



instrumental theatre of affects

A series of vibrant, flowing light trails in shades of orange, red, blue, and purple, curving across the center of the page against a black background.

C.P.E. BACH *Berlin Symphonies*
ARTE DEI SUONATORI Marcin Świątkiewicz

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714–88)
Berlin Symphonies

Symphony in E flat major, Wq 179 (H. 654)

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | I. <i>Prestissimo</i> | 4'17 |
| 2 | II. <i>Larghetto</i> | 3'42 |
| 3 | III. <i>Presto</i> | 4'06 |

Symphony in G major, Wq 180 (H. 655)

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro di molto</i> | 4'08 |
| 5 | II. <i>Largo</i> | 4'28 |
| 6 | III. <i>Allegro assai</i> | 4'23 |

Symphony in E minor, Wq 178 (H. 653)

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro assai</i> | 3'55 |
| 8 | II. <i>Andante moderato</i> | 3'28 |
| 9 | III. <i>Allegro</i> | 3'23 |

Symphony in F major, Wq 175 (H. 650)

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 10 | I. <i>Allegro assai</i> | 3'45 |
| 11 | II. <i>Andante</i> | 3'43 |
| 12 | III. <i>Tempo di minuetto</i> | 2'19 |

Symphony in G major, Wq 173 (H. 648)

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 13 | I. <i>Allegro assai</i> | 2'53 |
| 14 | II. <i>Andante</i> | 2'50 |
| 15 | III. <i>Allegretto</i> | 2'51 |

Symphony in D major, Wq 176 (H. 651)

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 16 | I. <i>Allegro assai</i> | 3'17 |
| 17 | II. <i>Andante</i> | 3'16 |
| 18 | III. <i>Presto</i> | 2'48 |

TT: 64'50

Arte dei Suonatori

Marcin Świątkiewicz *harpsichord, conductor*

We continue our journey with the symphonies of Carl Philipp Emanuel Bach. After the album devoted to the set of works dedicated to Baron Gottfried van Swieten – often referred to as the “Hamburg” symphonies – we now place on our stands the scores of works composed earlier, in Berlin. We have chosen the original versions of these pieces: the initial scoring for strings alone with harpsichord continuo allows us to reach the very core of the composer’s intent. While maintaining a fundamentally chamber-like approach, we decided to highlight the differences between the symphonies by doubling the viola and cello parts in the later, more orchestral compositions. The recording features six of the eight Berlin symphonies; the remaining two, which from the outset included wind parts, will appear on the next release.

Working on the symphonies composed by Emanuel Bach during his Berlin years brings into sharp relief the differences between these works and the Hamburg collection recorded on the first album of the series. There, we were dealing with a carefully conceived cycle of six works, composed without pragmatic constraints. Here, we engage with compositions written at different times and for slightly different occasions. Recording the albums in reverse chronological order has allowed us to perceive – and, we hope, to understand – characteristic gestures of Bach that are not always immediately apparent in the earlier works. Our interpretation is grounded in a constant search for analogies between music and poetry, alongside a close attention to prosody and dance forms (sometimes surprisingly French), and we strive to ensure that the temptation of virtuosity does not obscure the richness of detail.

The order of the symphonies on the album reflects our concert experience with these works; we believe that this sequence creates a more compelling dramatic arc than a strictly chronological arrangement.

As I write these words, we are already planning the recording of a third album, which will complete the series of the eighteen surviving symphonies by Carl Philipp Emanuel Bach. Stay tuned!

© *Marcin Świątkiewicz 2026*

During the eighteenth century, the Prussian capital Berlin became one of Europe's leading cultural centers. Among the musicians there serving King Frederick II "the Great," himself an accomplished flutist and composer, were his flute teacher Johann Joachim Quantz, opera composer Carl Heinrich Graun, and keyboard player Carl Philipp Emanuel Bach, second son of the great Johann Sebastian.

These were among the first to write examples of the symphony, which had originated as a type of opera overture. All three were influenced by Johann Adolf Hasse, then the leading composer of Italian opera in German-speaking Europe. Hasse had been writing overtures of this type since at least 1730. Compared to the later symphonies of Haydn and Mozart, these overture-symphonies may seem slight. Yet they combine brilliant effects for a virtuoso orchestra – a new phenomenon in European music – with contrasting expressive passages. These symphonies joined the repertory of the concerts that were becoming a regular part of European musical life. Concert halls did not yet exist; performances took place in private homes – the palaces of the aristocracy or the dwellings of the musicians themselves.

Carl Philipp Emanuel Bach, born in Weimar and raised in Leipzig, had come to Berlin in 1738. Three years later he was named chamber musician to Frederick II, serving him until 1767, when he left for Hamburg. Famous for his keyboard sonatas and concertos, Bach composed in a highly individual version of the galant idiom favored at Berlin. Remote from that of his father, his *empfindsam* (hyper-expressive) style emerges in the eight symphonies composed during his Berlin years.

Five of these works were included in a list of symphonies performed at Berlin in royally sponsored concerts alongside works by Quantz, Graun, and the king himself. Therefore, it is not surprising that Bach's first symphony, composed in 1741, closely resembles the overture to Graun's first Berlin opera, *Rodelinda*, performed in December of that year.

Both compositions open with a quick movement resembling the initial *allegro* of a concerto, although without soloists. A slow movement in the minor mode follows, then a dance-like finale in binary form, whose two halves are both repeated. Graun's overture is for the standard Italian opera orchestra of the day: strings (violins, violas, cellos, and basses) plus two oboes and two horns. The winds, however, play only in the quick movements, and even there they are optional. Bach's first symphony (No. 173 in the early twentieth-century catalogue published by Alfred Wotquenne) is for strings alone, joined by a harpsichord that adds improvised harmony to the bass line.

Bach wrote no further symphonies until 1755, which saw three such works; four followed during 1756–62. The composer would leave Berlin in 1768, but his early symphonies continued to be heard there. Only one was published, but all circulated in manuscript copies. Among those who owned copies was Sara Levy, grand aunt of Felix Mendelssohn. She sponsored performances of Bach's symphonies alongside similar works by his brother Wilhelm Friedemann and even the young Felix, whose early string symphonies might have been inspired by these very compositions.

