

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Symphonies
From Berlin to Hamburg
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN



CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Symphony in C major H. 649, Wq. 174*

Do majeur / C-Dur

- | | | | |
|---|--|------------------|------|
| 1 | | I. Allegro assai | 3'08 |
| 2 | | II. Andante | 3'26 |
| 3 | | III. Allegro | 2'40 |

Symphony in D major H. 651, Wq. 176*

Ré majeur / D-Dur

- | | | | |
|---|--|------------------|------|
| 4 | | I. Allegro assai | 3'35 |
| 5 | | II. Andante | 3'45 |
| 6 | | III. Presto | 3'09 |

Symphony in E minor H. 652, Wq. 177°

Mi mineur / e-Moll

- | | | | |
|---|--|----------------------|------|
| 7 | | I. Allegro assai | 4'00 |
| 8 | | II. Andante moderato | 3'32 |
| 9 | | III. Allegro | 2'10 |

Symphony in G major H. 657, Wq. 182/1°

Sol majeur / G-Dur

- | | | | |
|----|--|---------------------|------|
| 10 | | I. Allegro di molto | 3'34 |
| 11 | | II. Poco adagio | 3'28 |
| 12 | | III. Presto | 4'06 |

Symphony in C major H. 659, Wq. 182/3°

Do majeur / C-Dur

- | | | | |
|----|--|------------------|------|
| 13 | | I. Allegro assai | 2'37 |
| 14 | | II. Adagio | 2'20 |
| 15 | | III. Allegretto | 4'23 |

Symphony in A major H. 660, Wq. 182/4*

La majeur / A-Dur

- | | | | |
|----|--|-----------------------------|------|
| 16 | | I. Allegro ma non troppo | 4'03 |
| 17 | | II. Largo ed innocentemente | 3'02 |
| 18 | | III. Allegro assai | 4'11 |

Symphony in B minor H. 661, Wq. 182/5°

Si mineur / h-Moll

- | | | | |
|----|--|---------------|------|
| 19 | | I. Allegretto | 3'42 |
| 20 | | II. Larghetto | 2'53 |
| 21 | | III. Presto | 4'00 |

Akademie für Alte Musik Berlin

Mayumi Hirasaki* & Georg Kallweit°, *concertmasters*

Akademie für Alte Musik Berlin

- Violons* Mayumi Hirasaki (violin I on 649, 651, 652, 660 & 661 - violin II on 657 & 659)
Georg Kallweit (violin I on 652, 657, 659, 660 & 661 - violin II on 649 & 651)
Gudrun Engelhardt (violin I on 649, 651, 657 & 659 - violin II on 652, 660 & 661)
Thomas Graewe (violin I)
Kerstin Erben (violin I)
Barbara Halfter (violin I)
Erik Dorset (violin II)
Edburg Forck (violin II)
Dörte Wetzels (violin II - 649 & 651 only)
Javier Aguilar (violin II - 652, 659, 660 & 661 only)
- Violas* Clemens-Maria Nuszbaumer
Sabine Fehlandt
Ildiko Ludwig (652, 657, 659, 660 & 661 only)
- Cellos* Jan Freiheit
Antje Geusen
- Double bass* Walter Rumer
- Harpichord* Raphael Alpermann
- Flutes* (649 & 651 only) Christoph Huntgeburth
Andrea Theinert
- Oboes* (651 only) Xenia Löffler
Michael Bosch
- Horns* (649 & 651 only) Jana Švadlenková
Miroslav Rovenský
- Bassoon* (649 & 651 only) Christian Beuse
- Trumpets* (651 only) Ute Hartwich
Wolfgang Gaisböck
Sebastian Kuhn

Le milieu du XVIII^e siècle est une période de l'histoire de la musique allemande où s'affrontaient deux principes de composition fondamentalement différents. Les protagonistes de cette époque suivaient une esthétique qui considérait l'originalité comme l'idéal artistique suprême. Mais comme l'éducation musicale reposait encore pour l'essentiel sur un apprentissage selon des modèles prédéfinis, leurs créations se trouvaient dans un champ de tensions entre les nombreux liens avec la tradition d'une part et la quête impérieuse de singularité de l'autre. Né en 1714, Carl Philipp Emanuel Bach, deuxième fils du grand cantor de Saint-Thomas, était tenu, de son vivant déjà, pour l'un des principaux représentants de cette nouvelle ère, et ses œuvres sont appréciées aujourd'hui encore comme paradigmes du nouveau style développé par sa génération. Dès sa jeunesse, lui-même ressentit clairement ce changement imminent. Dans son autobiographie publiée en 1773, il écrit, en revenant sur les années 1740, à propos des réalisations artistiques des orchestres de la cour de Berlin et de Dresde et des compositeurs qui y travaillaient : "Qui ne connaît pas le moment où, avec la musique en général, et surtout avec son exécution la plus précise et la plus subtile, une nouvelle période s'est ouverte qui a hissé l'art musical à une telle hauteur ?" L'esthétique de l'époque attribuait à ce type de jeu le qualificatif d'*empfindsam* ("sensible") – une traduction du terme anglais *sentimental*. La formulation de thèmes individuels et distinctifs, la déclamation juste d'un texte donné, la transposition d'un certain affect, l'élargissement de la palette des possibilités d'expression musicale – tels sont quelques-uns des aspects auxquels un compositeur de la période "sensible" devait se confronter. Pour les contemporains, cette exigence fondamentale de nouveauté semblait déjà réalisée de manière idéale dans les œuvres de C. P. E. Bach : "On reconnaît l'esprit original de Bach dans toutes ses œuvres, jusque dans les plus petites pièces ; toutes portent le sceau de l'originalité ; et toutes sont reconnaissables parmi cent autres, bien qu'il y ait dans chacune de l'invention et de la nouveauté", écrit en 1776 le maître de chapelle et musicographe berlinois Johann Friedrich Reichardt, avec un enthousiasme juvénile.

