

C.P.E. Bach

OBOENKONZERTE & SONATEN

ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA





**Trio Sonata in D minor for Flute, Oboe and Basso
Continuo (Transcription of Trio Sonata BWV 1036)**

- | | |
|------------------|--------|
| 1. Adagio | [3:08] |
| 2. Allegro | [2:05] |
| 3. Largo | [2:24] |
| 4. Vivace | [2:30] |

**Concerto in E flat major for Oboe, Strings and Basso
Continuo Wq 165**

- | | |
|--------------------------------|--------|
| 5. Allegro | [6:08] |
| 6. Adagio ma non troppo | [6:46] |
| 7. Allegro ma non troppo | [5:39] |

Total Time [62:18]

Sonata in G minor for Oboe and Harpsichord Wq 135

- | | |
|-------------------|--------|
| 8. Allegro | [4:16] |
| 9. Adagio | [2:50] |
| 10. Allegro | [4:50] |

**Concerto in C minor for Oboe, Strings
and Basso Continuo Wq 22**

- | | |
|----------------------------|--------|
| 11. Allegro | [7:39] |
| 12. Un poco andante | [6:22] |
| 13. Allegro di molto | [7:11] |



When, at the end of the 18th century in Germany, they talked of the “great Bach”, it was usually not Johann Sebastian they had in mind, who was admired at the time by just a few connoisseurs, but his second son, Carl Philipp Emanuel (1714 –1788) in whose powerful talent Haydn, Mozart and Beethoven delighted and whose influence extended even to the early romantics: Weber, Hoffmann, Mendelssohn.

Emanuel Bach’s striking individuality made it impossible for him to fit into any one school or style. In the music of the 18th century he stands on his own, belonging in entirety neither to the baroque nor classical styles.

There is no mistaking C.P.E. Bach’s style; it is recognizable right from its first abrupt, tense, almost electric phrases which seem to anticipate the pre-storm atmosphere of the Sturm und Drang period. In the eyes of his contemporaries he was regarded not just as a *maître* (as was his father), but as a *genius* in so far as at that time the term genius tended to be associated above all



with people possessing exceptional personalities, exceptional ability in the arts taking second place.

Carl Philipp Emanuel was born in Weimar. His godfather was Georg Philipp Telemann, a close friend of the Bach family. Emanuel's first and only teacher in composition and playing keyboard instruments was his father who, however, considered it essential that his son be given a good general education. When the family moved to Leipzig (1723), Emanuel Bach went to the Thomasschule and, in 1731, enrolled in the faculty of jurisprudence, at Leipzig University. After three years at Leipzig, he continued his studies in law at the University of Frankfurt an der Oder.

It is possible that the history of music might have taken a somewhat different turn, had C.P.E. Bach, on completing his studies at Frankfurt University in 1738, set off, as planned, on a journey through France, Italy and England, in the capacity of tutor to the young Count Keyserlingk. The talented musician, however, was 'snatched up' by the Prussian Crown Prince, the future King Frederick the Great, who had a Kapelle at his residence of Ruppín and, following his accession to the throne in 1740, was to turn Berlin into one of the musical capitals of Europe. Thus for almost thirty years Emanuel, having been appointed harpsichordist to the King of Prussia, became the 'Berlin' Bach.

Frederick II, as is well-known, was an avid flautist and wrote music for this instrument. He too thought of himself as a *genius* who, in addition to being a great ruler and military commander, was also an artist, philosopher and poet; despite his outstanding personality, Frederick was difficult to get on with. The King's favorite composers were the brothers, Carl Heinrich and Johann



ENGLISH



Gottlieb Graun and also Johann Joachim Quantz, who wrote numerous flute concertos for Frederick. Emanuel Bach was not among the King's favorites, but Frederick went out of his way to show his respect for Emanuel's father when, in 1747, the latter visited Berlin. Though his salary was raised from 300 to 500 thalers, Emanuel was never to become court composer (this coveted title was to be bestowed on him much later by the King's sister, Princess Anna Amalia). The Prussian king's harpsichordist was required to take part in the royal concerts which, when Frederick was in residence, were given daily. Of the musicians, only Quantz was allowed to shout 'bravo!' as a token of his admiration for the king's playing.

In Berlin, Emanuel Bach wrote a large number of instrumental works (ranging from symphonies and concertos to keyboard sonatas; the most famous of the latter being the *Prussian* and *Württemberg* sonatas), as well as dozens of religious and occasional songs (the collection of his sacred odes to the verses of Gellert, published in 1758, ran into five editions in the 18th century). His treatise, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*), brought Bach the fame of an outstanding theoretician. Like Quantz's book on flute-playing and Leopold Mozart's study of violin-playing, Bach's *Essay* was considerably more than a textbook. In it, Emanuel generalized the artistic experience of the late baroque and looked to the future, demanding of every student a truly creative approach (Beethoven used Bach's treatise as a source-book for the lessons in composition he gave to Archduke Rudolph).



C.P.E. Bach tried several times to leave Berlin and seek for a more suitable position, but this was not easy. For all his striking gifts, erudition and impeccable reputation, he lost out several times to less brilliant competitors. Twice (in 1750 and 1755) he tried in vain to succeed his father in the post of Thomaskantor; unsuccessful too was his application in 1753 to be appointed cantor in Zwickau. It was not till 1767 that Bach won by one vote the competition for the post of cantor and director of music in Hamburg, which had fallen vacant on the death of Telemann. He was not able to move to Hamburg, however, till the following year.

From 1768, the 'Berlin' Bach became the 'Hamburg' Bach. He taught music studies at the School of St. John (*Johanneum*) and was director of music to the town's five principal churches. The inhabitants of Hamburg were able to hear, with Emanuel Bach directing, the works of his father (including movements from the latter's *Mass in B minor* which, at that time, was performed nowhere else), Handel's *Messiah*, plus the music of Telemann, Graun, Hasse, Jommelli.