The recording is the first to offer all these works together in their original forms without wind parts. (One of Carl Philipp Emanuel Bach's Berlin symphonies, Wq 174 included two horns from the beginning and appears in volume 3 of this series.) The addition of winds amplified the sound and changed the instrumental color. Yet, as in his later Hamburg symphonies for strings (Wq 182/1–6), Bach's imaginative scoring assures constant variety of sonority even without winds,

alternating between unison passages for all four parts, quasi-solos for the first violins, and various combinations of two and three parts. It can be refreshing to hear this music without woodwinds and brass (and even timpani in Wq 176), which can overwhelm the strings in modern performances.

Bach's first symphony remains close to the Italian overture tradition. Yet it departs from convention toward the end of the first movement, when the main theme, originally loud (*forte*) and in G major, is restated quietly (*piano*), in the minor mode. This might have startled the symphony's first audiences, accustomed to the blander works of Graun and Hasse. Hasse himself would praise Bach's E minor symphony (Wq 177) as the finest such work known to him. That symphony is in the so-called *Sturm und Drang* ("storm and stress") style which Bach and Quantz had already adopted in certain sonatas and concertos of the 1730s and 1740s.

Emanuel Bach's three symphonies of 1755 did not yet incorporate the most distinctive elements of his style. Caution was advisable in his first contributions of this type to Berlin's burgeoning concert scene. Nevertheless, his second symphony, Wq 176 in D, follows examples by Hasse and Graun in linking all three movements through short transitional passages. Long before Beethoven did something comparable in his Fifth Symphony, this made the multi-movement work a single continuous entity; Bach would do the same in most of his subsequent symphonies. The slow movement, moreover, is in the customary binary form, but the repetition of each half is varied: the players put down their bows and play *pizzicato*, plucking the strings to produce a novel sound that would have charmed the first listeners.

Bach's fourth symphony, Wq 175 in F, opens with a striking chromatic theme, played in unison by the whole ensemble; the music then shifts immediately to the minor mode. A flurry of modulations carries the music further away from the home key, which is not re-established until a grand pause announces the beginning of the recapitulation (the final section of the first movement). The symphony continues with

two rondos: in each, a principal theme alternates with secondary ideas. Before 1755 Bach had rarely employed this form, but it became a mainstay in the symphonies of his youngest brother, Johann Christian; he had been living with Emanuel after their father's death in 1750, but in summer 1755 he left for Italy, later moving to England.

By 1755 Carl Philipp Emanuel Bach had published examples of his concertos, sonatas, and songs (lieder). His symphonies, however, did not appear in print before 1759, when the Symphony in E minor, Wq 177 was published by the firm of Balthasar Schmid, who had issued Sebastian's Goldberg Variations. Composed in 1756, the E minor symphony appeared in its original version, without wind instruments; Bach later added pairs of flutes, oboes, and horns, probably for concert performances at Hamburg, if not already at Berlin (this expanded version of the symphony is designated Wq 178). Most eighteenth-century symphonies are in major keys; by publishing a symphony in E *minor*, Bach distinguished himself from other composers.

Like Wq 174, the E minor symphony begins with a jagged theme played in unison by the full ensemble. The ensuing modulations are made more dramatic by harsh dissonances and sharp contrasts of *forte* and *piano*. Bach, moreover, avoids the customary restatement of the main theme at the beginning of the final section. Only at the end of the movement does the opening theme return in its original form, dying away to form a bridge to the following slow movement.

The *Andante* is a polonaise, a Polish dance that had become popular in German-speaking Europe. Johann Sebastian left examples, and polonaises feature in Carl Philipp Emanuel's keyboard music; this one recurs as the slow movement of one of his keyboard sonatas. Unlike the grand nineteenth-century polonaises of Chopin, the eighteenth-century polonaise was an elegant dance whose music resembled that of a minuet. The present polonaise contains more florid melodic embellishment than most, but the dance's traditional rhythm is evident in cadences that fall on the second

beat of the triple measure (one–two–three).

The two latest symphonies on this program, although composed within two years of Wq 177, differ significantly from their predecessors, pointing toward the innovations of Bach’s Hamburg works. Expressivity now mingles with wit; sometimes one cannot be sure whether a surprising detail in the music is serious or humorous. The three movements of each symphony are connected, and the music resembles Bach’s most challenging keyboard works of the period.

The challenges lie less in demands made on individual players than in the need for precise coordination of the ensemble, which must execute the same expressive accents and rhetorical pauses that are prominent in Bach’s keyboard music. Although performable by a string quartet, this music was envisioned for a true string orchestra – albeit a small one by modern standards – as is evident from the orchestral effects heard from the very beginning of both works.

The brilliant opening themes quickly give way to contrasting passages full of harmonic and rhythmic surprises. In the symphony in E-flat, Wq 179, the rushing initial phrase suddenly grows quiet; after a pause, we hear a *forte* cadence, but then the violins play an unharmonized *piano* melody, which is echoed by the full string ensemble. This happens in each of the movement’s three main sections, after which a quiet transition leads to the slow movement, in G minor. This *Larghetto* is full of *empfindsam* dissonances and sudden contrasts of loud and soft (what Bach and Quantz called “light and shade”). The symphony concludes with a gigue, yet this is more than a boisterous dance. The dramatic development section at its center ends quietly, echoing the bridge heard at the end of the previous movement.

The G major symphony (Wq 180) of 1758 is a companion to Wq 179 of the preceding year. The concluding *Allegro*, however, is not a dance, having more the character of an opening movement. Yet its binary sonata form lacks a development

section, suggesting that, as seriously as Carl Philipp Emanuel Bach wished to be taken as a composer of symphonies, he preferred to end here with something more witty than weighty.

© *David Schulenberg 2026*
www.schulenbergmusic.org

Over 30 years ago, violinists Ewa and Aureliusz Golinski initiated in Poland the movement of performing the music of past eras in a historically informed manner and formed **Arte dei Suonatori**, an ensemble that became one of leading Polish groups on the international music scene. After years of joint and individual experience, the musicians' artistic search focuses on a constant exploration of the core of the musical language of composers of past eras, which, combined with historical instruments, has led to the creation of a style that is both historical, modern and thoroughly individual. The vast repertoire of this ensemble exceeds 700 compositions, representing a wide range of styles and forms from the 17th and 18th century as well as the contemporary era.

Arte dei Suonatori has an extensive discography that has won widespread praise from international music critics. The group is very busy giving concerts in Europe, North America and Asia. Arte dei Suonatori has also made numerous recordings for many radio stations, including the BBC, Danmarks Radio (DR), SWR, Polish Radio Programme 2 and television recordings for the French Mezzo among others.

