of grief, the central *Adagio* seems an intimate, painful meditation, at times assailed by brief starts. But the *Allegro assai* resumes immediately and concludes with a swift, ardent and energetic page not, however, devoid of a few surprises typical of Carl Philipp Emanuel.

***The Sinfonia for strings in E minor* Wq. 178 H.653**, rather hastily nicknamed "fandango", dates from his Berlin years, shortly before Frederick the Great got involved in a regrettable war that would last no less than seven years (1756-63) and oblige him to curtail musical activity. As a result, Carl Philipp Emanuel found himself in much less demand by the orchestra of the Prussian court and was thus able to compose more at his leisure. This period would be particularly fruitful for solo keyboard music, whereas works calling for orchestra diminished, owing to the considerable financial restrictions imposed by the European conflict. The composition of symphonies for orchestra would resume nearly twenty years later, with the splendid bouquet of works from his prime. But the set of earlier symphonies is doubtless dominated by this one, which struck the imagination of his contemporaries including the famous opera composer Johann Adolf Hasse. In 1772, prior to paying a visit to Carl Philipp Emanuel in Hamburg in the course of one of his journeys to the Continent, Charles Burney met Hasse in Vienna, and the latter spoke enthusiastically to him about Bach: "Above all, he expressly recommended that I ask Bach to play for me on the keyboard, and to do anything to

lay my hands on one of his symphonies, the one in E minor, which he considered the best he had ever heard by him.” The composer was most certainly aware of his work’s value since, of all those composed in Berlin, it was the only one he had engraved, in 1759, in a version for strings alone. This was doubtless to make it more accessible to the public, whereas he wrote another version of it adding six wind instruments (flutes, oboes and horns in pairs) to the strings. Although this Berlin symphony may appear slightly less radically original or personal than those composed in Hamburg, it could be because at the time the musician was working at the court of Prussia, for a despot (however enlightened he might be), and not in a free city that was an ardent centre of culture to boot. He himself did not fail to note in his autobiography: “Having had to produce most of my works for specific persons or for the public, I had always experienced constraints, more than for the less numerous pieces that I simply composed for myself”. Of this symphony, the opening *Allegro assai* is launched by and run through with vigorous unisons broken by abrupt rests, creating contrasts of intensity – a veritable musical signature of the composer. The brief *Andante moderato* that follows immediately develops a peaceful melodic phrase of tender sweetness. As for the concluding *Allegro*, in dotted rhythms, its elation is expressed with lively energy.

It was during a period of intense activity that Carl Philipp Emanuel wrote two *sonatas for viola da gamba with basso continuo*, doubtless for Christian Ludwig Hesse, the gambist in Frederick’s court orchestra; a

third sonata would see the day some 14 years later. The *Sonata for violoncello piccolo and keyboard in C major* Wq. 137 H.559 dates from 1746 and lends itself perfectly to being played on a violoncello piccolo rather than the viola da gamba, as is heard here. All in the same key of D major, the sonata’s three movements do not follow the customary order. The work begins with an *Adagio ma non tanto* unfolding a long, sweeping melody, extremely tuneful but not devoid of unexpected breaks. That is another characteristic of the style of Carl Philipp Emanuel who, in his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, would recommend in a precept that can, of course, apply to all instruments: “Above all, one must always seize any occasion to listen to good singers. It is in this way that one learns to think in a singing manner. To find the right way to interpret a musical idea, it is always good to begin by singing it aloud.” Quite virtuosic, the *Allegro di molto* is carried away in a frenetic tempo with breathtaking, nervous batteries, quite revealing as to this imaginative nature that the composer acknowledged himself. He went so far, regarding one of his works, as to declare that he had written it “so that one might see after my death what a whimsical spirit I was”. The final movement, *Arioso*, with its curving melodic lines and richly ornamented lyricism, brings a salutary calm after the commotion of the previous movement.

