

CPE BACH
Sonatas & Rondos

MARC-ANDRÉ HAMELIN



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 5</i>
FRANÇAIS	 <i>page 11</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 15</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

(1714–1788)



Sonatas & Rondos

Sonata in A minor H247 Wq57/2 (1770) [9'21]

[1] Allegro [3'23] [2] Andante [1'50] [3] Allegro di molto [4'08]

[4] **Rondo in E major** H265 Wq57/1 (1781) [8'07]

Fantasia in C major H291 Wq61/6 (1785/6) [6'07]

[5] Presto di molto [0'38] [6] Andante [1'30] [7] Presto di molto [0'40]

[8] Larghetto sostenuto [2'00] [9] Presto di molto [1'19]

Sonata in E minor H66 Wq62/12 (1751) [15'52]

[10] Allemande [2'51] [11] Courante [2'21] [12] Sarabande [3'42]

[13] Menuet [4'37] [14] Gigue [2'18]

[15] **Abschied von meinem Silbermannischen**

Claviere, in einem Rondo H272 Wq66 (1781) [7'56]

Arioso with 9 variations in C major H259 Wq118/10 (1777 or later) [13'43]

[16] Arioso [1'18] [17] Variation 1 [1'17] [18] Variation 2 [1'06] [19] Variation 3 [1'18]

[20] Variation 4 [1'16] [21] Variation 5 [1'07] [22] Variation 6 [1'18]

[23] Variation 7 [1'51] [24] Variation 8 [1'31] [25] Variation 9 [1'36]

[26] **March in G major** BWV Anh124 (before 1725) [1'22]

[27] **Solfeggio in C minor** H220 Wq117/2 (1766) [0'59]



- [28] **Rondo in C minor** H283 Wq59/4 (1784) [4'40]
Sonata in F minor H173 Wq57/6 (1763) [12'47]
- [29] Allegro assai [3'30] [30] Andante [4'16] [31] Andantino grazioso [4'59]
- [32] **L'Alcyon** H95 Wq117/27 (1755) [2'48]
Sonata in D major H286 Wq61/2 (1785/6) [5'13]
- [33] Allegro di molto [2'19] [34] Allegretto [1'16] [35] Presto di molto [1'37]
- Sonata in A flat major** H31 Wq49/2 (1742/3) [14'12]
- [36] Un poco allegro [6'11] [37] Adagio [4'01] [38] Allegro [3'59]
- [39] **Rondo in B flat major** H267 Wq58/5 (1779) [5'14]
Sonata in E minor H281 Wq59/1 (1784) [7'30]
- [40] Presto [3'24] [41] Adagio [1'37] [42] Andantino [2'28]
- [43] **La complaisante** H109 Wq117/28 (1756) [2'55]
- [44] **Rondo in E major** H274 Wq58/3 (1781) [4'06]
Freie Fantasie fürs Clavier in F sharp minor H300 Wq67 (1787) [12'20]
- [45] Adagio [2'32] [46] Allegretto [0'43] [47] Largo [1'17] [48] Adagio [1'20]
- [49] Largo [1'54] [50] Adagio [1'54] [51] Allegretto [0'41]
- [52] Adagio [0'53] [53] Allegretto [0'32] [54] Largo [0'30]
- [55] **L'Herrmann** H92 Wq117/23 (1755) [2'53]
- [56] **La Prinzette** H91 Wq117/21 (1755) [2'46]

MARC-ANDRÉ HAMELIN
piano



IT IS OFTEN SAID amongst musicians that the truly great teachers are not so much those whose students all sound like them but rather those whose teaching has inspired as many individual styles as there are pupils. Johann Sebastian Bach is no exception here, and even those of his disciples who as composers descended now and then into a pastiche of their master's style nonetheless each displayed a distinctive personality in the best of their works. Bach's sons faced what would seem to us a special paradox as the direct heirs of a towering artistic figure. Whether through their own volition or by design of the elder Bach's pedagogical approach, each of the four Bach sons who became composers took aesthetic pathways as adventurous as that followed by their father.

Of the four, the youngest and middle sons—Johann Christian (1735–1782) and Carl Philipp Emanuel (1714–1788)—went the farthest in this respect. Christian took the path of northern Italian Classicism and became a man of the theatre; Emanuel went into court and then municipal service in Berlin and Hamburg, and positioned himself and his art at the happy junction of philosophers, visual artists and literati exemplifying the achievements of the German Enlightenment. The influence of these two sons on developing trends in Classical and Romantic music cannot be overstated; in Emanuel's case, the impact extended itself to techniques of keyboard-playing. Along with his hundreds of compositions for the keyboard instruments of the time (including six sonatas for organ—without pedals, however), C P E Bach's outstanding achievement was his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1753), a compendium of practically all the technical precepts of the music of his time and a detailed guide to the art of the keyboardist as a soloist, accompanist and improviser. Haydn called it the 'school of schools', and no less than Beethoven himself used the treatise and Emanuel Bach's music in the training of his most able pupils.

Like that of his father, C P E Bach's posthumous reputation over the course of the nineteenth and twentieth centuries as a teacher gradually took primacy over his actual music. This is indeed a funny state of affairs if one considers just how much he wrote and published for the keyboard: some 400 solo sonatas, fantasias, fugues, character pieces, variations etc., and almost eighty (!) concertos, in addition to numerous chamber works and lieder with concertato keyboard parts. The rehabilitation of his legacy as one of the masters who brought keyboard music to its highest state has been effected in the past several decades by performers on period and modern instruments alike.

