

C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

36

*'für Kenner und Liebhaber'
Collection 6*

MIKLÓS SPÁNYI
TANGENT PIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

‘FÜR KENNER UND LIEBHABER’, COLLECTION 6, Wq 61

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | RONDO NO. 1 IN E FLAT MAJOR, Wq 61/1 (H 288)
<i>Andantino</i> | 7'16 |
| | SONATA NO. 1 IN D MAJOR, Wq 61/2 (H 286) | 5'24 |
| 2 | <i>Allegro di molto</i> | 2'26 |
| 3 | <i>Allegretto</i> | 1'25 |
| 4 | <i>Presto di molto</i> | 1'32 |
| 5 | FANTASIA NO. 1 IN B FLAT MAJOR, Wq 61/3 (H 289)
<i>Allegretto</i> | 6'03 |
| 6 | RONDO NO. 2 IN D MINOR, Wq 61/4 (H 290)
<i>Allegro di molto</i> | 5'25 |
| | SONATA NO. 2 IN E MINOR, Wq 61/5 (H 287) | 8'08 |
| 7 | <i>Allegretto</i> | 3'37 |
| 8 | <i>Andante</i> | 1'56 |
| 9 | <i>Allegretto</i> | 2'29 |
| 10 | FANTASIA NO. 2 IN C MAJOR, Wq 61/6 (H 291)
<i>Presto di molto – Andante – Presto di molto –
Larghetto sostenuto – Presto di molto</i> | 5'58 |

	SONATA IN G MAJOR (SONATA FÜRS BOGEN-CLAVIER) Wq 65/48 (H 280)	13'10
11	<i>Andantino</i>	7'44
12	<i>Adagio e sostenuto</i>	1'56
13	<i>Allegro</i>	3'23
14	'LES FOLIES D'ESPAGNE' WITH 12 VARIATIONS Wq 118/9 (H 263)	7'42
	SONATA IN G MAJOR, Wq 65/50 (H 299)	6'47
15	Rondo. <i>Lebhaft</i>	2'01
16	<i>Andante</i>	2'34
17	<i>Allegro</i>	2'08
18	FANTASIA IN F SHARP MINOR, Wq 67 (H 300) <i>Adagio – Allegretto – Largo – Adagio – Largo – Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto – Largo</i>	12'23

TT: 80'00

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

This volume contains the works of Carl Philipp Emanuel Bach's sixth *Kenner und Liebhaber* collection (1787) and four other works that he composed in the last decade of his life. Bach indicated in a letter to the publisher Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf that the sixth collection (composed in 1785 and 1786) would be the last in the series. This final collection displays further development of certain characteristics that had been evolving since the mid-1770s. Fantasias and rondos continue to resemble each other in structure – initial motifs alternating with contrasting sections and invading these sections – and in stylistic features – abrupt tempo changes, disruptive rhythms, and constant harmonic non sequiturs. Bach gives the rondos and fantasias of the sixth collection ample dimensions, but has continued to reduce the length of the sonatas. Most movements of the sonatas in the sixth collection end more or less conclusively, but the notation at the ends of first and second movements stipulates that there is to be no pause, indicating, perhaps, that the movements of these sonatas are to be regarded as parts of a cycle, rather than self-contained individuals.

Rondo No. 1 in E flat major, Wq 61/1

Although the gentle tempo that opens this rondo continues through several repetitions of the initial melody, and indeed throughout the rondo, the graceful galant style in which the work begins is eventually invaded by dissonant harmonic events typical of *Kenner und Liebhaber* rondos. The succession of intervals that open this rondo – ascent of a sixth followed by stepwise descent of three or more notes – is a motif to which Bach turned often. It is found twice more in the present collection and in Bach's previous compositions.

Sonata No. 1 in D major, Wq 61/2

The movements of this sonata have miniature proportions, but retain conventional mid-eighteenth-century structures: the *Allegro di molto* is a sonata form; the *Allegretto* is a sonatina; the *Presto di molto* a simple binary form. In the first movement of this sonata Bach explores further possibilities of the initial motif of the E flat major rondo, presenting it in a furious tempo.

Fantasia No. 1 in B flat major, Wq 61/3

The *Allegretto* tempo is retained throughout this fantasia, but the music is characterized by frequent fierce interruptions of harmony and texture and frequent moments of silence; no musical event lasts long. After a lengthy headlong journey, the fantasia returns to a literal repetition of its first six bars, followed by a final conclusive chord. The initial motif of the E flat major Rondo appears three times shortly after the beginning of this fantasia, an occurrence that sounds whimsical rather than possessing structural significance.

Rondo No. 2 in D minor, Wq 61/4

The entire rondo in D minor is generated by its first bar: an upbeat consisting of four semiquavers, followed by a stepwise descent in syncopated rhythm. As the rondo progresses it becomes more and more difficult to distinguish refrain from episode sections. But the rondo has a neat frame: at its end there is a literal return of its first eleven bars.

Sonata No. 2 in E minor, Wq 61/5

This sonata, like the first one in the collection, is notated to suggest that its movements are sections in a continuous cycle. The *Allegretto* outer movements (the first

in sicilienne rhythm, the third a movement with varied reprises) are compact sonata forms. The *Andante*, melodious and more leisurely in comparison to the outer movements, is in binary form.

Fantasia No. 2 in C major, Wq 61/6

The Fantasia in C major has, unmistakably, the structure of a rondo, ABACA, with principal sections that vary markedly in character. The A section (*Presto di molto*), based on a quick upbeat followed by four hammerstrokes, has a brisk metrical quality; the B section (*Andante*) section is a short lyrical episode; the C section (*Largo sostenuto*) is based on the four hammerstrokes of the *Presto di molto*, recast in a slow, solemn tempo. The final A section does not end quickly, for it refuses a final cadence twice, finally coming to rest, after a cadenza in the key of A flat major, in the key of C.

