



CD-1088 DIGITAL

COMPLETE EDITION 24

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

9

'Damensonaten'

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

‘Damensonaten’

Six Sonates pour le Clavecin à L’usage des Dames (1765-66)**Sonata No. 1 in F major, W. 54/1 (H. 204)** **10'25**

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 7'35 |
| 2 | II. <i>Allegro</i> | 2'48 |
-

Sonata No. 2 in C major, W. 54/2 (H. 205) **14'05**

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 3 | I. <i>Allegretto</i> | 8'49 |
| 4 | II. <i>Andante grazioso</i> | 1'10 |
| 5 | III. <i>Allegro</i> | 4'02 |
-

Sonata No. 3 in D minor, W. 54/3 (H. 184) **12'54**

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Allegro ma non troppo</i> | 8'42 |
| 7 | II. <i>Larghetto</i> | 2'51 |
| 8 | III. <i>Prestissimo</i> | 1'16 |
-

Sonata No. 4 in B flat major, W. 54/4 (H. 206) **6'45**

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 9 | I. <i>Allegretto</i> | 2'56 |
| 10 | II. <i>Andantino siciliano</i> | 2'26 |
| 11 | III. <i>Presto</i> | 1'14 |

Sonata No. 5 in D major, W. 54/5 (H. 185)

17'39

- 12 I. *Allegretto grazioso*
 - 13 II. *Andante*
 - 14 III. *Poco allegro*
-

7'30
3'22
6'38

Sonata No. 6 in A major, W. 54/6 (H. 207)

9'00

- 15 I. *Allegro di molto*
 - 16 II. *Larghetto*
 - 17 III. *Allegretto*
-

2'22
2'40
3'55

Miklós Spányi, clavichord

All works are World Première Recordings



Miklós Spányi

According to the catalogue of his solo keyboard works¹ and the catalogue of his musical estate², **Carl Philipp Emanuel Bach** composed all of the works known as the *Damensonaten* around the same time – 1765-1766 – virtually in a single act, and, very likely, with a single purpose:

- 1765 Sonata in D minor, W. 54/3 (H. 184)
 Sonata in D major, W. 54/5 (H. 185)
- 1766 Sonata in F major, W. 54/1 (H. 204)
 Sonata in C major, W. 54/2 (H. 205)
 Sonata in B flat major, W. 54/4 (H. 206)
 Sonata in A major, W. 54/6 (H. 207).

In 1770, a year and a half after he had settled in Hamburg, Bach published the six sonatas as a collection entitled *Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames* (*Six Sonatas for Harpsichord for the Use of Ladies*). To offer these works to the public Bach chose neither a Berlin publisher nor his friend Johann Gottlob Immanuel Breitkopf of Leipzig, but a firm that was more likely to provide international circulation for the collection: J.J. Hummel of Amsterdam. The publication of 1770 must have been very successful, for in 1773 the collection was reprinted in Leipzig by Breitkopf for the publisher J.F. Hartknoch of Rīga under an Italian title: *Sei Sonate per il Clavicembalo solo all'uso delle Donne*. Hartknoch's edition was reprinted in 1786. The words for harpsichord in the titles, *clavecín* and *clavicembalo*, in French and Italian respectively, also had generic meanings – clavichord, harpsichord, fortepiano; clearly the *Damensonaten* were intended to be played on whatever stringed keyboard instruments were available.

Who were the ladies that Bach had in mind when he published the collection? In the late eighteenth century there were a number of women who were acclaimed for their professional accomplishment as keyboard players – ‘Mlle Jeunehomme’, for example, for whom Mozart wrote his great *Concerto in E flat major*, K. 271, Maria Theresia Paradis (1759-1824), the blind Austrian pianist and composer, and the French harpsichordist, composer and salonnière Anne Louise Brillon de Jouy (1744-1824). But Bach undoubtedly conceived his *Damensonaten* for a much larger clientele that probably included women

with whom he had become acquainted in the homes of prominent citizens of Hamburg, distinguished patrons in Berlin (among them Sara Itzig and her sisters, and Princess Anna Amalia of Prussia), as well as amateur female keyboard players from aristocratic and middle-class families throughout Europe. Ladies of good families had played keyboard instruments ever since the early seventeenth century. But in Bach's time their number increased exponentially; from the mid-eighteenth century until the early nineteenth it was the task of Bach and his successors to supply them with music. When Jane Austen published her novels, it was still considered desirable for well brought-up young women to have musical accomplishments. Playing the harp, singing Italian arias, or simply playing keyboard instruments passably enhanced their prospects for a good marriage.

It is primarily to an amorphous group of amateurs that the *Damensonaten* are directed. But, like the songs that Carl Philipp Emanuel Bach purportedly wrote for singers who had little musical training, these sonatas have many polished and sophisticated features. Like his *Leichte Sonaten*, W. 53/1-6 (1766), the *Damensonaten* often require more proficiency than their name implies. Although they are mostly light and delicate, and require less technical skill than some of Bach's other works for keyboard, they sometimes display a Bachian complexity, unpredictability and excitement that demands more than perfunctory commitment of the performer and the listener. The collection of *Damensonaten* offered charming and compatible vehicles for amateurs and also for those who possessed keyboard skills of professional calibre.

The sonatas of W. 54 have, for the most part, a homophonic texture typical of the galant style: a pleasant right-hand melody accompanied by an unobtrusive left-hand part. Most of the melodies of these works are ornate, for Bach, not trusting the improvisational skills of his large clientele, assumed responsibility for embellishing melodies. His practice of writing out 'varied reprises' is evident in the *Damensonaten* on all levels, not only in large repeated structural sections, but in short repeated passages. There is much variety of structure among the movements of these sonatas; not all have the rounded binary form that characterizes most first movements of Bach's sonatas and many other movements as well. From time to time the *Damensonaten* display the disruptive harmonic and rhythmic events for which Bach was and is known.

The first *Allegro* of the *Sonata in F major*, W. 54/1, has a conventional homophonic texture; its right-hand melody is prominent, its left-hand part mostly subservient. The movement is short, for its initial melodic idea does not return in the home key, as in rounded binary movements. This movement is followed without pause by a transitional section that takes the place of a middle movement. Though this section is also short, it contains some of the daring harmonic progressions for which Bach was famous in his later years. From the F major ending of the first movement it quickly traverses a restless harmonic path that brings the movement full circle to F major, the key of the last movement. This second *Allegro* has a melodic surface that is elegant, but not unbroken: at the end of each of the two structural parts Bach introduces two bars with silences where the usual pulses occur.

The tempos of all three movements of the *Sonata in C major*, W. 54/2 – *Allegretto*, *Andantino grazioso* and *Allegro* – are moderate and provide no startling contrasts. Although the *Allegretto* begins with a pleasant galant melody, its texture is varied, often consisting of dialogue between the right and left hands. The *Andantino grazioso* is a brief, melancholy movement of sixteen bars, resembling in its key and mood the longer *Larghetto* movement of the second sonata in the *Kenner und Liebhaber* collection of 1779 (W. 55/2/ii). The *Allegro* is a cheerful movement, propelled almost constantly by semiquaver motion. Its melody and harmonic structure have a stability and poise that dispel tension – its first section ends with a statement of the initial melodic idea that remains in the home key; its second ends with two further statements of this initial idea in C major.

The *Sonata in D minor*, W. 54/3, is the only one of the collection with outer movements in a minor key. Its first movement, *Allegro ma non troppo*, like many sonata movements by Bach and Haydn, has great thematic unity: its initial melodic idea returns after a modulation to the new key, reappears at the end of the first section, begins the development section, and appears twice more in the home key. The movement contains a miniature varied reprise: the first four bars are repeated in a varied form. The *Larghetto*, a short bipartite movement only sixteen bars long, goes without closure to the third movement. The tempo of this final movement, marked *Prestissimo*, forms a sharp contrast with the pensive movement that precedes it. It is a brief perpetual motion movement of only 38 bars, with most of its melodic activity in the right hand.

