

Château de

VERSAILLES

Spectacles

Carl Philipp Emanuel BACH

EMPFINDSAMKEIT

Libertés et sentiments



Arnaud De Pasquale
Pianoforte

MENU

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

EMPFINDSAMKEIT

56'19

Arnaud De Pasquale, pianoforte

Anne Thivierge, flûte

1	L'Aly Rupalich Wq 117/27 - <i>Petites pièces pour le clavecin</i>	3'31
2	Fantasia in c major, Wq 61/6	5'45
3	Sonata in d minor, Wq 65/24	5'41
	Sonata per flauto traverso e basso continuo in e minor, Wq 124	
4	Adagio	2'08
5	Allegro	1'58
6	Minuetto	2'25
7	La Gabriel Wq 117/35 - <i>Petites pièces pour le clavecin</i>	3'37
8	La Gleim Wq 117/19 - <i>Petites pièces pour le clavecin</i>	3'32
9	Rondo in d minor, Wq 61/4	4'35
10	La Stahl Wq 117/25 - <i>Petites pièces pour le clavecin</i>	4'46
11	La Caroline Wq 117/39 - <i>Petites pièces pour le clavecin</i>	2'29
	Sonata per flauto e cembalo in d major, Wq 83	
12	Allegro un poco	4'26
13	Largo	4'55
14	Allegro	6'24



Carl Philipp Emanuel Bach, gravure de Johann Conrad Krüger, XVIII^e siècle

Le pianoforte de Carl Philipp Emanuel Bach

Par Marie Demeilliez

« Tous les organistes exerçant aujourd'hui leur art en Allemagne ont été formés à l'école de Johann Sebastian Bach, de même que la plupart des exécutants sur le clavecin, le clavicorde et le piano-forte l'ont été à celle de son fils, l'admirable Carl Philipp Emanuel Bach, si longtemps connu sous le nom du Bach de Berlin, mais qui est à présent directeur de la musique à Hambourg¹. »

Dans le récit de son grand périple européen, Charles Burney témoigne de la fascination qu'exerce Carl Philipp Emanuel Bach à la fin du XVIII^e siècle. Lors d'une visite à Hambourg en 1773, il le décrit jouant du clavicorde, « avec la délicatesse, la précision et la flamme qui l'ont rendu justement célèbre auprès de ses compatriotes. Chaque fois qu'il avait une note longue à exprimer,

il réussissait à arracher à son instrument un véritable cri de douleur et de lamentation, (...) dont nul autre musicien ne serait sans doute capable² ».

L'un des musiciens allemands les plus renommés de son temps, le second fils de Johann Sebastian Bach l'est particulièrement pour son talent d'instrumentiste à clavier, auquel il destine la majeure partie de son œuvre de compositeur, auteur de plus de trois cents pièces pour clavier solo ainsi que d'un *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen)*, considéré comme l'un des plus importants écrits du XVIII^e siècle sur cette matière. L'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach puise à tous les genres cultivés au clavier en Allemagne :

¹ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (London, 1773), trad. M. Noiray, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1992, p. 395.

² *Ibidem*, p. 460.

plus de cent cinquante sonates, des rondos et des fantaisies contribuent à sa réputation de compositeur moderne et inventif, mais aussi quelques fugues et des suites, dans la tradition du premier XVIII^e siècle, ainsi que diverses pièces de caractère, des danses, des pièces pédagogiques, de longueur variable.

Un bon nombre de ses pièces sont dites pour *clavier* ou *cembalo*, termes qui au XVIII^e siècle, désignent tout type d'instrument à clavier. D'une manière pragmatique, les publications de Bach laissent généralement la possibilité de les interpréter sur plusieurs instruments. Lui-même jouait du clavecin, du clavicorde et du pianoforte. Le catalogue de ses œuvres élaboré en 1790 (*Nachlaß-Verzeichnis* NV 1790) liste, parmi les instruments en possession du compositeur à la fin de sa vie, un clavecin à cinq octaves, deux clavicordes, ainsi qu'un *clavecin royal* de Friederici, c'est-à-dire un pianoforte carré avec des jeux qui permettaient d'en varier la sonorité. Même s'il s'agit d'un

instrument récent, Bach a pu disposer de pianofortes tout au long de sa carrière. La Saxe, où il passe ses jeunes années, en était un haut lieu de fabrication; Frédéric II, qui l'emploie à partir de 1740, possédait plusieurs pianofortes de Silbermann dans ses palais de Berlin et de Potsdam. Enfin, *director musices* de la ville de Hambourg à partir de 1768, où il succède à son parrain Georg Philipp Telemann, Bach se produit régulièrement en concert au pianoforte. Dans son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, il en souligne les qualités pour l'accompagnement et pour le jeu soliste: « Le pianoforte et le clavicorde soutiennent au mieux les exécutions où se présentent les plus grands raffinements du goût³ » indique-t-il dans l'introduction, ajoutant plus loin que, pour interpréter ses fantaisies, « le registre non assourdi du pianoforte est le plus agréable, et, si l'on sait user d'une nécessaire prudence à cause de la résonance, le plus charmant⁴ ».

³ C.P.E. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier. 2e partie dans laquelle on traitera des principes de l'accompagnement et de la libre Fantaisie* [1762], édition et traduction Béatrice Berstel, Paris, CNRS Editions, 2002: Introduction, §6.

⁴ *Ibidem*, chap. 41 (*De la fantaisie libre*), §4.