Sonata in G major (Sonata fürs Bogen-Clavier), Wq 65/48

Bach designated this sonata (dated 1783) for *Bogen-Clavier*, a title given to a keyboard instrument with a bowing device coupled to it which Johann Hohlfeld (1711?–1770) introduced at the court of Sophia Dorothea, Queen Mother of Prussia, in 1753. It was probably not for this instrument that the sonata was intended, however, but for a similar instrument called the *Bogenhammerclavier* introduced in 1782 by Johann Carl Greiner. As Miklós Spányi notes, this graceful and lyrical sonata was undoubtedly played on many other kinds of stringed keyboard instruments.

‘Les Folies d’Espagne’ with 12 Variations, Wq 118/9

This set of variations, dated 1778, is based on a harmonic scheme entitled *folia* that emerged in its final form in the late seventeenth century and became especially

popular around 1700. In Bach's variations the *folia* melody and bass appear at the beginning in their simplest form; his subsequent variations include ornate melodies and a rich variety of styles, tempos (from 'very slow' to 'very rapid'), and textures (contrapuntal, *style brisé*). The *folia* variations were not published in Bach's lifetime but were issued in 1803 by Johann Traeg in Vienna.

Sonata in G major, Wq 65/50

This late sonata, dated 1786 in Bach's Estate Catalogue, has two curious aspects: 1) an unconventional series of keys (a rare, but by no means new, feature of Bach's works) and 2) a little movement entitled Rondo with a simple structure that harks back to rondos of the early eighteenth century and does not at all resemble the sophisticated rondos of the *Kenner und Liebhaber* collections. The two remaining movements, *Andante* (a simple binary form, in C major) and *Allegro* (a rounded binary form with varied reprises, in A minor) are typical of little movements Bach wrote at various stages of his career. It seems possible that he assembled three originally separate movements to form this sonata.

Fantasia in F sharp minor, Wq 67

This fantasia, composed in 1787, is Bach's last composition in a genre to which, in his later years, he had devoted increasing attention. It consists of three alternating tempos: a doleful, throbbing *Adagio*, an ornate *Allegretto* and a melancholy *Largo*. Shortly afterwards, Bach arranged this fantasia for keyboard with violin accompaniment, adding to its title 'C.P.E. Bachs Empfindungen' (C.P.E. Bach's Feelings), and as a direction to performers inserting the heading 'sehr traurig und ganz langsam' (very sad and quite slow). He changed the order of the main structural parts somewhat and, as a final section, added a cheerful *Allegro* that he had deleted from a sonata composed in 1766. It is curious that Bach added the sad title and instruc-

tions for performance to the duo version with a happy ending, for they seem more appropriate for the original version for solo keyboard.

© **Darrell M. Berg 2018**

Dr Darrell M. Berg is General Editor of Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works

Performer's remarks

The time of the publication of C.P.E. Bach's *Kenner und Liebhaber* collections is perhaps the most colourful chapter in the history of keyboard instruments. While the clavichord boom continued unabated there was a new surge of harpsichord building from the 1770s onwards, as well as the first serious waves of what would become a piano revolution. Under those circumstances, such a versatile composer and keyboard player as C.P.E. Bach must have taken all possibilities offered by the different instruments as well as the wishes of the various buyers of his music into consideration.

This presents modern-day performers with huge possibilities, but at the same time with a huge dilemma. A recording cannot be a demonstration of all possible instruments but can present one possibly authentic and inspiring choice. On the other hand I have for various reasons decided to avoid using more than one instrument on the same disc, my experiences with such recordings being rather negative.

The title pages of the collections suggest that the Rondos were clearly intended for the newcomer: the (forte)piano. It is also documented that C.P.E. Bach considered this instrument to be the most suitable for playing free fantasies – although this does not automatically exclude other instruments. The Fantasias in these collections bear out Bach's opinion, however: the pieces require sound effects that are variously monumental and intimate and, in achieving these, the various registration possibilities of the early pianos (including the rich effects of the damper-raising mechanism) are a great help.

The strongest case for performances on the clavichord is offered by the sonatas. On the other hand one can assume that such buyers of the *Kenner und Liebhaber* collections who owned not only a clavichord but also a large harpsichord (this was the period of the most splendid harpsichords with complicated registration devices), or, especially, a new fortepiano, certainly tried out the works on all their instruments. These sonatas can indeed be interpreted very successfully on early fortepianos, given their slender and intimate sound. And when we consider how often Bach presented himself at his fortepiano during these decades, we can be sure that an early piano represents a very typical performance environment for these compositions.

C. P. E. Bach was certainly confronted with various types of fortepianos in Hamburg, including the many imported instruments from Britain. His own fortepiano was a *clavecin royal*. This term was used for relatively large-sized square pianos, typically having bare wooden hammers and a number of mutation stops to produce various colours and effects. An instrument very close to it in terms of sound and aesthetics is the *Tangentenflügel*, the tangent piano. It could also be called a fortepiano with tangent action: instead of real hammers the strings are struck by wooden slips, ‘tangents’. Otherwise the instrument is similar to many fortepianos of the time, featuring mutation stops.

On the present recording a tangent piano is used, as a very good representative of the piano aesthetics in Germany of the 1770s and 1780s. Our instrument has bare wooden tangents, producing the harpsichord-like basic timbre. This can be modified by using devices such as 1) *una corda* (the tangents strike only one string per choir), 2) *moderator* (leather strips slide between tangent and strings producing a darker sound more similar to the typical fortepiano), 3) *buff stop* (*Lautenzug*, here divided between bass and descant: the strings are damped by pieces of cloth or leather). Also present are the usual damper-raising mechanism (in the form of a knee lever) and a manual device for raising the dampers only in the descant.

Finding the most original instrument is not always realistic and in the case of the Sonata in G major, Wq 65/48, it proved impossible. This sonata was originally conceived for the so-called *Bogenclavier*, a keyboard instrument functioning with a ‘bowing’ device, probably rotating resined wheels touching the strings. Judging from contemporary descriptions, the instrument offered the possibility of sustained long notes and touch-sensitive dynamic shadings. In the second book of his keyboard treatise, C.P.E. Bach mentions this kind of instrument as early as in the second sentence, regretting that the instrument had not been introduced more generally. Some modern attempts have been made to reconstruct the *Bogenclavier*, but for practical reasons it was not possible to use one in our recording project. But as the sonata survives in five very good sources (a rather large number!) and as the *Bogenclavier* was presumably quite rare even in the 18th century, we can assume that the sonata will have been performed on the more common domestic keyboard instruments of the time. I can only add that this truly beautiful sonata (one of my favourites) is absolutely charming on the tangent piano, a plausible and authentic choice without being a compromise.