Emanuel Bach's oratorios were an important bridge model in the history of the genre. Of course, he also wrote instrumental works. He had at his disposal the hall of the Handelsakademie where, for many years, he organized *Bachische Privatkonzerte*, in which he took part as soloist and conductor. For these concerts, he wrote Four Orchestral Symphonies which were distinguished by the paradoxical novelty of their composition. In 1773, Bach was commissioned by his Viennese admirer, Baron van Swieten, to write Six Symphonies for strings (in the slow movement of Symphony No.3 in C major the author included his monogram:



BACH-E). Bach composed far fewer concertos in Hamburg than he did in Berlin, but among them is the unique Double Concerto in E flat major for harpsichord and fortepiano (Wq 47). Emanuel Bach's favorite keyboard instrument was the sensitive – requiring a very gentle touch – clavichord, however for public performances he preferred either the harpsichord or piano.

Altogether, C.P.E. Bach wrote over 1000 works in very different genres, excluding stage music. Concertos and sonatas, for one and more instruments, predominate in his instrumental works. He wrote virtually all of his concertos for the keyboard (there are over 50 of them), re-arranging them when necessary for other instruments – the flute, oboe, cello. All these transcriptions were done in Berlin and were evidently intended for performance at the court concerts of the King or his sister, Anna Amalia. In 1754, there were three oboists on the staff of the Prussian king's Kapelle (Quantz also played the oboe). In 1767, the outstanding oboist, Johann Christian Fischer, was a member of Frederick's Kapelle; he later moved to London where he became a close acquaintance of Johann Christian Bach.

The oboe played a role too in the Bach family history: in 1704, Johann Sebastian wrote his *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*, a farewell to his elder brother, Johann Jacob, who had enrolled as oboist in the Swedish army and, after the Swedes were routed at Poltava fled, together with Charles XII, to Turkey. As a child and young man, Emanuel must have heard performances by Caspar Gleditsch, the Leipzig oboist, for whom his father wrote very moving solos in his cantatas and passions.



In the 18th century, the oboe was used universally in military, church, theatre, concert and chamber music. Its dense, even sound made it irreplaceable in an orchestra, while the beauty and expression of its timbre evoked associations with the human voice. It was mainly professionals who played the oboe (amateurs usually preferring the flute). As Christian Friedrich Daniel Schubart wrote: “Marvelous geniuses brought it to such heights of perfection and elegance, that it became the favorite [instrument] of the musical world”.

In a chamber orchestra, the oboe might replace the violin or flute, or be combined with them. The Trio sonata in D minor (BWV 1036), thought to be an early work by Johann Sebastian Bach, was originally written for two violins and continuo. Its transcription for oboe, flute and continuo impart a somewhat different tone to the music – making it less severe and more melancholic.

The Sonata for oboe and continuo in G minor (Wq 135) was written in 1735 in Frankfurt an der Oder where, according to his own admission, Emanuel Bach participated in all the town and university musical events. Even this early work enables us to discuss the stylistic differences between the music of C.P.E. Bach and that of his father. Despite the fact that Emanuel retains the typically baroque forms of the movements and demonstrates skilful mastery of polyphony, the texture of his music is lighter and more transparent (the continuo is played by the harpsichord alone), the themes are less complicated, while the harmony is not so concentrated as is that of Johann Sebastian. Juxtaposed to the agitated, though not over-passionate, music of the first and last



movements, is the dreamy Adagio in E flat major. The broad cantilena of this Adagio resembles an *aria di portamento*, implying skilful mastery of *messa di voce* (sustaining a note for a long time, gradually swelling it and then letting it die away). The older Bach had a fairly skeptical attitude to such a 'light' style. "It is Prussian blue! And it will fade!", was his later caustic comment on the works of his son. It was this manner, however, that held the key to the future: it was above all the expression of feeling, rather than profound erudition, that the mid 18th century public demanded of music.

Some of C.P.E. Bach's works have names that are a direct response to this demand. Among them – the Trio sonata in C minor *Gespräch zwischen einem Sanguineo und Melancholico* (*Discussion between a Sanguine Person and a Melancholy Person*) and Fantasia for Harpsichord and Violin in F sharp minor C.P.E. Bachs *Empfindungen* (*The Feelings of C.P.E. Bach*). Though not one of Emanuel's concertos have names of this sort, their music is full of powerful, and at times very stormy emotion. It is noteworthy that in real life C.P.E. Bach was neither a rebel, nor eccentric, nor trouble-maker. He poured all his passion into his music and with such force, moreover, that his art is sometimes identified with the poetics of Sturm und Drang – the literary movement that was not to arise until the 1770's and was led by Goethe, Herder, Schiller and Klingner.

A Sturm-like ferment of emotion is anticipated in the Concerto in C minor, written in 1747 and existing both in its original keyboard version and in a re-arrangement for flute (in D minor, Wq 22). The finale is a real storm with vortex-like passages,



thunderous tremolos and zig-zags of lightening in the contour of the solo part.

The Concerto in E flat major (Wq 165) is dated circa 1765. It could easily have been called *Discussion Between a Sanguine Person and a Melancholy Person*. The first and last movements are sustained in a cheerful and slightly coquettish tone. The *galant* style is here laced with a lively piquancy at the expense of the bold syncopation in the minuet theme of the first Allegro and of the sudden passages in minor key in the elegant *passepied* theme of the finale. All the emotional outpourings are concentrated in the Adagio *ma non troppo*. Here are gathered all the expressive means, characterized at that time by an elevated melancholy: the movement of a funeral procession, reminiscent of the first chorus from Gluck's *Orpheus* (1762), expressive syncopation, the moaning of chromatic chords. The movement begins in C minor and ends in E flat major, and it is likewise very typical of C.P.E. Bach, with whom the key of the middle movements is sometimes in stark contrast to that of the main movement.