Since its formation, the orchestra has worked with a wide range of major figures of the early music world. The ensemble enjoys a particularly fruitful and inspiring collaboration with Marcin Swiatkiewicz as harpsichord soloist and conductor.

www.artedeisuonatori.com

One of the most renowned Polish harpsichordists and improvisers, **Marcin Świątkiewicz** performs on various historical keyboard instruments. In 2015 was awarded the prestigious “Polityka” weekly’s Passport Award. As a soloist and conductor, he maintains regular collaborations with esteemed ensembles such as Brecon Baroque, Arte dei Suonatori and Capella Cracoviensis.

His performances have been featured on radio and television broadcasters throughout Europe, and his diverse discography, containing over 30 titles, reflects his exceptional artistry. In 2015, BIS released his album showcasing harpsichord concertos by JG Mützel [BIS-2179], which received the prestigious Diapason d’Or award.

Beyond his virtuosity in Baroque repertoire, Marcin Świątkiewicz collaborates with symphony orchestras, showcasing his interest for 20th- and 21st-century harpsichord concertos. He is a professor at the Academy of Music in Katowice, where he imparts his knowledge and passion to aspiring musicians.

www.marcinswiatkiewicz.com

Wir setzen unsere Reise mit den Symphonien von Carl Philipp Emanuel Bach fort. Nach der Einspielung der Werke, die Baron Gottfried van Swieten gewidmet sind – oft als „Hamburger Symphonien“ bezeichnet –, legen wir nun die früher in Berlin entstandenen Kompositionen auf unsere Notenständer. Wir haben uns für die Originalfassungen dieser Stücke entschieden: Die ursprüngliche Besetzung für Streicher allein mit Cembalo-Continuo ermöglicht es uns, zum Kern der Absicht des Komponisten vorzudringen. Unter Beibehaltung eines grundlegend kammermusikalischen Ansatzes haben wir uns entschlossen, die Unterschiede zwischen den Symphonien hervorzuheben, indem wir die Viola- und Cellostimmen in den späteren, eher orchestralen Kompositionen verdoppelt haben. Die Aufnahme umfasst sechs der acht Berliner Symphonien; die beiden übrigen, die von Anfang an Bläserstimmen enthielten, werden auf der nächsten Veröffentlichung erscheinen.

Die Arbeit mit den Symphonien, die Emanuel Bach während seiner Berliner Jahre komponierte, macht die Unterschiede zwischen diesen Werken und der Hamburger Sammlung, die auf dem ersten Album der Reihe aufgenommen wurde, deutlich. Dort hatten wir es mit einem sorgfältig konzipierten Zyklus von sechs Werken zu tun, die ohne pragmatische Zwänge komponiert wurden. Hier beschäftigen wir uns mit Kompositionen, die zu unterschiedlichen Zeiten und für leicht unterschiedliche Anlässe geschrieben wurden. Die Aufnahme der Alben in umgekehrter chronologischer Reihenfolge hat es uns ermöglicht, charakteristische Gesten Bachs wahrzunehmen – und, wie wir hoffen, zu verstehen –, die in den früheren Werken nicht immer sofort erkennbar sind. Unsere Interpretation basiert auf einer ständigen Suche nach Analogien zwischen Musik und Poesie, gepaart mit einer genauen Beachtung der Prosodie und der Tanzformen (die manchmal überraschend französisch sind), und wir bemühen uns sicherzustellen, dass die Versuchung der Virtuosität nicht den Reichtum der Details überschattet.

Die Reihenfolge der Symphonien auf dem Album spiegelt unsere Konzerterfahrung mit diesen Werken wider; wir glauben, dass diese Reihenfolge einen spannenderen dramatischen Bogen schafft als eine streng chronologische Anordnung.

Während ich diese Zeilen schreibe, planen wir bereits die Aufnahme eines dritten Albums, das die Reihe der achtzehn erhaltenen Symphonien von Carl Philipp Emanuel Bach vervollständigen wird. Bleiben Sie dran!

© *Marcin Świątkiewicz 2026*

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich die preußische Hauptstadt Berlin zu einem der führenden Kulturzentren Europas. Zu den Musikern, die dort im Dienste von König Friedrich II. „dem Großen“, selbst ein versierter Flötist und Komponist, standen, gehörten sein Flötenlehrer Johann Joachim Quantz, der Opernkomponist Carl Heinrich Graun und der Cembalist Carl Philipp Emanuel Bach, der zweite Sohn des großen Johann Sebastian.

Sie gehörten zu den ersten, die Beispiele für die Symphonie schrieben, die ursprünglich als eine Art Opernouvertüre entstanden war. Alle drei standen unter dem Einfluss von Johann Adolf Hasse, dem damals führenden Komponisten italienischer Opern im deutschsprachigen Europa. Hasse schrieb seit mindestens 1730 Ouvertüren dieser Art. Im Vergleich zu den späteren Symphonien von Haydn und Mozart mögen diese Ouvertüren-Symphonien unbedeutend erscheinen. Dennoch verbinden sie brillante Effekte für ein virtuoses Orchester – ein neues Phänomen in der europäischen Musik – mit kontrastreichen, ausdrucksstarken Passagen. Diese Symphonien wurden Teil des Repertoires der Konzerte, die zu einem festen Bestandteil des europäischen Musiklebens wurden. Konzertsäle gab es damals noch nicht; die Aufführungen fanden in Privathäusern statt – in den Palästen der Aristokratie oder in den Wohnungen der Musiker selbst.

Carl Philipp Emanuel Bach, geboren in Weimar und aufgewachsen in Leipzig, war 1738 nach Berlin gekommen. Drei Jahre später wurde er zum Kammermusiker Friedrichs II. ernannt und diente ihm bis 1767, als er nach Hamburg ging. Bach, berühmt für seine Klaviersonaten und Konzerte, komponierte in einer sehr individuellen Version des in Berlin bevorzugten *galanten* Stils. Sein *empfindsamer* (hyper-expressiver) Stil, der sich deutlich von dem seines Vaters unterschied, kommt in den acht Symphonien zum Ausdruck, die er während seiner Berliner Jahre komponierte.

Fünf dieser Werke wurden in eine Liste von Symphonien aufgenommen, die in Berlin in königlich geförderten Konzerten neben Werken von Quantz, Graun und dem König selbst aufgeführt wurden. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Bachs erste Symphonie, komponiert 1741, der Ouvertüre zu Grauns erster Berliner Oper *Rodelinda*, die im Dezember desselben Jahres aufgeführt wurde, sehr ähnlich ist.

