



Alexander Janiczek

Orchestra of the Eighteenth Century

Alexander Janiczek leader



Recorded in Amsterdam (Keizersgrachtkerk), the Netherlands,

in May 2021 and September 2022 by Jochem Geene

Produced by Sieuwert Verster and Maarten van der Valk

Musical supervision: Alexander Janiczek

Musical edition: The Packard Humanities Institute, 2006

Editorial consultant: Carlos Céster

Booklet essay: Emilio Moreno

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), note 1 music gmbh (DEU)

Design: Rosa Tendero

Booklet photographs © Bartolomeo Dandolo-Marchesi

© 2023 note 1 music gmbh

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)
The Hamburg Symphonies Wq 182

1773 – Dedicated to Baron Gottfried van Swieten

SINFONIA NO. 1 IN G MAJOR

01	Allegro di molto	3:50
02	Poco adagio	3:43
03	Presto	3:56

SINFONIA NO. 2 IN B FLAT MAJOR

04	Allegro di molto	3:28
05	Poco adagio	2:43
06	Presto	5:04

SINFONIA NO. 3 IN C MAJOR

07	Allegro assai	2:39
08	Adagio	3:00
09	Allegretto	4:56

SINFONIA NO. 4 IN A MAJOR

10	Allegro ma non troppo	4:30
11	Largo ed innocentemente	3:16
12	Allegro assai	4:27

SINFONIA NO. 5 IN B MINOR

13	Allegretto	4:12
14	Larghetto	2:38
15	Presto	4:01

SINFONIA NO. 6 IN E MAJOR

16	Allegro di molto	2:26
17	Poco andante	3:09
18	Allegro spiritoso	3:35

Orchestra of the Eighteenth Century

Symphonies nos. 1, 4, 5

First violin

Alexander Janiczek
Marc Destrubé
Kees Koelmans
Irmgard Schaller
Annelies van der Vegt
Sophie Wedell
Sayuri Yamagata

Second violin

Staas Swierstra
Matthea de Mynck
Hans Christian Euler
Guya Martinini
Paula Pérez
Franc Polman
Dirk Vermeulen

Viola

Yoshiko Morita
Marten Boeken
Antonio Clares
Heleen Hulst

Cello

Albert Brügger
Julie Borsodi
Bartolomeo Dandolo-Marchesi
Rainer Zipperling

Bass

Margaret Urquhart
Robert Franenberg

Harpsichord

Pieter-Jan Belder

Orchestra of the Eighteenth Century

Symphonies nos. 2, 3, 6

First violin

Alexander Janiczek
Marc Destrubé
Kees Koelmans
Franc Polman
Irmgard Schaller
Annelies van der Vegt
Sophie Wedell

Second violin

Sayuri Yamagata
Pietro Battistoni
Noyuri Hazama
Matthea de Mynck
Guya Martinini
Paula Pérez

Viola

Emilio Moreno
Marten Boeken
Antonio Clares
Yoshiko Morita

Cello

Albert Brügger
Emmanuel Balssa
Julie Borsodi
Rainer Zipperling

Bass

Margaret Urquhart
Robert Franenberg

Harpsichord

Pieter-Jan Belder



Sayuri Yamagata

Carl Philipp Emanuel Bach

The Six Symphonies Wq 182

“It seems to me that, first and foremost, music should move the heart.”

(C.P.E. Bach, *autobiography*, 1773)

According to the composer and writer on music Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) in his 1814 autobiography published by the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of Leipzig: “... at this time [1773] Bach composed six large symphonies for orchestra for the Baron van Swieten (then based in Vienna). As requested by van Swieten, Bach was to allow himself free rein, irrespective of the difficulties that might be posed in their performance...” Reichardt went on to continue that, prior to these symphonies being despatched to Vienna, they were tried locally in Hamburg. He, himself, took part, directing from the violin: “... a sizeable musical gathering was organized by Ebeling [Christoph Daniel Ebeling, 1741-1817] in the home of

Professor Büsch [Johann Georg Büsch, 1728-1800], the purpose of which was to have a complete run-through of these symphonies before they were sent off. Even if everything was by no means settled, the original and adventurous trajectory of the ideas was heard with delight, as were the great variety and freshness in the forms and modulations. Scarcely ever has a more superior, bold or humorous work emerged from the pen of a brilliant mind...”

