



C.P.E. BACH

CELLO CONCERTOS

ELINOR FREY

ACCADEMIA DE' DISSONANTI



MENU

- > TRACKLIST
- > ENGLISH
- > FRANÇAIS
- > DEUTSCH





Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

CELLO CONCERTO IN A MINOR, WQ. 170

- | | | |
|----------|--------------------|-------|
| 1 | I. ALLEGRO ASSAI | 11'17 |
| 2 | II. ANDANTE | 8'35 |
| 3 | III. ALLEGRO ASSAI | 7'09 |

CELLO CONCERTO IN B-FLAT MAJOR, WQ. 171

- | | | |
|----------|--------------------|------|
| 4 | I. ALLEGRETTO | 8'05 |
| 5 | II. ADAGIO | 7'26 |
| 6 | III. ALLEGRO ASSAI | 6'25 |

CELLO CONCERTO IN A MAJOR, WQ. 172

- | | | |
|----------|------------------------------|------|
| 7 | I. ALLEGRO | 6'28 |
| 8 | II. LARGO CON SORDINI, MESTO | 7'00 |
| 9 | III. ALLEGRO ASSAI | 5'10 |

TOTAL TIME: 67'41

ELINOR FREY Cello & Direction
ACCADEMIA DE' DISSONANTI

ACCADEMIA DE' DISSONANTI

ELINOR FREY Cello & Direction

BORIS BEGELMAN Principal Violin I

JOSEPH LANZA Violin I

MAYA ITO JOHNSON Violin I

CHLOE MEYERS PRINCIPAL Violin II

JESSE DUBÉ Violin II

SIMON ALEXANDRE Violin II

DAN MCCARTHY Viola

EVA LYMENSTULL Cello

SHANTI NACHTERGAELE Double bass

MÉLISANDE McNABNEY Harpsichord

Cello by Nicolas Augustin Chappuy, 1770 & bow by Luc Breton, 2000.

C. P. E. Bach Cello Concertos

By ELINOR FREY

The royal courts of mid-eighteenth-century Berlin were lively crossroads that brought together some of the greatest musicians of the time including famous virtuosos performing music full of expression and fantasy. It is in this context that Carl Philipp Emanuel Bach built a thriving career as a keyboard player and composer for nearly 30 years in Berlin.

Cello repertoire and cello playing are not often considered among the principal contributions of mid-eighteenth-century composers in Berlin. More prolific and renowned were the performers on the flute, violin, viola da gamba, and keyboards. However, as elsewhere in Europe, the cello in Berlin was quickly gaining popularity and its repertoire rapidly expanding. Earlier cello music in the Berlin scene, and beyond, does have some important contributions, including excellent sonatas by colleagues, C. H. Graun, J. P. Kirnberger, C. F. Abel and C. P. E. Bach's younger brother, Johann Christoph Friedrich Bach.

The three cello concertos of C. P. E. Bach were likely performed at one of the private academies or music societies popular in Berlin at the time. Mostly held during weekends, these concerts could last three hours or more and presented a wide range of works, from symphonies to solos. Bach's concertos exhibit hallmarks of both the "Galant" and the "Empfindsamer stil" (the sensitive style), calling for various changes in dynamic, both abrupt and subtle, at the service of elegant melodies and expressive fantasy. The first concerto, in A Minor, Wq 170, was composed in Berlin in 1750, the year of his father's death. Its intensity as well as its tender-passionate aesthetic also anticipate and embody the principles of the later *Sturm und Drang* movement. Throughout the piece, Bach explores various extremes when fashioning his exchanges between soloist and orchestra. Sometimes their interactions verge on swordplay, other times gentle coaxing or simple affirmation.

Long after its Berlin premiere in 1751, the Concerto in B-flat Major, Wq 171, received a revival performance at the Berlin Sing-Akademie in 1813, a time when older music was less often performed. The concerto's tasteful melodies are appreciably Galant. Its sprightly mood, clear melody and bass partnership, and simple recognizable schemes make it a perfect example of music suited to salon culture and elegant society. Repeat performances must

have happened during Bach's lifetime as well, since we have evidence that Bach's adaptations of all three concertos for flute and keyboard led him to make further revisions of the first cello versions.

