

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

4

*Six Early Sonatas
from 1731-1740*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Sonata in B flat major, H. 2 (W. 62/1)** **11'01**

- | | | |
|------------|---------------------------|------|
| [1] | I. <i>Presto</i> | 2'39 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 3'12 |
| [3] | III. <i>Allegro assai</i> | 5'04 |
-

Sonata in G major, H. 20 (W. 62/2) **9'24**

- | | | |
|------------|-----------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 4'35 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 2'40 |
| [6] | III. <i>Cantabile</i> | 1'59 |
-

Sonata in G minor, H. 21 (W. 65/11) **14'23**

- | | | |
|------------|---------------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 6'03 |
| [8] | II. <i>Andante</i> | 2'22 |
| [9] | III. <i>Allegretto grazioso</i> | 5'49 |
-

Sonata in F major, H. 3 (W. 65/1) **14'02**

- | | | |
|-------------|----------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegretto</i> | 6'45 |
| [11] | II. <i>Andante</i> | 3'24 |
| [12] | III. <i>Presto</i> | 3'43 |
-

Sonata in A major, H. 19 (W. 65/10) **13'13**

- | | | |
|-------------|----------------------------|------|
| [13] | I. [<i>Poco allegro</i>] | 7'47 |
| [14] | II. <i>Andante</i> | 3'14 |
| [15] | III. <i>Presto</i> | 2'03 |
-

Sonata in G major, H. 15 (W. 65/6) **14'40**

- | | | |
|-------------|----------------------------|------|
| [16] | I. <i>Un poco allegro</i> | 6'11 |
| [17] | II. <i>Adagio di molto</i> | 4'48 |
| [18] | III. <i>Allegro</i> | 3'32 |
-

Miklós Spányi, clavichord

After three years as a student of law at the University in Leipzig, **Carl Philipp Emanuel Bach** matriculated at the Viadrina University in Frankfurt an der Oder late in the summer of 1734 to continue his studies. In Leipzig, he had found time to compose; in Frankfurt he continued to engage in musical activities. He taught keyboard lessons and, according to his autobiography, ‘directed and composed not only for a musical academy, but for all the public concerts on ceremonial occasions that occurred there.’ Of the works that he composed in Frankfurt an der Oder, six keyboard sonatas, two flute sonatas, a trio, a keyboard concerto and the texts for some vocal works have survived; all of his vocal music composed during this time is lost, including a cantata written in honour of a visit by Friedrich, Crown Prince of Prussia (later Frederick the Great). In 1738 Bach left the Viadrina University and went to Berlin where there were more opportunities for employment. Shortly thereafter he was invited to accompany young Heinrich Christian von Keyserlingk, son of the ambassador to Russia, Imperial Count Hermann Carl von Keyserlingk, on a grand tour of Austria, Italy, France, and England. Bach declined this invitation, apparently without hesitation, for a better prospect was in the offing: he was summoned by the Crown Prince (who had probably heard him play in Frankfurt) to participate in some sort of musical activity. The nature of Emanuel Bach’s engagement by Friedrich at this time is not clear; it does not seem to have consisted of a firm offer of employment. But Bach must have had good reason to hope for a permanent appointment, and his expectations were not disappointed. Upon Friedrich’s accession to the Prussian throne Bach entered the King’s service as accompanist, a position that he was to hold for almost 30 years.

According to Bach’s *Nachlaß-Verzeichnis* (the catalogue of his works published by his widow and probably prepared by him before his death), the sonatas in this volume originated in three different cities between 1731 and 1740. Like the early sonatas in volumes 1-3, they reflect some important aspects of Bach’s development as a composer. Bach revised all of them but one (the *Sonata in G major*, Wq. 62/2). The fact of their revision is not as significant – Bach continued to revise his works throughout his career – as Bach’s manner of revision and what he chose to tell posterity about his compositional process. The *Nachlaß-Verzeichnis* designates the *Sonata in B flat major*, Wq. 62/1, and the *Sonatas in F major, G major and A major*, Wq. 65/1, 6, and 10, as ‘revised’. Bach obviously regarded these sonatas as student works (he was indeed a university student when they were composed) and probably intended for his records to emphasize the existence of the improved versions that he made in the mid 1740s. It seems likely, moreover, that ‘student’ versions were among the ‘ream and more’ of his early works (mentioned in the notes to volume 3) that he destroyed on 21st January 1786.

The *Sonata in B flat major*, Wq. 62/1, listed in the *Nachlaß-Verzeichnis* as Bach's first work in this genre, is assigned an origin in Leipzig in 1731 and a revision in Berlin in 1744; it was published in 1761 in Berlin in *Musikalisches Allerley*, an anthology of keyboard works and vocal pieces, mostly by Berlin composers. We know only from the *Nachlaß-Verzeichnis* that this sonata was revised, for its original version has not survived. Its first movement bears a striking similarity to the F major invention of Johann Sebastian Bach; its second has the style of a baroque aria. But its third movement inhabits another world, displaying the syncopations, repetitions, and homophonic textures that were characteristic of the lighter style known as galant.

The *Sonata in G major*, Wq. 62/2, to which the *Nachlaß-Verzeichnis* assigns 1739 as a date of origin, was the first work that Bach composed in this genre after his move to Berlin. It was later printed in *Nebenstunden der berlinischen Musen in kleinen Clavierstücken*, a little anthology of keyboard pieces published in 1762 in Berlin by Friedrich Wilhelm Birmstiel. It appears that Bach did not revise this work – variants among its few surviving sources are insignificant. The initial themes of the outer movements of this sonata, *Allegro* and *Cantabile*, have a melodic outline that seems to have engaged Bach at this time: the downward leap of a fifth from d to g. A number of other early works in G major or minor begin with this interval, sometimes unadorned, sometimes filled in with a scalewise run or embellished in other ways: the little *March in G major*, H. 1 No. 3, the first movement of the *Sonatina in G major*, Wq. 64/2, all three movements of the *Sonata in G major*, Wq. 65/6, the outer movements of the *Sonata in G minor*, Wq. 65/11, discussed below, and all of the movements of the *Sonata in G major*, Wq. 65/12).