Beide Kompositionen beginnen mit einem schnellen Satz, der dem ersten Allegro eines Konzerts ähnelt, allerdings ohne Solisten. Es folgt ein langsamer Satz in Moll, dann ein tänzerisches Finale in binärer Form, dessen beide Hälften wiederholt werden. Grauns Ouvertüre ist für das damals übliche italienische Opernorchester geschrieben: Streicher (Violen, Violoncelli, Celli und Bässe) sowie zwei Oboen und zwei Hörner. Die Blasinstrumente spielen jedoch nur in den schnellen Sätzen, und selbst dort sind sie optional. Bachs erste Symphonie (Nr. 173 im Katalog von Alfred Wotquenne aus dem frühen 20. Jahrhundert) ist nur für Streicher komponiert, begleitet von einem Cembalo, das die Basslinie mit improvisierten Harmonien ergänzt.

Bis 1755 schrieb Bach keine weiteren Symphonien. Dann entstanden drei Werke dieser Art; vier weitere folgten zwischen 1756 und 1762. Der Komponist verließ Berlin 1768, aber seine frühen Symphonien wurden dort weiterhin aufgeführt. Nur eine wurde veröffentlicht, aber alle kursierten in Manuskriptkopien. Zu den Besitzern

von Kopien gehörte Sara Levy, die Großtante von Felix Mendelssohn. Sie förderte Aufführungen von Bachs Symphonien neben ähnlichen Werken seines Bruders Wilhelm Friedemann und sogar des jungen Felix, dessen frühe Streichersymphonien möglicherweise von eben diesen Kompositionen inspiriert waren.

Die vorliegenden Aufnahmen sind die ersten, die alle diese Werke in ihrer ursprünglichen Form ohne Bläserstimmen präsentieren. (Eine der Berliner Symphonien von Carl Philipp Emanuel Bach, Wq 174, enthielt von Anfang an zwei Hörner und ist in Teil 3 dieser Reihe enthalten.) Die Hinzufügung von Bläsern verstärkte den Klang und veränderte die Klangfarbe. Doch wie in seinen späteren Hamburger Symphonie für Streicher (Wq 182/1–6) sorgt Bachs einfallsreiche Instrumentierung auch ohne Bläser für eine Vielfalt der Klangfülle, indem er zwischen Unisono-Passagen für alle vier Stimmen, Quasi-Soli für die ersten Violinen und verschiedenen Kombinationen aus zwei und drei Stimmen wechselt. Es kann erfrischend sein, diese Musik ohne Holz- und Blechbläser (und sogar ohne Pauken in Wq 176) zu hören, die in modernen Aufführungen die Streicher oft übertönen.

Bachs erste Symphonie bleibt der italienischen Ouvertürentradition nahe. Gegen Ende des ersten Satzes weicht sie jedoch von der Konvention ab, wenn das ursprünglich laute (*forte*) Hauptthema in G-Dur leise (*piano*) in Moll wiederholt wird. Dies mag das erste Publikum der Symphonie, das an die milderen Werke von Graun und Hasse gewöhnt war, überrascht haben. Hasse selbst lobte Bachs e-Moll-Symphonie (Wq 177) als das beste ihm bekannte Werk dieser Art. Diese Symphonie ist im sogenannten Sturm-und-Drang-Stil gehalten, den Bach und Quantz bereits in bestimmten Sonaten und Konzerten der 1730er und 1740er Jahre verwendet hatten.

Emanuel Bachs drei Symphonien von 1755 enthielten noch nicht die charakteristischsten Elemente seines Stils. Bei seinen ersten Beiträgen dieser Art zur aufblühenden Konzertszene Berlins war Vorsicht geboten. Dennoch folgt seine zweite Symphonie, Wq 176 in D-Dur, den Vorbildern von Hasse und Graun, indem

sie alle drei Sätze durch kurze Übergangspassagen miteinander verbindet. Lange bevor Beethoven in seiner Fünften Symphonie etwas Vergleichbares tat, machte dies das mehrsätziges Werk zu einer einzigen zusammenhängenden Einheit; Bach würde diese Art in den meisten seiner nachfolgenden Symphonien beibehalten. Der langsame Satz ist zudem in der üblichen zweiteiligen Form gehalten, aber die Wiederholung jeder Hälfte ist variiert: Die Musiker legen ihre Bögen nieder und spielen *Pizzicato*, wobei sie die Saiten zupfen, um einen neuartigen Klang zu erzeugen, der die ersten Zuhörer bezaubert haben dürfte.

Bachs vierte Symphonie, Wq 175 in F, beginnt mit einem markanten chromatischen Thema, das vom gesamten Ensemble unisono gespielt wird; dann wechselt die Musik sofort in die Molltonart. Eine Flut von Modulationen entfernt die Musik weiter von der Grundtonart, die erst wiederhergestellt wird, als eine große Pause den Beginn der Reprise (den letzten Abschnitt des ersten Satzes) ankündigt. Die Symphonie setzt sich mit zwei Rondos fort: In jedem wechselt sich ein Hauptthema mit sekundären Ideen ab. Vor 1755 hatte Bach diese Form nur selten verwendet, aber sie wurde zu einem Hauptbestandteil der Symphonien seines jüngsten Bruders Johann Christian; dieser hatte nach dem Tod ihres Vaters 1750 bei Emanuel gelebt, war aber im Sommer 1755 nach Italien gereist und später nach England gezogen.

Bis 1755 hatte Carl Philipp Emanuel Bach Beispiele seiner Konzerte, Sonaten und Lieder veröffentlicht. Seine *Symphonien* erschienen jedoch erst 1759 in Druckform, als die Symphonie in e-Moll, Wq 177, von der Firma Balthasar Schmid herausgegeben wurde, die auch Sebastians Goldberg-Variationen veröffentlicht hatte. Die 1756 komponierte e-Moll-Symphonie erschien in ihrer ursprünglichen Fassung ohne Blasinstrumente; später fügte Bach Paare von Flöten, Oboen und Hörnern hinzu, wahrscheinlich für Konzertaufführungen in Hamburg, wenn nicht sogar schon in Berlin (diese erweiterte Fassung der Symphonie trägt die Bezeichnung Wq 178). Die meisten Symphonien des 18. Jahrhunderts sind in Dur-

Tonarten komponiert; durch die Veröffentlichung einer Symphonie in *e-Moll* hob sich Bach von anderen Komponisten ab.

