

BIS
CD-1097 DIGITAL

Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos – Volume 11

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico • Péter Szűts

Complete Edition 22

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Concerto in C minor, H. 448 (W. 37)	<i>(M/s)</i>	21'50
[1] I. Allegro assai		9'24
[2] II. Andante ed arioso		6'23
[3] III. Presto		5'56
Sonatina in G major, H. 450 (W. 97)	<i>(M/s)</i>	World Première Recording 13'37
[4] I. Andantino		6'49
[5] II. Tempo di Minuetto		6'44
Concerto in B flat major, H. 413 (W. 10)	<i>(M/s)</i>	World Première Recording 23'12
[6] I. (no tempo indication)		7'28
[7] II. Largo		8'58
[8] III. Presto, ma non tanto		6'38
Sonatina in E major, H. 455 (W. 100)	<i>(M/s)</i>	World Première Recording 12'01
[9] I. Allegretto		8'44
[10] II. Allegretto		3'14

Miklós Spányi, tangent piano**Concerto Armonico** (performing on period instruments)Artistic Directors: **Péter Szűts** and **Miklós Spányi**

Cadenzas:

Concerto in C minor, H. 448 (W. 37): original*Concerto in B flat major, H. 413 (W. 10):* I: improvised at the recording session; II: originalScoring assistant: **Magdy Spányi****INSTRUMENTARIUM**

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

The performers would like to thank Ghislain Potvlieghe for his help in realizing these recordings.

Bach's circle, the small character piece, and the Sonatina

This disc provides an opportunity for the listener interested in Carl Philipp Emanuel Bach's music to compare not just two different sorts of pieces for solo keyboard and orchestra, but also two fully traditional concertos separated in time by 20 years. The *Concerto in B flat major*, H. 413 (W. 10), was composed in 1742, only four years after Emanuel's arrival in Berlin; the *C minor concerto*, in contrast, was written in 1762, when both the concerto and musical life in Berlin had begun to undergo what would prove to be far-reaching changes. The two sonatinas, composed in 1762 and 1763, clearly reflect these changes, and offer as well a window into the musical tastes of a new, broader concert audience.

Like the sonatinas included in the two preceding volumes of this series, those presented here resemble Emanuel Bach's traditional solo concertos most obviously in their performance forces, which for the sonatinas include pairs of both flutes and French horns in addition to solo keyboard and string ensemble. Unlike the three-movement concertos, both the *Sonatina in G major*, H. 450 (W. 97), and the one in *E major*, H. 455 (W. 100), are made up of only two movements, with both movements in the same key and both in a moderate tempo – neither very fast nor very slow – that makes them easy-going and easy to listen to. Just as their winds-reinforced sound suggests a relatively large performance space, their approachable style seems consistent with a larger and less musically experienced audience than that for Emanuel's concertos. Furthermore, these two works are among the six sonatinas (out of a total of twelve) that make use of music that Emanuel had composed earlier, and in some cases had even published for amateur use. This re-use of old music – which has sometimes been difficult for critics of this famously original composer to explain – seems to be based in a desire to appeal to these amateur listeners, who like many modern concert-goers would have found familiar music particularly attractive.

The music that the composer re-used in the two sonatinas on this disc is of two different kinds, however. In the unique case of the *Sonatina in G major*, Emanuel's second sonatina and the first to make use of earlier music, the two movements are based on small pieces from a collection intended for home use that Emanuel had published in 1758, entitled *Twelve little pieces with two and three parts for flute or violin and keyboard*, H. 600 (W. 81). Both sonatina movements are constructed as variation rondos, with an arrangement of a 'little piece' serving as a recurring refrain that is further varied at each return; in the first movement the refrain is alternated with just one other section, a minor-key *Presto* that is drawn from the same collection. The sonatina gains musical interest not just through successive variations of possibly familiar

pieces, but also by alternations of major and minor keys and – in the second movement – the use for the second episode of a strikingly distant key (E major).

In the sonatina composed directly after this one, also in 1762 (H.451 [W.98], included in volume 9 of this series), Emanuel Bach turned to what would become his more usual source of previously composed music, his small solo keyboard pieces called ‘character pieces’ (in this case *L’Auguste*, used in the third movement). Associated especially with the French harpsichord composer and performer François Couperin (1668–1733), who first made them widely popular, character pieces were written by many French *clavecinistes* of the early eighteenth century; each one was designed to depict in some way an actual person, or less often a human quality, who was identified in the title of the piece. Such depictions depended on eighteenth-century ideas about human ‘characters’, or what we might call character types, in which an individual’s behaviour – such as the way he customarily walked, or his typical facial expressions – provided a means of understanding his personality. A character piece was thus intended as a kind of musical portrait of a particular person, as Couperin himself explained in 1713, in the first volume of his *Pièces de clavecin*:

‘I have always had a purpose in composing all of these pieces. Various occasions have furnished them. Thus the titles correspond to the ideas I have had... however, because, among these titles, there are some that seem to flatter myself, it is well to announce that the pieces that carry them are portraits of a sort that people have sometimes found to be tolerable likenesses under my fingers, and that most of these flattering titles apply to the lovable originals that I wanted to represent rather than to the copies that I have made of them.’

