



VIOLA GALANTE
PAULINE SACHSE · ANDREAS HECKER

VIOLA GALANTE

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)
Trio g-Moll / Trio in G Minor
for Viola and Harpsichord obbligato
Wq 88 (H 510) (1759)

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | I. Allegro moderato | 06:18 |
| 2 | II. Larghetto | 06:03 |
| 3 | III. Allegro assai | 04:34 |

WILLIAM FLACKTON (1709-1798)
Sonate c-Moll / Sonata in C Minor
Op. 2 No. 8 (ca. 1770)

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 4 | I. Adagio | 01:39 |
| 5 | II. Allegro moderato | 02:25 |
| 6 | III. Siciliana | 01:51 |
| 7 | IV. Minuetto. Moderato | 02:01 |

GIORGIO ANTONIOTTO (ca. 1692-ca.1776)
Sonate Es-Dur / Sonata in E flat Major
(1753)*

- | | | |
|----|------------------------------------|-------|
| 8 | I. Adagio | 03:10 |
| 9 | II. Aria. Spiritoso, ma non presto | 01:51 |
| 10 | III. Minuetto. Larghetto | 01:43 |

FRANZ (FRANTIŠEK) BENDA (1709-1786)
Sonate c-Moll / Sonata in C Minor
LeeB 3.137 (ca. 1761)*

- | | | |
|----|-----------------------|-------|
| 11 | I. Adagio | 02:55 |
| 12 | II. Allegretto | 03:33 |
| 13 | III. Allegro moderato | 03:31 |

Sonate F-Dur / Sonata in F Major
(ca. 1745-1755)*

- | | | |
|----|----------------------|-------|
| 14 | I. Adagio | 02:18 |
| 15 | II. Allegro moderato | 02:52 |
| 16 | III. Grazioso | 02:13 |

CHRISTLIEB SIEGMUND BINDER (1723-1789)
Trio D-Dur / Trio in D Major
FleB 2.10 for Viola
and Harpsichord obbligato (1771)*

- | | | |
|----|------------------------|-------|
| 17 | I. Allegro | 06:01 |
| 18 | II. Andante | 05:06 |
| 19 | III. Tempo di Minuetto | 03:33 |

Total Time 63:46

*
World Première
Recording

Recording: IX 2016, Weimar, Fürstenhaus, Festsaal
Recording Producer, Editing & Mastering:
Joachim Müller, Studio der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar
Publishers: C.P.E. Bach: Schott Verlag · Flackton: First Print (1776)
Antoniotto & Benda: Manuscript (to be released by Ortus Musikverlag in future)
Binder: Schott Verlag · Stimmung / Tuning: Neidhardt (1724) 415 Hz

© + © 2017 Deutschlandradio / Avi-Service for music, Cologne / Germany
All rights reserved · 42 6008553645 0 · LC 15080 · STEREO · DDD · GEMA Made
in Germany · Photos: © Photos: Shirley Suarez (Sachse); anna s. (Hecker);
Pauline Sachse (pictures b/w) · Translations: Stanley Hanks · Design: www.BABELgum.de
www.avi-music.de · www.deutschlandradio.de · www.paulinesachse.com

Heartful thanks to Ludger Rémy and Phillip Schmidt supporting this project
and providing the musicological resources.
A special thanks goes to Barbara Bonney making this beautiful dress for the cover shot.



PAULINE SACHSE Viola (Madame Butterfly by Paolo Maggini 1610, played with gut strings)

ANDREAS HECKER Harpsichord (Replica By Bruce Kennedy of an instrument by Michael Mietke, Berlin (1700))

VIOLA GALANTE

„Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will [...].“ – So äußert sich Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) 1753 in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* und läutet mit dieser Forderung an den Interpreten eine neue Ära ein: Es ist eine Zeit des Experimentierens, eine Zeit, die in ihrer Ästhetik dem Gefühl und einer größeren Leichtigkeit mitsamt starken Kontrasten und spannenden Effekten die Bühne öffnet: dem galanten und empfindsamen Stil. Die Komponisten waren den überbordenden, schweren, komplexen und teilweise überladenen Barock leid. Sie wollten anstelle der konventionellen Rhetorik eine spontane Lebendigkeit im Vortrag installieren, welche das Publikum rühren und mit schnell aufeinanderfolgenden Effekten und Farbwechseln in Aufruhr versetzen konnte. Erste Tendenzen aufklärerischer Ideen, die in der Folge zur Französischen Revolution führten, forderten auch in der Musik einen Gegenpart zu Geist und Denken: das Herz und Gefühl. So entwickelte sich der empfindsame Stil und mit ihm viele neuartige Ideen. Zeitgleich brachte der Wunsch nach Leichtigkeit den galanten Stil hervor.

Originalkompositionen für Bratsche als Solo-Instrument finden sich in der Zeit vor 1775 ausgesprochen selten. Die Ursachen sind vielfältig und reichen weit in die Vergangenheit zurück. Die Bratsche spielte im Ensemble als Mittelstimmen-Instrument zumeist eine untergeordnete Rolle und die „Bratschisten-Posten“ in höfischen und städtischen Diensten waren während des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen sowohl qualitativ als auch quantitativ mangelhaft besetzt – was nicht zuletzt der knappen Vergütung geschuldet war. Die Bedeutung der Bratsche im Stimmsatz wurde von Johann Mattheson (1681-1764) erstmals 1713 herausgestellt, indem er bemerkt, dass ohne sie alles dissonieren würde, und auch Johann Philipp Eisel (1698-1763) charakterisiert die Viola 1738 treffend als das „Eingeweyde der Music“. Doch es finden sich auch Aussagen wie die von Johann Samuel Petri (1738-1808) in seiner *Anleitung zur praktischen Musik* von 1782: „Noch ein Fehler! Die Bratsche, wie wird die gemißhandelt!