The A Major concerto, Wq 172, is also well-supplied with imagination and feeling. This particular work, composed in 1753 in Potsdam, has a high level of difficulty, as do the other two concertos, suggesting a skillful professional as intended soloist. This was likely Ignaz Mara, cellist of the royal Kammermusik in the 1750s, who had a reputation as a strong and expressive player as well as a good composer. By asking "How would someone like Ignaz Mara have approached these concertos?" I needed to consider expectations of an 18th-century cellist who was performer-composer, in other words, a virtuoso. They would not have presented an interpretation like a typical conservatory-trained cellist nowadays: perfectly reproducing the score. In Bach's time, performing and preparing a piece was done to suit the soloist's strengths and to allow them to show off their own creative voice. Musicians were always composers themselves and the practice of personalizing a performance of someone else's music was commonplace and expected by all.

For this recording, I have used a vocabulary of ornamentation gleaned from the music of Bach, Benda, Quantz, and other nearby musicians, to enhance and intensify what is already on the page. One other tool of analysis and composition I benefitted from during this process was historical solfeggio (a flexible hexachordal system of melodic invention). With this in mind, I worked to ensure that my versions were congruous with solfeggio analysis. Evidence of cellists personalizing their concert music became more pronounced in the mid-19th century, most famously with editions by Friedrich Grützmacher. A note on the title page of Grützmacher's copy of the A Minor concerto says that it "contains performance-related abridgements" whereas his copy of J.S. Bach's cello suites was "revised and arranged for the concert performances." We also find interesting models for variation and embellishment in C. P. E. Bach's Keyboard Sonatas with *veraenderte Reprisen* (varied repetitions of themes), Wq. 50, and one of Franz Benda's Six Sonatas for Violin and Continuo, which contain elaborate second versions of the violin part. These were important sources for my gathering ideas on how to transform and enhance melodies.

Cadenzas written by the soloist were also common practice for 18th-century virtuosos. Bach wrote cadenzas for his concertos, but only in versions intended for keyboard and

not idiomatic to the cello, and I find that these works warrant a more substantial response than the keyboard examples provided by Bach. Placed near the end of the movement, the cadenza can provide moments of flashy figuration or a potpourri of varied themes, but should also be approached through a rhetorical perspective, serving to present the performer's final reflections on what the audience has just heard. While I follow many 18th-century procedures, such as harmonic patterns set out in Bach's 1753-1762 *True Art of Keyboard Playing*, as well as look to models from his fantasias and his many sonatas and concertos, my final cadenzas should still reveal me with my voice, as if revealing to the audience my own commentary.

These dramatic works, replete with fragmented and blustery exchanges, alongside tender moments of serene grace, bear witness to the vigorous imagination of C. P. E. Bach. In Bach's music, emotions are fleeting and instantaneous and, above all, the beauty of melody is emphasized.

ELINOR FREY

Born in Seattle and living in Montréal, Elinor Frey is a leading Canadian-American cellist, viola da gambist, and researcher. Her albums on Passacaille Records, Channel Classics, and Analekta – many of which are world premiere recordings – include Giuseppe Clemente Dall’Abaco Cello Sonatas, recipient of a *Diapason d’Or*, and *Early Italian Cello Concertos*, winner of the 2023 JUNO Award for Classical Album of the Year (small ensemble). Her critical editions of Dall’Abaco’s cello music is published in collaboration with Walhall Editions.

Elinor is the artistic director of Accademia de’ Dissonanti, an organization for performance and research. She has performed as a soloist throughout the Americas and in Europe in recital and with numerous chamber ensembles and orchestras including the Australian Brandenburg Orchestra, London Symphonia (ON), Orchestre Symphonique de Québec, Asheville Symphony, Mercury Chamber Orchestra, Symphony Nova Scotia, Rosa Barocca, Il Gardellino, and Pacific Baroque Orchestra, among others.

Recipient of dozens of grants and prizes supporting performance and research, including the US-Italy Fulbright Fellowship, Elinor benefited from a research residency at the Orpheus Institute in Ghent, and a collaborative research project in 2025 with musicologist Nicholas Baragwanath, working on using hexachordal solfeggio in practice. Elinor holds degrees from McGill, Mannes, and Juilliard. She teaches Baroque cello and performance practice at McGill University and the Université de Montréal and was a Visiting Fellow in Music (2020–2023) at Lady Margaret Hall, Oxford University. Frey was awarded Québec’s Opus Prize for “Performer of the Year” in 2021 and “Influence Abroad” in 2026.