Emanuel Bach’s own fascination with the French *pièce de caractère* was fruitful, if brief. Between 1754 and 1758 he is now known to have composed 27 titled pieces for keyboard, modelled on the similar works of Couperin and his compatriots, who had spread their popularity throughout Europe; each of these exquisite miniatures is labelled with a title that must have invited his audience to guess the identity of its ‘lovable original’. A self-consciousness on the German composer’s part about his models is reflected in the titles of five of his character pieces, which appear to pay homage to Couperin and to Jean François Dandrieu (1682–1738), by adopting the titles of their pieces (*La Capricieuse* and *La Complaisante*, both works of Dandrieu, and *L’Auguste*, *La Sophie*, and *Les langueurs tendres*, by Couperin).

Even in the eighteenth century, the significance of the feminine article in titles of French character pieces was occasionally misunderstood. *La* referred to the word *pièce*, implied in each title, rather than to the gender of the person or trait portrayed. Bach understood this convention

and gave it further definition, reserving surnames to designate men and given names or coined names to refer mostly to women. Although pieces named for character traits, such as *L'Auguste* or *L'Irrésoluë*, may well have been inspired by particular individuals, the titles do not betray their gender. Most of the female given names in the titles of Bach's character pieces, such as *La Gabriel*, *La Louise* or *La Guillelmine*, resist positive identification; but two pieces, titled *La Caroline* and *La Philippine* (which reappears in the first movement of the *Sonatina in C major*, H. 457 [W. 103]), may possibly refer to Bach's daughter Anna Carolina Philippine. Just one title may refer to a woman by her surname: the original of *La Prinzette* might well have been Johanna Benedicte von Printzen, who was present at the christening of Bach's third child.

The nine pieces named with men's surnames are much easier to associate with Emanuel Bach's social acquaintances than are those portraying women, and we can identify the subjects of nearly all the surname-titled pieces that reappear in the sonatinas. Why he chose (in *La Pott*, re-used in the *Sonatina for two keyboards in D major*, H. 453 [W. 109]) to portray Johann Heinrich Pott (1692-1777), professor of chemistry at the Medicinisch-Chirurgische Bildungsanstalt in Berlin, is not clear. And about Gause (*La Gause*, also re-used in H. 453 [W. 109]) we know nothing. But Johann Wilhelm Bergius (1713-1763) (*La Bergius*, used again in the second two-keyboard sonatina, H. 459 [W. 110] in B flat major), who was a court councillor, is mentioned in the correspondences of literary and artistic figures in Emanuel Bach's circle as one of several Prussian bureaucrats who were amateur musicians and poets and for whom Bach and his literary friends seem to have served as models and mentors.

Among the character pieces used in the sonatinas for which the subjects are unknown, perhaps the most intriguing is *La Xénophon et la Sybille*, H. 123 (W. 117/29), which Bach used as the basis for the first movement of the *E major Sonatina* on this disc. The French *clavecinistes*, particularly Couperin, amused their audiences with mystifying titles. Following this tradition, Bach gave two of his character pieces cryptic, probably topical, designations, which are no longer decipherable: *L'Aly Rupalich* and *La Xénophon et la Sybille*. This second piece may refer to persons. But *xeno-phon*, Greek for 'foreign-sound', Christopher Hogwood has suggested, may have another meaning: it may refer to the original key of this piece, C sharp major, which in mid-eighteenth-century German keyboard tunings would have strikingly 'foreign'-sounding chords – but which Bach transposed in the sonatina to the much more approachable E major.

Like the small chamber pieces used in the *G major Sonatina*, H. 450 (W. 97), and like over half the music he re-used in this way, *Xénophon* had been published in a collection for amateur use only a year or two before Bach used it again in the sonatina. It seems more than likely, then,

that it would have been familiar to some of Berlin's musical public, who would have derived particular pleasure from hearing it in a different context and with musical variations. The second movement of the *E major Sonatina* is also based on a character piece, this one not published and thus less widely known; yet it might well have been familiar to the composer's private circle of friends. The original piece, entitled *L'Ernestine*, H. 124 (W. 117/38), may refer to Juliane Ernestine von Clermont, eldest daughter of Georg Ernst Stahl (1713–72), a Berlin physician with whom Sebastian Bach stayed during his 1741 visit to the city, and who with his wife served as god-parent to two of Emanuel's children; he too received a musical characterization, in *La Stahl*.

