



INHALT

C. P. E. Bachs Klavierwerke auf CD	3
Trackliste	6
„Hieraus entsteht das Runde, Reine und Fließende ...“	
Carl Philipp Emanuel Bachs Musik für Klavier solo	36
Interview mit Ana-Marija Markovina	43
Federico Biscione – Komponist der Kadenzen	44
Biografie von Ana-Marija Markovina	48
C. P. E. Bach – Die Noten-Edition	49
Zeittafel Carl Philipp Emanuel Bach	50
Carl Philipp Emanuel Bachs Leben und Wirken	52
Vom Barock zum Empfindsamen Stil – Eine psychologische Reise	55
Stammbaum der Familie Bach	60

C. P. E. BACHS KLAVIERWERKE AUF CD

deutsch

Bei einem so umfangreichen Schaffen wie dem Carl Philipp Emanuel Bachs ist es nicht die geringste Herausforderung, es so zu präsentieren, dass sich der Interessent, Kenner oder Liebhaber möglichst rasch einen Überblick verschaffen kann – gerade wenn er sich 26 CDs gegenüber sieht.

Kein Ordnungsprinzip schien uns für dieses Ziel besser geeignet, als dem Verzeichnis der Werke C. P. E. Bachs von Alfred Wotquenne – daher das Kürzel „Wq“ vor der jeweiligen Ordnungsnummer – zu folgen. Wotquenne führt in Abteilung III seines Verzeichnisses die zu Lebzeiten Carl Philipps im Druck erschienenen Sonaten-Sammlungen auf – Wq 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64 –, versammelt unter Wq 62 die Sonaten, die damals in verschiedenen Sammlungen, vermischt mit Werken anderer Komponisten, einzeln gedruckt standen, und bietet unter Wq 65 eine vollständige Sammlung aller ungedruckten Claviersonaten des Komponisten.

In Abteilung X seines Verzeichnisses führt Wotquenne verschiedene Stücke für Klavier auf, seien es nun Fantasien, Solfeggien, Singoden, Menuette etc. Diese finden sich unter den Nummern Wq 111–114 sowie Wq 116–118, damals teils in Druckausgaben gesammelt erschienen oder von Wotquenne aus verschiedenen Sammlungen, in denen sich auch Werke anderer Komponisten befanden, herausgesucht und zusammengefasst.

Die Basis der 26 CDs bilden die seinerzeit gedruckt erschienenen Sonaten-Sammlungen, von denen jeweils eine Wq-Nummer auf einer CD erscheint – beginnend mit Wq 48 –, die dann ergänzt wird durch die Sammlungen der Klavierstücke verschiedener Art – beginnend mit Wq 112. Das hat zur Folge, dass sich die Sammlungen kleinerer Klavierstücke gelegentlich auf mehrere einander folgende CDs verteilen: Wq 112 ergänzt auf den CDs 1, 2, 3 und 4 die drei Sonatenbände Wq 48, 49, 50 und 51.

Dieses Prinzip wurde so weit wie möglich durchzuhalten versucht, nicht immer war das ganz konsequent möglich, denn neben den Stücke-Sammlungen hat Philipp Emanuel auch Werke einzeln veröffentlicht, etwa das berühmte Rondo „Abschied von meinem Silbermannischen Claviere“ Wq 66. Solche Einzelstücke sind in der CD-Edition der numerischen Folge eingegliedert.

Werke, die Wotquenne nicht kannte, erscheinen in dem 1989 veröffentlichten Katalog von Eugene Helm und tragen nur das Kürzel H vor der Ordnungszahl. Die (wenigen) nur mit einer H-Nummer versehenen Werke finden sich entweder im Kontext formal ähnlicher Stücke mit Wotquenne-Nummer oder finden ihren Platz dort, wo dieser auf einer CD zeitlich vorhanden war. Das sind die Kompromisse, ohne die beim begrenzten Fassungsvermögen einer CD eine solche Edition nicht durchzuführen ist.

Höhe: 120 mm

CONTENT

C. P. E. BACH'S PIANO WORKS ON CD

english

With such a prolific composer as Carl Philipp Emanuel Bach, the great challenge is to present his works in such a way that the student, connoisseur or amateur – confronted with 26 CDs – can speedily appreciate the extent of the composer's oeuvre.

of assorted piano pieces beginning with Wq 112. The consequence is that the collections of his "short and easy clavier pieces" are sometimes distributed over several successive CDs: Wq 112 is spread over CDs 1, 2, 3 and 4 to supplement the three sets of sonatas Wq 48, 49, 50 and 51.

There seems no better way to attain this goal than to follow the catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's works prepared by Alfred Wotquenne – abbreviated "Wq" – which lists under Section III the sonatas Wq 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63 and 64 published in the composer's lifetime, Wq 62 grouping together the sonatas that appeared singly in various collections alongside works by other composers, and Wq 65 with all Bach's unpublished clavier sonatas.

This rule was followed as far as practicable, but there were unavoidable exceptions among the works published individually by Philipp Emanuel, such as the famous rondo "Farewell to my Silbermann clavier" Wq 66. Such individual pieces are incorporated into the CD edition in their place in the numerical sequence.

Section X of Wotquenne's catalogue covers various keyboard pieces such as fantasias, solfeggios, polonaises, minuets etc. These are to be found under Wq 111–114 and Wq 116–118, some from printed editions of the composer's time, others extracted by Wotquenne from various compilations and enumerated here.

Works unknown to Wotquenne appeared in the 1989 catalogue by Eugene Helm and are identified by an H before the serial number. The (few) works with only an H number have been placed either in the context of formally similar pieces or wherever space was available on a CD. Such compromises are unavoidable in an edition such as this, given the limited capacity of a CD.

The 26 CDs are based on the collections of sonatas, with one Wotquenne number from Wq 48 onwards featured on each CD, augmented from the collections

5

C. P. E. Bach's Piano Works on CD	5
Tracklisting	6
"From this comes the full, pure and flowing ..."	
Carl Philipp Emanuel Bach's Works for Piano Solo	62
Interview with Ana-Marija Markovina	69
Federico Biscione – Composer of the Cadenzas	70
Biography of Ana-Marija Markovina	74
C. P. E. Bach – The Publishing Project	75
Chronology Carl Philipp Emanuel Bach	76
Carl Philipp Emanuel Bach's Life and Work	78
From the Baroque to the Sensitive Style – A Psychological Journey	80
Family Tree of the Bach Family	60

4

CD 1**Wq 48 SECHS SONATEN
(PREUSSISCHE SONATEN)**

Sonate F-Dur / F Major		8'23
Wq 48,1 • H 24 (1740)		
01	Allegro	3'47
02	Andante	2'57
03	Vivace	1'39
Sonate B-Dur / B flat Major		11'09
Wq 48,2 • H 25 (1740)		
04	Vivace	5'33
05	Adagio	3'34
06	Allegro assai	2'02
Sonate E-Dur / E Major		8'02
Wq 48,3 • H 26 (1741)		
07	Poco Allegro	2'59
08	Adagio	3'31
09	Presto	1'32
Sonate c-Moll / C Minor		8'47
Wq 48,4 • H 27 (1741)		
10	Allegro	2'33
11	Adagio	4'38
12	Presto	1'36

Sonate C-Dur / C Major		8'33
Wq 48,5 • H 28 (1741)		
13	Poco allegro	2'34
14	Andante	4'02
15	Allegro assai	1'57

Sonate A-Dur / A Major		11'09
Wq 48,6 • H 29 (1742)		
16	Allegro	3'49
17	Adagio	3'59
18	Allegro	3'21

19	Menuet pour le Clavessin par C.P.E.B.	1'34
Wq 111 • H 1.5 (1731)		

**Wq 112 [I] Clavierstücke
verschiedener Art von Carl Philipp
Emanuel Bach. Erste Sammlung**

Concerto C-Dur / C Major		19'17
Wq 112,1 • H 190 (1765)		
20	Allegretto	7'55
21	Largo	6'07
22	Allegro	5'15
23	Fantasia D-Dur / D Major	0'28
Wq 112,2 • H 144 (1759) (= Wq 117,8)		
Allegro		

24	Minuetto I + II	1'39
Wq 112,3 • H 165 (1762/5) (= Wq 116,9)		

TT: 79'54

CD 2**Wq 49 SECHS SONATEN
(WÜRTEMBERGISCHE SONATEN)**

Sonate a-Moll / A Minor		16'36
Wq 49,1 • H 30 (1742)		
01	Moderato	8'58
02	Andante	4'05
03	Allegro assai	3'33

Sonate As-Dur / A flat Major		10'01
Wq 49,2 • H 31 (1742)		
04	Un poco allegro	3'36
05	Adagio	3'48
06	Allegro	2'37

Sonate e-Moll / E Minor		9'09
Wq 49,3 • H 33 (1743)		
07	Allegro	3'21
08	Adagio	3'40
09	Vivace	2'08

Sonate B-Dur / B flat Major		10'12
Wq 49,4 • H 32 (1743)		
10	Un poco allegro	3'48
11	Andante	3'33
12	Allegro	2'51

Sonate Es-Dur / E flat Major		10'42
Wq 49,5 • H 34 (1743)		
13	Allegro	4'13
14	Adagio	4'07
15	Allegro assai	2'22

Sonate h-Moll / B Minor		11'42
Wq 49,6 • H 36 (1744)		
16	Moderato	4'20
17	Adagio non molto	4'29
18	Allegro	2'53

**Wq 112 [II] Clavierstücke
verschiedener Art von Carl Philipp
Emanuel Bach. Erste Sammlung**

19	Solfeggio G-Dur / G Major	0'40
Wq 112,4 • H 145 (1759) (= Wq 117,5)		
Allegro		
20	Alla Polacca a-Moll / A Minor	1'21
Wq 112,5 • H 166 (1762/65)		
(= Wq 116,10)		

	Sonate d-Moll / D Minor	8'46
	Wq 112,7 • H 179 (1763)	
21	Allegretto	3'26
22	Poco adagio e mesto	2'36
23	Allegro ma non troppo	2'44

TT: 79'37

CD 3

Wq 50 SECHS SONATEN FÜR CLAVIER MIT VERÄNDERTEN REPRISEN

	Sonate F-Dur / F Major	7'17
	Wq 50,1 • H 136 (1759)	
01	Allegretto	3'00
02	Largo	1'26
03	Vivace	2'51
	Sonate G-Dur / G Major	9'22
	Wq 50,2 • H 137 (1759)	
04	Allegretto	4'46
05	Poco adagio	2'21
06	Allegro assai	2'15
	Sonate a-Moll / A Minor	8'38
	Wq 50,3 • H 138 (1759)	
07	Presto	3'47
08	Largo	2'23
8 09	Allegro moderato ma innocentemente	2'28

	Sonate d-Moll / D Minor	10'29
	Wq 50,4 • H 139 (1759)	
10	Allegro grazioso	4'40
11	Adagio sostenuto	1'45
12	Allegro	4'04

	Sonate B-Dur / B flat Major	13'48
	Wq 50,5 • H 126 (1758)	
13	Poco Allegro	6'01
14	Larghetto	2'47
15	Tempo di minuetto	5'00

	Sonate c-Moll / C Minor	6'43
	Wq 50,6 • H 140 (1759)	
	Allegro moderato	

Wq 112 [III] Clavierstücke verschiedener Art von Carl Philipp Emanuel Bach. Erste Sammlung

	Sing-Ode Das Privilegium	1'27
	Wq 112,6 • H 693	
	Etwas lebhaft	
	Fantasia B-Dur / B flat Major	0'45
	Wq 112,8 • H 146 (1759) (= Wq 117,9)	
	Allegretto	
	Minuetto I + II	1'57
	Wq 112,9 H 167 (1762/5) (= Wq 116,11)	

20	Solfeggio C-Dur / C Major	0'52
	Wq 112,10 • H 147 (1759) (= Wq 117,6)	
	Allegro di molto	

21	Alla Polacca g-Moll / G Minor	1'21
	Wq 112,11 • H 168 (1762/5) (= Wq 116,12)	

22	Sing-Ode Die Landschaft	0'29
	Wq 112,12 • H 694	
	Angenehm und mäßig	

	Sinfonia G-Dur / G Major	13'13
	Wq 112,13 • H 191 (1765)	

23	Allegro di molto	4'26
24	Largo	4'43
25	Allegro assai	4'04

TT: 77'30

CD 4

Wq 51 FORTSETZUNG VON SECHS SONATEN FÜR CLAVIER MIT VERÄNDERTEN REPRISEN

	Sonate C-Dur / C Major	10'09
	Wq 51,1 • H 150 (1760)	
01	Allegro moderato	4'03
02	Andante	2'49
03	Allegro	3'17

	Sonate B-Dur / B flat Major	12'14
	Wq 51,2 • H 151 (1760)	

04	Adagio sostenuto	4'44
05	Adagio mesto e sostenuto	3'43
06	Allegro	3'47

	Sonate c-Moll / C Minor	8'02
	Wq 51,3 • H 127 (1758)	

07	Allegretto	3'16
08	Molto adagio	1'28
09	Allegro ma non tanto	3'18

	Sonate d-Moll / D Minor	10'20
	Wq 51,4 • H 128 (1758)	

10	Allegro assai	2'32
11	Largo e sostenuto	3'41
12	Presto	4'07

	Sonate F-Dur / F Major	8'07
	Wq 51,5 • H 141 (1759)	

13	Allegro assai	4'58
14	Larghetto	1'36
15	Allegro	1'33

	Sonate g-Moll / G Minor	7'51
	Wq 51,6 • H 62 (1750)	

16	Allegro di molto	2'58
17	Poco adagio	1'52
18	Allegretto	3'01

9

Höhe: 120 mm

**Wq 112 [IV] Clavierstücke
verschiedener Art von Carl Philipp
Emanuel Bach. Erste Sammlung**

19	Sing-Ode Belinde	0'34
	Wq 112,14 • H 695	
	Etwas lebhaft	
20	Fantasia F-Dur / F Major	0'41
	Wq 112,15 • H 148 (1759) (= Wq 117,10)	
	Allegretto	
21	Minuetto I + II	2'05
	Wq 112,16 • H 169 (1762/5) (= Wq 116,13)	
22	Alla Polacca D-Dur / D Major	1'10
	Wq 112,17 • H 170 (1762/5) (= Wq 116,14)	
23	Solfeggio G-Dur / G Major	1'47
	Wq 112,18 • H 149 (1759) (= Wq 117,7)	
	Allegro	
24	Fuge g-Moll / G Minor	3'42
	Wq 112,19 • H 101.5 (1755)	
	Allegro di molto	

**Wq 113 Kurze und leichte Clavierstücke.
Erste Sammlung**

25	Allegro G-Dur / G Major	0'39
	Wq 113,1 • H 193 (1765)	
26	Arioso C-Dur / C Major	0'55
	Wq 113,2 • H 194 (1765)	
27	Fantasia d-Moll / D Minor	0'22
	Wq 113,3 • H 195 (1765) (= Wq 117,15)	
	Allegro assai	
28	Minuetto I + II	2'21
	Wq 113,4 • H 196 (1765)	
29	Alla Polacca a-Moll / A Minor	1'10
	Wq 113,5 • H 197 (1765)	
30	Allegretto D-Dur / D Major	0'50
	Wq 113,6 • H 198 (1765)	
31	Alla Polacca h-Moll / B Minor	1'00
	Wq 113,7 • H 199 (1765)	
32	Allegretto A-Dur / A Major	0'54
	Wq 113,8 • H 200 (1765)	
33	Andante e sostenuto g-Moll / G Minor	1'10
	Wq 113,9 • H 201 (1765)	

34	Presto B-Dur / B flat Major	0'40
	Wq 113,10 • H 202 (1765)	
35	Allegro d-Moll / D Minor	1'08
	Wq 113,11 • H 203 (1765)	

TT: 79'07

CD 5

**Wq 52 ZWEITE FORTSETZUNG VON
SECHS SONATEN MIT VERÄNDERTEN
REPRISEN**

	Sonate Es-Dur / E flat Major	12'27
	Wq 52,1 • H 50 (1747)	
01	Poco Allegro	5'39
02	Adagio assai	3'31
03	Presto	3'17
	Sonate d-Moll / D Minor	9'02
	Wq 52,2 • H 142 (1759)	
04	Allegretto	4'12
05	Larghetto e sempre piano	2'12
06	Allegro	2'38
	Sonate g-Moll / G Minor	9'16
	Wq 52,3 • H 158 (1761)	
07	Andante ed amoroso	3'14
08	Allegretto	3'33
09	Allegro moderato	2'29

	Sonate fis-Moll / F sharp Minor	12'37
	Wq 52,4 • H 37 (1744)	
10	Allegro	4'55
11	Poco Andante	4'47
12	Allegro assai	2'55
	Sonate E-Dur / E Major	9'05
	Wq 52,5 • H 161 (1762)	
13	Allegro	2'20
14	Larghetto	2'53
15	Allegro	3'52

	Sonate e-Moll / E Minor	10'45
	Wq 52,6 • H 129 (1758)	
16	Allegro	3'49
17	L'Einschnitt. Adagio	3'24
18	Allegro di molto	3'32

**Wq 114 Kurze und leichte Clavierstücke.
Zweite Sammlung**

19	Allegro di molto F-Dur / F Major	0'38
	Wq 114,1 • H 228 (1767)	
20	Andantino e grazioso g-Moll / G Minor	2'04
	Wq 114,2 • H 229 (1767)	
21	Presto c-Moll / C Minor	1'14
	Wq 114,3 • H 230 (1767)	

22	Minuetto I+II	2'27
	Wq 114,4 • H 231 (1767)	
23	Alla Polacca D-Dur / D Major	1'01
	Wq 114,5 • H 232 (1767)	
24	Alla Polacca Es-Dur / E flat Major	1'29
	Wq 114,6 • H 233 (1767)	
25	Fantasia d-Moll / D Minor	1'00
	Wq 114,7 • H 234 (1767) (= Wq 117,16)	
	Allegretto	
26	Allegro E-Dur / E Major	0'44
	Wq 114,8 • H 235 (1767)	
27	Allegretto A-Dur / A Major	1'55
	Wq 114,9 • H 236 (1767)	
28	Andante C-Dur / C Major	1'29
	Wq 114,10 • H 237 (1767)	
29	Poco allegro e-Moll / E Minor	1'13
	Wq 114,11 • H 238 (1767)	

TT: 79'15

CD 6

Wq 53 SECHS LEICHTE CLAVIER-SONATEN

	Sonate C-Dur / C Major	10'57
	Wq 53,1 • H 162 (1762)	
01	Allegro ed arioso	4'25
02	Andantino con tenerezza	5'07
03	Presto	1'25
	Sonate B-Dur / B flat Major	7'43
	Wq 53,2 • H 180 (1764)	
04	Allegretto grazioso	3'32
05	Larghetto	2'21
06	Allegro ma non presto	1'50
	Sonate a-Moll / A Minor	7'36
	Wq 53,3 • H 181 (1764)	
07	Allegro	2'30
08	Poco Andante	2'56
09	Allegro assai	2'10
	Sonate h-Moll / B Minor	8'49
	Wq 53,4 • H 182 (1764)	
10	Allegretto	3'09
11	Largo e tenero	2'57
12	Presto	2'43

	Sonate C-Dur / C Major	8'13
	Wq 53,5 • H 163 (1762)	
13	Allegro moderato	3'25
14	Poco adagio	1'48
15	Allegro spiritoso	3'00
	Sonate F-Dur / F Major	10'11
	Wq 53,6 • H 183 (1764)	
16	Allegro di molto	3'26
17	Andantino	2'21
18	Presto	4'24
	Wq 116 [I] Sammlung von Menuetten, Polonaisen und andern Handstücken fürs Clavier, die in verschiedenen Sammlungen einzeln gedruckt stehen, nebst einigen ungedruckten	
19	Menuets I+II Es-Dur / E flat Major	2'06
	Wq 116,1 • H 171 (1763)	
20	Polonaise Es-Dur / E flat Major	1'33
	Wq 116,2 • H 172 (1763)	
21	Zwo abwechselnde Menuetten	2'17
	Wq 116,3 • H 214 (1766)	
22	Alla Polacca C-Dur / C Major	1'52
	Wq 116,4 • H 215 (1766)	

TT: 78'53

23	Zwo abwechselnde Menuetten	1'59
	Wq 116,5 • H 216 (1766)	
24	Alla Polacca D-Dur / D Major	2'09
	Wq 116,6 • H 217 (1766)	
25	Zwo abwechselnde Menuetten	3'14
	Wq 116,7 • H 218 (1766)	
26	Alla Polacca G-Dur / G Major	1'23
	Wq 116,8 • H 219 (1766)	
27	Andantino d-Moll / D Minor	3'00
	Wq 116,18 • H 108 (1756)	
28	Allegretto F-Dur / F Major	0'50
	Wq 116,19 • H 301	
29	Allegro D-Dur / D Major	0'28
	Wq 116,20 • H 302	
30	Allegro C-Dur / C Major	2'17
	Wq 116,21 • H 153 (1760)	
	Sehr geschwind	
31	Polonaise g-Moll / G Minor	1'21
	Wq 116,22 • H 154 (1760)	