© *Miklós Spányi* 2017

Miklós Spányi was born in Budapest where he studied the organ and harpsichord at the Liszt Academy of Music under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. A prizewinner at international harpsichord competitions (Nantes, 1984, and Paris, 1987) Miklós Spányi has performed in most European countries and the USA as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles.

He is also appreciated as improviser and composer.

Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the oeuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. In January 2014 – the tercentenary of the composer's birth – Spányi released the twentieth, and final, volume in his great undertaking to record all Bach's concertos for keyboard, described in *Gramophone* as 'a unique monument to one of the 18th century's most underrated composers'. He has also worked intensively to revive C. P. E. Bach's favourite instrument, the clavichord, and has edited several volumes of C. P. E. Bach's solo keyboard music for Könemann Music, Budapest. Between 1990 and 2012 Miklós Spányi taught at the Oulu Conservatory of Music and Dance and at the Sibelius Academy in Finland, while also giving masterclasses in many countries. He currently teaches at the Mannheim University of Music and Performing Arts in Germany, at the Liszt Academy of Music in Budapest and at the Amsterdam Conservatory.

Diese CD enthält die Werke von Carl Philipp Emanuel Bachs sechster *Kenner und Liebhaber*-Sammlung (1787) sowie vier weitere Werke, die er in seinem letzten Lebensjahrzehnt komponiert hat. In einem Brief an den Verleger Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf deutete Bach an, dass die in den Jahren 1786/86 komponierte sechste Sammlung die letzte der Reihe sein würde. Sie zeigt eine Weiterentwicklung bestimmter Charakteristika, die sich seit Mitte der 1770er Jahre bemerkbar machten. Fantasien und Rondos ähneln einander weiterhin in formaler Hinsicht – Eingangsmotive wechseln mit kontrastierenden Abschnitten ab und durchdringen diese – und in stilistischen Merkmalen wie abrupten Tempowechseln, verqueren Rhythmen und fortwährenden Harmoniesprüngen. Bach gewährt den Rondos und Phantasien der sechsten Sammlung großzügig Raum, verkürzt die Dauer der Sonaten aber noch weiter. Die meisten Sonatensätze der sechsten Sammlung schließen mehr oder weniger dezidiert, doch an den Enden der ersten und zweiten Sätze gibt die Notation keine Pause vor, was vielleicht bedeutet, dass die Sätze dieser Sonaten mehr als Teile eines Zyklus denn als abgeschlossene Individuen zu verstehen sind.

Rondo Nr. 1 Es-Dur Wq 61/1

Wenngleich das sanfte Tempo zu Beginn dieses Rondos in mehreren Wiederholungen der Ausgangsmelodie und recht eigentlich das ganze Rondo hindurch beibehalten wird, wird der anmutige galante Stil, in dem das Werk beginnt, schließlich von dissonanten harmonischen Wendungen durchdrungen, wie sie für die *Kenner und Liebhaber*-Rondos typisch sind. Die Intervallfolge, die dieses Rondo eröffnet – Sextsprung aufwärts, dann ein stufenweiser Abstieg von drei oder mehr Tönen –, ist ein von Bach gern verwendetes Motiv. Es findet sich in der vorliegenden Sammlung noch zweimal und auch in Bachs früheren Kompositionen.

Sonate Nr. 1 D-Dur Wq 61/2

Die Sätze dieser Sonate haben Miniaturproportionen, entsprechen aber den formalen Konventionen des 18. Jahrhunderts: das *Allegro di molto* folgt der Sonatenform, das *Allegretto* ist eine Sonatine, das *Presto di molto* ein einfacher zweiteiliger Formtyp. Im ersten Satz dieser Sonate erkundet Bach in furiosem Tempo erneut das Potential des Anfangsmotivs des Es-Dur-Rondos.

Fantasie Nr. 1 B-Dur Wq 61/3

Auch wenn das Grundtempo (*Allegretto*) dieser Fantasie durchweg unangefochten bleibt, ist die Musik geprägt von heftigen harmonischen und satztechnischen Verwerfungen sowie von Momenten der Stille; kein musikalisches Ereignis dauert lange. Nach einer längeren stürmischen Reise kehrt die Fantasie zu einer buchstäblichen Wiederholung der ersten sechs Takte zurück, um das Stück dann mit einem Schlussakkord zu beenden. Das Anfangsmotiv des Es-Dur-Rondos klingt bald nach dem Beginn dieser Fantasie dreimal kurz an – ein launischer Einfall ohne strukturelle Konsequenz.

Rondo Nr. 2 d-moll Wq 61/4

Das gesamte Rondo d-moll erwächst aus seinem ersten Takt, einem Auftakt aus vier Sechzehnteln, auf die ein schrittweiser Abstieg in synkopiertem Rhythmus folgt. Im weiteren Verlauf des Rondos wird es immer schwieriger, Refrain und Episoden voneinander zu unterscheiden; gleichwohl gibt es einen ordentlichen formalen Rahmen: Am Ende erklingt eine unveränderte Reprise der ersten elf Takte.

Sonate Nr. 2 e-moll Wq 61/5

Wie in der ersten Sonate dieser Sammlung suggeriert die Notation der zweiten, dass es sich bei ihren Sätzen um Teile eines fortlaufenden Zyklus handelt. Die

Allegretto-Außensätze (der erste im Sicilienne-Rhythmus, der dritte ein Satz mit veränderten Reprisen) sind kurzgefasste Sonatenformen. Das *Andante*, melodios und gemächlicher als die Außensätze, hat zweiteilige Anlage.

