

ACCENT

Bach vs. Haydn 1788/90



Bach vs. Haydn 1788/90

CD 1 [63:05]

Joseph Haydn (1732-1809)

Trios for piano, flute & violoncello

Trio in D major Hob. XV:16

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | <i>Allegro</i> | 11:14 |
| 2 | <i>Andantino più tosto Allegretto</i> | 5:21 |
| 3 | <i>Vivace assai</i> | 4:58 |

Trio in F major Hob. XV:17

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 4 | <i>Allegro</i> | 9:56 |
| 5 | <i>Finale. Tempo di Menuetto</i> | 7:39 |

Trio in G major Hob. XV:15

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 6 | <i>Allegro</i> | 13:11 |
| 7 | <i>Andante</i> | 5:31 |
| 8 | <i>Finale. Allegro moderato</i> | 5:11 |

CD 2 [44:24]

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Quartets for harpsichord, flute & viola

Quartet in G major Wq 95

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | <i>Allegretto</i> | 6:54 |
| 2 | <i>Adagio</i> | 3:32 |
| 3 | <i>Presto</i> | 5:31 |

Quartet in A minor Wq 93

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 4 | <i>Andantino</i> | 5:30 |
| 5 | <i>Largo è sostenuto</i> | 4:00 |
| 6 | <i>Allegro assai</i> | 4:35 |

Quartet in D major Wq 94

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 7 | <i>Allegretto</i> | 5:11 |
| 8 | <i>Sehr langsam und ausgehalten</i> | 3:59 |
| 9 | <i>Allegro di molto</i> | 5:04 |

Barthold Kuijken

transverse flute

Wieland Kuijken *cello*

Piet Kuijken *fortepiano*

Ann Cnop *viola*

Ewald Demeyere *harpsichord*

Bach vs. Haydn 1788/90

Why this double CD?

I found it interesting to contrast these compositions by Carl Philipp Emanuel Bach and Joseph Haydn, among the best they ever wrote for the flute, precisely because these so different works were composed at almost the same time. C.P.E. Bach wrote the *Quartets, Wq 93-95* in 1788 in Hamburg; Haydn composed the *Trios, Hob. XV:15-17* 1789/90 in Vienna/Eszterháza – a good ten years after Mozart's well-known *Flute Quartet in D major, K. 285* of 1777. The Quartets are amongst C.P.E. Bach's (born 1714) very last creations, and he in fact died during that same year. Haydn (born 1732) wrote the Trios towards the end of his period with the Eszterházy; Prince Nikolaus I died in late 1790, an event that weakened Haydn's close ties with the court. From that time onward, moreover, he was able to live from his art as a freelance composer. The stylistic differences between the two are enormous. In Bach, we find *Sturm und Drang* (storm and stress), *Empfindsamkeit* (sensitivity), contrasts and unexpected events. In Haydn, alongside his typical wit and moving depth, we find (apparent) simplicity, clear forms, elegance, charm and the *cantabile* of Viennese classicism.

Although a keyboard instrument, a string instrument and a flute are used in both work groups, the respective ensembles differ from each other fundamentally. C.P.E. Bach's estate listing, probably

based on his own catalogue of works and printed in 1790, calls these works *Quartets for Clavier, Flute, Viola and Bass*. In no other source, however, is a bass instrument mentioned. When Bach's friend Johann Jacob Heinrich Westphal, a keen collector of his works, ordered a copy of the bass part from Bach's widow in 1791, she replied: "In the Quartets, there is no other bass than the one in the clavier part." According to earlier tradition, the function was designated rather than the number of players; thus there are actually three melody parts (the right hand of the clavier, flute and viola) and one bass part (clavier, left hand). It would certainly be possible to construct a violoncello part doubling the left hand or occasionally simplifying its line, but this seems neither necessary nor desirable.

Haydn, on the other hand, uses the keyboard like a single instrument and consequently calls these works *Trios for Keyboard, Flute and Violoncello*. Whereas the flute (in *Hob. XV:17* the violin is named as an alternative) often enters into dialogue with the keyboard's upper part, the violoncello mostly plays a subordinate role. As could have been with C.P.E. Bach, it consistently doubles or simplifies the left hand. The *Trio Hob. XV:17*, incidentally, is designated by Haydn himself in a letter, and also in a contemporary manuscript, as "Sonata for Clavier and Flute or Violin".

Haydn did not dedicate the Trios to any specific person, but sold them to two publishers simultaneously for printing: Bland in London and Artaria in Vienna. He thus strove to distribute his oeuvre throughout the musical world and also attained this goal, as shown by the numerous reprintings and several handwritten copies of his works. Chamber music of this type was mostly intended for private use, both by amateurs and professional musicians; public concerts of chamber music took place only very rarely.

Unlike Haydn's Trios, C.P.E. Bach's Quartets were never printed during the 18th and 19th centuries; only a few copies of these works exist. Bach very probably composed them in response to an order from the well-known Berlin patroness Sara Levy (née Itzig, 1761–1854, a great-aunt of Felix Mendelssohn Bartholdy). At least three of the 15 children of the banker Daniel Itzig, Fanny (born 1758), Zippora (born 1760) and Sara, were of great importance for the cultivation and preservation of the works of Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin and Vienna (where Zippora moved in 1799 and Fanny as early as 1776). Sara was a pupil of C.P.E. Bach's older brother Wilhelm Friedemann. Whereas Fanny turned to the fortepiano in Vienna and also to the more modern style of Mozart (who lived in her house in 1781–82), Zippora and Sara seem to have remained rather conservative in their tastes, although at least Sara had personal contact with Haydn, Mozart and Beethoven. Alongside her harpsichord, she owned at least one clavichord and a square piano. At public perfor-

mances in Berlin, Zippora and Sara in Berlin are always described as outstanding harpsichordists. Sara regularly performed harpsichord concertos of C.P.E. and J.S. Bach in public probably until about 1830. She commissioned the magnificent *Double Concerto, Wq 47* for clavier (harpsichord is indicated in the score), fortepiano and orchestra from C.P.E. Bach in 1788, his very last work. Like the Quartets, this Concerto, probably conceived for Sara and Zippora, gives evidence of the sisters' high level of artistic and technical achievement. It is not known who played the fortepiano here.