ACCADEMIA DE' DISSONANTI

Accademia de' Dissonanti was founded in 2020. As an ensemble and artistic institution, it presents concerts, publications and educational academies centered on historical performance and creative research under the leadership of artistic director Elinor Frey. Accademia de' Dissonanti refers the learned society of the same name founded in Modena, Italy in the early-1680s, and sanctioned by Duke Francesco II d'Este in 1684. Its meetings stimulated discussions on music, poetry, and other fascinating subjects. In June 2023, Accademia de' Dissonanti released their first CD Jean Baur: Chamber Music, winner of the 2024 Opus Prize for Early Music CD of the Year. Its second CD, Dall'Abaco and the Art of Variation was released in 2024.

The ensemble performed two tours across Canada in January 2020 and October 2022, each program dedicated to the charming and fascinating music of Luigi Boccherini. In recent seasons, Accademia de' Dissonanti performed at the Montréal Chamber Music Festival, the Montréal Bach Festival, Calgary Pro Musica, Festival Classica, Musique de chambre à Sainte-Pétronille, Music Niagara and Lachine Festival, among others. In 2025-26, the ensemble performed at the Isabel Bader Theatre (Kingston), Jeffrey Concerts (London, ON), Les Ondes (Quebec), Mississauga Chamber Musica and Arizona Early Music, among others.



Les Concertos pour violoncelle de C. P. E. Bach

PAR ELINOR FREY

Au milieu du XVIII^e siècle, les cours royales de Berlin étaient des carrefours animés où se côtoyaient certains des plus grands musiciens de l'époque, dont de célèbres virtuoses, qui jouaient une musique pleine d'expression et de fantaisie. C'est dans ce contexte que Carl Philipp Emanuel Bach fit à Berlin une carrière florissante de claveciniste et de compositeur pendant près de trente ans.

Le répertoire et le jeu du violoncelle ne sont guère considérés comme des centres d'intérêt majeurs des compositeurs actifs à Berlin au milieu du XVIII^e siècle. Les flûtistes, violonistes, gambistes et clavecinistes étaient alors plus prolifiques et plus renommés. Pourtant, comme ailleurs en Europe, le violoncelle y gagna rapidement en popularité, et son répertoire s'élargit rapidement. La musique pour violoncelle antérieure, à Berlin et au-delà, compte néanmoins d'importantes contributions, notamment d'excellentes sonates de collègues tels que C. H. Graun, J. P. Kirnberger, C. F. Abel et le frère cadet de C. P. E. Bach, Johann Christoph Friedrich Bach.

Les trois concertos pour violoncelle de C. P. E. Bach ont sans doute été joués dans le cadre de l'une des académies privées ou sociétés musicales alors en vogue à Berlin. Ces concerts, donnés généralement en fin de semaine, pouvaient durer trois heures ou davantage et proposaient un large éventail d'œuvres, de la symphonie au solo. Les concertos de Bach présentent les caractéristiques à la fois du style galant et de l'*Empfindsamer Stil* (style sensible), exigeant de nombreux changements de dynamique, qu'ils soient brusques ou subtils, au service de mélodies élégantes et d'une fantaisie expressive. Le premier concerto, en *la* mineur, Wq. 170, fut composé à Berlin en 1750, année de la mort de son père. Son intensité et son esthétique à la fois tendre et passionnée s'inscrivent également dans le monde du *Sturm und Drang*. Tout au long de l'œuvre, Bach explore divers extrêmes en façonnant les échanges entre soliste et orchestre. Par moments, leurs interactions sont à la limite du duel ; à d'autres, elles prennent la forme d'une douce persuasion ou d'une simple affirmation.