Listening to the music of C.P.E. Bach it is not difficult to understand why contemporaries so delighted in his genius. Without renouncing his father's legacy, he was able to create a new musical language in which the following generation would speak, convinced as they were that music was not a mathematical science, as the old theoreticians had it, but a free art whose vocation it was to express the feelings and passions of noble, enlightened man.

Larisa Kirillina, translation by Amanda Calvert





Когда в конце XVIII века в Германии говорили о «великом Бахе», то обычно имели в виду не Иоганна Себастьяна, почитаемого тогда лишь немногими знатоками, а его второго сына Карла Филиппа Эмануэля (1714–1788), чье дарование восхищало Гайдна, Моцарта и Бетховена, а влияние распространялось даже на ранних романтиков: Вебера, Гوفмана, Мендельсона.

Эмануэль Бах обладал слишком яркой индивидуальностью, чтобы вписываться в рамки какой-либо школы или соответствовать нормам какого-либо стиля. В музыке XVIII века он стоял особняком, не принадлежа целиком ни барокко, ни рококо, ни классике. Стиль К.Ф.Э. Баха невозможно спутать с чьим-либо еще; он узнается с первых же фраз – резковатых, нервных, словно наэлектризованных предгрозовой атмосферой эпохи «Бури и натиска». В глазах современников он был не просто «мастером» (как отец), а «гением», поскольку в то время это понятие ассоциировалось прежде



всего с личной неординарностью и лишь затем – с приобщенностью к тайнам искусства.

Карл Филипп Эмануэль родился в Веймаре. Его крестным отцом стал Георг Филипп Телеман, связанный с баховским семейством узами почтительной дружбы. Первым и единственным учителем Эмануэля по композиции и игре на клавире был отец, который, однако, считал необходимым дать сыну хорошее общее образование. После переезда семьи в Лейпциг (1723) Эмануэль Бах учился в школе св. Фомы, а в 1731 году поступил на юридический факультет Лейпцигского университета. Проучившись там три года, он продолжил занятия в университете Франкфурта-на-Одере.

Возможно, история музыки могла сложиться несколько иначе, если бы К.Ф.Э. Бах в 1738 году по завершении учебы отправился, как было условлено, в путешествие по Франции, Италии и Англии в качестве наставника юного графа Кайзерлинга. Но талантливого музыканта перехватил прусский кронпринц – будущий король Фридрих II Великий, содержавший капеллу в своей резиденции Рупин, а после восшествия на престол в 1740 году сделавший Берлин одной из музыкальных столиц Европы. Так Эмануэль почти на тридцать лет стал «берлинским» Бахом, придворным клавесинистом прусского короля. Фридрих II, как известно, страстно увлекался игрой на флейте и сам писал музыку для этого инструмента. Он тоже видел себя «гением» – не только великим правителем и полководцем, но и артистом, философом и поэтом; при всей незаурядности личности Фридриха ладить с ним было нелегко. Любимыми ком-



РУССКИЙ



позиторами короля были братья Карл Генрих и Иоганн Готтлиб Грауны, а также Иоганн Иоахим Кванц, написавший для Фридриха множество флейтовых концертов. Эмануэль Бах к числу фаворитов не принадлежал, хотя король проявил подчеркнутое уважение к его отцу, когда тот в 1747 году посетил Берлин. Придворным композитором Бах-сын так и не стал, хотя в 1755 году его жалованье было повышено с 300 до 500 талеров (желанный титул присвоила ему много позже сестра короля, принцесса Анна Амалия). В обязанности клавесиниста входило участие в королевских концертах, которые, когда Фридрих находился в своих резиденциях, давались ежедневно. Воскликать «браво!», восхищаясь игрой короля, из музыкантов позволялось лишь Кванцу. Клавесинистов в капелле было двое, и они чередовались помесечно. Коллегами Баха в разные годы являлись Христиан Фридрих Шале, Христиан Нихельман и Христиан Фридрих Фаш.

В Берлине Эмануэль Бах написал множество инструментальных сочинений (от симфоний и концертов до клавирных сонат, среди которых выделяются «Прусские» и «Бюргенбергские»), а также десятки религиозных и светских песен (сборник его духовных од на стихи Геллерта, опубликованный в 1758 году, выдержал в XVIII веке пять изданий). Трактат «Опыт истинного искусства игры на клавире» (две части, 1753 и 1762) принес Баху славу выдающегося теоретика. Наряду с появившимися примерно тогда же трактатами Кванца об игре на флейте и Леопольда Моцарта об игре на скрипке, этот труд не был обычным дидактическим



пособием. Он обобщал художественный опыт позднего барокко и устремлялся в будущее, требуя от всякого обучающегося истинно творческого подхода. По трактату Баха учились не только основам клавирного исполнительства, но и правилам гармонии и генерал-баса (так, Бетховен использовал этот источник для своих занятий композицией с эрцгерцогом Рудольфом).

К.Ф.Э. Бах неоднократно пытался покинуть Берлин, подыскав себе более подходящее место, но сделать это было не так-то просто. Вопреки гениальной одаренности, сочетавшейся с высокой образованностью и безупречной репутацией, он неоднократно проигрывал менее ярким соискателям. Дважды Бах безрезультатно пытался стать преемником отца на посту кантора школы св. Фомы (в 1750 и 1755 годах); столь же тщетно претендовал он в 1753 году на должность кантора в Цвиккау. Лишь в 1767-м с перевесом в один голос Бах победил в конкурсе на должность кантора и городского музикдиректора в Гамбурге, освободившуюся после смерти Телемана. Но переехать в Гамбург ему удалось лишь в следующем году.