Sara's extensive music library contained numerous works with flute, probably for her husband Salomon Levy. Alongside these, she owned a surprising number of works with virtuoso viola (by W.F. Bach, Graun and others), possibly for her elder brother Benjamin (born 1756). C.P.E. Bach's Quartets were thus most probably conceived as domestic music in the literal sense, for the enjoyment of these three musical siblings.

For which keyboard instrument, then, were these Quartets intended? The title page and description in C.P.E. Bach's estate listing are unfortunately not of much help to us in choosing between harpsichord, clavichord and fortepiano. Bach's wording is not always unequivocal. "Clavier" primarily refers to the clavichord, but it can also mean harpsichord, as in his "Clavier" concertos in which the solo part is consistently superscribed with "harpsichord". Bach also uses the term "Flügel" (which today means grand piano) for harpsichord. In Italian he always writes "harpsichord" (once even expressly

"cembalo a due tastature"; one cannot, therefore, always automatically take "harpsichord" to mean clavichord); in French, he writes "clavecin". The fact that he does not regard "clavier" and "fortepiano" as synonymous, however, is evident from the *Double Concerto, Wq 47* and from his *Clavier Sonatas... alongside several Rondos for Fortepiano, Wq 55-59 & Wq 61*, printed in 1780-87.

It is known that C. P. E. Bach preferred the clavichord above all other keyboard instruments because of its expressiveness. His favourite instrument was a clavichord by Christian Ernst Friederici (1709–1780 in Gera, a pupil of Gottfried Silbermann); it is said that he composed almost all of his Hamburg works on it. Friederici's instruments were very highly esteemed; Leopold Mozart also owned a clavichord made by him, which must have been Wolfgang's first keyboard instrument. The Quartets, with their frequent dynamic indications ranging from *pianissimo* to *fortissimo*, seem to be tailor-made for the clavichord, but a similar kind of extremely differentiated dynamic markings are also found in the harpsichord part of the *Double Concerto, Wq 47*. As long as the Quartets were played in the living room, just for private enjoyment, the clavichord's lack of volume compared to the viola and flute would not have posed any major problems. But if one executes these pieces at public concerts (or for a CD!), another solution must be found.

In no source is the fortepiano indicated in the Quartets. The German designation on the autograph manuscripts is "clavier" – in one copy, the Italian "cembalo" is written consistently. Only later

did Carl Friedrich Zelter (1758–1832, music teacher of Felix Mendelssohn and an acquaintance of Sara Levy) write "fortepiano" on the wrapper of the autographs. But if it was a fortepiano, then which kind? At the time of his death, C. P. E. Bach possessed a "Fortepiano oder Clavecin Roial", a fortepiano in the form of a clavichord, also by Friederici. Unfortunately, no instruments of this type by him have survived; it is therefore difficult to assess whether or not this instrument attained a sufficiently greater volume than a clavichord in combination with the flute and viola. Table claviers from this period usually have an elegant but rather small, thin sound. The replicas of historical Hammerflügel (fortepianos) in current use today, mostly inspired by Stein or Walter, are hardly worth considering here. Attempts with such instruments always sounded unsatisfactory – too "classical", too "Mozartian", too modern, too extroverted. A Hammerflügel by Gottfried Silbermann as owned by Friedrich II – C. P. E. Bach knew and played these instruments – sounded very old-fashioned, on the other hand, and had considerable technical limitations, as C. P. E. Bach himself mentions in his *Clavier-schule* of 1753. Amongst other things, he writes that several ornaments, e.g. the *prallender Doppelschlag* (a turn preceded by a short and fast trill) found very frequently in the Quartets, are almost impossible to perform satisfactorily on the fortepiano. For all these reasons, we ultimately decided in favour of the harpsichord. The precisely notated and very differentiated dynamic designations can be more suggested than realised on the harpsichord, but what would music be without illusion, without magic?

The title pages of the Haydn Trios leave the choice to us: sometimes they read *Cembalo oder Piano-forte* and other times *Pianoforte oder Cembalo*, which proves that the harpsichord had certainly not yet died out by 1790. Thus in the first edition of Beethoven's well-known *Sonate Pathétique, Op. 13* (1799), the harpsichord still stands in first place before the fortepiano. These Haydn Trios are very well suited for a South German/Austrian or English Hammerflügel. We were fortunate to be able to use an original English Flügel from the Longman-Clementi workshop (London, 1799) for this recording.

As far as the wind or string instruments are concerned, probably neither Bach nor Haydn expressly and exclusively desired a specific model. Each musician most likely chose his favourite instrument. For the string players, Tyrolian or Italian instruments were much in demand. Wind players appear to have preferred locally made instruments, and adapted to newer inventions relatively slowly. A flute like the type built by Johann Joachim Quantz (died 1773), the flute teacher of Friedrich the Great, however,

already seems rather antiquated. Whereas mostly single-keyed flutes were still being played on the Continent until about 1790-1800, flutes with several keys already appeared in England during the late 1750s. The additional keys lend the instrument a stronger tone and greater homogeneity, especially in the lower register, because the fork fingerings of the single-keyed flute, which sound muted, can be avoided for the most part. Many of these newer flutes had the notes c¹ and c-sharp¹ at their disposal; in the *Trio Hob. XV:17* Haydn avoids (rather awkwardly, even) c-sharp¹, probably because the lowest note in Germany was always d¹.

