

# WILHELM FRIEDEMANN BACH

(1710–1784)

- [01] **FANTASIA IN D-MOLL** 05:28
- [02] **FUGE IN D-MOLL** 01:35
- [03] **FANTASIA IN E-MOLL** 03:44
- [04] **FUGE IN E-MOLL** 03:01
- [05] **FUGE IN C-MOLL** 01:42

## SONATE IN D-DUR

- [06] Un poco allegro 07:17
- [07] Adagio 05:26
- [08] Vivace 07:09

## SONATE IN ES-DUR

- [09] Allegro ma non troppo 05:43
- [10] Largo 02:53
- [11] Presto 01:42

## SONATE IN C-DUR

- [12] Allegro 03:58
- [13] Grave 02:35
- [14] Presto 03:15

- [15] **FANTASIA IN A-MOLL** 03:21

**TOTAL 58:58**

Anthony Spiri  
Klavier

## Zu dieser Neuveröffentlichung

Als unsere Aufnahme mit Klaviermusik von Wilhelm Friedemann Bach (Three Fantasias / Three Fugues / Three Sonatas, OC 569) im Jahre 2007 erschien, war noch nicht bekannt, dass es sich bei drei der dort eingespielten Kompositionen – die wegen der Zuschreibung in der Berliner Handschrift Mus. Ms. P883 als Werke W.F. Bachs galten und auch als solche 1982 im Hänssler Verlag herausgegeben worden waren – in Wirklichkeit um Kompositionen von Johann Wilhelm Häßler (Erfurt 1747 – Moskau 1822) handelte, der sie im Jahre 1776 in Leipzig drucken ließ. Die geschichtliche und stilistische Nähe Häßlers zu den Bach-Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel hatte die Fehlzuschreibung plausibel erscheinen lassen. Dazu trug die immer noch lückenhafte Quellenlage zu Wilhelm Friedemann Bachs Leben und Schaffen ihren Teil bei.

Nun aber musste die Fehlzuschreibung auf der CD durch eine neue Veröffentlichung unsererseits korrigiert werden. Die einzige Lösung war, die drei ‚unechten‘ Werke zu eliminieren und durch eine Neuaufnahme

‚echter‘ Klavierkompositionen W.F. Bachs zu ergänzen. Das ist hiermit geschehen, und ich bin dem SWR Stuttgart und OehmsClassics unendlich dankbar, dass sie dieses schwierige Unterfangen mit mir durchgezogen haben.

Gleichzeitig schien es angebracht, durch eine weitere CD-Veröffentlichung auf die Person und das Werk Häßlers aufmerksam zu machen, der im 19. Jahrhundert als Nachfolger der ‚Bach-Tradition‘ neben Friedrich Zelter und Felix Mendelssohn Bartholdy großes Ansehen genoss und dem nicht zuletzt als Gründer der sogenannten ‚russischen Klavierschule‘ zweifellos historische Bedeutung beizumessen ist. Lange gehörten seine Klavierkompositionen sowie seine pädagogischen Werke zum festen Bestandteil des Repertoires. Diese Aufnahme soll 2015 erscheinen, ebenfalls als Koproduktion mit OehmsClassics und dem SWR Stuttgart.

## Wilhelm Friedemann Bach

Wilhelm Friedemann Bach ist nicht zu Unrecht für seinen schwierigen Charakter und sein unangepasstes Leben berüchtigt. Filme und Romane haben seinen Lebensweg dargestellt, während die Fülle seiner Musik häufig

übergangen oder nur oberflächlich behandelt wird.

Ein kurzer Überblick der Stationen seines Lebens soll zunächst zur Orientierung dienen.

1710–1733 (Weimar / Cöthen / Leipzig): Als ältester Sohn J.S. Bachs wächst Wilhelm Friedemann in die Rolle des künftigen Erben einer berühmten Musikerdynastie hinein. Noch als seine jüngeren Söhne bereits erfolgreich im Musikerberuf stehen, hält Vater Bach seinen Erstgeborenen für die größte Begabung unter seinen Kindern und fördert ihn entsprechend.

1733–1746 (Dresden): In einer angesehenen Stellung als Organist der Sophienkirche schreibt W.F. Bach viele Instrumentalwerke, gibt große öffentliche Konzerte und lernt auch die Gesellschaft bei Hofe von innen kennen. Seine Musikdrucke finden aber nicht den erhofften Anklang und erregen zum Teil sogar das Missfallen des Vaters.