CD 7

Wq 54 SIX SONATES POUR LE CLAVECIN À L'USAGE DES DAMES

	Sonate F-Dur / F Major	5'46
	Wq 54,1 • H 204 (1766)	
01	Allegro (Version mit ausgeschriebenen Verzierungen)	3'58
02	Allegro	1'48
	Sonate C-Dur / C Major	7'07
	Wq 54,2 • H 205 (1766)	
03	Allegretto	4'16
04	Andantino grazioso	0'54
05	Allegro	1'57
	Sonate d-Moll / D Minor	7'09
	Wq 54,3 • H 184 (1765)	
06	Allegro ma non troppo	4'06
07	Larghetto	2'01
08	Prestissimo	1'02
	Sonate B-Dur / B flat Major	4'26
	Wq 54,4 • H 206 (1766)	
09	Allegretto	1'57
10	Andantino siciliano	1'36
11	Presto	0'53

	Sonate D-Dur / D Major	9'35
	Wq 54,5 • H 185 (1765)	
12	Allegretto grazioso	3'39
13	Andante	2'43
14	Poco allegro	3'13
	Sonate A-Dur / A Major	6'28
	Wq 54,6 • H 207 (1766)	
15	Allegro di molto	1'46
16	Larghetto	2'01
17	Allegretto	2'41
	Wq 116 [II] Sammlung von Menuetten, Polonaisen etc.	
18	Andantino C-Dur / C Major	1'36
	Wq 116,23 • H 249 (1775)	
19	Andante F-Dur / F Major	1'41
	Wq 116,24 • H 250 (1775)	
20	Allegro D-Dur / D Major	1'29
	Wq 116,25 • H 251 (1775)	
21	Allegro G-Dur / G Major	0'40
	Wq 116,26 • H 252 (1775)	
22	Andante g-Moll / G Minor	1'37
	Wq 116,27 • H 253 (1775)	

23	Allegro D-Dur / D Major	1'20
	Wq 116,28 • H 254 (1775)	
	Wq 117 [I] Sammlung von Solfeggios, Fantasien und charakteristischen Stücken fürs Clavier, die in verschiedenen Sammlungen einzeln gedruckt stehen, nebst einigen ungedruckten	
24	Clavierstück für die rechte oder linke Hand allein	0'49
	Wq 117,1 • H 241 (1770)	
	Giguenmäßi9	
25	Solfeggio c-Moll / C Minor	0'58
	Wq 117,2 • H 220 (1766)	
	Prestissimo	
26	Solfeggio Es-Dur / E flat Major	0'46
	Wq 117,3 • H 221 (1766)	
	Allegro	
27	Solfeggio A-Dur / A Major	0'34
	Wq 117,4 • H 222 (1766)	
	Allegro assai	
28	Fantasia G-Dur / G Major	0'28
	Wq 117,11 • H 223 (1766)	
	Presto	

29	Fantasia d-Moll / D Minor	0'30
	Wq 117,12 • H 224 (1766)	
	Allegro di molto	
30	Fantasia g-Moll / G Minor	3'04
	Wq 117,13 • H 225 (1766)	
	Allegro moderato	
31	Fantasia D-Dur / D Major	1'30
	Wq 117,14 • H 160 (1762)	
	Allegro	
32	La Borchward. Polonaise	1'37
	Wq 117,17 • H 79 (1754)	
33	La Pott. Menuett	1'16
	Wq 117,18 • H 80 (1754)	
34	La Gleim. Rondeau	3'43
	Wq 117,19 • H 89 (1755)	
	Allegro grazioso	
35	La Bergius	2'16
	Wq 117,20 • H 90 (1755)	
	Allegro moderato	
36	La Prinzette	2'16
	Wq 117,21 • H 91 (1755)	
	Allegretto	

37	L'Auguste. Polonaise	1'44	Sonate F-Dur / F Major	14'54
	Wq 117,22 • H 122 (1757)		Wq 55,2 • H 130 (1758)	
	Andante		04 Andante	6'53
			05 Larghetto	3'34
38	L'Hermann	2'10	06 Allegro assai	4'27
	Wq 117,23 • H 92 (1755)		Sonate h-Moll / B Minor	6'55
	Allegro moderato		Wq 55,3 • H 245 (1774)	
39	La Buchholz	2'05	07 Allegretto	3'58
	Wq 117,24 • H 93 (1755)		08 Andante	1'02
	Allegro		09 Cantabile	1'55
40	La Stahl	4'18	Sonate A-Dur / A Major	18'11
	Wq 117,25 • H 94 (1755)		Wq 55,4 • H 186 (1765)	
	Grave		10 Allegro assai	7'03
			11 Poco Adagio	4'25
			12 Allegro	6'43
		TT: 79'53		

CD 8

Wq 55 SECHS CLAVIER-SONATEN FÜR KENNER UND LIEBHABER. ERSTE SAMMLUNG

	Sonate C-Dur / C Major	8'12	Sonate F-Dur / F Major	6'48
	Wq 55,1 • H 244 (1773)		Wq 55,5 • H 243 (1772)	
01	Prestissimo	3'24	13 Allegro	3'30
02	Andante	2'17	14 Adagio mesto	1'44
03	Allegretto	2'31	15 Allegretto	1'34
			Sonate G-Dur / G Major	14'55
			Wq 55,6 • H 187 (1765)	
			16 Allegretto moderato	7'01
			17 Andante	3'18
			18 Allegro di molto	4'36

16

Breite: 121 mm

	Wq 117 [II] Sammlung von Solfeggios, Fantasien und charakteristischen Stücken etc.		Wq 117 [III] Sammlung von Solfeggios, Fantasien und charakteristischen Stücken etc.	
19	La Böhmer. Murky	2'56	02 Allegretto	4'02
	Wq 117,26 • H 81 (1754)		03 Larghetto	1'45
	Prestissimo		04 Allegro	3'39
20	L'Aly Rupalich	2'40	05 Rondo II D-Dur / D Major	5'46
	Wq 117,27 • H 95 (1755)		Wq 56,3 • H 261 (1778)	
	Allegro assai		Allegretto	
21	La complaisante	2'16	Sonate II F-Dur / F Major	4'53
	Wq 117,28 • H 109 (1756)		Wq 56,4 • H 269 (1780)	
	Allegretto grazioso		06 Andantino	2'32
			07 Presto	2'21
		TT: 78'29	08 Rondo III a-Moll / A Minor	6'28
			Wq 56,5 • H 262 (1778)	
			Poco andante	
			09 Sonate III A-Dur / A Major	6'12
			Wq 56,6 • H 270 (1780)	
			Allegretto	

CD 9

Wq 56 CLAVIER-SONATEN NEBST EINIGEN RONDOS FÜRS FORTEPIANO, FÜR KENNER UND LIEBHABER. ZWEITE SAMMLUNG

01	Rondo I C-Dur / C Major	6'22		
	Wq 56,1 • H 260 (1778)			
	Allegretto			

17

Breite: 121 mm

Höhe: 120 mm

11	Les langoureux tendres Wq 117,30 • H 110 (1756) Poco allegro	1'14	19	La Frédérique Wq 117,38 • H 124 (1757) – (frühere Version/earlier version) Allegretto	1'54
12	L'Irresoluë Wq 117,31 • H 111 (1756) Allegro	1'36	20	La Caroline Wq 117,39 • H 98 (1755) Allegro ma con tenerezza	1'28
13	La Journalière Wq 117,32 • H 112 (1756) Allegro	1'27	21	La Sophie. Aria Wq 117,40 • H 125 (1757) Allegro	3'39
14	La Capricieuse Wq 117,33 • H 113 (1756) Allegro	1'37	Wq 118 [I] Sammlung verschiedener Clavierstücke mit Variationen		
15	La Philippine. Arioso Wq 117,34 • H 96 (1755) Andante	1'43	22	8 Variationen über eine Arietta A-Dur / A Major H 351 (Version 2)	10'07
16	La Gabriel Wq 117,35 • H 97 (1755) Allegretto	2'48	23	Canzonetta (von der Großherzogin von Gotha) mit 6 Variationen Wq 118,8 • H 275 (1781)	4'45
17	La Louise Wq 117,36 • H 114 (1756) Allegretto	3'06			TT: 78'49
18	La Gause Wq 117,37 • H 82 (1754) Allegretto	1'27			

18

19

CD 10**Wq 57 CLAVIER-SONATEN NEBST
EINIGEN RONDOS FÜRS FORTEPIANO,
FÜR KENNER UND LIEBHABER.
DRITTE SAMMLUNG**

01	Rondo I E-Dur / E Major Wq 57,1 • H 265 (1779) Poco andante	7'39
	Sonate I a-Moll / A Minor Wq 57,2 • H 247 (1774)	8'45
02	Allegro	3'01
03	Andante	1'50
04	Allegro di molto	3'54
05	Rondo II G-Dur / G Major Wq 57,3 • H 271 (1780) Poco andante	3'48
	Sonate II d-Moll / D Minor Wq 57,4 • H 208 (1766)	8'56
06	Allegro moderato	3'54
07	Cantabile e mesto	3'21
08	Allegro	1'41
09	Rondo III F-Dur / F Major Wq 57,5 • H 266 (1779) Allegretto	4'26

Sonate III f-Moll / F Minor
Wq 57,6 • H 173 (1763)

10	Allegro assai	4'30
11	Andante	4'28
12	Andantino grazioso	5'00

**Wq 118 [II] Sammlung verschiedener
Clavierstücke mit Variationen**

13	24 Variationen über das Lied: Ich schief, da träumte mir Wq 118,1 • H 69 (1752)	14'53
14	Ariette mit 22 Variationen Wq 118,2 • H 155 (1760)	16'21

TT: 79'28

CD 11**Wq 58 CLAVIER-SONATEN UND FREIE
FANTASIEN NEBST EINIGEN RONDOS
FÜRS FORTEPIANO, FÜR KENNER UND
LIEBHABER. VIERTE SAMMLUNG**

01	Rondo I A-Dur / A Major Wq 58,1 • H 276 (1782) Andantino	4'41
----	---	------

Sonata I G-Dur / G Major	5'26
Wq 58,2 • H 273 (1781)	
02 Grazioso	1'45
03 Larghetto e sostenuto	2'10
04 Allegretto	1'31
05 Rondo II E-Dur / E Major	4'09
Wq 58,3 • H 274 (1781)	
Mässig und sanft	
Sonata II e-Moll / E Minor	12'12
Wq 58,4 • H 188 (1765)	
06 Allegretto	5'21
07 Andantino	2'34
08 Allegro assai	4'17
09 Rondo III B-Dur / B flat Major	5'39
Wq 58,5 • H 267 (1779)	
Allegro	
10 Fantasia I Es-Dur / E flat Major	5'21
Wq 58,6 • H 277 (1782)	
Allegro di molto	
11 Fantasia II A-Dur / A Major	4'20
Wq 58,7 • H 278 (1782)	
Allegretto	

20

Wq 118 [III] Sammlung verschiedener Clavierstücke mit Variationen	
12 Menuett mit 5 Variationen	6'28
Wq 118,3 • H 44 (1745)	
13 Arioso mit 7 Variationen	7'49
Wq 118,4 • H 54 (1747)	
14 Variationen über die Romanze „Collin à seize ans“	5'27
Wq 118,6 • H 226 (1766)	
15 Minuetto (di Locatelli) mit 21 Variationen	15'49
Wq 118,7 • H 14	
	TT: 78'19

CD 12**Wq 59 CLAVIER-SONATEN UND FREIE FANTASIEN NEBST EINIGEN RONDOS FÜRS FORTEPIANO, FÜR KENNER UND LIEBHABER. FÜNFTE SAMMLUNG**

Sonate I e-Moll / E Minor	7'22
Wq 59,1 • H 281 (1784)	
01 Presto	3'29
02 Adagio	1'20
03 Andantino	2'33

04 Rondo I G-Dur / G Major	7'40
Wq 59,2 • H 268 (1784)	
Andante un poco	
Sonate II B-Dur / B flat Major	14'43
Wq 59,3 • H 282 (1784)	
05 Allegro un poco	5'18
06 Largo	5'10
07 Andantino grazioso	4'15
08 Rondo II c-Moll / C Minor	4'27
Wq 59,4 • H 283 (1784)	
Allegro	
09 Fantasia I F-Dur / F Major	3'50
Wq 59,5 • H 279 (1784)	
Allegro	
10 Fantasia II C-Dur / C Major	7'12
Wq 59,6 • H 284 (1784)	
Andantino	
Wq 118 [IV] Sammlung verschiedener Clavierstücke mit Variationen	
11 Allegretto mit 6 Variationen	9'50
Wq 118,5 • H 65 (1750)	
12 12 Variationen über „Les Folies d'Espagne“	8'29
Wq 118,9 • H 263 (1778)	

13 Variationen über ein Arioso mit veränderten Reprisen	14'37
Wq 118,10 • H 259 (1777)	

TT: 79'02

CD 13**Wq 61 CLAVIER-SONATEN UND FREIE FANTASIEN NEBST EINIGEN RONDOS, FÜRS FORTEPIANO FÜR KENNER UND LIEBHABER. SECHSTE SAMMLUNG**

01 Rondo I Es-Dur / E flat Major	5'15
Wq 61,1 • H 288 (1786)	
Andantino	
Sonate I D-Dur / D Major	4'54
Wq 61,2 • H 286 (1785)	
02 Allegro di molto	2'25
03 Allegretto	1'11
04 Presto di molto	1'18
05 Fantasia I B-Dur / B flat Major	5'32
Wq 61,3 • H 289 (1786)	
Allegretto	
06 Rondo II d-Moll / D Minor	4'38
Wq 61,4 • H 290 (1785)	
Allegro di molto	

21

Sonata II e-Moll / E Minor	7'31	19 Arioso mit 5 Variationen	8'08
Wq 61,5 • H 287 (1785)		H 535 (1781)	
07 Allegretto	2'49		
08 Andante	2'21		TT: 79'36
09 Allegretto	2'21		
<hr/>			
10 Fantasia II C-Dur / C Major	4'55		
Wq 61,6 • H 291 (1786)			
Presto di molto			
<hr/>			
Sonate c-Moll / C Minor	5'04		
Wq 60 • H 209 (1766)			
11 Allegretto	3'09		
12 Largo	0'36		
13 Presto	1'19		
<hr/>			
14 Rondo e-Moll / E Minor			
Abschied von meinem Silber-			
mannischen Claviere	5'19		
Wq 66 • H 272 (1781)			
Poco andante e sostenuto			
<hr/>			
15 Fantasie fis-Moll / F sharp Minor	12'24		
Wq 67 • H 300 (1787)			
Adagio			
<hr/>			
Sonate d-Moll / D Minor	15'42		
Wq 69 • H 53 (1747)			
16 Allegro	3'43		
17 Andante	3'17		
22 18 Allegretto (mit 5 Variationen)	8'42		

CD 14

CLAVIER-CONCERTE [I]
[Fassungen für Clavier solo]

Clavier-Concert F-Dur / F Major	19'13
H 242 (1770; Fassung für Clavier solo von Wq 42 • H 470)	
01 Allegro assai	6'53
02 Larghetto	6'43
03 Poco presto	5'37
<hr/>	
Clavier-Concert F-Dur / F Major	14'45
Wq 43,1 • H 471 (1771; Fassung für Clavier solo)	
04 Allegro di molto	6'24
05 Andante	3'52
06 Prestissimo	4'29
<hr/>	
Clavier-Concert D-Dur / D Major	18'08
Wq 43,2 • H 472 (1771; Fassung für Clavier solo)	
07 Allegro di molto – Andante	8'05
08 Andante	4'39
09 Allegretto	5'24

Clavier-Concert Es-Dur / E flat Major	15'52	02 Poco adagio	2'09
Wq 43,3 • H 473 (1771; Fassung für Clavier solo)		03 Tempo di Minuetto	2'29
10 Allegro	8'11	04 Allegro assai	4'19
11 Larghetto	3'12		
12 Presto	4'29		
<hr/>			
13 Polonaise G-Dur / G Major	1'31		
H 340			
<hr/>			
14 Allegretto D-Dur / D Major	1'01		
H 257			
<hr/>			
15 Allegro D-Dur / D Major	1'04		
H 255			
<hr/>			
16 Fantasia Es-Dur / E flat Major	5'59		
H 348			
	TT: 78'23		

CD 15

CLAVIER-CONCERTE [II]
[Fassungen für Clavier solo]

Clavier-Concert c-Moll / C Minor	12'41		
Wq 43,4 • H 474 (1771; Fassung für Clavier solo)			
01 Allegro assai	3'44		

Wq 122 Symphonien für Orchester	
[Fassungen für Clavier solo]	
<hr/>	
Symphonie G-Dur / G Major	8'37
Wq 122,1 • H 45 (1745; Arr. für Clavier der Symphonie Wq 173)	
11 Allegro assai	3'05
12 Andante	2'45
13 Allegretto	2'47
<hr/>	
Symphonie F-Dur / F Major	10'21
Wq 122,2 • H 104 (1755; Arr. für Clavier der Symphonie Wq 175)	
14 Allegro assai	4'46 23

Höhe: 120 mm

15	Andante	3'15	Sonate D-Dur / D Major	9'49
16	Tempo di Minuetto	2'20	Wq 62,3 • H 22 (1740)	
	Symphonie e-Moll / E Minor	9'52		
	Wq 122,3 • H 115 (Arr. für Clavier der Symphonie Wq 178)			
17	Allegro assai	4'29	Sonate d-Moll / D Minor	12'07
18	Andante (identisch mit Wq 62,18 2. Satz)	3'15	Wq 62,4 • H 38 (1744)	
19	Allegro	2'08	10 Allegretto	4'53
			11 Andante sostenuto	3'11
			12 Presto	4'03
	TT: 73'36		Sonate E-Dur / E Major	11'55
			Wq 62,5 • H 39 (1744)	
			13 Allegro	3'43
			14 Andantino	4'31
			15 Vivace di molto	3'41
			Sonate f-Moll / F Minor	10'30
			Wq 62,6 • H 40 (1744)	
			16 Allegro	3'52
			17 Andante	2'50
			18 Presto. Spirituoso e staccato	3'48
			Sonate C-Dur / C Major	11'26
			Wq 62,7 • H 41 (1744)	
			19 Allegro assai	4'49
			20 Andantino	2'36
			21 Allegretto	4'01

CD 16

**Wq 62 CLAVIER-SONATEN, DIE IN
VERSCHIEDENEN SAMMLUNGEN
EINZELN GEDRUCKT STEHEN [I]**

Sonate B-Dur / B flat Major **7'49**
Wq 62,1 • H 2 (1731, rev. 1744)

01	Presto	2'24
02	Andante	3'11
03	Allegro assai	2'14

Sonate G-Dur / G Major **6'50**
Wq 62,2 • H 20 (1739)

04	Allegro	3'05
05	Andante	2'19
24	06 Cantabile	1'26

22	Marsch D-Dur / D Major	1'01	Sonate C-Dur / C Major	9'00
	H 1/1 • BWV Anh. 122		Wq 62,10 • H 59 (1749)	
			07 Allegro	4'09
23	Polonaise g-Moll / G Minor	1'28	08 Andante un poco	2'05
	H 1/2 • BWV Anh. 123		09 Allegro di molto	2'46
24	Marsch G-Dur / G Major	1'13	Sonate G-Dur / G Major	6'20
	H 1/3 • BWV Anh. 124		Wq 62,11 • H 63 (1750)	
			10 Allegretto	3'03
25	Polonaise g-Moll / G Minor	1'48	11 Andante	1'50
	H 1/4 • BWV Anh. 125		12 Allegro	1'27
		TT: 76'45	Suite	14'45
			Wq 62,12 • H 66 (1751)	
			13 Allemande	3'01
			14 Courante	2'59
			15 Sarabande	2'38
			16 Menuet I • Menuet II • Menuet III	3'39
			17 Gigue	2'28
			Sonate D-Dur / D Major	7'46
			Wq 62,13 • H 67 (1752)	
			18 Allegretto	3'30
			19 Un poco Andante	0'49
			20 Allegro	3'27
			Sonate G-Dur / G Major	5'41
			Wq 62,14 • H 77 (1754)	
			21 Allegretto	2'16
			22 Andantino	1'20
			23 Allegro	2'05

CD 17

**Wq 62 CLAVIER-SONATEN, DIE IN
VERSCHIEDENEN SAMMLUNGEN
EINZELN GEDRUCKT STEHEN [II]**

Sonate F-Dur / F Major **9'19**
Wq 62,8 • H 55 (1748)

01	Allegretto	4'27
02	Adagio	2'21
03	Presto	2'31

Sonate F-Dur / F Major **8'59**
Wq 62,9 • H 58 (1749)

04	Allegretto	3'44
05	Andante	2'25
06	Vivace	2'50

Höhe: 120 mm

Sonate d-Moll / D Minor	6'21
Wq 62,15 • H 105 (1756)	
24 Allegro moderato	2'43
25 Larghetto	2'05
26 Allegretto	1'33

Sonate B-Dur / B flat Major	8'15
Wq 62,16 • H 116 (1757)	
27 Allegro	4'26
28 Andante	2'01
29 Allegretto	1'48

TT: 77'28

CD 18

Wq 62 CLAVIER-SONATEN, DIE IN VERSCHIEDENEN SAMMLUNGEN EINZELN GEDRUCKT STEHEN [III]

Sonate E-Dur / E Major	10'32
Wq 62,17 • H 117 (1757)	
01 Allegro	4'58
02 Andante	1'30
03 Allegretto	4'04

Sonate g-Moll / G Minor	6'17
Wq 62,18 • H 118 (1757)	
04 Allegretto	2'37
05 Andante	2'18
06 Presto	1'22

Sonate G-Dur / G Major	9'25
Wq 62,19 • H 119 (1757)	
07 Allegro assai	3'20
08 Andante	3'02
09 Presto	3'03

Sonate C-Dur / C Major	10'37
Wq 62,20 • H 120 (1757)	
10 Allegro moderato	3'01
11 Arioso	3'05
12 Allegro	4'31

Sonate a-Moll / A Minor	9'50
Wq 62,21 • H 131 (1758)	
13 Allegretto	5'08
14 Adagio	1'45
15 Allegretto siciliano e scherzando	2'57

Sonate h-Moll / B Minor	6'25
Wq 62,22 • H 132 (1758)	
16 Allegro	3'22
17 Adagio	2'16
18 Allegretto	0'47

Sonate g-Moll / G Minor	8'41
Wq 62,23 • H 210 (1766)	
19 Allegretto	3'15
20 Molto adagio e sostenuto	1'42
21 Allegro di molto	3'44

Sonate F-Dur / F Major	7'55
Wq 62,24 • H 240 (1769)	
22 Allegro	2'51
23 Andante	2'31
24 Allegretto	2'33

Allegro F-Dur / F Major	0'38
H 256 (1775)	

Menuett F-Dur / F Major	0'46
H 258 (1775)	

L'Ernestine	0'50
Wq 199,16 • H 685.5 (1741-43?)	

