



BIS

CD-1061 DIGITAL



BACH

Gamba Sonatas

Markku Luolajan-Mikkola, viola da gamba
Miklós Spányi, tangent piano

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Sonatas for Viola da Gamba****Sonata in G minor, BWV 1030a****19'03**

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | I. [without tempo marking] | 9'13 |
| 2 | II. Siciliano | 3'36 |
| 3 | III. <i>Presto</i> | 1'40 |
| 4 | IV. [without tempo marking] | 4'22 |
-

Sonata in G major, BWV 1027**13'13**

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Adagio</i> | 3'35 |
| 6 | II. <i>Allegro ma non tanto</i> | 3'56 |
| 7 | III. <i>Andante</i> | 2'13 |
| 8 | IV. <i>Allegro moderato</i> | 3'22 |
-

Sonata in D major, BWV 1028**14'45**

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 9 | I. <i>Adagio</i> | 1'52 |
| 10 | II. <i>Allegro</i> | 4'10 |
| 11 | III. <i>Andante</i> | 4'23 |
| 12 | IV. <i>Allegro</i> | 4'12 |
-

Sonata in G minor, BWV 1029**15'17**

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 13 | I. <i>Vivace</i> | 6'10 |
| 14 | II. <i>Adagio</i> | 4'55 |
| 15 | III. <i>Allegro</i> | 4'05 |
-

Markku Luolajan-Mikkola, viola da gamba**Miklós Spányi**, tangent piano

In contrast to the sonatas for solo violin (BWV 1014-1019), the sonatas for viola da gamba and harpsichord were in no way conceived as a unit or as a group of works, and nor have they been preserved as such. Indeed it is questionable whether the three 'sonatas' BWV 1027-1029, which have been handed down in Bach's own manuscript and in early copies, are original compositions at all and not rather works that were written for other instruments – as is confirmed in the case of BWV 1027. This sonata exists in an obviously older version for two flutes and continuo (BWV 1039) which is itself evidently based on a trio sonata for two violins and continuo. Bach made rich use of this for us perhaps irritating practice – commonly accepted in the 18th and 19th centuries (and naturally very economical) – of arranging works for several different combinations of instruments, in the field of vocal music. (On the other hand, the organ chorale *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659, with its evident aria structure, is derived from a cantata movement with obbligato viola da gamba.)

On many occasions in his original compositions, however, Bach exceeded the idiomatic limits of an instrument or voice as well as the technique of the players, thereby setting himself radically apart from his contemporaries. The three viola da gamba sonatas BWV 1027-1029, for example, contain many characteristic moments in which the listener gains the impression that they are derived from an older, no longer extant version for a different ensemble. This is also indicated by the unusual musical figures and the 'broken' lines with which Bach compensated for the smaller compass of instruments such as the flute.

In an arrangement which takes the size of the ensemble into account, any necessary changes to a single part are of less decisive importance than the required textural alterations which appear in exemplary fashion in the works recorded here. Whereas in the older version of the sonata in G major, BWV 1027, for two flutes (as in the presumed original version for two violins) the two upper parts play reciprocally, imitating each other or in parallel, these two lines are now committed to the viola da gamba and to the right hand of the keyboard instrument. The timbral unity of the trio sonata is replaced by a colourfully enriched discourse in the viola da gamba sonata. The movement thereby gains a surface clarity: the chordal filling-in of the continuo (and also the bass line that was possibly reinforced by the cello) is replaced by an easily grasped process with three obbligato (independent) voices.

With this thoroughly unusual arrangement Bach anticipated the fully developed late eighteenth-century sonata for one melodic instrument and keyboard without thereby actually having any direct influence on its development. Wider dissemination of his works (there are hardly any traces of the original versions left) would scarcely be possible given the choice of the viola da

gamba, because the instrument is used principally in chamber music and has a ‘speaking’ character. In his famous treatise *Der vollkommene Capellmeister*, published in Hamburg in 1739, Johann Mattheson considered that the viola da gamba and the lute were better suited to chamber music while violins had the advantage in terms of quantity of sound. Having regard to its intimacy and expressive intensity, it was no accident that Bach employed the viola da gamba as a solo instrument in the death arias of his *St. John Passion* and *St. Matthew Passion*, ‘Es ist vollbracht’ and ‘Komm, süßes Kreuz’. From an historical point of view, the viola da gamba achieved importance as an ensemble instrument (consort of viols) during the 17th century in England (J. Jenkins) and France (Sainte Colombes and Marin Marais, for example); the young Bach alluded to this with his *Actus Tragicus* (BWV 106).

