



C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

18

*Sonatas, Dances and
Other Pieces from 1766*

MIKLÓS SPÁNYI
TANGENT PIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

SONATAS, DANCES AND OTHER PIECES FROM 1766

SONATA IN B FLAT MAJOR, Wq 65/44 (H 211) 14'32

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I. <i>Andantino</i> | 7'36 |
| 2 | II. <i>Allegro assai</i> | 6'52 |

ROMANCE AVEC 12 VARIATIONS IN G MAJOR, Wq 118/6 (H 226) 7'19

- | | | |
|----|----------------|------|
| 3 | <i>Allegro</i> | 0'41 |
| 4 | Variation 1 | 0'30 |
| 5 | Variation 2 | 0'28 |
| 6 | Variation 3 | 0'27 |
| 7 | Variation 4 | 0'33 |
| 8 | Variation 5 | 0'28 |
| 9 | Variation 6 | 0'33 |
| 10 | Variation 7 | 0'46 |
| 11 | Variation 8 | 0'31 |
| 12 | Variation 9 | 0'34 |
| 13 | Variation 10 | 0'28 |
| 14 | Variation 11 | 0'31 |
| 15 | Variation 12 | 0'42 |

16	FANTASIA IN G MINOR, Wq 117/13 (H 225)	5'24
17	MENUET IN C MAJOR, Wq 116/5 (H 216)	3'24
18	ALLA POLACCA IN G MAJOR, Wq 116/8 (H 219)	1'56
	SONATA IN A MAJOR, Wq 65/43 (H 192)	7'15
19	I. <i>Allegro moderato</i>	2'32
20	II. <i>Poco andante</i>	1'55
21	III. <i>Allegretto</i>	2'43
22	MENUET IN F MAJOR, Wq 116/7 (H 218)	4'00
	SONATA IN E MAJOR, Wq 65/46 (H 213)	20'20
23	I. <i>Allegro di molto</i>	10'08
24	II. <i>Larghetto</i>	3'55
25	III. <i>Allegro</i>	6'12

TT: 65'37

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

INSTRUMENTARIUM

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

The musical life of Berlin changed noticeably during the Seven Years' War (1756–63) and afterwards. Through much of the war, musicians employed in the musical establishments of the King of Prussia, Friedrich II (Frederick the Great), or members of the Prussian nobility found their livelihood uncertain. Opera performances and concerts ceased when Berlin's musical patrons went off to war, and many musicians sought employment elsewhere. Although musical activities resumed at the end of the war, there was a perceptible decrease in the energy with which Friedrich pursued his musical interests. Not only had his military struggles on behalf of Prussia incurred a heavy burden of debt that inhibited expenditures of all kinds, but Friedrich's enthusiasm for the musical institutions he had supported vigorously during the 1740s and early 1750s had waned.

Carl Philipp Emanuel Bach, who was employed as a harpsichordist in Friedrich's musical establishment, seems to have had an aversion to travel and spent most of the wartime years (except for a brief sojourn in Zerbst) in Berlin. He was fortunate, as Carl Friedrich Zelter observed, to derive a good income during the war from the sale of his compositions¹. Bach's fame had grown ever since the publication of his *Essay on the True Art of playing Keyboard Instruments* in 1753, and he had found a market for his compositions among leisured keyboard players of the rising middle class in Germany and other parts of Europe². Throughout the 1750s he had cultivated an idiomatic and distinctive style of writing for keyboard, and by 1766, the year in which all of the compositions on this disc were composed, he had developed the style and textures that would characterize many of the works in his celebrated *Kenner und Liebhaber* collections (pub-

¹ Carl Friedrich Zelter, *Karl Friedrich Christian Fasch* (Berlin: In Commission und gedruckt bei Johann Friedrich Unger, 1801), 16: 'Bach, der um diese Zeit einen großen Ruf in Deutschland hatte, war hierin glücklicher. Seine Arbeiten, und besonders seine Lektionen, wurden ihm so gut bezahlt, daß er ein gutes Auskommen fand.'

² *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753)

lished 1779–87). 1766 was a significant year in Bach's Berlin tenure, one in which he composed more works for keyboard instruments than in any other year of his career: eleven sonatas (including the three on this CD), a set of variations (Wq 118/6), three fantasias, three *solfeggi*, six minuets, three polonaises, three pieces for his first collection of *Kurze und leichte Clavierstücke* (Wq 113)³, and an arrangement, Wq 122/5 (see volume 13 of this series), of his *Symphony in F major*, Wq 181 (he also composed a 'trio' for flute and *obbligato* keyboard, Wq 87, and *Der Wirt und die Gäste*, Wq 201, for four voices and keyboard).

All three sonatas on this disc, Wq 65/43, 44 and 46, display the technique that Carl Philipp Emanuel Bach described and demonstrated in his *Sonatas with Varied Reprises* (Wq 50/1–6) published in 1760: for bi-partite movements of sonatas in which each part is repeated, Bach wrote out embellishments that he might have improvised during the repetition of each part. Although the date of composition of the three sonatas here is listed as 1766 in the catalogue of Bach's keyboard works (*Clavierwerke-Verzeichnis*) and in the catalogue of his musical estate (*Nachlaß-Verzeichnis*), the dates of his embellished versions of these works (performed on this disc) are not given. Yet the original versions of three sonatas (presumably listed in chronological order of their composition) show a progression in their style, and Bach's embellishments of these works show a corresponding increase in originality and confidence. The *Sonata in A major*, Wq 65/43, begun in 1765 and completed in 1766, is a cheerful, poised composition in the galant style with short outer movements. Bach's embellishment of these two movements consists mostly of elegant ornamentation of the right-hand part with only a few embellishments in the left hand. The *Sonata in B flat major*, Wq 65/44, is treated more boldly; Bach has removed its original middle

³ *Kurze und leichte / Clavierstücke / mit veränderten Reprisen / und / beygefügtter Fingersetzung / für Anfänger*, Wq 113/1–14 (Berlin: Georg Ludwig Winter, 1766).

movement, creating a dramatic two-movement work (he transferred this middle movement, *Larghetto*, to the fifth *Kenner und Liebhaber* collection where it became the middle movement of Wq 59/3). The varied reprises of the first movement, an *Andantino* rather than an *Allegro*, have buoyant textures that resemble those of the *Kenner und Liebhaber* collections. Bach has altered the ending of the second varied reprise of the *Andantino*, making it a transition to the final impetuous *staccato* movement, marked *Allegro assai* (although Bach wrote no varied reprises for this movement, Miklós Spányi has added his own variations to the repetitions). In the *Sonata in E major*, Wq 65/46, the longest and most florid of the three sonatas, the outer movements of the original version and the varied reprises of these two movements are even more elaborate.

