



C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

29

*'Zweyte Fortsetzung'
Sonatas Nos 4-6*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

‘ZWEYTE FORTSETZUNG’ SONATAS (2)

‘ZWEYTE FORTSETZUNG’ SONATAS NOS 4–6

SONATA NO. 4 IN F SHARP MINOR, Wq 52/4 (H 37) 21'32

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'42 |
| 2 | II. <i>Poco andante</i> | 5'42 |
| 3 | III. <i>Allegro assai</i> | 6'04 |

SONATA NO. 5 IN E MAJOR, Wq 52/5 (H 161) 12'24

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 3'25 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i> | 3'38 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 5'17 |

SONATA NO. 6 IN E MINOR, Wq 52/6 (H 129) 16'31

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 8'11 |
| 8 | II. L'Einschnitt. <i>Adagio</i> | 3'20 |
| 9 | III. <i>Allegro di molto</i> | 4'54 |

SONATA IN C MAJOR, Wq 65/47 (H 248)

14'12

10 I. *Allegro*

6'48

11 II. *Adagio assai*

1'21

12 III. *Andante*

6'00

SONATA IN C MINOR, Wq 65/49 (H 298)

9'42

13 I. *Allegretto*

3'23

14 II. *Andante*

3'48

15 III. *Allegro*

2'29

TT: 75'30

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

Cadenza in the second movement of Sonata No. 4, Wq 52/4, by Miklós Spányi

With the publication of the *Zweyte Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier* (1763), the second continuation or sequel to his *Six Sonatas for Clavier with Varied Reprises*, Carl Philipp Emanuel Bach completed the series. He obviously considered the sonatas in these three volumes as substantial works, rather than as light and easy ones for players of little technical prowess or musical sophistication. In his correspondence he continually referred the entire group of three publications as my ‘Reprisen Sonaten’, although there is only one movement with the usual kind of ‘varied reprise’ (a movement in binary form with written-out varied repetitions) in the first sequel, and none in the second. Perhaps Bach designated these two sequels as ‘Reprisen Sonaten’ to take advantage of the success of the first volume; perhaps he also wished to call attention to his connection with the dedicatee of the first volume, Princess Anna Amalia, the youngest sister of his employer, Friedrich II of Prussia (Frederick the Great). The princess, like her brother, was an amateur performer and composer, and was an eager collector of scores for her musical library. It is not known how she responded to the volume that Bach dedicated to her in 1760 or to the two subsequent publications in the series – or, for that matter, how she received the four organ sonatas of 1755 written to celebrate the completion of her new organ, or the organ prelude of 1756, also written for Amalia. Only one of Bach’s organ sonatas and the dedication copy of the *Six Sonatas for Clavier with Varied Reprises* are listed in the catalogue of her impressive library of musical scores. But Princess Amalia, who was hypercritical of many of Bach’s contemporaries, is known to have respected him. Bach notes in the autobiography that he wrote for Charles Burney that on his departure from Berlin to accept the appointment as music director in Hamburg, ‘the King’s sister, her Highness the Princess Amalia, did me the honour of nominating me as chief Kapellmeister...’

Although all eighteen sonatas of Wq 50–52 are substantial works (as the notes to previous volumes in the present series have mentioned), the three ‘Reprises’ sonatas in this volume might be considered the most diverse and original of the series. Not only do they exhibit Bach’s inexhaustible technique of varying melodies and textures, but also they display new structures and new harmonic adventures.

Sonata No. 4 in F sharp minor, Wq 52/4 (Berlin, 1744)

This work was composed at a time when Bach had left his student works behind and was confidently finding his own original voice. It has aspects that look forward to Bach’s later compositions – the arpeggiated textures that prefigure some of Bach’s later styles – as well as features that are typical of the instrumental styles of the 1740s – the homophonic textures characteristic of the Italian solo violin sonata of the early eighteenth century. Further evidence of the earlier origin of the F sharp minor Sonata is that it does not call for as many dynamic changes as those that were composed around the time of its publication. Yet Bach obviously believed that this sonata of the 1740s was compatible with the other works in the volume of ‘Reprises’ sonatas of 1763. The *Poco andante* is a leisurely movement in which an expressive melody in descending quavers alternates with a more lively one and ultimately acquires two final semiquavers from the livelier texture. The penultimate bar contains a fermata, suggesting the addition of a cadenza (on the present recording Miklós Spányi plays a cadenza that he himself has composed). The *Allegro assai* is based on a leaping melody that occasionally descends to the left hand and is answered by passages of semiquavers. The recapitulation of this leaping idea is preceded by one of Bach’s famous bars of silence.

Sonata No. 5 in E major, Wq 52/5 (Berlin, 1762)

This sonata, composed toward the end of the Seven Years' War, is one of the shortest of the works of Wq 52. Its opening movement is a cheerful *Allegro* in perpetual motion (its semiquaver motion is constant, ceasing only at the end of each of the two structural sections). The *Larghetto* is in the form of a *da capo* aria (ABA), with many dynamic gradations and many expressive harmonies generated by its initial descending chromatic bass. The final *Allegro* is a driving movement with frequent dynamic contrasts and a great variety of textures and rhythms.