Cette nouvelle manière "sensible" se manifestait surtout dans la musique instrumentale de C. P. E. Bach – en particulier dans ses symphonies, dont la splendeur, l'esprit et l'individualité exceptionnelle furent largement admirés, et impressionnèrent jusqu'à Haydn et Mozart. Largement affranchies des traditions étouffantes, ces œuvres façonnèrent un langage musical auquel cette époque s'est durablement identifiée.

Johann Abraham Peter Schulz décrit l'essence de la symphonie en ces termes (dans J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-1774) :

"La symphonie de chambre n'atteint son but ultime qu'au moyen d'une écriture pleine, brillante et ardente. Les allegros contiennent de grandes idées hardies, un traitement libre de l'écriture, un désordre apparent dans la mélodie et l'harmonie, des rythmes fortement marqués de différentes sortes, de puissantes mélodies de basse et des unissons, des transitions et des digressions soudaines d'un ton à l'autre, qui frappent d'autant plus que le lien est souvent ténu. À quoi s'ajoute encore l'art de lier toutes les voix entre elles de telle sorte qu'ensemble elles ne fassent entendre qu'une seule mélodie, qui ne demande pas d'accompagnement, mais à laquelle chaque voix apporte sa contribution."

Dans les symphonies de C. P. E. Bach, ces caractéristiques se manifestent à la perfection. Les œuvres datent en partie de ses années berlinoises (1738-1768), et en partie des débuts de sa période hambourgeoise (à partir de 1768). Les trois symphonies Wq 174, 176 et 177, du milieu des années 1750, montrent un Bach quadragénaire au faite de sa renommée. Il utilise avec une maîtrise souveraine les particularités de son style qui ont fait leurs preuves. On ne connaît pas de témoignage concret sur les circonstances de la composition et de l'exécution de ces œuvres, mais on peut supposer que Bach a écrit ses symphonies berlinoises pour les opulentes soirées musicales organisées à la cour, notamment les concerts régulièrement donnés par la reine mère Sophie-Dorothée, la reine Élisabeth-Christine ou la princesse Anne-Amélie, au château de Berlin ou dans les résidences d'été de Monbijou et Schönhausen. L'écrivain et éditeur Friedrich Nicolai livre une description vivante de ces festivités :

"Lorsque de grands concerts sont donnés chez la reine et la princesse veuve de Prusse, ce qui arrive souvent, chacun a le droit d'y assister. L'étranger ne manquera pas cette belle occasion d'entendre les chanteuses et chanteurs royaux, ainsi que les plus éminents virtuoses de la musique de chambre royale."

En 1755, année de composition des symphonies en *ut* majeur Wq 174 et en *ré* majeur Wq 176, les journaux berlinois n'annonçaient pas moins de dix-neuf concerts de ce genre, mais il y en eut probablement bien davantage. Dans ces œuvres, l'auditeur doit s'attendre à tout moment à des tournures inhabituelles, à de brusques changements d'atmosphère, à des abîmes harmoniques ou à de soudaines pauses générales. Le défi pour le compositeur de telles partitions originales consistait donc avant tout à compenser cette liberté et cette imprévisibilité dans les motifs et l'harmonie par un concept formel strict, qui fasse de l'ensemble un événement musical équilibré et complet. Bach était un maître de ces stratégies contradictoires. Avec une grande habileté, il nous guide à travers la succession complexe de ses idées musicales, au gré de gestes sublimes et de tournures "sensibles" qui, au cours d'un seul mouvement, passent de manière admirable par différentes modulations, reviennent plus tard encore une fois à la tonalité fondamentale et relâchent ainsi finalement la tension accumulée (anticipant un principe fondamental de la forme sonate classique). Une autre caractéristique des symphonies berlinoises tardives de Bach est la transition sans heurts entre les mouvements : le mouvement initial module à la fin vers la tonalité du mouvement central, qu'il préfigure aussi sur le plan des motifs. Celui-ci mène à son tour subtilement au finale, qui reprend l'ambiance débridée du début sur un ton plus léger, généralement dansant. Des témoignages contemporains attestent que le public berlinois ne se lassait pas d'entendre ces musiques fantasques et qu'il s'abandonnait, comme envoûté, à l'ivresse sonore.

La Symphonie en *mi* mineur Wq 177 occupe une place particulière parmi les œuvres orchestrales berlinoises. D'après l'inventaire de sa succession, Bach la composa en 1756 et la fit imprimer à Nuremberg en 1759. Grâce à cette édition, la symphonie connut une diffusion exceptionnelle. Cette œuvre virtuose, d'un climat sombre et lugubre unique en son genre, fit forte impression sur ses contemporains ; en 1772, Johann Adolph Hasse, qui vivait à Vienne dès cette époque, recommanda à l'Anglais Charles Burney, musicien voyageur, d'essayer de se procurer cette symphonie, car il la considérait "comme la meilleure qu'il ait entendue de sa vie".