According to Bach's records, the *Sonata in F major*, Wq. 65/1 (like the *Sonata in B flat major*, Wq. 62/1), was composed in Leipzig in 1731 and revised in Berlin in 1744. Variants among the sources of this work are slight; it seems likely that all of these sources represent the revised version and that the original is lost. This very early sonata also contains a mixture of styles that were old and new in 1731. Its middle movement has a three-voice contrapuntal texture that recalls the world of Johann Sebastian Bach; its outer movements alternate modish short-breathed phrases with old-fashioned imitative textures.

Both the *Sonata in G major*, Wq. 65/6, and the *Sonata in A major*, Wq. 65/10, have galant first movements and short light final movements. Their middle movements are very dissimilar in style and have different histories. Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* assigns to these sonatas 1736 and 1738 respectively as dates of origin in Frankfurt an der Oder and 1743 as a date of revision in Berlin. From the surviving sources of these works it is evident that both underwent at least one

other revision. Bach's admirer, the Schwerin organist Johann Jacob Heinrich Westphal, who had started his collection of Bach's works by the mid-1780s, acquired manuscripts of these sonatas during Emanuel Bach's lifetime. Westphal's correspondence with Bach's widow and daughter, Maria Dannemann and Anna Carolina Philippina Bach, sheds further light on their history.

The manuscript sources of the *Sonata in G major*, Wq. 65/6, offer an interesting glimpse of changes Bach made in the lengths of movements. A manuscript copy, probably made in his early years in Hamburg, shows the first movement of this sonata to be three bars shorter than in a Berlin manuscript (possibly, itself, a revision of the original). In the same Hamburg manuscript, Bach entered substantial expansions in the third and final movement in the cramped handwriting that was characteristic of his later years. In this short binary movement he seized and prolonged moments of tension, adding four bars to the first part and six to the second. It was probably because of Bach's messy additions to the third movement that his widow and daughter wrote to Westphal: 'Of the 7 sonatas, the 14th had to be completely copied because of the many changes' (the numbering of the sonatas to which Maria Dannemann and Anna Carolina Philippina Bach refer is that of Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*). Only the middle movement of this sonata, an *Adagio molto* in recitative style, remained essentially the same as in the first surviving source of this work.

In the *Sonata in A major*, Wq. 65/10, Bach substituted a new middle movement in cantabile style, headed *Andante*, but not before a version with the earlier middle movement, also a singing *Andante*, had circulated widely and appeared in a pirated edition by the French publisher Huberty. Bach's widow and daughter apparently thought that Westphal had the widely circulated earlier *Andante*, for they wrote: 'In the 18th sonata, another *Andante* has been copied to take the place of yours, and inserted in the proper place...' But Westphal already had the new *Andante* for Wq. 65/10 (the '18th sonata'); the manuscript owned by him therefore contains two copies of the new middle movement. In his final version of this work, probably made in the 1780s, Bach added embellishments to the outer movements.

There is great variety among the movements of the *Sonata in G minor*, Wq. 65/11, dated 1739. Its first *Allegro* has an idiomatic keyboard texture with alternating hands and sweeping runs instead of the melodious galant style that is typically found in beginning allegros of Bach's sonatas from his Frankfurt and early Berlin years. Its middle movement, *Andante*, is in the style of an expressive aria with a discreet pulsating accompaniment. The *Nachlaß-Verzeichnis* is silent about Emanuel Bach's revision of this Berlin sonata, and the history of its last movement has often been misunderstood. For the final movement of its earliest surviving version Bach

borrowed the corresponding movement of the *Sonata in E minor*, Wq. 65/5, a short, driving *Allegro di molto* (see vol. 2 of this series), changing its heading to *Presto* and transposing it to G minor. By the early years of his tenure in Hamburg he had substituted a more leisurely and songful *Allegretto grazioso* for the earlier finale (it is interesting to note that this *Allegretto grazioso*, as well as the first movement and the earlier finale of this work, begins with a downward leap of a fifth from d to g). It was the new finale to which Bach's widow and daughter referred in the letter to Westphal mentioned above: '...and in the 20th sonata, an *Allegretto* has likewise come to take the place of your last *Presto*.' Westphal put the new finale in his copy of Wq. 65/11 along with the earlier one, and his manuscript has often been thought to contain a four-movement work. But it is clear that Bach intended it as a three-movement sonata with a third movement that was 'modernized' for the audiences of his Hamburg years.

© Darrell M. Berg 1999

Performer's remarks

About the term 'cembalo'

The term 'cembalo' has caused much confusion in research into early keyboard music and keyboard instruments. It has generally been associated with an instrument that is known in English as the harpsichord. As a consequence it is often assumed that any music from the 18th century designated for 'cembalo' should be performed on the harpsichord. But 'cembalo' had a quite different meaning in the 18th century: it was the generic name for all kinds of keyboard instrument. The German word *Clavier*, the French *clavecin* and the English harpsichord were also similarly used and none of them ever denoted a specific type of keyboard instrument. (The only exception was the German term *Clavier* which was often used as a synonym for clavichord.)

It is therefore not at all surprising that the designated instrument for a particular composition can vary in different manuscript copies or printed editions in the 18th century. When the title page was written in French the designation was 'pour le clavecin', in a German edition it would be 'fürs Clavier' and – most typically – in Italian it would be 'per il cembalo'. This supports the thesis that any of these terms might denote any keyboard instrument; besides the harpsichord, for example, the clavichord and fortepiano (or variants thereof such as the tangent piano, etc.). It was also the general practice during the 18th century to exchange instruments at will to suit the circumstances.

In Germany, however, the clavichord was much the most important keyboard instrument throughout the 18th century, especially from about 1740 onwards. For a whole century the clavichord remained a favourite instrument in Germany and clavichords were widely used during the first half of the 19th century. In other countries the clavichord began to be neglected as early as the 17th century, but it retained its central position in Germany, in Scandinavia and the Baltic countries and, to a degree, on the Iberian peninsula.

The clavichord was not only praised in many German musical treatises of the 18th and 19th centuries but also in poems too. Numerous texts also prove that solo keyboard music of the 18th century was understood to be clavichord music in the 'clavichord countries' noted above. The use of the clavichord was somewhat restricted in view of the instrument's very limited volume but in the 18th century keyboard music was not intended to be performed before a large public. But for intimate music-making before a small audience or in solitude the clavichord was, and is, the ideal instrument. With its large dynamic range and its capacity for fine shadings it provided the perfect medium for performing the sensitive music from the period of *Empfindsamkeit*.