Wie Wq 174 beginnt auch die *e-Moll-Symphonie* mit einem zerklüfteten Thema, das vom gesamten Ensemble unisono gespielt wird. Die folgenden Modulationen werden durch harte Dissonanzen und scharfe Kontraste zwischen *Forte* und *Piano* noch dramatischer. Darüber hinaus verzichtet Bach auf die übliche Wiederholung des Hauptthemas zu Beginn des letzten Teils. Erst am Ende des Satzes kehrt das Eröffnungsthema in seiner ursprünglichen Form zurück und verklingt, um eine Brücke zum folgenden langsamen Satz zu schlagen.

Das *Andante* ist eine Polonaise, ein polnischer Tanz, der im deutschsprachigen Europa populär geworden war. Johann Sebastian hinterließ Beispiele dafür, und Polonaisen finden sich auch in Carl Philipp Emanuels Klaviermusik; diese kehrt als langsamer Satz einer seiner Klaviersonaten wieder. Im Gegensatz zu den großartigen Polonaisen Chopins aus dem 19. Jahrhundert war die Polonaise des 18. Jahrhunderts ein eleganter Tanz, dessen Musik der eines Menuetts ähnelte. Die vorliegende Polonaise enthält mehr blumige melodische Verzierungen als die meisten anderen, aber der traditionelle Rhythmus des Tanzes zeigt sich in den Kadenzten, die auf den zweiten Schlag des Dreiertaktes (eins-zwei-drei) fallen.

Die beiden neuesten Symphonien dieses Programms, obwohl innerhalb von zwei Jahren nach Wq 177 komponiert, unterscheiden sich deutlich von ihren Vorgängern und weisen auf die Innovationen von Bachs Hamburger Werken hin. Expressivität vermischt sich nun mit Witz; manchmal kann man sich nicht sicher sein, ob ein überraschendes Detail in der Musik ernst oder humorvoll gemeint ist. Die drei Sätze jeder Symphonie sind miteinander verbunden, und die Musik ähnelt Bachs anspruchsvollsten Klavierwerken dieser Zeit.

Die Herausforderungen liegen weniger in den Anforderungen an die einzelnen Musiker als vielmehr in der Notwendigkeit einer präzisen Koordination des

Ensembles, das dieselben expressiven Akzente und rhetorischen Pausen ausführen muss, die in Bachs Klaviermusik so prominent sind. Obwohl diese Musik von einem Streichquartett gespielt werden kann, war sie für ein echtes Streichorchester gedacht – wenn auch nach modernen Maßstäben ein kleines –, wie aus den orchestralen Effekten hervorgeht, die von Beginn beider Werke an zu hören sind.

Die brillanten Eröffnungsthemen weichen schnell kontrastierenden Passagen voller harmonischer und rhythmischer Überraschungen. In der Symphonie in Es-Dur, Wq 179, wird die rasante Anfangsphrase plötzlich leise; nach einer Pause hören wir eine Forte-Kadenz, doch dann spielen die Violinen eine unbegleitete Piano-Melodie, die vom gesamten Streichensemble wiederholt wird. Dies geschieht in jedem der drei Hauptteile des Satzes, woraufhin ein leiser Übergang zum langsamen Satz in g-Moll führt. Dieses Larghetto ist voller empfindsamer Dissonanzen und plötzlicher Kontraste zwischen laut und leise (was Bach und Quantz als „Licht und Schatten“ bezeichneten). Die Symphonie endet mit einer Gigue, die jedoch mehr als nur ein ausgelassener Tanz ist. Der dramatische Entwicklungsteil in der Mitte endet leise und greift damit die Überleitung am Ende des vorangegangenen Satzes auf.

Die G-Dur-Symphonie (Wq 180) von 1758 ist eine Begleitkomposition zu Wq 179 aus dem Vorjahr. Das abschließende *Allegro* ist jedoch kein Tanz, sondern hat eher den Charakter eines Eröffnungssatzes. Dennoch fehlt seiner zweiteiligen Sonatenform ein Durchführungsteil, was darauf hindeutet, dass Carl Philipp Emanuel Bach, so ernst er auch als Komponist von Symphonien genommen werden wollte, es vorzog, hier mit etwas Witzigerem als Schwerwiegendem zu enden.

© **David Schulenberg 2026**
www.schulenbergmusic.org

Vor über 30 Jahren initiierten die Violinisten Ewa und Aureliusz Golinski in Polen die Bewegung, Musik vergangener Epochen auf historisch informierte Weise aufzuführen, und gründeten **Arte dei Suonatori**, ein Ensemble, das zu einem der führenden polnischen Ensembles in der internationalen Musikszene wurde. Nach Jahren gemeinsamer und individueller Erfahrung konzentriert sich die künstlerische Suche der Musiker auf die ständige Erforschung des Kerns der Musiksprache von Komponisten vergangener Epochen, was in Kombination mit historischen Instrumenten zur Schaffung eines Stils geführt hat, der sowohl historisch als auch modern und durch und durch individuell ist. Das umfangreiche Repertoire dieses Ensembles umfasst mehr als 700 Kompositionen, die eine breite Palette von Stilen und Formen aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie der Gegenwart repräsentieren.

Arte dei Suonatori verfügt über eine umfangreiche Diskografie, die von internationalen Musikkritikern vielfach gelobt wurde. Das Ensemble ist sehr aktiv und gibt Konzerte in Europa, Nordamerika und Asien. Arte dei Suonatori hat auch zahlreiche Aufnahmen für viele Radiosender gemacht, darunter BBC, Danmarks Radio (DR), SWR, Polish Radio Programme 2 und Fernhaufnahmen für den französischen Sender Mezzo.

Seit seiner Gründung hat das Orchester mit einer Vielzahl bedeutender Persönlichkeiten der Alten Musik zusammengearbeitet. Eine besonders fruchtbare und inspirierende Zusammenarbeit pflegt das Ensemble mit Marcin Świątkiewicz als Cembalosolist und Dirigent.

www.artedeisuonatori.com

Marcin Świątkiewicz, einer der renommiertesten polnischen Cembalisten und Improvisatoren, spielt auf verschiedenen historischen Tasteninstrumenten. Im Jahr 2015 wurde er mit dem renommierten Passport Award der Wochenzeitschrift „Polityka“ ausgezeichnet. Als Solist und Dirigent arbeitet er regelmäßig mit

angesehenen Ensembles wie Brecon Baroque, Arte dei Suonatori und Capella Cracoviensis zusammen.