Considering the use of the gamba as a chamber instrument, one readily concludes that Bach arranged the sonatas in Köthen (where he was Kapellmeister with responsibility for all instrumental music from 1717 to 1723) with a particular player in mind. This would explain the extreme demands on the player’s technique that contrast strongly with the relatively simple viola da gamba part in the sixth *Brandenburg Concerto* (BWV 1051). Nevertheless, the closeness of the sonata in G minor (BWV 1029) to this work is very striking – not only because it has three movements and its formal elements are clearly based on a concerto, but also because of the finely articulated, often imitatory episodes as well as the repeated, throbbing quavers of the first movement. The long lines lend the ensuing *Adagio* a calmly flowing character, while the concluding *Allegro* begins almost like a fugue but then moves on to a subsidiary idea marked *cantabile*. In spite of the seemingly playful motifs, Bach develops a dense contrapuntal web of parts in which the viola da gamba, in accordance with its register, is often assigned the no less essential middle voice.

The first movements of the sonata in D major (BWV 1028) have a fundamental character of chamber music. Certain figurations suggest that it may be based on a composition for flute, violin and continuo that might date from Bach’s Leipzig years. The trio character is particularly persistent in the *Adagio* introduction and the expressive *Andante*. The finale is of a more *concertante* nature with its lilting ritornellos and two extended cadenza passages.

The arranger of the sonata in G minor (BWV 1030a) recorded here, which Bach himself entitled ‘Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo’ in B minor, adheres directly to the previously mentioned practice of transcription. As the sources prove, this version in the composer’s autograph was, however, preceded by a version in G minor for violin. As with BWV 1029, the compass and the formal construction indicate that the real origin of the sonata is to be found in a

concertante work. In the first movement there is a striking exchange between the thematically strict ritornellos and the virtuosically unfolding solo passages in which the part of the keyboard instrument is more chordally expressed. The expressive two-part *Largo e dolce*, like a notated improvisation, is followed by a surprisingly strictly worked three-part fugue which is suddenly followed by a gigue.

© Michael Kube 2000

Johann Sebastian Bach on the Tangent Piano?

During the twentieth century there were basically two ways of performing Bach's sonatas for viola da gamba and harpsichord: either using the cello and a modern piano or with viola da gamba and harpsichord. It is only in recent times that a third possibility has been considered: the use of an early fortepiano instead of the harpsichord which, historically, would appear to be a 'correct' solution.

Throughout the entire eighteenth century the word 'cembalo' was used not to denote a specific instrument but as a collective term to indicate keyboard instruments in general. Bach composed sonatas for various melodic instruments (violin, flute, viola da gamba) and obbligato 'cembalo'. The most recent research concludes that this part of his oeuvre dates from his creative years in Leipzig, mainly in the 1730s. Why did chamber music with obbligato keyboard play such an important part in Bach's activity as a composer at this particular time? Is this somehow connected with the developments in the construction of musical instruments at the time?

The 1730s were years of continuous experiment among German keyboard-instrument builders. Numerous documents show us how intensively instrument-makers and musicians were concerned with the construction of different keyboard instruments. Bach followed these experiments and developments with the greatest interest. Already at this time he established his contacts with the court at Dresden and he often made visits to Dresden. In Dresden there were important events in connection with building keyboard instruments. On the one hand Bartolomeo Cristofori's 'fortepiano' was already known in Dresden, and on the basis of this model Gottfried Silbermann constructed his fortepiano that was to become so famous. Johann Sebastian Bach was well acquainted both with Silbermann and with his fortepianos. Bach even acted as a sort of agent for Silbermann, selling his instruments. On the other hand, Pantaleon Hebenstreit was also active in Dresden. Hebenstreit's virtuosic playing on his giant dulcimer was widely famed and greatly admired. People soon tried to emulate his playing and the sound

of his legendary instrument. At first people tried fitting the dulcimer with a keyboard. Soon new keyboard instruments were being constructed which, in sonic terms, corresponded very closely to Pantaleon's instruments. This was made possible by a mechanism which excited the strings, unlike the plucking harpsichord, by striking them with hammers or tangents. In contrast to Cristofori's and Silbermann's fortepianos the hammers or tangents on the 'Pantaleonflügel' were apparently often not covered with leather. This meant that the basic tone of the instrument could be altered by employing various stops or registers. The so-called tangent piano is a descendant of this Pantaleon instrument whose peculiar sonorities – somewhere in between the harpsichord and the piano – were retained until the early part of the 19th century.

The Pantaleon instrument, which at the time was often referred to as the cymbal, was well known to J.S. Bach's circle of intimates and very definitely to Bach himself. A contemporary document relates that J.S. Bach 'played the clavichord, the harpsichord and the cymbal with equal creativity'.

