



CD-964 DIGITAL

COMPLETE EDITION 18

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

5

*'Leichte Sonaten'
I*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Sonata in B flat major, H. 116 (W. 62/16) 12'14**

- | | | |
|------------|------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 6'41 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 3'09 |
| [3] | III. <i>Allegretto</i> | 2'16 |
-

Sonata in G major, H. 119 (W. 62/19) 15'15

- | | | |
|------------|-------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro assai</i> | 5'04 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 4'07 |
| [6] | III. <i>Presto</i> | 5'58 |
-

Sechs Leichte Claviersonaten (Six Easy Keyboard Sonatas), Nos. 1-3**Sonata in C major, H. 162 (W. 53/1) 16'45**

- | | | |
|------------|-------------------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegretto ed arioso</i> | 8'08 |
| [8] | II. <i>Andantino, con tenerezza</i> | 6'45 |
| [9] | III. <i>Presto</i> | 1'42 |
-

Sonata in B flat major, H. 180 (W. 53/2) 12'49

- | | | |
|-------------|-----------------------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegretto grazioso</i> | 5'19 |
| [11] | II. <i>Larghetto</i> | 3'25 |
| [12] | III. <i>Allegro ma non presto</i> | 3'55 |
-

Sonata in A minor, H. 181 (W. 53/3) 14'41

- | | | |
|-------------|---------------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro</i> | 6'51 |
| [14] | II. <i>Poco andante</i> | 3'46 |
| [15] | III. <i>Allegro assai</i> | 3'58 |
-

Miklós Spányi, clavichord

All works are World Première Recordings

Carl Philipp Emanuel Bach composed the five sonatas in this volume between 1757, the year after the Seven Years' War began, and 1764, the year after it ended. All of these sonatas were published within a few years of their origin. W.62/16 (H. 116) was composed in 1757 and published in *Œuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavecin de tant de plus célèbres compositeurs rangés en ordre alphabétique*, Part V (Nuremberg: J.U. Haffner, 1759). W.62/19 (H. 119) was composed in 1757 and published in *Musikalisches Mancherley* (Berlin: G.L. Winter, 1762). W.53/1 (H. 162) was composed in 1762 and published in *Sechs leichte Clavier-Sonaten von Carl Philip Emanuel Bach* (Leipzig: B.C. Breitkopf, 1766), whilst W.53/2 and 53/3 (H. 180 and 182) were composed in 1764 and published in *Sechs leichte Clavier-Sonaten* (1766).

The dissemination of Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essay on the true Art of Playing Keyboard Instruments*) in 1753 (2nd ed. of pt. 1: 1759; pt. 2: 1762) transformed Bach from a mere harpsichordist in the employ of Frederick the Great of Prussia to an authoritative purveyor of information about stringed keyboard instruments with an international audience, and probably contributed to his activity and success as a composer during the war years. The *Essay* seems to have created a clientele of amateur keyboard players and a demand for new keyboard compositions which would continue despite the rigours of war. The large number of compositions that Bach wrote for solo keyboard during the mid-1750s and early 1760s indicates, indeed, that he was responding to such a demand. Interestingly, Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* (the catalogue of his musical estate published by his widow in 1790) records that in 1757, all of the works that Bach composed – with the exception of songs for the *Gellert-Lieder* that he would publish in 1758 and one or two other works – were for solo keyboard.

There were undoubtedly other reasons for Bach's focus on solo keyboard music and songs at this time. Many of the patrons of public musical events for which Bach might have written concertos, symphonies, or other large chamber works – the king, his generals, members of the court – had either left Berlin to fight the enemy on distant fronts or had fled before invading armies (the city was overrun by a band of Austrian raiders in October 1757 and was repeatedly threatened with invasion by other armies). Contemporary accounts of life in the Prussian capital indicate that during this time, the musicians in Frederick's employ did not receive their salaries regularly and often sought employment elsewhere pending the end of the war. But Emanuel Bach, aside from a four-month visit to the composer Johann Friedrich Fasch and his son, Carl Friedrich Christian, in Zerst, remained in Berlin. According to Carl Friedrich Zelter, biographer of the younger Fasch, Bach was able to provide for his family throughout the war: 'Bach, who

around this time enjoyed a good reputation in Germany, was... luckier [than Carl Fasch]. He was so well paid for his works, and particularly for his sonatas, that he got by very well.'

But even after the the war, when there was no longer a pressing need to support himself with his compositions, Bach wrote copiously for solo keyboard instruments. He contributed single sonatas and pieces to anthologies of keyboard works. In 1765 he published his own *Clavierstücke verschiedener Art* (*Keyboard Pieces of Various Kinds*), W. 112, a collection containing a concerto, a sonata, a symphony, a fugue, fantasias, minuets, polonaises and solfeggi for solo keyboard together with three songs for a single voice and keyboard. Many of his works, published and unpublished, were obviously intended to serve a didactic purpose: to the three sonatas of W. 53 recorded in this volume he added three more to make the volume of *Leichte Sonaten* (*Easy Sonatas*) of 1766; in the same year and in 1768, he published his first and second collections of *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefüger Finger-Setzung für Anfänger* (*Short and Easy Keyboard Pieces with Varied Reprises and Fingering added for Beginners*), W. 113 and 114 respectively.

In addition to his unstinting offerings of sonatas and little pieces Bach often provided for amateur keyboardists, particularly his own students, in another way. For those who could not improvise their own embellishments he furnished written-out ornaments. Many of these, including the embellishments he wrote for the second movement of W. 62/16 and the first two movements of W. 53/1, he collected in a large, untidy manuscript bundle entitled 'Variations and ornaments for some of my sonatas' (the *Nachlaß-Verzeichnis* and the manuscript copied for J.J.H. Westphal, the Schwerin collector of Bach's works, contain the further information that these embellishments were written 'for students'). For the first movement of the *Sonata in C major*, W. 53/1, Bach wrote embellishments for 58 of its 96 bars. This *Allegretto ed arioso* has a binary design with a repetition indicated for each of the two main sections. During these repetitions keyboardists of Bach's time would have been expected to improvise freely. The second movement of this sonata, *Andantino con tenerezza*, also has large structural sections that are intended to be repeated. But here Bach added fewer embellishments, probably because the movement already contains much varied repetition. Bach's purpose in adding embellishments to the *Andante* of the *Sonata in B flat*, W. 62/16, a movement with no repeated sections, is less obvious. Possibly he wanted to encourage the student to vary rhythmic figures which occur frequently in the movement. [For this volume, Miklos Spanyi performs Bach's ornaments as well as many of his own invention.]

In all of the sonatas recorded here, whether light or serious in character, easy or more

advanced, the cleverness and elegance of Bach's melodies and keyboard textures are evident. The three movements of the *Sonata in B flat major*, W. 62/16, are typically galant in style – they contain pleasant melodies with many repetitions and frequent syncopations accompanied by left-hand parts that are, for the most part, unobtrusive. Yet each of these movements displays Bach's individual stamp. The initial *Allegro* has changes of dynamics and exaggerated repetitions that give it a somewhat playful character. The second movement, which adopts a melancholy tone, is a miniature dissertation on the many possible permutations of the 'sigh' – a sentimental figure consisting of two slurred notes. The final movement, returning to a cheerful mood, is almost flippant in its brevity.

