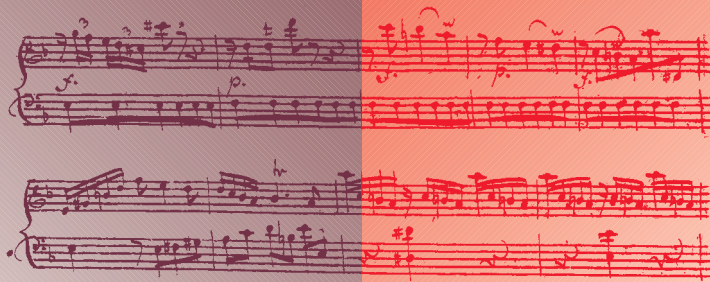


C.P.E. Bach The Complete Keyboard Concertos Volume 15

Miklós Spányi tangent piano • Opus X • Petri Tapio Mattson



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

CONCERTO IN D MINOR, Wq 23 (H 427)		26'26
1	I. <i>Allegro</i>	9'51
2	II. <i>Poco andante</i>	8'11
3	III. <i>Allegro assai</i>	8'18
SONATINA IN E FLAT MAJOR, Wq 105 (H 464)		20'56
4	I. <i>Largo</i>	6'34
5	II. <i>Allegro di molto</i>	6'18
6	III. <i>Tempo di minuetto</i>	8'00
CONCERTO IN B FLAT MAJOR, Wq 39 (H 465)		25'18
7	I. <i>Allegretto</i>	9'01
8	II. <i>Largo e mesto</i>	9'27
9	III. <i>Allegro moderato</i>	6'42

TT: 73'38

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

OPUS X ENSEMBLE

PETRI TAPIO MATTSON & MIKLÓS SPÁNYI *artistic direction*

Cadenzas: improvised at the recording session

INSTRUMENTARIUM

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

Bach and Quantz as writers

Emanuel Bach composed concertos for keyboard and orchestra throughout his entire life: he wrote his first before he was 20 years old and his last shortly before his death at the age of 74. The three works included on this disc, like those in the preceding volume of this series, originated in different ways over a period of 17 years, between 1748 and 1764. These were also years during which he devoted significant attention to a project quite different from composing and performing: in 1753 he completed and published a book for which he has sometimes been particularly known, the *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*). In the Berlin of the mid-eighteenth century the writing of music-theoretical essays of various sorts was a flourishing activity, and the middle years of the century saw the publication of some of the works that modern historians have found most useful in their attempts to understand the music of the time. Bach's work on his own extended essay was very possibly prompted not only by his growing impatience with the limited possibilities of his Berlin court position, but also by the recent appearance of two books on instrumental playing by fellow Berlin musicians. In 1750 Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-95), the most prolific mid-century Berlin writer about music, had published a short manual on playing keyboard instruments that was reprinted in the very next year, furnishing evidence of the demand for such a work; and just two years later, in 1752, Johann Joachim Quantz's *Essay on Playing the Transverse Flute* had appeared. Quantz was the musician most highly favoured by Bach's employer, King Frederick the Great, the royal flute teacher and the composer of much of the music that the king most liked to play (see the notes to volume 10 of this series); if Emanuel could not compete with his older colleague in these areas, he could surely do so in the arena of the performance manual.

Singing manuals, soon joined by books on playing particular instruments, had appeared with increasing frequency since the sixteenth century as the number of musical amateurs grew throughout Europe. But Quantz's book goes beyond the customary directions for mastering a particular instrument: despite its title, only

slightly over half the book is actually devoted to the technique and appropriate manner of playing the transverse flute. The remainder, and the part which is of greatest interest to many scholars of eighteenth-century music history, first discusses the functions and ideal performance standards of those who accompany a soloist (in this case a flute), whether only a single keyboard player or the members of a full string group, and then concludes with a substantial guide to ‘how a musician and a musical composition are to be judged’. With this final section, Quantz unequivocally enters into the world of music criticism, discussing both the ideals of good performance and the expected features of specific musical genres of the time. Like critics ever since, moreover, he directs his judgements both to ‘professional musicians’ and to ‘those who pose as amateurs’, making explicit a hope that seems implicit through much of his essay, that it will be consulted by a wide range of readers, all of whom share a desire ‘to be regarded as judges of what they hear’.

Emanuel Bach’s own book eschews the broad scope of its immediate predecessor, focusing on the skills requisite for the best keyboard performance, but delving more deeply than Quantz had done into points of what we would now call performance style. Beginning with an extended discussion of fingering – a sometimes heated topic of debate both then and now – he proceeds to a discussion of ornamentation that has been a core text for modern attempts to reconstruct historical performance practices. He concludes his book with a treatment of ‘good performance’, a more nebulous topic but one that lies at the heart of the convincing performance of music so different from the works that typically dominate our modern concert traditions.

Good performance, he asserts, consists of ‘the ability through singing or playing to make the ear conscious of the true content and affect of a composition’. In his introductory remarks to this broad subject, Emanuel deplores the inadequacies of ‘technicians’ who ‘do nothing more than play the notes’ and ‘astound us with their prowess without ever touching our sensibilities’ – a complaint still heard with some frequency today. And in the best-known sentence from this book, he declares: ‘A musician cannot move others unless he too is moved. He must of necessity feel all

of the affects that he hopes to arouse in his audience... [in order to] stimulate a like humour in the listener.'

To illustrate the practical principles he was laying out, in precepts that focused especially on rhythm and articulation and on dynamics, he supplemented his manual with 18 'specimen pieces', grouped into six three-movement sonatas, in different keys and of rather steeply increasing difficulty. The last movement of the final sonata is not the expected binary-form movement, but a freely unfolding 'fantasia' that became the most famous of these pieces. But it was only nine years later, when Emanuel published what he called the second part of the *Essay*, that he discussed this kind of piece and explained something about how it might be constructed. Most of this second part consists of instruction in the basic skill, required of any player of keyboard instruments, of 'realizing' a bass line, filling out its harmony according to the figures given in the score, together with the appropriate manner of accompanying a solo player or an ensemble. At the very end, however, he adds a chapter entitled 'Improvisation' devoted entirely to 'the free fantasia', an improvised piece that 'is unmeasured and moves through more keys than is customary in other pieces'. The importance of this short chapter for understanding Emanuel's expressive art has been evident from the beginning: from his own time to ours, Emanuel has been recognized as a consummate improviser, who could bring his listeners to both raptures and tears in *ex tempore* playing that raised the expressiveness of his composed music to a new intensity, and who displayed that power in written-out fantasias that could form models for other players.

One of his composed works that, while not a fantasia, has seemed to many to approach the same kind of expressive intensity is the third work on this disc, the *Concerto in D minor*; it was composed in 1748, before the disruptions of impending war but near the end of the remarkably productive period that had seen the completion of 20 concertos within only ten years. Partly because it was published at the very beginning of the twentieth century in the highly prestigious series entitled *Denkmäler deutscher Tonkunst* (*Monuments of German Musical Art*), and was for decades the only available one of Emanuel's keyboard concertos, this work remained

the best-known of his concertos throughout most of the century. Its key of D minor, coupled with its musical character, provoked persistent associations with Mozart's concerto in the same key, particularly for critics still under the sway of nineteenth-century interpretations of that work. Like many of Emanuel's concertos of the 1740s, this one exhibits a concentration of expressive style that seems to mark it as a conscious essay of a particular sort, in this case a style marked by an intensity that its hearers would have recognized as consciously 'old'. Especially in the first movement, the melody often displays wide leaps reminiscent of an exaggerated *opera seria* style, joined to driving repeated notes in the bass and an unrelentingly minor-mode harmonic world, without any of the passages in major keys that would usually have been included. Similar associations are evoked by the third movement, set off at the outset by the choppy and abrupt unison opening. But here, soon after its first entrance, the solo introduces its own, very different expressive voice, in a gesture to some extent prepared by the intervening second movement, which is in the major but is marked by persistent harmonic instability and a lack of clear harmonic definition, to great expressive effect.

A very different world is evoked in the opening piece here, the *Concerto in B flat major*. This keyboard concerto is the first of two that Bach arranged from his solo oboe concertos of 1765 (for the second, see volume 14 of this series). Like those arranged from flute concertos, the solo parts of these concertos are marked by the relatively unidiomatic figuration that, along with melodic ornamentation, serves to distinguish the solo keyboard from the string *tutti*. The B flat major concerto differs from its companion piece in E flat, however, in its strikingly galant manner, evidenced especially in the slightly syncopated 'Lombard' rhythms that dominate the first movement and the somewhat affected gracefulness of the third, with its consistent avoidance of strong downbeats in the bass line. Particularly in the second movement, this keyboard arrangement adds not only subtle reinforcement but also substantial ornamentation to the original oboe line, providing a useful illustration of Emanuel's earlier warning to performers in the *Essay* against the indiscriminate addition of ornamentation to melodic lines: 'galant notation', he says, 'is so replete

with new expressions and twists that it is seldom possible even to comprehend it immediately'. Yet at the same time this movement achieves a sense of breadth by the composer's skilful use of the solo instrument's wide range together with a slow rate of harmonic change that make the solo melody seem to float above its accompaniment.

The remaining work on this disc belongs to the group of pieces that Bach wrote in the 1760s and that he designated 'Sonatina'. Like all of those works, this one is set for solo keyboard with an orchestra that includes wind instruments in addition to the strings, establishing an obvious connection to the keyboard concertos. At the same time, their strong references to dance and the ordering of their movements make them distinct from the far more numerous concertos. The *Sonatina in E flat major* included here is the last of the three originally composed for publication and later arranged – with more flamboyant solo passages – for the composer's own public performance. Like its companion pieces, this one is in the three movements typical of the amateur solo sonata of the time, with an opening slow movement followed by a fast one, and concluding with a minuet; all three movements are in the same key of E flat major. Perhaps it is less 'serious' than the pieces that precede and follow it on this disc, but its graceful charm should make it as attractive to listeners of today as it must have been to its eighteenth-century concert audience.

© Jane R. Stevens 2006

Performer's remarks

The present disc is the second one in this series recorded with the Helsinki ensemble Opus X. The recording is also closely linked to the previous one by the *Concerto in B flat major*, as this is the second of the two concertos which C.P.E. Bach originally composed as oboe concerto and then arranged for keyboard. Like in its sister work, the *Concerto in E flat major* (Wq 40 [H 467], on volume 14), the solo part is dominated by broad singing melodic phrases, apparently inspired by the *cantabile* qualities of the oboe. The keyboard versions of the two oboe concertos are quite neglected by present-day keyboard players despite the fact that they are among Bach's most charming compositions.

The *Concerto in D minor*, Wq 23 (H 427), on the other hand, is undoubtedly the best-known concerto by C.P.E. Bach. It also evokes pleasant memories for me personally. I became interested in it around 1978 and, luckily enough, there was a Hungarian edition available. As I had been dreaming of performing it for quite a long time, we decided to study it shortly after the foundation of Concerto Armonico Budapest. We first performed it, with tremendous success, in 1987, after which we played it many times on concert tours around Europe. Though the concerto is long, difficult and in a certain sense rather complicated, the reaction of the public to it was always very enthusiastic.

I can still recall our first performance in the concert hall of the older building of the Liszt Academy in Budapest (this is in fact the building in which the Academy was originally founded by Liszt.) At that time the unusually long composition seemed to be very challenging and difficult both to me and the orchestra. In the hot concert hall, crowded with people, I made it even longer by improvising lengthy, rambling cadenzas... After the concert, among the many persons who came to congratulate me was Sándor Devich, professor of violin and chamber music at the Academy. He said something I shall never forget: 'All the time during your performance of this concerto I was amazed how much it reminded me of Brahms's *D minor Piano Concerto*'. It was only later I realized what he really meant. The resemblance between C.P.E. Bach's and Brahms's *D minor* concertos is quite strikingly obvious. We know that Brahms was a great admirer of C.P.E. Bach's music and I find it very possible that he knew Bach's *D minor Concerto*. On the other hand there is a much deeper stylistic connection between the two masters, difficult to explain verbally: a resemblance in the basic attitude to music and composition and an overall inclination to very serious expression and dark colours.

This splendid concerto must also have been very important to the composer himself. He presumably performed it repeatedly even in his later years. At least this impression is given by the fact that Bach made such radical changes and revisions to the original score decades after its first composition. Most of the changes are still to be seen in the surviving autograph manuscript. Especially the second movement

underwent very profound revisions and one might say that Bach actually recomposed it so radically that in its present, final form it represents his late style much more than the less extendedly revised outer movements. Even the keyboard writing of the slow movement contrasts with that of the fast ones and clearly shows the influence of the fortepiano which Bach presumably used more and more extensively from the 1760s onwards.

Since the recording of the first disc in this series to feature the tangent piano in 1996 (volume 5 of this series), the world has changed. Today the tangent piano is far better known and more widely acknowledged than it used to be. As a result of extensive research work by some scholars, it is now considered as a very important variant of the 18th-century piano, a piano with a striking action where vertically moving wooden slips function as hammers. The piano with tangent action was a very popular instrument in the 18th and early 19th centuries and an amazing number of original instruments survive. The revival of this instrument is at hand and the efforts of Ghislain Potvlieghe, the pioneer of tangent piano research and building, which began already in the 1980s, have begun to bear fruit. Let this disc be a hearty compliment on Ghislain's 70th birthday, wishing him many beautiful tangent pianos to come!

© *Miklós Spányi* 2006

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 Köne-mann 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 early music ensemble and orchestra **Opus X** was founded in 1995 at the initiative of the violinist Petri Tapio Mattson, who became its artistic director. The members have studied under leading early music specialists such as Jaap Schröder, Wouter Möller, Lucy van Dael, Marcel Ponseele and Bob van Asperen, and have also played with renowned orchestras such as the Orchestra of the 18th Century and the Freiburg Baroque Orchestra, while also performing a wide variety of chamber repertoire ranging from Italian early baroque to quartets by Haydn, Mozart and Crusell. The ensemble has performed large-scale choral and orchestral works such as Bach's *St. John Passion*, *St. Matthew Passion* and *Mass in B minor*, Mozart's *Requiem* and Handel's *Messiah* and *Water Music*. With two concerts at the Schleswig-Holstein Music Festival in 2001, Opus X was the first Finnish baroque orchestra to appear at an international music festival outside Finland. Since 2004 the ensemble has collaborated with the renowned early keyboard instrument specialist Miklós Spányi in recording the keyboard concertos and sonatinas by C.P.E. Bach for BIS. In 2005 Petri Tapio Mattson stepped down as the artistic director and was succeeded by Miklós Spányi.