For me, C. P. E. Bach's Quartets and Haydn's Trios are fascinating, highly refined and expressive, but each respective work group in a completely different way. It is known that C. P. E. Bach valued Haydn's compositions very highly, and that Haydn (who incidentally owned a copy of two of these C. P. E. Bach Quartets), like Mozart and Beethoven, greatly cherished C. P. E. Bach. Mozart said of him, "He is the father, we are the boys". But children do not always follow in their fathers' footsteps...

Barthold Kuijken

Bach vs. Haydn 1788/90

Pourquoi ce double CD ?

J'ai trouvé intéressant de confronter ces compositions qui contiennent ce que Carl Philipp Emanuel Bach et Joseph Haydn ont écrit de mieux pour la flûte justement parce que ces œuvres si différentes datent de la même époque ou presque. C.P.E. Bach écrivit les *Quatuors Wq 93-95* en 1788 à Hambourg ; Haydn composa les *Trios Hob. XV:15-17* en 1789/90 à Vienne/Eszterháza – dix bonnes années après le célèbre *Quatuor pour flûte en ré majeur KV 285* de Mozart datant de 1777. Les Quatuors sont parmi les toutes dernières créations de C.P.E. Bach (né 1714) : il mourut l'année même de leur composition. Haydn (né 1732) écrivit les Trios à la fin de son engagement chez les Eszterházy : le prince Nicolas 1^{er} mourut fin 1790, ce qui libéra Haydn de ses obligations envers la cour ; à partir de là, il put vivre de son art à titre indépendant.

Les différences stylistiques sont énormes. Bach baigne dans l'esprit du Sturm und Drang, tout en sensibilité, en contrastes, en surprises ... Chez Haydn, en dehors de son humour typique et de son émouvante profondeur, règnent la simplicité (apparente), la forme claire, l'élégance, le charme et le timbre chantant du classicisme viennois.

Bien qu'un instrument à clavier, un instrument à cordes et une flûte soient utilisés dans chacun des deux groupes d'œuvres, la distribution est radicalement différente. Dans l'inventaire de la suc-

cession de C.P.E. Bach qui repose sur son propre catalogue et qui fut imprimé en 1790, les œuvres s'intitulent *Quatuors pour clavier, flûte, alto et basse*. Mais aucune autre source ne mentionne un instrument de tessiture grave. Lorsque Johann Jacob Heinrich Westphal, ami de Bach et collectionneur zélé de ses œuvres, commanda en 1791 à la veuve de Bach une copie de la partie de basse, la réponse fut : « Les quatuors ne contiennent pas d'autre basse que celle de la partie de clavier. » Une tradition ancienne voulait que l'on nommât la fonction et non pas le nombre des exécutants : il existe effectivement trois parties mélodiques (main droite du clavier, flûte et alto) et une basse (clavier, main gauche). Il serait bien sûr tout à fait possible d'écrire une partie de violoncelle qui doublerait la main gauche ou qui simplifierait sa ligne à l'occasion mais cela ne semble ni nécessaire ni souhaité.

Haydn quant à lui utilise le clavier comme instrument à part entière et intitule ces œuvres en conséquence *Trios pour clavier, flûte et violoncelle*. Tandis que la flûte (le violon est indiqué en alternative dans *Hob. XV:17*) dialogue souvent avec la main droite du piano, le violoncelle joue un rôle subordonné la plupart du temps. Comme on aurait pu le trouver chez C.P.E. Bach, il double ou simplifie toujours la main gauche. Dans une lettre de Haydn

en personne et dans un manuscrit d'époque, le *Trio Hob. XV:17* est en outre intitulé « Sonate pour clavier et flûte ou violon ».

Haydn ne dédia pas les Trios à une personne en particulier mais les vendit simultanément à la maison d'édition Bland de Londres et aux éditions Artaria à Vienne à des fins d'impression. Son intention était donc une large diffusion dans le monde musical et il y parvint, comme l'attestent les nombreuses réimpressions et quelques copies manuscrites. La musique de chambre de ce type était destinée en général à l'usage privé d'amateurs mais aussi de musiciens professionnels ; rares étaient les concerts publics de musique de chambre.

Contrairement aux Trios de Haydn, les Quatuors de C.P.E. Bach ne furent jamais imprimés aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles et il n'en existe que quelques copies. Bach les composa très vraisemblablement à la commande de la mécène berlinoise connue Sara Levy (née Itzig, 1761–1854, une grand-tante de Felix Mendelssohn Bartholdy). Au moins trois des 15 enfants du banquier Daniel Itzig, Fanny (née 1758), Zippora (née 1760) et Sara, prirent une part décisive dans la pratique et la conservation des œuvres de Johann Sebastian et de Carl Philipp Emanuel Bach à Berlin et à Vienne (où Zippora s'installa en 1799 et Fanny dès 1776). Sara fut l'élève du frère aîné de C.P.E. Bach, Wilhelm Friedemann. Tandis qu'à Vienne, Fanny se consacra au pianoforte et au style mozartien plus moderne (Mozart résida chez elle en 1781–82), Zippora et Sara semblent avoir eu des goûts plus conservateurs, bien que Sara eût personnellement connu Haydn, Mozart et Beetho-

ven. Outre son clavecin, elle possédait au moins un clavicorde et un piano carré. Lors de prestations en public, Zippora et Sara sont toujours qualifiées de clavecinistes hors pair à Berlin. Sara joua régulièrement en public des concertos pour clavecin de C.P.E. et J.S. Bach jusqu'en 1830 environ. En 1788, elle commanda à C.P.E. Bach le magnifique *Double Concerto Wq 47* pour clavier (mais la partition indique clavecin), pianoforte et orchestre, son œuvre ultime. Comme les Quatuors, ce concerto, sans doute destiné à Sara et Zippora, montre le haut niveau artistique et technique des deux sœurs. On ignore qui tenait ici la partie de pianoforte.