Sonata No. 6 in E minor, Wq 52/6 (Zerbst, 1758)

This sonata is one of the six works, all sonatas for solo keyboard, that Bach composed while he and his family were in Zerbst visiting the composer Johann Friedrich Fasch (Bach had helped Fasch's son, Carl Christian Friedrich, to obtain a position as an alternate accompanist to Friedrich II). Like the other sonatas composed in Zerbst, this work shows great imagination and originality. Its opening *Allegro* is serious, sometimes ominous, with sudden contrasts of dynamics and texture that give it the character of a passionate dialogue between two speakers. Its development section, after beginning in a conventional manner, explores material not presented in the exposition: full chords that give this section an orchestral aspect, and harmonies that wander into unusual areas. The second movement has a unique structure. Its heading, *L'Einschnitt*, suggests that the movement is a *pièce de caractère*. Yet this title is not a person's name or a French word describing a character trait, as in Bach's other character pieces (see Volumes 8, 12 and 15 of this series [BIS-1087, 1198 & 1422]), but a German word that can be translated as 'incision', indicating the structure of the movement: after the end of the first phrase, each subsequent phrase begins with a few of the melodic notes that closed the previous one. The *Allegro di molto* has a

beginning that is tonally ambiguous, foreshadowing the similarly ambiguous beginning of the Sonata in F major, Wq 55/5, in the first volume of the *Kenner und Liebhaber* series. It is only after four tonally uncertain bars that the movement begins to settle into the key of E minor. The ambiguity returns at the beginning of the development section and the beginning of the recapitulation.

* * * * *

Sonata in C major, Wq 65/47 (Hamburg, 1775)

Bach seems to have intended this sonata as a study in discontinuity. Its opening *Allegro* has frequent dynamic contrasts, jagged melodic contours and many empty beats, all of which contribute to its capriciousness. After the conclusion of the first movement in C major, the second, a short, obviously transitional *Adagio assai* begins, unexpectedly, in the Neapolitan key: D flat major. It ultimately becomes tonally unstable, travelling through several keys and ending on a dominant harmony that requires resolution to C major. The resolution takes place only after the *Andante* has begun. This movement, like the first, has a restless character. Once more, contrasting dynamics add to its feeling of disjointedness. Interestingly, the autograph score of this sonata contains one of Bach's first uses of the word *crescendo*, indicating two smooth changes of dynamics that contrast with all of the sudden ones.

Sonata in C minor, Wq 65/49 (Hamburg, 1786)

The second and third movements of this sonata were drafted in 1766, together with an opening *Allegretto* that was subsequently removed and used in another context. To complete the first movement from 1766 Bach composed two new movements – finally publishing the resultant sonata, Wq 60, in 1785 (see notes to Volume 28 [BIS-2045]). In 1786, according to the catalogue of his estate, he

composed a new first movement to go with the second and third movements of 1766. This, too, is an *Allegretto* in C minor, with a sighing theme similar in character to that of the original movement. The *Allegretto* of 1786 is in binary form with written-out, varied reprises. Bach's earlier manuscript (an autograph) and the manuscript of 1786 indicate that he thought the clavichord an appropriate (though not obligatory) instrument for this work: both manuscripts call for the clavichord vibrato known as *Bebung*. Bach made only a few changes to the two movements of 1766. To the *Andante*, a leisurely movement in C major, he added a final cadenza. From the third movement, an *Allegro* in perpetual motion, he removed three bars near the end of the movement.

© **Darrell M. Berg 2014**

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

Performer's Remarks

One exciting feature of the Wq 52 set of sonatas – published as the second sequel of the famous *Sonatas with Varied Reprises* (found on Volume 21 [BIS-1624]), following the first sequel (Wq 51, on Volumes 26 & 27 [BIS-2040 & 2043]) – is the inclusion of two sonatas composed much earlier than the rest of the set. While most of the Wq 50, 51 and 52 sonatas were composed between 1758 and 1762, the *Zweyte Fortsetzung* set contains two sonatas from the 1740s: No. 1 in E flat major from 1747 (on Volume 28 [BIS-2045]) and No. 4 in F sharp minor from 1744 on the present disc. Stylistically these differ radically from the rest of the set; instead they are closest to the 'Württemberg' Sonatas, published in 1744, and to the sonatas composed directly thereafter, included on Volumes 24 & 25 [BIS-1764 & 1819]. Both sonatas feature long forms, a highly dramatic musical language with many colourful contrasts and textures that are more massive and complex than

those of the later sonatas, composed at a time when the composer was already seeking a new language through lighter, more gallant stylistic elements and a very refined and transparent keyboard writing.

In the meantime, keyboard instruments were also changing. The period between the earliest and the latest of the Wq 52 sonatas was one of highly diverse experimentation and saw the production of several new types of keyboard instrument. We may therefore assume that in 1744 C.P.E. Bach had been facing a radically different market for keyboard instruments than he did in 1763, the year in which the *Zweyte Fortsetzung* sonatas were published. Nevertheless, he did not hesitate to include the two radically earlier sonatas in the publication.

This gives the modern performer some idea about the general attitude of eighteenth-century musicians towards instruments both old and new, as well as the concept of using ‘authentic’ instruments for playing earlier music. We can safely assume that much music was played on instruments built much earlier as well as much later than its date of composition or publication. This eighteenth-century attitude of not caring overly much about such authenticity offers the players of today a very welcome freedom, justifying the use of slightly later instruments.

I have myself often opted for a clavichord in this series – a copy of a rather late eighteenth-century instrument, built in the Silbermann tradition reaching back to some fifty years earlier. I freely admit, however, that many works that I record on the clavichord would be well-suited also to various types of harpsichord and fortepiano. Was it perhaps the new wave of splendidly innovative instruments around 1760 that specifically gave C.P.E. Bach the idea to publish some of his earlier sonatas?