MIKLÓS SPÁNYI

Bach und Quantz als Schriftsteller

Emanuel Bach komponierte sein ganzes Leben lang Konzerte für Klavier (womit hier und im folgenden die „Clavier“-Instrumente überhaupt gemeint seien) und Orchester: Das erste schrieb er, bevor er zwanzig Jahre alt war, das letzte kurz vor seinem Tod mit 74 Jahren. Die drei hier eingespielten Werke sind – wie die der vorhergehenden Folge – über einen Zeitraum von 17 Jahren hinweg, zwischen 1748 und 1764, entstanden. Dies waren Jahre, in denen er sich mit beträchtlicher Hingabe einem Projekt widmete, das sich vom Komponieren und Musizieren gründlich unterschied. 1753 nämlich beendete und veröffentlichte er ein Buch, für das er zeitweise vorwiegend bekannt war: den *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Berlin erlebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Blüte musiktheoretischer Abhandlungen unterschiedlichster Art, und es erschienen einige der Werke, die für das historisch fundierte Verständnis der Musik jener Zeit äußerst wertvoll sind. Bachs Abhandlung mag ihren Anlaß nicht nur der Unzufriedenheit mit den begrenzten Möglichkeiten seiner Anstellung am Berliner Hof verdanken, sondern auch dem Erscheinen zweier Bücher über das Instrumentenspiel, die von Berliner Musikerkollegen verfaßt worden waren. 1750 hatte der überaus produktive Musikschriftsteller Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) ein kurzes Handbuch über das Klavierspiel veröffentlicht, das bereits im Jahr darauf in zweiter Auflage erschien – ein Beleg für die große Nachfrage nach solcher Literatur; und nur zwei Jahre später, 1752, war Johann Joachim Quantz’ *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* erschienen. Quantz war der Musiker, den Bachs Arbeitgeber, König Friedrich der Große, am meisten schätzte, daneben Flötenlehrer des Königs und Komponist eines Großteils der Musik, die der König am liebsten spielte (vgl. die Anmerkungen zu Folge 10 dieser Reihe); wenn Emanuel mit seinem älteren Kollegen auf diesen Feldern nicht konkurrieren konnte, so konnte er es sicherlich auf dem Gebiet des Lehrbuchs.

Gesangslehrbücher (und bald auch Bücher über das Spiel einzelner Instrumente) erschienen seit dem 16. Jahrhundert in dem Maße, wie die Zahl der Amateurmusiker in ganz Europa anwuchs, immer häufiger. Quantz’ Buch aber geht trotz

seines Titels über die üblichen Anleitungen zum Spiel eines Instruments hinaus: Nur etwas mehr als die Hälfte des Buchs ist der Spieltechnik der Traversflöte gewidmet. Der übrige Teil – und derjenige, der für viele Wissenschaftler, die sich mit dem 18. Jahrhundert beschäftigen, von größtem Interesse ist – erörtert zuerst die Eigenschaften und das ideale Spielniveau derjenigen, die einen (Flöten-)Solisten begleiten, sei es nun ein einzelner „Clavierist“ oder eine vollbesetzte Streichergruppe, um dann mit einem gewichtigen Leitfaden darüber zu schließen, „wie ein Musiker und eine Musik zu beurtheilen sey“. Mit diesem Schlußkapitel, in dem sowohl die Kriterien einer guten Aufführung als auch die gängigen Merkmale einzelner Musikgattungen jener Zeit erörtert werden, betritt Quantz den Bereich der Musikkritik. Wie für Kritiker seither üblich, richtet er seine Äußerungen zudem an den professionellen Musiker, aber auch an den, der „sich für einen Liebhaber“ der Musik aus gibt – womit er eine Hoffnung ausspricht, die an vielen anderen Stellen seines Lehrbuch implizit anklingt: Es soll von einer mannigfaltigen Vielzahl von Lesern konsultiert werden, von denen ein jeder den Wunsch hegt, „für einen Richter dessen, was er höret, angesehen“ zu sein.

Emanuel Bachs Buch verzichtet auf den breiten Ansatz seines unmittelbaren Vorgängers und konzentriert sich statt dessen auf die Fertigkeiten, die für das vorzügliche Klavierspiel erforderlich sind, wobei er sich ausgiebiger als Quantz mit Themen beschäftigt, die wir heute der historischen Aufführungspraxis zurechnen. Er beginnt mit einer umfänglichen Erörterung der „Finger-Setzung“ (ein mitunter hitziger Diskussionspunkt damals wie heute) und gelangt dann zu einer Übersicht über die Verzierungen („Manieren“), die zu den wichtigsten Quellentexte für die historische Aufführungspraxis zählt. Das Buch schließt mit einer Abhandlung über den „guten Vortrag“, einem etwas nebulöseren Thema, das aber für die überzeugende Aufführung von Musik unabdingbar ist, die sich von den Werken, die unsere modernen Konzertgepflogenheiten dominieren, so sehr unterscheiden.

Der gute Vortrag, so führt er aus, bestehe „in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen“. In den einleitenden Bemerkungen zu

diesem weiten Thema beklagt Emanuel die Unzlänglichkeiten jener „Treffer und geschwinden Spieler“, die „viemahls nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen“, und „zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben“ – eine Klage, die man noch heute mit einiger Häufigkeit hört. Und in dem bekanntesten Satz seines Buches erklärt er: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will, ... [und] bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.“

Um die praktischen Prinzipien, die er in Unterweisungen namentlich zur Rhythmik, Artikulation und Dynamik dargelegt hat, zu illustrieren, gab er seinem Lehrbuch 18 „Probe-Stücke“ bei, die in sechs dreisätzige Sonaten unterschiedlicher Tonart und von recht jäh ansteigender Schwierigkeit unterteilt sind. Der letzte Satz der letzten Sonate ist nicht der erwartete zweiteilige Satz, sondern eine frei angelegte „Fantasie“, die das berühmteste dieser Stücke wurde. Erst neun Jahre später, als Emanuel einen zweiten Teil seines *Versuchs* veröffentlichte, behandelte er diese Art von Stücken und erläutert ihre mögliche formale Anlage. Die Mehrheit des zweiten Teils besteht aus der Anleitung zu jener Fertigkeit, die von jedem Klavierspieler erwartet wurde: das „Aussetzen„ eines Generalbasses, ihre harmonische Anreicherung gemäß der Bezifferung in der Partitur, dazu die angemessene Art, einen Solisten oder ein Ensemble zu begleiten. Ganz am Schluß jedoch fügt er ein Kapitel „Von der freyen Fantasie“ hinzu – ein improvisiertes Stück, das „keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pfliget“. Die Bedeutung dieses kurzen Kapitels für das Verständnis von Emanuels Ausdruckskunst war von Anfang an offenkundig: Damals wie heute galt Emanuel als ein vollendeter Improvisierer, der mit seinem *ex-tempore*-Spiel die Ausdruckskraft seiner komponierten Musik zu einer neuen Intensität erhob und seine Hörer abwechselnd verzückte und zu Tränen rührte – und er legte diese Macht in ausgeschrieben Fantasiën offen, die anderen Spielern Modell sein konnten.

Eines seiner komponierten Werke, das, obgleich keine Fantasie, sich für viele Hörer an dieselbe Art expressiver Intensität annähert, ist das dritte Werk auf dieser

CD, das *d-moll-Konzert*. Es wurde 1748 komponiert, vor den Zerrüttungen durch den bevorstehenden Krieg, aber fast am Ende der bemerkenswert produktiven Phase von zehn Jahren, in denen Bach 20 Konzerte komponierte. Unter anderem weil es zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der renommierten Reihe *Denkmäler deutscher Tonkunst* veröffentlicht wurde und jahrzehntelang das einzige erhältliche Klavierkonzert Emanuels war, blieb dieses Werk fast für das ganze Jahrhundert das bekannteste seiner Konzerte. Die Tonart d-moll und sein musikalischer Charakter haben immer wieder Vergleiche mit Mozarts Konzert in derselben Tonart hervorgeufen, insbesondere bei Kritikern, die noch unter dem Eindruck der Interpretationen aus dem 19. Jahrhundert standen. Wie viele andere Konzerte Emanuels aus den 1740er Jahren zeigt dieses Konzert eine Verdichtung des expressiven Stils, wodurch es als eine bewußte Abhandlung besonderer Art gekennzeichnet zu sein scheint – in diesem Fall eines Stils, der aufgrund seiner Intensität von den Hörern als bewußt „alt“ verstanden wurde. Besonders im ersten Satz weist die Melodie häufig große Sprünge auf, die an einen übertriebenen Opera seria-Stil denken lassen, wozu treibende Tonwiederholungen im Baß treten sowie eine unerbittlich in Moll gefärbte harmonische Welt ohne jegliche der ansonsten üblichen Dur-Passagen. Ähnliche Assoziationen ruft der dritte Satz hervor, in Gang gesetzt von dem abgehackt-abrupten Unisono-Beginn. Hier aber stellt der Solist bald nach dem ersten Auftritt seine eigene, ganz andere expressive Stimme vor, deren Gestus in gewisser Hinsicht vom zweiten Satz vorbereitet wurde. Dieser steht in Dur, wird aber – mit großer expressiver Wirkung! – geprägt von einer beständigen harmonischen Unbeständigkeit sowie dem Fehlen klarer harmonischer Bestimmung.

Eine ganz andere Welt beschwört das erste der hier versammelten Stücke herauf, das *Konzert B-Dur*. Dieses Klavierkonzert ist das erste der beiden, die Bach nach seinen Oboenkonzerten aus dem Jahr 1765 angefertigt hat (das andere ist in Folge 14 dieser Reihe enthalten). Wie bei den Bearbeitungen der Flötenkonzerte, zeigen die Solopartien auch hier relativ unidiomatische Figurationen, die neben den melodischen Verzierungen das Soloklavier vom Streichertutti abhebt. Das *B-Dur-Konzert* unterscheidet sich von seinem Pendant, dem *Es-Dur-Konzert*, allerdings durch seinen

überraschend galanten Stil, der sich besonders in den leicht synkopierten „lombardischen“ Rhythmen zeigt, die den ersten Satz prägen, sowie in der ein wenig affektierten Grazie des dritten Satzes mit seinen unablässig vermiedenen Taktschwerpunkten im Baß. Insbesondere im zweiten Satz werden in der Klavierbearbeitung nicht nur subtile Verstärkungen hinzugefügt, sondern auch substantielle Verzierungen zum originalen Oboenpart, was eine nützliche Illustration zu Emanuels einstiger Warnung vor verschwenderischem Umgang mit Verzierungen darstellt. Gerade galante Stücke, schreibt er in seinem *Versuch* von 1753, seien oft so beschaffen, „daß man sie wegen gewisser neuer Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht“. Zugleich aber erzeugt dieser Satz durch die meisterliche Ausnutzung des großen Tonumfangs des Soloinstruments zusammen mit dem langsamen harmonischen Rhythmus, der die Solomelodie über der Begleitung gleichsam schweben läßt, ein Gefühl von Weite.

Das verbliebene Stück auf dieser CD gehört zu einer Werkgruppe, die Bach in den 1760er Jahren komponierte und die er „Sonatinen“ nannte. Wie die anderen ist auch dieses Stück für Soloklavier und Orchester (Streicher und Bläser) gesetzt, womit eine Beziehung zu den Klavierkonzerten hergestellt ist. Zugleich aber unterscheiden sie der starke Tanzcharakter und die Satzfolge von den weit zahlreicheren Konzerten. Die hier eingespielte *Sonatine Es-Dur* ist die letzte der drei ursprünglich zur Veröffentlichung komponierten und später – mit extravaganteren Solopassagen – für die eigenen Aufführungen des Komponisten umgearbeiteten Sonatinen. Wie die anderen Sonatinen, hat auch diese die für Liebhabersonaten jener Zeit typischen drei Sätze: einen langsamen Eröffnungssatz, auf den ein schneller Satz und ein abschließendes Menuett folgt; alle drei Sätze stehen in derselben Tonart, Es-Dur. Vielleicht weniger „ernst“ als die Stücke, von denen sie auf dieser CD umgeben ist, sollte ihr anmutiger Charme sie für heutige Hörer ebenso anziehend machen wie sie für das Konzertpublikum des 18. Jahrhunderts gewesen sein muß.

© Jane R. Stevens 2006

Anmerkungen des Interpreten

Die vorliegende CD ist die zweite in dieser Reihe, die mit dem Ensemble Opus X aus Helsinki aufgenommen wurde. Außerdem ist die CD durch das *B-Dur-Konzert* eng mit der vorhergehenden verbunden, handelt es sich doch um das zweite von zwei Konzerten, die C.P.E. Bach ursprünglich als Oboenkonzerte komponiert hatte und dann für Klavier bearbeitete. Wie in dem Schwesterwerk, dem *Konzert Es-Dur* (Wq 40 [H 467], auf Folge 14), wird der Solopart von breit ausgesungenen Melodien geprägt, die offenkundig von den kantablen Qualitäten der Oboe inspiriert wurden. Die Klavierfassungen der Oboenkonzerte werden von den Pianisten unserer Zeit ziemlich vernachlässigt, obwohl sie zu den bezauberndsten Kompositionen Bachs gehören.

Das *Konzert d-moll* Wq 23 (H 427) dagegen ist ohne Zweifel das bekannteste Konzert von C.P.E. Bach. Daneben weckt es auch in mir angenehme persönliche Erinnerungen. Ich begann mich um 1978 für das Konzert zu interessieren, und, überraschend genug, gab es eine verfügbare ungarische Ausgabe. Da ich lange davon geträumt hatte, es zu spielen, beschlossen wir kurz nach der Gründung des Concerto Armonico Budapest, es einzustudieren. Mit enormem Erfolg führten wir es 1987 zum ersten Mal auf, danach spielten wir es viele Male auf Konzertreisen in ganz Europa. Obwohl das Konzert lang, schwierig und in einem gewissen Sinne recht kompliziert ist, waren die Publikumsreaktionen immer ausgesprochen enthusiastisch.

Ich erinnere mich noch an unsere erste Aufführung im Konzertsaal des alten Gebäudes der Liszt-Akademie in Budapest (dem Gebäude also, in dem die Akademie dereinst von Liszt gegründet worden war). Damals erschien die ungewöhnlich lange Komposition mir und dem Orchester als eine schwierige Herausforderung. In dem heißen Konzertsaal, der voll war mit Menschen, verlängerte ich das Werk noch dadurch, daß ich umfängliche, ausschweifende Kadenzen improvisierte ... Nach dem Konzert war unter den vielen Personen, die mir gratulierten, auch Sándor Devich, Professor für Violine und Kammermusik an der Akademie. Er sagte etwas, was ich nie vergessen werde: „Während Ihrer Aufführung des Konzerts staunte ich die ganze

Zeit darüber, wie sehr es mich an Brahms' *d-moll-Klavierkonzert* erinnerte“. Erst später verstand ich, was er wirklich meinte. Die Ähnlichkeit zwischen den d-moll-Konzerten von C.P.E. Bach und Brahms ist in der Tat erstunlich offenkundig. Wir wissen, daß Brahms ein großer Bewunderer von C.P.E. Bachs Musik war, und ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß er Bachs d-moll-Konzert kannte. Andererseits gibt es eine viel tiefere stilistische Verbindung zwischen den beiden Meistern, die schwer in Worte zu fassen ist: eine Ähnlichkeit in der Grundhaltung zur Musik und zur Komposition sowie eine prinzipielle Vorliebe für sehr ernste Ausdruckssphären und dunkle Farben.