Dis schöne Instrument, dessen Wirkung in der Musik groß ist, wird gemeiniglich von den unwissendsten Lehrlingen, oder blödsichtigen Alten traktirt.“

So begünstigte wohl vor allem der Umstand, dass für solistische Aufgaben üblicherweise geeignete Geiger herangezogen wurden, die Entstehung von Solowerken für die Viola. Mit der vorliegenden Ersteinspielung verschiedener Originalkompositionen (Ausnahme: Flackton) ist es uns möglich, einen facettenreichen Einblick in das heute weitgehend unbekanntes Repertoire für Viola und Tasteninstrument im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zu gewähren.

Bei einem Projekt wie diesem stellen sich zwangsläufig zahlreiche aufführungspraktische Fragen, wie die nach dem Instrumentarium, der Stimmtonhöhe oder der Stimmtemperatur. Im Entstehungszeitraum der vorliegenden Sonaten kam neben dem Cembalo unter anderem auch der neu erfundene Hammerflügel als Basso-continuo-Instrument zum Einsatz. Uns stand für die Aufnahme der Cembalo-Nachbau eines Instruments von Michael Mietke (Berlin ca. 1700) aus der Werkstatt von Bruce Kennedy (Amsterdam 2000) zur Verfügung.

Die verwendete Viola befand sich bereits als eingespieltes Instrument in den Händen der Zeitgenossen von C. P. E. Bach und wurde von Giovanni Paolo Maggini (1580-1632) im Jahr 1610 in Brescia gefertigt. Für dieses Projekt wurde sie wie im 18. Jahrhundert mit Darmsaiten bezogen; beim Bogen handelt es sich um ein spätbarockes Modell von Thomas Gerbeth.

Die heute gebräuchliche gleichschwebende Stimmung ist um 1750 aus ästhetischen Gründen noch nicht üblich. Man liebte die unterschiedlichen Farben der Tonarten und setzte sie entsprechend ihres Charakters inhaltlich ein. Das Wort *Sünde* wird beispielsweise auffällig häufig in Fis-Dur vertont. Bei den um 1750 gebräuchlichen temperierten Stimmungen handelt es sich, im Gegensatz zur gleichschwebenden Stimmung, um ungleichstufige Temperaturen, in denen aber alle Tonarten spielbar sind – wenn auch mit mehr oder weniger ausgeprägter Tonartencharakteristik durch die variierenden Stufen.

Johann Georg Neidhardt (um 1680-1739) differenzierte die Stimmungen dem Anlass entsprechend und sprach Empfehlungen für das Dorf, die kleine Stadt oder die große Stadt aus. Wir haben für diese Aufnahme nach Neidhardt (1724) gestimmt, jener Stimmung, die für die *große Stadt* empfohlen wird und welche zudem möglichst vielen in unserem Programm vertretenen Tonarten schmeichelt.

Auch die Tonhöhe des Kammertons a' variierte je nach Region und die Quellen lesen sich fast wie ein Wetterbericht: Gotha (erste Hälfte 18. Jahrhundert) um 390 Hz, Taskin in Paris (um 1780) 409 Hz, Stein in Augsburg (um 1780) 421 Hz, Mannheim (um 1780) 415 Hz, Lille (frühes 18. Jahrhundert) 374 Hz, Broadwood in London (um 1800) 422 Hz, St. Petersburg (um 1796) 437 Hz und um Berlin herum waren 410 Hz gebräuchlich. Man kann sagen, dass die damaligen Musiker sowohl mit den Stimmungen als auch mit der Stimntonhöhe sehr viel flexibler und pragmatischer umgingen, als wir das heute tun. Die vielen variierenden Stimmtöne sind uns heute durch überlieferte Orgelstimmungen und Stimmgabeln bekannt. Erst zur internationalen Stimntonkonferenz in Paris im Jahr 1858 wurde ein einheitlicher Kammerton beschlossen. Die vorliegende Aufnahme verwendet den in der Region Leipzig gebräuchlichen Kammerton a' mit 415 Hz.

Ein *musikalisches Ungeheuer* sei Carl Philipp Emanuel Bach, attestierte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Bereits zu Lebzeiten hochgeschätzt, war C. P. E. Bach in seiner Zeit bekannter als sein Vater. Für viele, die ihm folgten, war er Lehrquelle, Inspiration und Wegbereiter. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) soll über ihn gesagt haben: „Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechts kann, hat von ihm gelernt.“

Die Sonate in g-moll, Wq 88 (H 510), von C. P. E. Bach entstand 1759 für Viola da gamba und obligates Cembalo (mit teilweise beziffertem Bass) während Bachs Berliner Zeit als Kammercembalist am preußischen Hof – vermutlich für den Gambisten Ludwig Christian Hesse (1716–1772). Sie ist in unserem Programm die einzige Sonate, die nicht original für die Viola komponiert wurde, allerdings hat

