



CD-882 DIGITAL

COMPLETE EDITION 14

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

3

*Early Sonatinas
and Sonatas*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Sonata in D minor, H. 5 (W. 65/3) 12'01**

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro di molto</i> | 3'41 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 5'31 |
| [3] | III. <i>Allegro assai</i> | 2'47 |
-

The Six Early Sonatinas**Sonatina No. 1 in F major, H. 7 (W. 64/1) 8'57**

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 5'31 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 2'25 |
| [6] | III. <i>Presto</i> | 0'58 |

Sonatina No. 2 in G major, H. 8 (W. 64/2) 10'40

- | | | |
|-----|----------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegretto</i> | 6'50 |
| [8] | II. <i>Largo</i> | 2'47 |
| [9] | III. <i>Allegro</i> | 0'54 |

Sonatina No. 3 in A minor, H. 9 (W. 64/3) 7'53

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegro</i> | 4'02 |
| [11] | II. <i>Andante</i> | 2'17 |
| [12] | III. <i>Presto</i> | 1'27 |

Sonatina No. 4 in E minor, H. 10 (W. 64/4) 7'48

- | | | |
|------|-----------------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegretto</i> | 5'02 |
| [14] | II. <i>Adagio non molto</i> | 1'42 |
| [15] | III. <i>Presto</i> | 1'00 |

Sonatina No. 5 in D major, H. 11 (W. 64/5) 10'26

- | | | |
|------|-----------------------------------|------|
| [16] | I. <i>Allegro</i> | 5'34 |
| [17] | II. <i>Andante un poco</i> | 2'57 |
| [18] | III. <i>Allegro ma non troppo</i> | 1'51 |

Sonatina No. 6 in C minor, H. 12 (W. 64/6)**10'25****19**I. *Allegretto*

6'50

20II. *Andante*

2'30

21III. *Presto*

1'00

Sonata in E flat major, H. 16 (W. 65/7)**9'53****22**I. *Allegro moderato*

5'19

23II. *Andante*

2'55

24III. *Vivace*

1'35

Miklós Spányi, clavichord**World Première Recordings****INSTRUMENTARIUM**

Clavichord built in 1993 by Joris Potvlieghe, Tollembeek, Belgium, after Saxonian models of c. 1770

Tuning: Miklós Spányi. Instrument maintenance and tuning assistance: Joris Potvlieghe

**Miklós Spányi**

Carl Philipp Emanuel Bach's Early Keyboard Sonatas

The eight sonatas in this volume have a complex history. According to Carl Philipp Emanuel Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* (the catalogue of his estate), Bach composed them in the years 1732-1736, while he was still under the tutelage of his father, and revised them in 1744 in Berlin, after he was established there as the most prominent keyboard player in the musical establishment of Friedrich II (Frederick the Great) of Prussia. Bach revised the Sonata in E flat, W. 65/7 again in the 1780s, while he held the position of Music Director of the five city churches in Hamburg. The history of Bach's revisions of this work, even the revision in Hamburg (which is not mentioned in the *Nachlaß-Verzeichnis*), can be documented with reasonable certainty. For each of the other seven compositions in this volume two versions survive (Miklós Spányi has recently discovered the existence of a manuscript containing hitherto unconfirmed early versions of W. 64/2 and 3). Yet Bach may have made alterations in these works which are neither recorded nor verifiable. His letter of 21st January 1786 to Johann Joachim Eschenburg in Braunschweig reports that he has just burned 'a ream and more' of his early works. Thus it is not altogether certain that the earliest surviving sources of these seven works contain their original versions – these sources may be the revisions of 1744, and the later sources may contain still other revisions.

In 1732, the year of origin assigned to the Sonata in D minor, W. 65/3, Emanuel Bach was a student of law at the University in Leipzig. His years as a pupil at the Thomasschule in Leipzig, particularly during the tenure of its Rector Johann Matthias Gesner, had prepared him for a broader education than his father had received. As students at the University, Emanuel Bach and his older brother Wilhelm Friedemann (1710-1784) embarked on a course of study that was unprecedented in Johann Sebastian Bach's branch of the family. On 7th June 1733, however, Friedemann, in keeping with a tradition in the Bach family, applied for a position as organist at the Sophienkirche in Dresden and, upon receiving the appointment, left the University, never to return. About two months later, on 19th August 1733, Emanuel also applied for a musical position: the post of organist at the Wenzelskirche in Naumburg. Failing to win it, he continued his studies at the University. In 1734 it was decided that he would study law in Frankfurt an der Oder, and on 9th September 1734 he matriculated at the Viadrina University there. It might appear from his oscillation between interests in music and jurisprudence that he was uncertain as to what course his career should take. But for Emanuel Bach, as for other composers of

the 17th and 18th centuries (including Heinrich Schütz and George Frideric Handel), the study of law was not a vocation. It provided, rather, a useful background and eligibility for musical positions that were open only to candidates with a university education. Emanuel Bach, like his older brother, never really wavered in his dedication to a musical career; he composed continuously throughout his years as a student of law.

Most of Bach's early compositions for solo keyboard were sonatas. In the 1730s, the keyboard sonata was in its infancy; during this time Bach developed an affinity for the new genre and gradually discovered his own voice in it. He found models for many of his earliest sonatas in keyboard works by his father and in the Italian violin sonata with continuo accompaniment. The first movement of the D minor Sonata, W. 65/3, a prelude in perpetual motion, is in the same style as some of the preludes in the *Well-Tempered Clavier*. Its third movement, in gigue tempo and rhythm, recalls J.S. Bach's two-part inventions. In some ways its middle movement resembles the arioso slow movements of violin solos by composers whose careers span the years between Vivaldi's and Tartini's generations. But in this movement, with its succession of 'sighs' in parallel sixths and thirds, Emanuel Bach has found a style that differs in significant respects from its Italian models. This *Andante*, with its emphasis on expressive detail, foreshadows Bach's solo keyboard works of the 1740s and 1750s.

The *Nachlaß-Verzeichnis* lists 'Leipzig, 1734' as the place and date of origin of the six sonatinas of W. 64 – they may be the last works that Emanuel Bach composed before he went to Frankfurt an der Oder (only one other composition, the Harpsichord Concerto in E flat major, W. 2, is dated 1734). In the catalogue of Bach's works by the Schwerin organist J.J.H. Westphal, and in most other sources assembled around the end of Bach's life, these six works are treated as a group and are differentiated from most of his keyboard sonatas by the designation 'sonatina'. Bach used this diminutive title for three groups of his compositions. The title 'sonatina' is perhaps most apt for the latest group. The six tiny movements that accompanied the publication of the third edition of his *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*) in 1786 are indeed too small to be considered sonatas. Bach also reserved the title 'sonatina' for the suite-like compositions of the 1760s for solo keyboard accompanied by a group of melody instruments, probably to set them apart from his harpsichord concertos. His conferral of the title 'sonatina' on the six works of W. 64 is more enigmatic. There is

nothing in their style that distinguishes them from keyboard sonatas that he wrote around the same time – in fact, two of his Berlin copyists labelled them ‘Sonata’.