C'est à Berlin que Bach compose la *Sonata per il cembalo* en ré mineur Wq 65/24, en 1749. Depuis une dizaine d'années, il est au service de la cour de Frédéric II de Prusse, passionné de musique, lui-même excellent flûtiste, n'hésitant pas à recruter les meilleurs virtuoses de son temps. Les fonctions de Bach à la cour lui laissent du temps pour développer une activité d'enseignement du clavier et de compositeur. C'est dans ce contexte qu'il compose son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, publié en deux parties, en 1753 et 1762, et oriente son écriture pour clavier vers une expressivité nouvelle. En trois mouvements, la sonate Wq 65/24 a un caractère résolument expérimental: les introductions lentes des premier et troisième mouvements, déployant de riches harmonies en de larges accords, les nombreux contrastes dans l'écriture pour clavier, qui varie les textures, les nuances (*piano, forte*), et mélange régulièrement des éléments stylistiques baroques et galants, annoncent l'esthétique de l'*Empfindsamkeit* ou *style sensible*, qu'incarnera Carl Philipp

Emanuel Bach quelques années plus tard, capable de subjuguier dans ses fantaisies les sentiments des auditeurs.

Des années berlinoises, date aussi un ensemble de *Petites pièces pour le clavecin*, en un seul mouvement, caractérisées par des titres à la française – sortes de portraits musicaux à la manière de ceux composés par François Couperin. On y reconnaît plusieurs proches de Bach⁵: *La Caroline* fut probablement composée en pensant à sa fille Anna Carolina Philippina (1747–1804), *La Gleim* pourrait être un portrait musical de son ami poète Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), et *La Stahl* celui du médecin Georg Ernst Stahl (1713–1772). Quant à *L'Aly Rupalich*, elle fut d'abord intitulée *La Bach*, sans que l'on sache à quel membre de la famille du compositeur cette pièce énergique et contrastée faisait référence. Les titres et le format des pièces suivent le modèle des clavecinistes français dont le répertoire est bien connu dans le Berlin du milieu du XVIII^e siècle et inspire d'autres compositeurs tels Christian Friedrich Carl Fasch, Johann

⁵ Précisons que l'article féminin avant le titre des pièces n'implique pas de faire nécessairement référence à une femme.

Philipp Kirnberger ou Friedrich Wilhelm Marpurg, mais stylistiquement, ces *Petites pièces* de Bach ont peu à voir avec de la musique française. Originales tout en restant accessibles à de nombreux amateurs, ces courtes pièces pour clavier de Carl Philip Emanuel Bach rencontrent un franc succès et ont joué un rôle décisif dans la construction de sa célébrité au XVIII^e siècle.

Alors qu'une partie du répertoire pour clavier de Bach se répand dans le monde musical sous forme manuscrite, le compositeur entreprend, dans les années 1770, un projet éditorial d'ampleur, qui permettra la publication de six recueils de sonates, rondos et fantaisies *für Kenner und Liebhaber* (c'est-à-dire pour les connaisseurs et les amateurs), publiés entre 1779 et 1787 – dont la collection Wq 61 constitue le dernier volume. Leur préparation et leur vente, alors que tous les volumes sont publiés *im Verlag des Autors*, mobiliseront l'énergie de Bach pendant les dix dernières années de sa vie. Une publication *im Verlag des Autors* impliquait que Bach, dans sa collaboration avec l'éditeur Breitkopf, soit à l'origine de la proposition, organise la publicité

pour trouver des souscripteurs, dirige une équipe d'agents dans différentes villes et pays pour la diffusion de son ouvrage (dont Johann Philipp Kirnberger, le baron van Swieten, Charles Burney, etc.), pour livrer à Breitkopf tout le matériel prêt à l'emploi, des pages de titres aux partitions, sans oublier la liste des souscripteurs, imprimée en tête de chaque volume. La souscription se faisait par *Pränumeration* (paiement à l'avance) afin de financer la préparation de l'ouvrage.

La zone géographique couverte par les abonnements était large: les pièces de Bach se vendaient dans diverses régions d'Allemagne – les souscripteurs du volume Wq 61 sont à Berlin, Kassel, Danzig, Frankfurt, Göttingen, Großenhain, Halberstadt, Hambourg, Holstein, Hohenstein, Königsberg, Leipzig, Lübeck, Mecklenburg, Silésie, Stade, Sorau, Zittau – mais aussi dans les pays voisins, en France (Bordeaux), dans le duché de Courlande, à Vienne, Prague, Riga, Stockholm, et jusqu'à Saint-Pétersbourg et Londres. En Angleterre, grâce au relais de Charles Burney, une véritable *Carlophilipemanuelbachomanie* touche

les musiciens et amateurs de musique et bénéficie à l'entreprise éditoriale de Bach. Qui sont ces souscripteurs dont les volumes nous dévoilent l'identité? Parmi les « connaisseurs », on retrouve de nombreux musiciens professionnels, organistes, maîtres de chapelle, facteurs d'instruments, maîtres de chant, théoriciens, etc. Certains, comme Charles Burney, font aussi fonction d'agents pour vendre la musique de Bach. Parmi les « amateurs », on note la présence de très nombreuses femmes, ce qui rappelle combien le clavier est un instrument de la sociabilité féminine. L'ouvrage est d'ailleurs dédié à Maria Theresia, archiduchesse de Leiningen-Westerburg (1746-1814). La terminologie utilisée par Bach pour désigner les interprètes de sa musique, *kenner* (connaisseurs) et *liebhaber* (amateurs), reprend une distinction usuelle dans le discours sur les arts pour distinguer des approches différentes de l'expérience esthétique, sans qu'elle implique nécessairement une hiérarchie. Le dictionnaire de Johann Christoph Adelung s'en fait ainsi l'écho (1796) définissant le

