

Beyond the Limits

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
COMPLETE STRING
SYMPHONIES

GLI INCOGNITI
AMANDINE BEYER

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Beyond the Limits

Complete Symphonies for strings and continuo

Sinfonia Wq. 182/1 (H. 657)
G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | | |
|---|--|---------------------|------|
| 1 | | I. Allegro di molto | 3'14 |
| 2 | | II. Poco adagio | 3'16 |
| 3 | | III. Presto | 3'43 |

Sinfonia Wq. 182/6 (H. 662)
E major / *Mi majeur* / E-Dur

- | | | | |
|---|--|------------------------|------|
| 4 | | I. Allegro di molto | 2'08 |
| 5 | | II. Poco andante | 2'50 |
| 6 | | III. Allegro spiritoso | 3'36 |

Sinfonia Wq. 182/5 (H. 661)
B minor / *Si mineur* / h-Moll

- | | | | |
|---|--|---------------|------|
| 7 | | I. Allegretto | 3'55 |
| 8 | | II. Larghetto | 2'28 |
| 9 | | III. Presto | 3'32 |

Sinfonia Wq. 182/4 (H. 660)
A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | | |
|----|--|-----------------------------|------|
| 10 | | I. Allegro ma non troppo | 4'14 |
| 11 | | II. Largo ed innocentemente | 3'07 |
| 12 | | III. Allegro assai | 4'07 |

Sinfonia Wq. 182/3 (H. 659)
C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | | |
|----|--|------------------|------|
| 13 | | I. Allegro assai | 2'23 |
| 14 | | II. Adagio | 2'45 |
| 15 | | III. Allegretto | 4'53 |

Sinfonia Wq. 177 (H. 652)
E minor / *Mi mineur* / e-Moll

- | | | | |
|----|--|----------------------|------|
| 16 | | I. Allegro assai | 3'49 |
| 17 | | II. Andante moderato | 3'06 |
| 18 | | III. Allegro | 3'24 |

Sinfonia Wq. 182/2 (H. 658)
B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- | | | | |
|----|--|---------------------|------|
| 19 | | I. Allegro di molto | 3'07 |
| 20 | | II. Poco adagio | 2'56 |
| 21 | | III. Presto | 4'29 |

Gli Incogniti

Violin and conducting Amandine Beyer
Violins Yoko Kawakubo, Flavio Losco, Vadym Makarenko,
Corinne Raymond-Jarczyk, Alba Roca, Katia Viel,
Helena Zemanova
Violas Marta Paramo, Ottavia Rausa
Violoncellos Marco Ceccato, Rebeca Ferri
Violone Baldomero Barciela
Harpsichord Anna Fontana
*German harpsichord by Bruce Kennedy (Castelmuzio, 2002)
after Christian Zell (Hamburg, 1728)*



Au-delà des limites

pour les connaisseurs et amateurs

Nous ne sommes pas toujours conscients de la fragilité des partitions musicales des siècles passés. Qu'une œuvre ancienne ait la chance d'être entendue de nos jours dépend d'innombrables facteurs : qu'elle ait été conservée par quelqu'un à l'époque de sa composition, qu'ensuite elle ait eu la chance d'être recueillie dans une bibliothèque, que celle-ci ait pu survivre aux incendies, inondations, guerres ou pillages et que finalement le manuscrit ou l'édition de l'époque soit disponible et lisible de nos jours afin d'être jouée et à nouveau interprétée. Mais l'acte même de création d'une musique hors-norme est encore plus fragile. Nous avons généralement en tête l'image romantique d'un compositeur qui ne doit suivre que son génie et sa plume pour composer des chefs-d'œuvre. La réalité est autrement plus contraignante : s'il est un simple employé, le susdit compositeur se doit de suivre les goûts de ses patrons, comme c'était le cas pour Carl Philipp Emanuel Bach à la cour de Frédéric II, où ses qualités n'étaient pas aussi appréciées qu'on aurait pu le croire. Et s'il décide de publier, il devra s'adapter bien sûr aux goûts de son public, mais aussi aux capacités techniques des interprètes amateurs potentiels. En fait, les occasions où un compositeur se retrouve absolument libre d'exprimer toute sa pensée sont rares et souvent dues au hasard – comme par exemple, celui de rencontrer un mécène qui lui offrira une latitude totale en matière de création. Pour notre plus grand bonheur, ce fut également le cas pour Carl Philipp Emanuel, suite à la commande du baron Van Swieten de ces symphonies hambourgeoises.

Gottfried van Swieten était un noble autrichien d'origine hollandaise, fasciné par la musique, et compositeur amateur lui-même. Il exerça la profession de diplomate dans plusieurs endroits d'Europe et fut notamment ambassadeur à Berlin, à la cour de Frédéric de Prusse. Durant toutes ses pérégrinations, il commença à constituer une collection de partitions. À son retour à Vienne, il sera nommé préfet de la Bibliothèque impériale, où il développera un nouveau système de catalogage par fiches qui deviendra la norme pour les siècles suivants, se substituant au système antérieur, par liste. Mais dans le domaine musical, son rôle principal est bel et bien celui de mécène. Il soutient financièrement des compositeurs comme Mozart ou Beethoven (qui lui dédiera sa première symphonie) et leur fait parallèlement découvrir la musique de plusieurs maîtres "anciens", Bach, Haendel, etc. Ses contributions seront aussi nombreuses que variées : il rédige les textes de *La Création* ou des *Saisons* de Haydn, il commande à Mozart des arrangements d'oratorios de Haendel, ou encore... demande à Emanuel de se lancer dans la composition de symphonies en 1773.

Il n'existe pas de preuve connue qui atteste d'une rencontre entre Van Swieten et C. P. E. Bach : quand le baron arrive à Berlin, le musicien est déjà parti prendre son nouveau poste à Hambourg. Nous connaissons néanmoins l'admiration du diplomate pour la musique de celui qui est alors le compositeur allemand le plus important de sa génération. Nous savons notamment que Van Swieten a été l'un des souscripteurs de plusieurs éditions de la musique d'Emanuel (cette forme ancienne de crowdfunding) : en 1781, ce dernier lui dédiera son troisième volume de sonates "für Kenner und Liebhaber" (pour connaisseurs et amateurs), geste témoignant de la gratitude du compositeur face à la permanence de son soutien. Mais la commande des Symphonies Wq 182 revêt un caractère particulier. Une source ultérieure nous apprend que le mécène a explicitement demandé au compositeur qu' "aucune considération envers les difficultés que pourraient expérimenter les interprètes" ne vienne limiter son invention. Il faut avouer qu'il a parfaitement rempli cette clause du contrat ! Peut-être le baron était-il au fait de la pensée de notre compositeur sur la plupart de ses compositions publiées, telle qu'il la livre dans son autobiographie ("... j'ai toujours été plus réservé dans ces œuvres que dans les quelques pièces que j'ai écrites pour moi seul"), auquel cas il aurait voulu lui offrir un espace où il pourrait développer ses idées musicales sans aucune restriction.