The *Variations in G major*, Wq 118/6, on a little French ‘Romance’ are treated in a fairly conventional manner. The first variation of the melody has a bass part in regular quaver motion; the next two variations are in successively diminished note values. The fourth, which abandons the regular diminution, is an energetic *staccato* variation. The seventh, ninth, and eleventh are in minuet, polonaise and siciliano style (*Tempo di Minuetto*, *Alla Polacca* and *Allegro siciliano*), and the set ends with brilliant *roulades* in both hands.

Bach published all of the remaining works on this disc in the large anthology that he offered to the public in serial form soon after he moved to Hamburg: *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: M.C. Bock, 1770). Of the three fantasias that he composed in 1766 and published in *Vielerley*, the third, Wq 117/13 in G minor, has the rhapsodic style that Bach came to prefer as his career progressed. This ‘free fantasia’ consists of unmeasured *arpeggios* that modulate kaleidoscopically and alternate with passages in recitative style.

The *Menuet in C major*, Wq 116/5, the first of two alternating menuets (*Zwo abwechselnde Menuetten*), demonstrates Bach’s control of contrapuntal tech-

nique. It is a palindrome, its first half being the retrograde of its second. Initially Bach published only half of this piece in *Vielerley*, leaving the solution of the puzzle to the reader. In a later instalment, he published the solution. The first half of this minuet's trio features a descending chromatic bass which becomes a rising chromatic bass in its second half.

The *Alla Polacca in G major*, Wq 116/8, is a cheerful, polished piece in triple metre. Bach uses dynamic changes to create the emphasis on the second and third beats that is typical of this stately dance.

The *Minuet in F major*, Wq 116/7, is an embellished version of a minuet and trio by Emanuel Bach's brother Wilhelm Friedemann, probably composed before 1733. It is not known why Emanuel published this work under his own name; by 1770 he may have come to regard it as his own. Each half of the trio is more or less strictly canonic in Emanuel's version as well as in Friedemann's, the canonic writing being adjusted for cadences⁴.

© **Darrell M. Berg 2008**

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

⁴ For a more detailed description of the history of this little piece see *Carl Philipp Emanuel Bach. Miscellaneous Keyboard Works II*, ed. Peter Wollny in *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Series 1/vol. 8.2 (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2005), pp. xix and 205–06.

Performer's Remarks

The choice of instrument in C.P.E. Bach's solo keyboard œuvre

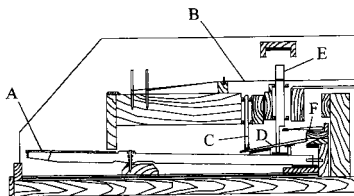
The tangent piano is a beautiful instrument and therefore I have decided to demonstrate its features and capabilities in this series. After volumes recorded on the clavichord and fortepiano, the result of my long friendship with the tangent piano can be heard on this disc as well as on the next one.

The choice of instrument is open in most of C.P.E. Bach's solo keyboard works. Most of them, especially the sonatas, seem to be wonderfully at home on the clavichord. Historical facts also support this: we know how much C.P.E. Bach loved the clavichord. On the other hand the clavichord was the first choice for performance of solo keyboard music for generations in 18th-century Germany until the (forte)piano established its unchallenged position of pre-eminence among keyboard instruments around the turn of the century. This should by no means lead us to the conclusion that C.P.E. Bach's solo works can only be performed on the clavichord. The composer itself left the choice of instrument deliberately open. Instrument designations on title pages such as *cembalo*, *Clavier* or *clavecín* were only generic terms in different languages meaning 'keyboard'. Bach's music was presumably performed not only on the very common clavichord but also on the harpsichord and all sorts of the early piano which were gaining ground swiftly from the 1730s onwards.

For this disc I have chosen works which I found sounding very convincing on the tangent piano. This does not mean, however, that these works could not be performed on the clavichord. Conversely, many works that I have recorded on the clavichord earlier in this series could be performed very successfully on the tangent piano or any other early piano.

The ‘tangent piano’: a piano without hammers

The tangent piano is a variety of early piano that was given a name of its own. The word *Tangentenflügel* was invented as late as around 1790 and applied to an instrument that had already existed for a long time. Until then it had generally been called *fortepiano*, *pianoforte*, *Flügel* or *cembalo* without further distinction. The *Tangentenflügel* or ‘tangent piano’ differs from ‘hammer pianos’ only in its action. In pianos with hammer action the strings are hit by small pivoted hammers with leathered or bare wooden surface. By contrast, the ‘tangent piano’ uses freely moving non-pivoted small wooden staves which, once propelled by the action vertically upwards, hit the strings from below and then return to their original position. (See the drawing of the tangent action below.) The wooden staves, called ‘tangents’, function thus practically like the hammers of a ‘normal’ piano. These extremely light staves of wood normally have a rounded, uncovered upper surface which hits the strings, resulting in the instrument having a fundamental timbre that is very clear and bright. Towards the end of the 18th century, however, more and more tangent pianos seem to have been equipped with leather-covered tangents similar to piano hammers.



The tangent action

A: key B: string C: tangent D: accelerating lever E: damper F: damper lifter

The piano with tangent action or, to use the common modern term, the tangent piano was extremely popular all over Europe. Further testimony to its popularity is the astonishingly high number of surviving examples. The origin of the tangent action cannot be determined and its basic idea may have been centuries old before it became popular in the 18th century. The history of this instrument did not end in the 18th century: tangent pianos were still built until around 1850. According to the requirements of the time, some instruments had a compass of six octaves.