Dieses großartige Konzert muß auch Bach selber viel bedeutet haben. Vermutlich hat er es selbst in seinen späteren Jahren immer wieder aufgeführt. Wenigstens läßt der Umstand, daß Bach noch Jahrzehnte nach der Komposition derart radikale Änderungen und Revisionen an der Partitur vornahm, darauf schließen. Die meisten Änderungen sind noch in dem erhaltenen Manuskript zu erkennen. Insbesondere der zweite Satz wurde sehr grundlegenden Revisionen unterzogen; man kann sagen, daß Bach ihn so radikal neukomponiert hat, daß er in der Letztfassung weit mehr seinem Spätstil entspricht als die weniger tiefgehend revidierten Außensätze. Selbst der Klaviersatz des langsamen Satzes steht in Kontrast zu dem der schnellen Sätze, und er zeigt den Einfluß des Fortepianos, das Bach wahrscheinlich ab den 1760er Jahren immer häufiger verwendete.

Seit der ersten CD in dieser Reihe, bei der 1996 das Tangentenklavier verwendet wurde (Folge 5), hat sich die Welt verändert. Heute ist das Tangentenklavier viel bekannter und anerkannter als vordem. Als Folge der Forschungen einiger Wissenschaftler, betrachtet man es nun als eine sehr wichtige Variante des Klaviers im 18. Jahrhundert, eines Klaviers mit Anschlagsmechanik, wobei vertikal bewegliche Holzstreifen als Hämmer fungieren. Das Klavier mit Tangentenmechanik war ein sehr populäres Instrument im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, von dem eine erstaunliche Anzahl originaler Exemplare erhalten ist. Die Renaissance dieses Instruments ist eingeläutet, und die Bemühungen Ghislain Potvlieghe, des Pioniers in Sachen Erforschung und Bau des Tangentenklaviers, die bereits in den 1980er Jahren

einsetzen, beginnen nun, Früchte zu tragen. Diese CD ist ein herzlicher Gruß zu Ghislains 70. Geburtstag, verbunden mit dem Wunsch, daß er noch viele wunderbare Tangentenklaviere erleben möge!

© *Miklós Spányi* 2006

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 Könemann 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.

Das Ensemble und Orchester für Alte Musik **Opus X** wurde 1995 auf Initiative des Geigers Petri Tapio Mattson gegründet, der auch der Künstlerische Leiter des Ensembles ist. Die Mitglieder von Opus X haben bei führenden Spezialisten der Alten Musik studiert, wie Jaap Schröder, Wouter Möller, Lucy van Dael, Marcel Ponseele und Bob van Asperen; außerdem haben sie mit so renommierten Orchestern wie dem Orchestra of the 18th Century und dem Freiburger Barockorchester gespielt. Ihr großes kammermusikalisches Repertoire reicht vom italienischen Frühbarock bis

zu Quartetten von Haydn, Mozart und Crusell. Zu den großformatigen Werken, die das Ensemble aufgeführt hat, gehören Bachs *Johannes-Passion*, seine *Matthäus-Passion* und die *b-moll-Messe*, Mozarts *Requiem* und Händels *Messias* und *Wassermusik*. Durch seine beiden Konzerte beim Schleswig-Holstein Musik Festival 2001 wurde Opus X das erste finnische Barockorchester, das bei einem internationalen Musikfestival außerhalb Finnlands aufgetreten ist. Seit 2004 nimmt das Ensemble zusammen mit Miklós Spányi, dem renommierten Spezialisten für historische Tasteninstrumente, die Klavierkonzerte und Sonatinen von C.P.E. Bach bei BIS auf. 2005 trat Petri Tapio Mattson von seinem Amt als künstlerischer Leiter zurück; an seine Stelle trat Miklós Spányi.



DETAIL OF THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

Bach et Quantz écrivains

Emanuel Bach composa des concertos pour clavier et orchestre tout au long de sa vie : le premier avant ses 20 ans, le dernier à 74 ans, juste avant sa mort. Les trois œuvres contenues dans ce disque, composées sur une période de dix-sept années entre 1748 et 1764, tirent leur origine de circonstances variées, tout comme ceux des volumes précédents de la série. Ce sont aussi des années pendant lesquelles il se consacra à des projets autres que la composition et sa carrière d'interprète : en 1753, il publie un ouvrage qui depuis a fait sa renommée, *l'Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*). Le Berlin du milieu du dix-huitième siècle vit paraître une grande quantité de traités théoriques divers, qui sont autant de documents d'un inestimable intérêt et qui ont servi aux chercheurs modernes pour comprendre la musique de l'époque. *L'Essai* de Bach fut probablement suscité non seulement par son désir de sortir du milieu assez limité qu'était la Cour royale mais aussi par la récente parution de deux traités ayant pour sujet la pratique instrumentale, dus à deux auteurs berlinois : en 1750, le plus prolifique des théoriciens de la musique, Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), avait publié un court recueil sur la manière de jouer les instruments à clavier, qui fut réimprimé les années suivantes, ce qui témoigne bien de l'écho qu'il reçut ; deux années plus tard, en 1752, parut *l'Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* de Johann Joachim Quantz. Quantz était le professeur de Frédéric II, un de ses musiciens favoris, et un compositeur dont le Roi aimait par dessus tout jouer les œuvres (voir les notes du volume 10). Si Emanuel ne pouvait guère rivaliser avec son aîné dans ces domaines, il pouvait du moins le faire dans le domaine de la pratique instrumentale.

Au fur et à mesure qu'augmentait le nombre de musiciens amateurs, paraissaient, dès le seizième siècle, de plus en plus de traités de chants, auxquels s'ajoutèrent bientôt des ouvrages spécialisés dans l'exécution sur tel ou tel instrument. Cependant l'ouvrage de Quantz va bien au-delà de ce qu'annonce son titre, à savoir « apprendre à maîtriser un instrument précis » : à peine plus de la moitié du traité est consacré à la manière appropriée de jouer de la flûte traversière ; le reste, d'un

inestimable intérêt pour les historiens s'intéressant à la musique du dix-huitième siècle, expose largement la fonction et les habitudes d'exécution de ceux qui doivent accompagner un soliste (dans ce cas précis, la flûte), qu'il s'agisse d'un instrument à clavier ou d'un ensemble de cordes ; l'ouvrage se conclut par un important corpus de conseil sur « la manière de bien juger un musicien et une composition musicale ». Dans cette dernière partie, Quantz aborde sans équivoque le domaine de la critique musicale et disserte autant sur « la bonne exécution » que sur les caractéristiques spécifiques des genres musicaux en vogue à l'époque. Comme tous les critiques le feront ensuite, il s'adresse « autant aux musiciens professionnels qu'à ceux qui se veulent musiciens amateurs », espérant réaliser le vœu d'être lu par le plus grand nombre possible de ceux « qui veulent être regardés comme juges de ce qu'ils ont entendu ».

L'ouvrage d'Emanuel Bach évite le sujet trop vaste abordé par son prédécesseur, et se concentre sur les talents requis pour être un bon exécutant au clavier. En même temps, il approfondit davantage que Quantz certains aspects qu'il appelle « style d'exécution ». Commenant par une dissertation très développée sur les doigts – brûlant sujet de controverses alors, comme il l'est encore maintenant – il poursuit par une explication de l'ornementation, qui est de nos jours un sujet crucial dans la reconstruction des techniques de jeu de cette époque. Il conclut par des conseils sur la manière de « bien jouer », sujet moins précis, mais qui se trouve au cœur d'une interprétation convaincante d'une musique si différente de ce à quoi notre tradition moderne du concert nous a habitués.

Une bonne exécution, affirme-t-il, consiste en « la capacité à chanter ou jouer de manière à rendre consciente l'oreille du véritable contenu et de l'affect d'une composition ». Dans son introduction à un si vaste sujet, Emanuel déplore l'insuffisance des « techniciens » qui « ne font rien d'autre que de jouer les notes et nous étonnent par leur prouesses, sans toucher notre sensibilité » – une plainte encore fréquemment entendue de nos jours ! Dans une phrase célèbre, il déclare encore : « un musicien ne peut émouvoir qu'il ne soit lui-même ému. Il doit absolument ressentir les sentiments qu'il tente de faire éprouver à ceux qui l'écoutent, afin de les susciter dans l'auditoire ».

Afin d'illustrer de manière pratique ce qu'il expose sous forme d'exemples se focalisant particulièrement sur le rythme, l'articulation et la dynamique, il ajoute à son traité un supplément de 18 pièces exemplaires (*Probestücke*) groupées en six sonates de trois mouvements chacune, dans différentes tonalités et par ordre croissant de difficulté. Le dernier mouvement de la dernière sonate n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, un mouvement de coupe binaire, mais une fantaisie libre, devenue depuis la plus célèbre de toutes ces pièces. Toutefois, ce n'est que neuf ans plus tard, lorsqu'Emanuel publie ce qu'il appelle la seconde partie de l'*Essai*, qu'il expose ce qu'est la fantaisie libre et comment il convient de la jouer. La majeure partie de cette seconde partie expose les rudiments de la réalisation de la basse continue que l'on est en droit d'attente de toute personne touchant un clavier, remplissant l'harmonie figurée par des chiffres indiqués dans la partition, tout en étant capable de s'adapter à l'accompagnement d'un soliste ou d'un ensemble de musiciens. Cependant, à la toute fin, il ajoute un chapitre intitulé « improvisation », entièrement consacré à la « fantaisie libre », une pièce improvisée, « non mesurée et qui se meut dans d'avantage de tonalités qu'il n'est de coutume dans les autres pièces ». L'importance de ce court chapitre pour bien comprendre le style expressif d'Emanuel a tout de suite été perçue : il était reconnu comme un improvisateur hors pair, capable d'amener ses auditeurs du ravissement aux larmes, doué d'un jeu inégalé qui mettait merveilleusement en valeur l'expressivité de sa musique et qui, lorsqu'il couchait sur le papier une de ces fantaisies, livrait des modèles parfaits aux autres interprètes.

Bien que n'étant pas une fantaisie, la troisième œuvre de ce disque y est apparue en raison de son intensité expressive : il s'agit du *Concerto en ré mineur*. Composé en 1748, avant l'interruption causée par les menaces de guerre, il se trouve à la fin d'une remarquable période créatrice qui vit naître vingt concertos en seulement dix ans. Pour partie parce qu'il fut publié au tout début du vingtième siècle dans la très prestigieuse collection *Denkmäler deutscher Tonkunst* (*Monuments de la musique allemande*), et parce qu'il fut, pendant des dizaines d'années, le seul disponible, ce concerto resta l'un des plus connus pendant tout le vingtième siècle. Sa tonalité de ré mineur et son caractère provoquèrent de persistantes associations

d'idées avec celui des concertos de Mozart écrits dans la même tonalité, particulièrement pour ceux des critiques qui se trouvaient encore sous l'influence de la manière romantique d'interpréter ce genre d'œuvre. Comme beaucoup de concertos d'Emanuel datant des années 1740, il présente un style d'une intense concentration expressive qui en fait le prototype d'un genre particulier, que les auditeurs de l'époque auraient clairement identifié comme le style « ancien ». Spécialement dans le premier mouvement, la mélodie présente des sauts évoquant un style d'opéra seria un peu outré, des notes de basse répétées et une implacable harmonie en mode mineur, omettant les divertissements en majeur qu'on avait l'habitude d'y faire apparaître. Cela se retrouve dans le troisième mouvement, marqué dès le début par un unisson tranchant et abrupt. Il est toutefois suivi immédiatement d'un solo très différent d'expression, dont l'expression rappelle le mouvement précédent, en majeur cette fois, mais dont l'harmonie instable et peu affirmée rehausse l'effet expressif.

C'est un monde très différent qu'évoque la pièce qui ouvre ce disque, le *Concerto en si bémol majeur*. Il est le premier des deux que Bach arrangea à partir de ses concertos pour hautbois de 1765 (l'autre se trouve dans le volume 14 de cette série). Comme ceux réélaborés à partir de concertos pour flûte, celui-ci se distingue par le caractère peu idiomatique de la partie de clavier qui, en raison de l'ornementation mélodique, marque clairement une différence entre le clavier soliste et le *tutti* des cordes. Le *concerto en si bémol* se démarque toutefois de manière frappante de celui en mi bémol, en ceci qu'il est écrit sans la moindre ambiguïté dans le style galant, caractérisé par des rythmes lombards légèrement syncopés qui dominent le premier mouvement, et par la grâce un peu affectée du troisième, qui évite presque systématiquement les temps forts à la basse. C'est spécialement dans le second mouvement que l'arrangement pour clavier souligne subtilement la mélodie et l'orne davantage que ne l'est l'original pour hautbois, illustrant ainsi très utilement la mise en garde qu'Emanuel pose aux interprètes de ne pas orner trop abondamment et sans raison la ligne mélodique : « le style galant, écrit-il, est si rempli de nouvelles expressions et d'ornements qu'il est rarement possible de le saisir immédiatement ». Toutefois, la sensation d'ampleur créée par l'usage habile que fait le compositeur de la large étendue de

l'instrument soliste, combinée à un environnement harmonique qui varie peu, contribuent à donner l'impression que la mélodie flotte sur l'accompagnement.

La pièce restante appartient au groupe d'œuvres que Bach écrivit dans les années 1760 et qu'il nomma « sonatines ». Comme les autres, celle-ci est destinée à un clavier soliste qu'accompagne un orchestre constitué de cordes et d'instruments à vent, établissant ainsi une relation évidente avec les concertos pour clavier. En même temps, la référence affirmée que fait la sonatine à la danse et l'arrangement de ses mouvements la distingue de ces derniers, plus nombreux. La *Sonatine en mi bémol majeur* présentée ici est la dernière d'un groupe de trois, originellement composées pour être publiées, puis arrangées – avec des passages solistes plus virtuoses – pour que le compositeur les joue lui-même en public. Comme les autres sonatines, celle-ci est en trois mouvements, typiques de la sonate de l'époque : un mouvement lent, suivi d'un mouvement vif et enfin un menuet. Les trois mouvements sont dans la même tonalité, mi bémol majeur. Peut-être moins « sérieuse » que l'œuvre qui la précède et celle qui la suit, son charme gracieux la rend attrayante pour l'auditeur d'aujourd'hui, comme elle devait l'être à l'époque pour le public des concerts.

