

Les curiosités esthétiques

Carl Philipp Emanuel Bach *Musiques de chambre*



Jean-Pierre Pinet, Traverso
Fanny Paccoud, Violon & Alto
Etienne Mangot, Violoncelle
Aline Zylberajch, Pianoforte



« Les œuvres de C.P.E. Bach sont si singulières qu'un peu d'habitude est nécessaire pour y prendre plaisir », prévenait en 1773 l'historien Charles Burney, qui affirmait ainsi son enthousiasme pour ce musicien singulier en quête d'un prénom : « Ses envolées ne sont pas les divagations délirantes de l'ignorance ou de la folie, mais les effusions d'un génie cultivé. Après un examen attentif, ses pièces [...] seront jugées si riches sur le plan de l'invention, du goût et de l'érudition, que [...] chaque ligne, si on l'exploitait au maximum, fournirait davantage de nouvelles idées qu'on ne peut en découvrir dans une page entière de bien d'autres compositions. »

Vénéralisé par les uns, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) - deuxième fils de Johann Sebastian - fut aussi de son vivant incompris par les autres, sans doute pour les mêmes raisons : les libertés de son écriture musicale, l'utilisation d'un spectre dynamique élargi et d'intervalles mélodiques inusités, la prise en compte des silences comme partie intégrante du temps musical... et surtout, la puissance rhétorique des figures rythmiques ou des surprises harmoniques - cultivées avec une générosité jamais feinte - qui constituent un discours original.

Les trois quatuors pour piano-forte, flûte, alto et violoncelle, forment un corpus magistral où se révèle cette mutation essentielle de laquelle procèdent une bonne part des idéaux du XIX^e siècle : la forme y est celle, tripartite, du concerto. Les premiers mouvements - sérieux souvent et d'une « hauteur » jamais écrasante, où les voix demeurent attentives les unes aux autres - sont modérés plutôt que rapides. En revanche, les troisièmes mouvements jubilent ou explosent tour à tour : les instruments s'y coupent la parole allègrement, et parfois furieusement... Les mouvements lents concentrent quant à eux la douleur du siècle finissant, tant le chant qu'ils exposent se teinte déjà de cette gravité dont s'imprégnera toute la musique romantique allemande. Celui du quatuor en ré majeur - annoté de ces mots formant didascalie : *sehr langsam und ausgehalten* (« très lent » et « soutenu »,

« assumé ») - en a l'ampleur ; celui du quatuor en la mineur - *largo e sostenuto* -, la naïveté, comme ces « simples chansons » dont parle Jaccottet⁽¹⁾, porteuses elles aussi de la « lumière du ciel ». L'adagio du quatuor en sol majeur apparaît quant à lui comme un miroir de l'indécible : la main droite du clavier - affranchie des chiffres de la basse - y affiche une liberté magnifique ; puisant son énergie dans les tréfonds du clavier ; ou ponctuant de soupirs et de silences une ligne brisée, ivre de ses dissonances improbables et de ses modulations étonnantes... On pense au dialogue inabouti du second mouvement du quatrième concerto de Beethoven, entre le soliste et l'orchestre, et l'on trouve justement des accents brahmsiens, motif par lequel commence et s'épuise ce grand moment de musique.

La sonate pour flûte et violon semble, quant à elle, osciller entre deux mondes : le profane et le sacré. Les deux lignes mélodiques de l'andante initial présentent en effet un contrepoint proche de celui des flûtes du « Qui Tollis » de la messe en la majeur de JS Bach, où les tensions délicieuses des dissonances ajoutent au caractère pathétique de la contrition. Les deux *allegros* qui suivent sont en revanche résolument enjoints, et s'inscrivent dans les développements souriants de cette musique galante, dont ni la légèreté ni la suavité n'empêchaient la profondeur, en un temps où l'aristocratie se mesurait aussi à la délicatesse, au raffinement de la pensée, à la justesse du goût.

La sonate pour flûte seule en la mineur est jouée ici au violoncelle - transcription que le compositeur lui-même cultiva maintes fois. Elle consiste elle aussi en trois mouvements. Le Poco adagio initial surtout est remarquable ; les figures rhétoriques et les développements mélodiques, où trois lignes d'écriture se superposent constamment, rappellent les circonvolutions imprévisibles des fantaisies pour piano-forte. Car la mélodie est toujours ici l'émanation d'une conscience harmonique, comme dans la fameuse *Partita* pour flûte seule

BWV 1013 de Johann Sebastian. Le choix de la substitution de la flûte par le violoncelle permettra de donner à entendre çà et là quelques notes « verticales », sans défaire cependant la ligne du chant.