C.P.E. Bach and the keyboards of his time

During his long life C.P.E. Bach presumably saw and played most of the many different types of keyboard instruments of his time. Growing up at the clavichord and the harpsichord, he may have been confronted with the fortepiano already in Leipzig – or at the latest in Berlin, where Gottfried Silbermann's pianos were greatly appreciated and in common use at court. Bach's concertos and *obbligato* sonatas composed in the 1760s bear distinct traces of a shift towards more pianistic writing. Though no further documentary evidence survives, we can assume that the 'tangent piano' was not unknown to him either.

The æsthetics of the tangent piano with its slender, bright sound and 'mutation stops' must have been typical of piano building in the second half of the 18th century. By using a variety of devices the player can produce attractive variations on the basic sound: 1) *una corda* (the tangents strike only one string of each double string choir); 2) moderator (tabs of leather are inserted between the strings and the tangents); 3) buff stop (*Lautenzug*) (damping the string, similar to a device commonly used in harpsichords, resulting in a lute-like colour); 4) raising the dampers (like the right pedal in modern pianos); 5) raising the dampers only in the treble. Combinations of these stops can produce charming

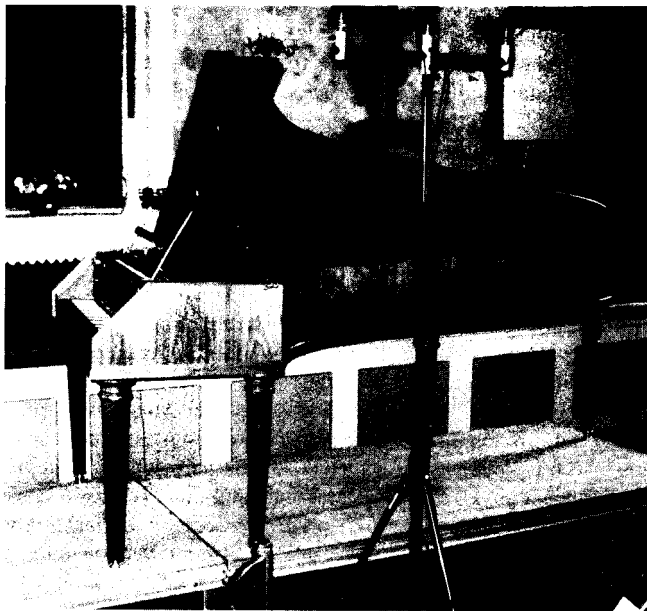
effects. As with the ‘tangent piano’, many 18th-century square pianos had bare wooden hammers and corresponding ‘effect stops’. According to Bach’s estate catalogue, the composer possessed such an instrument.

Preparing these works for recording I became quite convinced that an early piano such as the ‘tangent piano’ can emphasize the beauty and finesse of C.P.E. Bach’s music. Though less intimate than the quiet clavichord, the tangent piano is capable of producing extremely fine effects and shadings. Besides, being a member of the piano family, it necessarily accentuates the virtuoso features of the works. In Bach’s very inventive, sometimes humorous variations the different sound effects can be demonstrated very successfully.

© Miklós Spányi 2008

Miklós Spányi was born in Budapest. He studied the organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) 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 some 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. For Könnemann Music, Budapest, Miklós

Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. He teaches at the Oulu Conservatory and at the Sibelius Academy in Finland. In recent years he has also performed as a conductor and piano soloist with orchestras using modern instruments. He records regularly for BIS.



THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

Durch den Siebenjährigen Krieg (1756-63) und seine Folgen erfuhr das Berliner Musikleben beträchtliche Veränderungen. Die Musiker, die am Hof des preußischen Königs Friedrich II. (Friedrich der Große) oder beim preußischen Adel angestellt waren, konnten sich ihres Lebensunterhalts nicht mehr sicher sein. Operaufführungen und Konzerte verebbten, als Berlins Musikmäzene in den Krieg zogen, und viele Musiker sahen sich andernorts nach einer Beschäftigung um. Wenngleich die musikalischen Aktivitäten mit dem Ende des Krieges wieder auflebten, verfolgte Friedrich seine musikalischen Interessen nun mit deutlich weniger Energie. Abgesehen davon, daß seine militärischen Auseinandersetzungen einen großen Schuldenberg mit sich gebracht hatten, aufgrund dessen sich finanzielle Eskapaden aller Art verboten, war Friedrichs Begeisterung für die musikalischen Einrichtungen, die er in den 1740er und frühen 1750er Jahren nachdrücklich unterstützt hatte, geschwunden.

Carl Philipp Emanuel Bach, der an Friedrichs Hof als Kammercembalist in Diensten stand, scheint eine Abneigung gegen das Reisen gehabt zu haben, verbrachte er doch die Kriegsjahre weitestgehend (mit Ausnahme eines kurzen Aufenthalts in Zerbst) in Berlin. Wie Carl Friedrich Zelter berichtet, hatte Bach das Glück, sich während des Kriegs mit dem Verkauf seiner Kompositionen ein gutes Einkommen sichern zu können¹. Bachs Ruhm war seit der Veröffentlichung seines *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* im Jahr 1753 stetig gewachsen; zudem hatte er unter den Freizeitmusikern der erstarkenden Mittelschicht in Deutschland und anderen Teilen Europas einen Markt für seine Kompositionen gefunden. In den 1750er Jahren hatte er einen idiomatischen, charakteristischen Klavierstil herausgebildet; bis 1766 – dem Jahr, in dem alle

¹Carl Friedrich Zelter, *Karl Friedrich Christian Fasch* (Berlin: In Commission und gedruckt bei Johann Friedrich Unger, 1801), S. 16: „Bach, der um diese Zeit einen großen Ruf in Deutschland hatte, war hierin glücklicher. Seine Arbeiten, und besonders seine Lektionen, wurden ihm so gut bezahlt, daß er ein gutes Auskommen fand.“

der hier eingespielten Werke komponiert wurden – hatte er den Stil und die Texturen entwickelt, die viele Werke in seinen gefeierten *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen (veröffentlicht 1779-87) prägen. 1766 war ein bedeutendes Jahr in Bachs Berliner Amtszeit, komponierte er doch in diesem Jahr mehr Klavierkompositionen als in irgendeinem anderen Jahr seiner Laufbahn: 11 Sonaten (u.a. die drei hier eingespielten), eine Variationenfolge (Wq 118/6), drei Fantasien, drei Solfeggi, sechs Menuette, drei Polonaisen, drei Stücke für die erste Sammlung der Kurzen und leichten Clavierstücke (Wq 113)² und eine Bearbeitung (Wq 122/5, vgl. Folge 13 dieser Reihe) seiner *Symphonie F-Dur* Wq 181. (Außerdem komponierte er ein „Trio“ für Flöte und obligates Tasteninstrument, Wq 87, und *Der Wirt und die Gäste*, Wq 201 für vier Stimmen und Tasteninstrument.)