Seine Auftritte wurden von Radio- und Fernsehsendern in ganz Europa übertragen, und seine vielfältige Diskografie mit über 30 Titeln spiegelt seine außergewöhnliche Kunstfertigkeit wider. Im Jahr 2015 veröffentlichte BIS sein Album mit Cembalokonzerten von J. G. Mühel [BIS-2179], das mit dem renommierten Diapason d'Or Award ausgezeichnet wurde.

Über seine Virtuosität im Barockrepertoire hinaus arbeitet Marcin Świątkiewicz mit Symphonieorchestern zusammen und zeigt damit sein Interesse für Cembalokonzerte des 20. und 21. Jahrhunderts. Er ist Professor an der Musikakademie in Katowice, wo er sein Wissen und seine Leidenschaft an angehende Musiker weitergibt.

www.marcinswiatkiewicz.com

Nous poursuivons notre voyage à travers les symphonies de Carl Philipp Emanuel Bach. Après notre enregistrement consacré à l'intégrale des œuvres dédiées au baron Gottfried van Swieten – souvent appelées symphonies « de Hambourg » –, nous abordons maintenant des œuvres composées plus tôt, à Berlin. Nous avons choisi les versions originales de ces compositions, c'est-à-dire celles pour cordes seules avec continuo de clavecin. Celles-ci nous permettent d'atteindre l'essence même des intentions du compositeur. Tout en conservant une approche essentiellement chambriste, nous avons décidé de souligner les différences entre les symphonies en doublant les parties d'alto et de violoncelle dans les œuvres plus tardives, plus orchestrales. Cet enregistrement réunit six des huit symphonies berlinoises. Les deux autres, qui incluaient dès le départ des parties pour instruments à vent, figureront sur le prochain volume.

Travailler sur les symphonies composées par Emanuel Bach pendant ses années berlinoises met en évidence les différences entre les œuvres présentées ici et les symphonies de Hambourg. Dans le cas de ces dernières, il s'agissait d'un cycle soigneusement conçu de six compositions, composées sans contraintes d'ordre pragmatique. Ici, nous nous intéressons à des compositions écrites à des moments différents et pour des occasions variées. En enregistrant les volumes dans l'ordre chronologique inverse, nous avons pu percevoir – et, nous l'espérons, comprendre – les gestes caractéristiques de Bach qui ne sont pas toujours apparents dans les œuvres antérieures. Notre interprétation repose sur une recherche constante d'analogies entre la musique et la poésie, ainsi que sur une attention particulière portée à la prosodie et aux formes de danse (parfois étonnamment françaises), et nous nous sommes efforcés de veiller à ce que la tentation de la virtuosité n'occulte pas la richesse des détails.

L'ordre des symphonies sur l'album reflète notre expérience au concert avec elles. Nous croyons que cette séquence crée une progression dramatique plus

attrayante que ce qu'un arrangement strictement chronologique pourrait offrir.

Au moment où j'écris ces lignes, nous planifions déjà l'enregistrement d'un troisième album, qui complètera la série des dix-huit symphonies survivantes de Carl Philipp Emanuel Bach. À très bientôt !

© *Marcin Świątkiewicz 2026*

Au XVIII^e siècle, Berlin, capitale de la Prusse, est devenue l'un des principaux centres culturels d'Europe. Parmi les musiciens au service du roi Frédéric II « le Grand », lui-même flûtiste et compositeur accompli, figuraient son professeur de flûte Johann Joachim Quantz, le compositeur d'opéra Carl Heinrich Graun et le claveciniste et organiste Carl Philipp Emanuel Bach, deuxième fils du grand Johann Sebastian.

Ces compositeurs furent parmi les premiers à composer des symphonies qui étaient à l'origine une sorte d'ouverture d'opéra. Tous ont été influencés par Johann Adolf Hasse, alors compositeur de premier plan d'opéras italiens dans l'Europe germanophone. Hasse écrivait des ouvertures de ce type depuis au moins 1730. Comparées aux symphonies ultérieures de Haydn et Mozart, ces symphonies-ouvertures peuvent sembler modestes. Pourtant, elles combinent des effets brillants pour un orchestre virtuose – un phénomène nouveau dans la musique européenne – avec des passages expressifs et contrastés. Ces symphonies ont rejoint le répertoire des concerts qui faisaient désormais partie intégrante de la vie musicale européenne. Les salles de concert n'existaient pas encore et les représentations avaient lieu dans des maisons privées – les palais de l'aristocratie ou les demeures des musiciens eux-mêmes.

Carl Philipp Emanuel Bach, né à Weimar et élevé à Leipzig, était arrivé à Berlin en 1738. Il fut nommé trois ans plus tard musicien de chambre de Frédéric II qu'il allait servir jusqu'en 1767, date à laquelle il partit pour Hambourg. Célèbre

pour ses sonates et ses concertos pour clavier, Bach composa dans une version très personnelle du style *galant* en vogue à Berlin. Loin de celui de son père, son style *empfindsam* (hyper-expressif) se révèle dans les huit symphonies composées pendant sa période berlinoise.

Cinq de ces œuvres figuraient dans une liste de symphonies jouées à Berlin lors de concerts financés par la cour royale, aux côtés d'œuvres de Quantz, Graun et du roi lui-même. Il n'est donc pas surprenant que la première symphonie de Bach, composée en 1741, ressemble beaucoup à l'ouverture du premier opéra berlinois de Graun, *Rodelinda*, joué en décembre de la même année.

Les deux symphonies s'ouvrent sur un mouvement rapide ressemblant à l'*allegro* initial d'un concerto, mais sans soliste. Il est suivi d'un mouvement lent en mode mineur puis d'un finale à l'allure dansante de forme binaire et dont les deux parties sont répétées. L'ouverture de Graun est destinée à l'orchestre d'opéra italien standard de l'époque : cordes (violons, altos, violoncelles et basses) plus deux hautbois et deux cors. Les instruments à vent ne jouent cependant que dans les mouvements rapides mais leur présence est facultative. La première symphonie de Bach (n° 173 dans le catalogue publié au début du XX^e siècle par le musicologue Alfred Wotquenne) est écrite pour cordes seules, accompagnées d'un clavecin qui ajoute à la ligne de basse un soutien harmonique improvisé.