Les quatre symphonies Wq 182/1 et Wq 182/3-5 font partie d'une série de six œuvres au total que C. P. E. Bach composa en 1773 à la demande de son mécène, le baron Gottfried van Swieten, alors ambassadeur d'Autriche à la cour de Prusse. D'après J. F. Reichardt, van Swieten souhaitait que le compositeur "s'y laisse complètement aller, sans tenir compte des difficultés qui en résulteraient nécessairement pour leur exécution". Reichardt, qui séjourna longuement à Hambourg en 1773, rapporte aussi que Bach s'efforça de répondre aux souhaits de son commanditaire, qui ne pouvait s'enthousiasmer que "pour le grand et le sublime" :

"Une grande musique fut organisée par Ebeling chez le professeur Büsch, afin de faire une lecture complète de ces symphonies avant de les envoyer. Reichardt les dirigea de son violon pour remercier le compositeur, inquiet. Même si elles n'étaient pas tout à fait claires, on entendait avec plaisir la marche originale et audacieuse des idées, ainsi que la grande nouveauté et la diversité des formes et des modulations. On ne trouva guère de composition musicale émanant d'une âme de génie qui soit plus noble, plus audacieuse, plus humoristique."

Ces caractéristiques se retrouvent largement dans les symphonies Wq 182 n^{os} 1, 3, 4 et 5 enregistrées ici. En un sens, Bach présenta donc la quintessence de son œuvre berlinoise avec ces symphonies composées à Hambourg pour Gottfried van Swieten.

© 2023 PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

L'Akademie für Alte Musik de Berlin achève son enregistrement de l'intégrale des symphonies de Carl Philipp Emanuel Bach.

Extraits d'un entretien avec Georg Kallweit.

L'identité et l'évolution stylistiques de l'Akademie für Alte Musik de Berlin (Akamus) sont étroitement liées aux symphonies de Carl Philipp Emanuel Bach. C'est au début des années 1980 qu'un premier noyau s'est formé avec des musiciens de Leipzig et de Berlin, tous animés par la curiosité de s'essayer à la musique ancienne et aux instruments d'époque. Johann Sebastian Bach était en quelque sorte au berceau de l'ensemble et, après la musique du père, celle du fils, Carl Philipp Emanuel, a suivi rapidement. Cet intérêt était dû pour une large part à Stephan Mai, membre fondateur et premier *Konzertmeister* de l'Akamus. Stephan avait cette musique, et son style radical et provocant, dans le sang. Il excellait dans son interprétation et avait une idée rigoureuse du son qu'il voulait, ce qui exigeait de nous beaucoup d'efforts.

Notre conception du son et de l'articulation a évolué au fil du temps, sous la direction des différents premiers violons lors des enregistrements. Pour l'auditeur, explorer nos anciens disques de symphonies pourrait être une expérience captivante, car elle lui donnerait la possibilité exceptionnelle de suivre l'évolution de l'Akamus sur près de trois décennies. Je suis moi-même surpris par le chemin que nous avons parcouru. Il n'y a pas si longtemps, j'ai entendu par hasard à la radio, en voiture, un enregistrement d'une symphonie de Carl Philipp avec un vibrato très prononcé et des accents très marqués, et j'étais convaincu qu'il s'agissait d'un orchestre moderne. En fait, c'était un de nos anciens CD !

Pour notre dernier enregistrement, certaines des symphonies sont désormais entre les mains de musiciens plus jeunes. Je suis particulièrement heureux que Mayumi Hirasaki, en tant que premier violon, apporte une touche artistique nouvelle. Pour l'enregistrement des sept symphonies restantes, nous avons partagé à la fois la charge et le plaisir de leur réalisation. La confrontation artistique et technique avec ces symphonies reste un défi considérable. Cette musique est souvent construite de manière à susciter chez l'auditeur les attentes typiques de son époque, pour ensuite les déjouer sans cesse et avec véhémence. La volonté de provoquer et de choquer en est un ingrédient important. Il n'est pas rare, lors de nos concerts, que l'on voie le public, à la fois surpris et perplexe, tenter de suivre les idées audacieuses de Carl Philipp Emanuel.

Lors d'enregistrements en studio, cette réaction spontanée fait défaut. Pour retrouver la même énergie impétueuse que lors d'un concert, il faut apporter à cette musique, une motivation énorme. Il est bien plus difficile de jouer de manière aussi intransigeante devant un microphone, car on répète chaque mouvement bien plus souvent qu'en concert. Si l'on décide malgré tout d'enregistrer ces symphonies, il ne faut jamais renoncer à cette démarche audacieuse.

Rétrospectivement, je suis heureux que notre enregistrement de l'ensemble des symphonies ait été réalisé sur une si longue période. Pendant longtemps, il n'a pas été question de faire une intégrale. Le plus souvent, nous avons travaillé et joué ces symphonies dans le cadre de programmes de concerts. Nous avons ensuite constaté, un peu par hasard, que les symphonies que nous n'avions pas encore gravées pouvaient parfaitement figurer sur un dernier CD complétant un tel projet. C'est pourquoi seul ce dernier enregistrement est uniquement consacré aux symphonies de Carl Philipp.

Enregistrer toutes les symphonies l'une après l'autre nous aurait semblé aussi difficile que de gravir une montagne imposante. Mais, précisément parce que nous ne savions pas que cette montagne se dressait devant nous, nous l'avons en quelque sorte gravie "en passant".

