

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714 - 1788)

[1]	Fantasia I Es-Dur / in E flat major Wq 58/6	5:42
[2]	Rondo III B-Dur / in B flat major Wq 58/5	5:12
[3]	Rondo II c-Moll / in C minor Wq 59/4	4:36
[4]	Rondo I C-Dur / in C major Wq 56/1	6:53
[5]	Rondo III a-Moll / in A minor Wq 56/5	7:54
[6]	Rondo II E-Dur / in E major Wq 58/3	4:57
[7]	Fantasia II C-Dur / in C major Wq 59/6	7:26
[8]	Rondo II G-Dur / in G major Wq 57/3	4:38
[9]	Rondo III F-Dur / in F major Wq 57/5	5:06
[10]	Rondo II d-Moll / in D minor Wq 61/4	3:53
[11]	Fantasia I F-Dur / in F major Wq 59/5	4:06
[12]	Rondo I E-Dur / in E major Wq 57/1	7:47
[13]	Fantasia II C-Dur / in C major Wq 61/6	5:05

(aus den "Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber")

Christine Schornsheim

(Tangentenflügel, Schloß Bad Krozingen)

Aufnahme / Recording:

Schloß Bad Krozingen, 04.-08.03.2013

Produzentin / Producer: Dr. Lotte Thaler
Tonmeister / Recording Producer: Olaf Mielke
Schnitt / Editing: Nora Brandenburg
Stimmung/Tuning: Christoph Kern

Co-Produktion SÜDWESTRUNDFUNK Stuttgart - CAPRICCIO

© 2013 SWR

© + © 2014 Capriccio, 1010 Vienna, Austria

www.capriccio.at

Made in Austria

Lotte Thaler im Gespräch mit Christine Schornsheim

LT: Sie haben zu Ehren des 300. Geburtstags von Carl Philipp Emanuel Bach eine CD aufgenommen mit einer Auswahl von Rondos und Fantasien aus den sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber, so heißt es im Titel. Warum keine Sonaten?

CS: Natürlich hätte ich mich einfach auf eine Sammlung konzentrieren können, dann wären auch Sonaten enthalten gewesen. Aber welche der sechs hätte es sein sollen? Daher fand ich es spannender, mich nur auf eine größere Anzahl der Rondos und Fantasien zu konzentrieren, da mich gerade das fantasierende und improvisatorische Element besonders interessiert. Außerdem ist jedes einzelne Stück ein wertvolles Unikat!

LT: Als Instrument zieht Carl Philipp Emanuel Bach selbst ein Fortepiano vor, so empfiehlt er jedenfalls in seiner Sammlung. Sie aber haben sich nicht für Fortepiano entschieden, sondern für ein ganz spezielles Instrument, nämlich für einen Tangentenflügel. Dieser steht in Bad Krozingen, in der Sammlung von Fritz Neumeyer. Was zeichnet denn diesen Tangentenflügel aus?

CS: Aus meiner Sicht ist das kennzeichnende eines Tangentenflügels, dass er quasi alle Klangfarben

besaiteter historischer Tasteninstrumente in sich vereinigt. Er kann sanft wie ein Clavichord klingen, auch das Cembalo kann fast imitiert werden, und der Klang eines frühen Fortepianos ist ebenso zu erzeugen. Dieses Instrument in Bad Krozingen erfüllt alle Kriterien in hohem Maße. Ich habe mich deswegen für einen Tangentenflügel entschieden, weil die Musik von Carl Philipp Emanuel Bach in ihren Charakteren ausgesprochen vielfältig ist. Es ist schwierig, diese nur auf einem der möglichen Instrumente Cembalo, Fortepiano oder Clavichord darzustellen. Auf dem Clavichord geht es vielleicht am besten, erklärtermaßen ist es ja auch sein Favoritinstrument. Carl Philipp Emanuel Bach selbst äußert sich zu dem Instrument Tangentenflügel leider gar nicht. In seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ finden wir besonders viele Einschätzungen über das Clavichord und den Flügel (gemeint ist damit das Cembalo!) und einige wenige über das Fortepiano. Jedoch schrieb er den ersten Teil seines Lehrwerks „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ bereits 1753, die relativ kurze Erscheinungsphase der Tangentenflügel hatte da noch gar nicht begonnen. Wir können also nur mutmaßen, ob er einen Tangentenflügel kannte und wie er sich darüber geäußert hätte.

LT: Kann man denn seinen Personalstil insbesondere bei den Clavierwerken schlagwortartig zusammenfassen?

CS: Größte Vielfalt! Er verlangt dem Spieler eine hohe Virtuosität ab bei den Werken, die die Elemente des Sturm und Drang in sich vereinigen. Fast noch wesentlicher sind die empfindsamen Stücke oder Passagen, die wir eigentlich immer antreffen, und bei denen insbesondere das singende Spiel gefordert ist. Ebenso zeigt er, dass er auch den bei seinem Vater erlernten kontrapunktischen Stil beherrscht.

LT: Zwei Rondos von Ihnen neu aufgenommenen scheinen mir besonders diesem Sturm und Drang verpflichtet zu sein, nämlich das in c-Moll Wq 59/4 und das in d-Moll Wq 61/4. Das c-Moll-Rondo fängt ja mit einem Dreiklang an und erinnert mich dann schon ein bisschen an Beethovens Sonate Op. 2, Nr.1, es hat so etwas Stürmisches und dieses raketenhafte Aufsteigen, ein bisschen unwirsch ist es auch. Das d-Moll-Rondo wiederum ist gestisch unglaublich packend.