С 1768 года «берлинский» Бах превратился в «гамбургского». Он преподавал музыкальные предметы в школе св. Иоанна («Иоаннеум») и заведовал музыкой в пяти главных церквях города. Чтобы обеспечить по большим праздникам все церкви оригинальным репертуаром в хорошем исполнении, у Баха не хватало ни сил, ни времени, и он обычно прибегал к распространенной тогда практике переиначивания чужих произведений (которые, впрочем, никогда не вы-



РУССКИМ



давал за свои). Тем не менее жители Гамбурга могли услышать под руководством К.Ф.Э. Баха произведения его отца (в том числе части Мессы си минор, не звучавшие тогда больше нигде), Генделя («Мессию»), Телемана, Граунов, Хасе, Йоммелли. Собственные ораториальные произведения К.Ф.Э. Баха стали важным связующим этапом в истории этого жанра. Так, оратория «Израильтяне в пустыне» (1775) сюжетно продолжает ораторию Генделя «Израиль в Египте», хотя сильно отличается от нее по стилю, а поздняя оратория «Воскресение и вознесение Иисуса» (1787) словно бы дополняет пассионы И.С. Баха и ораторию К.Г. Грауна «Смерть Иисуса» (1755; на ее премьере Эмануэль играл партию континуо).

Разумеется, К.Ф.Э. Бах не мог отказаться и от инструментального творчества. В его распоряжении был зал Торговой академии, где он в течение многих лет регулярно проводил «Баховские приватные концерты», выступая как солист и дирижер. Для этих концертов были написаны Четыре оркестровые симфонии (1775–76), отличающиеся парадоксальной новизной письма. По заказу своего венского почитателя барона Готфрида ван Свитена Бах создал в 1773 году Шесть симфоний для струнных (причем в медленной части Симфонии № 3 запечатлел свою монограмму: BACH-E). Концертов в Гамбурге было создано значительно меньше, чем в Берлине, зато в их числе – уникальный Двойной концерт Es-dur для клавесина и фортепиано с оркестром (Wq 47). Любимым клавишным инструментом К.Ф.Э. Баха был чувствительный и требовавший тонкого



РУССКИЙ



туше клавикорд, однако в публичных выступлениях он предпочитал либо клавесин, либо фортепиано.

Всего К.Ф.Э. Баху принадлежит более 1000 произведений в самых разных жанрах, за исключением сценической музыки. Среди инструментальных сочинений преобладают концерты и сонаты, как сольные, так и ансамблевые. Но если в клавирных сонатах он выступает непосредственным предшественником венских классиков, то в концертах чаще следует позднебарочной традиции, предпочитая в первых частях ритуальную форму сонатной и избегая слишком экстравагантных решений в построении цикла.

Практически все свои концерты К.Ф.Э. Бах создавал для клавира (их сохранилось более 50), а если возникала необходимость, перекладывал для других инструментов – флейты, гобоя, виолончели. Все обработки такого рода делались в Берлине и, по-видимому, предназначались для исполнения в придворных концертах. В штате капеллы прусского короля в 1754 году числились три гобоиста (Карл Август, Иохим Вильгельм Добберт и Фридрих Вильгельм Паули); на гобое играл и Кванц. В 1767 году в капелле Фридриха служил выдающийся гобоист Иоганн Кристиан Фишер, переселившийся затем в Лондон и сблизившийся там с Иоганном Кристианом Бахом.

Любопытно, что гобой сыграл определенную роль и в семейной истории Бахов: в 1704 году Иоганн Себастьян написал «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», прощаясь со своим старшим братом Иоганном Якобом, который нанялся гобоистом в шведскую армию, а после разгрома



РУССКИЙ



HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA





шведов под Полтавой бежал вместе с Карлом XII в Турцию. В детстве и юности Эмануэль должен был слышать игру лейпцигского гобоиста Каспара Гледича, для которого его отец писал самые проникновенные соло в своих кантатах и пассажах.

Гобой в XVIII веке обладал универсальным амплуа. Он использовался и в военной, и в церковной, и в театральной, и в концертной, и в камерной музыке. Плотный и ровный звук делал его незаменимым в оркестре, а красота и экспрессия тембра вызывала ассоциации с человеческим голосом.

Играли на гобое преимущественно профессионалы (дилетанты обычно предпочитали флейту). К.Ф.Д. Шубарт писал: «Замечательные гении довели его до такой высоты совершенства и изящества, что он превратился в любимца музыкального мира».

В камерном ансамбле гобой мог заменять скрипку или флейту, равно как сочетаться с ними. Трио-соната d-moll (BWV 1036), предположительно считающаяся ранним сочинением И.С. Баха, изначально рассчитана на исполнение двумя скрипками и континуо. Транскрипция для гобоя, флейты и континуо придает этой музыке несколько иной тон – менее строгий и более меланхолический. Рельефнее становятся и эффектные перекрещивания голосов (особенно в начальном Adagio), и взволнованные имитации в Allegro, и обмен «вздохами» в Largo. Четырехчастный цикл следует традиции барочной сонаты da chiesa и завершается грациозным Vivace в ритме пастые.