Les Symphonies Wq 182 sont un manifeste artistique : celui de l'imagination souveraine de Carl Philipp Emanuel Bach. Elles sont le lieu de toutes les audaces, là où il se permet de franchir les limites pour arriver à son but : "Il me semble que la musique doit avant tout toucher le cœur". Avec ce sentiment irriguant sa créativité, il se lance dans des modulations harmoniques renversantes (de la majeur à fa majeur, de si bémol majeur à ré majeur !), ne recule devant aucune rupture du discours, alternant sans aucune anesthésie passages lyriques, arrêts sur image, plages oniriques, tourbillons de gammes explosives... et crée une musique unique qui n'a d'antécédent ni de reflet chez aucun de ses contemporains. Non seulement par son écriture, mais aussi par la place qu'il laisse à ses interprètes, dans ces pages complètement ouvertes, où la difficulté technique d'exécution ne peut surpasser le sentiment d'euphorie face à un texte si grisant, si généreux, si exigeant.

Toutes les particularités de cette musique ressortent encore plus nettement lorsqu'on la compare avec la Symphonie Wq 177 (version pour cordes seules de la Symphonie Wq 178 pour vents et cordes), largement antérieure : si l'on retrouve clairement le génie du compositeur, il s'y montre cependant moins audacieux. Ces œuvres sont contemporaines des symphonies "Sturm und Drang" de Haydn : on peut observer à quel point la musique de C.P.E. Bach suit une voie aussi différente que puissamment originale. Le discours de Haydn est éminemment sensible mais ne quitte pratiquement pas un cadre mesure et logique qui est alors devenu une norme : dans le même temps, Emanuel adopte un langage extrême, brusque et sans aucune concession.

Un romantisme absolu, assumé de bout en bout. La descendance naturelle de ces symphonies, au moins du côté de l'expressivité, viendra seulement cinquante ou soixante années plus tard. Le curieux pourra entendre les échos de cet esprit farouche, tendre et fascinant dans la musique de Beethoven ou de Mendelssohn – notons que ce dernier a très probablement joué ces symphonies à Berlin, pendant ses études¹.

En face de ces partitions, synthèse parfaite de la pensée musicale de Carl Philipp Emanuel Bach, les interprètes ressentent immédiatement ce que le compositeur attend d'eux : un engagement sans faille, du courage, de la folie, tout ce qu'il a personnellement expérimenté en écrivant cette musique tellement libérée et originale. Lui-même écrivit : "Un musicien ne peut émouvoir les autres s'il n'est lui-même ému" : nous pouvons vous assurer qu'en ayant eu la chance d'avoir pu enregistrer cette merveilleuse musique, nous avons tous été profondément touchés !

AMANDINE BEYER et BALDOMERO BARCIELA

¹ On peut lire un parcours historique complet, depuis la commande jusqu'à la diffusion ultérieure des Wq 182 de CPE Bach, dans la superbe introduction écrite par Sarah Adams pour l'édition de ses œuvres complètes : *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series III, Vol. 2*, The Packard Humanities Institute, 2006.

Nouvelle Cuisine

*La grammaire est l'art de lever les difficultés d'une langue ;
mais il ne faut pas que le levier soit plus lourd que le fardeau.*

– Antoine Rivaroli

Du rangement d'un grenier à la rédaction de Mémoires, en passant par un retrait spirituel en terres inconnues, la dépense de quelques économies, ou aller chez le coiffeur, on a souvent besoin d'une bonne excuse pour mettre en œuvre (et mener à terme) ce qui, finalement, nous fait le plus grand bien, les projets qui nous tiennent le plus à cœur. C'est compréhensible : devant une occasion de bonheur, l'appréhension croît ; ce serait en effet si dommage de rater l'aubaine... La meilleure des excuses est l'obligation ; on se détache ainsi de toute responsabilité. Et pour être obligé, deux possibilités : la survie ou l'engagement.

À quoi devait vraiment ressembler le baron Gottfried van Swieten, derrière sa perruque à cadogan et son jabot à la française, ses traits fins avec bonnes bajoues, ni trop durs ni trop affables ? Ce digne aristocrate avait grandi au milieu de jardins botaniques, laboratoires et livres : son père Gerard était médecin personnel de l'Impératrice Marie-Thérèse et directeur de la Bibliothèque impériale à Vienne. Il allait devenir, à la fin du XVIII^e siècle, un "patriarche de la musique". Si les quelques compositions de sa plume n'en laissent rien transparaître, il suffit de savoir que lorsque Van Swieten assistait à un concert, "les semi-connaisseurs ne le quittaient pas des yeux, essayant de découvrir dans ses attitudes, pas toujours intelligibles pour tous, ce qui devrait être leur opinion de la musique". Et si l'on "murmurait", "Son Excellence se levait de son fauteuil au premier rang, se présentait de toute sa majestueuse hauteur, et fustigeait les offenseurs d'un long regard pénétrant, avant de réintégrer doucement son siège. Façon de faire qui n'a jamais raté son effet". Haendel et les Bach le confortaient, si l'on peut dire, devant "l'évidente décadence des arts", et il donnait le meilleur patronage et conseil aux "grands hommes de notre époque qui, les prenant comme maîtres, cherchent résolument la même quête de grandeur et de vérité". Notons que ces "grands hommes" devaient s'appeler Haydn, Mozart et Beethoven.

Autant dire que lorsque Carl Philipp Emanuel Bach, établi depuis quelques années à Hambourg (il avait repris le poste de Telemann en 1768), reçoit une commande de Van Swieten, il ne peut guère prendre la chose à la légère. Nommé depuis peu ambassadeur à Berlin – en 1770 précisément –, le baron fustigeait déjà la musique locale ("je n'osois pas lui dire que les musiciens étoient trop mauvais") et Emanuel s'empresse donc de devenir un serviteur obligé. On ne sait pas comment Van Swieten a formulé la commande, mais on peut imaginer qu'il ait demandé une œuvre instrumentale pratique à organiser en concert (pour cordes, sans soliste), recommandant bien de ne pas y aller de main morte : on voulait de la musique pour "connoisseurs", aucun souci pour en dénicher les interprètes.