© Jane R. Stevens 2006

Remarques de l'interprète

Ce disque est le second de la série à avoir été enregistré avec l'ensemble d'Helsinki Opus X. Il est aussi ailleurs relié au précédent par le fait qu'y figure le *Concerto en si bémol majeur*, qui est le second des deux concertos que C.P.E. Bach écrivit à l'origine pour le hautbois avant d'en faire un arrangement pour clavier. Comme son œuvre-sœur, le *Concerto en mi bémol majeur* (Wq 40, H 467, volume 14) la partie solo se caractérise par des phrases amples et mélodiques, visiblement inspirées par le *cantabile* dont le hautbois est capable. Les versions pour clavier de ces concertos de hautbois sont généralement assez délaissées des interprètes, bien qu'elles comptent parmi les plus attrayantes compositions de Bach.

Le *Concerto en ré mineur* Wq 23, H 427, d'autre part, figure indubitablement parmi les plus connus de C.P.E. Bach. A titre personnel, il me rappelle de bons sou-

venir : je commençai à m'y intéresser vers 1978 et, heureusement, il en existait une édition hongroise. Comme je rêvais depuis longtemps de le jouer, nous décidâmes de le travailler peu après la fondation du Concerto Armonico de Budapest. Nous le jouâmes avec beaucoup de succès en 1987, avant de le donner au cours de tournées dans toute l'Europe. Bien que ce concerto soit long, difficile et par certains aspects assez compliqué, la réaction du public fut toujours très enthousiaste.

Je me souviens encore du premier concert dans la salle de l'ancien bâtiment de l'Académie Liszt de Budapest (le bâtiment même où l'Académie fut fondée par Liszt). A l'époque, monter cette œuvre inhabituellement longue et qui nous semblait si difficile apparaissait, aux yeux de l'orchestre et aux miens, un défi. Dans la salle bondée et surchauffée, j'improvisai de longues cadences qui accrurent encore la longueur du concerto. Après le concert, parmi les nombreuses personnes qui vinrent nous féliciter se trouvait Sándor Devich, violoniste et professeur à l'Académie Liszt ; il me dit quelque chose que je ne devais jamais oublier : « Tout le temps que vous avez joué, je m'étonnais à quel point ce concerto me rappelait celui en ré mineur de Brahms ». Ce n'est que plus tard que je compris vraiment ce qu'il voulait dire. La ressemblance entre les deux concertos est frappante et évidente. Nous savons que Brahms était un grand admirateur de la musique de C.P.E. Bach et il est fort possible qu'il ait connu ce concerto. Par ailleurs, il existe entre les deux maîtres un lien stylistique plus profond, difficile à expliquer avec des mots : il s'agit d'une même attitude vis-à-vis de la musique et de la composition, et un goût marqué pour une expression sérieuse et des couleurs sombres.

Ce concerto a dû être cher au compositeur lui-même et il est très probable qu'il l'a beaucoup joué dans ses dernières années : c'est en tous cas l'impression qui se dégage des changements importants et révisions qu'il effectua des dizaines d'années après sa composition. On peut encore voir la plupart de ces révisions dans le manuscrit autographe qui est parvenu jusqu'à nous. C'est spécialement le second mouvement qui subit de profonds changements, au point qu'il fut presque totalement réécrit et représente dans sa forme définitive davantage le style de ses dernières années, plus que les deux autres mouvements, qui subirent moins de modifications. Même

la partie de clavier du mouvement lent contraste avec celles des autres mouvements et montre clairement l'influence du pianoforte que Bach, selon toute vraisemblance, utilisa plus régulièrement et plus largement à partir des années 1760.

Depuis l'enregistrement du premier disque de la série à utiliser un piano à tangeantes en 1996 (volume 5 de cette série) les choses ont évolué. A présent, cet instrument est davantage connu et reconnu qu'il ne l'était à l'époque. A la suite de travaux menés par les musicologues, il est maintenant considéré comme une variante importante du piano au dix-huitième siècle, un piano dans lequel la frappe des cordes est assurée par des pièces de bois disposées verticalement et agissant comme des marteaux. Le piano à tangeantes fut très répandu au dix-huitième et au début du dix-neuvième siècles et un nombre étonnant d'instruments originaux ont survécu. La renaissance de cet instrument est due aux efforts et au talent de Ghislain Potvlieghe, pionnier en matière de recherche et de construction de pianos à tangeantes. Son travail, commencé dès les années 80, porte aujourd'hui ses fruits. Que ce disque soit un sincère hommage à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, et souhaitons que sortent encore de ses mains de nombreux et magnifiques instruments.

© Miklós Spányi 2006

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 poursuivit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi 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.

L'ensemble de musique ancienne **Opus X** fut fondé en 1995 sur l'initiative du violoniste Petri Tapio Mattson, à l'époque également son directeur artistique. Les musiciens de l'ensemble ont étudié avec des personnalités de la musique ancienne telles que Jaap Schröder, Wouter Möller, Lucy van Dael, Marcel Poonseele et Bob van Asperen, et ont également joué avec des orchestres aussi renommés que l'Orchestre du 18^e siècle et le Freiburg Baroque Orchestra. Ils ont en outre une pratique du répertoire de musique de chambre, des italiens du dix-septième siècle à Haydn, Mozart et Crusell. L'ensemble a participé à des projets en grande formation avec chœur, comme la *Passion selon Saint-Jean*, la *Passion selon Saint-Matthieu*, la *Messe en si* de Bach, le *Requiem* de Mozart, *Le Messie* et le *Water music* de Händel. Avec deux concerts au Festival du Schleswig-Holstein en 2001, Opus X est le premier orchestre baroque finnois à apparaître sur la scène d'un festival international de musique hors de la Finlande. Depuis 2004 Opus X travaille en étroite collaboration avec le spécialiste des instruments à claviers d'époque, Miklós Spányi. Ensemble ils enregistrent les concertos et les sonatines pour clavier de C.P.E. Bach pour BIS Records. En 2005 Petri Tapio Mattson a laissé sa place en tant que directeur artistique à Miklós Spányi.



PETRI TAPIO MATTSON

OPUS X ENSEMBLE

- Violins: Petri Tapio Mattson *leader*
Tuomo Suni
Minna Kangas
Aira Maria Lehtipuu
- Viola: Markus Sarantola
- Cello: Markku Luolajan-Mikkola (*Concerto in D minor* and *Sonatina in E flat major*)
Tõnu Jõensaar (*Concerto in B flat major*)
- Double bass: Imre Eenma
- Flutes: Petra Aminoff
Pauliina Fred
- Horns: Tommi Viertonen
Miska Miettunen

SOURCES

CONCERTO IN D MINOR, Wq 23 (H 427)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

SONATINA IN E FLAT MAJOR, Wq 105 (H 464)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352
2. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 34720

CONCERTO IN B FLAT MAJOR, Wq 39 (H 465)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, St 529
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

Scoring assistant: Magdy Spányi

This recording was supported by the Arts Council of Finland and the Finnish Cultural Foundation.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in October 2004 at Siuntio Church, Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Thore Brinkmann

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation;

B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producers: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens 2006 and © Miklós Spányi 2006

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

Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi

Photographs of Petri Tapio Mattson and the tangent piano: © Miklós Spányi

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

BIS CDs 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-1422 A © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



The tangent piano used on this recording

BIS-CD-1422A



C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

15

*Sonatas and
'Petites Pièces' 3*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

SONATAS AND 'PETITES PIÈCES' (3)

1	LA GABRIEL, Wq 117/35 (H 97)	4'01
2	LA PHILIPPINE, Wq 117/34 (H 96)	2'55
3	LA CAROLINE, Wq 117/39 (H 98)	3'50
4	ALLEGRETTO IN F MAJOR, Wq 116/19 (H 301)	0'58
5	ALLEGRO IN D MAJOR, Wq 116/20 (H 302)	0'54
	SONATA IN A MINOR, Wq 65/33 (H 143)	11'47
6	I. <i>Allegretto</i>	5'29
7	II. <i>Adagio ma non troppo</i> (La Guillelmine)	3'30
8	III. <i>Tempo di minuetto</i> (La Coorl)	2'51
9	LA XENOPHON & LA SYBILLE, Wq 117/29 (H 123)	7'28
10	LA SOPHIE, Wq 117/40 (H 125)	6'43
11	L'ERNESTINE, Wq 199/16 (H 685.5)	1'07
12	L'AUGUSTE, Wq 117/22 (H 122)	2'46

	SONATA IN D MINOR, Wq 62/15 (H 105)	10'43
13	I. <i>Allegro moderato</i>	4'02
14	II. <i>Larghetto</i>	4'03
15	III. <i>Allegretto</i>	2'32
16	L'ERNESTINE, Wq 117/38 (H 124)	3'46
17	ANDANTINO IN D MINOR, Wq 116/18 (H 108)	5'12
18	LA LOUISE, Wq 117/36 (H 114)	3'07

TT: 67'22

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

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)

Carl Philipp Emanuel Bach composed all of the works on this disc between 1755 and 1759. The years 1756-1763 encompassed the Seven Years' War, a time of disruption for Bach and other musicians in the employ of Friedrich II (Frederick the Great) of Prussia; in the years that followed the war, the king's enthusiasm for his musical establishment waned, and he devoted less time to musical activities. Yet the 1750s and 1760s seem to have been propitious for Bach as a composer. The first part of his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, published in 1753, had established his reputation as a keyboard composer (far more than his 'Prussian' and 'Württemberg' Sonatas had done) and as a leading exponent of performance on keyboard instruments. In the decade following the publication of the *Essay*, Bach's creation of works for solo keyboard increased substantially, undoubtedly in response to a demand from a clientele of keyboard players that seems to have expanded in spite of the war. Not only did Bach write a greater number of works for solo keyboard than ever before during the late 1750s and early 1760s, but he offered some of these to his clientele in more than one guise, often transposing them to different keys: he transferred two of the little pieces in the present volume to a multi-movement work for solo keyboard; presented the last movement of a keyboard sonata as a little piece for solo keyboard; arranged six pieces for other performing media, mostly as *sonatine* (works for solo harpsichord with accompanying instruments); and published four works in anthologies that appeared in Germany – also in spite of the war – and one in a collection of his own songs. And those that he did not publish he circulated in manuscripts.

La Philippine · La Gabriel · La Caroline · Allegretto in F major · Allegro in D major

The named pieces in this volume belong to the genre known as *pièce de caractère* or character piece, a favourite of eighteenth-century French harpsichord composers. Bach's preoccupation with this genre was short-lived but intense: between 1754 and 1757 he composed at least twenty-four character pieces for solo keyboard in obvious homage to his French models. Many of the titles of French character pieces referred to persons known to their composer – François Couperin called them

‘lovable originals’, and many referred to character traits, possibly also belonging to ‘originals’ known to their composers. The French article *la* referred to the feminine word *pièce*; thus, despite their feminine articles, titles often referred to men. Bach’s titles that bear surnames refer to men in his circle of friends and acquaintances in Berlin, and most of these are easy to identify. It was apparently Bach’s practice to refer to women in his circle with feminine first names, and the ‘originals’ of these cannot be determined with equal certainty. Bach may have named *La Philippine* or *La Caroline*, or perhaps both, after his daughter, Anna Carolina Philippina. The title *La Gabriel* – it may have been a given name or a nickname – is even more opaque; no contemporary of Bach’s with this name is presently known to us. Although the two remaining pieces in this group, the *Allegretto* and the *Allegro*, are untitled, it is possible that they too were conceived as character pieces and that Bach may have once considered bestowing titles on them. Like many of Bach’s short pieces for harpsichord, all five pieces in this group have similar binary musical structures (bipartite forms, the first open, the second closed). All were collected in a manuscript that served as Bach’s house copy, a model from which sales copies could be made, and are listed together as a single item, ‘No. 79’, in his *Nachlaß-Verzeichnis*, the catalogue of his estate, with 1755 as the date of composition.

Sonata in A minor

Bach’s *Nachlaß-Verzeichnis* lists 1759 as the date of composition of this sonata. It seems probable, however, that Bach originally composed the second and third movements as character pieces, perhaps in 1758 while he was visiting the family of his young colleague Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800) in Zerbst. One of Bach’s contemporaries writes that Carl Höckh (1707-73), a violinist at the court of Anhalt-Zerbst, pronounced Bach’s first name ‘Coorl’, and Höckh’s regional accent became a source of great amusement to the musicians at the court. If this anecdote is true, it is likely that Bach originally composed *La Guillemine* and *La Coorl* as character pieces and combined them in 1759 with a newly composed movement to form a three-movement sonata: these two movements are entered, without the first

movement of the sonata, in a manuscript containing early versions and early designations of Bach's character pieces.

Unlike most of the sonatas that Bach was writing in the late 1750s, this has all three of its movements in the same key and the same mode: A minor. Both the first and the second movements have melodies that imitate expressive vocal lines, both have textures that are basically homophonic, and both have binary structures. Yet each movement has a distinctive character. The first is sprightly with a lively bass line and an ornate melody. The second is languid, with a simpler melody, a simpler pulsating bass accompaniment and a written-out cadenza at the end of the movement. The third movement, *Tempo di minuetto*, has a form to which Bach devoted increasing attention during his career and which he developed fully in the *Kenner und Liebhaber* collections that he published in his final decade: the modulating rondo. Its refrain, or rondo, in A minor, makes three full statements that form structural pillars in the movement. This refrain also infects the movement's episodes, appearing once in C major, once in E minor.

La Xenophon & La Sybille · La Sophie · L'Ernestine [Wq 199/16 (H 685.5)] · L'Auguste

All four items in this group are dated to 1757 in item 97 of Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*. Although none of the 'originals' of these pieces can be conclusively identified, their titles have invited some intriguing conjectures. It seems unlikely that Bach intended the first piece to refer merely to Xenophon (c. 5th-4th c. B.C.E.), a Greek historian from the circle of Socrates and a great admirer of the military. Perhaps the title alluded to one of Bach's contemporaries who served in the Prussian military, or, as Peter Wollny has suggested, it refers to the Berlin author and publisher Friedrich Nicolai (1733-1811), whose publications always included an image of Socrates on their title page. A third reference has been suggested for this title: The Greek components of 'xenophon' – *xeno* (strange or foreign) + *phon* (sound) – may describe the key of the piece, C sharp major, which, except for its appearance in J.S. Bach's *Well-Tempered Clavier*, was virtually unprecedented in Emanuel Bach's time. Bach made further use of *La Xenophon*, transferring it to his *Sonatine*, Wq 100, for two

horns, two flutes, two violins, viola, and bass, where it is transposed to the less formidable key of E major. The title *La Sybille*, like *La Xenophon*, probably referred not only to a figure from classical antiquity – in this case, the Cumæan prophetess – but also to one of Bach's acquaintances. In modern catalogues of Bach's works, these two pieces are listed as a single item. Most of their eighteenth-century manuscript sources, however, contain directions to play them as a *da capo* group: After playing the first and second, the keyboard player is to return to the first. Miklós Spányi plays them in this manner in the present volume.