Les indications de dynamique - depuis le *pianissimo* jusqu'au *fortissimo* -, notées avec une inhabituelle précision et les couleurs spécifiques à chacun des registres de l'instrument - également sollicitées -, ajoutent à la richesse du discours.

Comme si les contraintes organologiques, non seulement n'empêchaient pas le développement d'un langage harmonique riche et varié, mais imposaient leur pertinence à la faveur de phrases aux courbes tour à tour lisses et rompues ; comme si les deux dimensions consubstantielles à ce discours - horizontale et verticale - prenaient conscience l'une de l'autre et interagissaient à mesure qu'elles s'étirent avant de se risquer enfin à l'acuité de notre écoute, silencieuse et recueillie.

Jean-Pierre Pinet

(¹)Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Editions Gallimard

“The works of CPE Bach are so uncommon that a little habit is necessary for the enjoyment of them”, cautioned historian Charles Burney in 1773. He went on to affirm his enthusiasm for this unique composer in search of a forename: “His flights are not the wild ravings of ignorance or madness, but the effusions of cultivated genius. His pieces [...] will be found, upon a close examination, to be so rich in invention, taste, and learning, that [...] each line of them, if wire-drawn, would furnish more new ideas than can be discovered in a whole page of many other compositions.”

Revered by some of his contemporaries, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), the second son of Johann Sebastian, was ill - appreciated by others – no doubt for the same reasons. The freedom of his musical writing, his use of an enlarged dynamic spectrum and unfamiliar melodic intervals, the embracing of silence as an integral part of a musical work, and above all the rhetorical power of rhythmic figures and harmonic surprises – developed with a sincere generosity – came together in a highly original musical style.

The three quartets for piano, flute, viola and cello comprise a masterful body of work and reveal a significant transformation on which many of the ideas of the 19th century would be based: the form employed here is the tripartite form of the concerto. The first movements – often serious and with a nobility which is never overwhelming, with voices remaining attentive to each other – are moderate rather than fast. In contrast, the third movements rejoice or explode in turn; the instruments interrupt gently and sometimes furiously. The slow movements encapsulate the sorrow of the closing century; already they are tinged with the solemnity which would permeate all German romantic music. That of the Quartet in D major, which is inscribed with the directions “*sehr langsam und ausgehalten*” (“very slow and sustained”), demonstrates this; that of the Quartet in A minor (*largo e sostenuto*) shows an innocence, like

Jaccottet's^(*) "simple songs", which also exude a "heavenly light". The *Adagio* of the Quartet in G major appears as a reflection of the inexpressible: the right hand of the piano, freed from the figurations of the bass line, demonstrates a magnificent freedom; taking its energy from the very depths of the instrument, or punctuating a fragmented line with sighs and silences, intoxicated by its improbable dissonances and astounding modulations. We are reminded of the unfulfilled dialogue between the soloist and the orchestra in the second movement of Beethoven's fourth concerto, and we can also hear traces of Brahms in the motif with which this great musical moment both begins and ends.

The Sonata for flute and violin seems to oscillate between two worlds, the sacred and the secular. The two melodic lines of the opening Andante present a counterpoint similar to that of the flutes in the *Qui tollis* of J.S. Bach's Mass in A major, where the exquisite tension of the dissonances adds to the poignant and regretful atmosphere. The two allegros which follow are, on the other hand, resolutely cheerful, in keeping with the lighthearted development sections of this elegant music, where neither lightness nor sweetness get in the way of depth, at a time when the aristocracy also aspired to delicacy, sophistication of thought and good taste.

The Sonata for solo flute in A minor is here played on the cello, in a transcription which the composer himself used many times. It also comprises three movements. The initial *Poco adagio* is particularly remarkable; the rhetorical figures and melodic developments, where three lines of writing cross each other constantly, evoke the unpredictable convolutions of the fantasies for pianoforte. The melody here is the expression of a harmonic awareness, as in Bach's famous Partita for solo flute BWV 1013. The choice to substitute a cello for the flute allows us to hear from time to time several "vertical" notes without disrupting the musical line.

The dynamic markings, ranging from pianissimo to fortissimo, are inscribed with an unusual precision, and the specific colours of each of the instrument's registers – all equally employed – add to the richness of the music.

It is as if the organological constraints not only did not prevent the development of a rich and varied harmonic language, but also imposed their own relevance, making use of undulating phrasing by turns smooth and fragmented; as if the two integral dimensions – horizontal and vertical – were aware of and interact with each other, before taking a chance on the acuteness of our listening, silent and reverential.

