

ENSUITE

KORNEEL BERNOLET

harpsichord

Joannes Daniel Dulcken 1747



Programme Performer English text German text French text Imprint

ENSUITE

KORNEEL BERNOLET

harpsichord

Joannes Daniel Dulcken (Antwerp 1747)

JOSEPH-HECTOR FIOCCO (Bruxelles 1703–1741)

“Italian Sonata” in G major, from *Pièces de clavecin* op.1 (1730)

1	Adagio	3:52
2	Allegro	3:33
3	Andante	2:39
4	Vivace	4:23

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (Weimar 1714–Hamburg 1788)

Sonata in G minor H.47, Wq.65/17 (1746)

5	Allegro – Allegro	5:33
6	Adagio	4:25
7	Allegro assai	4:54

GEORG ANTON BENDA (Staré Benátky 1722–Bad Köstritz 1795)

Sonata 4 in F major, from *Sei Sonate per il Cembalo Solo* (1757)

8	Allegretto assai moderato	6:58
9	Largo, sempre piano	3:53
10	Presto	5:06

FRANCESCO GEMINIANI (Lucca 1687–Dublin 1762)

“Sonata” in G minor, from *Pièces de clavecin tirées de différens Ouvrages* (1743)

11	Tendrement (Affettuoso)	4:33
12	Vivement (Allegro assai)	2:33
13	Menuet	6:58

JACQUES DUPHLY (Rouen 1715–Paris 1789)

“Sonata” in D major, from *Pièces de clavecin*, Livre 2 (1748)

14	<i>La Victoire</i> , Vivement	5:02
15	<i>La De Villeroy</i> , Hardiment	6:49
17	<i>La Félix</i> , Noblement	4:49
18	<i>La De Vatre</i> , Hardiment	4:13

TOTAL 80:22



KORNEEL BEROLET

www.korneel.bernolet.com

ENSUITE

Travelling musicians were and are like insects in a meadow of wildflowers: they bring their own culture, history and traditions with them wherever they go, incorporating them into existing local tastes and customs in a type of cross-pollination. This was also true in the 18th century, where performing musicians who were also composers travelled from one court, church, or orchestra to another in search of a more interesting position, a better wage, a richer musical culture — or simply because they could. The result was an enormously dynamic European musical scene in which there was a great deal of experimentation: composers looked to the future, but still respected current and imported traditions. Forms of musical expression changed, as did culture, style and taste. Although the suite — in part an aesthetic expression of a political idea — was still dominant and reached its apogee in the period of and immediately after the dance culture institutionalised by Louis XIV, the sonata — thanks to Baroque advocates of the form such as Corelli — would gain in importance as the Classical period approached.

Just as Rome itself was not built in a day, this evolution from suite to sonata did not come about by itself. A rich array of intermediate

forms emerged: the majority of French pieces were still being published in suites as *Pièces de clavecin* in the middle of the 18th century, while works in the Italian style were being termed sonatas. This album presents a cross-section of works composed during this evolution, in which I have endeavoured to find the dynamic limits of the harpsichord — not only literally, since most of this music initially seems to require a double keyboard given the many piano and forte markings in the score, but also musically: the sound palette that the splendid Dulcken 1747 harpsichord possesses is so rich that it demands the utmost from every player; this also demonstrates why the harpsichord would continue to exist alongside the emerging pianoforte for several more decades. In other words, this is an anthology of ‘compiled’ sonatas in the form of or derived from suites, in contrast to works that were reaching towards the true sonata form that would later dominate.

The only example of what we would now call a truly traditional sonata is the one that was composed last: the fourth sonata of the *Sei Sonate per il Cembalo Solo* (note the Italian title) by the Bohemian **Jiří Antonín (Georg Anton) Benda** in 1757; he had already been in the service of the Duke of Gotha in Thuringia for several years at that time. The pastoral character of F major gives way to F minor in the second movement *Largo, sempre piano*, one of the most

oppressive tonalities in a well-tempered tuning; whilst the piece would lend itself well to a central repeat, it was nonetheless composed in a single sweep whose form might well be more reminiscent of a fantasia. The two outer movements are more normal, except for the short pause before the recapitulation of the first movement (a hidden sarabande?) and the rather irregular structure of the third movement.