Bach diese Fassung später selbst autorisiert. Die Beliebtheit der Komposition, die Bach im Titel seines Autographs als „Trio“ bezeichnete, lässt sich zum einen anhand der zahlreichen Abschriften, zum anderen an der Überlieferung zeitgenössischer Arrangements für Violine und Viola ablesen, welche die aus der Mode gekommene Gambe ersetzen. Die Bezeichnung „Trio“ bezieht sich nicht auf die Anzahl der beteiligten Instrumente, sondern auf die der eigenständigen Stimmen: linke und rechte Hand am Tasteninstrument und die Viola. Die Abschrift der Bratschenfassung hatte Johann Heinrich Michel (1739-1810), Bachs Hamburger Hauptkopist, vermutlich nach 1768 angefertigt. Diese Fassung unterscheidet sich von derjenigen für Gambe nur in zwei Takten des Kopfsatzes Allegro moderato (T. 29 und 97), in denen wegen der Unterschreitung des Bratschen-Ambitus oktaviert werden musste. Dass Bach hier selbst Oktavierungen vorsah, belegen eigenhändige Nachträge in der Gambenstimme der Abschrift aus seinem Besitz, die Michel offenbar als Kopiervorlage diente. Bemerkenswert ist in der Komposition der langsame Binnensatz Larghetto, der ein Musterbeispiel des empfindsamen Stils darstellt. Die Ecksätze entsprechen dem galanten Stil. Heute befindet sich die Quelle der Fassung für Bratsche in der Bibliothek des Conservatoire royal in Brüssel.

Bereits 1770 hatte William Flackton (1709-1798), Komponist, Organist und Buchhändler aus Canterbury, in London den Druck dreier Solosonaten für Violoncello und dreier Sonaten für Viola, jeweils mit begleitendem Violoncello oder Basso continuo, als op. 2 veröffentlicht.

Im Vorfeld hatte er sich bei den Londoner Musikhändlern über das Angebot erkundigt und festgestellt, dass eine Lücke im Repertoire für die Viola existierte. Diesem Mangel wollte er mit einer eigenen Publikation abhelfen. Im darin enthaltenen Vorwort erklärt er seine Absicht, die Öffentlichkeit für die klanglichen Vorzüge der Bratsche als Solo-Instrument zu sensibilisieren und zu begeistern. Er hoffte, auf diese Weise andere Komponisten zu ähnlichen Publikationen zu animieren. 1776 folgte ein Supplement,

das je eine weitere Sonate für Violoncello (d-Moll) und Viola (c-Moll) enthielt. Die Sonate in c-moll, op. 2/8, für Bratsche und Basso continuo, die möglicherweise auch schon um 1770 entstand, unterscheidet sich von den anderen Sonaten dieser Einspielung rein äußerlich durch ihre Viersätzigkeit. Auch hier besticht der langsame Eröffnungssatz Adagio durch seine eindrucksvolle Melodik.

Obwohl Flacktons Sonaten zum Zeitpunkt ihres Erscheinens nicht dem modernen und galanten Geschmack entsprachen, weisen sie ihren Urheber doch als handwerklich versierten Komponisten aus, der einen individuellen und ausdrucksstarken Stil besitzt. Flacktons Initiative scheint bedauerlicherweise keine Nachahmer gefunden zu haben. Die vier Viola-Sonaten sind damit wohl die frühesten publizierten Kompositionen für Viola im England des 18. Jahrhunderts.

Nur wenig ist über das Leben und Wirken von Giorgio Antoniotto (um 1692 bis um 1776) bekannt. Man vermutet, dass der aus Mailand stammende Komponist und Musiktheoretiker sich zeitweise in Holland aufhielt, wo er Mitte der 1730er Jahre seine 12 Sonaten op. 1 veröffentlichte und, dass er mehrere Jahre oder sogar Jahrzehnte in London verbrachte. Dort erschien 1760 sein musiktheoretisches Traktat *L'Arte Armonica*, mit welchem er bei den Zeitgenossen ein gewisses Ansehen erwarb. Etwa 1770 kehrte er nach Mailand zurück und starb dort wenige Jahre später. Sein kompositorisches Œuvre setzt sich aus zwei Konzerten für Violoncello und 22 generalbassbegleiteten Solosonaten – vorwiegend für Violoncello – zusammen. In der Library of Congress in Washington befinden sich die Kompositionsautographe zweier Sonaten für Bratsche und Basso continuo in Es- (datiert: November 1753) und F-Dur, die der Gattung der sogenannten Sonata da camera (Kammersonate) angehören. In ihren stilisierten Tanzsätzen bleibt der Einfluss der älteren Suite präsent. Antoniottos Harmonik ist mitunter ungewöhnlich und reizvoll gewagt.

Franz (František) Benda (1709-1786), Violinist und Komponist böhmischer Herkunft, war als Violinlehrer

maßgeblich an der Herausbildung einer eigenständigen norddeutschen Violinschule beteiligt und zählt zu den führenden Musikerpersönlichkeiten am Hof Friedrichs des Großen (1712-1786). Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) beurteilte Bendas Adagio-Spiel auf der Violine in seinen *Briefen eines aufmerksamen Reisenden* von 1774 folgendermaßen: „Es ist wahr, die ächte Bendaische Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter ist: Adel, Annehmlichkeit, und äusserst rührend [...]. Der besondere Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das stets vor Augen habende Verhältniß der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten, in Vergleichung des Schattens und Lichts in der Malerey; die mäßigen, und mit edler Wahl gewählten Verzierungen [...] und endlich einige äusserst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmasse der Noten, die dem Gesange das Gezwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen [...]; alles dieses bestimmt gewissermassen den Charakter des Bendaischen Adagios.“