Bien après sa première exécution à Berlin en 1751, le Concerto en *si* bémol majeur, Wq. 171, fut repris à la Sing-Akademie de Berlin en 1813, à une époque où l'on jouait moins

souvent la musique plus ancienne. Les mélodies raffinées du concerto relèvent clairement de l'esthétique galante. Le caractère enjoué, la clarté du dialogue entre mélodie et basse, et les schémas formels simples et aisément reconnaissables en font un exemple parfait de musique adaptée à la culture de salon et à la société élégante. Ils ont dû être redonnés encore du vivant de Bach, puisque l'on sait que ses adaptations pour flûte et pour clavier des trois concertos l'amènèrent à faire de nouvelles révisions aux versions premières pour violoncelle.

Le Concerto en *la* majeur, Wq. 172, déborde lui aussi d'imagination et de sensibilité. Composé en 1753 à Potsdam, il est, comme les deux autres, d'une grande difficulté, ce qui laisse supposer qu'il était destiné à un professionnel talentueux. Il s'agissait probablement d'Ignaz Mara, violoncelliste de la Kammermusik royale dans les années 1750, réputé pour la puissance et l'expressivité de son jeu, outre qu'il était lui-même bon compositeur. En me demandant comment quelqu'un comme Ignaz Mara aurait abordé ces concertos, j'ai dû songer à ce qu'aurait fait au XVIII^e siècle un violoncelliste qui était à la fois exécutant et compositeur, autrement dit un virtuose. Il n'aurait pas présenté une interprétation comme celle d'un violoncelliste formé aujourd'hui au conservatoire, en reproduisant parfaitement la partition. À l'époque de Bach, on préparait l'exécution d'une œuvre en s'adaptant aux qualités du soliste, pour lui permettre de faire entendre sa propre voix créatrice. Les musiciens étaient eux-mêmes compositeurs, et on attendait d'eux qu'ils personnalisent les partitions d'autrui.

Pour cet enregistrement, j'ai utilisé un vocabulaire ornemental glané dans la musique de Bach, de Franz Benda, de Johann Joachim Quantz et d'autres musiciens proches, pour enrichir et intensifier ce qu'il y a déjà sur la page. Un autre outil d'analyse et de composition dont j'ai tiré parti au cours de ce processus est la « solmisation » historique (système d'invention mélodique flexible fondé sur l'hexacorde). Dans cette perspective, je me suis efforcé de m'assurer que mes versions étaient en accord avec une analyse solfégique.

Les preuves de ce que les violoncellistes personnalisaient leur répertoire de concert deviennent plus manifestes au milieu du XIX^e siècle, notamment dans les éditions de Friedrich Grützmacher. Une note figurant sur la page de titre de son exemplaire du Concerto en *la* mineur précise qu'il « contient des abrégements pour l'exécution », tandis que son exemplaire des suites pour violoncelle de J. S. Bach est « révisé et arrangé pour les exécutions en

concert ». On trouve également des modèles intéressants de variation et d'ornementation dans les *Six Sonates pour le clavecin avec des reprises variées*, Wq. 50, de C. P. E. Bach, ainsi que dans un des recueils de sonates pour violon et basse continue de Franz Benda, où il ajoute une deuxième version, ornée, de la partie de violon. Ces sources ont été essentielles pour nourrir ma réflexion sur la manière de transformer et d'enrichir une ligne mélodique. C'était également une pratique courante, pour les virtuoses du XVIII^e siècle, d'écrire les cadences du soliste. Bach composa des cadences pour ses concertos, mais uniquement pour les versions destinées au clavier, et elles ne sont pas idiomatiques pour le violoncelle ; il me semble en outre que ces œuvres appellent une réponse plus substantielle que les exemples pour clavier fournis par Bach. Placée vers la fin d'un mouvement, la cadence peut offrir des traits de virtuosité éclatante ou un pot-pourri de thèmes variés, mais elle doit aussi être envisagée dans une perspective rhétorique, comme l'occasion pour l'interprète de livrer ses ultimes réflexions sur ce que le public vient d'entendre. Si je m'inspire de nombreuses procédures du XVIII^e siècle – tels les schémas harmoniques exposés dans le traité de Bach (1753-1762), *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier*, ou les modèles provenant de ses fantaisies, et de ses nombreuses sonates et concertos – mes cadences finales doivent néanmoins faire entendre ma propre voix, comme un commentaire personnel adressé à l'auditoire.