The *Sonata in G major*, W. 62/19, which Bach composed in the same year as W. 62/16, is far more energetic. Headings of its outer movements – *Allegro assai* and *Presto* – indicate more rapid tempos than those of the *Sonata in B flat major*. But it is not only the rapidity of these two movements that distinguishes their style from their counterparts in W. 62/16; both depend on perpetual motion rather than graceful or lyrical melodies for their propulsion. The *Allegro assai* has a light, airy texture characteristic of Bach's sonatas of the 1750s. The movement is not only brilliant, but witty, sporting with the alternation of right and left hands and coming to a sudden halt just before the return of the initial idea. The *Andante* that follows is an intense movement in B minor; its terse refrain in dotted rhythms generates little excursions with the same rhythms. The *Presto* is even more energetic and even more of a perpetual motion movement than the initial *Allegro*, with leaping intervals in the right hand and the kind of active left-hand accompaniment figure found in only one other sonata (W. 65/37) by Emanuel Bach. Interestingly, Bach is alleged to have disliked this particular kind of accompaniment. In a frequently cited conversation with the poet Matthias Claudius that took place in 1768, Bach is quoted as disparaging 'rattling *Allegros*', and it is often inferred that he meant movements with Alberti basses or with similar rapid left-hand accompaniment figures in broken chords. The small number of his works with such figures supports this inference; indeed, one may wonder that Bach resorted to these figures at all. Perhaps the answer lies in his characteristic playfulness. He may have intended the busy left-hand accompaniment in this *Presto* as a jest; or he may have wished to demonstrate that he could employ a fashion that he despised more skilfully than his contemporaries. Whatever his intent, he succeeded in constructing a deft and witty final movement for the *Sonata in G major*, W. 62/19.

Bach seems to have intended the three *Leichte Sonaten* in this volume to progress in difficulty, each being, in some way, more complex musically than the one before it. Although the

first two look very similar on superficial inspection – both have first movements labelled *Allegretto*, middle movements in minor keys, and last movements with right-hand parts in perpetual motion – each has an individual character. The three movements of the first sonata, in C major, are more straightforward rhythmically and harmonically, and are characterized by the naïveté that Bach often adopted in his solo keyboard compositions. The beginning *Allegretto* is melodious and symmetrical in its phrasing; the *Andantino con tenerezza* that follows is in G minor, a key that Bach often reserved for movements that are gently, rather than profoundly, melancholy and features an ingratiating melody as its main interest; the last movement, labelled *Presto*, is short and simple. The initial *Allegretto* of the second sonata, in B flat major, displays a more varied and idiomatic keyboard texture than does its counterpart; the *Larghetto* movement is more rhetorical; the third is a longer perpetual motion. Of the three *Leichte Sonaten* in this volume the third, in A minor, is most demanding. Its first movement, an *Allegro*, touches restlessly on many tonal areas; its *Poco andante*, a movement with varied rhythmic events, resembles an intense narrative; its final *Allegro assai* is a driving movement with great variety in its texture. Emanuel Bach placed these three sonatas in a category that he designated as ‘easy’. Yet they require much musical understanding of the performer.

© Darrell M. Berg 2000

Performer's Remarks

Easy sonatas...?

It is not easy to understand why Carl Philipp Emanuel Bach called his six sonatas, composed between 1762-64 and published in 1766, ‘easy’. One suspects a publicity trick: sonatas advertised as ‘easy’ were very much sought after by amateur keyboard players at that time. Though not the master’s most difficult or complicated works, these sonatas are not significantly easier than the average of Bach’s sonata output and they require well developed technical skills from the player. Not even their musical contents justify the attribute ‘easy’: all six works are composed with the utmost care and refinement, by no means concealing the very deepest emotions and ideas. The texture of these compositions is mostly thin-webbed and carefully balanced which makes their performance on a very ‘gallant’ clavichord, like the Hubert replica on the present disc, very convenient.

...and some less easy embellishments

Skills of adding embellishments and variations to the repeated sections of sonatas were required from any professional keyboard player in the 18th century. C.P.E. Bach demonstrated this mastery in numerous sonatas with written-out varied repeats, thereby providing models for less trained amateurs too. Besides, a manuscript collection of embellishments to different sonatas has also survived. This was originally intended 'für Scholaren', i.e. as study material for students. These embellishments can be used excellently as variations added to the repeats in performances. The collection offers embellishments to the first two movements of the first 'Easy Sonata' in C major (H. 162/W. 53/1) as well as to the slow movement of the sonata in B flat major (H. 116/W. 62/16). On the present disc I perform these movements with Bach's beautiful embellishments. Those in the first movement of the C major sonata – performed as repeats – especially demonstrate Bach's unlimited skills of variation. The richly ornamented passages, full of deep emotions and grace, nearly exceed the ranges of 'common' varied repeats and appear like a new composition.

The instrument used on this recording

The clavichord used here is based on instruments built by one of the most famous clavichord builders of the second half of the 18th century, Christian Gottlob Hubert. Hubert was famous for all kinds of keyboard instruments but today he is best known as a clavichord maker as most of his surviving instruments are clavichords. Thomas Friedemann Steiner, who built the instrument used here, is one of the leading Hubert specialists. The present instrument is based on Hubert's large, unfretted clavichords, particularly one from 1772 preserved in the instrument collection at Bad Krozingen.

Stylistically Hubert is related to the south German tradition of clavichord building though his instruments display many features of his own own. His numerous innovations inspired Gerber to write around 1790: 'His instruments, clavichords, harpsichords and fortepianos, either invented or perfected by himself, are very much in demand.' ('Seine Arbeiten sowohl selbst erfundene als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte werden sehr gesucht.')

The sound of Hubert's clavichords, as of the present replica, is rather slender and very flexible, rich and somewhat dark, and the instruments have a very peaceful, sweet character, just like Hubert himself who, according to Meusel (1786), was 'a very small man with a quiet and noble character' ('ein sehr kleiner Mann von stillem und edlem Character'). Hubert's clavichords, unfailingly elegant as to outward appearance, represent a highly refined late type of

clavichord which must have been ideally suited to the demands and the domestic environment of bourgeois households. The instruments are at their best in works that do not have an overly sophisticated or heavy texture. In relatively sparse two- or three-part textures they offer the player a very large range of fine nuances and shadings, thus underlining the *empfindsam* aspect of so many works by Carl Philipp Emanuel Bach.

© *Miklós Spányi* 2000

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city with Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) with Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich with Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on four keyboard instruments (organ, harpsichord, clavichord and fortepiano) 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 several 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. Miklós Spányi teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach's keyboard works for the publisher Könemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.

Carl Philipp Emanuel Bach komponierte die fünf Sonaten auf dieser CD zwischen 1757, dem Jahr nach Beginn des siebenjährigen Krieges, und 1764, dem Jahr nach dessen Ende. Sie wurden innerhalb weniger Jahre nach ihrer Entstehung herausgegeben: W. 62/16 (H. 116), komponiert 1757, veröffentlicht in *Œuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavecin de tant de plus célèbres compositeurs rangés en ordre alphabétique*, Teil V (Nürnberg: J.U. Haffner, 1759); W. 62/19 (H. 119), komponiert 1757, veröffentlicht in *Musikalisches Mancherley* (Berlin: G.L. Winter, 1762); W. 53/1 (H. 162), komponiert 1762, veröffentlicht in *Sechs leichte Clavier-Sonaten von Carl Philip Emanuel Bach* (Leipzig: B.C. Breitkopf, 1766); W. 53/2 und 3 (H. 180 und 182), komponiert 1764, veröffentlicht in *Sechs leichte Clavier-Sonaten* (1766).

