



harmonia
mundi

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
SEI CONCERTI
PER IL CEMBALO CONCERTATO
WQ 43

ANDREAS STAIER
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
PETRA MÜLLEJANS

Concerto no.1 in F major / Fa majeur / F-dur

1		I. Allegro di molto	5'48
2		II. Andante	3'43
3		III. Prestissimo	4'10

Concerto no.2 in D major / Ré majeur / D-dur

4		I. Allegro di molto	7'50
5		II. Andante	6'11
6		III. Allegretto	8'24

Concerto no.3 in E flat major / Mi bémol majeur / Es-dur

7		I. Allegro	7'05
8		II. Larghetto	3'35
9		III. Presto	4'03

Concerto no.4 in C minor / ut mineur / c-moll

10		I. Allegro assai	3'24
11		II. Poco adagio	2'15
12		III. Tempo di minuetto	2'51
13		IV. Allegro assai	4'27

Concerto no.5 in G major / Sol majeur / G-dur

14		I. Adagio - Presto	4'58
15		II. Adagio	2'34
16		III. Allegro	5'04

Concerto no.6 in C major / Ut majeur / C-dur

17		I. Allegro di molto	7'27
18		II. Larghetto	3'55
19		III. Allegro	6'44

SEI CONCERTI

PER IL CEMBALO CONCERTATO

accompagnato

da due Violini, Violetta e Basso;

con due Corni e due Flauti per rinforza;

DEDICATI

ALL' ALTEZZA SERENISSIMA

DI

P I E T R O

DUCA REGNANTE DI CURLANDIA &c. &c.

e composti

da

CARLO FILIPPO EMANVELE BACH,

Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia di Prussia, Badessa di Quedlinburgo, e Direttore di Musica della Republica di Hamburgo.

In Hamburgo,

Alle Spese dell' Autore.

1772.

Andreas Staier

*harpsichord, copy after Hieronymus Albrecht Hass,
Hamburg 1734, built by Anthony Sidey
and Frédéric Bal, Paris 2004*

Freiburger Barockorchester

Violins 1 Petra Müllejans, Beatrix Hülsemann, Kathrin Tröger

Violins 2 Martina Graulich, Peter Barczi, Marie Desgoutte

Violas Christa Kittel, Lucile Chionchini

Violoncellos Guido Larisch, Stefan Mühleisen

Double bass Ulrich Wolff

Flutes Susanne Kaiser, Daniela Lieb

Horns Christian Binde, Bart Aerbeydt

Direction Petra Müllejans

“En 1767, je fus appelé à Hambourg pour y occuper les fonctions de directeur de la musique et succéder au défunt maître de chapelle Telemann ! Après m’être très humblement présenté devant le Roi à plusieurs reprises, j’obtins mon congé du souverain et lors de mon départ, la sœur du Roi, son Altesse la Princesse Amalia de Prusse, me fit la grâce de me nommer son maître de chapelle. Depuis que je suis ici, j’ai certes reçu plusieurs offres avantageuses, mais je les ai toutes déclinées.”¹

Tout porte à croire que c’est sans déplaisir que C. P. E. Bach quitta Berlin. Pendant près de trente ans, il avait servi en tant que claveciniste à la cour du roi Frédéric le Grand – et souffert d’être employé à des tâches peu variées, mal payées de surcroît. Sans cesse, il fallait accompagner les mêmes soli de flûte du souverain, tandis que les œuvres de Bach lui-même n’étaient que trop rarement jouées. Certes, il était désormais le compositeur sans conteste le plus célèbre d’Allemagne septentrionale, mais cela ne révélait qu’encore plus clairement à quel point le monarque, fort conservateur en matière de musique, était dépassé par les fulgurances de son claveciniste en matière de composition. Une fois “appelé à Hambourg”, ville libre et hanséatique, Bach put enfin fuir cette étroite dépendance et échapper au diktat imposé par la cour en matière de goût, pour profiter de la liberté qu’offrait à l’artiste une existence bourgeoise ou “civile”. À l’avenir, il serait donc en charge de la musique dans les cinq églises principales de Hambourg. Et si jusqu’alors, la musique sacrée n’avait pas été au centre de ses préoccupations, ce revers de la médaille se trouvait heureusement compensé par

¹ C. P. E. Bach, *Autobiographie*, citée dans la traduction allemande du *Journal* de Charles Burney : *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Vol. 3, Hambourg 1773, p. 200.

la perspective d’émoluments sensiblement plus élevés qu’à Berlin. D’ailleurs, les temps avaient changé et en cette époque dominée par les “Lumières”, la place de la musique sacrée était devenue pour ainsi dire marginale. Pour ses représentations de cantates et de passions, Carl Philipp Emanuel n’hésita pas à puiser dans les œuvres de son père Jean-Sébastien Bach et, plus largement encore, dans le répertoire de Georg Philipp Telemann. Les doléances occasionnelles à ce sujet étaient faciles à désarmer, dans la mesure où Bach n’était pas tenu de présenter lui-même de nouvelles compositions. S’il écrivit durant sa période hambourgeoise plusieurs grandes pièces vocales, il les destinait avant tout au public bourgeois de la salle de concert, ce qui le rapprochait de Haendel bien plus que de son propre père. Son oratorio *Les Israélites dans le désert*, achevé en 1769, porte d’ailleurs une mention spécifiant que l’œuvre pouvait être jouée “non seulement lors d’occasions particulièrement festives ou solennelles, mais aussi en tout temps, à l’église ou ailleurs”.² Indépendamment de ses nouvelles obligations, dont il s’acquitta d’ailleurs assez légèrement, Bach resta d’abord un compositeur de musique instrumentale. Comme son père qui, au même âge, avait présenté, avec les quatre parties de sa *Clavirübung*, imprimées à compte d’auteur – depuis les *Six Partitas* jusqu’aux *Variations Goldberg* –, la somme de son œuvre pour instruments à clavier, Carl Philipp Emanuel Bach publia durant son séjour hambourgeois des cycles dont l’ambition encyclopédique semble témoigner qu’ils furent conçus comme autant d’ultimes traités sur les genres concernés : les *Sei Concerti* en 1772, les *Quatre Symphonies pour orchestre* avec douze instruments obligés en 1780 et, entre 1779 et 1786, les six recueils de *Sonates pour piano et fantaisies libres, accompagnés de quelques rondeaux pour connaisseurs et amateurs*. En ce sens, les *Sei Concerti* peuvent être considérés comme la première œuvre tardive de Bach.

² *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, 14.9.1774.

“Nous pouvons enfin annoncer aux connaisseurs et aux amateurs de musique l’édition complète des six excellents concertos pour clavecin du célèbre Bach, attendus depuis si longtemps avec une impatience non dissimulée. Tous les six répondent à nos attentes et correspondent pleinement à l’idée que nous nous faisons de ces chefs-d’œuvre, dus à la plume d’un instrumentiste remarquable qui connaît parfaitement toutes les finesses de son instrument. De nobles mélodies, accompagnées des harmonies les plus recherchées, et des passages brillants, parfaitement adaptés à l’instrument, qui permettent à l’interprète de donner toute la mesure de son habileté et de mettre en valeur toutes les ressources de son instrument; et dans le même temps, une facilité que M. Bach s’est appliqué à introduire ici à l’intention des différents amateurs... Ceux-ci pourront en effet jouer ces concertos comme autant de solos, puisque la mélodie principale des autres instruments est toujours notée en totalité. À certains endroits, les doigts ont même été indiqués... Les cadences, elles aussi, ont été notées dans leur intégralité.”³

L’impression de concertos instrumentaux restait exceptionnelle à l’époque, en raison des coûts très élevés pour les diverses parties d’orchestre et parce qu’un genre virtuose comme celui-ci ne pouvait guère espérer se vendre en grand nombre auprès des amateurs. Bach osa pourtant publier ses six concertos d’un seul coup. Leur histoire éditoriale témoigne de son opiniâtreté et de l’énergie qu’il investit dans ce projet. Dès 1770, il avait fait savoir qu’il travaillait à la composition de “six concertos faciles pour le clavecin”⁴ (le terme allemand employé, “Flügel”, désigne dans la terminologie de l’époque le “Kielflügel”, c’est-à-dire le clavecin, et non le piano-forte). L’œuvre devait paraître à l’origine chez son éditeur berlinois George Ludwig Winter, mais Winter mourut durant l’impression et Bach se retrouva pris dans de longues et pénibles discussions avec sa veuve. Il

se tourna alors vers Breitkopf, à Leipzig, et décida finalement de faire imprimer ses concertos à ses frais.

Une publication aussi ambitieuse et aussi coûteuse devait impérativement être habilement présentée au public, notamment par l’indication que ces concertos “faciles” étaient largement à la portée des amateurs, voire qu’ils avaient été composés à leur intention. Il ne fait aucun doute qu’il s’agit là d’une publicité tout à fait mensongère. À mon avis, les *Sei concerti* ne sont, du point de vue de la technique de jeu qu’ils requièrent, pas moins ambitieux que d’autres concertos que Bach écrivit pour son propre usage, et la possibilité qu’il évoque de les jouer également comme des solos, à partir de la réduction pour piano, ne représente guère qu’une solution de fortune. Jean-Sébastien Bach déjà avait recommandé sa *Clavirübung* “à l’attention des amateurs”, et l’avait destinée à la “distraction de leur âme”, bien que ces œuvres (cela ne vaut pas seulement pour les *Variations Goldberg* !) dépassent, sans scrupule aucun, toutes les compétences des meilleurs amateurs. Pour Mozart encore, l’impression d’œuvres pour orchestre était une exception, qui requérait des mesures publicitaires très particulières. De tous ses concertos pour piano, il n’en fit imprimer que trois, K.413-15. Lui aussi spéculait sur une vente auprès des amateurs, lorsqu’il affirmait (là aussi, à l’encontre de toute vérité) que les parties des instruments à vent n’avaient été ajoutées qu’*ad libitum*, et que ces œuvres pouvaient tout à fait être jouées en petite formation, par exemple en quintette avec piano, dans le cadre d’une pratique domestique. Une comparaison des *Sei Concerti* de C.P.E. Bach avec ses *Six Symphonies pour instruments à cordes* Wq 182, parues peu après (1773) montre bien à quel point il est difficile de prendre pour argent comptant la spécification “pour amateurs”.

³ *Ibid.*, 25.11.1772, p. 2 sq.

⁴ *Conversations* 10/4, octobre 1770, cité dans : Ernst Suchalla, *C.P.E. Bach im Spiegel seiner Zeit*, Hildesheim 1993, p. 101.

Johann Friedrich Reichardt s'exprime en ces termes à propos de cette commande : "*Bach composait alors pour le Baron van Swieten à Vienne six grandes symphonies pour orchestre, dans lesquelles, conformément au souhait de Swieten, il se laissa complètement aller, sans se soucier des difficultés qui ne manqueraient pas d'en résulter pour l'exécution.*"⁵ On serait donc en droit d'attendre que les symphonies soient nettement plus complexes et difficiles que les "concertos faciles", ce que l'analyse ne vient pourtant nullement confirmer. Au contraire, ces deux œuvres peuvent être considérées comme des œuvres-sœurs, les *Sei Concerti* proposant même, pour ce qui est de la forme cyclique, des solutions plus extravagantes encore que les symphonies pour cordes. Il n'empêche que le qualificatif de "facile" a eu pour conséquence de voir ces concertos le plus souvent délaissés par la littérature spécialisée.