It is indisputable that C.P.E. Bach used the young fortepiano more and more extensively also as a solo instrument in his Hamburg years, but despite the

colourful variety of keyboard instruments available to him he also remained faithful to the clavichord. Two of the sonatas on this disc (C major, Wq 65/47 and C minor, Wq 65/49) are among his last compositions in the genre, and are closely related to the often very concise sonatas of the *Kenner und Liebhaber* collections. Although both would be good candidates for the fortepiano (including the undeservedly forgotten but highly interesting square pianos of Bach's time), the second movement of the C minor sonata features *Bebung* marks (an effect similar to vibrato, possible only on the clavichord.) On the clavichord the beautifully intimate and solitary character of these two odd and very personal compositions is emphasized.

© *Miklós Spányi* 2014

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.

For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre 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 Kőnemann 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.



MIKLÓS SPÁNYI

Mit der Veröffentlichung der *Zweyten Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier* (1763) beschloss Carl Philipp Emanuel Bach jene Reihe, an deren Anfang die *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* stehen. Offensichtlich begriff er die Sonaten in diesen drei Bänden als substantielle Werke – nicht etwa als leichte Stücke für Spieler von geringer technischer und musikalischer Gewandtheit. In seinen Briefen nannte er die gesamte Dreiergruppe immer wieder seine „Reprisen Sonaten“, obwohl es in der ersten Fortsetzung nur einen und in der zweiten überhaupt keinen Satz mit der üblichen „veränderten Reprise“ gibt (zweiteiliger Satz mit ausgeschriebenen variierten Wiederholungen). Vielleicht übernahm Bach den Begriff „Reprisen Sonaten“ für die beiden Fortsetzungen, um an den Erfolg des ersten Bandes anzuknüpfen; vielleicht wollte er auch die Aufmerksamkeit auf seine Verbindung zu der Widmungsträgerin des ersten Bandes, Prinzessin Anna Amalie, lenken, der jüngsten Schwester seines Dienstherrn, Friedrich II. von Preußen (Friedrich der Große).

Mit ihrem Bruder teilte sie das Faible fürs Musizieren und Komponieren; darüber hinaus war sie eine passionierte Notensammlerin. Es ist nicht bekannt, wie sie auf den Band, den Bach ihr 1760 widmete, oder auf die beiden Fortsetzungen reagierte – ebenso wenig wie man weiß, wie sie die vier anlässlich der Fertigstellung ihrer neuen Orgel komponierten Orgelsonaten von 1755 oder das ebenfalls für sie komponierte Orgelpräludium von 1756 aufnahm. Der Katalog ihrer beeindruckenden Musikbibliothek verzeichnet nur eine von Bachs Orgelsonaten sowie das Widmungsexemplar der *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*. Aber es ist bekannt, dass Prinzessin Anna Amalie, die vielen von Bachs Zeitgenossen sehr kritisch gegenüberstand, ihn selber geschätzt hat. In der Autobiographie, die Bach für Charles Burney schrieb, vermerkte er über den Abschied aus Berlin vor seinem Amtsantritt als Hamburger Musik-

direktor: „... die Schwester des Königes, der Prinzessinn Amalia von Preussen Hoheit, thaten mir die Gnade, mich zu Höchstdero Kapellmeister bey meiner Abreise zu ernennen“.

Obwohl es sich bei allen achtzehn Sonaten Wq 50–52 um gehaltvolle Werke handelt (was bereits die Anmerkungen zur vorherigen Folge unserer Reihe hervorgehoben haben), dürfen die drei „Reprisen“-Sonaten der vorliegenden Einspielung als die vielseitigsten und originellsten der gesamten Serie gelten. Sie zeigen nicht nur Bachs unerschöpfliche Fähigkeit, Melodien und Texturen zu variieren, sondern auch neue formale und harmonische Abenteuer.

Sonate Nr. 4 fis-moll, Wq 52/4 (Berlin, 1744)

Dieses Werk entstand zu der Zeit, als Bach die Arbeiten der Studienzeit hinter sich gelassen hatte und selbstbewusst seine eigene Stimme zu formulieren begann. Manches darin blickt nach vorn – die Arpeggio-Texturen etwa, die Bachs Stil in späteren Jahren kennzeichnen –, anderes dagegen ist typisch für den Instrumentalstil der 1740er Jahre – wie die homophonen Texturen, die für die italienische Soloviolinsonate des frühen 18. Jahrhunderts charakteristisch sind. Ein weiterer Hinweis auf eine frühe Entstehung der fis-moll-Sonate ist, dass sie nicht so viele Dynamikangaben enthält wie die Sonaten, die zu der Zeit ihrer Veröffentlichung komponiert wurden. Nichtsdestotrotz war Bach offenbar überzeugt, dass diese Sonate aus den 1740er Jahren den anderen Werken der „Zweyten Fortsetzung“ von 1763 ebenbürtig war. Das *Poco andante* ist ein gemächlicher Satz, in dem eine expressive Melodie in absteigenden Achteln mit einer lebhafteren abwechselt, von der sie schließlich zwei Sechzehntel erhält. Der vorletzte Takt enthält eine Fermate, was den Einschub einer Kadenz nahelegt. (Miklós Spányi spielt eine eigene Kadenz). Das *Allegro assai* basiert auf einer sprunghaften Melodie, die gelegentlich in die linke Hand hinabsteigt und

von Sechzehntelpassagen beantwortet wird. Der Reprise dieses Springthemas geht einer von Bachs berühmten stillen Takten voraus.