Ces œuvres dramatiques, pleines à la fois d'échanges fragmentés et fougueux et de moments de grâce sereine, témoignent de l'imagination vigoureuse de C. P. E. Bach. Dans sa musique, les émotions sont fugitives et instantanées et c'est avant tout la beauté de la mélodie qui y est soulignée.

ELINOR FREY

Née à Seattle et vivant à Montréal, Elinor Frey est une violoncelliste, gambiste et chercheuse canado-américaine de premier plan. Ses enregistrements pour le label belge Passacaille et le label canadien Analekta – dont beaucoup sont des premières mondiales – comprennent notamment les sonates pour violoncelle de Giuseppe Clemente Dall’Abaco, récompensées par un Diapason d’or, ainsi qu’un disque intitulé *Early Italian Cello Concertos*, lauréat du Prix JUNO 2023 de l’album classique de l’année (petit ensemble).

Elinor Frey est directrice artistique de l’Accademia de’ Dissonanti, organisme qui se consacre à l’interprétation et à la recherche. Elle s’est produite en soliste à travers les Amériques et en Europe, aussi bien en récital qu’avec de nombreux ensembles de musique de chambre et orchestres, dont l’Australian Brandenburg Orchestra, le London Symphonia (Canada), l’Orchestre symphonique de Québec, Symphony Nova Scotia, Rosa Barocca, Il Gardellino et le Pacific Baroque Orchestra.

Elle a reçu des dizaines de bourses et de prix encourageant interprètes et chercheurs, dont une bourse Fulbright États-Unis–Italie, une résidence de recherche à l’Institut Orpheus de Gand et un projet de recherche collaboratif en 2025 avec le musicologue Nicholas Baragwanath portant sur l’usage pratique de la solmisation hexachordique. Elinor Frey est diplômée de McGill, de Mannes et de Juilliard. Elle enseigne le violoncelle baroque et les pratiques d’interprétation historiques à l’Université McGill et à l’Université de Montréal, et a été *visiting fellow in music* (2020-2023) à Lady Margaret Hall, Université d’Oxford. En 2021, elle a reçu le Prix Opus du Québec comme « interprète de l’année ».

L'ACCADEMIA DE' DISSONANTI

L'Accademia de' Dissonanti a été fondée en 2020. En tant qu'ensemble et institution artistique, elle présente des concerts, des publications et des académies pédagogiques centrées sur l'interprétation historique et la recherche créative, sous la direction artistique d'Elinor Frey. Le nom Accademia de' Dissonanti renvoie à la société savante du même nom fondée à Modène (Italie) au début des années 1680 et placée sous le patronage du duc François II d'Este en 1684. Ses réunions donnaient lieu à des discussions sur la musique, la poésie et d'autres sujets passionnants. En juin 2023, l'Accademia de' Dissonanti a fait paraître son premier disque, Jean Baur : Chamber Music, lauréat du Prix Opus 2024 comme CD de musique ancienne de l'année. Son deuxième album, Dall'Abaco and the Art of Variation, est sorti en 2024.

L'ensemble a fait deux tournées au Canada en janvier 2020 et octobre 2022, chaque programme étant consacré à la musique charmante et fascinante de Luigi Boccherini. Au cours des dernières saisons, l'Accademia de' Dissonanti s'est produite notamment au Festival de musique de chambre de Montréal, au Bach Festival de Montréal, à Calgary Pro Musica, au Festival Classica, à Musique de chambre à Sainte-Pétronille, à Music Niagara et au Festival de Lachine. En 2025-2026, l'ensemble a joué entre autres à l'Isabel Bader Theatre (Kingston), aux Jeffrey Concerts (London, Ontario), aux Ondes (Québec), à Mississauga Chamber Musica et à Arizona Early Music.