The easy-going entertainment afforded by Bach's sonatinas, however, seems to spring from quite a different aesthetic than the one that motivates his solo keyboard concertos. Founded in the musical ideas of an earlier generation, Emanuel Bach's concertos never fully lost the sense of intensity and high purpose that he had received from his father. Although the graceful, galant style fashionable in the middle years of the century had an important impact on his concertos, they nevertheless retained earlier conventions associated with a compelling sense of forward continuity and a persistent musical differentiation between the solo instrument and the accompanying group. In the first movement of the *Concerto in B flat major*, H. 413 (W. 10), for instance, which was written at a time (1742) during which Bach was especially concerned with integrating modern balance and ease into his concertos, the short sections of the opening orchestral ritornello are relatively discrete and equal in length; when the solo instrument enters with a variation of the same opening, it adds a graceful indirection that increases the sense of galant ease. But before the second of its four-bar phrases can come to a proper end, the strings interrupt – rather rudely – with the original form of their opening theme, thereby throwing the listener off balance and initiating a strongly forward movement that continues to draw on a sometimes tense *solo-tutti* exchange.

By 1762, the year of the *Concerto in C minor*, H. 448 (W. 37), as well as the *G major Sonatina*, the intensity conveyed in Bach's concertos had increased; but that intensity no longer arises primarily from the jerky irregularities and interruptions that characterize the *solo-tutti* relationship in the 1742 concerto. The fast movements are faster than earlier, and significantly faster than those in most of the sonatinas, and the slow movement (which omits a conventionally structured opening orchestral ritornello altogether, in favour of a simple eight-bar phrase) ventures into a realm of solo expressivity not suggested in the *Concerto in B flat major*. Most importantly, though, the clear divisions that before had separated discrete sections within parts of movements are often virtually imperceptible: each movement of this piece seems to proceed

constantly forward, into new and often unpredictable musical events. The fast, often dance-like triple rhythm common in last movements, including that of H. 413 (W. 10), is transformed in this third movement into a kind of perpetual motion that seems even to preclude breathing. Yet underneath all these apparently unarticulated events, all three movements maintain a regular underlying phrase rhythm that sustains a sense of overarching, purposeful forward motion. Without betraying the high seriousness of the keyboard concerto as he had conceived it, Bach has become perceptibly more 'modern'.

© Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2001

Performer's Remarks

The very strange rôle of a soloist

On this disc we continue what we already began in volume 9: presenting C.P.E. Bach's keyboard concertos from 1762-65, combined with the sonatinas composed about the same time as well as with earlier concertos which probably underwent revisions after 1762.

The sonatinas are most often understood as belonging to the same group of compositions as C.P.E. Bach's keyboard concertos. The reason for this is that they are scored for the same performing medium as the keyboard concertos: a solistic keyboard instrument and accompanying orchestra; or so it would seem. If we examine the sonatinas more closely we observe that the rôle of the solo instrument is radically different from that in the concertos. The main difference lies in the relationship between solo instrument and orchestra.

All of C.P.E. Bach's keyboard concertos are basically built on the conflict between solo and tutti sections. Orchestra and solo instrument discuss, like human beings, about certain subjects in a very active way. Their dialogue is often quite impetuous: the two partners involved in the discussion speak either about quite different things or, whenever they debate the same subject, they do it from totally opposite standpoints. Such confrontation of arguments, and the aim of convincing the listener through them, was one of the main elements of the classical rhetoric which also formed a very important base for 18th-century compositional techniques.

The sonatinas are, on the contrary, notably unrhetorical compositions. There is no argumentation or feverish discussion here. Accordingly, the rôle of the solo instrument is different: it is never opposed to the orchestra but is an integral part of it. It never introduces thematic material, like in the concertos, but most typically just gives flamboyant embellishments to repeated statements of materials played by the orchestra. In these rich arpeggio figures the rôle of the solo

instrument is not really soloistic: it just gives a new colour to the orchestra like, for example, the harp in many compositions of later styles. Orchestra and solo instrument sometimes alternate but do not debate, they just have a quiet talk about something. None of the 'people' involved in this 'talk' tries to convince anybody of anything. Like a company of friends or relatives, peacefully drinking tea on a Saturday evening and talking about the latest news and gossip...

Certainly the most peculiar moments in the sonatinas are those when the orchestra stops playing and the keyboard instrument remains alone for some minutes. This would be completely inconceivable in a concerto. The effect is most startling and may be also somewhat confusing for the listener: a work which is mostly reminiscent of an orchestral composition – although, strangely enough, with occasional little solo passages from an otherwise insignificant keyboard instrument in the middle of the orchestra – becomes unexpectedly something like a solo keyboard work. These unexpected moments are most often accentuated by the keyboard instrument introducing entirely new material. As if somebody from the participants of the imagined tea party began to recite a lyric poem or some part of a novel, while all other persons were sitting there listening to it in complete silence, not even daring to stir their tea.