Alle drei Sonaten auf dieser CD – Wq 65/43, 44 und 46 – bezeugen eine Technik, die Carl Philipp Emanuel Bach in seinen 1760 veröffentlichten *Sonaten mit veränderten Reprisen* (Wq 50/1-6) beschrieben und demonstriert hat: Bei zweiteiligen Sonatensätzen, in denen jeder Teil wiederholt wird, notierte Bach die Verzierungen, wie er sie in den Wiederholungen improvisiert haben könnte. Wenngleich das Kompositionsdatum der drei Sonaten in Bachs *Clavierwerke-Verzeichnis* und in seinem *Nachlaß-Verzeichnis* mit 1766 angegeben ist, fehlt das Datum der (hier eingespielten) verzierten Fassungen. Doch wie die Originalfassungen der drei Sonaten (die vermutlich in chronologischer Entstehungsfolge aufgelistet sind) einen stilistischen Fortschritt zeigen, bekunden auch die verzierten Fassungen wachsende Originalität und Selbstgewißheit. Die *Sonate A-Dur* Wq 65/43, 1765 begonnen und 1766 fertiggestellt, ist eine heitere, ausgeglichene Komposition im galanten Stil mit kurzen Außensätzen. In diesen beiden

² *Kurze und leichte / Clavierstücke / mit veränderten Reprisen / und / beygefüger Fingersetzung / für Anfänger*, Wq 113/1-14 (Berlin: Georg Ludwig Winter, 1766).

Sätzen bestehen die Veränderungen meistens aus eleganter Ornamentik in der rechten Hand bei nur wenigen Verzierungen in der linken. *Die Sonate B-Dur* Wq 65/44 ist kühner behandelt; durch die Entfernung des ursprünglichen Mittelsatzes hat Bach ein dramatisches, zweisätziges Werk geschaffen. (Den Mittelsatz, *Larghetto*, hat Bach in die fünfte *Kenner und Liebhaber*-Sammlung verschoben, wo er in der Sonate Wq 59/3 dieselbe Position einnimmt.) Die veränderten Reprisen des ersten Satzes – eher ein *Andantino* denn ein *Allegro* – sind von jener schwungvollen Art, wie sie auch in den *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen wiederkehrt. Bach hat das Ende der zweiten veränderten Reprise im *Andantino* in eine Überleitung zum ungestümen Stakkato-Schußsatz, *Allegro assai*, verwandelt. (Da Bach keine veränderten Reprisen für den Schlußsatz niedergeschrieben hat, hat Miklós Spányi eigene Veränderungen eingefügt.) In der *Sonate E-Dur* Wq 65/46, der längsten und überschwänglichsten der drei Sonaten, sind die Außensätze der ursprünglichen Fassung und ihre beiden veränderten Reprisen sogar noch kunstvoller.

Die *Variationen G-Dur* Wq 118/6 über eine kleine französische „Romanze“ sind in recht konventioneller Weise angelegt. Die erste Variation der Melodie weist einen Baß in regelmäßiger Achtelbewegung auf; in den nächsten beiden Variationen werden die Notenwerte zusehends verkürzt. Die vierte Variationen, die dieses Diminutionsprinzip aufgibt, ist eine energische Stakkato-Variation. Die siebente, neunte und elfte folgen dem Menuett-, Polonaisen- und Siciliano-Typus (*Tempo di Minuetto*, *Alla Polacca* und *Allegro siciliano*); die Reihe endet mit brillanten Passagen in beiden Händen.

Die übrigen Werke dieser CD entstammen allesamt jener umfangreichen Sammlung, die Bach nach seiner Übersiedlung nach Hamburg in Fortsetzungen veröffentlichte: *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: M. C. Bock, 1770). Von den drei Fantasien, die er 1766 komponierte und in *Vielerley* veröffentlichte, zeigt

die dritte (Wq 117/13, g-moll), jenen rhapsodischen Stil, den Bach im Verlauf seiner Entwicklung zunehmend bevorzugen sollte. Diese „freie Fantasie“ besteht aus untaktierten Arpeggios, die kaleidoskopisch modulieren und von rezi-tativischen Teilen abgelöst werden.

Das *Menuett C-Dur* Wq 116/5 – das erste von *Zwo abwechselnden Menuetten* – zeigt Bachs kontrapunktische Meisterschaft. Es handelt sich um ein Palindrom, in dem die zweite Hälfte die rückläufige Gestalt der ersten ist. Zuerst veröffentlichte Bach nur eine Hälfte dieses Stücks in *Vierterley* und überließ es dem Leser, das Rätsel zu lösen. In einer späteren Folge legte er dann die Lösung vor. In der ersten Hälfte des Trios erscheint ein absteigender chromatischer Baß, der in der zweiten Hälfte aufsteigt.

Das *Alla Polacca* G-Dur Wq 116/8 ist ein fröhliches, glänzendes Stück im Dreiertakt. Bach nutzt dynamische Akzente, um die für diesen stattlichen Tanz typische Betonung auf den zweiten und dritten Taktteil zu legen.

Das *Menuett F-Dur* Wq 116/7 ist die verzierte Fassung eines wohl vor 1733 entstandenen Menuetts mit Trio von Wilhelm Friedemann Bach, Emanuels Bruder. Es ist nicht bekannt, warum letzterer es unter seinem eigenen Namen veröffentlichte; 1770 mochte er es schon für sein eigenes gehalten haben. Sowohl in Emanuels als auch in Friedemanns Fassung sind die Triohälften mehr oder weniger kanonisch angelegt, wobei der kanonische Satz für Kadenzen angepaßt wird³.