TT: 72'57

CD 19

Wq 63, 1–6 SECHS SONATEN

Supplement zu „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (Berlin, 1753)

Sonate C-Dur / C Major	4'55
Wq 63,1 • H 70 (1753)	

01 Allegro tranquillemente	1'45
02 Andante ma innocentemente	1'16
03 Tempo di minuetto con tenerezza	1'54

Sonate d-Moll / D Minor	6'33
Wq 63,2 • H 71 (1753)	

04 Allegro con spirito	2'20
05 Adagio sostenuto	2'25
06 Presto	1'48

Sonate A-Dur / A Major	8'21
Wq 63,3 • H 72 (1753)	

07 Poco allegro ma cantabile	3'21
08 Andante lusingando	1'37
09 Allegro	3'23

Sonate h-Moll / B Minor	9'33
Wq 63,4 • H 73 (1753)	

10 Allegretto grazioso	4'23
11 Largo maestoso	2'58
12 Allegro siciliano e scherzando	2'12

Sonate Es-Dur / E flat Major	8'17	23 Sonatine V F-Dur / F Major	2'06
Wq 63,5 • H 74 (1753)		Wq 63,11 • H 296 (1786)	
13 Allegro di molto	1'24	Andante	
14 Adagio assai mesto e sostenuto	3'29		
15 Allegretto arioso ed amoroso	3'24	24 Sonatine VI d-Moll / D Minor	0'46
		Wq 63,12 • H 297 (1786)	
Sonate f-Moll / F Minor	13'33	Prestissimo	
Wq 63,6 • H 75 (1753)			
16 Allegro di molto	3'11	Symphonie F-Dur / F Major	12'57
17 Adagio affettuoso e sostenuto	4'07	Wq 122,5 • H 227 (1766; Arr. für Clavier	
18 Fantasia. Allegro moderato	6'15	der Symphonie Wq 181)	
Wq 63, 7–12 SECHS NEUE SONATINEN		25 Allegro di molto	3'35
Supplement zu „Versuch über die wahre Art das		26 Andante	4'09
Clavier zu spielen“ (3. Auflage. Leipzig 1787)		27 Allegro assai	5'13
			TT: 75'54
19 Sonatine G-Dur / G Major	1'38	CD 20	
Wq 63,7 • H 292 (1786)			
Allegro		Wq 64 SECHS SONATINEN	
20 Sonatine II E-Dur / E Major	2'27	FÜR DAS CLAVIER	
Wq 63,8 • H 293 (1786)			
Largo		Sonatine F-Dur / F Major	8'17
21 Sonatine III D-Dur / D Major	1'38	Wq 64,1 • H 7 (1734, rev. 1744)	
Wq 63,9 • H 294 (1786)		01 Allegro	2'50
Allegretto		02 Andante (c-Moll / C Minor)	2'14
22 Sonatine IV B-Dur / B flat Major	1'34	03 Presto	0'54
Wq 63,10 • H 295 (1786)		04 Andante F-Dur / F Major	2'19
28 Allegretto		(Frühere Version des 2. Satzes)	

Sonatine G-Dur / G Major	8'23	20 Andante F-Dur / F Major	2'35
Wq 64,2 • H 8 (1734, rev. 1744)		21 Presto	0'52
05 Allegretto	3'54	22 Andante c-Moll / C Minor	2'06
06 Largo (e-Moll / E Minor)	2'18	(Frühere Version des 2. Satzes)	
07 Allegro	0'45	Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG	
08 Adagio non molto G-Dur / G Major	1'26	ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-	
(Frühere Version des 2. Satzes)		SONATEN [I]	
Sonatine a-Moll / A Minor	5'30	Sonate F-Dur / F Major	9'25
Wq 64,3 • H 9 (1734, rev. 1744)		Wq 65,1 • H 3 (1731, rev. 1744)	
09 Allegro	2'17	23 Allegretto	3'09
10 Andante D-Dur	2'06	24 Andante	2'55
11 Presto	1'07	25 Presto	3'21
Sonatine e-Moll / E Minor	8'31	Sonate a-Moll / A Minor	10'11
Wq 64,4 • H 10 (1734, rev. 1744)		Wq 65,2 • H 4 (1732, rev. 1744)	
12 Allegretto	3'39	26 Allegro moderato	4'45
13 Adagio non molto G-Dur	1'45	27 Adagio	2'49
14 Presto	0'51	28 Presto	2'37
15 Largo e-Moll / E Minor	2'16	Sonate d-Moll / D Minor	10'11
(Frühere Version des 2. Satzes)		Wq 65,3 • H 5 (1732, rev. 1744)	
Sonatine D-Dur / D Major	7'03	29 Allegro di molto	3'10
Wq 64,5 • H 11 (1734, rev. 1744)		30 Andante	4'37
16 Allegro	2'59	31 Allegro assai	2'24
17 Andante un poco (a-Moll)	2'34		
18 Allegro ma non troppo	1'30		
Sonatine c-Moll / C Minor	8'24		
Wq 64,6 • H 12 (1734, rev. 1744)			
19 Allegretto	2'51		

TT: 77'09

29

Höhe: 120 mm

CD 21**Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG
ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-
SONATEN [II]**

Suite e-Moll / E Minor	14'12		
Wq 65,4 • H 6 (1733; rev. 1744)			
01 Prelude	2'32		
02 Allemande	3'00		
03 Adagio non molto	2'46		
04 Echo	2'46		
05 Gigue	0'44		
06 Cantabile (Frühere Version des 3. Satzes)	2'24		
Sonate e-Moll / E Minor	9'24		
Wq 65,5 • H 13 (1735; rev. 1743)			
07 Allegro	2'33		
08 Siciliano	3'26		
09 Allegro di molto	1'53		
10 Andante (Frühere Version des 2. Satzes)	1'32		
Sonate G-Dur / G Major	8'28		
Wq 65,6 • H 15 (1736; rev. 1743)			
11 Un poco Allegro	3'39		
12 Adagio molto	2'44		
13 Allegro	2'05		
Sonate Es-Dur / E Flat Major	7'04		
Wq 65,7 • H 16 (1736; rev. 1744)			
30 14 Allegro moderato	2'34		TT: 79'07

15 Andante	3'08
16 Vivace	1'22

Sonate C-Dur / C Major **8'31**
Wq 65,8 • H 17 (1737; rev. 1743)

17 Allegro	3'02
18 Andante	3'20
19 Allegretto	2'09

Sonate B-Dur / B flat Major **12'39**
Wq 65,9 • H 18 (1737; rev. 1743)

20 Andante	2'32
21 Adagio	2'41
22 Presto	1'40
23 Larghetto (Frühere Version des 2. Satzes)	3'31
24 Adagio (Frühere Version des 2. Satzes)	2'15

Sonate A-Dur / A Major **10'11**
Wq 65,10 • H 19 (1738; rev. 1743)

25 Poco allegro	4'05
26 Andante	2'56
27 Presto	1'50
28 Andante (Frühere Version des 2. Satzes)	1'20

Sonate g-Moll / G Minor **7'48**
Wq 65,11 • H 21 (1739)

29 Allegro	2'48
30 Andante	2'06
31 Allegretto grazioso	2'54

CD 22**Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG
ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-
SONATEN [III]****Sonate G-Dur / G Major** **9'43**
Wq 65,12 • H 23 (1740)

01 Allegretto	3'48
02 Andante	2'48
03 Vivace	3'07

Sonate h-Moll / B Minor **11'11**
Wq 65,13 • H 32.5 (1743)

04 Poco Allegro	3'19
05 Molto Adagio	4'33
06 Allegro molto	3'19

Sonate D-Dur / D Major **9'56**
Wq 65,14 • H 42 (1744)

07 (Allegro)	3'09
08 Andante	3'57
09 Allegro	2'50

Sonate G-Dur / G Major **8'53**
Wq 65,15 • H 43 (1745)

10 Allegro	3'07
11 Largo	3'43
12 Prestissimo	2'03

Sonate C-Dur / C Major **16'53**
Wq 65,16 • H 46 (1746)

13 Allegro	7'58
14 Andante – Adagio	3'47
15 Allegretto	5'08

Sonate g-Moll / G Minor **13'57**
Wq 65,17 • H 47 (1746)

16 Allegro	5'30
17 Adagio	4'18
18 Allegro assai	4'09

Sonate F-Dur / F Major **8'03**
Wq 65,18 • H 48 (1746)

19 Allegro di molto	3'50
20 Andante	2'17
21 Presto	1'56

TT: 79'17

Höhe: 120 mm

CD 23**Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG
ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-
SONATEN [IV]****Sonate F-Dur / F Major 4'33**
Wq 65,19 • H 49 (1746)

01	Presto	1'24
02	Andantino	1'27
03	Alla Polacca	1'42

Sonate B-Dur / B flat Major 14'22
Wq 65,20 • H 51 (1747)

04	Allegro assai	6'25
05	Adagio	4'44
06	Allegro	3'13

Sonate F-Dur / F Major 10'09
Wq 65,21 • H 52 (1747)

07	Allegretto	3'49
08	Andante	3'26
09	Cantabile	2'54

Sonate G-Dur / G Major 6'55
Wq 65,22 • H 56 (1748)

10	Allegro	2'44
11	Andante	2'11
12	Allegro	2'00

Sonate d-Moll / D Minor 7'39
Wq 65,23 • H 57 (1748)

13	Allegretto	2'37
14	Andante	2'02
15	Allegro	3'00

Sonate d-Moll / D Minor 6'21
Wq 65,24 • H 60 (1749)

16	Adagio	2'17
17	Andantino	2'06
18	Adagio	1'58

Sonate a-Moll / A Minor 7'36
Wq 65,25 • H 61 (1749)

19	Moderato	3'24
20	Andante	2'04
21	Allegro	2'08

Sonate G-Dur / G Major 8'12
Wq 65,26 • H 64 (1750)

22	Allegro	3'12
23	Andante	2'00
24	Allegretto	3'00

Sonate g-Moll / G Minor 8'19
Wq 65,27 • H 68 (1752)

25	Andantino	3'46
26	Larghetto	2'08
27	Allegro	2'25

TT: 75'04

CD 24**Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG
ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-
SONATEN [V]****Sonate Es-Dur / E flat Major 9'51**
Wq 65,28 • H 78 (1754)

01	Allegretto	4'17
02	Andante	2'10
03	Allegro	3'24

Sonate E-Dur / E Major 9'02
Wq 65,29 • H 83 (1755)

04	Allegro di molto	4'29
05	Andante	2'35
06	Allegretto	1'58

Sonate e-Moll / E Minor 6'01
Wq 65,30 • H 106 (1756)

07	Allegretto	2'19
08	Andante	1'48
09	Allegretto	1'54

Sonate c-Moll / C Minor 9'48
Wq 65,31 • H 121 (1757)

10	Allegro assai ma pomposo	4'16
11	Andantino pathetico	3'13
12	Allegro scherzando	2'19

Sonate A-Dur / A Major 12'08
Wq 65,32 • H 135 (1758)

13	Allegro	5'40
14	Andante con tenerezza	3'32
15	Allegretto	2'56

Sonate a-Moll / A Minor 8'29
Wq 65,33 • H 143 (1759)

16	Allegretto	2'51
17	La Guillemine. Adagio ma non troppo	3'22
18	La Coorl. Tempo di minuetto	2'16

Sonate B-Dur / B flat Major 9'24
Wq 65,34 • H 152 (1760)

19	Allegro pomposo	3'22
20	Andante arioso	2'53
21	Allegretto	3'09

Sonate C-Dur / C Major 12'20
Wq 65,35 • H 156 (1760)

22	Allegro moderato	5'41
23	Andante	3'12
24	Allegro	3'27

TT: 78'09

33

32

CD 25**Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG
ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-
SONATEN [VI]**

Sonate C-Dur / C Major		10'54
Wq 65,36 • H 157 (1760)		
01	Allegro	4'30
02	Andante	3'00
03	Allegro	3'24
Sonate A-Dur / A Major		9'27
Wq 65,37 • H 174 (1763)		
04	Allegro	3'30
05	Andante ma non troppo	3'02
06	Allegro molto	2'55
Sonate B-Dur / B flat Major		12'49
Wq 65,38 • H 175 (1763)		
07	Allegro di molto	5'48
08	Largo e mesto	3'50
09	Allegro	3'11
Sonate e-Moll / E Minor		10'49
Wq 65,39 • H 176 (1763)		
10	Presto	2'07
11	Largo con tenerezza	5'11
12	Allegretto	3'31

Sonate D-Dur / D Major
Wq 65,40 • H 177 (1763)

13	Allegro	3'12
14	Larghetto	3'27
15	Allegro	2'48

Sonate C-Dur / C Major
Wq 65,41 • H 178 (1763)

16	Allegretto	5'18
17	Larghetto affettuoso	3'33
18	Presto	1'54

Sonate Es-Dur / E flat Major
Wq 65,42 • H 189 (1765)

19	Allegro di molto	4'33
20	Adagio assai, sostenuto ed affettuoso	3'46
21	Presto	2'06

TT: 75'20

CD 26**Wq 65 VOLLSTÄNDIGE SAMMLUNG
ALLER UNGEDRUCKTEN CLAVIER-
SONATEN [VII]****Sonate A-Dur / A Major**
Wq 65,43 • H 192 (1765/6)

01	Allegro moderato	1'45
02	Poco Andante	2'09
03	Allegretto	2'23

Sonate B-Dur / B flat Major
Wq 65,44 • H 211
(1766; letzte/latest Version)

04	Andantino	5'46
05	Allegro assai	4'50

Sonate B-Dur / B flat Major
Wq 65,45 • H 212 (1766)

06	Allegretto	3'17
07	Andante	3'40
08	Allegretto	2'23

Sonate E-Dur / E Major
Wq 65,46 • H 213 (1766)

09	Allegro di molto	9'37
10	Larghetto	4'00
11	Allegro	5'14

Sonate C-Dur / C Major
Wq 65,47 • H 248 (1775)

12	Allegro	4'15
13	Adagio assai	0'54
14	Andante	3'58

Sonate G-Dur / G Major
Wq 65,48 • H 280 (1783)

15	Andantino	4'05
16	Adagio e sostenuto	1'46
17	Allegro	2'57

Sonate c-Moll / C Minor
Wq 65,49 • H 298 (1786)

18	Allegretto	2'21
19	Andante	3'13
20	Allegro	1'41

Sonate G-Dur / G Major
Wq 65,50 • H 299 (1786)

21	Rondo. Lebhaft	2'21
22	Andante	2'49
23	Allegro	1'47

TT: 78'07

„HIERAUS ENTSTEHET DAS RUNDE, REINE UND FLIESENDE ...“

Carl Philipp Emanuel Bachs Musik für Klavier solo

Sechs Tage nach der Ernennung seines Vaters Johann Sebastian zum Konzertmeister am Hof zu Weimar wurde Carl Philipp Emanuel Bach am 8. März 1714 geboren. Und wir müssen uns fragen, warum er, der wohl bedeutendste Komponist seiner Generation überhaupt, heute immer noch mit jedem seiner Werke entdeckt werden muss, denn – man kann es eigentlich kaum fassen – es gibt keine Komposition von ihm, von der wir sagen könnten, dass sie fester Bestandteil des Repertoires ist. Wenn dies schon in der Orchester-musik – die Sinfonien und Solokonzerte umschließt –, in der Kammer- und Vokalmusik ein Schlag ins Gesicht gesunden Qualitätsempfindens ist, so wirkt die Tatsache der kontinuierlichen Vernachlässigung besonders beschämend auf dem Gebiet der Musik für Soloklavier, der eigentlichen Domäne des Meisters, in welcher er auch mit Abstand am fruchtbarsten tätig war.

In Carl Philipp Emanuel Bachs 1790, im zweiten Jahre nach seinem Tod, erstelltem *Nachlass-Verzeichnis* sind 210 Werke für Klavier solo aufgelistet, doch viele der dort aufgeführten Titel bestehen aus mehr als nur einem Werk, und die Gesamtzahl seiner Soloklavier-Kompositionen beläuft sich auf über 300. Mehr als die Hälfte davon sind als Sonaten ausgewiesen, von denen ungefähr 100 zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Das Interesse späterer Generationen scheint

nicht ausreichend gewesen zu sein, um eingehend zu erforschen, welche Schätze schon damals vor der allgemeinen Öffentlichkeit verborgen blieben – von all den überwiegend kleineren, meist einzeln stehenden, teils sehr avancierten Stücken wie insbesondere den Fantasien und Rondos, die unter Philipp Emanuels Händen zu Genres ranghöchster Klassizität erhoben wurden, ganz zu schweigen.

Der eminente deutsche Pianist und Komponist Eduard Erdmann (1896–1958), der als einer der Ersten die großen Werke Johann Sebastian Bachs und die späten Sonaten Franz Schuberts in seine Recital-Programme aufnahm und heute als einer der meisterhaftesten Musiker seiner Generation gelten muss, war auch hier ein Pionier und hat uns in seinem kursorischen Überblick *Hervorragende Klaviermusik alter Meister bis zur Zeit von Bachs Söhnen* eine bemerkenswerte Einschätzung Carl Philipp Emanuel Bachs hinterlassen, die ausschließlich auf der Kenntnis der *Sechs Sammlungen* [...] für Kenner und Liebhaber beruht:

„Alle Werke dieser Sammlungen, von denen die zweite Sonate der ersten Sammlung für eine Wiedergabe auf dem modernen Flügel wegen der nicht ausführbaren ‚Bebung‘ [das pianistische Pendant zum Vibrato] ausgeschlossen werden muss, zeigen einen hochbedeutenden, sehr eigenwilligen Komponisten. Sehr vieles

in der Schreibweise Ph. E. B., ja mancher persönliche Zug von ihm weisen direkt auf Beethoven, dem er, wie mir scheint, mehr als sogar Haydn und Mozart zum Vorbild gedient hat (z. B. in der Dynamisierung, in den witzigen und dämonischen Plötzlichkeiten!). Den geistvollen originellen witzigen Kopf bemerkt man allerorten; deshalb gibt es auch kein einziges Stück in den genannten Sammlungen, das nicht ausgesprochen kennenswert wäre, auch wenn dasselbe als

wesentlich Geistvolle ihn nur wenig anspricht, ist es zu erklären, dass ein so überragender Komponist wie Ph. E. B. so wenig gepflegt wird, wiewohl es ganz falsch wäre, diesem etwa Wärme abzusprechen. Sie ist aber für ihn nicht so charakteristisch, wie der klare Kopf, der friedericianische Esprit. Sämtliche Sonaten sind durchaus aufführens wert, vielleicht gibt es hier und da einmal einen schwächeren Satz, als Ganzes ist eigentlich jede beachtlich.“

„Von allen Tonmeistern, welche seit länger als dreyssig Jahren in preussischen Diensten gestanden, haben vielleicht nur zweene, nemlich C. P. E. Bach und Franz Benda, ganz allein den Muth gehabt, selbst Original zu seyn; die uebrigen sind Nachahmer.“

Charles Burney

Ganzes nicht geglückt ist, wie beispielsweise manches Rondo infolge zu langer Ausdehnung oder zu penetranter Ausschlachtung des wechselnd belichteten Rondohauptthemas. Von frappierender Kühnheit sind die ‚Freien Fantasien‘, in denen Ansätze stecken für eine Musikentwicklung, die erst zur Zeit der musikalischen Spätromantik begann. Nur damit, dass der Deutsche als Zuhörer vor allen Dingen die vage Gefühlsemotion („das Seelenbad“) sucht, und daher das

Nun hat es noch einmal mehr als ein halbes Jahrhundert gedauert, bis der Missstand bezüglich der Pflege dieser Musik endlich systematisch behoben werden kann – dank der Initiative des Packard Humanities Institute in Los Altos, Kalifornien, das das Mammutprojekt einer Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Angriff genommen und insbesondere die Veröffentlichung der kritischen Ausgabe sämtlicher Soloklavierwerke mit Hochdruck vorangetrieben

deutsch

Höhe: 120 mm

hat, welche in 10 Serien vorgelegt wird: die *Preußischen* und die *Württembergischen* Sonaten; *Sonaten mit veränderten Reprisen*; *Probstücke*, *Leichte* und *Damen-Sonaten*; die 6 Sammlungen für *Kenner und Liebhaber*; diverse im Druck erschienene Sonaten; Sonaten aus Manuskriptquellen; Variationen; diverse Werke für Tasteninstrumente; Orgelwerke; Klavierarrangements von Orchesterwerken.