Die Verbreitung von Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 1753 (zweite Ausgabe des 1. Teils 1759, des 2. Teils 1762) verwandelte Bach aus einem bloßen Cembalo-spieler in Diensten Friedrichs des Großen von Preußen in eine respektierte Autorität auf dem Gebiet der besaiteten Tasteninstrumente, mit einem internationalen Publikum. Dies trug vermutlich zu seiner Tätigkeit und seinem kompositorischen Erfolg in den Kriegsjahren bei. Durch den *Versuch* scheint eine Gruppe von Amateuren hervorgewachsen zu sein, welche Tasteninstrumente spielten, sowie eine Nachfrage für neue Kompositionen für Tasteninstrumente, die trotz der kriegsbedingten Schwierigkeiten erhalten blieb. Daß Bach Mitte der 1750er Jahre und in den 1760er Jahren eine große Anzahl Kompositionen für Tasteninstrument solo schrieb, läßt auf eine solche Nachfrage deuten. Bachs Nachlaß-Verzeichnis (der 1790 von seiner Witwe veröffentlichte musikalische Katalog) teilt mit, daß sämtliche Werke, die er 1757 komponierte – mit Ausnahme der *Gellert-Lieder*, die 1758 erscheinen sollten, und eines oder zwei anderer Werke – für Tasteninstrument solo waren.

Es gibt zweifellos auch andere Gründe dafür, daß Bach sich während jener Zeit auf Musik für Tasteninstrument solo und auf Lieder konzentrierte. Viele der Gönner der öffentlichen musikalischen Ereignisse, für welche Bach hätte Konzerte, Symphonien oder andere große Kammermusikwerke schreiben können – der König, seine Generäle, Mitglieder des Hofes – hatten entweder Berlin verlassen, um an entfernten Fronten zu kämpfen, oder waren vor den eindringenden Armeen geflüchtet (im Oktober 1757 wurde die Stadt von österreichischen Stoßtruppen eingenommen, und es drohten wiederholt Invasionen durch andere Armeen). Zeitgenössische Berichte über das Leben in der preußischen Hauptstadt erzählen davon, daß die Musiker in Friedrichs Diensten unregelmäßig bezahlt wurden und häufig anderswo Anstellungen suchten, um das Kriegsende abzuwarten. Carl Philipp Emanuel blieb aber in Berlin, abgesehen von einem vier-

monatigen Besuch beim Komponisten Johann Friedrich Fasch und seinem Sohn Carl Friedrich Christian in Zerbst. Laut Carl Friedrich Zelter, des Biographen des jüngeren Fasch, war Bach imstande, seine Familie im ganzen Verlauf des Krieges zu ernähren: „Bach, der um diese Zeit einen großen Ruf in Deutschland hatte, war... glücklicher [als Carl Fasch]. Seine Arbeiten, und besonders seine Lektionen, wurden ihm so gut bezahlt, daß er ein gutes Auskommen fand.“ Zelter, *Carl Friedrich Christian Fasch* (Berlin: In Commission und gedruckt bei Johann Friedrich Unger, 1801), S. 13.

Selbst nach dem Krieg, als er es nicht mehr nötig hatte, sich durch seine Kompositionen zu ernähren, schrieb Bach horrende Mengen für Tasteninstrumente solo. Er schrieb einzelne Sonaten und Stücke als Beiträge für Anthologien von Musik für Tasteninstrumente, 1765 gab er seine eigenen *Clavierstücke verschiedener Art* W. 112 heraus, eine Sammlung mit einem Konzert, einer Sonate, einer Sinfonie, einer Fuge, Fantasien, Menuetten, Polonaisen und Solfeggi für Tasteninstrumente, zusammen mit drei Liedern für eine Singstimme und Tasteninstrument. Viele von seinen veröffentlichten und unveröffentlichten Werken wurden offensichtlich für einen didaktischen Zweck geschrieben: zu den hier eingespielten drei Sonaten W. 53 fügte er weitere drei, um das Heft *Leichte Sonaten* (1766) zu vervollständigen; im selben Jahr und 1768 veröffentlichte er den ersten und zweiten Teil der *Kurzen und leichten Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefügtter Fingersetzung für Anfänger*, W. 113 bzw. 114.

Neben seinem großzügigen Angebot an Sonaten und kleinen Stücken sorgte Bach häufig auf eine andere Art für die Laienmusiker, besonders seine eigenen Schüler. Für jene, die nicht eigene Verzierungen zu improvisieren imstande waren, stellte er fertiggeschriebene Ornamentik zur Verfügung. Große Teile davon, darunter die Verzierungen für den zweiten Satz von W. 62/16 und die ersten beiden Sätze von W. 53/1, sammelte er in einem großen, ungeordneten Stoß mit dem Titel „Veränderungen und Auszierungen über einige meiner Sonaten“, über den das Nachlaß-Verzeichnis und das für J.J.H. Westphal, den Schweriner Sammler der Werke Bachs, kopierte Manuskript die weitere Information liefern, daß die Verzierungen „für Scholaren“ geschrieben waren. Für 58 der 96 Takte des ersten Satzes der Sonate in C-Dur, W. 53/1, schrieb Bach Verzierungen. Dieses *Allegretto ed arioso* hat einen zweiteiligen Aufbau, und eine Reprise ist für jeden der zwei Hauptteile vorgeschrieben. Während dieser Reprisen hätte man zu Bachs Zeit von den Spielern erwartet, daß sie frei improvisieren. Der zweite Satz dieser Sonate, *Andantino con tenerezza*, hat ebenfalls große strukturelle Abschnitte, die wiederholt werden sollen. Hier fügte aber Bach weniger Verzierungen hinzu, vermutlich weil der Satz bereits viele variierte Wiederholungen enthält. Bachs Absicht beim Hinzufügen von Verzierungen zum

Andante der Sonate in B-Dur, W.62/16, einem Satz ohne wiederholte Teile, ist weniger klar. Vielleicht wollte er den Schüler anregen, die im Satz häufig vorkommenden rhythmischen Figuren zu variieren. (Bei dieser Aufnahme spielt Miklós Spányi sowohl Bachsche Ornamente als auch viele eigene.)

In sämtlichen hier eingespielten Sonaten, ob leicht oder seriös im Charakter, leicht oder fortgeschritten im spieltechnischen Sinn, sind Geschick und Eleganz in Bachs Melodien und Klaviersatz offenbar. Die drei Sätze der *Sonate in B-Dur*, W. 62/16, sind typisch galant im Stil – sie enthalten schöne Melodien mit vielen Wiederholungen und häufigen Synkopierungen, begleitet von Stimmen der linken Hand, die zumeist unauffällig sind. Trotzdem ist in jeder dieser Sätze von Bachs individuellem Stil geprägt. Das einleitende *Allegro* hat wechselnde Rhythmen und übertriebene Wiederholungen, die ihm einen etwas spielerischen Charakter verleihen. Der zweite Satz nimmt einen melancholischen Ton an, und ist eine Art Dissertation im Miniaturformat über die vielen Möglichkeiten zur Veränderung eines „Seufzers“ – einer sentimental Figur, die aus zwei gebundenen Tönen besteht. Der letzte Satz kehrt zu einer fröhlichen Stimmung zurück und ist in seiner Kürze fast unseriös.