Exactly what Bach played on such an instrument we do not know. But his chamber sonatas with obbligato 'cembalo' are eminently suited to performance on the fortepiano, especially the tangent piano. In particular, the gently intoxicating tone of the viola da gamba, so rich in overtones, mixes excellently with the lean, mild but simultaneously bright tone of the tangent piano which has caused me to choose this instrument in recording these sonatas.

© *Miklós Spányi 2000*

Markku Luolajan-Mikkola studied the cello with Arto Noras at the Sibelius Academy in Helsinki from which he graduated in 1983. An interest in baroque music led him to The Hague where he studied the viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatory. Markku Luolajan-Mikkola currently teaches at the the Sibelius Academy and at the West Helsinki Music College. He plays in several European ensembles and was a founder member of the Phantasm viol quartet with whom he won a *Gramophone* Award in 1997. Besides performing baroque music, Markku Luolajan-Mikkola has a special interest in contemporary music for the bass viol and has commissioned and premièred works for the instrument.

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city with Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) with

Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich with 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 Kœnemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.

Im Gegensatz etwa zu den Sonaten für Violine solo (BWV 1014-1019) bilden die Sonaten für Viola da gamba und Cembalo keine in sich geschlossen konzipierte oder als solche überlieferte Werkgruppe. Fraglich erscheint gar, ob es sich bei den drei durch Bachs eigenhändige Manuskripte und frühe Abschriften überlieferten „Sonaten“ BWV 1027-1029 überhaupt um Originalkompositionen handelt oder ob sie nicht vielmehr Transkriptionen von Werken ursprünglich anderer Besetzung darstellen – so wie dies für BWV 1027 sicher belegt ist. Denn diese Sonate hat sich auch in einer offensichtlich älteren Fassung für zwei Traversflöten und Continuo (BWV 1039) erhalten, die wahrscheinlich selbst wiederum auf eine Triosonate für zwei Violinen und Continuo zurückgeht. Von diesem heute vielleicht irritierenden, im 17. und 18. Jahrhundert jedoch durchaus üblichen wie verbreiteten (und darüber hinaus auch äußerst ökonomischen) Verfahren, eine Komposition gleich mehrfach für verschiedene Besetzungen zu bearbeiten, machte Bach bekanntermaßen auch im Bereich der Vokalmusik reichlich Gebrauch. (Auf der anderen Seite dürfte der Orgelchoral über *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659 mit seiner offensichtlichen Arienstruktur auf einen Kantatensatz mit obligater Viola da gamba zurückgehen.)

Doch vielfach überschritt Bach bereits in seinen Originalkompositionen die Grenzen einer instrumenten- oder vokalspezifischen Idiomatik sowie einer der Besetzung adäquaten Satztechnik – und setzte sich damit, markant von seinen Zeitgenossen ab. So weisen die drei Gambensonaten BWV 1027-1029 zahlreiche charakteristische Momente auf, bei denen sich oftmals schon hörend der Eindruck aufdrängt, daß sie auf ältere, nicht mehr erhaltene und für ein anderes Ensemble geschriebene Fassungen zurückgehen. Darauf deuten neben ungewöhnlichen Spielfiguren auch sogenannte „abknickende“ Linienzüge hin, mit denen Bach auf den geringeren Ambitus (also den Tonumfang) eines Instruments, etwa einer Flöte, Rücksicht nehmen mußte.

Entscheidender als diese notwendigen Eingriffe in den Verlauf der einzelnen Stimme ist bei einer die Größe des Ensemble berührenden Bearbeitung allerdings die damit verbundenen zwangsläufigen satztechnischen Veränderungen wie sie sich geradezu beispielhaft in den hier eingespielten Werken zeigen. Während etwa bei der älteren Fassung der Sonate G-Dur BWV 1027 für zwei Traversflöten (wie auch in der vermutlichen Urgestalt für zwei Violinen) die beiden Oberstimmen sich gegenseitig die Motive zuspielden, sich imitieren oder parallel verlaufen, werden nun diese beiden Linien der Viola da gamba und der rechten Hand des Tasteninstrumentes zugewiesen. Der klanglich vereinheitlichte Verlauf in der Triosonate wird durch einen farblich angereicherten Diskurs in der Gambensonate ersetzt. Zudem gewinnt der Satz an

äußerer Klarheit: Die akkordische Auffüllung des Continuo (wie auch die möglicherweise noch durch ein Violoncello verstärkte Baßlinie) entfallen zugunsten eines übersichtlichen Verlaufs mit drei obligaten (also selbständigen) Stimmen.