The two sonatas here from volume III of C P E Bach's sonatas and rondos 'for connoisseurs and music-lovers' (Wq57/2 & Wq57/6, published in 1781) can be said to definitively represent the composer's complete personal transition from the harpsichord to the thinner and more immediately malleable textures of the eighteenth-century piano. While the pianos known to Emanuel Bach lacked the monumental angularity of the harpsichord, they excelled in a remarkable range of colours inherent in the infinite graduations of accent made possible by the tiny leather-covered hammers hitting pairs of strings for each note. Not having to accommodate the player's switching between manuals and resorting to time as the main expressive device, the composer could now introduce sudden changes of character in a fraction of a moment or even, as is heard in the final allegro di molto of the A minor sonata (Wq57/2), within the course of one phrase.

This primary advantage of the early piano enabled the performer to deliver an interpretation essentially more integrated within itself—that is to say, within a single colouristic voice that could be manipulated at will by skilful and sensitive hands according to the momentum and intended narrative of the music. This gave rise to a sensitive 'soloist as orator' in a way that eschewed the



somewhat more didactic tones of the harpsichord toccatas of J S Bach and other earlier composers. In the E major rondo (Wq57/1), this quality of pastels juxtaposes perfectly with the sudden key changes and modulations slyly introduced in the various returns of the theme and alternating couplets. Likewise, the ability to change the colours of single notes offers a level of artistic leeway wherein the performer can play recurring thematic material in different ways and thus play upon various layers of memory and expectation built into rondo form.

In volume VI of the same collection (1785/6) the hallmarks of a fully fledged pianistic style are even more evident, particularly in the emphatically pointed articulations and closely voiced chords of the C major fantasia (Wq61/6). The essentially vocal manner of the harpsichord has given way to a purely instrumental style of writing and to the evocation of an orchestral aural experience without necessarily referring to orchestral textures as such.

The sonata in E minor (Wq62/12) was first published in one of the volumes of the 'Musical All-Sorts' (*Musik-alisches Allerley*) by the Berlin printer F W Birnstiel in the early 1760s. Birnstiel's collection was aimed at the eclectic tastes of the growing urban middle class, and indeed the character of the sonata—in reality a suite in a more archaic style than the date of composition, some ten years before, would seem to suggest—reflects the lighter nature of this essentially domestic music-making. The general musical language of this suite lies somewhere between that of J S Bach (the opening allemande no doubt having a more than coincidental resemblance to the opening of the older Bach's first 'French' suite in D minor, BWV812) and that of Handel, whose influence is apparent in the more singable plasticity of the melodic material (particularly in the closing gigue). The hallmarks of what we generally associate with the *empfindsamer*

Stil—the sighing or falling intervals and appoggiaturas, the unpredictable harmonic and melodic style—bind the diverse inspiration for Emanuel Bach's suite into a single aesthetic utterance.

The four works concluding the first part of this recital represent the expressive world of the clavichord, Emanuel Bach's favourite instrument and the one on which he excelled most as a performer. The 'Farewell to my Clavier built by Silbermann' abounds in clavichord-specific devices, not least of which is the *Bebung*, a type of vibrato produced by applying varying pressure on the key as the metal tangent remains in contact with the string. Doubtless this ornament, not meant to be applied continuously throughout the performance of a work at the clavichord, was used in the eighteenth century even when not notated, but as with most aspects of the Galant mindset, more is more—thus, C P E Bach hones in on this specific device as a kind of highly mannered symbol for this elegy to an instrument from which he shall soon part. The little G major march (BWV Anh124), attributed in the nineteenth century to his father, is one of the younger Bach's earliest surviving works and endures by having been written into the famous notebook for his stepmother Anna Magdalena. Even the purposeful naivety of this short work cannot mask a totally independent artistic character. What the father made of this strong distinction from his own style is anyone's guess, but there is no evidence that he suppressed it. As can be heard in the 9 variations on an arioso in C major (Wq118/10), even when parting from his father's style Emanuel Bach was a craftsman of the very highest order. The intricacies of the score and equal technical demands made on both hands attest to the exhaustive lens applied to musical material that was cultivated in the Bach circle. One has only to experience the relative poverty of invention and technique in the keyboard works of his contemporaries (save those of Georg Anton Benda)



to appreciate the impact of this powerful dialectic of old and new sensibilities in C P E Bach's works.

Alongside the pianistic works in the second part of this programme—the C minor rondo (Wq59/4), the F minor sonata (Wq57/6) and the remarkably orchestral fantasy in F sharp minor (Wq67)—Mr Hamelin has recorded four of C P E Bach's forays into a genre usually associated with the clavicinistes of the High Baroque—namely, the character piece. As the name suggests, this type of piece, frequently a homage to a patron or friend, has strong associations with the stock characterizations of early modern theatre and the seventeenth-century fashion of literary tributes amongst intellectual equals. Structurally speaking, the mid-eighteenth-century German context dissociates this genre from specific dance or metrical structures. This allowed for either a strong focus on the rhetorical content of a piece or the use of a relative paucity of melodic material to suggest a mere, even light-hearted impression of a figure.