РУССКИМ



Соната для гобоя и континуо g-moll (Wq 135) была написана в 1735 году во Франкфурте-на-Одере, где Эмануэль Бах, по его собственному признанию, принимал участие во всех городских и университетских музыкальных мероприятиях. Уже по этому раннему сочинению можно судить о стилистических расхождениях музыки К.Ф.Э. Баха с музыкой его отца. При том что композитор сохраняет типично барочные формы частей и демонстрирует искусное владение полифонией, фактура у него становится более легкой и прозрачной (в качестве континуо выступает один клавесин), тематизм – менее витиеватым, а гармония – не столь насыщенной, как у И.С. Баха. Взволнованной, но не слишком страстной музыке крайних частей противопоставлено мечтательное Adagio Es-dur. Фактура клавесинной партии напоминает здесь прелюдию Es-dur из II тома ХТК, однако широкие кантиленные линии в партии солиста придают медленной части сходство с оперной арией di portamento, предполагающей искусное владение филировкой звука (messa di voce). Старый Бах относился к такому «облегченному» стилю довольно скептически. «Это берлинская лазурь! А она выцветает!» – едко отзывался он позднее о сочинениях своего сына. Однако именно за этой манерой было будущее: публика середины XVIII века требовала от музыки прежде всего выражения чувств, а не глубокомысленной учености.

Некоторые произведения К.Ф.Э. Баха имеют названия, прямо отвечающие этому желанию. Среди них – Трио-соната c-moll («Беседа между сангвиником и меланхоликом») и



Фантазия для клавесина и скрипки *fis-moll* («Чувства К.Ф.Э. Баха»). Ни один из его концертов подобных названий не имеет, однако их музыка прямо-таки переполнена яркими и порою весьма бурными эмоциями. Примечательно, что в жизни К.Ф.Э. Бах не был ни бунтарем, ни экстравагантным оригиналом, ни задиристым скандалистом. Все его страсти выплескивались только в музыке, причем с такой силой, что его искусство часто отождествляют с поэтикой «Бури и натиска» – литературного течения, возникшего лишь в 1770-х годах и возглавленного Гёте, Гердером, Клингером и Шиллером.

Штюрмерское смятение чувств предвосхищается в Концерте *c-moll*, написанном в 1747 году и существующем в изначальной клавирной версии и в переложении для флейты (*d-moll*, Wq 22). Каждая из трех частей выдержана в одном аффекте, показанном, однако, с разных сторон. Страстный драматизм, заявленный в оркестровом ритурнеле начального *Allegro*, несколько смягчается лирическими отступлениями в эпизодах. Величавый покой медленной части обманчив; ее *C-dur* изобилует минорными тенями. Молитвенный тон главной темы сменяется то властными возражениями оркестра, то почти страдальческими интонациями солиста. Финал – *Allegro di molto* – представляет собою настоящую бурю с вихревыми пассажами, громоподобными тремоло и зигзагами молний в рисунке сольной партии.

Концерт *Es-dur* (Wq 165) датируется примерно 1765 годом. К нему вполне можно отнести название «Разговор между сангвиником и меланхоликом». Крайние части вы-



РУССКИМ



держаны в бодром и чуть кокетливом тоне. Галантному стилю придана здесь задорная пикантность за счет дерзких синкоп в менуэтной теме первого Allegro и неожиданных минорных капризов в теме финала – изящном паспье. Все душевные излияния сосредоточены в Adagio ma non troppo. Здесь собраны все выразительные средства, характеризовавшие тогда возвышенную меланхолию: движение траурного шествия, напоминающее начальный хор из глюковского «Орфея» (1762), экспрессивные синкопы, стенающие хроматические ходы, сочетание речитативных и ариозных интонаций. Тональная разомкнутость этой части (c-moll – Es-dur) также очень типична для К.Ф.Э. Баха, у которого тональности средних частей иногда сильно контрастируют с главной.

Вслушиваясь в музыку К.Ф.Э. Баха, нетрудно понять, почему современники так восхищались его гением. Не отрекаясь от отцовского наследия, он смог создать новый музыкальный язык, на котором заговорило следующее поколение, убежденное в том, что музыка – не математическая наука, как думали старые теоретики, а свободное искусство, призванное выражать чувства и страсти благородного и просвещенного человека.

Лариса Кириллина





Wurde Ende des 18. Jahrhunderts von dem "großen Bach" gesprochen, so war gewöhnlich nicht etwa Johann Sebastian gemeint, den damals lediglich einige wenige Musikkenner verehrten, sondern sein zweiter Sohn, Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788), dessen außerordentliche Begabung damals Haydn, Mozart und Beethoven begeisterte und der sogar noch Frühromantiker wie Weber, Hoffmann und Mendelssohn beeinflusste.

Allerdings verfügte Carl Philipp Emanuel Bach über eine zu stark ausgeprägte Individualität, um in den Rahmen irgendeiner Schule zu passen oder den Normen eines bestimmten Stils zu entsprechen. In der Musik des 18. Jahrhunderts war er ein Einzelgänger und konnte sich weder dem Barock, noch dem Rokoko, noch der Klassik mit Leib und Seele verschreiben. Der Stil von Carl Philipp Emanuel Bach ist unverwechselbar, man erkennt ihn von den ersten Phrasen an – etwas schneidend, nervös, als seien sie durch die Vorgewitter-Atmosphäre der



Epoche des “Sturm und Drangs” aufgeladen. Für seine Zeitgenossen war er nicht nur ein “Meister” (wie sein Vater), sondern ein “Genie“, denn zu jener Zeit beinhaltete der Begriff in erster Linie persönliche Originalität, erst danach kam die Teilhaftigkeit an den Geheimnissen der Kunst.

Carl Philipp Emanuel Bach wurde in Weimar geboren. Sein Taufpate war Georg Philipp Telemann, der mit der Familie eng befreundet war. Der erste und einzige Lehrmeister Emanuels in Komposition und Klavierspiel war sein Vater, der es jedoch für notwendig hielt, seinem Sohn eine gute Allgemeinbildung zukommen zu lassen. Nachdem die Familie 1723 nach Leipzig umgezogen war, besuchte Emanuel die Thomasschule, 1731 studierte er Jura an der Leipziger Universität. Nach drei Jahren setzte er sein Studium an der Universität in Frankfurt an der Oder fort.