La Sophie, unlike most of the works here, has a text, has the form of a *da capo* aria, and has the title 'aria' in Bach's autograph manuscript. Because the French word *pièce* always referred to an instrumental composition, it might seem that *La Sophie* is not really a character piece. Yet it is grouped with other named pieces in Bach's autograph manuscript and is listed in Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* as one of the *petites pièces* of item 97. A letter from Bach's widow to the organist Johann Jacob Heinrich Westphal in Schwerin sheds light on Bach's intentions for many of his miniature compositions: 'The number designated in the catalogue does not allude to the songs that belong to some sonatas, e.g. *Amor ist mein Lied*, *Das Fest der Holden...*' Here Frau Bach probably means 'pieces' rather than 'sonatas', for *Das Fest der holden Ernestine* is the beginning of the text of a piece titled *L'Ernestine* that is found in the same autograph manuscript as *La Sophie*. It seems clear that Bach expanded the instrumental genre he had borrowed from the French *clavecinistes* to include pieces that could be sung as well as played, and thereby increased his potential clientele for his *pièces de caractère*.

L'Ernestine, Wq 199/16, a simple minuet in binary form, has the text cited by Frau Bach in her letter to Westphal. Bach probably composed it in honour of Juliane Elisabeth Ernestina Stahl (b. 1742) the eldest daughter of his friend, the physician and Court Counsellor Georg Ernst Stahl (1713-1772). It was eventually transferred to a published collection of Bach's Lieder, *Oden mit Melodien* (1762), with the title *Auf den Namenstag der Mademoiselle S.*, and another character piece, described below, was named *L'Ernestine*.

L'Auguste, which has the rhythm and character of a polonaise (a national dance of Poland), may have referred to Friedrich August II (1696-1763), Elector of Saxony, who was also August III, King of Poland. Or, since August became an enemy of Prussia when the Seven Years' War broke out, Bach may have intended the title of this piece to have only a general reference: to a king or to another august dynastic figure. *L'Auguste* was published in Friedrich Wilhelm Marpurg's anthology *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1757*.

Sonata in D minor

This sonata, dated 1756 in Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*, was also published in Marpurg's *Raccolta* for 1757. As in the *Sonata in A minor* on this CD, its three movements are short, and its technical demands are suitable for amateur keyboard players. All three have the same tonality, but the middle movement, *Larghetto*, is in the major mode. The melodic lines of the first two movements are elegant, despite the modest dimensions of this work. The final *Allegretto* is a perpetual-motion movement with constant motion in semiquavers.

L'Ernestine [Wq 117/38 (H 124)] • Andantino in D minor • La Louise

L'Ernestine, Wq 117/38, has a complex history. It appears in the key of E major in a manuscript containing early versions of Bach's character pieces, with the title *La Frédérique*. According to Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*, it originated in 1754 as the third movement of his *Sonata in E major* for solo keyboard, Wq 65/29. (The curious fact that the sonata movement is far more ornate than *La Frédérique* suggests that Bach originally composed a simple version of this movement and re-worked it later.) This piece probably received its new title at some time after the earlier *L'Ernestine* (described above) had been published as a song in Bach's *Oden mit Melodien*. A later version of the piece, transposed to D major and provided with the new title, circulated widely in the last half of the eighteenth century. The piece was transmitted to later catalogues of Bach's works in the original key of E

major, however, but with the later title *L'Ernestine*. This piece combines two of Bach's favourite formal designs: its two repeated structural sections denote a binary design, and it is also a modulating rondo.

The *Andantino in D minor* was published in the issue of Marburg's *Kritische Briefe über die Tonkunst* that first appeared on 10th November 1759. This untitled piece may have been conceived as a character piece: an eighteenth-century manuscript in which it is found contains directions that it is to be performed in combination with *La Louise*. It has a structural aspect in common with *La Louise*; although this *Andantino* is a *da capo* piece, it is also a modulating rondo.

The 'original' of *La Louise* resists identification – she cannot be the poetess Anna Louisa Karsch, for Karsch was unknown to Bach at the time he composed this piece. Possibly it was named after Luise Charlotte Stahl, who was the sister of the physician and who married the jurist Johann Samuel Friedrich Böhmer (1704-72). This piece, dated 1756, was originally the last movement of the *Sonata in D major* for violin and *obbligato* harpsichord, Wq 74 (H 507) (1754). Bach made further use of it as the last movement of the *Sonatina in D major*, Wq 102 (H 456), for solo keyboard accompanied by two horns, two flutes, two violins, viola and bass (1763). Like several other pieces on this disc, *La Louise* is a modulating rondo.

© Darrell M. Berg 2006

Performer's remarks

Real and disguised character pieces

The present disc completes the recording of C.P.E. Bach's character pieces (see also BIS-CD-1087 and BIS-CD-1198). Beside the character pieces you will find here some pieces not bearing character titles as well as two sonatas, all closely related to the genre of the character piece, or as referred to by C.P.E. Bach, the *petite pièce*.

In the grouping of the character and other short pieces we follow the same principles as on the two previous discs mentioned above by following the grouping in Bach's printed estate catalogue and the incomplete, partly autograph catalogue of his keyboard works. This does not seem to reveal any musical logic and presumably only

groups the pieces according to their date of composition. This method offered a convincing solution; otherwise we would have lacked an ‘original’ grouping system. Consequently we included in our compilation the pieces without character titles included by Bach himself in these small ‘bouquets’ of *petites pièces*: an *Allegretto* and an *Allegro*, forming a pair, and an *Andantino*. Interestingly enough, some of the sources follow, at least partially, this original grouping and this is how we know that the *Zwey Allegro* included in the first group on this disc are not the two *Allegros*, Wq 116/16-17 (H 338), as supposed earlier, but the two presented here: Wq 116/19-20. The *Andantino* is very similar to the ‘genuine’ character pieces in every respect, except that it lacks a title.

The two sonatas included are also closely related to the genre of character piece. The first movement of the *Sonata in A minor* and the last movement of the *Sonata in D minor* circulated – according to the sources – as individual pieces without character titles. The second and third movements of the same *Sonata in A minor* bear character titles in several sources (*La Guillelmine* and *La Coorl*) and we find them included as individual pieces in contemporary manuscript collections of Bach’s character pieces. The opening movements of both sonatas are indeed much closer to the formal design of some of the character pieces than to most of Bach’s genuine sonata movements. (For drawing my attention to these interesting facts I am very much indebted to Mr. Peter Wollny.) These are not the only cases: in the second half of the 1750s C.P.E. Bach composed several sonatas in which we find movements very similar to the design and style of the character pieces. Later Bach included arrangements of some of these sonata movements, as well as many of the character pieces, in his twelve *Sonatinas* for one or two keyboards and orchestra, composed between 1762 and 1765. This is a clear indication that in Bach’s mind the ‘real’ character pieces and many sonata movements represented the same genre, and it lets us suppose that at least some of the sonatas of the late 1750s and early 1760s were assembled from individually composed *petites pièces*. From the compositions on the present disc *La Philippine* has been transformed into the first movement of the *Sonatina in C major*, Wq 103 (H 457), and the *Andantino in D*

minor, into the second (see volume 13 of the companion series – C.P.E. Bach: The Complete Keyboard Concertos). The ‘double’ piece *La Xenophon* and *La Sybille* served as the source of the first movement of the *Sonatina in E major*, Wq 100 (H 455), with *L’Ernestine*, Wq 117/38 (H 124), becoming its second movement (volume 11 in the concerto series). This is actually the third time the collector of both series is confronted with this piece: it also features as third movement of the *Sonata in E major*, Wq 65/21 (H 83), on volume 13 in this series of Bach’s solo keyboard music. *L’Auguste* became the last movement of *Sonatina in G major*, Wq 98 (H 451) (volume 9), and *La Louise* the last movement of *Sonatina in D major*, Wq 102 (H 456) (volume 12).

The *Allegretto* and *Allegro*, from the first group of pieces on this recording, are very short compositions meant presumably for keyboard students. Beside serving as tiny musical miniatures playable even by children, they may have served as a basis for learning the technique of embellishment, so brilliantly demonstrated by C.P.E. Bach in many of his compositions with written-out varied repeats. The varied repeats presented here were composed by me (this time not improvised as in many other cases in this series) in order to enliven the music and to demonstrate this musical practice so typical of the period.

The manuscripts of two of character pieces (*La Sophie* and *L’Ernestine*, Wq 199/16 [H 685.5]) include text, which means they could also be performed as songs. The usually simple strophic songs of the time, called *Clavierlieder* (of which C.P.E. Bach also composed some hundreds), and the keyboard pieces were very closely related genres. Consequently, songs could be performed as solo keyboard music as well – or, to put it another way, songs were considered as keyboard compositions of which the upper part of the right hand could serve as a part for the singer (who may often have been the keyboard player him- or herself), a very exciting ‘cross-over’ phenomenon of the time. As I wanted to save the listener from my own art of singing, I have included these compositions as mere keyboard pieces here, after a few necessary changes required to accommodate them to keyboard performance (again many thanks to Peter Wollny for encouraging me to do so).

The instrument used on this recording...

The clavichord played on this recording is based on one of the finest examples of the Saxonian school of clavichord building in the second half of the 18th century, an instrument built in 1785 by Gottfried Joseph Horn near Dresden, now in the collection of the Musikinstrumentenmuseum in Leipzig. We know that C.P.E. Bach liked the clavichords by Friederici very much and that he himself possessed one. Both Friederici and Horn represent the same tradition – which can be traced back to Gottfried Silbermann – their instruments being in fact very similar.

Joris Potvlieghe, an outstanding Belgian specialist in the Saxonian school of clavichord building, undertook to make a true facsimile (including all visual details) of this instrument for me in 1999, with special regard to this recording project. For this I would like to express my warmest thanks to him. The choice of this model for C.P.E. Bach's music seems to be justified by historical evidence and by many musical considerations. As well as its surprisingly loud, clear and articulated sound, one beautiful and striking feature of this instrument is the extremely long reverberation of the strings (produced by the undamped part of the strings between bridge and tuning pin), which beautifully fills the pauses when necessary and gives resonance to the typically thin texture. It inspires and greatly helps the player to reveal and exploit many new features of this music.

...and some new features of it

This clavichord will already be familiar to the listener from three previous discs in this series: volumes 10, 12 and 14, all recorded in 2000. During the three years that elapsed between the two recording sessions, the instrument changed considerably – a normal and natural process in the life of a new instrument. Owing to this, the sound is slightly different from what is heard on the earlier volumes, even though the recording took place in the same hall and the set-up of the equipment was basically as close as possible to that of the former discs. The difference of pitch has also contributed to this: while the former volumes were recorded at $a'=415$ Hz, the pitch of my clavichord has settled over the years to a' =about 422 Hz, resulting in a

firmer touch and a somewhat different sound. The unequal temperament used on this recording also differs slightly from that of the former discs, both representing possible variants of 18th-century keyboard temperaments.

© *Miklós Spányi* 2006

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.

Carl Philipp Emanuel Bach hat alle Werke auf dieser CD zwischen 1755 und 1759 komponiert. Die Jahre 1756-63 umfassen den Siebenjährigen Krieg, eine Zeit der Zerrüttungen für Bach und andere der bei Friedrich dem Großen engagierten Musiker; in den Nachkriegsjahren schwand der Enthusiasmus des Königs für seinen musikalischen Hofstaat, und er verbrachte weniger Zeit mit musikalischen Aktivitäten. Die 1750er und 1760er Jahre aber scheinen für den Komponisten Bach sehr günstige Jahre gewesen zu sein. Der erste, 1753 veröffentlichte Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* hatte seinen Ruf als Klavierkomponist (weit mehr als dies seine „Preußischen“ und „Württembergischen“ Sonaten getan hatten) und als führender Fachmann für das Klavierspiel etabliert. In dem Jahrzehnt nach der Veröffentlichung seines *Versuchs* nahm Bachs Schaffen für Soloklavier erheblich zu, was zweifellos als Reaktion auf eine trotz des Krieges steigende Nachfrage der klavierspielenden Klientel zu verstehen ist. Bach schrieb in den späten 1750er und beginnenden 1760er Jahren nicht nur mehr Soloklavierwerke als je zuvor, sondern er bot sie seiner Kundschaft auch in mehr als einer Gestalt an, wobei er sie oftmals in andere Tonarten transponierte: Er übernahm zwei der hier eingespielten kleinen Stücke in ein mehrsätziges Werk für Klavier solo, bot den letzten Satz einer Klaviersonate als kleines Stück Klavier solo an, arrangierte sechs Stücke für andere Instrumente – meist als Sonatine (Werke für Solocembalo und Instrumentalbegleitung) und veröffentlichte vier Werke in Sammlungen, die – ebenfalls trotz des Krieges – in Deutschland erschienen, sowie eines in einer Sammlung eigener Lieder. Und die, die er nicht drucken ließ, ließ er als Manuskript verbreiten.

La Philippine · La Gabriel · La Caroline · Allegretto F-Dur · Allegro D-Dur

Die mit Namen versehenen Stücke dieser Einspielung gehören zu einer Gattung, die als *pièce de caractère* oder Charakterstück bekannt ist, ein Lieblingsgenre der französischen Cembalokomponisten des 18. Jahrhunderts. Bach beschäftigte sich nur kurz, dafür aber intensiv mit dieser Gattung: Zwischen 1754 und 1757 komponierte er mindestens 24 Charakterstücke für Klavier solo, die eine offenkundige Hommage an die französischen Modelle darstellen. Viele Titel der französischen

Charakterstücke beziehen sich auf Personen aus dem Bekanntenkreis ihrer Komponisten – François Couperin nannte sie „liebenswerte Originale“ –, und viele schilderten Charakterzüge, die möglicherweise ebenfalls „Originalen“ eigen waren, die zu den Bekannten der Komponisten zählten. Der französische Artikel *la* bezieht sich auf das weibliche Substantiv *pièce*, so daß die Titel trotz ihres weiblichen Artikels oftmals Männer meinten. Wenn Bachs Titel Namen aufweisen, so beziehen sich diese auf seinen Berliner Freundes- und Bekanntenkreis; viele davon lassen sich einfach identifizieren. Da Bach die Frauen dieses Kreises offenbar nur mit ihren jeweiligen Vornamen benennt, sind hier die „Originale“ mit weniger Sicherheit zu ermitteln. *La Philippine* oder *La Caroline* könnten ihre Titel Bachs Tochter Anna Carolina Philippina verdanken. Der Titel *La Gabriel* – es mag sich dabei um einen Vornamen oder einen Spitznamen handeln – ist noch geheimnisvoller; gegenwärtig ist uns unter Bachs Zeitgenossen niemand mit diesem Namen bekannt. Auch wenn die übrigen zwei Stücke dieser Gruppe – das *Allegretto* und das *Allegro* – keinen Titel tragen, ist es doch möglich, daß auch sie als Charakterstücke konzipiert wurden und daß Bach ursprünglich erwogen hat, ihnen Titel zu verleihen. Wie viele andere von Bachs kurzen Cembalostücken, sind alle fünf Stücke dieser Gruppe zweiteilig angelegt (zweiteilige Form: der erste offen, der zweite geschlossen). Alle fünf finden sich in einem Manuskript, das Bach als Hauskopie diente – eine Vorlage, nach der Verkaufsexemplare angefertigt werden konnten; gemeinsam werden sie unter der „No. 79“ und dem Entstehungsjahr 1755 in seinem Nachlaß-Verzeichnis aufgeführt.