Liebhaber comme « celui qui a un goût excellent pour les beaux-arts et les œuvres d'art sans être lui-même artiste. Tous les amateurs [*Liebhaber*] ne sont pas des connaisseurs [*Kenner*]⁶ ». Dans le même esprit que Bach, Johann Nikolaus Forkel avait publié en 1777 un ouvrage *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* (*Sur la théorie de la musique, en tant qu'elle est nécessaire et utile aux amateurs et aux connaisseurs*), mais l'expression est nouvelle dans la musique imprimée quand Bach initie sa collection. Elle est cependant rapidement reprise par d'autres musiciens : Johann Carl Friedrich Rellstab publie à Berlin en 1787 un *Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber*, Karl Hanke édite ensuite plusieurs volumes de *Gesänge beim Clavier für Kenner und Liebhaber* (Flensburg, Schleswig, Hamburg, 1790), etc. Cette entreprise éditoriale ambitieuse contribue à asseoir la réputation européenne de Carl Philipp Emanuel Bach, alors que lui-même passe toute sa vie en Allemagne. Elle assure aussi la sécurité financière de sa

⁶ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 1793–1801, vol. 2, col. 2061.

famille : on estime qu'il a réalisé un bénéfice de 950 Reichsthaler sur les seules ventes du seul premier recueil, soit l'équivalent de son salaire annuel à Hambourg.

Parmi les pièces rassemblées dans cette série, les rondos et des fantaisies sont celles dans lesquelles la modernité et l'originalité de l'écriture pour clavier de Bach s'exprime le plus. S'il est bien uni par un thème entendu dont les retours (souvent modifiés) structurent la pièce, le rondo Wq 61/4 en ré mineur, composé en 1785, est bien éloigné de l'alternance régulière entre un refrain et plusieurs couplets tels que les compositeurs pour clavier en proposent volontiers depuis le début du XVIII^e siècle. Contrastes, surprises formelles et harmoniques, caractérisent cette pièce. On retrouve cette instabilité de textures et d'harmonies caractéristique de l'*Empfindsamkeit* dans la Fantaisie en do majeur (Wq 61/6), composée l'année suivante. Dans une source manuscrite de cette fantaisie, les contrastes de nuances sont amplifiés par des changements de timbres, suggérant l'utilisation d'un pianoforte modèle «clavecin royal». La pièce peut sonner comme une improvisation notée,

enchaînant plusieurs sections de différents tempi, jusqu'à une fin non mesurée, où l'on retrouve l'éloquence d'un récitatif.

Apprécié pour le répertoire soliste, le pianoforte est aussi volontiers utilisé comme instrument d'accompagnement et se marie particulièrement bien avec la flûte. Le rôle du musicien de clavier est bien différent dans les deux sonates de cet enregistrement : dans la *Sonata per flauto traverso e basso continuo* en mi mineur Wq 124, c'est à partir d'une simple ligne de basse chiffrée que le claviériste réalise un accompagnement harmonique, dont il varie la texture et la réalisation de la main droite, en fonction des sentiments à exprimer et de l'inspiration du moment. Dans la *Sonata per flauto e cembalo* en ré majeur Wq 83, la partition de clavier propose à la fois une ligne pour la main droite, mélodique, en dialogue avec la flûte, et une ligne d'accompagnement à la basse, ponctuellement chiffrée pour en compléter l'harmonie.

Carl Philipp Emanuel Bach compose la sonate Wq 124 en 1737, à Francfort, où il s'est installé en 1734 pour étudier à l'université. Il est alors un membre très

actif du *collegium musicum*, organisant et participant à des concerts, donnant des cours de musique, etc. La coupe de cette sonate, en trois mouvements lent-rapide-rapide, s'est alors imposée dans la musique composée à Dresde ou à Berlin (voir par exemple les sonates de Johann Joachim Quantz) et c'est le modèle pratiqué par Bach jusqu'à son départ pour Hambourg. Le dernier mouvement, un *Minuetto* suivi de deux variations, fait écho au goût pour la danse française dans l'Allemagne du XVIII^e siècle. D'une relative facilité, cette sonate en mi mineur a dû plaire à bien des amateurs.

La sonate Wq 83 est un arrangement tardif, élaboré à Hambourg, d'une sonate en trio pour flûte, violon et basse continue, la Wq 151, composée à Postdam en 1747. Presque toutes les sonates en trio de C.P.E. Bach ont été composées entre 1745 et 1756, alors que Bach était membre de la Chapelle de la cour de Prusse. En qualité de premier claveciniste, il avait alors pour mission principale d'accompagner les solistes. Bach y avait pour collègues plusieurs excellents flûtistes, dont Johann Joachim Quantz ou Johann Joseph Friedrich Lindner. À partir de 1756, début de la guerre de Sept Ans,

qui entrave l'activité musicale de la cour, les soirées de musique de chambre cessent, permettant à Bach de se consacrer à son œuvre pour clavier. Laissant la composition de trios pour deux instruments aigus et basse continue, il reporte son intérêt sur les trios pour un instrument mélodique et un «clavier obligé», comme l'est la sonate Wq 83.

C'est à Leipzig, dès les années 1720 et 1730, alors qu'il vivait encore chez son père, que Carl Philipp Emanuel Bach a expérimenté pour la première fois cette texture particulière qu'est le trio avec «clavier obligé» (c'est-à-dire un clavier dont toute la musique est notée, et qui joue à la fois la seconde partie mélodique aigue et la basse). Les six sonates pour violon et clavecin obligé de Johann Sebastian Bach, BWV 1014-1019, composées vers 1725, comptaient en effet parmi les premières œuvres de ce genre. La sonate pour instrument mélodique et clavier obligé est très en vogue à Berlin quand Bach est à la cour de Frédéric le Grand. Plusieurs de ses collègues s'illustrent dans ce genre : Christoph Schaffrath, Carl Heinrich et Johann Gottlieb Graun, Johann Joachim Quantz notamment composent

de nombreux trios pour clavier et flûte, hautbois, violon, basson ou viole de gambe. Transformer une sonate en trio composée pour deux instruments de dessus et basse continue en une œuvre pour dessus et clavier, comme Bach le réalise dans la sonate Wq 83, est chose courante : l'une des parties instrumentales est alors confiée à la main droite du clavier quand la main gauche joue la ligne de basse continue. La sonate Wq 83 est en trois mouvements, deux mouvements vifs, en ré majeur, tonalité volontiers associée à l'allégresse, encadrant un *largo* dans un mélancolique ré mineur. Le style est galant, avec des mélodies de caractère vocal, une texture légère, caractéristique de

l'esthétique à la cour de Berlin au milieu du XVIII^e siècle.