Shortly before the composition of the *sonatas for viola da gamba* came the *Concerto for harpsichord and strings in D minor* Wq. 17 H.420. At the age of thirty, the musician had recently become the official harpsichordist/accom-

panist of the Prussian court orchestra in Berlin and Potsdam – but nothing more. Frederick II recognised his talent as a composer but found him a bit too “modern” for his taste. Although he could rightly be proud of his presence near him, it was not from him that he would commission sonatas, concertos or operas. And perhaps someone reported the slight esteem in which his harpsichordist held his talent as a flautist. The anecdote is famous: Whilst the entourage pretended to admire the sovereign, Carl Philipp Emanuel allegedly said, “You are mistaken if you believe the king loves music, as he only loves playing the flute; and if you believe he loves playing the flute, you are again mistaken, for he loves only his flute.” That did not prevent the musician from serenely reconciling himself, composing, publishing and have his music heard elsewhere than at court. The majority of his keyboard music, chamber works and nearly all his concertos date from this period, and it was especially to vocal music that he would devote himself in Hamburg.

No less than ten harpsichord concertos saw the day between 1743 and 1746, including this *Concerto in D minor*, in 1745. Even though meant to please a society of bourgeois amateurs, they are clearly intended for seasoned performers. Here the composer abandons the concertante genre of the Baroque era to develop what his father had achieved in his own harpsichord concertos, affirming the dialogue between the solo instrument and orchestra throughout a discourse of broader proportions. The work is no less marked by an Italian influence, this transalpine taste that was

so highly prized in Berlin. Like the musician’s similar other pieces, this concerto has three movements. The opening *Allegro* is accentuated by vigorous rising runs of the strings in unison, as Carl Philipp Emanuel was fond for putting the accent on the repeat of a ritornello. The central *Un poco adagio* unfolds a long phrase in F major, peaceful and dreamy, over the heavy punctuations of the basses, occasionally interrupted by an untimely irruption of the *tutti*. Very Vivaldian in nature, the final *Allegro* is a symmetrical counterpart to the first movement.

Gilles Cantagrel

Carl Philipp Emanuel Bach

Sonaten, Sinfonien, Konzerte

vol. 2

Nach dreißig Jahren in Berlin und Potsdam im Dienst des preußischen Königs Friedrich II. ließ sich Carl Philipp Emanuel Bach 1768 in Hamburg nieder, der großen Metropole in Norddeutschland, einem bedeutenden Kulturzentrum. 1767, nach dem Tod seines Taufpaten Georg Philipp Telemann, war er dort zu dessen Nachfolger als Musikdirektor der Stadt ernannt worden. Bald nach seiner Ankunft begann er Konzerte zu geben, die vorwiegend in privatem Rahmen, in Kammermusiksälen oder Akademien, stattfanden. Dann schrieb er zwei Sammlungen mit jeweils sechs Symphonien. Die erste, aus der die **Symphonie für Streicher in C-dur** Wq. 182/3 H.659 stammt, wurde 1773 redigiert und veröffentlicht. Sie ist seinem Auftraggeber gewidmet, dem Baron van Swieten, damals österreichischer Gesandter in Berlin. Van Swieten bewunderte Carl Philipp Emanuel und die Musik seines Vaters, freundete sich mit ihm an und erhielt von ihm eine Abschrift des *Wohltemperierten Klaviers*, die der Baron Mozart zukommen ließ, sobald er wieder in Wien war. Van Swieten trug dazu bei, dass Mozart Carl Philipp Emanuel besser kennenlernte, und wir wissen, dass

er einige seiner Werke spielte und dirigierte. Diese Symphonien wurden auch im 19. Jahrhundert weiter aufgeführt, wie ein Artikel aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1814 beweist, der die Erinnerungen eines zeitgenössischen Hörers wiedergibt: "Wenn sie [= die Symphonien] auch nicht ganz deutlich wurden, so hörte man doch mit Entzücken den originellen, kühnen Gang der Ideen, und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialen Seele entströmt." Die *Symphonie in C-dur* besteht, ebenso wie die übrigen Stücke, aus drei Sätzen, einem *Allegro assai*, an das sich ein Adagio und ein *Allegretto* anschließen. Eine einfallsreiche Musik mit ihren Gegensätzen, unvermittelten Brüchen, großen dynamischen Abständen, mächtigen Unisoni und Dissonanzen, die unterschiedlichste Affekte vermitteln und von unerträglichem, zuweilen herzerreißendem Leid im Adagio zu der freudigen, unbekümmerten Entspannung des abschließenden Allegrettos reichen, das fast von Mozart'schem Charme durchdrungen ist.