Fantasie Nr. 2 C-Dur Wq 61/6

Die Fantasie C-Dur ist unverkennbar ein Rondo (ABACA) mit stark differenzierten Hauptteilen. Der A-Teil (*Presto di molto*), der auf einem schnellen Auftakt mit vier nachfolgenden Hammerschlägen basiert, ist von metrisch lebhaftem Charakter; der B-Teil (*Andante*) erweist sich als kurze lyrische Episode, während der C-Teil (*Largo sostenuto*) auf den vier Hammerschlägen des *Presto di molto* beruht, die in neuer, langsamer und feierlicher Gestalt erscheinen. Der abschließende A-Teil kommt zu keinem raschen Ende, sträubt er sich doch zweimal gegen eine Schlusskadenz, um nach einer As-Dur-Kadenz schließlich in C-Dur zur Ruhe zu kommen.

Sonate G-Dur (Sonata fürs Bogen-Clavier) Wq 65/48

Bach dachte diese mit 1783 datierte Sonate dem Bogen-Clavier zu, einem Tasteninstrument mit streicherartiger Bogenvorrichtung, das Johann Hohlfeld (um 1711–1770) im Jahr 1753 am Hof der preußischen Königinmutter Sophia Dorothea eingeführt hatte. Wahrscheinlich jedoch wurde die Sonate nicht für dieses Instrument komponiert, sondern für das mit ihm verwandte Bogenhammerclavier, das Johann Carl Greiner 1782 entwickelt hatte. Sicherlich wurde diese anmutige, lyrische Sonate aber auch – wie Miklós Spányi nahelegt – auf vielen anderen Arten besaiteter Tasteninstrumente gespielt.

„Les Folies d’Espagne“ mit 12 Variationen Wq 118/9

Diese Variationenfolge aus dem Jahr 1778 basiert auf einem Harmoniemodell mit dem Titel *folia*, das seine endgültige Gestalt im späten 17. Jahrhundert fand und

um 1700 besonders populär wurde. In Bachs Variationen erklingen Melodie und Bass der Folia zunächst in ihrer einfachsten Form; die Variationen sehen u.a. melodische Verzierungen und eine große Vielfalt an Stilen, Tempi (von „Sehr langsam“ bis „Sehr geschwinde“) und Texturen (kontrapunktisch, *brisé*) vor. Die Folia-Variationen, zu Bachs Lebzeiten unveröffentlicht, erschienen 1803 bei Johann Traeg in Wien im Druck.

Sonate G-Dur Wq 65/50

In dieser späten Sonate, die in Bachs Nachlassverzeichnis auf 1786 datiert ist, stechen zwei eigentümliche Aspekte hervor: zum einen eine unkonventionelle Tonartenfolge (ein seltenes, aber mitnichten neues Charakteristikum Bach'scher Werke), zum anderen ein kleiner Satz mit der Bezeichnung Rondo und einer schlichten Form, die auf die Rondos des frühen 18. Jahrhunderts zurückgeht und in keiner Weise den kunstvollen Rondos der *Kenner- und Liebhaber-Sammlungen* gleicht. Die beiden übrigen Sätze – *Andante* (eine einfache zweiteilige Form in C-Dur) und *Allegro* (eine erweiterte zweiteilige Form mit veränderten Reprise in a-moll) – sind typisch für die kurzen Sätze, die Bach in all seinen Schaffensphasen schrieb. Durchaus möglich, dass er drei ursprünglich unabhängige Sätze zu dieser Sonate zusammengefasst hat.

Fantasie fis-moll Wq 67

Diese 1787 komponierte Fantasie ist Bachs letzter Beitrag zu einer Gattung, der er in seinen späteren Jahren immer mehr Aufmerksamkeit widmete. Sie weist drei verschiedene Tempi auf: ein klagendes, pochendes *Adagio*, ein kunstvolles *Allegretto* und ein melancholisches *Largo*. Wenig später richtete Bach diese Fantasie für Klavier* mit Violinbegleitung ein und versah den Titel mit dem Zusatz „C. P. E. Bachs Empfindungen“; als Vortragsanweisung notierte er „sehr traurig und ganz langsam“. Er veränderte die Reihenfolge der Hauptteile ein wenig und fügte als

Schluss teil ein heiteres *Allegro* hinzu, das er bei einer 1766 komponierten Sonate verworfen hatte. Seltsam, dass Bach den Titelzusatz und die Vortragsanweisung für die Duo-Fassung mit ihrem Happy End wählte, scheinen sie sich doch besser für die Originalfassung für Klavier solo zu eignen.

© **Darrell M. Berg 2018**

Dr. Darrell M. Berg ist Generalherausgeberin der Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs

Anmerkungen des Interpreten

Der Zeitpunkt der Veröffentlichung von C. P. E. Bachs *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen markiert das vielleicht bunte Kapitel in der Geschichte der Tasteninstrumente. Während der Clavichord-Boom unvermindert anhielt, gab es ab den 1770er Jahren einen neuen Aufschwung des Cembalobaus sowie die ersten ernsthaften Ausläufer dessen, was eine Klavierrevolution werden sollte. Unter diesen Umständen wird ein so vielseitiger Komponist und Klavierspieler wie C. P. E. Bach alle Möglichkeiten in Betracht gezogen haben, die ihm die verschiedenen Instrumente boten – aber auch die Wünsche der unterschiedlichen Käufer seiner Werke.

Das eröffnet den heutigen Musikern immense Möglichkeiten, stellt sie aber auch vor ein gewaltiges Dilemma: Eine Einspielung kann nicht sämtliche möglichen Instrumente vorführen, sondern nur eine möglichst authentische und inspirierende Wahl realisieren. Aus verschiedenen Gründen – u.a. wegen meiner eher negativen Erfahrungen mit anders angelegten Aufnahmen – habe ich außerdem beschlossen, nicht mehr als ein Instrument pro CD zu verwenden.