Carl Philipp Emanuel Bach loved the clavichord above all other keyboard instruments and though, for pedagogical reasons, he suggested the use of alternative instruments, his solo keyboard compositions unfold most ideally on the clavichord.

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.

The various performing versions

As previously, I have chosen the latest versions of each sonata for performance on this disc, believing this to be in accordance with the composer’s will. Carl Philipp Emanuel Bach revised many of his works several times and always held the latest versions to be superior to the earlier ones.

Though this disc presents ‘early’ sonatas from Bach’s very first period as a composer, in many cases the sonatas have been so extensively revised that in their new form they can be considered as representing Bach’s style at the time of the revisions and thus no longer give a realistic picture of Bach’s early musical language. It is highly interesting that Bach continued to revise his early compositions until his late years. The revisions modernized and brought up to date music conceived several decades earlier and this fact justifies their performance on instruments based on models from the last third of the 18th century.

© **Miklós Spányi 1999**

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 Kőnemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.



Miklós Spányi

Photo: © Juha Ignatius

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.

Nach drei Jahren als Student der Rechtswissenschaften an der Leipziger Universität immatrikulierte sich **Carl Philipp Emanuel Bach** im Spätsommer 1734 an der Viadrina-Universität in Frankfurt an der Oder um seine Studien fortzusetzen. In Leipzig hatte er Zeit zum Komponieren gehabt, und in Frankfurt widmete er sich weiterhin musikalischen Tätigkeiten. Er unterrichtete Tasteninstrumente, und in seinen Memoiren heißt es: „[Nach geendigten Schul-studien auf der leipziger Thomasschule, habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studiert, und dabey am letztern Orte] sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt.“ (Carl Burneys *der musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*. Bd. 3: Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Hamburg: Bode, 1773, S. 199.) Unter den von ihm in Frankfurt komponierten Werken sind sechs Sonaten für Tasteninstrumente, zwei Flötensonaten, ein Trio, ein Konzert für Tasteninstrument, und die Texte zu einigen Vokalwerken erhalten; seine gesamte Vokalmusik aus jener Zeit ist verlorengegangen, darunter eine Kantate zur Feier eines Besuchs des preußischen Kronprinzen Friedrich (später Friedrich der Große). 1738 verließ Bach die Viadrina-Universität und ging nach Berlin, wo es bessere Möglichkeiten gab, angestellt zu werden. Kurz danach wurde er eingeladen, den jungen Heinrich Christian von Keyserlingk, Sohn des Grafen Hermann Carl von Keyserlingk, Botschafter in Rußland, auf einer großen Reise nach Österreich, Italien, Frankreich und England zu begleiten. Bach lehnte offensichtlich ohne Zögern diese Einladung ab, denn er hatte besseres in Aussicht: er wurde vom Kronprinzen geladen (der ihn vermutlich in Frankfurt hatte spielen gehört), sich an musikalischen Aktivitäten zu beteiligen. Es ist nicht klar, welcher Art diese Beschäftigung zur damaligen Zeit war; es scheint sich nicht um eine feste Anstellung gehandelt zu haben. Bach muß aber gute Gründe gehabt haben, auf einen festen Posten zu hoffen, und diese Hoffnungen wurden nicht vereitelt, denn nachdem Friedrich den Thron bestiegen hatte, trat Bach in den Dienst des Königs als Instrumentalbegleiter, auf welchem Posten er fast dreißig Jahre lang bleiben sollte.

Laut Bachs Nachlaß-Verzeichnis (von seiner Witwe veröffentlicht, vermutlich von ihm selbst vor seinem Tod zusammengestellt) entstanden die vorliegenden Sonaten in drei verschiedenen Städten zwischen 1731 und 1740. Wie die frühen Sonaten auf den ersten drei CDs dieser Serie spiegeln sie einige wichtige Aspekte von Bachs kompositorischer Entwicklung. Bis auf eine Ausnahme (G-Dur, Wq. 62/2) wurden sie alle von Bach revidiert. Dies ist an sich nicht so be-

deutungsvoll (Bach revidierte sein ganzes Leben lang Werke) wie die Art, auf welche er die Revisionen machte, und was er der Nachwelt über seine kompositorischen Vorgänge zu erzählen wählte. Das Verzeichnis bezeichnet die *Sonate in B-Dur*, Wq. 62/1 und die *Sonaten in F-Dur*, *G-Dur* und *A-Dur*, Wq. 65/1, 6 und 10, als „erneuert“ (*Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*. Hamburg: Schniebes, 1790). Bach betrachtete offensichtlich diese Sonaten als Studentenwerke (er war zur Zeit ihrer Entstehung tatsächlich Universitätsstudent), und vermutlich wollte er die Existenz der Mitte der 1740er Jahre entstandenen, verbesserten Fassungen nachdrücklich feststellen. Wahrscheinlich ist aber, daß Studentenwerke zu jenen gehörten, die er wie folgt erwähnte: „[Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln, doch] habe ich vor kurzem ein Ries und mehr alter Arbeiten von mir verbrannt [und freue mich, daß sie nicht mehr sind.]“ (Brief vom 21. Januar 1786 an Johann Joachim Eschenburg, zitiert in Ernst Fritz Schmid. *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*. Kassel: Bärenreiter, 1931, S. 77).

Die *Sonate in B-Dur*, Wq. 62/1, im Nachlaß-Verzeichnis als Bachs erstes Werk dieser Gattung verzeichnet, soll 1731 in Leipzig entstanden und 1744 in Berlin revidiert sein. Das Werk wurde 1761 in Berlin im *Musikalischen Allerley* veröffentlicht, einer Anthologie von Werken für Tasteninstrumente und Vokalstücken, größtenteils von Berliner Komponisten. Wir wissen nur aus dem Nachlaß-Verzeichnis, daß diese Sonate revidiert wurde, denn die Erstfassung ist nicht erhalten. Der erste Satz hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der *F-Dur-Invention* von Johann Sebastian Bach, der zweite hat den Stil einer Barockarie. Der dritte Satz gehört aber zu einer anderen Welt, mit den Synkopierungen, Wiederholungen und den homophonen Merkmalen, die für jenen leichteren Stil charakteristisch waren, der als galant bekannt ist.