Pour autant que je puisse le constater, Bach n'a, dans aucun autre recueil, présenté de manière aussi systématique toutes les facettes d'une tâche formelle donnée qu'il le fait dans les *Sei concerti*. Dans ces six concertos, tous les mouvements sont reliés les uns aux autres par des transitions et se succèdent donc "attacca", c'est-à-dire sans temps mort. On trouve bien sûr ce genre de transition dans de nombreuses autres œuvres du compositeur, mais elles ne concernent d'ordinaire que deux mouvements sur trois et surtout, elles n'ont pas du tout les mêmes conséquences sur l'agencement cyclique de l'ensemble. Dans les œuvres qui nous intéressent ici, on a l'impression que Bach cherche à traiter le potentiel théâtral, rhétorique et avant tout générateur de formes de ce type de constructions sans temps morts en réalisant une série de six concertos qui, de bien des manières, se réfèrent sans cesse les uns aux autres, se commentent les uns les autres. Leur agencement n'est pas linéaire, mais concentrique. Les deux concertos les plus "lisibles", ceux dont la structure est la plus transparente,

ouvrent et viennent clore le cycle. Cette symétrie est encore très proche des principes structurants du baroque, mais dans le même temps, Bach répond ici aux attentes des amateurs qu'il s'agissait au moins d'accueillir et de "congédier" avec des pièces moins roboratives que ne pouvaient l'être les pièces centrales.

Le **concerto n°6 en Ut majeur** a de toute évidence été conçu comme la "dernière danse" du recueil, légère et dénuée de difficultés. Dans les transitions entre les différents mouvements, Bach prend littéralement l'auditeur par la main et le conduit précautionneusement d'un caractère à l'autre : il s'agit bien là d'une transition au sens le plus plein du terme. À la fin de l'*Allegro molto*, le clavecin cite pour la dernière fois le motif initial du thème principal, mais dans une harmonie plus assombrie qui annonce le gris hivernal du *Larghetto*. Il est émouvant de voir comment, à la fin de celui-ci, un léger souffle d'harmonie printanière semble apporter un redoux, duquel se dégage – on serait tenté de dire : éclot – l'*Allegro* qui suit, de caractère galant. Le **concerto n°1 en Fa majeur** entend, lui aussi, ne pas donner trop de fil à retordre à l'amateur. Et pourtant, il porte déjà en lui ce virus qui causera encore bon nombre de spirituels tourments. Bach relie ici les mouvements de deux manières diamétralement opposées. Le premier mouvement est amputé de ses dernières mesures et le motif de retard déjà entendu à plusieurs reprises – sol dièse-la – reste soudain figé sur la note même du retard ; celle-ci est alors transformée (ce que l'auditeur ne peut encore percevoir en cet instant) en un la bémol qui se trouve être la première note de la mélodie de l'*Andante* en fa mineur : "*abruptio*" – ou la négation même de la transition. Le temps dont on est volé ici sera doublement, et même triplement restitué par Bach dans la fin de l'*Andante*, un passage de caractère récitatif qui se perd en chromatismes. Sans cesse, le début du troisième mouvement est retardé, et son tempo *prestissimo* déchaîné apparaît comme la réaction la

⁵ J.F. Reichardt, *Autobiographie*, in : *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12.1.1814, p. 29.

plus appropriée à une attente qui ne fut que trop longue.

Dans le **concerto n°2 en Ré majeur**, les événements inattendus surviennent très tôt. Le tutti enflammé du premier mouvement se transforme en un véritable tourbillon qui se précipite et s'interrompt sur une septième dissonante, laissant le clavecin, apaisant et délicat – *Andante* et non plus *Allegro di molto* – intervenir dans l'aigu en une guirlande aérienne. Est-on déjà dans le second mouvement ? Le premier était-il si court ? Très vite cependant l'*Allegro di molto* revient comme si de rien n'était – jusqu'à ce que soit introduit à l'endroit équivalent de la reprise (à 4:42) un épisode lent de même type. Le dernier tutti de ce mouvement est, lui aussi, dénué de conclusion. De manière analogue à ce que l'on a déjà pu constater à deux reprises, il semble s'égarer, surexcité, et s'achève sur un retard douloureux. L'*Andante* réapparaît, en mi mineur et avec un caractère radicalement nouveau : une cantilène pesante et lourde d'orages, jouée par l'orchestre au grand complet. C'est là que commence réellement le second mouvement, et l'auditeur croit reconnaître dans les deux *Andante* précédents quelques incrustations capricieuses au sein d'un *Allegro* par ailleurs régulier. La lente cantilène orchestrale s'achève au terme de deux phrases seulement, en une interrogation mélancolique, sur une demi cadence. Semblant venir d'ailleurs (et de très loin), dans une tonalité totalement étrange de Mi majeur, le clavecin répond par un passage *dolce* gracieux (à 0:44). Plus ce solo se développe, plus les allusions aux épisodes *andante* introduits dans le premier mouvement sont perceptibles. Une fois de plus, il nous faut corriger notre vision de la forme, et de l'ensemble : *Allegro di molto* et *Andante* se fondent finalement en un seul grand double mouvement développant en parallèle des caractères rapides et lents.

Dans le **concerto n°5 en Sol majeur** aussi, la simple question de savoir combien de mouvements l'œuvre compte nous emmène au cœur du laboratoire de composition de Bach. De façon très

inhabituelle pour un concerto, il commence par un *Adagio* orchestral très doux, idyllique, immédiatement suivi d'un *presto* exposé par le clavecin. À la toute fin de ce mouvement, le tutti se précipite vers la quinte puis s'interrompt brutalement. C'est précisément là que réside la clé d'interprétation de l'ensemble. Car ce qui suit n'est rien d'autre que le très calme *Adagio* du début, élargi pour former maintenant un grand mouvement lent dans lequel le soliste intervient également. – S'agit-il alors non pas d'un *Presto* précédé d'une lente introduction, mais plutôt d'une sorte d'ouverture, suivant la forme lent-rapide-lent ? Dans ce dernier cas, la forme serait asymétrique, car le second *Adagio* est nettement plus développé que le premier. Selon la manière dont on regroupe et dont on interprète ce qui a été entendu jusque-là, on pourrait tout aussi bien considérer que le concerto compte deux, trois ou quatre mouvements.

Ce n'est pas là une façon d'ergoter sur des vétilles, car dans chaque œuvre d'art, le rapport entre les détails et le tout sont d'une importance centrale pour la structure et la perception esthétiques. On a l'impression que Bach a voulu, dans ces concertos, donner des sortes d'images-devinettes qui, à chaque instant, nous obligent à prendre conscience de notre propre écoute. La forme musicale présente des analogies avec la forme architecturale, mais à la différence de celle-ci, elle ne nous est pas d'emblée intelligible : elle ne dévoile au contraire son sens et ses proportions que progressivement, dans le déroulement du temps. Il s'agit donc de reconnaître des éléments déjà entendus, dans leurs implications, et d'en déduire des attentes vis-à-vis de ce qui va suivre – comment tout cela va-t-il se développer ? La transparence avec laquelle Bach crée ici une forme de désordre qu'il ramène finalement à un ordre, la sincérité et le naturel avec lesquels cette musique s'explique et s'analyse elle-même, tout cela représente des moments extrêmement rares (et précieux) au sein d'une pratique "rationaliste" de la composition. La belle expression

de Johann Friedrich Reichardt, qui parle de Bach comme d'un "humoriste sérieux",⁶ s'applique exactement à ce que l'on vient d'évoquer.

Les conceptions sans doute les plus osées, Bach les réserve aux deux concertos centraux. Dans le **concerto n°3 en Mi bémol majeur**, il se produit quelque chose qui semble n'avoir aucun équivalent dans toute l'histoire de la musique – du moins dans celle qui m'est connue. Le second mouvement, *Larghetto*, est écrit dans l'éclatante tonalité de Do majeur et semble représenter un contre-univers lumineux à celui plus sombre, mais plus chaud, du mi bémol de l'*Allegro*. Mais dès que le premier solo de clavecin est achevé, quelque chose de très étonnant survient : le tutti répond en citant le motif initial du premier mouvement. Le "Sturm und Drang" musical, en cela assurément parent du premier romantisme, n'hésite pas, à l'occasion, à recourir à la citation qui, au beau milieu d'un mouvement, renvoie à un autre mouvement, déjà entendu. Cela peut s'accompagner des connotations les plus diverses : le souvenir nostalgique, la menace ou l'avertissement fatidique, ou encore la transparence diaphane. Dans tous les cas, le compositeur prend un risque énorme, celui de menacer l'unité et la logique du déroulement du mouvement ; il faut donc que ce procédé reste une exception, pour qu'il garde toute sa signification. Mais Bach ne se contente pas ici d'une seule référence, loin s'en faut. Il déclenche – et c'est justement là que réside le caractère inouï de sa démarche – un processus d'érosion dans lequel, peu à peu, c'est tout le stock de motifs du second mouvement auquel se trouve substitué un matériau emprunté au premier mouvement.⁷ Comment caractériser ce qui se passe ici ? Un *Larghetto* qui rêve de l'*Allegro* ? Un mouvement noyauté par un autre ? S'agit-il d'ailleurs réellement de deux mouvements distincts ? Au début du *Larghetto*, la réponse

est oui, mais à la fin de celui-ci : non. Au moment précis où il s'est complètement évaporé, surgit le *Presto* avec un thème démarrant toujours et systématiquement dans la "mauvaise" tonalité. Sa première apparition est un exemple de la manière extrêmement précise et réfléchie dont Bach inscrit justement ses contrastes les plus violents dans un contexte plus vaste, car l'accord de départ apparemment "faux" se révèle être la suite logique de la séquence sur laquelle s'achève le *Larghetto*.