The other work that bears the title of Sonata is by the great **Carl Philipp Emanuel Bach** and was composed in Berlin in 1746. The constrained expression of Benda's second movement here gives way to the open and warm atmosphere of G major, although such a choice of key is somewhat strange when the first and last movements are in G minor: this creates a constant tonal centre for the entire sonata, as it were, with the second movement (also a sarabande?) being reminiscent of an instrumental recitative with many small modulations and expressive dissonances. The first movement is a completely free composition without any imposed structure: it is rhapsodic at the beginning, with cadenza-like fragments in distant keys — A-flat major! — in alternation with passages in octaves that sound almost orchestral as well as *galant* melodic phrases that are never fully developed. The third movement is notable for many dynamic markings, which can only be performed on a single-manual

harpsichord by taking time to change stops: the many pauses and fermatas marked in the score by the composer are a musical exploitation of this necessity. A further reference to the opening chord of his father's sixth *Partita* makes this sonata a prime example of how creativity and innovation can go hand in hand with more traditional aspects: it is a sonata with a twist.

I play pieces by three other composers on this recording that could also be called *de facto* sonatas, even though they are presented in their editions as *Pièces de clavecin* and thus do not necessarily belong together as a whole. **Francesco Geminiani** was not only a rather contested figure in his time but has also been rather forgotten in the current canon: he was notorious for his non-conformist way of playing but enjoyed a considerable reputation as a violin virtuoso nonetheless. Strangely enough he published a set of transcriptions for harpsichord of his earlier violin concertos and sonatas not only in London in 1743 but also in Paris a few years later. Three of these works, which I present here as one sonata, were published at the end of his *Pièces de clavecin tirées de différens Ouvrages* (I have omitted the penultimate piece, a minuet in a different key). The *Tendrement* and the fugato *Vivement* originally served as the first and third movements from his sixth violin sonata opus 1, the *Affettuoso* and *Allegro (assai)*; no original source is known

for the Minuet, with its dissonant arpeggios that were a characteristic of Geminiani in the first variation and with the extremely difficult fast notes that follow, although the piece had previously been published under the title of *Celebrated Minuet*. Oddly enough the left hand is notated on two staves and in two different clefs in the first two movements; the reason for this is not entirely clear.

Jacques Duphly was a source of immense fascination from the first years of my harpsichord playing, not least because of his privileged position in history — between Louis XIV and the French Revolution — and also because of his well-crafted harpsichord music: smooth in the hand, fresh in ornamentation and solidly constructed with space for personal expression. Two *Allemandes*, a *Courante*, a *Gavotte* and some minuets attract attention in his first two books of *Pièces de clavecin* (1744 and 1748); the third book (1756) includes an *Ouverture* and a *Chaconne*, but his fourth book (1768) only contains character pieces with titles that no longer refer to dance forms. I play the opening pieces from the second book, whose keys of D major and minor clearly separate them from the subsequent pieces and form a fine four-movement sonata. Their titles describe the social position that Duphly enjoyed in Paris: *La Victoire*, which Pierre-Louis Daquin says is a composition in the form of an allemande, except that this is

scarcely audible, refers to Victoire de France, the second daughter of Louis XV: members of the art-loving *de Villeroy* family had risen far enough to become part of the King's entourage. *La Félix* is said to refer to the owner of a theatre on the rue Saint-Honoré in which musicians who loved the Italian style performed; the young Mozart would perform there at a later date. Antoine *Vatre* (Vater) was a celebrated harpsichord builder who not only built his own instruments but also reworked and enlarged Ruckers harpsichords from Antwerp.

The *Pièces de clavecin* (1730) by **Joseph-Hector Fiocco**, a composer from Brussels with Venetian roots on his father's side who worked at Antwerp Cathedral for a time, are amongst the pieces that I have so far performed most often in concert. Twenty-four harpsichord pieces by him have survived in two suites that include many dance forms; all of these pieces have French titles except for the last four pieces of the first suite in G major, which were given Italian tempo indications and as such are often played as his 'Italian Sonata'. The opening movement is a generous *Adagio* reminiscent of an orchestral introduction with a cantabile solo passage; the score stops unusually and rather abruptly after the cadenza for the right hand, so I have taken the liberty of repeating the introduction as an epilogue to give the structure more balance. The second

movement was famously arranged for violin in the 20th-century Suzuki method, in which the multitude of French ornaments were omitted in the overtly Italian style: an interesting contrast. The texture of the third movement is once again typically Italian-Flemish: the accompaniment pattern in continuous quavers can be found in many Venetian concertos and sonatas as well as in works by just about every 18th-century Flemish keyboard composer. The fourth movement is a grand finale with a melody whose rhetoric is strongly developed, at first dotted and later more lyrical and even in triplets; this is contrasted with passages free of melody that consist either of arpeggios — pure sound as it were — or of a shameless demonstration of keyboard virtuosity in the many scales for the left hand.