Die *Sonate in G-Dur*, Wq. 62/2, für die das Nachlaß-Verzeichnis 1739 als Entstehungsjahr angibt, war das erste Werk, das Bach nach seiner Übersiedlung nach Berlin in dieser Gattung komponierte. Sie wurde später in den *Nebenstunden der berlinischen Museen in kleinen Clavierstücken* gedruckt, einer kleinen Anthologie, die 1762 in Berlin von Friedrich Wilhelm Birnstiel herausgegeben wurde. Es scheint, daß Bach dieses Werk nicht revidierte – Varianten in den wenigen überlieferten Quellen sind unerheblich. Die Anfangsthemen der Ecksätze dieser Sonate, *Allegro* und *Cantabile*, haben eine Melodieführung, für die sich Bach damals interessierte: den Abwärtssprung einer Quinte von d nach g. Einige andere frühe Werke in G-Dur oder g-moll beginnen mit diesem Intervall, manchmal ungeschmückt, manchmal durch einen Skalenlauf ausgefüllt oder sonstwie verziert: der kleine *Marsch in G-Dur*, H. 1 Nr. 3, der erste Satz der *Sonatine in G-Dur*, Wq. 64/2, sämtliche drei Sätze der *Sonate in G-Dur*, Wq. 65/6, die Ecksätze der

Sonate in g-moll, Wq. 65/11, unten besprochen, und sämtliche Sätze der *Sonate in G-Dur*, Wq. 65/12.

Laut Bachs Notizen wurde die *Sonate in F-Dur*, Wq. 65/1 (wie die *Sonate in B-Dur*, Wq. 62/1) 1731 in Leipzig komponiert und 1744 in Berlin revidiert. Die Varianten in den Quellen dieses Werks sind geringfügig; es ist wahrscheinlich, daß sich sämtliche Quellen auf die revidierte Fassung beziehen, und daß das Original verschollen ist. Diese sehr frühe Sonate enthält auch ein Gemisch aus Stilen, die 1731 alt und neu waren. Der Mittelsatz hat einen dreistimmigen kontrapunktischen Satz, der an Johann Sebastian Bachs Welt erinnert; in den Ecksätzen wechseln sich modische, kurzatmige Phrasen mit altmodischen imitativen Abschnitten ab.

Sowohl die *Sonate in G-Dur*, Wq. 65/6, als auch die *Sonate in A-Dur*, Wq. 65/10, haben einen galanten ersten Satz und einen kurzen, leichten letzten Satz. Ihre Mittelsätze sind stilistisch sehr unterschiedlich und haben verschiedene Geschichten. Das Nachlaß-Verzeichnis gibt die Entstehungsdaten mit 1736 bzw. 1738 in Frankfurt an der Oder an, und 1743 als Revisionsdatum in Berlin. An den überlieferten Quellen dieser Werke kann ersehen werden, daß beide zumindest einmal noch revidiert wurden. Bachs Bewunderer, der Schweriner Organist Johann Jacob Heinrich Westphal, der Mitte der 1780er Jahre begonnen hatte, Bachs Werke zu sammeln, erstand noch zu Carl Philipp Emanuels Lebzeiten Manuskripte dieser Sonaten. Seine Korrespondenz mit Bachs Witwe und Tochter, Maria Dannemann und Anna Carolina Philippina Bach, wirft ein weiteres Licht über ihre Geschichte.

Die Manuskriptquellen der *Sonate in G-Dur*, Wq. 65/6, bieten einen interessanten Einblick in Bachs Änderungen der Länge der Sätze. Eine vermutlich in seinen frühen Hamburger Jahren gemachte Manuskriptkopie zeigt, daß der erste Satz dieser Sonate um drei Takte kürzer war als im Berliner Manuskript (das selbst möglicherweise eine Revision des Originals ist). In das gleiche Hamburger Manuskript trug Bach in der für seine späteren Jahre charakteristischen, eng zusammengekratzelten Handschrift erhebliche Erweiterungen des dritten und letzten Satzes ein. In diesem kurzen, zweiteiligen Satz nahm und verlängerte er Momente der Spannung, indem er dem ersten Teil vier Takte hinzufügte, dem zweiten sechs Takte. Es war vermutlich aufgrund der unordentlichen Ergänzungen des dritten Satzes, daß seine Witwe und Tochter an Westphal schrieben: „Von den 7 Sonaten hat die 14ten der vielen Veränderungen wegen ganz müssen abgeschrieben werden.“ („Das Geschäft mit dem Nachlaß von C.Ph.E. Bach“, in *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hg. Hans Joachim Marx. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, S. 493). (Die von Maria Dannemann und Anna Carolina Philippina Bach gebrauchte Numerierung der Sonaten ist jene von Bachs

Nachlaß-Verzeichnis.) Nur der Mittelsatz dieser Sonate, ein *Adagio molto* im Rezitativstil, blieb größtenteils gleich wie in der ersten überlieferten Quelle dieses Werkes.

In die *Sonate in A-Dur*, Wq. 65/10, setzte Bach einen neuen Mittelsatz im Cantabilestil ein, mit der Bezeichnung *Andante*, aber erst nachdem eine Fassung mit dem früheren Mittelsatz, ebenfalls einem singenden *Andante*, weit verbreitet und in einer Piratenausgabe des französischen Verlegers Huberty erschienen war. Bachs Witwe und Tochter dachten offensichtlich, daß Westphal das frühere *Andante* besaß, denn sie schrieben: „In der 18ten Sonate ist an die Stelle des Ihrigen ein ganz anderes *Andante* abgeschrieben, und gehörigen Orts eingeheset worden...“ („Das Geschäft...“, S. 493). Westphal hatte aber bereits das neue *Andante* für Wq. 65/10 (die „18te Sonate“); das ihm gehörende Manuskript enthält daher zwei Kopien des neuen Mittelsatzes. In seiner Endfassung dieses Werks, vermutlich in den 1780er Jahren angefertigt, fügte Bach den Ecksätzen Verzierungen hinzu.