L'Aly Rupalich (Wq117/27) is a somewhat one-dimensional example of this kind of impressionistic portrait—originally titled 'La Bach', it is of uncertain reference. The B flat major *La complaisante*, on the other hand, distils a momentary glimpse of human behaviour within a short rondo in a disarming pastoral vein. As Joshua Walden has remarked in a fascinating article on the topic:¹

Instrumental music became a plausible medium for characteristic portraiture because, in eighteenth-century Germany, it was commonly considered that music, of all the arts, could best depict the abstract elements of the sitter's presence—the passions and

affects—that constitute his character. [C P E] Bach and Couperin employed musical gestures to evoke a variety of human passions . . . [musical signs] read as mimetic of generic human characteristics; and by providing the name of a particular sitter, the composer ascribes the combination of passions—and the resultant sense of overall character—to that person.

One might say that the character pieces, though they occupied a relatively small part of the composer's overall activity, represent in compact form the qualities of Emanuel Bach's keyboard music that made him so attractive to his contemporaries and a model of emulation for younger composers and performers.

The transference to the keyboard of orchestral and vocal models, the cultivation of a complex expressive language, high technical competence and a style that clearly appealed to cognoscenti and amateur alike won C P E Bach an enviable position in the pantheon of composers who left posterity a body of work meaningful in its capacity to inspire re-invention and re-discovery in subsequent generations. This gift of making the keyboard 'speak' was prized by his contemporaries, not least of all the poet F G Klopstock, who eulogized the middle Bach son just so: 'Was great in text-led strains, but greater yet in bold, wordless music; surpassed the inventor of keyed instruments; for he raised the art of performance through teaching and practice to its perfection.'

MAHAN ESFAHANI © 2022

¹ 'Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and "L'Aly Rupalich"' in *The Musical Quarterly* (2008), vol 91 No 3/4, 379–411



MARC-ANDRÉ *Hamelin*

‘A performer of near-superhuman technical prowess’ (*The New York Times*), pianist Marc-André Hamelin is known worldwide for his unrivalled blend of consummate musicianship and brilliant technique in the great works of the established repertoire, as well as for his intrepid exploration of the rarities of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries—in concert and on disc—earning him a place as a true icon of the piano. He regularly gives concerts around the globe with the leading orchestras and conductors of our time, and performs recitals at the foremost international concert venues and festivals.

An exclusive recording artist for Hyperion Records, his discography includes more than sixty albums, with notable recordings of a broad range of repertoire. In 2020 Hyperion released two acclaimed albums by Hamelin—one a solo album of Liszt and Thalberg opera transcriptions, and the other piano sonatas of composer-pianist Samuil Feinberg.

Hamelin has composed music throughout his career, with nearly thirty compositions to his name. The majority of these works—including the *Études* and *Toccata on L’homme armé*’, commissioned by the Van Cliburn Foundation—are published by Edition Peters. His most recent work, *Suite à l’ancienne*, was premiered in February 2021 by pianist Rachel Naomi Kudo with funding from her Gilmore Young Artist Award.

Hamelin makes his home in the Boston area with his wife Cathy Fuller, a producer and host at WCRB. Born in Montréal, he is the recipient of a lifetime achievement award from the Preis der deutschen Schallplattenkritik, and has received seven Juno Awards, eleven Grammy nominations and the 2018 Jean Gimbel Lane Prize in Piano Performance, the last of which was awarded by Northwestern University’s



© Sim Canetty-Clarke

Bienen School of Music. In 2020 he was awarded the Paul de Hueck and Norman Walford Career Achievement Award for Keyboard Artistry from the Ontario Arts Foundation. He is an Officer of the Order of Canada, a Chevalier de l’Ordre du Québec and a member of the Royal Society of Canada.



Also available

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Piano Sonatas

Volume 1 *CDA67554* Volume 2 *CDA67710* Volume 3 *CDA67882*

'The ever-phenomenal Marc-André Hamelin breaks out into the light with a two-disc set of Haydn sonatas ... these are astonishing performances ... Hyperion's sound and presentation are, as always, immaculate' (*Gramophone*)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Piano Sonatas *CDA68029*

'Hamelin plays, what is to my ears, the technically most brilliant and perfect Mozart' (*Pianist*) 'Is there no area of piano performance in which Marc-André Hamelin does not excel? Having heard or reviewed some of his excellent performances of Chopin, Brahms, Debussy and Alkan, it is a pleasure to know that he is equally at home in the classics ... [his] outstanding recording is up there with the best' (*MusicWeb International*)

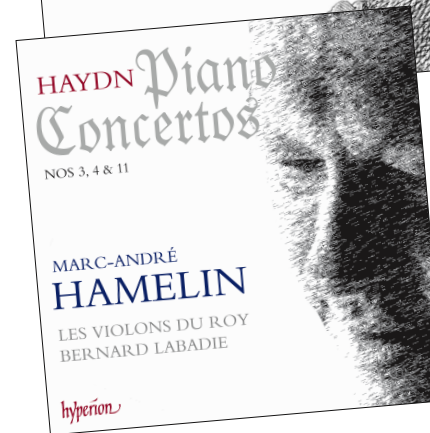
JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Piano Concertos Nos 3, 4 & 11 *CDA67925*

with LES VIOLONS DU ROY / BERNARD LABADIE

'Hamelin challenges the benchmark recordings for supremacy ... the cadenzas are among the special joys of this new recording' (*Gramophone*)

'I am bowled over ... it is as though we are getting the best possible compromise between the shimmering timbre of the harpsichord and the rather grander majestic sweep of the modern piano, all bound together eruditely by Hamelin ... Olympian power, authority, consistency and finesse' (*International Record Review*)