La vaste bibliothèque musicale de Sara contenait un grand nombre d'œuvres avec flûte, sans doute pour son époux Salomon Levy. Elle possédait en outre un nombre étonnant de pièces avec alto virtuose (de W.F. Bach, Graun e.a.), peut-être pour son frère aîné Benjamin (né 1756). Les Quatuors de C.P.E. Bach durent donc être conçus au sens strict du terme comme musique à usage domestique, pour le plaisir de trois frères et sœurs mélomanes. À quel instrument à clavier ces Quatuors étaient-ils destinés ? La page de couverture et la description dans l'inventaire de la succession de C.P.E. Bach ne sont malheureusement pas d'une grande aide pour choisir entre clavicorde, clavecin ou pianoforte. L'usage que Bach fait de ces termes n'est pas toujours évident. « Clavier » signifie en priorité clavicorde ; mais il peut aussi désigner le clavecin, comme dans ses concertos pour clavier où « clavecin » figure toujours sur la partie soliste. Bach utilise aussi le mot « Flügel » [qui signifie piano à

queue de nos jours] pour le clavecin. En italien, il écrit toujours « Cembalo » (une fois même explicitement « Cembalo a due Tastature » ; « Cembalo » ne signifie donc pas automatiquement clavicorde), tandis qu'en français, il emploie le terme « Clavecin ». Par contre, le *Double Concerto Wq 47* et ses *Sonates pour clavier ... outre quelques Rondos pour le pianoforte Wq.55-59 Et Wq.61* dont l'impression date de 1780-87 montrent bien qu'il ne considérait pas « clavier » et « pianoforte » comme des synonymes.

On sait que C.P.E. Bach préférait le clavicorde à tous les autres instruments à clavier en raison de son expressivité. Son instrument favori était un clavicorde de Christian Ernst Friederici (1709-1780, Gera, un élève de Gottfried Silbermann) ; on raconte que Bach composa la presque totalité de ses œuvres hambourgeoises sur cet instrument. Les instruments de Friederici étaient très appréciés ; Leopold Mozart possédait lui aussi un clavicorde de sa facture qui dut sans doute être le premier instrument à clavier de Wolfgang. Les Quatuors avec leurs nombreuses indications dynamiques allant de *pianissimo* à *fortissimo* semblent être faits sur mesure pour le clavicorde mais l'on trouve aussi une dynamique similaire très différenciée dans la partie de clavecin du *Double concerto Wq 47*. Tant que l'on joue les Quatuors dans son salon, donc pour son propre plaisir, le manque de volume du clavicorde face à l'alto et à la flûte n'est pas un problème. Mais dès que l'on interprète ces pièces en public (ou dans un enregistrement sur CD !), il faut trouver une autre solution.

Aucune source n'attribue les Quatuors au pianoforte. Sur les autographes figure en allemand « Clavier » tandis qu'une copie comporte en italien le mot « Cembalo ». Plus tard seulement, Carl Friedrich Zelter (1758-1832, professeur de musique de Felix Mendelssohn et un ami de Sara Levy) inscrit sur la couverture des autographes « Fortepiano ». Mais s'il s'agit d'un pianoforte, de quel type est-il ? À sa mort, C.P.E. Bach possédait un « pianoforte ou clavecin royal », un instrument ayant la forme d'un clavicorde, lui aussi de Friederici. Malheureusement, aucun modèle de ce type n'a été conservé de sa facture ; il est donc difficile d'estimer si cet instrument avait un volume suffisamment plus important qu'un clavicorde dans le jeu d'ensemble avec la flûte et l'alto. Les pianos carrés de cette époque sont le plus souvent d'une sonorité élégante mais réduite et frêle. Les copies aujourd'hui courantes de pianofortes historiques, inspirées en général de Stein ou Walter, ne sont pas envisageables ici. Les expériences sonores avec ces instruments étaient toujours insatisfaisantes, trop « classiques », trop « mozartiennes », trop modernes, trop extroverties. Un pianoforte de Gottfried Silbermann comme celui de Frédéric II – C.P.E. Bach connaissait ces instruments et en jouait – avait par contre une sonorité très démodée et comporte des restrictions techniques considérables, comme le mentionne C.P.E. Bach lui-même dans sa *Clavier-schule* de 1753. Il écrit e.a. que certains ornements (par exemple le gruppetto précédé d'un trille court et rapide que l'on trouve très fréquemment dans les Quatuors) est pratiquement impossible à réaliser

correctement sur le pianoforte. C'est pour toutes ces raisons que nous avons finalement opté pour le clavecin. Les indications dynamiques précises et très différenciées peuvent être plus suggérées que réalisées sur le clavecin mais que serait la musique sans illusion, sans magie ?

Les pages de couverture des Trios de Haydn nous laissent le choix : y figurent tantôt *Clavecin ou Pianoforte*, tantôt *Pianoforte ou Clavecin*, prouvant bien qu'en 1790, le clavecin n'avait pas encore disparu. C'est ainsi que dans la première édition de la célèbre *Sonate Pathétique op. 13* (1799) de Beethoven, le clavecin est encore en première position devant le pianoforte. Ces Trios de Haydn conviennent très bien à un pianoforte sud-allemand/autrichien ou anglais. Nous avons eu la chance de pouvoir utiliser pour cet enregistrement un instrument anglais original des ateliers Longman-Clementi (Londres, 1799).