Die Sätze der 1739 datierten *Sonate in g-moll*, Wq. 65/11 weisen eine große Vielfalt auf. Das erste *Allegro* hat einen idiomatischen Klaviersatz mit abwechselnden Händen und schwungvollen Läufen, statt des melodischen, üblicherweise in den einleitenden Allegrosätzen in Bachs Sonaten aus den Frankfurter und frühen Berliner Jahren zu findenden, galanten Stils. Der Mittelsatz, *Andante*, ist im Stil einer expressiven Arie mit diskret pulsierender Begleitung. Das Nachlaß-Verzeichnis schweigt über Emanuel Bachs Revision dieser Berliner Sonate, und die Geschichte des letzten Satzes wurde häufig falsch verstanden. Als letzten Satz der frühesten überlieferten Fassung ließ Bach den entsprechenden Satz der *Sonate in e-moll*, Wq. 65/5, aus, ein kurzes, vorantreibendes *Allegro* (siehe Teil 2 dieser Serie), wobei er dessen Bezeichnung in *Presto* änderte und den Satz nach g-moll transponierte. In den frühen Jahren seiner Zeit in Hamburg hatte er das frühere Finale durch ein geruhsameres und kantables *Allegretto grazioso* ersetzt (interessant ist, daß dieses *Allegretto grazioso*, wie der erste Satz und das frühere Finale dieses Werks, mit einem Quintsprung nach unten von d nach g beginnt). Es war das neue Finale, das von Bachs Witwe und Tochter im erwähnten Brief an Westphal gemeint war: „...und in der 20ten Sonate ist statt Ihres letzten *Presto* auf eben die Art ein *Allegretto grazioso* gekommen.“ („Das Geschäft...“, S. 493.)

Westphal setzte das neue Finale in sein Exemplar von Wq. 65/11 zusammen mit dem früheren ein, und es wurde häufig gemeint, sein Manuskript sei ein viersätziges Werk. Es ist aber deutlich, daß Bach es als dreisätzige Sonate meinte, mit einem dritten Satz, der für das Publikum seiner Hamburger Jahre „modernisiert“ wurde.

Anmerkungen des Interpreten

Über den Ausdruck „Cembalo“

Der Ausdruck „Cembalo“ verursachte in der Forschung über frühe Musik für Tasteninstrumente und über Tasteninstrumente viel Verwirrung. Allgemein wurde er mit dem auf Deutsch als Cembalo bekannten Instrument verbunden. Daher wird häufig angenommen, daß jede Musik aus dem 18. Jahrhundert, die als „für Cembalo“ bezeichnet wird, auch auf eben einem Cembalo gespielt werden sollte. Im 18. Jahrhundert hatte „Cembalo“ eine ganz andere Bedeutung: es war der Oberbegriff sämtlicher Arten von Tasteninstrumenten. Das deutsche Wort Clavier, das französische *clavecin* und das englische *harpsichord* wurden auf ähnliche Weise gebraucht, und keines von ihnen bezog sich je auf eine spezifische Gattung von Tasteninstrument. (Die einzige Ausnahme war die deutsche Bezeichnung Clavier, die häufig als Synonym für Klavichord verwendet wurde.)

Es ist daher gar nicht erstaunlich, daß die Instrumentangabe einer bestimmten Komposition in verschiedenen Manuskriptkopien und gedruckten Ausgaben des 18. Jahrhunderts unterschiedlich sein kann. Wenn das Titelblatt auf Französisch geschrieben war, lautete die Angabe „pour le clavecin“, in einer deutschen Ausgabe konnte sie „fürs Clavier“ sein, und – besonders typisch – auf Italienisch wäre sie „per il cembalo“. Dies stützt die Theorie, daß sich jeder dieser Ausdrücke auf jedes beliebige Tasteninstrument beziehen könnte; neben dem Cembalo beispielsweise das Klavichord und das Fortepiano (oder Varianten wie Tangentenflügel usw.). Es war im 18. Jahrhundert auch allgemein üblich, die Instrumente den Umständen entsprechend beliebig miteinander zu vertauschen.

In Deutschland war aber das Klavichord im ganzen 18. Jahrhundert, aber besonders ab etwa 1740, das weitaus wichtigste Tasteninstrument. Ein ganzes Jahrhundert lang blieb das Klavichord in Deutschland das bevorzugte Instrument, und Klavichorde wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fleißig verwendet. In anderen Ländern begann das Klavichord bereits im 17. Jahrhundert vernachlässigt zu werden, aber in Deutschland, Skandinavien, den Ostseeländern und im gewissen Ausmaß auf der iberischen Halbinsel stand es nach wie vor an zentraler Stelle.

Das Klavichord wurde nicht nur in vielen deutschen Abhandlungen der 18. und 19. Jahrhunderte gelobt, sondern auch in Gedichten. Zahlreiche Texte beweisen auch, daß Musik für Tasteninstrument solo im 18. Jahrhundert in den oben angeführten „Klavichordländern“ als Musik für Klavichord verstanden wurde. Aufgrund des sehr mäßigen Klangvolumens des Instru-

ments war der Gebrauch des Klavichords etwas begrenzt, aber im 18. Jahrhundert war Musik für Tasteninstrumente nicht dafür gedacht, vor einem großen Publikum aufgeführt zu werden. Für das intime Musizieren vor einem kleinen Publikum oder in der Einsamkeit war aber, und ist, das Klavichord das ideale Instrument. Mit seiner großen dynamischen Reichweite und seiner Fähigkeit zu feinen Nuancen war es das perfekte Medium für Aufführungen der Musik aus dem Zeitalter der Empfindsamkeit.

Carl Philipp Emanuel Bach liebte das Klavichord über alle anderen Tasteninstrumente, und obwohl er aus pädagogischen Gründen den Gebrauch anderer Instrumente vorschlug, lassen sich seine Kompositionen für ein Tasteninstrument solo am besten auf dem Klavichord darbieten.

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.

Die verschiedenen Fassungen

Wie früher wählte ich die für die Aufführungen auf dieser CD spätesten Fassungen jeder Sonate, da ich meinte, dies entspräche dem Wunsch des Komponisten. Carl Philipp Emanuel Bach revidierte viele seiner Werke mehrmals und hielt stets die neuesten Fassungen für den früheren überlegen.

Obwohl diese CD „frühe“ Sonaten aus Bachs allerersten Zeit als Komponist bringt, wurden die Sonaten in vielen Fällen so umfassend revidiert, daß sie in ihrer neuen Form als Vertreter von Bachs Stil zur Zeit der Revisionen betrachtet werden können, und somit kein realistisches Bild mehr von Bachs früher Musiksprache vermitteln. Es ist höchst interessant, daß Bach seine frühen Werke bis in seine späten Jahre zu revidieren fortfuhr. Die Revisionen modernisierten und brachten eine Musik auf den neuesten Stand, die mehrere Jahrzehnte früher konzipiert worden waren, und dieser Umstand rechtfertigt, daß man sie auf Instrumenten spielt, die auf Modellen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts basieren.