« Un musicien ne peut émouvoir à moins qu'il ne soit lui-même ému. Aussi doit-il nécessairement s'immerger dans toutes les passions qu'il veut éveiller chez ses auditeurs⁷ » note Carl Philipp Emanuel Bach dans son *Essai*. Les pièces de cet enregistrement puisent à différents moments de la carrière et de l'évolution esthétique de Bach, du style galant à l'*Empfindsamkeit* de la maturité. Elles sont néanmoins traversées par une constante expressive, dans laquelle prime l'art de subjuguier les sentiments de l'auditeur.

⁷ C.P.E. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, I, Berlin, Henning, 1753, chap. III, § 13 [trad. Denis Collins, Paris, Zurfluh, 2009].

The fortepiano of Carl Philipp Emanuel Bach

By Marie Demeilliez

“All the present organ-players of Germany are formed upon [Johann Sebastian Bach's] school, as most of those on the harpsichord, clavichord, and piano forte are upon that of his son, the admirable Carl. Phil. Emanuel Bach; so long known by the name of Bach of Berlin, but now music-director at Hamburg⁸.”

In the account of his great European journey, Charles Burney bears witness to the fascination exerted by Carl Philipp Emanuel Bach at the end of the 18th century. During a visit to Hamburg in 1773, he describes him playing the clavichord, “with the delicacy, precision, and spirit, for which he is so justly celebrated among his countrymen. In the pathetic and slow movements, whenever he had a long note to express, he absolutely contrived to produce,

from his instrument, a cry of sorrow and complaint, such as can only be effected upon the clavichord, and perhaps by himself.”⁹”

As one of the most renowned German musicians of his time, Johann Sebastian Bach's second son is particularly famous for his talent on keyboard instruments, to which he devoted most of his work as a composer, writing over three hundred pieces for solo keyboard as well as an *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*), considered one of the most important essays on the subject in the 18th century. Carl Philipp Emanuel Bach's work draws on all the genres popular on the keyboard in Germany: more than 150 sonatas, rondos and fantasies contribute to his reputation as a modern and inventive

⁸ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (London, Becket, Robson, Robinson, 1773, vol.II, p.82.

⁹ *Ibidem*, p. 269.

composer, but he also wrote a few fugues and suites in the early 18th century tradition, as well as various character pieces, dances and educational pieces of varying lengths.

A significant number of his pieces are designated for *clavier* or *cembalo*, terms which in the 18th century referred to any type of keyboard instrument. Pragmatically, Bach's publications generally allowed for interpretation on several instruments. He himself played the harpsichord, clavichord and fortepiano. The catalogue of his works compiled in 1790 (Nachlaß-Verzeichnis NV 1790) mentions, among the instruments owned by the composer at the end of his life, a five-octave harpsichord, two clavichords, and a royal harpsichord (*clavecin royal*) by Friederici, i.e. a square fortepiano with stops that allowed the sound to be varied. Despite its recent invention, Bach had several fortepianos at his disposal throughout his career. Saxony, where he spent his youth, was a major manufacturing centre; Frederick II, who employed him starting in 1740, owned

several Silbermann pianofortes in his palaces in Berlin and Potsdam. Finally, as *director musices* of the city of Hamburg from 1768, where he succeeded his godfather Georg Philipp Telemann, Bach performed regularly in concert on the pianoforte. In his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, he underlines their qualities for accompaniment and solo performance: “The pianoforte and the clavichord best support performances where the greatest refinements of taste occur¹⁰” he indicates in the introduction, adding later that, to interpret his fantasies, “the undamped register of the pianoforte is the most agreeable, and, if one knows how to use necessary caution because of the resonance, the most charming¹¹”.

It was in Berlin that Bach composed the *Sonata per il cembalo in D minor*, Wq 65/24, in 1749. For about ten years, he had been in the service of the court of Frederick II of Prussia, a music enthusiast and excellent flutist himself, who did not hesitate to recruit the best virtuosos of his time. Bach's duties

¹⁰ C.P.E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments, part II* [1762], Introduction, §6.

¹¹ *Ibidem*, chap. 41, §4.

at court allowed him time to develop his career as a keyboard teacher and composer. It was in this context that he composed his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, published in two parts, in 1753 and 1762, and oriented his keyboard writing towards a new expressiveness. In three movements, the sonata Wq 65/24 has a resolutely experimental character: the slow introductions of the first and third movements, unfolding rich harmonies in broad chords, the numerous contrasts in the keyboard writing, which varies textures, dynamics (*piano, forte*), and regularly mixes baroque and galant stylistic elements, announce the aesthetic of *Empfindsamkeit* or the sensitive style, which Carl Philipp Emanuel Bach would embody a few years later, capable of captivating the feelings of his listeners in his fantasies.

Also dating from the Berlin years is a set of *Small Pieces for the Harpsichord*, in a single movement, characterized by French titles – a kind of musical portraits in the manner of those composed by François Couperin.