Möglicherweise wäre die Musikgeschichte etwas anders verlaufen, wenn Carl Philipp Emanuel Bach 1738 nach seinem Examen, wie geplant, als Lehrer des jungen Grafen Keyserlingk nach Frankreich, Italien und Großbritannien gegangen wäre. Jedoch „schnappte“ sich der preußische Kronprinz, der künftige König Friedrich II. der Große, den begabten Musiker. Friedrich unterhielt damals eine Kapelle in seiner Residenz Ruppin, nach seiner Krönung 1740 machte er Berlin zu einer der Musikmetropolen Europas. Somit wurde Emanuel für fast dreißig Jahre zum „Berliner“ Bach und Cembalisten am Hofe des preußischen Königs. Friedrich II. war bekanntlich ein leidenschaftlicher Flötenspieler und komponierte auch Musik für dieses Instrument. Er hielt sich selbst für ein „Genie“, und zwar nicht nur in seiner Funktion als großer Herrscher und Heerführer, sondern auch als



DEUTSCH



Künstler, Philosoph und Dichter. Sicher war es nicht leicht, mit einer so außergewöhnlichen Persönlichkeit wie Friedrich auszukommen. Die Lieblingskomponisten des Königs waren die Gebrüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun sowie Johann Joachim Quantz, der für Friedrich II. zahlreiche Flötenkonzerte komponierte.

Emanuel Bach gehörte nicht zu diesem Kreis der Auserwählten. Allerdings zeigte der König seine besondere Verehrung für den Vater, als dieser 1747 Berlin besuchte. Obwohl sein Gehalt 1755 von 300 auf 500 Taler aufgebessert wurde, war es dem Bach-Sohn nicht beschieden Hofkomponist zu werden (der ersehnte Ehrentitel wurde ihm viel später von der Schwester des Königs, der Prinzessin Anna Amalia, verliehen). Zu den Obliegenheiten eines Cembalisten gehörte die Teilnahme an den königlichen Konzerten, welche täglich gegeben wurden, wenn sich Friedrich II. in einer seiner Residenzen aufhielt. Von den Musikern war es allein Quantz vorbehalten, das Spiel des Königs mit Bravorufen würdigen zu dürfen.

In Berlin komponierte Emanuel Bach eine Vielzahl von Instrumentalwerken (von Sinfonien und Konzerten bis hin zu Klaviersonaten, unter denen die „Preußischen“ und die „Württembergischen“ besonders hervorzuheben sind) sowie Dutzende Kirchenlieder und weltliche Lieder (ein Sammelalbum seiner geistlicher Oden zu Gedichten von Gellert, erschienen 1758, wurde im 18. Jahrhundert fünfmal aufgelegt). Sein Lehrwerk „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (zwei Bände, 1753 und 1762) brachte Emanuel Bach den Ruf eines herausragenden Musiktheoretikers. Ebenso wie die fast gleichzeitig



erschienenen Lehrwerke von Quantz über das Flötenspiel sowie von Leopold Mozart über das Violinespiel, ist dieses Werk kein gewöhnliches didaktisches Lehrbuch. Bach verallgemeinert die künstlerische Erfahrung des Spätbarocks und weist in die Zukunft, indem er von jedem Schüler ein wahrhaftig schöpferisches Herangehen fordert. Nach dem Buch wurden nicht nur die Grundlagen des Klavierspiels gelehrt, sondern auch die Regeln der Harmonielehre und des Generalbasses (so benutzte Beethoven diese Quelle für seinen Kompositionsunterricht für den Erzherzog Rudolph).

Emanuel Bach versuchte immer wieder, Berlin zu verlassen, wenn sich ihm eine bessere Möglichkeit bot. Dies war aber nicht so leicht. Ungeachtet seiner genialen Begabung, vorzüglichen Bildung und seines einwandfreien Rufs war er wiederholt weniger begabten Bewerbern unterlegen. Zweimal (1750 und 1755) versuchte Bach vergeblich Nachfolger seines Vaters als Kantor der Thomasschule zu werden. Erst 1767 gewann er mit nur einer Stimme Vorsprung den Wettbewerb um die Stelle des Kantors und Musikdirektors der Stadt Hamburg, die nach Telemanns Tod vakant war. Erst ein Jahr später schaffte er es, nach Hamburg umzuziehen.

1768 wurde der „Berliner“ Bach zum „Hamburgischen“ Bach. Er gab Musikunterricht an der Hl. Johannesschule („Johanneum“) und war Musikdirektor der fünf Hauptkirchen der Stadt. Es fehlte Bach sowohl die Kraft als auch die Zeit, alle Kirchen zu hohen Feiertagen mit einem originellen Repertoire in einer guten Darbietung zu versorgen und so griff er auf die damals weitverbreitete Methode zurück, fremde Werke (welche er wohlbemerkt



nie als seine eigenen ausgab) zu bearbeiten. So kamen die Hamburger in den Genuss der Werke Johann Sebastian Bachs (darunter einige Sätze der H-Moll-Messe, die zu jener Zeit nirgendwo gespielt wurde), Händels („Messiah“), Telemanns und anderer. Die eigenen oratorischen Werke von Carl Philipp Emanuel Bach wurden zu einem bedeutenden Verbindungsglied in der Entwicklung dieses Genres.