Le summum de la cohérence cyclique est enfin atteint dans le **concerto n°4 en ut mineur**. Un *allegro assai* dramatique et de grande ampleur, situé entre le pathos organistique de Jean Sébastien Bach et le style héroïque de Beethoven pour ce qui est de son *habitus* et de son geste sonore, est scindé en deux à peu près en son milieu, pour faire place à deux épisodes relativement longs – ou s'agit-il déjà de mouvements ? Après un sommet *fortissimo* en fa mineur, c'est un *Poco adagio* qui commence, d'une pâleur et d'une clarté merveilleuses, comme s'il venait de la face cachée de la lune, en La majeur – une tonalité éloignée de pas moins de sept altérations ! À ce moment des plus éthérés succède un menuet très terrien, plein d'humour et d'une désinvolture presque cavalière. Lorsqu'il s'approche de son dénouement, on est tenté de se demander comment une telle différence entre ces trois caractères va bien pouvoir être résolue. À ce moment, l'*Allegro assai* reprend exactement là où il s'était interrompu avant le *Poco adagio*. Il débouche sur ce qui est sans doute la cadence (2:55) la plus intéressante de tous les concertos pour clavecin de Bach. Elle passe encore une fois en revue les trois *tempi* et les trois caractères des différents mouvements du concerto et semble se poser en cela exactement la question qui nous préoccupe : cette œuvre ne compte-t-elle qu'un seul mouvement ou bien quatre ? Le plus juste serait sans doute de le considérer comme une fantaisie pour orchestre et soliste. La célèbre *Fantaisie* de Mozart K.475, également en do mineur, présente une structure analogue. Il est certain qu'une fantaisie monologique pour instrument à clavier présente un

6 J. F. Reichardt, *Autobiographie*, in : *Allgemeine Musikalische Zeitung* 13.10.1813, p. 673.

7 Trois exemples de ce procédé : (CD 1) la piste 8/0'58" reprend la Piste 7/début ; de même la piste 8/2'04" renvoie à la piste 7/0'17". Même des figurations en apparence libres et non thématiques sont en réalité dérivées du premier mouvement : cf. piste 8/1'19" et piste 7/0'24".

cadre idéal pour des expériences audacieuses. Mais que Bach ose justement donner une forme aussi proche de l'improvisation à une œuvre pour orchestre est un signe supplémentaire de la distance qui sépare ces œuvres d'un niveau d'amateurs. Il faut vraiment avancer dans le temps pour retrouver des conceptions cycliques de ce genre ; tout au plus peut-on évoquer ici la *Wandererfantasie* de Schubert ou la *Sonate en si mineur* de Liszt, composées bien des générations plus tard.

Dans l'annonce citée plus haut, formulée à l'occasion de la parution des *Sei Concerti*, on souligne avec insistance que pour répondre à la demande des amateurs, "toutes les cadences... ont été notées dans leur intégralité." C'est certainement le cas des concertos 1 à 5, mais j'avoue avoir des doutes quant à la véracité de cette affirmation pour le premier mouvement du concerto n°6. Après dix-sept mesures d'un solo pour clavecin intégralement développé (5:28), Bach se retrouve à nouveau sur un accord de quarte et sixte (5:57), qui marque généralement le début des cadences, ce qui me fait penser qu'il a pu vouloir signifier, par une sorte de clin d'œil au "connaisseur", que celui qui le souhaitait était libre d'introduire ici sa propre petite improvisation. Incité en cela par la cadence rétrospective de Bach dans le concerto n°4, j'ai donc réuni un petit bouquet de citations extraites des cinq concertos précédents, qui pourront rappeler à l'auditeur (acoustiquement et, je l'espère, sans trop de didactisme) à quel point ces six concertos forment un tout.⁸ – Deux mouvements, l'*Allegretto* du deuxième concerto et le menuet du quatrième, nécessitent des répétitions des deux parties. Je les ai dotées de "reprises modifiantes", en référence au célèbre recueil de sonates de Bach, qui porte cette appellation (Wq 50, 1760).

⁸ Ma propre cadence (CD 2) se trouve à la piste 8/5'57"-6'39". Dans tous les autres concertos, je joue les cadences écrites par C. P. E. Bach.

L'édition imprimée comporte une liste impressionnante de précommandes. Douze exemplaires étaient destinés à Johann Friedrich Hartknoch à Riga, l'éditeur d'Immanuel Kant, six devaient partir à Londres chez Charles Burney, le célèbre journaliste musical. On trouve par ailleurs parmi les destinataires presque tous les compositeurs importants du Nord de l'Allemagne : le jeune frère de Bach, Johann Christoph Friedrich, à Bückeburg, Johann Friedrich Agricola, Carl Friedrich Christian Fasch, Johann Philipp Kirnberger à Berlin, Johann Gottfried Mützel à Riga. Toutes les grandes villes du Nord et de l'Est, jusqu'à Copenhague, Varsovie et Saint-Petersbourg, sont représentées par l'intermédiaire de plusieurs souscripteurs. Dans le sud catholique, en revanche, on ne relève que trois commandes : l'une est destinée au "Baron v. Dittmer à Vienne", l'autre au "Kantor Gebauer à Landshut" et la troisième à "Daniel Stockfleet à Cadix". Dittmer était un aristocrate du Mecklenburg qui, après de nombreuses années au service du Duc de Schwerin, s'était installé comme légat à Vienne. Stockfleet était issu d'une famille de commerçants de Hambourg, dont les relations d'affaire s'étendaient jusqu'à Cadix⁹ – quant à l'organiste, cantor et pédagogue Gebauer de Landshut, il était, lui aussi, protestant.¹⁰ Cette liste nous apporte ainsi la preuve étonnante des liens étroits qui pouvaient exister entre l'appartenance confessionnelle et les goûts musicaux. Depuis la capitale autrichienne, l'écrivain et critique Friedrich Nicolai relate l'anecdote suivante : "*Au nombre des plus grands connaisseurs parmi les amateurs de musique, on compte le Conseiller von Braun. Il apprécie tout particulièrement les compositions du grand Philipp Emanuel Bach. Bien sûr, il a en cela la plus grande partie du public viennois contre lui. J'ai moi-même entendu à Vienne des amateurs de musique par ailleurs zélés et compétents parler de Bach non seulement avec la plus*

⁹ Pour les informations sur Dittmer (p.é. aussi "Dittmar") et Stockfleet, je remercie chaleureusement Peter Wollny (Leipzig).

¹⁰ Cf. Bayerisches Musiker-Lexikon Online, éd. par Josef Focht, <http://www.bml.o.lmu.de.geo134> (consulté le 30 septembre 2007).

*grande indifférence, mais aussi avec une certaine aversion.”*¹¹ Christian Friedrich Daniel Schubart évoque les raisons d’une telle antipathie : *“Ce que l’on reproche à ces œuvres, c’est leur goût singulier, souvent aussi leur bizarrerie, la difficulté recherchée, le caractère singulier de leur impression... et leur inflexibilité vis-à-vis du goût à la mode.”*¹² Il n’y a qu’auprès de Haydn et Beethoven que la musique expérimentale de Bach trouva à Vienne une oreille attentive – ce que ces deux compositeurs ont d’ailleurs toujours volontiers reconnu. Ce sont avant tout les œuvres composées par Haydn entre 1760 et 1780 qui témoignent du travail d’étude accompli sur l’œuvre de Bach, perceptible à chaque page. Mozart se rapproche plus rarement de Bach dans sa manière de composer. Outre la *Fantaisie en ut mineur* déjà évoquée, il faut mentionner ici les extravagances du *Concerto Jeunehomme / Jenamy K.271*. Beethoven, de son côté, avait déjà découvert durant sa jeunesse les idées et le langage musical du “Sturm und Drang” de l’Allemagne du Nord, par l’intermédiaire de Christian Gottlob Neefe. Curieusement, c’est justement dans ses œuvres tardives, et sur la base de prémisses stylistiques différentes, qu’il revient à des formes plus rhétoriques assez proches des compositions de Bach. La violente opposition de deux caractères radicalement contrastés dans le premier mouvement de sa *Sonate en Mi majeur* op.109 est de toute évidence inspirée, dans son principe, de ce que fait Bach.

*“Et c’est sans doute ce à quoi pensait Papa Haydn quand il le considérait [il s’agit de C. P. E. Bach] en quelque sorte comme son maître : pour le dire de manière concise, c’était, outre la manière de libérer l’esprit de tout ce qui avait pu être figé dans la musique telle qu’on l’écrivait jusqu’alors, le règne ou du moins le droit de cité accordé aux particularités individuelles et aux états d’âme et d’esprit changeants du maître, si ce n’est dans l’ensemble de son art, du moins dans son jeu instrumental et ses compositions pour instruments.”*¹³

Je suis très touché et particulièrement heureux que Petra Müllejans et l’Orchestre Baroque de Fribourg aient non seulement accepté de participer à cet extraordinaire projet, mais qu’ils se soient aussi laissés contaminer par mon enthousiasme. À tous ceux qui ont participé à l’aventure, j’adresse mes remerciements les plus chaleureux ! Je remercie tout particulièrement une donatrice qui souhaite conserver l’anonymat, et qui a soutenu financièrement notre enregistrement relativement coûteux. Le contact fut établi grâce à Michael Ladenburger de la Maison de Beethoven à Bonn, à qui j’exprime ici mon immense gratitude, pour cela et pour tant d’autres choses.

ANDREAS STAIER

Traduction Elisabeth Rothmund

¹¹ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Vol. 4, Berlin/Stettin 1784, p. 556.

¹² C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, rédigé vers 1784/1785 et publié à Vienne en 1806.

¹³ Johann Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Vol. 4, Leipzig 1832, p. 299 sq.

CONCERTO V.

CEMBALO.

Adagio.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It begins with a piano (*pp*) dynamic marking and includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. A forte (*f*) dynamic marking appears later in the system.

The second system continues the musical piece with two staves. It features a forte (*f*) dynamic marking and includes complex rhythmic patterns and slurs. A piano (*p*) dynamic marking is also present.

Fresco.

The third system consists of two staves. The upper staff has a *Solo* marking above it. The music is characterized by more frequent note values and slurs.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a *Tutti* marking above it. The music becomes more active with many sixteenth notes.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a *Solo* marking above it. The music continues with intricate rhythmic patterns.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a *Solo* marking above it. The music features rapid sixteenth-note passages.

The seventh system consists of two staves. The upper staff has a *Solo* marking above it. The music concludes with a series of sixteenth-note runs.

*'In 1767 I was summoned to Hamburg as director of music in the place of the late Kapellmeister Telemann. After repeatedly presenting my request most humbly, I was given my discharge by the King, and the King's sister, Her Highness Princess Amalia of Prussia, granted me the favour of naming me her Kapellmeister on my departure. Since I have been here [in Hamburg] I have again received several very advantageous propositions to go elsewhere, but have declined them on each occasion.'*¹

Carl Philipp Emanuel Bach must have been glad to see the back of Berlin. For almost thirty years he had served as harpsichordist at the court of Frederick the Great – and put up with a routine distinctly lacking in variety, what is more for a meagre salary. Again and again he had to accompany the same royal flute solos, while his own works scarcely got a look-in. To be sure, during this period he had risen to the undisputed position of north Germany's most celebrated composer, but that only made it ever more obvious how hopelessly overtaxed the musically conservative king was by the compositional extravaganzas of his harpsichordist. With his 'summons' to the Free and Hanseatic city of Hamburg, an opportunity at last arose for Bach to escape dependence on the dictates of courtly taste for the freedom of a civic artist's existence. From now on he would be in charge of music at the five principal Hamburg churches. Although church music had until now been far from his preoccupations, this necessary evil was sweetened by considerably higher emoluments than he had received in Berlin. And in any case, times had changed: in the Age of Enlightenment, sacred music had become increasingly marginal. For his performances of cantatas and Passions he made liberal use

of works by Johann Sebastian Bach and, to an even greater extent, Georg Philipp Telemann. Occasional complaints about this could be brushed off easily enough, because Bach was not contractually bound to furnish compositions of his own. Although he did write a few large-scale vocal works in his Hamburg years, he intended them first and foremost as music for an audience of burghers in the concert hall, thus emulating the example of Handel rather than his father. He added to his oratorio *Die Israeliten in der Wüste* (The Israelites in the desert), completed in 1769, the observation that it could be performed 'not just on solemn occasions, but at any time, in or out of church'.²

Irrespective of his new obligations, which he treated somewhat casually, Bach remained primarily a composer of instrumental music. Like his father, who at much the same age had printed at his own expense the four parts of his *Clavirübung* (from the six Partitas to the Goldberg Variations), in which he placed before the public the essence of his output for keyboard instruments, Philipp Emanuel Bach published in his Hamburg period cycles of works whose encyclopaedic ambition clearly suggests they should be regarded as a definitive treatise on their respective genres: the *Sei Concerti* in 1772, the four *Orchestersinfonien mit zwölf obligaten Stimmen* (Orchestral symphonies in twelve obbligato parts) in 1780, and the six sets of *Clavier-Sonaten und freye Fantasien, nebst einigen Rondos für Kenner und Liebhaber* (Keyboard sonatas and free fantasias, together with a number of rondos, for connoisseurs and amateurs) in 1779-86. In this sense, the *Sei Concerti* can be seen as the first work of C. P. E. Bach's later period.