Die auch heute noch gebräuchliche Zählung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs mit dem Kürzel „Wq“ geht (wie auch die der Werke seines exakten Zeitgenossen Christoph Willibald Gluck) auf das 1905 erschienene thematische Verzeichnis des Belgiers Alfred Wotquenne (1867–1939) zurück. Manche Werke finden sich jedoch noch nicht in Wotquennes Auflistung und sind daher aufgrund der Zählung in Eugene Helms *The-matic Catalogue* von 1989 mit dem Kürzel „H“ gekennzeichnet.

Carl Philipp Emanuel Bach ist auf der Basis vollständiger handwerklicher Beherrschung ein überaus abenteuerfreudiger Geist. Sein Stil ist nicht nur äußerst vielfältig und originell, sondern trägt auch zugleich barocke Elemente wie die den Werdegang bestimmende figurative Bassführung weiter und ist im selben Moment kühn zukunftsweisend. Es ist bekannt,

38

dass vor allem Haydn, aber auch Mozart und Beetho-

ven seine Musik fleißig studiert haben und sich von ihrem Ideenreichtum, den harmonischen Feinheiten, der unorthodoxen kontrapunktischen Eleganz und dem Reichtum an Überraschungen befruchten ließen. Es ist beispielsweise gerade der Einsatz der Pausen als Entwicklungsträger, der bei Carl Philipp Emanuel eine völlig neue Bedeutung erhält; Joseph Haydn hat an ihm die Funktionen der modulierenden und der humoristischen Pause studiert und dann auf seine eigene, unübertreffliche Weise zu klassischer Vollen-

„Er ist der Vater;
wir sind die Bub'n.

Wer von uns was Rechts kann,
hat von ihm gelernt.“

Wolfgang Amadeus Mozart

derung geführt. Immer wieder sind es Abbrüche, Einschübe, unerwartete Kontraste, die uns in dieser Musik entgegenschwingen und unsere Korrelationsfähigkeit unter Spannung setzen. Melodisch ist sein Stil weniger einprägsam als derjenige seines Vaters oder Händels oder andererseits der Klassiker. Carl Philipp liebte es, fortwährend mit der Täuschung der Hörerwartung zu spielen.

Dabei sind natürlich die ambitionierteren Werke fast immer jene, die zu seinen Lebzeiten und auch lange danach noch nicht im Druck erschienen. Zugleich beherrschte Carl Philipp in virtuosester Weise die Kunst, Stücke zu komponieren, die sowohl den Fachmann frapieren als auch dem Laien Ergötzung bieten. Beides, rücksichtslos Elaboriertes und kunstreich Zweckdienliches, finden wir sowohl in den frühen als auch in den späten Klavierwerken. Und man ersieht in allem stets, dass die pianistische Virtuosität auch in fantastischem Figurenwerk niemals Selbstzweck wird, sondern im Dienst des musikalischen Ausdruckswillens steht. Dieser Ausdruck geht gerne ins Extreme, wechselt oft auf engem Raum zwischen stürmischer Attacke und melancholischem Innehalten, überschäumendem Humor und nüchternem Ernst.

Als erste Sammlung erschienen 1742 die *Preußischen Sonaten* Wq 48 im Druck; sie erfüllen in distinguierter Weise die formalen Konventionen der Zeit und lassen nur gelegentlich den unorthodoxen Geist ihres Verfassers aufblitzen. Dieser kommt weit deutlicher in den 1744 veröffentlichten, technisch und in der komplexen Faktur viel anspruchsvolleren *Württembergischen Sonaten* Wq 49 zum Ausdruck. Die *18 Probstücke in 6 Sonaten* Wq 63,1-6, 1753 als Beigabe zum ersten Band des epochemachenden Lehrwerks *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu*

spielen erschienen, schreiten didaktisch voran: von einer einfachen Sonate zur finalen freien Fantasie, die der Autor selbst als „finsteres Stück“ charakterisierte.

1760–63 kamen in drei Abteilungen 18 *Sonaten mit veränderten Reprisen* Wq 50–52 heraus, die in den ersten zwei Sammlungen mit überwiegend lieblichem Ton ins Ohr gehen (für die Widmungsträgerin Prinzessin Amalia), im dritten Set jedoch weit revolutionärere, abruptere und dunklere Züge annehmen.

„... und wer mich
gründlich kennt, der muß
finden, daß ich dem
Emanuel Bach sehr vieles
verdanke.“

Joseph Haydn

Technisch zwar anspruchsloser, jedoch musikalisch nicht minder substanziell sind die 6 *Leichten Sonaten* von 1762–64 (Wq 53). Die *Six Sonates pour le Clavecin à l'usage des Dames* Wq 54 (1770) kultivieren in feinsten Weise lichtere Ausdruckswelten. Zwischen 1779 und 1787 erschienen die 6 Sammlungen für *Kenner und Liebhaber* Wq 55–59 und 61, bestehend aus Sonaten, Rondos und Fantasien, in welchen Carl

39

Philipp Emanuel Bach das ganze Spektrum seiner reichhaltigen Phantasie entfesselt. Er bietet dem Pianisten ein Brevier einerseits höchst experimenteller Werke, technisch und musikalisch immens herausfordernd; andererseits aber entfalten sich die Stücke in der Durchführung und Auflösung der extremen Kontraste zu einer schlüssigen Form stets sinnfällig und repräsentieren mit höchster Meisterschaft das, was auf der Höhe der Zeit für einen unermüdlichen Forschergeist und vor keiner Neuerung zurückschreckenden Improvisator wie Carl Philipp Emanuel zu erkunden war.

Als Beigabe zur 4. Auflage des *Versuchs über die wahre Art* ... ließ der Komponist 1787 außerdem 6 einsätzigige Sonatinen (Wq 63,7-12) veröffentlichen, die seine mühelos spielerische Meisterschaft im Genre dokumentieren. Eine hochinteressante Sammlung ist auch das *Musikalische Vielerley* von 1770, das einige seiner „Porträt“-Stücke enthält (die darin Porträtierten sind uns überwiegend nicht bekannt) und einige seiner Variationen, in welchen er sich gleichfalls als der wichtigste Vorläufer der Wiener Klassiker zeigt.

Wotquenne hat als „Wq 62“ 24 Sonaten zusammengefasst, die alle einzeln in diversen Sammlungen mit Werken verschiedener anderer Komponisten gedruckt wurden und die gesamte Bandbreite von Carl Philipp

Emanuel Bachs Ausdruckskosmos entfalten; als „Wq 65“ hat er jene 50 Sonaten versammelt, die der Komponist ohne Rücksicht auf jegliche Gefälligkeit für seinen eigenen Gebrauch niederschrieb. Zumal in letzterer Musik, die erst jetzt durch die Gesamtausgabe verfügbar und einer breiten Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht wird, ließ er alle Konventionen hinter sich – man kann sich nicht vorstellen, welche Wege die Musikgeschichte genommen, wie ihr Gang sich beschleunigt hätte, wären diese Werke in die Hände von Haydn, Mozart und vor allem Beethoven gelangt. Doch auch unter den vielen kleinen, oftmals extrem kurzen Stücken, die er nebenbei geschrieben und nicht veröffentlicht hat, reiht sich Perle an Perle.

Es ist legitim, sowohl die Solokonzerte mit Orchester als auch die Kammermusik und die unbegleiteten Solowerke Carl Philipp Emanuel Bachs für Tasteninstrument auf einem modernen Konzertflügel zu spielen – sogar selbstverständlicher noch als bei der von Fragen des konkreten Instrumentariums von Natur aus ziemlich emanzipierten Musik Johann Sebastian Bachs. Ob Cembalo, Clavichord oder Hammerflügel, das ist in vielen Fällen eine rein geschmackliche Entscheidung mit entsprechenden gestalterischen Folgen, wobei auf dem Cembalo die dynamischen Einbußen zu grundlegend sind, als dass es bis auf wenige Stücke in Frage käme.

Am meisten liebte Carl Philipp Emanuel Bach sein von Gottfried Silbermann erbautes Clavichord, dem er, als er es schließlich 1781 schweren Herzens an einen Mann seines Vertrauens verkaufte, das Rondo *Abschied von meinem Silbermannischen Clavier* Wq 66 widmete. Denn laut Ernst Ludwig Gerber (1746–1819) hütete er „beynahe 50 Jahre lang ein Clavier von seiner [Silbermanns] Arbeit, welches wegen seinem vortrefflichen singenden Tone und wegen seiner Festigkeit in der Stimmung, durch ganz Europa berühmt

Stelle giebt: es ist das höchste fortissime: ein anderes Clavier würde in Stücken darüber gehen; und eben so mit dem allerfeinsten pianissime, welches ein ander Clavier gar nicht anspricht. Ewig schade, daß wir so wenige solcher vortrefflichen Instrumente haben.“ (Und leider ist keines dieser Instrumente erhalten geblieben.)

So bleibt uns denn, außer all den Sonaten, freien Fantasien, Rondos und Konzerten selbst, als bester Rat-

„Von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiß nicht allein zum hohen Genuß, sondern auch zum Studium dienen.“

Ludwig van Beethoven

ist. Überdies lässt es nicht das Geringste von Klappern hören, obgleich die Noten nur nach Miriaden berechnet werden können, so Bach darauf gespielt hat.“ Und Johann Friedrich Reichardt erzählte: „Dieses ist aber auch wohl nur allein auf einem sehr schönen Silbermannischen Claviere möglich, für welches er sich auch besonders einige Sonaten schrieb, in welchen das lange Aushalten eines Tones nur vorkommt. Eben so ist es mit der ausserordentlichen Stärke beschaffen, die H[err] B[ach] zuweilen einer

geber der in seinen Grundaussagen zeitlos gültige *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, und hieraus insbesondere das 3. Hauptstück des ersten Bandes: „Vom Vortrage“. Da muss zunächst auffallen, dass Carl Philipp Emanuel Bach wie schon Telemann („Singen ist das Fundament in allen Dingen“) vor allem das Sangliche fordert, erst in zweiter Linie das Sprechende in der Phrasierung. Anders gesagt, muss die sich aus den ihr selbst innewohnenden Kräften der Linienführung aufschwingende Kantilene

entstehen, als Kette sozusagen, um die einzelnen Töne, die Perlen auf der Schnur, in sinnfälligem Zusammenhang sprechen zu lassen. „Vom Vortrag“ ist so überreich an prinzipiellen praktischen Hinweisen, dass es eigentlich auch hier in voller Länge zitiert werden müsste. Doch auch Ausschnitte daraus können sehr erhellend sein:

„Es ist ein Vorzug fürs Clavier, daß man es in der Geschwindigkeit darauf höher als einem andern Instrumente bringen kann. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. [...] In einigen auswärtigen Gegenden herrscht gegentheils besonders dieser Fehler sehr stark, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielt. [...] Doch halte man nicht dafür, als ob ich hiemit diejenigen trügen und steifen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. Diese letztern sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig; ihr Feuer kann gedämpft werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit anhält, da das hypochondrische Wesen, das aus den matten Fingern bis zum Eckel hervorblicket, wohl wenig oder gar nicht durch das Gegentheil zu heben ist. Beide übrigens üben ihr

Instrument bloß maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Köpfe erfordert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind. [...]

Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entsteht das Runde, Reine und Fließende in der Spiel-Art, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend. [...] Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste; ich rede hievon *überhaupt*; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut.“

Kein Wort hier, das nicht heute noch gültig wäre. Disziplin und Freiheit, Geradlinigkeit und Ausdrucksbedürfnis in steter Balance zu halten war die durchgehende Absicht Carl Philipp Emanuel Bachs, als Komponist wie als Pianist und Improvisator.

Christoph Schlären



Warum haben Sie eine Gesamtaufnahme gemacht? Sie hätten doch ebenso gut aus dem umfangreichen Œuvre einzelne Stücke auswählen können?

Carl Philipp Emanuel Bach hat einen Kosmos geschaffen. Sein Werk ist riesig – vielseitig, vielschichtig, nahezu unendlich vielfältig. Natürlich habe ich mich seinerzeit zunächst mit den bekannteren Werken beschäftigt. So habe ich angefangen. Aber dann, als die Pläne für eine Aufnahme – aber nicht eine *aller* Werke – immer konkreter wurden, war zu entscheiden, welche Stücke denn nun tatsächlich wegfallen sollten.

Für die erste Aufnahmephase hatten wir uns die Sammlungen Wq 55–61 vorgenommen, die ‚... für Kenner und Liebhaber‘. Als ich dann Wq 62 vorbereitete, wurde es immer schwieriger zu entscheiden, welche Sonate ich denn nun weglassen sollte. Jede, wirklich jede Sonate hatte ihren eigenen besonderen Reiz. Das mag vielleicht nicht immer ein eingängiges Thema am Anfang gewesen sein oder eine besondere Virtuosität, aber dann vielleicht ein wunderschön melancholischer zweiter Satz oder eine witzige Durchführung im dritten. Ich habe immer etwas gefunden, das mich gefesselt hat, und irgendwie schien es unmöglich, ja ungerecht, bestimmte Sonaten auszulassen.

Als Paul Cornelson vom Packard Humanities Institute – dort wird ja die Edition der Werke Carl Philipp Emanuels erstellt – mir anbot, diejenigen Stücke, die in der Edition noch nicht erschienen waren bzw. sind – und das ist fast ein Drittel des Gesamtwerks! –, zu schicken, war die Entscheidung gefallen: Ich musste einfach alles spielen. Es gibt keinen anderen Weg, den heutigen Hörern zu zeigen, welch’ ungeheure Fülle an Melodien, interessanten harmonischen Wendungen und rhythmischen Einfällen dieses Genie der Nachwelt hinterlassen hat. Ich war auch noch vom kleinsten 30-Sekunden-Menuett berührt, von seiner schlichten Schönheit, und dachte, auch diese kleinen 43

Stücke sollten ihren Platz haben in einer Aufnahme. Es ist teilweise wunderbare Unterrichtsliteratur, auch und gerade für Anfänger. Diesen Bogen vom 16-taktigen Jugendwerk über die langen Concerto-Transkriptionen bis zu den geheimnisvollen späten Sonaten zu entdecken, war eine wichtige künstlerische und pianistische Herausforderung.

Haben Sie denn wirklich jede Note eingespielt, die Carl Philipp für Klavier komponiert hat?

Im Prinzip ja. Ich muss noch einmal betonen, welche hervorragende Arbeit das Team des Packard Humanities Institute geleistet hat: Man hat wirklich das Werk C. P. E. Bachs genauestens dokumentiert und zusammengestellt. Es gibt von einigen Sonaten mehrere

Versionen, die sich in den Ecksätzen kaum voneinander unterscheiden, aber die langsamen Sätze sind in der ersten und zweiten Version vollständig unterschiedliche und selbständige Werke. In diesem Fall habe ich dann beide langsamen Sätze aufgenommen, weil Carl Philipps schier endloser Ideenreichtum unbedingt dokumentiert werden muss. Die geringfügigen Unterschiede bei den Versionen der Ecksätze habe ich versucht so zu verarbeiten, dass ich glaube, ziemlich konsequent die reifere Arbeit berücksichtigt zu haben.

Ich habe alle Werke aufgenommen, die Alfred Wotquenne katalogisiert hat, und auch die von Eugene Helm, die also ‚nur‘ eine H-Nummer tragen. Auch das sind authentische Kompositionen und es sind echte Entdeckungen darunter. Einige Werke, bei denen es

ungewiss ist, ob sie wirklich von Emanuel stammen, also die ‚Incerta‘, habe ich weggelassen, zu viel sprach meiner Meinung nach gegen eine Autorschaft Carl Philipps. Und da sie weder von Wotquenne noch von Helm ins Werkverzeichnis aufgenommen worden sind, glaube ich, die richtige Entscheidung getroffen zu haben.

Es gibt einige Sonaten, bei denen Carl Philipp Emanuel sehr viele Verzierungen und Ausformulierungen hinzugefügt hat, wie zum Beispiel in Wq 50. In solchen Fällen musste ich entscheiden, was auf dem modernen Instrument besser klingt und was möglicherweise zu sehr aus der Klangwelt des Cembalos kommt und auf dem Flügel überladen klingen würde. Meistens aber habe ich die Überarbeitungen Carl Philipps nahe-

zu vollständig berücksichtigt. Einige der Sonaten aus Wq 65 verlangen nach sehr vielen Auszierungen; das habe ich dann, so weit es mir möglich ist, in Carl Philipps Sinne gespielt und auch kleine Kadenzen hinzugefügt.

Die Kadenzen sind ja ein ganz eigenes Thema ...

Und zwar ein Wichtiges. In vielen Sonaten, bei Wq 48 und 49 sogar in allen Einzelstücken, hat Carl Philipp in den zweiten Sätzen eine Fermate notiert, die eindeutig nach einer Kadenz verlangt. Auch in den Concerti gibt es solche Stellen, nicht nur in den zweiten Sätzen. Einige wenige Kadenzen sind von mir, die meisten aber hat der Komponist Federico Biscione geschrieben. Die Kadenzen bei Carl Philipp, vor allem

FEDERICO BISCIONE

Der Komponist Federico Biscione wurde 1965 in Tivoli bei Rom geboren. Er studierte am Konservatorium von L'Aquila die Hauptfächer Klavier, Komposition und Dirigieren. Als Komponist hat er sich sowohl der Klaviermusik als auch der Kammer- und Orchestermusik gewidmet. Seine Werke bewegen sich im Bereich einer freien Tonalität, in der Dissonanzen die tonalen Strukturen nicht verschleiern. Auf diese Weise verbindet er in seiner Musik das Zeitgenössische mit dem Erbe

der großen Komponisten des 20. Jahrhunderts.

1999 gewann Federico Biscione den Nationalen Wettbewerb der italienischen Konservatorien für „Fuge und Komposition“. Seine Werke werden in ganz Italien immer häufiger aufgeführt und im Radio gesendet (RAI 1, RAI 3). Auftragskompositionen für das Teatro Regio Turin (*Der Rattenfänger von Hameln*), das Orchestra I Pomeriggi Musicali Mailand (*Dalla soffitta*), das Kammerorchester Milano Classica

(*Tropico dello Scorpione, Ego alter*) und das Orchester der Universität Mailand (*Hanno, Aus Rilkes Bildern*) dokumentieren seinen Erfolg.

Von 2005 bis 2007 arbeitete und studierte Biscione in Leipzig als Stipendiat der Hochschule für Musik und Theater. Auch hier wurden viele seiner Werke uraufgeführt: *The Mermaid; Myricae; Verkündigung; Mozart. Eine Biographie; Windmühlen* – die beiden letzten in Chemnitz als Auftragswerke der Robert-Schumann-

Philharmonie. Der MDR widmete ihm eine einstündige Sendung, in der neben einem Interview zahlreiche Ausschnitte aus seinen Kompositionen enthalten sind. Schon 2004 beschäftigte Biscione sich mit der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs und schrieb für das d-Moll Konzert Wq 23 Kadenzen, später auch für das Konzert a-Moll Wq 26 sowie für die *Preussischen und Württembergischen Sonaten*. Seit 2009 lebt er wieder in Mailand und hat eine Professur für Komposition am Konservatorium Bari inne.

die in den langsamen Sätzen der Sonaten, sind eine Gelegenheit für den Interpreten, die Aussage und die Stimmung des Satzes zu reflektieren. Es bedarf nur eines ‚Kommentars‘ des Spielers, und zwar keines allzu langen, wie ich finde. Federico Biscione versteht es hervorragend, dieses Nachdenken sensibel und im Carl Philippschen Sinne, aber doch mit eigener Handschrift zu formulieren. Dieser ‚Kommentar‘ gibt dem jeweiligen Satz immer eine besondere Farbe. Außerdem spiegeln die Kadenzen auch die Hochschätzung der Improvisation bei Carl Philipp Emanuel Bach wider, wie er es in seinem wichtigsten literarischen Werk, dem ‚Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen‘ hervorhebt.

Was ist in Ihren Augen das Besondere an Carl Philipps Musik?

Seinen Facettenreichtum möchte ich an erster Stelle nennen. Zum einen ist das Besondere bei ihm seine radikale Tonsprache wie etwa in den Fantasien – diese Musik könnte man assoziativ nennen, er schreibt auf, was ihm gerade in den Sinn kommt, völlig frei, ohne Regeln, ohne Taktstriche. Eine Fantasie von Carl Philipp ist wie ein Gemälde von Cy Twombly, man glaubt, man könne das auch – ‚ist ja nur Gekritzelt‘ –: aber eine Winzigkeit verändert das ganze Bild und man stellt fest, dass man es eben *nicht* kann. Das

Außergewöhnliche bei diesen Fantasien scheint mir: Trotz aller Freiheit der schweifenden Fantasie und der gleichsam entsprechend assoziativen Notationsweise stellt sich beim Hören eine zwingende Logik ein: So muss es sein und nicht anders. Und neben der Begeisterung stellt sich dann bei mir auch das Gefühl der Ehrfurcht ein vor diesem gigantischen Genie.

Auf der anderen Seite gibt es auch unspektakuläre Stücke, Sonaten, die man ‚hübsch‘ nennen könnte, angenehm zu hören, angenehm zu spielen – und die in ihrer Schlichtheit perfekt sind. Die zweiten Sätze hingegen fordern oft das Ausloten von ungeahnten Tiefen: Carl Philipp schafft es, auch ohne große pianistische Anforderungen, ungehörte Klangwelten zu erschaffen, manchmal dunkel und tiefertraurig, manchmal widersprüchlich und spröde, manchmal beinahe von geradezu transzendenter Heiterkeit.