Die *Sonate in G-Dur*, W.62/19, die Bach im gleichen Jahr wie W.62/16 komponierte, ist weitaus energischer. Die Bezeichnungen der Ecksätze – *Allegro assai* und *Presto* – deuten raschere Tempi an als jene der *Sonate in B-Dur*. Es ist aber nicht nur die Schnelligkeit, die den Stil dieser beiden Sätze von ihren Gegenstücken in W.62/16 unterscheidet; beide brauchen für ihren Antrieb eher eine Perpetuum-mobile-Kraft als anmutige oder lyrische Melodien. Das *Allegro assai* hat den leichten, luftigen Charakter, der für Bachs Sonaten der 1750er Jahre bezeichnend ist. Der Satz ist nicht nur brilliant, sondern auch geistreich; er spielt mit dem Wechsel der rechten und linken Hand und kommt zu einem jähen Ende, gerade bevor das Ursprungsthema zurückkehrt. Das folgende *Andante* ist ein intensiver Satz in h-moll; sein knapper Refrain in punktierten Rhythmen führt zu kleinen Ausflügen in den gleichen Rhythmen. Das *Presto* ist sogar noch energischer und hat noch mehr von einem Perpetuum mobile als das *Allegro* am Anfang, mit springenden Intervallen in der rechten Hand, und einer Art aktiver Begleitfigur in der linken Hand, die in nur einer einzigen anderen Sonate Emanuel Bachs (W.65/37) zu finden ist. Interessanterweise soll Bach angeblich diese Art der Begleitung nicht gern gehabt haben. In einer häufig zitierten Konversation mit dem Dichter Matthias Claudius im Jahre 1768 beklagt sich Bach über die geräuschvollen Allegrosätze, und es ist vermutet worden, daß er Sätze mit Albertibässen oder ähnlichen schnellen Begleitfiguren der linken Hand in gebrochenen Akkorden meinte. Daß es nur eine geringe Anzahl Werke von ihm mit solchen Figuren gibt, stützt

diese Vermutung, so daß man sich sogar überlegen muß, wieso Bach sie überhaupt verwendete. Vielleicht ist die Antwort die, daß er stets spielerisch veranlagt war. Er kann die geschäftige Begleitung in der linken Hand in diesem *Presto* als Spaß gemeint haben, oder er wollte zeigen, daß er eine von ihm verachtete Mode geschickter zu verwenden imstande war als seine Zeitgenossen. Was auch immer seine Absicht war, gelang es ihm, für die *Sonate in G-Dur*, W. 62/19, einen geschickten und geistreichen letzten Satz zu schreiben.

Bach wollte anscheinend die vorliegenden drei *Leichten Sonaten* ihrer Schwierigkeit entsprechend reihen, wobei jede von ihnen auf irgendeine Weise musikalisch komplexer als die vorige sein sollte. Obwohl die beiden ersten oberflächlich gesehen sehr ähnlich sind – beide haben erste Sätze mit der Bezeichnung *Allegretto*, Mittelsätze in Moll und letzte Sätze mit *Perpetuum mobile* in der rechten Hand – hat jede von ihnen einen individuellen Charakter. Die drei Sätze der ersten Sonate, in C-Dur, sind rhythmisch und harmonisch freimütiger, und von der Naivität geprägt, die Bach in seinen Kompositionen für Tasteninstrument solo häufig an den Tag legte. Das *Allegretto* am Anfang ist melodisch und symmetrisch in der Phrasierung; das folgende *Andantino con tenerezza* ist in g-moll, einer Tonart, die Bach häufig für Sätze reservierte, die eher zart als tiefsinnig oder melancholisch sind, und mit einer schmeichlerischen Melodie an zentraler Stelle; der letzte Satz, *Presto* bezeichnet, ist kurz und einfach. Das einleitende *Allegretto* der zweiten Sonate, in B-Dur, hat einen variierten und idiomatischeren Klaviersatz als sein Gegenstück; der *Larghetto*-Satz ist eher rhetorisch; der dritte ist ein längeres *Perpetuum mobile*. Unter den hier gespielten drei *Leichten Sonaten* ist die dritte, in a-moll, die anspruchsvollste. Der erste Satz, ein *Allegro*, streift unaufhörlich zahlreiche tonale Sphären; das *Poco andante*, ein Satz mit variierten Rhythmik, erinnert an eine intensive Erzählung; das abschließende *Allegro assai* ist ein Satz mit Vorwärtstrieb und Vielfalt. Emanuel Bach bezeichnete die Kategorie dieser Sätze als „leicht“. Sie verlangen aber vom Interpreten viel musikalisches Verständnis.

© Darrell M. Berg 2000

Anmerkungen des Interpreten

Leichte Sonaten...

Es ist nicht leicht zu verstehen, warum Carl Philipp Emanuel Bach seine sechs zwischen 1762-64 komponierten und 1766 veröffentlichten Sonaten als „leicht“ bezeichnete. Man hat einen PR-Trick in Verdacht: als „leicht“ bezeichnete Sonaten waren damals bei Laienmusikern sehr ge-

fragt. Diese Sonaten sind nicht die schwierigsten oder kompliziertesten Werke des Meisters, aber auch nicht wesentlich leichter als der Durchschnitt seiner Sonaten, und sie verlangen vom Spieler ein beträchtliches technisches Niveau. Nicht einmal der musikalische Inhalt berechtigt die Bezeichnung „leicht“: sämtliche sechs Werke sind mit der äußersten Sorgfalt und Raffinesse komponiert, und sie verbergen keineswegs die tiefsten Gemütsregungen und Gedanken. Der musikalische Satz dieser Kompositionen ist zumeist dünn gewoben und sorgfältig ausgewogen, weswegen es angebracht ist, sie auf einem sehr „galanten“ Klavichord, wie der Hubert-Kopie auf dieser CD, zu spielen.

...und einige weniger leichte Verzierungen.

Im 18. Jahrhundert verlangte man von jedem Berufsspieler, daß er in den Reprisen Teilen der Sonaten Verzierungen und Variationen geschickt hinzufügen sollte. C.Ph.E. Bach gab Beispiele dieser Meisterschaft in den zahlreichen Sonaten, wo er die Reprisen ausschrieb, und somit auch den weniger gewandten Amateuren Vorbilder setzte. Außerdem ist das Manuskript einer Sammlung von Verzierungen für verschiedene Sonaten überliefert, die ursprünglich „für Scholaren“ gedacht war. Diese Verzierungen können ausgezeichnet bei Aufführungen den Reprisen als Variationen hinzugefügt werden. Die Sammlung enthält Verzierungen für die ersten zwei Sätze der ersten „leichten Sonate“ in C-Dur (H. 162; W. 53/1), sowie für den langsamen Satz der *Sonate in B-Dur* (H. 116; W. 62/16). Auf der vorliegenden CD spiele ich diese Sätze mit Bachs schönen Verzierungen. Jene im ersten Satz der *Sonate in C-Dur* – als Reprisen gespielt – zeugen ganz besonders von Bachs grenzenloser Meisterschaft im Variieren. Die reich verzierten Passagen, voll von tiefen Gefühlsregungen und Anmut, überschreiten nahezu die Grenzen „gewöhnlicher“ variierten Reprisen und treten wie eine neue Komposition hervor.

Das bei dieser Aufnahme verwendete Instrument

Das hier verwendete Klavichord basiert auf Instrumenten, die vom berühmtesten Klavichordbauer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebaut wurden, Christian Gottlob Hubert. Dieser war wegen allen Arten von Tasteninstrumenten berühmt, aber heute ist er als Klavichordbauer am besten bekannt, da die meisten existierenden Instrumente von ihm Klavichorde sind. Thomas Friedemann Steiner, der das hier verwendete Instrument baute, ist einer der führenden Hubert-Spezialisten. Das vorliegende Instrument basiert auf Huberts großen Klavichorden, besonders auf einem aus dem Jahre 1772, das in der Bad Krozinger Instrumentensammlung zu finden ist.