One thing is quite obvious: C.P.E. Bach's sonatinas are not really reminiscent of anything among the well-known genres in the history of music. Their peculiar conception and lay-out – not adopted even by C.P.E. Bach elsewhere – justify their title. I think Bach must have pondered long on what to call these works, and, admitting that they had nothing common with the concertos, sonatas or any other known genre, finally chose the word 'sonatina', which was one of the least closely defined terms in the 18th century.

The Works and their Sources

The first work on the disc, the *Concerto in C minor*, H. 448 (W. 37), survives in three slightly different versions. It was originally composed in 1762; C.P.E. Bach later revised a few places in the solo part and, finally, added horns to the orchestra. We perform this latest, most richly embellished and orchestrated version. Our basic source was the beautifully written set of parts from Brussels in the hand of Bach's principal and finest Hamburg copyist, Johann Heinrich Michel. This manuscript belongs to the huge collection of C.P.E. Bach's works copied for the Schwerin organist Johann Jacob Heinrich Westphal, now housed at the library of the Brussels Conservatoire.

Unless new sources are found and made accessible, this collection provides the only complete sources (all also written by Michel) for the three other works on this disc. The early *Con-*

certo in B flat major, H. 412 (W. 10), underwent later revisions. The only completely extant version is a late one represented by a Brussels manuscript which we have used for this recording. The keyboard part (without orchestral parts) of an earlier version – though probably not the earliest – is housed in the *Musikbibliothek der Stadt Leipzig*.

Both sonatinas have been recorded from the only extant Brussels sources. For the *Sonatina in E major*, H. 455 (W. 100), an autograph manuscript with the keyboard part exists in the *Biblioteka Jagiellońska* in Cracow.

The Solo Instrument

As on the five previous volumes in this series (volumes 6-10), the solo instrument used on this recording is the tangent piano. On this disc however, a new instrument by Ghislain Potvlieghe (Ninove, Belgium) has been introduced. It was built in 1998 and is based on the same model as the previous one: an Italian tangent piano by Baldassare Pastore from 1799. Its sound is, however, in many respects different from Potvlieghe's other 'Pastore': the new instrument has a somewhat darker and warmer sound which is closer to the sound of the 18th-century fortepianos. Both the former instrument and this new one are beautifully made and fully represent the tonal and mechanical features of the tangent piano. On the other hand, their difference nicely demonstrates how different two instruments of basically the same construction may sound – a phenomenon certainly known in the 18th century too.

© Miklós Spányi 2001

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. In 2000 he was granted a three-year scholarship by the National Council of Music in Finland. He records regularly for BIS.

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performing practice with enthusiasm. The orchestra's first concert, on period instruments, took place in 1986. Since then, Concerto Armonico has rapidly become known in most European countries as well as in Hungary. In the years following its début, the orchestra appeared at numerous respected European festivals including the Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck and Styriarte Graz. The orchestra's repertoire extends from the early baroque to the late 18th century and focuses especially on the music of the Bach sons, especially those of Carl Philipp Emanuel Bach, whose music Concerto Armonico has studied and performed very intensively. The artistic direction of the ensemble is in the hands of Miklós Spányi and Péter Szűts.

Péter Szűts was born in Budapest in 1965. He obtained his violin diploma with distinction from the Ferenc Liszt Music Academy. He was a co-founder of the baroque orchestra Concerto Armonico and has remained its leader since then. Péter Szűts is also a noted performer on the modern violin: he was a member of the Éder Quartet between 1989 and 1996, and he is commissioned leader of the Budapest Festival Orchestra. Since 2000 he has been section principal in the Orchestre National de Monte Carlo.

Bachs Kreis von Bekannten, die kleinen Charakterstücke und die Sonatinen

Diese CD gibt dem Hörer, der sich für Carl Philipp Emanuel Bachs Musik interessiert, die Gelegenheit, nicht nur zwei verschiedene Werke für Soloklavier und Orchester, sondern außerdem zwei traditionelle Konzerte zu hören, zwischen denen 20 Jahre liegen. Das *Konzert in B-Dur H. 413 (W. 10)* entstand 1742, nur vier Jahre nach Emanuels Ankunft in Berlin; das *c-moll-Konzert* dagegen wurde 1762 komponiert, als sowohl die Konzertform wie auch das Berliner Musikleben sich in einem Prozeß befanden, der weitreichende Veränderungen mit sich bringen sollte. Deutlich spiegeln die beiden in den Jahren 1762/63 komponierten Sonatinen diesen Wandel wider und vermitteln zugleich einen Eindruck vom musikalischen Geschmack eines neuen, breiteren Konzertpublikums.