CS: Beim d-Moll-Rondo haben wir ein Motiv, das scheinbar unendlich oft wiederkehrt. Dieses kurze Motiv hat für mich etwas Rastloses, Getriebenes. Das ist so, als wenn man zur Tür hereinstürmt und atemlos schon währenddessen alles sagen möchte, was man gerade Aufregendes erlebt hat. Von dem Sturm muss man sich wieder erholen, diese Erholung gönnt

CPEBach uns in Form seiner typischen Pausen. Das c-moll-Rondo ist für mich vor allem witzig und bizarr. Schon im 2. Takt überrascht er uns mit verminderten Akkorden, die er nicht auflöst und mit Pausen, da hatte das Stück ja gerade erst begonnen. Sehr speziell ist auch das Ende. Er benutzt einfach einen Teil dieses Anfangsmotivs noch einmal, aber es führt nirgends hin. Es ist, als würde man verschwinden, ohne sich zu verabschieden, sich förmlich in Luft auflösen.

LT: ..oder man hat den Eindruck, der Schluss ton fehlt. Die Rondos, so heißt es immer, waren in erster Linie für die Liebhaber gedacht, und die Fantasien für die Kenner. Aber gibt es denn zwischen diesen Rondos und Fantasien wirklich einen großen Unterschied im Schwierigkeitsgrad?

CS: Für mich kaum. Ich glaube, dass er viel mehr an den Verkauf seiner Werke gedacht hat. Die Rondoform war einfach sehr beliebt in der Zeit. Demzufolge standen die Verkaufsabsichten gut. Letztendlich sind die meisten seiner Rondos auch Fantasien!

LT: Und wie geht man mit der Aufführung seiner Werke heute um? Ist der Verlauf der Musik selbst so, dass man eigentlich automatisch das richtige spielt?

CS: Wer weiß, was das Richtige ist? Da kann natürlich jeder zu einem komplett anderen Ergebnis kommen. CPEBach gibt uns jedoch in seinem Lehrwerk im Kapitel „Vom Vortrage“ viele Hinweise, wie mit

dem Tempo umgegangen werden soll, wie mit dem Ausdruck und ebenso wie mit der Freiheit in der Musik.

LT: Dann nehmen wir doch mal die Es-Dur-Fantasie Wq 58/6, mit der wird auch Ihre CD eröffnet. Es-Dur, eine wunderbare Tonart, Sie präludivieren ...

CS: ...wie in einer großen erweiterten Kadenz. Danach folgt ein ernstes Thema, das er aber durch erneutes Fantasieren unterbricht, es gibt eine Triolenkette, die aber nicht wirklich irgendwo hin-führt. Nach einer abrupten Pause kommt er wieder ins Fantasieren in Form von großen Arpeggien. Und dann führt er wieder zurück zu seinem Anfangs-Präludienteil, und dieser Wechsel zwischen ernsten Themen und dem freien Fantasieren setzt sich immer weiter fort.

LT: Interessant ist, dass er vieles davon ohne Taktstrich schreibt. Aber eine Ordnung hat er schon vorausgesetzt?

CS: Nur auf der Basis einer klaren Ordnung konnte er so frei fantasieren.

LT: Um dieses festzulegen, muss man sich ja dann genau überlegen, wie man was spielt!

CS: Bei dieser Fantasie steht am Beginn Allegro di Molto. Für einen seiner Zwischenteile gibt es noch

die Bezeichnung Poco Adagio. Wir haben also immerhin Hinweise für die Tempogestaltung. Wie frei man allerdings damit umgeht, das liegt im Ermessen des Spielers, hier ist der so oft zitierte gute Geschmack gefragt.

LT: Dieses Präludierende oder Passagenwerk, dieses Arpeggioartige kommt ja eigentlich in allen Stücken vor. Das klingt natürlich unglaublich virtuos. Ist es auch schwierig zu spielen oder liegt das gut?

CS: Diese Stellen liegen oft sehr gut und verfehlen nicht ihre Wirkung. CPEBach war ebenso wie sein Vater und wie seine Brüder ein brillanter Clavierspieler und wusste, wie er einen guten Effekt erzielen kann. Jetzt hier gerade bei dieser Es-Dur-Fantasie, da ist der Anfang allerdings gar nicht einfach, weil die Passagen unregelmäßig strukturiert sind und er fast die ganze Klaviatur benutzt. Kann man seine Hände jedoch mehr oder weniger an einer Position der Tastatur belassen, ist es eigentlich nicht so schwer zu spielen und klingt dennoch rauschhaft.

LT: Sie haben ja schon den „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ erwähnt. Wenn Sie jetzt diese Stücke einstudieren, nehmen Sie dann dieses Buch auch zur Seite und schauen, was er dazu sagt? Carl Philipp Emanuel Bach hatte ja eine sehr präzise Vorstellung von seinem Interpreten. Er macht ihm genaue Vorschriften, wie er sich beim musikalischen Vortrag zu verhalten hat. Also, wenn er den Hörer

rühren will, dann muss er selbst gerührt sein. Und wenn die Musik traurig wird, muss er selbst traurig werden. Das sind natürlich Vorstellungen, von denen ich nicht weiß, ob sie heute noch zu realisieren sind. Inwieweit kann man sich davon noch inspirieren, beeinflussen lassen?