Stilistisch ist Hubert mit der süddeutschen Tradition des Klavichordbaues verwandt, obwohl

seine Instrumente viele persönliche Züge von ihm aufweisen. Seine zahlreichen Neuerungen inspirierten Gerber dazu, um 1790 zu schreiben: „Seine Arbeiten sowohl selbst erfundene als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte werden sehr gesucht.“

Der Klang von Huberts Klavichorden, wie auch der vorliegenden Nachbildung, ist recht schlank und sehr flexibel, voll und etwas dunkel, und die Instrumente haben einen sehr friedlichen, lieblichen Charakter, wie auch Hubert selbst, der laut Meusel (1786) „ein sehr kleiner Mann von stillem und edlem Character“ war. Huberts Klavichorde sind äußerlich stets elegant und sind Beispiele eines sehr verfeinerten, späten Typs des Klavichords, der den Bedürfnissen und Behausungen bürgerlicher Haushalte ideal angepaßt gewesen sein muß. Die Instrumente passen am besten in Werken, die nicht allzu raffiniert oder schwerfällig sind. In relativ dünnen zwei- oder dreistimmigen Sätzen bieten sie dem Spieler eine sehr große Vielfalt an feinen Nuancen und Schattierungen, und unterstreichen somit den empfindsamen Aspekt so vieler Werke von Carl Philipp Emanuel Bach.

© *Miklós Spányi* 2000

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Geburtsstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén. Er setzte seine Studien am Kgl. Flämisches Konservatorium bei Jos van Immerseel fort, und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten Ländern Europas Konzerte gegeben, als Solist auf vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Klavichord und Fortepiano), wie auch als Continuospieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Er hat erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987) gewonnen. Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk von C.Ph.E. Bach konzentriert. Er hat auch intensiv daran gearbeitet, C.Ph.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Klavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet derzeit am Ouluer Konservatorium in Finnland. Derzeit bereitet er eine Gesamtausgabe der Werke C.Ph.E. Bachs für Tasteninstrumente vor, die beim Verleger Könnemann in Budapest erscheinen soll. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Carl Philipp Emanuel Bach composa les cinq sonates contenues dans ce volume entre 1757 – année qui suivit la déclaration de la Guerre de Sept Ans – et 1764 – année qui suivit la fin de la guerre. Toutes furent publiées peu après leur composition. La sonate W. 62/16 (H. 116), composée en 1757, fut publiée dans les *Oeuvres Mêlées contenant VI. Sonates pour le clavessin d'autant de plus celebres Compositeurs rangés en ordre alphabétique. Partie V* (Nürnberg: Johann Ulrich Haffner, 1759). La sonate W. 62/19 (H. 119), composée également en 1757, fut publiée dans le *Musikalisches Mancherley* (Berlin: G.L. Winter, 1762). Les sonates W. 53/2 et 3 (H. 180 et 182), composées en 1762, furent publiées dans les *Sechs leichte Clavier-Sonaten* (1766).

En 1753, la propagation du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Bach (*Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, dont la 2^e édition de la première partie date de 1759 et celle de la deuxième partie de 1762) fit de Bach – alors simple claveciniste au service du Roi de Prusse Frédéric le Grand – une autorité en matière d'instruments à clavier, jouissant d'une audience internationale, et contribua probablement à son activité et à son succès comme compositeur pendant les années de guerre. L'*Essai* semble avoir suscité une clientèle de musiciens amateurs et une demande pour que de nouvelles compositions pour clavier soient publiées malgré les rigueurs de la guerre. Le nombre important de compositions que Bach écrivit pour clavier solo de 1755 à 1760 montre à l'évidence qu'il répondait à une telle demande. Il est intéressant de noter que le *Nachlaß-Verzeichnis* de Bach (le catalogue de ses œuvres, publié par sa veuve en 1790) indique que toutes les œuvres que Bach composa en 1757 – à l'exception des *Gellert-Lieder* qui seront publiés en 1758 et d'une ou deux autres œuvres – sont des œuvres pour clavier.

Sans doute existe-t-il d'autres raisons qui firent que Bach se concentra sur les pièces pour clavier seul ou sur le Lied à ce moment-là. Beaucoup de ceux qui étaient à l'initiative des manifestations musicales berlinoises et pour lesquels Bach aurait pu écrire des concertos, des symphonies ou d'autres œuvres de musique de chambre d'une certaine importance – le Roi, ses généraux, membres de la Cour – avaient, soit quitté la ville pour combattre l'ennemi sur le front qui se trouvait alors loin de Berlin, soit fui devant les envahisseurs (la ville fut assaillie par une bande de pillards autrichiens en octobre 1757 et fut, de manière répétée, sous la menace des invasions des armées ennemies). Les chroniques contemporaines de la vie dans la capitale prussienne relatent que, pendant cette période, les musiciens au service de Frédéric II ne recevaient plus leur salaire régulièrement et cherchaient souvent ailleurs des emplois en attendant la fin de la guerre. Mais Emanuel Bach, mis à part une visite de quatre mois au compositeur

Johann Friedrich Fasch et à son fils Carl Friedrich Christian, à Zerbst, demeura à Berlin. Selon Carl Friedrich Zelter, biographe du jeune Fasch, Bach fut en mesure de pourvoir à l'entretien de sa famille tout au long de la guerre: "Bach, qui à ce moment-là jouissait d'une bonne réputation en Allemagne, était... plus chanceux [que Carl Fasch]. Il était si bien payé pour ses œuvres, et particulièrement pour ses sonates, qu'il se tira fort bien d'affaire."

Mais même après la guerre, alors qu'il ne subissait plus le besoin pressant de composer pour subvenir à ses besoins, Bach écrivit abondamment des pièces pour le clavier solo. Il écrivit, pour des anthologies destinées au clavier, des sonates isolées et des pièces diverses. En 1765, il publia ses propres *Clavierstücke verschiedener Art* (*Pièces pour clavier de différentes manières*) W. 112, une collection comprenant un concerto, une sonate, une symphonie, une fugue, des fantaisies, des menuets, des polonaises, des solfeggi pour clavier solo ainsi que trois Lieder pour voix seule et clavier. Beaucoup de ces œuvres, publiées ou non, étaient évidemment à but didactique: à trois des sonates W. 53 présentées dans ce disque, il ajouta trois autres pour constituer le recueil des *Leichte Sonaten* (*Sonates faciles*) de 1766; la même année puis en 1768, il publia le premier et le second recueils des *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefüger Fingersetzung für Anfänger* (*Courtes pièces faciles pour le clavier avec reprises variées, agrémentées de doigtés pour les commençants*) W. 113 et W. 114.