Die Titelseiten der Sammlungen weisen deutlich darauf hin, dass die Rondos für den Neuling, das Hammerklavier (Fortepiano), gedacht waren. Ebenso ist über-

*Anm. des Übersetzers: Der Anschaulichkeit halber und im Sinne des seinerzeit gebräuchlichen Oberbegriffs „Klavier“ wird im Folgenden für das englische Wort „keyboard“ (Tasteninstrument) der Begriff „Klavier“ verwendet.

liefert, dass C. P. E. Bach dieses Instrument als das geeignetste betrachtete, um freie Fantasien zu spielen – obwohl dies nicht automatisch andere Instrumente ausschließt. Die Fantasien dieser Sammlungen bekräftigen indes Bachs Ansicht: Sie sehen Klangeffekte vor, die mal imposant, mal intim sind; für ihre Umsetzung sind die verschiedenen Register der frühen Klaviere (einschließlich der großen Wirkungen der Dämpferhebung) eine wertvolle Hilfe.

Das stärkste Argument für Aufführungen auf dem Clavichord liefern die Sonaten. Freilich kann man davon ausgehen, dass Käufer der *Kenner- und Liebhaber-Sammlungen*, die nicht nur ein Clavichord, sondern auch ein großes Cembalo (dies war die Zeit der prächtigsten Cembali mit komplizierten Registermechaniken) oder aber ein neues Hammerklavier besaßen, die Werke sicherlich an allen ihren Instrumenten ausprobierten. Angesichts ihres schlanken und intimen Klanges können diese Sonaten in der Tat sehr gut auf frühen Hammerklavieren wiedergegeben werden. Und wenn man bedenkt, wie oft Bach selber während jener Jahrzehnte mit seinem Hammerklavier in Erscheinung getreten ist, können wir mit Sicherheit davon ausgehen, dass der Vortrag dieser Kompositionen auf dem frühen Hammerklavier einer typischen Aufführungssituation entspricht.

C. P. E. Bach lernte in Hamburg sicherlich etliche Arten von Hammerklavieren kennen, u.a. die vielen importierten Instrumente aus Großbritannien. Sein eigenes Hammerklavier war ein *clavecin royal*. Dieser Begriff wurde für relativ große, rechteckige Klaviere verwendet, die üblicherweise bloße Holzhämmerchen und eine Reihe von Registern hatten, um verschiedene Farben und Effekte zu erzeugen. Ein Tangentenflügel kommt diesem Instrument in Klang und Ästhetik sehr nahe. Man könnte sie auch als Hammerklavier mit Tangentenmechanik bezeichnen: Statt der echten Hämmerchen werden die Saiten durch Holzstäbe – „Tangenten“ – angeschlagen. Ansonsten ähnelt das Instrument samt seinen Registern vielen Hammerklavieren jener Zeit.

Als ein vorzüglicher Vertreter der Klavierästhetik im Deutschland der 1770er und 1780er Jahre wurde für die vorliegende Einspielung ein Tangentenflügel verwendet. Mit seinen unbelederten Holztangenten hat das Instrument einen cembaloartigen Grundklang. Dieser kann durch die Verwendung folgender Effekte verändert werden: 1. *una corda* (die Tangenten schlagen nur eine Saite pro Chor an), 2. *Moderatorzug* (Lederstreifen zwischen Tangenten und Saiten, die einen dunkleren, dem Hammerklavier ähnelnden Ton erzeugen), 3. *Lautenzug* (hier separat für Bass und Diskant: die Saiten werden durch Stoff oder Leder gedämpft). Außerdem verfügt das Instrument über die übliche Dämpferhebung (mittels Kniehebel) und eine manuelle Vorrichtung zur Dämpferhebung nur im Diskantbereich.

Nicht immer gelingt es, das „eigentliche“ Originalinstrument aufzufinden, und im Fall der Sonate G-Dur Wq 65/48 erwies es sich als unmöglich. Diese Sonate wurde ursprünglich für das sogenannte Bogenclavier konzipiert, ein Tasteninstrument, das mit einer „Bogenvorrichtung“ versehen war, bei der vermutlich geharzte Räder die Saiten rotierend berührten. Den zeitgenössischen Beschreibungen nach zu urteilen, ermöglichte das Instrument lange Liegetöne und eine nuancierte Anschlagsdynamik. Im zweiten Buch seiner Klavierschule erwähnt C. P. E. Bach dieses Instrument bereits im zweiten Satz und bedauert, dass es „noch nicht gemeinnützig geworden ist“.

Man hat später einige Versuche unternommen, das Bogenclavier zu rekonstruieren, aber aus praktischen Gründen war eine Verwendung im Rahmen unseres Aufnahmeprojekts nicht möglich. Da die Sonate aber in fünf sehr guten Quellen (eine ausgesprochen große Zahl!) überliefert ist und das Bogenclavier vermutlich selbst im 18. Jahrhundert ziemlich selten war, können wir davon ausgehen, dass die Sonate auf den seinerzeit gebräuchlicheren heimischen Tasteninstrumenten gespielt wurde. Ich kann nur hinzufügen, dass diese wirklich wunderschöne Sonate (eines meiner Lieblingsstücke) auf dem Tangentenflügel absolut bezaubernd klingt und

dieses Instrument keinen Kompromiss, sondern eine plausible und authentische Wahl darstellt.

© *Miklós Spányi 2017*

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren, wo er an der Liszt-Musikakademie Orgel und Cembalo bei Ferenc Gergely und János Sebestyén studierte. Er setzte seine Studien am Königlich Flämischen Konservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram fort. Der Preisträger internationaler Cembalo-Wettbewerbe (Nantes 1984 und Paris 1987) ist in den meisten europäischen Ländern und den USA als Solist an fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Hammerflügel, Clavichord und Tangentenklavier) aufgetreten und spielt Continuo in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Darüber hinaus ist er ein geschätzter Improvisator und Komponist.