Concernant les instruments à vent ou à cordes, ni Bach ni Haydn n'ont sans doute souhaité explicitement et exclusivement un modèle précis. Chaque musicien utilisait selon toute probabilité son instrument favori sur lequel il jouait d'ordinaire. Chez les cordes, les instruments tyroliens ou italiens étaient très demandés. Les joueurs d'instruments à vent semblent avoir préféré des instruments de facture

locale et ne s'adaptèrent que lentement aux innovations. Une flûte telle que la construisit Johann Joachim Quantz (†1773), professeur de flûte de Frédéric le Grand, semble toutefois déjà vieillie. Tandis que sur le continent jusqu'à 1790-1800 environ, on jouait encore essentiellement sur des flûtes à une seule clef, des flûtes à plusieurs clefs apparaissent en Angleterre dès la fin des années 1750. Les clefs supplémentaires confèrent à l'instrument, surtout dans le grave, un son plus puissant et une plus grande homogénéité car cela permet d'éviter les doigtés de fourche à la sonorité voilée de la flûte à une clef. Beaucoup de ces nouvelles flûtes disposaient des tons *do*¹ et *do dièse*¹ ; dans le *Trio Hob. XV:17*, Haydn évite (assez maladroitement même) le *do dièse*¹, sans doute parce qu'en Allemagne, le ton le plus grave était toujours ré¹.

À mon avis, les Quatuors de C.P.E. Bach et les Trios de Haydn sont tous fascinants, extrêmement raffinés et expressifs mais chacun à sa manière très différente. On sait que C.P.E. Bach tenait les compositions de Haydn en très haute estime et que Haydn (qui possédait un reste une copie de deux de ces Quatuors de C.P.E. Bach) vénérât C.P.E., à l'instar de Mozart et Beethoven. Mozart dit de lui : « Il est le père, nous sommes ses enfants ». Mais les enfants ne suivent pas toujours les traces de leurs parents...

Barthold Kuijken

Bach vs. Haydn 1788/90

Warum diese Doppel-CD?

Ich fand es interessant, diese Kompositionen, die zum Besten gehören, was Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn jemals für Flöte geschrieben haben, einander gegenüberzustellen, gerade weil diese so verschiedenen Werke fast gleichzeitig entstanden sind. C.P.E. Bach schrieb die *Quartette Wq 93-95* im Jahr 1788 in Hamburg; Haydn komponierte die *Trios Hob. XV:15-17* 1789/90 in Wien/Eszterháza – gut zehn Jahre nach Mozarts bekanntem *Flötenquartett in D-Dur KV 285* aus dem Jahr 1777. Die Quartette zählen zu C.P.E. Bachs (geb. 1714) allerletzten Schöpfungen: Er sollte noch im Jahr ihrer Entstehung sterben. Haydn (geb. 1732) schrieb die Trios am Schluss seiner Zeit bei den Eszterházy: Ende 1790 starb Fürst Nikolaus I, wodurch sich Haydns enge Bindung zum Hof löste; außerdem konnte er von da an freiberuflich von seiner Kunst leben.

Die stilistischen Unterschiede sind enorm. Bei Bach finden sich Sturm und Drang, Empfindsamkeit, Kontraste, Unerwartetes..., bei Haydn, neben seinem typischen Witz und seiner rührenden Tiefe, (scheinbare) Unkompliziertheit, klare Form, Eleganz, Charme und die Kantabilität der Wiener Klassik.

Obwohl in beiden Werkgruppen jeweils ein Tasteninstrument, ein Streichinstrument und eine Flöte verwendet werden, ist die Besetzung grundsätzlich verschieden. C.P.E. Bachs Nachlassverzeichnis, das wohl auf seinem eigenen Werkkatalog basiert und

1790 gedruckt wurde, nennt diese Werke *Quartette für Clavier, Flöte, Bratsche und Bass*. In keiner anderen Quelle wird aber ein Bass-Instrument erwähnt. Als Bachs Freund Johann Jacob Heinrich Westphal, ein eifriger Sammler seiner Werke, 1791 bei Bachs Witwe eine Kopie der Bassstimme bestellte, lautete die Antwort: „Zu den Quartetten ist kein anderer Bass, als der der Clavierparthie.“ Nach älterer Tradition wurde die Funktion, nicht die Anzahl der Spieler bezeichnet: Es gibt tatsächlich drei Melodiestimmen (die rechte Hand des Claviers, Flöte und Bratsche) und einen Bass (Clavier, linke Hand). Es wäre natürlich durchaus möglich, eine Violoncellostimme zu konstruieren, die die linke Hand verdoppeln oder ihre Linie gelegentlich vereinfachen würde, aber dieses scheint weder notwendig noch erwünscht. Haydn verwendet das Klavier dagegen wie ein einziges Instrument und nennt diese Werke folgerichtig *Trios für Klavier, Flöte und Violoncello*. Während die Flöte (in *Hob. XV:17* wird die Violine als Alternative genannt) oft mit der Klavieroberstimme dialogisiert, spielt das Violoncello meistens eine untergeordnete Rolle. Wie es bei C.P.E. Bach hätte sein können, verdoppelt oder simplifiziert es durchweg die linke Hand. Das *Trio Hob. XV:17* wird übrigens in einem Brief von Haydn selbst und auch in einem zeitgenössischem Manuskript als „Sonate für Klavier und Flöte oder Violine“ bezeichnet.