Sonate a-moll

Bachs Nachlaß-Verzeichnis gibt das Jahr 1759 als Entstehungsjahr für die *Sonate a-moll* an. Vermutlich aber hat Bach den zweiten und den dritten Satz zuerst als eigenständige Charakterstücke komponiert, vielleicht 1758, als er die Familie seines jungen Kollegen Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800) in Zerbst besuchte. Ein Zeitgenosse Bachs schreibt, daß Carl Höckh (1707-73), ein Violinist am Hofe Anhalt-Zerbst, Bachs Vornamen „Coorl“ aussprach; Höckhs Dialekt war den Musikern bei Hofe ein wahrer Freudenquell. Wenn diese Anekdote stimmt, dann komponierte

Bach *La Guillelmine* und *La Coorl* als Charakterstücke und stellte sie 1759 mit einem neukomponierten Satz zu einer dreisätzigen Sonate zusammen: Diese beiden Stücke befinden sich – ohne den ersten Satz der Sonate – in einem Manuskript, das frühe Fassungen und Namen seiner Charakterstücke enthält. Anders als in den anderen Sonaten der späten 1750er Jahre stehen hier sämtliche drei Sätze in derselben Tonart: a-moll. Sowohl im ersten wie im zweiten Satz imitieren die Themen expressive Vokalmelodien, beide sind prinzipiell homophon gehalten und beide sind zweiteilig. Und doch hat jeder der Sätze einen ganz eigenen Charakter. Der erste Satz ist brillant, hat eine lebhaftes Baßstimme und eine verzierte Melodie. Der zweite ist getragen, hat eine einfachere Melodie, eine einfachere, pulsierende Baßbegleitung und eine ausgeschriebene Kadenz am Satzende. Der dritte Satz, *Tempo di minueto*, weist eine Form auf, der Bach in seiner Karriere zunehmend Aufmerksamkeit schenkte und die er in den Sammlungen für *Kenner- und Liebhaber*, die er in seinem letzten Jahrzehnt veröffentlichte, voll entwickelte: die modulierende Rondoform. Der Refrain (bzw. das Rondo) in a-moll erscheint dreimal und bildet solcherart strukturelle Brückenpfeiler, die auch die Episoden – die eine in C-Dur, die andere in e-moll – beeinflussen.

La Xenophon & La Sybille · La Sophie · L'Ernestine [Wq 199/16 (H 685.5)] · **L'Auguste**
Diese vier Stücke sind mit 1757 datiert und bilden die Nummer 97 in Bachs Nachlaß-Verzeichnis. Obwohl hier keines der „Originale“ schlüssig identifiziert werden kann, haben die Titel zu einigen faszinierenden Vermutungen eingeladen. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach sich mit dem ersten Stück lediglich auf Xenophon (ca. 5.-4. v. Chr.) bezog, einen griechischen Historiker aus dem Umkreis von Sokrates und großen Bewunderer des Militärs. Vielleicht spielt der Titel auf einen Zeitgenossen Bachs an, der beim preußischen Militär diente, oder aber er bezieht sich – wie Peter Wollny vermutet hat – auf den Berliner Schriftsteller und Verleger Friedrich Nicolai (1733-1811), dessen Publikationen stets ein Portrait des Sokrates auf der Titelseite trugen. Und noch ein dritter Bezug ist hergestellt worden: Die griechischen Bestandteile des Wortes „xenophon“ – *xeno* (fremd oder ausländisch) + *phon* (Klang) – könnten die Tonart des Stücks, Cis-Dur, beschreiben, die – von ihrem Erscheinen in

J.S. Bachs *Wohltemperierten Klavier* abgesehen – zu Emanuel Bachs Zeiten buchstäblich ohne Vorläufer war. Bach hat *La Xenophon* in seiner *Sonatine* Wq 100 für zwei Hörner, zwei Flöten, zwei Violinen, Viola und Baß wiederverwendet und es dabei in die weniger furchterregende Tonart E-Dur versetzt. Auch der Titel *La Sybille* bezieht sich nicht nur auf eine Gestalt der klassischen Antike – in diesem Fall auf die Prophetin von Cumae –, sondern auch auf eine von Bachs Bekannten. In modernen Werkverzeichnissen sind diese beiden Stücke als separate Einträge aufgeführt. Die meisten der Manuskripte aus dem 18. Jahrhundert jedoch enthalten Anweisungen, sie gemeinsam als *da-capo*-Gruppe zu spielen: Nachdem beide erklingen sind, soll der Pianist die erste wiederholen. Miklós Spányi spielt sie hier auf diese Weise.

Anders als die anderen hier eingespielten Werke hat *La Sophie* einen Text, entspricht formal der *da-capo*-Arie und wird in Bachs Autograph als Arie bezeichnet. Weil das französische Wort *pièce* sich stets auf eine Instrumentalkomposition bezieht, könnte es scheinen, als sei *La Sophie* kein echtes Charakterstück. Gleichwohl steht es zusammen mit anderen betitelten Stücken in Bachs Autograph und wird in Bachs Nachlaß-Verzeichnis als eines der kleinen Stücke mit der Nummer 97 aufgelistet. In einem erhellenden Brief an den Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal in Schwerin erläutert Bachs Witwe, die Nummern des Werkverzeichnisses bezögen sich nicht auf die Lieder, die zu manchen Sonaten gehörten, wie etwa *Amor ist mein Lied* oder *Das Fest der holden Ernestinen*. Auch wenn sie explizit von „Sonaten“ spricht, meint Frau Bach wahrscheinlich eher Stücke (*pièces*), denn *Das Fest der holden Ernestinen* ist das Incipit eines Stücks mit dem Titel *L'Ernestine*, das sich in demselben Autograph findet wie *La Sophie*. Offenbar hat Bach die instrumentale Gattung, die er den französischen *clavecinistes* entlehnt hatte, dahingehend erweitert, daß sie Stücke, die sowohl mit als auch ohne Gesang aufgeführt werden konnten, enthalten konnte, womit auch der potentielle Kundenkreis für seine Charakterstücke vergrößert war.

L'Ernestine Wq 199/16 ist ein schlichtes, zweiteiliges Menuett mit dem von Frau Bach in ihrem Brief an Westphal zitierten Text. Bach komponierte es wahrscheinlich zu Ehren von Juliane Elisabeth Ernestina Stahl (geb. 1742), die älteste Tochter seines Freundes, des Arztes und Hofrats Georg Ernst Stahl (1713-1772). Es wurde schließ-

lich unter dem Titel *Auf den Namenstag der Mademoiselle S.* in eine gedruckte Sammlung Bachscher Lieder aufgenommen, *Oden mit Melodien* (1762), und ein anderes, weiter unten beschriebenes Charakterstück erhielt den Namen *L'Ernestine*.

L'Auguste, das den Rhythmus und den Charakter einer Polonaise (eines polnischen Nationaltanzes) hat, bezieht sich vielleicht auf Friedrich August II. (1696-1763), Kurfürst von Sachsen und zugleich König August III. von Polen. Da August aber mit Ausbruch des Siebenjährigen Krieges aber zum Feind Preußens wurde, mag Bach den Titel eventuell nur als einen allgemeinen Hinweis auf einen König oder eine andere erhabene (frz. *auguste*) Person eines Herrscherhauses gemeint haben. *L'Auguste* erschien in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Sammlung Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1757*.

Sonate d-moll

Diese Sonate, die in Bachs Nachlaß-Verzeichnis das Entstehungsjahr 1756 trägt, erschien ebenfalls 1757 in Marpurg's *Raccolta*. Wie die hier eingespielte *Sonate a-moll* hat sie drei kurze Sätze, deren spieltechnische Anforderungen die Fähigkeiten von Amateuren nicht übersteigen. Während die Außensätze in a-moll stehen, wechselt der mittlere Satz, *Larghetto*, in die Dur-Variante. Die Melodik der ersten beiden Sätze ist trotz der bescheidenen Dimensionen des Werks von einiger Eleganz. Das Final-*Allegretto* ist ein Perpetuum mobile mit unablässiger Sechzehntelbewegung.

L'Ernestine [Wq 117/38 (H 124)] · Andantino d-moll · La Louise

L'Ernestine Wq 117/38 hat eine komplizierte Entstehungsgeschichte. In einem Manuskript mit Frühfassungen Bachscher Charakterstücke erscheint es in E-Dur unter dem Titel *La Frédérique*. Bachs Nachlaß-Verzeichnis zufolge stammt es aus dem Jahr 1754 und war ursprünglich der dritte Satz seiner *Klaviersonate E-Dur* Wq 65/29. (Der seltsame Umstand, daß der Sonatensatz wesentlich mehr Verzierungen zeigt als *La Frédérique*, legt die Vermutung nahe, daß Bach zuerst eine einfache Fassung dieses Satzes komponierte und diese später überarbeitete.) Seinen neuen Titel erhielt das Stück, nachdem das früher entstandene *L'Ernestine* (s. oben) als Lied in Bachs

Oden mit Melodien veröffentlicht worden war. Eine spätere, nach D-Dur transponierte und mit dem neuen Titel versehene Fassung erfreute sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts großer Verbreitung. In späteren Werkverzeichnissen erscheint das Stück zwar mit der Ursprungstonart E-Dur, aber mit dem späteren Titel, *L'Eretnestine*. Das Stück verbindet zwei der von Bach am meisten geschätzten formalen Prinzipien: Die beiden wiederholten Strukturteile bezeugen eine zweiteilige Anlage; daneben handelt es sich um ein modulierendes Rondo.

Das *Andantino d-moll* wurde in Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst* vom 10. November 1759 veröffentlicht. Das unbetitelte Stück könnte als Charakterstück konzipiert worden sein: In einem Manuskript aus dem 18. Jahrhundert findet sich die Anweisung, es zusammen mit *La Louise* aufzuführen. Mit diesem teilt es einen strukturellen Aspekt: Obschon ein *da-capo*-Stück, ist auch das *Andantino* ein modulierendes Rondo.

Das „Original“ von *La Louise* widersetzt sich der Identifizierung – es kann nicht die Dichterin Anna Louisa Karsch sein, die Bach zur Zeit der Komposition noch nicht kannte. Möglicherweise wurde es nach Luise Charlotte Stahl benannt, der Schwester des Arztes, die den Juristen Johann Samuel Friedrich Böhmer (1704-72) heiratete. Bei dem mit dem Datum 1756 versehenen Stück handelt es sich um den vormaligen Schlußsatz der *Sonate D-Dur* für Violine und obligates Cembalo Wq 74 (H 507) aus dem Jahr 1754. Bach verwendete es wieder als Schlußsatz der *Sonatine D-Dur* Wq 102 (H 456) für Soloklavier mit Begleitung von zwei Hörnern, zwei Flöten, zwei Violinen, Viola und Baß (1763). Wie einige andere Stücke auf dieser CD ist auch *La Louise* ein modulierendes Rondo.

© Darrell M. Berg 2006

Anmerkungen des Interpreten

Wirkliche und heimliche Charakterstücke

Diese CD beendet die Einspielung von C.P.E. Bachs Charakterstücken (vgl. BIS-CD-1087 und BIS-CD-1198). Neben den Charakterstücken finden Sie hier einige Stücke, die keinen Charaktertitel tragen, sowie zwei Sonaten, die alle eng mit der Gattung

Charakterstück verbunden sind – oder, wie C.P.E. Bach sagt, der *petite pièce*. In der Anordnung der Charakter- und der anderen kurzen Stücke folgen wir denselben Prinzipien wie bei den beiden vorangegangenen CDs, indem wir uns nach der Anordnung in Bachs gedrucktem Nachlaß-Verzeichnis und dem unvollständigen, teilweise autographen Verzeichnis seiner Klavierwerke gerichtet haben. Dies vermittelt nicht den Anschein einer musikalischen Logik und ordnet die Stücke vermutlich allein nach ihrer Entstehung. Diese Methode war eine überzeugende Lösung; andernfalls hätte uns ein „originales“ Ordnungssystem gefehlt. Konsequenterweise haben wir in unsere Sammlung auch die Stücke ohne Charaktertitel aufgenommen, die Bach selber in diese „Bouquets“ kleiner Stücke aufgenommen hat: ein *Allegretto* und ein *Allegro*, die ein Paar bilden, sowie ein *Andantino*. Interessanterweise folgen einige Quellen zumindest in Teilen dieser originalen Anordnung, und deshalb wissen wir, daß es sich bei den *Zwey Allegros* aus der ersten Gruppe dieser CD nicht, wie früher angenommen, um die zwei *Allegros* Wq 116/16-17 (H 338) handelt, sondern um eben die beiden hier vorgestellten: Wq 116/19-20. Das *Andantino* entspricht den „echten“ Charakterstücken in jeder Hinsicht – bis auf den Umstand, daß ihm ein Titel fehlt.