It is instructive to examine the history of the sonatinas of W. 64. Bach obviously thought of them as a special group, distinguished from his other sonatas. The successive listings of these works in Bach’s *Nachlaß-Verzeichnis* suggests that he may have composed them in a single creative act, intending them, perhaps, for publication (throughout the 18th century, instrumental compositions were frequently published in groups of six). There may be another explanation for Bach’s use of the term ‘sonatina’ in the earliest surviving versions of these works. In each, all three movements are in the same key, a tonal scheme that harks back to the baroque keyboard suite. Bach may have assigned the title ‘sonatina’ to the works of W. 64 for the same reason that he assigned it to the sonatinas of the 1760s: to particularize compositions with suite-like elements. Even Bach’s manner of revising the sonatinas of W. 64 reflects his perception of them as a discrete group.

Bach employed three different methods of revision in his keyboard sonatas. The first, evident in all of the sonatas in this volume, in his other sonatas of the 1730s, and, indeed, in most of his sonatas, was the embellishment of original textures – most of which were rather plain – with no real change in harmony or periodic structure. Embellishment over an unchanging bass was a procedure with which Emanuel Bach was familiar. It was a prominent compositional principle of the Baroque, manifest in most sets of variations and in the ornamentation of repetitions. Bach’s embellishment of his sonatas of the 1730s transformed the simple Italianate violin melodies and walking accompaniments of many of their earlier versions into lighter, more idiomatic keyboard textures.

The second kind of revision consisted of the substitution of new movements for earlier ones, or, in the case of W. 64, exchanges of middle movements within the group of six sonatinas. Further evidence of the special category reserved for these works lies in the symmetry of the replacements of their middle movements – in none of Bach’s other works are such neat exchanges to be found. At some time in his career, Bach rearranged these middle movements in the following manner, so that the key of each contrasted with that of the outer movements:

- 1: F F F → F c f
- 2: G G G → G e g
- 3: a a a → a D a
- 4: e e e → e G e
- 5: D D D → D a D
- 6: c c c → c F c

There is no way of knowing how many times Bach revised the works of W.64 or when the revisions took place. Manuscript sources containing the latest versions are in the hand of his favourite Hamburg copyist, Johann Heinrich Michel who, like the two Berlin copyists, absent-mindedly titled several of them 'Sonata': in several of Michel's manuscripts the diminutive syllable 'in' has been squeezed into the original title just before its final 'a': Sonatⁱⁿa.

The sonatinas of W.64, more than any of Bach's sonatas assigned previous dates of origin, display characteristics of the style known as *galant*: basic two-part homophonic textures, frequent syncopated melodies, and short-breathed phrases. In their latest versions (which are performed on this CD) Bach has created imaginative refinements of the *galant* style: keyboard textures and ornate melodies (particularly in the first movement of W.64/2) that aerate the characteristic homophony of the solo violin sonata, sudden contrasts of rhythm and affect (as at the end of each section of the first movement of W.64/3 and, as vivid illustration of his technique of embellishment, written-out varied repetitions of each section of the last movements of W.64/2, 5 and 6.

The aesthetic purpose that Bach expressed in his autobiography of the 1770s – to compose as songfully as possible for the keyboard – is manifest in the middle movements of the sonatinas. It is true that in most of these movements, Bach has broken their simple original melodies into idiomatic keyboard textures or overlaid them with florid ornaments. Yet these alterations do not obscure the songlike originals, and these middle movements, despite their elaborate figuration, have many vocal aspects. The *Andantes* of sonatas 1, 3 and 5 resemble arias, each with a fermata at the end, at which juncture the keyboardist is called upon to improvise a cadenza in the manner of a singer. The melody of the *Largo* of W.64/2 is interrupted several times by sudden arpeggios which resemble orchestral tuttis that punctuate an operatic aria.

Bach's third method of revision – expansions – appears in W.65/7, a work that spans his entire career. The earliest version of its first movement, once attributed to

J.S. Bach, was entered in the *Anna Magdalena Buch* at some time after 1729 (in the *Nachlaß-Verzeichnis* this version is dated 1736). Other sources from around the same time contain the second and third movements as well: a *Siciliano* of 21 bars and a short movement in gigue rhythm. Emanuel Bach's first significant revisions are found in an autograph manuscript that he prepared before 1749. To the first movement Bach has added a recapitulation of the opening idea and a few other bars. But the most interesting aspect of this layer of revision is his transformation of the *Siciliano*. He has changed its characteristic dotted rhythms to continuous semiquavers, lightened the texture, and extended the movement to 32 bars, so that it is hardly recognizable as the *Siciliano* of the 1730s (to conceal its origin still further he has replaced its genre title with the heading *Andante*). Bach expanded the first movement once more in his last years; his revisions entered on the autograph manuscript of the 1740s display the tremor that became ever more pronounced.

Although Emanuel Bach obviously became dissatisfied with the compositions of his student years after he moved to Berlin and, much later, suppressed 'a ream and more' of them, he clearly believed that some of his early keyboard sonatas deserved to survive. In his revisions of the sonatas in this volume he retained all of the movements of the earlier versions, even though he changed some of them radically. But he could not entirely conceal their youthful features. The latest versions of these sonatas, though considerably refined, display many of their original elements: their basic structure, harmonic vocabulary, and brevity.

© **Darrell M. Berg** 1998

Performer's remarks

I still remember how deeply Carl Philipp Emanuel Bach's six Sonatinas, W. 64, fascinated me the very first time I played the set through on my clavichord. Before that I had not known these neglected works at all, and I fell in love with them at once. Since then they have belonged to my favourites among Emanuel Bach's compositions.

As in the case of so much neglected or forgotten music, Bach's six Sonatinas form a surprisingly attractive opus. Their neglect may already have begun in Bach's lifetime because, rather curiously, Bach did not publish them. The Sonatinas are Bach's only closed set of six works which remained unpublished. The reason for this is unknown

to us, but the fact that Bach later revised these six early works so carefully shows that he did not completely abandon them. On the contrary, he may have attempted to circulate them in the form of manuscript copies in his later years, probably after he had revised them several times. Today, three copies of the set survive in the hand of Bach's chief Hamburg copyist, Johann Heinrich Michel, which might support this hypothesis. The Sonatinas might not previously have been unknown, either, as several copies of their early versions survive, too.

As in my other recordings in this series of C.P.E. Bach's music, I have chosen to record the later versions. In my work I have consulted the two most important manuscripts from Berlin and Brussels, both copied by Michel. Compared to the early versions, the later ones display a much wider variety in ornamentation and embellishment of the melodic lines, and they are consequently much closer to Bach's late style.