1746–1770 (Halle): W.F. Bach ist als Organist an der Liebfrauenkirche tätig und komponiert in dieser Zeit die meisten seiner Vokalwerke, vor allem Kirchenkantaten. Er bearbeitet eigene und fremde Werke für den

Gottesdienst. 1765 veröffentlicht er sein bekanntestes Klavierwerk, die *Zwölf Polonaisen*.

1770–1784 (Braunschweig / Berlin): Wilhelm Friedemann ist ohne Anstellung und muss keine Vorgaben beachten, also steht die Klaviermusik wieder im Mittelpunkt. Kammermusik und sogar ein Opernfragment entstehen. Noch weniger als früher ist er jetzt geneigt, auf den Geschmack des Publikums Rücksicht zu nehmen. Gegen Ende seines Lebens bringt Bach manche seiner seltsamsten Werke zu Papier und wird fast nur noch von einem kleinen Kreis von Musikern geschätzt.

Unsere Aufnahme bietet eine repräsentative Auswahl von Wilhelm Friedemann Bachs Klavierwerk. Je drei Werke der Gattungen Sonate, Fantasie und Fuge aus verschiedenen Schaffensperioden sind hier vertreten.

Die *d-Moll-Fantasie* (Falck 19) steht noch in der Tradition der barocken Orgeltokkata. Aber während sich in den meisten Klavierwerken dieser Art zwei grundverschiedene Spielweisen miteinander abwechseln – eine improvisatorische und eine streng fugierte –, geht W.F. Bach hier einen Schritt weiter und

lässt dreimal einen langsam punktierten Abschnitt dazwischentreten. Die Abfolge der Teile ist so unvorhersehbar und asymmetrisch, dass die Gesamtform leicht willkürlich erscheinen könnte. Erst am Ende der Fantasie können wir eine tiefere Logik erahnen, wenn vielleicht auch nicht ganz begreifen. Das Thema der beiden Fugenteile mag von der *g-Moll-Fuge* aus dem ersten Band des väterlichen *Wohltemperirten Claviers* inspiriert gewesen sein. Doch ist Wilhelm Friedemanns Fuge durch ständige Vorhaltsbildung und extrem ausdrucksvolle Harmonik ein Dokument subjektiven Empfindens, das den Vater befremdet haben dürfte, auch wenn er selber Elemente dieses ‚empfindsamen‘ Stils gelegentlich gerne aufgriff.

Die drei dreistimmigen Fugen entstammen einer Sammlung von acht Fugen, die der kontrapunktliebenden Prinzessin Amalie von Preußen, der jüngeren Schwester von Friedrich II und selbst einer angesehenen Komponistin, im Jahre 1778 gewidmet wurden. Trotz Anklängen an die Fugen J.S. Bachs gelingt es Wilhelm Friedemann, eine eigene Klangwelt zu erschaffen, die uns immer wieder an die Fugenkompositionen

Mendelssohns und Schumanns denken lässt.

Das Thema der *d-Moll-Fuge* beginnt wie eine Halbton-Studie und mündet dann in drei kleine abschließende Skalen. Das kurze Stück ist voll von chromatischen Linien, verminderten Harmonien und rhetorischen Pausen.

Die *c-Moll-Fuge* scheint eine bewusste Reminiszenz an J.S. Bachs zweistimmige *Invention in d-Moll* zu sein, übertrifft aber das Vorbild in der Häufung von Umkehrungen und Engführungen. Schöne Momente im ‚galanten‘ Stil lockern gelegentlich den unerbittlichen Vorwärtstrieb. Auch hier kommt die ‚spannende Pause‘ zum Einsatz.

Die *e-Moll-Fuge* verbreitet eine ganz eigene Trauer durch die Statik des Themas, die große Menge langer Vorhalte und die ausdrucksvollen Sprungintervalle. An die Klänge der *gis-Moll-Fuge* aus dem zweiten Band des *Wohltemperirten Claviers* werden sich manche Hörer erinnert fühlen.

