



C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

17

*'Württemberg'
Sonatas (2)*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

THE 'WÜRTTEMBERG' SONATAS (2)

SONATA NO. 4 IN B FLAT MAJOR, Wq 49/4 (H 32) 18'51

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. <i>Un poco allegro</i> | 8'35 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 4'15 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 5'54 |

SONATA NO. 5 IN E FLAT MAJOR, Wq 49/5 (H 34) 21'14

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 11'40 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 4'51 |
| 6 | III. <i>Allegro assai</i> | 4'30 |

SONATA NO. 6 IN B MINOR, Wq 49/6 (H 36) 25'41

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Moderato</i> | 12'20 |
| 8 | II. <i>Adagio non molto</i> | 5'50 |
| 9 | III. <i>Allegro</i> | 7'19 |

TT: 66'49

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1999 by Joris Potvlieghe, Tollembeek (Belgium),
facsimile of an instrument built by Gottfried Joseph Horn, Dresden, 1785
(now in the Musikinstrumentenmuseum in Leipzig)

Two of the six sonatas that Carl Philipp Emanuel Bach dedicated to his pupil Carl Eugen, Duke of Württemberg, are mentioned in Bach's letter of 10th February 1775 to his admirer Johann Nikolaus Forkel in Göttingen:

'The two sonatas that particularly pleased you and are somewhat similar to a free fantasy, are the only ones of this type I have ever composed. They belong with the one in B minor I sent to you [Wq 65/13], to the one in B flat that you now also have [Wq 65/20] and to the two from the Haffner-Württemberg collection [Wq 49/3 and 5], and all six were composed by me on a clavichord with the short octave* in 1743 in Bad Töplitz, where at that time I was suffering greatly from the gout.'

The 'two sonatas' and 'the one in B flat that you now also have' – Wq 65/16, Wq 65/17, and Wq 65/20 – are found in volume 11 of this series. Bach's recollection of the origin of these three sonatas seems to have failed him: his catalogues designate 1746 and 1747, rather than 1743, as their time of origin and Berlin, rather than Bad Töplitz, as the place. But whether the information in his catalogues or in his letter to Forkel is correct, Bach seems to have considered 'all six' sonatas as a group. The third (see volume 16) and fifth sonatas of the Württemberg collection do not have the character of a fantasia, although both Wq 65/16 and 17 do. Yet Bach implies that all six allegedly composed in Bad Töplitz (now Teplice), a Bohemian spa where he was enjoying temporary respite from his duties as a member of the musical establishment of Friedrich II of Prussia (Frederick the Great), somehow belong together. The rationale of Bach's classification can be found in the next sentence of the letter to Forkel:

'Subsequently I have had to work mostly for the public, except for a few sonatas of the usual disposition that I play before amateurs now and then and that are unknown.'

In Bach's lifetime the word 'amateur' referred to a discerning music lover, rather than an unsophisticated performer or listener. All of the unpublished sonatas that

* Short octave: in early keyboard instruments one or more pitches were often omitted from the lowest octave because many chromatic notes in that octave were not generally needed; other, usually lower, pitches sounded on the keys corresponding to the pitches that were omitted. The practice of constructing keyboard instruments with short octaves continued into the eighteenth century.

Bach lists in his letter to Forkel and all of his ‘*Württemberg*’ *Sonatas* (including those composed in Berlin before and after his sojourn in Bad Töplitz) are undoubtedly directed to an audience of eighteenth-century amateurs. These works are more serious in character, more ambitious in scope and more varied in their repertory of stylistic elements than the little galant sonatas that he would write in the late 1740s and the 1750s for ‘the public’ – unschooled listeners and beginning keyboard players. Carl Eugen, Duke of Württemberg, and dedicatee of Bach’s collection of sonatas, Wq 49/1–6, published by Johann Wilhelm Windter in 1744 or 1745, was undoubtedly a musical amateur in the eighteenth-century sense of the word, one who could delight in substantial compositions. Carl Eugen was a lavish patron of musical institutions and reputedly an accomplished musician – although there is no evidence that he ever acknowledged Bach’s dedication.

Like the first three ‘*Württemberg*’ *Sonatas* (volume 16), the fourth, fifth, and sixth contain references to old and new musical styles and to a variety of vocal and instrumental idioms of Bach’s time. All three sonatas on this disc, for example, have movements written in learned fugal style. The opening movement of the fifth sonata has rhythms and textures that might suggest a French overture. All three sonatas contain passages with the drumming accompaniment (*Trommelbass*) found in mid-eighteenth-century Italian operas, particularly in overtures. The title page of the engraved sonatas designates the cembalo, or harpsichord, as the instrument for which these sonatas are intended. But the frequent dynamic changes in most movements of the ‘*Württemberg*’ collection – from loud to soft, and sometimes to very soft (*f–p–pp*) – imply the clavichord as an equally felicitous instrument (Bach’s letter quoted above verifies the clavichord as an appropriate performing medium for the ‘*Württemberg*’ *Sonatas*).

Sonata No.4 in B flat major, Wq 49/4 (H 32)

The opening of the first movement, *Un poco allegro*, consists of three short phrases that seem to promise a spirited but inconsequential movement in galant style. This opening is followed by other galant elements that alternate restlessly with one an-

other: drumming accompaniment and many variants of the figure known as a 'sigh'. Bach's clever combination of these elements produces a movement that is not only spirited but also substantial.

The *Andante*, a fugue in G minor, the relative minor key, is as poised in its structure as the keyboard fugues of J.S. Bach. Its exposition is conventional: the subject enters in quick succession in each of the two upper voices, which then imitate each other until the entry of the subject in the left hand. Bach presents statements of the subject and episodes of the fugue in orderly fashion, displaying a control of this venerable form that he must have learned from his father. Yet the fugue subject itself has a quality that belongs to Emanuel Bach's generation rather than to his father's; its descending interval of a seventh and the descending scales that follow give it a plaintive, introspective character. (This movement and the other two in fugal style, by the way, are the only ones in the 'Württemberg' collection that do not contain directions for dynamic changes.)

The opening of each structural section of the *Allegro* contains two of the pregnant pauses for which Emanuel Bach was famous. These breaks in the defining pulse of the *Allegro* achieve more than the punctuation of phrases – they open an abyss in the basic quaver motion of the movement. The motion is quickly restored and pursues a driving course throughout each section of the *Allegro*.