© Miklós Spányi 1999

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 Könemann in Budapest erscheinen soll. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Après trois années comme étudiant en droit à l'Université de Leipzig, **Carl Philipp Emanuel Bach**, à la fin de l'automne 1734, s'inscrivit à l'Université Viadrina de Frankfurt an der Oder afin de poursuivre ses études. A Leipzig, il avait trouvé le temps de composer. A Frankfurt, il continua de s'investir dans diverses activités musicales: il enseignait le clavier et, selon son autobiographie "dirigeait et composait non seulement pour des académies musicales, mais aussi pour tous les concerts publics et les cérémonies officielles qui se présentaient". Parmi les œuvres qu'il composa à Frankfurt an der Oder, six sonates pour clavier, deux sonates pour flûte, un trio, un concerto pour clavier, et les textes de quelques œuvres vocales nous sont parvenus; toute la musique vocale écrite durant cette période a été perdue, y compris une cantate écrite en l'honneur de la visite de Frédéric, Prince héritier de Prusse (le futur Frédéric le Grand). En 1738, Bach quitta l'Université Viadrina et se rendit à Berlin où se présentaient davantage d'occasions d'engagement. Un peu plus tard, il fut invité à accompagner le jeune Heinrich Christian von Keyserlingk, fils de l'Ambassadeur de Russie Hermann Carl von Keyserlingk, pour une tournée en Autriche, Italie, France et Angleterre. Bach déclina l'invitation, apparemment sans hésiter, car de meilleures perspectives s'offraient à lui: il fut appelé par le Prince héritier (qui l'avait probablement entendu jouer à Frankfurt) à participer aux activités musicales. A cette époque, la nature de l'engagement d'Emanuel Bach par Frédéric n'est pas clair et il semble qu'il ne se soit pas agi d'une offre ferme d'emploi. Mais Bach doit avoir eu de bonnes raisons d'espérer un poste permanent, et ses espoirs ne furent pas déçus. A l'accession de Frédéric au trône de Prusse, Bach entra au service du Roi comme accompagnateur, un poste qu'il devait conserver pendant presque 30 ans.

D'après le *Nachlaß-Verzeichnis* de Bach (le catalogue de ses œuvres, publié par sa veuve et vraisemblablement préparé par lui-même avant sa mort), les sonates contenues dans ce volume ont leur origine dans trois différentes villes entre 1731 et 1740. Comme les sonates de jeunesse des volumes 1-3, elles reflètent quelques aspects importants du développement de Bach en tant que compositeur. Bach les révisa toutes sauf une (la *sonate en sol majeur*, Wq. 62/2). Le fait qu'elles aient été révisées n'est pas en soi aussi significatif – Bach continua de réviser ses œuvres tout au long de sa carrière – que la manière dont elles le furent et ce qu'il choisit de livrer à la postérité concernant son processus créateur. Le *Nachlaß-Verzeichnis* mentionne la *sonate en si bémol majeur*, Wq. 62/1 et les *sonates en fa majeur, sol majeur et la majeur*, Wq. 65/1, 6 et 10 comme des versions "révisées". Evidemment, Bach considérait ces sonates comme des œuvres d'étudiant (le fait est qu'il était étudiant à l'Université lorsqu'il les composa) et avait probablement l'intention, pour la postérité, de mettre l'accent sur l'existence des ver-

sions améliorées qu'il réalisa dans le milieu des années 1740. De plus, il semble probable que ces versions "d'étudiant" étaient parmi les "liasses" de ses œuvres de jeunesse (mentionnées dans les notes du volume 3) qu'il détruisit le 21 janvier 1786.

La *sonate en si bémol majeur*, Wq. 62/1, présentée dans le *Nachlaß-Verzeichnis* comme la première œuvre de ce genre, trouve son origine à Leipzig en 1731, avant d'être révisée à Berlin en 1744; elle fut publiée à Berlin en 1761 dans le *Musikalisches Allerley*, une anthologie d'œuvres pour le clavier et pour la voix, en grande partie due à des compositeurs berlinois. Nous savons seulement par le *Nachlaß-Verzeichnis* que cette sonate fut révisée, car sa version originale ne nous est pas parvenue. Son premier mouvement trahit une ressemblance frappante avec l'*invention en fa majeur* de Johann Sebastian Bach; son second mouvement a le style d'une aria baroque. Mais son troisième mouvement participe d'un autre monde, mêlant syncopes, répétitions, textures homophoniques caractéristiques d'un style plus léger, connu sous le nom de "style galant".

La *sonate en sol majeur*, Wq. 62/2, que le *Nachlaß-Verzeichnis* date de 1739 fut la première œuvre de ce genre que Bach composa après son installation à Berlin. Elle fut par la suite imprimée dans les *Nebenstunden der berlinischen Museen in kleinen Clavierstücken*, une petite anthologie de pièces pour le clavier, publiée à Berlin en 1762 par Friedrich Wilhelm Birnstiel. Il semble que Bach n'ait pas révisé cette sonate – les variantes, parmi les sources qui ont survécu, sont insignifiantes. Les thèmes initiaux des premier et dernier mouvements de cette sonate, l'*Allegro* et le *Cantabile*, ont un dessin mélodique que Bach semble avoir affectionné à cette époque: le saut de quinte descendante (de ré à sol). Nombre d'autres œuvres de jeunesse en sol majeur ou sol mineur débutent par cet intervalle, quelquefois non orné, quelquefois rempli par un dessin de gamme ou orné d'une autre manière (la petite *marche en sol majeur*, H. 1 no 3, le premier mouvement de la *sonatine en sol majeur* Wq. 64/2, tous les trois mouvements de la *sonate en sol majeur* Wq. 65/6, les mouvements extrêmes de la *sonate en sol mineur* Wq. 65/11 – présentée ci-dessous - et tous les mouvements de la *sonate en sol majeur* Wq. 65/12).