Propos recueillis par LINUS BICKMANN
Traduction : Dennis Collins

The mid-eighteenth century was an epoch in German music history in which two fundamentally different compositional principles collided. The leading figures of this period subscribed to an aesthetic that regarded originality as the highest artistic ideal. However, since the dominant principle of the pedagogical system in musical education up to this time was learning from predefined models, their creative output was situated in a zone of tension that was determined by multiple ties to traditional contexts and a marked striving for uniqueness. Carl Philipp Emanuel Bach, the second son of the great Kantor of St Thomas's Church in Leipzig, who was born in 1714, was already considered to be one of the leading representatives of the new age during his lifetime, and his works are still held in high esteem today as paradigms of the novel style developed by his generation. He himself clearly sensed this impending change as a young man. In his autobiography published in 1773, he writes – looking back to the years around 1740 – of the artistic achievements of the Berlin and Dresden court orchestras and the composers working in their environment: 'Who does not know this moment in time, at which music in general, and the most meticulous and delicate execution of it in particular, might be said to have inaugurated a new era, thanks to which tonal artistry rose to such heights?' Aestheticians of the time applied to this kind of playing the adjective 'empfindsam' – a translation of the English term 'sentimental'.¹ The formulation of individual and distinctive themes, the apt declamation of a given text, the rendering of a specific affect, the expansion of the palette of musical expression – these are only a few of the domains with which a composer of the age of *Empfindsamkeit* had to grapple. The sophisticated distinctions this demanded seemed to contemporaries to be ideally embodied in the works of C. P. E. Bach in particular: 'One identifies Bach's original spirit in all his works, right down to the smallest pieces; all of them bear the stamp of originality; and all are recognisable among a hundred other pieces, even though there is invention and novelty in each one', wrote the Berlin Kapellmeister and writer on music Johann Friedrich Reichardt with youthful enthusiasm in 1776.

These innovative and *empfindsam* elements in C. P. E. Bach's art manifested themselves above all in his instrumental music – especially in the symphonies, whose splendour, wit and extraordinary individuality were widely admired and still impressed even Haydn and Mozart. Largely unencumbered by oppressive traditions, these works coined a musical language with which the whole era identified, and which made a lasting impact on it. Johann Abraham Peter Schulz described the essence of the symphony in the following words (in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-74):

The chamber symphony . . . achieves its final aim only through a full-toned, brilliant and fiery style of writing. The allegros . . . contain grand and bold ideas, free treatment of compositional technique, apparent disorder in melody and harmony, strongly marked rhythms of various kinds, powerful bass melodies and unisons . . . sudden transitions and digressions from one key to another, which strike the listener all the more strongly when the link between them is often tenuous . . . Added to this is the art of binding all the parts in and with each other in such a way that their combination allows only a single melody to be heard, which is not susceptible of any accompaniment, but to which each voice merely makes its own contribution.

The symphonies of C. P. E. Bach encapsulate perfectly the characteristics described above. They date partly from the composer's Berlin years (1738-68) and partly from his early Hamburg period (1768 onwards). The three symphonies Wq 174, 176 and 177, all from the mid-1750s, show the forty-year-old Bach at the height of his fame. With sovereign mastery, he employs the tried and tested characteristics of his style. There is no concrete evidence of the occasion for their composition and the conditions under which they were performed, but it may be assumed that Bach wrote his Berlin symphonies for the opulently mounted musical soirées at court, such as the concerts regularly organised by the Queen Mother Sophia Dorothea, Queen Elisabeth Christine and Princess Anna Amalia at the Stadtschloss in Berlin or in the summer residences of Monbijou and Schönhausen. The writer and publisher Friedrich Nicolai vividly described these festivities:

When grand concerts are given at the home of the Queen and the Dowager Princess of Prussia, which happens frequently, everyone is allowed to listen. A stranger will not pass up the good opportunity to hear the Royal Singers and the most distinguished virtuosos of the Royal Chamber Music.

In the year in which the symphonies in C major Wq 174 and D major Wq 176 were written – 1755 – no fewer than nineteen concerts of this kind were announced in the Berlin newspapers, but their number must have been much higher. In these pieces, the listener must be prepared at all times for unusual twists and turns, abrupt changes of mood, harmonic chasms and unexpected general pauses. The challenge for the composer of such idiosyncratic inventions therefore consisted above all in containing this freedom and unpredictability in motifs and harmony within a strict formal concept that merges the whole into a balanced and well-rounded musical event. Bach was a master of these contrasting strategies. With great dexterity, he leads us through the complex sequence of his musical ideas, through sublime gestures and sensitive [*empfindsam*] phrases that miraculously undergo various modulations in the course of a single movement, later returning once more in the home key and thereby finally easing the accumulated tension (and anticipating a basic principle of Classical sonata form). Another hallmark of Bach's later Berlin symphonies is the seamless transition between movements: the opening movement modulates towards the end into the key of the middle one and also prepares its entrance in motivic terms. This in turn leads subtly into the finale, which reverts to the exuberant mood of the opening in a lighter, generally dance-like manner. Contemporary reports attest that the Berlin audience could not get enough of these capricious turns of phrase, but surrendered to their aural frenzy as if enchanted.

The Symphony in E minor Wq 177 occupies a special place among the orchestral works of the Berlin period. According to the catalogue of his estate, C. P. E. Bach composed the piece in 1756 and had it printed in Nuremberg in 1759. Thanks to this edition, the symphony achieved unusually wide circulation. This virtuosic work with its uniquely sombre and threatening mood made a great impression on contemporaries; as late as 1772, Johann Adolph Hasse, who was already living in Vienna at the time, recommended to the English musical traveller Charles Burney that he should, if possible, obtain this symphony, 'which he thought the finest he had ever heard'.