Sonata No. 5 in E flat major, Wq 49/5 (H 34)

The dotted notes, full chords and sweeping runs in the first movement of this sonata resemble features of the French overture. The phrase structure of this *Allegro*, however, is at variance with that of the French overture and provides an amusing counterbalance to the overture style. In this *Allegro*, as in most movements in the 'Württemberg' collection, Bach has created a movement of great opulence within the modest binary design that was prevalent during his lifetime.

The *Adagio*, in the unusual key of E flat minor, is a fugue for three voices. Its subject consists mostly of intervals that J.S. Bach might have employed in an expressive

subject: chromatic steps and tritones. But this fugue subject has two intervals that belong to Emanuel Bach's more sentimental style: a rising sixth and a rising seventh. The occasional progression of the two upper voices in parallel sixths adds to the sentimental aspect of the movement.

The *Allegro assai* is a rapidly pulsating movement that provides a cheerful contrast to the fugue. It has an orchestral character even though it consists mostly of thin textures.

Sonata No. 6 in B minor, Wq 49/6 (H 36)

Bach marked the first movement of this sonata *Moderato*, rather than *Allegro*, with good reason: it is the most grandiose, expansive and rhetorical of all initial movements in the 'Württemberg' collection. The moderate tempo and the frequency with which phrases are interrupted produce an impression of fervent conversation among protagonists, each represented by a musical idea.

The *Adagio non molto*, one of three *adagios* in sarabande rhythm in the 'Württemberg' collection, has an opening idea that returns frequently as the refrain of a sort of rhapsodic rondo. Bach must have given considerable thought to the performance of this movement, for he refers to it in his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1753):

'In general the retard fits slow or more moderate tempos better than very fast ones. There are ... examples in the opening *Allegro* and the following *Adagio* of the B minor sonata, No. 6, of my second engraved work; especially in the *Adagio*, where a melody in octaves in the right hand against rapid notes in the left hand is transposed three times. Each transposition can be effectively performed by a gradual gentle acceleration which alternates immediately thereafter with a languid retard in the tempo.'

Bach's written-out embellishments for the first two movements of this sonata, discussed by Miklós Spányi below, offer further evidence of his concern for this last sonata in the 'Württemberg' group.

The final *Allegro* is not a fugue in the same sense as the two other rigorously contrapuntal movements on this disc – it is unmistakably in binary form. Yet it is a *tour de force* of contrapuntal writing: its two voices proceed with complete independence of each other except when they are obliged to cadence.

© *Darrell M. Berg* 2007

Performer's remarks

One of the most appealing features of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard sonatas is their enormous variety, representing a broad spectrum ranging from short and often easy sonatas to the most demanding, long and complex ones. The six sonatas that C.P.E. Bach composed between 1742 and 1744, and dedicated in a beautifully engraved edition in 1744 to the Duke of Württemberg, are among the longest sonatas Bach ever wrote. Unlike his later published sonata sets, which – taking account of non-professional keyboard players – usually also contain some shorter and easier sonatas the '*Württemberg*' *Sonatas* are without exception very demanding and intended for skilful, professional keyboard players.

These sonatas are not only long and technically difficult, but also contain a wealth of ideas and characters. In his last period C.P.E. Bach very consciously took steps towards concise, extremely concentrated forms and a certain abstraction. In the '*Württemberg*' *Sonatas* he makes very generous use of a wide range of thematic material. As a result both of this and of the extended forms employed, the listener experiences the progress of time in a manner similar to the plot of a long novel or film. The sonatas have almost 'symphonic' or even 'operatic' dimensions and attitude. Far from being abstract, this music could rather be called romantic, conjuring up memories or causing us to imagine fantastic, colourful, extraordinary landscapes – in my mind similar to Tolkien's Middle Earth ...

The keyboard texture of the '*Württemberg*' *Sonatas* also differs from that of their younger sisters. In the early 1740s Bach still used robust, full and linear (sometimes even contrapuntal) writing. This may have led some scholars and keyboard players to

assume that these sonatas are ‘genuine’ harpsichord works. Undoubtedly, owing to their rich texture, many movements in this set of sonatas can be performed with very good results on the harpsichord. On the other hand we should not forget the central position of the clavichord in 18th-century Germany – especially in and around the Bach school. A big and heavily strung clavichord can not only produce delicate and refined effects but is also capable of strong, dramatic contrasts and a very rich, even monumental sound. Moreover, the occasional appearance of the indication *pp*, so clumsy to realize on the harpsichord, seems to indicate that in Bach’s mind the clavichord was at least one possible option for the performance of these sonatas (‘cembalo’ on the title page is to be understood as a generic term for keyboard instruments).

Our knowledge of the big, unfretted clavichords of the first half of the 18th century is very inadequate. Did Bach have his legendary Silbermann clavichord in mind? Clavichords from the last third of the century are much better documented. Silbermann’s clavichord-building tradition found its continuation in the instrument type designed by the next generation of Saxonian masters such as Friederici and the Horn brothers. Their clavichords were much praised and widely used; in his late years C.P.E. Bach possessed a Friederici clavichord. I thus found it by no means inappropriate to record the ‘*Württemberg*’ *Sonatas* on a facsimile of one of the most beautiful surviving Saxonian clavichords built in 1785 by Gottfried Joseph Horn. This painstakingly constructed copy was built by Joris Potvlieghe, the outstanding Belgian specialist in the Saxonian school. This splendid instrument has already been used for volumes 10, 12, 14, 15 and 16 of this recording project. Its robust, rich and well-defined sound has helped me to render the amazing colours of the world of the ‘*Württemberg*’ *Sonatas*.

Embellished repeats and cadenzas

According to the requirements of the 18th-century practice, the performer should add some embellishments to the repeats in binary sonata movements. In the ‘*Württemberg*’ *Sonatas* I have done so relatively sparingly. This fairly complex music – which

I love so much – does not really require much additional paraphernalia; it remains just as great even without embellishments. Furthermore, in the case of these works it is not at all easy to fulfil C.P.E. Bach's requirements: embellishments 'should always be, if not better, at least as good as the original'.