Mit diesen durchaus ungewöhnlichen Bearbeitungen nimmt Bach die am Ende des 18. Jahrhunderts voll ausgeprägte Sonate für ein Melodieninstrument und Klavier vorweg, ohne daß er jedoch auf deren Entwicklung direkten Einfluß genommen hätte. Eine weitere Verbreitung seiner Werke (von den Originalfassungen haben sich ja kaum Spuren erhalten) erscheint schon durch die Wahl der Viola da gamba kaum möglich, handelt es sich doch um ein hauptsächlich kammermusikalisch verwendetes Instrument sprechenden Klangcharakters: „Unter den besaiteten haben wiederum einige vor andern etwas voraus, als die Violdigamb und Laute in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber; die Violinen aber allenthalben, wegen ihrer durchdringenden Stärke [...]“ (Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739). Wegen der Intimität und Intensität ihres Ausdrucks fand die Viola da gamba bei Bach wohl nicht zufällig als Soloinstrument in den Sterbearien seiner *Johannes-* und *Matthäus-Passion* („Es ist vollbracht“ und „Komm, süßes Kreuz“) Verwendung. Musikgeschichtlich erlangte die Viola da gamba Bedeutung als Ensembleinstrument (Violenconsort) während des 17. Jahrhunderts in England (J. Jenkins) und Frankreich (etwa bei Sainte Colombes und Marin Marais); hieran knüpfte Bach in jungen Jahren mit seinem *Actus tragicus* (BWV 106) an.

Mit Blick auf die Verwendung der Gambe als Kammerinstrument liegt die Vermutung nahe, Bach habe in Köthen, wo er zwischen 1717 und 1723 als Kapellmeister für die gesamte Instrumentalmusik verantwortlich zeichnete, die Sonaten für einen bestimmten Instrumentalisten arrangiert. So wäre auch der extreme spieltechnische Anspruch zu erklären, der ganz im Gegensatz steht zu den relativ simplen Gambenpartien im *Brandenburgischen Konzert Nr. 6* (BWV 1051). Dennoch ist die Nähe der Sonate g-moll (BWV 1029) zu dieser Komposition geradezu verblüffend. Dies betrifft nicht nur die Dreisätzigkeit und die deutlich auf ein Konzert verweisende formale Anlage, sondern besonders der kleingliedrige, oftmals imitatorisch geführte Verlauf sowie die pochenden Achtelrepetitionen im ersten Satz. Weit ausgreifende Linien verleihe dem folgenden *Adagio* einen ruhig fließenden Charakter, während das abschließende *Allegro* zunächst fugiert anhebt, dann aber einen „cantabile“ überschriebenen Seitengedanken übergeht. Trotz der nach außen hin spielerisch erscheinenden Motivik entfaltet Bach ein dichtes kontrapunktisches Stimmengeflecht, bei dem der Viola da gamba, der Lage des Instruments entsprechend, oftmals die nicht minder obligate Mittelstimme zugewiesen wird.

Grundsätzlich kammermusikalischer Natur sind die ersten Sätze der Sonate D-Dur

(BWV 1028). Bestimmte Figurationen deuten darauf hin, daß sie möglicherweise auf eine Komposition für Flöte, Violine und Continuo zurückgeht, die wohlmöglichst erst in Bachs Leipziger Jahren entstand. Besonders eindringlich zeigt sich der ursprüngliche Triocharakter in der *Adagio*-Einleitung und dem ausdrucksstarken *Andante*. Wiederum konzertierend ist der Finale mit seinen schwungvollen Ritornellen und zwei ausgedehnten Kadenzpassagen angelegt.

An die erläuterten Transkriptionsverfahren schließt die hier eingespielte Bearbeitung der Sonate g-moll BWV 1030a an, die nach der von Bach selbst als „Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo“ bezeichneten Komposition in h-moll angefertigt wurde. Dieser autograph überlieferten Fassung ging allerdings (wie die Quellen belegen) eine Version für Violine in g-moll voraus. Umfang und formale Anlage deuten aber vergleichbar mit BWV 1029 darauf hin, daß der eigentliche Ursprung der Sonate wahrscheinlich einem konzertanten Werk zu suchen ist. Auffällig ist im 1. Satz allemal der Wechsel zwischen thematisch gebundenen Ritornellen und virtuos sich entfaltenden Solopassagen, in denen der Part des Tasteninstrumentes bisweilen mehr akkordische Gestalt annimmt. Dem zweiteiligen, gleich einer Improvisation niedergeschriebenen expressiven *Largo e dolce* folgt eine überraschend streng gearbeitete dreistimmige Fuge, der sich kaum vermittelt eine Gigue anschließt.

© Michael Kube 2000

Johann Sebastian Bach auf dem Tangentenflügel?