Die Cellokonzerte von C. P. E. Bach

VON ELINOR FREY

Der preußische Hof in Berlin war Mitte des 18. Jahrhunderts ein reger Knotenpunkt, an dem einige der größten Musiker der Zeit zusammenkamen, darunter berühmte Virtuosen, die Musik voller Ausdruck und Fantasie spielten. In diesem Berliner Umfeld begründete Carl Philipp Emanuel Bach eine fast dreißigjährige erfolgreiche Laufbahn, in der er sich durch das Spielen von Tasteninstrumenten und als Komponist einen Namen machte. Das Repertoire für Violoncello und das Spielen dieses Instruments werden selten zu den wichtigsten Beiträgen der Berliner Komponisten des mittleren 18. Jahrhunderts gezählt. Viel produktiver und renommierter waren diejenigen, die Flöte, Geige, Gambe und Tasteninstrumente spielten. Doch wie überall in Europa gewann auch in Berlin das Violoncello rasch an Popularität, und es entstand ein immer umfangreicheres Repertoire. Die frühere Cellomusik in Berlin und darüber hinaus hat einige wichtige Werke hervorgebracht, darunter hervorragende Sonaten von Komponisten wie C. H. Graun, J. P. Kirnberger, C. F. Abel und C. P. E. Bachs jüngerem Bruder Johann Christoph Friedrich Bach.

Vermutlich wurden die drei Cellokonzerte C. P. E. Bachs in einer der privaten Akademien oder Musikgesellschaften aufgeführt, die zu jener Zeit in Berlin sehr beliebt waren. Diese Konzerte fanden meist am Wochenende statt und konnten drei Stunden oder länger dauern. Dabei wurde ein breites Spektrum an Werken präsentiert, von Sinfonien bis zu Solostücken. Bachs Konzerte weisen sowohl Merkmale des „galanten“ als auch des „empfindsamen Stils“ auf und erfordern verschiedene abrupte und subtile dynamische Wechsel, die im Dienst eleganter Melodien und ausdrucksstarker Fantasie stehen. Das erste Cellokonzert in a-Moll Wq 170 wurde 1750, im Todesjahr seines Vaters, in Berlin komponiert. Seine Intensität und seine zärtlich-leidenschaftliche Ästhetik lassen sich dem Sturm und Drang zuordnen. Im gesamten Stück lotet Bach bei der Gestaltung des Wechselspiels zwischen Solist und Orchester verschiedene Extreme aus. Manchmal grenzt ihr Zusammenspiel an einen Schwertkampf, manchmal wirkt es wie ein sanftes Zureden oder eine schlichte Bejahung. Lange nach seiner Uraufführung in Berlin im Jahr 1751 wurde das Cellokonzert in B-Dur Wq 171 im Jahr 1813 in der Berliner Sing-Akademie wiederaufgeführt, zu einer Zeit, in der man selten ältere Musik spielte. Die geschmackvollen Melodien des Konzerts sind deutlich

vom galanten Stil geprägt. Die beschwingte Stimmung, die klare Melodik und Bassbegleitung sowie die einfachen, leicht erkennbaren Schemata machen es zu einem perfekten Beispiel für Musik, die zur Salonkultur und in die elegante Gesellschaft passt. Auch zu Bachs Lebzeiten muss es Wiederaufführungen gegeben haben, denn es gibt Hinweise darauf, dass er aufgrund seiner Transkriptionen aller drei Konzerte für Flöte und Klavier die ursprünglichen Fassungen für Violoncello noch einmal überarbeitete.

Das Cellokonzert in A-Dur Wq 172 zeichnet sich ebenfalls durch Einfallsreichtum und Emotionalität aus. Dieses besondere Werk, das 1753 in Potsdam komponiert wurde, ist ebenso wie die beiden anderen Konzerte sehr anspruchsvoll, was darauf hindeutet, dass als Solist ein erfahrener professioneller Musiker vorgesehen war. Dies war wahrscheinlich Ignaz Mara, Cellist der königlichen Kammermusik in den 1750er Jahren, der im Ruf stand, ein talentierter und ausdrucksstarker Musiker sowie ein guter Komponist zu sein. Indem ich mich fragte: „Wie würde jemand wie Ignaz Mara an diese Konzerte herangehen?“, musste ich die Erwartungen von Cellisten aus dem 18. Jahrhundert berücksichtigen, die sowohl ausführende Musiker als auch Komponisten waren, mit anderen Worten: Virtuosen. Sie hätten keine Interpretationen geliefert, wie sie heute typischerweise von Cellisten mit Konservatoriumsausbildung zu erwarten sind: exakte Wiedergaben der Partitur. Zu Bachs Zeiten wurden Stücke so aufgeführt und vorbereitet, dass sie den Stärken des Solisten entsprachen und ihm ermöglichten, seine eigene kreative Stimme zum Ausdruck zu bringen. Musiker waren immer auch Komponisten, und es war üblich und selbstverständlich, dass sie die Musik anderer Komponisten auf ihre eigene Weise interpretierten.