The general style of the six Sonatinas differs radically from that of the 'Prussian' sonatas and rather shows similarities with the more Italianate style of several of the early sonatas on the previous discs (volumes 1 [BIS-CD-878] and 2 [BIS-CD-879]) in this series. In contrast with the very serious style, the often complicated and polyphonic writing and the overall dramatic character of the 'Prussian' sonatas, the Sonatinas tend towards soft, peaceful melodic lines and sweet harmonic changes; they generally have a very relaxed and sometimes meditative character. In some of the witty short final movements a nearly Haydnesque humour can be detected.

The choice of the instrument and the clavichord used on this recording

The sensitive, emotional style of the Sonatinas requires a sensitive and emotional instrument and they therefore find their natural home on the clavichord. It is often said that C.P.E. Bach composed his early keyboard sonatas for the harpsichord. I have not, however, found anything which would support this assumption. No doubt these works (together with most of Bach's keyboard music) can be performed on other types of 18th-century keyboard instrument, too, such as the harpsichord or the forte-piano, but I personally feel that this music harmonizes best with the character and acoustics of the clavichord. To my great surprise this assumption was recently affirmed by one of my pupils who quite spontaneously stated that Emanuel Bach's music is much nicer to play on the clavichord than on the harpsichord...

I know that the deep connection of Carl Philipp Emanuel Bach's music and the clavichord can only be revealed for and by those who are well acquainted with this

instrument. For this reason it is even more regrettable that this charming and practical instrument, once the most popular of all keyboard instruments, is so unfamiliar today. I do hope it will gain more popularity in the near future.

On this disc I perform on the same clavichord as in volumes 1 and 2. This large instrument has been built by the Belgian Joris Potvlieghe. He has based this model on clavichords of the Saxonian school around 1770. Though this instrument has been developed with an eye especially to polyphonic music, it serves the mostly homophonic, thin, often just two-part texture of the works on this disc excellently, too, and helps to underline their *cantabile* character. The dimensions of the instrument are 1720 mm x 517 mm x 170 mm. It is double strung and has a compass of five octaves from FF to f³. The scale of c¹ is 281 mm.

© **Miklós Spányi 1998**

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. This is his tenth BIS recording.

Anmerkung des Übersetzers: Um sprachliche Unförmigkeiten in der deutschen Übersetzung zu vermeiden, wurde „keyboard“ nicht als „Tasteninstrument“ übersetzt, sondern durchwegs als „Klavier“. „Klaviermusik“ ist also z.B. nicht als Musik für ein (modernes) Klavier zu verstehen, sondern als Musik für ein Tasteninstrument.

Carl Philipp Emanuel Bachs frühe Klaviersonaten

Die Geschichte der vorliegenden acht Sonaten ist komplex. Laut Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaß-Verzeichnis komponierte Bach sie in den Jahren 1732-36, während er noch bei seinem Vater lernte, und revidierte sie 1744 in Berlin, nachdem er dort als der prominenteste Klavierspieler im musikalischen Etablissement Friedrichs II. (des Großen) von Preußen anerkannt worden war. Die Sonate in Es-Dur W.65/7 revidierte er in den 1780er Jahren abermals, während er Musikdirektor der fünf Stadtkirchen in Hamburg war. Der Zeitablauf von Bachs Revisionen dieses Werks, selbst die Hamburger Revision (die im Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt ist), kann mit einiger Sicherheit nachgewiesen werden. Von den übrigen sieben Kompositionen auf dieser CD sind jeweils zwei Fassungen überliefert (Miklós Spányi entdeckte unlängst die Existenz eines Manuskripts mit bisher unbestätigten frühen Fassungen von W.64/2 und 3). Es kann aber sein, daß Bach in diesen Werken Änderungen vornahm, die weder dokumentiert noch nachweisbar sind. Sein Brief vom 21. Januar 1786 an Johann Joachim Eschenburg in Braunschweig berichtet, daß er gerade ein Ries und noch mehr seiner Frühwerke verbrannte. Es ist somit nicht ganz sicher, daß die frühesten überlieferten Quellen dieser sieben Werke die ursprünglichen Fassungen enthalten – diese Quellen könnten die Revisionen des Jahres 1744 sein, und spätere Quellen könnten weitere Revisionen enthalten.

Im Ursprungsjahr der Sonate in d-moll, W.65/3, 1732, war Bach Jurastudent an der Leipziger Universität. Seine Jahre als Schüler der Thomasschule in Leipzig, insbesondere während der Zeit ihres Direktors Johann Matthias Gesner, hatten ihn für eine breitere Ausbildung vorbereitet als jene, die sein Vater erhalten hatte. Als Studenten der Universität begannen Emanuel Bach und sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann (1710-84) einen in Johann Sebastian Bachs Zweig der Familie noch nie dagewesenen Studiengang. Am 7. Juni 1733 bewarb sich aber Friedemann, ganz im Sinne der Traditionen der Familie Bach, um den Posten als Organist an der Dresdener Sophienkirche, und nachdem er ernannt worden war, verließ er die Universität um nie mehr zurückzukehren. Etwa zwei Monate später, am 19. August 1733, bewarb sich Emanuel ebenfalls um einen musikalischen Posten: als Organist der Wenzelskirche in

Naumburg. Da er ihn nicht erhielt, setzte er sein Studium an der Universität fort. 1734 wurde beschlossen, daß er in Frankfurt an der Oder Jura studieren sollte, und am 9. September immatrikulierte er an der dortigen Viadrina-Universität. Aus seinem Wechsel zwischen Musik und Jura könnte man vielleicht schließen, daß er wegen seiner künftigen Karriere unsicher war. Für Emanuel Bach, wie für andere Komponisten der 17. und 18. Jahrhunderte (darunter Heinrich Schütz und Georg Friedrich Händel) war aber das Jurastudium keine Berufung. Es war eher ein günstiger Hintergrund, nicht zuletzt bei Bewerbungen um solche musikalische Stellen, die nur Kandidaten mit einer Universitätsausbildung offen standen. Wie sein älterer Bruder zögerte Emanuel Bach in Wirklichkeit nie in seiner Hingabe an eine musikalische Karriere; während seiner Jahre als Jurastudent komponierte er unaufhörlich.

Bachs frühe Kompositionen für Soloklavier waren größtenteils Sonaten. In den 1730er Jahren steckte die Klaviersonate in den Kinderschuhen; in jener Zeit begann Bach, sich zur neuen Gattung positiv zu stellen, und allmählich entdeckte er in ihr eine eigene Stimme. Für viele seiner frühesten Sonaten fand er Vorbilder in den Klavierwerken seines Vaters und in der italienischen Sonate für Solovioline mit Continuo-begleitung. Der erste Satz der Sonate in d-moll, W. 65/3, ein Präludium im *Perpetuum mobile*, ist im selben Stil wie einige der Präludien im *Wohltemperierten Klavier*. Der dritte Satz, Tempo und Rhythmus wie eine Gigue, erinnert an die zweistimmigen Inventionen J.S. Bachs. Irgendwie weist der Mittelsatz Ähnlichkeiten mit den ariosen langsamen Sätzen bei den Solowerken für Violine auf, die von jenen Komponisten geschrieben wurden, deren Karrieren die Jahre zwischen Vivaldis und Tartinis Generationen umspannten. In diesem Satz aber, mit seiner Folge von „Seufzern“ in parallelen Sexten und Terzen, fand Emanuel Bach einen Stil, der sich in wichtiger Hinsicht von seinen italienischen Vorbildern unterscheidet. Dieses *Andante*, das die expressiven Details betont, läßt Bachs Werke für Soloklavier in den 1740er und 1750er Jahren ahnen.