In den vergangenen Jahrzehnten gab es für Aufführungen der Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo von J.S. Bach grundsätzlich zwei Möglichkeiten: entweder mit Cello und modernem Klavier oder mit Gambe und Cembalo. Erst in der letzten Zeit wurde eine dritte Möglichkeit in Erwägung gezogen: die Anwendung eines frühen Hammerklaviers statt Cembalo, was historisch gesehen auch als eine „richtige“ Lösung erscheint.

Im ganzen 18. Jahrhundert bedeutete das Wort „Cembalo“ kein konkretes Instrument, sondern war Sammelbegriff für „Tasteninstrument“ im allgemeinen. Bach komponierte Sonaten für verschiedene Melodieinstrumente (Violine, Flöte, Gambe) und obligates „Cembalo“. Nach neuen Forschungen verlegt man diesen Teil seines Schaffens in seine Leipziger Zeit, hauptsächlich in die 1730er Jahre. Warum nahm Kammermusik mit obligatem Tasteninstrument gerade zu dieser Zeit eine so bedeutende Rolle in Bachs kompositorischen Schaffen ein? Hat dies vielleicht etwas mit den Veränderungen im damaligen Instrumentenbau zu tun?

Die 1730er Jahre waren eine Zeit des ständigen Experimentierens im deutschen Klavierbau.

Zahlreiche Dokumente zeigen uns, wie intensiv Instrumentenbauer und Musiker mit der Konstruktion verschiedener Klavierinstrumente beschäftigt waren. Bach verfolgte diese Experimente und Entwicklungen mit großem Interesse. Gerade zu dieser Zeit baute er seine Kontakte zum Dresdener Hof aus und hielt sich auch oft persönlich dort auf. Dresden war Ort wichtiger Entwicklungen im Klavierbau:

Einerseits waren die Hammerflügel Bartolomeo Cristoforis' in Dresden damals schon bekannt, und genau nach diesem Instrumententyp konstruierte Gottfried Silbermann seine so bekannt gewordenen Hammerflügel. Johann Sebastian Bach kannte sowohl Silbermann als auch dessen Hammerflügel sehr gut. Bach fungierte sogar sozusagen als Silbermanns Agent und verkaufte u.a. dessen Hammerflügel.

Andererseits war ebenfalls Pantaleon Hebenstreit in Dresden tätig. Hebenstreits virtuosos Spiel auf seinem riesigen Hackbrett wurde damals in breiten Kreisen bekannt und bewundert. Man versuchte bald, sein Spiel und die Klangwelt seines legendären Instrumentes nachzuahmen. Zuerst versah man das Hackbrett mit einer Tastatur, aber bald wurden auch neuartige Tasteninstrumente konstruiert, welche klanglich Pantaleons Instrumenten sehr nahe kamen. Dies wurde durch eine Mechanik möglich, welche die Saiten mittels Hämmer oder Tangenten anschlägt, statt wie beim Cembalo anzureißen. Im Gegensatz zu Cristoforis' und Silbermanns Hammerflügel waren die Hämmer bzw. Tangenten dieser „Pantaleonflügel“ wahrscheinlich oft unbeledert, wobei aber die Grundklangfarbe durch verschiedene „Veränderungen“ (d.h. Register) abgeändert werden konnten. Der sogenannte Tangentenflügel ist ein Nachkomme dieser Pantaleoninstrumente, welcher diese einzigartige Klangwelt – eine Mittelposition zwischen Cembalo und Klavier – bis ins frühe 19. Jahrhundert bewahrt hat.

Die Pantaleoninstrumente, welche im damaligen Sprachgebrauch oft als „Cymbal“ bezeichnet wurden, waren auch in J.S. Bachs engerem Umkreis, also auch zweifelsfrei ihm selbst, gut bekannt. Ein zeitgenössisches Dokument berichtet, J.S. Bach habe „das Klavier (=Klavichord), den Flügel (=Cembalo) und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft“ gespielt.

Was genau Bach auf solchen Instrumenten gespielt haben mag, wissen wir nicht. Seine Kammerensonaten mit obligatem „Cembalo“ eignen sich aber vorzüglich zum Spiel auf dem Hammer- bzw. Tangentenflügel. Insbesondere der obertonreiche, weich rauschende Klang der Gambe mischt sich ausgezeichnet mit dem schlanken, sanften, aber gleichzeitig hellen Timbre des Tangentenflügels, weshalb ich dieses Instrument für die Einspielung der vorliegenden Sonaten gewählt habe.