Although the Six Symphonies for strings and continuo, Wq 182 were composed in 1773 in Hamburg – where Bach had been the *Musikdirektor* of the renowned Johanneum since 1768 – the connection between Carl Philipp Emanuel and (support from) the diplomat, politician and patron Baron Gottfried van Swieten (1733-1803) went back to the composer’s time in Berlin. There, for thirty long years, beginning in 1738 he had held the position of *Konzertcembalist* for the flute-playing Crown Prince Frederick, from 1740 Frederick II of Prussia. Van Swieten, as well as being an amateur librettist and composer in his own right (although Haydn found his symphonies to be “as stiff and formal as the man himself”), was an advocate for the “old” music by Handel

and Bach's father, Johann Sebastian; moreover, he was a generous subscriber of Carl Philipp's own music (he was the dedicatee of the third collection of the *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*, Wq 57, published in Leipzig in 1781). With his profound admiration for the second-born of Johann Sebastian, van Swieten is known to have visited Emanuel in Hamburg on later occasions. These "large" symphonies were commissioned for the baron's Sunday academies held in the Prunksaal of the Vienna Hofbibliothek of which he was the Prefect ("large" perhaps, but smaller than those which Bach had previously composed for an ensemble including wind instruments), and most certainly both Haydn and Mozart – who were regulars at these music gatherings – would have had the opportunity to get to know them and even participate in their readings.

"Music for *Kenner* (Connoisseurs) and/or *Liebhaber* (Amateurs)" serves as a designation of which Carl Philipp made periodic use in his compositions: sets of pieces designed to appeal to a sizeable audience of amateurs with fairly limited musical and technical skills, curious, but at the same time conservative, in contrast

to works aimed at a smaller group of well-versed specialists, eager for new ideas and whose skills, on both technical and musical levels, went far beyond prevailing tastes. Unlike with the sets of symphonies put out by his contemporaries, Emanuel had no intention of directing his Hamburg symphonies at the general public and, just as van Swieten had encouraged him to do, let himself go freely in his compositional approach without any restriction on his eloquent rhetoric of *affekts* nor on his brilliant and unusual deployment of instrumental technique. Instead, the pieces were aimed at the *Kenner* of van Swieten's circle, many of whom were professional musicians themselves, eager for innovations and previously unexplored devices, who would understand and share this "ultrasensitive" and sentimental style of Emanuel's. This was his *Empfindsamkeit*, linked to the poetics of the aesthetic *Sturm und Drang* movement through its bold subjective and dramatic element, which was based on the thinking that Carl Philipp himself had already advanced in 1753 in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the true art of keyboard playing): "A musician cannot move others unless he too is moved. He

must feel all the *affekts* which he wishes to arouse in his listeners, because in such a manner he reveals his own sentiments and best moves the listeners to experience empathy with them..."



As perfect music for connoisseurs, these pieces might have come over as being totally strange for a large section of contemporary listeners, given that (in some way) from the very moment of their composition Bach's Hamburg Symphonies emerged "out of time". They are not the typical superficial and *galant* pre-classical symphonies like the majority of the works of his contemporaries – among them those of his younger brother Johann Christian – which were insular and predictable compositions compared with those by Emanuel. The latter's symphonies seem somehow distanced from its coevals, with which they barely coincide in the common three-movement *Allegro-Adagio-Allegro* structure of the fashionable Italian opera overture then defining the emerging genre of the modern symphony. Bach developed his idiosyncratic symphonies by pro-

viding them with the following attributes: a first and powerful first movement, full of bold harmonies, dynamics, rhythms and melodies, an invariably meditative and enigmatically lyrical central movement, with a third movement being light, animated, open and unrestrained. Throughout, the orchestral language is sensitive and individual, abounding in large and even violent contrasts, whilst all the instruments are treated in a particularly virtuosic manner, being independent and self-sufficient. Such a treatment differed strongly from the Italian model where a thin string instrumentation tended to comprise a brilliant first violin, a second playing in unison or in thirds, together with an unimaginative viola being closely connected to the bass instrument, which was not always unyoked from its old and Baroque function of continuo. In fact, the only speck of conservatism detectable in Emanuel's symphonies comes in their final movements: they are often carriers of perhaps sought-for sense of intentional bathos following the individual extravagances of the hectic first movements and the deep poetry and melancholy of the slow movements.