Die *Fantasie in e-Moll* gibt sich gemäßiger. Sie zeigt eine gewisse Annäherung an den Stil Carl Philipp Emanuel Bachs. Dies überrascht, denn zum Zeitpunkt ihrer Entstehung (1770) hielt Friedemann die Musik

seines Bruders für minderwertig und war bemüht, sich von ihr zu distanzieren. (Was Friedemann nicht wusste: Carl Philipp hielt seine radikalsten Schöpfungen unter Verschluss, wenn er meinte, sie dem breiten Publikum nicht zumuten zu können!) Der Anfang dieser Fantasie könnte als typisches Produkt der Epoche gelten, wären nicht die ständigen Septim- und Dezimsprünge und einige seltsame Akkordbildungen. Stellenweise droht Unspielbarkeit wegen des großen Abstands zwischen den drei Stimmen; kein Problem auf der Orgel, aber für Instrumente ohne Pedalregister durchaus eine Herausforderung.

Die *Sonate in D-Dur* (Falck 3) wurde 1745 als erste einer geplanten Reihe von sechs Cembalopsonaten in Dresden veröffentlicht. Dass die restlichen fünf nie erschienen sind, wundert uns wenig, betrachtet man die hier auftretenden manuellen Schwierigkeiten und die bei einer Klaviersonate ungewöhnlich streng durchgeführte Dreistimmigkeit. In vielem steht sie den kurz zuvor erschienenen *Württembergischen Sonaten* Carl Philipp Emanuel Bachs recht nahe. Die einzelnen Motive der Ecksätze wurzeln im ‚galanten‘

Musikvokabular der Zeit, doch die großen Sprünge, die kunstvoll gedehnten Phrasen und die durch Vorhaltsbildungen erzeugten harmonischen Reibungen lassen die meisten Klavierwerke der Zeit im Vergleich harmlos erscheinen.

Bach hatte hier die Idee, alle drei Sätze durch ein wiederholt aufflackerndes Sprungmotiv miteinander zu verbinden. In den Ecksätzen erscheint es immer am Ende der Hauptabschnitte. Im zweiten Satz, einer gewichtigen, in Sonatenform gekleideten Fuge, bildet das Motiv den Endpunkt des Fugenthemas. Kanon, Umkehrung, Einführung und Stimmtausch prägen die ganze Sonate.

Der erste Satz der *Sonate in Es-Dur* (Falck 5) könnte uns glauben lassen, dass wir es hier ausnahmsweise mit einem Werk der sogenannten ‚galanten‘ Richtung zu tun haben: melodisch, im gemäßigten Tempo, mit gefälligen triolischen Girlanden der rechten Hand geschmückt und einer bis auf wenige Stellen bloß begleitenden linken Hand kommt er daher. Der Anfang entspricht der Lehrbuchbeschreibung einer frühklassischen Periode, wie wir sie von Werken Mozarts,

Haydns und Johann Christian Bachs gut zu kennen meinen: A, B, B1. Doch bei genauem Zuhören merken wir, dass Intervallbildung und Rhythmus dieses Anfangs weder vokal noch gefällig, sondern ausgesprochen sprunghaft und ungewöhnlich weit ausholend sind. Zu Beginn des zweiten Taktes hat die Melodie schon den Umfang von andert-halb Oktaven überschritten! Anschließend entfaltet sich eine lange, logisch und schön ausgesponnene Linie, die aber immer wieder durch Pausen unterbrochen wird, bevor sie am Ende der recht kurzen Exposition einen Ruhepunkt findet; dies ein Beispiel dafür, wie wenig Begriffe wie ‚galant‘, ‚empfindsam‘ oder ‚Sturm und Drang‘ auf ganze Sätze oder gar Werke dieser Zeit angewendet werden können, sondern bestenfalls notdürftig auf Einzelaspekte.

Wie sehr oft bei Friedemann Bach und seinem Bruder Carl Philipp Emanuel, und im Gegensatz zur landläufigen Vorstellung einer ‚vorklassischen‘ Sonate, bildet der zweite Satz den tief empfundenen Schwerpunkt des Werkes, somit eher an das vergangene Barock gemahnend. Unverkennbar ist der fugierte, barocke Triosonatenatz, eine deut-

liche Absage an jede Mode oder Gefälligkeit, allerdings wieder mit opernhaften Pausen durchsetzt.

Dafür müsste der dritte Satz einen traditionellen Barockmusiker schaudern lassen: ein verkapptes Cembalokonzert mit Mini-Tuttis, eckigen Sprüngen und fast unnatürlich wechselnder Rhythmik. Auch hier dürfen die ‚schockierenden‘ Pausen nicht fehlen! Dass die drei Sätze dieser Sonate trotz ihrer diversen Stilelemente ein spürbares Ganzes bilden, zeugt von Bachs Beherrschung der Kompositionstechnik, erkennbar etwa an bewusst gewählten, wiederkehrenden Kleintönen, Intervallen und Tonlagen.