© **Darrell M. Berg** 2008

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

³ Eine ausführlichere Darstellung der Entstehung dieses kleinen Stücks findet sich in *Carl Philipp Emanuel Bach. Miscellaneous Keyboard Works II*, hg. von Peter Wollny, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works*, Series I/vol. 8.2 (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2005), S. XIX und 205/06.

Anmerkungen des Interpreten

Instrumentenwahl in C.P.E. Bachs Schaffen für solistische Tasteninstrumente

Der Tangentenflügel ist ein wunderbares Instrument, dessen Charakteristika und Möglichkeiten ich in dieser Reihe demonstrieren möchte. Nach mehreren Einspielungen, bei denen ich das Clavichord und das Hammerklavier verwendet habe, kann man nun auf dieser wie auf der folgenden CD das Ergebnis meiner langen Freundschaft mit dem Tangentenflügel hören.

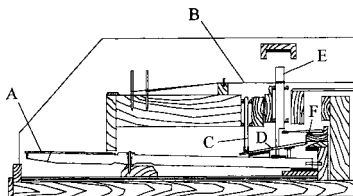
Die Wahl des Instruments ist in den meisten solistischen Werken für Klavier offen. Für die meisten – insbesondere die Sonaten – scheint das Clavichord vorzüglich geeignet zu sein. Historische Fakten stützen diese Annahme, wissen wir doch, wie sehr C.P.E. Bach das Clavichord liebte. Außerdem war das Clavichord im 18. Jahrhundert für mehrere Generationen die erste Wahl bei Aufführungen solistischer Klaviermusik – solange, bis das (Hammer-)Klavier um die Jahrhundertwende die unumstrittene Führung unter den Tasteninstrumenten übernahm. Das sollte keineswegs zu dem Schluß veranlassen, C.P.E. Bachs Solowerke könnten nur auf dem Clavichord aufgeführt werden. Der Komponist selber ließ die Instrumentenwahl offen. Bei den auf Titelseiten vermerkten Instrumentenbezeichnungen wie Cembalo, Clavier oder Clavecin handelt es sich um bloße Sammelbezeichnungen für ein Tasteninstrument. Bachs Musik wurde mutmaßlich nicht nur auf dem weitverbreiteten Clavichord, sondern auch auf dem Cembalo und auf den frühen Klavieren gespielt, die seit den 1730er Jahren zusehends in Mode kamen.

Für diese CD habe ich Werke ausgewählt, von denen ich denke, daß sie auf dem Tangentenflügel sehr überzeugend klingen. Das bedeutet freilich nicht, daß sie nicht auch auf dem Clavichord aufgeführt werden könnten. Umgekehrt könnten viele der Werke, die ich in dieser Reihe bislang auf dem Clavichord gespielt

habe, sehr wohl auch auf dem Tangentenflügel oder auf einem anderen frühen Klavier gespielt werden.

Der Tangentenflügel: Ein Klavier ohne Hämmer

Der Tangentenflügel ist eine Frühform des Klaviers, die mit einem eigenen Namen bedacht wurde. Der Begriff Tangentenflügel wurde erst um 1790 für ein Instrument erfunden, das bereits lange Zeit existiert hatte. Bis dahin war es gemeinhin ohne weitere Differenzierung als Fortepiano, Pianoforte, Flügel oder Cembalo bezeichnet worden. Der Tangentenflügel unterscheidet sich von den Hammerklavieren nur durch den Mechanismus: In Klavieren mit Hammermechanik werden die Saiten von kleinen, an einer Achse befestigten Hämmern mit Leder- oder Holzoberfläche angeschlagen. Der Tangentenflügel hingegen verwendet frei bewegliche Holzstäbchen, die von der Mechanik senkrecht nach oben geschleudert werden und dann in ihre Ausgangsposition zurückkehren (s. Abbildung).



The tangent action

A: key B: string C: tangent D: accelerating lever E: damper F: damper lifter

Die Holzstäbchen (bzw. Tangenten) funktionieren also im Prinzip wie die Hämmer eines „normalen“ Klaviers. Sie sind außerordentlich leicht und haben einen abgerundeten, unbedeckten Kopf, weswegen das Instrument ein sehr klares und helles Grundtimbre hat. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts jedoch wurden anscheinend immer mehr Tangentenflügel mit lederbezogenen Tangenten ausgestattet.

Das Klavier mit Tangentenmechanik bzw. der Tangentenflügel (um den gebräuchlicheren modernen Begriff zu verwenden) erfreute sich in ganz Europa größter Beliebtheit, wovon u.a. die erstaunlich große Zahl erhaltener Exemplare zeugt. Der Ursprung der Tangentenmechanik ist unbekannt; die Grundidee mag bereits Jahrhunderte alt gewesen sein, als sie im 18. Jahrhundert populär wurde. Die Geschichte des Instruments endete nicht mit dem 18. Jahrhundert: Noch um 1850 wurden Tangentenflügel gebaut. Den Anforderungen der Zeit entsprechend, hatten einige Instrumente einen Tonumfang von sechs Oktaven.

C.P.E. Bach und die Tasteninstrumente seiner Zeit

Im Laufe seines langen Lebens sah und spielte C.P.E. Bach vermutlich die meisten der zahlreichen verschiedenen Tasteninstrumente seiner Zeit. Aufgewachsen mit Clavichord und Cembalo, könnte er dem Hammerklavier bereits in Leipzig begegnet sein – spätestens aber in Berlin, wo Gottfried Silbermanns Klaviere sehr geschätzt und bei Hofe verwendet wurden. Bachs Konzerte und obligate Sonaten aus den 1760er Jahren bekunden eine deutliche Hinwendung zu einer mehr pianistischen Schreibweise. Auch wenn dokumentarische Belege dafür fehlen, darf man annehmen, daß der Tangentenflügel ihm ebenfalls nicht unbekannt war.