Quoi qu'il en soit, Bach, qui se plaignait d'avoir "plus composé pour le public que pour lui" ("combien sont-ils à pouvoir les jouer et les apprécier ?", écrit-il au sujet de ses Probestücke Wq 63), voit enfin l'occasion de faire une composition "personnelle", un profond bilan instrumental. Riche de l'incalculable éducation du père, de l'enfance bercée par les tourbillons italiens venant de Dresde, des compromis concertants de Berlin à l'ombre du chouchou Quantz, de ses incessantes recherches aux claviers dans ses fantaisies libres, témoin de l'importance que prend la publication musicale, notamment pour amateurs éclairés, conscient de sa responsabilité à Hambourg, du fait d'appartenir à cette nouvelle société bourgeoise où les cercles artistiques côtoient le monde scientifique, Bach est passé par bien des mondes. Ceci pourrait expliquer un besoin de mettre de l'ordre, à une époque où Encyclopédies et Dictionnaires donnent le ton. Bach avait déjà publié en 1753 un énorme essai concernant clavier et interprétation musicale. En dépit de portraits dans les mêmes atours que Van Swieten et dont l'impression de mollesse ne cesse de surprendre, on soupçonne une anxiété esthétique, voire une insatisfaction expressive importantes. Et puis, il a peut-être un compte à régler avec ce fameux bleu de Prusse, couleur de moins en moins à la mode qui, selon son frère Wilhelm Friedemann (donc de source douteuse certes), aurait été évoquée pour illustrer sa façon de composer par le propre père, Jean-Sébastien.

Bien au delà d'une aide financière dont Bach n'a alors pas vraiment besoin, Van Swieten le met au pied du mur. Voici l'occasion de régler ce problème d'identité : fusionner toutes ces expériences musicales en une expression et, naturellement, le faire bien. C'est pour ceci que les Six Symphonies Wq 182 sont si particulières. On pourra d'ailleurs les comparer ici à la symphonie Wq 177, composée quelques années plus tôt à Berlin, qui, entre un premier mouvement furieux bâti sur l'opposition d'un unisson avec passages de ribattute, un mouvement lent galant et fluide, et un troisième paraphrasant un fandango, danse espagnole à trois temps dont l'exotisme séduisait les cours d'Europe centrale, a tout de la composition de circonstance.

Les Symphonies Wq 182 n'ont rien à voir avec ceci : ambiguïté de caractères, tours de force d'écriture, contrastes, ruptures, fondu formel, mouvements conclusifs brusques à deux temps, bien loin des danses nobles fluides et légères à la mode des salons et théâtres. Tout C.P.E. Bach est ici : brillance instrumentale à l'italienne, effets sonores, images, cellules de danses variées, points rhétoriques, raffinement ornemental, expérimentation d'écriture. À l'exception de quelques maniérismes galants dans les mouvements lents, les ingrédients sont éminemment baroques. Et pourtant la nature des pièces est finalement tout autre. Il s'agirait plutôt d'un chaos baroque, qui tel des ruines antiques, laisse joncher bouts de colonnes, frises, jarres, statues, péristyles et autres stylobates. Jetés pêle-mêle, ils obligent les interprètes à autant de prouesses anatomiques qu'à des relations complexes avec leurs partenaires. Limiter l'analyse de ces symphonies caprices à leurs moyens d'écriture, aussi complexes soient-ils (extravagances qui, somme toute, se retrouvent déjà de Schmelzer à Telemann, de Castello à Vivaldi), reviendrait à limiter leur véritable valeur, voire à la détourner. Le métier de Bach ne sert qu'à réagir à ce charivari. Aucune volonté de synthèse ou d'aboutissement ici. Au contraire : il se laisse aller à ses impulsions les plus brutes, assumant le choc entre les éléments. Bien sûr, pour éviter toute lourdeur dans cette forme monumentale qu'est la symphonie, Bach est remarquablement concis, miniature, il contient le cataclysme grâce à des repères thématiques issus de nombreuses cellules indépendantes (genre de structuration que l'on retrouve dans les sonates de Scarlatti), et confie au mouvement et au souffle le rôle unificateur. Gare à celui qui l'interrompt ! On passe instantanément du caprice antique au musée, de l'enivrement à l'indigestion.

Ainsi ces symphonies, qui mettent le fantasque de Bach à nu loin de l'intimité de ses claviers, ne sont comparables à rien d'autre. Ce feu de joie baroque, que l'on peut voir comme le sacre d'une époque révolue, fut créé à Hambourg en 1774, dans la maison de l'ami mathématicien Johann Georg Büsch, et reçut immédiatement d'excellentes critiques. Le monomaniac baron Van Swieten fut tout aussi content, puisqu'il les fera régulièrement jouer à Vienne, et demandera à Bach de ne pas les publier². On les considère aujourd'hui, aux côtés des tempêtes de Vivaldi, comme l'étal des ingrédients du Sturm und Drang. Pourquoi pas ? Toujours est-il que Haydn, Mozart, Beethoven ou Mendelssohn, qui les connaîtront et y seront sensibles, vivent déjà dans des mondes où les recettes de grand-papa Bach (et les lubies de Van Swieten), recueillies sur des marchés baroques allemands, alors si riches en épices, se sont volatilisées. Certains plats ne peuvent être réchauffés.

OLIVIER FOURÉS

² La première publication complète des symphonies fut faite par Peters en... 1975-76 !

Beyond the limits

For connoisseurs and amateurs

We are not always conscious of the fragility of the musical scores of past centuries. The opportunity for an early work to be heard today depends on countless factors: whether it was preserved by someone at the time of its composition, whether it was then fortunate enough to be taken into a library collection, whether it survived fire, flood, war or pillage, and, finally, whether the manuscript or period edition is available and sufficiently legible today to allow it to be performed again. But the very act of creation of music that departs from the norms of its era is even more fragile. We usually have in mind the romantic image of a composer who must heed only his genius and his pen if he is to produce masterpieces. The reality is much more constricting: if he is a mere employee, the composer in question is duty bound to follow the tastes of his patrons, as was the case with Carl Philipp Emanuel Bach at the court of Frederick II of Prussia, where his qualities were not as appreciated as one might have imagined. And if he decides to publish, he will of course have to take into account the tastes of his audience, but also the technical abilities of potential amateur performers. In fact, the occasions when a composer finds himself absolutely free to express his ideas to the full are rare and often due to chance – such as meeting a patron of the arts who will offer him complete creative freedom. For our great good fortune, such was the situation of Emanuel Bach when Baron van Swieten commissioned him to write these Hamburg symphonies.