Thanks to Joseph Chilorio

Scores provided by the Packard Humanities Institute

Recorded in Mechanics Hall, Worcester, Massachusetts, on 21–25 January 2021

Recording Engineer & Producer JUDITH SHERMAN

Assistant Recording Engineer JEANNE VELONIS

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician JOHN VON ROHR

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXII

Front photograph by Karolina Skorek / Arcangel

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

C P E BACH *Sonates & Rondos*

ON ENTEND SOUVENT DIRE parmi les musiciens que les professeurs vraiment grands ne sont pas tant ceux dont les élèves leur ressemblent tous mais plutôt ceux dont l'enseignement a inspiré autant de styles personnels qu'il y a d'élèves. Jean-Sébastien Bach n'y fait pas exception et, parmi ses disciples, même ceux qui s'abaissèrent parfois dans leurs compositions à parodier le style de leur maître firent preuve néanmoins d'une personnalité spécifique dans leurs meilleures œuvres. Les fils de Bach se trouvèrent confrontés à ce qui pourrait nous sembler particulièrement paradoxal pour des héritiers directs d'une personnalité artistique hors du commun. Que ce soit de leur propre gré ou à cause de la conception de l'approche pédagogique de leur père, chacun des quatre fils de Bach qui devinrent compositeurs suivirent des voies esthétiques aussi audacieuses que celle de leur père.

Des quatre, le plus jeune et le deuxième—Jean-Christien (1735–1782) et Carl Philipp Emanuel (1714–1788)—allèrent le plus loin à cet égard. Jean-Christien suivit la voie du classicisme d'Italie du Nord et devint un homme de théâtre ; Carl Philipp Emanuel entra à la cour, puis au service municipal à Berlin et à Hambourg et se positionna, ainsi que son art, à l'heureuse croisée des philosophes, des plasticiens et des gens de lettres incarnant les réalisations du Siècle des Lumières en Allemagne. On ne saurait trop souligner l'influence de ces deux fils sur l'évolution des tendances dans la musique classique et romantique ; dans le cas de Carl Philipp Emanuel, l'impact s'étendit aux techniques de jeu des instruments à clavier ; avec ses centaines de compositions pour les instruments à clavier de l'époque (comprenant six sonates pour orgue—toutes sans pédales), la réalisation exceptionnelle de C P E Bach fut son *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* (1753), un condensé de la quasi totalité des préceptes techniques de la musique de son

temps et un guide détaillé de l'art de l'instrumentiste à clavier, soliste, accompagnateur et improvisateur. Haydn l'appelait l'« école des écoles », et Beethoven en personne utilisa ce traité et la musique de Carl Philipp Emanuel Bach pour former ses élèves les plus doués.

Comme ce fut le cas pour son père, c'est une réputation posthume de pédagogue qui s'imposa pour C P E Bach au cours des XIX^e et XX^e siècles au détriment de sa propre musique. C'est en fait une drôle de situation si l'on pense à tout ce qu'il a écrit et publié pour le clavier : environ quatre cents œuvres incluant des sonates en solo, des fantaisies, des fugues, des pièces de caractère, des variations, etc., et presque quatre-vingt (!) concertos, sans compter beaucoup d'œuvres de musique de chambre et de lieder avec des parties concertato pour clavier. La réhabilitation de son legs comme l'un des maîtres qui a mené la musique pour clavier à son niveau le plus élevé est survenue au cours des dernières décennies grâce à des instrumentistes jouant sur instruments d'époque comme sur instruments modernes.

On peut dire que les deux sonates enregistrées ici du volume III des sonates et rondos « pour les connaisseurs et les amateurs » (Wq57/2 et Wq57/6, publiées en 1781) de C P E Bach représentent sans aucun doute la transition personnelle totale du compositeur du clavecin aux textures plus fines et plus directement malléables du piano du XVIII^e siècle. Les pianos que connaissait Carl Philipp Emanuel Bach n'avaient pas l'angularité monumentale du clavecin, mais ils brillaient par un remarquable éventail de couleurs dues aux graduations d'accent illimitées que permettaient les minuscules marteaux recouverts de cuir frappant des paires de cordes pour chaque note. Sans être tributaire du changement de clavier auquel l'interprète était contraint et en ayant recours au temps comme principal procédé expressif, le compositeur pouvait alors introduire des





changements soudains de caractère en une fraction de seconde ou même, comme on peut l'entendre dans l'allegro di molto final de la sonate en la mineur (Wq57/2), au cours d'une seule phrase.

Cet avantage essentiel des premiers pianos permit à l'interprète d'offrir une interprétation dans l'ensemble mieux intégrée au sein d'elle-même, autrement dit au sein d'un même contexte de couleurs qui pouvait être manipulée à volonté par des mains habiles et délicates selon la vitesse et la narration recherchée de la musique. Cela engendra un « soliste à la sensibilité d'orateur » qui renonçait d'une certaine manière aux couleurs un peu plus didactiques des toccatas pour clavecin de J S Bach et d'autres compositeurs antérieurs. Dans le rondo en mi majeur (Wq57/1), cette qualité de pastels se juxtapose parfaitement aux soudains changements de tonalité et aux modulations malicieusement introduits dans les divers retours du thème et dans les couplets alternés. De même, l'aptitude à modifier individuellement les couleurs des notes offre un niveau de liberté de manœuvre artistique où l'interprète peut présenter un matériel thématique récurrent de différentes manières et jouer ainsi sur diverses couches de mémoire et d'attentes inscrites dans la forme rondo.