Haydn hat die Trios nicht etwa einer spezifischen Person gewidmet, sondern sie gleichzeitig dem Londoner Verlag Bland und dem Wiener Verlag Artaria zum Druck verkauft. Er strebte also eine weite Verbreitung in der Musikwelt an und erreichte diese auch, wie es die zahlreichen Nachdrucke und einige handschriftliche Kopien bezeugen. Kammermusik dieser Art war meistens für den Privatgebrauch sowohl von Laien als auch von Berufsmusikern bestimmt; öffentliche Kammermusikkonzerte gab es nur selten.

Anders als Haydns Trios wurden C.P.E. Bachs Quartette im 18. und 19. Jahrhundert nie gedruckt; es existieren auch nur wenige Abschriften dieser Werke. Bach komponierte sie sehr wahrscheinlich auf Bestellung der bekannten Berliner Mäzenin Sara Levy (geb. Itzig, 1761–1854, eine Großtante Felix Mendelssohn Bartholdys). Wenigstens drei der 15 Kinder des Bankiers Daniel Itzig, Fanny (geb. 1758), Zippora (geb. 1760) und Sara, waren von großer Bedeutung für die Pflege und Überlieferung der Werke Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs in Berlin und Wien (wohin Zippora 1799 und Fanny schon 1776 übersiedelte). Sara war Schülerin von C.P.E. Bachs älterem Bruder Wilhelm Friedemann. Während Fanny sich in Wien dem Fortepiano und auch dem moderneren Stil Mozarts (der 1781–82 in ihrem Haus wohnte) zuwandte, scheinen Zippora und Sara in ihrem Geschmack eher konservativ geblieben zu sein, obwohl zumindest Sara persönlichen Kontakt zu Haydn, Mozart und Beethoven hatte. Neben ihrem Cembalo besaß sie wenigstens ein Clavichord und ein Tafelklavier. Bei

öffentlichen Auftritten werden Zippora und Sara in Berlin immer als hervorragende Cembalistinnen bezeichnet. Wohl bis ca. 1830 hat Sara regelmäßig Cembalokonzerte von C.P.E. und J.S. Bach öffentlich aufgeführt. Sie bestellte 1788 bei C.P.E. Bach das großartige *Doppelkonzert Wq 47* für Clavier (in der Partitur steht aber Cembalo), Fortepiano und Orchester, sein allerletztes Werk. Wie die Quartette zeigt auch dieses Konzert, das vermutlich für Sara und Zippora gedacht war, das hohe künstlerische und technische Niveau der Schwestern. Wer hier Fortepiano spielte, ist nicht bekannt.

Saras umfangreiche Notenbibliothek enthielt zahlreiche Werke mit Flöte, wohl für ihren Ehemann Salomon Levy. Daneben besaß sie überraschend viele Werke mit virtuoser Bratsche (von W.F. Bach, Graun u.a.), vielleicht für ihren älteren Bruder Benjamin (geb. 1756). C.P.E. Bachs Quartette dürften also im engsten Sinne als Hausmusik konzipiert sein, zum Vergnügen dreier musikalischer Geschwister.

Für welches Tasteninstrument waren diese Quartette nun bestimmt? Bei der Wahl zwischen Clavichord, Cembalo oder Fortepiano leisten die Titelseite und die Beschreibung in C.P.E. Bachs Nachlassverzeichnis leider keine große Hilfe. Bachs Wortgebrauch ist nicht immer eindeutig. „Clavier“ heißt in erster Linie Clavichord; es kann aber auch Cembalo bedeuten, wie in seinen Clavierkonzerten, in denen die Solostimme durchgängig mit „Cembalo“ überschrieben ist. Bach verwendet auch den Begriff „Flügel“ für Cembalo. Auf Italienisch schreibt er immer „Cembalo“ (einmal sogar ausdrücklich „Cembalo a due Tastature“; man kann

also unter „Cembalo“ nicht automatisch auch Clavichord verstehen), auf Französisch „Clavecin“. Dass er „Clavier“ und „Fortepiano“ dagegen nicht als Synonyme betrachtete, erhellt sich aus dem *Doppelkonzert Wq 47* und aus seinen *Clavier-Sonaten... nebst einigen Rondos fürs Fortepiano Wq.55-59 & Wq.61*, die 1780–87 gedruckt wurden.

Man weiß, dass C.P.E. Bach das Clavichord wegen seiner Ausdrucksfähigkeit allen anderen Tasteninstrumenten bevorzugte. Sein Lieblingsinstrument war ein Clavichord von Christian Ernst Friederici (1709–1780, Gera, ein Schüler Gottfried Silbermanns); man erzählt, dass er fast alle seine Hamburger Werke daran komponiert habe. Friedericis Instrumente wurden sehr geschätzt; auch Leopold Mozart besaß ein Clavichord aus seiner Hand – es wird wohl Wolfgang's erstes Tasteninstrument gewesen sein. Die Quartette mit ihren vielen dynamischen Angaben vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* scheinen direkt auf das Clavichord zugeschnitten zu sein, aber eine ähnliche extrem differenzierte Dynamik findet man auch in der Cembalostimme des *Doppelkonzertes Wq 47*. Solange man die Quartette im Wohnzimmer musiziert, rein für den Privatgenuss, wäre die fehlende Lautstärke des Clavichordes gegenüber Bratsche und Flöte kein großes Problem. Wenn man die Stücke aber im öffentlichen Konzert (oder für eine CD-Einspielung!) ausführt, muss man eine andere Lösung finden.