Es wird vielfach behauptet, Wilhelm Friedemann Bach hätte sich während seiner letzten Lebensjahre – etwa ab 1770 – bemüht, seinen schon längst als schrullig empfunden ‚barocken‘ polyphonen Stil zu modernisieren und die ungewöhnlichen technischen Anforderungen seiner früheren Stücke zu mäßigen. Angesichts der gewaltigen Problematik der Datierung und gar Zuschreibung seiner Klavierwerke (siehe unten!) ist diese These mit Vorsicht zu genießen. Doch die *Sonate in C-Dur* (Falck 2), auf das Jahr 1778 datiert,

die zum Teil in einer noch späteren *Fantasia* (Falck 15) wiederverwendet wurde, könnte durchaus als Beleg für dieses Bestreben herhalten. Ob sie als Teil eines allgemeinen Trends gelten darf, können wir nicht wirklich sagen, aber wir finden hier bekannte Merkmale zeitgenössischer Sonaten, allerdings so überspitzt und verfremdet, dass wir uns wohl fragen müssen, inwiefern Bach seinem Publikum tatsächlich entgegenkommen wollte oder konnte.

Trotz des scheinbar herkömmlichen Materials und der geringen technischen Anforderungen ist der erste Satz nicht wirklich gefällig, sondern eher eckig gestaltet. Die melodisch vielversprechende Anfangsgeste wird gleich im zweiten Takt ‚vernichtet‘; erst die Schlussphrasen der beiden Satzhälften finden Anschluss an die Anfangsmelodie: vom ‚singenden Allegro‘ keine Spur! Bachs typische Bruchstellen sind auch noch da, wenn auch weniger extrem als sonst.

Im *Grave* nähert sich Wilhelm Friedemann hörbar dem Stil seines kommerziell erfolgreichen Bruders Carl Philipp: von Fuge keine Spur, die linke Hand mit sehr einfachen Tonwiederholungen diskret begleitend,

herkömmliche melodische Gesten und Intervalle. Allerdings ist die Stimmung so trostlos und gebrochen, dass auch hier eine melodische Linie kaum zustande kommt: ziemlich frustrierend für Spieler und Zuhörer! Beim Schluss-Presto in der Art eines frühklassischen Sinfoniesatzes baut Bach seine Perioden aus winzigen, nicht sehr originellen eckigen Fragmenten in einer Weise, die wohl einen besonderen Humor ausdrücken soll. Die linke Hand begleitet äußerst sparsam, und harmonische Abwechslung wird so bewusst gemieden, dass man hier nicht bloß an eine bewusste Zurückhaltung, sondern an eine Stil-Parodie zu denken geneigt ist.

Die *Fantasia in a-Moll* (Falck 23) ist nicht datiert, zeigt aber Merkmale von Bachs letzter Schaffensperiode. Sie wirkt fast exzentrisch in der Reihung der Abschnitte und in vielen Einzelheiten. Zum Beispiel können (und sollen wohl) die nachschlagenden Bassoktaven im Schlussteil vom Hörer leicht missverstanden werden, und der Eindruck von unablässigem Zorn kann durchaus als Provokation gemeint sein.

*Anthony Spiri*

## Regarding this re-release

When our recording of Wilhelm Friedemann Bach's piano music (Three Fantasias / Three Fugues / Three Sonatas, OC 569) appeared in 2007, it was not yet known that three of the compositions, drawn from the Berlin manuscript Mus. Ms. P883 and edited under Bach's name in a Hänssler edition in 1982, were in fact written by Johann Wilhelm Häßler (Erfurt 1747 – Moscow 1822), and published by him in Leipzig in 1776. Häßler's historical and stylistic proximity to the Bach sons made this attribution appear plausible, while the continuing desolate state of W.F. Bach research combined with uniquely difficult issues sources and chronology – most of his works are probably lost – place analysis upon a wobbly base.

In any case, the incorrect attributions on the CD had to be corrected by means of a new release. The only solution was to eliminate the three inauthentic works and replace them with fresh recordings of authentic ones without changing the concept of the album. This has now been done, and I am deeply grateful to the Southwest German Radio

and to OehmsClassics for supporting this endeavour.