Korneel Bernolet

THE INSTRUMENT AND ITS MAKER

Joannes Daniel Dulcken (1706–57) was the last great Antwerp harpsichord builder, although like Hans Ruckers, who was probably the most famous manufacturer of the Antwerp harpsichord school, he was not native to Antwerp; he was born in Wingeshausen, in the German province of Westphalia. Travelling first to Maastricht, he ended up in Antwerp around

1738. Ten instruments by him with one or two keyboards have survived, all of them built between c.1745 and 1755.

The instrument in the Vleeshuis Museum dates from 1747 but was most likely redecorated in the nineteenth century. The shape of its case, the choice of materials such as poplar wood, and decorations such as the gilded rosette and the painted soundboard all betray that this harpsichord is a true heir to the Antwerp harpsichords of the seventeenth century.

Dulcken's most important innovation is invisible to the naked eye. He applied a double wall along the curved inner side of the case, a procedure he had experimented with for years and which contributed to the instrument's stability and richness of sound. Little is known about the instrument's provenance: it was part of César Snoeck's collection at the end of the nineteenth century, was exhibited at the World Fair in Ghent in 1913; it then became part of the collection of Jean-Auguste Stellfeld, who sold it to the Royal Conservatory of Antwerp in 1941. The instrument has been on permanent loan to the Vleeshuis Museum | Sound of the City since 1967, where it continues to be used for teaching, concerts and recordings.

Timothy De Paepe,
Director Museum Vleeshuis | Sound of the City

ENSUITE

Reisende Musiker waren und sind wie Insekten in einer Blumenwiese: Wo immer sie hingehen, bringen sie ihre eigene Kultur, Geschichte und Tradition mit und vermischen sie, wie durch Fremdbestäubung, mit den bestehenden lokalen Geschmäckern und Gepflogenheiten. So war es auch im 18. Jahrhundert, als Musiker-Komponisten von einem Hof zum anderen, von einer Kirche zur anderen, von einem Orchester zum anderen zogen, auf der Suche nach einer interessanteren Position, einem besseren Gehalt, einer reicheren Musikkultur... oder auch nur, weil sie es konnten. Das Ergebnis war eine äußerst rege europäische Musikszene, in der reichlich experimentiert wurde: zukunftsorientiert, aber unter Beachtung heimischer und importierter Traditionen. Mit der Kultur, dem Stil und dem Geschmack veränderten sich auch die musikalischen Ausdrucksformen. Während anfangs noch die Suite vorherrschte, teilweise als ästhetischer Ausdruck einer politischen Idee, die ihren Höhepunkt während und kurz nach der von Ludwig XIV. institutionalisierten Tanzkultur fand, gewann die Sonate dank barocker Pioniere wie Corelli am Vorabend der Klassik immer mehr an Bedeutung.

So wie Rom nicht an einem Tag erbaut wurde, verlief auch die Entwicklung von der Suite zur Sonate hin nicht geradlinig. Es entstand eine reiche Palette von Zwischenformen, wobei Mitte des 18. Jahrhunderts die eher französischen Stücke noch in Suiten als »*Pièces de clavecin*« und die italianisierenden Kompositionen als »Sonaten« veröffentlicht wurden. Auf diesem Album präsentiere ich einen Querschnitt dieser Entwicklung, wobei ich versuche, die dynamischen Grenzen des Cembalos auszuloten – buchstäblich, denn der größte Teil dieser Musik erfordert auf den ersten Blick ein Doppelmanual, wenn man die vielen *piano* und *forte* in der Partitur bedenkt; aber auch musikalisch: Das wunderschöne Cembalo von Dulcken aus dem Jahr 1747 besitzt eine überaus reiche Klangpalette, die jedem Spieler das Äußerste abverlangt, die aber auch zeigt, warum das Cembalo noch einige Jahrzehnte neben dem aufkommenden Hammerklavier weiterexistieren konnte. Mit anderen Worten: eine Anthologie von »kompilierten« Sonaten in Form von Suiten oder daraus abgeleitet, kontrastiert mit Kompositionen auf der Suche nach der wahren Sonatenform, wie sie später dominieren sollte.