'We are at last able to announce to connoisseurs and amateurs of music the complete edition of the six splendid Harpsichord Concertos by our renowned Herr Bach, to which they have long looked forward with impatient expectation. All six of them correspond to the idea we had conceived of these masterpieces by a keyboard player of this

¹ C. P. E. Bach, 'Selbstbiographie', in *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen* (Hamburg: 1773), vol. 3, p. 200. [This autobiography was requested by the publisher of the German translation of Burney's *The Present State of Music in Germany* (London: 1773) and does not appear in the English original, where Burney relates Bach's life in the third person. (Translator's note)]

² *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, issue dated 14.09.1774.

calibre, who is familiar with all the refinements of his instrument. Noble melody, accompanied by the choicest harmony, and brilliant passages, perfectly suited to the instrument, in which the player can display his own skill and the specific assets of his instrument; and yet with all of that, an ease which Herr Bach has carefully introduced for the benefit of amateurs . . . The amateur may play these concertos as solo pieces, since the principal melody of the other instruments is always fully notated. In some places the fingerings are also indicated . . . The cadenzas, too, are fully written out . . .³

At that time instrumental concertos were printed only in exceptional circumstances, as the costs for producing the instrumental parts of an orchestral work were high, and a virtuoso genre was not likely to enjoy wide sales among amateurs. Bach nevertheless took the risk of publishing six concertos at a stroke. Their publication history shows the vigour and commitment with which he pursued this project. As far back as 1770 he had made it known that he was engaged in the composition of ‘six easy harpsichord concertos’⁴ (he used the word ‘Flügel’, which in the terminology of the time specifically meant the *Kielflügel*, that is the harpsichord, rather than any other keyboard instrument). The work was originally intended to be issued in Berlin by his publisher George Ludwig Winter. But Winter died while it was in press, and Bach got involved in lengthy and disagreeable altercations with his widow. In the meantime he turned for help to the Leipzig firm of Breitkopf, only to have the concertos finally printed at his own expense.

A publication as ambitious and costly as this one had to be made palatable to the wider public by the indication that these concertos were ‘easy’ enough for the amateur market, and indeed specifically tailored to it. But this may fairly be described as selling them under false pretences. In my opinion the *Sei Concerti* make no lesser demands on playing technique than other concertos which Bach wrote for his own use, and the possibility he mentions of playing

the works as solo harpsichord pieces from the keyboard reduction in any case represents a poor substitute. Johann Sebastian Bach had already recommended his *Clavirübung* ‘to amateurs . . . to refresh their spirits’, although that work (by no means just the Goldberg Variations) demands far too much of any mere amateur in its sovereign lack of consideration of such a player’s technical equipment. Even in Mozart’s time, printed editions of orchestral works represented an exception that required a special marketing strategy. Of all his piano concertos he had only three printed, K413-415. He too was aiming at the amateur when he untruthfully claimed that the wind parts were merely *ad libitum*, so that these works could also be played by smaller domestic forces as piano quintets. Just how problematic it is to take the specification ‘für Liebhaber’ uncritically, at face value, is demonstrated by a comparison of C. P. E. Bach’s *Sei Concerti* with the slightly later Six String Symphonies Wq 182 (1773). Johann Friedrich Reichardt tells us how these works were commissioned: ‘At this time Bach composed especially for Baron van Swieten of Vienna six grand orchestral symphonies in which, in accordance with Swieten’s wishes, he was to indulge himself as much as he wanted without paying any heed to the difficulties this might create in performance.’⁵ This might lead one to expect that the symphonies would be worked out in considerably more complex and difficult fashion than the ‘easy harpsichord concertos’, but such an assumption is not at all borne out by analysis. On the contrary, the two sets may be seen in many respects as sister works, with the *Sei Concerti*, insofar as their cyclic form is concerned, even presenting more extravagant solutions than the string symphonies. And yet the adjective ‘easy’ has led to these concertos generally being treated as poor relations in the relevant specialist literature.

As far as I can see, in no other collection did Bach work through a specific formal concept so consistently in all its facets as in the *Sei Concerti*. Here all the movements in all six concertos are linked to each other by means of transitions, which means that each concerto is to

³ Ibid., 25.11.1772, p.3 ff.

⁴ Conversations 10/4, October 1770, quoted in Ernst Suchalla, *C. P. E. Bach im Spiegel seiner Zeit* (Hildesheim: 1993), p.101.

⁵ J. F. Reichardt, ‘Autobiographie’, in *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 12.01.1814, col. 29.

be played *attacca* throughout. To be sure, such transitions are also to be found in many other works by him, but they mostly affect only two of the three movements, and above all they have less far-reaching effects on the cyclic form. In the present opus, by contrast, one has the impression that Bach wanted to handle the dramatic, rhetorical and, most important, form-creating potential of such seamless connections in a series of six concertos which refer to and comment on each other in many and various ways. Their arrangement is not linear, but concentric. The two most lucid, most clearly articulated concertos are placed at the beginning and the end. On the one hand, such symmetry remains close to Baroque principles of articulation, while on the other Bach thereby shows an accommodating approach to amateur musicians, whom he would at least welcome and take leave of with more accessible fare.

Concerto no.6 in C major was obviously designed as a cheerful, unproblematic play-out to the whole collection. In the bridges between the movements Bach takes his listeners by the hand, as it were, and leads them gently from one character to the next: a transition in the true sense of the word. At the end of the Allegro di molto the harpsichord quotes for the last time the opening motif of the principal theme, but now in darker harmonies, preparing for the wintry grey of the Larghetto. It is touching to observe how, at the end of the latter, a delicate breath of harmonic spring brings a thaw, from which the *galant* concluding Allegro emerges – blossoms, one is tempted to say. **Concerto no.1 in F major** is similarly calculated not to set the amateur too many puzzles. And yet it already carries the virus which will cause so much intellectually stimulating confusion. Here Bach links the movements in two diametrically opposing ways. The first movement is shorn of its final bars, as the already frequently heard suspension motif G sharp-A suddenly remains rooted to the suspended note; the latter (a fact the listener has no means of guessing at this point) is then reinterpreted as A flat, which is at the same time the first note of the melody of the Andante in F minor:

here is the negation of transition, *abruptio*. The time of which we are cheated here is doubly and trebly repaid by Bach in the recitative-like close of the Andante, which dies away amid chromaticisms. The start of the third movement is constantly delayed, and its Prestissimo tempo when it is finally unleashed suggests an impatient reaction to an overlong wait.

In **Concerto no.2 in D major** unexpected features set in early. The fiery opening tutti of the first movement ends up turning into a swirling maelstrom which races up to and then breaks off on a dissonant seventh, whereupon the harpsichord soothingly and tenderly – now Andante instead of Allegro di molto – enters with an airy garland in the high register. Are we already in the second movement here? Was the first really so short? But very soon the Allegro di molto returns as if nothing untoward had happened – until a similar slow episode is interpolated at the corresponding point in the reprise (4:42). Even the final tutti of this movement is not granted closure. In much the same way as has already occurred twice before, it gets carried away, overexcited, and lands on a painful suspension. Another Andante starts up, in E minor and with an entirely new character: an oppressive, sultry cantilena played by the whole orchestra. Only now does the second movement really begin, and we listeners think we recognise in the two previous Andante sections whimsical incrustations within an otherwise regular concerto allegro. The slow orchestral cantilena dies away after only two melancholy, questioning phrases, on an imperfect cadence. Apparently coming from somewhere completely different, in the distant key of E major, the harpsichord replies with a graceful *dolce* passage (0:44). The longer this solo is spun out, the clearer the reminiscences of the Andante episodes inserted in the first movement become. Once again we must correct our view of the form, of the whole edifice: in the end, Allegro di molto and Andante blend into one large double movement, developing its fast and slow characters in parallel. In **Concerto no.5 in G major** too the simple question of how many movements the piece contains leads us right to the heart of Bach's compositional laboratory. It begins, most

unusually for a concerto, with a gentle, idyllic orchestral Adagio, directly followed by a Presto stated by the harpsichord. At the end of this movement the tutti rushes up to the fifth and then pauses. At this precise spot lies the key to understanding the whole. Because what follows is once again the calm Adagio of the opening, but now expanded into a fully-fledged slow movement in which the soloist now intervenes as well. So are we not dealing at all with a Presto preceded by a slow introduction, but perhaps with a sort of overture form, slow-fast-slow? But that would be asymmetrical, because the second Adagio is much more extended than the first. According to the way what has been heard up to now is classified and interpreted, it would be equally legitimate to regard the whole concerto as having two, three or four movements.

This is not mere hair-splitting, because in every work of art the relationship between detail and the whole is of crucial significance for aesthetic structure and perception. It is as if, in these concertos, Bach wanted to set a series of musical puzzles which constantly force us to reflect on our listening. Musical form has analogies with architectural form, but is not intelligible to us from the start; on the contrary, it reveals its meaning and proportions only through progression in time. It is necessary to recognise the implications of what is already past, has already been heard, and deduce from this expectations of what might develop from it in the future. The transparency with which Bach here creates disorder that will finally be brought to order once more, the forthrightness and accessibility with which this music explains and analyses itself, make these concertos exceptionally felicitous examples of a 'rationalistic' art of composition. This is precisely the point of Johann Friedrich Reichardt's telling characterisation of Bach as a 'serious humorist'.⁶

Bach saves what are perhaps his most daring conceptions for the two central concertos. In **Concerto no.3 in E flat major** something happens for which I can see no parallels in the whole of musical history. The second movement, Larghetto, is in a radiant C major and seems to

embody a bright alternative world to the dark, warm E flat major of the Allegro. But already after the first harpsichord solo something astonishing occurs: the tutti replies with the opening motif of the first movement. The exponents of musical *Sturm und Drang*, closely related in this respect to the early Romantics, made use from time to time of quotation to refer back, in the middle of one movement, to one heard earlier. This can be associated with the most diverse connotations: nostalgic memories, threatening portents, or diaphanous reverie. Whenever this is the case the composer takes a considerable risk, because he jeopardises the unity and logic of the movement's flow; the device must therefore remain a highly significant exception. However, here Bach is far from remaining content with a single quotation. He sets in motion – and this is what is so unprecedented – a process of erosion in which the entire stock of motifs of the second movement is gradually replaced by material from the first.⁷ What should we call the result – a Larghetto that dreams of the Allegro? A movement infiltrated by another? In fact, are we really dealing with two separate movements? At the beginning of the Larghetto, yes; at the end, no. Just at the moment when this has completely evaporated, the Presto storms in with a theme which always obstinately starts in the 'wrong' key. Its very first appearance is an example of the calm precision with which Bach incorporates his most glaring contrasts into a larger context, for the apparently 'wrong' opening chord turns out to be a logical continuation of the sequence that concludes the Larghetto. The ultimate in cyclic consolidation is finally attained with **Concerto no.4 in C minor**. A large-scale, dramatic Allegro assai, situated somewhere between J. S. Bach's more emotional organ music and Beethoven's heroic style in mood and gesture, is cut in two more or less in the middle to make room for two longer episodes – or are they movements? After a *fortissimo* climax in F minor, an A major chord (seven accidentals away!) ushers in a wonderfully pale Poco adagio which seems to have wafted over from the hidden side of the

⁶ J. F. Reichardt, 'Autobiographie', in *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 13.10.1813, col. 673.