Für diese Aufnahme habe ich ein Verzierungsvokabular verwendet, das ich aus den Werken von Bach, Benda, Quantz und anderen Musikern dieser Zeit zusammengetragen habe, um das, was bereits auf dem Notenblatt steht, zu bereichern und zu intensivieren. Ein weiteres Analyse- und Kompositionswerkzeug, von dem ich während dieses Prozesses profitiert habe, war das historische Solfeggio (ein flexibles hexachordales System zur Erfindung von Melodien). Vor diesem Hintergrund habe ich darauf geachtet, dass meine Versionen mit der Solfeggio-Analyse übereinstimmen.

Im mittleren 19. Jahrhundert wurde es immer üblicher, dass Cellisten bei Konzertaufführungen persönliche Änderungen an den Werken vornahmen, am bekanntesten sind die Ausgaben von Friedrich Grützmacher. Eine Anmerkung auf der Titelseite von Grützmachers Kopie des a-Moll-Konzerts besagt, dass sie aufführungsbezogene Kürzungen enthält, wäh-

rend seine Ausgabe der Cellosuiten von J. S. Bach für Konzertaufführungen überarbeitet und arrangiert wurde. Interessante Vorbilder für Variationen und Verzierungen finden wir auch in C. P. E. Bachs Klaviersonaten mit „veränderten Reprisen“ (variierte Themenwiederholungen) Wq 50 und Franz Bendas Sechs Sonaten für Violine und Continuo, die ausgefeilte Alternativfassungen der Violinstimme enthalten. Diese Werke waren wichtige Quellen für meine Ideen, wie Melodien transformiert und verziert werden können.

Von Solisten selbst geschriebene Kadenzen waren für Virtuosen des 18. Jahrhunderts ebenfalls gängige Praxis. Bach schrieb Kadenzen für seine Konzerte, jedoch nur in den Versionen für Tasteninstrumente, und diese sind für das Cello nicht idiomatisch. Ich bin der Meinung, dass diese Werke eine intensivere Auseinandersetzung verdienen als die Übernahme der von Bach vorgegebenen Beispiele für Tasteninstrumente. Die Kadenz, die am Ende des Satzes steht, kann mit auffälligen Figurationen oder einem Potpourri verschiedener Themen aufwarten. Sie sollte jedoch auch aus rhetorischer Perspektive betrachtet werden, da sie dazu dient, die abschließenden Gedanken des Interpreten zum gerade Gehörten zu präsentieren. Obwohl ich mich an viele Praktiken des 18. Jahrhunderts halte, wie etwa die harmonischen Muster, die Bach 1753-1762 in seiner „Wahren Kunst des Clavier-Spiels“ beschrieb, und mich an Vorbildern aus seinen Fantasien und seinen zahlreichen Sonaten und Konzerten orientiere, sollten meine endgültigen Kadenzen dennoch meine persönliche Stimme offenbaren, ganz so, als würde ich dem Publikum meine eigenen Kommentare offenbaren.

Diese dramatischen Werke, voller bruchstückhafter und stürmischer Dialoge, aber auch mit zarten Momenten ruhiger Anmut, zeugen von der lebhaften Fantasie C. P. E. Bachs. In Bachs Musik sind Emotionen flüchtig und unmittelbar, und vor allem steht die Schönheit der Melodie im Vordergrund.