CS: Dieses Buch ist mein ständiger Begleiter! Ich finde alles, was er schreibt wesentlich und für heutige Musiker gleichermaßen wichtig und gültig. Seine Beschreibung, nicht „wie ein geschnitztes Bild“ (Vom Vortrage) vor dem Instrument zu sitzen, ist für jeden verständlich. Er beschreibt einerseits ausführlich, welchen Affekt man am besten bei sich spüren soll, damit dieser sich auch auf den Hörer überträgt, gleichzeitig aber, dass man es auch nicht übertreiben und beispielsweise keine überflüssigen Grimassen ziehen sollte. Es geht eben gar nicht um Äußerlichkeiten! Ein anderer wesentlicher Hinweis ist in der Aussage enthalten, dass die Meinung damals vorherrschte, Clavieristen könnten immer nur schnell spielen, was zwar eine große Bewunderung hervorrufen würde, aber die Seele nicht rührte. Man solle stattdessen dem empfindsamen Gemüte des Zuhörers etwas zu tun geben. Dies ist ein hoher Anspruch, dem jeder Musiker sich verpflichtet fühlen muss!

Ein anderer wesentlicher Aspekt ist die Ausführung der Ornamente. Carl Philipp Emanuel Bach ist da geradezu pedantisch. Es gibt eigentlich keine Verzierung, die er nicht beschreibt, jede Ausnahme-

regelung wird dargelegt. Darüber hinaus sagt er uns, was Ornamente überhaupt bedeuten. Sie helfen, den Ausdruck zu verbessern, mal sind sie schmeichelnd, mal sind sie verbindend, mal machen sie den Gesang glänzend, um nur einige Attribute zu zitieren.

LT: Darüber hinaus muss man sich auch ein bisschen mit der Rhetorik befassen.

CS: Ganz sicher. Viele Musiker fremdeln etwas mit der Musik CPEBachs und können dieser nicht so viel abgewinnen, weil sie oft unbequem wirkt. Da kann es passieren, dass ein Stück anfängt, vielleicht gerade mal einen Takt gespielt ist - und schon gibt es eine Pause, so als wüsste man nicht mehr weiter. Das verunsichert viele. Ein guter Redner aber benutzt ständig das Stilmittel der rhetorischen Pause, um die Aufmerksamkeit zu erhöhen. Warum nicht auch wir Musiker? Den Hörer zu überraschen und einen starken Ausdruck zu erzeugen gehört zum wesentlichsten in der Musik von CPEBach,

LT: Haben Sie gerade ein Beispiel für dieses Unterbrechen oder die Pause, gleich nach dem ersten, zweiten Takt?

CS: Ja, bei diesem c-Moll-Rondo ist es so ähnlich. Wir sprachen ja bereits darüber. Ich sehe hier Symbole des Suchens, gleichzeitig wird eine besondere Aufmerksamkeit fast erzwungen.

LT: Ein anderes bedeutendes Werk, das einen auch wirklich in der Seele berührt, weil es von einem Schmerz spricht, ist das Rondo in a-Moll Wq 56/5. Das hat einen autobiografischen Hintergrund, Frau Schornsheim.

CS: 1778, im gleichen Jahr dieser Komposition starb sein Sohn Johann Sebastian d.J. nach schwerer Krankheit. Dieses Rondo hängt ganz sicher mit dieser Lebenssituation zusammen und es wirkt wie ein endloses Lamento. Es ist ein Andante, hat zwar auch diese aufbrausenden Teile, die eine starke Verzweiflung symbolisieren, aber doch weniger als andere. Es ist besonders ausdrucksstark, und CPEBach unterstreicht das durch sehr genaue und häufig wechselnde dynamische Bezeichnungen.

LT: Und gleichzeitig gibt es chromatisch absteigende Basslinien, auch sie verstärken den schmerzlichen Affekt. Es gibt aber auch ein Gegenbeispiel zu dieser Klage in a-Moll, nämlich das Rondo in B-Dur Wq 58/5. Das ist ganz heiter und erinnert vielleicht schon ein bisschen an Haydn, es plaudert oder läuft so munter vor sich hin. Welchem Charakter würden Sie dieses B-Dur Rondo jetzt zuordnen?

CS: Frohsinn und Unbekümmertheit. Er fängt nicht schon mit Pausen und komplizierten Akkorden an! Es gibt ein auftaktiges Thema, was einmal nach oben springt, einmal nach unten, und schon kommt die erste Kadenz. Auch im weiteren Verlauf springt er

weiter munter in den Lagen hin und her.

LT: Es gibt auch zwei Rondos in E-Dur, sie sind sehr gesanglich und fließend, haben auch nicht dieses stark Unterbrechende und Abrupte. Liegt das auch an der Tonart? Schreibt man solche Stücke gerne in E-Dur?

CS: Ich glaube schon. Beide E-Dur Rondos haben etwas, was nicht ganz von dieser Welt ist. Trotzdem unterscheiden auch diese beiden Rondos sich. Das eine ist sehr empfindsam (Wq 58/3). Da gibt es einen minimalen kurzen Ausbruch im Fortissimo, sonst aber bleibt es simpel und naiv, aber eben sehr gesanglich. Bei dem längeren der beiden (Wq 57/1) wandert er unglaublich durch die Tonarten. Da kommt es eben auch vor, dass er das gleiche Rondo-Thema in Fis-Dur und anderen entlegenen Tonarten schreibt.

LT: Wir sollten auf jeden Fall noch zwei Fantasien ansprechen. Sie stehen beide in C-Dur. Die eine beginnt mit einem humorigen Ruf eines Kuckucks, entwickelt sich aber dann ganz merkwürdig. Man denkt dann am Ende, so komisch ist der Vogelruf gar nicht mehr. Diese Fantasie in C-Dur Wq 59/6 ist vermutlich ein Werk, das viel Spaß macht zu spielen und ist vielleicht das, was den Hörer am meisten überrascht oder irreleitet, immer wieder in eine ganz andere Sphäre hebt. Wie macht er das?