Was unterscheidet C. P. E. Bachs Stücke von denen Haydns und Mozarts?

Die Sonaten von Haydn und Mozart sind vielleicht kompositorisch komplexer und der Klaviersatz ist dichter. Carl Philipp hingegen ist mit seinen Ideen sehr verschwenderisch umgegangen, manchmal widmet er einem musikalischen Einfall oder einem Gefühl eine ganze Sonate oder ein Rondo, manchmal setzt er

seine Einfälle einfach nebeneinander wie in den Fantasien. Er skizziert gern, deutet an, lässt wieder fallen. Selten spricht er einen Gedanken zu Ende aus. Das kann verwirrend sein, hat aber auch die Faszination des Nahbaren, des Menschlichen, ist weniger Form – wie Haydn und Mozart – als vielmehr Sprache.

Warum gehört diese Musik aufs Podium? Warum soll man sie heute noch hören?

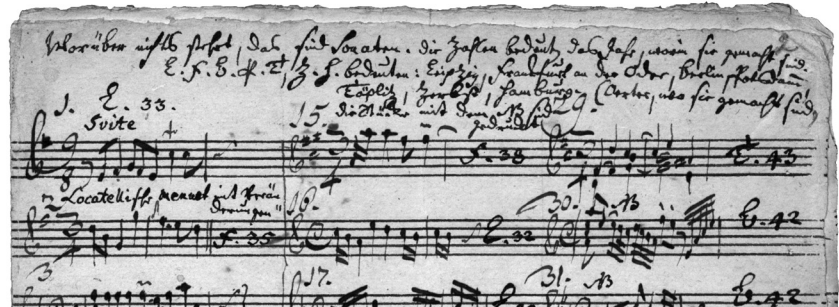
Carl Philipps Musik könnte man ‚psychologisch‘ nennen. Er komponiert, wie wir als Menschen sind: unvollkommen, zweifelnd, widersprüchlich, komplex – eben menschlich. Die ‚Affekte‘, also die Gefühle, machen uns Menschen aus und sie bestimmen auch seine Musik: Freude, Trauer, Wut, Wehmut und Witz – alles Menschliche ist darin zu finden. Carl Philipp spricht das aus in der wunderbaren Klangsprache des

18. Jahrhunderts, die uns kulturell nahe ist, in den letzten 300 Jahren unsere Hörgewohnheiten geprägt hat – und die durch ihre Sprachähnlichkeit uns immer noch unmittelbar zu ergreifen vermag. Und das soll Musik schließlich tun, uns ergreifen, berühren – und deshalb gehört seine Musik in den Konzertsaal. Diesen Kosmos zu entdecken, bedeutet, einfach schöne, ergreifende, unterhaltsame Musik zu hören.

Seit zehn Jahren ist Carl Philipp das Zentrum Ihres künstlerischen Lebens. Wie fühlt es sich an, dieses Werk eingespielt zu haben?

Es ist ein wunderbares Gefühl, vermischt mit Trauer über den Abschied von diesem lebensgestaltenden Projekt, das mich so viele Jahre in Atem gehalten hat. Dagegen hilft nur eines: Ans Klavier gehen und Carl Philipp spielen.

Fragen: Ernst Oder



ANA-MARIJA MARKOVINA

Ihre pianistische Ausbildung erhielt Ana-Marija Markovina bei Vitaly Margulis, Anatol Ugorski, Rolf-Dieter Arens und Paul Badura-Skoda, der sie einmal so beschrieb: „Ana-Marija Markovina gehört zu den seltenen Pianisten, die ihr Publikum packen, mitreißen und ergreifen. Ihre reife und bemerkenswert starke Persönlichkeit macht sie zu einer der bedeutendsten Künstlerinnen ihrer Generation.“



48 Großen Einfluss auf die Pianistin hatten auch die vielen künstlerischen wie menschlichen Begegnungen in über 50 Ländern. Ana-Marija Markovina spielte Konzerte mit vielen deutschen Orchestern und im Ausland. Ihr Japan-Debüt fand im Rahmen des Internationalen Piano Festivals in Yokohama statt; daraufhin wurde sie in alle wichtigen Musikzentren Japans eingeladen. Die Pianistin war ebenso Gast beim Schleswig-Holstein Musik Festival, beim Klavier-Festival Ruhr, den Musikfesttagen in Frankfurt (Oder), den Brandenburgischen Sommerkonzerten, den Festspielen Europäische Wochen Passau, dem Internationalen Piano Stars Festival in Lettland, dem Festival do Estoril, Portugal und vielen anderen. Darüber hinaus spielte Ana-Marija Markovina in vielen großen Konzertsälen, darunter die Berliner Philharmonie und

das Konzerthaus Berlin, die Laeiszhalle Hamburg, Beethovenhalle Bonn, Liederhalle Stuttgart, die Meistersingerhalle Nürnberg, Musikverein Wien und Herkulessaal München.

Ana-Marija Markovinas hohes künstlerisches Niveau und ihre individuelle gestalterische Handschrift schlagen sich auch in zahlreichen CD-Produktionen sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen nieder. Immer wieder entdeckt

sie vergessene Musikliteratur und stellt sie der Öffentlichkeit vor. 2010 erschienen viel beachtete Einspielungen der Klavierwerke des Liszt-Schülers Anton Urspruch und von Luise Adolpha Le Beau. Zum Wagner-Jahr 2013 hat sie Wagners *Parsifal* in einer vierhändigen Bearbeitung von Engelbert Humperdinck aufgenommen.

Ihre Inspiration zieht sie aus den unterschiedlichsten Quellen. Ein Hauptakzent ihrer Arbeit besteht in der Auslotung der Persönlichkeit der Komponisten und in der Erforschung der Psychologie ihrer Werke. Nicht zuletzt aus diesem Grund steht Carl Philipp Emanuel Bach, dessen Werk die gesamte Bandbreite menschlicher Emotionen umfasst, seit nunmehr über zehn Jahren im Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit.

C. P. E. BACH – DIE NOTEN-EDITION

deutsch

Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (Die vollständigen Werke) ist ein redaktionelles und verlegerisches Vorhaben des Packard Humanities Institute in Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig, der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig und der Universität Harvard. 1997 begann die Planung für eine kritische Ausgabe der „gesammelten Werke“, und die offizielle Genehmigung für das Projekt wurde im Frühjahr 1999 erteilt. Ursprünglich hatten wir ungefähr 80 Bände geplant und hofften auf einen Abschluss im Jahr 2014, wenn sich der Geburtstag von C. P. E. Bach zum 300. Mal jährt. Im Sommer 1999 entdeckten Christoph Wolff und Kollegen von der Universität Harvard jedoch in Kiew das verloren geglaubte Archiv der Sing-Akademie, und nachdem diese Sammlung Ende 2001 nach Berlin zurückgekehrt war, konnten wir den Titel der Ausgabe in „Die vollständigen Werke“ ändern. Inzwischen sind insgesamt beinahe 120 Bände geplant, und wir sind auf dem besten Wege, das Projekt in ca. fünf oder sechs Jahren abzuschließen.

Eines der interessantesten in den Archiven der Sing-Akademie (SA 4261) entdeckten Dokumente ist C. P. E. Bachs eigenes Verzeichnis seiner Musik für Tasteninstrumente bis 1772. Die Aufzeichnungen begannen wahrscheinlich um die Zeit, als Bach nach dem Besuch von Charles Burney in Hamburg seine Autobiog-

graphie schrieb. Es enthält 168 nummerierte Stücke, meist Sonaten, die er vor seinem Umzug nach Hamburg im Jahr 1768 geschrieben hatte. (Sein 1790 veröffentlichtes Nachlassverzeichnis mit Musik-Incipients für die Instrumentalmusik enthält 210 nummerierte Tastensoli von 1731 bis 1788.) Das Datum des ersten Eintrags in seinem handgeschriebenen „Clavierwerkverzeichnis“, die Suite in e-Moll (Wq 65,4), ist Leipzig, 1733, und der letzte Eintrag, die letzte Sonate in der ersten Sammlung „für Kenner und Liebhaber“ (Wq 55,5), ist 1772 in Hamburg datiert. Dies gibt Aufschluss über die zentrale Rolle der Musik für Tasteninstrumente solo im Schaffen C. P. E. Bachs und die Sorgfalt, die er darauf verwandte, sein Werk für die Nachwelt zu erhalten.

C. P. E. Bachs Musik für Tasteninstrumente und seine theoretische Abhandlung *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753–1762) dienten Haydn, Mozart, Beethoven und deren Zeitgenossen als Vorbild. So unglaublich es auch scheinen mag, diese Werke sind heute kaum bekannt und werden kaum studiert. Wir hoffen, dass diese Notensammlung eines der wichtigsten Komponisten des späten achtzehnten Jahrhunderts durch die vorliegende vollständige Aufnahme von Ana-Marija Markovina eine höhere Wertschätzung erfahren wird.

Paul Corneilson, PhD
Leitender Redakteur, C. P. E. Bach: *The Complete Works* 49

CARL PHILIPP EMANUEL BACH – ZEITTADEL

deutsch

<p>1714 Geboren am 8. März in Weimar als zweiter Sohn von Johann Sebastian und Maria Barbara; Georg Philipp Telemann (1681–1767) ist Taufpate</p> <p>1717 Übersiedlung der Familie nach Köthen, wo Johann Sebastian fürstlicher Hofkapellmeister wird</p> <p>1720 Tod der Mutter im Juli</p> <p>1721 Der Vater heiratet Anna Magdalena Wilcke</p> <p>1723 Übersiedlung der Familie nach Leipzig, wo Johann Sebastian Thomaskantor und städtischer Musikdirektor wird</p> <p>1731 Immatrikulation als stud. jur. an der Universität Leipzig</p> <p>1734 Weiterführendes Studium an der Universität Frankfurt/Oder. Erste überlieferte Kompositionen</p> <p>1738–40 Aufenthalte in Ruppin und Rheinsberg</p> <p>1740 Berlin</p> <p>1741 Ein Jahr nach König Friedrichs II. (1712–86) Regierungsantritt feste Anstellung als Kammercembalist; Begleitung der Abendkonzerte auf den Schlössern in Berlin und Potsdam</p> <p>1742 Veröffentlichung der sechs „Preußischen Sonaten“ Wq 48 in Nürnberg</p> <p>1743 Kuraufenthalt in Teplitz wegen fortschreitenden Gichtleidens</p>	<p>1744 Veröffentlichung der „Württembergischen Sonaten“ Wq 49; Heirat mit Johanna Maria Dannemann († 1795)</p> <p>1745 Geburt des Sohnes Johann Adam, der später Jurist wird († 1789)</p> <p>1747 Geburt der Tochter Anna Karoline Philippine († 1804)</p> <p>1748 Geburt des Sohnes Johann Sebastian (II.), der später Maler wird</p> <p>1750 Tod des Vaters am 28. Juli; vergebliche Bewerbung um die Stelle des Thomaskantors zu Leipzig; sein Halbbruder Johann Christian wohnt bis 1754 bei ihm und ist sein Schüler</p> <p>1751 Reisen nach Halberstadt und Braunschweig</p> <p>1753 Veröffentlichung des ersten Bandes des „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen“; vergebliche Bewerbung um das Kantorenamt an St. Johannis zu Zittau</p> <p>1756 Beginn des siebenjährigen Krieges, vorübergehende Flucht aus Berlin zur Familie von Johann Friedrich Fasch (1688–1758) in Zerbst. Rückkehr nach Berlin aufgrund des sich abzeichnenden Todes des Gastgebers</p> <p>1758 Veröffentlichung von „Gellerts geistlichen Oden und Liedern mit Melodien“, die zu seinen Lebzeiten fünf Auflagen erreichen</p> <p>1760 Veröffentlichung der „Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen“ Wq 50</p>	<p>1762 Veröffentlichung des zweiten Bandes des „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen“</p> <p>1767 Anna Amalia, Prinzessin von Preußen, verleiht ihm den Titel ihres Kapellmeisters</p> <p>1768 Im März tritt er in Hamburg Telemanns Nachfolge als Städtischer Musikdirektor an den fünf Hauptkirchen der Hansestadt an; erstes öffentliches Konzert als Dirigent am 28. April</p> <p>1772 Besuch Charles Burneys bei Bach in Hamburg</p> <p>1773 Komposition der sechs Streicher-Sinfonien Wq 182 im Auftrag Baron Gottfried van Swietens, des Gesandten des Österreichischen Kaiserhauses in Berlin</p> <p>1775 Veröffentlichung des 1769 uraufgeführten Oratoriums „Die Israeliten in der Wüste“; nach der Hamburger deutschen Erstaufführung (1772 unter Michael Arne) dirigiert er erstmals in der deutschen Übersetzung von Klopstock den „Messias“ von Georg Friedrich Händel</p> <p>1777 Tod des Sohnes Johann Sebastian in Rom</p> <p>1778 Uraufführung des 1774 komponierten Oratoriums „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“</p>	<p>1779 Veröffentlichung der ersten von „Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber“ Wq 55</p> <p>1780 Veröffentlichung der 4 „Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen“ Wq 183</p> <p>1786 Aufführung des <i>Credo</i> aus der h-Moll-Messe seines Vaters unter seiner Leitung</p> <p>1788 Tod am 14. Dezember in Hamburg; dichterische Nachrufe von Friedrich Gottlieb Klopstock und Johann Wilhelm Ludwig Gleim; der Großteil des musikalischen Nachlasses wird vom Sammler Georg Poelchau erworben</p> <p>1795 Joseph Haydn möchte auf der Rückreise von London nach Wien im August in Hamburg sein großes Vorbild Carl Philipp Emanuel Bach besuchen. Mittlerweile ist auch die Witwe des Meisters seit einem Monat verstorben, und er trifft nur noch die Tochter an.</p>
--	--	--	--

CARL PHILIPP EMANUEL BACHS LEBEN UND WIRKEN

Anders als sein Vater Johann Sebastian war Carl Philipp Emanuel Bach ein gesellschaftlich äußerst gewandter, gerne in gelehrten Kreisen von Literaten, Künstlern und höheren Ständen verkehrender Mensch. Die lebensbejahende Natur hatte er dabei sozusagen geerbt, wie er auch sein gesamtes handwerkliches Können und den stets impliziten lehremeisterlichen Ansatz dem Vater verdankte. Inspiration, Vertiefung, Humor, pädagogischer Impetus und pragmatische Abwicklung standen zu jener Zeit noch nicht im Widerstreit, wie dies ab der romantischen Epoche mit dem sich verselbständigenden, kunstfremden Akademismus zunehmend der Fall sein sollte.

Schon früh musste Emanuel als zweiter Sohn den musikalischen Fortschritten seines hochbegabten, doch weniger konstanten älteren Bruders Wilhelm Friedemann nacheifern. Es waren, bei aller Frömmigkeit und Disziplin des Bachschen Haushalts, sehr aufregende Zeiten: Als Carl Philipp drei Jahre alt ist, wird der Vater Hofkapellmeister in Köthen, wo der Hauptteil seiner großen Instrumentalwerke entsteht und das konzertante Schaffen der Barockära seinen verborgenen Höchststand erreicht. Mit sechs Jahren verliert er die Mutter, die stirbt, als der Vater auf Reisen ist. Im Jahr darauf zieht seine Stiefmutter ein. Neunjährig erlebt er die Amtseinführung seines Vaters an der Thomaskirche in Leipzig, wo dieser nun über

ein Vierteljahrhundert bis zu seinem Ableben wirken wird.

In der in Burneys Reise-Tagebuch abgedruckten Selbstbiographie berichtet Carl Philipp Emanuel äußerst sparsam über diese Zeit: „Nach geendigten Schulstudien auf der Leipziger Thomasschule, habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt, und dabey am letztern Orte sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt.“ Und nun kommt der alles entscheidende Satz: „In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater.“

Als der Vater starb, ging der Großteil des Nachlasses an Carl Philipp Emanuel über, der ihn sorgfältig bewahrte und pflegte, dem es oblag, jene Sammelausgabe von Choralensätzen herauszugeben, die seither zum täglichen Brot nicht nur der Kirchenmusiker, sondern überhaupt der Tonsatzstudierenden in aller Welt geworden sind. Und wir dürfen ganz sicher sein, dass auch Carl Philipp Emanuels großes, Theorie und Praxis geschmeidig verbindendes Standardwerk, der nach des Vaters Tod entstandene *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, nicht nur so viel wie auf schriftlichem Wege überhaupt möglich über die

Erste Seite von C. P. E. Bachs eigenem Verzeichnis seiner Musik für Tasteninstrumente bis 1772



deutsch

Kunst des Verfassers verrät, sondern fast ebenso viel über die unübertreffliche Kunst von dessen Lehrmeister. Nur können wir natürlich in vieler Hinsicht nicht wissen, was übernommen und was neu hinzugekommen ist. Die Musik des Vaters war bald aus der Mode, und zugleich blieb sie immer der unverrückbare Qualitätsmaßstab von Carl Philipp Emanuels Schaffens.

1738 erhielt Carl Philipp die Zusage für die Stelle am Hofe Kronprinz Friedrichs in Berlin, und als er sie 1741 antrat, war dieser bereits seit einem Jahr König Friedrich II. Carl Philipp Emanuel wurde, bei einem Anfangsgehalt von 300 Talern jährlich (ab 1756 waren es dann 500 Taler), weit bescheidener entlohnt als Friedrichs Opernkapellmeister Carl Heinrich Graun (1704–59) oder sein oberster musikalischer Berater, der berühmte Flötenvirtuose Johann Joachim Quantz (1697–1773), der 1752 mit dem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* ein Jahr vor Carl Philipp Emanuel das andere große preussische Standardwerk für die damalige

Höhe: 120 mm

Aufführungspraxis verfasste und damit für diesen sicher einen immensen Ansporn bedeutete (noch einmal drei Jahre später ist dann Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* gedruckt worden – welch eine zeitliche Verdichtung der Entstehung der prägenden Lehrwerke für kommende Generationen!).

Als Cembalobegleiter hatte Carl Philipp Emanuel zwar das Privileg, alleine mit dem König aufzutreten, doch dieser schätzte ihn als originellen Komponisten trotzdem weit unter Wert. So heißt es bis heute, Carl Philipp Emanuel sei an Friedrichs Hof unglücklich gewesen, doch dem widerspricht die offen gezeigte Freude an Geselligkeit und das volle Ausschöpfen der künstlerischen Kontakte, seien sie nun mit Musikern wie Quantz, den Brüdern Graun und Benda, Agricola, Nichelmann, Krause oder Marpurg, oder in den Berliner literarischen Kreisen um Lessing, Ramler, Gleim und Sulzer. Carl Philipp war legendär für seinen geistreichen Witz und seine Gastfreundschaft, und es ist geradezu bezeichnend, dass er 1747 die Tochter eines befreundeten Weinhändlers heiratete, die eine vorzügliche Köchin war. Legendär wurde er auch für seine Geschäftstüchtigkeit. Doch müssen wir wissen, dass die Korrespondenz aus dem Nachlass des Verlegers fast die einzig erhaltene ist, und worum sollte es primär im Kontakt mit einem Verleger gehen, wenn nicht

ums Geschäft? Dessen ungeachtet hat Carl Philipp Emanuel es glänzend verstanden, seine Werke zumal im Eigenverlag per Subskription so in alle Teile Europas zu verkaufen, dass er im Voraus die Auflage realistisch einschätzen konnte.

Um 1768 nach Telemanns Tod die Stelle des Hamburger Musikdirektors antreten zu können, ließ er sich den Trick einfallen, die Notwendigkeit eines Wechsels mit fortschreitender Gicht zu begründen, um so den Diensten des Königs zu entkommen. In Hamburg krönte er seine Laufbahn mit großer Öffentlichkeitswirkung. Er schrieb nun außer Klaviermusik und den Liedern, womit er seit jeher Erfolg gehabt hatte, jene Oratorien und Sinfonien, die seinen Nachruhm stark mitprägen sollten, und brachte ein weites Spektrum der Musik aus Gegenwart und Vergangenheit zu musertgültigen Aufführungen. Und in seinem Todesjahr, im Februar 1788, kam es zur mutmaßlich großartigsten Aufführung seiner geistlichen Musik, als in Wien Wolfgang Amadeus Mozart die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* dirigierte. Als Carl Philipp Emanuel Bach starb, ließ Klopstock den so lebenslustigen wie disziplinierten Freund hochleben, „denn er erhob die Kunst des Spiels, durch Lehre und Ausübung, zur Vollendung“.

Christoph Schlären

CARL PHILIPP EMANUEL BACH:

Vom Barock zum Empfindsamen Stil – Eine psychologische Reise

Das Barock und das Spätbarock sind keine Epochen, in denen die Psychologie irgendeine Rolle spielt. Erst 1770 konnte Carl Philipp Emanuel Bach schreiben: „Mich deucht die Musik müsse romantisch das Herz rühren.“ Damit eröffnet der zweitälteste Sohn des barocken Titanen Johann Sebastian eine neue Klang-, Denk- und Empfindungswelt, die weit über sich selbst hinausweist und bis heute in ihren schöpferischen Dimensionen noch der eigentlichen Würdigung entgegensteht.