At the same time it seemed appropriate to draw attention to the mastery of Johann Wilhelm Häßler with a new recording devoted entirely to his piano works, using the pieces that had been wrongly attributed to W.F. Bach while adding others to complete the picture. This release is scheduled for 2015, also as a coproduction between the SWR Stuttgart and OehmsClassics. For Häßler was, along with Friedrich Zelter and Felix Mendelssohn Bartholdy, a prime descendant of the Bach keyboard tradition, a successful and highly influential performer, composer and pedagogue and the founding figure of the Russian school of pianism.

### **Wilhelm Friedemann Bach**

Wilhelm Friedemann fully deserves his reputation for having been a difficult, uncooperative character. Despite sparse documentation, his turbulent life has been the subject of films and novels, while his rich musical output is still being treated with astonishing superficiality. Let us review the various stages of his career.

1710–33 (Weimar / Cöthen / Leipzig): As the first son of Johann Sebastian Bach, Wilhelm Friedemann is groomed to become the heir of a famous musical dynasty. Even when his younger brothers had also grown to be successful musicians, father Bach still regards his eldest son as the most gifted and gives him preferred treatment.

1733–1746 (Dresden): While installed as organist of the prestigious Sophienkirche, W.F. Bach composes much instrumental music, gives public concerts, and becomes acquainted with court life. His published works, however, are not well-received, and some of them seem to have displeased even his father.

1746–1770 (Halle): W.F. Bach is now organist at the Liebfrauenkirche, where he composes most of his vocal works, particularly church cantatas and arranges works of other composers for church use. In 1765 he publishes his best-known keyboard work, the *Eight Polonaises*.

1770–1784 (Braunschweig / Berlin): Wilhelm Friedemann is unemployed and needs not conform to the demands of others. Keyboard music comes again to the fore. There

is chamber music and even an operatic fragment from this period. Bach displays even less willingness than before to take public taste and ability into account and is increasingly isolated. Toward the end of his life his work is appreciated only by a small circle of connoisseurs.

This recording intends to provide a small but representative selection of Wilhelm Friedemann Bach's keyboard works. Three each of the forms fantasia, fugue and sonata from various periods of his creative life are presented here.

While most Baroque toccatas – and this fantasia certainly stands within the tradition of the Baroque organ toccata – alternate an improvisatory, often brilliant section with a serious, much more structured fugal section, this *d Minor Fantasia* goes one step farther and introduces a third element in slow dotted rhythms three times in between the other two elements with seeming unpredictability. The form is so unusual and asymmetrical that we might find it a bit random, and it is not until the end of the piece that we are aware of some logic to the form, albeit one that we may not fully comprehend. The theme of the

two fugal passages may have been inspired by the *g Minor Fugue* from the first volume of the *Well-Tempered Clavier*, but Friedemann Bach's treatment here displays persistent appoggiaturas and a harmonic expressivity combined with a subjective emotionality that probably would not have appealed to his father's aesthetic sense, although he certainly employed certain features of this style on occasion during the latter part of his life.

The three 3-part fugues recorded here are taken from a set of eight which W.F. Bach dedicated to the counterpoint-loving Princess Amalie of Prussia, the sister of Frederick the Great and a noted composer in her own right. Despite obvious resemblances to the fugues of his father, Friedemann succeeds in creating soundscapes in a very personal style which seem to anticipate the romantic approach to the fugue shown by Mendelssohn and Schumann.

The *d Minor Fugue's* theme begins as a study in half-steps and is rounded off by three short scale fragments. Despite its brevity, the piece revels in chromatics, diminished harmonies and rhetorical pauses. The *c Minor Fugue* seems to consciously refer to

J.S. Bach's 2-part invention in d minor, but surpasses its model in the almost fanatical piling-up of polyphonic techniques. A few lovely moments in the 'galant' style relax the otherwise incessant forward drive of the piece. The *e Minor Fugue* breathes a deep sadness with its static theme, constantly sighing motives, and expressive large intervals. We are easily reminded of the *g-sharp Minor Fugue* from the second volume of the *Well-Tempered Clavier*.