CS: Er verwendet unterschiedliche Formen und Stilmittel, und das ohne sanfte Übergänge. Phantasierende Momente wechseln sich mit diesem Anfangsmotiv und zwischendurch auch mit einer von Seufzern durchzogenen traurigen Melodie ab. Ganz am Ende kommt nochmals das erste Motiv, aber dann macht er kurzen Prozess und beendet das Stück abrupt mit der Kadenz, die durch Keile über den Noten markiert ist, was das Merkmal dafür ist, dass man bitte besonders kurz spielen möge. Es ist wieder so, als würde er sich kurz und bündig verabschieden.

LT: Und dagegen die andere Fantasie Wq 61/6, die letzte aus den sechs Sammlungen. Die ist nun ganz merkwürdig. Gerade diese letzte Fantasie ist ein richtig schulgerechtes Rondo: A, B, A, C, A.

CS: Da zeigt es sich eben besonders deutlich, dass er die Formen Fantasie und Rondo wunderbar durcheinanderwirbelt.

LT: Das ist ja auch schon mal ein Scherz, oder?

CS: Vielleicht. Aber wie ich ja schon eingangs erwähnt, sind einige seiner Rondos im Grunde Fantasien und diese Fantasie ist eben ein Rondo. Der Charakter dieser Rondo-Fantasie, nennen wir sie einmal so, ist sehr speziell. Der Charme sprüht nicht an erster Stelle, dafür beginnt das Stück furios im Presto di molto, es gibt viel Frechheit und Spott. Fast wirkt es, als würde er nicht gerade höflich eine Person nachäffen.

LT: Ja. Aber dann, als erster B-Teil ein gesangliches Andante in B-Dur und im C-Teil eine ganz ungewöhnliche Tempobezeichnung, Largo sostenuto. Das gibt's ja sicher auch nicht so oft.

CS: Er ist wirklich unglaublich weit entfernt von dem, wie das Rondothema gestaltet ist, es klingt plötzlich fast choralartig, hymnisch, wir hören tief gesetzte dunkle Akkorde in G-Dur, die fast an einen Männerchorgesang erinnern. Zu guter Letzt kommen dann im 3. A-Teil noch einmal ganz große Überraschungen, weil er bei einem großen Kadenz-Sprung nicht auf dem Basston landet, der der richtige wäre, sondern genau daneben. Und das scheint wirklich eine Karikatur eines Klavierspielers zu sein, der sich leider in solchen Momenten immer verspielt. Dabei ist das natürlich wenig vergnüglich, wenn man danebengegriffen hat! Und – weil es so „schön“ war, benutzt er den gleichen Effekt dann gleich noch mal. Schließlich hört er nach all diesen Überraschungen ganz friedlich auf. Diesmal gibt es kein abruptes Ende, sondern eine ganz unaufgeregte, wohlklingende und sanfte Schlusswendung. Das wirkt auf mich so als wollte er sagen „bin ich nicht eigentlich doch ganz nett?“

Der Tangentenflügel der Sammlung Neumeyer – Junghanns – Tracey in Bad Krozingen

Für die Aufnahme der Sonaten Carl Philipp Emanuel Bachs benutzte Christine Schornsheim einen 1801 von Christoph Friedrich Schmahl in Regensburg gebauten Tangentenflügel. Das Instrument hat einen Klaviaturnumfang von fünf Oktaven (F1 f3) und ist durchgehend zweichörig besaitet. Sein Aussehen erinnert an einen zeitgenössischen Hammerflügel und Teile seiner Mechanik scheinen ebenfalls vom Hammerklavier beeinflusst. Allerdings wird hier der Ton nicht mit einem kleinen Hammer, sondern durch ein schmales, längliches Holzstäbchen erzeugt, die namensgebende Tangente. Sie steht am hinteren Teil des Tastenhebels auf einer schrägen Platte, die sie beim Niederdrücken der Taste an die Saiten schleudert; zugleich hebt ein zweites Hölzchen die Dämpfung. Um einen möglichst kräftigen und reinen Klang zu erhalten, treffen die Tangenten nahe beim Stimmstocksteg auf die Saiten.

Von den Hammerklavieren übernommen sind die Kniehebel zur Dämpfungsaufhebung („forte“) und für eine Verschiebung der Klaviatur. Dadurch berührt die Tangente nur noch eine Saite („una corda“) und der helle, bisweilen perkussive Klang erhält etwas weniger Volumen. Als drittes Register besitzt dieser Tangentenflügel die von Hand für Bass und Diskant getrennt schaltbare „Harfe“. Dünne Lederstreifen werden zwischen Tangente und Saite geschoben, wodurch ein gedämpfter, harfenähnlicher Klang entsteht.

Über die Entwicklung dieses Instrumententyps durch Franz Jacob Spath in Regensburg und dessen Beziehung zu dem Clavierbauer Johann Andreas Stein in Augsburg hat Michael Latcham 2004 im „Galpin Society Journal“ ausführlich berichtet. Der aus Heilbronn gebürtige Clavier- und Orgelmacher Christoph Friedrich Schmahl hatte 1772 Spaths zweite Tochter Anna Felicitas geheiratet und gemeinsam mit seinem Schwiegervater besaitete Tasteninstrumente gebaut. Spath starb 1786 und Schmahl führte die Werkstatt alleine weiter, signierte aber noch einige Jahre seine Instrumente mit „Spath und Schmahl in Regensburg“. Der auf dieser Einspielung zu hörende Tangentenflügel ist eines von Schmahls letzten Instrumenten und befand sich der Überlieferung zufolge bis 1830 auf Schloss Morstein bei Gerabronn (Kreis Schwäbisch Hall). Der Stuttgarter Klavierbauer Carl Anton Pfeiffer schenkte ihn 1920 mit acht weiteren Tasteninstrumenten dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg. Heute befindet er sich als Leihgabe der Universität in der Sammlung historischer Tasteninstrumente Neumeyer – Junghanns – Tracey im Schloss Bad Krozingen (Kat. Nr. IV.31).