Die einzige Sonate, die man heute als »echte, traditionelle« Sonate bezeichnen würde, ist zugleich das jüngste Werk: die vierte Sonate aus den *Sei Sonate per il Cembalo Solo*

(man beachte den italienischen Titel), die der Böhme **Jiří Antonín (Georg Anton) Benda** 1757 schrieb, als er schon einige Jahre in den Diensten des Herzogs von Gotha in Thüringen stand. Der pastorale Charakter der Tonart F-Dur weicht im zweiten Satz *Largo, sempre piano* dem f-Moll, einer der bedrückendsten Tonarten in temperierter Stimmung, und obwohl sich das Stück gut für eine Wiederholung in der Mitte eignen würde, wurde es in einem einzigen Zug durchkomponiert, was formal eher an eine Fantasie erinnern mag. Die beiden Ecksätze sind gewöhnlicher, abgesehen von der kurzen Pause vor der Reprise des ersten Satzes (eine versteckte Sarabande?) und der eher erratischen Struktur des dritten Satzes.

Das andere Werk mit dem Titel Sonate stammt von dem großen **Carl Philipp Emanuel Bach** und wurde 1746 in Berlin geschrieben. Der bedrückende Ausdruck des zweiten Satzes von Benda weicht hier der offenen, warmen Atmosphäre des G-Dur, einer etwas merkwürdigen Tonartwahl im Hinblick auf den ersten und dritten Satz in g-Moll: ein konstantes tonales Zentrum für die gesamte Sonate sozusagen, wobei der zweite Satz (auch eine Sarabande?) ein wenig an ein musikalisches Rezitativ mit vielen kleinen Modulationen und ausdrucksvollen Dissonanzen erinnert. Der erste Satz ist eine

völlig freie Komposition ohne vorgegebene Form: rhapsodisch zu Beginn, mit Kadenzfetzen in entfernten Tonarten (As-Dur!), die sich mit fast orchestral klingenden Passagen in Oktaven und galanten melodischen Phrasen abwechseln, die nie voll ausgearbeitet werden. Der dritte Satz zeichnet sich durch viele dynamische Angaben aus, die auf einem einmanualigen Cembalo nur gespielt werden können, wenn man sich die Zeit für die Registerwechsel nimmt: ein Umstand, der durch die vielen Pausen und Fermaten in der Musik musikalisch ausgenutzt werden kann. Eine zusätzliche Anspielung auf den Anfangsakord von Vater Bachs sechster *Partita* macht diese Sonate zu einem Paradebeispiel dafür, wie Kreativität und Innovation Hand in Hand mit traditionellen Aspekten gehen können. Eine Sonate mit Pfiff...

Von den drei anderen Komponisten auf dieser Aufnahme spiele ich Stücke, die man *de facto* als Sonaten bezeichnen könnte, obwohl sie in ihren Ausgaben als *Pièces de clavecin* präsentiert werden und somit nicht unbedingt als eine Einheit zusammengehören.

Francesco Geminiani war zu seiner Zeit eine eher umstrittene (und im heutigen Kanon etwas vergessene) Figur: berüchtigt für seine nonkonformistische Spielweise, aber dennoch angesehen als Violinvirtuose. Kurioserweise

ließ er 1743 zunächst in London und einige Jahre später auch in Paris eine Reihe von Cembalotranskriptionen eigener Violinkonzerte und Sonaten drucken. Dazu gehören auch die drei Stücke, die ich hier als Sonate vorstelle – sie stehen am Ende seiner *Pièces de clavecin tirées de différents Ouvrages* (mit Ausnahme des vorletzten Stücks des Bandes: dieses Menuett in einer abweichenden Tonart habe ich weggelassen). Das *Tendrement* und das fugierte *Vivement* stammen ursprünglich als erster und dritter Satz aus seiner sechsten Violinsonate op. 1 (dort *Affettuoso* und *Allegro assai*); vom Menuett, mit seinen typischen dissonanten Arpeggien in der ersten Variation und den extrem schwierigen schnellen Noten danach, ist keine originale Vorlage bekannt, obwohl es früher als *Celebrated Minuet* kursierte. Merkwürdigerweise ist die linke Hand in den ersten beiden Sätzen auf zwei Notensystemen in zwei verschiedenen Schlüsseln notiert; der Grund dafür ist nicht ganz klar.

Jacques Duphly hat mich schon in meinen ersten Jahren am Cembalo überaus fasziniert, nicht zuletzt wegen seiner privilegierten Stellung in der Geschichte zwischen Ludwig XIV. und der Französischen Revolution und wegen seiner »gesunden« Cembalomusik: geschmeidig in der Hand, frisch in der Verzierung und solide gebaut mit Raum für persönlichen