1719 ging der junge Benda nach Dresden, wo er in Vivaldi-Konzerten die Viola gespielt haben soll. Er stand von 1733 an in den Diensten von Friedrich II. Von 1740 bis zu seinem Tod gehörte er zu den einflussreichsten Violinisten der preußischen Hofkapelle und wurde 1771 zum Konzertmeister ernannt. Sein kompositorisches Schaffen ist fast ausschließlich auf die Violinmusik konzentriert. Einen bedeutenden Schwerpunkt seines Œuvres bilden die Solosonaten für Violine und Basso continuo. Dass Benda auch zwei Solos für die Bratsche komponierte, ist bisher kaum bekannt. Die Sonate in c-Moll, LeeB 3.137, die spätestens 1761 entstand, und die Sonate in F-Dur sind im gefühlsbetonten, empfindsamen Stil komponiert, der sich bei Franz Benda vor allem in der kantablen Melodik seiner Adagio-Sätze offenbart, für die er als Interpret bewundert wurde. In den 1806 veröffentlichten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) ist zu lesen: „Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsere raschen Zeitgenossen verlangen, aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beynahe das Maximum erreicht [...] und man hat mehr als einmahl Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte.“

Diese langsamen Sätze, mit denen die Berliner häufig ihre Sonaten einleiteten, galten gewissenmaßen

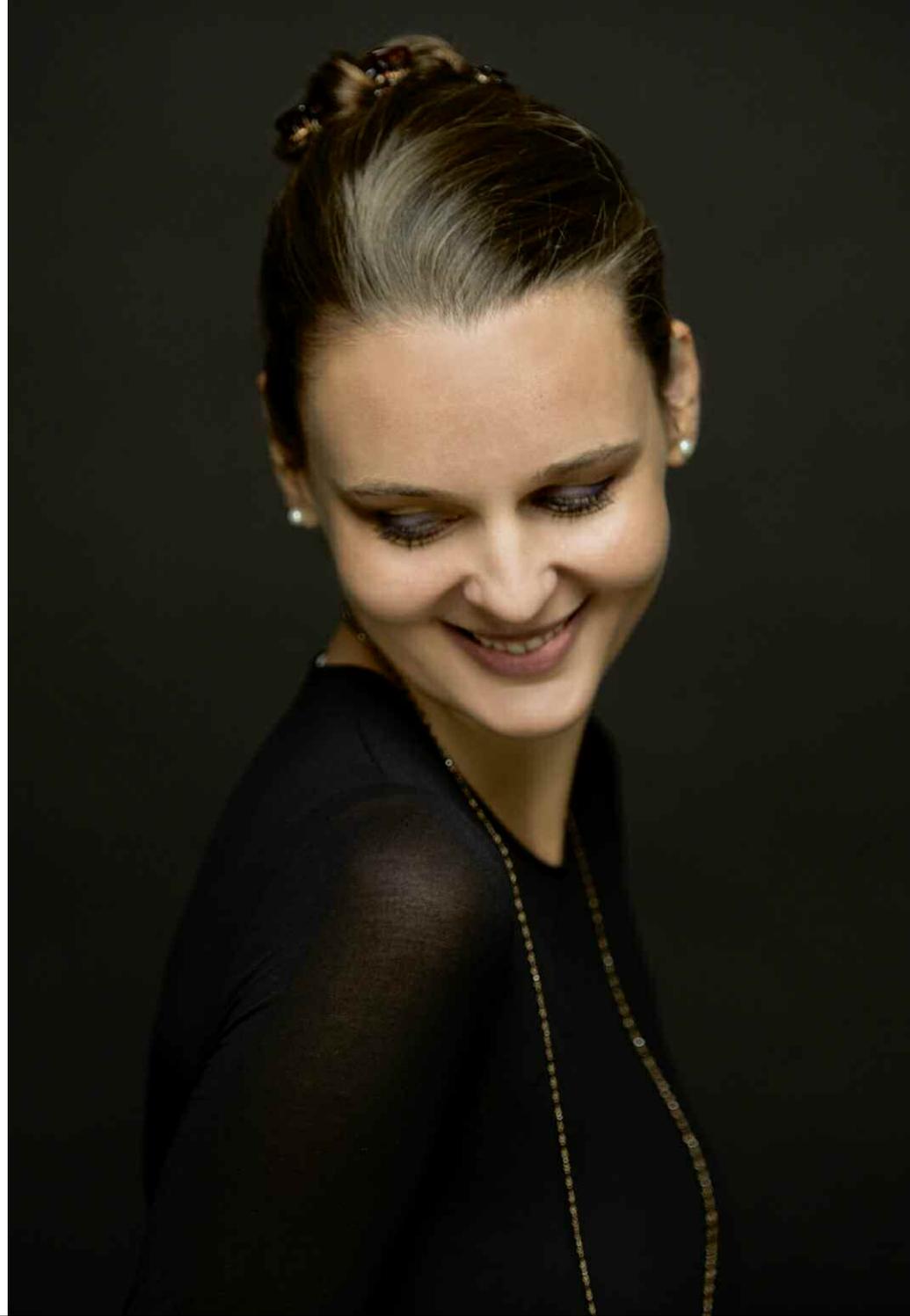
als „Herzstück“ einer Komposition. Die Partiturabschriften der beiden Sonaten sind heute Teil des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin.