En plus de son abondante contribution aux sonates et aux courtes pièces, Bach gratifia souvent les joueurs de clavier amateurs – particulièrement ses propres élèves – d'une autre manière: pour ceux d'entre eux qui n'étaient pas capables d'improviser leurs propres embellissements, il écrivit en toutes notes les ornements. Il compila beaucoup d'entre eux, y compris les embellissements qu'il écrivit pour le second mouvement de la sonate W. 62/16 et les deux premiers mouvements de la sonate W. 53/1, dans une liasse de manuscrits mals tenus, intitulée "Variations et ornements pour quelques-unes de mes sonates" (*Le Nachlaß-Verzeichnis* ainsi que le manuscrit copié par J.J.H. Westphal, collectionneur des œuvres de Bach établi à Schwerin, indique que ces embellissements furent écrits à l'intention "des étudiants"). Pour le premier mouvement de la *Sonate en do majeur* W. 53/1, Bach écrivit des embellissements pour 58 de ses 96 mesures. Cet *Allegretto ed arioso* possède une coupe binaire avec une reprise obligée pour chacune des deux sections principales. A l'occasion de ces reprises, les musiciens de l'époque de Bach se devaient d'improviser librement les embellissements. Le second mouvement de cette sonate, *Andantino con tenerezza*, consiste également en de grandes sections qui doivent être reprises. Mais là Bach n'ajouta que peu d'embellissements, probablement parce que le mouvement contient déjà de nombreuses reprises variées. Les intentions de Bach sont moins évidentes

en ce qui concerne l'ajout d'embellissements à l'*Andante* de la *Sonate en si bémol majeur* W.62/16, car ce mouvement ne présente pas de reprises. Il est possible qu'il voulait par là encourager l'élève à varier les figures rythmiques qui reviennent fréquemment. Dans ce disque, Miklós Spányi joue ces ornements et embellissements ainsi que d'autres de sa propre invention.

Dans toutes les sonates enregistrées ici, qu'elles soient légères ou plus sérieuses, faciles ou plus difficiles, l'habileté et l'élégance des mélodies de Bach et du tissu musical sont évidentes. Les trois mouvements de la *Sonate en si bémol majeur*, W.62/16 sont d'un style typiquement galant – elles contiennent des mélodies agréables avec beaucoup de reprises et de fréquentes syncopes accompagnées d'une main gauche, la plupart du temps, libre. Pourtant chacun de ces mouvements porte le sceau de Bach. L'*Allegro* initial présente des changements de dynamique et une profusion de répétitions qui lui confèrent un caractère quelque peu ludique. Le second mouvement, qui adopte un ton mélancolique, est un exposé miniature de toutes les permutations possibles du "sourir" – une figure sentimentale consistant en deux notes liées. Le mouvement final, retournant à une humeur joyeuse, est presque irrévérencieux dans sa brièveté.

La *Sonate en sol majeur* W.62/19, que Bach composa la même année que celle W.62/16, est beaucoup plus énergique. Les tempi des premier et dernier mouvements – *Allegro assai* et *Presto* – sont encore plus rapides que ceux de la *Sonate en si bémol majeur*; mais ce n'est pas la vitesse qui distingue le style de ces deux mouvements de leurs homologues de la sonate W.62/16: elles ont davantage le caractère d'un mouvement perpétuel que celui de mélodies gracieuses ou lyriques. L'*Allegro assai* possède le tissu léger et aérien caractéristique des sonates de Bach des années 1750. Le mouvement n'est pas seulement brillant, mais aussi spirituel, jouant avec l'alternance de la main gauche et de la main droite et stoppant soudainement avant le retour du motif initial. L'*Andante* qui suit, en si bémol majeur, est un mouvement d'une expression intense; son refrain élégant et concis en rythme pointé suscite de petites imitations de même rythme. Le *Presto* est encore plus énergique et évoque encore davantage un mouvement perpétuel que l'*Allegro* initial, avec des intervalles bondissants à la main droite et un accompagnement de main gauche très actif que l'on ne retrouve que dans une seule autre sonate d'Emanuel Bach, la sonate W.65/37. Il est intéressant de constater qu'on a prétendu que Bach n'aimait guère ce genre d'accompagnement: dans une conversation fréquemment citée avec le poète Matthias Claudius qui se passait en 1758, Bach est décrit comme dénigrant les "*Allegro* bruyants" ce qui est souvent interprété comme s'il visait là les mouvements avec une basse d'Alberti ou les mouvements dont la main gauche utilise un accompagnement rapide en accords brisés. Le petit nombre de ses œuvres présentant de tels dessins plaide en faveur de cette assertion; naturelle-

ment, on peut s'étonner que Bach ait eu recours à ce genre de figures; toutefois la réponse réside peut-être dans le caractère foncièrement ludique de cette formule. Il peut avoir imaginé l'accompagnement de la main gauche de ce *Presto* comme une raillerie; ou bien il peut avoir eu l'intention de démontrer qu'il savait employer une formule à la mode – qu'il dédaignait – plus adroitement que ses contemporains. Quelles qu'aient été ses intentions, il a réussi à bâtir un final habile et spirituel pour la *Sonate en sol majeur* W. 62/19.

Bach semble avoir conçu les trois *Leichte Sonaten* de ce volume comme progressant dans la difficulté, chacune étant, à sa manière, plus complexe musicalement que la précédente. Bien que les deux premières semblent très semblables à première vue – toutes deux ont un premier mouvement intitulé *Allegretto*, des mouvements lents en mineur et des finals en forme de mouvement perpétuel. Chacune possède un caractère individualisé: les trois mouvements de la première sonate, en do majeur, sont plus francs rythmiquement et harmoniquement parlant, et sont caractérisées par la naïveté que Bach adoptait souvent dans ses compositions pour clavier solo. Le premier *Allegretto* est mélodieux et symétrique dans son phrasé. L'*Andantino con tenerezza* qui lui succède est en sol mineur, une tonalité qu'il réservait souvent aux mouvements qui sont aimables et mélancoliques plutôt que profonds, et qui présentent une mélodie séduisante comme intérêt principal. Le final, intitulé *Presto*, est court et simple. L'*Allegretto* initial de la seconde sonate, en si bémol majeur, présente une écriture plus variée et plus idiomatique. Le *Larghetto* est plus rhétorique. Le final est un long mouvement perpétuel. Des trois sonates de ce volume, la troisième, en la mineur, est celle qui exige le plus de l'interprète. Son premier mouvement, un *Allegro*, module sans cesse. Son *Poco andante*, un mouvement présentant de constantes variations rythmiques, ressemble à un récit. Son final, *Allegro assai*, est un mouvement bouillonnant et d'une grande variété. Emanuel Bach considérait ces sonates comme faciles. Pourtant elles requièrent une grande habileté musicale de la part de l'interprète.

© Darrell M. Berg 2000

Remarques de l'interprète

Sonates faciles...?

Il n'est pas aisé de comprendre pourquoi Carl Philipp Emanuel Bach intitula ses six sonates composées entre 1762 et 1764, publiées en 1766, "sonates faciles". On soupçonne une ruse publicitaire: des sonates présentées comme "faciles" étaient beaucoup plus facilement achetées

par les musiciens amateurs à cette époque. Bien qu'elles ne soient pas plus difficiles ou plus compliquées que d'autres, ces sonates ne le sont pas moins que la moyenne de la production des sonates de Bach et demandent une solide technique de la part de l'interprète. Leur contenu musical ne justifie pas davantage le qualificatif de "sonates faciles". Toutes les six sont composées avec le plus grand soin et le plus grand raffinement, ne cédant en rien à l'émotion où à la profondeur des idées. Leur caractère finement tissé et délicatement équilibré rend leur exécution sur un clavicorde "gallant", comme la copie Hubert du présent disque, particulièrement pertinente.