Gottfried van Swieten was an Austrian nobleman of Dutch descent, fascinated by music, and an amateur composer himself. He exercised the profession of diplomat in several European cities, among others as ambassador to the Berlin court of Frederick II. In the course of his peregrinations, he began to build up a collection of scores. Having returned to Vienna, he was appointed Prefect of the Imperial Library, where he developed a new card cataloguing system that was to become the standard for the following centuries, replacing the earlier list system. But his principal role in the realm of music was undoubtedly that of a patron. He gave financial support to such composers as Mozart and Beethoven (who dedicated his First Symphony to him) and at the same time introduced them to the music of 'old masters' including Bach and Handel. His contributions were as numerous as they were varied: he wrote the German librettos of Haydn's *Creation and Seasons*, commissioned Mozart to make arrangements of Handel's oratorios . . . and asked Emanuel Bach to embark on the composition of a set of symphonies in 1773.

There is no known evidence that Swieten and C. P. E. Bach ever met: when the Baron arrived in Berlin, the composer had already left to take up his new post in Hamburg. Nevertheless, the diplomat's admiration for the music of the leading German composer of his generation is well documented. We know, in particular, that Swieten had been one of the subscribers to several publications of Emanuel's music (an early form of crowdfunding); in 1781, he was the dedicatee of the third volume of sonatas 'für Kenner und Liebhaber' (for connoisseurs and amateurs), a token of gratitude on the composer's part for his continued support. But the commission of the Symphonies Wq 182 assumed an unusual character. A later source tells us that the patron explicitly specified that 'no consideration of the difficulties that the performers might experience' should limit Bach's invention. It must be admitted that he fulfilled this clause of the contract perfectly! Perhaps the Baron was aware of Emanuel's view of most of his published compositions, as recorded in his autobiography ('I have always been more circumscribed in them than in the few pieces I have written for myself alone'), in which case he perhaps wished to offer him an opportunity to develop his musical ideas without restrictions of any kind.

The Symphonies Wq 182 are an artistic manifesto for the sovereign imagination of Carl Philipp Emanuel Bach. This is the place where he permits himself all kinds of audacity, allowing himself to go beyond the limits in order to reach his goal: 'Music must above all touch the heart, in my opinion.' With this sentiment pervading his creativity, he launches into astounding harmonic modulations (from A major to F major, from B flat major to D major!), does not shy away from breaks in the discourse, alternating, without anything to cushion the shock for the listener, between lyrical passages, freeze-frames, oneiric sections, whirlwinds of explosive scales, thereby creating wholly unique music that has no antecedent or parallel in any of his contemporaries. This he achieves not only through his writing, but also through the scope he offers to his interpreters, in these completely open pages, in which the technical difficulty of execution cannot overcome the feeling of euphoria in the presence of so exhilarating, so generous, so demanding a text.

All the peculiarities of this music stand out even more clearly when heard alongside the considerably earlier Symphony Wq 177 (a version for strings alone of the Symphony Wq 178 for wind and strings): while the composer's genius is clearly in evidence, he is less daring here. These works are contemporary with Haydn's 'Sturm und Drang' symphonies; comparison reveals just how different and powerfully original is the path followed by C. P. E. Bach's music. Haydn's discourse is eminently sensitive but barely departs from a measured and logical framework that had by then become the norm; writing at the same time, Emanuel adopts an extreme, brusque, uncompromising language. Absolute romanticism, consciously assumed from beginning to end. The natural progeny of these symphonies, at least with respect to their expressive charge, was to appear only fifty or sixty years later. The curious can hear echoes of this fierce, tender and fascinating spirit in the music of Beethoven or Mendelssohn – it is worth noting that the latter very likely played these symphonies in Berlin during his study years.

When confronted with these scores, a perfect synthesis of Carl Philipp Emanuel Bach's musical philosophy, the performers immediately feel what the composer expects of them: unfailing commitment, courage, impulsiveness, everything he had personally experienced in writing this music which is so liberated and original. He himself wrote: 'A musician cannot move others if he himself is not moved.' We can assure you that, having been lucky enough to record this wonderful music, we have all been deeply touched!

AMANDINE BEYER and BALDOMERO BARCIELA

Translation: Charles Johnston

Nouvelle Cuisine

*Grammar is the art of easing the difficulties of a language;
but the lever must not be heavier than the weight to be lifted.*

– Antoine Rivaroli

From clearing the attic to writing one's memoirs, by way of a spiritual retreat in unknown territories, spending a portion of our savings, or going to the hairdresser's, we often need a good excuse to undertake (and accomplish) what ultimately does us the most good, the projects that are dearest to our hearts. This is understandable enough: when faced with an opportunity for happiness, apprehension grows; for it would be such a shame to miss such a godsend. . . . The best excuse is obligation; it relieves us of all responsibility. And to be obliged, there are two possibilities: survival or engagement.

What could Baron Gottfried van Swieten really have been like, behind his cadogan wig and his jabot à la française, his fine features with pronounced jowls, neither too stern nor too affable? This worthy aristocrat had grown up amid botanical gardens, laboratories and books: his father Gerard was Empress Maria Theresa's personal physician and director of the Imperial Library in Vienna. At the end of the eighteenth century, he was to become a 'patriarch of music'. Though the few compositions from his pen do not reveal the fact, it is enough to know that when Swieten attended a concert, 'the semi-connoisseurs never [took] their eyes off him, seeking to read in his features, not always intelligible to everyone, what ought to be their opinion of the music'. And 'whenever a whispered conversation arose among the audience, his excellency would rise from his seat in the first row, draw himself up to his full majestic height, measure the offenders with a long, serious look and then very slowly resume his seat. The proceeding never failed of its effect'. Handel and the Bachs were his 'comforters', he said, in the face of 'the degeneracy of the art', and he gave the best patronage and advice to the 'few masters of our day who tread firmly in the footsteps of those models of truth and grandeur, and either give promise of reaching the same goal, or have already attained it'. Note that these 'few masters' were named Haydn, Mozart and Beethoven.