Several of Bach's acquaintances can be recognized¹²: *La Caroline* was probably composed thinking of his daughter Anna Carolina Philippina (1747–1804), *La Gleim* could be a musical portrait of his poet friend Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), and *La Stahl* that of the physician Georg Ernst Stahl (1713–1772). As for *L'Aly Rupalich*, it was initially titled *La Bach*, without knowing which member of the composer's family this energetic and contrasted piece referred to. The titles and format of the pieces follow the model of the French harpsichordists whose repertoire was well known in mid-18th century Berlin and inspired other composers such as Christian Friedrich Carl Fasch, Johann Philipp Kirnberger, or Friedrich Wilhelm Marpurg, but stylistically, these *Small Pieces* by Bach have little to do with French music. Original yet accessible to many amateurs, these short keyboard pieces by Carl Philip Emanuel Bach met with great success and

¹² It should be noted that the feminine article before the title of the plays does not necessarily imply a reference to a woman.

played a decisive role in building his fame in the 18th century.

While a part of Bach's keyboard repertoire spread in the musical world in manuscript form, the composer undertook, in the 1770s, a major editorial project, which would allow the publication of six collections of sonatas, rondos, and fantasies *für Kenner und Liebhaber* (for connoisseurs and amateurs), published between 1779 and 1787 – of which the Wq 61 collection constitutes the last volume. Their preparation and sale, as all volumes were published *im Verlag des Autors* (by the author's own publishing), mobilized Bach's energy for the last ten years of his life. A publication *im Verlag des Autors* implied that Bach, in his collaboration with the publisher Breitkopf, was the source of the proposal, organized the publicity to find subscribers, directed a team of agents in different cities and countries for the dissemination of his work (including Johann Philipp Kirnberger, Baron van Swieten, Charles Burney, etc.), to deliver all ready-to-use material to Breitkopf, from title pages to scores, not forgetting the list of subscribers, printed at the beginning of each volume. The subscription was done

by *Pränumeration* (advance payment) to finance the preparation of the work.

The geographical area covered by the subscriptions was wide: Bach's pieces were sold in various regions of Germany – there were subscribers of volume Wq 61 in Berlin, Kassel, Danzig, Frankfurt, Göttingen, Großenhain, Halberstadt, Hamburg, Holstein, Hohenstein, Königsberg, Leipzig, Lübeck, Mecklenburg, Silesia, Stade, Sorau, Zittau – but also in neighbouring countries, in France (Bordeaux), in the Duchy of Courland, in Vienna, Prague, Riga, Stockholm, and as far as Saint Petersburg and London. In England, thanks to the relay of Charles Burney, a veritable *Carlphilippemanuelbachomania* affected musicians and music lovers and benefited Bach's publishing venture. Who are these subscribers whose identities the volumes reveal? Among the “connoisseurs”, one finds many professional musicians, organists, chapel masters, instrument makers, singing masters, theorists, etc. Some, like Charles Burney, also acted as agents to sell Bach's music. Among the “amateurs”, there is the presence of a very large number of women, a clear reminder of the role of the keyboard

as an instrument of female sociability. The work is moreover dedicated to Maria Theresia, Archduchess of Leiningen-Westerburg (1746-1814). The terminology used by Bach to designate the performers of his music, *Kenner* (connoisseurs) and *Liebhaber* (amateurs), reflects a customary distinction in the discourse on the arts to discern different approaches to the aesthetic experience, without necessarily implying a hierarchy. Johann Christoph Adelung's dictionary thus echoes this (1796), defining the *Liebhaber* as “one who has an excellent taste for the fine arts and works of art without being an artist himself. Not all amateurs [*Liebhaber*] are connoisseurs [*Kenner*]¹³”. In the same spirit as Bach, Johann Nikolaus Forkel had published a work in 1777 *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* (On the theory of music, as far as it is necessary and useful to amateurs and connoisseurs), but the expression was new in printed music when Bach initiated his collection. It was, however, quickly adopted by other musicians: Johann Carl Friedrich

Rellstab published a *Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber* in Berlin in 1787, Karl Hanke subsequently edited several volumes of *Gesänge beim Clavier für Kenner und Liebhaber* (Flensburg, Schleswig, Hamburg, 1790), etc. This ambitious publishing enterprise contributed to establishing Carl Philipp Emanuel Bach's reputation in Europe, while he himself spent his entire life in Germany. It also ensured his family's financial security: it is estimated that he made a profit of 950 Reichsthaler on the sales of the first collection alone, which was the equivalent of his annual salary in Hamburg.

Among the pieces gathered in this recording, the rondos and fantasies are those in which the modernity and originality of Bach's keyboard writing are most expressed. Although it is united by a familiar theme, whose (often modified) repetitions structure the piece, the Rondo Wq 61/4 in D minor, composed in 1785, is quite different from the regular alternation

¹³ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 1793–1801, vol. 2, col. 2061.

between a refrain and several couplets that keyboard composers had been favouring since the early 18th century. Contrasts, formal and harmonic surprises characterize this piece. This instability of textures and harmonies characteristic of *Empfindsamkeit* is found in the *Fantasy in C major* (Wq 61/6), composed the following year. In a manuscript source of this fantasy, the dynamic contrasts are amplified by changes in timbre, suggesting the use of a “royal harpsichord” model pianoforte. The piece can sound like a notated improvisation, chaining several sections of different *tempi*, up to an unmeasured ending, where the eloquence of a recitative is found.

Appreciated for solo repertoire, the pianoforte was also used as an accompanying instrument and married particularly well with the flute. The role of the keyboard musician is quite different in the two sonatas in this recording: in the *Sonata per flauto traverso e basso continuo in E minor*, Wq 124, it is from a simple figured bass line that the keyboardist creates a harmonic accompaniment, varying the texture and the realization of the right hand, according

to the sentiments to be expressed and the inspiration of the moment. In the *Sonata per flauto e cembalo in D major*, Wq 83, the keyboard score offers both a melodic line for the right hand, in dialogue with the flute, and an accompanying bass line, punctually figured to complete the harmony.