...et quelques embellissements moins faciles

Ajouter des embellissements et des variations aux reprises des sonates était exigé de chaque musicien professionnel au 18^{ème} siècle. C.P.E. Bach montra sa maîtrise en la matière dans de nombreuses sonates, écrivant en toutes notes les reprises, et fournissant en cela des modèles pour les amateurs moins expérimentés. D'ailleurs, un manuscrit regroupant une collection d'embellissements pour différentes sonates a également survécu. Il était à l'origine destiné aux "étudiants" ("Scholaren") comme matériel d'étude. Ces embellissements peuvent être utilisés avec profit comme variations des reprises lors de l'exécution. Cette collection présente des embellissements pour les deux premiers mouvements de la première "Sonate facile" en do majeur W.53/1 (H.162) ainsi que pour le mouvement lent de la sonate en si bémol majeur W.62/16 (H.116). Dans cet enregistrement, je joue ces mouvements avec les superbes embellissements de Bach. Ceux du premier mouvement de la *Sonate en do majeur* – joués lors des reprises – montrent particulièrement l'habileté extrême de Bach dans l'art de la variation. Les passages richement ornées, pleins d'émotion profonde et de grâce, excèdent presque la limite des reprises variées "ordinaires" et fait l'effet d'une nouvelle composition.

L'instrument utilisé dans cet enregistrement

L'instrument utilisé ici est inspiré des instruments de l'un des plus célèbres facteurs de clavicores de la seconde moitié du 18^{ème} siècle, Christian Gottlob Hubert. Hubert était connu pour construire toutes sortes d'instruments à clavier, mais aujourd'hui il est passé à la postérité comme facteur de clavicorde, car tous ses instruments qui ont survécu sont des clavicores. Thomas Friedemann Steiner, qui a construit le clavicorde utilisé dans cet enregistrement, est l'un des plus éminents spécialistes de Hubert. Cet instrument est copié d'un grand clavicorde de Hubert, non lié, de 1722, conservé dans la collection d'instruments de Bad Krozingen.

La facture d'Hubert est apparentée à la tradition des facteurs d'Allemagne du sud, bien que

ses instruments présentent beaucoup de caractéristiques personnelles. Gerber, que ses nombreuses innovations frappèrent, écrivit dans les années 1790: “ses instruments, clavicordes, clavecins ou fortepianos, soit inventés soit perfectionnés par lui, sont très recherchés”. (Seine Arbeiten sowohl selbst erfundene als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte werden sehr gesucht.)

Le son des clavicordes de Hubert – comme la copie présentée ici – est assez ténu et très souple, riche et quelque peu sombre et ses instruments possèdent un caractère paisible et doux, à l’image de Hubert lui-même qui – selon Meusel (en 1786) – était “un tout petit homme doté d’un caractère noble et tranquille” (ein sehr kleiner Mann von stillem und edlem Character). Les clavicordes de Hubert, inaltérablement élégants – comme leur apparence extérieure – incarnent un type d’instruments hautement raffinés qui convenaient à merveille aux exigences et à l’environnement de la vie bourgeoise de l’époque. Dans une écriture aérée à deux ou trois parties, ils offrent à l’interprète un spectre très étendu de nuances et de couleurs, soulignant ainsi le côté expressif de très nombreuses œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach.

© *Miklós Spányi 2000*

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l’orgue et le clavecin à l’Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, puis 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 a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste à l’orgue, au clavecin, au clavicorde et au pianoforte, 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 plusieurs 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 enseigne au Conservatoire d’Oulu en Finlande. Il prépare actuellement l’édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Kœnemann à Budapest. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

Sonatas No. 1 in F major, Wq 48/1 (H 24) · No. 2 in B flat major, Wq 48/2 (H 25) · No. 3 in E major, Wq 48/3 (H 26) · No. 4 in C minor, Wq 48/4 (H 27) from *‘Preußische Sonaten’*. Sonata in A minor, Wq 65/2 (H 4).

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

Sonatas No. 5 in C major, Wq 48/5 (H 28) · No. 6 in A major, Wq 48/6 (H 29) from *‘Preußische Sonaten’*. Sonatas in E minor, Wq 65/5 (H 13) · C major, Wq 65/8 (H 17) · B flat major, Wq 65/9 (H 18).

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

Sonatinas No. 1 in F major, Wq 64/1 (H 7) · No. 2 in G major, Wq 64/2 (H 8) · No. 3 in A minor, Wq 64/3 (H 9) · No. 4 in E minor, Wq 64/4 (H 10) · No. 5 in D major, Wq 64/5 (H 11) · No. 6 in C minor, Wq 64/6 (H 12). Sonatas in D minor, Wq 65/3 (H 5) · E flat major, Wq 65/7 (H 16).

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

Sonatas in B flat major, Wq 62/1 (H 2) · G major, Wq 62/2 (H 20) · F major, Wq 65/1 (H 3) · G major, Wq 65/6 (H 15) · A major, Wq 65/10 (H 19) · G minor, Wq 65/11 (H 21).

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

Sonatas No. 1 in C major, Wq 53/1 (H 162) · No. 2 in B flat major, Wq 53/2 (H 180) · No. 3 in A minor, Wq 53/3 (H 181) from *‘Sechs Leichte Claviersonaten’*. Sonatas in B flat major, Wq 62/16 (H 116) · G major, Wq 62/19 (H 119).

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

Sonatas No. 4 in B minor, Wq 53/4 (H 182) · No. 5 in C major, Wq 53/5 (H 163) · No. 6 in F major, Wq 53/6 (H 183) from *‘Sechs Leichte Claviersonaten’*. Sonatas in G minor, Wq 62/18 (H 118) · C major, Wq 62/20 (H 120).

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

Sonatas in F major, Wq 62/8 (H 55) · C major, Wq 62/10 (H 59) · G major, Wq 65/22 (H 56) · D minor, Wq 65/23 (H 57) · A minor, Wq 65/25 (H 61).

BIS-CD-1086

Vol. 8 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (I)

Sonatas in E major, Wq 62/17 (H 117) · E flat major, Wq 65/28 (H 78) · *‘Petites Pièces’*: La Borchward, Wq 117/17 (H 79) · La Pott, Wq 117/18 (H 80) · La Böhmer, Wq 117/26 (H 81) · La Complaisante, Wq 117/28 (H 109) · Les Langueurs tendres, Wq 117/30 (H 110) · L’Irresoluë, Wq 117/31 (H 111) · La Journalière, Wq 117/32 (H 112) · La Capricieuse, Wq 117/33 (H 113) · La Gause, Wq 117/37 (H 82).

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

Sonatas No. 1 in F major, Wq 54/1 (H 204) · No. 2 in C major, Wq 54/2 (H 205) · No. 3 in D minor, Wq 54/3 (H 184) · No. 4 in B flat major, Wq 54/4 (H 206) · No. 5 in D major, Wq 54/5 (H 185) · No. 6 in A major, Wq 54/6 (H 207).
BIS-CD-1088

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

Sonatas in F major, Wq 62/9 (H 58) · D major, Wq 62/13 (H 67) · G major, Wq 65/26 (H 64) · G minor, Wq 65/27 (H 68). Suite in E minor, Wq 62/12 (H 66).
BIS-CD-1189

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

Sonatas in C major, Wq 65/16 (H 46) · G minor, Wq 65/17 (H 47) · B flat major, Wq 65/20 (H 51). Fantasia in E flat major, Wq deest. (H 348).
BIS-CD-1195

Vol. 12 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (2)

Sonatas in B minor, Wq 62/22 (H 132) · A minor, Wq 62/21 (H 131) · E minor, Wq 65/30 (H 106). ‘*Petites Pièces*’: La Gleim, Wq 117/19 (H 89) · La Bergius, Wq 117/20 (H 90) · La Prinzette, Wq 117/21 (H 91) · L’Herrmann, Wq 117/23 (H 92) · La Buchholz, Wq 117/24 (H 93) · La Stahl, Wq 117/25 (H 94) · L’Aly Rupalich, Wq 117/27 (H 95).
BIS-CD-1198