All this meant that when Carl Philipp Emanuel Bach, who had been living in Hamburg for some years (he had succeeded Telemann as the city's Director Musices in 1768), received a commission from Swieten, he could hardly take it lightly. Recently appointed ambassador to Berlin – in 1770, to be precise – the Baron was already castigating the standard of local music making ('I did not dare tell him that the musicians were too bad'), and so he hastened to become the Baron's much obliged servant. We do not know in what terms Swieten framed the commission, but we can imagine that he asked for a instrumental work that would be straightforward to put on in concert (for strings, without a soloist), while recommending that no punches should be pulled: he wanted music for 'connoisseurs', with no worries about finding performers capable of playing it.

Be that as it may, Emanuel, who complained that he had 'composed more for the public than for himself' ('How many people can play and enjoy them?', he wrote of his *Probestücke* Wq 63), finally saw the opportunity of producing a 'personal' composition, a profound compendium of his instrumental savoir-faire. Enriched by the invaluable education received from his father, by childhood contact with the turbulent Italian music emanating from Dresden, by the concertante compromises he was obliged to make at Berlin in the shadow of Frederick's favourite Quantz, by the incessant keyboard experiments of his 'free fantasias; a witness to the growing importance of music publishing, especially for cultivated amateurs; aware of his position of responsibility in Hamburg, of belonging to that new bourgeois society in which artistic circles intersected with the world of science – C. P. E. Bach passed through many worlds. This could explain a need to put things in order, at a time when encyclopaedias and dictionaries were setting the tone. He had already published an extensive essay on keyboard playing and musical interpretation in 1753. Despite portraits showing him in the same attire as Swieten, which give an impression of languidness that never ceases to amaze, one suspects him of considerable aesthetic anxiety and even expressive dissatisfaction. And then, he may have had a score to settle with the famous Prussian blue, an increasingly unfashionable colour which, according to his brother Wilhelm Friedemann (admittedly, a dubiously reliable source), their own father, Johann Sebastian, cited to characterise Emanuel's compositional style.

Far beyond granting simple financial assistance, of which Bach really had no need by that time, Swieten in effect called his bluff. For here was his chance to solve that identity problem: to merge all those musical experiences into a single expression and, of course, to do it well. This is what makes the Six Symphonies Wq 182 so unusual. On this recording, they may be compared with the Symphony Wq 177, composed a few years earlier in Berlin: with its furioso first movement built on the contrast between a unison motif and passages of note ribattute, its flowing galant slow movement and its finale paraphrasing the fandango, a Spanish dance in triple time whose 'exoticism' appealed to the courts of central Europe, it is highly suggestive of an ad hoc composition.

The Symphonies Wq 182 are nothing like this: here we find ambiguity of character, stylistic tours de force, contrasts, ruptures, blending of formal patterns, abrupt finales in duple time, far removed from the fluid, lightweight noble dances fashionable in salons and theatres. All C. P. E. Bach is here: Italianate instrumental brilliance, effects of sonority, imagery, varied dance cells, rhetorical points, ornamental refinement, textural experimentation. With the exception of a few galant mannerisms in the slow movements, the ingredients are eminently Baroque. And yet the nature of the pieces is ultimately quite different. It is more redolent of a Baroque chaos, which, like ancient ruins, is bestrewn with bits of columns, friezes, earthenware urns, statues, peristyles and stylobates. Thrown haphazardly together, they force the musicians to perform anatomical feats and forge complex relationships with their partners. Yet to restrict analysis of these whimsical symphonies to their stylistic resources, however complex they may be (after all, such extravagances can be found in predecessors from Schmelzer to Telemann, from Castello to Vivaldi), would be tantamount to limiting their true value, or even to distorting it. Bach's métier only serves to react to this mayhem. There is no attempt at synthesis or culmination here. On the contrary: he yields to his wildest impulses, wholly at ease with the clash between the elements. Of course, to avoid any heaviness in the 'monumental' form of the symphony, Bach is remarkably concise, miniature; he contains the cataclysm by means of thematic markers derived from numerous independent cells (the same type of structuring found in Scarlatti's sonatas), and gives the unifying role to movement and sweep. Let anyone who interrupts it beware! We pass in an instant from ancient caprice to museum, from intoxication to indigestion.

Hence these symphonies, which reveal Bach's whimsy in a context far removed from the intimacy of his keyboard music, are comparable to nothing else. This celebratory Baroque bonfire, which can be seen as the consecration of a bygone era, was premiered in Hamburg in 1774, in the house of his mathematician friend Johann Georg Büsch, and immediately received excellent reviews. The monomaniac Baron van Swieten was just as happy, since he had the symphonies performed regularly in Vienna and asked Bach not to publish them.¹ Today they are considered, alongside Vivaldi's tempests, as laying out the ingredients for the Sturm und Drang. Why not? In any case, Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn, who knew and appreciated them, were already living in worlds where the recipes of Grandpa Bach (and the fancies of Baron van Swieten), garnered on German Baroque markets, then so rich in spices, had vanished into thin air. Some dishes cannot be reheated.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

¹ The symphonies were first published complete (by Peters) in . . . 1975!

Grenzüberschreitungen

Für Kenner und Liebhaber

Es ist uns wohl nicht immer bewusst, wie vergänglich Partituren aus vergangenen Zeiten sein können. Ob wir die Gelegenheit haben, heute ein altes Werk zu hören, hängt von zahlreichen Faktoren ab: davon, ob es zur Zeit seiner Entstehung von jemandem aufbewahrt wurde, ob glückliche Umstände dazu führten, dass es danach in eine Bibliothek kam, die dann auch von Bränden, Hochwasser, Kriegen oder Plünderungen verschont blieb, und ob schließlich das Manuskript oder eine historische Druckausgabe überhaupt verfügbar und zu entziffern ist, damit es wieder gespielt und interpretiert werden kann. Freilich ist der schöpferische Akt des Komponierens außergewöhnlicher Musik selbst noch viel stärker bedroht. In unseren Köpfen haben wir im Allgemeinen die romantische Vorstellung eines Komponisten, der bloß seinen genialen Eingebungen und seinem Stilwillen folgen muss, um Meisterwerke zu schaffen. In Wahrheit kann er aber etlichen Zwängen unterworfen sein: Wenn er ein einfacher Angestellter ist, muss er dem Geschmack seiner Vorgesetzten Genüge tun, wie im Fall von Carl Philipp Emanuel Bach am Hof von Friedrich II., wo seine Qualitäten nicht so hochgeschätzt wurden, wie man vielleicht glaubt; und wenn er sich für eine Publikation entscheidet, hat er sich fraglos dem Geschmack seines Publikums anzupassen, aber auch an das technische Niveau der potenziellen Amateurmusiker. In der Tat bekommt ein Komponist selten Gelegenheit, seine Vorstellungen ganz ungebunden umzusetzen, und oft ist sie nur dem Zufall zu verdanken – wie z.B., wenn er auf einen Mäzen trifft, der ihm beim Komponieren alle Freiheiten lässt. Zu unserem großen Glück war dies bei Carl Philipp Emanuel Bach auch der Fall, nämlich beim Auftrag des Baron van Swieten für die Hamburger Sinfonien.