Carl Philipp Emanuel Bach komponierte den überwiegenden Teil seiner rund zweiundsiebzig Konzerte für Soloinstrument und Orchester und das Dutzend Sonatinen mit Orchester während seiner Zeit in Berlin. Dieses beachtliche Œuvre ist hauptsächlich für Cembalo bestimmt; es beweist die Beliebtheit dieser damals "modernen" Gattung und den Erfolg, den ihr Schöpfer sich von diesen Werken erhoffte. Er bot hier ein Terrain, das seine berühmten Komponistenkollegen bei Hofe vernachlässigten: Quantz, der sich in unzähligen Sonaten und Konzerten der Flöte widmete, um den Ansprüchen seines königlichen Dienstherrn Friedrich II. gerecht zu werden, und Graun, der unerschöpfliche Lieferant italienischer Opern, deren der Monarch nicht müde wurde. Carl Philipp Emanuel seinerseits, europäischer Meister der Tasteninstrumente, brachte das Cembalo zu Ehren. Er transkribierte allerdings einige seiner Cembalokonzerte für andere Instrumente. Hatten diese besonders gefallen, oder wollten auch Musiker diese Musik spielen? Wir wissen es nicht. Bei den Konzerten, die er für Violoncello bearbeitete, verhielt es vermutlich so, denn eine der privaten Örtlichkeiten, wo Carl Philipp Emanuel in Berlin seine Konzerte aufführte, war der Konzertsaal einer Vereinigung, die sich *Musikalische Assembléen* nannte und von einem seiner Mitarbeiter und Stellvertreter, Christian Friedrich Schale, geleitet wurde, der auch Cellist war. Sollte er seine Transkriptionen für Schale geschrieben haben? Das ist nicht unmöglich. Allerdings sind, neben Transkriptionen für Orgel oder Oboe, drei ursprünglich für Cembalo bestimmte Konzerte in jeweils zwei neuen Versionen bekannt, eine für Flöte und eine für Violoncello.

Das **Konzert für Violoncello und Streicher in B-dur** Wq. 171 H.436 stammt aus dem Jahr 1751. Stilistisch unterliegt es weit mehr dem Einfluss der ausgehenden Barockzeit, vor allem Vivaldi, als dem seines Vaters, wendet sich aber bereits entschlossen der Klassik zu. Das *Allegretto*, regelmäßig gebaut und gemäßigt im Charakter, bietet indessen einem beeindruckenden Solopart Raum. Das mittlere *Adagio* in g-moll, der Tonart des Leidens, vermittelt den Eindruck einer intimen, schmerzvollen Meditation mit zuweilen quälenden Ausbrüchen. Doch das *Allegro assai* bringt gleich wieder Erholung und endet mit flinken, feurigen, hüpfenden Klängen, nicht ohne Überraschungen in Carl Philipp Emmanuels Manier.

Die **Symphonie für Streicher in e-moll** Wq. 178 H.653, die ziemlich rasch den Beinamen "Fandango" erhielt, stammt aus den Berliner Jahren, kurz bevor sich König Friedrich II. auf einen misslichen Krieg einließ, der sieben Jahre dauerte (1756–1763) und ihn zwang, sich von der Musik abzuwenden. Carl Philipp Emanuel wurde vom preußischen Hoforchester somit viel weniger in Anspruch genommen und hatte mehr Freiraum, nach eigenem Gutdünken zu komponieren. In dieser Zeit entstanden besonders viele Werke für Cembalo als Soloinstrument, während, bedingt durch die erheblichen finanziellen Einschränkungen, die der europäische Konflikt auferlegte, Stücke fehlen, die ein Orchester benötigen. Symphonien für Orchester komponierte er erst wieder rund zwanzig Jahre später – das wunderbare Bouquet der reifen Werke. Der Höhepunkt der früheren Symphonien ist jedoch ohne