Sonate Nr. 5 E-Dur, Wq 52/5 (Berlin, 1762)

Diese Sonate, gegen Ende des Siebenjährigen Krieges komponiert, ist eines der kürzesten Werke aus Wq 52. Ihr erster Satz ist ein frohgemutes Perpetuum-mobile-*Allegro*, dessen Sechzehntelbewegung erst am Ende seiner beiden Formteile nachlässt. Das *Larghetto* hat die Form einer Da-capo-Arie (ABA) und weist viele dynamischen Abstufungen und expressive Harmonien auf, die sich aus der absteigenden chromatischen Basslinie ergeben, mit der der Satz beginnt. Das abschließende *Allegro* ist ein treibender Satz mit zahlreichen dynamischen Kontrasten und einer großen Vielzahl von Rhythmen und Texturen.

Sonate Nr. 6 e-moll, Wq 52/6 (Zerbst, 1758)

Diese Sonate ist eines der sechs Werke – allesamt Sonaten für Tasteninstrument allein –, die Bach komponierte, während er mit seiner Familie bei dem Komponisten Johann Friedrich Fasch in Zerbst zu Besuch war. (Bach hatte Faschs Sohn Carl Christian Friedrich zu einer Anstellung als alternierender Akkompagnist von Friedrich II. verholfen.) Wie die anderen in Zerbst komponierten Sonaten, steckt auch dieses Werk voller Fantasie und Originalität. Das eröffnende *Allegro* wirkt ernst, mitunter bedrohlich, wobei plötzliche dynamische und satztechnische Kontraste ihm den Charakter eines leidenschaftlichen Zwiegesprächs verleihen. Die Durchführung beginnt in herkömmlicher Manier, um dann Material zu erkunden, das in der Exposition nicht erklang: volle Akkorde, die diesem Abschnitt etwas Orchestrales geben, und Harmonien, die ungewöhnliche Gefilde durchmessen. Der zweite Satz hat eine einzigartige Form: Sein Titel, *L'Einschnitt*, deutet auf eine *pièce de caractère*, doch handelt es sich bei „Einschnitt“ nicht

um eine Person oder eine (üblicherweise französisch bezeichnete) Charaktereigenschaft, wie in Bachs anderen Charakterstücken (vgl. Folge 8, 12 und 15 dieser Reihe [BIS-1087, 1198 & 1422]), sondern um einen Hinweis auf die Form des Satzes: Nach dem Ende der ersten Phrase beginnt jede weitere Phrase mit Melodienoten vom Ende der vorherigen. Das *Allegro di molto* beginnt harmonisch mehrdeutig und weist damit auf den ähnlich mehrdeutigen Beginn der Sonate F-Dur, Wq 55/5, aus dem ersten Band der *Kenner und Liebhaber*-Reihe voraus. Erst nach vier tonal unklaren Takten beginnt der Satz, sich in der Tonart e-moll anzusiedeln; zu Beginn der Durchführung und zu Beginn der Reprise kehrt die Mehrdeutigkeit wieder.

* * * * *

Sonate C-Dur, Wq 65/47 (Hamburg, 1775)

Bach scheint diese Sonate als Studie in Unstetigkeit angelegt zu haben. Das *Allegro* zu Beginn zeigt häufige dynamische Kontraste, schroffe melodische Konturen und ins Leere stoßende Taktschwerpunkte – dies alles erzeugt den Eindruck kapriziöser Launenhaftigkeit. Nachdem der erste Satz in C-Dur beendet ist, beginnt der zweite – ein kurzes, offenbar als Überleitung fungierendes *Adagio assai* – unerwartet in der neapolitanischen Tonart Des-Dur. Er wird schließlich tonal instabil, durchläuft mehrere Tonarten und endet mit einem Dominantklang, der die Auflösung nach C-Dur fordert. Diese Auflösung erfolgt erst nach dem Beginn des *Andante*. Dieser Satz hat, wie der erste, einen rastlosen Charakter, und auch hier trägt Kontrastdynamik zu einem Gefühl der Zerrissenheit bei. Das Autograph dieser Sonate ist übrigens eines der ersten, in denen Bachs das Wort *crescendo* verwendet, das neben all den plötzlichen Änderungen der Dynamik zwei allmähliche anzeigt.

Sonate c-moll, Wq 65/49 (Hamburg, 1786)

Der zweite und der dritte Satz dieser Sonate wurden 1766 entworfen, zusammen mit einem vorangestellten *Allegretto*, das dann entfernt und in anderem Zusammenhang verwendet wurde. Zur Ergänzung des ersten Satzes von 1766 komponierte er zwei neue Sätze und veröffentlichte die daraus resultierende Sonate, Wq 60, im Jahr 1785 (vgl. die Anmerkungen zu Folge 28 [BIS-2045]). Im Jahr darauf komponierte er, so das Nachlassverzeichnis, für den zweiten und dritten Satz aus dem Jahr 1766 einen neuen ersten Satz. Auch dies ist ein *Allegretto* in c-moll mit einem Seufzerthema ganz in der Art des ursprünglichen Satzes. Das *Allegretto* von 1786 ist zweiteilig mit ausgeschriebenen veränderten Reprisen. Bachs früheres Manuskript (ein Autograph) und das Manuskript des Jahres 1786 zeigen, dass er bei diesem Werk an das Clavichord dachte (auch wenn er es nicht zwingend vorschrieb): Beide Manuskripte verlangen Bebung, eine Art Clavichord-Vibrato. Bach nahm an den beiden Sätzen aus dem Jahr 1766 nur wenige Änderungen vor: Dem *Andante*, einem gemächlichen Satz in C-Dur, fügte er eine abschließende Kadenz hinzu; dem dritten Satz, einem Perpetuum mobile-*Allegro*, entnahm er drei Takte kurz vor Schluss.