Christlieb Siegmund Binder (1723–1789) wirkte als Komponist und Cembalist am kurfürstlich-sächsischen Hof zu Dresden unter den Kurfürsten Friedrich August II. und Friedrich August III. von Sachsen. Seit 1764 war Binder Organist an der Katholischen Hofkirche. Sein kompositorisches Schaffen ist auf die Instrumentalmusik beschränkt, in der das virtuos geführte Cembalo als Solo- oder Obligatinstrument stets eine herausragende Rolle einnimmt. In seiner Musik versucht Binder, ältere und moderne Stilelemente sowie nord- und süddeutsche Einflüsse zu verbinden. Das zeigt sich unter anderem an seiner Vorliebe für die barocke Triosonate. In seiner autographen Reinschrift des Trios in D-Dur, FleB 2.10, von 1771, die sich heute im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindet, sah Binder neben dem obligaten Cembalo und der obligaten Bratsche auch eine nicht obligate Violoncellostimme zur Bassverstärkung vor. Charakteristisch ist in der Komposition vor allem das Bemühen, die Oberstimmen mit gleichen Solo-Anteilen zu bedenken, wenngleich das Cembalo immer eine gewisse Bevorzugung genießt. Im Wechselspiel von Führungs- und Begleitstimme ergeben sich in der Melodik parallele Terz- und Sextgänge, die bisweilen von kurzen kontrapunktischen Passagen abgelöst werden. Die Solokadenz in den ersten beiden Sätzen stammen vom Komponisten selbst und sind seltene Beispiele für auskomponierte Kadenz aus dieser Zeit.

Wir wünschen viel Freude beim Hören dieser größtenteils vergessenen Sonaten. Ihre Ohren sind vermutlich die ersten, die ihnen seit über 250 Jahren Gehör schenken!

© 2017 Text von Pauline Sachse und Phillip Schmidt

Wir bedanken uns sehr herzlich bei Ludger Rémy für seine Unterstützung bei diesem Projekt!



VIOLA GALANTE

“A musician cannot move others unless he himself is moved: he must feel all the emotions he hopes to arouse in his audience.” With these instructions in his *Essay on the True Art of Keyboard Playing* (1753), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) ushered in a new era: a time of experimentation, when a new aesthetic of light delicacy, stark contrasts and exciting effects paved the way for the Galant Style and the style of *Empfindsamkeit* (sensitivity). Composers were tired of the weighty, overabundant, complex and occasionally overloaded Baroque style. They strove to replace conventional rhetoric with a new, spontaneous liveliness that intended to move and thrill the audience with rapidly alternating effects, contrasts, and changes of color. The new Enlightenment ideas that would lead to the French Revolution purported that music should serve as a counterpart to mind-centered rationality: heart and feeling were to reign instead. Thus the style of *Empfindsamkeit* emerged, featuring a number of innovations. At the same time, the desire for airy delicacy gave birth to the Galant Style.

Original compositions for viola as a solo instrument were quite rare before 1775. There are several reasons for this, and they go back a long way. In ensembles, the viola, as the middle part, usually played a subordinate role. In court and municipal orchestras, the posts of violists were generally poorly filled in terms of both quality and of quantity – also because violists were poorly paid. The first author to highlight the viola’s pivotal role in harmony and voice-leading was Johann Mattheson (1681-1764), who pointed out in 1713 that everything would sound dissonant without the viola. Then, in 1738, Johann Philipp Eisel (1698-1763) described the viola as the “innards of music”. Further statements can be found – for instance, Johann Samuel Petri (1738-1808), in his *Manual of Practical Music-Making* (1782), exclaimed: “Another mistake! The viola is so mistreated! A beautiful instrument that achieves such great effect is generally put through torture by ignorant apprentices or stupid old men.”

However, the fact that solo viola parts were generally entrusted to skillful violinists eventually led to the emergence of works written specifically for viola.

With this recording exclusively featuring world premières of original compositions for viola (with the exception of Flackton), we are thus able to provide a multi-faceted glimpse of late 18th-century repertoire for viola and keyboard – works that are mostly forgotten today.

A project such as this one raises a series of questions about performance practice, in terms of choice of instruments, pitch, and temperament. In the period spanning the sonatas featured on this CD, not only the harpsichord, but also the newly invented fortepiano (*Hammerflügel*) was starting to appear as an appropriate instrument for playing *basso continuo* accompaniment. For this recording we were able to use the replica made by Bruce Kennedy (Amsterdam, 2000) of a Berlin instrument by Michael Mietke (ca. 1700).

The viola featured on this recording had already been well-played by the time it landed in the hands of C. P. E. Bach’s contemporaries: it was built in 1610 in Brescia by Giovanni Paolo Maggini (1580-1632). For this project, it was strung with gut strings, just as in the 1700’s; the bow is a Late Baroque model by Thomas Gerbeth.

The equal temperament we use today was not widespread around 1750, mainly for aesthetical reasons. Musicians and connoisseurs loved the variegated colors different keys could produce, and chose them according to content and character. For instance, the word *Sünde* (“sin”) was set noticeably often in F Sharp Major. The “well-tempered” tunings used around 1750 were unequal temperaments: all keys were possible, but they had individual characteristics which were more or less pronounced. Johann Georg Neidhardt (ca. 1680-1739) associated different tunings with the appropriate musical occasion, with recommendations for playing in the village, in the small town, or in the big city. For this recording we have used the temperament Neidhardt recommended in 1724 for the big city, with particularly attractive results for the keys featured in our programme.