Bach n'allait plus composer de symphonies jusqu'en 1755, année où il en écrira trois. Quatre autres allaient suivre entre 1756 et 1762. Le compositeur quitta Berlin en 1768, mais ses premières symphonies ont continué à y être jouées. Une seule a été publiée mais toutes ont circulé sous forme de copies manuscrites. Parmi les possesseurs de ces copies figurait Sara Levy, grand-tante de Felix Mendelssohn. Elle a financé des exécutions des symphonies de Bach aux côtés d'œuvres similaires du frère de ce dernier, Wilhelm Friedemann et même du jeune Felix, dont les premières symphonies pour cordes ont peut-être été inspirées par ces compositions.

Cet enregistrement est les premiers à proposer l'ensemble de ces œuvres dans leur forme originale, sans instruments à vent. (L'une des symphonies berlinoises de Carl Philipp Emanuel Bach, Wq 174, comprenait deux cors dès le début et figurera dans le troisième volume de cette série.) La présence des instruments à vent amplifiait la sonorité et modifiait la couleur instrumentale. Cependant, comme dans ses symphonies pour cordes composées plus tard à Hambourg (Wq 182/1-6), l'orchestration imaginative de Bach garantit une variété sonore constante même en l'absence des instruments à vent, alternant entre des passages à l'unisson pour les quatre parties, des quasi-solos aux premiers violons et diverses combinaisons de deux et trois parties. Il peut être rafraîchissant d'entendre cette musique sans bois et sans cuivres (et même sans timbales dans le cas de la Symphonie Wq 176), qui ont tendance à dominer les cordes dans les exécutions modernes.

La première symphonie de Bach reste proche de la tradition italienne de l'ouverture. Elle s'écarte toutefois de la convention vers la fin du premier mouvement, lorsque le thème principal, initialement joué *forte* et en sol majeur, est repris *piano* et en mode mineur. Les premiers auditeurs de la symphonie, habitués aux œuvres plus sobres de Graun et Hasse ont pu s'en étonner. Hasse lui-même louait la Symphonie en mi mineur (Wq 177) de Bach comme la plus belle œuvre de ce genre qu'il connaissait. Cette symphonie est dans le style dit *Sturm und Drang* (« tempête et passion ») que Bach et Quantz avaient déjà adopté dans certaines sonates et certains concertos des années 1730 et 1740.

Les trois symphonies d'Emanuel Bach de 1755 n'incorporaient pas encore les éléments les plus distinctifs de son style. La prudence était de mise dans ses premières contributions de ce type à la scène musicale berlinoise alors en plein essor. Néanmoins, sa deuxième symphonie, Wq 176 en ré majeur, suit l'exemple de Hasse et Graun en reliant les trois mouvements par de courtes transition. Bien avant que Beethoven ne fasse quelque chose de comparable dans sa Cinquième Symphonie, ces

passages faisaient de ces œuvres à plusieurs mouvements une même entité continue. Bach fera de même dans la plupart de ses symphonies suivantes. Le mouvement lent, quant à lui, est dans la forme binaire habituelle, mais la répétition de chaque moitié est variée : les musiciens posent leurs archets et jouent en *pizzicato*, pinçant les cordes pour produire une sonorité nouvelle qui sut séduire les premiers auditeurs.

La quatrième symphonie de Bach, Wq 175 en fa majeur, s'ouvre sur un thème chromatique saisissant, joué à l'unisson par l'ensemble instrumental ; la musique passe alors immédiatement au mode mineur. Une série de modulations nous éloigne de la tonalité d'origine qui n'est rétablie qu'au moment où une grande pause annonce le début de la récapitulation (la section finale du premier mouvement). La symphonie se poursuit avec deux rondos : dans chacun d'eux, un thème principal alterne avec des idées secondaires. Avant 1755, Bach avait rarement utilisé cette forme, mais elle allait devenir un pilier des symphonies de son plus jeune frère, Johann Christian. Ce dernier avait vécu avec Emanuel après la mort de leur père en 1750, mais il partit pour l'Italie à l'été 1755 avant de s'installer en Angleterre.

En 1755, Carl Philipp Emanuel Bach avait publié des exemples de ses concertos, sonates et lieder. Cependant, ses symphonies ne furent imprimées qu'en 1759, date à laquelle la Symphonie en mi mineur Wq 177, fut publiée par la maison Balthasar Schmid, qui avait déjà publié les Variations Goldberg de Johann Sebastian. Composée en 1756, la Symphonie en mi mineur est parue dans sa version originale, sans instruments à vent. Bach ajouta plus tard deux flûtes, deux hautbois et deux cors, probablement pour des concerts à Hambourg, voire déjà à Berlin (cette version élargie de la symphonie est désignée par le numéro Wq 178). La plupart des symphonies du XVIII^e siècle étant écrites dans des tonalités majeures, avec celle-ci en mi *mineur*, Bach se distinguait de ses contemporains.

Comme la Wq 174, la Symphonie en mi mineur s'ouvre sur un thème accidenté joué à l'unisson par tout l'ensemble. Les modulations qui suivent sont

rendues plus dramatiques par des dissonances crues et des contrastes prononcés entre forte et piano. De plus, Bach évite la reprise habituelle du thème principal au début de la section finale. Ce n'est qu'à la fin du mouvement que le thème initial revient dans sa forme originale, s'éteignant progressivement pour former une transition vers le mouvement lent suivant.

L'Andante est une polonaise, une danse originaire, comme son nom l'indique de Pologne, qui était devenue populaire dans l'Europe germanophone. Johann Sebastian en a laissé des exemples, et on retrouve également des polonaises dans la musique pour clavier de Carl Philipp Emanuel et celle-ci revient en tant que mouvement lent dans l'une de ses sonates pour clavier. Contrairement aux grandes polonaises du XIX^e siècle de Chopin, la polonaise du XVIII^e siècle était une danse élégante qui rappelait le menuet. La polonaise entendue ici contient plus de fioritures mélodiques que la plupart des autres, mais le rythme traditionnel de la danse est manifeste dans les cadences qui tombent sur le deuxième temps de la mesure ternaire (un-deux-trois).

Les deux dernières symphonies de ce programme, bien que composées dans les deux années qui ont suivi la Wq 177, diffèrent considérablement de leurs prédécesseurs, annonçant les innovations des œuvres hambourgeoises de Bach. L'expressivité se mêle désormais à l'esprit. Parfois, il arrive qu'on ne sache si une touche inopinée est sérieuse ou humoristique. Les trois mouvements de chaque symphonie sont liés, et la musique ressemble aux œuvres pour clavier les plus difficiles de Bach de cette période.