Auch die beiden Sonaten sind eng mit der Gattung Charakterstück verwandt. Der erste Satz der *Sonate a-moll* und der letzte Satz der *Sonate d-moll* kursierten, so die Quellen, als eigenständige Stücke ohne Charaktertitel. Der zweite und der dritte Satz der *Sonate a-moll* tragen in mehreren Quellen Charaktertitel (*La Guillelmine* und *La Coorl*); außerdem finden wir sie als selbständige Stücke in zeitgenössischen Manuskriptsammlungen von Bachs Charakterstücken. Die Eröffnungssätze der beiden Sonaten ähneln in formaler Hinsicht viel mehr so manchen Charakterstücken als den meisten von Bachs echten Sonatensätzen. (Ich danke Herrn Peter Wollny sehr dafür, daß er meine Aufmerksamkeit auf diese interessanten Tatsachen gelenkt hat.) Dies sind nicht die einzigen Fälle: In der zweiten Hälfte der 1750er Jahre komponierte Bach mehrere Sonaten, in denen sich Sätze finden, die in Anlage und Stil große Ähnlichkeit mit den Charakterstücken aufweisen. Später nahm Bach Arrangements einiger dieser Sonatensätze sowie viele der Charakterstücke in seine 1762 bis 1765 komponierten zwölf Sonatinen für eins oder zwei Klaviere und Or-

chester auf. Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß für Bach die „echten“ Charakterstücke und viele Sonatensätze zur selben Gattung gehörten, und es erlaubt uns die Vermutung, daß wenigstens einige der Sonaten der späten 1750er und frühen 1760er Jahre aus individuell komponierten *petites pièces* zusammengestellt wurden. Unter den Kompositionen dieser CD wurde *La Philippine* in den ersten Satz der *Sonatine C-Dur* Wq 103 (H 457) umgeformt und das *Andantino d-moll* in den zweiten (vgl. Folge 13 der parallelen Reihe: C.P.E. Bach – Sämtliche Klavierkonzerte). Das „Doppelstück“ *La Xenophon* und *La Sybille* diente dem ersten Satz der *Sonatine E-Dur* Wq 100 (H 455) als Quelle, während *L'Ernestine* Wq 117/38 (H 124) ihr zweiter Satz wurde (Folge 11 in der Konzert-Reihe). Tatsächlich begegnet der Sammler beider Reihen diesem Stück hier zum dritten Mal: Als dritter Satz der *Sonate E-Dur* Wq 65/21 (H 83) findet es sich auch auf Folge 13 der Bachschen Soloklaviermusik. *L'Auguste* wurde zum Schlußsatz der *Sonatine G-Dur* Wq 98 (H 451) (Folge 9), *La Louise* zum Schlußsatz der *Sonatine D-Dur* Wq 102 (H 456) (Folge 12).

Bei dem *Allegretto* und dem *Allegro* aus der ersten hier aufgenommenen Gruppe handelt es sich um sehr kurze Kompositionen vermutlich für Klavierschüler. Während sie als musikalische Miniaturen selbst für Kinder spielbar waren, könnten sie auch als Grundlage zur Erlernung jener Verzierungs-technik gedient haben, die C.P.E. Bach in vielen seiner Kompositionen mit ausgeschriebenen variierten Wiederholungen so brillant demonstriert hat. Die hier enthaltenen variierten Wiederholungen wurden von mir komponiert (und nicht improvisiert, wie in vielen anderen Fällen dieser Reihe), um die Musik zu beleben und diese für die damalige Zeit so typische Musizierpraxis vorzuführen.

Die Manuskripte zweier Charakterstücke (*La Sophie* und *L'Ernestine* Wq 199/16 [H 685.5]) enthalten Text, was bedeutet, daß sie alternativ auch als Lieder aufgeführt werden konnten. Die herkömmlichen einfachen Strophenlieder jener Zeit, Clavierlieder genannt (C.P.E. Bach komponierte davon mehrere hundert), und die Klavierstücke waren einander sehr verwandte Gattungen. Daher konnten Lieder auch als Soloklavierwerke aufgeführt werden – oder, anders gesagt, Lieder wurden als Klavierkompositionen betrachtet, bei denen die obere Stimme der rechten Hand auch als

Gesangstimme dienen konnte (wobei der Sänger oftmals mit dem Pianisten identisch gewesen sein mag) – ein sehr spannendes „Crossover“-Phänomen jener Tage. Um den Hörer vor meiner Sangeskunst zu bewahren, habe ich diese Kompositionen nach einigen notwendigen pianistischen Anpassungen (vielen Dank auch hier an Peter Wollny für seine Ermutigung, so zu verfahren) hier als reine Klavierstücke aufgenommen.

Das bei dieser Einspielung verwendete Instrument ...

Das hier verwendete Clavichord beruht auf einem der vorzüglichsten Vertreter der sächsischen Schule des Clavichordbaus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: einem Instrument, das 1785 von Gottfried Joseph Horn bei Dresden gebaut wurde und das sich jetzt im Leipziger Musikinstrumentenmuseum befindet. Wir wissen, daß C.P.E. Bach die Clavichorde von Friederici sehr schätzte und selber eines besaß. Friederici wie Horn, deren Instrumente einander sehr ähneln, gehören derselben Tradition an, die bis zu Gottfried Silbermann zurückverfolgt werden kann.

Der Belgier Joris Potvlieghe, ein hervorragender Fachmann für die sächsische Schule des Clavichordbaus, hat 1999 mit speziellem Hinblick auf dieses CD-Projekt für mich ein vollkommenes Faksimile dieses Instruments angefertigt (inklusive aller optischen Details). Ich möchte ihm dafür meinen herzlichsten Dank aussprechen. Die Wahl dieses Modells für C.P.E. Bachs Musik scheint aufgrund historischer Belege und zahlreicher musikalischer Erwägungen gerechtfertigt. Neben seinem erstaunlich lauten, klaren und artikulierten Klang ist ein weiteres wunderbares Charakteristikum dieses Instruments sein extrem langer Saitennachhall (hervorgerufen durch die ungedämpften Saitenabschnitte zwischen Brücke und Stimmstock), der auf die schönste Weise erforderlichenfalls die Pausen füllt und der üblicherweise dünnen Textur Resonanz verleiht. Es inspiriert den Spieler und hilft ihm dabei, viele neue Momente dieser Musik aufzuspüren und zu erkunden.

... und einige seiner neuen Merkmale

Der Hörer wird dieses Clavichord bereits von drei früheren CDs dieser Reihe kennen: Folge 10, 12 und 14, allesamt im Jahr 2000 aufgenommen. In den drei Jahren, die

zwischen den beiden Aufnahmeterminen verstrichen sind, hat sich das Instrument beträchtlich verändert – ein normaler und natürlicher Prozeß im Leben eines neuen Instruments. Daher unterscheidet sich der Klang ein wenig von dem der früheren Folgen, obwohl die Aufnahme in demselben Saal stattfand und die Aufstellung des Equipments so weit wie möglich der damaligen entsprach. Auch die Tonhöhendifferenz hat hierzu beigetragen: Während die früheren Folgen mit $a'=415$ Hz eingespielt wurden, hat sich die Tonhöhe meines Clavichords im Laufe der Jahre bei $a'=ca. 422$ Hz eingependelt, was zu einem härteren Anschlag und einem etwas anderen Klangbild führt. Ebenso unterscheidet sich die bei dieser Aufnahme zugrundegelegte nichtgleichschwebende Temperatur geringfügig von der der früheren CDs, wobei beide im 18. Jahrhundert gebräuchlich waren.

© *Miklós Spányi* 2006

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 Könnemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviersmusik 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.

Carl Philipp Emanuel Bach composa toutes les œuvres contenues dans ce disque entre 1755 et 1759. Pendant les années 1756-1763, alors que sévissait la Guerre de Sept Ans, l'activité des musiciens de la Cour de Frédéric II de Prusse (Frédéric le Grand) fut interrompue. Puis, à l'issue de la guerre, l'enthousiasme du Roi pour la musique décrut, et il consacra de moins en moins de temps aux activités musicales. Cependant, la décennie 1750-1760 semble avoir été favorable au Bach compositeur. La première partie de l'*Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), publiée en 1753, avait affermi sa réputation de compositeur pour le clavier d'avantage que ne l'avaient fait les *Sonates prussiennes* ou *Wurtembourgeoises*, et avait suscité un développement considérable de la pratique du clavier en concert. Dans les dix années suivant la publication de l'*Essai*, Bach écrivit de plus en plus pour clavier seul, sans aucun doute en raison d'une demande des musiciens amateurs dont le nombre avait augmenté en dépit de la guerre. Ainsi il composa non seulement un nombre grandissant de pièces pour clavier seul à la fin des années 1750 et au début des années 1760, mais il en publia certaines sous des formes diverses, les transposant souvent dans des tonalités différentes. Il transcrivit deux des pièces qui figurent dans ce volume et en fit une sonate en plusieurs mouvements, reprit le final d'une sonate et la publia séparément, arrangea six pièces pour d'autres instruments, principalement sous la forme de sonatines (pour clavier solo et accompagnement instrumental), en fit paraître quatre dans des anthologies publiées – même pendant la guerre – en Allemagne, et même une dans un recueil de ses mélodies. Celles qui n'étaient pas publiées circulaient sous forme manuscrite.

La Philippine · La Gabriel · La Caroline · Allegretto en fa majeur · Allegro en ré majeur

Celles de ces pièces portant un titre appartiennent au genre des pièces de caractère, un genre très prisé des compositeurs français au dix-huitième siècle. Bach s'y intéressa peu de temps, mais de manière très approfondie, entre 1754 et 1757, et composa pendant ces années au moins vingt-quatre pièces de caractère, portraits de personnages de sa connaissance – Couperin appelait les modèles « aimables originaux »

– et beaucoup dépeignent les traits de ceux qui les ont inspirées. L'article féminin « la » se rapporte au substantif « pièce » et ne préjuge donc pas du sexe du modèle qui était souvent un homme. Chez Bach, les titres se rapportent à des personnages faisant partie de son cercle d'amis et de relations à Berlin, et beaucoup restent faciles à identifier. En revanche, lorsqu'il fait allusion à une femme, il utilise souvent un prénom, rendant par là l'identification plus incertaine. Ainsi, *La Philippine* ou *La Caroline*, ou éventuellement les deux, doivent peut-être leur titre à la sœur de Bach, Anna Carolina Philippina. *La Gabriel* – il pourrait s'agir là soit d'un prénom, soit d'un surnom – est plus énigmatique, car nous ne connaissons pas de personne dans l'entourage de Bach ayant porté ce nom. Bien que les deux pièces restantes de la série, *l'Allegretto* et *l'Allegro* ne portent pas de titre, il se peut qu'elles aient été pensées comme des pièces de caractère et que Bach ait imaginé leur donner un nom. Comme beaucoup de pièces courtes pour le clavier, toutes ces pièces ont une structure binaire (une forme bipartite, la première ouvre, la seconde clôt). Elles se trouvent dans un manuscrit utilisé par Bach et qui devait servir à faire des copies destinées à être vendues. Toutes se trouvent sous le même numéro « 79 » dans le *Nachlaß-Verzeichnis* (catalogue de sa succession) et portent 1755 comme date de composition.

Sonate en la mineur

Le même *Nachlaß-Verzeichnis* indique 1759 comme date de composition de cette sonate. Il est toutefois probable que ses second et troisième mouvements aient été à l'origine des pièces de caractère, peut-être datant de l'année 1758, alors que Bach rendit visite à la famille de son jeune collègue Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800) à Zerbst. Un des contemporains de Bach écrit que Carl Höckh (1707-1773), violoniste à la Cour de Anhalt-Zerbst, prononçait le premier prénom de Bach « Coorl », et l'accent de Höckh fut bientôt une source d'amusement pour les musiciens de la Cour. Si cette anecdote est véridique, il est probable que Bach composa originellement *La Guillemine* et *La Coorl* comme des pièces de caractère avant de leur adjoindre en 1759 un autre mouvement nouvellement composé pour former une sonate en trois mouvements. Ces deux mouvements – sans le premier – se

trouvent dans un manuscrit qui contient des premières versions de pièces de caractère, dont les titres furent modifiés plus tard.

Contrairement à la plupart des sonates que Bach écrivit vers la fin des années 1750, celle-ci présente des mouvements qui sont tous dans la même tonalité et le même mode : la mineur. Premier et deuxième mouvements présentent une mélodie imitant l'expression de la voix, un tissu principalement homophonique et une structure binaire. Toutefois chaque mouvement possède un caractère différent. Le premier est d'humeur espiègle, avec une ligne de basse très vivante et une mélodie ornée. Le second, languissant avec une mélodie et une basse plus simples, présente une cadence développée à la fin. Le troisième, *Tempo di Minuetto*, possède une forme à laquelle Bach porta une attention croissante pendant toute sa carrière et qu'il porta à son plein accomplissement dans la collection *Für Kenner und Liebhaber*, publiée à la fin de sa vie. Le refrain, ou rondo, en la mineur, présente trois affirmations qui sont les piliers du mouvement ; on le retrouve aussi dans les couplets, une fois en do majeur et une fois en mi mineur.

La Xenophon & La Sybille · La Sophie · L'Ernestine [Wq 199/16, H 685.5] · L'Auguste

Ces autres pièces de 1757 portent le numéro de catalogue 97 dans le *Nachlaß-Verzeichnis*. Bien que l'on ne puisse identifier avec certitude les originaux, leurs titres ont souvent intrigué : il semble improbable que la première se rapporte à Xenophon, historien grec de l'entourage de Socrate et stratège (ca 5^{ème} – 4^{ème} siècle avant J.C.). Peut-être est-ce plutôt là une allusion à un contemporain de Bach servant dans l'armée prussienne ou, comme le suggère Peter Wollny, une allusion à l'écrivain et éditeur berlinois Friedrich Nicolai (1733-1811), dont les publications portaient toujours un portrait de Socrate sur leur page de titre. Une autre hypothèse a été émise : les racines grecques de « Xenophon » – *xeno* : étrange ou étranger et *phon* : bruit – pourraient faire allusion à la tonalité utilisée dans la pièce, do dièse majeur qui, mis à part le *Clavier bien tempéré*, était inusitée du temps d'Emanuel Bach. Bach reprit *La Xenophon* ultérieurement, et la transcrivit pour l'intégrer à la *Sonatine* Wq 100, pour deux cors, deux flûtes, deux violons, alto et basse, où elle est transposée dans la tonalité, moins étonnante, de mi majeur.

Le titre *La Sybille*, comme *La Xenophon*, se rapporte probablement non à une figure de l'antiquité classique – dans ce cas, la prophétesse de Cumes – mais à une personne connue de Bach. Dans les catalogues modernes de l'œuvre de Bach, ces deux pièces sont mentionnées comme un article unique ; toutefois, la plupart des sources manuscrites du dix-huitième siècle contiennent des indications selon lesquelles il faut les traiter comme un groupe à *da capo* : après avoir joué les deux, on rejoue la première ; c'est ce qui est fait sur ce disque.