The *Sonata in B flat major*, W. 54/4, displays Bach's virtuosity in embellishing melodies. The *Allegretto* has a rondo structure: ABABA. Its first eight bars are repeated immediately in varied form. The first four bars are repeated four times with variations throughout the movement. The melodies of the 'B' section are varied when that section recurs. The *Andantino siciliano* is a slow, expressive binary movement consisting of two eight-bar sections, each repeated with variations in its melody. The *Presto* has the same structure: two sixteen-bar sections, each with a varied reprise. Bach has added a four-bar coda at the end of the movement.

The *Sonata in D major*, W. 54/5, consisting of three movements in moderato tempos, is poised and graceful. The minuet-like *Allegretto grazioso*, which has the same rounded binary form as many other first movements in Bach's keyboard sonatas, is an appropriate galant movement for a pleasant occasion. Its cheerful mood is interrupted briefly by a turn to A minor near the end of the first main section and a corresponding turn to D minor at the end of the second. The *Andante*, in B minor, is constructed around an elaborate melody. No repetitions are indicated for this movement, but it is longer and more serious in its mood than most of the middle movements of the collection. The *Poco allegro* is cast in full-length sonata form with first and second thematic groups. Its melody contains a variety of typical galant figures.

The *Sonata in A major*, W. 54/6, is one of the most interesting and original works in the collection of *Damensonaten* and is perhaps placed last for that reason. Its first movement, *Allegro di molto*, has a sort of rondo structure that alternates between refrains in A major and episodes in A minor. Its texture is lighter and airier than that of most movements in the *Damensonaten*, with much alternation between right and left hands. Its ending has one of Bach's favourite dissonances, a pungent diminished octave, and proceeds without closure to the second movement. This *Larghetto* is an aria-like movement with a melody that alternates between two kinds of dotted rhythm: the Lombardic, with the short note preceding the long one, and another with the long note first. This movement contains some of Bach's favourite expressive intervals: melodic descents of a sixth and occasional interesting dissonances. The *Allegretto* begins with a galant melodic figure consisting of a series of ascending notes slurred in groups of two. It is interspersed with descending inter-

vals, slurred in the same way, that are interrupted by pauses. All of these sighing figures would be expressive at a slow tempo, but in this *Allegretto* assume a mannered and piquant character.

© **Darrell M. Berg** 2002

¹ *Autographischer Catalogus von den Claviersonaten des C.P.E. Bach bis zum Jahre 1772 komponirt*, D-B, Sak 1822/1029. For an account of the recent discovery of this catalogue see Christoph Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772, Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, ed. Christoph Wolff (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1999), 217-235.

² *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790).

Performer's Remarks

Carl Philipp Emanuel Bach's *Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames* or, as more commonly called, the *Damensonaten*, were meant to be a set of relatively short and easy sonatas especially for female amateur keyboard players. But, like some years before with the *Sechs leichte Clavier Sonaten* (*Six Easy Keyboard Sonatas*, see volumes 5-6 in this series), Bach did not entirely succeed in composing really easy works. He either over-estimated the capabilities of the amateur players, or the players were much better trained, with more considerable technical resources, than we imagine today. At any rate, although the six *Damensonaten* are shorter than most of C.P.E. Bach's keyboard sonatas, they are on the whole fairly demanding works that require a refined, delicate approach.

The technical demands of these exceptionally charming pieces do not lie in difficult passagework or complicated contrapuntal writing – just the opposite. The texture of these sonatas is often seemingly 'innocent' and simple, but the sudden changes of texture (registers, density, dynamics) all require a technique (and a very good instrument) which is capable of producing contrasts and adapting itself to the constant rapid changes. The 'feminine' character of these sonatas is emphasized by their overwhelmingly lyrical character and the very melodic, 'sweet' themes. The essentially peaceful character of these sonatas often reminds us of Joseph Haydn's keyboard music.

The six *Damensonaten* were composed in 1765-66. Around this time C.P.E. Bach composed a considerable amount of keyboard music, numerous sonatas as well as short pieces such as the first set of the *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen*. After 1766, however, there was a long hiatus in Bach's sonata output until 1772, during which time Bach composed only one new sonata. Even after 1772, his sonata output was much less regular than earlier, in his Berlin years. The reason for this was that Bach had accepted a new job in Hamburg, and moved there in 1767. In Hamburg his duties were to compose and perform mainly church music. He was also active as a performer at public concerts and therefore composed new keyboard concertos as well as his first oratorio, *Die Israeliten in der Wüste*. Not much time was left to produce solo keyboard music, and Bach did not turn his interest towards this genre again until around 1772, eventually publishing the famous sets *Für Kenner und Liebhaber* from 1779 onwards.

This sequence of events is interesting because the *Damensonaten* already show clear signs of the stylistic transformation in Bach's keyboard sonata output that becomes quite obvious in the new Hamburg sonatas composed for the *Kenner und Liebhaber* sets. (It cannot be coincidental that Bach published the *Damensonaten* in his first Hamburg years, maybe after undertaking some revisions.) This new style is characterized by extremely songful, *cantabile* writing which – according to his autobiography – seems to have been Bach's goal at that time. The form of many sonatas, too, became more compact. In contrast to so many of the earlier sonatas with their strikingly long movements, the new works are very concise and concentrated, demonstrating organic thematic writing to perfection. All these features are already anticipated in the *Damensonaten*, which thus serve as a direct link to the later works, especially to the *Kenner und Liebhaber* sets.

The instrument used on this recording

The *Damensonaten* require a very good clavichord, capable of realizing all the refinements and contrasts of the constantly changing texture. This clavichord was ideal for this with its very clear, pronounced descant which helps to emphasize the pleasant, singing right-hand lines. Moreover, the different registers of this clavichord have distinctly different characters, which offer beautiful possibilities to underline the sudden register changes

and short repeats of identical motifs in different registers.

The clavichord used here is based on instruments built by one of the most famous clavichord builders of the second half of the 18th century, Christian Gottlob Hubert. Hubert was famous for all kinds of keyboard instruments but today he is best known as a clavichord maker as most of his surviving instruments are clavichords. Thomas Friedemann Steiner, who built the instrument used here, is one of the leading Hubert specialists. The present instrument is based on Hubert's large, unfretted clavichords, particularly one from 1772 preserved in the instrument collection at Bad Krozingen.

Stylistically Hubert is related to the south German tradition of clavichord building though his instruments display many features of his own own. His numerous innovations inspired Gerber to write around 1790: 'His instruments, clavichords, harpsichords and fortepianos, either invented or perfected by himself, are very much in demand.'

The sound of Hubert's clavichords, as of the present replica, is rather slender and very flexible, rich and somewhat dark, and the instruments have a very peaceful, sweet character, just like Hubert himself who, according to Meusel (1786), was 'a very small man with a quiet and noble character'. Hubert's clavichords, unfailingly elegant as to outward appearance, represent a highly refined late type of clavichord which must have been ideally suited to the demands and the domestic environment of bourgeois households. The instruments are at their best in works that do not have an overly sophisticated or heavy texture. In relatively sparse two- or three-part textures they offer the player a very large range of fine nuances and shadings, thus underlining the *empfindsam* aspect of so many works by Carl Philipp Emanuel Bach.

© *Miklós Spányi* 2002

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied 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 (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) 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 four keyboard instruments (organ, harpsichord, clavichord and fortepiano) 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 several years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. Miklós Spányi teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach's keyboard works for the publisher Könnemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.