It might be worthwhile considering the impact upon contemporary listeners of

Emanuel's time of the harmonic as well as expressive boldnesses found in these symphonies, which are overflowing with abrupt contrasts and multiple and unpredictable emotions. These were audiences which had been trained by the 1770s taste in the unity of the emotions being the incontestable rule – as championed by the Enlightenment philosopher and critic Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781): “a symphony which in its different movements expresses different, self-contradictory passions [emotions], is a musical monstrosity, for it is one passion only that is required to govern; each particular movement must express the same passion, at the most being inflected with mixtures of related passions.” In his symphonies, suffused with the fire of originality, Emanuel outlines an architecture which is firmly anchored in tradition whilst being strongly ground-breaking: two conflicting musical cultures come into sharp confrontation. On one side, there is the strict training he learned from his father, which is set in contrast to his highly radicalized *Empfindsamkeit*. On one side, there is also the “conversational principle” (*das redende Prinzip*), which is set against the acceptance of the decadence

of the purely instrumental Baroque genres built up from the basso continuo (trio sonata, suite, concerto grosso, Vivaldian concerto), which makes for a deep, new – and often extreme – set of tensions and fracture by means of Bach's highly personal, prematurely pre-romantic *Sturm und Drang* ideas. If this application of the “conversational principle” to musical language – the idea of an expressive language coordinated by means of emotions through instruments – was already particularly evident in his keyboard works, its radical use by Carl Philipp Emanuel in his chamber music and his orchestral works (in his own new definition of the symphony), demonstrates how far his compositions were branching off from the sort of the “modern” *galant* symphony of his contemporaries.



These six Hamburg symphonies gained neither an immediate nor a widespread form of circulation, nor were they made available in additional editions at the time. In fact, they remained lost for decades until Hugo Riemann (1849–1919) happened upon some copies of

them in the Thomaskirche in Leipzig which he thought might be string quartets – and edited them as such. Subsequently, based on the autograph version of four of the works held in the library of the Royal Conservatory in Brussels, the music scholar Ernst Fritz Schmid (1904–1960) corrected this misunderstanding, publishing them for the first time in 1933 as symphonies. In 1814 Reichardt had written, “... it would be a real loss if these masterpieces were to remain buried in some private library. A complete collection of the works of this great composer – and humorous individual – is greatly lacking; about him Haydn himself was wont frequently and willingly to acknowledge just how much he had gained and learnt from him...”

That without realizing it Carl Philipp Emanuel turned the musical world of his father upside down might prompt us into looking for oedipal traits in him, but this is not the case (as might be so with his elder brother Wilhelm Friedemann): Carl Philipp always recognized the mastery of his father, promoting and preserving his legacy, but without renouncing his own personality, nor imposing self-restraint on his “solar flares of sensitive style” (Reichardt),

nor his musical world view, his *Weltanschauung*: “... I had no other teacher in composition and keyboard than my own father... I have never liked excessive uniformity in composition and taste, I have heard such a great variety of good things and I have always been of the opinion that one may make use of good elements wherever they may be found, even if it is only to be found in small doses in a piece: it is presumably precisely these considerations – with the aid of that natural skill granted by God – that explain the variety noticed in my works...” (C.P.E. Bach, *autobiography*.)





Emilio Moreno

Carl Philipp Emanuel Bach

Les 6 Symphonies Wq 182

« Il me semble que la musique doit avant tout émouvoir le cœur. »

(C.P.E. Bach, Autobiographie, 1773)

Un extrait de l'autobiographie du compositeur et critique Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) publiée dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig en 1814 nous informe que « ... Bach composa pour le baron van Swieten, alors [1773] à Vienne, six grandes symphonies pour orchestre, dans lesquelles, selon le souhait de l'aristocrate, il donna libre cours à son imagination sans tenir compte des difficultés d'exécution que cela entraînerait... » Ayant pris part à l'interprétation de ces symphonies à Hambourg dans un cadre privé, Reichardt continue son commentaire : « ... Ebeling [Christoph Daniel Ebeling, 1741-1817] organisa chez le professeur Büsch [Johann Georg Büsch, 1728-1800] une grande académie de musique pour faire une

répétition complète de ces symphonies avant leur envoi [à Vienne]. Reichardt les dirigea du violon... Bien que le résultat laissât quelque peu à désirer, nous perçûmes avec ravissement le flux original et audacieux des idées ainsi que la grande variété et la nouveauté des formes et des modulations. Cette œuvre émane d'une âme de génie et il est difficile de trouver une composition musicale d'un caractère plus élevé, plus audacieux, plus humoristique... »