The four symphonies Wq 182/1 and Wq 182/3-5 belong to a set of six that C. P. E. Bach wrote in 1773 on commission from his patron Baron Gottfried van Swieten, who at the time was in post as Austrian ambassador to the Prussian court. According to a commentary by J. F. Reichardt, Swieten wished the composer to 'give himself a completely free hand in these works, without taking any account of the difficulties that would necessarily arise for performance'. Reichardt, who was resident in Hamburg for a considerable part of 1773, also described how strenuously Bach endeavoured to conform to the conceptions of his patron, who reserved his enthusiasm 'solely for the grand and the sublime':

In the house of Professor Büsch, a large band of musicians was assembled by [Christoph Daniel] Ebeling in order to perform a complete run-through of those symphonies before they were sent off [to Swieten]. Reichardt led them from his violin, to the relief of the apprehensive composer. Even if they were not entirely lucidly played, it was nevertheless possible to hear with delight the original, audacious tenor of the ideas, and the great variety and novelty in the forms and modulations. Seldom indeed has a musical composition of a loftier, bolder, wittier character flowed from an inspired soul.

These characteristics are present to a high degree in the symphonies Wq 182 nos. 1, 3, 4 and 5 recorded here. In a certain sense, therefore, it may be said that Bach presented the quintessence of his creative accomplishments of the Berlin years in the symphonies he composed in Hamburg for Baron van Swieten.

© 2023 PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

¹ In the sense in which the term is used in eighteenth-century English literature to signify effusive emotion, as in 'sentimental novels' like Richardson's *Pamela*. (Translator's note)

The Akademie für Alte Musik Berlin completes its recording of all Carl Philipp Emanuel Bach's symphonies

Excerpts from a conversation with Georg Kallweit.

The stylistic character and development of Akamus are very closely bound up with the symphonies of Carl Philipp Emanuel Bach. In the early 1980s, a nucleus of Akamus was formed by musicians from Leipzig and Berlin who were united by their curiosity about experimenting with early music and period instruments. You might say that Johann Sebastian Bach was in at the very start of the ensemble, and with the father's music came that of his son Carl Philipp Emanuel.

To a large extent, that interest can be traced back to Stephan Mai, a founder member of Akamus and its concertmaster from the very beginning. This music, with its radical, provocative nature, seemed to be a natural fit for Stephan. It brought out the very best in his playing, and he had a rigorous conception of the right sound for it that demanded a great deal from us.

Conceptions of sound and articulation went on to change over the course of time under the different concertmasters on our recordings. It could be a fascinating experiment for the listener to survey our old recordings of the symphonies as well, which would offer the unusual possibility of following the development of Akamus over almost three decades. I myself am very surprised by the path we have travelled. Not so long ago, I happened to hear a recording of a C. P. E. Bach symphony on the car radio – with hugely intense vibrato and colossal accents. I was convinced that I was listening to a modern orchestra. And it turned out to be our early Akamus CD!

On this most recent recording, the symphonies are now partly in younger hands. I'm particularly pleased that with Mayumi Hirasaki as concertmaster, another artistic signature has been added. When we recorded the remaining seven symphonies, the two of us shared the burden and the pleasure of preparing the performances. I say 'burden' because it's still a great artistic and technical challenge to tackle these symphonies. The music is often constructed in such a way that it builds up expectations typical of the time in the listener, only to thwart them with a vengeance, and quite relentlessly. Provocation and shock are important ingredients. It's not an unusual experience for us to find concert audiences becoming surprised or even puzzled as they try to follow Carl Philipp Emanuel's bold ideas.

In studio recordings, that immediate feedback is missing. If you want to generate the same impetuous energy as in a concert, you have to muster enormous motivation, especially with this music. Performing in precisely the same uncompromising way in front of the microphone is much more stressful, because you play each movement much more often than in a concert. And if, despite this, you do decide to record these symphonies, you should never lose that daredevil approach.

In retrospect, I'm glad our recording of all the symphonies emerged over such an extended period. For a long time, there was no plan to record a complete cycle. We generally rehearsed and performed the symphonies as part of concert programmes. All the works on the earlier CDs are set within different contexts. We then realised, more or less by chance, that the symphonies we hadn't recorded yet were exactly the right length to fit onto a final CD that would round off such a project. Hence this last recording is the only one exclusively devoted to symphonies by Carl Philipp Emanuel.

To record all the symphonies one after the other would have seemed like an enormous mountain to us. But precisely because we didn't know that such a mountain might lie ahead of us, we have now climbed it, as it were, in passing.