Zweifel diese Symphonie für Streicher. Sie beflügelte die Phantasie der Zeitgenossen, darunter den berühmten Opernkomponisten Johann Adolf Hasse. 1772 traf Charles Burney, bevor er sich auf einer seiner Reisen zu Carl Philipp Emanuel nach Hamburg begab, Hasse in Wien, der von Bach voller Begeisterung sprach: "Vor allem empfahl er mir ausdrücklich, Bach zu bitten, für mich auf dem Cembalo zu spielen, und alles daran zu setzen, einer seiner Symphonien habhaft zu werden, der in e-moll, die er für die beste hielt, die er von ihm je gehört hatte." Der Komponist war sich ganz sicher des Wertes seines Werkes bewusst, denn von all denen, die er in Berlin komponiert hatte, war sie die einzige, die er 1759 stechen ließ – in einer Version für Solostreicher, gewiss, um sie dem Publikum leichter zugänglich zu machen. Dazu verfasste er noch eine weitere Version, in der die Streicher durch sechs Blasinstrumente, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Hörner ergänzt werden. Wenn diese Berliner Symphonie weniger originell und persönlich erscheinen mag als die in Hamburg komponierten Werke, so mag der Grund dafür sein, dass der Komponist damals am preußischen Hof für einen Despoten (so aufgeklärt er auch sein mochte) tätig war, und nicht in einer freien Stadt und zudem pulsierendem Kulturzentrum. Er selbst notierte in seiner Autobiographie: "Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe." Das einleitende *Allegro assai* dieser Symphonie wird von mächtigen Unisoni in Gang gesetzt und durchquert, unterbrochen durch unvermittelte

Pausen, was heftige Kontraste entstehen lässt – die wahre musikalische Handschrift des Komponisten. Das sich sofort anschließende kurze *Andante moderato* ergeht sich in einer Phrase von zärtlicher, friedlicher Sanftheit, während das abschließende *Allegro* mit seinen punktierten Rhythmen seine Fröhlichkeit kraftvoll und lebhaft zum Ausdruck bringt.

Während einer Zeit intensiver Arbeit widmete Carl Philipp Emanuel zwei Sonaten der Viola da gamba mit Continuo, die zweifellos für den Gambisten des Orchesters am Hofe Friedrichs, Christian Ludwig Hesse, bestimmt war. Eine dritte Sonate entstand vierzehn Jahre später. Die **Sonate für Violoncello piccolo und Basso continuo in D-dur** Wq. 137 H.559 stammt ebenfalls aus dem Jahr 1746. Sie eignet sich vorzüglich zur Ausführung auf einem Violoncello piccolo statt der Viola da gamba, wie hier zu hören ist. Die drei Sätze der Sonate, alle in der Tonart D-dur, folgen nicht der üblichen Reihenfolge. Das Werk beginnt mit einem *Adagio ma non tanto* und ergeht sich in einer langen und ausgreifenden, überaus sanglichen Melodie, die jedoch nicht ohne unvermittelte Brüche ist. Auch das ist eines der typischen Merkmale des Stils von Carl Philipp Emanuel, der in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen empfahl – ein Prinzip, das sich auf alle Instrumente anwenden lässt: "Wir fügen allhier noch hinzu, dass man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen." Das sehr

virtuose *Allegro di molto* wird von einer frenetischer Bewegung vorangetrieben, mit heftigen Schlagzeugklängen, die den Atem nehmen – sehr bezeichnend für die Erfindungskraft, die der Komponist sich selbst zugestand, so dass er bei einem seiner Werke gar erklärte, es möge ,dazu dienen, dass man meiner nach meinem Tod nicht zu bald vergessen möge“. Der letzte Satz, Arioso, mit ausschweifenden Melodielinien und reich ornamentierter Lyrik, bringt nach der Wirrnis des vorangegangenen Satzes heilsame Ruhe.