Carl Philipp Emanuel Bach composa les 6 *Symphonies pour cordes et basse continue* Wq 182 en 1773 à Hambourg où il était Directeur de la musique du prestigieux Johanneum depuis 1768. Mais sa relation avec le baron Gottfried van Swieten (1733-1803), diplomate, homme politique et mécène datait de plusieurs années auparavant : les deux hommes se connurent à Berlin où Bach avait été pendant 30 longues années – de 1738 jusqu'à son emménagement à Hambourg – le *Konzertcembalist* du flûtiste et prince héritier Frédéric (Frédéric II de Prusse à partir de 1740). Van Swieten, librettiste et compositeur amateur (Haydn trouvait ses symphonies « aussi raides que lui »), connaisseur et diffuseur de la musique « ancienne » de Handel et de Johann Sebastian, père de Carl Philipp

dont il fut un généreux souscripteur de sa musique ; van Swieten est de fait le dédicataire du troisième volet des *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber* (Sonates pour clavier avec quelques Rondos pour forte-piano à l'intention des connaisseurs et des amateurs) Wq 57 publiées en 1781 à Leipzig. Le diplomate, qui admirait profondément le second fils de Jean-Sébastien, lui rendit visite à Hambourg à plusieurs reprises. Ces « grandes » symphonies Wq 182 (grandes sans aucun doute, mais « moindres » que celles composées précédemment à Berlin pour un effectif plus important incluant des instruments à vent), furent commandées pour les académies dominicales du baron dans la Salle d'apparat de la Bibliothèque de la Cour de Vienne dont il était le préfet. Habités de ces réunions philharmoniques, Haydn et Mozart, eurent certainement l'occasion de connaître ces symphonies et même de participer à leurs auditions.

Écrire de la musique pour *Kenner* et/ou *Liebhaber* – connaisseurs d'un côté, amateurs de l'autre – est une ressource que Carl Philipp employa de manière récurrente : il concevait certaines œuvres pour satisfaire un large

public de dilettantes, désireux de savoir et en même temps conservateurs, ayant un niveau musical et technique limité, et en destinait d'autres à une minorité éclairée de connaisseurs avides de sensations nouvelles et dont l'exigence technique et musicale dépassait le goût dominant de la majorité. Contrairement aux coutumes des compositeurs de l'époque, Carl Philipp ne destina point ses symphonies hambourgeoises au grand public et, comme van Swieten le lui avait suggéré, donna libre cours à son imagination sans limiter son éloquente rhétorique des affects ni le déploiement, brillant et inhabituel, de sa technique instrumentale. Il visait ainsi les connaisseurs illustrés du cercle de son mécène, dont beaucoup étaient des musiciens professionnels, avides de nouveautés et de ressources inédites, qui avaient compris et partageaient son style « sensible » – *Empfindsamkeit* – et sentimental, associé à la poétique du *Sturm und Drang* dans sa forte composante subjective et dramatique. Style que Carl Philipp avait anticipé dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essai sur la véritable manière de jouer du clavier) datant de 1753 : « Un musicien ne peut émouvoir qu'en étant lui-même ému. Il doit

nécessairement ressentir tous les affects qu'il veut susciter chez ses auditeurs ; c'est ainsi qu'il leur fera comprendre ses sentiments et les incitera le mieux à les partager... »



Cette musique, parfaite pour les connaisseurs, a dû sembler tout à fait excentrique à la grande majorité des auditeurs de l'époque car, d'une certaine manière, les symphonies hambourgeoises de Bach sont nées inactuelles. Ce ne sont pas des symphonies préclassiques, faciles et galantes, comme la plupart des œuvres de ses contemporains, y compris celles de son jeune frère Johann Christian qui semblent, en comparaison, fades et prévisibles : leurs symphonies appartiennent à des mondes sonores très éloignés, tout en partageant d'une manière approximative le schéma commun en trois mouvements vif-lent-vif de l'ouverture opératique italienne en vogue, qui contenait en germe l'essence de la symphonie moderne. Les symphonies « excentriques » de Bach se caractérisent par un premier mouvement puissant, abondant en harmonies, dynamiques, rythmiques et mélodies audacieuses, suivi d'un

volet central toujours méditatif, au lyrisme mystérieux. Le troisième mouvement, léger, animé et – disons-le – candide, possède en tout moment un langage orchestral sensible et singulier, riche en contrastes forts et même violents ; une virtuosité extrême règne dans le traitement de tous les instruments, indépendants et autonomes, en se distinguant nettement du modèle italien dont l'instrumentation diluée des cordes subordonnait à un premier violon brillant un second à l'unisson, ou à la tierce, auprès d'un alto entravé par son contact étroit avec la basse qui n'échappait pas toujours à la fonction, ancienne et baroque, du continuo. De fait, le seul signe de conservatisme détectable dans les symphonies de Carl Philipp se trouverait dans les derniers mouvements, qui constituent souvent un anti-climax pouvant équilibrer l'extravagance personnelle et l'agitation des allégros initiaux ou la poésie profonde et la mélancolie des mouvements lents.