Das Nachlaß-Verzeichnis verzeichnet „L[eipzig], 1734“ als Ursprungsort und -datum der sechs Sonatinen des W. 64 – vielleicht waren dies die letzten Werke, die Emanuel Bach komponierte, bevor er nach Frankfurt an der Oder ging (nur eine andere Komposition, das Cembalokonzert in Es-Dur, W. 2, datiert von 1734). Im Katalog des Schweriner Organisten J.J.H. Westphal über Bachs Werke, und in den meisten anderen Quellen aus der Zeit vor und nach Bachs Tod, werden diese sechs Werke als Gruppe behandelt, und sie unterscheiden sich durch die Bezeichnung „Sonatina“ von

seinen meisten Klaviersonaten. Bach verwendete diesen diminutiven Titel für drei Kompositionsgruppen. Der Titel „Sonatina“ ist vielleicht für die letzte Gruppe am passendsten. Die sechs winzigen Sätze, die die dritte Ausgabe seines *Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen* 1786 begleiteten, sind wirklich zu klein, um als Sonaten bezeichnet zu werden. Bach reservierte auch den Titel „Sonatina“ für die suite-nähnlichen Kompositionen aus den 1760er Jahren für Soloklavier mit einer Gruppe von Melodieinstrumenten, vermutlich um sie von seinen Cembalokonzerten auseinanderzuhalten. Es ist eher rätselhaft, wieso er den Titel „Sonatina“ den sechs Werken des W.64 gab. Nichts in ihrem Stil unterscheidet sie von Klaviersonaten, die er um dieselbe Zeit schrieb – zwei seiner Berliner Kopisten bezeichneten sie sogar als „Sonata“.

Es ist lehrreich, die Geschichte der Sonatinen de W.64 zu studieren. Bach hielt sie offensichtlich für eine besondere Gruppe, von seinen anderen Sonaten getrennt. Daß sie in seinem Nachlaß-Verzeichnis hintereinander erscheinen, läßt vermuten, daß er sie in einem einzigen schöpferischen Akt komponierte, vielleicht damit sie zusammen erscheinen sollten (im 18. Jahrhundert war es üblich, Instrumentalkompositionen in Sechsergruppen zu veröffentlichen). Es gibt vielleicht eine andere Erklärung für Bachs Verwendung der Bezeichnung „Sonatina“ in den frühesten überlieferten Fassungen dieser Werke. In jedem Werk sind alle drei Sätze in derselben Tonart, ein Tonartenschema, das auf die barocke Klaviersuite zurückgeht. Vielleicht gab Bach den Werken des W.64 den Titel „Sonatina“ aus demselben Grund wie bei den Sonatinen der 1760er Jahre: um Kompositionen mit suite-nähnlichen Elementen genau anzugeben. Selbst die Art, auf welche Bach die Sonatinen des W.64 revidierte, spiegelt seine Auffassung von ihnen als besonderer Sammlung.

Bei seinen Klaviersonaten verwendete Bach drei verschiedene Revisionsmethoden. Die erste, evident in sämtlichen Sonaten dieses Bandes, in seinen anderen Sonaten der 1730er Jahre und sogar in seinen meisten Sonaten, war das Verzieren der Originalmusik – die in den meisten Fällen ziemlich schlicht war – ohne die Harmonik oder die periodische Struktur im eigentlichen Sinn zu verändern. Das Verzieren über einem gleichbleibenden Baß war ein Vorgang, mit dem Emanuel Bach vertraut war. Es war ein wichtiges Kompositionsprinzip des Barocks, das in den meisten Variationswerken und in der Ornamentik bei Reprisen offenbar ist. Bachs Verzierungen seiner Sonaten der 1730er Jahre verwandelte die schlichten italienischen Violinmelodien und die schreitenden Begleitungen vieler ihrer früheren Fassungen in leichtere, idiomatischere Klaviersätze.

Die zweite Art des Revidierens bestand aus dem Ersetzen früherer Sätze durch neue, oder im Falle des W. 64 aus dem Vertauschen von Mittelsätzen innerhalb der sechs Sonatinen. Ein weiterer Beweis dafür, daß diese Werke in eine Sonderkategorie gehören, ist die Symmetrie der ersetzten Mittelsätze – in keinen anderen Werken von Bach sind so saubere Beispiele zu finden. Irgendwann verlegte Bach diese Mittelsätze auf die folgende Art, so daß die Tonart eines jeden mit jenen der Ecksätze kontrastierte:

- 1: F F F → F c f
- 2: G G G → G e g
- 3: a a a → a D a
- 4: e e e → e G e
- 5: D D D → D a D
- 6: c c c → c F c

Es ist unmöglich zu erfahren, wie oft oder wann Bach die Werke des W. 64 revidierte. Die Manuskriptquellen der jüngsten Fassungen sind in der Handschrift seines bevorzugten Hamburger Kopisten, Johann Heinrich Michel, der, wie die beiden Berliner Kopisten, in seiner Zerstreutheit mehrere von ihnen als „Sonata“ bezeichnete: in mehreren Manuskripten Michels wurde die winzige Silbe „in“ in den Originaltitel direkt vor dem abschließenden „a“ hineingezwängt: Sonatⁱⁿa.

Mehr als irgendwelche der angeblich früher entstandenen Sonaten Bachs weisen die Sonatinen des W. 64 Charakterzüge des als galant bekannten Stils auf: elementare Sätze in zweistimmiger Homophonie, häufig synkopierte Melodien, und kurzatmige Phrasen. In den jüngsten Fassungen (auf dieser CD gespielt) schuf Bach phantasievolle Verfeinerungen des galanten Stils: Klaviersätze und verzierte Melodien (besonders im ersten Satz von W. 64/2), die die charakteristische Homophonie der Sonate für Solovioline auflockern, jähe rhythmische und affektmäßige Kontraste (wie am Ende jedes Abschnitts im ersten Satz von W. 64/3) und, als leuchtende Veranschaulichung seiner Verzierungs-technik, ausgeschriebene, variierte Wiederholungen jedes Abschnitts der letzten Sätze von W. 64/2, 5 und 6.