The concert pitch corresponding to A4 also varied from one region to another. Historical sources read like

a weather report: Gotha (early 1700's) ca. 390 Hz, Taskin in Paris (ca. 1780) 409 Hz, Stein in Augsburg (ca. 1780) 421 Hz, Mannheim (ca. 1780) 415 Hz, Lille (early 1700's) 374 Hz, Broadwood in London (ca. 1800) 422 Hz, Saint Petersburg (ca. 1796) 437 Hz, and 410 Hz was the usual frequency in and around Berlin. One can affirm that musicians, in those days, tended to deal with tunings and tuning pitches much more flexibly and pragmatically than we do today. Preserved organ tunings and tuning forks help us know about that great range of tuning pitches. Only in 1858 did an international conference decide to standardize concert pitch, with international repercussions. On this recording, we use the concert pitch A4 = 415 Hz that was commonly used in the region surrounding Leipzig.

A “towering musical giant” is what Lessing, the renowned German playwright, called Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Held in highest esteem in his lifetime, C. P. E. Bach was more famous than his own father: he became a source of teaching and inspiration for many who followed in his footsteps. Mozart is reported to have said: “He is the father, we are merely the children. Those of us who know a thing or two have it from him.”

C. P. E. Bach wrote the Sonata in G Minor, Wq 88 (H 510), for viola da gamba and harpsichord in 1759, when he was Court Harpsichordist at the Prussian court. The harpsichord part is partially written out in full, with other sections in thorough bass; the gamba part was probably intended for the player Ludwig Christian Hesse (1716-1772). Designated by the composer as a “Trio” in the title of his autograph manuscript, this is the only sonata in our programme that was not originally composed for viola, although this version was later authorized by the composer. The work's popularity can be deduced from the number of copies that were made of it, and also from the contemporary arrangements for violin or for viola that have been handed down to us: they were all intended to replace the gamba, which had gone out of style. The genre indication of “trio” does not refer to the quantity of participating instruments, but to the number of three independent parts: left and right hand on the keyboard, plus the viola. The handwritten

copy of the version for viola and keyboard was made by Johann Heinrich Michel (1739-1810), C. P. E. Bach's main copyist in Hamburg, presumably after 1768. Only two bars (29 and 97) are different in the first movement, *Allegro moderato*, where the viola has to play an octave higher than the original gamba. We can tell that C. P. E. Bach already foresaw octave transposition by studying his own handwritten additions in the gamba part in the manuscript copy he owned and which, quite certainly, was the same one on which Michel based the viola version. The slow middle movement, *Larghetto*, is particularly striking: a prime example of *Empfindsamkeit*, the style of emotional sensitivity. The first and third movements are in Galant Style. The original manuscript of the viola version is kept today in the library of Brussels Royal Conservatory.

Canterbury composer, organist and bookseller William Flackton (1709-1798) published three sonatas for solo cello and three viola sonatas with cello accompaniment or thorough bass as his Op. 2 in London in 1770.

Flackton consulted London music sellers and learned that there was a need for viola repertoire; with this publication he intended to fill the gap. In the foreword he stated his intention to sensitize the public and awaken their enthusiasm for the viola's rich timbre as a solo instrument, likewise hoping that his example would inspire other composers to publish works in the same genre. In 1776 he added a supplement, consisting of a further cello sonata in D Minor and a viola sonata in C Minor. The latter, Op. 2/8 for viola and basso continuo, could already have been composed around 1770. One aspect differentiates it clearly from the other works on this recording: it is in four movements. Here, once more, the slow movement is particularly impressive for its melodiousness: in this case, it is the introductory movement headed *Adagio*. Although Flackton's sonatas no longer conformed to the more modern, galant taste by the time they were published, they still display the solid skills of a composer with an individual, highly expressive style. Flackton's initiative unfortunately did not have any followers, as far as we know; his four viola sonatas

are the earliest published compositions for viola in 18th-century England.

Very little is known about the life and works of Milan-born composer and theoretician Giorgio Antoniotto (ca. 1692 - ca. 1776). He presumably spent some time in the Netherlands, where he published his 12 Sonatas Op. 1 in the mid-1730's, and then lived in London for several years or decades. There, in 1760, he also published an treatise on music theory, *L' Arte Armonica*, which earned him a certain degree of admiration on the part of his colleagues. Around 1770 he returned to his home town of Milan, where he died a few years later. Antoniotto's musical output consists of two cello concertos and 22 solo instrument sonatas with thorough bass accompaniment, mostly for cello. The US Library of Congress houses the original autograph manuscripts of two sonatas by Antoniotto for viola and basso continuo, one in E Flat Major (dated November 1753) and the other in F Major: both pertain to the genre called *sonata da camera*. The influence of the Baroque suite is still noticeable in their stylized dance movements, and Antoniotto's harmonies are occasionally unusual, bold, and thrilling.

The Bohemian violinist, composer and violin teacher Franz (František) Benda (1709-1786), one of the leading musicians at the court of Frederick the Great (1712-1786), helped create a specifically North German school of violin playing. In his *Letters of an Observant Traveler* (1774), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) praised Benda's adagio playing on the violin: "It is true, the genuine performing style of Benda has a quality all its own. Its main character is noble, charming, and extremely moving. [...] The special emphasis placed on certain notes, the always readily discernible relationship between strong and weak notes according to their high or low pitch, recalling the treatment of light and shade in painting; the moderate ornamentation, chosen with a pure taste [...], and, finally, some negligences, of the utmost significance, in the length of notes, which remove any forced quality from the melody, and make the ideas appear to be the player's own [...]: all of this determines, to a certain extent, the

character of a Benda adagio."