Bach setzte auch die Komposition von Instrumentalwerken fort. Ihm stand die Halle der Handelsakademie zur Verfügung, wo er viele Jahre lang regelmäßig die „Bachischen Privatkonzerte“ organisierte, bei denen er als Solist und Dirigent auftrat. Für diese Konzerte schrieb er die vier Orchestersinfonien (1775–76), die sich durch eine paradoxe Novität des Komponierens auszeichnen. Im Auftrag seines Wiener Verehrers, des Barons van Swieten, verfasste Bach 1773 die sechs Sinfonien für Streicher (wobei er den langsamen Satz der Sinfonie Nr. 3 C-Dur mit seinem Monogramm: BACH–E signierte). In Hamburg komponierte er bedeutend weniger Konzerte als in Berlin, allerdings waren darunter so unikale Werke wie das Doppelkonzert Es-Dur für Cembalo, Hammerklavier und Orchester (Wq 47).

Insgesamt schrieb Emanuel Bach über 1000 Werke in den unterschiedlichsten Musikgattungen. Unter den Instrumentalwerken überwiegen Konzerte und Sonaten (sowohl Solo- als auch Ensemblesonaten). Erscheint er mit seinen Klaviersonaten als unmittelbarer Vorgänger der Wiener Klassiker, so folgt er in seinen Konzerten der spätbarocken Tradition, indem er in den ersten Sätzen die Ritornellform der Sonatensatzform bevorzugt und sehr extravagante Lösungen beim Aufbau eines Zyklus vermeidet.



Fast alle seine Konzerte komponierte Bach für das Klavier (von denen mehr als 50 erhalten sind), und falls es nötig war, bearbeitete er diese für andere Instrumente: Flöte, Oboe und Cello. Sämtliche Bearbeitungen dieser Art stammen aus der Berliner Zeit und waren allem Anschein nach für die Aufführungen bei Hofkonzerten des Königs oder seiner Schwester Anne Amalie bestimmt. In der Kapelle des preußischen Königs gab es drei Oboisten und auch Quantz spielte Oboe. 1767 wirkte in der Kapelle Friedrichs II. der herausragende Oboist Johann Christian Fischer, der später nach London übersiedelte und dort ein Freund von Johann Christian Bach wurde.

Es ist bemerkenswert, dass die Oboe eine gewisse Rolle in der Familiengeschichte der Bachs spielt: 1704 komponierte Johann Sebastian Bach „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ zum Abschied von seinem älteren Bruder Johann Jacob, der als Oboist bei der schwedischen Armee anheuerte und nach der Niederlage der Schweden bei Poltawa gemeinsam mit Karl XII. in die Türkei floh. In seinen Kinder- und Jugendjahren hörte Emanuel wohl das Spiel des Leipziger Oboisten Caspar Gleditsch, für den sein Vater die eindrucklichsten Solopartien in seinen Kantaten und Passionen komponierte.

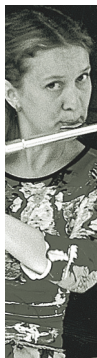
Im 18. Jahrhundert wurde die Oboe sehr vielfältig eingesetzt. Sie erklang in der Militär-, Kirchen-, Theater-, Konzert- und Kammermusik. Ihr kräftiger und gleichmäßiger Klang machte sie in Orchestern unentbehrlich, und die Schönheit und Expression ihres Timbres rief Assoziationen mit der menschlichen Stimme wach. Oboisten waren vorwiegend Berufsmusiker (Amateure bevorzugten gewöhnlich die Flöte). Laut Christian Friedrich



Daniel Schubart spielten geniale Musiker die Oboe auf so vollkommen und anmutig, dass diese zum Lieblingsinstrument der Musikwelt avancierte.

In einem Kammerensemble konnte die Oboe eine Geige oder eine Flöte ersetzen, aber sie konnte mit diesen durchaus auch zusammenklingen. Die Triosonate d-Moll (BWV 1036), die vermutlich ein frühes Werk von Johann Sebastian Bach ist, war ursprünglich für zwei Geigen und Basso Continuo bestimmt. Die Transkription für Oboe, Flöte und Generalbass verleiht dieser Musik einen etwas anderen Ton, der nicht so streng, dafür aber melancholischer ist.

Die Sonate für Oboe und Basso Continuo G-moll (Wq 135) wurde 1735 in Frankfurt an der Oder geschrieben, wo Emanuel Bach, wie er selbst gestand, an allen Musikveranstaltungen der Stadt und der Universität teilgenommen hatte. Bereits dieses frühe Werk gibt über die stilistischen Unterschiede zwischen der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs und der seines Vaters Aufschluss. Obwohl der Komponist die typisch barocken Satzformen beibehält und seine meisterhafte Beherrschung der Polyphonie demonstriert, wirkt bei ihm die Faktur leichter und durchsichtiger (als Basso continuo tritt lediglich das Cembalo auf), seine Themen sind nicht so kompliziert und die Harmonie ist nicht so reichhaltig wie bei Johann Sebastian Bach. Der aufgerührten, aber nicht zu leidenschaftlichen Musik der Ecksätze wird das verträumte Es-Dur-Adagio gegenübergestellt. Die Faktur der Cembalo-Partie erinnert hier an das Es-Dur-Präludium aus dem „Wohltemperierten Clavier“ (2. Band), jedoch verleihen die aufgedehnten Kantilenelinien in der



Solopartie dem langsamen Satz eine gewisse Ähnlichkeit mit der Aria di portamento.

Der ältere Bach verhielt sich einem derartigen „leichteren“ Stil gegenüber skeptisch. „'s is Berlinerblau! 's verschiesst!“ so äußerte er sich später recht giftig über die Werke seines Sohns. Allerdings war eben dieser Art und Weise des Spielens die Zukunft beschieden: In der Mitte des 18. Jahrhunderts erwartete das Publikum von der Musik vor allen Dingen Gefühlsäußerung und keine tiefsinnige Gelehrtheit.