Kurz vor der Komposition der Sonaten für Viola da gamba entstand das **Konzert für Cembalo und Streicher in d-moll** Wq 17 H.420. Mit dreißig Jahren war der Musiker seit kurzem offizieller Cembalobegleiter am preußischen Hof, in Berlin und Potsdam – mehr nicht. Friedrich II. erkannte das Talent des Komponisten, fand ihn aber für seinen Geschmack zu “modern”. Wenn er zu Recht stolz sein konnte auf seine Anwesenheit bei ihm, so bestellte er doch bei Carl Philipp Emmanuel weder Sonaten noch Konzerte oder Opern. Und vielleicht hatte man ihm zugetragen, wie wenig sein Cembalist sein eigenes Talent als Flötist schätzte. Die Anekdote ist bekannt. Während die Entourage des Königs Bewunderung für sein Flötenspiel heuchelte, soll Carl Philipp Emanuel geäußert haben: “Ihr irrt euch, wenn ihr glaubt, der König liebe die Musik, er liebt nur das Flötenspiel; und wenn ihr glaubt, er liebe es, Flöte zu spielen, so irrt ihr euch wieder, denn er liebt nur seine Flöte.” Das hinderte den Musiker nicht, sich gelassen mit dieser Situation abzufinden: Er komponierte, veröffentlichte und trat an anderen Orten als

bei Hofe auf. Der größte Teil seiner Musik für Cembalo, seiner Kammermusik und fast seine gesamten Konzerte stammen aus dieser Zeit, und in Hamburg würde er sich vor allem der Vokalmusik widmen. Nicht weniger als zehn Cembalokonzerte entstanden in den Jahren 1743 bis 1746, darunter 1745 dieses Konzert in d-moll. Obwohl diese Werke für eine Gemeinschaft bürgerlicher Amateure bestimmt waren, wenden sie sich doch eindeutig an erfahrene Interpreten. Der Komponist verabschiedete sich darin vom konzertierenden Barockkonzert und führte das weiter, was sein Vater bereits in seinen eigenen Konzerten für Cembalo getan hatte: den instrumentalen Dialog zwischen Solist und Tutti innerhalb eines breiter angelegten Vortrags. Das Konzert lässt zudem italienischen Einfluss erkennen, diesen Geschmack an südlichen Klängen, die damals in Berlin so geschätzt waren. Wie die entsprechenden anderen Stücke des Komponisten enthält auch dieses Konzert drei Sätze. Ein einleitendes *Allegro* wird von aufsteigenden heftigen, unisono geführten Streichern skandiert, mit denen Carl Philipp Emanuel gern die Wiederholung durch ein Ritournell akzentuierte. Der Mittelsatz *Un poco adagio* lässt zu schweren Bassinterpunktionen eine lange, friedliche und verträumte Phrase in F-dur erklingen, zuweilen unvermittelt von Tutti unterbrochen. Das abschließende *Allegro*, in seinem Charakter sehr vivaldisch, bildet die Symmetrie zum ersten Satz.

Gilles Cantagrel

Cori Eol V
Sinfonia III

Violino I

Allegro assai





Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller (1737)
généreusement prêté par le CIC.

Ophélie Gaillard plays a cello by Francesco Goffriller (1737),
generously loaned to her by CIC.

Ophélie Gaillard spielt ein Violoncello von Francesco Goffriller (1737),
eine großzügige Leihgabe des CIC.

Plus d'informations / More information / Mehr Informationen:

opheliegaillard.com



Pulcinella Orchestra

Leader - Violon solo:

Thibault Noally

Violins - Violons I:

David Chivers, Domitille Gilon, Anastasia Shapoval,

Charlotte Grattard (4-9, 13-15)

Violins - Violons II:

Nicolas Mazzoleni, Alexandrine Caravassilis, Jean-Marc Haddad, Izleh Henry

Violas - Altos:

Patricia Gagnon, alto (4-9,13-15), Delphine Millour (1-3), Pierre Vallet

Cellos - Violoncelles:

Ophélie Gaillard, Claire Gratton

Double bass - Contrebasses:

Clothilde Guyon (1-3), David Sinclair (4-9, 13-15)

Keyboards - Claviers:

Francesco Corti

pulcinella.fr

francescocorti.com

L'Ensemble Pulcinella, en résidence au Festival Baroque de Pontoise, est soutenu par la Drac Ile-de-France, le Conseil Général 93 et l'Adami. Il est soutenu par la région Ile-de-France pour trois ans, sous la forme d'une aide à la Permanence Artistique et Culturelle, pour ses actions pédagogiques et sociales en Ile-de-France. Les artistes de Pulcinella effectuent depuis bientôt dix ans un travail régulier sur le terrain, au plus près de ses partenaires et au service de tous les publics.



Tout notre catalogue sur / All our catalog on / Unser gesamter Katalog unter
apartemusic.com