Wie die Sonatinen, die in den vorangegangenen Folgen dieser Reihe enthalten sind, ähneln die hier vorgelegten den traditionellen Solokonzerten Emanuel Bachs vor allem in der Besetzung, zu der neben dem Soloklavier und den Streichern Flöten- und Hörnerpaare gehören. Anders als die dreisätzigen Konzerte besteht sowohl die *Sonatine G-Dur H. 450 (W. 97)* und auch diejenige in *E-Dur H. 455 (W. 100)* aus nur zwei Sätzen, die beide in derselben Tonart und beide in moderatem Tempo – weder sehr schnell noch sehr langsam – stehen, was sie unbedrückt und unkompliziert macht. Ganz wie ihr bläserverstärkter Klang einen relativ großen Aufführungsort verlangt, so scheint sich auch ihr zugänglicher Stil an ein größeres und musikalisch unkundigeres Publikum als an dasjenige, das für Emanuels Konzerte in Frage kommt, zu wenden. Darüber hinaus gehören diese beiden Werke zu den sechs (von insgesamt zwölf) Sonatinen, die älteres Material verwenden, welches in einigen Fällen gar schon für den Amateurbrauch veröffentlicht worden war. Diese Wiederverwendung älterer Musik – eine Praxis, deren Erklärung in Anbetracht des für seine Originalität berühmten Komponisten manchem Forscher schwerfiel – scheint dem Wunsch entsprungen zu sein, diese Amateurröhrer anzusprechen, die, ähnlich wie viele Konzertbesucher heutzutage, ganz besonders die Musik schätzen, die sie kennen.

Die Musik, die der Komponist bei den hier eingespielten Sonatinen wiederverwendet hat, ist von zweierlei Art. In dem einzigartigen Fall der *Sonatine G-Dur* – Emanuels zweite Sonatine und die erste, die ältere Musik verwendet –, basieren die beiden Sätze auf kleinen Stücken aus einer Sammlung für den Hausgebrauch, die Emanuel 1758 unter dem Titel *Zwölf kleine Stücke mit zwey und drey Stimmen für die Flöte (oder Violin) und das Clavier H. 600 (W. 81)* veröffentlicht hatte. Beide Sonatinensätze sind als Variationenrondos konzipiert, wobei die Bear-

beitung eines „kleinen Stücks“ als wiederkehrender und zusehends veränderter Refrain dient; im ersten Satz wechselt der Refrain mit lediglich einem anderen Formteil ab, einem Moll-*Presto*, das derselben Sammlung entnommen ist. Die Sonatine erregt aber nicht nur wegen der abwechselnden Variation möglicherweise bekannter Stücke Aufmerksamkeit, sondern auch durch alternierende Dur- und Moll-Tonarten sowie, im zweiten Satz, durch die Verwendung einer zweiten Episode in einer verblüffend entlegenen Tonart (E-Dur).

In der sogleich hiernach, ebenfalls 1762 komponierten Sonatine (H. 451 [W. 98], siehe Folge 9 dieser Reihe) wandte sich Emanuel Bach einer Quelle zu, die sein Hauptfundus für derlei Bearbeitungen werden sollte: seine kleinen Klavierstücke mit dem Titel „Charakterstücke“ (in unserem Fall *L'Auguste*, das im dritten Satz verwendet wird). Vor allem mit dem französischen Komponisten und Musiker François Couperin (1668–1733) in Zusammenhang gebracht, der sie als erster weithin bekannt machte, wurden Charakterstücke von vielen französischen Clavecinnisten des frühen 18. Jahrhunderts komponiert; ein jedes sollte eine tatsächliche Person, seltener schon eine Charaktereigenschaft darstellen, die im Titel des Stücks identifiziert wurde. Solche Darstellungen basierten auf den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts über die menschlichen „Charaktere“, nach denen das Verhalten eines Individuums – wie etwa sein Gang oder sein typischer Gesichtsausdruck – Anhaltspunkte zum Verständnis seiner Persönlichkeit lieferten. Das Charakterstück war als eine Art musikalisches Portrait einer bestimmten Person gedacht, wie Couperin 1713 im ersten Band seiner *Pièces de clavecin* erläuterte:

„Ich hatte stets eine bestimmte Absicht bei der Komposition all dieser Stücke. Verschiedene Anlässe haben sie ausgekleidet. Daher korrespondieren die Titel mit den Vorstellungen, die ich hatte ... Weil es darunter gleichwohl Titel gibt, die mir zu schmeicheln scheinen, ist es angebracht zu erklären, daß die betreffenden Stücke Portraits von einer Art sind, welche die Menschen verschiedentlich als einigermaßen treffend empfunden haben, und daß die meisten jener schmeichelnden Titel sich auf die liebenswürdigen Originale beziehen, die ich darstellen wollte, und nicht auf die Kopien, die ich von ihnen machte.“