Die Titel einiger Werke von Emanuel Bach entsprechen unmittelbar dieser Forderung. Hierzu gehören die Triosonate c-Moll „Gespräch zwischen einem Sanguineo und einem Melancholico“ und die Fantasie für Cembalo und Violine fis-Moll „C.P.E. Bachs Empfindungen“. Keines seiner Konzerte trägt einen ähnlichen Titel, jedoch ist deren Musik geradezu überfüllt von ausgeprägten und des öfteren auch stürmischen Emotionen. Bemerkenswert ist, dass Carl Philipp Emanuel Bach in seinem tagtäglichen Leben weder ein Rebell, noch ein extravaganter Sonderling, noch ein streitsüchtiger Radaubruder war. All seine Leidenschaften sprudelten lediglich in der Musik und zwar so stark, dass man seine Kunst häufig mit der Poetik des „Sturm und Drangs“ gleichsetzt, einer literarischen Bewegung, die sich erst in den 1770er Jahren entwickelte und an deren Spitze Goethe, Herder, Klinger und Schiller standen.

Die für den „Sturm und Drang“ charakteristische Gefühlsverwirrung nimmt Bach in seinem 1747 verfassten C-Moll Konzert vorweg. Das Werk lag ursprünglich in einer Klavierversion und in einer Bearbeitung für Flöte (d-Moll, Wq 22) vor. Jeder der drei



Sätze ist in ein und derselben Gemütsregung gehalten, welche jedoch jedesmal von verschiedenen Standpunkten aus vorgeführt wird. Die leidenschaftliche Dramatik, welche im Orchesterritorium des ersten Allegros angedeutet wird, klingt in den lyrischen Episoden gemäßigt. Die erhabene Ruhe des langsamen Satzes ist trügerisch: sein C-Dur ist reich an Moll-Schatten. Der gebetsartige Ton des Hauptthemas wird mal von der gewaltigen Widerrede des Orchesters, mal aber von den fast leidvollen Intonationen des Solisten abgelöst. Der Finalsatz – Allegro di molto – stellt einen richtigen Sturm mit wirbelartigen Passagen, donnerhaften Tremolos sowie mit Zickzackblitzen in der Solopartie dar.

Das Es-Dur-Konzert (Wq 165) wird auf das Jahr 1765 datiert. Ungefähr zur gleichen Zeit entstand wohl auch das „Gespräch zwischen einem Sanguineo und einem Melancholico“. Die Ecksätze sind in einem bravourösen und etwas koketten Ton gehalten. Dem „style galante“ wohnt hier eine übermütige „Würze“ inne. Alle Gefühlsäußerungen sind im Adagio ma non troppo konzentriert. Hier sind sämtliche Ausdrucksmittel präsent, welche zu jener Zeit die erhabene Melancholie verkörperten: die Bewegung des Trauermarsches, die an den Anfangschor aus dem Gluckschen „Orpheus“ (1762) zurückdenken läßt, die expressiven Synkopen, die stöhnenden chromatischen Gänge, die Kombination von Rezitativ- und Arienintonationen. Die tonale Struktur dieses Satzes (c-Moll – Es-Dur) ist für das Œuvre von Carl Philipp Emanuel Bach ebenfalls charakteristisch, bei dem die Tonart der inneren Sätze manchmal mit dem Hauptsatz stark kontrastiert.



Hört man die Musik von Carl Philipp Emanuel Bach, so begreift man, warum seine Zeitgenossen sein Genie so hoch einschätzten. Ohne sich von dem geistigen Erbe seines Vaters loszusagen, vermochte er es, eine neue Musiksprache zu schaffen, die von der nachfolgenden Generation aufgegriffen wurde. Diese Generation war nämlich davon überzeugt, dass Musik keine „mathematische Wissenschaft“ sei, wie die älteren Theoretiker geglaubt hatten, sondern eine freie Kunst, die dazu berufen ist, Gefühle und Leidenschaften eines edelmütigen und aufgeklärten Menschen auszudrücken.

Larissa Kirillina, übersetzt von Tatjana Wanjat



DEUTSCH



The Hermitage Chamber Orchestra is probably the only contemporary orchestra under the direction of an oboe soloist as a leading performer. Founded in Moscow in 2000, it comprises of former Tchaikovsky Conservatoire graduates. Alexei Utkin works hard in “creative isolation” with young musicians to perform music in his own way (the word *ermitage* means *seclusion* in French). The set of instruments (soloing oboe, strings and basso continuo) making up the Orchestra is quite unusual and the original repertoire for such ensembles is not extensive. But this very fact stimulates The Hermitage Chamber Orchestra to make new transcriptions and learn little known works created by oboe virtuosi of previous centuries. Incidentally, Alexei Utkin has discovered rarely performed compositions written by the legendary Italian oboe virtuoso and composer, Antonino Pasculli (1842–1924). Starting with a baroque and classical repertoire, The Hermitage Chamber Orchestra soon began to perform works by the romantic composers as well as 20th century music.



SOLOISTS:

Alexei Utkin. oboe

Maria Chepurina. flute

Ekaterina Dossina cello

Anna Karpenko harpsichord

Pyotr Nikiforov 1st violin

Ilya Norshtein 1st violin

Maria Trishina 1st violin

Anna Poletaeva 2nd violin

Nadezhda Sergiyenko . 2nd violin

Aleksander Fomenko . 2nd violin

Elena Melkumova viola

Zoya Nevolina viola

Olga Kazantseva cello

Andrei Snegiryov bassoon

Michael Khokhlov double bass





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging
Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryanyi**

Balance Engineer – **Erdo Groot**

Recording Engineer – **Roger de Schot**

Editor – **Carl Schuurbiers**

Alexei Utkin plays oboe F. Loree



Recorded: 22–24.08.04 “Manege” Hall of The Moscow Theatre
“School of Dramatic Art”, Artistic Director – **Anatolyi Vasiliev**

© & © 2005 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2005 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 8.

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0112004