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

Sonatas in D minor, Wq 65/24 (H 60) · E major, Wq 65/29 (H 83). Sinfonias in G major, Wq 122/1 (H 45) · F major, Wq 122/2 (H 104) · Allegretto con variazioni, Wq 118/5 (H 65) · Fantasia and Fugue in C minor, Wq 119/7 (H 75.5).
BIS-CD-1328

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

Sonatas in A major, Wq 65/37 (H 174) · B flat major, Wq 65/38 (H 175) · E minor, Wq 65/39 (H 176). Menuets I & II in E flat major, Wq 116/1 (H 171) · D major, Wq 116/3 (H 214) · C major, Wq 116/15 (H 159). Polonoise in E flat major, Wq 116/2 (H 172). Alla polacca in C major, Wq 116/4 (H 215) & D major, Wq 116/6 (H 217).
BIS-CD-1329

Vol. 15 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (3)

Sonatas in A minor, Wq 65/33 (H 143) · D minor, Wq 62/15 (H 105). ‘*Petites Pièces*’: L’Auguste, Wq 117/22 (H 122) · La Xenophone & La Sybille, Wq 117/29 (H 123) · La Philippine, Wq 117/34 (H 96) · La Gabriel, Wq 117/35 (H 97) · La Louise, Wq 117/36 (H 114) · L’Ernestine, Wq 117/38 (H 124) · La Caroline, Wq 117/39 (H 98) · La Sophie, Wq 117/40 (H 125) · Andantino in D minor, Wq 116/18 (H 108) · Allegretto in F major, Wq 116/19 (H 301) · Allegro in D major, Wq 116/20 (H 302) · L’Ernestine, Wq 199/16 (H 685.5).
BIS-CD-1422

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

Vol. 1 – Concertos in A minor, Wq 1 (H 403) ·
E flat major, Wq 2 (H 404) · G major, Wq 3 (H 405).
BIS-CD-707

Vol. 2 – Concertos in G major, Wq 4 (H 406) ·
A major, Wq 7 (H 410) · F major, Wq 12 (H 415).
BIS-CD-708

Vol. 3 – Concertos in G minor, Wq 6 (H 409) ·
A major, Wq 8 (H 411) · D major, Wq 18 (H 421).
BIS-CD-767

Vol. 4 – Concertos in G major, Wq 9 (H 412) ·
D major, Wq 13 (H 416) · D minor, Wq 17 (H 420).
BIS-CD-768

Vol. 5 – Concertos in D major, Wq 11 (H 414) ·
E major, Wq 14 (H 417) · A major, Wq 19 (H 422).
BIS-CD-785

Vol. 6 – Concertos in E minor, Wq 15 (H 418) ·
B flat major, Wq 25 (H 429) · G minor,
Wq 32 (H 442).
BIS-CD-786

Vol. 7 – Concertos in E minor, Wq 24 (H 428) ·
B flat major, Wq 28 (H 434) · A major,
Wq 29 (H 437).
BIS-CD-857

Vol. 8 – Concertos in B minor, Wq 30 (H 440) ·
F major, Wq 33 (H 443) · G major, Wq 34 (H 444).
BIS-CD-867

Vol. 9 – Concertos in C minor, Wq 5 (H 407) ·
E flat major, Wq 35 (H 446).
Sonatinas in D major, Wq 96 (H 449) ·
G major, Wq 98 (H 451).
BIS-CD-868

Vol. 10 – Concertos in G major, Wq 16 (H 419) ·
B flat major, Wq 36 (H 447).
Sonatina in F major, Wq 99 (H 452).
BIS-CD-914

Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

Vol. 12 – Concertos in C major, Wq 20 (H 423) ·
F major, Wq 38 (H 454). Sonatina in D major,
Wq 102 (H 456).
BIS-CD-1127

Vol. 13 – Concerto in D minor, Wq 22 (H 425).
Sonatinas in C major, Wq 103 (H 457) ·
F major, Wq 104 (H 463).
BIS-CD-1307

Vol. 14 – Concertos in A minor, Wq 26 (H 430) ·
E flat major, Wq 40 (H 467). Sonatina in C major,
Wq 101 (H 460).
BIS-CD-1487

Vol. 15 – Concertos in D minor, Wq 23 (H 427) ·
B flat major, Wq 39 (H 465). Sonatina in E flat
major, Wq 105 (H 464).
BIS-CD-1422

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1991 by Thomas Friedemann Steiner, Basel,
after Christian Gottlob Hubert, Ansbach 1772

SOURCES

Sonata in B flat major, H. 116 (W. 62/16)

First print in *Œuvres mêlées contenant [...] sonates pour le clavecin de tant de plus célèbres compositeurs [...]*, vol. 5 (printed by J.U. Haffner, Nuremberg, 1755-65)

Sonata in G major, H. 119 (W. 62/19)

First print in *Musikalisches Mancherley*, Berlin, 1762-63 (printed by G.L. Winter)

Sonatas in C major, H. 162 (W. 53/1), B flat major, H. 180 (W. 53/2) and A minor, H. 181 (W. 53/3)

First print: *Sechs Leichte Clavier Sonaten* (printed by B.Ch. Breitkopf & Sohn, Leipzig, 1766)

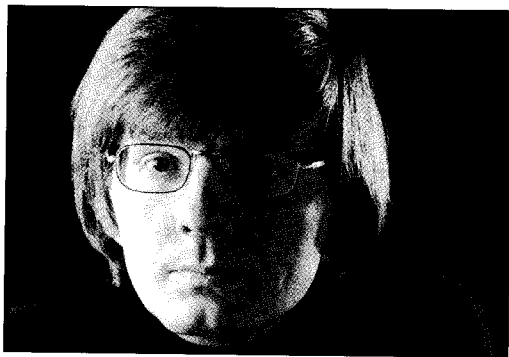
Example of the Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5875

Embellishments to second movement of Sonata in B flat major H. 116 (W. 62/16)

and to first and second movements of Sonata in C major, H. 162 (W. 53/1)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5885

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 1135



Miklós Spányi

Miklós Spányi would like to thank the City of Oulu and the Oulu Conservatory of Music and Dance for their kind permission to make this recording at the Tulindberg Hall.

Recording data: July 1998 at the Tulindberg Hall, Oulu Conservatory of Music and Dance, Oulu, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam DA-30 DAT recorder;

AKG 500 headphones

Producer: Stephan Reh

Digital editing: Stephan Reh

Cover texts: © Darrell M. Berg 1999 and © Miklós Spányi 1999

Translations: Julius Wender (German); Pascal Duc (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photographs of the clavichord: © Juha Ignatius

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

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 2000

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden **Sweden**

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1998 & © 2000, BIS Records AB

The clavichord is an extremely soft instrument. The listener is kindly requested to *listen at a reduced volume level* when playing this recording. Otherwise all the nuances disappear and the resulting timbre is most incorrect.

Der verehrte Zuhörer wird freundlichst gebeten, die *Laustärke seiner Stereo-Anlage* beim Anhören dieser Platte *sehr niedrig* zu halten. Wenn nicht, gehen alle Feinheiten verloren und übrig bleibt nur ein unrichtiger Klang.

L'aimable auditeur est prié de *réduire le volume de son stéréo* en écoutant ce disque. Autrement, toutes les nuances disparaissent et il reste seulement un son incorrect.



The clavichord used on this recording