Interviewer: LINUS BICKMANN

Translation: Charles Johnston

Das mittlere 18. Jahrhundert ist eine Epoche der deutschen Musikgeschichte, in der zwei grundsätzlich verschiedene Prinzipien des Komponierens aufeinanderstießen. Die Protagonisten dieser Zeit folgten einer Ästhetik, die Originalität als höchstes künstlerisches Ideal ansah. Da aber in der musikalischen Ausbildung bis in diese Zeit hinein das dominierende Prinzip des pädagogischen Systems im Lernen nach vorgegebenen Mustern lag, stand ihr Schaffen in einem Spannungsfeld, das von vielfältigen Bindungen an Traditionszusammenhänge und ausgeprägtem Ringen um Einmaligkeit bestimmt war. Carl Philipp Emanuel Bach, der 1714 geborene zweite Sohn des großen Thomaskantors, galt schon zu Lebzeiten als einer der führenden Repräsentanten des neuen Zeitalters und seine Werke werden bis heute als Paradigmen des von seiner Generation entwickelten neuen Stils geschätzt. Er selbst hat diesen bevorstehenden Wandel schon in seiner Jugend deutlich gespürt. In seiner 1773 veröffentlichten Autobiographie schreibt er – auf die Jahre um 1740 zurückblickend – über die künstlerischen Errungenschaften der Berliner und Dresdner Hofkapellen und der in ihrem Umkreis wirkenden Komponisten: „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben, eine neue Periode sich gleichsam anfieng, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg.“ Ästhetiker der Zeit versahen diese Art des Spiels mit dem Attribut „empfindsam“ – einer Übersetzung des englischen Begriffs „sentimental“. Die Formulierung von individuellen und unverwechselbaren Themen, die treffende Deklamation eines vorgegebenen Textes, das Umsetzen eines bestimmten Affekts, die Erweiterung der Palette musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten – dies sind nur einige der Bereiche, mit denen ein Komponist des empfindsamen Zeitalters sich auseinandersetzen musste. Die hier grundsätzlich geforderte Differenzierung schien bereits den Zeitgenossen speziell in den Werken C. P. E. Bachs auf ideale Weise verwirklicht zu sein: „Man erkennt Bachs Original-Geist an allen seinen Werken, auch an den kleinsten Stücken; alle tragen den Stempel der Originalität; und alle sind unter hundert anderen Stücken kenntlich, wiewohl in jedem Erfindung und Neuheit ist“, schreibt der Berliner Kapellmeister und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt 1776 in jugendlichem Enthusiasmus.

Dieses Neuartige und „Empfindsame“ an C. P. E. Bachs Kunst manifestierte sich vor allem in seiner Instrumentalmusik – speziell in den Sinfonien, deren Prachtentfaltung, Esprit und außergewöhnliche Individualität weithin bewundert wurden und die selbst Haydn und Mozart noch beeindruckten. Weitgehend unbelastet von erdrückenden Traditionen, prägten diese Werke eine musikalische Sprache, mit der sich die Epoche nachhaltig identifizierte.

Johann Abraham Peter Schulz hat das Wesen der Sinfonie mit folgenden Worten beschrieben (in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-1774):

„Die Kammer-symphonie [...] erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros [...] enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Sazes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, [...] plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist. [...] Hinzu kömmt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammen-tönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyrägt.“

In C. P. E. Bachs Sinfonien finden sich die beschriebenen Eigenschaften in perfekter Ausprägung. Sie stammen teils aus den Berliner Jahren (1738-1768), teils aus der frühen Hamburger Zeit (ab 1768) des Komponisten. Die drei Sinfonien Wq 174, 176 und 177 aus den mittleren 1750er Jahren zeigen den etwa 40jährigen Bach auf der Höhe seines Ruhmes. Mit souveräner Meisterschaft setzt er die erprobten und bewährten Eigenheiten seines Stils ein. Über den jeweiligen Entstehungsanlass und die Aufführungsbedingungen der Werke liegen keine konkreten Zeugnisse vor, es ist jedoch anzunehmen, dass Bach seine Berliner Sinfonien für die opulent inszenierten musikalischen Soireen bei Hofe komponierte, etwa die von der Königinmutter Sophia Dorothea, der Königin Elisabeth Christine und der Prinzessin Anna Amalia regelmäßig veranstalteten Konzerte im Berliner Stadtschloss oder in den Sommerresidenzen Monbijou und Schönhausen. Der Schriftsteller und Verleger Friedrich Nicolai hat diese Festlichkeiten anschaulich geschildert:

„Wenn bey der Königin und der verwittweten Prinzessin von Preußen große Concerte gegeben werden, welches öfters geschiehet, so ist es jedermann erlaubt, zuzuhören. Ein Fremder wird die gute Gelegenheit, die Königl. Sängern und Sängern, und die vornehmsten Virtuosen der Königl. Kammermusik zu hören, nicht vorbelassen.“

In dem Jahr, in dem die Sinfonien in C-Dur Wq 174 und D-Dur Wq 176 entstanden – 1755 – wurden in den Berliner Zeitungen nicht weniger als neunzehn Konzerte dieser Art angekündigt, doch dürfte ihre Zahl noch weitaus höher gewesen sein. In diesen Stücken muss der Hörer jederzeit auf ungewohnte Wendungen, abrupte Stimmungswechsel, harmonische Abgründe und unvermittelte Generalpausen gefasst sein. Die Herausforderung für den Komponisten solch eigenwilliger Erfindungen bestand mithin vor allem auch darin, diese Freiheit und Unberechenbarkeit in Motivik und Harmonik durch ein strenges Formkonzept aufzufangen, das das Ganze zu einem ausgewogenen und abgerundeten musikalischen Ereignis zusammenfügt. Bach war ein Meister dieser konträren Strategien. Mit großer Gewandtheit führt er uns durch die komplexe Abfolge seiner musikalischen Einfälle, durch erhabene Gesten und empfindsame Wendungen, die im Verlauf eines einzigen Satzes auf wunderbare Weise verschiedene Modulationen durchlaufen, später noch einmal in der Grundtonart wiederkehren und damit die aufgebaute Spannung schließlich lockern (womit ein Grundprinzip der klassischen Sonatenform antizipiert wird). Ein Markenzeichen von Bachs späterer Berliner Sinfonik sind auch die nahtlos ineinander übergehenden Sätze: Die Kopfsätze modulieren zum Ende hin in die Tonart der jeweiligen Mittelsätze und bereiten deren Eintreten auch motivisch vor. Diese wiederum leiten subtil zum Finale über, das die ausgelassene Stimmung des Anfangs auf eine leichtere, meist tänzerische Weise aufgreift. Zeitgenössische Berichte belegen, dass das Berliner Publikum sich an diesen kapriziösen Wendungen nicht sattören konnte, sondern sich wie verzaubert dem Rausch der Klänge hingab.