Of the first movement of the *Sonata in B minor*, Wq 49/6 (H 36) an original, fantastically and extravagantly embellished version survives, included in a manuscript which contains numerous examples demonstrating the technique of embellishment. This version seemed to me being quite suitable to be used as embellishment in the repeats of the movement. In the same manuscript there is also a heavily embellished version of the second movement, but in this case I preferred to record the original version with its simpler and more straightforward dignity and depth.

The embellishments of the numerous fermatas and the cadenzas were improvised at the recording sessions.

The B minor Sonata: a gem of Bachian dramaturgy

Every time I play or listen to the last 'Württemberg' *Sonata*, in B minor, I am taken aback by its last movement. Following the immense tension, extreme contrasts and almost fantasia-like character of the first movement, and the grand hymn, interrupted by recitative-like figures, of the second, this finale may give the impression of a 'negative climax' owing to its utmost simplicity and discipline. The contrast is brilliant and bears the stamp of a genius. The tension of the first two movements would perhaps be impossible to continue, so Bach's solution was to employ its extreme opposite, composing a movement in strict two-part counterpoint, stylistically reminiscent of J.S. Bach's two part *Inventions* and *Duetto*s. This music, however, does not lack drama: near the end of the piece, the constant contrary movement of the parts culminates in a fermata, forming a truly dramatic climax. The movement represents one of the most gripping and extraordinary finales in the keyboard literature.

© Miklós Spányi 2007

Miklós Spányi was born in Budapest. He studied the organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the oeuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E.

Bach's favourite instrument, the clavichord. For Könnemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. He teaches at the Oulu Conservatory and at the Sibelius Academy in Finland. In recent years he has also performed as a conductor and piano soloist with orchestras using modern instruments. He records regularly for BIS.



MIKLÓS SPÁNYI

Zwei der sechs Sonaten, die Carl Philipp Emanuel Bach seinem Schüler Carl Eugen, Herzog von Württemberg, widmete, werden in Bachs Brief an seinen Bewunderer Johann Nikolaus Forkel in Göttingen vom 10. Februar 1775 erwähnt:

„Die 2 Sonaten, welche Ihren Beyfall vorzüglich haben und etwas gleiches von einer freyen Fantasie haben, sind die einzigen von dieser Art, die ich je gemacht habe. Sie gehören zu der, aus dem H moll, die ich Ihnen mitschickte [Wq 65/13], zu der, aus dem B, die Sie nun auch haben [Wq 65/20] und zu 2en aus der Hafner-Württembergischen Sammlung [Wq 49/3 and 5], und sind alle 6, anno 1743, im Töplitzer Bade von mir, der ich damals sehr gichtbrüchig war, auf einem Claviacord mit der kurzen Octav verfertigt.“*

Die „2 Sonaten“ und die „aus dem B, die Sie nun auch haben“ – Wq 65/16, Wq 65/17 und Wq 65/2 – sind Teil von Folge 11 dieser Reihe. Doch die Erinnerung scheint Bach getrogen zu haben: Seinen Werkverzeichnissen zufolge sind die Werke nicht 1743 in Bad Töplitz, sondern 1746 und 1747 in Berlin entstanden. Wie dem auch sei – Bach hat offenbar „alle 6“ als Gruppe betrachtet. Weder die dritte (vgl. Folge 16) noch die fünfte Sonate der Württembergischen Sammlung weisen Fantasie-Charakter auf, wie dies Wq 65/16 und 17 tun. Gleichwohl bedeutet Bach, daß alle sechs der angeblich in Bad Töplitz (heute: Teplice) – ein böhmischer Kurort, in dem er sich von seinen Pflichten als Mitglied der Hofkapelle Friedrichs II. von Preußen erholte – komponierten Werke auf irgendeine Weise zusammengehören. Die Erklärung für Bachs Zuordnung liefert der nächste Satz des Briefes an Forkel: „Nachher habe ich meist fürs Publicum arbeiten müssen, bis auf einige Sonaten, von gewöhnlicher Einrichtung, welche ich Liebhabern zuweilen vorspiele und unbekannt sind.“

Zu Bachs Zeit war der „Liebhaber“ ein durchaus kundiger und anspruchsvoller Amateurmusiker. Sämtliche unveröffentlichten Sonaten, die Bach in seinem Brief an

* „kurze Oktave“: Bei den frühen Tasteninstrumenten wurden in der tiefsten Oktave oft ein oder mehrere Töne weggelassen, weil man dort etliche chromatische Töne kaum je benötigte; andere, meist tiefere Töne erklangen an Stelle dieser ausgelassenen Töne. Die Praxis, Tasteninstrumente mit kurzen Oktaven zu bauen, hielt sich bis ins 18. Jahrhundert.

Forkel erwähnt, sowie sämtliche *Württembergischen Sonaten* (inkl. derjenigen, die er in Berlin vor und nach seinem Aufenthalt in Bad Töplitz komponierte) richten sich an einen Kreis von „Liebhabern“ im Sinne des 18. Jahrhunderts. Diese Werke sind von ernsterem Charakter, ambitionierterem Umfang und vielseitigerem Stilrepertoire als die kleinen galanten Sonaten, die er Ende der 1740er Jahre und in den 1750ern „fürs Publicum“ komponierte – für unausgebildete Hörer und Klaviernovizen also. Herzog Carl Eugen, der Widmungsträger der 1744 oder 1745 von Johann Wilhelm Windter veröffentlichten Sonaten Wq 49/1-6, war ohne Zweifel ein Musikliebhaber im damaligen Sinn, der sich an gehaltvollen Kompositionen erfreute. Carl Eugen war ein freigiebiger Musikmäzen und, dem Vernehmen nach, ein vorzüglicher Musiker – auch wenn es keinen Beleg dafür gibt, daß er sich für Bachs Widmung je erkenntlich gezeigt hat.