© Darrell M. Berg 2014

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

Anmerkungen des Interpreten

Ein interessantes Charakteristikum der Sonatensammlung Wq 52 – veröffentlicht als zweite Fortsetzung der berühmten *Sonaten mit veränderten Reprisen* (vgl. Vol. 21 [BIS-1624]; für die erste Fortsetzung, Wq 51, vgl. Vol. 26 & 27 [BIS-2040 & 2043]) – ist die Integration zweier Sonaten, die erheblich früher als der Rest der Sammlung entstanden sind. Während die meisten der Sonaten aus

Wq 50, 51 und 52 zwischen 1758 und 1762 komponiert wurden, enthält die *Zweyte Fortsetzung* zwei Sonaten aus den 1740er Jahren: Nr. 1 in Es-Dur aus dem Jahr 1747 (s. Folge 28 [BIS-2045]) und Nr. 4 in fis-moll aus dem Jahr 1744 auf der vorliegenden CD. Stilistisch unterscheiden sie sich grundlegend vom Rest der Sammlung, stattdessen stehen sie den 1744 veröffentlichten „Württembergischen Sonaten“ sowie den direkt danach komponierten Sonaten am nächsten (vgl. Vol. 24 & 25 [BIS-1764 & 1819]). Beide Sonaten sind weiträumig angelegt, zeigen eine hochdramatische Musiksprache mit vielen farbenreichen Kontrasten und Texturen, die voller und komplexer sind als die der späteren Sonaten, und sie wurden zu einer Zeit geschrieben, als der Komponist bereits auf dem Weg zu einer neuen Sprache war – mit leichteren, galanteren Stilelementen und einem überaus raffinierten und transparenten Klaviersatz.

Unterdessen befanden sich auch die Tasteninstrumente im Wandel. Die Zeit zwischen den ältesten und den jüngsten der Sonaten Wq 52 war eine Zeit unterschiedlichster Experimente, und sie erlebte etliche neue Arten von Tasteninstrumenten. Wir können daher davon ausgehen, dass C.P.E. Bach im Jahr 1744 einen ganz anderen Markt für Tasteninstrumente vor sich hatte als 1763, dem Jahr, in dem die *Zweyte Fortsetzung* veröffentlicht wurde. Dennoch zögerte er nicht, die beiden beträchtlich früheren Sonaten in die Sammlung aufzunehmen.

Dies vermittelt dem heutigen Musiker eine Vorstellung von der allgemeinen Haltung der Musiker des 18. Jahrhunderts gegenüber alten und neuen Instrumenten sowie gegenüber der Verwendung „authentischer“ Instrumente für Alte Musik. Wir dürfen daher mit einiger Sicherheit annehmen, dass viele Musikstücke auf Instrumenten gespielt wurden, die weit vor oder nach ihrer Komposition bzw. Publikation erbaut worden sind. Die damalige liberale Einstellung in Fragen der Authentizität bietet den heutigen Spielern eine sehr willkommene Freiheit, und sie rechtfertigt den Einsatz etwas später entstandener Instrumente.

Ich habe mich in dieser Reihe oft für ein Clavichord entschieden: die Kopie eines Instruments aus dem späten 18. Jahrhundert, das in der rund fünfzig Jahre zuvor begründeten Silbermann-Tradition erbaut wurde. Ich räume indes gern ein, dass sich viele der Werke, die ich auf dem Clavichord einspiele, auch für verschiedene Cembali und Hammerflügel gut eignen würden. War es vielleicht die neue Welle der herrlich innovativen Instrumente um 1760, die C.P.E. Bach auf die Idee brachte, einige seiner früheren Sonaten zu veröffentlichen?

Es ist unbestreitbar, dass C.P.E. Bach den jungen Hammerflügel in seinen Hamburger Jahren zusehends auch als Soloinstrument verwendete, doch trotz der bunten Vielzahl von Tasteninstrumenten, die ihm zur Verfügung standen, blieb er auch dem Clavichord treu. Zwei der Sonaten auf dieser CD (C-Dur, Wq 65/47 und c-moll, Wq 65/49) gehören zu seinen letzten Kompositionen dieser Gattung, und sie sind eng verwandt mit den oft sehr kurzen Sonaten der *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen. Obwohl beide gute Kandidaten für das Hammerklavier wären (einschließlich der zu Unrecht vergessenen, aber hochinteressanten Tafelklaviere aus Bachs Zeit), sieht der zweite Satz der c-moll-Sonate Bebung vor (ein Effekt, der dem Vibrato ähnelt und nur auf dem Clavichord möglich ist). Das Clavichord unterstreicht den wunderbar intimen und introvertierten Charakter dieser beiden eigenartigen und sehr persönlichen Kompositionen.

© Miklós Spányi 2014

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.

Seit einigen Jahren hat sich Miklós Spányis Arbeit als Künstler und Forscher auf das Œuvre von Carl Philipp Emanuel Bach konzentriert. 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 Koenemann 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.