Eine besondere Stellung unter den Berliner Orchesterwerken nimmt die Sinfonie in e-Moll Wq 177 ein. Nach Ausweis seines Nachlassverzeichnisses komponierte C. P. E. Bach das Stück im Jahr 1756 und ließ es 1759 in Nürnberg drucken. Dank dieser Ausgabe erlangte das Werk ungewöhnlich weite Verbreitung. Das virtuose Werk mit seiner einzigartigen düster dräuenden Stimmung hinterließ bei den Zeitgenossen großen Eindruck; noch 1772 empfahl der zu der Zeit bereits in Wien lebende Johann Adolph Hasse dem englischen Musikreisenden Charles Burney, sich diese Sinfonie nach Möglichkeit zu besorgen, da er sie „für die Beste hielte, die er in seinem Leben gehört hätte“.

Die vier Sinfonien Wq 182/1 und Wq 182/3-5 gehören zu einer Serie von insgesamt sechs Kompositionen, die C. P. E. Bach 1773 im Auftrag seines Gönners Baron Gottfried van Swieten schuf, der zu der Zeit als österreichischer Gesandter am preußischen Hof wirkte. Laut einer Bemerkung J. F. Reichardts sollte der Komponist sich in diesen Werken nach Swietens Wunsch „ganz gehen lassen, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mußten“. Wie sehr Bach darum bemüht war, den Vorstellungen seines Auftraggebers zu entsprechen, der sich „blos für das Große und Erhabene“ begeistern konnte, beschrieb ebenfalls Reichardt, der sich 1773 für längere Zeit in Hamburg aufhielt:

„Im Hause des Professors Büsch wurde von Ebeling eine grosse Musik veranstaltet, um von jenen Symphonien, ehe sie abgeschickt wurden, eine vollständige Probe zu machen. Reichardt führte sie mit seiner Violine dem besorgten Componisten zu Dank an. 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.“

Diese Merkmale finden sich in den hier eingespielten Sinfonien Wq 182 Nr. 1, 3, 4 und 5 in hohem Maße. In gewissem Sinne hat Bach also mit seinen in Hamburg für Gottfried van Swieten komponierten Sinfonien die Quintessenz seines Berliner Schaffens vorgelegt.

© 2023 PETER WOLLNY

Die Akademie für Alte Musik Berlin vervollständigt seine Einspielung aller Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs.

Auszüge aus einem Gespräch mit Georg Kallweit...

Die stilistische Prägung und Entwicklung von Akamus ist sehr eng mit den Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs verbunden. Anfang der 1980er Jahre fand sich eine Akamus-Keimzelle mit Musikern aus Leipzig und Berlin, in der alle die Neugier einte, mit Alter Musik und alten Instrumenten zu experimentieren. Johann Sebastian Bach stand gewissermaßen an der Wiege des Ensembles und mit der Musik des Vaters kam gleich als nächstes auch die seines Sohnes Carl Philipp Emanuel.

Dieses Interesse geht stark auf Stephan Mai zurück, Akamus-Gründungsmitglied und Konzertmeister der ersten Stunde. Stephan war diese Musik in ihrer drastischen und auch provokanten Art wie auf den Leib geschrieben. Er konnte mit ihr zu Hochform auflaufen und hatte dabei eine rigorose Klangvorstellung, die uns einiges abverlangte.

Die Vorstellungen von Klang und Artikulation haben sich dann unter den verschiedenen Konzertmeistern der Einspielungen im Laufe der Zeit verändert. Für den Hörer könnte es ein spannendes Experiment sein, auch unsere alten Aufnahmen der Sinfonien einmal heranzuziehen - es besteht dann die ungewöhnliche Möglichkeit, die Entwicklung von Akamus über fast drei Jahrzehnte zu verfolgen. Mich selbst überrascht der zurückgelegte Weg sehr. Es ist noch gar nicht lange her, da hörte ich im Autoradio zufällig eine Einspielung einer Carl Philipp-Sinfonie - mit ungemein starkem Vibrato und kolossalen Akzenten. Ich war überzeugt davon, ein modernes Orchester zu hören. Und dann war es unsere frühe Akamus-CD!

Mit der letzten Einspielung liegen die Sinfonien jetzt teilweise auch in jüngeren Händen. Dass mit Mayumi Hirasaki als Konzertmeisterin eine weitere künstlerische Handschrift einfließt, freut mich besonders. Bei der Aufnahme der noch fehlenden sieben Sinfonien haben wir Last und Lust der Erarbeitung geteilt. Denn die künstlerische und technische Auseinandersetzung mit diesen Sinfonien bleibt eine große Herausforderung. Diese Musik ist häufig so konstruiert, dass sie zeittypische Erwartungen beim Hörer aufbaut, um sie dann unablässig und vehement zu durchkreuzen. Provokation und Schock sind wichtige Zutaten. Nicht selten haben wir es in Konzerten erlebt, dass unser Publikum verblüfft bis irritiert versucht, den kühnen Ideen Carl Philipp Emanuels zu folgen.