Wie die ersten drei *Württembergischen Sonaten* (Folge 16) enthalten auch die vierte, die fünfte und die sechste Sonate Anspielungen auf alte und neue Musikstile und an eine Vielzahl vokaler und instrumentaler Idiome aus Bachs Zeit. In allen drei Sonaten der Folge 17 beispielsweise finden sich Sätze in gelehrtem, kontrapunktischem Stil. Rhythmik und Textur des Eingangssatzes der fünften Sonate erinnern an die französische Ouvertüre. Alle drei Sonaten enthalten Passagen mit Trommelbaß-Begleitung, wie sie in den italienischen Opern der Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt war. Auf der Titelseite der Druckfassung wird das Cembalo als dasjenige Instrument genannt, für das die Sonaten gedacht sind. Die häufigen dynamischen Wechsel in etlichen Sätzen der *Württembergischen Sonaten* – von laut zu leise, manchmal zu ganz leise (*f-p-pp*) – lassen indes das Clavichord als gleichermaßen geeignet erscheinen. (In dem oben zitierten Brief Bachs wird diese Ansicht bestätigt.)

Sonate Nr. 4 B-Dur, Wq 49/4 (H 32)

Der Anfang des ersten Satzes, *Un poco allegro*, besteht aus drei kurzen Phrasen, die einen schwungvollen, aber belanglosen Satz im galanten Stil anzukündigen scheinen. Auf diesen Anfang folgen andere galante Elemente, die einander unablässig abwechseln.

seln: Trommelbaß und zahlreiche Varianten der sogenannten „Seufzerfigur“. Bachs geschickte Kombination dieser Elemente läßt einen Satz entstehen, der nicht nur schwungvoll, sondern auch substantiell ist.

Das *Andante* – eine Fuge in g-moll, der parallelen Molltonart – ist strukturell so kunstvoll ausbalanciert wie die Klavierfugen J.S. Bachs. Seine Exposition ist konventionell: Das Subjekt wird in rascher Folge in den beiden Oberstimmen vorgestellt, die dann einander imitieren, bis das Subjekt in der linken Hand erscheint. Bach präsentiert Subjekt und Episoden in wohlgeordneter Weise; die souveräne Handhabung dieser ehrwürdigen Form läßt den Einfluß seines Vaters erkennen. Das Fugensubjekt freilich gehört Emanuel Bachs Generation an: Die fallende Septime und die darauf folgenden absteigenden Skalen verleihen ihm einen klagenden, introspektiven Charakter. (Dieser Satz und die beiden anderen Fugen sind übrigens die einzigen in den *Württembergischen Sonaten*, die keine Angaben über Änderungen der Dynamik enthalten.)

Am Anfang jedes Formteils des *Allegro* stehen zwei jener bedeutungsvollen Pausen, für die Emanuel Bach berühmt war. Diese Unterbrechungen im steten Pulsschlag des *Allegro* sind mehr als bloße Phraseninterpunktion – sie öffnen einen Abgrund in der Achtelbewegung, die den Satz prägt. Diese Bewegung ist rasch wiederhergestellt und durchmißt jeden Teil des *Allegro*.

Sonate Nr. 5 Es-Dur, Wq 49/5 (H 34)

Die punktierten Noten, die vollgriffigen Akkorde und die rauschenden Läufe im ersten Satz dieser Sonate lassen an die französische Ouvertüre denken. Die Phrasenstruktur in diesem *Allegro* allerdings unterscheidet sich von der der französischen Ouvertüre und stellt eher ein amüsantes Gegengewicht zum Ouvertürenstil dar. In diesem *Allegro* hat Bach – wie in den meisten Sätzen seiner *Württembergischen Sonaten* – innerhalb der bescheidenen zweiteiligen Form, die zu seiner Zeit vorherrschte, großen Reichtum entfaltet.

Das *Adagio* in der ungewöhnlichen Tonart es-moll ist eine dreistimmige Fuge. Sein Subjekt besteht größtenteils aus Intervallen, die J.S. Bach für ein expressives Subjekt

verwandt haben könnte: chromatische Schritte und Tritoni. Zwei Intervalle jedoch sind Emanuel Bachs „empfindsamem Stil“ zuzurechnen: aufsteigende Sexte und Septime; auch die gelegentlich in Sextparallelen geführten Oberstimmen sind hier zu nennen.

Das *Allegro assai* ist ein rasch pulsierender Satz, der einen frohgemuten Kontrast zur Fuge darstellt. Obwohl er weitgehend dünne Texturen aufweist, hat er orchestralen Charakter.

Sonate Nr. 6 h-moll Wq 49/6 (H 36)

Bach überschrieb den ersten Satz dieser Sonate aus gutem Grund nicht *Allegro*, sondern *Moderato*: Es ist der grandioseste, überschwenglichste und gestelztste aller Eingangssätze der *Württembergischen Sonaten*. Das moderate Tempo und die Häufigkeit, mit der Phrasen unterbrochen werden, vermitteln den Eindruck einer angelegten Unterhaltung, deren Beteiligte jeweils durch einen musikalischen Gedanken repräsentiert wird.

Das *Adagio non molto* – eines von drei *Adagios* der „Württembergischen“ im Sarabandenrhythmus – hat einen Eingangsgedanken, der häufig als Refrain eines rhapsodischen Rondos wiederkehrt. Bach muß der Aufführung dieses Satzes beträchtliche Aufmerksamkeit gewidmet haben, denn er bezieht sich in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) darauf:

„Fig. XIII. Zeigt uns unterschiedene Exempel, wo man aus Affeckt bißweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läßt, als die Schreib-Art erfordert ... Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemäßigter als sehr geschwinder Zeit-Maasse an. Im ersten *Allegro* und drauf folgenden *Adagio* der sechsten Sonate in H moll meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonders im *Adagio* kommt ein Gedancke durch eine dreymahlige Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der lincken mit geschwinden Noten vor; dieser wird geschickt durch ein allmähliges gelindes Eilen bey jeder Uebersetzung ausgeführt, welches kurtz drauf sehr wohl mit einem schläfrigen Anhalten im Tackte abwechselte.“

Bachs ausgeschriebene Verzierungen für die ersten beide Sätze dieser Sonate (vgl. Miklós Spányi) sind ein weiterer Beleg für die Sorge, die er dieser letzten *Württembergischen Sonate* zuteil werden ließ. Das Schluß-*Allegro* ist keine Fuge in dem strengen Sinn, wie er die anderen beiden kontrapunktischen Sätzen der Folge 17 kennzeichnet – es ist eine offenkundig zweiteilige Form. Gleichwohl handelt es sich um eine Tour de Force kontrapunktischen Satzes: Die beiden Stimmen entfalten sich in vollkommener Unabhängigkeit voneinander, außer wenn die Kadenz sie zusammenzwingt.