Dr. Markus Zepf

Lotte Thaler talks to Christine Schornsheim

LT: In honour of the 300th anniversary of Carl Philipp Emanuel Bach's birth, you have recorded a CD with a selection of Rondos and Fantasias from the six collections of sonatas, free fantasias and Rondos for connoisseurs and lovers, as the title reads. Why did you not record any sonatas?

CS: Of course, I could simply have concentrated on one collection, then sonatas would also have been contained in it. But which of the six should it have been? So, I found it more exciting to concentrate only on a larger number of the Rondos and Fantasias, as the imaginative and improvisatory component interests me particularly. Moreover, every individual piece is a valuable and unique specimen.

LT: As the instrument, Carl Philipp Bach himself preferred a fortepiano, that is at least what he recommended in his collection. But you opted not for a fortepiano, but for a very special instrument, i.e. for a Tangentenflügel. The latter is located in Fritz Neumeyer's collection in Bad Krozingen. What are the characteristics of this Tangentenflügel?

CS: In my view, what characterizes a Tangentenflügel is that it unites all the timbres of stringed period keyboard instruments, so to speak. It can sound as gentle as a clavichord, even the harpsichord can almost be imitated, and the sound of an early fortepiano can similarly be produced. The instrument in Bad Krozingen meets all the criteria. I opted for a Tangentenflügel because Carl Philipp Emanuel

Bach's music is decidedly diverse in character. It is difficult to present it on only one of the possible instruments harpsichord, fortepiano or clavichord. It perhaps works best on the clavichord, for, as he explained, it was also his favourite instrument. Sadly, Carl Philipp Emanuel Bach made no mention of the Tangentenflügel himself. In his Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, we can find especially many estimations about the clavichord and the piano (the harpsichord is meant!), but few about the fortepiano. Nevertheless, he already wrote the first part of his textbook Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen in 1753, and at that time the relatively short appearance of the Tangentenflügel had not even begun. So, we can only conjecture whether he knew a Tangentenflügel and what he would have said about it.

LT: Can his personal style be summarized in keywords, especially in the case of the piano works?

CS: The greatest diversity! He demands high virtuosity from the performer in the works combining the elements of Sturm und Drang. Almost even more important are the sentimental pieces or passages, which we really always meet and in which a vocal performance is especially demanded. Similarly, he shows that he commands the counterpoint style he had learnt from his father.

LT: Two Rondos from your new recording seem to me to be particularly indebted to Sturm und Drang, i.e. the one in C minor Wq 59/4 and the one in D minor Wq 61/4. The C minor Rondo opens with a triad and then reminds me a little of Beethoven's Sonata op. 2 No. 1, it has something stormy about it and the meteoric

ascent, and it also somewhat rough. On the other hand, the D minor Rondo is unbelievably thrilling in atmosphere.

CS: In the case of the D minor Rondo, we have a motif that apparently recurs incessantly frequently. For me, this short motif has something restless and driven about it. It is as if you came storming through the door and simultaneously wanted to blurt out breathlessly what exciting things you had just experienced. You have to recover from the storm, and this relaxation C.P.E. Bach grants us in the form of his typical pauses. For me, the C minor Rondo is above all witty and bizarre. Even in the second bar, he surprises us with reduced chords he does not dissolve and with pauses, and the piece has just begun. The ending is also very special. He simply uses part of the beginning motif once more, but it leads nowhere. It is as if you disappeared without saying good-bye, simply dissolving into thin air.

LT: ... Or you have the impression that the final note is missing. It is always said that the Rondos were primarily written for lovers and the Fantasias for connoisseurs. But is there really a major difference between the Rondos and Fantasias in terms of difficulty?

CS: For me, hardly a difference. I think that he thought much more about selling his works. The Rondo form was simply highly popular at the time. Consequently, sales prospects were good. Ultimately, most of his Rondos are also Fantasias!

LT: And how do you cope with performing his music today? Is the course of the music itself such that you automatically play the right thing?

CS: Who knows what the right thing is? Of course, everyone can reach a completely different result. However, in his textbook in the chapter 'Vom Vortrage' he gives us many tips on how to cope with the tempo, the expression and also with the freedom in music.

LT: Let us take the E flat major Fantasia Wq 58/6, which also opens your CD. E flat major, a wonderful key, you perform a prelude.

CS: ... like in a large, expanded cadenza. There then follows a serious theme, which he interrupts with new fantasizing, and there is a chain of triplets, which does not really lead anywhere. After an abrupt pause, he starts fantasizing again in the form of major arpeggios. And then he returns to the prelude part of the beginning, and this alternation between serious themes and free fantasizing is continued again and again.

LT: It is interesting that he writes a lot of it without a bar line. But has he already presupposed an order?

CS: Only on the basis of a clear order could he fantasize so freely.

LT: To determine that, you have to think precisely how to play something!

CS: In this Fantasia, Allegro di Molto is written at the beginning. There is also the specification Poco Adagio for one of its intermediate parts. So, we have indications for setting the tempo. How freely you deal with it, however, is up to the discretion of the performer, here is where the often quoted good taste is in demand.

LT: These preludes or passages like arpeggios really occur in all pieces. Of course, it sounds unbelievably virtuoso. Is it difficult to play or does it come easily?