Selon ce que Bach a lui-même consigné par écrit, la *sonate en fa majeur* Wq. 65/1 (comme la *sonate en si bémol majeur* Wq. 62/1) fut composée à Leipzig en 1731 et révisée à Berlin en 1744. Les variantes contenues dans les sources sont de peu d'ampleur; il est probable que toutes ces sources sont une version déjà révisée et que l'original est perdu. Cette sonate de prime jeunesse présente un mélange des styles considérés en 1731 comme l'ancien style et le nouveau style. Son mouvement central a une texture contrapuntique à trois voix qui rappelle l'univers de Johann Sebastian Bach; ses premier et dernier mouvements font alterner des phrases brèves

(comme c'était la mode) avec des phrases à l'ancienne.

Les *sonates en sol majeur* Wq. 65/6 et en *la majeur* Wq. 65/10 ont toutes deux un premier mouvement en style galant et un final court et léger. Toutefois, leurs mouvements lents sont stylistiquement très différents et ont une histoire différente. Le *Nachlaß-Verzeichnis* les date respectivement de 1736 et 1738, composées à Frankfurt an der Oder, elles furent révisées à Berlin en 1743. D'après les sources qui nous sont parvenues, il est évident que toutes deux ont subi au moins une autre révision. L'organiste de Schwerin Johann Jacob Heinrich Westphal, admirateur de Bach, qui commença sa collection d'œuvres de Bach dans le milieu des années 1780, acquit des manuscrits de ces sonates du vivant du compositeur. La correspondance entre Westphal et la veuve et la fille de Bach, Maria Dannemann et Anna Carolina Philippina Bach, nous éclaire sur leur histoire.

Les sources manuscrites de la *sonate en sol majeur* Wq. 65/6 offrent un intéressant aperçu des changements de longueur que Bach opérait sur les mouvements. Une copie manuscrite, datant probablement de ses années de jeunesse à Hambourg montre un premier mouvement plus court de trois mesures que le manuscrit de Berlin (vraisemblablement une révision de l'original). Dans ce même manuscrit de Hambourg, Bach a introduit de substantiels ajouts dans le troisième mouvement et dans le final, d'une écriture malaisée, caractéristique de ses dernières années. Dans ce mouvement court, en rythme binaire, il accentue et prolonge les moments de tensions, ajoutant quatre mesures à la première partie et six à la seconde. C'est probablement à cause de ces surcharges dans le troisième mouvement que sa femme et sa fille écrivirent à Westphal "Des 7 sonates, la no 14 doit être complètement recopiée en raison de nombreux changements" (la numérotation des sonates à laquelle Maria Dannemann et Anna Carolina Philippina Bach se référent est celle du *Nachlaß-Verzeichnis*). Seul le mouvement médian de cette sonate, un *Adagio molto* dans le style d'un récitatif, demeure essentiellement le même que dans la première source qui nous a été conservée.

Dans la *sonate en la majeur* Wq. 65/10, Bach a remplacé le mouvement central par un autre en style cantabile, intitulé *Andante*, mais pas avant qu'une version comportant le mouvement primitif (également un *Andante* chantant) ait largement circulé et ait été éditée illicitement par l'éditeur français Huberty. Apparemment, la veuve et la fille de Bach pensaient que Westphal possédait la version dans laquelle se trouvait cet *Andante*, car elle lui écrivirent: "Dans la 18^{ème} sonate, un autre *Andante* a été copié pour prendre la place du vôtre, et inséré à sa place". Mais Westphal possédait déjà ce nouvel *Andante* et, de fait, le manuscrit qu'il possédait comprenait les deux *andante*. Dans la version ultime qu'il réalisa de cette sonate et qui date probablement

des années 1780, Bach ajouta des embellissements aux premier et dernier mouvements.

Les mouvements de la *sonate en sol mineur* Wq. 65/11, datée de 1739, sont d'une grande variété. Le premier mouvement est d'une écriture typique pour clavier avec ses traits qui passent d'une main à l'autre, au lieu du style galant, mélodieux qui débute généralement les *allegros* des sonates de Bach datant des années passées à Frankfurt et des premières années de la période berlinoise. Son mouvement central, *Andante*, est dans le style d'une aria expressive ponctuée de pulsations discrètes. Le *Nachlaß-Verzeichnis* ne mentionne pas de révision de cette sonate de Berlin, et l'histoire de son dernier mouvement a souvent fait l'objet de malentendus. Comme mouvement final, dans la première version qui nous est parvenue, Bach a emprunté le mouvement correspondant de la *sonate en mi mineur* Wq. 65/5, un *Allegro di molto* bref et entraînant (voir volume 2 de cette série) changeant son titre en *Presto* et en le transposant en sol mineur. Lors des premières années de son séjour à Hambourg, il avait substitué un *Allegretto grazioso* plus posé et plus chantant comme final initial (il est intéressant de noter que cet *Allegretto grazioso*, ainsi que le premier mouvement et le final initial de cette sonate commencent par une chute de quinte descendante, de ré à sol). C'est au nouveau final que la veuve et la fille de Bach font allusion dans la lettre à Westphal déjà citée plus haut: "et dans la 20^{ème} sonate, un *Allegretto* a vraisemblablement pris la place de votre dernier *Presto*". Westphal ajouta le nouveau final au précédent dans la copie de la sonate Wq. 65/11, et on a longtemps cru que son manuscrit comportait une sonate en quatre mouvements. Mais il est clair que Bach la concevait comme une sonate en trois mouvements avec un troisième mouvement "modernisé" pour le public de Hambourg.

© Darrell M. Berg 1999

Remarques de l'interprète

A propos du terme "Cembalo"

Le terme de "Cembalo" a été à l'origine de nombreux malentendus dans la recherche concernant les instruments à clavier et la musique ancienne pour le clavier. Il était généralement associé à un instrument connu sous le terme français de "clavecin". Il s'ensuit qu'on a longtemps supposé que toute musique écrite au 18^{ème} siècle pour "Cembalo" devait être jouée sur le clavecin. Mais ce terme de "Cembalo" avait une tout autre signification à l'époque: c'était un terme générique pour toutes sortes d'instruments à clavier. Les termes allemand "Clavier" et anglais "harpsichord" furent utilisés de la même manière, sans que cela désigne un type spécifique d'instrument.

ment. La seule exception est le mot allemand “Clavier”, souvent utilisé comme synonyme de clavicorde.