ELINOR FREY

Die in Seattle geborene und in Montréal lebende Elinor Frey ist eine führende kanadisch-amerikanische Cellistin, Gambistin und Musikwissenschaftlerin. Ihre Alben beim belgischen Label Passacaille und dem kanadischen Label Analekta – darunter viele Welterstaufnahmen – umfassen Giuseppe Clemente Dall’Abacos Cellosonaten, Gewinner eines „Diapason d’Or“, und Early Italian Cello Concertos, Gewinner des JUNO Award 2023 für das klassische Album des Jahres (kleines Ensemble). Elinor Frey ist künstlerische Leiterin der Accademia de’ Dissonanti, die sich den Bereichen Aufführung und Forschung widmet. Als Solistin trat sie in ganz Amerika und Europa in Konzerten und mit zahlreichen Kammermusikensembles und Orchestern auf, darunter das Australian Brandenburg Orchestra, die London Symphonia (Kanada), das Orchestre Symphonique de Québec, das Symphony Nova Scotia, Rosa Barocca, Il Gardellino und das Pacific Baroque Orchestra.

Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Preise zur Förderung ihrer Tätigkeit als Musikerin und Wissenschaftlerin, darunter die US-Italy Fulbright Fellowship, einen Forschungsaufenthalt am Orpheus Institute in Gent und ein gemeinsames Forschungsprojekt mit dem Musikwissenschaftler Nicholas Baragwanath im Jahr 2025, das sich mit der praktischen Anwendung des hexachordalen Solfeggio befasst. Elinor absolvierte ihr Studium an der McGill University, der Mannes School of Music und der Juilliard School. Sie unterrichtet Barockcello und Aufführungspraxis an der McGill University und der Université de Montréal und war Visiting Fellow in Music (2020–2023) am Lady Margaret Hall College der Universität Oxford. Elinor Frey wurde 2021 mit dem Opus-Preis der Stadt Québec als „Performer of the Year“ ausgezeichnet.

ACCADEMIA DE' DISSONANTI

Die Accademia de' Dissonanti wurde 2020 gegründet. Als Ensemble und künstlerische Institution präsentiert sie unter der Leitung ihrer künstlerischen Leiterin Elinor Frey Konzerte, Publikationen und Weiterbildungsakademien, deren Schwerpunkt auf historischer Aufführungspraxis und kreativer Forschung liegt. Der Name Accademia de' Dissonanti bezieht sich auf die gleichnamige Gelehrten-gesellschaft, die Anfang der 1680er Jahre im italienischen Modena gegründet und 1684 von Herzog Francesco II. d'Este anerkannt wurde. Bei ihren Treffen wurde über Musik, Poesie und andere faszinierende Themen diskutiert. Im Juni 2023 veröffentlichte die Accademia de' Dissonanti ihre erste CD Jean Baur: Chamber Music, die 2024 mit dem Prix Opus in der Kategorie „CD des Jahres für Alte Musik“ ausgezeichnet wurde. Das album Dall'Abaco and the Art of Variation erschien 2024. Das Ensemble unternahm im Januar 2020 und Oktober 2022 zwei Tourneen durch Kanada, wobei beide Programme der charmanten und faszinierenden Musik Luigi Boccherinis gewidmet waren. In den letzten Spielzeiten trat die Accademia de' Dissonanti unter anderem beim Montréal Chamber Music Festival, beim Montréal Bach Festival, bei Calgary Pro Musica, beim Festival Classica, bei Musique de chambre à Sainte-Pétronille, bei Music Niagara und beim Lachine Festival auf. In den Jahren 2025/26 gastierte das Ensemble unter anderem im Isabel Bader Theatre (Kingston), bei den Jeffrey Concerts (London, ON), Les Ondes (Québec), Mississauga Chamber Musica und Arizona Early Music.

Thanks to Jacques Marchand, Tamara Bernstein, Jacques Richer, Francine and Pierre Martineau, and Luc Breton for their support. Special thanks also to Nicholas Baragwanath for his guidance and inspiration as well as to Jean-Daniel Noir for his invaluable collaboration.

COLOPHON

Production

Channel Classics Records

Producer, recording engineer, editing, mastering

Jean-Daniel Noir

Editing

Elinor Frey

Cover design

Valérie Lagarde

Design

Ad van der Kouwe

Translations

Dennis Collins French Translation

Susanne Lowien German Translation

Photos

Tam Lan Truong

Recording location

Isabel Bader Theatre, Kingston, Ontario (Canada)

Recording date

October 6 - 8, 2025

© Elinor Frey & © Channel Classics Records / Outhere Music France 2026

This project has been made possible in part by
the Government of Canada. Ce projet a été
rendu possible en partie grâce au
gouvernement du Canada.

Canada