Das ästhetische Ziel, das Bach in den 1770er Jahren in seiner Autobiographie zum Ausdruck brachte – möglichst kantabel für das Klavier zu komponieren – ist in den Mittelsätzen der Sonatinen offenkundig. Es stimmt, daß Bach in den meisten dieser

Sätze die schlichten Originalmelodien in idiomatische Klaviersätze auflöste, oder sie mit prunkvoller Ornamentik übersäte. Trotzdem decken diese Veränderungen die liedhaften Originale nicht zu, und trotz kunstvoller Ornamentik haben diese Mittelsätze viele vokale Aspekte. Die Andantes der Sonaten 1, 3 und 5 erinnern an Arien, jede mit einer Fermate am Schluß, an welcher Stelle erwartet wird, daß der Klavierspieler auf die Art eines Sängers eine Kadenz improvisieren soll. Die Melodie des *Largos* von W. 64/2 wird mehrmals von jähem Arpeggios unterbrochen, die an jene Orchestertutti erinnern, die die Zwischenspiele einer Opernarie spielen.

Bachs dritte Revisionsmethode – die Erweiterungen – erscheint in W. 65/7, einem Werk, das seine gesamte Karriere umspannt. Die früheste Fassung des ersten Satzes, einst J.S. Bach zugeschrieben, wurde irgendwann nach 1729 in das Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach eingetragen (im Nachlaß-Verzeichnis wird das Datum dieser Fassung mit 1736 angegeben). Andere Quellen aus etwa der gleichen Zeit enthalten auch den zweiten und dritten Satz: ein *Siciliano* von 21 Takten und einen kurzen Satz im Rhythmus einer Gigue. Emanuel Bachs erste Revisionen von Bedeutung sind in einem Manuskript zu finden, das er vor 1749 schrieb. Dem ersten Satz fügte er eine Reprise des Anfangs und einige weitere Takte hinzu. Der interessanteste Aspekt dieser Revision ist aber seine Umwandlung des *Sicilianos*. Er verwandelte den charakteristischen punktierten Rhythmus in gleichmäßige Sechzehntel, schuf ein leichteres Satzbild und erweiterte den Satz auf 32 Takte, so daß das *Siciliano* aus den 1730er Jahren kaum zu erkennen ist (um den Ursprung des Satzes noch besser zu verbergen, ersetzte er seinen Gattungstitel durch das Wort *Andante*). In seinen letzten Jahren erweiterte Bach den ersten Satz noch einmal; seine Revisionen im Manuskript der 1740er Jahre weisen einen immer stärkeren Tremor auf.

Obwohl Emanuel Bach offensichtlich nach der Übersiedlung nach Berlin mit den Kompositionen seiner Studienjahre immer unzufriedener wurde, und noch später viele von ihnen einzog, meinte er offensichtlich, daß einige seiner frühen Klaviersonaten es verdienen, erhalten zu bleiben. In seinen Revisionen der Sonaten in diesem Band behielt er sämtliche Sätze der früheren Fassungen, selbst wenn er manche von ihnen radikal veränderte. Es gelang ihm aber nicht ganz, ihre jugendlichen Züge zu verbergen. Obwohl die jüngsten Fassungen dieser Sonaten wesentlich raffinierter sind, treten viele der ursprünglichen Elemente zum Vorschein: die grundlegende Struktur, das harmonische Vokabular, und ihre Kürze.

© Darrell M. Berg 1998

Bemerkungen des Interpreten

Ich erinnere mich noch, wie tief mich Carl Philipp Emanuel Bachs sechs Sonatinen, W. 64, faszinierten, als ich sie zum allerersten Mal auf meinem Klavichord durchspielte. Bis dahin hatte ich diese vernachlässigten Werke überhaupt nicht gekannt, und ich verliebte mich sofort in sie. Seither gehören sie zu meinen Favoriten unter Emanuel Bachs Kompositionen.

Wie häufig bei vernachlässigter oder vergessener Musik sind Bachs sechs Sonatinen ein erstaunlich reizvolles Opus. Möglicherweise begann die Vernachlässigung bereits zu Bachs Lebzeiten, denn erstaunlicherweise ließ er sie nicht herausgeben. Die Sonatinen sind die einzige geschlossene Sammlung sechser Werke von Bach, die unveröffentlicht blieb. Der Grund dafür ist uns unbekannt, aber der Umstand, daß Bach diese sechs frühen Werke später so sorgfältig revidierte, zeigt, daß er sie nicht ganz aufgab. Es kann im Gegenteil sogar sein, daß er sie in späteren Jahren als Manuskriptkopien zu verbreiten versuchte, vermutlich nach mehrmaliger Revision. Heute sind drei Exemplare in der Handschrift des Hamburger Kopisten Johann Heinrich Michel erhalten, was diese Hypothese stützen könnte. Es kann sein, daß die Sonatinen auch vorher nicht unbekannt waren, da mehrere Kopien ihrer frühen Fassungen ebenfalls überliefert sind.

Wie bei meinen anderen Aufnahmen im Rahmen dieser Serie mit C.Ph.E. Bachs Musik zog ich es vor, die späteren Fassungen einzuspielen. Bei dieser Arbeit konsultierte ich die zwei wichtigsten Manuskripte aus Berlin und Brüssel, beide von Michel kopiert. Im Vergleich zu den frühen Fassungen sind Ornamentik und Verzierungen der Melodielinien bei den späteren weitaus vielfältiger, und sie stehen infolgedessen Bachs Spätstil viel näher.

Der allgemeine Stil der sechs Sonatinen unterscheidet sich radikal von jenem der „preußischen“ Sonaten und weist vielmehr Ähnlichkeiten mit dem eher italienischen Stil mehrerer der frühen Sonaten auf den vorherigen CDs in dieser Serie auf (Teil 1 [BIS-CD-878] und 2 [BIS-CD-879]). Im Kontrast zum höchst seriösen Stil, zur häufig komplizierten und polyphonen Schreibweise und zum allgemein dramatischen Charakter der „preußischen“ Sonaten neigen die Sonatinen zu weichen, friedlichen Melodielinien und lieblichen harmonischen Wechseln, und sie haben meistens einen sehr entspannten, manchmal meditativen Charakter. In manchen der geistreichen, kurzen Finalsätze kann man einen geradezu Haydn'schen Humor finden.

Die Instrumentenwahl und das bei dieser Aufnahme verwendete Klavichord

Der empfindsame, emotionale Stil der Sonatinen verlangt ein empfindsames und emotionales Instrument, weswegen ihr natürliches Heim auf dem Klavichord ist. Es wird oft gesagt, daß C.Ph.E. Bach seine frühen Klaviersonaten für Cembalo komponierte. Ich habe allerdings nichts gefunden, das diese Vermutung gestützt hätte. Zweifellos können diese Werke (zusammen mit dem Mehrpart der Klaviermusik Bachs) auch auf anderen im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Klavierinstrumenten aufgeführt werden, wie dem Cembalo oder dem Hammerflügel, aber persönlich finde ich, daß diese Musik mit dem Charakter und der Akustik des Klavichords am besten im Einklang steht. Zu meinem großen Erstaunen wurde diese Annahme unlängst von einem meiner Studenten bestätigt, der ganz spontan sagte, Emanuel Bachs Musik spiele sich auf dem Klavichord viel besser als auf dem Cembalo.