Die Ästhetik des Tangentenflügels mit seinem schlanken, hellen Klang und den Effekt-Zügen dürfte typisch sein für den Klavierbau in der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts. Anhand einer Vielzahl von Hilfsmitteln kann der Spieler den Grundklang auf reizvolle Weise verändern: 1. *Una corda* (die Tangenten schlagen nur eine Saite des Saitenchors an); 2. Moderator (Lederstreifen werden zwischen die Saiten und die Tangenten geschoben); 3. Lautenzug (die Saite wird gedämpft, was einen lautenähnlichen Klang erzeugt – ein Effekt, wie man ihn auch bei Cembalos verwendete); 4. Dämpfungsaufhebung (entspricht dem rechten Pedal moderner Klaviere); 5. Dämpfungsaufhebung nur im Diskant. Die Kombination dieser Züge kann bezaubernde Effekte erzielen. Wie der Tangentenflügel hatten viele Tafelklaviere unbedeckte Holzhämmer und entsprechende Effekt-Züge. Laut *Nachlaß-Verzeichnis* besaß auch Bach ein solches Instrument.

Bei der Vorbereitung dieser Einspielung festigte sich in mir die Überzeugung, daß ein frühes Klavier wie der Tangentenflügel die Schönheit und Raffinesse der Musik C.P.E. Bachs hervorheben könne. Obgleich von weniger intimem Charakter als das leise Clavichord, ist der Tangentenflügel in der Lage, extrem subtile Wirkungen und Nuancen zu erzeugen. Da es sich um ein Mitglied der Klavierfamilie handelt, unterstreicht es zudem die virtuoson Aspekte der Werke. Und auch für eine Demonstration der verschiedenen Klangeffekte eignen sich Bachs ungemein erfindungsreiche, zuweilen humoristische Veränderungen ganz vorzüglich.

© *Miklós Spányi* 2008

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Kőnemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

La vie musicale berlinoise changea de manière notable lors de la Guerre de Sept ans (1756-1763) et dans les années qui suivirent. Pendant cette période, les musiciens employés par les institutions musicales du Roi de Prusse, Frédéric II (Frédéric le Grand), ainsi que les membres de la noblesse prussienne, virent leurs moyens d'existence devenir de plus en plus précaires. Les représentations d'opéra et les concerts avaient cessé après que les mécènes de la vie musicale berlinoise furent partis à la guerre, et beaucoup de musiciens cherchèrent un emploi ailleurs. Même si les activités musicales reprirent à la fin de la guerre, l'énergie que Frédéric II mettait dans son intérêt pour la musique n'en diminua pas moins de manière perceptible. Non seulement les dettes contractées par l'état devinrent écrasantes et empêchèrent toute autre dépense, mais l'enthousiasme dont Frédéric II avait fait preuve dans le vigoureux soutien qu'il avait apporté à ses institutions musicales dans les années 40 et au début des années 50 avait décliné.

Carl Philipp Emanuel Bach, claveciniste de Frédéric II, semble avoir eu peu de goût pour les voyages, et si l'on excepte un bref séjour à Zerbst, passa à Berlin toute la guerre, pendant laquelle, comme Carl Friedrich Zelter le fait observer, il eut la chance de tirer des revenus substantiels de la vente de ses compositions¹. La réputation de Bach avait crû régulièrement à compter de la publication de son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*² en 1753, et il avait trouvé un marché pour sa production auprès des musiciens amateurs de la classe moyenne montante, en Allemagne et dans d'autres parties de l'Europe. Tout au long des années 1750, il cultiva un style idiomatique et très personnel dans sa manière d'écrire pour le clavier, et vers 1766, l'année où

¹ Carl Friedrich Zelter, *Karl Friedrich Christian Fasch* (Berlin: In Commission und gedruckt bei Johann Friedrich Unger, 1801), 16 : « Bach, der um diese Zeit einen großen Ruf in Deutschland hatte, war hierin glücklicher. Seine Arbeiten, und besonders seine Lektionen, wurden ihm so gut bezahlt, daß er ein gutes Auskommen fand ».

² *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753)

toutes les œuvres de cet enregistrement virent le jour, il avait développé le style et le langage qui allait caractériser beaucoup de pièces de ses célèbres recueils « für Kenner und Liebhaber », publiés entre 1779 et 1787. L'année 1766 fut une année significative de sa production berlinoise, l'une où il composa davantage d'œuvres pour clavier que pendant aucune autre de sa carrière : onze sonates (dont trois figurant dans cet enregistrement), une série de variations (Wq 118/6), trois fantaisies, trois solfeggi, six menuets, trois polonaises, trois pièces faisant partie de la collection des *Kurze und leichte Clavierstücke* (Wq 113)³, et une transcription (Wq 122/5 – voir le volume 13 de cette série) de sa *Sinfonia en fa majeur* (Wq 181). Il composa également un trio pour flûte et clavier obligé (Wq 87), ainsi que *Der Wirt und die Gäste* (Wq 201), pour quatre voix et clavier.

Les trois sonates de ce disque, Wq 65/43, 44 et 46, utilisent une technique décrite et illustrée par Carl Philipp Emanuel Bach dans ses *Sonates avec des reprises variées* (Wq 50/1-6) publiées en 1760 : pour les mouvements en deux parties dont chacune doit être répétée, Bach a écrit en toutes notes les embellissements qu'il faut improviser lors de la reprise. Même si la date de composition des trois sonates présentées ici est 1766, si l'on en croit le catalogue de ses œuvres (*Clavierwerke-Verzeichnis*) et le catalogue de sa succession (*Nachlaß-Verzeichnis*), la date d'élaboration des embellissements joués ici n'est pas précisée. Cependant, les versions originales, dont on peut supposer que l'ordre de leur numérotation suit l'ordre chronologique de leur composition, montrent une progression stylistique et les embellissements qui leur sont ajoutés suivent également une progression dans l'originalité et la sûreté d'écriture. La *Sonate en la majeur*, Wq 65/43, commencée en 1765 et terminée en 1766, est une composition posée et joyeuse, dans le style galant, dont les premier et dernier mouvements sont courts.

³ *Kurze und leichte / Clavierstücke / mit veränderten Reprisen / und / beygefügtter Fingersetzung / für Anfänger*, Wq 113/1–14 (Berlin: Georg Ludwig Winter, 1766).