Dans le volume VI du même recueil (1785/6), les caractéristiques d'un véritable style pianistique sont encore plus évidentes, en particulier dans les articulations clairement pointées et les accords aux intervalles étroits de la fantaisie en ut majeur (Wq61/6). La manière essentiellement vocale du clavecin a cédé la place à un style d'écriture purement instrumental et à l'évocation d'une expérience auditive orchestrale sans nécessairement s'adresser aux textures orchestrales en tant que telles.

La sonate en mi mineur (Wq62/12) fut publiée pour la première fois dans l'un des volumes des *Musikalisches Allerley* (« Œuvres musicales de toutes sortes ») par l'imprimeur berlinois F W Birnstiel au début des années 1760.

Le recueil de Birnstiel visait les goûts éclectiques d'une classe moyenne urbaine de plus en plus nombreuse et, en fait, le caractère de cette sonate—en réalité une suite dans un style plus archaïque que la date de composition, une dizaine d'années auparavant, semble le suggérer—reflète la nature plus légère de cette pratique musicale essentiellement domestique. Le langage musical général de cette suite se situe quelque part entre celui de J S Bach (il ne fait aucun doute que l'allemande initiale présente une ressemblance plus que fortuite avec le début de la première suite « française » en ré mineur, BWV812, de Bach père) et celui de Haendel, dont l'influence est apparente dans la plasticité plus chantable du matériel mélodique (en particulier dans la gigue finale). Les caractéristiques de ce que l'on associe généralement à l'*empfindsamer Stil*—les intervalles et appoggiatures soupirant ou chutant, le style harmonique et mélodique imprévisible—relient entre elles les diverses inspirations pour la suite de Carl Philipp Emanuel Bach qui se traduisent en une seule formulation esthétique.

Les quatre dernières œuvres du premier disque représentent l'univers expressif du clavicorde, l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach sur lequel il se distinguait le plus comme interprète. L'« Adieu à mon clavier Silbermann » regorge de procédés spécifiques du clavicorde, en particulier le *Bebung*, une sorte de vibrato produit en appliquant une pression variable sur la touche lorsque la tangente métallique reste en contact avec la corde. Cet ornement, sans être destiné à être appliqué continuellement du début à la fin de l'exécution d'une œuvre au clavicorde, était sans doute utilisé au XVIII^e siècle même lorsqu'il n'était pas noté mais, comme pour la majeure partie des aspects de la façon de penser du style galant, mieux vaut trop que trop peu—ainsi, C P E Bach peaufine ce procédé spécifique comme une sorte de symbole très maniéré pour cette élégie à un instrument dont il allait bientôt se séparer. La



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

petite marche en sol majeur (BWV Anh 124), attribuée à son père au XIX^e siècle, est l'une des plus anciennes œuvres préservées du jeune Bach qui nous soit parvenue car elle a été écrite dans le célèbre cahier destiné à sa belle-mère Anna Magdalena. Même la naïveté résolue de cette courte pièce ne peut masquer un caractère artistique totalement indépendant. Dieu seul sait ce que le père fit de cette forte distanciation d'avec son propre style, mais rien ne prouve qu'il la supprima. Comme on peut l'entendre dans les 9 variations sur un arioso en ut majeur (Wq 118/10), même lorsqu'il s'écartait du style de son père, Carl Philipp Emanuel Bach était un artiste de tout premier ordre. Les subtilités de la partition et les exigences techniques

équivalentes imposées aux deux mains mettent en lumière le prisme minutieux qu'on appliquait alors au matériel musical dans le cercle de Bach ; il suffit de connaître la pauvreté relative d'invention et de technique des œuvres pour instruments à clavier de ses contemporains (à l'exception de celles de Georg Anton Benda) pour apprécier l'impact de cette forte dialectique d'anciennes et de nouvelles sensibilités dans les œuvres de C P E Bach.

Aux côtés des œuvres pour piano du second disque— le rondo en ut mineur (Wq 59/4), la sonate en fa mineur (Wq 57/6) et la fantaisie en fa dièse mineur (Wq 67) remarquablement orchestrale—M. Hamelin a enregistré quatre incursions de C P E Bach dans un genre généralement associé aux clavecinistes du Haut Baroque—à savoir, la pièce de caractère. Comme son nom le suggère, ce genre de pièce, souvent un hommage à un mécène ou à un ami, a un lien étroit avec les descriptions stéréotypées des personnages des débuts du théâtre moderne et la mode des hommages littéraires entre individus au potentiel intellectuel équivalent au XVII^e siècle. Sur le plan structurel, le contexte allemand du milieu du XVIII^e siècle dissocie ce genre de la danse spécifique ou des structures métriques. Cela permettait d'accorder un intérêt marqué au contenu rhétorique d'une pièce, ou de se servir d'un manque relatif de matériel mélodique pour évoquer une impression simple, voire humoristique d'un personnage.