Nach Auskunft des Verzeichnisses seiner Soloklavierwerke¹ und seines Nachlaßverzeichnisses² komponierte **Carl Philipp Emanuel Bach** die unter dem Titel *Damensonaten* bekannt gewordenen Werke zur gleichen Zeit – 1765/66 – buchstäblich auf einmal und, höchstwahrscheinlich, zu einem einzigen Zweck:

- 1765 Sonate d-moll, W. 54/3 (H. 184)
 Sonate D-Dur, W. 54/5 (H. 185)
- 1766 Sonate F-Dur, W. 54/1 (H. 204)
 Sonate C-Dur, W. 54/2 (H. 205)
 Sonate B-Dur, W. 54/4 (H. 206)
 Sonate A-Dur, W. 54/6 (H. 207).

1770, anderthalb Jahre nach seinem Umzug nach Hamburg, veröffentlichte Bach die sechs Sonaten gesammelt unter dem Titel *Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames* (*Sechs Sonaten für das Cembalo, denen Damen zum Gebrauch*). Bach überließ die Veröffentlichung dieser Werke weder einem Berliner Verleger noch seinem Freund Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, sondern einem Haus, das ihm für die internationale Verbreitung der Sammlung geeigneter schien: J.J. Hummel in Amsterdam. Der 1770er-Erstdruck muß sehr erfolgreich gewesen sein, denn 1773 wurde die Sammlung von Breitkopf in Leipzig für den Verleger J.F. Hartknoch in Riga unter einem italienischen Titel nachgedruckt: *Sei Sonate per il Clavicembalo solo all'uso delle Donne*. Hartknochs Ausgabe wurde 1786 neu aufgelegt. Die Cembalovarianten in den Titeln (französisch: Clavecin, italienisch: Clavicembalo) gaben nur allgemein die Gattung an – Clavichord, Cembalo, Fortepiano; die *Damensonaten* konnten offenkundig auf jedweden verfügbaren und besaiteten Tasteninstrument gespielt werden.

Wer waren die Damen, an die Bach bei der Veröffentlichung seiner Sammlung dachte? Im späten 18. Jahrhundert gab es eine Reihe von Frauen, die für ihr professionelles Klavierspiel gerühmt wurden – 'Mlle Jeunehomme' beispielsweise, für die Mozart sein großes *Konzert Es-Dur* KV 271 komponierte, Maria Theresia Paradis (1759-1824), die blinde österreichische Pianistin und Komponistin, und die französische Cembalistin, Komponistin und Salonièr Anne Louise Brillon de Jouy (1744-1824). Doch Bach hat

seine *Damensonaten* zweifellos einem weit größeren Kreis zugedacht, zu dem wohl auch die Frauen zählten, die er in den Häusern prominenter Hamburger Bürger kennengelernt hatte, berühmte Förderer in Berlin (unter ihnen Sara Itzig und ihre Schwester sowie die Prinzessin Anna Amalia von Preußen) und Amateurpianistinnen aus adligen und bürgerlichen Familien in ganz Europa. Für Damen von Welt gehörte es seit dem frühen 17. Jahrhundert zum guten Ton, ein Tasteninstrument zu spielen. Zu Bachs Zeit stieg ihre Zahl sprunghaft an; von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum frühen 19. Jahrhundert war es Aufgabe Bachs und seiner Nachfolger, sie mit Musik zu versorgen. Als Jane Austen ihre Romane veröffentlichte, galt es immer noch als wünschenswert, daß eine Dame aus gutem Hause musikalische Fertigkeiten habe. Harfe zu spielen, italienische Arien zu singen oder einfach Tasteninstrumente zu spielen, all dies verbesserte die Aussicht auf eine gute Partie.

Zuallererst zielen die *Damensonaten* also auf eine amorphe Gruppe von Amateuren. Aber wie in den Liedern, die Carl Philipp Emanuel Bach nach eigenem Bekunden für kaum geschulte Sänger schrieb, finden sich auch in diesen Sonaten viele brillante und anspruchsvolle Züge. Wie seine *Leichten Sonaten* W. 53/1-6 (1766) verlangen die *Damensonaten* oftmals mehr Können, als ihr Name vermuten ließe. Wenngleich sie meist von leichter und zarter Natur sind und weniger technisches Geschick verlangen als andere Klavierwerke Bachs, zeigen sie doch manchmal eine Bachische Komplexität, Unberechenbarkeit und Erregung, die vom Spieler wie vom Hörer mehr als nur eine oberflächliche Beschäftigung fordert. Die *Damensonaten* lieferten charmante und adäquate Vehikel für Amateure wie auch für diejenigen, deren Spieltechnik bereits professioneller Art war.

Die Sonaten W. 54 zeigen zumeist jene homophone Satzstruktur, die für den galanten Stil typisch war: Eine gefällige Melodie in der rechten Hand wird von einem zurückhaltenden Part in der linken Hand begleitet. Die meisten Melodien dieser Sammlung sind verziert, da Bach, der den Improvisationskünsten seiner großen Klientel nicht vertraute, die Auszierung der Melodien selber verantworten wollte. Seine Praxis der auskomponierten „veränderten Reprisen“ manifestiert sich in den *Damensonaten* allorten, nicht nur in den großen, wiederholten Formteilen, sondern auch in kurzen, wiederholten Passagen. Der formale Aufbau der Sonatensätze ist von großer Vielfalt; nicht alle haben die

abgerundete zweiteilige Form, die die ersten Sätze Bachscher Sonaten und auch andere Sätze prägt. Von Zeit zu Zeit bekunden die *Damensonaten* die jähren harmonischen und rhythmischen Ereignisse, für die Bach bekannt war und ist.

Das erste *Allegro* der *Sonate F-Dur*, W. 54/1, hat eine konventionelle homophone Textur; die rechte Hand prägt die Melodie aus, während die linke Hand meist dienende Funktion hat. Der Satz ist kurz, da sein Anfangsthema nicht in der Ausgangstonart wiederkehrt, wie dies in den abgerundeten zweiteiligen Sätzen ansonsten der Fall ist. Diesem Satz folgt ohne Pause eine Überleitung, die den Platz eines Mittelsatzes einnimmt. Obschon auch dieser Teil kurz ist, enthält er doch einige der kühnen harmonischen Fortschreitungen, für die Bach in seinen späteren Jahren berühmt werden sollte. Vom F-Dur-Schluß des ersten Satzes geht es auf eine rasche und ruhelose harmonische Exkursion, die den Satz nach F-Dur bringt, der Tonart des Schlußsatzes. Die melodische Erscheinung dieses zweiten *Allegros* ist elegant, aber nicht ohne Brüche: An das Ende seiner beiden Formteile plaziert Bach zwei Takte, die dort Pausen vorsehen, wo sonst der rhythmische Puls schlägt.

Die Tempi der drei Sätze der *Sonate C-Dur*, W. 54/2 – *Allegretto*, *Andantino grazioso* und *Allegro* – sind gemäßigt und sehen keine überraschenden Kontraste vor. Obgleich das *Allegretto* mit einer freundlich-galanten Melodie anhebt, ist seine Faktur vielfältig; oftmals dialogisiert die rechte mit der linken Hand. Das *Andantino grazioso* ist ein kurzer, melancholischer Satz von 16 Takten; in Tonart und Stimmung ähnelt er dem längeren *Larghetto* der zweiten Sonate der *Kenner und Liebhaber*-Sammlung aus dem Jahr 1779 (W. 55/2/II). Das *Allegro* ist ein heiterer Satz, der von einer nahezu unablässigen Sechzehntelbewegung angetrieben wird. Seine melodische und harmonische Struktur weist eine Stabilität und Balance auf, die jede Spannung zerstreut – der erste Teil endet mit dem Ausgangsthema in der Haupttonart, der zweite mit zwei weiteren Aufstellungen dieses Themas in C-Dur.