Carl Philipp Emanuel Bach composed the sonata Wq 124 in 1737, in Frankfurt, where he moved in 1734 to study at the university. He was then a very active member of the *collegium musicum*, organizing and participating in concerts, giving music lessons, etc. The structure of this sonata, in three movements (slow-fast-fast), became standard in music composed in Dresden or Berlin (see, for example, the sonatas of Johann Joachim Quantz) and was the model used by Bach until his departure for Hamburg. The last movement, a *Minuetto* followed by two variations, echoes the taste for French dance in 18th-century Germany. Of relative ease, this sonata in E minor must have pleased many amateurs.

The sonata Wq 83 is a late arrangement, elaborated in Hamburg, of a trio sonata for flute, violin, and continuo, Wq 151,

composed in Potsdam in 1747. Almost all of C.P.E. Bach's trio sonatas were composed between 1745 and 1756, when Bach was a member of the Prussian court Chapel. As the principal harpsichordist, his main task was to accompany the soloists. Bach had several excellent flutists as colleagues, including Johann Joachim Quantz and Johann Joseph Friedrich Lindner. From 1756, the start of the Seven Years' War, which hampered the musical activity of the court, the chamber music evenings ceased, allowing Bach to devote himself to his work for the keyboard. Leaving behind compositions for trios with two high-pitched instruments and basso continuo, he shifted his interest to trios for a melodic instrument and an "obligato keyboard", such as the sonata Wq 83.

It was in Leipzig, as early as the 1720s and 1730s, while he was still living with his father, that Carl Philipp Emanuel Bach first experimented with the particular texture of the trio with "obligato keyboard" (i.e., a keyboard whose entire music is notated, and which plays both the second melodic treble part and the bass). Johann Sebastian

Bach's six sonatas for violin and obligato harpsichord, BWV 1014-1019, composed around 1725, were indeed among the first works of this genre. The sonata for melodic instrument and obligato keyboard was very popular in Berlin when Bach was at the court of Frederick the Great. Several of his colleagues excelled in this genre: Christoph Schaffrath, Carl Heinrich and Johann Gottlieb Graun, and notably Johann Joachim Quantz composed numerous trios for keyboard and flute, oboe, violin, bassoon, or viola da gamba. Transforming a trio sonata composed for two treble instruments and continuo into a work for treble and keyboard, as Bach does in the sonata Wq 83, was common: one of the instrumental parts is then entrusted to the keyboard's right hand while the left hand plays the continuo bass line. The sonata Wq 83 is in three movements, two lively movements in D major, a key willingly associated with cheerfulness, framing a largo in a melancholic D minor. The style is galant, with vocal-like melodies and a light texture, characteristic of the aesthetic at the Berlin court in the mid-18th century.

“A musician cannot move others unless he himself is moved. Therefore, he must necessarily immerse himself in all the passions he wishes to arouse in his listeners¹⁴” notes Carl Philipp Emanuel Bach in his *Essay*. The pieces in this recording draw on different moments of

Bach's career and aesthetic evolution, from the galant style to the *Empfindsamkeit* of maturity. They are nevertheless imbued with a constant expressiveness, in which the art of captivating the listener's emotions takes precedence.

¹⁴ C.P.E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, I, Berlin, Henning, 1753, chap. III, § 13.



*Pianoforte, Gottfried Silbermann, 1749.
Pour cet enregistrement, Arnaud De Pasquale joue sur une copie de cet instrument.*

Pianoforte Silbermann

Par Andrea Restelli

Le pianoforte Silbermann utilisé pour cet enregistrement est une copie de l'instrument conservé au Musée national germanique de Nuremberg, construit par Gottfried Silbermann en 1749.

L'original possède deux cordes par touche et quelques registres: le clavier est transposable, il est possible de jouer « une corde » en déplaçant légèrement le clavier, ce qui est essentiel pour pouvoir accorder l'instrument, vu qu'il possède un sommier inversé. Il y a également deux chevalets (basses et sopranos) pour relever les étouffoirs ainsi qu'un registre « Pantaléon », c'est-à-dire un mécanisme qui fait reposer une latte avec des barres en os sur les cordes, ce qui permet d'obtenir un son qui rappelle celui du clavecin ou plutôt, lorsqu'il est utilisé en conjonction avec les leviers d'étouffoirs, d'imiter efficacement le dulcimer-marteau.

Dans la copie, le *fa* aigu a été ajouté pour avoir les cinq octaves complètes, et deux genouillères qui agissent sur les étouffoirs ont été ajoutées dans le socle (la droite ne relève que les aigus, alors que la gauche les relève tous).

Jean Henri Silbermann était le fils d'Andreas Silbermann, frère de Gottfried. Il a travaillé avec Gottfried en tant qu'apprenti jusqu'en 1753, date de la mort de ce dernier, après quoi il est retourné à Strasbourg dans l'atelier de son père, mais pour se consacrer à la fabrication de clavecins et de pianofortes.

On sait que deux clavecins et trois pianofortes de sa fabrication ont survécu.

La mécanique des pianofortes est très proche de celle des instruments de Gottfried. Les marteaux, les échappements et les chevalets sont pratiquement identiques, la

grande différence étant que les marteaux sont fixés à la barre transversale par des charnières en parchemin et en cuir au lieu d'avoir une grille avec un seul axe. Cette méthode réduit considérablement tous les frottements et n'est pas sensible aux variations d'humidité.

Dans les plans de Jean Henri, les attrapes sont supprimées, mais elles sont présentes dans les instruments de Gottfried.

Dans l'instrument que j'ai construit, j'ai combiné ses mécaniques... la barre de marteaux est construite comme dans les instruments de Jean Henri, mais j'ai conservé les attrapes qui se trouvent dans la mécanique de Gottfried, parce qu'elles sont très importantes pour contrôler le retour des marteaux et la répétition.