Carl Philipp wuchs auf in einer familiären Kultur, die naturgemäß von der Musik und den zahlreichen Amtspflichten des Vaters bestimmt war, der eben auch in die Geisteswelt jener Zeit eingebettet war. Der Thomaskantor führt ein geselliges Haus und die Großen der Musik werden dem jungen C. P. E. bekannt. So erinnert er sich: „Bey seinen vielen Beschäftigungen hatte er [der Vater] kaum zu der nöthigsten Correspondenz Zeit, folglich weitläufigste schriftliche Unterhaltungen konnte er nicht abwarten. Desto mehr hatte er Gelegenheit mit braven Leuten sich mündlich zu unterhalten, weil sein Haus einem Taubenhouse und deßen Lebhaftigkeit vollkommen gliche.“

So hat er „viele Bekanntschaften von Meistern vom ersten Range“, was natürlich war, denn: „Die Grösse dieses meines Vaters in der Komposition in Orgel und

Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als daß ein Musiker von Ansehen, die Gelegenheit, wann es nur möglich war, hätte vorbeigehen lassen, diesen großen Mann näher kennen zu lernen.“

Diese Herkunft beinhaltet zweierlei: Affirmation und das Widerstandspotential, das sich in der Verwirklichung des „Anderen“ zeigt. Das „Andere“ ist der Studienbeginn C. P. E. Bachs 1731 in Leipzig in den Rechtswissenschaften. Der vom Thomaskantor unterrichtete junge Mann hat damit natürlich nicht der Musik den Abschied gegeben.

1738, nach Abschluss seiner Studien (ohne Examen), ist er durch seine musikalischen Aktivitäten schon so bekannt, dass er als Cembalist in die Dienste des nachmaligen Königs von Preußen, Friedrich II., gerufen, und dann in der Hofkapelle des Königs fest angestellt wurde. (Durchaus nicht alimentiert nach den Maßstäben seines berühmten Kollegen Johann Joachim Quantz, aber doch in gesicherten Verhältnissen. Quantz erhielt 2.000 Taler im Jahr, C. P. E. Bach als Erster Cembalist erst 300, dann 500 Taler).

Er blieb 28 Jahre im Dienste des Königs und die Interaktion zwischen dem auf hohem Niveau dilettierenden Souverän und seinem „Claviristen“ finden wir trefflich geschildert auf Menzels bekanntem Gemälde *Das*

Flötenkonzert Friedrichs des Großen auf Sanssouci von 1852. Zwar steht der König im Mittelpunkt, aber im eigentlichen Goldenen Schnitt (korrespondierend zum strahlenden Kronleuchter) sieht man den Leiter des musikalischen Geschehens, wie er mit einem un-nachahmlichen Ausdruck der Souveränität und wohlwollender Strenge zu seinem Herrn und Schüler seitlich hinüberblickt. So ist die psychologische Stellung des Bediensteten wohl glaubhaft geschildert: Der virtuose Musiker und berühmte Köhner seines Fachs hat ein Bewusstsein davon und entfaltet daraus ein Verständnis seiner selbst, das ihn aus jeder Hierarchie entlässt. Auch der Komponist ist ganz bei sich, in dem er seine Klaviersonaten aus dieser Zeit zwar den Fürsten widmet, sie aber für die „Kenner und Liebhaber“ denkt und damit zum Protagonisten des bürgerlichen Musiklebens wird.

Die *Preußischen Sonaten* von 1742 sind gewidmet Friedrich II., die *Württembergischen Sonaten* von 1744 seinem Klavierschüler am preußischen Hof, Prinz Carl Eugen von Württemberg. Sie sind so Wegbereiter einer außerhöfischen Musikkultur und zugleich Dokumente eines neuen Stils, in denen der Klang selbst spricht und Ausdruck der Empfindungen und Affekte wird, insbesondere in den langsamen, kantablen Sätzen.

Familiäres und gesellschaftliches Leben bedeutete für C. P. E. Bach und die Seinen bürgerlich-zeittypisch Gesprächsrunden und Ausflüge. Der geistige Austausch war nicht auf die Musik beschränkt, zu den Gesprächspartnern zählten in hohem Ansehen stehende Größen wie Gotthold Ephraim Lessing. Dessen Sicht auf die bürgerliche Existenz des Künstlers (statt der höfischen Geborgenheit) zeigt sich im Dialog des Prinzen von Guastalla im Trauerspiel *Emilia Galotti* mit seinem Maler: Auf die joviale Eingangsfrage: „Was macht die Kunst?“ bekommt der Prinz die Antwort, dass die Kunst nach Brot ginge. Davon will der Prinz nichts wissen und versichert dem Maler seiner uneingeschränkten Gnade und Förderung. Das war damals keine sinnvolle Grundlage mehr und C. P. E. Bach weiß um die Wichtigkeit der Öffnung der Kunst in die bür-

„Auf die geringste
seiner Schöpfungen ist ein
Stempel gedrückt, welcher gleich
der ganzen Welt zuruft: Ich bin
Bach's Werk! und wehe der
fremden Schönheit, die das Herz
hat, sich neben ihn
zu stellen.“

Johann Nikolaus Forkel

gerlichen Sphären, wie das im Selbstverlag nachmals höchst erfolgreiche Lehrbuch *Versuch, über die wahre Art das Clavier zu spielen* belegt.

Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann sah das ähnlich, scheiterte aber mit seinen Projekten, als freischaffender Künstler auf sicheren Füßen zu stehen. Ein Scheitern, das teils seiner Persönlichkeit, teils der hierfür noch wenig vorbereiteten bürgerlichen Gesellschaft geschuldet war.

Damit ist der Weg aus dem Königreich in die bürgerliche Welt vorgezeichnet. Schon Telemann (der Taufpate Carl Philipp Emanuels) wusste „wer zeit Lebens festsitzen wolle, müsse sich in einer Republic niederlassen.“ Er hatte das selbst so eingerichtet und war seit 1721 der Chef der städtischen Kirchenmusik in Hamburg und Kantor am Johanneum. Das war nun ein beruhigenderer Ort für C. P. E. Bach als der Preußische Hof in Berlin, wo sein Dienstherr und Musikpartner seinen kriegerischen Ambitionen mehr und mehr folgte und die wiederholte Bedrohung der Hauptstadt durch die europäischen und russischen Mächte dem Musikleben nicht bekömmlich war.

1767 wird Carl Philipp nach Hamburg berufen und schreibt dem Preußenkönig im Ersuchen auf „Dimißion“, dass die Gicht ihn als Cembalisten verhindere

und Dirigieren und Chorleiten in Hamburg ihm noch möglich seien.

Das Amt in Hamburg hatte viel Ähnlichkeit mit dem seines Vaters in Leipzig und war zugleich verbunden mit einer zentralen Stelle im Geistesleben der Stadt. Grundlagen seiner Lebenshaltung und der seiner Familie waren nicht nur das städtische Amt, sondern ebenso Einkünfte aus Konzerten und den Druckausgaben seiner Werke. Uns noch bekannte Köpfe aus seinem gesellschaftlichen Umgang waren etwa Johann Heinrich Voß, der Altphilologe und Übersetzer Homers, oder Matthias Claudius, ebenso noch Lessing und Friedrich Gottlieb Klopstock.

In den Gesellschaften brillierte Carl Philipp mit Improvisationen (eine Form des Musizierens, die er ausdrücklich in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* hervorhebt und empfiehlt). Der Musikwissenschaftler, Schriftsteller und Musiker Dr. Burney aus London berichtet von einem solchen Abend: „Nach der Mahlzeit (...) erhielt ich's von ihm, daß er sich abermahls ans Klavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um elf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerät er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich

[...] und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern als nur, so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden.“

Hier schließen sich Persönlichkeit und Ausdruck in der Gesamtheit des „Empfindsamen Stils“. Die Musik ist nicht mehr die überindividuelle formale Perfektion zu Ehren Gottes wie in den Werken seines Vaters. Damals schien es unschicklich, das eigene Selbst zwischen Komposition und den transzendenten Anlass zu stellen.

Die Gefühle sind nun die Grundlage der wahren Musik und ihre direkte Widerspiegelung in der Interpretation, die ungefilterte Spontaneität, Voraussetzung der gültigen und ergreifenden Darstellung. Für C. P. E. sind sie das Gesetz der Interpretation: „Dieses [die Darstellung der Empfindung im Spiel und körperlichen Ausdruck] geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdann in diese Affecten setzt. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig die Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemand anders herrühren; in letztern Falle muß er dieselben

58

Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urhe-

ber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte.“ So der Komponist im dritten Hauptstück, §13 seines *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

C. P. E. Bach fordert viel vom Spieler, die Klavierstücke und Fantasien sind für das Cembalo geschrieben, ein Instrument von deutlich geringerem Potential als der heutige Konzertflügel. Wenn sich der moderne Interpret in das Ausdrucks Geschehen, die „Leidenschaften“ des Komponisten einfühlen soll, gilt es, Hindernisse zu überwinden: Überliefert ist nur die Notengestalt, sie muss schon beim Lesen dieselben Bewegungen verursachen (das tut sie bei erfahrenen Interpreten, so wie bei uns das Lesen eines Gedichts zuverlässige Stimmungen, die den Dichter zu Schrift gebracht haben, erzeugt). Dann aber: sind die „Leidenschaften“ eines Musikers des 18. Jahrhunderts unseren vergleichbar? Die Antwort ist einfach: Ja, denn unsere Empfindungen und ihre Kontrolle und Gestaltung haben sich seitdem nicht verändert. So vermag also der moderne Interpret auf dem ausdrucksreichen Instrument der Gegenwart C. P. E. Bachs Leidenschaft in vertiefter Weise erklingen lassen.

Wenn Bach im erwähnten Zitat von „an andern Arten von Gedancken“ schreibt, so finden wir, dass die Expression des Gefühls nicht eine isolierte Veranstal-

tung ist, wie sie gern im populären Verständnis vermutet wird, wo Gefühl und Verstand als gegensätzlich angenommen werden. Erst dieses untrennbare dynamische Zusammenspiel von beiden gibt jenen glaubwürdigen Ausdruck aller Kunst (seien es Bilder, Dichtung oder eben Musik), die uns zu jenem Erlebnisgleichklang bringt.

Es gibt einen (mit-)schöpferischen Anteil des Zuhörens: Man lässt die Musik für sich in einer ganz nachahmlichen Weise neu entstehen. Man muss sich allerdings durch intensives Zuhören entschieden auf die mitschöpferische Arbeit einlassen. Die Aufgabe des Interpreten ist es dabei, Richtungen vorzuschlagen, und dies mit kraftvoller Entschiedenheit. Bei dieser Entschiedenheit gilt kein richtig oder falsch, sondern nur ein stark oder schwach.

Nicht nur in seiner Kunst ist C. P. E. ein Erneuerer der Sprache, eigentlich ein Revolutionär, seine Antworten auf die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen seiner Zeit sind heute noch gültig: Er hat verstanden, dass die Kunst einen Markt hat (im Gegensatz zu Hettore Gonzaga, dem Prinzen von Guastalla) und er war auf ihm extrem erfolgreich. Wenn man zu seiner Zeit und danach vom „großen Bach“ sprach, meinte man ihn und nicht seinen Vater oder seine Brüder. Er stand beim europäischen Hochadel in größ-

tem Ansehen, unter dessen zahlreicher Anteilnahme dirigierte Mozart 1788 in Wien sein Oratorium *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* und die Bestellungen seiner Werke gingen aus Archangelsk, St. Petersburg, London, Wien bis nach Kapstadt ein.

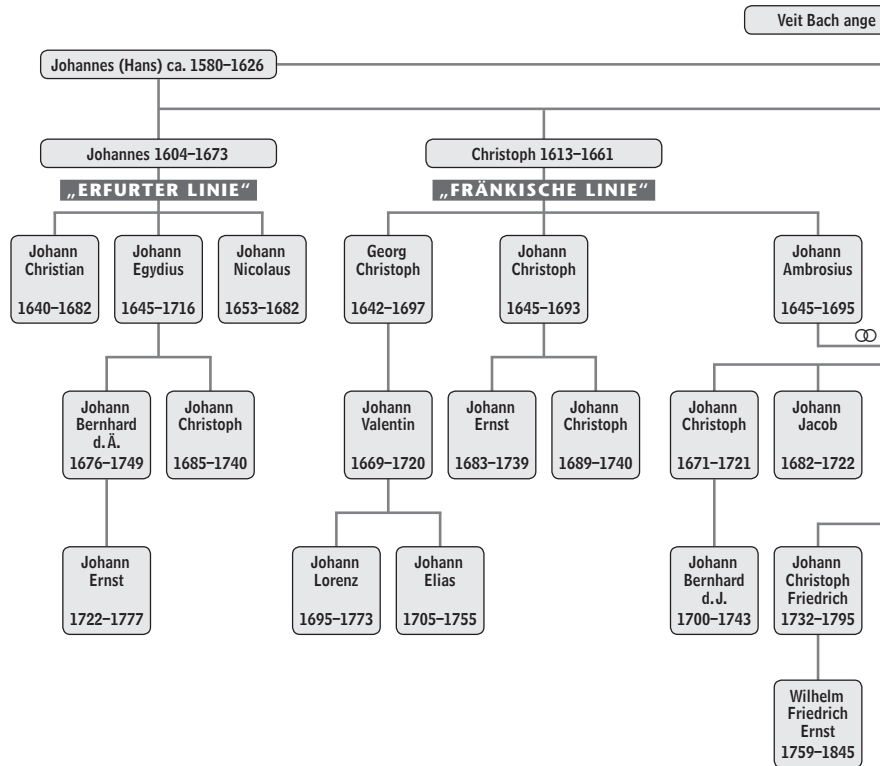
Ana-Marija Markovina hat in der vorliegenden Edition nicht die Reise vom Barock zum Empfindsamen Stil, sondern eine Expedition innerhalb des Empfindsamen Stils vorgelegt. Das ist eine besonders komplexe Leistung von interdisziplinärer Bedeutung, denn sie gelingt nur dann, wenn nicht nur die Musik und die Partituren beherrscht werden, sondern die geistige Sphäre von Carl Philipp Emanuel Bachs Lebenszeit reflektiert und präsent ist. So wie alle unsere Kenntnis von vergangenen geistigen Welten eine eigene Interpretation unseres Erlebens und unseres Kopfes ist, so gilt das auch für die Interpretation der künstlerischen Zeugnisse.

Glaubwürdig sein und uns mitnehmen kann ein solches Projekt nur, wenn die Interpretin aus ihrer eigenen Lebenswelt und ihrer gestalterischen Erweiterung in die vergangenen Lebenswelten als Persönlichkeit eine Einheit bildet. So war es die Motivation der Interpretin und so spiegelt es das gesamte interpretatorische Werk wider.

Helmut Reuter 59

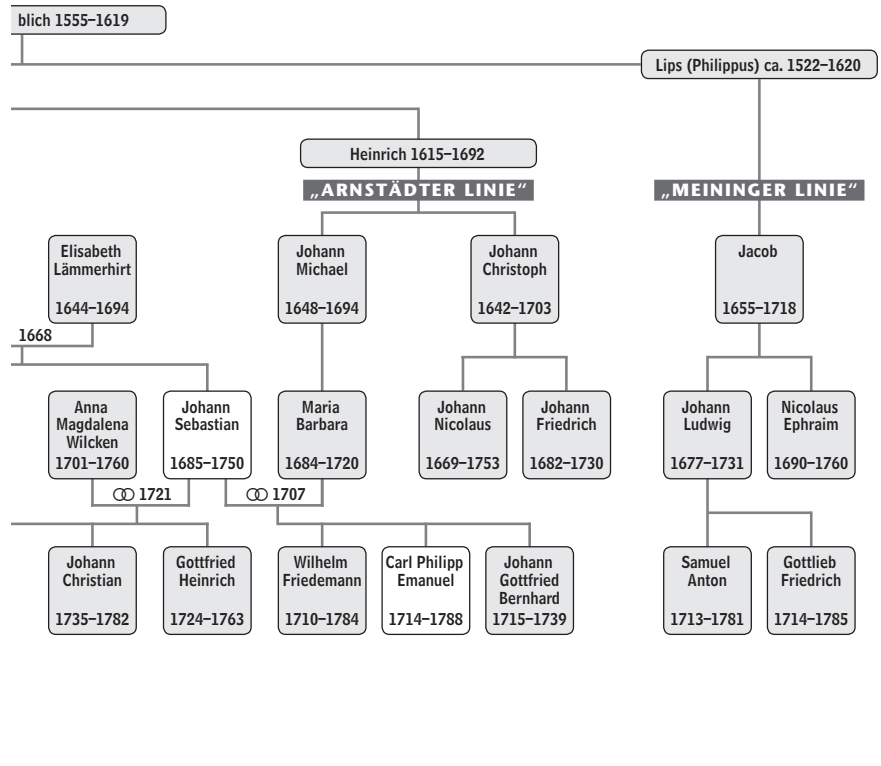
STAMMBAUM DER FAMILIE BACH

Veit Bach ange



FAMILY TREE OF THE BACH FAMILY

blich 1555-1619



“FROM THIS COMES THE FULL, PURE AND FLOWING ...”

Carl Philipp Emanuel Bach’s Works for Piano Solo

Carl Philipp Emanuel Bach was born on March 8, 1714, six days after his father Johann Sebastian had been appointed leader of the court orchestra in Weimar. The question must be put as to why he, probably the most important composer of his generation, today still has to be “rediscovered” each time one of his works is performed. Incredible though it is, not a single composition by the younger Bach might be said to be an integral part of the repertoire. If that seems like an affront to sound judgement of quality when applied to his orchestral music – the symphonies and solo concertos – and to his chamber works and vocal music, then the continual neglect of his solo piano music is particularly shameful, for that was his natural domain, the field in which he was clearly most productive.

The *Nachlassverzeichnis* or posthumous catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach’s works compiled in 1790, two years after his death, lists 210 works for solo piano, but many of them comprise several pieces, so that the total is over 300. More than half of them are designated “Sonatas”, some hundred of which were published during his lifetime. Later generations seem to have lacked the interest to find out in detail how many gems remained hidden even then, to say nothing of large numbers of mainly smaller, mostly individual and sometimes very advanced pieces which were

omitted from the catalogue. That is especially true of the fantasias and rondos, which were elevated by C. P. E. Bach to genres exhibiting the finest Classicism.

The eminent German pianist and composer Eduard Erdmann (1896–1958) was one of the first to include the great works of Johann Sebastian Bach and Franz Schubert’s late sonatas in his recital programs and he must rate as one of the most masterly musicians of his generation. He did pioneering work here too, and his cursory overview of “Outstanding piano music by old masters up to the time of Bach’s sons” left the following remarkable assessment of C. P. E. Bach – based exclusively on the “Six Collections [...] for connoisseurs and enthusiasts”:

“All the works in these collections, including the second sonata in the first collection, which is unsuited to performance on the modern piano because it calls for ‘Bebung’ [vibrato, only feasible on the clavichord], are evidence of a highly important, very individual composer. A great deal of the writing of Ph. E. B., as well as many personal traits, directly anticipate Beethoven to whom, it seems to me, he was even more of a role model than Haydn and Mozart were (e.g. in his dynamism, in his abruptly interspersed witty and daemonic elements!). The brilliantly original humorist is evident everywhere; there is not a single piece in

those collections that is not altogether worth knowing, even if each is not successful as a whole, as is the case in some of the rondos which are too long or over-use the varying presented main theme. The ‘free fantasias’ are amazingly bold, anticipating musical developments that only appeared in the late Romantic period. Only the fact that German listeners above all seek the indulgence of vaguely expressed emotion and therefore tend to respond very little to what is clever

More than half a century then passed before systematic attention was at last given to the music – thanks to the initiative of the Packard Humanities Institute in Los Altos, California, which has taken on the gargantuan project of producing a complete edition of the works of Carl Philipp Emanuel Bach, with special emphasis on the publication of the critical edition of all the solo clavier works, which will be presented in 10 series: the *Prussian* and *Württemberg Sonatas*;

.....
**“Of all the musicians who have been in the service
 of Prussia for more than 30 years, C. P. E. Bach
 and Francis Benda have, perhaps, been the only two
 who dared to have a style of their own;
 the rest are imitators ...”**

Charles Burney

and humorous can explain why such outstanding composers as Ph. E. B. are so little appreciated. It would be quite wrong to deny his warm emotionality, but that characteristic is not as prominent in him as his clear head and his Frederician esprit. The sonatas are all well worth performing, and although there may be a weaker movement here or there, each sonata is worthy of attention as a whole.“

Sonatas with varied reprises; Test Pieces, Easy and Ladies’ Sonatas; the 6 collections for *Connoisseurs and Enthusiasts*; Various published sonatas; Sonatas from manuscript sources; Variations; Various works for keyboard instruments; Organ works; Piano arrangements of orchestral works.

The numbering system with the initials “Wq” still commonly used for the works of C. P. E. Bach (and for 63

those of his exact contemporary Christoph Willibald Gluck) goes back to the thematic catalogue of the Belgian Alfred Wotquenne (1867–1939), published in 1905. Several works were however not known to Wotquenne, and these are numbered according to Eugene Helm's *Thematic Catalogue* of 1989, marked with the initial "H".