Gottfried van Swieten, österreichischer Aristokrat holländischer Abstammung, war ein großer Musikliebhaber, der sich auch als Komponist versuchte. Als Diplomat war er an verschiedenen europäischen Orten tätig, insbesondere in Berlin am Hof des preußischen Königs Friedrich II., und auf seinen Reisen legte er eine Sammlung von Partituren an. Nach seiner Rückkehr nach Wien wurde er Leiter der Kaiserlichen Bibliothek, und in der Folge entwickelte er eine neue Art der Katalogisierung, die für die folgenden Jahrhunderte zur Norm wurde: Er schaffte die Listen des alten Systems ab und ersetzte sie durch Karteikarten. Im musikalischen Bereich war seine Hauptrolle jedoch definitiv die des Mäzens. Er unterstützte Komponisten wie Mozart und Beethoven (der ihm seine erste Sinfonie widmete) finanziell und erschloss ihnen die Musik einiger „alter“ Meister wie Bach, Händel usw. Seine Aktivitäten waren ebenso zahlreich wie vielfältig: Er übersetzte die Texte von Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* aus dem Englischen ins Deutsche, er beauftragte Mozart mit der Bearbeitung der Oratorien von Haydn und gab eben Carl Philipp Emanuel Bach 1773 den Anstoß zu der Komposition der Sinfonien.

Es ist nicht nachgewiesen, dass sich Swieten und C.P.E. Bach jemals begegnet sind. Als der Baron in Berlin eintraf, war der Komponist bereits nach Hamburg abgereist, um dort seine neue Stelle anzutreten. Wir wissen jedoch von der Bewunderung des Diplomaten für die Musik des damals bedeutendsten deutschen Komponisten seiner Generation. Und uns ist insbesondere auch bekannt, dass Swieten zu den Subskribenten etlicher Ausgaben der Werke C.P.E. Bachs gehörte (die alte Form des „crowdfunding“). 1781 widmete der Komponist ihm den dritten Band seiner Sonaten „für Kenner und Liebhaber“, eine Geste, die zeigt, wie dankbar er gegenüber der Bereitwilligkeit seines Gönners war. Mit dem Auftrag für die Sinfonien Wq 182 hat es indes etwas Besonderes auf sich. Denn aus einer späteren Quelle geht hervor, dass der Mäzen den Komponisten explizit anwies, diese Werke zu schaffen, „ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung notwendig entstehen müssen“. Man muss zugeben, dass er sich gänzlich an diese Vertragsklausel hielt! Vielleicht war dem Baron bekannt, was der Komponist in seiner Autobiografie bezüglich der meisten seiner publizierten Werke festhielt: „So bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen als bei den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe.“ Jedenfalls wollte er ihm die Gelegenheit bieten, seine musikalischen Ideen ohne jede Einschränkung zu verwirklichen.

Die Sinfonien Wq 182 sind ein künstlerisches Manifest: nämlich das der vollkommen unabhängigen Gedankenwelt von Carl Philipp Emanuel Bach. In ihnen zeigt sich seine ganze Kühnheit, mit ihnen erlaubt er sich, Grenzen zu überschreiten, um sein Ziel zu erreichen: „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren.“ Dieses Gefühl durchdringt sein Schaffen, er erfindet verblüffende Modulationen (von A-Dur nach F-Dur, von B-Dur nach D-Dur!), lässt sich von keinem abrupten Diskurswechsel abhalten, ohne Rücksicht folgen sich im Wechsel lyrische Passagen, stehende Klangbilder, traumähnliche Passagen, wirbelnde, hektische Tonleitern ... C.P.E. Bach schreibt eine einzigartige Musik, für die es keinen Vorläufer und auch keinen Widerhall bei seinen Zeitgenossen gibt. Das betrifft nicht nur die Tonsprache, sondern auch den Freiraum, den er den Interpreten mit dieser unverbindlichen Musik einräumt, wo sich die technischen Schwierigkeiten nie gegen das Gefühl der Begeisterung durchsetzen, das sich bei diesen berausenden, ergiebigen und anspruchsvollen Kompositionen einstellt.

All die Besonderheiten dieser Musik zeigen sich noch deutlicher, wenn man sie mit der viel früher entstandenen Streicherfassung der Sinfonie Wq 177 vergleicht: Auch hier macht sich das Genie des Komponisten bemerkbar, jedoch auf weniger kühne Art. Die Werke dieser Aufnahme sind zeitgleich mit den „Sturm-und-Drang“-Sinfonien Haydns, aber sie folgen einem ganz anderen, ausgesprochen originellen Weg. Haydns Eigenart ist in seinen Sinfonien sehr wohl spürbar, doch verlässt seine Tonsprache so gut wie nie den vorgegebenen, folgerichtigen Rahmen, der damals zur Norm geworden war; zur gleichen Zeit bedient sich C.P.E. Bach eines höchst ausgefallenen, schroffen Tonsatzes ohne Konzessionen – „Romantik pur“! Die natürlichen Nachfolger dieser Sinfonien, zumindest in Bezug auf die Ausdruckskraft, werden nur fünfzig oder sechzig Jahre später in Erscheinung treten. Wer danach sucht, findet den Widerhall dieser wilden, innigen und faszinierenden Wesenheit in der Musik von Beethoven oder Mendelssohn – es sei angemerkt, dass Letzterer sehr wahrscheinlich während seines Studiums in Berlin diese Sinfonien aufgeführt hat.

Bei diesen Partituren, die eine perfekte Synthese der musikalischen Gedankenwelt von C.P.E. Bach darstellen, spüren die Interpreten sogleich, was der Komponist von ihnen will: unerschütterliches Engagement, Mut, Wagnitz, also alles, was er persönlich beim Komponieren dieser so fessellosen, originellen Musik erlebt hat. Er schrieb, dass „ein Musickus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt“. Wir können Ihnen versichern, dass das Glück, diese wunderbare Musik aufnehmen zu können, uns alle zutiefst gerührt hat!