Markku Luolajan-Mikkola studierte Cello bei Arto Noras an der Sibeliusakademie in Helsinki, die er 1983 absolvierte. Sein Interesse für Barockmusik führte ihn nach Den Haag, wo er bei Wieland Kuijken am Kgl. Konservatorium Viola da gamba studierte. Derzeit unterrichtet er an der Sibeliusakademie und an der Musikschule West-Helsinki. Er spielt in mehreren europäischen Ensembles und war gründendes Mitglied des Violenquartetts Phantasm, mit dem er 1997 einen *Gramophone Award* gewann. Neben der Barockmusik hat er ein besonderes Interesse für zeitgenössische Musik für Baßgamba entwickelt. Er bestellte Werke für das Instrument und spielte ihre Uraufführungen.

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Geburtsstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén. Er setzte seine Studien am Kgl. Flämischen Konservatorium bei Jos van Immerseel fort, und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten Ländern Europas Konzerte gegeben, als Solist auf vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Klavichord und Fortepiano), wie auch als Continuospieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Er hat erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987) gewonnen. Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk von C.Ph.E. Bach konzentriert. Er hat auch intensiv daran gearbeitet, C.Ph.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Klavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet derzeit am Ouluer Konservatorium in Finnland. Derzeit bereitet er eine Gesamtausgabe der Werke C.Ph.E. Bachs für Tasteninstrumente vor, die beim Verleger Könemann in Budapest erscheinen soll. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Contrairement aux sonates pour violon solo (BWV 1014-1019), les sonates pour viole de gambe et clavecin ne furent absolument pas conçues comme une unité ou un groupe d'œuvres et elles n'ont pas été conservées comme telles non plus. On peut vraiment se demander si les trois "sonates" BWV 1027-1029, conservées dans le manuscrit même de Bach et dans des copies anciennes, sont des compositions originales et non pas des œuvres qui furent écrites pour d'autres instruments – comme c'est confirmé dans le cas du BWV 1027. Cette sonate existe dans une version clairement plus ancienne pour deux flûtes et continuo (BWV 1039) qui repose elle-même de toute évidence sur une sonate en trio pour deux violons et continuo. Bach se servit amplement de cette pratique peut-être irritante pour nous, mais qui était communément acceptée aux 18^e et 19^e siècles (et très économique naturellement), d'arranger des œuvres pour plusieurs combinaisons différentes d'instruments dans le domaine de la musique vocale. (D'un autre côté, le choral pour orgue *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659, avec sa structure évidente d'aria, est dérivé d'un mouvement de cantate avec viole de gambe obligée.)

A plusieurs reprises dans ses compositions originales, Bach dépassa cependant les limites idiomatiques d'un instrument ou de la voix ainsi que la technique des instrumentistes, se mettant ainsi radicalement à part de ses contemporains. Les trois sonates pour viole de gambe BWV 1027-1029, par exemple, renferment plusieurs moments caractéristiques où l'auditeur a l'impression qu'elles proviennent d'une version plus ancienne, maintenant perdue, pour un ensemble différent. Ceci est aussi indiqué par les figures musicales inhabituelles et les lignes "brisées" avec lesquelles Bach a compensé l'étendue plus réduite d'instruments comme la flûte.

Dans un arrangement qui tient compte de la grandeur de l'ensemble, tout changement nécessaire dans une partie est d'importance moins décisive que les altérations requises de texture qui apparaissent de manière exemplaire dans les œuvres enregistrées ici. Tandis que dans la version plus ancienne de la sonate en sol majeur BWV 1027 pour deux flûtes (comme dans la présumée version originale pour deux violons), les deux parties supérieures dialoguent, en imitation ou en mouvement parallèle, ces deux lignes sont maintenant confiées à la viole de gambe et à la main droite de l'instrument à clavier. L'unité de timbre de la sonate est remplacée par un matériel riche en couleurs dans la sonate pour viole de gambe. Le mouvement acquiert ainsi une clarté de surface: au remplissage d'accord du continuo (et aussi à la basse possiblement renforcée par le violoncelle) supplée un procédé facilement maîtrisé avec trois voix obligées (indépendantes).