Die Quartette werden in keiner Quelle dem Fortepiano zugeschrieben. Auf den Autographen steht Deutsch „Clavier“ – in einer Kopie wird konsequent auf Italienisch „Cembalo“ geschrieben. Erst

zu einem späteren Zeitpunkt beschriftete Carl Friedrich Zelter (1758–1832, der Musiklehrer Felix Mendelssohns und ein Bekannter Sara Levys) den Umschlag der Autographen mit „Fortepiano“. Aber, wenn Fortepiano, dann welcher Art? Bei seinem Tode besaß C.P.E. Bach ein „Fortepiano oder Clavecin Roial“, ein Fortepiano in der Form des Clavichordes, ebenfalls von Friederici. Leider sind von ihm keine Instrumente dieses Typs erhalten; es ist also schwer einzuschätzen, ob dieses Instrument im Zusammenspiel mit Flöte und Bratsche eine ausreichend größere Lautstärke erreichte als ein Clavichord. Tafelklaviere aus dieser Zeit haben meistens einen eleganten, eher kleinen und dünnen Klang. Die heute gängigen Nachbauten historischer Hammerflügel, meistens von Stein oder Walter inspiriert, kommen hier wohl kaum in Frage. Versuche mit solchen Instrumenten klangen immer unbefriedigend, zu „klassisch“, zu „mozartisch“, zu modern, zu extravertiert. Ein Hammerflügel von Gottfried Silbermann, wie Friedrich II ihn besaß – C.P.E. Bach hat diese Instrumente gekannt und gespielt – klang dagegen sehr altmodisch und hat erhebliche technische Einschränkungen, wie C.P.E. Bach selbst in seiner *Clavierschule* von 1753 erwähnt. Er schreibt u.a., dass einige Verzierungen (etwa der prallende Doppelschlag, der in den Quartetten überaus häufig zu finden ist) auf dem Fortepiano fast unmöglich befriedigend auszuführen sind. Aus all diesen Gründen haben wir uns schließlich für das Cembalo entschieden. Die genau notierten und sehr differenzierten dynamischen Bezeichnungen

können am Cembalo eher suggeriert als realisiert werden, aber was wäre die Musik ohne Illusion, ohne Zauberei?

Die Titelseiten der Haydn-Trios lassen uns die Wahl: Manchmal steht *Cembalo oder Pianoforte*, manchmal *Pianoforte oder Cembalo*, was bezeugt, dass 1790 das Cembalo bestimmt noch nicht ausgestorben war. So steht in der Erstausgabe von Beethovens bekannter *Sonate Pathétique op. 13* (1799) das Cembalo noch vor dem Fortepiano an erster Stelle. Diese Haydn-Trios eignen sich sehr gut für einen süddeutschen/österreichischen oder englischen Hammerflügel. Wir hatten das Glück, für diese Aufnahme einen originalen englischen Flügel aus der Longman-Clementi-Werkstatt (London, 1799) verwenden zu dürfen.

Bezüglich der Blas- oder Streichinstrumente haben vermutlich weder Bach noch Haydn sich ausdrücklich und exklusiv ein bestimmtes Modell erwünscht. Jeder Musiker wird wohl sein altbekanntes Lieblingsinstrument genommen haben. Für die Streicher waren Tiroler oder italienische Instrumente sehr gefragt. Bläser scheinen eher lokal angefertigte Instrumente zu bevorzugen, und passten sich relativ langsam an neuere Erfindungen an. Eine

Flöte wie Johann Joachim Quantz (†1773), der Flötenlehrer Friedrichs des Großen, sie baute, mutet allerdings schon eher veraltet an. Während auf dem Kontinent bis etwa 1790–1800 noch überwiegend einklappige Flöten gespielt wurden, erscheinen in England schon seit Ende der 1750-er Jahre Flöten mit mehreren Klappen. Die zusätzlichen Klappen verleihen dem Instrument vor allem im tieferen Register einen stärkeren Ton und größere Homogenität, weil die gedeckt klingenden Gabelgriffe der einklappigen Flöte meistens vermieden werden können. Viele dieser neueren Flöten verfügten über die Töne c^1 und cis^1 ; im *Trio Hob. XV:17* vermeidet Haydn (sogar ziemlich ungeschickt) cis^1 , wohl weil in Deutschland der tiefste Ton durchwegs d^1 war.

Für mich sind C.P.E. Bachs Quartette und Haydns Trios faszinierend, hochraffiniert und ausdrucksvoll, aber jeweils in völlig anderer Weise. Man weiß, dass C.P.E. Bach Haydns Kompositionen sehr schätzte, und dass Haydn (der übrigens eine Abschrift von zwei dieser C.P.E. Bach-Quartette besaß) ebenso wie Mozart und Beethoven C.P.E. Bach in höchster Ehre hielten. Mozart sagte über ihn: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“. Aber Kinder treten nicht immer in die väterlichen Fußstapfen...

Barthold Kuijken

The flutist **Barthold Kuijken** initially studied at the Conservatories of Bruges and Brussels, completing his training in The Hague with Frans Vester (Boehm flute) and Frans Brüggen (recorder). Whilst still a student, he found a beautiful old baroque transverse flute on which he increasingly concentrated his energies as an autodidact (alongside his activities as a flutist in an ensemble for avant-garde music). The study of early sources of historical performance practice, together with the playing of original instruments in many museums, had an exceedingly inspiring effect on him. He soon began to collaborate with other baroque specialists, including his brothers Sigiswald and Wieland, Robert Kohnen, René Jacobs and Gustav Leonhardt; later partners included Bob van Asperen, Ewald Demeyere, Luc Devos and Piet Kuijken.