Silbermann Fortepiano

By Andrea Restelli

The Silbermann fortepiano played in this recording is a copy of the instrument in the German National Museum (*Germanisches Nationalmuseum*) in Nuremberg, built by Gottfried Silbermann in 1749.

The original has two strings per key and some registers. The keyboard is transposable, there is the possibility to play “una corda” (one string), by moving the

keyboard slightly. This is crucial for tuning the instrument, as it has an inverted wrest plank. There are also two levers (bass and soprano) for raising the dampers, and there is a “Pantalon” register, i.e. a mechanism that rests a strip with ivory bars onto the strings, thus obtaining a sound reminiscent of the harpsichord, or rather, when used in conjunction with the dampers, effectively imitating a hammer dulcimer.

In the copy, the high F has been added to give it a full range of five octaves and two knee levers have been built into the pedestal that act on the dampers (the right one only raises the treble strings, the left one all the strings).

Johann Heinrich Silbermann was the son of Andreas Silbermann, Gottfried's brother. He worked with Gottfried as an apprentice until 1753 when the latter died and then returned to his father's workshop in Strasbourg, but built harpsichords and fortepianos.

Two harpsichords and three fortepianos of his are known to have survived.

The mechanics of fortepianos are very similar to those of Gottfried's instruments. The hammers, escapements and levers are

practically identical, the big difference being that the hammers are attached to the hammer mechanism with parchment and leather hinges instead of a grid with a single pin. This method greatly reduces all friction and is not sensitive to changes in humidity.

In Johann Heinrich's plans, the hammer guard has been removed from Gottfried's instruments.

In the instrument I have built, I have combined their mechanics. The hammering mechanism is built as found in Johann Heinrich's instruments, but I have retained the hammer guards in Gottfried's mechanics as this is very important to control the return of the hammers and the repetition.



Arnaud De Pasquale

Arnaud De Pasquale

Arnaud De Pasquale grandit dans un milieu musical baroque et commence l'apprentissage du clavecin dès l'âge de cinq ans avec Dominique Ferran au Conservatoire de Poitiers. Il entre ensuite au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Olivier Baumont et de Blandine Rannou. Il complète sa formation grâce aux conseils de Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart et Huguette Grémy-Chauliac.

Sa carrière lancée, il joue au sein de plusieurs ensembles tels que Pygmalion, dirigé par Raphaël Pichon, l'Ensemble Correspondances, dirigé par Sébastien Daucé et Collegium Vocale, dirigé par Philippe Herreweghe, l'ensemble Jupiter de Thomas Dunford, Le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre ou encore La Fenice de Jean Tubéry.

En tant que soliste au clavecin aussi bien qu'à l'orgue, au pianoforte ou au

clavicorde, il est régulièrement invité à donner des récitals en France, en Europe, au Mexique ou au Québec (Château d'Assas, théâtre de Caen, Festival de Radio France à Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc).

Outre son activité discographique avec les ensembles, il a enregistré plusieurs albums pour Alpha, dont deux avec la violiste Lucile Boulanger, tous salués par la critique – Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, ffff de *Télérama*.

Sa curiosité pour la diversité des orgues historiques l'a amené à entreprendre un tour du monde des orgues: une aventure au long cours initiée en partenariat avec les Éditions des Abbesses pour le label Harmonia Mundi et dont le premier album consacré à la Sicile (Diapason d'Or, septembre 2021) inaugure les premières pages d'un carnet de voyages riche de promesses. Ce voyage continue

aujourd'hui avec le label Oktav Records. Le deuxième volume des *Orgues du Monde* consacré aux Orgues du Mexique voit le jour en juin 2023, bientôt suivi des orgues de Corse.

Au clavecin, il a enregistré la musique au temps de Louis XIII pour le label Château de Versailles Spectacles (Diapason d'Or, janvier 2022). Le même label publie en juin 2024 *Mozart à Paris, 1778* enregistré sur un pianoforte inspiré des instruments construits par la famille Silbermann.

Arnaud De Pasquale grew up surrounded by baroque music and began learning the harpsichord at the age of five with Dominique Ferran at the Conservatoire de Poitiers. He then enrolled at the the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris, where he was taught by Olivier Baumont and Blandine Rannou. He completed his training with the help of Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart and Huguette Grémy-Chauliac.

He began his career playing in several ensembles such as Pygmalion, directed by Raphaël Pichon, the Ensemble Correspondances, directed by Sébastien Daucé and Collegium Vocale, directed by Philippe Herreweghe, Thomas Dunford's ensemble Jupiter, Le Poème Harmonique, directed by Vincent Dumestre and Jean Tubéry's La Fenice.

As a soloist on harpsichord – as well as organ, pianoforte and clavichord – he is regularly invited to give recitals in France, Europe, Mexico and Quebec (Château


d'Assas, Théâtre de Caen, Festival de Radio France in Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc.).

In addition to releases with ensembles, he has recorded several albums for Alpha, including two with violist Lucile Boulanger, all acclaimed by critics (Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, ffff of *Télérama*).

His curiosity for the diversity of historic organs led him to embark on a world tour of organs, a long-term adventure initiated in partnership with Éditions des Abbesses for the label Harmonia Mundi and whose first album, dedicated to Sicily (Diapason

d'Or, September 2021), wrote the first chapter of a very promising travelogue. The journey continues today with the label Oktav Records. The second volume of *Orgues du Monde* (Organs of the World), dedicated to the organs of Mexico, was released in June 2023, soon followed by the organs of Corsica.