Bei Studioaufnahmen fehlt diese unmittelbare Rückkopplung. Will man die gleiche ungestüme Energie wie in einem Konzert entwickeln, muss man gerade bei dieser Musik eine enorme Motivation aufbringen. Vor dem Mikrophon genauso kompromisslos zu spielen ist ungleich anstrengender, denn man spielt ja jeden Satz viel öfter als im Konzert. Entschließt man sich dennoch dazu, diese Sinfonien aufzunehmen, sollte man nie den draufgängerischen Ansatz verlieren. Im Rückblick bin ich froh, dass unsere Einspielung aller Sinfonien über einen so langen Zeitraum zustande kam. Den Plan, einen kompletten Zyklus aufzunehmen, gab es lange Zeit nicht. Zumeist haben wir die Sinfonien als Teil von Konzertprogrammen erarbeitet und aufgeführt. Alle Werke auf den vorangehenden CDs sind in unterschiedliche Kontexte eingebunden. Wir haben dann eher zufällig festgestellt, dass die noch nicht von uns eingespielten Sinfonien genau auf eine letzte und ein solches Projekt komplettierende CD passen würden. Daher widmet sich tatsächlich nur diese letzte Einspielung ohne Ausnahme den Sinfonien Carl Philipps.

Alle Sinfonien hintereinander aufzunehmen, hätte uns wie ein gewaltiger Berg vorgekommen müssen. Aber gerade weil wir gar nicht wussten, dass ein solcher Berg vor uns liegen könnte, haben wir ihn nun en passant erklommen.

Aufgezeichnet von LINUS BICKMANN

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Brandenburg Concertos Nos. 1-6

(recording 2021)

Concertos Brandebourgeois /
Brandenburgische Konzerte
Isabelle Faust, violin
Antoine Tamestit, viola
2 CD HMM 902686.87



Mass in B minor

Messe en si mineur / h-Moll Messe
RIAS Kammerchor
René Jacobs
2 CD HMM 902676.77



Violin Concertos, Sinfonias & Sonatas

Isabelle Faust, violin
Bernhard Forck, Xenia Löffler
Jan Freiheit, Raphael Alpermann
2 CD HMM 902335.36

Dialogkantaten

Sophie Karthäuser, soprano
Michael Volle, bass
CD HMM 902368



The Art of Fugue

L'Art de la fugue / Die Kunst der Fuge
CD HMC 902064

Orchestral Suites BWV 1066-69

Suites pour orchestre / Ouvertüren

2 CD HMG 501578.79

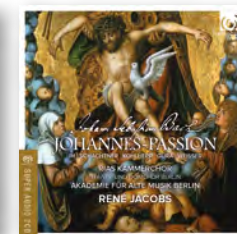
Secular Cantatas

Cantates profanes BWV 201, 205 & 213
RIAS Kammerchor
René Jacobs
2 CD HMG 501544.45



Christmas Oratorio

Oratorio de Noël / Weihnachtsoratorium
RIAS Kammerchor
René Jacobs
2 SACD HMC 971630.31

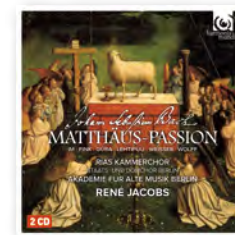


St John Passion

Passion selon saint Jean
Johannes-Passion
Sunhae Im, Benno Schachtner
Sebastian Kohlhepp, Werner Güra,
Johannes Weisser
RIAS Kammerchor
René Jacobs
2 SACD HMC 802236.37

St Matthew Passion

Passion selon saint Matthieu
Matthäus-Passion
Sunhae Im, Bernarda Fink
Werner Güra, Topi Lehtipuu
Johannes Weisser, Konstantin Wolff
RIAS Kammerchor
René Jacobs
2 CD HMC 902156.57



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Oboe Concertos
Symphonies Wq. 180 & 181
Xenia Löffler, oboe
CD HMM 902601

Magnificat Wq. 215
Motet 'Heilig ist Gott' Wq. 217
RIAS Kammerchor
Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902167

Symphonies Wq. 173, 178 & 179
Harpichord Concerto Wq. 20
Cello Concerto Wq. 170
Raphael Alpermann, Peter Bruns
CD HMG 501711

Symphonies Wq. 182/2 & 6 ;
Wq. 183/2 & 3
Organ Concerto Wq. 34
Christine Schornsheim
CD HMC 901622

JOHANN CHRISTIAN BACH

Missa da Requiem
Miserere B-Dur
RIAS Kammerchor
Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902098



JOHANN LUDWIG BACH

Trauermusik
Anna Prohaska, Ivonne Fuchs
Maximilian Schmitt, Andreas Wolf
RIAS Kammerchor,
Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902080



GEORG PHILIPP TELEMANN

Viola Concertos
Duos, Symphonies etc.
Antoine Tamestit, viola
CD HMM 902342





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : janvier 2023, b-sharp, Berlin (Allemagne)

Réalisation : b-sharp

Direction artistique, montage et mixage : Philipp Nedel

Prise de son : Matthias Erb

Mastering : Martin Kistner

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

Illustration : C. F. Feldt, *La Brandstiwiete à Hambourg*, 1775 (huile sur toile),

Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne, Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
akamus.de

HMM 902317