La Sophie, contrairement à la plupart des pièces présentées ici, possède un texte, en forme d'aria *da capo*, et le manuscrit autographe est intitulé « Aria ». Comme le terme « pièce » désigne en français un morceau instrumental, il semblerait que *La Sophie* ne soit pas clairement une pièce de caractère. Cependant, elle est groupée avec d'autres pièces portant un titre dans le manuscrit autographe et est listée dans le *Nachlaß-Verzeichnis* comme l'une des petites pièces figurant sous le numéro 97. Une lettre de la veuve de Bach à l'organiste de Schwerin Johann Jacob Heinrich Westphal donne quelques indications sur les intentions de Bach quant à ces miniatures : « Le numéro indiqué dans le catalogue ne fait pas allusion aux mélodies qui appartiennent à certaines sonates, par exemple : *Amor ist mein Lied*, *Das Fest der Holden* ... » Ici, Madame Bach veut probablement dire « pièce » et non « sonate » car *Das Fest der holden Ernestine* est le début du texte d'une pièce intitulée *L'Ernestine* qui se trouve sur le même manuscrit autographe que *La Sophie*. Il semble clair que Bach voulait étendre le genre instrumental emprunté aux clavecinistes français et inclure des pièces qui pouvaient tout autant être chantées que jouées, accroissant par là l'audience auprès de sa clientèle.

A *L'Ernestine*, Wq 199/16, un simple menuet de structure binaire, est associé le texte cité par madame Bach dans sa lettre à Westphal. Bach la composa probablement en honneur de Elisabeth Ernestina Stahl (née en 1742) la sœur aînée de son ami, médecin et Conseiller à la Cour Georg Ernst Stahl (1713-1772). Elle fut finalement intégrée à une collection de Lieder de Bach, *Oden mit Melodien*, publiée en 1762, sous le titre *Auf den Namenstag der Mademoiselle S.*, et une autre pièce, décrite ci-dessous, fut intitulée *L'Ernestine*.

On pense que *L'Auguste*, une polonaise (danse nationale de Pologne), fait allusion à Friedrich August II (1696-1763), Electeur de Saxe, qui devint August III, Roi de Pologne. Ou alors, puisqu'Auguste devint un ennemi lorsque la Guerre de Sept Ans éclata, cette pièce est une référence plus générale à un roi ou tout autre auguste personnage. *L'Auguste* fut publiée dans l'Anthologie de Friedrich Wilhelm Marpurg : *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1757*.

Sonate en ré mineur

Cette sonate, que le *Nachlaß-Verzeichnis* date de 1756, fut également publiée dans la collection de Marpurg en 1757. Comme la *Sonate en la mineur* qui se trouve sur ce disque, ses trois mouvements sont brefs, et d'une difficulté technique modérée qui convient bien aux amateurs. Les trois mouvements sont en ré, mais le mouvement central, *Larghetto*, est dans le mode majeur. Les motifs mélodiques des deux premiers mouvements sont élégants, en dépit des dimensions modestes de l'œuvre. Le final, *Allegretto*, en doubles croches ininterrompues, est un mouvement perpétuel.

L'Ernestine [Wq 117/38, H 124] · Andantino en ré mineur · La Louise

L'Ernestine, Wq 117/38 a une genèse compliquée : on la trouve, dans une version en mi majeur, dans un manuscrit contenant aussi des versions primitives de pièces de caractère de Bach sous le titre *La Frédérique*. Dans le *Nachlaß-Verzeichnis*, elle est datée de 1754 et se trouve être le troisième mouvement de la sonate en mi majeur Wq 65/29. Il est curieux de constater que le mouvement de la sonate est beaucoup plus orné que *La Frédérique* et il est permis de penser que Bach la composa d'abord comme pièce isolée avant de la remanier. Son titre lui échut vraisemblablement après que la pièce décrite ci-dessus, l'ancienne *L'Ernestine*, eut été publiée comme Lied dans le recueil *Oden und Melodien* de Bach. Une version ultérieure, transposée en ré majeur, circula largement sous un autre titre pendant la dernière partie du dix-huitième siècle. Toutefois, cette pièce se retrouve dans des catalogues plus tardifs de l'œuvre de Bach sous le titre *L'Ernestine*. Cette pièce combine deux caractéristiques

chères à Bach : une structure binaire, chacune étant reprise, et un rondo modulant dans d'autres tonalités.

L'*Andantino en ré mineur* fut publié par Marpurg dans ses *Kritische Briefe über die Tonkunst*, dont la première parution date du 10 novembre 1759. Cette pièce sans titre a pu être conçue à l'origine comme une pièce de caractère : en effet, un manuscrit datant du dix-huitième siècle dans lequel elle se trouve, contient des instructions selon lesquelles elle doit être jouée avec *La Louise*. Sa forme présente des analogies avec celle de *La Louise* ; bien que ce soit une pièce à *da capo*, elle se présente aussi comme un rondo modulant.

L'original de *La Louise* reste difficile à identifier. Il ne peut s'agir du portrait de la poétesse Anna Louisa Karsch, car celle-ci était inconnue de Bach au moment où il écrivit cette pièce. Il se peut qu'elle fasse allusion à Luise Charlotte Stahl, sœur du médecin Stahl, qui épousa le juriste Johann Samuel Friedrich Böhmer (1704-1772). Cette pièce, datée de 1756, était à l'origine le dernier mouvement de la *Sonate en ré majeur* pour violon et clavecin obligé Wq 74, H 507 de 1754. Bach la réutilisa plus tard comme dernier mouvement de la sonatine en ré majeur, Wq 102, H 456, pour clavier solo, accompagné de deux cors, deux flûtes, deux violons, alto et basse, qui date de 1763. Comme plusieurs autres pièces de ce disque, *La Louise* est un rondo modulant.

© Darrell M. Berg 2006

Remarques de l'interprète

Les véritables pièces de caractère et celles qui sont déguisées

Ce disque conclut l'enregistrement des pièces de caractère de C.P.E. Bach (voir aussi BIS-CD-1087 and BIS-CD-1198). L'auditeur y trouvera également quelques pièces ne portant pas ce titre ainsi que deux sonates. Toutes sont clairement en relation avec le genre de la pièce de caractère ou, selon la dénomination utilisée par C.P.E. Bach, de la *Petite pièce*.

La manière dont nous présentons et groupons les pièces de caractère et les courtes pièces obéit au même principe que celui adopté dans les disques précédents : nous suivons l'ordre indiqué dans le catalogue de sa succession et dans le catalogue de ses

œuvres pour clavier, incomplet et partiellement autographe. Cet ordre ne semble pas traduire une logique musicale particulière et présente manifestement les pièces suivant leurs dates de composition. Nous avons adopté cette méthode qui nous semble présenter une solution convaincante, faute de quoi nous serions passés à côté du système original de regroupement de ces pièces. Nous avons dès lors fait apparaître dans ce groupe les pièces sans titres, incluses par Bach lui-même dans ces bouquets de petites pièces : un *Allegretto* et un *Allegro*, formant une paire, et un *Andantino*. Il est assez intéressant de constater que quelques sources suivent, au moins en partie, cette manière de grouper les pièces : c'est ainsi que nous avons constaté, contrairement à ce que l'on croyait autrefois, que les deux *Allegro* inclus dans le premier groupe ne sont pas ceux qui portent les numéros Wq 116/16 et 17, mais les Wq 116/19 et 20, présentés ici. L'*Andantino* est en tout point semblable à une pièce de caractère, en dépit du fait qu'il ne porte pas de titre.

Les deux sonates sont étroitement liées au genre de la pièce de caractère. Le premier mouvement de la *Sonate en la mineur* ainsi que le dernier mouvement de la *Sonate en ré mineur* circulèrent – si l'on en croit les sources – comme pièces individuelles, sans toutefois porter un titre. Les second et troisième mouvements de cette même *Sonate en la mineur* portent un titre dans plusieurs sources (*La Guillelmine* et *La Coorl*). Nous les retrouvons également dans des copies incluant des groupes de pièces de caractères de Bach. Les mouvements initiaux des deux sonates sont plus proches de la pièce de caractère que du premier mouvement de sonate habituel à Bach, et je remercie Peter Wollny d'avoir attiré mon attention sur cette particularité. Ce n'est toutefois pas là une exception : nous trouvons dans les sonates composées par C.P.E. Bach dans la seconde moitié des années 1750 des mouvements dont la forme s'apparente au style et à la coupe des pièces de caractère. Plus tard, Bach réutilisera des mouvements de sonates et un nombre important de pièces de caractère dans ses douze sonatines pour un ou deux instruments à clavier et orchestre, composées entre 1762 et 1765. C'est là une indication que dans l'esprit de Bach, la véritable pièce de caractère et beaucoup de mouvements de sonates appartiennent au même genre. Parmi les pièces contenues sur ce disque, *La Philippine* a été réutilisée

comme premier mouvement de la *Sonatine en do majeur* Wq 103 (H 457), et l'*Andantino en ré mineur* dans le second mouvement (voir volume 13 de la série des concertos). La pièce « double » *La Xenophon* et *La Sybille* fut réélaborée comme premier mouvement de la *Sonatine en mi majeur* Wq 100 (H 455), *L'Ernestine*, Wq 117/38, H 124, en devenant le second mouvement (voir volume 11 de la série des concertos). C'est en fait ici une seconde réutilisation de cette pièce, car elle se trouve être également le troisième mouvement de la *Sonate en mi majeur* Wq 65/21 (H 83), qui figure dans le volume 13 de la musique pour clavier solo. *L'Auguste* devint le dernier mouvement de la *Sonatine en sol majeur* Wq 98 (H 451) (volume 9) et *La Louise* le dernier mouvement de la *Sonatine en ré majeur* Wq 102, H 456 (volume 12).

L'*Allegretto* et l'*Allegro* du premier groupe enregistré ici sont de très courtes pièces probablement destinées aux élèves. Tout en étant de minuscules miniatures musicales jouables même par les enfants, il se peut qu'elles aient servi comme base à l'étude de la technique de l'embellissement, si brillamment illustré par C.P.E. Bach dans les reprises variées de beaucoup de ses compositions. Les reprises variées jouées ici sont de ma composition (mais cette fois, contrairement à beaucoup d'autres fois dans le cadre de cette série, elles ne sont pas improvisées) ; j'ai ainsi souhaité rendre cette musique plus vivante et montrer une pratique musicale si typique de cette époque.

Les manuscrits de deux des pièces de caractère (*La Sophie* et *L'Ernestine*, Wq 199/16 [H 685/5]) font apparaître un texte qui démontre clairement qu'elles pouvaient aussi être chantées. Les Lieder strophiques simples en usage à l'époque, appelés *Clavierlieder* (Bach en composa quelques centaines) et les pièces pour clavier étaient des genres étroitement apparentées. En conséquence, les Lieder pouvaient aussi être joués au clavier solo ou, pour présenter les choses autrement, les Lieder étaient en fait des pièces pour clavier dont la partie supérieure jouée par la main droite pouvait être chantée (par celui ou celle qui jouait le clavier). C'est là un phénomène de mélange des genres très productif à l'époque. Voulant épargner à l'auditeur mon propre art du chant, j'ai inclus ces pièces ici comme de simples pièces de clavier, en

opérant de petits changements nécessités par l'adaptation au clavier. Je remercie une fois de plus Peter Wollny pour ses encouragements dans cette démarche.

L'instrument utilisé pour cet enregistrement ...

Le clavicorde utilisé ici est basé sur l'un des meilleurs instruments de l'école saxonne de la facture du clavicorde de la seconde moitié du dix-huitième siècle, construit en 1785 par Gottfried Joseph Horn, des environs de Dresde, et se trouve actuellement à la collection du Musée instrumental de Leipzig. Nous savons que C.P.E. Bach goûtait fort les clavicordes de Friederici dont il possédait un exemplaire. Friederici et Horn sont les représentants de la même tradition qui mène à Gottfried Silbermann, leurs instruments étant réellement d'une esthétique très proche.

Joris Potvlieghe, excellent spécialiste de l'école saxonne de la facture du clavicorde, a entrepris de construire à mon intention un facsimile parfait de cet instrument (jusqu'aux moindres détails visuels) ayant toujours présent à l'esprit ce projet d'enregistrement. Le choix de ce modèle pour la musique de C.P.E. Bach est justifié par des critères historiques et de nombreuses considérations musicales. En plus d'un son remarquablement puissant, clair et précis, l'une des caractéristiques de cet instrument est la réverbération du son (produite par la partie non étouffée des cordes entre le chevalet et les chevilles) qui habite magnifiquement les silences et donne de l'ampleur à un son ténu par nature. Il inspire et aide grandement l'interprète à exploiter beaucoup d'aspects novateurs de cette musique.

... et quelques réflexions supplémentaires

Ce clavicorde sera familier à l'auditeur, puisqu'il a déjà été utilisé pour des enregistrements précédents inscrits dans le cadre de cette série, les volumes 10, 12 et 14, enregistrés en 2000. Pendant les trois années qui nous séparent du premier enregistrement, ce clavicorde a considérablement évolué, ce qui est un processus normal dans la vie d'un instrument neuf. En raison de ce phénomène, le son en est légèrement différent de ce qu'il était autrefois, même si l'enregistrement s'est fait dans le même lieu et si les micros ont été placés de manière analogue. La différence de dia-

pason contribue également à ce changement : les disques précédents ont été faits avec un instrument accordé à la = 415 Hz, avant que le diapason de mon clavicorde ne se stabilise à A = 422 Hz, il en résulte un toucher plus ferme et un son quelque peu différent. Le tempérament inégal utilisé ici diffère également légèrement de celui des enregistrements précédents ; tous les deux représentent des variantes des tempéraments utilisés au dix-huitième siècle.

© *Miklós Spányi* 2006

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 Kőnemann 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 (principal sources only)

LA GABRIEL · LA PHILIPPINE · LA CAROLINE · ALLEGRETTO IN F MAJOR · ALLEGRO IN D MAJOR

1. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 19035
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5897, 5898

SONATA IN A MINOR

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

LA XENOPHON & LA SYBILLE

1. First print in: *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, Berlin: F.Wq Birnstiel, vol. 1, 1761
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 743
3. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5897, 5898

LA SOPHIE · L'ERNESTINE, Wq 199/16 (H 685.5) · L'AUGUSTE

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 743
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5897, 5897

SONATA IN D MINOR

First print in: *Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo di differenti Maestri ed Autori...*, Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1757

L'ERNESTINE, Wq 117/38 (H 124)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 1154, P 365
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5897, 5897

ANDANTINO IN D MINOR

1. First print in: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, ed. Friedrich Wilhelm Marburg, Berlin, 1760
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5897, 5898

LA LOUISE

1. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 19035
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5897

Miklós Spányi would like to thank the Lumijoki Youth Association for kindly permitting this recording to be made in the association's building

Miklós Spányi kiittää Lumijoen Nuorisoseura siitä, että olemme saaneet toteuttaa tämän äänityksen heidän tiloissaan.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in July 2003 at the hall of the Lumijoki Youth Association (Lumijoen Nuorisoseura), 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 2006 and © Miklós Spányi 2006

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

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

BIS CDs 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-1422 B © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



The clavichord used
on this recording