Die *Sonate d-moll*, W. 54/3, ist die einzige der gesamten Sammlung, deren Außensätze in Molltonarten stehen. Ihr erster Satz, *Allegro ma non troppo*, ist, wie viele Sonatensätze Bachs und Haydns, von großer thematischer Einheit: sein erstes Thema kehrt nach einer Modulation in der neuen Tonart wieder, erscheint am Ende des ersten Teils, eröffnet die Durchführung und taucht noch zweimal in der Haupttonart auf. Der Satz enthält eine

kleine veränderte Reprise: die ersten vier Takte werden in veränderter Gestalt wiederholt. Das *Larghetto*, ein kurzer, zweiteiliger Satz von nur 16 Takten, leitet ohne Abschluß zum dritten Satz über. Das Tempo dieses Finalsatzes, *Prestissimo*, bildet einen scharfen Kontrast zu seinem nachdenklichen Vorgänger. Es ist ein Perpetuum mobile von nur 38 Takten, dessen melodisches Geschehen zumeist in der rechten Hand liegt.

Die *Sonate B-Dur*, W. 54/4, zeigt Bachs Virtuosität bei der Verzierung von Melodien. Das *Allegretto* hat Rondostruktur: ABABA. Seine ersten acht Takte werden sofort in variiert Form wiederholt. Die ersten vier Takte werden im Verlauf des Satzes viermal in veränderter Gestalt wiederholt. Die Melodien des B-Teils werden bei der Wiederkehr des Teils variiert. Das *Andantino siciliano* ist ein langsamer, expressiver Satz, der aus zwei achttaktigen Teilen besteht, die jeweils mit variiert Melodie wiederholt werden. Das *Presto* hat dieselbe Anlage: zwei sechzehntaktige Teile, jeder mit veränderter Reprise. Bach hat dem Satzende eine viertaktige Codetta angehängt.

Die *Sonate D-Dur*, W. 54/5, die aus drei Sätzen mittleren Tempos besteht, ist wohlbalanciert und graziös. Das *Allegretto grazioso* – eine Art Menuett, das dieselbe abgerundete zweiteilige Form besitzt wie viele andere erste Sätze in Bachs Klaviersonaten – eignet sich als galanter Satz bestens für einen freudigen Anlaß. Seine heitere Stimmung wird am Ende des ersten Hauptteils von einer Wendung nach a-moll und einer hierzu korrespondierenden Wendung nach d-moll am Ende des zweiten kurz unterbrochen. Das h-moll-*Andante* ist um eine kunstvolle Melodie gebildet. In diesem Satz sind keine Wiederholungen vermerkt, doch ist er länger und von ernsterem Charakter als die meisten Mittelstücke dieser Sammlung. Das *Poco allegro* ist ein vollständiger Sonatenhauptsatz mit erster und zweiter Themengruppe. Seine Melodie enthält eine Vielzahl typisch galanter Figuren.

Die *Sonate A-Dur*, W. 54/6, ist eines der interessantesten und originellsten Werke der *Damensonaten* und wurde vielleicht deshalb an deren Ende gestellt. Ihr erster Satz, *Allegro di molto*, hat eine Art Rondoform, die zwischen Refrains in A-Dur und Strophen in a-moll abwechselt. Ihre Faktur ist leichter und luftiger als die der meisten Sätze der *Damensonaten*; rechte und linke Hand wechseln einander häufig ab. An ihrem Ende steht eine von Bachs Lieblingsdissonanzen, eine scharfe verminderte Oktave; ohne Schlußbildung geht es weiter zum zweiten Satz. Dieses *Larghetto* ist eine Art Arie, deren Melodie

zwischen zwei punktierten Rhythmen oszilliert: dem „lombardischen“ (kurz – lang) und dem dazu komplementären Rhythmus (lang – kurz). Dieser Satz enthält einige von Bachs bevorzugten expressiven Intervallen – melodische Abstiege im Sextrahmen – und verschiedentlich interessante Dissonanzen. Das *Allegretto* beginnt mit einer galanten melodischen Figur, die aus einer Reihe aufsteigender Noten besteht, die durch Bindebögen zu Zweiergruppen vereint sind. Absteigende Intervalle, ebenso gruppiert, aber von Pausen unterbrochen, sind eingestreut. In langsamem Tempo wären diese Seufzerfiguren expressiv, in diesem *Allegretto* aber nehmen sie einen manierten und pikanten Charakter an.

© **Darrell M. Berg** 2002

¹ *Autographischer Catalogus von den Claversonaten des C.P.E. Bach bis zum Jahre 1772 komponirt*, D-B, Sak 1822/1029. Einen Bericht von der kürzlichen Entdeckung dieses Katalogs gibt Christoph Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, hrsg. v. Christoph Wolff (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1999), 217-235.

² *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790).

Anmerkungen des Interpreten

Carl Philipp Emanuel Bachs *Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames* – bekannter unter dem Namen *Damensonaten* –, waren als relativ kurze und leichte Sonaten insbesondere für Amateur-Pianistinnen gedacht. Doch wie im Fall der einige Jahre zuvor entstandenen *Sechs leichten Clavier Sonaten* (vgl. die Folgen 5 und 6 dieser Reihe), wollte es Bach auch hier nicht gelingen, wirklich einfache Werke zu komponieren. Entweder überschätzte er die Fähigkeiten der Amateurmusikerinnen erheblich oder diese waren einfach weit besser geschult und technisch versiert, als wir uns das heute vorstellen. Wie dem auch sei – obwohl die *Damensonaten* kürzer sind als die meisten Klaviersonaten C.P.E. Bachs, sind sie insgesamt ausgesprochen anspruchsvolle Werke, die einen wohlüberlegten und sensiblen Ansatz fordern.

Die technischen Anforderungen dieser außergewöhnlich bezaubernden Stücke rühren nicht von schwierigem Passagenwerk oder kompliziertem Kontrapunkt her – im Gegenteil.

Die Faktur dieser Sonaten ist oft scheinbar „unschuldig“ und schlicht, doch die plötzlichen satztechnischen Veränderungen (Register, Dichte, Dynamik) verlangen eine Technik (und ein ausgezeichnetes Instrument), die Kontraste darstellen und mit dem unablässigen, schnellen Wechsel mithalten kann. Der „weibliche“ Charakter dieser Sonaten wird von ihrem vorherrschend lyrischen Charakter und ihren sehr melodischen, „süßen“ Themen betont. Die im wesentlichen friedliche Atmosphäre dieser Sonaten erinnert uns oft an Joseph Haydns Klaviermusik.

Die sechs *Damensonaten* wurden in den Jahren 1765/66 komponiert. Zu dieser Zeit schrieb Bach eine beträchtliche Zahl von Klavierwerken, zahlreiche Sonaten wie auch kurze Stücke, u.a. die erste Folge der *Kurzen und leichten Clavierstücke mit veränderten Reprisen*. Von 1766 bis 1772 jedoch gibt es eine große Lücke in Bachs Sonatenschaffen; nur eine einzige Sonate entstand in jener Zeit. Selbst nach 1772 war seine Sonatenproduktion weit weniger stetig als in seinen Berliner Jahren. Der Grund hierfür war Bachs neue Stelle in Hamburg, wohin er 1767 zog. Hier hatte er hauptsächlich Kirchenmusik zu komponieren und aufzuführen. Außerdem trat er bei öffentlichen Konzerten auf und komponierte daher neue Klavierkonzerte wie auch sein erstes Oratorium, *Die Israeliten in der Wüste*. Für die Komposition von Klaviermusik blieb da wenig Zeit. Erst um 1772 wandte Bach sich dieser Gattung wieder zu, bis er schließlich ab 1779 seine Sammlungen für *Kenner und Liebhaber* veröffentlichte.