⁷ Three examples of this: (CD1) track 8 at 0:58 refers back to the beginning of track 7; track 8/2:04 refers to track 7/0:17. Even apparently free, non-thematic figurations are taken over from the first movement: compare track 8/1:19 with track 7/0:24.

moon. This rapt moment is followed by a very down-to-earth one, a boisterous, amusing minuet. When this draws to a close, one may wonder how the incoherence of these three characters can ever be welded into any sort of unity. At that moment the Allegro assai now takes up again exactly where it was interrupted by the Poco adagio. This leads into what is doubtless the most interesting cadenza in any of Bach's harpsichord concertos (2:55). It reviews once more the three different tempos and characters of the concerto and in so doing seems to be asking itself the very question that preoccupies us too: is this work in one movement or in four? The most accurate way to describe it is probably as a fantasia for soloist and orchestra. Mozart's famous Fantasia K475, also in C minor, is similarly constructed. It is clear that a fantasia for solo keyboard is the most appropriate framework for out-of-the-ordinary experiments. But the very fact that Bach dares to give an orchestral work an improvisatory format of this kind is one more indication of how far he departs from the level of the amateur musician in this collection. One would have to search for a long time to find comparable cyclic conceptions; at most, Schubert's *Wandererfantasie* or Liszt's B minor Sonata, composed many generations later, might be taken into consideration.

In the advertisement for the publication of the *Sei Concerti* quoted above it is specifically pointed out that – again to accommodate the amateur player – ‘all the cadenzas . . . are fully written out’. For concertos 1-5 this is certainly correct, but in the first movement of the sixth concerto I harbour certain doubts. After seventeen bars of a fully notated harpsichord (5:28) solo Bach once again alights on a six-four chord (5:57), with which cadenzas usually begin, so that I have a creeping suspicion that Bach may have been signifying to the ‘connoisseur’ with a wink that anyone who felt like it could introduce his or her own little improvisation here. Prompted by Bach's retrospective cadenza in the fourth concerto, I have compiled a little

bouquet of quotations from the five preceding concertos, which may remind the listener in sonic terms, and I hope not over-didactically, of how closely these *Sei Concerti* are interconnected.⁸ Two movements, the Allegretto in the second concerto and the minuet in the fourth, call for repeats of both sections. I have provided these with ‘modified repetitions’ in the style of Bach's celebrated set of six sonatas ‘mit veränderten Reprisen’ (Wq 50) of 1760.

The printed edition contains an instructive list of advance subscribers. Twelve copies went to Johann Friedrich Hartknoch, publisher of Immanuel Kant, in Riga, and six to the famous musical diarist Charles Burney in London. Otherwise, virtually all the important composers in north Germany were among those receiving copies: Bach's younger brother Johann Christoph Friedrich in Bückeburg, Johann Friedrich Agricola, Carl Friedrich Christian Fasch, Johann Philipp Kirnberger in Berlin, Johann Gottfried Mützel in Riga. All the big cities of northern and eastern Europe, as far afield as Copenhagen, Warsaw and St Petersburg, are represented by several subscribers. The Catholic south, by contrast, mustered just three orders: one each from ‘Baron v. Dittmer in Vienna’, ‘Kantor Gebauer in Landshut’, and ‘Daniel Stockfleet in Cadiz’. Dittmer was an aristocrat from Mecklenburg who after a long period in the service of the ducal court at Schwerin was sent to Vienna as ambassador. Stockfleet came from a Hamburg merchant family whose business relationships extended as far as Cadiz⁹ – and the organist, Kantor and music teacher Gebauer from Landshut (near Munich) was also a Protestant.¹⁰ Hence this list is an astonishing demonstration of how closely religious confession and musical tastes were related. The writer and critic Friedrich Nicolai reported from the Austrian capital: ‘Among the leading connoisseurs of music in the ranks of the amateurs is Imperial Counsellor von Braun. He has an especial esteem for the compositions of the great Philipp Emanuel Bach. Of course, this means that he has the greater part of

⁸ My own cadenza extends from (CD2) track 8/5:57 to 6:39. In all other concertos I play the written cadenzas by C. P. E. Bach.

⁹ For information on Dittmer (or perhaps ‘Dittmar’) and Stockfleet I am very grateful to Peter Wollny (Leipzig).

¹⁰ Cf. Bayerisches Musiker-Lexikon Online, ed. Josef Focht, <http://www.bml.o.lmu.de/g0134> (version of 30 September 2007).

the Viennese public ranged against him. I myself have heard many an otherwise zealous and shrewd lover of music in Vienna speaking of Bach not merely with indifference, but even with thoroughgoing animosity.’¹¹ Christian Friedrich Daniel Schubart enumerates the reasons for this aversion: ‘The reproaches levelled at his pieces concern their wilful taste, often bizarreness, deliberately courted difficulty, the wayward music engraving . . . and their unwillingness to bend to fashion.’¹² Bach’s experimental music found a sympathetic ear in Vienna only with Haydn and Beethoven – as both men always freely acknowledged. Haydn’s works from between 1760 and 1780, especially, show an intensive engagement with Bach on every page. Mozart comes close to Bach’s compositional style much more rarely. Aside from the aforementioned C minor Fantasia one may recall in particular the extravagances of the ‘Jeunehomme/Jenamy’ Concerto K271. Beethoven, on the other hand, had already been introduced to the north German *Sturm und Drang* idiom by Christian Gottlob Neefe in his early years. Surprisingly enough, it is in his late works, with modified stylistic premisses, that he returns to rhetorically motivated forms similar to those of Bach. The stark opposition of two radically contrasting characters in the first movement of his E major Sonata op.109 is a concept that can easily be traced back to Bach.

‘And this was probably what Father Haydn meant when he said he regarded him [C. P. E. Bach] as in a sense his teacher: in short – along with the emancipation of the mind from everything that was rigid mannerism in earlier music – the sovereignty, or at least the civic rights accorded to the individual particularities and changing moods of the master, if not in all his art, at least in his instrumental playing and his compositions for instruments.’¹³

I am touched and delighted that Petra Müllejans and the Freiburger Barockorchester not only declared their willingness to go along with this extraordinary project, but also let my enthusiasm rub off on them. My hearty thanks to all involved! I would also like to say a big thank-you to a donor who prefers to remain anonymous for the financial support she gave to our costly recording. Contact with the lady in question was facilitated by Michael Ladenburg of the Beethoven-Haus in Bonn, to whom I also express my heartfelt thanks, and not only on that account.

ANDREAS STAIER

Translation: Charles Johnston

¹¹ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* (Berlin/Stettin: 1784), vol.4, p.556.

¹² C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, written c.1784/85, published in Vienna in 1806.

¹³ Johann Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* (Leipzig: 1832), vol.4, p.299 ff.



„1767 erhielt ich die Vocation nach Hamburg, als Musikdirektor an die Stelle des seligen Kapellmeisters Telemanns! Ich erhielt nach wiederholter allerunterthänigsten Vorstellung, meinen Abschied vom Könige, und die Schwester des Königes, der Prinzessinn Amalia von Preussen Hoheit, thaten mir die Gnade, mich zu Höchstdero Kapellmeister bey meiner Abreise zu ernennen. Ich habe zwar, seit meinem Hierseyn wiederum ein paar Mal sehr vortheilhafte Rufe anderswohin gehabt, ich habe sie aber jederzeit abgeschrieben.“¹

Carl Philipp Emanuel Bach dürfte Berlin gerne den Rücken gekehrt haben. Fast dreißig Jahre lang hatte er als Cembalist am Hofe Friedrichs des Großen gedient – und unter einer wenig abwechslungsreichen Tätigkeit, bei obendrein schlechter Bezahlung, gelitten. Wieder und wieder waren dieselben königlichen Flötensoli zu begleiten, während Bachs eigene Werke kaum zum Zuge kamen. Zwar war er in dieser Zeit zu Norddeutschlands unbestritten berühmtestem Komponisten aufgestiegen, doch dabei wurde auch immer deutlicher, wie hoffnungslos der in musikalischen Dingen konservative König mit den kompositorischen Extravaganzen seines Cembalisten überfordert war. Mit der „Vocation nach Hamburg“, in die Freie und Hansestadt, ergab sich für Bach endlich die Möglichkeit, der Abhängigkeit von höfischem Geschmacksdiktat zu entfliehen in die Freiheit einer bürgerlichen Künstlerexistenz. Zukünftig also würde er sich um die Musik an den fünf Hamburger Hauptkirchen zu kümmern haben. Wenn ihm auch Kirchenmusik bisher ferngelegen hatte, wurde dieses notwendige Übel versüßt durch mehrfach höhere Bezüge als in Berlin. Ohnehin hatten sich die Zeiten geändert: Geistliche Musik war in der Epoche der Aufklärung zunehmend randständig geworden. Für seine Kantaten-

und Passionsaufführungen bediente er sich ausgiebig bei Werken Johann Sebastian Bachs und, in noch größerem Umfang, Georg Philipp Telemanns. Gelegentliche Klagen darüber ließen sich leicht abwehren, denn Bach war vertraglich nicht verpflichtet, eigene Kompositionen beizusteuern. Wohl schrieb er in seiner Hamburger Zeit einige große Vokalwerke, verstand sie aber in erster Linie als Musik für den bürgerlichen Konzertsaal – darin viel eher Händel als seinem Vater nacheifernd. Seinem 1769 vollendeten Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* fügte er die Bemerkung hinzu, es könne „nicht just bey einer Art von Feyerlichkeit, sondern zu allen Zeiten, in und außer der Kirche“² gespielt werden.