Jean-Pierre Pinet

(*) Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absent*, Editions Gallimard



Les curiosités esthétiques

Lorsque l'on se préoccupe de la valorisation d'un patrimoine ancien - qu'il soit littéraire, philosophique, ou musical -, on est immédiatement confronté à ce que l'on pourrait nommer « l'obligation de choix » : le passé ; c'est la mémoire indistincte des expériences humaines... Certaines d'entre elles, bien qu'elles aient joui, à leur époque, d'une indiscutable légitimité, ne méritent pas d'être soulignées ou revisitées... D'autres cependant ont fleuri, constituant avec la lenteur des choses importantes un inestimable patrimoine dont nous reconnaissons la puissance, la grandeur et goûtons aussi pour certaines, le parfum particulier, l'étrange, « l'in-oui ».

C'est à l'une de ces aventures-là que se destine l'ensemble *Les Curiosités esthétiques*... De « géométrie variable », il puise ses racines dans l'Europe des Lumières, au temps des Voltaire, Mozart et Frédéric le Grand, des fils Bach, de Haydn ou du jeune Beethoven, pour faire revivre des partitions oubliées ; en découvrir d'autres ; traquer dans la facture d'un accord ou d'une couleur orchestrale les balbutiements d'une modernité dont nos contemporains se nourrissent encore et interroger d'une autre façon cette fameuse notion d' « authenticité », belle et factice tout à la fois, empreinte de respect et aussi d'illusions...

Jean-Pierre Pinet

When we undertake to promote an ancient heritage, be it literary, philosophical or musical, we are immediately confronted with what might be called the “obligation of choice”; the past being merely the indistinct memory of human experiences. Certain of these, despite having had in their time an undeniable legitimacy, are not worthy of being highlighted or revisited now. Others, however, have flourished, and have with the passage of time established a valuable heritage of which we recognise the power and grandeur, and in which we can detect the particular and strange redolence of the “indescribable”.

It is on one of these adventures that the ensemble *Les Curiosités esthétiques* has embarked. With a “variable geometry”, it has its roots in the Europe of the Enlightenment, the time of Voltaire, Mozart, Frederick the Great, Haydn, the sons of Bach and the young Beethoven. It seeks to revive forgotten scores while discovering others, to trace in the crafting of a chord or an orchestral colour the beginnings of a modernity which still absorb our contemporaries, and to investigate this famous notion of “authenticity”, at once beautiful and artificial, characterised by respect and also by illusion...

Jean-Pierre Pinet

Pianoforte

L'instrument enregistré sur ce disque est inspiré par la facture viennoise de la fin du XVIII^e siècle. Il a été terminé quelques jours avant l'enregistrement.

La musique de CPE Bach - publiée et diffusée dans l'Europe entière - a résonné sur toutes sortes d'instruments, notamment en ce qui concerne les œuvres tardives.

Depuis déjà quelques années, des recherches relatives à l'époque où la garniture en peau est apparue de manière systématique ; aux types de peaux utilisés ; au nombre de couches que comportaient ces peaux, sont réalisées sur les garnitures des têtes de marteaux des pianoforte au XVIII^e siècle.

La variété des timbres - qui découle des différentes propositions des artisans de la fin du XVIII^e siècle - est infinie et déterminante quant à l'esthétique de l'instrument : des marteaux en bois nu aux souples peaux chamoisées, c'est un monde de sonorités qui s'offre au facteur et à l'interprète. J'ai fait le choix pour cet enregistrement de ne pas recouvrir le bois de peau, mais uniquement d'une couche de parchemin, à la recherche d'une clarté de timbre évoquant le *Tangentenflügel*.

Benjamin Renoux

The instrument featured on this recording is inspired by the Viennese makers of the end of the 18th century. It was finished only a few days before the recording took place.

The music of C.P.E. Bach, published and performed throughout Europe, was performed on all types of instruments – this most notably with his later works.

For some time, research into the period where skin coverings began to systematically appear (the types of skin used, the number of layers this might incorporate) has looked at the coverings of the hammer heads of 18th century pianos.

The variety of piano sound – a result of the differing techniques of piano makers at the end of the 18th century – was wide-ranging and determined by the aesthetic of the piano. From hammers in bare wood to those covered with supple chamois skins, a huge variety of timbres was on offer to the maker and the performer. For this recording, I chose to cover the hammer heads not with skin but with a layer of parchment, seeking a clarity of tone evocative of the *Tangentenflügel*.