Ausdruck. In seinen ersten beiden Büchern mit *Pièces de clavecin* (1744 und 1748) tauchen noch zwei Allemanden, eine Courante, eine Gavotte und einige Menuette auf; das dritte Buch von 1756 enthält eine Ouvertüre und eine Chaconne; aber in seinem vierten Buch (1768) gibt es nur noch betitelte Charakterstücke, die sich nicht mehr auf Tanzformen beziehen. Ich spiele die Eröffnungstücke aus dem zweiten Buch, die sich durch ihre Tonart (D-Dur und d-Mol) deutlich von den nachfolgenden Sätzen abheben und eine schöne viersätzigige Sonate bilden. Ihre Titel verraten die gesellschaftliche Stellung, die Duphly in Paris genoss: *La Victoire* (laut Pierre-Louis Daquin eine Komposition in Form einer Allemande, wovon aber nur wenig zu hören ist) bezieht sich auf Victoire de France, die zweite Tochter Ludwigs XV. – die kunstliebende Familie *de Villeroy* hatte Mitglieder bis hinauf in sein Gefolge. *La Félix* soll sich auf einen Theaterbesitzer in der Rue Saint-Honoré beziehen, in dem italienbegeisterte Künstler (später auch der junge Mozart!) auftraten. Antoine *Vatre* (Vater) schließlich war ein berühmter Cembalobauer, der nicht nur seine eigenen Instrumente baute, sondern auch die Antwerpener Ruckers-Cembali modifizierte und erweiterte.

Zu der Musik, die ich bisher am häufigsten im Konzert aufgeführt habe, gehören

zweifellos die *Pièces de clavecin* (1730) von **Joseph-Hector Fiocco**, einem Brüsseler Komponisten mit venezianischen Wurzeln väterlicherseits, der eine Zeit lang an der Kathedrale von Antwerpen arbeitete. Von seiner Hand sind 24 Cembalostücke in zwei Suiten überliefert, darunter viele Tanzformen, die allesamt französische Titel tragen, mit Ausnahme der letzten vier Stücke der ersten Suite in G-Dur: Diese erhielten italienische Tempobezeichnungen und werden daher oft als seine »Italienische Sonate« gespielt. Der erste Satz ist ein großzügiges Adagio, das an eine Orchestereinleitung mit einer kantablen Solopassage erinnert; seltsamerweise bricht die Partitur nach der Kadenz der rechten Hand ziemlich abrupt ab, so dass ich mir die Freiheit nehme, die Einleitung als Epilog zu wiederholen, um die Struktur etwas mehr auszugleichen. Der zweite Satz wurde bekanntlich im 20. Jahrhundert für die Suzuki-Violinschule arrangiert, allerdings unter Auslassung der zahlreichen französischen Verzierungen in diesem doch sehr italienisch geprägten Stück, was einen interessanten Kontrast darstellt. Andererseits ist die Textur des dritten Satzes typisch italienisch-flämisch: Die Begleitung in fortlaufenden Achteln findet sich in vielen venezianischen Konzerten und Sonaten sowie bei nahezu jedem flämischen Tastenkomponisten des 18. Jahrhunderts. Der vierte Satz ist ein großes Finale mit einer rhetorisch

stark ausgearbeiteten Melodie (zunächst pointiert, später lyrisch und sogar in Triolen), die mit melodiefreien Passagen kontrastiert wird, die entweder aus gebrochenen Akkorden (sozusagen purem Klang) bestehen, oder aus einer unverhohlenen Demonstration von Tastenvirtuosität in Form von zahlreichen Tonleitern der linken Hand.

Korneel Bernolet

ÜBER DAS INSTRUMENT UND SEINEN ERBAUER

Joannes Daniel Dulcken (1706–1757) war der letzte große Antwerpener Cembalobauer. Doch wie Hans Ruckers, der wohl berühmteste Vertreter der Antwerpener Cembaloschule, war er kein gebürtiger Antwerpener. Er wurde in Wingshausen im deutschen Westfalen geboren und kam um 1738 über Maastricht nach Antwerpen. Von seiner Hand sind zehn Instrumente mit einem oder zwei Manualen erhalten, die alle zwischen ca. 1745 und 1755 gebaut wurden.

Das Instrument im Museum Vleeshuis stammt aus dem Jahr 1747, wurde aber wahrscheinlich im 19. Jahrhundert neu dekoriert. Die Form des Gehäuses, die Wahl

der Materialien, wie Pappelholz, und einige Verzierungen, wie die vergoldete Rosette und der bemalte Resonanzboden, lassen vermuten, dass dieses Instrument in der Tradition der Antwerpener Cembalos aus dem 17. Jahrhundert steht.