Imaginons l'effet des audaces harmoniques et expressives de ces symphonies, débordantes de contrastes tranchants et de sentiments multiples et mutables, sur l'auditoire du temps, ce public des années 1770 dont le goût avait été façonné par « l'unité de l'affect »,

norme irréfutable prônée par l'inestimable critique Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Les symphonies de Bach exprimant des passions différentes dans ses différents mouvements étaient des monstres musicaux, car une seule passion devait régner au cours de l'œuvre, chaque mouvement devant exprimer une même passion, tout au plus contaminée, légèrement, par des alliages de passions apparentées. Dans ses symphonies dotées du feu de l'originalité, Carl Philipp crée une architecture solidement ancrée dans la tradition et à la fois en rupture avec cette tradition, en confrontant d'une façon extrêmement aiguë deux cultures musicales en conflit : d'une part, la formation stricte reçue du père, d'autre part, sa sensibilité (*Empfindsamkeit*) très radicalisée ; d'un côté, le « principe parlant » (*das redende Prinzip*), la musique qui parle, de l'autre, l'acceptation de la décadence des genres « baroques » purement instrumentaux développés à partir de la basse continue (sonate en trio, suite, concerto grosso, concerto « vivaldien »), marquant un champ de tension et de rupture profond, inédit et souvent extrême grâce à des ressources *Sturm und Drang* très personnelles, prématurément « pré-romantiques ». Cette application du « principe

de la parole » au langage musical – l'idée d'un langage expressif et articulé des sentiments par le biais des instruments – était déjà particulièrement évidente dans les œuvres pour clavier de Carl Philipp, mais son utilisation extrême dans la musique de chambre et orchestrale avec un concept nouveau de la symphonie, montre à quel point ses compositions s'écartent de la symphonie galante « moderne » de ses contemporains.



Ces six symphonies hambourgeoises ne firent l'objet d'aucune diffusion ni édition immédiates. Elles furent de fait introuvables durant des décennies jusqu'à ce que Hugo Riemann (1849-1919) découvre dans l'église Saint-Thomas de Leipzig des copies qu'il prit pour des quatuors à cordes et qu'il publia en tant que tels. Plus tard, le musicologue Ernst Fritz Schmid (1904-1960), en étudiant les partitions autographes de quatre d'entre elles conservées à la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles, dissipa le malentendu en les publiant pour la première fois en 1933 en tant que symphonies. Reichardt écrivait en 1814 : « ... ce serait

une véritable perte si ces chefs-d'œuvre devaient rester enfouis dans une collection privée. Il manque encore une édition des œuvres complètes de ce grand compositeur et humoriste, dont Haydn reconnaissait volontiers avoir tant appris... »

Carl Philipp Emanuel Bach mettant sans dessus dessous, et sans s'en rendre compte, l'univers musical de son père... voilà de quoi nous amener à chercher des indices d'une relation œdipienne, comme cela pourrait l'être dans le cas de son frère aîné Wilhelm Friedemann. Bien au contraire, Carl Philipp a toujours reconnu l'importance de l'enseignement de son père en promouvant et en préservant son héritage, sans renoncer à sa propre personnalité et sans limiter ses « flammes solaires de sensibilité » (Reichardt) tout en affirmant la conception de son monde musical, sa *Weltanschauung* : « Pour la composition et le clavecin, je n'ai jamais eu d'autre maître que mon père... N'ayant jamais aimé la trop grande uniformité dans la composition et dans le goût, et ayant entendu tant de bonnes choses si différentes les unes des autres, j'ai toujours été d'avis que l'on peut trouver le bien où il se trouve, même s'il n'est présent qu'en petite quantité dans une

œuvre : il est probable que c'est de là, et avec l'aide de la faculté naturelle que Dieu m'a accordée, que vient la variété que l'on dit avoir remarquée dans mes œuvres... » (C.P.E. Bach, Autobiographie.)