L'Alcyon (Wq 117/27) est un exemple relativement unidimensionnel de ce genre de portrait impressionniste— intitulé à l'origine « La Bach », la référence est incertaine. En revanche, *La complaisante* en si bémol majeur distille un aperçu momentané du comportement humain au sein d'un court rondo dans une veine pastorale désarmante ; comme l'a remarqué Joshua Walden dans un article passionnant sur ce sujet :¹

La musique instrumentale devint un moyen d'expression plausible pour l'art du portrait caractéristique car,



dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, il était généralement admis que, de tous les arts, la musique pouvait le mieux dépendre les éléments abstraits de la présence du modèle—les passions et les émotions—qui constituent son caractère. [C P E] Bach et Couperin employaient des gestes musicaux pour évoquer toute une variété de passions humaines ... [signes musicaux] considérées comme mimétiques de caractéristiques humaines génériques ; et en donnant le nom d'un modèle spécifique, le compositeur attribue le mélange de passions—et le sentiment de caractère général qui en découle—à cette personne.

On pourrait dire que les pièces de caractère, même si elles occupèrent une partie relativement réduite de l'activité globale du compositeur, incarnent sous une forme compacte les qualités de la musique pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach qui le rendirent si séduisant pour ses contemporains et en firent un modèle d'émulation pour les compositeurs et interprètes plus jeunes que lui.

Le transfert au clavier de modèles orchestraux et vocaux, la culture d'un langage expressif complexe, une grande compétence technique et un style qui plaisait manifestement aux connaisseurs comme aux amateurs valurent à C P E Bach une position enviable au panthéon des compositeurs qui laissèrent à la postérité une somme d'œuvres significative dans sa capacité à inspirer réinvention et redécouverte aux générations suivantes. Ce don de faire « parler » le clavier était prisé par ses contemporains, en particulier par le poète F G Klopstock, qui fit ainsi le panégyrique du deuxième fils de Bach : « Était grand dans la musique avec paroles, plus grand encore dans l'audacieuse musique sans paroles ; surclassa l'inventeur du piano ; car il porta l'art de l'interprétation par son enseignement et sa pratique, jusqu'à la perfection. »

MAHAN ESFAHANI © 2022

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

¹ « Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and "L'Alcyon" » dans *The Musical Quarterly* (2008), vol 91 n° 3/4, 379–411

C. Ph. E. BACH *Sonaten & Rondos*



UNTER MUSIKERN wird oft gesagt, dass die wirklich großen Lehrer nicht so sehr diejenigen sind, deren Schüler alle wie sie selbst klingen, sondern vielmehr diejenigen, deren Unterricht jeweils die individuellen Stile der Schüler inspiriert und fördert. Johann Sebastian Bach bildet dabei keine Ausnahme, und selbst jene Schüler, die als Komponisten hin und wieder in eine Nachahmung des Stils ihres Meisters verfielen, zeigten dennoch in ihren besten Werken unverwechselbar ihre eigene Persönlichkeit. Bachs Söhne waren als direkte Erben einer überragenden Künstlerpersönlichkeit mit einem besonderen Paradoxon konfrontiert. Ob aus eigenem Willen oder aufgrund des pädagogischen Ansatzes des älteren Bach wählten die vier Bach-Söhne, die Komponisten wurden, ästhetische Wege, die ebenso kühn waren wie derjenige ihres Vaters.

Von den vier Söhnen gingen der jüngste und der mittlere—Johann Christian (1735–1782) und Carl Philipp Emanuel (1714–1788)—in dieser Hinsicht am weitesten. Christian schlug den Weg der norditalienischen Klassik ein und wirkte im Bereich des Theaters; Emanuel ging in den höfischen, dann in den städtischen Dienst in Berlin und Hamburg und platzierte sich und seine Kunst an der glücklichen Nahtstelle von Philosophen, bildenden Künstlern und Literaten, die die Errungenschaften der deutschen Aufklärung verkörperten. Der Einfluss dieser beiden Söhne auf die Entwicklung der klassischen und romantischen Musik kann gar nicht hoch genug angesiedelt werden; in Emanuels Fall erstreckte er sich auch auf die Techniken des Klavierspiels. Neben seinen Hunderten von Kompositionen für die Tasteninstrumente seiner Zeit (darunter sechs Orgelsonaten—allerdings ohne Pedal) war C. Ph. E. Bachs herausragende Leistung sein *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), ein Lehrwerk, das praktisch alle technischen Grundsätze der

Musik seiner Zeit umfasste und eine detaillierte praktische Anleitung für solistisches, begleitendes und improvisatorisches Tastenspiel lieferte. Haydn bezeichnete das Werk als „Schule der Schulen“, und kein Geringerer als Beethoven selbst nutzte die Abhandlung sowie Emanuel Bachs Musik bei der Ausbildung seiner talentiertesten Schüler.

Wie es bereits bei seinem Vater geschehen war, wurde auch C. Ph. E. Bach nach seinem Tod im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts zunehmend für sein Wirken als Pädagoge höher geschätzt als für seine Musik selbst. Dies ist eine äußerst merkwürdige Entwicklung, wenn man bedenkt, wie viel er für Tasteninstrumente geschrieben und veröffentlicht hat—nämlich rund 400 Solosonaten, Fantasien, Fugen, Charakterstücke, Variationen usw. und fast 80 (!) Solokonzerte, sowie zahlreiche Kammermusikwerke und Lieder mit konzertanten Klavierstimmen. Seine Rehabilitierung als einer der wichtigsten Komponisten für Tasteninstrumente in der Musikgeschichte ist in den letzten Jahrzehnten von Interpreten auf historischen und modernen Instrumenten gleichermaßen erwirkt worden.