Les défis résident moins dans les exigences imposées à chaque musicien que dans la nécessité d'une coordination précise de l'ensemble, qui doit exécuter les mêmes accents expressifs et les mêmes pauses rhétoriques qui caractérisent la musique pour clavier de Bach. Bien qu'elle puisse être interprétée par un quatuor à cordes, cette musique a été conçue pour un véritable orchestre à cordes – même

modeste selon les normes modernes –, comme le montrent les effets orchestraux que l'on entend dès le début des deux œuvres.

Les thèmes d'ouverture brillants cèdent rapidement la place à des passages contrastés pleins de surprises harmoniques et rythmiques. Dans la Symphonie en mi bémol, Wq 179, la phrase initiale précipitée s'apaise soudainement. Après un silence, on entend une cadence *forte*, mais les violons jouent ensuite une mélodie *piano* non harmonisée, qui est reprise en écho par l'ensemble des cordes. Cet effet revient dans chacune des trois sections principales du mouvement, après quoi une transition calme mène au mouvement lent, en sol mineur. Ce *Larghetto* est plein de dissonances *empfindsam* et de contrastes soudains entre forte et piano (ce que Bach et Quantz appelaient « l'ombre et la lumière »). La symphonie se termine par une gigue, mais celle-ci est plus qu'une danse endiablée. La section dramatique qui se développe au centre se termine tranquillement, faisant écho au pont entendu à la fin du mouvement précédent.

La Symphonie en sol majeur (Wq 180) de 1758 est le pendant de la Wq 179 composée l'année précédente. L'*Allegro final* n'est toutefois pas une danse, mais ressemble davantage à un mouvement d'ouverture. Cependant, sa forme sonate binaire ne comporte pas de section de développement, ce qui suggère que, même si Carl Philipp Emanuel Bach souhaitait être pris au sérieux en tant que compositeur de symphonies, il préférerait terminer ici avec quelque chose de plus spirituel que sérieux.

© David Schulenberg 2026
www.schulenbergmusic.org

Il y a plus de 30 ans, les violonistes Ewa et Aureliusz Golinski ont lancé en Pologne le mouvement visant à interpréter la musique des époques passées d'une manière historiquement informée. Ils ont fondé **Arte dei Suonatori**, devenu depuis l'un des principaux ensembles polonais sur la scène musicale internationale. Après des années d'expériences collectives et individuelles, la recherche artistique des musiciens se concentre sur une exploration constante du cœur du langage musical des compositeurs des époques passées qui, combinée à des instruments historiques, a conduit à la création d'un style à la fois historique, moderne et profondément personnel. Le vaste répertoire de cet ensemble dépasse les 700 œuvres, représentant un large éventail de styles et de formes des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que de l'époque contemporaine.

La très riche discographie d'Arte dei Suonatori lui a valu les éloges de la critique musicale internationale. Le groupe donne des concerts en Europe, en Amérique du Nord et en Asie. On a pu entendre Arte dei Suonatori à la radio, notamment sur les ondes de la BBC, de Danmarks Radio (DR), SWR et de Programme II de la radio polonaise, ainsi qu'à la télévision en France et en Pologne.

Depuis sa création, l'orchestre a travaillé avec un grand nombre de personnalités du monde de la musique ancienne. L'ensemble jouit d'une collaboration particulièrement fructueuse et inspirante avec Marcin Świątkiewicz, claveciniste soliste et chef d'orchestre.

www.artedeisuonatori.com

Marcin Świątkiewicz, l'un des clavecinistes et improvisateurs polonais les plus renommés, se produit sur divers instruments à clavier historiques. En 2015, il s'est vu décerner le prestigieux prix Passport par le magazine Polityka. En tant que soliste et chef d'orchestre, il collabore régulièrement avec des ensembles réputés tels que Brecon Baroque, Arte dei Suonatori et Capella Cracoviensis.

Ses interprétations ont été diffusées à la radio et à la télévision dans toute l'Europe et sa discographie variée, qui compte plus de 30 titres, reflète son art exceptionnel. Son enregistrement des concertos pour clavecin de Johann Gottfried Mützel chez BIS [BIS-2179] paru en 2015 lui a valu un Diapason d'Or.

Au-delà de sa virtuosité dans le répertoire baroque, Marcin Świątkiewicz collabore avec des orchestres symphoniques, mettant en avant son intérêt pour les concertos pour clavecin des XX^e et XXI^e siècles. En 2026, il enseignait à l'Académie de musique de Katowice où il transmet ses connaissances et sa passion aux jeunes musiciens.

www.marcinswiatkiewicz.com

Arte dei Suonatori

© Ari Dykier





Arte dei Suonatori

- Violin I:** Aureliusz Goliński
Katarzyna Olszewska
Vida Bobin-Sokołowska
Michał Marcinkowski
- Violin II:** Ewa Golińska
Alicja Sierpińska
Marcin Tarnawski
- Viola:** Anna Krzyżak-Siarkowska
Anna Wieczorek (tracks 1–6, 10–12)
- Cello:** Monika Hartmann
Petr Hamouz (tracks 1–6, 10–12)
- Double bass:** Anna Bator



Marcin Świątkiewicz

© Adam Golec

Also available



Carl Philip Emanuel Bach
Instrumental Theatre of Affects I
Hamburg Symphonies & Fantasias

Arte dei Suonatori
Marcin Świątkiewicz *harpsichord, pianoforte, conductor*

BIS-2459-SACD

'The amazing originality of these punchy pieces ... never cease to surprise.' *BBC Music Magazine*

'Świątkiewicz and the nine strings of Arte dei Suonatori shape and time this music with an understanding of its distinctive, often disturbing rhetoric.' *Gramophone*

'(...) Arte dei Suonatori grave une eau-forte qui se laisse admirer par la souple acuité de son graphisme, ses éclairages crus (...)' *Crescendo*

'Diese randvolle Platte mit Musik von Carl Philip Emanuel Bach beschert reines Instrumentalglück ...' *Klassik.com*

This recording is supported by Polish Radio Program 2.



Instrumentarium

Harpsichord by Christian Fuchs 2008 after Johannes Ruckers

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 10th-13th March 2025 at the Witold Lutosławski Concert Studio of Polish Radio, Warsaw, Poland
Producer & sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound co-engineer: Piotr Furmanczyk
Harpsichord tuner: Karolina Kapela

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © David Schulenberg 2026 and Marcin Świątkiewicz 2026
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Design: Wandala Rowe / Platoon
Front cover image: Roman Kulinskiy / iStockphoto

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:
info@bis.se www.bis.se

BIS-2759 © & © 2026 BIS Records, a division of PLATOON Ltd.