Sowohl als Künstler wie auch als Forscher widmet sich Miklós Spányi vorrangig dem Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs. Im Januar 2014 – zum 300. Geburtstag des Komponisten – veröffentlichte Spányi die zwanzigste und letzte Folge seiner Gesamteinspielung der Bachschen Klavierkonzerte, die von der Zeitschrift *Gramophone* als „ein einzigartiges Monument für einen der am meisten unterschätzten Komponisten des 18. Jahrhunderts“ bezeichnet wurde. Außerdem hat er nachhaltig dazu beigetragen, C. P. E. Bachs Lieblingsinstrument, dem Clavichord, wieder Aufmerksamkeit zu verschaffen und mehrere Bände mit Klaviersolomusik von C. P. E. Bach für Könnemann Music, Budapest, ediert. Von 1990 bis 2012 lehrte Miklós Spányi am Konservatorium für Musik und Tanz in Oulu und an der Sibelius Akademie in Helsinki; darüber hinaus gab er Meisterkurse in vielen Ländern. Derzeit unterrichtet er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim, an der Liszt-Musikakademie in Budapest und am Amsterdamer Konservatorium.



MIKLÓS SPÁNYI

Cet enregistrement présente la sixième partie de la collection *für Kenner und Liebhaber* de Carl Philipp Emanuel Bach (1787), ainsi que quatre autres œuvres qu'il composa dans les dix dernières années de sa vie. Dans une lettre à l'éditeur Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf, Bach mentionne que cette sixième partie, composée en 1785 et 1786, doit être la dernière de la collection. Ce dernier volume montre, plus approfondies, certaines caractéristiques stylistiques qui évoluent depuis le milieu des années 1770. Fantaisies et rondos continuent à avoir une structure analogue, c'est-à-dire alternance entre les motifs initiaux et des épisodes successifs qui, tout en ayant tendance à être envahis par ces motifs, offrent un contraste avec eux, et stylistiquement parlant, de brusques changements de tempo, ruptures rythmiques et constants illogismes harmoniques. Bach donne aux rondos et fantaisies de ce sixième volume d'amples dimensions, tout en continuant à réduire la taille des sonates. La plupart des mouvements de ces sonates se terminent de manière plus ou moins conclusive, mais la notation à la fin des premier et deuxième mouvements suggère de les enchaîner avec le mouvement qui suit, signe que, peut-être, ils sont à considérer comme les parties d'une pièce plutôt que comme des mouvements autonomes.

Rondo n° 1 en mi bémol majeur, Wq 61/1

Bien que le tempo modéré qui débute ce rondo se poursuive lors de plusieurs répétitions de la mélodie initiale, et bien sûr tout au long du rondo, le gracieux style galant dans lequel la pièce commence est finalement envahi par des épisodes harmoniques dissonants typiques des rondos de la collection *für Kenner und Liebhaber*. La succession d'intervalles qui ouvre ce rondo, un saut de sixte ascendante suivi d'un motif descendant graduellement de trois notes ou plus, est un motif vers lequel Bach se tourne souvent. On le trouve deux fois dans cette collection, ainsi que dans des compositions antérieures.

Sonate n° 1 en ré majeur, Wq 61/2

Les mouvements de cette sonate, bien que de petites dimensions, conservent les structures traditionnelles : l'*Allegro* est de forme sonate ; l'*Allegretto* est une sonatine ; le *Presto di molto* est une forme binaire simple. Dans le premier mouvement, Bach explore d'autres potentialités du motif initial du premier rondo en mi bémol, dans un tempo endiablé.

Fantaisie n° 1 en si bémol majeur, Wq 61/3

Tout entière dans un tempo *Allegretto*, cette pièce est caractérisée par d'âpres ruptures d'harmonie et de texture et de fréquents moments de silence, tous très fugitifs. Après un long développement qui prend l'allure d'une fuite en avant, la fantaisie revient à une répétition littérale de ses six premières mesures, suivie d'un accord final conclusif. Le motif initial du rondo en mi bémol apparaît trois fois, peu après le début de la fantaisie, citation malicieuse plutôt qu'élément structurel significatif.

Rondo n° 2 en ré mineur, Wq 61/4

Le rondo entier est généré par sa première mesure : une levée de quatre doubles croches, suivie d'un trait descendant par degrés successifs en rythmes syncopés. Plus on avance dans le rondo, plus il devient difficile de distinguer le refrain des épisodes successifs. Cependant, ce rondo conserve un cadre net : à la fin sont reprises littéralement les onze premières mesures.

Sonate n° 2 en mi mineur, Wq 61/5

Cette sonate, comme la première, est notée de manière à suggérer que ses mouvements ne sont que les parties d'un cycle continu. Les mouvements extrêmes, *Allegretto*, le premier sur un rythme de Sicilienne, le troisième en forme de reprises variées, sont des formes sonates en format réduit. L'*Andante*, mélodieux et plus décontracté que les deux autres, est une forme binaire.

Fantaisie n° 2 en do majeur, Wq 61/6

La Fantaisie en do majeur possède, sans équivoque, la structure d'un rondo, ABACA, avec des sections principales dont le caractère varie fortement. La section A (*Presto di molto*), construite sur une rapide levée suivie de quatre notes répétées montre une qualité métrique vive; la section B (*Andante*) est un bref épisode lyrique ; la section C (*Largo sostenuto*) est construite sur les quatre notes répétées du motif A, transformé par un tempo lent et solennel. La dernière section tarde à conclure, car elle évite deux fois la cadence finale, pour se terminer, après une cadence en la bémol majeur, dans la tonalité de do majeur.

Sonate en sol majeur (Sonata fürs Bogen-Clavier), Wq 65/48

Bach spécifie que cette sonate (datée de 1783) est pour le *Bogen-Clavier*, nom donné à un instrument à clavier possédant un système d'archet que Johann Hohlfeld (?1711–1770) introduisit à la cour de Sophia-Dorothea, Reine-Mère de Prusse, en 1753. Ce n'est toutefois pas à cet instrument que la sonate était destinée, mais à un instrument analogue appelé le *Bogenhammerclavier*, introduit en 1782 par Johann Carl Greiner. Comme le remarque Miklós Spányi, cette sonate lyrique et gracieuse était certainement jouée sur de nombreux autres instruments à clavier.