Ich weiß, daß die tiefe Verbundenheit zwischen Carl Philipp Emanuel Bachs Musik und dem Klavichord nur jenen klar sein kann, die mit diesem Instrument gut vertraut sind, und daß sie nur durch diese vermittelt werden kann. Aus diesem Grund ist es noch bedauerlicher, daß dieses reizvolle und praktische Instrument, einst das beliebteste aller Klavierinstrumente, heute so unbekannt ist. Ich hoffe wirklich, daß seine Beliebtheit in nächster Zukunft zunehmen wird.

Auf dieser CD spiele ich auf demselben Klavichord wie im ersten und zweiten Teil. Dieses große Instrument wurde vom Belgier Joris Potvlieghe gebaut. Er basierte das Modell auf Klavichorden der sächsischen Schule um 1770. Obwohl dieses Instrument mit einem besonderen Augenmerk auf der polyphonen Musik entwickelt wurde, leistet es auch dem zumeist homophonen, dünnen, häufig nur zweistimmigen Satz der Werke auf dieser CD ausgezeichnete Dienste und hilft, ihren kantablen Charakter zu unterstreichen. Die Maße des Instruments betragen 1720mm x 517mm x 170mm. Es ist doppelt besaitet und hat einen Umfang von fünf Oktaven von FF bis f³. Die Größe von c¹ ist 281 mm.

© **Miklós Spányi 1998**

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. Flämischen 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 Kœnemann in Budapest erscheinen soll. Dies ist seine zehnte Aufnahme für BIS.



Joris Potvlieghe

Les sonates de jeunesse de Carl Philipp Emanuel Bach

Les huit sonates contenues dans ce disque ont une histoire complexe. Si l'on en croit le *Nachlaß-Verzeichnis* de Carl Philipp Emanuel Bach (le catalogue de sa succession), il les a composées dans les années 1732-1736, lorsqu'il était encore sous la tutelle de son père; il les révisa ensuite en 1744, après s'être établi à Berlin et alors reconnu comme le plus remarquable joueur de clavier de l'entourage de Friedrich II (Frédéric le Grand) de Prusse. Bach révisa de nouveau la sonate en mi bémol Wq. 65/7 vers 1780, alors qu'il occupait le poste de Directeur de la Musique dans les cinq églises de la ville de Hambourg. La genèse des révisions de cette œuvre par Bach, y compris celle qui fut faite à Hambourg (qui n'est pas mentionnée dans le *Nachlaß-Verzeichnis*) peut être établie avec une assez grande certitude. Pour chacune des sept autres compositions de ce disque, deux versions nous sont parvenues (Miklós Spányi a récemment découvert l'existence d'un manuscrit contenant des versions antérieures des sonates Wq. 64/2 et 3, jusque-là non authentifiées). Cependant, il se peut que Bach ait opéré des modifications qui ne nous soient pas parvenues, mais cela n'est pas vérifiable. Sa lettre du 21 janvier 1786 à Johann Joachim Eschenburg à Brunswick relate qu'il vient de brûler "plus d'une liasse" de ses œuvres de jeunesse. Il n'est pas du tout certain que les sources les plus anciennes de ces sept œuvres qui ont survécu contiennent les versions originales, elle pourraient être les révisions de 1744, et des sources plus tardives pourraient encore contenir d'autres révisions.

En 1732, date présumée de composition de la sonate en ré mineur Wq. 65/3, Emanuel Bach était étudiant en droit à l'Université de Leipzig. Ses années d'étude à la Thomasschule de cette ville, et en particulier sous la direction du Recteur Johann Matthias Gesner, l'avaient préparé à une éducation dont l'horizon était plus large que celui qui s'offrait à la génération de son père. Pendant leurs études à l'Université, Emanuel Bach et son frère aîné Wilhelm Friedemann (1710-1784) avaient entrepris un cursus d'études sans précédent dans la branche familiale de Johann Sebastian Bach. Toutefois, le 7 juin 1733, Friedemann, se conformant à une tradition familiale, postula à un poste d'organiste à la Sophienkirche de Dresde et, une fois reçu, quitta l'Université pour ne jamais y retourner. Environ deux mois plus tard, le 19 août 1733, Emanuel sollicita également une responsabilité musicale: le poste d'organiste à la Wenzelkirche de Naumburg. Ayant été refusé, il continua ses études à l'Université. En 1734, il fut décidé qu'il étudierait le droit à Francfort sur l'Oder et, le 9 septembre 1734, s'inscrivit à l'Université Viadrina de cette même ville. Une telle irrésolution

entre ses goûts pour la musique et le droit pourrait laisser supposer qu'il hésitait quant à l'orientation qu'il voulait donner à sa carrière. Mais pour Emanuel Bach, comme pour les autres compositeurs des 17^e et 18^e siècles (y compris Heinrich Schütz et George Frideric Haendel), l'étude du droit n'était pas une vocation; elle fournissait plutôt une base utile et constituait une préparation à des postes musicaux, ouverts seulement aux candidats ayant une formation universitaire. Emanuel Bach, comme son frère aîné, n'a jamais vraiment hésité dans sa vocation pour la carrière musicale; il continuait d'ailleurs à composer tout au long de ses études de droit.

La majeure partie des compositions pour clavier de la jeunesse de Bach sont des sonates. Dans les années 1730, la sonate pour piano en était à ses débuts. Pendant cette période, Bach montra une affinité pour ce genre nouveau et découvrit progressivement son propre mode d'expression. Il trouva des modèles pour nombre de ses sonates de jeunesse dans les œuvres pour clavier de son père et dans les sonates italiennes pour violon et basse continue. Le premier mouvement de la sonate en ré mineur Wq. 65/3, un prélude en forme de mouvement perpétuel, est dans le même style que quelques uns des préludes du *Clavier bien tempéré*. Son troisième mouvement, sur un rythme et un tempo de gigue, rappelle les inventions à deux voix de J.S. Bach. A certains égards, son mouvement central ressemble aux ariosos, mouvements lents des sonates pour violon seul, des compositeurs dont les carrières couvrent les générations entre Vivaldi et Tartini. Mais dans ce mouvement, avec ses successions de "plaintes" en tierces et sixtes parallèles, Emanuel Bach a trouvé un style qui diffère à bien des égards de ses modèles italiens. Cet *Andante*, avec son emphase sur les détails expressifs, préfigure le Bach des œuvres des années 1740-1750.