Il n'est donc pas étonnant que l'instrument désigné par le compositeur pour une composition donnée change fréquemment de dénomination en fonction des différentes copies manuscrites ou éditions imprimées au 18^{ème} siècle. Lorsque la page de titre était écrite en français, elle indiquait “pour le clavecin”. Une édition allemande annonçait “fürs Clavier” et une italienne “per il cembalo”. Ceci étaye la thèse selon laquelle chacun de ces termes pouvait désigner n'importe quel instrument à clavier: clavecin, mais aussi clavicorde ou fortepiano (voire instruments dérivés comme le piano à tangeantes). Il était courant à l'époque d'interchanger les instruments à volonté pour se conformer aux circonstances.

Toutefois, en Allemagne au 18^{ème} siècle, le clavicorde était l'instrument le plus répandu, spécialement après 1740. Pendant un siècle, il resta l'instrument le plus en vogue et fut largement utilisé pendant la première moitié du 19^{ème} siècle. Dans les autres pays, le clavicorde commença à passer de mode dès le 17^{ème} siècle, mais maintint sa position dominante en Allemagne, en Scandinavie et dans les pays baltes et, à un degré moindre, dans la péninsule ibérique.

Le clavicorde n'était pas seulement loué dans de nombreux traités musicaux allemands des 18^{ème} et 19^{ème} siècles, mais également dans les poèmes. De nombreux textes prouvent que la musique pour clavier solo était pensée pour le clavicorde dans les pays mentionnés précédemment. L'usage de cet instrument était toutefois quelque peu restreint du fait de son volume sonore très limité, mais la musique pour clavier du 18^{ème} siècle n'était pas faite pour être jouée devant un public nombreux. Mais pour la pratique “intime” de la musique devant un public réduit ou pour l'usage domestique, le clavicorde était – et demeure – l'instrument idéal. Avec sa large palette dynamique et sa capacité à déployer une grande finesse de nuances, il apparaissait comme l'instrument parfaitement adapté à la sensibilité de l'époque de l'*Empfindsamkeit*. Carl Philipp Emanuel Bach l'aimait plus que tout autre instrument à clavier et, bien que pour des motifs pédagogiques il ait recommandé l'usage d'autres instruments, ses compositions ne sont jamais si bien mises en valeur que sur le clavicorde.

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 clavicores, 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.

Les différents versions

Comme précédemment, j'ai choisi, pour chaque sonate, la version la plus tardive, convaincu en cela d'être ainsi en accord avec la volonté du compositeur. Carl Philipp Emanuel Bach révisa plusieurs fois un grand nombre d'œuvres et tenait toujours la version la plus tardive pour supérieure aux précédentes.

Bien que ce disque présente des sonates de jeunesse de la toute première période de Bach, elles ont été dans beaucoup de cas si profondément transformées que dans leur forme définitive elle peuvent être considérées comme représentatives du style de l'époque à laquelle elles ont été révisées et ne donnent plus une idée exacte de ce qu'était le langage musical de Bach à l'époque de leur première composition. Il est très intéressant de constater que Bach continua de réviser ses compositions de jeunesse jusque dans ses dernières années. Ces révisions tendaient à moderniser et à mettre à la mode une musique conçue plusieurs dizaines d'années auparavant et justifient l'emploi d'un instrument copié sur des originaux datant du dernier tiers du 18^{ème} siècle.

© Miklós Spányi 1999

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, 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 Könnemann 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

(Here only the main sources are mentioned. In addition, several other sources were consulted for this recording.)

Sonata in B flat major, H. 2 (W. 62/1)

1. First print in *Musikalisches Allerley*, vol. 6, Berlin 1761

Sonata in G major, H. 20 (W. 62/2)

1. First print in *Nebenstunden der Berlinischen Museen in kleinen Clavierstücken*, vol. 1, Berlin 1762

Sonata in G minor, H. 21 (W. 65/11)

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

Sonata in F major, H. 3 (W. 65/1)

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

Sonata in A major, H. 19 (W. 65/10)

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

Sonata in G major, H. 15 (W. 65/6)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 772
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883

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 90 Ltd., Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1999

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

Grammofon AB BIS, Bragevägen 2, SE-182 64 Djursholm, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 755 4100; Fax: 08 (Int.+46 8) 755 7676;

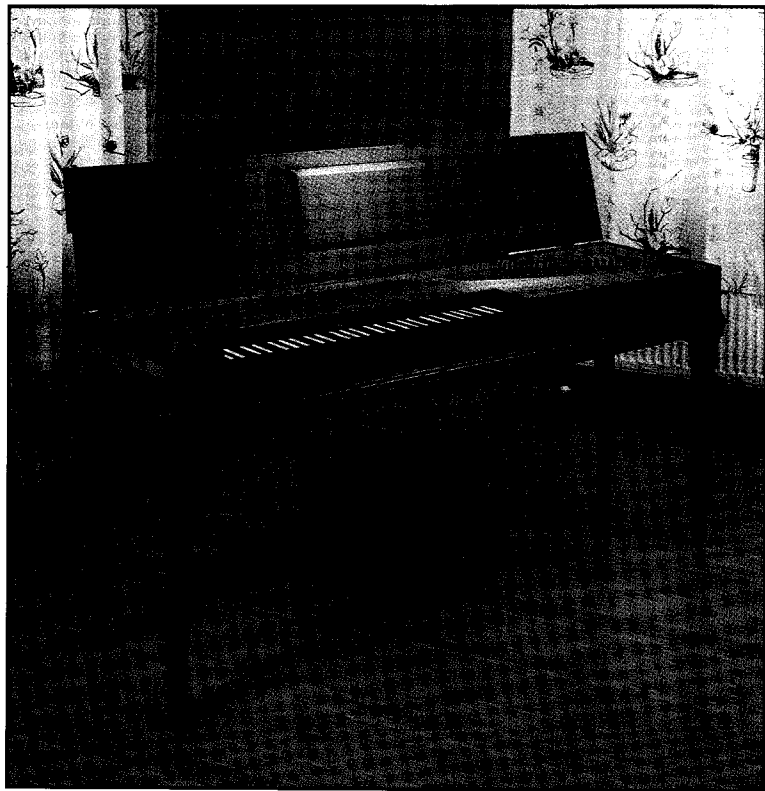
e-mail: bis@algonet.se Website: <http://www.bis.se>

© 1998 & © 1999, Grammofon AB BIS, Djursholm.

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 *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