The *e Minor Fantasia* (Falck 20) appears less radical than many of Bach's works in this genre, although a few passages in dotted rhythm prove to be almost unplayable due to the the distance between the three voices. The piece is close to the style of Carl Philipp Emanuel Bach – a bit surprising, as at this time (1770) Wilhelm Friedemann considered his brother's music to be tame and inferior and was not out to openly imitate him. (What Friedemann perhaps did not know: Carl Philipp was indeed composing music of a comparably radical cast after leaving Potsdam in 1768, but had the good business sense not to let these works out on the broader public!)

The *D Major Sonata* (Falck 3) was published in 1745, intended to be the first of a series of six harpsichord sonatas. It is not surprising that the other five never appeared, given the technical difficulties of the work and the incessant use of 3-part counterpoint, an extremely unusual feature in a modern keyboard sonata at this time. In many respects it resembles the *Württembergische Sonaten* of W.F. Bach's younger brother Carl Philipp Emanuel, which had just appeared in Berlin the year before.

The outer movements make use of the 'galant' motivic vocabulary of the day, although the wide leaps, artfully lengthened phrases and harmonic tension – created often by simultaneous appoggiaturas in more than one part – make the sonatas of Bach's contemporary seem quite harmless indeed! An unusual feature of this sonata is Bach's use of a short, crooked, leaping motif to unite the three movements. In the outer movements it appears as a *codetta* to each of the larger sections. In the second movement, a weighty fugue pressed into sonata form, this little motif forms the end of the fugue theme itself. Canon, retrograde, stretta, the exchange

of parts: extreme contrapuntal artistry is evident throughout.

The first movement of the *E-flat Major Sonata* (Falck 5) might lead us to believe that we are dealing with a typical 'galant' keyboard sonata of the time: melodic, in moderately flowing tempo, with pleasant triplet arabesques in the right hand and, most of the time, a discreetly accompanying left hand. The beginning could even serve as a textbook example of the common pre-Classical melodic period A–B–B1 which we know from so many works of Mozart, Haydn and Johann Christian Bach. Closer attention reveals, however, that the melodic contour is anything but just pleasantly vocal, but rather jagged and unusually wide-ranging. By the time we reach the downbeat of the second bar, the melody has already spanned an octave and a half. The melody continues with a beautiful long-spun line, but frequently disturbed by dramatic and sudden breaks and coming to rest only at the very end of the brief exposition, an example of how terms such as 'galant', Sturm und Drang' or 'Empfindsamkeit' may rarely be applied to works or even movements as a whole, but at best only to individual stylistic features.

Contrary to the usual approach in pre-Classical keyboard sonatas, which are often in two movements only – Allegro and Minuet being a frequent structure – here the central Largo movement is the expressive heart of the work. The immediately recognizable polyphonic trio sonata writing is straight out of the Baroque tradition, and though peppered with modern, operatically striking pauses, is altogether a refusal to compromise with the light rococo style. By contrast, the final Presto would have made a traditional Baroque musician shake in his boots: a highly compressed harpsichord concerto with very brief tuttis, jagged intervals, and widely shifting rhythmic units. Here too we encounter Bach's famous sudden rests, wreaking havoc with the otherwise overused gigue-finale style. That the three movements, despite their wildly differing stylistic components, still feel like a unified whole is a tribute to Bach's masterful repeated use of specific selected intervals, registers, and small motivic figures subtly linking highly diverse material.

The claim is often made that during his last years, from about 1770 on, Wilhelm Friede-

mann Bach made an effort to modernize and smooth his quirky, polyphonic, post-Baroque style and to reduce some of the unusual technical demands placed upon his keyboard interpreters. Considering the immense problems of chronology and even of attribution which his works still present, (see below!) this is a somewhat risky thesis, plausible though it seems. The *C Major Sonata* of 1778 (Falck 2) could be presented as evidence for this trend. Here we do indeed find many typical features of contemporary keyboard sonatas, yet so strangely used that we may well wonder whether Bach was in fact willing or able to accommodate the tastes of the listeners and performers of his day. Although the material used here does resemble for once that used by Bach's contemporaries and the technical requirements remain modest, the first movement manages to create a jerky, restless impression instead of a pleasant flowing one. The initial melodic gesture is wiped out already in the second bar; a second attempt is killed in bar 4. Only the final phrases of each half find their way back to cantabile motifs: only scraps of a 'singing Allegro' here! Bach's signature sudden breaks are still with us too, albeit less extreme is usual for him.