Ungeachtet seiner eher auf die leichte Schulter genommenen neuen Verpflichtungen bleibt Bach vorrangig ein Komponist von Instrumentalmusik. Wie sein Vater, der in ähnlichem Lebensalter mit den vier auf eigene Kosten gedruckten Teilen seiner *Clavirübung* – von den sechs Partiten bis hin zu den Goldbergvariationen – die Summe seines Schaffens für Tasteninstrumente vorlegt, veröffentlicht Philipp Emanuel Bach in seiner Hamburger Zeit Werkzyklen, denen deutlich ihr enzyklopädischer Anspruch einer letztgültigen Abhandlung des jeweiligen Genres anzusehen ist: 1772 die *Sei Concerti*, 1780 die vier *Orchestersinfonien mit zwölf obligaten Stimmen* und 1779–86 die sechs Sammlungen *Clavier-Sonaten und freye Fantasien, nebst einigen Rondos für Kenner und Liebhaber*. In diesem Sinne können die *Sei Concerti* als Bachs erstes Alterswerk gelten.

„Endlich können wir den Kennern und Liebhabern der Tonkunst die vollendete Ausgabe der sechs vortrefflichen Flügel-Concerte unsers berühmten Herrn Bach ankündigen, welchen sie schon lange mit einer ungeduldigen Erwartung entgegen gesehen. Sie entsprechen alle sechs der Vorstellung, die wir uns von diesen Meisterstücken eines solchen Clavierspielers, der alle Feinheiten seines Instruments kennt, gemacht haben. Edle Melodie, mit der ausgesuchtesten Harmonie begleitet, und dem Instrument aufs beste angemessen,

¹ C.Ph.E. Bach, Selbstbiographie, in: *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 200

² *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, 14.9.1774

glänzende Stellen, bey welchen der Spieler seine Geschicklichkeit, und die seinem Instrument eigenen Vorzüge zeigen kann, und dabey doch eine Leichtigkeit, die Herr Bach mit Fleiss für verschiedene Liebhaber hineingebracht ... Die Liebhaber können diese Concerte als Soli spielen, da die Hauptmelodie der übrigen Instrumente immer ausgeschrieben ist. Bey einigen Stellen sind auch die Finger angezeigt ... Die Cadenzen sind ebenfalls völlig ausgeschrieben ...“³ Instrumentalkonzerte wurden damals nur in Ausnahmefällen gedruckt, da die Kosten für Stimmensätze eines Orchesterwerks erheblich waren und ein Virtuosengenre keinen breiten Absatz unter Liebhabern versprach. Bach wagte es dennoch, gleich sechs Concerti auf einmal zu veröffentlichen. Die Geschichte der Drucklegung bezeugt, mit welchem Nachdruck und Engagement Bach dieses Projekt verfolgte. Schon 1770 hatte er lanciert, dass er sich mit der Komposition von „6 leichten Flügelconcerten“⁴ beschäftige (mit „Flügel“ ist in der damaligen Terminologie der Kieflügel, also das Cembalo, gemeint). Ursprünglich sollte das Werk bei seinem Verleger George Ludwig Winter in Berlin erscheinen. Winter verstarb jedoch während der Drucklegung, und mit dessen Witwe hatte Bach langwährende, unerfreuliche Auseinandersetzungen. Zwischenzeitlich wandte er sich hilfeschend an den Leipziger Verleger Breitkopf, um schließlich das Werk auf eigene Kosten drucken zu lassen.

Eine so ambitionierte und aufwändige Veröffentlichung musste dem breiten Publikum schmackhaft gemacht werden durch den Hinweis, dass diese Konzerte „leicht“ genug seien für den Amateur und sogar eigens für ihn aufbereitet. Dies darf man getrost für Etikettenschwindel halten. Meines Erachtens stellen die *Sei Concerti* spieltechnisch keine geringeren Anforderungen als andere, zum eigenen Gebrauch geschriebene Konzerte Bachs, und die von ihm erwähnte Möglichkeit, die Werke auch als Cembalo-Soli aus dem Klavierauszug zu spielen, stellt allenfalls eine dürftige Notlösung dar. Schon Johann Sebastian Bach hatte seine *Clavirübung ... denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung* anempfohlen, obwohl

beileibe nicht nur die Goldbergvariationen jeden bloßen Amateur in grandioser Rücksichtslosigkeit überfordern. Noch für Mozart stellte der Druck von Orchesterwerken eine Ausnahme dar, die besonderer Werbemaßnahmen bedurfte. Von allen seinen Klavierkonzerten gab er nur drei, KV 413–15, in den Druck. Auch er setzte auf den Liebhaber als Abnehmer, wenn er wahrheitswidrig behauptete, die Bläserstimmen seien lediglich ad libitum, so dass sich diese Werke auch in kleiner Besetzung zu Hause als Klavierquintette spielen ließen. Wie problematisch es ist, die Zuweisung „für Liebhaber“ unkritisch als bare Münze zu nehmen, zeigt ein Vergleich der *Sei Concerti* Philipp Emanuel Bachs mit seinen wenig später (1773) entstandenen Sechs Streichersinfonien Wq 182. Über diesen Kompositionsauftrag berichtet Johann Friedrich Reichardt: „Bach componirte damals eben für den Baron van Swieten in Wien sechs grosse Orchester-Symphonien, in welchen er sich, nach Swietens Wunsch, ganz gehen liess, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mussten.“⁵ Hiernach sollte man erwarten, dass die Sinfonien wesentlich komplexer und schwieriger gearbeitet sind als die „leichten Flügelconcerte“, was eine Analyse keineswegs bestätigt. Im Gegenteil, beide Opera können in vieler Hinsicht als Schwesterwerke gelten, wobei die *Sei Concerti*, was die zyklische Form angeht, sogar extravagantere Lösungen bieten als die Streichersinfonien. Nichtsdestoweniger hat das Attribut „leicht“ dazu geführt, dass diese Konzerte selbst in der einschlägigen Fachliteratur zumeist stiefmütterlich behandelt wurden.

Bach hat, soweit ich sehe, in keiner anderen Sammlung eine bestimmte formale Aufgabenstellung so konsequent in allen ihren Facetten durchgespielt wie in den *Sei Concerti*.

Hier sind alle Sätze in allen sechs Konzerten durch Übergänge miteinander verbunden, schließen also *attacca* aneinander an. Dergleichen Übergänge finden sich zwar auch in vielen anderen Werken des Komponisten, betreffen aber meist nur zwei von drei Sätzen und haben vor allem weniger tiefgreifende Auswirkungen auf

³ Ebenda, 25.11.1772, S. 3f.

⁴ Unterhaltungen 10/4, Oktober 1770, zitiert in: Ernst Suchalla, *C.P.E. Bach im Spiegel seiner Zeit*, Hildesheim 1993, S. 101

⁵ J.F. Reichardt, *Autobiographie*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 12.1.1814, Sp. 29

deren zyklische Gestalt. Im vorliegenden Opus dagegen scheint es, als wolle Bach das theatralische, rhetorische und vor allem formbildende Potenzial solcher nahtlosen Anschlüsse in einer Reihe von sechs Konzerten abhandeln, die in vielfältiger Weise aufeinander Bezug nehmen, einander kommentieren. Ihre Anordnung ist nicht linear, sondern konzentrisch. Die beiden übersichtlichsten, am klarsten gegliederten Konzerte stehen am Anfang und Ende. Einerseits steht solche Symmetrie noch barocken Gliederungsprinzipien nahe, andererseits kommt Bach damit dem Liebhaber entgegen, der mit leichter Kost zumindest empfangen und verabschiedet werden soll.

Das **6. Konzert in C-dur** ist offensichtlich als heiterer, unproblematischer Kehraus der ganzen Sammlung konzipiert. In den Brücken zwischen den Sätzen nimmt Bach den Hörer gleichsam an die Hand und führt ihn behutsam von einem Satzcharakter zum nächsten: Überleitung im eigentlichen Wortsinn. Am Ende des Allegro di molto zitiert das Cembalo letztmalig das Anfangsmotiv des Hauptthemas, aber harmonisch abgedunkelt, das winterliche Grau des Larghetto vorbereitend. Anrührend ist es, wie an dessen Ende ein gelinder harmonischer Frühlingshauch Tauwetter bringt, aus dem das galante abschließende Allegro hervorgeht – aufblüht, ist man versucht zu sagen. Auch das **1. Konzert in F-dur** ist darauf angelegt, dem Liebhaber nicht allzu viele Rätsel aufzugeben. Dennoch trägt es bereits den Virus in sich, der noch so viel geistreiche Verwirrung stiften wird. Hier verbindet Bach die Sätze auf zwei diametral entgegengesetzte Weisen. Der erste Satz wird um seine letzten Takte beschnitten, die schon oft gehörte Vorhaltsbildung gis²-a² bleibt plötzlich auf der Vorhaltsnote angewurzelt stehen; diese wird, für den Hörer in diesem Moment noch nicht erahnbar, zum as² umgedeutet, welches zugleich der erste Melodieton des Andante in f-moll ist: Verneinung eines Übergangs, *abruptio*. Die Zeit, um die man hier betrogen wurde, erstattet Bach doppelt und dreifach zurück im rezitativischen, chromatisch sich verlierenden Ausklang des Andante. Immer weiter wird der Beginn des dritten Satzes hinausgezögert. Sein entfesseltes Prestissimo-Tempo wirkt wie die ungeduldige Reaktion

auf allzu langes Warten.

Im **2. Konzert in D-dur** ereignet sich Unerwartetes schon früh. Das feurige erste Tutti des ersten Satzes gerät am Ende in einen wirbelnden Sog, der auf eine dissonierende Septime zustürzt und abbricht, worauf das Cembalo besänftigend und zart – Andante statt Allegro di molto – mit einer luftigen Girlande in der Höhe einsetzt. Befindet man sich hier schon im zweiten Satz, war der erste so kurz? Schon bald jedoch fährt das Allegro di molto wieder dazwischen, als ob nichts gewesen wäre – bis an entsprechender Stelle der Reprise eine gleichartige langsame Episode eingeschaltet ist. Auch dem letzten Tutti dieses Satzes ist kein Abschluss beschieden. Auf ähnliche Weise wie schon zweimal zuvor verrennt es sich, überdreht, und landet auf einem schmerzlichen Vorhalt. Wieder setzt ein Andante ein, in e-moll und mit völlig neuem Charakter: eine lastende, gewitterschwere Kantilene, vom ganzen Orchester gespielt. – Nun also beginnt erst wirklich der zweite Satz, und der Hörer glaubt, in den beiden vorausgegangenen Andanti launische Einsprengsel innerhalb eines ansonsten regelhaft verlaufenden Konzert-Allegros zu erkennen. – Die langsame Orchester-Kantilene verklingt nach nur zwei Phrasen melancholisch fragend auf einem Halbschluss. Scheinbar von ganz woanders her kommend, in entrücktem E-dur, antwortet das Cembalo mit einer graziösen dolce-Passage. Je länger dieses Solo sich fortspinn, desto deutlicher werden Anklänge zu den in den ersten Satz eingefügten Andante-Episoden. – Wiederum müssen wir unsere Sicht auf die Form, auf das Ganze korrigieren: Allegro di molto und Andante verschmelzen schließlich zu einem einzigen großen, schnelle und langsame Charaktere parallelführenden Doppelsatz. Auch im **5. Konzert in G-dur** führt die simple Frage, wie viele Sätze das Stück hat, mitten in Bachs kompositorisches Laboratorium. Es beginnt, für ein Konzert sehr ungewöhnlich, mit einem leisen, idyllischen Orchester-Adagio, auf das sogleich ein vom Cembalo exponiertes Presto folgt. Am Ende dieses Satzes stürmt das Tutti der Quinte entgegen und hält inne. Genau hier liegt der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen. Denn was folgt, ist wiederum das stille Adagio vom Beginn, nun allerdings erweitert zu einem ausgewachsenen langsamen Satz, in

dem auch der Solist zu Wort kommt. – Handelt es sich also gar nicht um ein Presto, dem eine langsame Einleitung vorangeht, sondern vielleicht um eine Art Ouvertüren-Form: langsam-schnell-langsam? Diese wäre allerdings asymmetrisch, denn das zweite Adagio ist viel umfangreicher als das erste. Je nachdem, wie man das bisher Gehörte gruppiert und interpretiert, könnte man das ganze Konzert mit etwa gleichem Recht für zwei-, drei- oder viersätzig halten.