Benjamin Renoux

Violon : Anonyme Hollandais 18^e siècle (Archet : Solange Chivas, Bédoïn 2013)

Alto : Jérémy Chaud, Marseille 2012 (Archet : Solange Chivas, Caromb 2005)

Violoncelle (5 cordes) : Gérard Sambot, Rouen 2011, d'après Paolo Maggini (1600) (Archet classique Philippe Tallis - Le Cannet 2004, d'après Edward Dodd)

Traverso : Giovanni Tardino, Rome 2004/Basel 2013 d'après A. Grenser (Dresde, autour de 1763)



Aline Zylberajch, pianoforte

Après des études à Paris (CNSMD) et Boston (New England Conservatory), Aline Zylberajch a participé aux premières productions d'ensembles tels, La Chapelle Royale, Les Musiciens du Louvre, Le Parlement de Musique, avec lesquels elle a enregistré nombre d'opéras et d'oratorios. Ces concerts ont nourri sa prédilection pour la musique vocale et ses résonances dans l'écriture pour le clavier.

Plus tard, sa rencontre avec la musique de C.P.E. Bach - mais aussi avec de nombreux compositeurs d'Europe centrale - l'a portée vers d'autres claviers tout aussi expressifs : les pianoforte de Cristofori, Silbermann, les Pantalonflügel... Autant de nouvelles sources d'inspiration pour une autre de ses passions, la musique de chambre. Elle enseigne le clavecin à l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg et est fréquemment invitée à l'étranger pour des cours d'interprétation.

Ses enregistrements ont été très favorablement accueillis par la critique.

After studying in Paris (CNSMD) and Boston (NEC), Aline Zylberajch contributed to the early productions of ensembles such as La Chapelle Royale, Les Musiciens du Louvre and Le Parlement de Musique, with which she recorded numerous operas and oratorios. These concerts fostered her predilection for vocal music and the way it is echoed in works written for keyboard instruments.

She later came across the music of C.P.E. Bach, and many other Central European composers, and consequently took up playing on instruments such as Cristoforis, Silbermanns, Pantalonflügel, and multifarious pianoforte mechanisms popular at the end of the century. This period, which also saw the increasing popularity of compositions with obbligate keyboard, opened up a whole new field of research into chamber music, another one of her many passions. Based in Strasbourg, where she teaches harpsichord at the Académie Supérieure de Musique, she travels extensively to give interpretation mastersclasses abroad.

Her recordings have been well received by critics.



Jean-Pierre Pinet, traverso

Les différentes formations qu'il a suivies (flûtes traversières, écriture, direction d'orchestre, etc.) au CNSM de Paris et au Conservatoire Royal de Bruxelles notamment, ont permis à Jean-Pierre Pinet de préciser la double orientation qui est actuellement la sienne. Spécialisé dans l'interprétation de la musique baroque, il joue et dirige aussi la musique de notre temps. Sa discographie témoigne de la curiosité, de l'éclectisme et de l'enthousiasme de ses productions, tant comme flûtiste que comme chef d'orchestre.

Une part importante de son activité concerne d'ailleurs la création, à la tête surtout de l'Ensemble Stravinsky.

Professeur dans les Conservatoires de Metz et d'Aix-en-Provence, il est régulièrement invité à effectuer des masterclass et des concerts dans des établissements prestigieux à Paris, Montréal, Moscou, etc.

The various formations he followed (traverse flute, writing, orchestra conducting, etc.), in particular at the CNSM of Paris and the Royal Music academy of Brussels, allowed Jean-Pierre Pinet to define his current double orientation. Specialized in the interpretation of the baroque music, he also plays and conducts contemporary music. His discography testifies of the curiosity, the eclecticism and the enthusiasm of his work, both as a flutist and as a conductor.

Furthermore, an important part of his activity focuses on creation, most particularly as head of the Ensemble Stravinsky.

Teacher at the Conservatories of Metz and Aix-en-Provence, he is often invited to perform masterclasses or concerts in prestigious schools in Paris, Montreal, Moscow, etc.



Étienne Mangot, violoncelle

Après de classiques études de violoncelle à Nice et Paris, Étienne Mangot se tourne vers l'interprétation sur instruments anciens. Il étudie le violoncelle baroque et la viole de gambe, et se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

Passionné par tous les instruments « da gamba » et en continuelle recherche, il collabore avec luthiers et archetiers pour reconstruire des modèles rares aux timbres particuliers, notamment un baryton à cordes de P. Jaquier.

Il enseigne au conservatoire de Nice, se produit et enregistre avec Café Zimmermann, Les Passions, Akadèmia et Concerto Soave.

Avec l'ensemble Filigrane, il rassemble des musiciens complices, jouant chacun de plusieurs instruments, amoureux du grain du son et du tissage des voix.

