



Bruno Procopio, clavecin • harpsichord

Sonates wurtembergeoises Wq 49 • Württemberg Sonatas Wq 49
Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788)

Sei Sonate per Cembalo [...], opera II^{da} Wq 49 (éd. 1744-1745)

CD 1

Sonata I^{ma} en la mineur, H 30 (Berlin, 1742)

- | | |
|------------------|-------|
| 1. Moderato | 07:18 |
| 2. Andante | 03:28 |
| 3. Allegro assai | 05:13 |

Sonata II^{da} en la bémol majeur, H 31 (Berlin, 1742)

- | | |
|--------------------|-------|
| 4. Un poco allegro | 05:23 |
| 5. Adagio | 04:02 |
| 6. Allegro | 03:41 |

Sonata III^{za} en mi mineur, H 33 (Teplice, 1743)

- | | |
|------------|-------|
| 7. Allegro | 05:44 |
| 8. Adagio | 03:48 |
| 9. Vivace | 03:20 |

Total time: 42:03

CD 2

Sonata IV^a en si bémol majeur, H 32 (Berlin, 1742)

- | | |
|--------------------|-------|
| 1. Un poco Allegro | 06:08 |
| 2. Andante | 04:13 |
| 3. Allegro | 04:35 |

Sonata V^a en mi bémol majeur, H 34 (Teplice, 1743)

- | | |
|------------------|-------|
| 4. Allegro | 08:07 |
| 5. Adagio | 04:14 |
| 6. Allegro assai | 03:43 |

Sonata VI^{sta} en si mineur, H 36 (Berlin, 1744)

- | | |
|---|-------|
| 7. Moderato (Avec les variantes de 1762 / Embellished version of Sonata 6/I-II, Berlin, 1762) | 09:59 |
| 8. Adagio non molto (Avec les variantes de 1762 / Embellished version of Sonata 6/I-II, Berlin, 1762) | 04:10 |
| 9. Allegro | 03:41 |

Total time: 48:56

De la vérité de l'expression musicale selon Carl Philipp Emanuel Bach

Alors que la musique baroque est aujourd'hui redevenue quasiment une musique populaire, qu'elle inonde le marché du disque classique et les salles de concert, il est curieux de s'apercevoir qu'elle a malgré tout du mal à s'émanciper de quelques idées reçues ; entre le concept de musique de table (que l'on suppose jouée en fond sonore pour un prince peu attentif) et celui de musique publiée à la douzaine (à l'attention des dilettantes), ou encore des opéras *seria* par milliers que l'on suppose victimes des codes vains de l'époque et des goûts superficiels du public, il reste aujourd'hui difficile de se persuader que les œuvres du XVIII^e siècle aient pu véritablement rechercher une profondeur d'expression ; on n'en repousse pas formellement l'idée, mais on peine peut-être à intégrer une attitude musicale que l'on suppose caractériser davantage l'époque romantique que l'époque baroque (à l'exception notable de Jean-Sébastien Bach)... Les compositeurs romantiques, dont les œuvres reflètent souvent les sentiments et l'expérience personnels semblent bien aux antipodes de leurs aînés de trois ou quatre générations - compositeurs de cour emperruqués tenus par contrat d'écrire pour le service du culte hebdomadaire ou la distraction de leur prince. Mais que dire alors d'une Fantaisie pour clavecin et violon sous-titrée *Sentiments de C.P.E. Bach, très triste et très lent* ? (*)

Vraiment, nul compositeur ne peut mieux bousculer cette vision erronée que Carl Philipp Emanuel Bach ; alors même qu'il évolue entre les esthétiques qualifiées de *style galant* (**), et d'*Empfindsamkeit* (ou « sensibilité »), il est le chantre de l'anti-conformisme, le héraut du pouvoir de l'éloquence. Les trente ans passés à Berlin au service de Frédéric II (un roi flûtiste passionné de musique mais au goût simple et bientôt rétrograde ***) ne remettons pas en cause ses fortes convictions : en témoignent les chefs-d'œuvre des premières années berlinoises (Sonates *Prussiennes* ou *Wurtembourgeoises*) comme ceux des années 1760, à la veille de son départ pour Hambourg (Sonates avec reprises variées), sans oublier les sublimes et audacieux concertos ou la *Conversation entre un Sanguineus et un Melancholicus* (Wq 161.1), où Bach porte sa conception de l'éloquence au pinacle. Tournant peu à peu le dos aux frustrations grandissantes causées par le répertoire répétitif du souverain (dont le menu quotidien était presque exclusivement composé d'œuvres de Quantz !), il trouve son refuge artistique à la ville ; là, les *Musikalische Assemblées* tenues par Johann Friedrich Agricola, Christian Friedrich Schale, Johann Philipp Sack ou Johann Gottlieb Janitsch rassemblent les plus fins artistes et connaisseurs, et Bach peut y faire goûter ses œuvres sans réticences.