Dies ist keine Haarspalterei, denn in jedem Kunstwerk ist die Beziehung zwischen Detail und Ganzem von zentraler Bedeutung für ästhetische Struktur und Wahrnehmung. Es scheint, als ob Bach mit diesen Konzerten Vexierbilder geben wollte, die uns in jedem Moment unser Hören reflektieren lassen. Musikalische Form hat Analogie zur architektonischen, aber sie steht nicht von Anfang an erkennbar vor uns, sondern enthüllt ihren Sinn und ihre Proportionen erst im Fortschreiten der Zeit. Es gilt, Vergangenes, schon Gehörtes in seinen Implikationen zu erkennen und daraus Erwartungen abzuleiten, wie Zukünftiges sich entwickeln könnte. Die Transparenz, mit der Bach hier Unordnung schafft, die zuletzt wieder in Ordnung zurückgeführt wird, die Offenheit und Zugänglichkeit, mit der diese Musik sich selbst erklärt und analysiert, stellen Glücksfälle „rationalistischer“ Kompositionskunst dar. Johann Friedrich Reichardts schönes Wort von Bach als dem „ernsten Humoristen“⁶ spielt genau darauf an.

Die vielleicht gewagtesten Konzeptionen spart Bach sich für die beiden zentralen Konzerte auf. Im **3. Konzert in Es-dur** geschieht etwas, für das ich keine Parallele in der gesamten mir bekannten Musikgeschichte sehe. Der zweite Satz, Larghetto, steht in leuchtendem C-dur und scheint eine helle Gegenwelt zum dunklen, warmen Es-dur des Allegro zu verkörpern. Aber schon nach dem ersten Cembalo-Solo passiert etwas Erstaunliches: Das Tutti antwortet mit dem Anfangsmotiv des ersten Satzes. Der musikalische Sturm und Drang, darin der Frühromantik durchaus verwandt, bedient sich mitunter des Zitats, das inmitten eines Satzes auf einen anderen, vorausgegangenen verweist. Dies kann mit den unterschiedlichsten

Konnotationen einhergehen: nostalgisch erinnernd, menetekelhaft drohend oder auch entrückt durchscheinend. In jedem Falle geht der Komponist damit ein Wagnis ein, denn er gefährdet Einheit und Logik eines Satzablaufs; es muss also die bedeutungsschwere Ausnahme bleiben. Bach begnügt sich hier allerdings bei weitem nicht mit einer einzigen Bezugnahme. Er setzt – und dies ist das Unerhörte – einen Erosionsprozess in Gang, in dem allmählich der gesamte Motiv-Vorrat des zweiten Satzes substituiert wird durch Material aus dem ersten⁷. Wie soll man diesen Vorgang nennen – ein Larghetto, welches vom Allegro träumt? Ein Satz, der von einem anderen unterwandert wird? Handelt es sich überhaupt um zwei getrennte Sätze? Am Anfang des Larghetto: ja, an seinem Ende: nein. Im präzisen Moment, da es sich komplett verflüchtigt hat, fällt ungestüm das Presto ein mit einem Thema, das eigensinnig immer in der „falschen“ Tonart einsetzt. Sein allererstes Auftreten ist ein Beispiel für die besonnene Genauigkeit, mit der Bach gerade seine grellsten Kontraste in einen Zusammenhang einbindet, denn der scheinbar falsche Anfangsakkord ergibt sich als logische Fortsetzung der Sequenz, mit der das Larghetto ausklingt. Ein Äußerstes an zyklischem Zusammenschluss ist schließlich mit dem **4. Konzert in c-moll** erreicht. Ein groß ausgeführtes, dramatisches Allegro assai, in Habitus und Klanggestus zwischen Johann Sebastian Bachs Orgelpathos und Beethovens heroischem Stil angesiedelt, wird etwa in der Mitte auseinandergeschnitten, um Raum zu schaffen für zwei längere Episoden – oder sind es Sätze? Nach einer Fortissimo-Kulmination in f-moll setzt mit einem A-dur-Akkord, also sieben Vorzeichen weit entfernt, ein wunderbar blasses, wie von der abgewandten Seite des Mondes herüberwehendes Poco adagio ein. Auf diesen entrücktesten Moment folgt ein sehr bodenständiger, ein humorvolles, burschikoses Menuett. Wenn es sich seinem Ende entgegenneigt, mag man sich fragen, wie solch geradezu zusammenhanglose Verschiedenheit dreier Charaktere jemals zu einer Einheit zu führen sei. In diesem Moment setzt das Allegro assai

6 J.F. Reichardt, *Autobiographie*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 13.10.1813, Sp. 673

7 Hierfür drei Beispiele: (CD1) Track 8/0'58" geht auf Track 7/Anfang, zurück; desgleichen Track 8/2'04" auf Track 7/0'17". Selbst scheinbar freie, unthematische Figurationen werden aus dem ersten Satz hergeleitet: vgl. Track 8/1'19" mit Track 7/0'24".

exakt dort wieder ein, wo es vor dem Poco adagio abgeschnitten worden war. Es mündet in die wohl interessanteste Cembalo-Kadenz aller Konzerte Bachs. Sie lässt die drei Tempo- und Satzcharaktere des Konzerts noch einmal Revue passieren und scheint sich damit genau die Frage zu stellen, die auch uns beschäftigt: Ist dieses Werk einsätzig oder viersätzig? Am zutreffendsten wäre es wohl als Fantasie für Solist und Orchester zu beschreiben. Mozarts berühmte Fantasie KV 475, ebenfalls in c-moll, ist ähnlich aufgebaut. Allerdings bietet eine monologische Clavier-Fantasie den angemessenen Rahmen für ausgefallene Experimente. Dass Bach es jedoch wagt, ausgerechnet einem Orchesterwerke eine solche improvisatorische Form zu geben, ist ein weiteres Indiz, wie weit er sich in dieser Sammlung vom Liebhaber-Niveau entfernt. Nach vergleichbaren zyklischen Konzeptionen muss man lange suchen; allenfalls Schuberts Wandererfantasie oder Liszts h-moll-Sonate, viele Generationen später, kämen in Betracht.

In oben zitierter Annonce anlässlich des Erscheinens der *Sei Concerti* wird eigens darauf hingewiesen, dass – wiederum als Entgegenkommen an die Liebhaber – „alle Cadenzen ... völlig ausgeschrieben“ seien. Für die Konzerte 1–5 trifft dies sicher zu, im ersten Satz des 6. Konzertes dagegen hege ich gewisse Zweifel. Nach 17 Takten eines ausgeschriebenen Cembalo-Solos landet Bach wiederum auf einem Quartsext-Akkord, mit dem üblicherweise Kadenz erst beginnen, so dass mich der Verdacht beschleicht, Bach könnte hier dem „Kenner“ augenzwinkernd zu verstehen gegeben haben: Wer Lust verspüre, dürfe seine eigene kleine Improvisation hinzufügen. Angeregt durch Bachs rückschauende Kadenz im 4. Konzert habe ich einen kleinen Strauß Zitate aus den fünf vorangegangenen Concerti zusammengestellt, die den Hörer klingend, und hoffentlich nicht allzu didaktisch, daran erinnern mögen, wie eng diese *Sei Concerti* zusammenhängen⁸. – Zwei Sätze, das Allegretto aus dem zweiten und das Menuett aus dem vierten Konzert, fordern Wiederholungen beider Teile. Diese habe ich mit

„veränderten Reprisen“ versehen, in Anlehnung an Bachs berühmte gleichnamige Sonatensammlung (Wq 50) von 1760.

Der Druck enthält eine aufschlussreiche Pränumerantenliste. Zwölf Exemplare gehen nach Riga zu Johann Friedrich Hartknoch, dem Verleger Immanuel Kants, sechs nach London zu Charles Burney, dem bekannten Musikjournalisten. Darüber hinaus sind so gut wie alle wichtigen Komponisten Norddeutschlands unter den Empfängern: Bachs jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich in Bückeburg, Johann Friedrich Agricola, Carl Friedrich Christian Fasch, Johann Philipp Kirnberger in Berlin, Johann Gottfried Mützel in Riga. Alle großen Städte des Nordens und Ostens, bis hin nach Kopenhagen, Warschau und St. Petersburg, sind mit mehreren Subskribenten vertreten. In den katholischen Süden dagegen gehen ganze drei Exemplare: an „Baron v. Dittmer in Wien“, „Kantor Gebauer in Landshut“ und „Daniel Stockfleet in Cadix“. Dittmer war ein mecklenburgischer Adliger, der nach langer Zeit im Dienste des herzoglichen Hofes in Schwerin als Gesandter nach Wien ging. Stockfleet entstammte einer Hamburger Kaufmannsfamilie, deren Geschäftsverbindungen bis nach Cádiz reichten⁹ – und auch der Organist, Kantor und Musikpädagoge Gebauer aus Landshut war evangelisch¹⁰. So liefert diese Liste einen erstaunlichen Beleg dafür, wie eng konfessionelle Prägung und Musikgeschmack zusammenhängen. Der Schriftsteller und Kritiker Friedrich Nicolai berichtet aus der österreichischen Hauptstadt: „Zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern gehört der Herr Reichshofrath von Braun. Er schätzt besonders die Compositionen des großen Philipp Emanuel Bach. Er hat freylich darinn den zahlreichsten Theil des Publikums zu Wien wider sich. Ich selbst habe manche sonst eifrige und geschickte Liebhaber der Musik in Wien von Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, sondern auch mit innerem Widerwillen sprechen hören.“¹¹ Christian Friedrich Daniel Schubart führt die Gründe solcher Aversion an: „Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinniger

⁸ Meine eigene Kadenz reicht von (CD2) Track 8/5'57" bis 6'39". In allen anderen Konzerten spiele ich die notierten Kadenzen von C.Ph.E. Bach.

⁹ Für die Informationen zu Dittmer (vielleicht auch Dittmar) und Stockfleet danke ich Peter Wollny (Leipzig) herzlich.