In 1719, the young Benda arrived in Dresden, where he is reported to have played the viola in Vivaldi concertos. From 1733 on he was employed by the court of Prussia in the service of Frederick the Great. From 1740 until his death, he was known as one of the most influential violinists in the Prussian court orchestra, of which he was named concertmaster in 1771. Benda's output as a composer is almost exclusively violin-oriented: one of the main staples in his oeuvre are the sonatas for solo violin and thorough bass. However, until now, it was hardly known that Benda also composed two sonatas for solo viola. The Sonata in C Minor (LeeB 3.137, written in 1761 at the latest) and the Sonata in F Major are both written in the emotional, sensitive style of *Empfindsamkeit*. Here, Benda is particularly expressive in the songlike melodiousness of the *Adagio* movements, for which he was so admired as a performer. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) wrote in his *Ideas on the Aesthetics of Music* (1806) that Benda "did not play as rapidly as our hurried contemporaries now require, but all the more lusciously, profoundly and incisively. In Adagios he almost attained the utmost [...]; more than once, members of the audience were moved to tears when he played an Adagio."

Composers of the Berlin school frequently began their sonatas with a slow movement that was regarded as the work's core. The handwritten score copies of the two sonatas now belong to the music archive of the Sing-Akademie in Berlin.

Christlieb Siegmund Binder (1723-1789) worked as composer and harpsichordist at the Saxon Court of Dresden under the Electors Friedrich Augustus II and Friedrich Augustus III; from 1764 on, he was titular organist at the Katholische Hofkirche. His output as a composer was limited to instrumental music where the virtuoso harpsichord always plays a prominent role as a solo or obbligato instrument. Binder attempted to combine older and more modern elements of style, along with North and South German influences, and this is also evident in his penchant for the Baroque trio sonata genre. In his

manuscript fair copy of the Trio in D Major, FlB 2.10 (composed in 1771 and held today in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden), Binder wrote an additional optional cello part to reinforce the bass line within the texture formed by the combination of obbligato harpsichord and obbligato viola. This work stands out for the care it applies in giving equal solo prominence to the two upper parts, viola and harpsichord (although the harpsichord is nevertheless somewhat favored). The alternation between the roles of main part and accompaniment results in passages in parallel thirds and sixths, occasionally interrupted by brief sections of counterpoint. The solo cadenzas in the first two movements are by Binder himself, thus providing us with rare examples of written-out cadenzas from this period.

We hope that our listeners will enjoy discovering these mostly forgotten sonatas. After 250 years of silence, your ears are probably among the first to hear them again!

© 2017 Pauline Sachse & Phillip Schmidt

We extend our heartfelt thanks to Ludger Rémy for having kindly supported us in this project.



PAULINE SACHSE Viola

Die Suche nach Wahrhaftigkeit im Ausdruck und die musikalische Übersetzung in einen poetischen erzählenden Klang ist zentrales Element in der künstlerischen Arbeit der Bratschistin Pauline Sachse.

2013 folgt sie dem Ruf als Professorin an die Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber* in Dresden. Um sich ganz Ihrer Lehrtätigkeit und ihren umfangreichen kammermusikalischen und künstlerischen Tätigkeiten zu widmen, verlässt sie ihre Solostelle beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Auch die Gastprofessur an der Hochschule für Musik *Hanns Eisler* Berlin gibt sie auf..

Als gefragte Kammermusikerin konzertiert sie mit Künstlern wie Isabelle Faust, Tabea Zimmermann, Lars Vogt, Lauma Skride, Christian Tetzlaff, Anna Prohaska, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Harriet Krijgh, Martin Fröst, Antje Weithaas, Benjamin Schmid und Janine Jansen. Sie ist regelmäßig zu Gast bei Festivals (Salzburg, Heidelberg, Festival *Spannungen*, Moritzburg, Schwetzingen und Mecklenburg-Vorpommern).

Ihre Ausbildung erhielt die gebürtige Hamburgerin an der Musikhochschule *Hanns Eisler* und der Universität der Künste in Berlin sowie an der Yale University (USA) bei Jesse Levine, Wilfried Strehle und über viele Jahre bei Tabea Zimmermann, deren Assistenz sie an der an der Hochschule für Musik *Hanns Eisler* 2007 übernahm. Ein Studium beim Alban Berg Quartett setzte weitere wichtige Impulse.

In Ensembles wie dem Mahler Chamber Orchestra, dem Lucerne Festival Orchestra, dem Bayerischen Rundfunk und den Berliner Philharmonikern arbeitete sie mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Mariss Jansons, Simon Rattle und Seiji Ozawa.

Ihr künstlerischer wie auch pädagogischer Ansatz verbindet verschiedenste Künste miteinander und integriert seit früher Jugend auch den Tanz. Es entstehen Skulpturen, integrale Experimente und Aufsätze auf der Suche nach wahrhaftigem künstlerischen Ausdruck. Ihre Partnerin auf der Bühne ist die 1610 von Paolo Maggini in Brescia erbaute Viola *Madame Butterfly*.

www.paulinesachse.com



PAULINE SACHSE Viola

The search for truthful expression, along with the endeavour to forge a poetic narrative of sound – these are the cornerstones of violist Pauline Sachse's ongoing artistic pursuit.

In 2013 she was appointed viola professor at the *Carl Maria von Weber* University of Music in Dresden. At that point she left her previous solo position at Berlin Radio Symphony Orchestra and resigned as guest professor from the Berlin *Hanns Eisler* School of Music in order to devote herself fully to her new teaching duties while maintaining her activities as solo and chamber musician.

Pauline Sachse is in high demand on the chamber music scene: she performs in recitals with artists such as Isabelle Faust, Tabea Zimmermann, Lars Vogt, Lauma Skride, Christian Tetzlaff, Anna Prohaska, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Harriet Krijgh, Martin Fröst, Antje Weithaas, Benjamin Schmid, and Janine Jansen. She is regularly invited to appear at important festivals including Salzburg, Heidelberg, *Spannungen*, Moritzburg, Schwetzingen and Mecklenburg-Vorpommern.