La recherche de la juste éloquence et de son pouvoir sur l'âme transparaît tout autant de ses compositions que de ses écrits, auxquels il faut ajouter les témoignages admiratifs des contemporains sur son jeu. La *sincérité d'expression*, voilà ce graal dont on fait si grand cas au XVIII^e siècle... et que l'on met si volontiers en doute au XXI^e siècle ; les récits de visiteurs pourraient à eux seuls remettre les pendules à l'heure :

*Je ne t'ai encore rien dit des extraordinaires fantaisies de ce maître. Son âme tout entière y est en mouvement, ce qui met d'autant en évidence la complète immobilité et, pourrait-on dire, l'inertie de son corps. (...) Non seulement il joue avec la plus grande émotion les Adagios les plus lents et les plus chantants, à la grande honte des nombreux instrumentistes qui sur leur instrument auraient bien moins de difficultés à évoquer la voix chantée, mais il réussit à tenir dans ces mouvements lents, aussi bien dans le grave que dans l'aigu, une blanche pointée avec toutes les nuances de la force et de la douceur. Ce n'est évidemment possible que sur son très beau clavicorde Silbermann...[Quant à ses fortissimos], ils feraient tomber tout autre instrument en morceau. (...) Âme, expression, émotion : Bach, le premier, en a enrichi le clavier. (Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, 1774).*

Quant à son jeu dans l'Adagio, je ne puis mieux le décrire qu'en vous priant humblement d'imaginer un orateur qui, sans avoir appris son discours par cœur, n'en est pas moins imprégné de son contenu, et sans vouloir à tout prix sortir rapidement quelque chose, laisse tranquillement les vagues s'écouler les unes après les autres des profondeurs de son âme, sans trop insister sur la façon dont le jaillissement se produit. (...) Les Allegros résonnent sous ses doigts comme des orages avec tonnerres et éclairs. (lettre de Matthias Claudius à Heinrich Wilhelm von Gerstenberg du 18 juillet 1768).

*Chaque fois que dans un mouvement lent et pathétique il doit exprimer une note longue, il parvient à arracher à son instrument et à faire vibrer un véritable cri de douleur et de lamentation (...). Il joua pratiquement sans interruption jusqu'à presque onze heures du soir, transporté et possédé de sentiments si violents qu'il ne se bornait pas à jouer mais avait la mine de quelqu'un d'inspiré. Il avait les yeux fixes, la lèvre inférieure pendante, et des gouttes de sueur perlaient sur son visage. (Charles Burney, *The Present State of Music in Germany*, 1773).*

Si ces comptes-rendus laissent imaginer la technique de clavier superlative de Carl Philipp Emanuel Bach, on est encore plus impressionné par l'impact émotionnel produit sur les auteurs et la manière dont tous soulignent l'inspiration du compositeur, l'émanation musicale de son cœur et de son âme, et son art de l'exprimer en faisant *parler, pleurer* ou *crier* le clavier. Nulle volonté de charmer ni d'épater, le propos est ailleurs, le propos est sérieux : il s'agit de bouleverser. Bach l'exprime dans une lettre de 1773 à Gerstenberg : *Comme interprète, j'ose affirmer qu'au clavier, à condition de bien jouer, on peut en dire beaucoup. J'exclus ici les simples chatouillements d'oreille, il faut absolument remuer le cœur.*

Le *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier) imprimé en 1753 à Berlin (****) fait écho au fameux *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* de Quantz publié l'année précédente ; somme majeure de l'art du clavier au XVIII^e siècle, l'ouvrage passe en revue tout l'éventail technique, approfondit l'art de la basse continue, explore, détaille et justifie tout le catalogue d'agréments, énonce les devoirs du musicien soliste et accompagnateur ; cependant, ces bagages techniques et théoriques ne visent qu'un seul but : être au service de l'art du musicien, un art gouverné par les ressources de l'âme.

Il faut jouer avec toute son âme, et non comme un oiseau bien dressé. (Versuch, III-7)

C'est par des fantaisies consistant non en passages appris par cœur ou en pensées volées, mais naissant spontanément dans une âme bien musicale, que le joueur d'instrument à clavier (...) pourra s'exercer à l'éloquence, à l'art de passer brusquement d'un sentiment à un autre. (III-15)

Un musicien ne peut émouvoir sans être lui-même ému ; il est indispensable qu'il ressente lui-même les sentiments qu'il veut susciter chez ses auditeurs ; il doit leur faire comprendre sa propre sensibilité pour qu'ils soient plus à même de la partager. (III-13)

Cette dernière citation est emblématique de Carl Philipp Emanuel Bach ; on voit d'ailleurs à quel degré son point de vue s'oppose à celui de son contemporain Diderot, qui développe sa théorie dans le "paradoxe sur le comédien" et selon qui l'acteur doit faire ressentir au public des émotions qu'il n'éprouve pas lui-même, et base donc son art sur la distanciation. Chose impensable pour Bach pour qui la sincérité est essentielle pour convaincre et émouvoir.