Carl Philipp Emanuel Bach's complete technical control made him extremely adventurous. His style is not only extremely diverse and original but continues to use Baroque elements like the figured bass line while at the same time being bold and forward-looking. We know that Mozart and Beethoven and above all Haydn studied his music diligently and were inspired by his inventiveness, harmonic refinements, unorthodox contrapuntal elegance and wealth of surprises. The use of rests, for example, as formally significant elements in Carl Philipp Emanuel's music was completely new; Joseph Haydn studied the functions of modulating and humorous rests in his works and then raised them to Classical perfection in his own unsurpassable manner. Standstills, interpolations and unexpected contrasts repeatedly leap out at us in this music and try our ability to correlate. His style is less melodically catchy than that of his father or Handel, or of the Classical composers that were to follow him.

Carl Philipp Emanuel loved to perpetually confound listeners' expectations.

His more ambitious works are naturally almost always those which remained unpublished during his lifetime and long afterwards. Carl Philipp Emanuel mastered the art of composing pieces that both astound the expert and delight the layman. Both – the recklessly elaborated and the subtly expedient – are

**“He is the father;
we are the boys. Those of
us who have really learnt
anything have learnt
from him.”**

Wolfgang Amadeus Mozart

found in the early and late piano works alike. It is always evident that even in whimsical figure work, pianistic virtuosity is never an end in itself but serves the purpose of musical expression. This expression often goes to the extreme, alternating between stormy attack and melancholy hesitation, exuberant humour and sober seriousness.

The *Prussian Sonatas* Wq 48 of 1742 were the first collection published; they comply in most distin-

guished manner with the formal conventions of the time, letting their creator's unorthodox spirit peep through only occasionally. It appears more often in the *Württemberg Sonatas* Wq 49 published in 1744, which are much more sophisticated technically and in structural complexity. The *18 Test Pieces in 6 Sonatas* Wq 63, 1-6, published in 1753 as a supplement to the first volume of the epoch-making treatise *Essay on the True Art of Playing the Clavier*, advance didactically from a simple sonata to the final free fantasia, which Bach himself characterized as a “gloomy piece”.

1760–63 saw the publication in three sets of the *18 Sonatas with varied reprises* Wq 50–52. The first two sets mainly charm the ear with sweeter tones (being dedicated to Princess Amalia), but the third set is far more revolutionary, with its more abrupt, darker features. The *6 Easy Sonatas* of 1762–64 Wq 53 make modest technical demands but are nonetheless musically substantial. The *Six Sonates pour le Clavecin à l'usage des Dames* Wq 54 (1770) open up brighter expressive worlds in the finest manner. Published between 1779 and 1787, the 6 collections for *Connoisseurs and Enthusiasts* Wq 55–59 and 61 consist of sonatas, rondos and fantasias, in which C. P. E. Bach unleashes the entire spectrum of his rich imagination. He offers pianists a breviary of extreme-

ly experimental works that are immensely challenging, both technically and musically; yet in the development and resolution of extreme contrasts into a convincing form, the pieces always develop clearly and represent with the greatest mastery what could be discovered by an open-minded improviser with an indefatigably inquiring mind like Carl Philipp Emanuel.

**“... and those who know
me well must also know
that I owe a great
deal to Emanuel Bach.”**

Joseph Haydn

As a supplement to the 4th edition of the *Essay on the True Art* ..., in 1787 Bach also published 6 one-movement sonatinas (Wq 63, 7-12) that document his playful mastery in the genre. Another extremely interesting collection is the *Musikalisches Vielerley* (Musical Miscellany) of 1770, which contains a number of his “Portrait” pieces (the subjects are unknown) and of his Variations, in which he likewise shows himself to be the most important forerunner of the Viennese Classical School.

Wq 62 subsumes 24 sonatas, all of which were published individually in various collections of works by 65

several composers and which unfold the entire range of Carl Philipp Emanuel Bach's expressive cosmos; Wq 65 contains 50 sonatas the composer wrote for his own use in disregard of any obligation to please others and eschewing all conventions. They have become available to the public at large only now through the complete edition. We can only speculate as to what different turns music history might have taken or how it might have been accelerated had these works got into the hands of Haydn, Mozart and above all Beethoven. And many of the small pieces he wrote offhand and never published, some of them extremely short, are true gems.

It is legitimate to perform C. P. E. Bach's solo concertos with orchestra, chamber music and unaccompanied solo works for keyboard instrument on a modern concert grand. Indeed, that is even truer of his works than of the music of Johann Sebastian Bach, rather emancipated by its nature from questions of applicable instrumentation. It is a matter of taste whether harpsichord, clavichord or fortepiano is used, but the decision does bring consequences. The loss of dynamics is inherent to the harpsichord, which can thus be considered suitable for only a few pieces.

66 C. P. E. Bach most favoured his Gottfried Silbermann clavichord, and when he finally sold it with a heavy

heart to someone he trusted in 1781, he dedicated the rondo *Parting from my Silbermann Clavier* to the instrument. According to Ernst Ludwig Gerber (1746–1819), Bach owned and cherished "for nearly 50 years a clavier of his [Silbermann], which is famous through the whole of Europe because of its excellent, singing tone and the way it stays in tune. It moreover produces not the least mechanical noise, although the number of notes Bach has played on it can be counted only in myriads." And Johann Friedrich Reichardt reported: "This however is probably only possible on a very beautiful Silbermann clavier for which he also particularly wrote a number of sonatas in which the long sustenance of sound dominates. It likewise has the extraordinarily strength H[err] B[ach] occasionally demands: the loudest fortissime: another clavier would break into pieces with that treatment; and also the very finest pianissime, to which another clavier would not respond at all. A great pity that we have so few of such excellent instruments." (And unfortunately no such instruments have survived.)

Apart from all the sonatas, free fantasias, rondos and concertos themselves, our best counsellor therefore remains the fundamentally timeless *Essay on the True Art of Playing the Clavier*, in particular the third chapter of the first volume: "Vom Vortrage" (On Performance). What must first attract attention there is

that Carl Philipp Emanuel Bach, like Telemann ("Singing is the foundation of all things") demands above all songlike writing, placing speech-like phrasing second. To put it differently, the forces inherent in linear construction must give rise to soaring cantilena, like a chain so to speak, so as to allow the individual notes, the pearls on the string, to speak in intelligible context.

how to animate the instrument and in the morose execution of their tired ideas deserve to be reproached far more than fast players. The latter are at least still capable of improvement; their fire can be dampened if one explicitly continues to insist on slowness, whereas the hypochondriac creature that peeks out ad nauseam from between the feeble fingers can

**"I have only a few of Emanuel Bach's piano works,
and yet even a few must not only bring
every true artist great enjoyment but also
serve him as study material."**

Ludwig van Beethoven

"Vom Vortrage" is so very rich in fundamentally practical tips that it should actually be quoted in full here. Yet even extracts can be very elucidating:

"One advantage of the clavier is that one can play on it at a higher speed than on any other instrument. Yet one must take care not to abuse this speed. [...] In some foreign regions, that mistake tends on the contrary to be the rule, so that one plays the Adagios too fast and the Allegros too slowly. [...] But it should not be thought that I herewith seek to justify those sluggish and stiff hands which gently lull one to sleep, and which on the pretext of being singable do not know

probably be helped little or not at all by demanding the opposite. Both practise their instrument mechanically, by the way, since a sensitive reading requires good heads capable of subjecting themselves to certain sensible rules and performing their pieces accordingly. [...]"

"Good performance is therefore immediately recognizable if one can easily hear all the notes together with their allotted good ornaments at the right time and in their proper strength, as produced by balanced pressure suited to the true content of the piece. That gives rise to full, pure and flowing playing, whereby clarity

"From this comes the full, pure and flowing..." | Carl Philipp Emanuel Bach's Works for Piano Solo



68

and expressiveness are achieved. [...] A number of persons play stickily, as though they have glue between their fingers. Their touch is too long in that they sustain the notes beyond their time. Others have tried to improve, and play too short; as though the keys were red hot. But that is also bad. The middle road is best; I mean in principle; all kinds of touch are good at the right time."

Every word of that is still valid today. Keeping discipline and freedom, straightforwardness and expressiveness in balance was Carl Philipp Emanuel Bach's intention throughout, as composer, as pianist and as improviser.

Christoph Schlären

First page of C. P. E. Bach's own list of his keyboard music through 1772

INTERVIEW WITH ANA-MARIJA MARKOVINA

english



We had decided on the Wq 55–61 cycles for the first phase of recording, the ones 'für Kenner und Liebhaber' (for connoisseurs and enthusiasts). While I was working on Wq 62, it became ever more difficult to decide which sonata to exclude ... Each sonata, and I really mean each sonata, had its own special charm. It wasn't necessarily the case that each one began with a catchy tune or was particularly virtuosic, more that one had a wonderfully melancholic second movement, another had a witty exposition in the third. I always found something that fascinated me, and somehow it seemed impossible, indeed unfair, to exclude any of the sonatas.

Why did you decide to record his entire works? After all, you could have simply chosen to record a selection of pieces from his very extensive oeuvre.

Carl Philipp Emanuel Bach created his own musical universe. His body of work is enormous – varied, complex, almost endlessly diversified. Of course, when I started, I concentrated mainly on his better known works, but then when the plans for the recording began to take shape – albeit not a recording of all his works – I was faced with having to decide which works to drop.

When Paul Corneilson from the Packard Humanities Institute – where the whole series of Carl Philipp Emanuel Bach's works is being compiled – offered to send me those works which have not yet been published in the complete edition – and we are talking about nearly one third of his entire oeuvre – the decision was obvious: I simply had to play all of them. There is no other way of demonstrating to a present-day listener the incredible wealth of melodies, interesting harmonic turns and rhythmic ideas that this genius left to posterity. I was touched even by the smallest 30-second minuet, by its sheer simplistic beauty, and I felt that even those small pieces should be part of the recording. Some of it is in effect wonder-

69

ful teaching material, even for beginners. It has been an important artistic and pianistic challenge for me to discover the vast range, from a 16-bar juvenile work through the long concerto transcriptions to the enigmatic late sonatas.

So you really recorded every single note that Carl Philipp ever composed for keyboard instrument?

In principle, yes. I must emphasize once again the outstanding contribution made by the Packard Humanities Institute team: they have scrupulously documented and compiled C.P.E. Bach's entire oeuvre. There are several versions of a few sonatas where the outer movements are almost identical, but where the slow movements differ greatly between the first and

second versions, making them works in their own right. In such cases I recorded both slow movements, because Carl Philipp's truly infinite imagination needs to be documented. I have set out to express the difference in the two versions' outer movements so as to more or less do justice to the more mature account.

I recorded all the works catalogued by Alfred Wotquenne as well as those listed by Eugen Helms, that is, those bearing 'only' an H number. These too are authentic compositions and there are some real gems among them. I did leave out some works where it is unclear whether they were really written by Carl Philipp Emanuel, like the 'Incerta'; there was too much evidence, to my mind, that pointed to another composer's work, and since neither Wotquenne nor

Helms had included them in their work lists, I am pretty confident of having made the right decision.

Carl Philipp Emanuel embellished some sonatas with numerous ornamentations and elaborations, as in Wq 50, for instance. In cases like that I had to decide what sounded better on the modern instrument and what was self-evidently rooted in the harpsichord tradition and would sound over-ornate on the grand piano. Most of the time, however, I accepted Carl Philipp's annotations almost exactly as he wrote them. Some of the sonatas from Wq 65 demand a great deal of ornamentation; I played them, as far as I was able, in the style of Carl Philipp Emmanuel, adding small cadenzas along the way.

The cadenzas are a topic in themselves ...

And an important one at that. In many of the sonatas, in all the individual pieces of Wq 48 and 49 in fact, Carl Philipp inserted pauses in the second movements that clearly require cadenzas. In the concertos too, there are similar passages, not just in the second movements. A few of the cadenzas are mine, but most of them are by the composer Federico Biscione. Carl Philipp's cadenzas, especially those in the sonatas' slow movements, are an opportunity for the performer to reflect the message and mood of the movement. All that is needed is a 'commentary' by the musician, and not even a very long one at that, I think. Federico Biscione has an excellent grasp of what is required, formulating this contemplative mood in a sensitive

FEDERICO BISCIONE

The composer Federico Biscione was born in Tivoli near Rome in 1965. He studied at the Conservatory of L'Aquila, majoring in piano, composition and conducting. As a composer, he has been dedicated to both piano music as well as chamber and orchestral music. His works exhibit a free tonality without veiling the tonal structures in dissonances. In this way, his music combines contemporary aspects with the heritage of the great composers of the twentieth century.

In 1999 Federico Biscione won the national competition of Italian conservatories for „fugue and composition“. His works are being performed more and more often throughout Italy and also broadcast on the radio (RAI 1, RAI 3). Commissioned compositions for the Teatro Regio in Turin (*The Pied Piper of Hamelin*), I Pomeriggi Musicali in Milan (*Dalla soffitta*), The Milano Classica chamber orchestra (*Tropico dello Scorpione*, *Ego alter*) and the orchestra of the University of Milan (*Hanno*,

Immagini Rilkiene) document his success.

From 2005 to 2007 Biscione worked and studied in Leipzig on a scholarship to the city's University of Music and Theater. Many of his works premiered there, as well: *The Mermaid*; *Myricae*; *Annunciation*; *Mozart. A Biography*; *Windmills* – the last two in Chemnitz commissioned by the Robert Schumann Philharmonic. The MDR radio station devoted a one-

hour broadcast to him in which numerous excerpts from his compositions accompanied an interview. As early as 2004, Biscione began to look into the music of Carl Philipp Emanuel Bach and wrote cadenzas for the concerto Wq 23, later also for the concerto in A Minor Wq 216, as well as the *Prussian* and *Württemberg* sonatas. Since 2009, he has again been living in Milan, and is a professor of composition at the conservatory in Bari.

way and in the way Carl Philipp might have envisaged it, while at the same time giving it his own signature. This sort of 'commentary' always gives the movement in question a special timbre. What is more, the cadenzas reflect the degree of esteem in which improvisation was held by Carl Philipp Emanuel Bach, as he himself emphasizes in his most important literary work, the 'Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments'.

What in your eyes is special about Carl Philipp's music?

I would first of all point to the multi-faceted nature of his oeuvre. His radical tonal language, especially in the fantasias – one might describe his music as associative, since he wrote down whatever came into his head at any one moment, completely free of rules, without bar-lines – is one thing that makes his music special. A fantasia by Carl Philipp is like a painting by Cy Twombly: you think you could do it too – 'it's just a bit of scribble' – but then a tiny detail changes the whole picture and you realize that no, you could not do it after all. The exceptional thing about these fantasias seems to me to be that despite all the freedom of the meandering fantasy and the corresponding associative notational form, the listener arrives at a compelling logic: this is how it must be, it cannot be other-

wise. And in addition to the sheer enthusiasm this engenders in me, I also feel a sense of awe for this colossal genius.

On the other hand there are also less spectacular pieces, sonatas that could be described as 'pretty', pleasant on the ear, easy to play – and which are perfect in their simplicity. The second movements on the other hand often call upon the performer to plumb unimagined depths: Carl Philipp succeeds in creating incredible sound worlds without imposing grand pianistic demands, some dark and mournful, some contradictory and brittle, some of them possessing an almost transcendental serenity.

What is the difference between the works of C. P. E. Bach and those by Haydn and Mozart?

The sonatas by Haydn and Mozart are perhaps more complex from a compositional point of view, and the keyboard writing is denser. Carl Philipp on the other hand used his ideas with a very lavish hand; he sometimes dedicated a whole sonata or rondo to one musical idea or one emotion, sometimes he just lined his ideas up one after another as in the fantasias. He liked sketching, hinting and then dropping ideas. He seldom took a thought to its logical conclusion. That can be confusing, yet it has the fascination of the ac-

cessible, the human element; it is less a matter of form – as in Haydn and Mozart – and more one of language.

Why should this music be played at concerts? Why should we listen to it today?

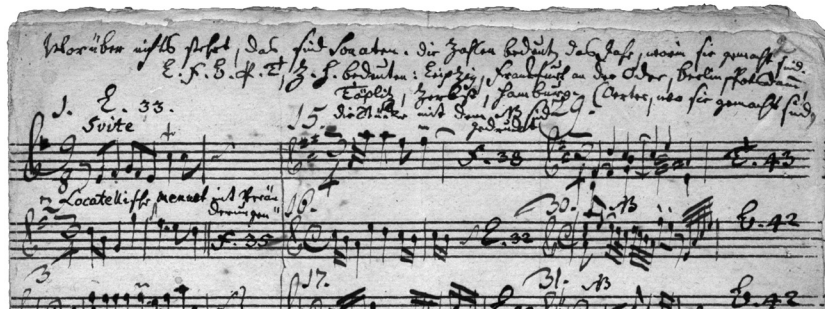
Carl Philipp's music could be described as 'psychological'. He composes in the manner of us mortals: imperfect, doubting, contradictory, complex – simply human. The 'affections', that is to say our feelings, are what characterize us as human beings and they define his music: joy, sorrow, anger, melancholy and humour – you can find all the human emotions in there. Carl Philipp expresses it all in the wonderful sound language of the 18th century, which is culturally so familiar to us, has formed our listening habits over the past 300 years – and which thanks to the

similarity of its language is still able to touch us directly. After all, that is what music is meant to do: to embrace us, touch us – and that is why his music should be heard in concert venues. To be able to discover this world of music means listening to simply beautiful, emotional, entertaining music.

Carl Philipp has been the focal point of your artistic life for the past ten years. How do you feel, having now recorded all of these works?

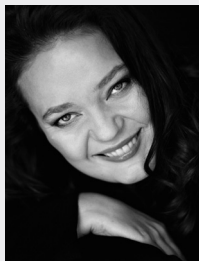
It is a wonderful feeling, mixed with sadness at having brought this life-motivating project to a conclusion, since it has kept me on tenterhooks for so many years. There is only one remedy: sit down at the keyboard and play Carl Philipp.

Questions: Ernst Oder



ANA-MARIJA MARKOVINA

Ana-Marija Markovina received her pianistic education from Vitaly Margulis, Anatol Ugorski, Rolf-Dieter Arens, and from Paul Badura-Skoda, who once said of her: “Ana-Marija Markovina is one of the few pianists who enthral, thrill and deeply move their audience. Her mature and remarkably strong personality makes her one of the outstanding artists of her generation.”



The young pianist has been greatly influenced by her many artistic and personal encounters in over 50 countries. Ana-Marija Markovina has given concerts with many German orchestras and outside the country. She made her debut in Japan at the International Piano Festival in Yokohama, after which she received invitations to all the important music venues in Japan. She has also been a guest at many music festivals, including the Schleswig-Holstein Music Festival, the Piano Festival Ruhr, the Music Festival in Frankfurt an der Oder, the Brandenburg Summer Concerts, the European Music Festival in Passau, the International Piano Stars Festival in Latvia and the Festival do Estoril in Portugal. Ana-Marija Markovina has also performed on many famous concert stages, including the Berlin Philharmonie and the city’s Konzerthaus, the Laeiszhalle in Hamburg, the Beethovenhalle in

Bonn, the Liederhalle in Stuttgart, the Meistersingerhalle in Nürnberg, the Musikverein in Vienna and the Herkulessaal in Munich.

Ana-Marija Markovina’s consummate artistic skill and her highly distinctive way of performing are well documented and are reflected in the success of her many CD recordings and appearances on radio and television. She is constantly discovering forgotten pieces of the piano repertoire and introducing her audiences to those works. In 2010 she released acclaimed recordings of the piano works by Anton Urspruch, a pupil of Franz Liszt, and by Luise Adolpha Le Beau. In the Wagner bicentenary year of 2013 she recorded a version of Wagner’s *Parsifal* for four hands by Engelbert Humperdinck.

She takes her inspiration from a host of sources: one of the main emphases of her work is in sounding out the personality of the composers and in researching the psychology of their works. It therefore hardly comes as a surprise that she has chosen to place Carl Philipp Emanuel Bach, whose oeuvre embraces the entire range of human emotions, at the core of her work over the past ten years.

C. P. E. BACH – THE PUBLISHING PROJECT

english

Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works is an editorial and publishing project of The Packard Humanities Institute, in cooperation with the Bach-Archiv Leipzig, the Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, and Harvard University. Planning for a critical edition of “the collected works” began in 1997, and the project was formally approved in the spring of 1999. We had originally projected approximately 80 volumes and hoped to finish by 2014, the 300th birthday of C. P. E. Bach. But in the summer of 1999, Christoph Wolff and associates from Harvard University recovered the lost Sing-Akademie archives in Kiew, and once that collection was returned to Berlin at the end of 2001, we were able to change the title of the edition to “the complete works.” Now we are projecting almost 120 volumes in total, and we are on course to finish in about five or six more years.

1731 to 1788.) The first entry in his handwritten “Clavierwerkverzeichnis” is dated Leipzig 1733, the Suite in E Minor (Wq 65,4), and the last entry is dated Hamburg, 1772, the last sonata in the first collection “für Kenner und Liebhaber” (Wq 55,5). This indicates the centrality of solo keyboard music in C. P. E. Bach’s output, and the care he took to preserve his work.

C. P. E. Bach’s keyboard music and his theoretical treatise, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753–1762), served as models for Haydn, Mozart, Beethoven, and their contemporaries. Incredible as it may seem, these works are little known and studied today. We hope that this complete recording by Ana-Marija Markovina will create greater appreciation of this body of music by one of the most important composers of the late eighteenth century.