Emanuel Bachs Faszination durch das französische *pièce de caractère* war fruchtbar, wenn auch kurz. Man weiß nun, daß er zwischen 1754 und 1758 27 betitelte Klavierstücke komponiert hat, modelliert nach ähnlichen Werken von Couperin und seinen Zeitgenossen, die ihre Popularität durch ganz Europa verbreiteten; jede dieser exquisiten Miniaturen ist mit einem Titel versehen, der sein Publikum eingeladen haben muß, die Identität des „liebenswürdigen Originals“ zu erraten. Eine gewisse Befangenheit hinsichtlich Emanuels Rolle bei diesen Nachbildungen zeigen die Titel von fünf dieser Charakterstücke; es scheinen Hommagen an Couperin

und Jean François Dandrieu (1682-1738) zu sein, die Titel ihrer Stücke übernehmen (*La Capriceuse* und *La Complaisante*, beides Werke von Dandrieu, und *L'Auguste*, *La Sophie* und *Les langueurs tendres* von Couperin).

Selbst im 18. Jahrhundert wurde die Bedeutung des weiblichen Artikels in französischen Charakterstücken gelegentlich falsch verstanden. La bezog sich auf das Wort *pièce*, das jeder Titel implizierte, und nicht auf das Geschlecht der Person oder der Eigenschaft, die porträtiert werden sollte. Bach verstand diese Konvention und erweiterte sie, indem er Nachnamen den Männern vorbehielt und Vor- oder Spitznamen den Damen. Obwohl Stücke, die nach Charakter-eigenschaften benannt sind – wie *L'Auguste* oder *L'Irrésoluë* – durchaus von bestimmten Personen inspiriert sein können; die Titel verraten ihr Geschlecht nicht. Die meisten der weiblichen Vornamen in den Titeln der Bachschen Charakterstücke – wie *La Gabriel*, *La Louise* oder *La Guillelmine* – widersetzen sich der eindeutigen Identifikation: zwei Stücke allerdings – *La Caroline* und *La Philippine* (das im ersten Satz der Sonatine C-Dur H. 457 [W. 103] wiederkehrt) – könnten Bachs Tochter Anna Carolina Philippine meinen. Ein einziger Titel scheint eine Frau mit ihrem Nachnamen anzuführen: das Vorbild zu *La Prinzette* dürfte Johanna Benedicte von Printzen gewesen sein, die bei der Taufe von Bachs drittem Kind zugegen war.

Die neun Stücke mit Nachnamen von Männern sind wesentlich leichter mit Emanuel Bachs gesellschaftlichem Umfeld in Verbindung zu bringen als die Damenportraits; beinahe alle Vorbilder für diese Stücke mit Nachnamen, die in den Sonatinen wiederkehren, sind ermittelt. Warum er (in *La Pott*, erneut verwendet in der *Sonatine für zwei Klaviere D-Dur* H. 453 [W. 109]) Johann Heinrich Pott (1692-1777), Chemieprofessor an der Medicinisch-Chirurgischen Bildungsanstalt in Berlin, für ein Portrait auswählte, ist unklar. Und über Gause (*La Gause*, ebenfalls in H. 453 [W. 109] wiederverwendet) wissen wir rein gar nichts. Der Hofrat Johann Wilhelm Bergius (1713-1763) indes (*La Bergius*, wiederverwendet in der zweiten *Sonatine für zwei Klaviere* H. 459 [W. 110]) wird im Briefwechsel der literarischen und künstlerischen Persönlichkeiten im Umfeld Emanuel Bachs als einer von mehreren preußischen Bürokraten erwähnt, die als Amateurmusiker und -dichter in Bach und seinen Dichterfreunden Vorbilder und Mentoren sahen.

Unter den in den Sonatinen verwendeten Charakterstücken, zu denen die Vorbilder unbekannt sind, ist das interessanteste wohl *La Xénophon et la Sybille* H. 123 (W. 117/29), das Bach als Grundlage für den ersten Satz der hier eingespielten E-Dur-Sonatine benutzte. Die französischen Clavecinisten, insbesondere Couperin, amüsierten ihr Publikum mit fintenreichen Titeln. In dieser Tradition gab Bach zwei seiner Charakterstücke kryptische Bezeichnungen von vielleicht

lokaler Bedeutung: *L'Aly Rupalich* und *La Xénophon et la Sybille*. Das zweite Stück mag auf Personen anspielen. Aber *xeno-phon* – griechisch für „fremd klingend“ – könnte, so Christopher Hogwood, eine andere Bedeutung haben: es könnte sich nämlich auf die Originaltonart dieses Stücks beziehen, Cis-Dur, die in den deutschen Klavierstimmungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts bemerkenswert „fremd“ klingende Akkorde produzierte – Bach aber hat sie in der Sonatine in das wesentlich zugänglichere E-Dur transponiert.