Concluons avec une belle pensée de Johann Nikolaus Forkel : *La musique est certes un langage, mais un langage de sentiments, et non de concepts* (*Musikalisch-Kritische Bibliothek*, 1778).

(*) Il s'agit de la Fantaisie Wq 80, considérée comme le chant du cygne du compositeur.

(**) Autre dénomination trompeuse qui suggère trop automatiquement une idée d'élégance facile, maniérée et superficielle.

(***) Frédéric manifestera toujours à Bach une sorte de respect mêlé d'incompréhension : il était certes un flûtiste virtuose, mais il voyait dans les œuvres *baroques* de son claveciniste davantage d'excentricité, de complexité et de bizarrerie que de génie ; leur richesse d'expression excédait de beaucoup, sans doute, l'horizon musical du souverain.

(****) Il sera complété d'une seconde partie en 1762.

Alexis Kossenko, décembre 2014

Aux sources des sonates wurtembergeoises

Les deux recueils des sonates dites prussiennes et wurtembergeoises, en raison de leurs dédicataires respectifs, sont les premiers de Carl Philipp Emanuel Bach à être publiés et marquent une étape majeure dans l'œuvre du compositeur. Les sonates pour clavier seul qu'ils rassemblent ne sont toutefois pas isolées et doivent être replacées dans une production qui, entre le début des années 1730 et 1738, comprend déjà près d'une vingtaine d'œuvres. Empreintes du style de Johann Sebastian Bach qui, pour sa part, n'avait pas abordé ce genre, elles illustrent, par leur diversité, tout le savoir-faire du musicien. Elles diffèrent cependant de celles qui les précèdent par les « dimensions plus vastes, la virtuosité plus affirmée, les thèmes plus profilés et contrastés. Se manifeste un souci tout nouveau d'unité dans la diversité. Certains mouvements apparaissent résolument modernes, d'autres adaptent les techniques et le style de Johann Sebastian à de nouvelles finalités expressives » (Marc Vignal, *Les Fils Bach*, p. 89). Plusieurs mouvements se situent en effet dans le sillage de la sonate en trio, voire de l'invention à trois voix ; d'autres, plus modernes, empruntent au nouveau style « galant » et annoncent Joseph Haydn.

D'après le catalogue établi par la veuve du compositeur et publié en 1790, les *Sei Sonate per Cembalo [...], opera II^{da}*, dites wurtembergeoises (Wq 49, H 30-34 et 36¹), furent composées à Berlin en 1742 (1^{re},

¹ Les abréviations Wq et H renvoient aux catalogues de l'œuvre de C. P. E. Bach établis par Alfred Wotquenne et Eugene Helm. La source du présent enregistrement a été complétée, pour les deux premiers mouvements de la 6^e sonate, par les variantes que Bach réalisa vers 1762 pour plusieurs de ses sonates gravées, réunies dans un manuscrit inédit sous le titre de *Veränderungen und Anszierungen über einige Sonaten für Scholaren von C. P. E. Bach* (Wq 68, H 164). De telles variantes doivent être considérées dans la continuité des *VI Sonates pour le clavecin avec des reprises variées*, dont la préface datée de juillet 1759 précise : « Dès qu'on se répète aujourd'hui, & qu'on reproduit une chose, il est indispensable d'y faire des changemens ».