Man kann wohl sagen, dass die beiden hier eingespielten Sonaten aus C. Ph. E. Bachs Band III der Sonaten und Rondos „Für Kenner und Liebhaber“ (Wq 57/2 und Wq 57/6, 1781 veröffentlicht) den vollständigen persönlichen Übergang des Komponisten vom Cembalo zu den dünneren und unmittelbar formbaren Texturen des Klaviers des 18. Jahrhunderts repräsentieren. Was den Klavieren, die Emanuel Bach kannte, an der monumentalen Kantigkeit des Cembalos fehlte, zeichnete sie durch eine bemerkenswerte Farbpalette aus, die sich aus den unendlichen Akzentabstufungen ergab, welche durch die winzigen, mit Leder überzogenen Hämmerchen ermöglicht wurden, die bei jeder Note auf zwei Saiten schlugen. Der Komponist musste nicht mehr die Manualwechsel des Spielers berücksichtigen und den Rhythmus als wichtigstes



Ausdrucksmittel einsetzen, sondern konnte plötzliche Charakterwechsel im Bruchteil eines Augenblicks oder sogar, wie im abschließenden Allegro di molto der a-Moll-Sonate (Wq57/2), innerhalb einer einzigen Phrase einführen.

Dieser große und wichtigste Vorteil des frühen Klaviers ermöglichte es dem Ausführenden, eine ganzheitlichere Interpretation zu liefern, d.h. mit einer einzigen koloristischen Stimme, die von geschickten und sensiblen Händen je nach Schwung und beabsichtigter Narration der Musik beliebig manipuliert werden konnte. Auf diese Weise entstand ein sensibler „Solist als Redner“, der die etwas didaktischer gehaltenen Cembalo-Toccaten von J. S. Bach und anderen älteren Komponisten mied. Im E-Dur-Rondo (Wq57/1) stehen pastellartige Töne in perfektem Gegensatz zu den plötzlichen Tonartwechseln und Modulationen, die in den verschiedenen Wiederholungen des Themas und den alternierenden Couplets geschickt eingeführt werden. Ebenso bietet die Möglichkeit, die Klangfarben einzelner Töne zu variieren, einen künstlerischen Spielraum, der es dem Interpreten erlaubt, wiederkehrendes thematisches Material auf unterschiedliche Weise zu spielen und so mit diversen, in die Rondoform eingebauten, Erinnerungs- und Erwartungsschichten zu spielen.

Im VI. Band derselben Sammlung (1785/6) sind die Merkmale eines voll ausgebildeten pianistischen Stils noch deutlicher zu erkennen, vor allem in den nachdrücklich pointierten Artikulationen und engen Akkorden der C-Dur-Fantasie (Wq61/6). Die im Wesentlichen vokale Spielweise des Cembalos ist einem rein instrumentalen Kompositionsstil und der Darstellung eines orchestralen Klangerlebnisses gewichen, ohne dass dabei notwendigerweise auf orchestrale Texturen Bezug genommen wird.

Die Sonate in e-Moll (Wq62/12) wurde erstmals in einem der Bände des *Musikalischen Allerley* des Berliner Druckers F. W. Birnstiel zu Beginn der 1760er Jahre

veröffentlicht. Birnstiels Sammlung richtete sich an den eklektischen Geschmack des aufstrebenden städtischen Bürgertums, und in der Tat spiegelt der Charakter der Sonate—in Wirklichkeit eine Suite in einem altertümlicheren Stil, als das etwa zehn Jahre zurückliegende Kompositionsdatum vermuten ließe—die leichtere Art des häuslichen Musizierens wider. Der musikalische Ausdruck dieser Suite insgesamt ist zwischen demjenigen von J. S. Bach (die Allemande zu Beginn besitzt zweifellos eine mehr als zufällige Ähnlichkeit mit dem Anfang von Bachs erster „Französischer Suite“ in d-Moll, BWV812) und dem von Händel anzusiedeln, dessen Einfluss sich in der flexibleren Sanglichkeit des melodischen Materials (insbesondere in der abschließenden Gigue) zeigt. Die Merkmale des sogenannten *empfindsamen Stils*—seufzende oder fallende Intervalle und Appoggiaturen, der unvorhersehbare harmonische und melodische Stil—verbinden die vielfältigen Inspirationen für Emanuel Bachs Suite zu einer einzigen ästhetischen Äußerung.

Die letzten vier Werke der ersten CD repräsentieren die Ausdruckswelt des Clavichords, Emanuel Bachs Lieblingsinstrument, auf dem er als Interpret am meisten brillierte. Der „Abschied von meinem Silbermannischen Claviere“ enthält zahlreiche clavichordspezifische Verzierungen, so etwa die sogenannte „Bebung“, eine Art Vibrato, das durch unterschiedlichen Druck auf die Taste erzeugt wird, während die Metalltangente in Kontakt mit der Saite bleibt. Zweifellos wurde dieses Ornament, das beim Clavichordspiel nicht ununterbrochen einzusetzen war, im 18. Jahrhundert auch dann verwendet, wenn es nicht notiert war; jedoch gilt, wie bei den meisten Aspekten des galanten Denkens, mehr als mehr—und so konzentriert sich C. Ph. E. Bach auf dieses spezifische Ornament als eine Art hochmanieriertes Symbol für diese Elegie für ein Instrument, von dem er sich bald trennen wird. Der kleine G-Dur-Marsch (BWVAnh124), der im 19. Jahrhundert seinem Vater zugeschrieben wurde,