¹⁰ Vgl. Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, <http://www.bml.o.lmu.de/go134> (Version vom 30. September 2007)

¹¹ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 4, Berlin/Stettin 1784, S. 556

Notensatz... und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack.“¹²
Auf wirklich fruchtbaren Boden fällt Bachs experimentelle Musik in Wien einzig bei Haydn und Beethoven – was beide jederzeit freimütig bekannt haben. Haydns Werke insbesondere zwischen 1760 und 1780 zeigen die intensive Auseinandersetzung mit Bach auf jeder Seite. Mozart begibt sich seltener in kompositorische Nähe zu Bach. Neben der bereits erwähnten c-moll-Fantasie wäre hier insbesondere an die Extravaganzen des Jeunehomme/Jenamy-Konzerts KV 271 zu erinnern. Beethoven andererseits war durch Christian Gottlob Neefe schon in seiner Jugend mit dem Idiom des norddeutschen Sturm und Drang bekannt geworden. Erstaunlicherweise kommt er gerade in seinen Spätwerken, unter geänderten stilistischen Prämissen, auf rhetorisch motivierte Formen zurück, die Bach nahestehen. Die schroffe Gegenüberstellung zweier radikal kontrastierender Charaktere im ersten Satz seiner E-dur-Sonate op. 109 lässt sich als Konzept leicht von Bach herleiten.

„Und dies war es wohl auch eigentlich, was Vater Haydn meinte, wenn, weshalb und worin er ihn [gemeint ist C.Ph.E. Bach] gewissermaßen als seinen Lehrer betrachtete: es war, um es kurz zu sagen, außer der Befreiung des Geistes von Allem, was in der bisherigen Musik feststehende Manier gewesen, die Herrschaft, oder doch das Bürgerrecht der individuellen Eigenthümlichkeiten und wechselnden Stimmungen des Meisters, wo nicht in seiner gesamten Kunst, doch in dem Instrumentenspiel und in den Kompositionen für Instrumente.“¹³

Ich bin gerührt und beglückt darüber, dass Petra Müllejans und das Freiburger Barockorchester sich nicht nur zu diesem außergewöhnlichen Projekt bereiterklärten, sondern sich von meinem Enthusiasmus anstecken ließen. Allen Beteiligten ein herzliches Dankeschön! Einen großen Dank sende ich an eine ungenannt bleiben wollende Spenderin, die unsere kostspielige Aufnahme finanziell unterstützte. Den Kontakt zu ihr vermittelte Michael Ladenburger vom Beethoven-Haus in Bonn, dem nicht nur dafür ebenso herzlich gedankt sei.

ANDREAS STAIER
Oktober 2010

¹² Chr.F.D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, entstanden um 1784/85, publiziert Wien 1806

¹³ Johann Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, Leipzig 1832, S. 299f.



Andreas Staier est né en 1955 à Göttingen. Il a étudié le piano et le clavecin à Hanovre et à Amsterdam. Claveciniste de l'Ensemble Musica Antiqua Köln pendant trois ans, il entame à partir de 1986 une carrière de soliste et se forge une solide réputation au clavecin et au pianoforte. Parmi ses partenaires privilégiés de musique de chambre, il faut citer des interprètes prestigieux comme Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov et Christine Schornsheim. En tant que soliste, il joue régulièrement avec Concerto Köln, le Freiburger Barockorchester, l'Académie für Alte Musik Berlin, l'Orchestre des Champs-Élysées. Il est l'invité de grands festivals internationaux, comme La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, la Schubertiade de Schwarzenberg, le Festival du Schleswig-Holstein, le Festival Bach de Leipzig, les Bachtage de Berlin, la Bachwoche de Ansbach, le Kissinger Sommer. Il se produit également sur les grandes scènes internationales, de Berlin à Tokyo.

La plupart de ses nombreux enregistrements ont obtenu des prix et distinctions internationales. En 2002, l'exceptionnelle carrière d'Andreas Staier a été particulièrement mise en lumière par le Prix d'honneur de la Critique Discographique allemande (Preis der Deutschen Schallplattenkritik). Le magazine *Diapason* l'a élu Artiste de l'année en 2006. En 2007, son enregistrement Mozart "am Stein Vis-à-vis" obtenait un Diapason d'or de l'année.

Andreas Staier was born in Göttingen in 1955, and studied the piano and the harpsichord in Hanover and Amsterdam, then became harpsichordist of the ensemble Musica Antiqua Köln. Since 1986 he has pursued a career as a freelance soloist and has earned an outstanding reputation as both harpsichordist and fortepianist. In the field of chamber music he has had long and fruitful partnerships with such internationally renowned artists as Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov and Christine Schornsheim. Andreas Staier regularly appears as a soloist in the concerto repertoire with ensembles including Concerto Köln, the Freiburger Barockorchester, the Akademie für Alte Musik Berlin, and the Orchestre des Champs-Élysées. He is a frequent guest at many of the world's major concert halls and international music festivals, among them the festivals of La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, Schwarzenberg, the Schleswig-Holstein Musik-Festival, the Bach-Fest Leipzig, the Bachtage Berlin, and the Bachwoche Ansbach. He has also performed in all the major venues in Europe, America, and Japan.

Many of Andreas Staier's CD recordings have been distinguished by international awards. In 2002 he was awarded the 'Ehrenurkunde' (certificate of honour) of the Preis der Deutschen Schallplattenkritik, and the French magazine *Diapason* named him 'artist of the year' in 2006. In 2007 his Mozart recording 'am Stein Vis-à-vis' was awarded a Diapason d'Or of the year.

Andreas Staier wurde 1955 in Göttingen geboren. Er studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam, und wurde Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln. Seit 1986 hat sich Andreas Staier der freien Solisten-Laufbahn zugewendet und sich als Cembalo- und Hammerklavier-Solist einen herausragenden Ruf erworben. Im kammermusikalischen Bereich gibt es lange und fruchtbare Partnerschaften mit international bekannten Interpreten wie Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov und Christine Schornsheim. Als Solist gibt Andreas Staier regelmäßig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées. Er tritt regelmäßig bei den internationalen Musikfestivals und auf vielen großen Konzertbühnen in aller Welt auf (Festival de La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, Schwarzenberg, Schleswig-Holstein Musik-Festival, Bach-Fest Leipzig, Bachtage Berlin, Bachwoche Ansbach usw.). Er spielte ebenfalls auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo.

Andreas Staier hat zahlreiche CD-Aufnahmen eingespielt, worunter viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Seine bisherige außergewöhnliche künstlerische Laufbahn wurde 2002 mit der Ehrenurkunde des Preises der Deutschen Schallplattenkritik gewürdigt. Die Zeitschrift *Diapason* kühlte ihn 2006 zum "Künstler des Jahres". In 2007 bekam seine Mozart-Aufnahme am Stein Vis-à-vis ein 'Diapason d'or des Jahres'.



Le **Freiburger Barockorchester** a désormais derrière lui plus de vingt ans de réussite continue. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieuses à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine.

Le credo artistique des Freiburger reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale. Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec harmonia mundi France. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en 2009, le Prix Edison de la musique classique en 2008, le Prix allemand ECHO de la musique classique en 2007, ainsi que le Classical Brit Award dans cette même année.

Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Petra Müllejans ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, au Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.

The **Freiburger Barockorchester** can look back on a success story lasting over twenty years and is a popular guest at the foremost concert halls and opera houses. A glance at the ensemble's concert calendar shows a diverse repertoire played at a variety of venues, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East.

The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.

The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.

Under the artistic directorship of its two Konzertmeister Gottfried von der Goltz and Petra Müllejans, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

Das **Freiburger Barockorchester** blickt heute auf eine über zwanzigjährige Erfolgsgeschichte zurück und ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger“: die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.

Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.



La violoniste **Petra Müllejans** s'est toujours attachée à conjuguer spontanéité et émotion avec ses connaissances des sources historiques de l'interprétation afin de faire parler de manière vivante la musique des siècles passés. Dans son rôle de directrice artistique du Freiburger Barockorchester, elle s'occupe principalement des musiques des époques baroque et classique.

Elle se passionne également pour la musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'elle interprète en formations à géométrie variable avec le Freiburg BarockConsort et l'ensemble The Age of Passions. Par ailleurs, Petra Müllejans se produit en concert avec le pianiste sud-africain Kristian Bezuidenhout, partenariat musical des plus fertiles qui a donné tout récemment un enregistrement de sonates pour clavier et violon de Mozart chez harmonia mundi USA. Enfin, elle puise une grande énergie musicale dans son amour des répertoires Klezmer et jazz, qu'elle joue avec succès en concert et au disque avec son groupe Hot and Cool.

Petra Müllejans est professeur de violon baroque à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort-sur-le-Main.

For the violinist **Petra Müllejans**, spontaneity and emotion are inseparable components of historically informed performance that aims to communicate the music of past centuries in an engaging and lively manner. As Artistic Director of the Freiburger Barockorchester, she concentrates her activities on Baroque and Classical music.

Another musical passion of hers is the chamber music of the seventeenth and eighteenth centuries, which she performs in various combinations with the Freiburg BarockConsort and The Age of Passions ensemble. In addition, Petra Müllejans regularly appears in concert with the South African pianist Kristian Bezuidenhout, a fertile musical partnership which recently resulted in a CD of Mozart violin sonatas on the harmonia mundi USA label. She also derives musical energy from her love of Klezmer and jazz, which she performs to great acclaim in concerts and recordings with her group Hot and Cool.

Petra Müllejans is Professor of Baroque violin at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Spontaneität und Emotionalität sind für die Geigerin **Petra Müllejans** untrennbare Bestandteile einer historisch informierten Aufführungspraxis, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Musik vergangener Jahrhunderte ansprechend und lebendig zu vermitteln. Als künstlerische Leiterin des Freiburger Barockorchesters beschäftigt sich Petra Müllejans hauptsächlich mit der Musik des Barock und der Klassik.

Eine weitere musikalische Leidenschaft von ihr ist die solistisch besetzte Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die sie in unterschiedlichen Programmkombinationen mit dem Freiburger BarockConsort und dem Ensemble *The Age of Passions* zur Aufführung bringt. Außerdem tritt Petra Müllejans regelmäßig im Duo mit dem südafrikanischen Pianisten Kristian Bezuidenhout auf, eine fruchtbare musikalische Partnerschaft, von der kürzlich bei harmonia mundi USA eine CD mit Mozart Violinsonaten erschienen ist.

Musikalische Energien zieht sie darüber hinaus aus ihrer Liebe zu Klezmer und Jazzmusik, der sie mit ihrer Gruppe *Hot and Cool* in Konzerten und auf CD-Einspielungen ebenfalls mit großem Erfolg nachgeht.

Petra Müllejans unterrichtet als Professorin für Barockvioline an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.



Le frontispice et la reproduction du *Concerto n°5 en Sol majeur* proviennent de l'édition originale de 1772

© Library of Congress, Washington, 2011

Extrait des pages de souscription de l'édition originale
Österreichische Nationalbibliothek, Hoboken Sammlung



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2011

Enregistrement mai 2010, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Jacob Philipp Hackert, *Ideal landscape during a storm*, 1767 - akg-images

Photos : Stefan Lippert (photos enregistrement), Eric Larrayadieu (Andreas Staier)

Marco Borggreve (Freiburger Barockorchester, Petra Müllejans)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902083.84