© Darrell M. Berg 2007

Anmerkungen des Interpreten

Einer der faszinierendsten Züge von Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviersonaten ist ihre enorme Vielseitigkeit, reichen sie doch von kurzen, oft leichten Stücken bis zu den anspruchsvollsten, längsten und komplexesten. Die sechs Sonaten, die C.P.E. Bach in den Jahren 1742 bis 1744 komponierte und in einer wunderschön gestochenen Ausgabe 1744 dem Herzog von Württemberg dedizierte, gehören zu den umfangreichsten Sonaten, die Bach geschrieben hat. Anders als seine später veröffentlichten Sonatensammlungen, die im Hinblick auf Amateurmusiker auch kürzere und einfachere Sonaten enthalten, sind die *Württembergischen Sonaten* ausnahmslos sehr anspruchsvoll und verlangen gewandte, professionelle Musiker.

Diese Sonaten sind nicht nur lang und schwierig, sondern enthalten auch einen großen Reichtum an Gedanken und Gestalten. In seiner letzte Periode unternahm C.P.E. Bach ganz bewußt Schritte hin zu konzisen, extrem konzentrierten Formen und einer gewissen Abstraktion. In den *Württembergischen Sonaten* macht er freigiebigen Gebrauch von einer umfangreichen Themenfülle. Aufgrund dieses Umstands und wegen der größeren Zahl von Formtypen erlebt der Hörer den Zeitverlauf auf eine ähnliche Weise, wie er die Handlung eines langen Romans oder Films verfolgt. Die Sonaten haben fast „symphonische“ oder gar „opernhafte“ Dimensionen und Wesenszüge. Diese Musik ist weit entfernt davon, abstrakt zu sein – vielmehr könnte

man sie romantisch nennen; sie beschwört Erinnerungen herauf oder läßt uns an fantastische, farbenreiche, außergewöhnliche Landschaften denken, die, wie ich meine, durchaus Tolkiens Mittelerde ähneln ...

Auch der Klaviersatz der *Württembergischen Sonaten* unterscheidet sich von dem ihrer jüngeren Schwestern. Anfang der 1740er Jahre verwendete Bach noch stabile, volle und lineare (manchmal sogar kontrapunktische) Satztechniken. Das mag manche Wissenschaftler und Musiker zu der Annahme verleitet haben, bei diesen Sonaten handele es sich um „genuine“ Cembalowerke. Zweifellos können viele Sätze dieser Sonaten aufgrund ihrer reichen Textur mit ausgezeichnetem Resultat auf dem Cembalo gespielt werden. Andererseits sollten wir die zentrale Rolle des Clavichords im Deutschland des 18. Jahrhunderts nicht vergessen – besonders im Umfeld der Bachschen Schule. Ein großes und stark besaitetes Clavichord kann nicht nur delikate und raffinierte Effekte produzieren, sondern auch große, dramatische Kontraste und einen sehr vollen, ja monumentalen Klang. Darüber hinaus scheint die gelegentlich auftauchende Vortragsanweisung *pp*, die auf dem Cembalo nur ansatzweise zu realisieren ist, darauf hinzudeuten, daß das Clavichord für Bach zumindest eine der möglichen Aufführungsoptionen darstellte. (Das Wort „Cembalo“ auf der Titelseite ist als ein Oberbegriff für Tasteninstrumente überhaupt zu verstehen.)

Unsere Kenntnis von den großen, ungebundenen Clavichorden der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ausgesprochen lückenhaft. Dachte Bach an sein legendäres Silbermann-Clavichord? Die Clavichorde des letzten Jahrhundertdrittels sind weit besser dokumentiert. Silbermanns Clavichord-Tradition fand ihre Fortsetzung in dem Instrumententyp, der von der folgenden Generation sächsischer Meister wie Friederici und den Brüdern Horn entwickelt wurde. Ihre Clavichorde erfreuten sich großen Lobes und weiter Verbreitung. In seinen späten Jahren besaß selbst C.P.E. Bach ein Clavichord von Friederici. Aus diesem Grund fand ich es keineswegs unangemessen, die *Württembergischen Sonaten* auf einem originalgetreuen Nachbau eines sächsischen Clavichords zu spielen, das zu den schönsten erhaltenen Exemplaren gehört und 1785 von Gottfried Joseph Horn gebaut wurde. Der äußerst sorgfältig gearbeitete

Nachbau stammt von Joris Potvlieghe, dem hervorragenden belgischen Experten für die sächsische Schule. Dieses herrliche Instrument wurde bereits in den Folgen 10, 12, 14, 15 und 16 dieses CD-Projekts verwendet. Sein kräftiger, reicher und klar definierter Klang hat mir geholfen, die erstaunlichen Farben jener Welt wiederzugeben, die die *Württembergischen Sonaten* bilden.

Verzierte Wiederholungen und Kadenzen

Zu den aufführungspraktischen Obliegenheiten eines Musikers gehörte es im 18. Jahrhundert, in zweiteiligen Sonatensätzen die Wiederholungen mit Verzierungen zu versehen. In den *Württembergischen Sonaten* habe ich dies relativ selten getan. Diese so komplexe Musik, die ich so liebe, bedarf keiner sonderlichen Zutaten; auch ohne Verzierungen bleibt sie so großartig. Außerdem ist es im vorliegenden Fall nicht unbedingt einfach, C.P.E. Bachs Forderung zu erfüllen, Verzierungen sollten, wenn schon nicht besser, dann doch wenigstens genauso gut sein wie das Original.

Vom ersten Satz der *Sonate h-moll* Wq 49/6 (H 36) existiert eine originale, fantasistisch und extravagant verzierte Fassung, die in einem Manuskript neben anderen Beispielen für die Kunst der Verzierung enthalten ist. Eine Fassung, wie gemacht, um in den Wiederholungen des Satzes verwendet zu werden! In demselben Manuskript findet sich auch eine stark verzierte Fassung des zweiten Satzes, doch hier habe ich mich für die Originalfassung mit ihrer einfacheren, gradlinigeren Würde und Tiefe entschieden.