Die Reihenfolge der Ereignisse ist von Belang, weil die *Damensonaten* bereits deutliche Zeichen des stilistischen Wandels im Bachschen Klavierschaffen zeigen, der in den neuen Hamburger Sonaten, die für die *Kenner und Liebhaber*-Reihe komponiert wurden, dann offenbar wird. (Es kann kein Zufall sein, daß Bach die *Damensonaten* in seinen ersten Hamburger Jahren veröffentlichte, vielleicht, nachdem er einige Revisionen vorgenommen hatte). Dieser neue Stil ist gekennzeichnet von einem außerordentlich sanglichen „cantabile“-Satz, der – seiner Autobiographie zufolge – zu jener Zeit Bachs Ideal gewesen zu sein scheint. Viele der folgenden Sonaten wurden formal gestrafft. Im Unterschied zu so vielen seiner früheren Sonaten mit ihren bemerkenswert langen Sätzen sind die neuen Werke sehr konzise und konzentriert, und sie demonstrieren die organische thematische Arbeit in Perfektion. All diese Charakteristika werden in den *Damensonaten* bereits vor-

weggenommen, die solcherart als ein direktes Bindeglied zu den späteren Werken und insbesondere den Sammlungen für *Kenner und Liebhaber* dienen.

Das bei dieser Einspielung verwendete Instrument

Die *Damensonaten* verlangen ein sehr gutes Clavichord, das alle Feinheiten und Kontraste der wechsellvollen Textur darstellen kann. Das verwendete Clavichord ist hierfür ideal – mit seinem klaren, prononcierten Diskant, der die angenehmen, singenden Linien der rechten Hand betont. Darüber hinaus haben die verschiedenen Register des Clavichords deutlich profilierten Charakter und eröffnen damit wunderbare Möglichkeiten, plötzliche Registerwechsel und kurze Wiederholungen identischer Motive in verschiedenen Registern zu akzentuieren.

Das hier verwendete Clavichord basiert auf Instrumenten, die von Christian Gottlob Hubert, einem der berühmtesten Clavichordbauern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gebaut wurden. Hubert war berühmt für alle Arten von Tasteninstrumenten, doch ist er heute als Clavichordbauer am bekanntesten, da die meisten seiner erhaltenen Instrumente Clavichorde sind. Thomas Friedemann Steiner, der das hier benutzte Instrument gebaut hat, ist einer der führenden Hubert-Experten. Das Instrument basiert auf Huberts großen, bundlosen Clavichorden, insbesondere auf einem Exemplar aus dem Jahr 1772, das in der Instrumentensammlung von Bad Krozingen aufbewahrt wird. In stilistischer Hinsicht zeigt Hubert eine Nähe zur süddeutschen Schule des Clavichordbaus, obwohl seine Instrumente viele eigene Züge aufweisen. Seine zahlreichen Neuerungen veranlaßten Gerber um 1790 zu der Bemerkung: „Seine Arbeiten, sowohl selbst erfundene, als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte, werden sehr gesucht.“

Der Klang der Hubertschen Clavichorde ist, wie der des vorliegenden Nachbaus, ziemlich schlank und sehr elastisch, reich und ein wenig dunkel; die Instrumente haben einen sehr friedlichen, zarten Charakter, ganz wie Hubert selber, der, so Meusel (1786), „ein sehr kleiner Mann von stillem und edlem Character“ war. Huberts Clavichorde, unfehlbar elegant in ihrer äußeren Erscheinung, stellen einen hochkultivierten Spättyp des Clavichords dar, der auf die Anforderungen und die häusliche Umgebung bürgerlicher Haushalte optimal zugeschnitten war. Die Instrumente demonstrieren ihr Bestes in Werken, die

nicht übermäßig anspruchsvoll oder dicht gesetzt sind. Im relativ dünnen zwei- oder dreistimmigen Satz bieten sie dem Spieler ein großes Spektrum feiner Nuancen und Schattierungen; auf diese Weise unterstreichen sie den Aspekt der Empfindsamkeit, der so vielen Werken Carl Philipp Emanuel Bachs eignet.

© *Miklós Spányi 2002*

Miklós Spányi wurde 1962 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 vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Clavichord und Fortepiano) 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. Miklós Spányi unterrichtet am Oulu Konservatorium in Finnland. Gegenwärtig bereitet er eine Gesamtausgabe der Klavierwerke C.P.E. Bachs für den Verlag Könemann Music, Budapest, vor. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

D'après le catalogue de ses œuvres pour clavier solo¹ et le catalogue de son héritage musical², **Carl Philipp Emanuel Bach** composa toutes les sonates connues sous le nom de *Damensonaten* environ au même moment, c'est-à-dire en 1765-1766, probablement d'un seul jet et dans un but particulier:

- 1765 Sonate en ré mineur, W. 54/3 (H. 184)
 Sonate en ré majeur, W. 54/5 (H. 185)
- 1766 Sonate en fa majeur, W. 54/1 (H. 204)
 Sonate en do majeur, W. 54/2 (H. 205)
 Sonate en si bémol majeur, W. 54/4 (H. 206)
 Sonate en la majeur, W. 54/6 (H. 207).

Un an après son établissement à Hambourg, en 1770, Bach publia ces six sonates dans un recueil intitulé *Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames*. Pour les offrir au public, il ne choisit ni un éditeur berlinois, ni son ami Johann Gottlob Immanuel Breitkopf de Leipzig, mais une maison qui leur assurerait une diffusion internationale: J.J. Hummel à Amsterdam. La publication de 1770 dut recueillir un succès considérable, car en 1773 la collection fut imprimée de nouveau à Leipzig par Breitkopf pour le compte de l'éditeur J.F. Hartknoch de Riga sous le titre italien de: *Sei Sonate per il Clavicembalo solo all'uso delle Donne*. L'édition Harknoch fut à son tour réimprimée en 1786. Les mentions de «clavecin» et de «clavicembalo» qui figurent dans le titre désignaient de manière générique autant le clavicorde que le clavecin ou le pianoforte; manifestement, les *Damensonaten* étaient faites pour être jouées sur n'importe lequel de ces instruments, suivant ce dont on disposait.

Qui étaient ces Dames à qui Bach pensait lorsqu'il publia ce recueil? Vers la fin du XVIII^{ème} siècle, il existait un certain nombre de femmes qui étaient considérées et applaudies pour leur talent professionnel. Il s'agissait, par exemple, de Mlle Jeunehomme, pour qui Mozart écrivit son grand *Concerto en mi bémol majeur* K. 271, Maria Theresia Paradis (1759-1824), pianiste et compositeur autrichienne aveugle, et Anne Louise Brillon de Jouy (1744-1824), claveciniste, compositeur et critique d'art. Mais sans aucun doute, Bach destinait ces *Damensonaten* à une clientèle plus étendue qui manifestement

incluait les dames qu'il avait été amené à rencontrer chez les notables de Hambourg, chez ses mécènes berlinois (parmi elles, citons Sara Itzig et ses sœurs ainsi que la Princesse Anna Amalia de Prusse), tout comme les femmes qui touchaient un clavier dans les familles bourgeoises et aristocratiques d'Europe. Depuis le milieu du XVIII^{ème} siècle, les jeunes femmes de bonne famille apprenaient à jouer d'un instrument à clavier, mais à l'époque de Bach, leur nombre crût considérablement. Des années 1750 jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, il entraînait dans les devoirs de Bach et de ses successeurs de leur fournir de la musique à jouer. A une époque où Jane Austen publiait ses romans, il était de bon ton pour les jeunes femmes bien éduquées de posséder une éducation musicale solide. Jouer de la harpe, chanter des airs italiens, ou plus simplement jouer un instrument à clavier consolidait leurs chances de contracter un bon mariage.

C'est en principe à l'amateur en général que sont destinées les *Damensonaten*. Elles ont la même grâce et la même sophistication que les *Lieder* que Carl Philipp Emanuel Bach écrivit pour les chanteurs ayant peu d'expérience. Comme ses *Leichte Sonaten*, W. 53/1-6 (1766), elles demandent souvent une maîtrise que semble démentir leur nom. Bien que légères et délicates et exigeant moins d'habileté technique que d'autres œuvres pour clavier de Bach, elles n'en présentent pas moins une complexité typique de Bach, une imprévisibilité et une vivacité qui ne se satisfait pas d'un engagement médiocre tant de la part de l'interprète que de la part de l'auditeur. Le recueil des charmantes *Damensonaten* convenait tout autant à l'amateur qu'à ceux qui possédaient une maîtrise plus accomplie du clavier.