«Les Folies d'Espagne», avec 12 variations, Wq 118/9

Cette série de variations, datée de 1778, est basée sur un canevas harmonique intitulé *folia* qui émerge dans sa forme finale à la fin du dix-septième siècle, et devient particulièrement populaire aux alentours de 1700. Dans les variations de Bach, la mélodie et l'harmonie de la *folia* apparaissent au début sous leur forme la plus simple. Les variations qui suivent comprennent des mélodies ornées et une riche variété de styles, de tempi (de très lent à très rapide) et de textures (contrepoint, style brisé). Ces variations, non publiées du vivant de Bach, le furent en 1803 par Johann Traeg à Vienne.

Sonate en sol majeur, Wq 65/50

Cette sonate tardive, datée de 1786 dans le catalogue de la succession de Bach, possède deux curieuses caractéristiques : une succession de tonalités peu usuelle (phénomène rare, mais en aucun cas nouveau dans l'œuvre de Bach) et un petit mouvement intitulé Rondo avec une structure simple qui nous ramène aux rondos du début du siècle et qui n'a rien à voir avec les rondos complexes de la collection *für Kenner und Liebhaber*. Les deux autres mouvements, *Andante* (une forme binaire simple, en do majeur), et *Allegro* (une forme ABA avec reprises variées, en la mineur) sont typiques des mouvements brefs que Bach écrivit à divers moments de sa carrière. Il est possible qu'il ait réuni ici trois mouvements isolés pour constituer cette sonate.

Fantaisie en fa dièse mineur, Wq 67

Cette fantaisie composée en 1787 est la dernière composition d'un genre auquel Bach, dans ses dernières années, porta une attention croissante. Elle consiste en trois tempi qui alternent : un *Adagio* douloureux, lancinant, un *Allegretto* orné et un *Largo* mélancolique. Peu après, Bach arrangea cette fantaisie pour clavier avec accompagnement de violon, ajoutant au titre « C.P.E. Bachs Empfindungen » (Sentiments de C. P. E. Bach) et comme indication initiale pour les interprètes « sehr traurig und ganz langsam » (très triste et très lent). Il changea quelque peu l'ordre des parties principales et ajouta comme conclusion un *Allegro* joyeux qu'il avait retiré d'une sonate composée en 1766. Il semble curieux que Bach ait ajouté le titre et l'indication initiale à cette version qui se termine gaiement, alors qu'elles sont tout à fait adaptées à la version originale pour clavier seul.

© Darrell M. Berg 2018

Dr Darrell M. Berg est rédacteur en chef de l'Édition Complète des Œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach

Remarques de l'interprète

L'époque à laquelle fut publiée la collection *für Kenner und Liebhaber* de C. P. E. Bach est peut-être le chapitre le plus haut en couleurs de l'histoire des instruments à clavier. Alors que la vogue du clavicorde se poursuivait de plus belle, il y avait un nouvel élan, à partir des années 1770, dans la fabrication des clavecins, tandis qu'on assistait aux premières vagues de ce qui allait devenir une révolution, à la faveur de la popularité croissante du pianoforte. Dans ces circonstances, un compositeur et interprète aussi adaptable que C. P. E. Bach se devait de prendre en considération tant les possibilités offertes par ces différents instruments que les souhaits des musiciens qui achetaient sa musique.

Ceci a pour avantage d'offrir aux interprètes d'aujourd'hui une magnifique palette de ressources, mais en même temps, cela les met face à un sérieux dilemme. Un enregistrement ne doit pas être une démonstration de tous les instruments possibles, mais peut prendre le parti d'en présenter un qui soit à la fois authentique et inspirant. Toutefois, j'ai pour diverses raisons choisi d'éviter d'utiliser plus d'un instrument par disque, principalement parce que mes expériences précédentes de tels enregistrements est plutôt négative.

La page de titre de la collection suggère que les rondos étaient clairement destinés pour un nouveau-venu : le pianoforte. Il est aussi prouvé que C. P. E. Bach considérait cet instrument comme le plus approprié pour les fantaisies libres, sans que cela bien sûr exclue d'autres instruments : les fantaisies contenues dans cette collection représentent bien cette opinion ; toutefois ces pièces demandent des effets sonores variés, qui vont de l'intimité au monumental, pour lesquels les divers registres qu'offrent les premiers pianoforte (y compris les riches effets réalisés en libérant les étouffoirs) sont d'une grande aide.

Le plaidoyer le plus vigoureux en faveur du clavicorde est offert par les sonates. Toutefois, on peut supposer que ceux qui se portaient acquéreurs des volumes de

la collection *für Kenner und Liebhaber* et possédaient, outre un clavicorde, un grand clavecin (car c'est la période où on construisit les plus beaux clavecins avec de complexes dispositifs de registration), voire un pianoforte, nouvellement arrivé sur le marché, essayaient certainement ces ouvrages sur tous leurs instruments. Ces sonates peuvent bien sûr être jouées avec bonheur sur les premiers modèles de pianoforte, étant donné leur son intime et tout en finesse. Et lorsque nous considérons que Bach se produisait souvent au pianoforte pendant ces décennies, nous pouvons être certains que cet instrument représente un medium très typique pour ce répertoire.

C. P. E. Bach eut certainement accès à divers types de pianoforte à Hambourg, y compris aux récents modèles importés d'Angleterre. Son propre pianoforte était un *clavecin royal*, terme utilisé pour les pianoforte carrés de relativement grandes dimensions dont les marteaux étaient en bois nu, et possédant une série de registres permettant de produire des effets et des couleurs variés. Esthétiquement et du point de vue du son, le piano à tangentes, *Tangentenflügel*, lui est très proche. Il peut être décrit comme un pianoforte qui produit le son non au moyen de marteaux, mais au moyen de tangentes, petites tiges de bois qui frappent les cordes. Cet instrument est par ailleurs similaire à beaucoup de pianoforte de l'époque, et possède une série de registres.