CS: These passages often come very easily and do not fail to have an effect. Like his father and his brothers, C.P.E. Bach was a brilliant pianist and knew how to obtain a good effect. Here, however, in this E flat major Fantasy, the beginning is not at all easy because the passages are irregularly structured and he uses almost the entire keyboard. But if you can leave your hands more or less at one position of the keyboard, it is not really so difficult to play and still sounds ecstatic.

LT: You have already mentioned the *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. When you study these pieces, do you pick up the book and look to see what he says? After all, Carl Philipp Emanuel Bach had a very precise idea of his interpreter. He gave him exact instructions as to how he had to behave while performing the music. So, if he wants to move the listener, he must be moved himself. And if the music becomes sad, he must become sad himself. Of course, these are ideas about which I do not know if they can still be realized today. To what extent can you be inspired and influenced by them?

CS: The book is my constant companion! I find everything he writes significant and equally important and valid for musicians today. His description of how not to sit in front of the instrument 'like a carved picture' ('Vom Vortrag') is comprehensible to anyone. On the one hand, he describes in detail which emotion you should best feel in yourself so that it is transferred to the listener, but at the same time that you should not

exaggerate and make superfluous grimaces, for instance. There is absolutely no question of formalities! Another important tip is contained in the statement that the opinion prevailed at the time that pianists could only play quickly, which caused great admiration, but did not move the soul. Instead, you should give the sentimental mind of the listener something to do. This is a high requirement, to which every musician must feel committed!

Another important aspect is the performance of the ornaments. Here, Carl Philipp Emanuel Bach is almost pedantic. There is not really a single embellishment that he does not describe, and every exception is explained. Moreover, he tells us what ornaments really imply. They help to improve the expression, sometimes they are flattering, sometimes they are binding and sometimes they make the song gleam, to quote only a few attributes.

LT: In addition, you also have to deal with rhetoric a little.

CS: Certainly. Many musicians are somewhat shy of C.P.E. Bach's music and cannot get very much out of it, because it often seems uncomfortable. Then it can happen that a piece begins, perhaps just a bar has been played – and then there is a pause, as if you did not know what to do next. That makes many people uncertain. But a good speaker constantly uses the stylistic device of the rhetorical pause in order to heighten attention. Why should we musicians not do the same? Surprising the listener and producing a strong impression are among the most important components of C.P.E. Bach's music.

LT: Do you have an example of this interruption or the pause immediately after the first or second bar?

CS: Yes, it is similar in this C minor Rondo. We have already spoken about it. Here, I see symbols of searching, and at the same time special attention is almost enforced.

LT: Another significant work, which really moves the soul because it speaks about anguish, is the Rondo in A minor Wq 56/5. This has an autobiographical background, Ms. Schornsheim.

CS: In 1778, the year of this composition, his son Johann Sebastian Jun. died after a serious illness. The Rondo is certainly linked to this situation and it seems like an endless lament. It is an Andante and also has these surging passages symbolizing great despair, but less so than others. It is particularly expressive, and C.P.E. Bach underlines this with very precise and frequently alternating dynamic indications.

LT: And at the same time, there are chromatically descending bass lines that also increase the painful effect. But there is also a counter-example to this lament in A minor, namely the Rondo in B flat major Wq 58/5. It is quite cheerful and is perhaps slightly reminiscent of Haydn, it chats or hops merrily along. What character would you attribute to this B flat major Rondo?

CS: Gaiety and insouciance. It does not begin with pauses and complicated chords! There is an opening theme that jumps up once and down once, and then the first cadenza follows. In the further development,

it continues to jump hither and thither in the registers.

LT: There are also two Rondos in E major, they are very lyrical and flowing and do not have the abrupt element of interruption. Is this also due to the key? Do composers like writing such pieces in E major?

CS: I think so. Both E major Rondos have something otherworldly about them. Nevertheless, these two Rondos also differ. One is very sentimental (Wq 58/3). There is a minimal short outbreak in fortissimo, but otherwise it remains simple and naive, but also very lyrical. In the longer of the two (Wq 57/1), Bach wanders unbelievably through the keys. Then, it also occurs that he writes the same Rondo theme in F sharp major and other remote keys.

LT: At any rate, we should also mention two other Fantasias. They are both in C major. One begins with the humorous call of a cuckoo, but then develops in a very strange way. You notice at the end that the bird-call was not so comic after all. This Fantasia in C major Wq 59/6 is a work that is presumably great fun to play and perhaps constantly elevates what surprises or misleads the listener most into a completely different sphere. How does Bach do that?

CS: He uses different forms and stylistic devices and does so without gentle transitions. Fantasizing moments alternate with this opening motif and in-between also with a melancholic melody permeated with sobs. At the very end, the first motif returns once more, but then he makes short work and abruptly ends the piece with the cadenza marked by wedges above the notes, which is an indication that you should please play particularly shortly. It is once

more, as if he wanted to say good-bye briefly and succinctly.

LF: And a contrast is the other Fantasia Wq 61/6, the last from the six collections. It is very strange. This very last Fantasia is an absolutely exemplary Rondo: A, B, A, C, A.

CS: Here, it can be seen particularly clearly that he wonderfully mixes up the forms of the Fantasia and the Rondo.

LF: That is a joke, isn't it?

CS: Maybe. But, as I remarked at the beginning, some of his Rondos are basically Fantasias and this Fantasia is a Rondo. The character of this Rondo/Fantasia, let us call it that, is very special. Charm is not primarily emitted, but the piece begins furiously in Presto di molto, and there is a lot of impertinence and ridicule. It almost seems as if he were aping a person in a not exactly polite manner.