Avec la publication de la *Zweyte Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier* (1763), la seconde « continuation » de ses *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* (*Six Sonates pour le Clavier avec reprises variées*), Carl Philipp Emanuel Bach met un point final à une série de trois publications qu'il considérait évidemment comme des œuvres importantes, plutôt que comme des pièces légères et faciles pour les musiciens possédant une culture et une technique du clavier limitées. Dans sa correspondance il parle toujours de ces trois recueils de sonates comme de ses *Reprisen Sonaten*, bien qu'on ne trouve qu'un seul mouvement avec ce qu'on appelle habituellement « reprise variée » (un mouvement de forme binaire avec une reprise comportant des embellissements écrits en toutes notes) dans le second recueil et aucun dans le troisième. Il est possible que Bach ait intitulé ces deux recueils *Reprisen Sonaten* pour profiter du succès qu'avait eu le premier ; peut-être voulait-il aussi attirer l'attention sur ses relations avec la dédicataire du premier recueil, la Princesse Anna Amalia, la plus jeune sœur de son protecteur le Roi Frédéric II (Frédéric le Grand). La Princesse était, comme son frère, musicienne amateur et compositrice, mais aussi collectionneuse acharnée de partitions pour sa bibliothèque musicale. On ne sait pas de quelle manière elle répondit à Bach qui lui dédia en 1760 le volume de sonates ni quel accueil elle réserva aux deux volumes qui suivirent, pas plus qu'on ne sait comment elle reçut les quatre sonates pour orgue de 1755, écrites pour l'inauguration de son nouvel orgue, ni le prélude pour orgue de 1756, écrit également pour elle. Seule une des sonates pour orgue de Bach et un exemplaire dédicacé des *Six Sonates avec reprises variées* se trouvent dans le catalogue de l'impressionnante bibliothèque musicale de la Princesse Amalia. Cependant celle-ci, très critique vis à vis des contemporains de Bach, est connue pour avoir nourri un grand respect à l'égard de Bach qui, dans l'autobiographie qu'il écrivit pour Charles Burney lorsqu'il quitta Berlin

pour prendre le poste de Directeur de la musique à Hambourg, note : «La sœur du Roi, Sa Grandeur la Princesse Amalia, me fit l'honneur de me nommer Premier Maître de Chapelle.»

Bien que les dix-huit sonates Wq 50–52 soient des œuvres significatives (comme l'ont montré les commentaires des précédents volumes de cette série), les trois *Reprises Sonaten* figurant sur ce disque peuvent être considérées comme les plus originales de la série. Non seulement elles montrent l'inépuisable technique de Bach à varier mélodies et textures, mais elle présentent aussi de nouvelles structures et de nouvelles combinaisons harmoniques.

Sonate no 4 en fa dièse mineur Wq 52/4 (Berlin, 1744)

Cette sonate fut écrite au moment où Bach avait derrière lui ses années d'apprentissage et trouvait avec assurance sa propre voie. Elle annonce les compositions des années suivantes par ses motifs en arpèges qui préfigurent des procédés de compositions plus tardifs, mais présente aussi des traits typiques du style instrumental des années 1740 comme le tissu homophonique caractéristique de la sonate italienne pour violon de la première moitié du dix-huitième siècle. Une autre preuve de ce qu'elle date des années de jeunesse est qu'elle ne fait pas appel à autant de contrastes dynamiques que celles qui sont contemporaines de sa publication. Bach pensait évidemment que cette sonate des années 1740 s'accordait bien avec les autres du recueil de 1763. Le *Poco andante* est un mouvement d'allure très modérée dans lequel une mélodie expressive en croches alterne avec une autre plus animée dont elle adopte finalement le caractère plus vif en lui empruntant les deux doubles croches qui terminent le motif lors de sa réexposition. L'avant dernière mesure contient un point d'orgue, impliquant l'ajout d'une cadence (dans l'enregistrement, Miklós Spányi en joue une de son cru). L'*Allegro assai* est basé sur une mélodie faite de sauts qui de temps en

temps s'étendent à la main gauche, auxquels répondent des traits de doubles croches. La dernière apparition de la mélodie est précédée d'une mesure de silence, procédé pour lequel Bach est resté célèbre.

Sonate no 5 en mi majeur Wq 52/5 (Berlin, 1762)

Cette sonate, composée vers la fin de la Guerre de Sept Ans, est l'une des plus courtes du recueil. Son premier mouvement est un joyeux *Allegro* en forme de mouvement perpétuel (le motif de doubles croches ne s'interrompt qu'à la fin de chaque section). Le *Larghetto* a la forme d'une *Aria da capo* (ABA), avec de grands écarts dynamiques et de nombreuses harmonies expressives dûes au motif chromatique descendant de la basse. L'*Allegro* final est un mouvement entraînant avec de fréquents contrastes dynamiques et une grande variété de textures et de rythmes.