2^e, 4^e sonates) et 1744 (6^e), ainsi qu'à Teplice en 1743 (3^e et 5^e) ; elles furent gravées sur cuivre par Windter pour leur publication à Nuremberg en 1745, chez Haffner (dont le nom n'est pas mentionné dans le catalogue). Cependant, dans une lettre adressée de Hambourg à Johann Nikolaus Forkel, en date du 10 février 1775, C. P. E. Bach écrit avoir composé les six sonates en 1743 à Teplice : « Les deux sonates que vous avez particulièrement appréciées [H 30 et 33] et qui ont quelque chose d'une fantaisie libre sont les seules de ce type que j'ai jamais faites. Elles forment, avec celle en *si* mineur [H 36] que je vous ai envoyée, celle en *si* bémol majeur [H 32] que vous possédez aussi désormais, et deux autres encore [H 31 et 34], le recueil dit Haffner-Wurtemberg, et toutes les six ont été composées par moi en 1743 aux eaux de Teplice, alors que j'avais une forte crise de goutte, sur un clavicorde à octave courte », c'est-à-dire dont l'octave la plus grave ne contenait pas certaines notes. Il ne s'agit pas ici du célèbre clavicorde de Silbermann que Bach acquiert seulement vers 1746 et cède en 1781 au baron von Grotthuß, mais probablement d'un clavicorde saxon ou berlinois qu'il préférerait à ceux de Hambourg, ces derniers étant souvent munis d'un jeu de quatre pieds en doublure dans les graves qui devait rendre la tessiture moins homogène (Bach écrit ainsi à Forkel le 10 novembre 1773 : « Les clavicornes de Friederici [résidant à Gera] ont selon moi un grand avantage sur ceux de Fritz [à Brunswick] et de Haß [à Hambourg] à cause de la mécanique et à cause des basses sans octave, que je ne peux souffrir »). Pour autant, la page de titre des sonates wurtembergeoises mentionne bien le clavecin (« Cembalo », aussi nommé « Flügel ») et non le clavicorde (« Clavichord/Clavicorde » ou « Clavier/Klavier »). À Rheinsberg, où il réside entre 1738 et 1740, étant entré au service du futur roi de Prusse Frédéric II, Bach jouait notamment sur un « grand clavecin » ; à Charlottenburg, où il séjourne à partir de 1740 en qualité de premier claveciniste de la cour, la grand-mère de Frédéric II, Sophie Charlotte, possédait deux clavecins de Michael Mietke, dont un grand à deux claviers. Sans doute est-ce à l'époque des travaux engagés jusqu'en 1747 à Charlottenburg que le facteur Burkat Shudi, installé à Londres, envoie au roi un magnifique clavecin daté de 1745 (quatre autres clavecins seront commandés à ce facteur en 1763). En 1747, la cour possédait déjà plusieurs pianos-fortés en forme de clavecin de Gottfried Silbermann : deux sont ainsi inventoriés dans les archives, en décembre 1746 et mai 1747. À ces instruments (clavicorde, clavecin, piano-forté), il convient d'en joindre un autre, dont la description donnée par Charles Bruney en 1770 pourrait correspondre à un Fortbien de Friederici, piano-forté carré à marteaux de bois dur muni de plusieurs jeux ou registres (Bach en possédait toujours un au moment de son décès en 1788) : cet instrument « à clavier, fait à Berlin sur les instructions de S. M. le roi de Prusse, et qui ressemble par sa forme à un grand clavicorde [...], possède plusieurs registres, qui imitent à volonté la harpe, le luth, le clavecin ou le piano-forté » ; le déplacement du clavier permet également de transposer. Or, la présence de ce type d'instrument à Rheinsberg est probable, d'après un inventaire de 1803. L'instrument vu à Venise par Burney appartient alors au prince

Alexandre Ferdinand de Thurn und Taxis, dont la sœur n'est autre que la mère de Charles II Eugène de Wurtemberg, élève de C. P. E. Bach et dédicataire des sonates du présent enregistrement. Sur l'usage de ces divers claviers qui coexistent alors, Bach s'est exprimé dès 1753 dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essai sur la véritable manière de jouer le clavier*) : « Il existe surtout deux sortes de claviers, savoir le clavecin et le clavicorde, qui ont recueilli jusqu'à présent le plus de succès, en dehors de plusieurs autres qui demeurent inconnus, soit à cause de leurs défauts, soit parce qu'ils ne sont pas encore répandus partout. On emploie le premier en général pour des musiques fortes, le second pour jouer seul. Les nouveaux Forte pianos, lorsqu'ils sont résistants et bien construits, ont beaucoup d'avantages, bien que leur mécanique doive être étudiée particulièrement et non sans difficulté. Ils font bien lorsqu'ils sont joués seuls et dans une musique pas trop forte, mais je crois qu'un bon clavicorde, excepté qu'il a un son plus faible, partage toutes les beautés avec eux ; il possède en plus le tremblement [« *Bebung* »] et le port du son [« *Tragen der Tone* »], parce que je peux encore donner une pression après avoir touché chaque note » (*Einleitung*, § 11). Pour le clavecin, Bach précise plus loin, à propos des pièces qui accompagnent son traité, comment utiliser les deux claviers en fonction des dynamiques : « Si l'on joue ces *Probe-Stücke* sur un clavecin à plus d'un clavier, on reste sur le même clavier pour le *forte* et le *piano* que l'on trouve sur des notes isolées ; on ne change pas avant que des passages entiers ne se distinguent par *forte* et *piano*. Ce désagrément disparaît sur le clavicorde où l'on peut rendre clairement et délicatement toutes les nuances de *piano* et de *forte* comme sur peu d'autres instruments » (3^e partie, I, § 29). Parmi ces *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten* (dix-huit leçons en six sonates), la dernière porte le titre de *Fantasia* et s'inscrit dans la lignée des sonates wurtembergeoises évoquées dans la lettre de 1775, citée plus haut. Bach écrit à son sujet : « C'est surtout par des fantaisies consistant non en passages appris par cœur ou en pensées volées [empruntées à d'autres compositeurs], mais naissant spontanément d'une âme bien musicale, que le joueur d'instruments à clavier, mieux que tout autre exécutant, pourra s'exercer à l'éloquence, à l'art de passer brusquement d'un sentiment à un autre. [...] Les fantaisies sans mesure [c'est-à-dire non mesurées ou libres] sont incomparables pour l'expression des sentiments, car chaque sorte de mesure porte avec elle une sorte de contrainte. L'on voit au moins dans les récitatifs accompagnés que le tempo et la mesure doivent être souvent changés, afin d'exciter et d'apaiser plusieurs émotions qui se suivent brièvement. La mesure est donc souvent indiquée seulement par nécessité d'écriture, sans qu'il faille lui être lié. » (*Versuch*, I, 3^e partie, I, § 15).