Ces sonates présentent, pour la plupart, un tissu homophonique caractéristique du style galant: une mélodie agréable à la main droite qu'accompagne une main gauche discrète. La plupart des mélodies sont ornées, car Bach, se défiant des capacités d'improvisation d'une large clientèle, prend la responsabilité des embellissements. Sa manière d'écrire en toutes notes des « reprises variées » est particulièrement remarquable ici, non seulement lors de la reprise de sections importantes, mais aussi lors des reprises plus brèves. Les mouvements de ces sonates font preuve de beaucoup de variété; si beaucoup possèdent un premier mouvement en rondeau de structure binaire qui caractérise beaucoup de mouvements des sonates chez Bach, de temps en temps apparaissent des ruptures harmoniques et

rythmiques pour lesquelles Bach était et demeure reconnaissable.

Le premier *Allegro* de la *Sonate en fa majeur* W. 54/1 possède la physionomie homophonique habituelle: la main droite est prééminente, la main gauche lui est, la plupart du temps, subordonnée. Le mouvement est court, car le motif initial ne réapparaît pas dans la tonalité principale, comme c'est le cas généralement. Ce mouvement est suivi sans interruption par une transition qui tient lieu de mouvement central. Bien que brève, cette section contient certaines audaces harmoniques qui firent la renommée de Bach dans ses années de maturité. De fa majeur, tonalité qui conclut le premier mouvement, il suit le cycle des quintes pour retrouver le ton de fa majeur, dans lequel se trouve le final. Ce second *Allegro* possède une mélodie élégante, mais non sans rupture. A la fin de chaque partie, Bach introduit deux mesures dans lesquelles les silences soulignent la pulsation d'ensemble.

Les tempi des trois mouvements de la *Sonate en do majeur* W. 54/2 – *Allegretto*, *Andantino grazioso* et *Allegro* – sont modérés et ne présentent pas de contraste saisissant. L'*Allegretto* débute par une agréable mélodie galante d'aspect varié, consistant principalement en un dialogue entre la main droite et la main gauche. L'*Andantino grazioso* est un mouvement de seize mesures, court et mélancolique, proche par sa tonalité et son ambiance du *Larghetto*, plus développé, de la seconde sonate de la collection de 1779 pour *Kenner und Liebhaber* (W. 55/2/ii). L'*Allegro* est d'humeur joyeuse, entraîné par une suite presque ininterrompue de doubles-croches. Sa structure mélodique et harmonique, sérieuse et équilibrée, exclut toute tension. Les deux sections de ce mouvement se terminent par la répétition du motif initial dans la tonalité principale.

La *Sonate en ré mineur*, W. 54/3 est la seule du recueil dont les mouvements extrêmes soient dans une tonalité mineure. Le premier mouvement, *Allegro ma non troppo*, comme beaucoup de mouvements de sonates de Bach et de Haydn possède une grande unité thématique. La mélodie initiale réapparaît, après une modulation, dans une nouvelle tonalité, revient à la fin de la première partie, débute le développement et est encore réexposée deux fois dans la tonalité principale. Ce mouvement contient une reprise variée miniature de quatre mesures, au tout début de l'exposition. Le *Larghetto*, court mouvement bipartite de seize mesures conduit sans conclure vers le troisième mouvement, *Prestissimo*, qui

forme un contraste saisissant avec ce qui précède. Il s'agit d'un bref mouvement perpétuel de 38 mesures seulement dont la ligne mélodique est confiée à la main droite exclusivement.

La *Sonate en si bémol majeur*, W. 54/4 met en valeur la virtuosité que possédait Bach en matière d'embellissements: L'*Allegretto* est un rondo: A-B-A-B-A. Les quatre premières mesures sont immédiatement répétées sous une forme variée, puis répétées quatre fois tout au long du mouvement, chaque fois sous la forme d'une variation différente. La mélodie du couplet B est elle aussi variée lorsqu'elle réapparaît. L'*Andantino siciliano* est un mouvement binaire lent et expressif consistant en deux parties de huit mesures chacune, dont la mélodie est variée lorsqu'elle revient. Le *Presto* présente la même structure: deux sections de seize mesures, chacune avec une reprise variée. Bach a ajouté en conclusion une codetta de quatre mesures.

La *Sonate en ré majeur* W. 54/5 consiste en trois mouvements de tempo modéré, équilibrés et gracieux. L'*Allegretto grazioso*, semblable à un menuet en forme de rondeau binaire, forme si fréquente dans les premiers mouvements des sonates de Bach, est un mouvement galant convenant à quelque occasion agréable. Son humeur joyeuse s'interrompt brièvement à deux occasions: vers la fin de la première partie où il module en la mineur, et à la fin de la seconde partie, lorsqu'il module en ré mineur. L'*Andante*, en si mineur, est construit autour d'une mélodie élaborée. Aucune reprise n'est indiquée, cependant il est plus développé et d'humeur plus sérieuse que la plupart des mouvements centraux des sonates constituant le recueil. Le *Poco allegro* est de forme sonate d'une ampleur normale, présentant ses deux thèmes. Ses figurations mélodiques sont typiques de la variété caractéristique du style galant.

La *Sonate en la majeur* W. 54/6 est l'une des œuvres les plus intéressantes et originales du recueil, et c'est probablement pour cette raison qu'elle clôt le cycle. Son premier mouvement, *Allegro di molto*, de forme rondo, fait alterner un refrain en la majeur et couplets en la mineur. Il est plus léger et plus allègre que la plupart des autres mouvements des *Damensonaten* et accorde un rôle mélodique à la main gauche, égal à celui de la main droite. La dernière mesure contient une des dissonances favorites de Bach, une octave diminuée; sans conclure, elle conduit au second mouvement. Ce *Larghetto* est un

aria dont la mélodie fait alterner deux sortes de rythmes pointés: le rythme lombard, dans lequel la note brève précède la longue, et une autre figure, inverse. Ce mouvement contient quelques-uns des intervalles expressifs favoris de Bach comme la sixte mélodique descendante ainsi que des dissonances qui méritent d'être remarquées. L'*Allegretto* débute par une mélodie dans le style galant qui consiste en notes liées par deux formant une progression ascendante, entrecoupée par les mêmes groupes de deux notes formant un intervalle descendant, interrompu par un silence. Ce genre de figuration, expressives dans un tempo lent, donne à cet *Allegretto* un caractère affecté et piquant.

© **Darrell M. Berg** 2002

¹ *Autographischer Catalogus von den Claversonaten des C.P.E. Bach bis zum Jahre 1772 komponirt*, D-B, Sak 1822/1029. Pour plus de détails sur la récente découverte de ce catalogue, voir l'ouvrage de Christoph Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772, Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie*. Johann Sebastian Bach im Zentrum, ed. Christoph Wolff (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1999), pp. 217-235.

² *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790).

Remarques de l'interprète

Les *Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames*, appelées également souvent *Damensonaten* étaient destinées à former un recueil de sonates relativement courtes et faciles pour les dames qui pratiquaient un clavier en amateur. Mais comme dans les cas des *Sechs leichte Clavier Sonaten* qui les précèdent de quelques années (*Six sonates faciles*, voir les volumes 5 et 6 de cette série), Bach ne réussit pas totalement à composer des œuvres vraiment « faciles », soit qu'il surestimât les capacités de sa clientèle d'amateurs, soit que ceux-ci aient eu des ressources techniques considérables et un niveau supérieur à ce que nous nous figurons aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, et bien que les six *Damensonaten* soient plus brèves que la moyenne des sonates de C.P.E. Bach, ce sont des pièces exigeantes qui requièrent un jeu accompli et délicat.