Die wichtigste Innovation Dulckens ist mit bloßem Auge nicht zu erkennen: Entlang der gewölbten Innenseite des Gehäuses brachte er eine Doppelwand an – ein Verfahren, mit dem er jahrelang experimentierte und das zur Stabilität und zum Klangreichtum des Instruments beitrug. Über die Herkunft des Instruments ist wenig bekannt. Ende des 19. Jahrhunderts gehörte es zur Sammlung von César Snoeck, wurde 1913 auf der Weltausstellung in Gent ausgestellt und kam anschließend zur Sammlung von Jean-Auguste Stellfeld. Dieser verkaufte es 1941 an das Königliche Konservatorium von Antwerpen. Seit 1967 befindet sich das Instrument als Dauerleihgabe im Museum Vleeshuis | Klank van de Stad, wo es bis heute für Unterricht, Konzerte und Aufnahmen genutzt wird.

Timothy De Paepe
Direktor Museum Vleeshuis |
Klank van de Stad

ENSUITE

Les musiciens itinérants sont comme des insectes dans une prairie fleurie : où qu'ils aillent, ils apportent avec eux leur culture, leur histoire et leurs traditions, les mêlant, comme dans une pollinisation croisée, aux coutumes et aux goûts locaux. Il en allait de même au XVIII^e siècle, où les musiciens-compositeurs voyageaient d'une cour à l'autre, d'une église à l'autre, d'un orchestre à l'autre, à la recherche d'un poste plus intéressant, d'un meilleur salaire, d'une culture musicale plus riche... ou tout simplement parce que c'était possible. Il en résulta une scène musicale européenne extrêmement dynamique, où l'on expérimentait beaucoup en regardant vers l'avenir, mais dans le respect des traditions. Outre la culture, le style et le goût, les formes d'expression musicale évoluèrent également : alors que la suite, notamment en tant qu'expression esthétique d'une idée politique, régnait à l'époque de Louis XIV, qui avait institutionnalisé la culture de la danse, et même après, la sonate allait gagner en importance vers la période classique grâce à des représentants du baroque comme Corelli.

Tout comme Rome ne s'est pas faite en un jour, l'évolution de la suite à la sonate ne s'est pas faite d'elle-même. De nombreuses formes intermédiaires ont vu le jour, les pièces

les plus françaises étant encore publiées en suites sous le nom de « pièces de clavecin » et les compositions italianisantes prenant le nom de « sonates » au milieu du XVIII^e siècle. Cet enregistrement présente un aperçu de cette évolution, où j'ai essayé d'explorer les limites dynamiques du clavecin – d'un point de vue général, la plupart de ces œuvres nécessitant *a priori* un double clavier, vu le grand nombre de nuances indiquées dans les partitions, mais aussi d'un point de vue plus particulier : le magnifique clavecin Dulcken de 1747 possède une palette sonore si riche qu'il exige le maximum du musicien ; il illustre aussi pleinement pourquoi le clavecin aurait pu vivre encore pendant plusieurs décennies aux côtés du nouveau pianoforte. Autrement dit, il s'agit d'une anthologie de sonates « compilées », de pièces formant des suites ou dérivées de ce genre, qui contrastent avec les œuvres qui façonnèrent la véritable forme sonate telle qu'elle dominerait plus tard.

La seule pièce que l'on qualifierait aujourd'hui de « vraie » sonate est la plus « jeune » des œuvres du programme : la quatrième des *Sei Sonate per il Cembalo Solo* (notez le titre en italien), recueil que le Bohémien **Jiří Antonín (Georg Anton) Benda** composa en 1757 alors qu'il était au service du duc de Gotha en Thuringe depuis plusieurs années. La tonalité de *fa* majeur, au caractère pastoral, du premier

mouvement cède la place, dans le deuxième, « Largo, sempre piano », à celle de *fa* mineur, l'une des plus oppressantes dans un tempérament inégal, et bien que la pièce se prêterait à une reprise au milieu, elle a été composée d'un seul tenant, ce qui rappelle davantage la fantaisie sur le plan formel. Les deux mouvements extérieurs sont plus « normaux », à l'exception de la courte pause avant la reprise du premier mouvement (une sarabande cachée ?) et de la structure plutôt fantaisiste du troisième mouvement.