Les sonates wurtembergeoises, en particulier la première, la troisième et la dernière (H 30, 33, 36), possèdent des mouvements dont le caractère mélodique ample et soutenu, allié à une densité de l'écriture à plusieurs voix, dut choquer les contemporains pour qui seule la musique vocale ou accompagnée de paroles pouvait prétendre à l'éloquence. Ainsi en témoigne Marpurg en 1749-1750 dans sa revue berlinoise

Der Critische Musicus an der Spree : « Notre Herr Bach a joué récemment à un de mes bons amis la sixième du second recueil de ses sonates publiées [H 36]. Cet ami m'a avoué que d'ordinaire, il n'arrivait malheureusement pas à se concentrer jusqu'à la fin d'un morceau, alors que de celui-là, il avait réussi à suivre la construction, et entendu une exécution qui avait suscité en lui un enthousiasme persistant et une attention constante. Ce bon ami n'était en musique qu'un amateur, et c'est pourtant sans l'aide des paroles qu'il a compris le langage des sons ». Les changements de climats ou d'émotions, dans le cadre d'un même morceau, occupent ainsi un rôle prépondérant dans l'évolution de la sonate, davantage que le travail thématique ou celui sur la structure (la "forme sonate"), ce qui représente une révolution par rapport au cadre "baroque" de l'unité des affects. C'est grâce aux claviers et à leurs possibilités expressives que Bach réussit à traduire les mouvements des émotions humaines et à renouveler ainsi profondément les genres de la sonate et de la fantaisie. Les sonates wurtembergeoises, situées à la charnière entre baroque et *Empfindsamkeit* (sensibilité, sentiment), témoignent dans leur ensemble de l'art magistral avec lequel Bach parvient, d'emblée, à innover et à s'inscrire dans une modernité toutefois soucieuse et empreinte de tradition.

Hervé Audéon, décembre 2014

La Ferme de Villefavard en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle. La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin et le Conseil Régional du Limousin.

The Truth of Musical Expression, according to Carl Philipp Emanuel Bach

Although Baroque music is enjoying a renaissance of popularity – it floods the record business and concert halls – it is curious to observe that it still has difficulty emancipating itself from certain received ideas. The concept of “table music”, supposedly played in the background for an inattentive prince; musical works published by the dozen for dilettantes; thousands of *opera seria* that we imagine as victims of the epoch’s vain ideas, and its public’s superficial taste... It has become difficult today to persuade oneself that works from the 18th century truly sought out expressive depth. Without openly rejecting the idea, it is difficult to integrate into our worldview a musical attitude we consider more characteristic of the Romantic than the Baroque era (with the notable exception of Johann Sebastian Bach). Romantic works, which tend to reflect their composers’ emotions and personal experiences, seem to be the polar opposites of the works of their third- or fourth-generation ancestors: bewigged composers at the service of courts, where they were contractually obligated to write for a weekly religious service, or to entertain a prince. But how does a Fantasy for harpsichord and violin, subtitled *Feelings of C. P. E. Bach, very sorrowful and very slow*, fit into this dichotomy? (*)

All things considered, no composer is better suited to brush aside this erroneous vision than Carl Philipp Emanuel Bach. Even as he develops between aesthetics qualified as *style galant* (**) and *Empfindsamkeit* (“Sentimentalism”), he is the bard of anti-conformity, the herald of the power of eloquence. The thirty years Bach spent in Berlin as a servant to Frederic II (a king and flautist whose passion for music was tempered by his simple, increasingly retrograde taste ***) do not contradict his strong convictions: the masterpieces of his early years in Berlin (the *Prussian* and *Württemberg* Sonatas) are as much witnesses to this as those of the 1760s, written just before his departure for Hamburg (*Sonatas with Varied Reprises*), not to forget the sublime and audacious concerti or the *Sanguineus et Melancholicus* Trio Sonata (Wq 161/1), where Bach takes his concept of eloquence to its summit. Slowly turning his back on growing frustrations caused by the sovereign’s repetitive repertoire (whose daily menu was almost exclusively made up of works by Quantz!), he found an artistic refuge in the city, where the *Musikalische Assemblées* held by Johann Friedrich Agricola, Christian Friedrich Schale, Johann Philipp Sack or Johann Gottlieb Janitsch brought together the finest artists and connoisseurs and allowed Bach to proffer his works without reserve.