LF: Yes, but then comes as the first B section a lyrical Andante in B flat major and in the C section a totally unusual tempo indication, Largo sostenuto. That certainly does not happen very often.

CS: It is really unbelievably far away from how the Rondo theme is composed, it suddenly sounds almost like a chorale, hymnic, and we hear deep, dark chords in G major that are almost reminiscent of a men's choir. Finally, in the third A section there are major surprises once more, because in a large cadenza leap it does not land on the bass note, which would be the correct one, but right next to it. And this

really seems to be the caricature of a pianist, who sadly always plays the wrong notes at such moments. Of course, it is hardly a pleasure when you have played the wrong notes! And, because it was so 'fine', Bach immediately uses the same effect once more. Finally, he ends utterly peacefully after all these surprises. This time, there is no abrupt ending, but a completely non-agitated, harmonious and gentle conclusion. For me, he seems to want to be saying 'I am really quite a nice person?'

The 'Tangentenflügel' from the Neumeyer – Junghanns – Tracey Collection in Bad Krozingen

For the recording of the sonatas by Carl Philipp Emanuel Bach, Christine Schornsheim used a 'Tangentenflügel' built by Christoph Friedrich Schmahl in Regensburg in 1801. The instrument has a keyboard range of five octaves (F1 f3) and is continuously stringed for two courses. Its appearance is reminiscent of a contemporaneous fortepiano and parts of its mechanism seem similarly influenced by the fortepiano. However, here the tone is not produced by a small hammer, but by a narrow, oblong wooden stick, the tangent that gives the instrument its name. It is placed on a slanting plate at the back of the key lever that throws it against the strings when the key is pressed; at the same time a second wooden stick raises the damping. So as to obtain as powerful and pure a sound as possible, the tangents hit the strings close to the sound post. The knee levers for suspending the damping ('forte') and shifting the keyboard are taken over from fortepianos. So, the tangent only touches one string ('una corda'), and the bright, sometimes percussive sound is given

somewhat less volume. As a third register, this 'Tangentenflügel' has a 'harp' that can be manually switched separately for bass and descant. Thin strips of leather are pushed between the tangent and the string, producing a subdued, harp-like sound.

In the Galpin Society Journal in 2004, Michael Latcham reported in detail about the development of this type of instrument by Franz Jacob Spath in Regensburg and his relationship to the piano maker Johann Andreas Stein in Augsburg. The Heilbronn-born piano and organ maker Christoph Friedrich Schmahl had married Spath's second daughter Anna Felicitas in 1772 and built stringed keyboard instruments in conjunction with his father-in-law. Spath died in 1786, and Schmahl continued to run the workshop on his own, but for a number of years still signed his instruments with 'Spath and Schmahl in Regensburg'. The 'Tangentenflügel' that can be heard on this recording is one of Schmahl's last instruments and, according to tradition, was to be found in Schloss Morstein near Gerabronn (district of Schwäbisch Hall) until 1830. In 1920, the Stuttgart piano maker Carl Anton Pfeiffer donated it together with eight other keyboard instruments to the Musicological Seminar of Freiburg University. Today, it is on loan from the university to the Neumeyer – Junghanns – Tracey Collection of Historical Keyboard Instruments in Schloss Bad Krozingen (Kat. Nr. IV.31).

Dr. Markus Zepf

CHRISTINE SCHORNSHEIM

Cembalo & Hammerklavier

Mit einer fast unerschöpflichen Vielzahl an Klängen verschiedener historischer Tasteninstrumente, auf denen sie zu Hause ist, und endloser musikalischer Fantasie bezaubert Christine Schornsheim seit vielen Jahren ein begeistertes Publikum. Immer wieder ist sie Gast namhafter Konzertreihen und Festivals wie beispielsweise des Klavierfestivals Ruhr, der Schwetzingener Festspiele und natürlich der einschlägigen Festivals, die sich auf Alte Musik spezialisiert haben. Auch die großen Barockorchester laden sie regelmäßig als Solistin ein. Zu ihren wichtigsten kammermusikalischen Partnern zählen seit vielen Jahren Andreas Staier an zwei Cembali, zwei Hammerklavieren oder auch vierhändig am Hammerklavier, die Gambistin Hille Perl, die Cellistin Kristin von der Goltz oder der Traversflötist Michael Schmidt-Casdorff.

In der Saison 2012/13 war Christine Schornsheim als Solistin bei Konzerten der Akademie für Alte Musik Berlin, in einem großen Zyklus der Haydn-Sonaten bei den Schwetzingener Festspielen und mit zahlreichen weiteren Rezitalen zu hören. Mit ihrer musikalischen Partnerin, der Barockgeigerin Mayumi Hirasaki ist sie zum wiederholten Mal Gast der Thüringer Bachwochen gewesen. Den 300. Geburtstag Carl Philipp Emanuel Bachs 2014 feiert sie mit zahlreichen Programmen – in Solo-Rezitalen oder mit ihren musikalischen Partnern. So spielt sie mit Hille Perl C. P. E. Bachs Sonaten für Viola da gamba und Cembalo. In der Saison 2013/14 ist sie auch wieder als Solistin beim Freiburger Barockorchester eingeladen.

Es gibt zahlreiche, viel beachtete Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen mit Christine Schornsheim. Als

großes diskographisches Projekt wurde 2011 unter größtem Lob der Fachpresse Bachs *Wohltemperirtes Clavier*, eingespielt auf einem der wenigen erhaltenen Cembali des Antwerpener Instrumentenbaumeisters Anton Ruckers aus dem Jahre 1624, veröffentlicht (Capriccio).