L'exigence technique de ces pièces extraordinairement charmantes ne réside ni dans la complexité contrapuntique ni dans la difficulté technique. Bien au contraire, l'écriture en

est souvent apparemment «innocente» et simple, mais les brusques changements de registre, de densité, les brusques contrastes dynamiques demandent une technique (et aussi un instrument) capables de s'adapter instantanément et constamment. Le caractère «féminin» de ses sonates est accentué par la physionomie des thèmes, puissamment lyriques et mélodieux. Toujours d'un naturel apaisé, elles nous rappellent souvent la musique pour clavier de Joseph Haydn.

Les six *Damensonaten* furent composées en 1765-1766. A ce moment-là, C.P.E. Bach composait beaucoup de musique pour le clavier, des sonates, mais aussi de courtes pièces comme la première série des *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprise*n. Toutefois, après 1766, il y eut une longue interruption dans sa production de sonates, période au cours de laquelle, jusqu'en 1772, il ne composa qu'une seule nouvelle sonate. De même dans les années suivantes, sa production de sonates devint bien moins régulière que ce qu'elle était au temps de ses années berlinoises. La raison en est que Bach déménagea à Hambourg en 1767, où il avait accepté un nouveau poste: là, il avait la charge de composer et exécuter principalement de la musique d'église. Mais il continua à se produire dans les concerts publics et composa de ce fait de nouveaux concertos, ainsi que son premier oratorio, *Die Israeliten in der Wüste*. Il ne lui restait de ce fait plus beaucoup de temps pour écrire pour le clavier solo, et c'est seulement à partir de 1779, avec la publication de la célèbre collection *Für Kenner und Liebhaber* qu'il retourna à un genre qu'il avait dû délaisser.

Cet enchaînement de causes est intéressant en ce que les *Damensonaten* montrent déjà des signes clairs d'un tournant stylistique dans sa production de sonates, tournant qui devient évident dans les sonates composées à Hambourg pour la collection *Für Kenner und Liebhaber*. Ce n'est pas par hasard que Bach a publié les *Damensonaten* pendant ses premières années à Hambourg, peut-être après avoir effectué quelques révisions. Ce nouveau style se caractérise par une exacerbation de l'écriture *cantabile* qui – selon son autobiographie – semble avoir été son ambition à cette époque. Parallèlement, les sonates deviennent plus courtes. Par contraste avec tant de sonates antérieures comportant des mouvements largement développés, les œuvres nouvelles sont très concises et très concentrées, montrant l'extrême perfection de l'organisation thématique. Tous ces traits sont

esquissés dans les *Damensonaten*, créant un lien direct avec sa production future, spécialement avec la collection *Für Kenner und Liebhaber*.

L'instrument utilisé dans cet enregistrement

Les *Damensonaten* exigent un très bon clavicorde, capable de rendre toutes les finesses et tous les contrastes d'un tissu sonore en perpétuel changement. Ce clavicorde est à cet égard idéal, avec son aigu clair et précis qui met en valeur le caractère chantant et charmant des lignes mélodiques de la main droite. De même, les différents registres de cet instrument, très contrastés, permettent de souligner admirablement les changements brusques de registres ou les répétitions d'un même motif dans différents registres.

L'instrument utilisé ici est inspiré des instruments de l'un des plus célèbres facteurs de clavicordes de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, Christian Gottlob Hubert. Hubert était connu pour construire toutes sortes d'instruments à clavier, mais aujourd'hui il est passé à la postérité comme facteur de clavicorde, car tous ses instruments qui ont survécu sont des clavicordes. Thomas Friedemann Steiner, qui a construit le clavicorde utilisé dans cet enregistrement, est l'un des plus éminents spécialistes de Hubert. Cet instrument est copié d'un grand clavicorde de Hubert, non lié, de 1722, conservé dans la collection d'instruments de Bad Krozingen.

La facture d'Hubert est apparentée à la tradition des facteurs d'Allemagne du sud, bien que ses instruments présentent beaucoup de caractéristiques personnelles. Gerber, que ses nombreuses innovations frappèrent, écrivit dans les années 1790: «ses instruments, clavicordes, clavecins ou fortepianos, soit inventés soit perfectionnés par lui, sont très recherchés».

Le son des clavicordes de Hubert – comme la copie présentée ici – est assez ténu et très souple, riche et quelque peu sombre et ses instruments possèdent un caractère paisible et doux, à l'image de Hubert lui-même qui – selon Meusel (en 1786) – était «un tout petit homme doté d'un caractère noble et tranquille». Les clavicordes de Hubert, inaltérablement élégants – comme leur apparence extérieure – incarnent un type d'instruments hautement raffinés qui convenaient à merveille aux exigences et à l'environnement de la vie bourgeoise de l'époque. Dans une écriture aérée à deux ou trois parties, ils offrent à

l'interprète un spectre très étendu de nuances et de couleurs, soulignant ainsi le côté expressif de très nombreuses œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach.

© *Miklós Spányi* 2002

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, puis il poursuivit 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 a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde et au pianoforte, 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 plusieurs 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 enseigne au Conservatoire d'Oulu en Finlande. Il prépare actuellement l'édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Kōnemann à Budapest. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

SOURCES

First edition by J.J. Hummel, Amsterdam, 1770

Second edition by J.F. Hartknoch, Riga, 1773

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1991 by Thomas Friedemann Steiner, Basel,

after Christian Gottlob Hubert, Ansbach 1772

The clavichord is an extremely soft instrument. The listener is kindly requested to *listen at a reduced volume level* when playing this recording. Otherwise all the nuances disappear and the resulting timbre is most incorrect.

Der verehrte Zuhörer wird freundlichst gebeten, *die Lautstärke seiner Stereo-Anlage* beim Anhören dieser Platte *sehr niedrig zu halten*. Wenn nicht, gehen alle Feinheiten verloren und übrig bleibt nur ein unrichtiger Klang.

L'aimable auditeur est prié de *réduire le volume de son stéréo* en écoutant ce disque. Autrement, toutes les nuances disparaissent et il reste seulement un son incorrect.

Miklós Spányi kiittää Lumijoen Nuorisoseuraa, että olemme saaneet käyttää Lumijoen Nuorisoseurataloa tämän äänityksen toteuttamiseen.

Miklós Spányi would like to thank the Lumijoki Youth Association for kind permission to make this recording in the association's building.

Recording data: July 1999 at the House of the Lumijoki Youth Association (Lumijoen Nuorisoseuratalo), Finland

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Sony DAT recorder;

Sennheiser HD 600 headphones

Producer: Stephan Reh

Digital editing: Stephan Reh

Cover texts: © Darrell M. Berg 2002 and © Miklós Spányi 2002

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photographs of Miklós Spányi and the clavichord: © Juha Ignatius

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, S-184 50 Åkersberga, Sweden

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

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

Sonatas No. 1 in F major, Wq 48/1 (H 24) · No. 2 in B flat major, Wq 48/2 (H 25) · No. 3 in E major, Wq 48/3 (H 26) · No. 4 in C minor, Wq 48/4 (H 27) from *‘Preußische Sonaten’*. Sonata in A minor, Wq 65/2 (H 4).

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

Sonatas No. 5 in C major, Wq 48/5 (H 28) · No. 6 in A major, Wq 48/6 (H 29) from *‘Preußische Sonaten’*. Sonatas in E minor, Wq 65/5 (H 13) · C major, Wq 65/8 (H 17) · B flat major, Wq 65/9 (H 18).

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

Sonatinas No. 1 in F major, Wq 64/1 (H 7) · No. 2 in G major, Wq 64/2 (H 8) · No. 3 in A minor, Wq 64/3 (H 9) · No. 4 in E minor, Wq 64/4 (H 10) · No. 5 in D major, Wq 64/5 (H 11) · No. 6 in C minor, Wq 64/6 (H 12). Sonatas in D minor, Wq 65/3 (H 5) · E flat major, Wq 65/7 (H 16).