L'autre « sonate » est celle du grand **Carl Philipp Emanuel Bach**, écrite à Berlin en 1746. L'expression oppressante du deuxième mouvement de la sonate de Benda cède ici la place à l'atmosphère ouverte et chaleureuse de la tonalité de *sol* majeur, choix quelque peu étrange alors que le premier et le dernier mouvement sont en *sol* mineur : cela donne un centre tonal constant pour toute la sonate, avec un deuxième mouvement (également une sarabande ?) qui rappelle le récitatif, avec de nombreuses petites modulations et des dissonances expressives. Le premier mouvement est une composition totalement libre, sans forme imposée : rhapsodique au début, avec des fragments de cadence dans des tonalités éloignées (*la* bémol majeur !) alternant avec des passages en octaves presque orchestraux et des phrases mélodiques galantes qui n'ont jamais de développement complet. Le

troisième mouvement est caractérisé par de nombreuses indications dynamiques qui, sur un clavecin à un seul clavier, ne peuvent être jouées qu'en prenant le temps de changer de registre : cet aspect peut être exploité musicalement grâce aux nombreuses pauses et *fermate* (points d'orgue) inscrites dans la musique ; un clin d'œil à l'accord d'ouverture de la Sixième Partita pour clavier du père Bach fait de cette sonate l'exemple parfait de la manière dont créativité et innovation peuvent s'allier aux aspects traditionnels. Une sonate « avec un *twist* », en quelque sorte.

Des trois autres compositeurs présents sur cet enregistrement, je joue des pièces qui pourraient *de facto* être qualifiées de « sonates », bien qu'elles soient présentées dans leurs éditions comme des « pièces de clavecin » indépendantes et ne font donc en soi pas partie d'un ensemble.

Francesco Geminiani fut une figure plutôt contestée à son époque (et quelque peu oubliée aujourd'hui) ; il était à la fois décrié pour son jeu de violon non conformiste et célébré pour sa virtuosité. Il publia, d'abord à Londres en 1743 puis à Paris quelques années plus tard, un recueil de transcriptions pour clavecin de ses propres concertos et sonates pour violon. C'est le cas également des trois pièces présentées ici sous forme de sonate, publiées à la fin de ses

Pièces de clavecin tirées de différens Ouvrages (à l'exception de l'avant-dernière pièce de la publication : j'ai laissé de côté ce menuet, écrit dans une tonalité différente) : le *Tendrement* et le *Vivement* fugué étaient à l'origine le premier et le troisième mouvement de sa Sixième Sonate pour violon opus 1, *Affettuoso* et *Allegro (assai)* ; il n'existe aucune source originale connue du *Menuet*, avec ses arpèges dissonants dans la première variation et les notes rapides extrêmement difficiles qui suivent, bien que la pièce eût déjà circulé sous le titre de *Celebrated Minuet*. Curieusement, la main gauche des deux premiers mouvements est notée sur deux portées (dans deux clés différentes) ; la raison n'en est pas tout à fait claire.

Dès mes premières années de clavecin, **Jacques Duphly** n'a cessé de me fasciner, notamment en raison de sa position privilégiée dans l'histoire, entre Louis XIV et la Révolution française, et de sa « saine » musique pour clavecin : elle tombe bien dans la main, présente une fraîcheur d'ornementation, est solidement construite et laisse la place à l'expression personnelle. Dans ses deux premiers livres de *Pièces de clavecin* (1744 et 1748), on trouve encore deux allemandes, une courante, une gavotte et quelques menuets ; le troisième livre (1756) contient notamment une ouverture et une chaconne ; mais dans le quatrième livre (1768), il n'y a plus que des pièces de

caractère qui ne font plus référence à aucune forme de danse. Je présente ici les premières pièces du deuxième livre, qui sont clairement différenciées des mouvements suivants par leur tonalité (*ré* majeur et *ré* mineur), formant une belle sonate en quatre mouvements. Leurs titres illustrent la position sociale dont Duphly jouissait à Paris : *La Victoire* (une composition en forme d'allemande selon Pierre-Louis Daquin, ce que l'on n'entend pas facilement) fait référence à Victoire de France, la deuxième fille de Louis XV ; la famille *de Villeroy*, férue d'art, comptait des membres jusque dans l'entourage du Roi. *La Félix* aurait à voir avec un propriétaire de théâtre de la rue Saint-Honoré, où se produisaient des artistes amoureux de l'Italie (dont plus tard le jeune Mozart). Enfin, *La De Vatre* fait référence à Antoine Vater, un célèbre facteur de clavecins qui, outre qu'il construisait ses propres instruments, modifiait et élargissait les clavecins anversois de Ruckers.