Following studies in classical cello in Nice and in Paris, Étienne Mangot turned his attention to period instruments and performance. He studied baroque cello and viola da gamba, completing his training at the Lyon Conservatoire.

With a passion for all the 'da gamba' instruments and constantly involved in research on the subject, he works with lute and bow makers to reproduce rare models with a unique sound, most notably a baryton by P. Jaquier.

Étienne Mangot teaches at the Nice Conservatoire, and performs and records with the ensembles Café Zimmerman, Les Passions, Akadèmia and Concerto Soave.

With the Filigrane ensemble, he brings together like-minded musicians, each playing multiple instruments and passionate about the nuances of sound and the weaving together of voices.



Fanny Paccoud, violon et alto

Diplômée du conservatoire de Strasbourg, elle s'oriente d'abord vers la musique de chambre et la création. Elle forme un duo avec le pianiste Michel Gaechter, et participe à plusieurs créations et enregistrements (Gérard Pesson, Georges Aperghis...) On la retrouve aussi aux côtés de musiciens de jazz et improvisateurs.

Si la musique de chambre et la musique contemporaine occupent une grande part de son activité, Fanny Paccoud n'en exclut pas pour autant une recherche approfondie de l'interprétation de la musique ancienne sur instruments d'époque. Elle est membre - en tant que violoniste et altiste - du Concert Spirituel (H. Niquet), des English Baroque Soloists (J.E. Gardiner), de l'Ensemble Amarillis... avec lesquels elle parcourt le monde, et effectue de nombreux enregistrements. En 2002, elle fonde le Trio à cordes Anpapié, avec Alice Piérot et Elena Andreyev.

After graduating from the Strasbourg Conservatoire, Fanny Paccoud initially focused her attention on chamber and new music. She formed a duo with pianist Michel Gaechter and has taken part in numerous premieres and recordings (for example Gérard Pesson and Georges Aperghis). She can also be found playing alongside jazz musicians and improvisers.

While chamber and contemporary music occupy a large part of her time, Fanny Paccoud also has a keen interest in period performance on original instruments. She is a member of the Concert Spirituel (H. Niquet), the English Baroque Soloists (J.E. Gardiner) and the Amarillis ensemble, and with these groups has traveled extensively and made numerous recordings. In 2002 she founded the Anpapié String Trio with Alice Piérot and Elena Andreyev.

Les curiosités esthétiques

Carl Philipp Emanuel Bach

Musiques de chambre

Quatuor en ré majeur Wq 94 (H538)

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 01 | <i>Allegretto</i> | 05:24 |
| 02 | <i>Sehr langsam und ausgehalten</i> | 04:21 |
| 03 | <i>Allegro di molto</i> | 03:23 |

Sonate pour violoncelle seul Wq 142 (original pour flûte seule) en la mineur (1747)

- | | | |
|----|--------------------|-------|
| 04 | <i>Poco adagio</i> | 07:22 |
| 05 | <i>Allegro</i> | 04:02 |
| 06 | <i>Allegro</i> | 03:49 |

Quatuor en la mineur Wq 93 (H537)

- | | | |
|----|--------------------------|-------|
| 07 | <i>Andantino</i> | 05:51 |
| 08 | <i>Largo e sostenuto</i> | 04:24 |
| 09 | <i>Allegro assai</i> | 02:58 |

Duo en mi mineur Wq 140 pour flûte et violon (1748)

- | | | |
|----|-------------------|-------|
| 10 | <i>Andante</i> | 02:12 |
| 11 | <i>Allegro</i> | 02:48 |
| 12 | <i>Allegretto</i> | 02:13 |

Quatuor en sol majeur n°3 Wq 95 (H539)

- | | | |
|----|-------------------|-------|
| 13 | <i>Allegretto</i> | 04:53 |
| 14 | <i>Adagio</i> | 04:11 |
| 15 | <i>Presto</i> | 03:48 |

Total timing 61:42

contact@nomadmusic.fr | www.nomadmusic.fr 2014 © NoMadMusic | NMM012

Remerciements

Michèle Parodon, déléguée artistique de l'Arsenal; Monsieur et Madame Biehler, nos hôtes de Mulhouse, lors des répétitions d'avant l'enregistrement; Matthieu Schweiger & Elsa Ladislav; Forlane

Executive Producer: Clothilde Chalot

Recording Producer & Mixing: Hannelore Guittet

Balaise Engineer: Hannelore Guittet

Editing: Hannelore Guittet & Lucie Boujély

Piano Technician: Benjamin Renoux

Photos: Bin Liu

Translator: Vicky Owen

Graphic Design: ztopod.com