Avec cet arrangement tout à fait inhabituel, Bach présageait la sonate entièrement développée de la fin du 18^e siècle pour un instrument mélodique et piano sans de cette façon avoir eu

d'influence directe sur son développement. Une plus grande dissémination de ses œuvres (il reste à peine des traces des versions originales) aurait difficilement été possible avec le choix de la viole de gambe parce que l'instrument est utilisé principalement en musique de chambre et a un caractère "parlant". Dans son célèbre traité *Der vollkommene Capellmeister* publié à Hambourg en 1739, Johann Mattheson considérait que la viole de gambe et le luth convenaient mieux à la musique de chambre tandis que les violons avaient l'avantage en termes de quantité sonore. Vu l'intimité et l'intensité expressive de la viole de gambe, ce n'est pas un accident que Bach l'ait employée comme instrument solo dans les arias de mort de ses *Passion selon Saint Jean* et *Passion selon Saint Matthieu*, "Es ist vollbracht" et "Komm, süßes Kreuz". Du point de vue historique, la viole de gambe acquit de l'importance comme instrument d'ensemble (consort of viols) au cours du 17^e siècle en Angleterre (J. Jenkins) et en France (Sainte Colombes et Marin Marais, par exemple); le jeune Bach y fit allusion avec son *Actus Tragicus* (BWV 106).

Vu l'emploi de la gambe comme instrument de chambre, on en vient rapidement à la conclusion que Bach arrangea les sonates à Köthen (où il était Kapellmeister avec responsabilité pour toute la musique instrumentale de 1717 à 1723) en pensant à un musicien en particulier. Cela expliquerait les exigences extrêmes de technique qui font un énorme contraste à la partie relativement simple de viole de gambe dans le sixième *Concerto brandebourgeois* (BWV 1051). Quoi qu'il en soit, le lien étroit de la sonate en sol mineur (BWV 1029) avec cette œuvre est très frappant, non seulement parce qu'elle compte trois mouvements et que ses éléments formels reposent nettement sur un concerto, mais aussi à cause des épisodes délicatement articulés, souvent imitatifs, ainsi que des croches répétées, battantes, du premier mouvement. Les longues lignes prêtent à l'*Adagio* suivant un caractère calmement coulant tandis que l'*Allegro* final commence presque comme une fugue mais continue ensuite vers un thème secondaire marqué *cantabile*. Malgré les motifs d'apparence enjoués, Bach développe une toile contrapuntique dense de parties où la voix du milieu, en aucun cas moins essentielle, est assignée à la viole de gambe suivant son registre.

Le premier mouvement de la sonate en ré majeur (BWV 1028) présente un caractère fondamental de musique de chambre. Certaines figurations suggèrent qu'il pourrait être basé sur une composition pour flûte, violon et continuo qui daterait des années de Bach à Leipzig. Le caractère de trio est particulièrement persistant dans l'introduction *Adagio* et l'*Andante* expressif. Le finale est de nature plus *concertante* avec ses ritournelles berçantes et deux grandes cadences.

L'arrangeur de la sonate en sol mineur (BWV 1030a) enregistrée ici, que Bach appela lui-même "Sonata a Cembalo obligato et Travers solo" en si mineur, adhère directement à la pra-

tique de transcription mentionnée plus haut. Comme les sources en donnent la preuve, cette version dans l'autographe du compositeur était, cependant, précédée d'une version en sol mineur pour violon. Comme dans le cas du BWV 1029, l'étendue et la construction formelle indiquent que l'origine réelle de la sonate doit être trouvée dans une œuvre *concertante*. Le premier mouvement offre un échange frappant entre les ritournelles thématiquement strictes et les passages solos virtuoses où la partie de l'instrument à clavier est exprimée plutôt au moyen d'accords. Le *Largo e dolce* expressif à deux voix, comme une improvisation notée, est suivi d'une fugue à trois voix étonnamment stricte précédant une gigue soudaine.

© Michael Kube 2000

Johann Sebastian Bach sur le piano à tangentes?

On aura connu fondamentalement deux manières d'exécuter les sonates de Bach pour viole de gambe et clavecin au cours du 20^e siècle: soit en utilisant le violoncelle et un piano moderne, ou une viole de gambe et un clavecin. Ce n'est que récemment qu'une troisième possibilité a été considérée: l'emploi d'un des premiers pianofortes au lieu du clavecin qui, historiquement, semblerait être une solution "correcte".

Tout au long du 18^e siècle, le mot "clavecin" servit à indiquer les instruments à clavier en général. Bach composa des sonates pour différents instruments mélodiques (violon, flûte, viole de gambe) et "clavecin" obligé. La recherche la plus récente conclut que cette partie de son œuvre date de ses années créatives à Leipzig, surtout dans les années 1730. Pourquoi la musique de chambre avec clavier obligé a-t-elle joué un rôle si important dans les activités de Bach comme compositeur en ce temps-là précisément? Y aurait-il en quelque sorte un lien avec les développements dans la facture d'instruments musicaux à l'époque?