The following *grave* consciously attempts to duplicate the slow movement style of Friedemann's younger and infinitely more popular brother Carl Philipp Emanuel: no sign of any counterpoint, the left hand accompanying with very simple tone repetitions, the melody composed of standard gestures and intervals. Yet the mood is so hopeless and shot through with sighs and rests, that no long melodic line ever emerges, quite frustrating for player and listeners alike! In the *presto* finale in the style of a pre-Classical *sinfonia*, Bach pieces small motives together in a repetitive fashion that is more fanatical than humorous, but then did W.F. Bach ever display humour that was not troubled or acidic? The left hand accompanies very economically and harmonic variety is avoided so assiduously that we again suspect that we may be the victims of a sarcastic style parody.

The *Fantasia in a Minor* (Falck 23) is undated, but displays features typical of W.F. Bach's last period: a strange, seemingly chaotic sequence of events and a plethora of disturbing details, such as the rhythmically confusing off-beat bass octaves of the final section. The impression of implacable rage

created here may well be intended as an affront to the astonished listener.

*Anthony Spiri*

## Anthony Spiri

Der Pianist Anthony Spiri gilt als einer der vielfältigsten und angesehensten Liedbegleiter, Kammermusiker und Solisten der heutigen Musikszene. Geboren in den USA, erhielt er seine Ausbildung in Cleveland und Boston, bevor ihn sein künstlerischer Werdegang nach Europa führte, wo er am Salzburger Mozarteum sein Studium abschloss.

Sein umfangreiches Repertoire, das von Alter Musik bis zu Werken des 21. Jahrhunderts reicht, hat Anthony Spiri mit Klavierabenden durch viele Länder Europas, nach Asien und Amerika geführt.

Als Klaviersolist ist er mit dem Chamber Orchestra of Europe unter Nikolaus Harnoncourt und Michael Tilson-Thomas, der Camerata Academica Salzburg, der Jungen Deutschen Philharmonie, dem Ensemble Wien Modern, dem Kammerorchester Basel



unter Christopher Hogwood, dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Leopold Hager und anderen Orchestern aufgetreten. Als Liedbegleiter hat Anthony Spiri mit vielen renommierten Sängern wie Peter Schreier, Marjana Lipovšek, Edith Mathis, Bernarda Fink und vielen anderen konzertiert. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen viele prominente Instrumentalisten, Streichquartette und Ensembles unserer Zeit. Von 1987–1993 war er Assistent von Nicolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum.

Anthony Spiri engagiert sich auch für die zeitgenössische Musik und spielte beispielsweise Uraufführungen von Werken der Komponisten Wolfgang Rihm, Rainer Bischof, Ernst Krenek, Sofia Gubaidulina und York Höller. Als Entdecker betätigt sich Spiri bei Klavierwerken und Liedern von Eduard Marxsen, dem Kompositionslehrer von Johannes Brahms, sowie bei französischen Komponisten der Epoche Gabriel Faurés. Im Mozart-Jahr 2006 führte er zyklisch sämtliche Klavier- und Violinsonaten des Salzburger Komponisten auf.

Seine umfangreiche Diskographie ist ein weiterer Beleg seiner Vielseitigkeit. Besonde-

re Aufmerksamkeit widmet der Pianist den Werken der Söhne Johann Sebastian Bachs, deren Kompositionen er mit zahlreichen Aufnahmen auf CD festhielt. Er ist somit einer der wenigen Interpreten der Klaviermusik von Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach auf dem modernen Flügel.

Aktuell lebt Anthony Spiri in München und ist als Professor für Klavierkammermusik an der Musikhochschule Köln tätig.

Anthony Spiri is one of the most versatile and highly-regarded among today's Lied accompanists, chamber music pianists and soloists. Born in the USA, he studied in Cleveland and Boston until a grant enabled him to continue his training in Europe. He obtained his diploma with special distinction from the "Mozarteum" in Salzburg. Among his teachers, Erika Frieser, Hans Leygraf, Rudolf Firkusny, Erik Werba and Nikolaus Harnoncourt were the most influential.

Anthony Spiri's repertoire extends from the 17th the 21st century and includes many unusual and lesser-known compositions. Spiri has given world premieres of compositions

by Sofia Gubaidulina, Rainer Bischof, York Höller, Wolfgang Rihm, and other prominent composers of our time.