Im Februar 2005 erschien das als grandioser Meilenstein gefeierte, an fünf historischen Tasteninstrumenten eingespielte gesamte Solo-Clavierwerk Joseph Haydns bei Capriccio/WDR. Diese Einspielung wurde in Frankreich 2005 mit dem "Diapason d'Or"- Jahrespreis sowie in Deutschland mit dem "Preis der deutschen Schallplattenkritik" und dem "Echo Klassik 2005" ausgezeichnet. Christine Schornsheim nahm darüber hinaus u. a. die Goldberg-Variationen, selten zu hörende Cembalowerke J. S. Bachs sowie einige Klavierkonzerte von W. A. Mozart auf. Mit dem Traversflötisten Christoph Huntgeburth spielte sie Werke von L. v. Beethoven für Flöte und Klavier erstmals ein. Bereits 1999 erhielt sie einen "Echo Klassik" für die Einspielung dreier Cembalokonzerte von C. P. E. Bach, W. Fr. Bach und J. Ch. Bach (Capriccio).

Besondere Aufmerksamkeit erhielt auch die Aufnahme mit Werken Mozarts zu vier Händen, aufgenommen zusammen mit Andreas Staier an einem außergewöhnlichen Instrument von Andreas Stein, das Cembalo und Hammerklavier in sich vereint (harmonia mundi France). Im Sommer 2009 ist die Gesamtaufnahme der Haydn'schen Clavierkonzerte auf historischen Instrumenten (Cembalo, Hammerklavier und Orgel) begleitet von der Neuen Düsseldorfer Hofmusik erschienen (wiederum WDR/Capriccio). Diese versteht sich als Fortsetzung der Gesamteinspielung des Solo-Clavierwerks. Ebenfalls im Sommer 2009 ist ein Gemeinschaftsproj-

jekt mit der Gambistin Hille Perl erschienen: die sechs Orgeltriosonaten Bachs in der Bearbeitung für Viola da gamba und Cembalo. 2012 veröffentlichte Oehms ihre Aufnahme von Sonaten und Kammermusik von Leopold Mozart, 2013 erschienen Lieder der Mozart-Zeit (Tenor: Markus Schäfer, Crystal Classics). Die nächsten CD-Veröffentlichungen werden Werke von J.A.P. Schulz und von C.P.E. Bach sein.

Christine Schornsheim ist Professorin für historische Tasteninstrumente an der Musikhochschule München.

Christine Schornsheim
Harpisichord & Fortepiano

With an almost endless sound variety on the different historical keyboard instruments she is familiar with, and an endless musical fantasy, harpsichordist and fortepianist Christine Schornsheim has been fascinating an enthusiastic audience for many years. She has been a guest of various concert series and festivals such as Klavierfestival Ruhr, Schwetzingen Festspiele, Schleswig-Holstein Musik Festival, Mostly Mozart New York, Europäisches Musikfest Stuttgart, Konzerthaus Berlin, Tage Alter Musik in Herne, Klavierfestival Ruhr and international Bach Festivals. Among her regular musical partners are Andreas Staier – with whom she performs at two harpsichords, two fortepianos or with four hands -, gamba player Hille Perl, cellist Kristin von der Goltz and traverso player Michael Schmidt-Castorff.

The 2012-13 season saw her perform as a soloist of the Akademie für Alte Musik Berlin, in an extended cycle of Haydn sonatas at the Schwetzingen Festival and numerous other recitals. With baroque violinist Mayumi Hirasaki, she was again guest of the Thüringer Bachwochen. She will celebrate C.P.E. Bach's 300th birthday in 2014 with numerous programmes in solo recitals or with her musical partners, for example with C.P.E. Bach's sonatas with gamba player Hille Perl. In the season 2013-14, she will also return to the Freiburg Baroque orchestra. Among her numerous recordings for CD and radio is the epic project of the complete *Well-Tempered Clavier* by J.S. Bach on one of the few preserved and fully playable harpsichord of the Antwerp master Anton Ruckers dating from 1624 (Capriccio 2012).

In 2005, her milestone recording of Joseph Haydn's complete keyboard solo works was published by Capriccio/WDR, awarded with a "Diapason d'Or" in France, the "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" as well as the "ECHO Klassik" in Germany. Furthermore, Christine Schornsheim recorded J.S. Bach's *Goldberg Variations*, rarely played Bach works for harpsichord as well as piano concertos by W.A. Mozart. With traverso player Christoph Huntgeburth she made the first recording of Beethoven works for flute and piano. She received an "ECHO Klassik" in 1999 already for her CD with three harpsichord concerts by C.P.E. Bach, W.F. Bach and J. Ch. Bach (Capriccio).

Schornsheim received high critical acclaim for her recording of Mozart works with Andreas Staier on a special Andreas Stein instrument that combines harpsichord and fortepiano (Harmonia Mundi France). 2009 saw the Capriccio/WDR release of the complete keyboard concertos by Joseph Haydn on historic instruments (harpsichord, fortepiano and organ), together with the Düsseldorfer Hofmusik – an extension of the recording of Haydn's keyboard solo works. In the same year, a joint project with Hille Perl was realized: Sony released their recording of Bach's organ sonatas, arranged for viola da gamba and harpsichord. In 2012, Oehms published their recording of Leopold Mozart's sonatas and chamber music. Her most recent CD includes Lieder of Mozart's time (tenor: Markus Schäfer, Crystal Classics).

Upcoming CD releases comprise compositions by J.A.P. Schulz and C.P.E. Bach.

Since 2002, Schornsheim has held a professorship for harpsichord at the University of Music and Performing Arts in Munich.