Les années 1830 furent des années d'expériences continuelles parmi les facteurs allemands d'instruments à clavier. De nombreux documents nous montrent avec quelle intensité les facteurs d'instruments et les musiciens s'occupaient de la construction de différents instruments à clavier. Bach suivit ces expériences et développements avec le plus grand intérêt. Il établissait déjà en ce temps ses contacts à la cour à Dresde et il s'y rendait souvent en visite. D'importants événements avaient lieu à Dresde en rapport à la facture d'instruments à clavier. D'un côté, le "fortepiano" de Bartolomeo Cristofori était déjà connu à Dresde et, à partir de ce modèle, Gottfried Silbermann construisit son pianoforte qui devait devenir si célèbre. Johann Sebastian Bach connaissait bien Silbermann et ses pianofortes. En vendant les instruments de Silbermann, Bach

lui servait même un peu d'agent. D'un autre côté, Pantaleon Hebenstreit était actif lui aussi à Dresde. Le jeu virtuose de Hebenstreit sur son dulcimer géant était tout aussi connu qu'admiré. On essaya rapidement d'imiter son jeu et le son de son instrument légendaire. De nouveaux instruments à clavier furent vite construits qui, en termes soniques, correspondaient beaucoup aux instruments de Pantaleon. Cela était rendu possible par un mécanisme qui excitait les cordes, contrairement au clavecin qui les pinçait, en les frottant avec des marteaux ou tangentes. Par contraste aux pianofortes de Cristofori et de Silbermann, les marteaux ou tangentes du "Pantaleonflügel" n'étaient apparemment pas recouverts de cuir. Cela veut dire que le ton fondamental de l'instrument pouvait être altéré en employant différents jeux ou registres. Le dit piano à tangentes est un descendant de cet instrument de Pantaleon dont les sonorités particulières – entre celles du clavecin et celles du piano – furent gardées jusqu'au début du 19^e siècle.

L'instrument de Pantaleon, qu'on nommait à l'époque cymbalum, était bien connu du cercle intime de J.S. Bach et certainement de Bach lui-même. Un document contemporain rapporte que J.S. Bach "jouait du clavicorde, du clavecin et du cymbalum avec une égale créativité."

On ignore ce que Bach jouait exactement sur un tel instrument: Mais ses sonates de chambre avec "clavecin" obligé conviennent admirablement au pianoforte, surtout au piano à tangentes. Le ton doucement enivrant en particulier de la viole de gambe, si riche en harmoniques, se mêle avec excellence au ton maigre, doux mais à la fois brillant du piano à tangentes; c'est pourquoi j'ai décidé de choisir cet instrument pour enregistrer ces sonates.

© Miklós Spányi 2000

Markku Luolajan-Mikkola a étudié la violoncelle avec Arto Noras à l'Académie Sibelius à Helsinki où il obtint son diplôme en 1983. Son intérêt pour la musique baroque le mena à La Haye où il étudia la viole de gambe avec Wieland Kuijken au Conservatoire Royal. Markku Luolajan-Mikkola enseigne présentement à l'Académie Sibelius et au Collège de musique de Helsinki Ouest. Il joue dans plusieurs ensembles européens et fut un membre fondateur du Phantasm Viol Quartet avec lequel il gagna un *Gramophone* Award en 1997. En plus de jouer de la musique baroque, Markku Luolajan-Mikkola s'intéresse particulièrement à la musique contemporaine pour la basse de viole et il a commandé et créé des œuvres pour l'instrument.

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 continuïste 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 Kœnemann à Budapest. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

Other music for viola da gamba on BIS:



BIS-CD-909

Marin Marais

Pièces de viole du second livre (1701): Couplets de folies;
Pieces in G major; Suite in E major; Tombeau pour monsieur de Ste Colombe;
Pieces in D minor; Fantaisie.

Markku Luolajan-Mikkola, viola da gamba;

Varpu Haavisto, viola da gamba; Elina Mustonen, harpsichord; Eero Palviainen, lute.

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.

INSTRUMENTARIUM

Gamba: Curtis Bryant 1998

Bow: Luis Emilio Rodríguez 1998

Tangent piano built in 1998 by Ghislain Potvlieghe, Ninove, Belgium

Recording data: Recording data: May 1999 at Phoenix Studio, Budapest, Hungary

Balance engineer/Tonmeister: Jens Jamin

Producer: Jens Jamin

Neumann microphones; Studer D19 MicAD; Yamaha 03D mixer; TASCAM DAT recorder; Stax headphones

Digital editing: Jens Jamin

Cover texts: © Michael Kube 2000; © Miklós Spányi 2000

Translations: BIS (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover painting: Matthew Harvey, *Red Sunset* (detail)

Photograph of Markku Luolajan-Mikkola: © Anu Saikko

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999 & 2000, BIS Records AB



Markku Luolajan-Mikkola



Miklós Spányi