Die Verzierungen der zahlreichen Fermaten und Kadenzen wurden bei den Aufnahmen improvisiert.

Die h-moll-Sonate: ein Juwel Bachscher Dramaturgie

Jedes Mal, wenn ich die *Württembergische Sonate h-moll* spiele, frappiert mich ihr letzter Satz. Nach der gewaltigen Spannung, den extremen Kontrasten und dem Fantasie-Charakter des ersten Satzes und dem großen, von rezitativen Figuren unterbrochenen Gesang des zweiten, mag dieses Finale aufgrund seiner äußersten Schlicht-

heit und Disziplin wie ein „negativer Höhepunkt“ erscheinen. Der Kontrast ist brillant und trägt die Handschrift des Genies. Unmöglich wohl wäre es, die Spannung der ersten beiden Sätze fortzusetzen, und so hat Bach sich für das genaue Gegenteil entschieden: Er komponierte einen Satz in strengem, zweistimmigem Kontrapunkt, der stilistisch an J.S.Bachs zweistimmige *Inventionen* und *Sinfonien* erinnert. Gleichwohl fehlt es der Musik nicht an Dramatik; gegen Ende kulminiert die stete Gegenbewegung der Stimmen in einer Fermate, die einen wahrlich dramatischen Höhepunkt bildet und einen der fesselndsten und ungewöhnlichsten Schlußsätze der Klavierliteratur krönt.

© *Miklós Spányi* 2007

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Könemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

Dans une lettre du 10 février 1775 adressée à son admirateur Johann Nikolaus Forkel à Göttingen, Carl Philipp Emanuel Bach mentionne deux des six sonates dédiées à son élève, Carl Eugen, duc de Wurtemberg :

« Les deux sonates qui vous plaisent tant et qui ressemblent à des fantaisies libres sont les seules de ce genre que j'aie jamais composées. Elles forment un ensemble avec celle en si mineur que je vous ai déjà envoyée [Wq 65/13], celle en si bémol que vous avez aussi [Wq 65/20] et les deux de la collection Haffner-Wurtemberg [Wq 49/3 et 5], et je les ai composées toutes les six sur un clavicorde avec une octave courte*, en 1743 à Bad Töplitz, à une époque où je souffrais terriblement de la goutte. »

Les « deux sonates » et « celle en si bémol que vous avez aussi » – Wq 65/16, Wq 65/17 et Wq 65/20 – se trouvent dans le volume 11 de cette série. Il semble bien que la mémoire de Bach soit défaillante, car son catalogue les date de 1746 et 1747 plutôt que 1743, et comme ayant été écrites à Berlin et non à Bad Töplitz. Quoi qu'il en soit, Bach considérait bel et bien ces six sonates comme devant être groupées. Les troisième (voir vol. 16) et cinquième sonates de la collection Wurtemberg n'ont pas la forme de fantaisies, contrairement à celles Wq 65/16 et 17. Cependant, Bach affirme clairement que toutes les six, prétendument composées à Bad Töplitz (aujourd'hui Teplice), station thermale de Bohême où il profitait d'un congé de ses obligations de musicien de la cour de Frédéric II (Frédéric le Grand) appartiennent au même corpus. La volonté de les rassembler trouve sa justification dans cette phrase tirée de la lettre à Forkel :

« Par la suite, j'ai été obligé de travailler avant tout pour le public, sauf en ce qui concerne quelques sonates de forme usuelle que je joue parfois pour les amateurs, et qui sont pour le moment inconnues ».

Au temps de Bach, amateur désignait celui qui, doué d'une certaine culture, appréciait la musique, et non celui qui s'essayait maladroitement à jouer d'un instrument.

* Octave courte : dans les anciens instruments à clavier, une note ou davantage manquaient dans l'octave la plus grave : aux dièses et bémols de la première octave, peu utilisés, se substituaient d'autres notes, généralement plus graves qui se jouaient sur les touches dont les notes étaient omises. Cette pratique se perpétua dans la facture des instruments à claviers pendant le dix-huitième siècle.

Toutes les sonates non publiées dont Bach fait état dans sa lettre à Forkel et toutes les *Sonates « wurtembourgeoises »*, y compris celles composées à Berlin avant ou après son séjour à Bad Töplitz, étaient sans aucun doute destinées à un public d'amateurs. Ces oeuvres sont de caractère plus sérieux, de portée plus ambitieuse et faisant appel à un vocabulaire stylistique plus varié que les petites sonates galantes qu'il écrivait dans les années 1740-1750 pour « le public », c'est à dire pour des auditeurs non avertis. Carl Eugen, duc de Wurtemberg et dedicataire du recueil de sonates Wq 49/1-6, publiées par Johann Wilhelm Windter en 1744 ou 1745, était sans aucun doute un amateur au sens du dix-huitième siècle, un de ceux qui étaient capables de goûter des compositions sortant des sentiers battus. Carl Eugen, généreux mécène des institutions musicales de son temps avait la réputation d'être un musicien accompli. Nous ne savons toutefois pas s'il remercia ou non Bach de cette dédicace.

Comme les trois premières *Sonates « wurtembourgeoises »* (volume 16), les trois dernières ressortent à la fois du style traditionnel et du nouveau style et font appel à des formules typiques des styles vocal et instrumental de l'époque. Toutes les sonates contenues ici, par exemple, possèdent des mouvements en style fugué. Le premier mouvement de la cinquième sonate s'apparente à l'ouverture à la française. Toutes les trois présentent des passages où la main droite prend appui sur une figure de main gauche appelée *Trommelbass* (basse en notes répétées) que l'on trouve dans les opéras italiens du milieu du dix-huitième siècle, particulièrement dans les ouvertures. La page de titre de l'édition de ces sonates indique cembalo ou clavecin comme l'instrument auxquelles elles sont destinées, mais les fréquents changements de dynamique qui s'y trouvent – de fort à doux, voire à très doux (*f-p-pp*) – suggèrent plutôt le clavicorde comme davantage adapté (la lettre de Bach citée ci-dessus le prouve de manière non équivoque)

Sonate no 4 en si bémol majeur, Wq 49/4 (H 32)

Le début du premier mouvement, *Un poco allegro*, consiste en trois courtes phrases qui semblent devoir se poursuivre en un mouvement de style galant, spirituel, mais

sans véritable conséquence. Cependant la combinaison qu'en fait Bach avec des éléments d'accompagnement et l'utilisation d'une ornementation expressive donne naissance à un mouvement non seulement très spirituel, mais musicalement très riche.