The search for perfect eloquence and its power on the soul is as clear in his music as it is in his writings, in addition to the copious contemporary commentary by admirers of his playing. *Sincerity of expression*,

this is the grail by which the 18th century set such store... and that the 21st century is so quick to call into question. The tales told by Bach's guests should suffice to set the record straight:

I still haven't told you of this master's extraordinary fantasies. His entire soul moves with them, which only emphasises the complete immobility, one might even say inertia, of his body. [...] Not only does he play the slowest and most singing Adagios with the greatest emotion, to the shame of many instrumentalists who would have far less difficulty evoking the sung voice on their instrument, but in these slow movements, both in the bass and treble, he manages to hold a dotted minim with every nuance of force and gentleness. This is, obviously, only possible on his very beautiful Silbermann fortepiano... [As for his fortissimos], they would make any other instrument fall to pieces. [...] Soul, expression, emotion: Bach is the first to have enriched the keyboard with them. (Johann Friedrich Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, 1774)

As for his playing in the Adagio, I can no better describe it than by humbly beseeching you to imagine an orator who, without having learnt his speech by heart, is nevertheless filled with its content, and without wanting to bring out something at all cost, calmly lets the waves pour out, one after the other, from the depths of his soul, without insisting too much on the manner in which the upswelling occurs. [...] The Allegros resound under his fingers like storms with thunder and lightning. (Letter from Matthias Claudius to Heinrich Wilhelm von Gerstenberg on 18 July 1768)

*In the pathetic and slow movements, whenever he had a long note to express, he absolutely contrived to produce, from his instrument, a cry of sorrow and complaint [...] he played, with little intermission, till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his underlip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance. (Charles Burney, *The Present State of Music in Germany*, 1773)*

If such accounts let us imagine Carl Philip Emanuel Bach's superlative keyboard technique, we remain even more impressed by the emotional impact he produced on the authors and the way in which they highlight the composer's inspiration, the musical emanation of his heart and soul, and his art of making the keyboard "speak", "weep" or "cry". There is no desire to charm or to amaze, the intent is serious: to

overwhelm. Bach expresses this in a 1773 letter to Gerstenberg: *As an interpreter, I dare to assert that at the keyboard, provided one can play well, there is much one can say. I exclude from this simple tickling of the ear; one must absolutely stir the heart.*

The *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the true manner of playing keyboard instruments), printed in 1753 in Berlin (****) echoes Quantz's celebrated "Essay on a method of playing the transverse flute", published the year before. A summation of keyboard art of the 18th century, the work surveys every aspect of technique, enriches the art of the figured bass, explores, specifies and justifies the entire catalogue of ornaments, and sets forth the duties of both soloist and accompanist. But all this technical and theoretical information has but a single goal: to serve the musician's art, an art governed by the resources of the soul.

One must play with all one's soul, and not like a well-trained bird. (III-7)

It is in fantasies consisting not of passages learnt by heart, or of stolen thoughts, but emerging spontaneously in a musical soul, that the keyboard player [...] can exercise eloquence, the art of passing suddenly from one emotion to another. (III-5)

A musician cannot move without being moved himself; it is indispensable that he himself feel the emotions he wishes to arouse in his audience; he must make them understand his own sensitivity to them to be able to share it. (III-13)

This final quotation is emblematic of Carl Philip Emanuel Bach; clearly his viewpoint went against that of his contemporary Denis Diderot, who held that actors must make the public feel emotions they do not feel, and therefore base their art on distancing. This would have been unthinkable for Bach, for whom sincerity was essential to convince and to move.

Let us conclude with a lovely thought from Johann Nikolaus Forkel: *Music is, indeed, a language, but a language of emotions, not of concepts.* (Musikalisch-Kritische Bibliothek, 1778)

(*) This is the Fantasy Wq 80, considered C.P.E. Bach's swan song.

(**) Another misleading designation, suggesting facile, mannered and superficial elegance.

(***) Frederick always showed Bach respect mixed with incomprehension. Although Frederick was a flute virtuoso, in the Baroque works of his harpsichordist he saw more eccentricity, complexity and oddity than genius. No doubt their expressive richness exceeded the monarch's musical horizons.