Pieter-Jan Belder

Carl Philipp Emanuel Bach

Die 6 Streichersinfonien Wq 182

»Mich deucht, die Musik müsse vornemlich das Herz rühren.«

(C.P.E. Bach, Autobiographie, Hamburg 1773)

Der Komponist und Kritiker Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) schrieb in seiner Autobiographie, die 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zu Leipzig veröffentlicht wurde: »... 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 Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mussten...« An der Erprobung dieser Symphonien im Hamburger Haushalt vor ihrer Versendung nach Wien teilnehmend, schreibt Reichardt weiter: »... Im Hause des Professors Büsch wurde von Ebeling [Christoph Daniel Ebeling, 1741-1817]... eine grosse Musik veran-

staltet, um von jenen Symphonien, ehe sie abgeschickt werden, eine vollständige Probe zu machen. Reichardt führte sie mit seiner Violine... Wenn sie auch nicht ganz deutlich wurden, so hörte man doch mit Entzücken den originellen, kühnen Gang der Ideen, und die grosse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherm, keckerem, humoristischem Charakter einer genialen Seele entströmt...«

Obwohl die Streichersinfonien, Wq 182 1773 in Hamburg komponiert wurden – wo Carl Philipp Emanuel Bach seit 1768 Musikdirektor des renommierten Johanneums war –, geht die Verbindung zwischen Bach und dem Diplomaten, Politiker und Mäzen Baron Gottfried van Swieten (1733-1803) auf die Zeit des Komponisten in Berlin zurück. Dort hatte er ab 1738 dreißig Jahre lang das Amt des Konzertcembalisten für den flötenden Kronprinzen Friedrich, ab 1740 Friedrich II. von Preußen, inne. Van Swieten war nicht nur ein Amateur-Librettist und Komponist (obwohl Haydn seine Sinfonien »so steif wie ihn selbst« fand), sondern auch ein Verfechter der »alten« Musik von Händel und Bachs Vater Johann Sebastian;

außerdem war er ein großzügiger Abonnent von Carl Philipps eigener Musik (er war der Widmungsträger der dritten Sammlung der *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*, Wq 57, die 1781 in Leipzig erschien). Aufgrund seiner tiefen Bewunderung für den Zweitgeborenen Johann Sebastians ist bekannt, dass van Swieten Emanuel bei späteren Gelegenheiten in Hamburg besucht hat. Diese »großen« Sinfonien wurden für die Sonntagsakademien des Freiherrn im Prunksaal der Wiener Hofbibliothek, deren Präfekt er war, in Auftrag gegeben (»groß« vielleicht, aber kleiner als jene, die Bach zuvor für ein Ensemble mit Bläsern komponiert hatte), und sicherlich hatten sowohl Haydn als auch Mozart – die regelmäßig an diesen Musiktreffen teilnahmen – Gelegenheit, sie kennenzulernen und sogar an ihren Lesungen teilzunehmen.

»Musik für Kenner oder Liebhaber« ist eine Bezeichnung, von der Carl Philipp in seinen Kompositionen immer wieder Gebrauch machte: Werkgruppen, die ein größeres Publikum von musikalisch und technisch wenig versierten, neugierigen und zugleich konservativen Amateuren ansprechen sollten,

im Gegensatz zu Werken, die sich an eine kleinere Gruppe von versierten, neugierigen Spezialisten richteten, deren technische und musikalische Fähigkeiten weit über den Zeitgeschmack hinausgingen. Anders als bei den Sinfonien seiner Zeitgenossen hatte Bach hier nicht die Absicht, seine Hamburger Sinfonien an ein allgemeines Publikum zu richten, und ließ sich, wie van Swieten es ihm nahegelegt hatte, in seiner kompositorischen Herangehensweise weder in seiner wortgewaltigen Affektrhetorik noch in seinem brillanten und ungewöhnlichen Einsatz der Instrumentaltechnik einschränken. Vielmehr richteten sich die Stücke an die Kenner aus van Swietens Umfeld, von denen viele selbst Berufsmusiker waren, die nach Neuerungen und bisher unerforschten Mitteln Ausschau hielten, die diesen »ultrasensiblen« und sentimentalistischen Stil Emanuels verstehen und teilen würden. Dies war seine *Empfindsamkeit*, die durch ihr kühnes subjektives und dramatisches Element mit der Poetik der ästhetischen *Sturm-und-Drang*-Bewegung verbunden war und auf dem Gedankengut beruhte, das Carl Philipp selbst bereits 1753 in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* vorgebracht hatte: »... Indem

ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhören erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung...«



Als perfekte Musik für Kenner mögen diese Stücke für einen großen Teil der zeitgenössischen Hörer völlig fremdartig wirken, da Bachs Hamburger Sinfonien (in gewisser Weise) schon im Moment ihrer Komposition »aus der Zeit gefallen« sind. Sie sind nicht die typischen oberflächlichen und galanten vorklassischen Sinfonien wie die meisten Werke seiner Zeitgenossen – darunter auch die seines jüngeren Bruders Johann Christian –, die im Vergleich zu denen Emanuels insuläre und vorhersehbare Kompositionen waren. Die Sinfonien des letzteren wirken irgendwie distanziert von ihren Zeitgenossen, mit denen sie in der gemeinsamen dreisätzigen *Allegro-Adagio-Allegro*-Struktur der modischen italienischen Opernouvertüre, die damals die entstehende

Gattung der modernen Sinfonie definierte, kaum übereinstimmen. Bach entwickelte seine eigenwilligen Sinfonien, indem er sie mit folgenden Attributen versah: einem ersten und kraftvollen ersten Satz voller kühner Harmonien, Dynamik, Rhythmen und Melodien, einem stets meditativen und rätselhaft lyrischen Mittelsatz und einem dritten Satz, der leicht, beschwingt, offen und ungehemmt ist. Die Orchestersprache ist durchweg sensibel und individuell, reich an großen und sogar heftigen Kontrasten, während alle Instrumente auf besonders virtuose Weise behandelt werden und unabhängig und eigenständig sind. Eine solche Behandlung unterschied sich stark vom italienischen Modell, wo eine dünne Streicherbesetzung dazu neigte, eine brillante erste Violine, eine im Unisono oder in Terzen spielende zweite Violine sowie eine einfalllose Bratsche zu umfassen, die eng mit dem Bassinstrument verbunden war, das nicht immer von seiner alten und barocken Funktion als Continuo losgelöst war. Der einzige Anflug von Konservatismus, der in Carl Philipps Sinfonien auszumachen ist, findet sich in ihren Schlusssätzen: Sie sind oft Träger eines vielleicht angestrebten Gefühls von gewolltem

Bathos nach den individuellen Extravaganzen der hektischen ersten Sätze und der tiefen Poesie und Melancholie der langsamen Sätze.

Es könnte sich lohnen, darüber nachzudenken, wie die harmonischen und expressiven Kühnheiten dieser Symphonien, die vor abrupten Kontrasten und vielfältigen und unvorhersehbaren Emotionen nur so strotzen, auf die zeitgenössischen Hörer der Zeit wirkten. Es handelte sich um ein Publikum, das durch den Geschmack der 1770er Jahre darin geschult worden war, dass die Einheit der Gefühle die unanfechtbare Regel sei – wie es der Aufklärer und Kritiker Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) vertrat. Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich selbst widersprechende Leidenschaften zum Ausdruck bringt, ist eine musikalische Ungeheuerlichkeit, denn es ist nur eine einzige Leidenschaft, die herrschen soll; jeder einzelne Satz muss dieselbe Leidenschaft ausdrücken, höchstens mit Mischungen verwandter Leidenschaften durchsetzt sein... In seinen Sinfonien, die vom Feuer der Originalität durchdrungen sind, entwirft Carl Philipp Emanuel Bach eine Architektur, die fest in der Tradition verankert und gleichzeitig stark bahnbrechend ist: Zwei gegensätzliche

Musikkulturen treffen aufeinander. Auf der einen Seite steht die strenge Ausbildung, die er von seinem Vater erlernt hat, die im Kontrast zu seiner hochgradig radikalisierten *Empfindsamkeit* steht. Da steht auch das »redende Prinzip«, das der Akzeptanz der Dekadenz der aus dem Generalbass aufgebauten rein instrumentalen Gattungen des Barock (Triosonate, Suite, Concerto grosso, Vivaldisches Konzert) gegenübergestellt wird, was durch Bachs sehr persönliche, vorromantische *Sturm-und-Drang*-Ideen zu einem tiefen, neuen – und oft extremen – Spannungsfeld und Bruch führt. War diese Anwendung des »Konversationsprinzips« auf die musikalische Sprache – die Idee einer durch Emotionen koordinierten Ausdruckssprache durch Instrumente – schon in seinen Klavierwerken besonders deutlich, so zeigt ihre radikale Anwendung in seiner Kammermusik und seinen Orchesterwerken (in seiner eigenen Neudefinition der Sinfonie), wie weit sich seine Kompositionen von der Art der »modernen« galanten Sinfonie seiner Zeitgenossen entfernten.