Born in Hamburg, Pauline Sachse was trained as a violist at the *Hanns Eisler* School of Music, at the Berlin University of the Arts, and at Yale University, under the tutelage of Jesse Levine, Wilfried Strehle and – for many years – Tabea Zimmermann, whose assistant she became at the *Hanns Eisler* School of Music in 2007. She gained further significant insight from studies with the Alban Berg Quartet.

In ensembles such as the Mahler Chamber Orchestra, Lucerne Festival Orchestra, the Bavarian Radio Symphony and the Berlin Philharmonic, she worked with renowned conductors, including Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Mariss Jansons, Simon Rattle, and Seiji Ozawa.

Pauline Sachse combines a variety of artforms in her artistic and educational approach, including classical dance ever since her youth. Today she forms her thoughts not only in sound, but also sculpts them in words and in stone. She makes sculptures, performs interdisciplinary artistic experiments, and publishes articles in her ongoing quest for truthful expression. On the podium, Pauline Sachse's instrumental partner is the *Madame Butterfly* viola made by Paolo Maggini in Brescia in 1610.

www.paulinesachse.com

ANDREAS HECKER Cembalo

Andreas Hecker stammt aus einer wahrhaft musikalischen Familie. Acht Kinder, von denen sechs den Weg als professionelle Musiker eingeschlagen haben, unter ihnen auch die Cellistin Marie-Elisabeth Hecker. Kammermusik gehörte von Kindesbeinen an zum Alltag und so widmet sich Andreas Hecker bis heute neben der Alten Musik leidenschaftlich der Kammermusik und spielt hierbei regelmäßig mit Mitgliedern der Staatskapelle und der Philharmonie Dresden sowie dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und Künstlern wie Pauline Sachse.

Andreas Hecker erhielt seine erste musikalische Ausbildung am Robert Schumann Konservatorium in Zwickau bei Dagmar Mewes. Es folgte ein Studium an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden im Fach Musikpädagogik Klavier bei Prof. Gunnar Nauck und Cembalo bei Prof. Ludger Rémy sowie Kammermusik bei Prof. Peter Bruns. Im Anschluss absolvierte er ein Aufbaustudium Klavier mit Konzertexamen bei Prof. Peter Rösel. Weitere Impulse erhielt er bei Meister- und Kammermusikkursen mit Amadeus Webersinke, Daniel Hope, Jacques Rouvier, Sebastian Knauer und Andrew Ball.

Andreas Hecker ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe, so z. B. beim Internationalen Bachwettbewerb 2006 in Würzburg, beim Internationalen Brahms-Wettbewerb 2011 in Pörschach, Österreich, oder dem Gebrüder-Graun-Preis 2007 in Bad Liebenwerda.

Er ist offizieller Korrepetitor bei verschiedenen internationalen Wettbewerben wie z. B. dem Internationalen Instrumentalwettbewerb Markneukirchen oder dem Wettbewerb des Deutschen Musikinstrumentenfonds Hamburg. In dieser Funktion arbeitet er auch bei Meisterkursen wie an der Internationalen Musikakademie Meißen oder den Chursächsischen Meisterkursen Bad Elster und seit 2015 in der Giuseppe-Sinopoli-Akademie der Staatskapelle Dresden.

Seit 2008 arbeitet Andreas Hecker an der Hochschule für Musik Dresden als Instrumental-Korrepetitor an Klavier und Cembalo und wurde 2017 zum Professor ernannt.

ANDREAS HECKER Harpsichord

Andreas Hecker was born into a musically talented family: six of eight siblings became professional musicians, including the renowned cellist Marie-Elisabeth Hecker. Ever since earliest childhood, chamber music was part of their daily lives. Thus, apart from early music, Andreas Hecker continues to cultivate a true passion for chamber music, performing on a regular basis with members of the Dresden Staatskapelle and Dresden Philharmonie, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, and with outstanding soloists such as Pauline Sachse.

Andreas Hecker received his first musical training from Dagmar Mewes at the Robert Schumann Conservatory in Zwickau. He went on to study piano and music pedagogy at the Carl Maria von Weber College of Music in Dresden with Prof. Gunnar Nauck, harpsichord with Prof. Ludger Rémy, and chamber music with Prof. Peter Bruns. He concluded his studies with a post-graduate Concert Exam in piano under the tutelage of Peter Rösel. Hecker refined his craft by actively participating in masterclasses taught by outstanding musicians such as Amadeus Webersinke, Daniel Hope, Jacques Rouvier, Sebastian Knauer, and Andrew Ball.

Andreas Hecker has won prizes at several national and international competitions, including the International Bach Competition in Würzburg (2006), the International Brahms Competition in Pörschach, Austria (2011), and the Gebrüder-Graun-Prize in Bad Liebenwerda (2007).

Several international music events have called on the services of Andreas Hecker as official piano accompanist: for instance, the Markneukirchen International Musical Instrument Competition, the Competition of the German Collection of Musical Instruments in Hamburg, the International Music Academy Masterclasses in Meissen, the Saxon Electorate Masterclasses in Bad Elster, and since 2015 the Giuseppe Sinopoli Academy of the Dresden Staatskapelle.

Since 2008, Andreas Hecker has worked as piano and harpsichord accompanist at his alma mater, the Dresden University of Music, where he was named professor in 2017.