ist eines der frühesten erhaltenen Werke des jüngeren Bach, das deshalb überlebt hat, weil es in das berühmte Notenbüchlein für seine Stiefmutter Anna Magdalena eingetragen wurde. Selbst die zielstrebige Naivität dieses kurzen Werks kann einen völlig eigenständigen künstlerischen Charakter nicht verbergen. Man kann nur darüber spekulieren, was der Vater von dieser starken Differenzierung von seinem eigenen Stil gehalten hat, jedoch es gibt keinen Hinweis darauf, dass er sie unterdrückt hätte. Wie in den 9 Variationen über ein Arioso in C-Dur (Wq118/10) zu hören ist, war auch Emanuel Bach, trotz Abgrenzung vom väterlichen Stil, ein äußerst souveräner Meister des musikalischen Handwerks. Die Feinheiten des Notentexts und die gleichgroßen technischen Anforderungen, die an beide Hände gestellt werden, zeugen von der gründlichen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material, die im Bach-Kreis gepflegt wurde. Man muss nur die relative Armut an Erfindungen und Techniken in den Klavierwerken seiner Zeitgenossen (mit Ausnahme derjenigen von Georg Anton Benda) erleben, um die Wirkung dieser kraftvollen Dialektik von alten und neuen Empfindungen in den Werken C. Ph. E. Bachs entsprechend zu schätzen.

Neben den pianistischen Werken der zweiten CD—das c-Moll-Rondo (Wq59/4), die f-Moll-Sonate (Wq57/6) und die bemerkenswert orchestrale Fantasie in fis-Moll (Wq67)—hat Marc-André Hamelin zudem vier von C. Ph. E. Bachs Vorstößen in ein Genre eingespielt, welches normalerweise mit den Cembalisten des Hochbarock in Verbindung gebracht wird, nämlich das Charakterstück. Wie der Name bereits andeutet, weisen diese Stücke—häufig als Hommage an Gönner oder Freunde gedacht—starke Verbindungen zu den Standardcharakterisierungen des frühneuzeitlichen Theaters sowie der Mode des 17. Jahrhunderts auf, literarische Huldigungen unter intellektuell Gleichgesinnten zu verfassen. In struktureller Hinsicht ist diese Gattung

im deutschen Kontext der Mitte des 18. Jahrhunderts von spezifischen Tanz- oder metrischen Strukturen losgelöst. Dies ermöglichte entweder eine besondere Konzentration auf den rhetorischen Inhalt eines Stücks oder das Verwenden von relativ spärlichem melodischem Material, um einen geringfügigen oder auch unbeschwerten Eindruck einer Figur zu vermitteln.

L'Alcy Rupalich (Wq117/27) ist ein relativ eindimensionales Beispiel für diese Art des impressionistischen Porträts—ursprünglich als „La Bach“ bezeichnet, ist es von ungewisser Herkunft. *La complaisante* in B-Dur hingegen gibt in einem kurzen, schlicht-pastoralen Rondo einen kurzen Einblick in menschliches Verhalten. Wie Joshua Walden in einem faszinierenden Artikel zu diesem Thema bemerkt hat:¹

Wurde Instrumentalmusik zu einem plausiblen Medium für Charakter-Porträts, da man im Deutschland des 18. Jahrhunderts allgemein der Ansicht war, dass die Musik von allen Künsten die abstrakten Elemente der Gegenwart des Dargestellten—die Leidenschaften und Affekte—am besten wiedergeben könne. [C. Ph. E.] Bach und Couperin setzten musikalische Gesten ein, um eine Vielzahl menschlicher Leidenschaften hervorzurufen ... [Musikalische Zeichen] werden als Nachahmung allgemeiner menschlicher Eigenschaften verstanden; und indem der Komponist den Namen eines bestimmten Dargestellten angibt, schreibt er die Kombination von Leidenschaften—und den daraus resultierenden Gesamtcharakter—dieser Person zu. Man könnte sagen, dass die Charakterstücke, obwohl sie einen relativ kleinen Teil der Gesamttätigkeit des Komponisten ausmachen, in kompakter Form die Vorzüge von Emanuel Bachs Tastenmusik repräsentieren, die ihn für seine Zeitgenossen so reizvoll und für jüngere Komponisten und Interpreten zu einem Vorbild machten.



Die Übertragung von Orchester- und Vokalmodellen auf Tasteninstrumente, die Kultivierung eines komplexen Ausdrucks, hohe technische Kompetenz und ein Stil, der Experten und Laien gleichermaßen ansprach, verschafften C. Ph. E. Bach einen beneidenswerten Platz im Pantheon der Komponisten, welche der Nachwelt ein Oeuvre hinterlassen haben, das nachfolgende Generationen zu Neuerfindungen und Wiederentdeckungen inspiriert hat. Diese Gabe, ein Tasteninstrument zum „Sprechen“ zu bringen, wurde von seinen Zeitgenossen besonders geschätzt, nicht

zuletzt von dem Dichter Klopstock, der den mittleren Bach-Sohn folgendermaßen würdigte: „War groß in der vom Worte geleiteten, noch größer in der kühnen, sprachlosen Musik; übertraf den Erfinder des Claviers; denn er erhob die Kunst des Spiels durch Lehre und Ausübung bis zu dem Vollendeten.“

MAHAN ESFAHANI © 2022

Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

¹ „Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and ‚L’Aly Rupalich“
in: *The Musical Quarterly* (2008), Bd. 91, Nr. 3/4, 379–411