Le *Nachlaß-Verzeichnis* indique "L[eipzig], 1734" comme lieu et date d'origine des six sonatines Wq. 64 – elles pourraient bien être les dernières œuvres qu'Emanuel Bach ait composées avant de partir pour Francfort sur l'Oder (une seule autre composition, le concerto pour clavecin en mi bémol majeur Wq. 2 est daté de 1734). Dans le catalogue des œuvres de Bach par J.J.H. Westphal – organiste de Schwerin – et dans la plupart des autres sources rassemblées aux alentours de la fin de la vie de Bach, ces six œuvres sont traitées comme une entité unique et se différencient de la plupart de ses sonates pour clavier par la désignation de "sonatina". Bach a utilisé ce diminutif pour trois groupes de compositions. C'est pour le dernier groupe que le titre de "sonatina" est probablement le plus approprié: les six minuscules mouvements qui accompagnent la publication de la troisième édition de son *Versuch über die wahre*

Art, das Clavier zu spielen (Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier) de 1786 sont bien sûr trop petits pour être considérés comme des sonates. Bach a aussi réservé le titre de “sonatina” pour les compositions en forme de suite des années 1760 pour clavier solo accompagné par un groupe d’instruments mélodiques, probablement pour les placer à part de ses concertos pour clavecin. L’attribution du titre “sonatina” aux six œuvres Wq. 64 est plus énigmatique. Il n’y a rien dans leur style qui les distingue des sonates pour clavier qu’il a composées à peu près au même moment – et de fait, deux de ses copistes berlinois les ont titrées “Sonata”.

Il est instructif d’examiner l’histoire des sonatines Wq. 64: Bach les a évidemment pensées comme un groupe particulier, distinct de ses autres sonates. Le fait qu’elles soient citées l’une après l’autre dans le *Nachlaß-Verzeichnis* suggère qu’il pourrait les avoir composées dans un acte créateur unique, les destinant peut-être à la publication (tout au long du 18^e siècle, les compositions instrumentales étaient fréquemment publiées par groupe de six). Toutefois, il existe peut-être une autre explication à l’utilisation par Bach du terme “sonatina” dans la plus ancienne version qui nous reste. Dans chacune, tous les trois mouvements sont dans la même tonalité, un schéma tonal qui renvoie à la suite pour clavier de l’époque baroque. Bach pourrait avoir donné ce titre de “sonatina” aux œuvres Wq. 64 pour la même raison qu’il l’avait donné aux sonatines des années 1760: pour particulariser des compositions reprenant des éléments de la forme suite. Même la manière de Bach de réviser les sonatines Wq. 64 reflète qu’il les considérait comme un groupe à part.

Bach employait trois méthodes différentes lors de la révision de ses sonates pour clavier. La première, évidente dans toutes les sonates de ce volume, dans ses autres sonates des années 1730 et, bien entendu, dans la plupart de ses sonates, était l’embellissement des textes originaux – la plupart d’entre eux étaient plutôt simples – sans réel changement dans l’harmonie ou dans la phrase musicale. L’embellissement – sans le modifier – d’un texte musical était un procédé avec lequel Emanuel Bach était familier. C’était un principe compositionnel prééminent du Baroque, manifeste dans la plupart des séries de variations et dans l’ornementation des reprises. L’embellissement par Bach de ses sonates des années 1730 transforme les mélodies simples italianisantes et les basses obstinées des premières versions; il les allège et les rend plus idiomatiques du clavier.

La seconde manière de réviser consiste en la substitution de mouvements nouveaux à la place d’anciens ou, dans le cas des sonatines Wq. 64, en l’échange de

mouvements centraux à l'intérieur du groupe des six sonates. Une évidence supplémentaire du traitement réservé à ces œuvres réside dans la symétrie de la permutation de leurs mouvements centraux – dans aucune autre œuvre de Bach on ne peut trouver d'échanges aussi élégamment ordonnés; à un moment difficile à dater de sa carrière, Bach a réarrangé ces mouvements centraux de manière que chacun produise un contraste avec les mouvements extrêmes:

- 1: F F F → F c f
- 2: G G G → G e g
- 3: a a a → a D a
- 4: e e e → e G e
- 5: D D D → D a D
- 6: c c c → c F c

Il n'y a aucun moyen de savoir combien de fois Bach révisa les sonatines Wq. 64 et quand ces révisions eurent lieu. Les sources manuscrites contenant les versions les plus tardives sont de la main de son copiste préféré de Hambourg, Johann Heinrich Michel qui, comme les deux copistes de Berlin, a intitulé dans un moment de distraction plusieurs d'entre elles "Sonata": dans plusieurs des manuscrits de Michel, la syllabe diminutive "in" a été rajoutée après coup dans le titre original, juste avant le "a" final.

Les sonatines Wq. 64, plus que n'importe quelle autre sonate de Bach écrite précédemment, présentent des caractéristiques du style dit "galant": un tissu homophonique à deux voix, des mélodies fréquemment syncopées, et des phrases d'ampleur réduite. Dans leur version la plus tardive (qui est présentée sur ce CD) Bach a fait appel au raffinement imaginatif du style galant: l'écriture pour clavier et la mélodie ornée (particulièrement dans le premier mouvement de la sonatine Wq. 64/2) qui renouvelle l'homophonie caractéristique de la sonate pour violon seul, fait apparaître des contrastes soudains de rythmes et d'affects (comme à la fin de chaque section du premier mouvement de Wq. 64/3). Il fait également usage de répétitions variées écrites en toutes notes pour chaque section des derniers mouvements des Wq. 64/2, 5 et 6, comme illustration vivante de sa technique d'embellissement.

L'intention esthétique que Bach expose dans son autobiographie écrite vers 1770 – composer pour le clavier comme pour la voix – est manifeste dans les mouvements

centraux des sonatines. C'est vrai que dans la plupart de ces mouvements, Bach a plié les mélodies originales à l'écriture idiomatique du clavier ou les a agrémentées d'ornements raffinés. Cependant, ces ajouts n'obscurcissent pas le caractère chanté des originaux, et ces mouvements lents, malgré leurs figurations élaborées, conservent beaucoup d'aspects vocaux. Les *andante* des sonates 1, 3 et 5 ressemblent à des arias, chacun avec un point d'orgue à la fin, là où l'interprète est appelé à improviser une cadence à la manière d'un chanteur. La mélodie du *largo* de Wq. 64/2 est plusieurs fois interrompue par des arpèges qui évoquent les tutti orchestraux qui ponctuent un air d'opéra.

La troisième méthode de révision – le développement – apparaît dans la sonate Wq. 65/7, une œuvre qui embrasse la carrière entière de Bach. La plus ancienne version de son premier mouvement, autrefois attribué à J.S. Bach, fit son entrée dans le *Petit Livre d'Anna Magdalena Bach* après 1729, à un moment difficile à dater avec exactitude (dans le *Nachlaß-Verzeichnis*, cette version est datée de 1736). D'autres sources à peu près contemporaines contiennent également les deuxième et troisième mouvements: une Sicilienne de 21 mesures et un court mouvement en rythme de gigue. Les premières révisions significatives d'Emanuel Bach se trouvent dans un manuscrit autographe d'avant 1749. Au premier mouvement, Bach a ajouté une reprise du motif d'ouverture et quelques mesures supplémentaires. Mais l'aspect le plus intéressant de son travail réside dans la transformation de la sicilienne. Il a changé ses rythmes caractéristiques pointés pour une succession de doubles croches, allégé la texture et porté le nombre de mesures à 32, à tel point qu'il est difficile de reconnaître là la sicilienne de 1730 (pour dissimuler encore davantage son origine, il a remplacé son titre original "Sicilienne" par la mention "Andante"). Bach a encore une fois développé le premier mouvement dans ses dernières années; ses révisions, ajoutées dans le manuscrit autographe de 1740, trahit un tremblement de l'écriture de plus en plus prononcé.