AMANDINE BEYER und BALDOMERO BARCIELA
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

*Die Kunst der Grammatik vermag die Schwierigkeiten einer Sprache auszuhebeln;
doch sollte der Hebel nicht schwerer sein als die Last.*
– Antoine Rivaroli

Geht es darum, den Dachboden aufzuräumen oder seine Memoiren zu schreiben, sich für einen spirituellen Rückzug in unbekannte Gefilde zu begeben, Ersparnisse auszugeben, zum Friseur zu gehen: Fast immer braucht es eine gute Ausrede, um das anzugehen (und auch zu Ende zu führen), was einem letztlich gut tut, und um jene Pläne zu verwirklichen, die einem am meisten am Herzen liegen. Das ist nur verständlich: Um die Gunst der Stunde zu nutzen, ist eine gewisse Überwindung nötig – es könnte ja etwas schiefgehen... Als beste Ausrede dient die Verpflichtung; so kann man sich jeglicher Verantwortung entziehen. Verpflichtet zu sein, gründet auf zwei Möglichkeiten: Man will überleben, oder man hat eine Zusage gemacht.

Was steckte wohl wirklich hinter der Person des Barons Gottfried van Swieten mit seiner Perücke à la Cadogan¹, seiner Hemdkrause à la française, seinen von wohlgeratenen Hängebacken begleiteten, feinen Zügen, die weder allzu streng noch allzu freundlich waren? Dieser würdevolle Aristokrat wuchs inmitten von botanischen Gärten, Labors und Büchern auf: Sein Vater Gerhard war Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia und Direktor der Wiener Hofbibliothek. Ende des 18. Jahrhunderts war sein Sohn ein „Patriarch in der Musik“² geworden. Aus seinen paar Kompositionen geht dazu nichts hervor, es reicht, folgendes zu erfahren: „Wenn Swieten sich bei einer Akademie zugegen findet, so lassen ihn unsere Halbkenner nicht aus den Augen, um aus seinen Mienen (welche jedoch nicht jedem verständlich genug sein mögen) zu lesen, was sie etwa für ein Urteil über das Gehörte fällen sollen“³. „Denn wenn etwa einmal ein flüsterndes Gespräch entstand, so erhob sich Se. Excellenz, die in den ersten Reihen zu sitzen pflegte, mit feierlichem Anstand in ihrer ganzen Länge, wendete sich dem Schuldigen zu, maß ihn lange mit ernstem Blick und setzte sich langsam wieder nieder.

Das wirkte jedesmal.“⁴ Händel, Bach und dessen Söhne waren Swietens „Tröster“ angesichts des „Verfalls“ der Kunst, und er seinerseits wurde zum besten Gönner und Ratgeber für die „wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit festem Fuße wandeln“⁵. Es sei angemerkt, dass mit den erwähnten Meistern Haydn, Mozart und Beethoven gemeint waren.

Als Carl Philipp Emanuel Bach, der schon einige Jahre in Hamburg weilte (wo er 1768 Telemanns Posten übernommen hatte), einen Auftrag von Swieten bekam, konnte er daher die Sache nicht auf die leichte Schulter nehmen. Seit kurzem – genauer: seit 1770 – war Swieten Botschafter in Berlin, wo er prompt das lokale Musikwesen geißelte („Ich wagte nicht, ihm zu sagen, dass die Musiker einfach zu schlecht waren“⁶) und sich eifrig bemühte, ein obligater Diener zu werden. Man weiß nicht, wie er den Auftrag formulierte, doch kann man sich denken, dass es ihm um ein Instrumentalwerk ging, das sich für die Organisation eines Konzerts eignete (also in Streicherbesetzung und ohne Solisten) und dass „zugeschlagen“ werden sollte: Man wolle Musik für Kenner, und dafür die Interpreten aufzutreiben, sei kein Problem.

Wie dem auch sei, Bach, der sich darüber beklagte, dass er mehr für das Publikum komponierte als für sich („Wie viele werden es sein, die sie zu spielen und zu schätzen vermögen?“), schrieb er bezüglich seiner Probstücke Wq 63), erhielt endlich Gelegenheit für eine „persönliche“ Komposition, ein tiefgehendes instrumentales Fazit. Neben einer unschätzbar wertvollen Ausbildung durch den Vater sammelte er auch viele Erfahrungen in vielen anderen Welten: in der Kindheit durch die aus Dresden herüberwehenden italienischen Wirbelwinde; in Berlin auf Kompromissuche im Schatten des gehätschelten Quantz; unentwegt experimentierend im Bereiche der Tastenmusik mit seinen „freyen Fantasien“; als Zeuge der neuen Bedeutung, die das Publizieren musikalischer Werke insbesondere für die aufgeschlossenen Liebhaber bekommen hatte; und schließlich mit seiner Verantwortung, die er in Hamburg aufgrund seiner Zugehörigkeit zu dieser neuen, bürgerlichen Gesellschaft hatte, in der künstlerische Zirkel auf die Welt der Wissenschaft trafen. Dies könnte das Bedürfnis erklären, in einer Zeit, in der Enzyklopädien und Wörterbücher den Ton angeben, Ordnung zu schaffen. Bach hatte schon 1753 ein umfangreiches Werk über das „Clavier“ und die musikalische Interpretation veröffentlicht. Auch wenn seine Porträts, die ihn in der gleichen Gewandung zeigen wie Swieten, den Eindruck einer erstaunlichen Sanftmut vermitteln, lässt sich ein ruheloses Bemühen um Ästhetik erahnen, ja sogar eine erhebliche Unzufriedenheit, was die Ausdrucksmittel betrifft. Vielleicht belastete ihn zudem das Urteil seines Vaters Johann Sebastian, der seine Art zu komponieren abwertend als „Preussisch-Blau“ bezeichnet hatte – eine Farbe übrigens, die laut seinem Bruder Wilhelm Friedemann (der nicht als zuverlässige Quelle gelten kann) langsam aus der Mode geriet.

Swieten stellte Bach eine finanzielle Unterstützung in Aussicht (auf die dieser nicht wirklich angewiesen war), aber er setzte ihn auch unter Druck. Nun ergab sich die Gelegenheit, jenes Identitätsproblem zu lösen: also alle musikalischen Erfahrungen in einer Ausdrucksform zusammenzuführen, und zwar gut, versteht sich. Das ist der Grund, warum die Sechs Sinfonien Wq 182 etwas ganz Besonderes sind. Man kann sie übrigens hier mit der Sinfonie Wq 177 vergleichen, die einige Jahre zuvor in Berlin entstanden ist und alles hat, was eine Gelegenheitskomposition ausmacht: einen ersten, stürmischen Satz, der vom Kontrast zwischen Unisono und ribattute-Passagen geprägt ist, einen feinen, geschmeidig fließenden langsamen Satz und einen dritten Satz, der einen Fandango paraphrasiert, diesen spanischen, dreitaktigen Tanz, dessen Exotismus die mitteleuropäischen Höfe faszinierte.