Barthold Kuijken is a member of the baroque orchestra La Petite Bande. He has also become increasingly active as a conductor and has recorded the most important works of the flute repertoire up to about 1830. He taught historical flutes at the Conservatories of Brussels and The Hague until 2014. Kuijken has performed numerous concerts in the most important musical centres of Europe, the USA, Canada, Brazil, the former USSR, Israel, Australia, New Zealand, Korea and Japan.

Le flûtiste **Barthold Kuijken** a tout d'abord étudié aux Conservatoires de Bruges et de Bruxelles et a parfait sa formation à La Haye auprès de Frans Vester (flûte Boehm) et Frans Brüggen (flûte à bec). Pendant ses études déjà, il a trouvé une belle flûte

traversière ancienne à laquelle il s'est toujours plus consacré en autodidacte (en dehors de son activité de flûtiste dans un ensemble de musique d'avant-garde). Il a puisé une grande inspiration dans l'étude de sources anciennes de la pratique d'exécution historique et dans son intérêt pour les instruments originaux dans de nombreux musées. Il n'a pas tardé à travailler avec d'autres spécialistes de la musique baroque : ses frères Sigiswald et Wieland, Robert Kohnen, René Jacobs, Gustav Leonhardt, puis plus tard Bob van Asperen, Ewald Demeyere, Luc Devos, Piet Kuijken.

Barthold Kuijken est membre de l'orchestre baroque La Petite Bande. Il assume de plus en plus le rôle de chef d'orchestre et a enregistré les œuvres majeures du répertoire de flûte jusqu'en 1830 environ. Il a enseigné les flûtes historiques aux Conservatoires de Bruxelles et de La Haye jusqu'en 2014. De nombreux concerts l'ont emmené dans les métropoles musicales d'Europe, des États-Unis, du Canada, du Brésil, d'URSS, d'Israël, d'Australie, de Nouvelle-Zélande, de Corée et du Japon.

Der Flötist **Barthold Kuijken** studierte zuerst an den Konservatorien von Brügge und Brüssel und bildete sich dann in Den Haag bei Frans Vester (Boehmflöte) und Frans Brüggen (Blockflöte) weiter. Noch während der Studienzeit fand er eine schöne alte Traversflöte, auf die er sich (neben seiner Tätigkeit als Flötist in einem Ensemble für Avantgarde-Musik) als Autodidakt immer mehr konzentrierte. Das Studium von alten Quellen



historischer Aufführungspraxis sowie die Beschäftigung mit originalen Instrumenten in vielen Museen wirkten hierbei äußerst inspirierend auf Barthold Kuijken. Bald kam es zu Zusammenarbeit mit anderen Barockspezialisten: seinen Brüdern Sigiswald und Wieland, Robert Kohnen, René Jacobs, Gustav Leonhardt, später auch Bob van Asperen, Ewald Demeyere, Luc Devos, Piet Kuijken. Barthold Kuijken ist Mitglied im Barockorchester

La Petite Bande. Er ist auch zunehmend als Dirigent aktiv und hat die wichtigsten Werke des Flötenrepertoires bis ca. 1830 aufgenommen. Er unterrichtete bis 2014 historische Flöten an den Konservatorien von Brüssel und Den Haag. Zahlreiche Konzerte führten ihn in die wichtigsten Musikzentren Europas, der USA, Kanadas, Brasiliens, der USSR, Israels, Australiens, Neuseelands, Koreas und Japans.



Fortepiano Longman Clementi



*We wish to express our heartfelt gratitude to
AMUZ (Antwerp), who made their recording studio available to us;
Chris Maene, who lent us the fortepiano;
and Laura Buch (Packard Humanities Institute, Boston, C.P.E. Bach Complete Edition)
who provided us with sources and further information.*

CD 1: Joseph Haydn
tuning pitch $a^1 = 430$ Hz

Barthold Kuijken: Eight-keyed grenadilla wood flute, replica after August Grenser, Dresden 1787 (Rudolf Tutz, Innsbruck, 1991)

Wieland Kuijken: Violoncello from the second half of the 18th century with the use of older parts, possibly by Andrea Amati (1564)

Piet Kuijken: Original fortepiano by Longman Clementi, London 1799, 68 keys (FF-c4); damper, una/2 corda; English stoss action; straight stringing (collection Chris Maene)

CD 2: Carl Philipp Emanuel Bach
tuning pitch $a^1 = 415$ Hz

Barthold Kuijken: Single-keyed boxwood flute, replica after August Grenser, Dresden ca. 1760 (Alain Weemaels, Brussels, 1990)

Ann Cnop: Anonymous Saxon viola from the second half of the 18th century

Ewald Demeyere: French two-manual harpsichord (FF- e3), replica after Henri Hemsch, Paris 1736 (Augusto Bonza, Turbigo, 2003)

ACCENT

Recorded 15-19 September 2014, AMUZ, Antwerp (Belgium)
Recording producer: Olaf Mielke, MBM Musikproduktion Darmstadt
Executive producer: Hanno Pfisterer
Front illustration: Johann Friedrich Nagel "Jagdschloss Grunewald" (1788), Kupferstichkabinett Berlin
Photo Barthold Kuijken (p. 17): Dany Neirynck
Layout: Joachim Berenbold
Booklet editor: Susanne Lowien
Translations: David Babcock (English), Sylvie Coquillat (Français)
CD manufactured in The Netherlands

Barthold Kuijken on ACCENT - a selection



ACC 23153

François Couperin: Concerts Royaux



ACC 24293

François Devienne: Flute Quartets



ACC 9057

W. Fr. Bach: Six Duets for two Flutes



ACC 22150

J.S. Bach: Flute Sonatas



ACC 24216

Flute Sonatas by the Bach Sons



ACC 24241

Antonio Vivaldi: Flute Concertos



ACC 97125

Trockene Blumen - Flute Music