Bien qu'Emanuel Bach se montrât évidemment insatisfait des compositions de ses années d'étudiant après qu'il se fut installé à Berlin et, bien que plus tard il détruisit "plus d'une liasse" de ses œuvres, il est clair qu'il estimait que quelques unes de ses œuvres de jeunesse pour clavier méritaient de survivre. Dans les révisions des sonates contenues dans ce volume, il a conservé tous les mouvements des versions de jeunesse, quoiqu'il les ait radicalement modifiés. Mais il n'a pas pu dissimuler entièrement leur caractère: les versions les plus tardives de ses sonates, encore que con-

sidérablement perfectionnées, conservent beaucoup de leurs éléments originaux: structure, vocabulaire harmonique et brièveté.

© *Darrell M. Berg* 1998

Remarques de l'interprète

Je me rappelle encore comme les six sonatines Wq. 64 m'ont profondément fasciné la toute première fois que je les ai jouées sur mon clavicorde. Avant cela, je ne connaissais pas du tout ces œuvres négligées des interprètes, et je succombai immédiatement à leur charme. Dès lors, elles ont appartenu aux compositions d'Emanuel Bach que je préfère.

Comme dans le cas de tant d'œuvres négligées ou oubliées, ces six sonatines forment un opus étonnamment attrayant. La négligence dont elle sont l'objet pourrait bien avoir commencé du temps du vivant de l'auteur car, assez curieusement, il ne les publia pas. Ces sonatines sont, parmi les séries de six œuvres de Bach, les seules à ne pas avoir été publiées. La raison nous en est inconnue, mais le fait que Bach révisa plus tard ces six œuvres de jeunesse si soigneusement montre qu'il ne les abandonna pas complètement. Au contraire, il se peut qu'il ait tenté de les faire circuler sous forme de copies manuscrites dans ses jeunes années, probablement après les avoir révisées plusieurs fois. A l'heure actuelle, trois copies de cet opus nous sont parvenues, de la main du principal copiste hambourgeois de Bach, Johann Heinrich Michel, ce qui renforce cette hypothèse. Il est d'ailleurs probable que ces sonatines aient été connues des contemporains de Bach, car plusieurs exemplaires des premières versions nous en sont parvenues.

Comme dans mes autres enregistrements de cette série de la musique de C.P.E. Bach, j'ai choisi d'enregistrer les versions les plus tardives. Dans mon travail, j'ai consulté les deux plus importants manuscrits de Berlin et de Bruxelles, les deux de la main de Michel. Comparées aux versions plus anciennes, les plus récentes versions montrent une variété plus large dans l'ornementation et dans les embellissements des lignes mélodiques, et sont par conséquent plus proches du style tardif de Bach.

Le style général de ses six Sonatines diffère radicalement de celui des Sonates "prussiennes" et présente plutôt des ressemblances avec le style plus italien de plusieurs des sonates de jeunesse des disques précédents (volumes 1 [BIS-CD-878] et 2 [BIS-CD-879]) de cette série. En contraste avec le style très sérieux, l'écriture poly-

phonique souvent complexe et le caractère toujours dramatique des Sonates “prus-siennes”, les Sonatines tendent vers une ligne mélodique douce et calme, des changements doux d’harmonie et ont généralement un caractère très paisible et quelquefois méditatif. Dans quelques uns des courts et spirituels finals, on détecte presque un humour à la Haydn.

Le choix de l’instrument et le clavicorde utilisé pour cet enregistrement.

Le style sensible et émouvant des Sonatines requiert un instrument sensible et émouvant. Elles trouvent donc leur médium naturel dans le clavicorde. On dit souvent que C.P.E. Bach a composé ses sonates de jeunesse pour le clavecin. Je n’ai toutefois pas trouvé quoi que ce soit qui étaye cette assertion. Bien que sans aucun doute ces œuvres (ainsi que la plupart de la musique pour clavier de Bach) puissent être jouées aussi sur d’autres instruments à clavier en vogue au 18^e siècle comme le clavecin ou le pianoforte, je pense quant à moi que cette musique s’accorde mieux avec le caractère et le son du clavicorde. A ma grande surprise, cet opinion fut récemment confirmée par un de mes élèves qui, spontanément, affirma que la musique d’Emanuel Bach est plus agréable à jouer sur le clavicorde que sur le clavecin.

Je sais que le lien profond qui unit la musique de Carl Philipp Emanuel Bach et le clavicorde ne peut se révéler qu’à ceux et que grâce à ceux à qui cet instrument est familier. Pour cette raison, il est d’autant plus regrettable que cet instrument charmant et utile, autrefois le plus populaire des instruments à clavier, soit si méconnu aujourd’hui. J’espère vraiment qu’il gagnera en popularité dans un proche avenir.

Dans ce disque, je joue le même instrument que celui déjà utilisé dans les volumes 1 et 2. Ce grand instrument a été construit par le facteur belge Joris Potvlieghe. Il est inspiré des clavicordes de l’école saxonne vers 1770. Bien que cet instrument ait été conçu spécialement pour la musique polyphonique, il met excellemment en valeur la musique choisie pour ce disque, qui est la plus homophonique et la plus fine qui soit, souvent à deux voix, et contribue à souligner son caractère *cantabile*. Les dimensions de cet instrument sont de 1720 mm x 517 mm x 170 mm. Il est à cordes doubles et possède une étendue de cinq octaves, de fa^{-1} à fa^5 . La longueur de corde vibrante du do^4 est de 281 mm.

© *Miklós Spányi* 1998

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 piano-forte, 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. Ce disque est son dixième enregistrement pour BIS.

Sources

Sonata in D minor, H. 5 (W. 65/3)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 371

Sonatinas, H. 7-12 (W. 64)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5881
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 775

Sonata in E flat major, H. 16 (W. 65/7)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 775

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

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, and also to Mr. Joris Potvlieghe for placing his clavichord at our disposal for the duration of the recording.

Recording data: June 1997 at the Tulindberg Hall, Oulu Conservatory of Music and Dance, Oulu, Finland
Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel
2 Neumann KM 130 microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;
Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Jens Jamin

Cover texts: © Darrell M. Berg 1998 and © Miklós Spányi 1998

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of Joris Potvlieghe: © Magdy Spányi

Photographs of the clavichord: © LUKAS, Lennik (Belgium)

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1997 & 1999, BIS Records AB

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 *Lautstärke 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