Die Sinfonien Wq 182 haben damit nichts zu tun: mehrdeutige Wesenszüge, satztechnische Höchstleistungen, Gegensätze, Brüche, formale „Überblendungen“, abrupte Schlussformeln im Zweiertakt, weit entfernt von den vornehmen, wendigen und leichten Tänzen, die in den Salons und Theatern Mode waren. Da ist der ganze C.P.E. Bach drin: instrumentaler Glanz nach italienischer Art, Klangeffekte, Klangbilder, vielfältige tänzerische Motive, Passagen von rhetorischem Geschick, raffinierter Umgang mit Verzierungen, das Experimentieren mit dem Tonsatz. Mit Ausnahme einiger feinsinniger Manierismen in den langsamen Sätzen sind die Elemente durchgehend barocker Art. Und dennoch sind diese Stücke letztlich von ganz anderer Natur. Hier herrscht eher ein barockes „Chaos“, das der antiken Ruinen mit herumliegenden Säulenstümpfen, Friesen, Tonkrügen, Statuen, mit Säulenhallen und Säulenbasen. Dieses Durcheinander verlangt den Interpreten körperliche Heldentaten und ein anspruchsvolles Zusammenspiel ab. Würde man sich bei der Analyse dieser launenhaften Sinfonien auf die Mittel des Tonsatzes beschränken, seien sie auch noch so komplex (letztendlich gibt es diese Extravaganzen bereits bei Schmelzer und Telemann, Castello und Vivaldi), hieße dies, ihren wirklichen Wert herabzusetzen oder sogar zu unterschlagen. Bachs handwerkliches Geschick dient nur dazu, auf dieses Tohuwabohu zu reagieren. Hier gibt es kein Bestreben nach Struktur oder danach „anzukommen“. Im Gegenteil: Er folgt seinem Antrieb und lässt einen brutalen Zusammenprall der Elemente zu. Gewiss, um diese monumentale Form, die die Sinfonie darstellt, von jeder Schwere frei zu halten, ist Bach bemerkenswert prägnant und miniaturhaft, er hält die Katastrophe unter Kontrolle dank thematischer Orientierungspunkte in Form von zahlreichen unabhängigen Zellen (die Art Strukturierung, die man in den Cembalosonaten von Scarlatti findet) und teilt die einigende Rolle dem Tempo und dem Atem zu. Wehe dem, der ihn unterbricht! Man wechselt vom Flirt mit der Antike ins Museale, vom Rausch in einen Kater.

So sind diese Sinfonien von C.P.E. Bach weit weg von der Intimität seiner Tastenmusik, sie legen seine Exzentrik bloß und sind mit nichts vergleichbar. Dieses barocke Freudenfest, das man wie die Krönung einer längst vergangenen Zeit betrachten kann, wurde 1774 in Hamburg aufgeführt, im Haus des befreundeten Mathematikers Johann Georg Büsch, und es erhielt auf Anhieb beste Kritiken. Der leidenschaftliche Musikfreund Baron van Swieten war ebenfalls zufrieden, würde dann die Sinfonien regelmäßig in Wien aufführen lassen, und er bat Bach, sie nicht zu veröffentlichen⁷. Heute betrachtet man sie – genau wie die ungebärdigen Stücke von Vivaldi – als eine Art Auslage der Zutaten des „Sturm und Drang“. Warum auch nicht? Tatsache ist, dass Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn, die C.P.E. Bachs Sinfonien kennenlernen und für sie empfänglich sein würden, bereits in einer Welt lebten, in der sich die Rezepte von „Großvater“ Bach (und die Schrullen des Barons van Swieten), die an den damals an Gewürzen so reichen Marktständen des deutschen Barocks entstanden, verflüchtigt hatten. Gewisse Gerichte können eben nicht aufgewärmt werden.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Bei dieser nach einem Lord Cadogan genannten Art wurde das Haupthaar der Allongeperücke zusammengebunden und am Hinterkopf befestigt (A.d.Ü.).

² *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Schönfeld Verlag, 1796

³ Idem

⁴ Otto Jahn, *Mozart-Biografie* von 1856, 3. Teil, 4. Buch (Volltext über www.zeno.org)

⁵ Allgemeine musikalische Zeitung 1 (1799)

⁶ Brief an Wenzel von Kaunitz, 26. Juli 1774

⁷ Die erste Gesamtpublikation der Sinfonien erfolgte 1975/76 (!) durch den Verlag Peters.

AMANDINE BEYER - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

Gli Incogniti

JOHANN SEBASTIAN BACH

BWV.....or not?

Works by Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel Bach
& Johann Gottlieb Goldberg

CD HMM 902322



FRANÇOIS COUPERIN

Apothéoses de Lully & de Corelli **"Sonades"** La Superbe & La Sultane

CD HMC 902193



JOSEPH HAYDN

Concerti per Esterhazy

Violin Concertos Hob. VIIa:1 & 4
Cello Concerto Hob. VIIb:1
With Marco Ceccato, cello

CD HMM 902314



JOHANN PACHELBEL

Un orage d'avril / April Storm

Suites, Canon & Songs
With Hans Jörg Mammel, ténor

CD HMC 902238

ANTONIO VIVALDI

Il teatro alla moda

Concertos RV 282, 391, 228,
313-14, 322-23, 700, etc.
Sinfonia de "L'Olimpiade" RV 725

CD HMC 902221

Concerti per due violini

RV 505, 507, 510, 513, 527, 529
With Giuliano Carmignola, violin

CD HMC 902249



With Kitgut Quartet

'Tis too late to be wise'

String quartet before the string quartet
BLOW, LOCKE, PURCELL, HAYDN etc.

CD HMM 902313



Découvrez la nouvelle Boutique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique" ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



L'Adami a contribué au financement de ce disque.
L'Adami gère et fait progresser les droits des artistes-interprètes en France et dans le monde.
Elle les soutient également financièrement pour leurs projets de création et de diffusion.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Gli incogniti © 2021

Enregistrement : novembre 2019, Théâtre d'Arras (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud, assisté d'Aude Besnard

Montage : Aude Besnard et Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Accord clavecin : François Ryelandt - Chembaleros

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Oscar Vázquez

Maquette : Atelier harmonia mundi