L'*Andante*, une fugue en sol mineur, la tonalité relative mineure, d'une structure aussi équilibrée que les fugues de son père, débute par une exposition conventionnelle : le sujet entre aux deux voix supérieures et poursuit en imitation jusqu'à l'entrée de la main gauche. Les entrées du sujets et les différents épisodes de cette fugue sont présentés selon l'ordre traditionnel de cette vénérable forme, héritée de son père. Cependant le sujet en lui-même possède des qualités qui appartiennent davantage à la génération d'Emanuel Bach qu'à la précédente. L'intervalle de septième descendant et les gammes également descendantes qui le suivent confèrent à ce thème un caractère plaintif et introspectif. On notera que ce mouvement et les deux autres en style fugué sont les seuls de tout le recueil à ne pas contenir d'indications de dynamique.

Les motifs initiaux des deux sections du final *Allegro* contiennent une des figures stylistiques les plus caractéristiques de Bach (une brusque interruption) qui firent sa célébrité. Ces brusques arrêts ont pour fonction plus qu'une simple ponctuation, car la rupture ainsi créée creuse un abîme dans le déroulement des croches qui en constituent le rythme de base. Celui-ci reprend bien vite et se poursuit jusqu'à la fin de chaque partie de cet *Allegro*.

Sonate no 5 en mi bémol majeur, Wq 49/5 (H 34)

Les valeurs pointées, les accords, les traits du premier mouvement de cette sonate l'apparentent à l'ouverture à la française. La structure des phrases, cependant, diffère de la carrure traditionnelle de l'ouverture à la française et en présente une variante intéressante. Dans cet *Allegro*, comme dans la majorité des mouvements de cette série de sonates, Bach crée un mouvement d'une grande opulence dans le cadre de la forme binaire en usage à l'époque.

L'*Adagio*, dans la tonalité inusitée de mi bémol mineur, est une fugue à trois voix. Son sujet est construit sur des intervalles que Bach emploie dans des intentions ex-

pressives : degrés chromatiques et tritons. Mais ce sujet utilise aussi deux intervalles qui se rattachent à un style davantage sentimental : sixte et septième ascendantes ; les progressions en sixtes parallèles ajoutent au côté sentimental de ce mouvement.

L'*Allegro assai* au rythme rapide et soutenu produit un contraste joyeux avec la fugue. Bien que d'une écriture aérée, il donne l'impression d'avoir été conçu pour l'orchestre.

Sonate no 6 en si mineur, Wq 49/5 (H 34)

Si Bach indique en tête du premier mouvement *Moderato* et non *Allegro*, il a pour cela une très bonne raison : il s'agit là de la pièce la plus grandiose, la plus extravertie et la plus rhétorique de tout le recueil. Le tempo modéré et la fréquence des brusques interruptions du discours produisent une impression de conversation passionnée, chaque interlocuteur suivant son idée musicale.

L'*Adagio non molto*, l'un des trois mouvements en rythme de sarabande de ce recueil débute par un motif qui revient plusieurs fois, comme le refrain d'une sorte de rondo rhapsodique. Bach devait accorder une grande importance à la manière de le jouer, puisqu'il le cite en exemple dans son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* (1753) :

« Différents exemples nous montrent que l'expression exige de faire durer les notes aussi bien que les silences au delà de ce que la notation l'exige (...) En particulier, ce moyen d'expression concerne davantage les tempi lents ou modérés plutôt que les tempi rapides. On en trouve des exemples dans le premier *Allegro* et dans l'*Adagio* de la sixième sonate de mon second recueil. L'*Adagio* en particulier contient une phrase dans une triple transposition : à la main droite en octaves, à la main gauche en notes rapides : celle-ci sera jouée avec dextérité, en pressant progressivement à chaque nouvelle apparition, et fera très bon effet si on la fait alterner avec un arrêt indolent dans la mesure. »

Les embellissements écrits en toutes notes par Bach pour les deux premiers mouvements, qui sont commentés ci-après par Miklós Spányi sont, s'il en était besoin, un

témoignage de l'intérêt que le compositeur portait à la dernière sonate de ce recueil.

L'*Allegro* final n'est pas une fugue au sens strict comme dans les deux mouvements déjà cités, mais adopte une coupe binaire. Il est cependant un tour de force contrapuntique, où les deux voix progressent indépendamment l'une de l'autre pour se retrouver lors des cadences.

© *Darrell M. Berg* 2007

Remarques de l'interprète

L'une des plus attrayantes caractéristiques des sonates de Carl Philipp Emanuel Bach réside dans leur très grande variété représentant un large panorama, depuis la sonate de dimension modeste et souvent facile d'exécution, jusqu'à la plus complexe, longue et techniquement exigeante. Les six sonates que C.P.E. Bach composa entre 1742 et 1744, dédiées au Duc de Wurtemberg et publiées en 1744 dans une édition magnifiquement gravée sont parmi les plus longues qu'il ait jamais écrites. Contrairement aux séries publiées précédemment, qui prenaient en compte le fait qu'elles s'adressaient aux musiciens amateurs et présentaient des sonates plus courtes et plus abordables, les *Sonates « wurtembourgeoises »* sont, sans exception, extrêmement exigeantes et destinées aux musiciens habiles et expérimentés.

Ces sonates ne sont pas seulement longues et difficiles, mais aussi riches en idées et très personnelles. Vers la fin de sa vie, C.P.E. Bach aura pour préoccupation une extrême concision de forme et une certaine abstraction. Dans les *Sonates « wurtembourgeoises »*, il fait un généreux usage d'un abondant matériau thématique. Ceci a pour résultat de donner l'impression à l'auditeur d'avancer dans l'intrigue d'un long roman ou dans le scénario d'un film. Les sonates ont des dimensions et un caractère presque « symphonique », voire « opératique ». Loin d'être abstraite, cette musique pourrait être davantage qualifiée de romantique, évocatrice de souvenirs ou nous permettant d'imaginer des paysages extraordinaires, colorés et fantastiques – dans mon esprit identiques à ceux de la Terre du Milieu de Tolkien.