Paul Cornelson, PhD
Managing Editor, *C.P.E. Bach:*
The Complete Works

One of the most interesting documents discovered in the Sing-Akademie archives (SA 4261) is C. P. E. Bach’s own list of his keyboard music through 1772. It was probably begun around the time that Bach wrote his autobiography following the visit of Charles Burney to Hamburg, and it includes 168 numbered items, mostly sonatas written before he moved to Hamburg in 1768. (His estate catalogue, published in 1790 with music incipits for the instrumental music, contains 210 numbered keyboard solos, dating from

CARL PHILIPP EMANUEL BACH – CHRONOLOGY

english

1714	born on 8 March in Weimar, the second son of Johann Sebastian and Maria Barbara; Georg Philipp Telemann (1681–1767) is his godfather	1744	the “Württemberg Sonatas” Wq 49 published. Marries Johanna Maria Dannemann († 1795)	1760	achieves its fifth reprint in his lifetime publication of “Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen” Wq 50 (Six Keyboard Sonatas with varied reprises)	1778	first performance of his oratorio “Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu” (Resurrection and Ascension of Jesus), composed 1774
1717	the family moves to Köthen, where Johann Sebastian becomes court Kapellmeister	1745	birth of his son Johann Adam († 1789), who later becomes a lawyer	1762	publication of volume II of <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i>	1779	publication of the first of “Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber” Wq 55 (Six Collections of Sonatas, Free Fantasias and Rondos for connoisseurs and amateurs)
1720	death of his mother	1747	birth of his daughter Anna Karoline Philippine († 1804)	1767	Princess Anna Amalia of Prussia bestows on him the title of her own Kapellmeister	1780	publication of the four “Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen” Wq 183 (Orchestral Sinfonias with twelve obbligato voices)
1721	his father marries Anna Magdalena Wilcke	1748	birth of his son Johann Sebastian (II), who later becomes a painter	1768	in March becomes Telemann’s successor as municipal director of music in Hamburg at the city’s five main churches; first public concert as conductor on 28 April	1786	conducts the <i>Credo</i> from his father’s B Minor Mass
1723	the family moves to Leipzig, where Johann Sebastian becomes Cantor at St Thomas and the city’s musical director	1750	death of his father on 28 July. Unsuccessful application for the post of Cantor at St Thomas. His half-brother Johann Christian lives with him until 1754 and becomes his pupil	1772	Charles Burney visits Bach in Hamburg	1788	dies in Hamburg on 14 December. Poetic encomia composed by Friedrich Gottlieb Klopstock and Johann Wilhelm Ludwig Gleim; the major part of his musical estate is acquired by the collector Georg Poelchau
1731	matriculates as a law student at the University of Leipzig	1751	travels to Halberstadt and Brunswick	1773	composes the six string sinfonias Wq 182 to a commission from Baron Gottfried van Swieten, ambassador for the Austrian Empire in Berlin	1795	Joseph Haydn, on the way back from London to Vienna in August, attempts to visit his admired predecessor, but in the meantime Bach’s widow has also died, so Haydn only meets their daughter
1734	continues his studies at the University of Frankfurt/Oder. First extant compositions	1753	publication of volume I of <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments); unsuccessful application for the post of Kantor at St Johannes at Zittau	1775	publication of his oratorio “Die Israeliten in der Wüste” (The Israelites in the Wilderness), first performed in Hamburg in 1769. He is the first to conduct Handel’s <i>Messiah</i> in Klopstock’s German translation; its first performance in Germany (in English) had taken place in Hamburg in 1772 under Michael Arne		
1738–40	time spent in Ruppin and Rheinsberg	1756	start of the Seven Years War; temporary escape from Berlin to Zerbst, where he joins the family of Johann Friedrich Fasch (1688–1758), but returns to Berlin when his host’s death becomes imminent	1777	death of his son Johann Sebastian in Rome		
1740	Berlin	1758	publication of “Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Melodien” (Gellert’s Spiritual Odes and Songs with Melodies), which				
1741	one year after the accession of King Frederick II, obtains a permanent post as court cembalist and accompanies evening concerts at the palaces of Berlin and Potsdam						
1742	six “Prussian sonatas” Wq 48 published in Nuremberg						
1743	takes the waters at Teplitz on account of worsening gout						

Unlike his father, Carl Philipp Emanuel Bach was quite at ease in society and liked to frequent the company of highly educated people, artists and the upper classes. He had inherited his father's positive nature, his practical skills and his innate didactic bent. At that time, inspiration, profundity, humour, didacticism and pragmatic thoroughness were not yet at loggerheads, as was to become the case from the romantic period on, when the self-sufficient, hermetically academic approach became increasingly divorced from art.

As the second son, Emanuel had to attempt from a young age to emulate the musical progress of his highly gifted but volatile elder brother, Wilhelm Friedemann. Despite the piety and discipline of the parental household, these were very unsettling times. When Emanuel was three, his father became Kapellmeister in Cöthen, where he wrote most of his instrumental music and where the instrumental compositions of the baroque era reached their understated apogee. When he was six his mother died while his father was away on his travels. The following year his stepmother moved in. At age nine Emanuel saw his father appointed musical director at the Thomaskirche Leipzig, where he remained for over a quarter of a century, until his death.

In his autobiographical essay included in Charles Burney's travel diaries, Carl Philipp Emanuel gives very little detail about this time: "After finishing my schooling at the Leipzig Thomasschule I studied law, first in Leipzig and later in Frankfurt/Oder, where I also directed a musical academy and composed the music for whatever public occasions required it." And now comes the all-important sentence: "In composition and in keyboard playing I never had a teacher other than my father."

"Even the least of his creations bears a stamp that cries out to the whole world: 'I am Bach's work!' and woe betide the alien beauty that has the courage to compare itself with him."

Johann Nikolaus Forkel

When his father died, most of his musical estate went to Carl Philipp Emanuel, who preserved and looked after it carefully, as it fell to him to publish those collections of chorale settings that have become the daily bread not only of church musicians but of music

students all over the world. And we may be quite sure that Carl Philipp Emanuel's great standard work combining theory and practice, the *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments), which appeared after his father's death, illustrates as fully as is possible on the printed page the artistry of the author, and also almost as much of the unsurpassable art of his father and teacher. Of course in many respects we cannot distinguish between nature and nurture. His fathers music had quickly fallen out of fashion, yet it remained the immutable yardstick of quality for Carl Philipp Emanuel's creative work.

In 1738 Emanuel was accepted for a post at the court of crown prince Friedrich in Berlin, who became King Frederick II ("the Great") a year before Emanuel commenced work there in 1741. On an initial annual salary of 300 Taler (500 Taler from 1756), Carl Philipp Emanuel was much less generously remunerated than Fredericks opera director Carl Heinrich Graun (1704–59) or his senior musical adviser, the famous flautist Johann Joachim Quantz (1697–1773), who in 1752 wrote the other great Prussian standard work on the performance practices of the time, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Essay on How to Play the Transverse Flute). This came out a year before Carl Philipp Emanuel's *Versuch* and clear-

ly provided an immense stimulus for him and indeed for others: three years later Leopold Mozarts instruction manual on violin playing, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, was published – what a concentration of crucially important pedagogic works for the benefit of future generations!

As cembalist and accompanist Carl Philipp Emanuel had the privilege of appearing alone with the king in performance, but the latter greatly underestimated his worth as an original composer. It is therefore thought even today that he was unhappy at Fredericks court, but this is at odds with his frank pleasure in company and his full enjoyment of the available artistic contacts, whether with musicians such as Quantz, the Graun brothers, Benda, Agricola, Nichelmann, Krause and Marburg, or with Berlins literary circles, centred around Lessing, Ramler, Gleim and Sulzer. Carl Philipp was legendary for his intelligence, wit and hospitality, and it is significant that in 1747 he married the daughter of a wine merchant friend; incidentally she was an excellent cook. He was equally renowned for his sound business sense. But we should bear in mind that his exchange of letters with his publisher, found in the publishers archives, is almost the only set of his correspondence to survive, and why should his contact with the publisher not be primarily concerned with business matters? Despite this, Carl

Philipp Emanuel understood brilliantly how to sell his works at the same time under his own publishing imprint by subscription throughout Europe in such a way that he could accurately foresee how many copies to produce.

Around 1768, after the death of Telemann, in order to be able to apply for the post of musical director in Hamburg, he hit upon the idea of justifying the necessity of a change by citing the worsening of his gout, so as to be released from the kings service. In Hamburg he crowned his career with great success with the public. As well as his keyboard music and songs, with which he had always been successful, he now wrote the oratorios and sinfonias that were to add significantly to his posthumous fame, and gave exemplary performances of a broad spectrum of music from both present and past. And in the year of his death, in February 1788, occurred what was probably the grandest performance of his sacred music: Mozart conducted his *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (Resurrection and Ascension of Jesus) in Vienna. When he died, Klopstock, praising his friends combination of joie de vivre and discipline, wrote: "He raised the art of playing, through theory and practice, to perfection."

Christoph Schlüren

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

From the Baroque to the Sensitive Style – A Psychological Journey

Neither the Baroque nor the late Baroque era were periods in which psychology played a part. Only in 1770 was Carl Philipp Emanuel Bach able to write: "I feel that music should touch the heart in a romantic manner." That marked the commencement, by the second-eldest son of the Baroque giant Johann Sebastian, of a new direction of sound, thought and sensitivity which was to light the way far ahead and which to this day is still awaiting full recognition of its creative dimension.

Carl Philipp grew up in a family governed by cultural influences derived from the composing commitments and numerous official duties his father was required to fulfil, all of which were embedded in the spiritual life of the time. Life in the home of the Thomaskantor (the Music Director of the Choir of St Thomas's Church in Leipzig) was convivial and the young C. P. E. became acquainted with the great names in music of the time. He remembered: "As a result of all his numerous duties, he [C. P. E.'s father] hardly had time to deal with all his necessary correspondence, to the extent that he could not abide long-winded written exchanges. He did however find time to engage in oral conversations with decent people, because the house he kept was something akin to a dovecote with its comings and goings."



He therefore enjoyed "many acquaintances with master musicians of the highest calibre," which was hardly surprising, since: "The status my father enjoyed as a composer of music for the organ and harpsichord was far too great for any other distinguished musician to pass through without wishing to make the acquaintance of that great man."

This family background meant that J. S.'s children had full support for a musical career on the one hand and that there might have been opposition to the pursuit of a "different life", viz. C. P. E. Bach's matriculation in 1731 at the university of Leipzig to study law. However, the young man who had learned music from his father the Thomaskantor was of course not intending to turn his back on music.

By 1738, when he ceased his studies (without graduating) he was already so well known thanks to his musical activities that he was called by the man who would later become Friedrich II, King of Prussia (Frederick the Great) to take up a post as harpsichordist, and was then given permanent employment in the king's court orchestra. (While the post did not carry the same sort of salary as earned by his famous colleague, Johann Joachim Quantz, it was a secure job. By way of comparison, Quantz was paid 2000 thalers a year, while C. P. E. Bach as principal harpsichordist initially received 300, then 500 thalers).

He remained for 28 years in the service of the king and the interaction between the highly gifted amateur royal musician and his "Clavirist" is clearly documented in Adolph Menzel's famous painting of 1852 *Flute Concert of Frederick the Great at Sanssouci*. True, the king is standing in the middle, but the man who is actually in charge of the musical proceedings is placed in the golden section of the picture (opposite the brightly illuminated chandelier), where he can be seen looking sideways to his master and pupil, sporting an inimitable expression of self-confidence and benevolent severity. The psychological position of the employee and his employer is therefore credibly depicted: the virtuoso musician and famous expert in his field is aware of his status and radiates a corres-

ponding self-awareness that removes him from any form of hierarchy. The composer, similarly, had a clear strategy: although he dedicated his keyboard sonatas of the time to his royal employer, they were aimed at "connoisseurs and amateurs", propelling him into the role of pioneer of middle-class music making.

The *Prussian Sonatas* of 1742 are dedicated to Friedrich II, and the *Württemberg Sonatas* of 1744 to his keyboard pupil at the Prussian court, Prinz Carl Eugen von Württemberg, making them the precursors of the non-court music scene and simultaneously examples of a new style in which the sound is meant to speak, becoming an expression of the senses and affects, especially in the slow, cantabile movements.

For C. P. E. Bach and his contemporaries, family and social life consisted of bourgeois conversations and excursions typical of the day. Intellectual conversation was not limited to music, and Bach's associates included some of the great thinkers of the day, like Gotthold Ephraim Lessing, whose view of the artist's bourgeois existence (in contrast to the safe environment of the court) is reflected in the dialogue in his play *Emilia Galotti* between the Prince of Guastalla and his painter: when the Prince asks jovially "How is your art faring?" he is told that the painter's art depended on making a crust. The Prince pooh-poohs

this idea, assuring the man of his unlimited blessing and support. But the idea of royal patronage was declining in value, and C. P. E. Bach knew how important it was to open up the arts to the middle classes, as witness his self-published textbook "On the True Art of Playing the Clavier."

His older brother Wilhelm Friedemann viewed the situation in a similar light, but was less successful in his attempts to earn a decent living as a freelance

that for himself and since 1721 had been head of church music in the city of Hamburg and music director at the Johanneum grammar school. It was that city which proved to be a safe haven for C. P. E. Bach when the Prussian court in Berlin became less arts-focused, due to the king, Bach's music partner, increasingly pursuing military ambitions which repeatedly put the country's capital in danger of invasion from European and Russian armies, making it less of an attractive place to perform music.

"You must admire the original composer in Bach, who is alone in writing as he does, and who sings in such a manner that you would never think on listening to them that the verses would have sounded as they do."

Johann Friedrich Reichardt

musician, a fact partly attributable to his personality and partly to the fact that the bourgeoisie was only just waking up to the arts as a pastime.

This is clear evidence that it would not be long before musicians would start leaving the royal court orchestras and venture into the world of the middle classes. Georg Philipp Telemann (Carl Philipp Emanuel's godfather) avowed that "anyone wishing to have a job for life should live in a republic." He had achieved just

When in 1767 (after Georg Philipp's death) Carl Philipp was appointed successor to Telemann in Hamburg, he wrote a "letter requesting release from service" to the King of Prussia, explaining that he was unable to play the harpsichord due to gout but that he was still capable of conducting and directing a choir in Hamburg.

The post in Hamburg was very similar to that of his father in Leipzig and was simultaneously linked with 83

a central position within the intellectual life of the city. As a result, he made a living for his family not only thanks to the municipal salary, but also through income derived from concerts and the publication of his works. His contemporaries there included such well-known names as Johann Heinrich Voss, the classical scholar and translator of Homer, and Matthias Claudius, as well as Lessing and Friedrich Gottlieb Klopstock.

Carl Philipp excelled in public performances with his improvisations (a form of music-making which he emphasized and specifically recommended in his *Essay*). The musicologist, author and musician Dr Charles Burney of London reported on an evening when the son of Bach played thus: "After dinner ... I prevailed upon him to sit down again to a clavichord, and he played, with little intermission, till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and *possessed*, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance. He said, if he were to be set to work frequently, in this manner, he should grow young again."

This is a fine example of how a musician's personality melded with his playing technique to produce the
84 "sensitive style". The music was no longer the perfec-

tion of form surpassing the individual to the glory of God, as in the works of his father, who was governed by the reasoning in his day that it was not seemly for a composer to place himself between his music and the transcendental occasion.

Emotions had now become the basis of true music and their direct reflection in its interpretation, their unfiltered spontaneity, were a prerequisite for a valid and poignant performance. For C. P. E. they were the laws that governed interpretation: "This [author's note: the display of sentiment in playing and physical expression] is produced through intense, humorous and other sorts of ideas, that are then transformed into those emotions. Hardly has one emotion been dealt with than the next is activated, resulting in a constant exchange of passions. This obligation can be observed in pieces that are written in expressive form and may originate either from the composer or from someone else; in the latter case the performer must try to sense the same passion in himself that the composer felt when he wrote the work." This is how the composer himself described the process in chapter 3, section 13 of his *Essay on the True Art of Playing the Clavier*.

C. P. E. Bach wrote the keyboard pieces and fantasias for the harpsichord, and so demands of performers

the awareness of an instrument with a considerably more limited potential than a modern-day grand piano. A performer wishing to empathize with the composer's expressive language, his "passions", needs to overcome a number of hurdles: all that has been handed down are the notes on the page, and the performer must learn to read into them the desired sentiments (something which an experienced per-

"other sorts of ideas" we realize that the expression of emotions is not an isolated moment, as is often suggested in modern times, when mind and matter are deemed to be two opposites. Only when the two are brought together in inseparable, dynamic interaction do we experience that credible expression of all art (be it in pictures, poems or music) that results in a unison of experience.

"He is original! All his products bear the stamp of originality. (...) He is original, and that allows everything to be said that there is to say about original individuals in music, as in all the other arts and sciences."

Johann Lavater

former can indeed do, as someone who reads a poem of the period can learn to express the verses as they were written). On the other hand: are those "passions" of an eighteenth-century composer comparable with those we feel today? The answer is simple: yes, because our emotions and the way they are expressed have not changed since then. Consequently, a modern performer can indeed produce the music of C. P. E. Bach with all its passion, on an instrument of that era.

When Bach wrote the above quote and mentioned

There is a (co-)creative contribution to the art of listening: we hear music in a completely new and inimitable form when we listen to it. It is necessary, however, to make a conscious effort to listen and to participate in the creative process. It is the task of the performer to suggest directions, with powerful determination. This is not a case of right or wrong; the sense of determination need only be weak or strong.

C. P. E. was an innovator of language not only in his own field of art; in fact, he was a revolutionary, for his 85

answers to the social and economic conditions of his day are still valid to this day: he (unlike Hettore Gonzaga, the Prince of Guastalla) understood that art has a market and he was extremely successful in that market. When in his day and afterwards people spoke of “the great Bach”, they were referring to him and not his father or his brothers. He enjoyed the greatest

“One recognizes Bach’s original spirit in all his works, even in the smallest pieces; they all bear the stamp of originality and they are identifiable among a hundred other pieces, even as each of them contains invention and novelty.”

Johann Friedrich Reichardt

degree of respect in the houses of the European aristocracy; Mozart conducted Bach’s oratorio *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (resurrection and ascension of Jesus) in 1788 in Vienna, and orders for his published works were received from Archangel, St.

Petersburg, London and Vienna, and from faraway Cape Town.

Ana-Marija Markovina has, in this present edition, embarked not on a journey from the Baroque to the sensitive style; she has undertaken an expedition within that entire field. That is a highly complex accomplishment of interdisciplinary significance because such a task can only succeed if the performer knows the music and the scores inside out as well as reflecting and incorporating the intellectual sphere of Carl Philipp Emanuel Bach’s lifetime. Just as all knowledge of past intellectual eras is filtered through our own experience in our own heads, the same goes for the interpretation of artistic legacies.

To make such a project credible so that it involves its listeners, the performer has to demonstrate a unity between her own life and creative development and that of the composer of the works she is performing. The artist’s motivation was predicated on exactly that assumption and this is clearly reflected in her entire performance of the works.

Helmut Reuter

DANKSAGUNG / ACKNOWLEDGEMENTS

Ohne die intensive und langwierige Unterstützung der Universität zu Köln durch den Rektor Univ.-Prof. Dr. rer. nat. Axel Freimuth und den Kanzler der Universität zu Köln Dr. iur. Michael Stückradt, sowie das Collegium Musicum, vertreten durch Frau Sophia Herber, wäre das Vorhaben nicht zustande gekommen und nicht durchführbar gewesen. Ein besonderer und herzlicher Dank gilt allen an diesem Projekt beteiligten Verantwortlichen.

Without the intensive and dedicated support of the University of Cologne, expressed by its Rector, Prof. Axel Freimuth, and its Chancellor, Dr Michael Stückradt, and of the Collegium Musicum, represented by Frau Sophia Herber, this project could never have been attempted and would never have been executed. I offer special and heartfelt thanks to all those responsible for each stage of this project.

Der Bösendorfer Imperial, auf dem ich das Klavierwerk von C. P. E. Bach aufgenommen habe, ist meinen Klangvorstellungen und meinen Interpretationsabsichten in einer einzigartigen Weise entgegengekommen. Er entfaltet eine Welt, in der Klang und Sprache eine Einheit bilden, wie es gerade dieses Klavierwerk fordert. Ich danke der Firma Bösendorfer für die Vorbereitung und Betreuung dieses wundervollen Instruments.



Bösendorfer
DER KLANG, DER BERÜHRT

The Bösendorfer Imperial, on which I recorded the keyboard works of C. P. E. Bach, has delivered the

Klangvorstellungen und meinen Interpretationsabsichten in einer einzigartigen Weise entgegengekommen. Er entfaltet eine Welt, in der Klang und Sprache eine Einheit bilden, wie es gerade dieses Klavierwerk fordert. Ich danke der Firma Bösendorfer für die Vorbereitung und Betreuung dieses wundervollen Instruments.

sound I sought and facilitated the interpretation I intended in a manner that altogether surpassed my expectations. It has opened up a world in which sound and speech form a unity such as this piano literature requires like no other. My thanks are due to the Bösendorfer company for the provision and care of this wonderful instrument.

Ana-Marija Markovina

Ana-Marija Markovina

Project Supervisor / Executive Producer:

Sören Meyer-Eller

Redaktion / Text Editing:

Katharina Fritz, Sören Meyer-Eller

Einführungstexte / Program Notes:

Christoph Schlüren, Helmut Reuter

Übersetzung / Translation: Janet und Michael Berridge

Photos: Harald Hoffmann

Design: Zeichen D/Ann-Marie Falk

Satz / Typeset: Wolfgang Düring

Music Producer / Editing: Christoph Frommen, Sebastian Riederer (For details see CD sleeves)