Les embellissements que Bach a écrit pour cette sonate consistent principalement en une élégante ornementation de la main droite et quelques embellissements à la main gauche. La *Sonate en si bémol majeur*, Wq 65/44, est traitée plus audacieusement : Bach omet le mouvement central initialement prévu, accentuant par là le côté dramatique ; ce mouvement sera repris comme mouvement central, *Larghetto*, de la sonate Wq 59/3 qui fait partie du cinquième recueil de la collection « für Kenner und Liebhaber ». Les reprises variées du premier mouvement, un *Andantino* plutôt qu'un *Allegro*, sont pleines d'entrain, et rappellent celles de la collection « für Kenner und Liebhaber ». Bach modifie la fin de la reprise de la seconde section de l'*Andantino*, ménageant une transition au final, *staccato* et impétueux, un *Allegro assai* ; bien que Bach n'ait pas écrit de reprises variées pour ce mouvement, Miklós Spányi a ajouté les siennes propres. Dans la *Sonate en mi majeur* Wq 65/46, la plus développée et la plus foisonnante de ces trois sonates, les mouvements extrêmes et leurs reprises variées sont encore davantage travaillés.

Les *Variations en sol majeur* Wq 118/6, une petite « romance » française, est traitée de manière plus conventionnelle. La première variation présente une basse en valeurs régulières (des noires), les variations suivantes étant dans des valeurs de plus en plus rapides. La quatrième, qui laisse de côté ce modèle, est une variation dans un *staccato* énergique. Les septième, neuvième et onzième sont respectivement dans le style d'un menuet, d'une polonaise et d'une sicilienne (*Tempo di Minuetto*, *Alla Polacca* and *Allegro siciliano*), et la série de variations se termine par des traits brillants aux deux mains.

Bach inclut les œuvres suivantes de ce disque dans la vaste anthologie qu'il publia sous forme de périodique après son déménagement à Hambourg : *Musikalisches Vielerley* (Hambourg: M.C. Bock, 1770). Des trois fantaisies composées en 1766 et publiées dans le *Vielerley*, la troisième, en sol mineur, Wq 117/13, est d'un style rhapsodique pour lequel Bach aura de plus en plus

marquée au fur et à mesure que sa carrière progressera. Cette fantaisie libre consiste en des arpèges non mesurés qui modulent de manière kaléidoscopique et alternent avec des passages en style de récitatif.

Le *Menuet en do majeur*, Wq 116/5, le premier de deux menuets alternativement (*Zwo abwechselnde Menuetten*), montre la maîtrise de Bach en matière de technique contrapuntique. Il s'agit d'un palindrome, la première moitié étant la rétrogradation de la seconde. Bach publia la première moitié seulement de ce menuet dans une parution précédente du *Vielerley*, laissant la solution du puzzle à la sagacité du lecteur, avant d'en livrer la solution dans une livraison ultérieure du même périodique. La première moitié du second menuet est basée sur une gamme chromatique descendante, qui devient une gamme chromatique ascendante dans sa seconde partie.

L'*Alla Polacca en sol majeur*, Wq 116/8 est une pièce en rythme ternaire, raffinée et joyeuse. Bach utilise les changements de dynamique pour marquer l'emphase sur les deuxième et troisième temps, ce qui est typique de cette danse majestueuse.

Le *Menuet en fa majeur*, Wq 116/7 est une version embellie d'un menuet et trio de son frère Wilhelm Friedemann, probablement composé avant 1733. On ne sait pas pourquoi Emanuel publia cette pièce sous son propre nom, si ce n'est que dans les années 1770 il dû en venir à la considérer comme la sienne. Chaque partie du second menuet est d'une forme plus ou moins rigoureusement canonique dans la version d'Emanuel comme dans celle de Friedemann, forme toutefois assouplie au moment des cadences⁴.

© Darrell M. Berg 2008

Dr Darrell M. Berg est l'éditeur des œuvres complètes de Carl Philipp Emanuel Bach.

⁴ Pour une description historique plus détaillée de ces petites pièces, voir : *Carl Philipp Emanuel Bach. Miscellaneous Keyboard Works II*, ed. Peter Wollny, *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Series 1/vol.8.2 (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2005), pp. xix et 205-06.

Remarques de l'interprète

Le choix des instruments dans l'œuvre pour clavier solo de C.P.E. Bach

Le piano à tangentes est un instrument magnifique, j'ai donc décidé de montrer dans cette intégrale ses particularités et ses possibilités. Après un certain nombre de volumes enregistrés au clavicorde et au pianoforte, le résultat de ma longue fréquentation du piano à tangentes pourra être entendu ici et dans le disque suivant.

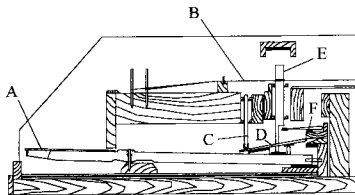
Le choix de l'instrument reste ouvert dans la plupart des pièces pour clavier solo de C.P.E. Bach. La plupart d'entre elles, spécialement les sonates, sonnent magnifiquement chez soi sur le clavicorde. Ceci est étayé par des faits historiques : on sait à quel point C.P.E. Bach aimait le clavicorde, et on sait également que le clavicorde était le premier instrument que presque toutes les générations du 18^{ème} siècle en Allemagne choisissaient, jusqu'à ce que le pianoforte lui vole la vedette et établisse sa prééminence incontestée au tournant du siècle. Ceci ne doit nullement nous conduire à la conclusion que les œuvres pour clavier solo de C.P.E. Bach doivent être jouées uniquement sur le clavicorde. Le compositeur laissait volontairement le choix ouvert. Les indications qui figurent dans les titres, comme Cembalo, Clavier ou clavecin ne sont que des termes généraux signifiant « clavier » dans les différentes langues. On peut supposer que la musique de Bach était jouée non seulement sur le clavicorde, très répandu, mais aussi sur toutes les premières sortes de pianoforte qui gagnaient rapidement du terrain à partir des années 1730.