(****) Completed by a second part in 1762.

Alexis Kossenko, December 2014

At the Source of the Württemberg Sonatas

The two sonata collections known as “Prussian” and “Württemberg”, due to their respective dedicatees, were Carl Philipp Emanuel Bach's first to be published. They mark a major milestone in the composer's output. However, the solo keyboard sonatas they include are not isolated, and must be considered within a production of almost twenty works written between 1730 and 1738. Influenced by the style of Johann Sebastian Bach, who had not taken up this genre, they illustrate the sum of the composer's know-how. They differ, however, from those that preceded them by their “vaster dimensions, more assured virtuosity, and more streamlined, contrasted themes. They manifest an entirely new care for unity within diversity. Some movements sound resolutely modern, others adapt Johann Sebastian's techniques and style for new expressive purposes.” (Marc Vignal, *Les Fils Bach*, p. 89.) Indeed, some movements place themselves in the wake of the trio sonata, and even the three-voice invention. Others, more modern, borrow from the new “galant” style and foreshadow the works of Joseph Haydn.

According to the catalogue compiled by the composer's widow and published in 1790, the *Sei Sonate per Cembalo [...], opera II^{da}*, known as the Württemberg (Wq 49, H 30-34 and 36 ¹), were composed in Berlin in 1742 (First, Second and Fourth) and 1744 (Sixth), as well as in Teplice in 1743 (Third and Fifth). They were engraved on copper by Windter for their publication in Nuremberg in 1745 by Haffner (whose name is not mentioned in the catalogue). However, in a letter written from Hamburg to Johann Nikolaus Forkel on 10 February 1775, C. P. E. Bach states that he wrote the six sonatas in 1743 in Teplice:

¹ The letters Wq and H refer to the catalogues of C. P. E. Bach's works established by Alfred Wotquenne and Eugene Helm. The source of the current recording has been completed, for the first two movements of the Sixth Sonata, with the variants that Bach wrote circa 1762 for many of his engraved sonatas, collected in an unpublished manuscript under the title *Veränderungen und Anzierungen über einige Sonaten für Scholaren von C. P. E. Bach* (Wq 68, H 164). Such variants must be considered in the continuity of the *VI Sonates pour le clavecin avec des reprises variées*, whose July 1759 preface specifies: “A soon as one repeats oneself today, & reproduces something, it is indispensable to bring alterations to it.”

“The two sonatas that you particularly enjoyed [H 30 and 33] and which have something of the free fantasia about them are the only ones of this type that I have ever done. They form, with that in B minor [H 36] which I sent you, that in B-flat major [H 32] which you also now possess, and two others yet [H 31 and 34], the collection known as Haffner-Württemberg, and I composed all six in 1743 at the spa at Teplice, while I was suffering a severe crisis of gout, on a short octave clavichord,” which is to say that the lowest octave did not include certain notes. This is not the famous Silbermann clavichord that Bach only acquired circa 1746 and handed over in 1781 to Baron von Grotthuß, but likely one of the Saxon or Berliner clavichords that he preferred to those of Hamburg, the latter often furnished with a set of four-foot doublings for the basses that must have left the tessitura less homogenous (Bach wrote in this sense to Forkel on 10th November 1773: “The clavichords of Friederich [residing in Gera] have to my mind a great advantage over those of Fritz [in Brunswick] and Haß [in Hamburg] due to their action and to their basses without octaves, which I cannot abide”).

Despite this, the title page of the Württemberg sonatas mentions the harpsichord (“Cembalo”, also called “Flügel”) and not the clavichord (“Clavichord/Clavicorde” or “Clavier/Klavier”). When in Rheinsberg, where he lived between 1738 and 1740 on having entered the service of Frederick II, the future King of Prussia, Bach played on, in particular, a “great harpsichord”. In Charlottenburg, where he spent time from 1740 onwards as principal court harpsichordist, Frederick II’s grandmother, Sophia Charlotte, owned two harpsichords by Michael Mietke, including one with two manuals. It was probably during the period leading up to 1747 at Charlottenburg that Burkat Sudi, based in London, sent the king a magnificent harpsichord dated 1745 (four other harpsichords were ordered from the same builder in 1763). In 1747, the court already owned several of Silbermann’s harpsichord-shaped fortepianos: two were inventoried in the court archives in December 1746 and in May 1747. To these instruments (clavichord, harpsichord, fortepiano), another must be added, the description of which, given by Charles Burney in 1770, might correspond to a Fortbien instrument by Friederici: a square fortepiano with hard wooden hammers, with several stops or registers (Bach still owned one at his death in 1788). It was a “keyboard instrument which was made at Berlin, under the direction of his Prussian Majesty: it is, in shape, like a large clavichord, has several changes of stops, and is occasionally a harp, a harpsichord, a lute, or piano-forte;” moving the keyboard also permitted modulation. The presence of such an instrument in Rheinsberg is probable, according to an 1803 inventory. The instrument seen by Burney in Venice then belonged to Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis, whose sister was none other than the mother of Charles II Eugene of Württemberg, a student of C. P. E. Bach’s and the dedicatee of the sonatas featured on this recording.