Les *Pièces de clavecin* (1730) de **Joseph-Hector Fiocco**, compositeur bruxellois d'origine vénitienne par son père qui travailla un temps à la cathédrale d'Anvers, sont peut-être celles que j'ai le plus jouées en concert jusqu'à présent. Vingt-quatre pièces pour clavecin de sa main ont été conservées en deux suites, dont tous les mouvements, parmi lesquels de nombreux mouvements de danses, portent des titres français, à l'exception des quatre derniers de la

première suite en *sol* majeur : ceux-ci comportent des indications de tempo en italien et sont à ce titre souvent considérés comme formant sa « Sonate italienne ». Le mouvement d'ouverture est un généreux *Adagio* qui évoque une introduction orchestrale avec un passage solo *cantabile* ; curieusement, la partition s'arrête assez brusquement après la cadence de la main droite, ce qui m'offre la liberté de reprendre l'introduction en guise d'épilogue afin d'équilibrer la structure. Le deuxième mouvement a été rendu célèbre par l'arrangement pour violon de la méthode Suzuki (XX^e siècle). Cette pièce au style manifestement italien comporte de nombreux ornements français, ce qui offre un contraste intéressant. La texture du troisième mouvement est typiquement italo-flamande : ce type d'accompagnement en croches continues est présent dans de nombreux concertos et sonates vénitiens ainsi que chez presque tous les compositeurs pour clavier flamands du XVIII^e siècle. Le quatrième mouvement est un grand final avec une mélodie très développée sur le plan rhétorique (d'abord pointée, puis lyrique et même en triolets), contrastant avec des passages sans mélodie qui consistent soit en des accords brisés, des sons purs, en quelque sorte, soit en une flagrante démonstration de virtuosité à travers de nombreuses gammes à la main gauche.

Korneel Bernolet

AU SUJET DE L'INSTRUMENT ET DE SON FACTEUR

Joannes Daniel Dulcken (1706-1757) est le dernier grand facteur de clavecins anversois. Pourtant, comme Hans Ruckers, qui est probablement le représentant le plus célèbre de l'école d'Anvers, il n'est pas originaire de la ville. Né à Wingshausen en Westphalie, il s'installa à Anvers vers 1738 après un passage par Maastricht. Dix instruments de sa main ont été conservés, à un ou deux claviers, construits entre 1745 et 1755 environ.

L'instrument conservé au Musée Vleeshuis date de 1747 mais a probablement été redécoré au XIX^e siècle. La forme de la caisse, le choix des matériaux, comme le bois de peuplier, et certaines décorations, comme la rosace dorée et la table d'harmonie peinte, suggèrent que cet instrument est l'héritier des clavecins anversois du XVII^e siècle.

L'innovation principale de Dulcken est invisible à l'œil nu. Le long de la face incurvée de la caisse, il a appliqué une double paroi, un procédé expérimenté pendant des années et qui contribue à la stabilité et à la richesse sonore de l'instrument. On sait peu de choses sur l'origine de l'instrument : il a appartenu à la collection de César Snoeck à la fin du XIX^e siècle,

a été exposé à l'Exposition universelle de Gand (1913) et a ensuite rejoint la collection de Jean-Auguste Stelfeld. Ce dernier l'a vendu en 1941 au Conservatoire royal d'Anvers. Depuis 1967, l'instrument est en prêt permanent au Museum Vleeshuis | Klank van de Stad et est utilisé pour l'enseignement, des concerts et des enregistrements.

Timothy De Paepe, directeur du
Museum Vleeshuis | Klank van de Stad

PREVIOUSLY RELEASED WITH KORNEEL BERNOLET:



Grand Tour

RAM 2009

^MENU

Recorded 30–31 January 2023 at Museum Vleeshuis | Klank van de Stad, Antwerp, Belgium

Artistic direction & audio engineering: Korneel Bernolet

Tuning: Korneel Bernolet (based on 1/5 comma homogeneous temperaments)

Design & layout: Rainer Arndt

Production: Korneel Bernolet / Apotheosis

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Translations: Peter Lockwood (English), Rainer Arndt (German), Catherine Meeùs (French)

Cover: Harpsichord by Joannes Daniel Dulcken, Antwerp 1747

Photos: © Rainer Arndt (front cover) © Museum Vleeshuis | Klank van de Stad (inner cover),
© Frederik Beyens (p 4)

With the support of
Museum Vleeshuis | Klank van de Stad
www.museumvleeshuis.be



MUSEUM
VLEESHUIS

*This CD is dedicated to my two harpsichord teachers and mentors, whose love and passion for this instrument and its repertoire and musical intelligence will always keep inspiring me: Ewald Demeyere and Christophe Rousset.
Special thanks to Christophe Bursens for his beautiful revoicing of the Dulcken 1747 harpsichord prior to this new recording.*

Korneel Bernolet

RAM 2304

© 2024 Korneel Bernolet © 2024 Outhere Music

RAMÉE

www.ramee.org

outhere

M U S I C

www.outhere-music.com