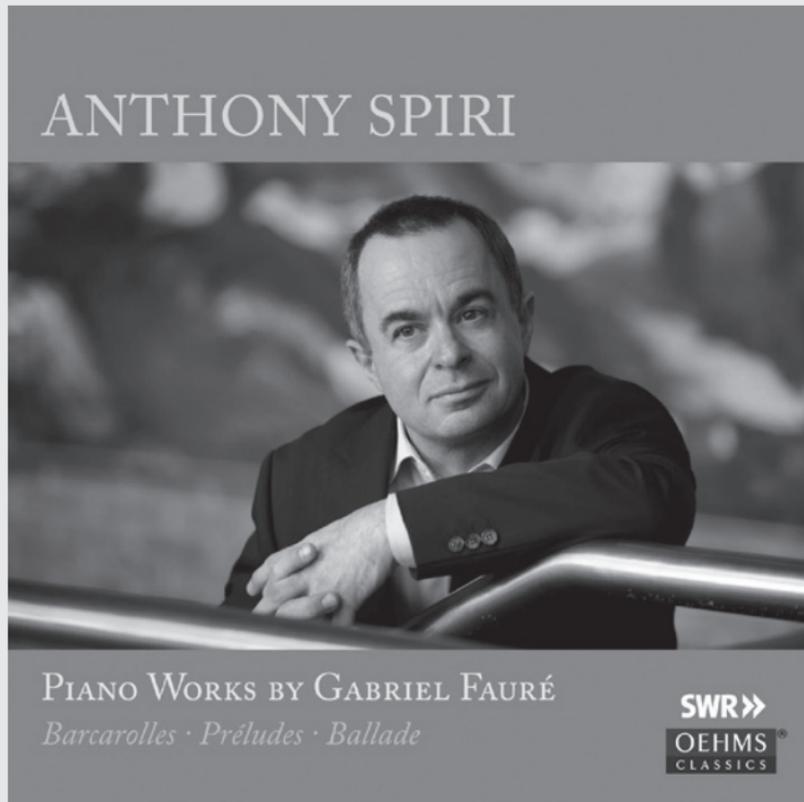
He has performed with many of today's most prominent singers and instrumentalists. Among his regular Lied partners have been Bernarda Fink, Edith Mathis, Peter Schreier, Marjana Lipovšek, and Angelika Kirchschrager. His chamber music partners include some of today's most prominent instrumentalists and ensembles (the Ensemble Wien-Berlin, Gidon Kremer, and the Hagen Quartet for example). As soloist he has appeared with the Chamber of Orchestra of Europe, the Mozarteum Orchestra Salzburg, the Camerata Academica Salzburg, the Basel Chamber Orchestra and many other orchestras.

His extensive recording catalogue spans numerous labels: harmonia mundi, cpo, Orfeo, OehmsClassics, BMG and Camerata To-

kyo among others. Notable is the continuing series of CDs with works by Johann Sebastian, Johann Christian, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach, in which his many years of experience with historical instruments – harpsichord, fortepiano and organ – show to best advantage. Alfredo Casella's piano concerto *Scarlattiana*, piano works by Eduard Marxsen, Gabriel Fauré and J.S. Bach, songs of Schumann, Schubert, Strauss and Joseph Marx.

In addition to publications concerning Alessandro Scarlatti and the sons of J.S. Bach, he is also engaged in researching the nature of Ancient Roman music and the performance practice of Gregorian chant. From 1988 to 1993 he acted as teaching assistant to Nikolaus Harnoncourt. Since 2001 has been professor of piano chamber music at the Musikhochschule in Cologne. He gives master classes and lectures worldwide.

Bereits erschienen · also available



## PIANO WORKS BY GABRIEL FAURÉ (1845–1924)

### *Barcarolles · Préludes · Ballade*

3 Romances sans paroles, Op. 17 (ca. 1863)

Fugue in A minor from *Pièces brèves*, Op. 84 (1902)

Barcarolle No. 6 in E-flat major, Op. 70 (1895/6)

Pièce brève in E-flat major, Op. 84/1 (1902)

Pièce brève in C-sharp minor, Op. 84/5 (1901)

Pièce brève in C major, Op. 84/7 (1902)

9 Préludes, Op. 103 (1909–1910)

Barcarolle No. 12 in E-flat major, Op. 105/2 (1916)

Barcarolle No. 13 in C major, Op. 116 (1921)

Ballade in F-sharp major (1879)

total 65:31

OC 798