Pour ce disque, j'ai choisi des pièces dont je trouve qu'elles sonnent de manière particulièrement convaincante sur le piano à tangentes, ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'elles ne peuvent pas être jouées sur le clavicorde. Réciproquement, beaucoup des pièces que j'ai enregistrées sur le clavicorde dans les vo-

lumes précédents de cette série pourraient être exécutées avec bonheur sur le piano à tangentes ou sur toute autre forme de pianoforte existant au moment où elle furent écrites.

Le piano à tangentes, un piano sans marteaux

Le piano à tangentes est un des premiers pianoforte qui reçut une désignation précise ; le mot « Tangentenflügel » fit son apparition assez tard, vers 1790, et s'appliqua à un instrument qui existait déjà depuis longtemps. Jusque là, on l'appelait sans distinction fortepiano, pianoforte, Flügel ou cembalo. Le *Tangentenflügel* ou piano à tangentes ne diffère du « piano à marteaux » que par son mécanisme. Dans le piano à marteaux, la corde est frappée par un petit marteau de bois nu ou garni de peau qui pivote sur un axe. Au contraire, le piano à tangentes met en action de petites tiges de bois qui se meuvent librement et qui, projetées vers le haut par l'action du clavier, retrouvent leur position originelle du seul fait de leur poids (voir ci-dessous l'illustration du mécanisme d'un piano à tangentes).



The tangent action

A: key B: string C: tangent D: accelerating lever E: damper F: damper lifter

Ces tiges de bois, appelées « tangentes », fonctionnent donc pratiquement comme les marteaux d'un piano « ordinaire » ; extrêmement légères, elles ont généralement une tête en bois nu, arrondi, qui frappe les cordes ; il en résulte que le timbre fondamental de l'instrument est très clair et très brillant. Vers la fin du 18^{ème} siècle, toutefois, de plus en plus de pianos à tangentes semblent avoir été équipés de tangentes garnies de peau, comme les pianos à marteaux.

Le piano doté d'une mécanique à tangentes, ou pour utiliser une terminologie moderne, le piano à tangentes fut extrêmement populaire dans toute l'Europe ; une bonne preuve de cette popularité en est le nombre d'exemplaires qui ont survécu. L'origine du piano à tangentes n'a pu être déterminée et il semble que les principes de base en aient été imaginés des siècles avant qu'il ne devienne si répandu au 18^{ème} siècle. L'histoire de cet instrument ne s'arrêta pas là, car on en construisit encore jusque dans les années 1850. Conformément aux exigences du temps, quelques instruments atteignaient alors une étendue de six octaves.

C.P.E. Bach et les instruments à clavier en usage à l'époque

Durant sa longue vie, C.P.E. Bach vit et joua probablement la plupart des différents types de claviers en usage. Débutant au clavicorde et au clavecin, il a pu être confronté au pianoforte déjà à Leipzig – ou au plus tard à Berlin, où les pianos de Gottfried Silbermann étaient grandement appréciés et d'un usage habituel à la Cour. Les concertos et sonates avec clavier obligé de Bach datant des années 1760 témoignent d'une écriture de plus en plus pianistique. En l'absence de preuves formelles, nous ne pouvons que supposer que le piano à tangentes ne lui était pas non plus inconnu.

L'esthétique du piano à tangentes, avec un son fin et brillant et ses « jeux de mutations » a dû être typique de la facture de piano de la seconde moitié du

18^{ème} siècle. Au moyen de dispositifs divers, l'interprète pouvait varier de manière attrayante le son de base : 1. *una corda* (les tangentes frappent seulement une des deux cordes) ; 2. Modérateur (des languettes de cuir s'interposent entre les cordes et les tangentes) ; 3. Registre de luth – *Lautenzug* – (étouffant le son des cordes, comme pour le registre utilisé communément dans les clavecins, il en résulte une couleur qui rappelle le luth) ; 4. Etouffoirs relevés (comme la pédale de droite de nos pianos modernes) ; 5. Etouffoirs relevés seulement dans le registre aigu. La combinaison de ces dispositifs peut produire des effets très séduisants. A l'instar du piano à tangentes, beaucoup de pianos carrés construits au 18^{ème} siècle étaient munis de marteaux en bois nu et possédaient des jeux similaires. Selon le catalogue de sa succession, Bach avait chez lui un de ces instruments.

En travaillant ces œuvres en vue de l'enregistrement, je fus de plus en plus convaincu qu'une de ces premières formes du piano qu'est le piano à tangentes ne pouvait que mettre en valeur la beauté et la finesse de la musique de C.P.E. Bach. Bien que moins intime que le discret clavicorde, le piano à tangentes est capable de produire des effets et des nuances d'une grande finesse. Par ailleurs, appartenant à la famille des pianos, il accentue nécessairement le caractère virtuose des pièces. Dans les variations écrites par Bach, inventives et parfois humoristiques, les effets permis par l'instrument trouvent leur parfait accomplissement.

© Miklós Spányi 2008

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. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis quelques 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 a édité, pour les éditions Könemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach et enseigne au Conservatoire d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande. Ces dernières années, il se produit également comme chef et soliste à la tête d'orchestres jouant sur instruments modernes. Il enregistre régulièrement pour la maison de disques BIS Records.

SOURCES

SONATA IN B FLAT MAJOR AND SONATA IN E MAJOR:

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

ROMANCE AVEC 12 VARIATIONS:

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 744
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5899

SONATA IN A MAJOR:

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

FANTASIA IN G MINOR; MENUET IN C MAJOR; ALLA POLACCA IN G MAJOR; MENUET IN F MAJOR:

First print in Musikalisches Vielerley, Hamburg, M. C. Bock, 1770, ed. C. P. E. Bach

We would like to thank the Liminka Lutheran congregation for kindly permitting this recording to be made in Liminka church.

Kiitämme Limingan seurakuntaa siitä, että olemme saaneet toteuttaa tämän äänityksen Limingan kirkossa.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in July 2004 at Liminka Church, Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam DA 30 DAT recorder; AKG K 501 headphones

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2008 and © Miklós Spányi 2008

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi

Photograph of the instrument: © Miklós Spányi

Drawing of the tangent piano action: © Aki Korhonen

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1492 © & P 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



MIKLÓS SPÁNYI