Diese sechs Hamburger Sinfonien fanden weder eine unmittelbare noch eine weite Verbreitung, noch wurden sie damals in weiteren Ausgaben zugänglich gemacht. Vielmehr blieben sie jahrzehntelang verschollen, bis Hugo Riemann (1849–1919) in der Leipziger Thomaskirche auf einige Abschriften stieß, die er für Streichquartette hielt – und sie als solche edierte. Später korrigierte der Musikwissenschaftler Ernst Fritz Schmid (1904–1960) auf der Grundlage der autographen Fassung von vier der Werke, die sich in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel befinden, dieses Missverständnis und veröffentlichte sie 1933 erstmals als Symphonien. Reichardt hatte 1814 geschrieben: » Es wäre ein reeler Verlust, wenn diese Meisterarbeiten in einer Privatsammlung vergraben bleiben sollten. Überall fehlt es noch an einer vollständiger Sammlung der Werke dieses grossen Componisten und Humoristen, von dem selbst Haydn oft und willig gestand, das Meiste gewonnen und gelernt zu haben.«

Dass Carl Philipp Emanuel Bach, ohne sich dessen bewusst zu sein, die musikalische Welt seines Vaters auf den Kopf stellte, könnte uns dazu verleiten, in ihm ödipale Züge zu

suchen, aber das ist nicht der Fall (wie es vielleicht bei seinem älteren Bruder Wilhelm Friedemann doch ist): Carl Philipp erkannte stets die Meisterschaft seines Vaters an, förderte und bewahrte dessen Erbe, ohne jedoch seine eigene Persönlichkeit aufzugeben, ohne seine »Sonnenflammen der Empfindung« (Reichardt) und seine musikalische Weltsicht, seine Weltanschauung zu zügeln: » In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater. Da ich niemahls die allzugrosse Einförmigkeit in der Komposition und im Geschmack geliebet habe, da ich so viel und so verschieden Gutes gehört habe, da ich jederzeit der Meinung gewesen bin, man möge das Gute, es stecke wo es wolle, wenn es auch nur in geringer Dosi in einem Stücke anzutreffen ist, annehmen: so ist vermuthlich dadurch und mit Beyhülfe meiner mir von Gott verliehenen natürlichen Fähigkeit, die Verschiedenheit in meinen Arbeiten entstanden, welche man an mir bemerkt haben will« (C.P.E. Bach, Autobiographie).





The recording venue

Orchestra of the Eighteenth Century

A selection of releases

GIOACCHINO ROSSINI
L'ITALIANA IN ALGERI
Giancarlo Andretta, conductor
Glossa GCD 921132 (rec. 2022). 2 CDS

LUIGI BOCCHERINI
THE SIX SYMPHONIES À QUATRO OP. 35
Marc Destrubé, leader
Glossa GCD 921131 (rec. 2021, 2022). 2 CDS

THE HIDDEN REUNION
WORKS BY J. S. BACH AND G. P. TELEMANN
Marc Destrubé, leader
Glossa GCD 921130 (rec. 2021)

CARL MARIA VON WEBER
THE CLARINET CONCERTOS
Eric Hoeprich, clarinet
Glossa GCD 921128 (rec. 2019)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
THE CELLO CONCERTOS
Roel Dieltiens, cello
Glossa GCD 921127 (rec. 2019)

JOHANNES BRAHMS
EIN DEUTSCHES REQUIEM
with Cappella Amsterdam
Daniel Reuss, conductor
Glossa GCD 921126 (rec. 2018)

JEAN PHILIPPE-RAMEAU
ORCHESTRAL SUITES
Frans Brüggén, conductor
Glossa GCD 921125 (rec. 1986-2000).
4 CDS

LUDWIG VAN BEETHOVEN
THE SYMPHONIES
Frans Brüggén, conductor
Glossa GCDSA 921116 (rec. 2011).
5 SACDS

THE MOZART RECORDINGS
Frans Brüggén, conductor
Glossa GCD 921135 (rec. 1998-2015).
9 CDS – to be released in 2024