Le langage des *Sonates « wurtembourgeoises »* diffère également de celui de celles qui suivront : au début des années 1740, Bach utilise un style plein, ferme et linéaire, parfois contrapuntique. Ces caractéristiques ont conduit certains interprètes et chercheurs à supposer qu'il s'agissait là d'œuvres écrites originellement pour le clavecin. Sans aucun doute, compte tenu de la richesse de leur écriture, beaucoup de mouvements peuvent être joués au clavecin avec d'excellents résultats, cependant il ne faudrait pas oublier la position centrale qu'occupait le clavicorde au dix-huitième siècle en Allemagne, particulièrement dans le cercle de Bach. Un clavicorde puissant et de dimensions importantes permet non seulement des effets délicats et raffinés, mais est également capable de contrastes dramatiques et violents et peut produire un son très riche, voire « monumental ». De plus, on trouve parfois l'indication *pianissimo*, si gauchement réalisable au clavecin, qui semble indiquer que dans l'esprit de Bach, seul le clavicorde était concevable pour jouer ces sonates (le terme « cembalo » qui figure sur la page de titre doit être compris comme un terme générique désignant tout instrument à clavier).

La connaissance que nous avons des grands clavicordes non liés de la première moitié du dix-huitième siècle est malheureusement insuffisante : Bach avait-il présent à l'esprit son légendaire clavicorde Silbermann ? Nous possédons cependant davantage d'informations sur les clavicordes du dernier tiers du siècle. La tradition de la facture de clavicorde de Silbermann se perpétue dans les instruments conçus par les maîtres saxons de la génération suivante, tels Friederici et les frères Horn. Leurs instruments étaient davantage appréciés et largement utilisés. Dans ses dernières années, Bach posséda même un clavicorde de Friederici. J'ai donc pensé qu'il n'était nullement abusif d'enregistrer ces *Sonates « wurtembourgeoises »* sur un facsimile d'un des plus magnifiques instruments de facture saxonne qui nous soient parvenus, construit en 1785 par Gottfried Joseph Horn. Cette copie a été réalisée jusque dans ses moindres détails par Joris Potvlieghe, éminent spécialiste belge de l'école saxonne. Cet instrument splendide a déjà été utilisé pour enregistrer les volumes 10, 12, 14, 15 et 16 de cette série. Il possède un son plein, riche et d'une parfaite définition qui m'a

été d'une grande aide pour rendre les couleurs étonnantes de l'univers des *Sonates « wurtembourgeoises »*.

Embellissements et cadences

Conformément aux pratiques du dix-huitième siècle, l'interprète se doit d'ajouter des embellissements lors de la répétition des sections d'un mouvement de coupe binaire. Dans les *Sonates « wurtembourgeoises »*, je l'ai fait, mais avec une relative parcimonie. La musique est déjà assez complexe – ce que je prise beaucoup – et ne réclame guère de parure supplémentaire : elle reste géniale même sans embellissements. De plus, il n'est pas facile, dans le cas de ces sonates, de se conformer aux recommandations de C.P.E. Bach : « les embellissements doivent être, sinon meilleurs, du moins aussi bien que l'original ».

Il nous est parvenu, incluse dans un manuscrit qui contient de nombreux exemples sur la manière d'improviser des embellissements, une version des embellissements appropriés au premier mouvement de la sonate en si mineur Wq 49/6 (H 36). Celle-ci m'a semblée tout à fait propre à être utilisée ici lors des reprises de chaque section de ce mouvement. Dans ce même manuscrit se trouve une version très richement embellie du second mouvement, mais dans ce cas précis, j'ai préféré présenter ici la version originale, plus simple, plus directe, plus digne et plus profonde.

Les embellissements des nombreux points d'orgue et les cadences ont été improvisés lors des séances d'enregistrement.

La sonate en si mineur : un diamant de la dramaturgie de Bach

Chaque fois que je joue ou écoute la dernière *Sonate « wurtembourgeoise »* en si mineur, je reste toujours déconcerté par son dernier mouvement. Suivant l'immense tension du premier mouvement, ses contrastes extrêmes et son caractère de quasi-fantaisie, l'hymne interrompu par des récitatifs qu'est le second, le finale peut donner l'impression d'une « apogée négative » en raison de sa plus grande simplicité et clarté d'écriture. Le contraste est frappant et porte la marque du génie : la tension accumu-

lée lors des deux premiers mouvements ne peut se poursuivre, aussi Bach choisit-il la solution opposée, un contrepoint à deux voix, dont le style rappelle les inventions et duetti de son père. Cependant, la musique ne manque pas d'intensité dramatique : vers la fin, le mouvement contraire des voix se résout dans un point d'orgue, véritable point culminant dramatique. Ce mouvement est l'un des plus saisissants finales de toute la littérature pour clavier.

© *Miklós Spányi* 2007

Miklós Spányi est né à Budapest. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis quelques années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi a édité, pour les éditions Könnemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach et enseigne au Conservatoire d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande. Ces dernières années, il se produit également comme chef et soliste à la tête d'orchestres jouant sur instruments modernes. Il enregistre régulièrement pour la maison de disques BIS Records.

SOURCE

First print: *Sei Sonate per Cembalo, dedicate all' Altezza Serenissima de Carlo Eugenio Duca di Wirtemberg e Teck [...], Opera II^{da}*, Johann Ulrich Haffner, Nürnberg 1744

Miklós Spányi would like to thank the Lumijoki Youth Accociation for kindly permitting this recording to be made in the association's building

Miklós Spányi kiittää Lumijoen Nuorisoseura siitä, että olemme saaneet toteuttaa tämän äänityksen heidän tiloissaan.

RECORDING DATA

Recorded in July 2003 at the hall of the Lumijoki Youth Accociation (Lumijoen Nuorisoseura), Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam DA 30 DAT recorder;

AKG K 501 headphones

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2007 and © Miklós Spányi 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi

Photograph of the instrument: © Miklós Spányi

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1424 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



The clavichord used on this recording