Sonate no 6 en mi mineur Wq 52/6 (Zerbst, 1758)

Cette sonate est l'une des six pour clavier seul que Bach composa lors de la visite qu'il fit avec sa famille à Zerbst au compositeur Johann Friedrich Fasch (Bach avait aidé le fils de Fasch, Carl Christian Friedrich, à obtenir le poste d'accompagnateur suppléant de Frédéric II). Comme les autres sonates composées à Zerbst, cette sonate fait preuve d'une grande imagination et d'une grande originalité. Son premier mouvement, *Allegro*, est d'un caractère sérieux, parfois inquiétant, avec de soudains contrastes dynamiques et un langage qui lui donne le caractère d'un dialogue passionné. Son développement, après avoir débuté de manière conventionnelle, explore un matériau nouveau qui n'est pas utilisé dans l'exposition : des accords fournis qui donnent à ce passage une allure orchestrale et des harmonies qui s'aventurent dans des régions inhabituelles. Le second mouvement possède une structure unique. Son titre, *L'Einschnitt*, laisse sup-

poser qu'il s'agit d'une pièce de caractère. Cependant ce titre n'est pas un nom de personne ou un mot français décrivant un trait de caractère comme c'est le cas des autres pièces de caractère de Bach (voir volumes 8, 12 et 15 de cette série [BIS-1087, 1198 & 1422]), mais un mot allemand qui peut se traduire par « incision » ou « entaille », et nous renseigne sur la structure du mouvement : à la fin de chaque phrase, la suivante commence avec un peu du motif mélodique qui terminait la précédente. Le début de l'*Allegro di molto* est ambigu tonalement et préfigure les premières mesures de la sonate en fa majeur Wq 55/5 (premier volume de la série *Kenner und Liebhaber*), tout aussi incertaine tonalement. Ce n'est qu'après quatre mesures que le mouvement commence à s'établir dans la tonalité de mi mineur. Cette ambiguïté réapparaît au début du développement et dans les premières mesures de la réexposition.

* * * * *

Sonate en do majeur Wq 65/47 (Hambourg, 1775)

Bach semble avoir conçu cette sonate comme une étude de la rupture : l'*Allegro* initial présente de fréquents contrastes dynamiques, des contours mélodiques s'interrompant brusquement et de nombreux silences, tous ces traits contribuant à lui donner un caractère capricieux. Suivant la conclusion du premier mouvement en do majeur, le second, un *Adagio assai* à l'allure de transition, commence de manière inattendue par un emprunt à la sixte napolitaine, ré bémol majeur. Il devient ensuite tonalement instable, passant par plusieurs tonalités et se termine par un accord de dominante qui appelle une résolution en do majeur, qui ne se fait qu'après que l'*Andante* a débuté. Ce mouvement, comme le premier, est d'un caractère agité. Ici aussi, les contrastes dynamiques ajoutent à son impression d'instabilité. Il est intéressant de noter que dans l'autographe de cette sonate apparaît l'une des premières utilisations par Bach du mot *crescendo*,

indiquant deux changements progressifs de dynamique qui contrastent avec les autres, toujours brusques.

Sonata en do mineur Wq 65/49 (Hambourg, 1786)

Les esquisses des deuxième et troisième mouvements de cette sonate datent de 1766, associés à un *Allegro* initial, qui fut par la suite retiré et utilisé dans une autre sonate, pour laquelle il composa deux nouveaux mouvements (Wq 60, sonate publiée en 1785 – voir notes du volume 28 [BIS-2045]). En 1786, si l'on en croit le catalogue de sa succession, il composa un nouveau premier mouvement pour compléter les deux autres de 1766. Ce mouvement est également un *Allegretto* en do mineur, avec un thème mélancolique analogue à celui du mouvement original. L'*Allegretto* de 1786 est de forme binaire avec des reprises variées écrites en toutes notes. Le plus ancien manuscrit autographe ainsi que le manuscrit de 1786 indiquent que, pour cette sonate, Bach pensait au clavicorde (sans qu'il soit obligatoire d'utiliser cet instrument) : dans les deux sources apparaît le signe de vibrato particulier au clavicorde (*Bebung*). Bach n'altéra que peu les deux mouvements de 1766. A l'*Andante*, un mouvement paisible en do majeur, il ajouta une cadence finale. Au troisième mouvement, un *Allegro* en forme de mouvement perpétuel, il retira trois mesures dans la section conclusive.

© Darrell M. Berg 2014

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

Remarques de l'interprète

L'un des aspects les plus passionnants du recueil de sonates Wq 52, publié comme seconde suite des célèbres *Sonates avec reprises variées*, que l'on trouvera dans le volume 21 [BIS-1624], précédée d'une première suite (Wq 51, volumes 26 & 27

[BIS-2040 & 2043], est la présence de deux sonates composées beaucoup plus tôt que les quatre autres. Alors que la plupart des sonates contenues dans les recueils Wq 50, 51 et 52 furent écrites entre 1758 et 1762, la *Zweyte Fortsetzung* contient deux sonates des années 1740 : la première en mi bémol majeur date de 1747 (on la trouvera dans le volume 28 [BIS-2045]), et la quatrième, qui figure dans cet enregistrement, en fa dièse mineur, est de 1744. D'un point de vue stylistique, elles diffèrent radicalement du reste du recueil et sont proches des Sonates « Wurtembourgeoises » publiées en 1744 et des sonates composées immédiatement après, que l'on trouvera dans les volumes 24 et 25 [BIS-1764 & 1819]. Ces deux sonates sont plus développées, et utilisent un langage d'un caractère hautement dramatique, avec des contrastes hauts en couleurs et une écriture plus dense et plus complexe que celles écrites plus tard, alors que le compositeur était déjà à la recherche d'un nouveau langage, plus aéré, utilisant les éléments du style galant et une écriture pour clavier plus raffinée et plus transparente.