On utilise dans cet enregistrement un piano à tangentes, qui représente très bien l'esthétique du piano en Allemagne dans les années 1770–1780. Notre instrument possède des tangentes en bois nu, qui produisent un son de base analogue à celui du clavecin, que l'on peut modifier en utilisant des registres comme 1) *una corda* (les tangentes frappent une seule corde par note) 2) le *modérateur* (*moderator*, qui glisse de minces lanières de cuir entre la tangente et la corde, produisant un son plus sombre qui évoque davantage celui du pianoforte) 3) le *jeu de luth* (*Lautenzug*, ici divisé entre basses et dessus) où les cordes sont assourdies par une pièce de tissu

ou de cuir. On trouve également l'habituel dispositif (une genouillère) qui permet de laisser résonner les cordes en maintenant levés les étouffoirs, et un registre actionné par la main pour ne maintenir levés que les étouffoirs du registre aigu.

Trouver l'instrument le plus original n'est pas toujours réaliste, et dans le cas de la sonate en sol majeur, Wq. 65/48, cela s'avéra impossible. Cette sonate était originellement destinée à un instrument appelé *Bogenclavier*, instrument à clavier muni d'un jeu « d'archet » (probablement des rouleaux enduits de résine frottant les cordes). D'après des descriptions de l'époque, cet instrument permettait de tenir les notes longues et d'estomper le son au moyen des touches du clavier. Dans la seconde partie de son traité, C. P. E. Bach mentionne cet instrument dès la seconde phrase, regrettant qu'il se soit pas davantage répandu. Quelques tentatives ont été faites pour reconstruire le *Bogenclavier*, mais pour des raisons pratiques, il n'a pas été possible d'en utiliser un pour cet enregistrement. Mais comme cette sonate nous est parvenue par cinq bonnes sources (un nombre assez important), et comme on peut imaginer que le *Bogenclavier* était assez rare, même au dix-huitième siècle, nous sommes en droit de supposer que cette sonate était jouée sur les instruments domestiques les plus communs du temps. Je voudrais ajouter que cette sonate véritablement belle (une de mes préférées) est absolument charmante jouée au piano à tangentes, ce qui est un choix crédible et authentique sans être un compromis.

© *Miklós Spányi* 2017

Miklós Spányi est né à Budapest. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Lauréat du premier prix du Concours International de

Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987, Miklós Spányi s'est non seulement produit dans la plupart des pays européens et aux Etats-unis comme soliste sur l'orgue, le clavecin, le piano-forte, le clavicorde et le piano à tangentes, mais il mène en outre une activité de continuiste dans les orchestres et ensembles baroques. Ses qualités d'improvisateur et de compositeur sont également appréciées.

L'activité d'interprète et de chercheur de Miklós Spányi s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Janvier 2014, qui marque le tricentenaire de la naissance du compositeur a vu la parution du vingtième et dernier volume de l'intégrale des concertos pour clavier, entreprise louée par la revue *Gramophone* comme « un monument unique à l'un des compositeurs du dix-huitième siècle les plus sous-estimés ». Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde, et a publié, chez l'éditeur Könnemann Music, de Budapest, plusieurs volumes de la musique pour clavier solo du compositeur. Entre 1990 et 2012 il a enseigné au Conservatoire de Musique et de Danse d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande, tout en donnant des masterclasses dans de nombreux pays. Il enseigne actuellement au département de la Musique et des Arts du Spectacle de l'Université de Mannheim en Allemagne, à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest et au Conservatoire d'Amsterdam.

SOURCES:

‘Kenner und Liebhaber’ Collection 6, Wq 61

First print: *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber (...), Sechste Sammlung*, Leipzig, 1787

Sonata in G major, Wq 65/48 (H 280)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359, P369, P 776
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883

Les Folies d’Espagne with variations, Wq 118/9 (H 263)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359, P 729

Sonata in G major, Wq 65/50 (H 299)

1. Autograph ms: Biblioteka Jagiellońska, Cracow, P 771
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359, P369
3. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883

Fantasia in F sharp minor, Wq 67 (H 300)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359, P369
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5884

We would like to thank Mr Stefaan Ottenbourgs and VILLARTE for kindly permitting this recording to be made at the Keizerszaal in Sint-Truiden, Belgium.



KEIZERSZAAL



‘FOR CONNOISSEURS AND AMATEURS’

The six collections of sonatas, rondos and fantasias ‘für Kenner und Liebhaber’ issued between 1779 and 1787 together constitute Carl Philipp Emanuel Bach’s largest-scale publishing venture. Within his series of the complete solo keyboard music of C. P. E. Bach, Miklós Spányi has recorded the full set. The six collections appear on this and five previously released discs, performed on the clavichord (Disc 1) and the tangent piano (Disc 2–6).

Disc 1 (BIS-2131)

Collection 1, Wq 55: Sonatas 1–3 & 5

Collection 2, Wq 56: Sonatas 1–3

Disc 2 (BIS-2205)

Collection 1, Wq 55: Sonatas 1, 4 & 6

Collection 2, Wq 56: Rondos 1–3

Disc 3 (BIS-2213)

Collection 3, Wq 57: Rondo 1–3; Sonatas 1–3

(Also included: Canzonetta with 6 Variations, Wq 118/8)

Disc 4 (BIS-2254)

Collection 4, Wq 58: Rondos 1–3; Sonatas 1, 2; Fantasias 1, 2

(Also included: Sonata in F major, Wq 65/19; Arioso with 9 Variations, Wq 118/10)

Disc 5 (BIS-2260)

Collection 5, Wq 59: Rondos 1, 2; Sonatas 1, 2; Fantasias 1, 2

(Also included Variations on Ich schlief, da träumte mir, Wq 118/1:2;

Arioso sostenuto with 5 variations, Wq 79)

‘When I do return to the cycle am invariably struck not only by the originality of C. P. E. Bach’s keyboard writing, but also the high level of performance consistently maintained by Miklós Spányi.’ www.EarlyMusicReview.com

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

INSTRUMENTARIUM:

Tangent piano built in 1998 by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium),
after Baldassare Pastore, 1799

RECORDING DATA

Recording: July/August 2016 at the Keizerszaal, Sint-Truiden, Belgium
Producer and sound engineer: Nora Brandenburg
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Nora Brandenburg
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2018 and © Miklós Spányi 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photograph of Miklós Spányi: © Anna Szilágyi
Photograph of the tangent piano: © Miklós Spányi
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2263 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

BIS-2263