On the harpsichord, he has recorded music from the time of Louis XIII for the label Château de Versailles Spectacles (Diapason d'Or, January 2022). In June 2024, the same label released *Mozart in Paris, 1778*, recorded on a fortepiano inspired by instruments built by the Silbermann family.



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact : mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa première action

philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour la saison 2022-2023, la Fondation a soutenu une nouvelle production scénique de l'opéra *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts.

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future

THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra Royal

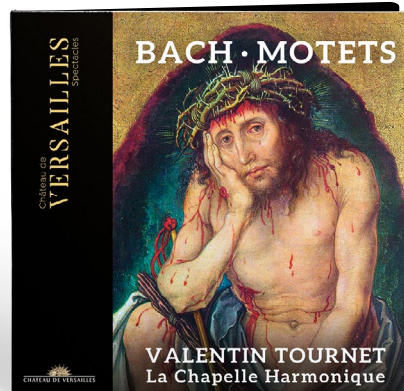
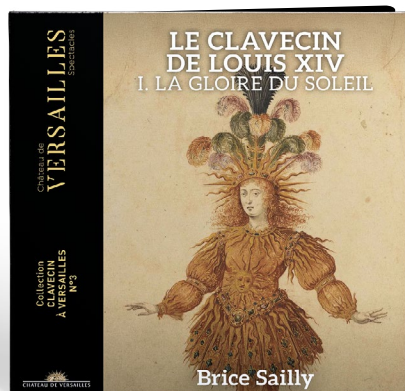
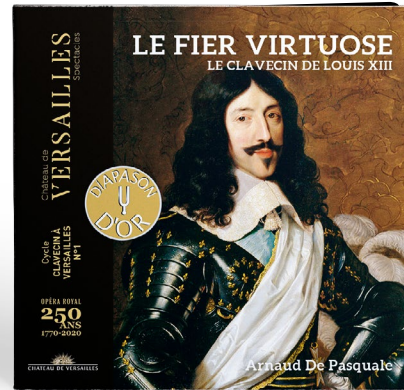
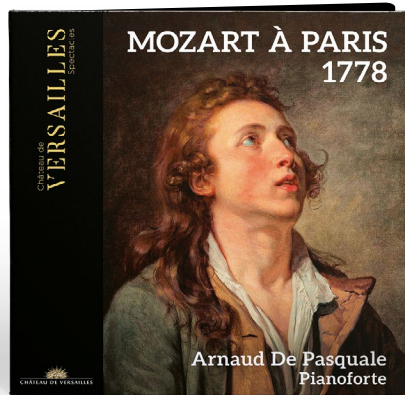
conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For the 2022-2023 season, the foundation supported a new stage production of the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

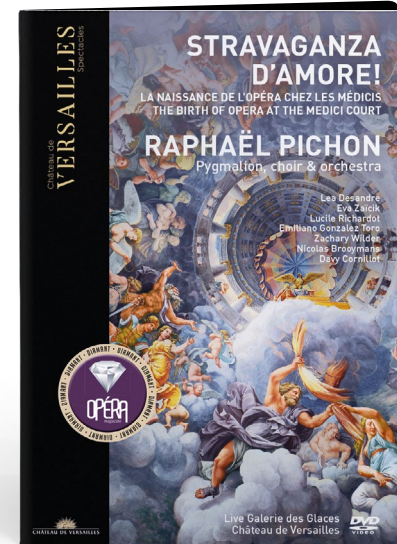
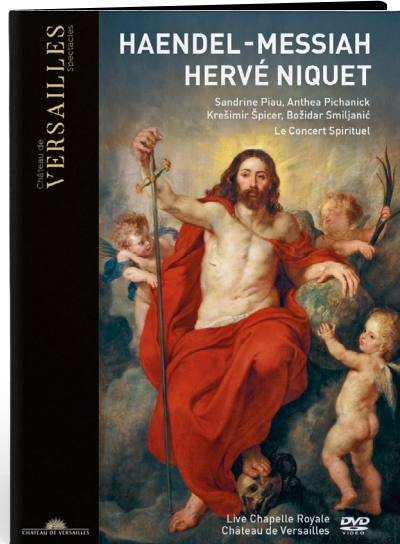
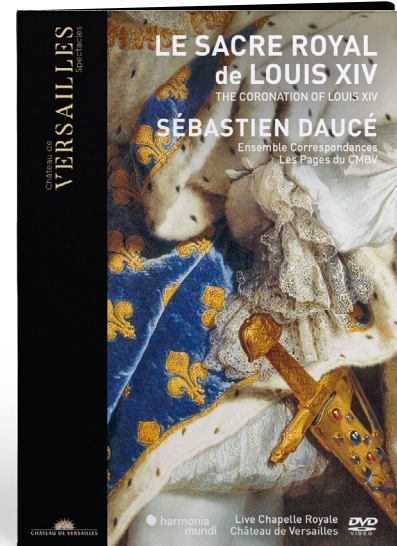
To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION
Château de
VERSAILLES
Spectacles







LIVE
OPERA
VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!

www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 21 au 24 juin 2022 (piano) et du 1^{er} au 2 août 2022 (flûtes) à Saint-Benoît-du-Sault

Enregistrement, montage et mastering : Camille Frachet

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Rouettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

**Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :**

www.operaroyal-versailles.fr/

  [@operaroyal.chateauversailles](https://www.instagram.com/operaroyal.chateauversailles)

YouTube  **Opéra Royal du Château de Versailles Spectacles**



avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet

Couverture : *Concert de flûte de Frédéric le Grand à Sanssouci*
(C.P.E. Bach jouant le clavecin), Johann Joachim Quantz, ca 1850 ;
p. 4 © Domaine public ; p. 21 © ünther Kühnel - Germanisches
Nationalmuseum ; p. 25 © François Berthier ;
p. 29 © Agathe Poupenev
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.



Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Philipp Bach, ca 1780