Pendant ce temps, les instruments à clavier évoluaient également. La période qui commence avec la plus ancienne des sonates Wq 62 et se termine avec la plus récente fut un moment de grande expérimentation qui vit l'apparition de plusieurs types nouveaux d'instruments. Nous pouvons donc supposer qu'en 1744, Bach se trouvait confronté à un marché d'instruments à claviers radicalement différent de ce qu'il était devenu en 1763, année de la publication de la *Zweyte Fortsetzung*. Néanmoins, il n'hésita pas à inclure dans le recueil ces deux sonates.

Ceci donne à l'interprète d'aujourd'hui une idée de l'attitude habituelle des musiciens du dix-huitième siècle à l'égard des instruments, ceux de facture récente comme ceux un peu plus anciens, ainsi qu'une approche du concept d'utilisation d'instruments « authentiques » pour jouer la musique ancienne. Nous pouvons donc sans grand risque supposer que la plus grande partie de la

musique était à l'époque jouée sur des instruments construits beaucoup plus tôt que la date de composition ou de publication des œuvres. Cette attitude propre au dix-huitième siècle, de ne pas se soucier exagérément de ce genre d'authenticité nous laisse une liberté bienvenue qui justifie l'emploi d'instruments un peu postérieurs aux dates de composition.

Dans le cadre de cette intégrale, j'ai moi-même souvent opté pour un clavicorde – une copie d'un instrument du dix-huitième siècle assez tardif, construit dans la tradition Silbermann qui nous ramène quelques cinquante années en arrière. J'admets toutefois volontiers que beaucoup d'œuvres que j'enregistre sur le clavicorde conviendraient tout autant à différentes sortes de clavecins et de pianoforte. Qui sait si ce n'est pas la nouvelle vogue d'instruments splendidement innovateurs des années 1760 qui donna précisément à C.P.E. Bach l'idée de publier certaines de ses anciennes sonates ?

Il est incontestable que pendant ses années à Hambourg C.P.E. Bach utilisa de manière de plus en plus fréquente le pianoforte nouvellement apparu pour la musique en solo. Mais malgré la palette de couleurs que lui offrait la variété d'instruments à clavier disponibles, il resta néanmoins fidèle au clavicorde. Deux des sonates figurant sur cet enregistrement (do majeur Wq 65/47 et do mineur Wq 65/49) sont parmi les compositions les plus tardives du genre et s'apparentent étroitement aux sonates, souvent concises, de la collection *für Kenner und Liebhaber*. Bien que toutes deux conviennent tout autant au pianoforte (mais aussi au piano carré, instrument très intéressant et injustement oublié, très répandu du temps de Bach), le second mouvement de la sonate en do mineur présente des indications de *Bebung*, un effet analogue au vibrato, réalisable seulement au clavicorde qui met parfaitement en valeur le magnifique caractère intime et solitaire de ces deux compositions curieuses et très personnelles.

© Miklós Spányi 2014

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, 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.

Depuis plusieurs années, 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.

ALSO AVAILABLE



CARL PHILIPP EMANUEL BACH · THE COMPLETE KEYBOARD CONCERTOS

MIKLÓS SPÁNYI *harpsichord/fortepiano/tangent piano*

with CONCERTO ARMONICO / PÉTER SZÜTS & MÁRTA ÁBRAHÁM and OPUS X / PETRI TAPIO MATTON

AVAILABLE ON 20 SEPARATE CDS

‘Really, you can dip into this series anywhere and be rewarded with excellent, unfamiliar music.’ *Classics Today.com*

“Como saben los que siguen esta integral de Spányi, son las suyas unas interpretaciones irreprochables, en todos los sentidos.” *CD Compact*

‘A set in which the genius of C. P. E. Bach and the brilliance of Spányi and Szüts blend in an inseparable unit where the sum of the parts is greater than the whole.’ *Fanfare*

„Miklós Spányi als Spiritus rector und Experte für diesen Komponisten sorgt regelmäßig für fulminante Einspielungen, die keinerlei Routine oder gar Ermüdung erkennen lassen.“ *Klassik.com*

„Miklós Spányis Einspielung von Carl Philipp Emmanuel Bachs Clavierkonzerten und Soloclaviermusik wird in der Schallplattengeschichte mit vollem Recht einmal einen Platz als epochale Leistung erhalten.“ *Klassik Heute*

« Une entreprise incontournable pour tous ceux qui s'intéressent à la musique de C. P. E. Bach. » *Classica-Répertoire*

For details of individual discs, please visit www.bis.se

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1999 by Joris Potvlieghe, Tollembeek (Belgium), facsimile of an instrument built by Gottfried Joseph Horn, Dresden, 1785 (now in the Musikinstrumentenmuseum in Leipzig)
www.jorispotvlieghe.be

SOURCES

SONATAS NOS 4–6, Wq 52/4–6 (H 37, 163, 129)

First print: *Zweyte Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier*, Georg Ludwig Winter, Berlin, 1763

SONATA IN C MAJOR, Wq 65/47 (H 248) and SONATA IN C MINOR, Wq 65/49 (H 298)

Autograph manuscript, Biblioteka Jagiellońska, Kraków, P 771

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359, P 369

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883

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



DDD

RECORDING DATA

Recording: July 2013 at the Keizerszaal, Sint-Truiden, Belgium
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Productions)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI 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: Jens Braun
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2014 and © Miklós Spányi 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photo of Miklós Spányi: © Magdy Mikaelberg Spányi
Photo of the clavichord: © Joris Potvlieghe
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2046 CD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



THE CLAVICHORD USED ON THIS RECORDING

BIS-2046