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

Sonatas in B flat major, Wq 62/1 (H 2) · G major, Wq 62/2 (H 20) · F major, Wq 65/1 (H 3) · G major, Wq 65/6 (H 15) · A major, Wq 65/10 (H 19) · G minor, Wq 65/11 (H 21).

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

Sonatas No. 1 in C major, Wq 53/1 (H 162) · No. 2 in B flat major, Wq 53/2 (H 180) · No. 3 in A minor, Wq 53/3 (H 181) from *‘Sechs Leichte Claviersonaten’*. Sonatas in B flat major, Wq 62/16 (H 116) · G major, Wq 62/19 (H 119).

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

Sonatas No. 4 in B minor, Wq 53/4 (H 182) · No. 5 in C major, Wq 53/5 (H 163) · No. 6 in F major, Wq 53/6 (H 183) from *‘Sechs Leichte Claviersonaten’*. Sonatas in G minor, Wq 62/18 (H 118) · C major, Wq 62/20 (H 120).

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

Sonatas in F major, Wq 62/8 (H 55) · C major, Wq 62/10 (H 59) · G major, Wq 65/22 (H 56) · D minor, Wq 65/23 (H 57) · A minor, Wq 65/25 (H 61).

BIS-CD-1086

Vol. 8 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (I)

Sonatas in E major, Wq 62/17 (H 117) · E flat major, Wq 65/28 (H 78) · *‘Petites Pièces’*: La Borchward, Wq 117/17 (H 79) · La Pott, Wq 117/18 (H 80) · La Böhmer, Wq 117/26 (H 81) · La Complaisante, Wq 117/28 (H 109) · Les Langueurs tendres, Wq 117/30 (H 110) · L’Irresoluë, Wq 117/31 (H 111) · La Journalière, Wq 117/32 (H 112) · La Capricieuse, Wq 117/33 (H 113) · La Gause, Wq 117/37 (H 82).

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

Sonatas No. 1 in F major, Wq 54/1 (H 204) · No. 2 in C major, Wq 54/2 (H 205) · No. 3 in D minor, Wq 54/3 (H 184) · No. 4 in B flat major, Wq 54/4 (H 206) · No. 5 in D major, Wq 54/5 (H 185) · No. 6 in A major, Wq 54/6 (H 207).
BIS-CD-1088

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

Sonatas in F major, Wq 62/9 (H 58) · D major, Wq 62/13 (H 67) · G major, Wq 65/26 (H 64) · G minor, Wq 65/27 (H 68). Suite in E minor, Wq 62/12 (H 66).
BIS-CD-1189

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

Sonatas in C major, Wq 65/16 (H 46) · G minor, Wq 65/17 (H 47) · B flat major, Wq 65/20 (H 51). Fantasia in E flat major, Wq deest. (H 348).
BIS-CD-1195

Vol. 12 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (2)

Sonatas in B minor, Wq 62/22 (H 132) · A minor, Wq 62/21 (H 131) · E minor, Wq 65/30 (H 106). ‘*Petites Pièces*’: La Gleim, Wq 117/19 (H 89) · La Bergius, Wq 117/20 (H 90) · La Prinzette, Wq 117/21 (H 91) · L’Herrmann, Wq 117/23 (H 92) · La Buchholz, Wq 117/24 (H 93) · La Stahl, Wq 117/25 (H 94) · L’Aly Rupalich, Wq 117/27 (H 95).
BIS-CD-1198

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

Sonatas in D minor, Wq 65/24 (H 60) · E major, Wq 65/29 (H 83). Sinfonias in G major, Wq 122/1 (H 45) · F major, Wq 122/2 (H 104) · Allegretto con variazioni, Wq 118/5 (H 65) · Fantasia and Fugue in C minor, Wq 119/7 (H 75.5).
BIS-CD-1328

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

Sonatas in A major, Wq 65/37 (H 174) · B flat major, Wq 65/38 (H 175) · E minor, Wq 65/39 (H 176). Menuets I & II in E flat major, Wq 116/1 (H 171) · D major, Wq 116/3 (H 214) · C major, Wq 116/15 (H 159). Polonoise in E flat major, Wq 116/2 (H 172). Alla polacca in C major, Wq 116/4 (H 215) & D major, Wq 116/6 (H 217).
BIS-CD-1329

Vol. 15 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (3)

Sonatas in A minor, Wq 65/33 (H 143) · D minor, Wq 62/15 (H 105). ‘*Petites Pièces*’: L’Auguste, Wq 117/22 (H 122) · La Xenophone & La Sybille, Wq 117/29 (H 123) · La Philippine, Wq 117/34 (H 96) · La Gabriel, Wq 117/35 (H 97) · La Louise, Wq 117/36 (H 114) · L’Ernestine, Wq 117/38 (H 124) · La Caroline, Wq 117/39 (H 98) · La Sophie, Wq 117/40 (H 125) · Andantino in D minor, Wq 116/18 (H 108) · Allegretto in F major, Wq 116/19 (H 301) · Allegro in D major, Wq 116/20 (H 302) · L’Ernestine, Wq 199/16 (H 685.5).
BIS-CD-1422

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

Vol. 1 – Concertos in A minor, Wq 1 (H 403) ·
E flat major, Wq 2 (H 404) · G major, Wq 3 (H 405).
BIS-CD-707

Vol. 2 – Concertos in G major, Wq 4 (H 406) ·
A major, Wq 7 (H 410) · F major, Wq 12 (H 415).
BIS-CD-708

Vol. 3 – Concertos in G minor, Wq 6 (H 409) ·
A major, Wq 8 (H 411) · D major, Wq 18 (H 421).
BIS-CD-767

Vol. 4 – Concertos in G major, Wq 9 (H 412) ·
D major, Wq 13 (H 416) · D minor, Wq 17 (H 420).
BIS-CD-768

Vol. 5 – Concertos in D major, Wq 11 (H 414) ·
E major, Wq 14 (H 417) · A major, Wq 19 (H 422).
BIS-CD-785

Vol. 6 – Concertos in E minor, Wq 15 (H 418) ·
B flat major, Wq 25 (H 429) · G minor,
Wq 32 (H 442).
BIS-CD-786

Vol. 7 – Concertos in E minor, Wq 24 (H 428) ·
B flat major, Wq 28 (H 434) · A major,
Wq 29 (H 437).
BIS-CD-857

Vol. 8 – Concertos in B minor, Wq 30 (H 440) ·
F major, Wq 33 (H 443) · G major, Wq 34 (H 444).
BIS-CD-867

Vol. 9 – Concertos in C minor, Wq 5 (H 407) ·
E flat major, Wq 35 (H 446).
Sonatinas in D major, Wq 96 (H 449) ·
G major, Wq 98 (H 451).
BIS-CD-868

Vol. 10 – Concertos in G major, Wq 16 (H 419) ·
B flat major, Wq 36 (H 447).
Sonatina in F major, Wq 99 (H 452).
BIS-CD-914

Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

Vol. 12 – Concertos in C major, Wq 20 (H 423) ·
F major, Wq 38 (H 454). Sonatina in D major,
Wq 102 (H 456).
BIS-CD-1127

Vol. 13 – Concerto in D minor, Wq 22 (H 425).
Sonatinas in C major, Wq 103 (H 457) ·
F major, Wq 104 (H 463).
BIS-CD-1307

Vol. 14 – Concertos in A minor, Wq 26 (H 430) ·
E flat major, Wq 40 (H 467). Sonatina in C major,
Wq 101 (H 460).
BIS-CD-1487

Vol. 15 – Concertos in D minor, Wq 23 (H 427) ·
B flat major, Wq 39 (H 465). Sonatina in E flat
major, Wq 105 (H 464).
BIS-CD-1422



The clavichord used on this recording