Bach expressed himself as early as 1753 on the use of these various coexisting keyboard instruments in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*): “There exist mostly two sorts of keyboards, namely the harpsichord and the clavichord, which have to date had the greatest success, not to mention several others that remain unknown, either due to their defects, or because they are not yet widespread. The first is generally used for powerful music, the second to play on one’s own. The new Forte pianos, when they are resistant and well-made, have many advantages, though their mechanism must be studied carefully and not without difficulty. They do well when played alone and in music that is not too loud, but I think that a good clavichord, besides its weaker sound, shares all its beauties; what’s more, it possesses the trembling [“Bebung”] and sustained sound [“Tragen der Tone”], because I can give further pressure after having touched each note” (*Einleitung*, § 11). For the harpsichord Bach later specifies, with respect to the pieces that accompany his treatise, how to use both manuals according to the dynamics: “If one plays these *Probe-Stücke* on a harpsichord with more than one manual, one remains on the same manual for *fortes* and *pianos* found on isolated notes; one does not change for entire passages, which would then distinguish themselves by *forte* and *piano*. This annoyance disappears on the clavichord, where one can clearly and distinctly render all the nuances of *piano* and *forte*, as on few other instruments” (Third Part, I, § 29).

Among these *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten* (*Eighteen Lessons in Six Sonatas*), the last bears the title *Fantasia* and is in line with the Württemberg sonatas mentioned in the 1775 letter cited earlier. Bach writes on its subject: “It is in fantasies consisting not of passages learnt by heart or of stolen [borrowed from other composers] thoughts, but emerging spontaneously in a musical soul, that the keyboard player, better than any other player, can exercise eloquence, the art of passing suddenly from one emotion to another. [...] Fantasias without measure [that is, unmeasured, or free] are incomparable for expressing emotions, for each kind of measure bears with it a sort of constraint. One sees, at least in accompanied recitatives, that tempo and measure must be changed often to excite and appease several emotions that follow one another in quick succession. Measure is therefore often indicated only as a necessity of writing, without needing to be bound by it.” (*Versuch*, I, 3rd Part, § 15).

The Württemberg sonatas, particularly the First, Third and last (H 30, 33, 36), have movements whose broad and sustained melodic character, allied with denser, multi-voice writing, must have surprised contemporaries who held that only vocal music, or that accompanied by words, could lay a claim to eloquence. As witness to this, consider the critic Friedrich Wilhelm Marpurg, who wrote in 1749-50 in his Berlin review *Der Critische Musicus an der Spree*: “Our Herr Bach recently played to one of my good

friends the sixth of his second collection of published sonatas [H 36]. This friend confessed to me that ordinarily, he was unfortunately unable to concentrate until the end of a piece, while in this case he had succeeded in following its construction, and heard an execution that had aroused in him persistent enthusiasm and constant attention. This good friend is a mere amateur in music, and yet without the help of words he understood the language of sound.” The changes of climate or emotion, within the frame of a same piece, therefore take a preponderant place in the sonata’s evolution, more so than in a thematic or structural work (ie “sonata form”), which is a revolution in the context of the “Baroque” framework of unity of affect. It is thanks to keyboard instruments and their expressive possibilities that Bach managed to translate the vicissitudes of human emotions and thereby to profoundly renew the genres of sonata and fantasia. The Württemberg sonatas, at a pivotal period between baroque and *Empfindsamkeit* (sentimentality), bear witness to the masterly art with which Bach succeeds, straightaway, at innovating and placing himself in the line of a modernity still careful of, yet marked by, tradition.

Hervé Audéon, December 2014

La Ferme de Villefavard in France’s Limousin region is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at the beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Evian and the forthcoming Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.



Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Ingénieur du son / Engineer : Cyrille Métivier

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Textes / Liner notes : Alexis Kossenko, Hervé Audéon

Traductions / Translations : Ivan Ilic

Photographe / Photography : (C) Jean-Baptiste Millot (Bruno Procopio),
(C) Cyrille Métivier (Ferme Villefavard)

Enregistré en juin 2014 à la Ferme de Villefavard / Recorded in June 2014 at
Ferme de Villefavard

Clavecin / harpsichord : John Phillips, Berkeley, 2000

Paraty Productions

E-mail : contact@paraty.fr

www.paraty.fr

www.brunoprocopio.com