Wie die kleinen Kammerstücke, die in der *G-Dur-Sonatine* H. 450 (W. 97) verwendet sind, und wie über die Hälfte der Musik, die er solcherart wiederverwendete, war *Xénophon* nur ein oder zwei Jahre zuvor in einer Sammlung für den Amateurgebrauch veröffentlicht worden, bevor Bach es in der Sonatine wiederverwendete. Es scheint daher mehr als wahrscheinlich, daß ein Teil der musikalischen Öffentlichkeit Berlins es kannte und besonderes Vergnügen daran hatte, es in einem anderen Kontext und mit Variationen zu hören. Der zweite Satz der *E-Dur-Sonatine* basiert ebenfalls auf einem Charakterstück, das allerdings unveröffentlicht und also weniger bekannt ist; dennoch wird der private Freundeskreis des Komponisten es gekannt haben. Das originale Stück mit dem Titel *L'Ernestine* H. 124 (W. 117/38) könnte auf Juliane Ernestine von Clermont anspielen, die älteste Tochter von Georg Ernst Stahl (1713-72), einem Berliner Arzt, bei dem Sebastian Bach während seines Besuchs im Jahr 1741 wohnte, und der mit seiner Frau Pate zweier der Kinder Emanuels war; mit *La Stahl* wurde auch er musikalisch charakterisiert.

Die leichfüßige Unterhaltung, die Bachs Sonatinen bieten, scheint einer ganz anderen Ästhetik zu entspringen als derjenigen, die seine Soloklavierskonzerte bestimmt. Emanuel Bachs Konzerte, die in den musikalischen Vorstellungen einer früheren Generation wurzeln, haben nie das Gefühl der Intensität und die hohe Zweckbestimmung verloren, die ihm sein Vater mitgegeben hatte. Wenngleich der anmutig-galante Stil, der um die Mitte des Jahrhunderts Mode war, einen bedeutenden Einfluß auf seine Konzerte hatte, bewahrten sie nichtsdestotrotz frühere Konventionen, die mit einem zwingenden Gefühl für Vorwärtsbewegung und einer nachhaltigen Unterscheidung zwischen Soloinstrument und Begleitgruppe einhergingen. Im ersten Satz des Konzerts *B-Dur* H. 413 (W. 10) beispielsweise, das zu einer Zeit geschrieben wurde (1742), als Bach sich verstärkt darum bemühte, die moderne Ausgeglichenheit und Leichtigkeit in seine Konzerte einzubinden, sind die kurzen Teile des eröffnenden Orchesterritoriums relativ separiert und von gleicher Länge; wenn das Soloinstrument mit einer Variation dieses Anfangsteils die Szene betritt, setzt es eine graziöse Ausweichung hinzu, die die Atmosphäre galanter Ungezwungenheit verstärkt. Doch bevor die zweite seiner viertaktigen Phrasen zu einem rechten Ab-

schluß kommen kann, melden sich die Streicher ausgesprochen ruppig zu Wort – mit der Originalgestalt ihres Eröffnungsthemas, womit sie den Hörer aus dem Gleichgewicht bringen und eine stark vorwärtsdrängende Bewegung sowie einen mitunter angespannten Solo-Tutti-Austausch hervorrufen.

Bis zum Jahr 1762 – dem Jahr des *Konzerts c-moll* H. 448 (W. 37) und der *G-Dur-Sonatine* – nahm die Intensität in Bachs Konzerten zu; doch diese Intensität entsteht nicht länger durch die sprunghaften Regelverstöße und Unterbrechungen, die noch das Verhältnis von Solo und Tutti im 1742er Konzert kennzeichnen. Die schnellen Sätze sind schneller als zuvor und deutlich schneller als die der meisten Sonatinen; der langsame Satz (der zu Beginn kein herkömmlich strukturiertes Orchesterterritorium, sondern lediglich eine einfache achttaktige Phrase vorsieht) wagt sich in eine Sphäre solistischen Ausdrucks, an die das *B-Dur-Konzert* noch nicht denken ließ. Am wichtigsten aber ist, daß die klaren Zäsuren, die zuvor die einzelnen Teile eines Satzes getrennt hatten, oftmals geradezu unmerklich geworden sind: jeder Satz dieses Werks scheint stetig voranzustreben, zu neuen und oftmals unvorhersehbaren musikalischen Ereignissen. Der schnelle, oft tanzartige Triolenrhythmus, der, wie in H. 413 (W. 10), für Schlußsätze typisch ist, wird in diesem dritten Satz in eine Art *Perpetuum mobile* verwandelt, das das Atemholen vergessen läßt. Doch unterhalb all dieser scheinbar unverständlichen Ereignisse weisen alle drei Sätze einen regelmäßigen Phrasenrhythmus auf, der ein Gefühl der überwölbenden, absichtsvollen Vorwärtsbewegung erzeugt. Ohne den hohen Anspruch des Klavierkonzerts zu verraten, ist Bach merklich „moderner“ geworden.

© Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2001

Anmerkungen des Interpreten

Die ausgesprochen seltsame Rolle des Solisten

Mit dieser CD setzen wir fort, womit in Folge 9 begonnen wurde: Wir präsentieren C.P.E. Bachs Klavierkonzerte aus den Jahren 1762-65, zusammen mit den ungefähr zur gleichen Zeit entstandenen Sonatinen wie auch mit früheren Konzerten, die wahrscheinlich nach 1762 verschiedentlich revidiert wurden.

Gemeinhin werden C.P.E. Bachs Sonatinen derselben Werkgruppe zugerechnet wie seine Klavierkonzerte. Der Grund hierfür ist, daß sie für dieselbe Besetzung geschrieben sind: solistisches Tasteninstrument und begleitendes Orchester; so zumindest scheint es. Wenn wir die Sonatinen genauer betrachten, dann entdecken wir, daß die Rolle des Solo instruments eine

grundlegend andere ist als in den Konzerten. Der Hauptunterschied liegt in der Beziehung zwischen Soloinstrument und Orchester.

Sämtliche Klavierkonzerte C.P.E. Bachs basieren auf dem Konflikt zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten. Wie menschliche Wesen diskutieren Orchester und Soloinstrument über bestimmte Themen auf sehr lebhafte Weise. Ihr Dialog ist oftmals recht ungestüm: die beiden Diskussionspartner sprechen entweder über ziemlich verschiedene Dinge oder, sobald sie dieselben Dinge verhandeln, tun sie dies von diametral entgegengesetzten Standpunkten aus. Ein solches Aufeinanderprallen der Argumente sowie das Ziel, den Hörer durch sie zu überzeugen, war einer der Hauptbestandteile der klassischen Rhetorik, die auch ein überaus wichtiges Fundament der Kompositionstechniken des 18. Jahrhunderts bildet.

Die Sonatinen dagegen sind bemerkenswert unrhetorische Kompositionen. Es gibt hier keinerlei Argumentation oder fieberhafte Diskussion. Demgemäß ist die Rolle des Soloinstrumentes eine andere: es tritt dem Orchester nicht entgegen, sondern ist dessen integraler Bestandteil. Anders als in den Konzerten stellt es kein thematisches Material vor, sondern versieht die Themenwiederholungen des Orchesters typischerweise nur mit üppigen Verzierungen. In solchen Arpeggiofiguren ist die Rolle des Soloinstrumentes nicht wirklich solistisch: es verleiht dem Orchester lediglich eine neue Klangfarbe, wie beispielsweise die Harfe in Kompositionen späterer Zeit. Orchester und Soloinstrument wechseln manchmal ab, aber sie diskutieren nicht, sondern führen ein ruhiges Gespräch über ein unbestimmtes Thema. Keiner der an diesem „Gespräch“ beteiligten „Menschen“ versucht, irgendjemanden von irgendetwas zu überzeugen. Wie eine Versammlung von Freunden oder Verwandten, die am Samstagabend friedlich Tee trinken und über die neuesten Nachrichten und Gerüchte plaudern ...

Die eigenartigsten Momente in diesen Sonatinen sind gewiß jene, wenn das Orchester schweigt und das Klavier für einige Minuten allein bleibt. Dies würde in einem Konzert vollkommen undenkbar sein. Die Wirkung ist ungemein überraschend und könnte auf den Hörer auch ein wenig verwirrend wirken: Ein Werk, das meistenteils an eine Orchesterkomposition erinnert – obschon, merkwürdig genug, mit gelegentlichen kleinen Solopassagen eines ansonsten ungewöhnlichen Tasteninstrumentes – verwandelt sich überraschenderweise in eine Art Klaviersolowerk. Diese unerwarteten Momente werden zumeist dadurch akzentuiert, daß das Tasteninstrument vollkommen neues Material vorstellt. Als ob ein Teilnehmer der fiktiven Tee-Gesellschaft plötzlich ein Gedicht oder eine Roman-Passage rezitierte, während die anderen Anwesenden in völliger Stille lauschen und nicht einmal wagen, ihren Tee umzurühren.

Eines ist offenkundig: C.P.E. Bachs Sonatinen entsprechen keiner der bekannten Gattungen

der Musikgeschichte. Ihre eigenartige Form und Gestalt – selbst von C.P.E. Bach nicht wieder benutzt – rechtfertigen ihren Titel. Ich glaube, daß Bach lange darüber nachgedacht hat, wie er diese Werke nennen sollte, und da sie nichts gemein hatten mit den Konzerten, Sonaten oder irgend einer anderen bekannten Gattung, wählte er schließlich das Wort „Sonatine“, das im 18. Jahrhundert ein recht dehnbarer Terminus war.

Die Werke und ihre Quellen

Das erste Werk auf dieser CD, das *Konzert c-moll H. 448* (W. 37), ist in drei geringfügig voneinander abweichenden Fassungen überliefert. Ursprünglich 1762 komponiert, revidierte C.P.E. Bach später einige Stellen im Solopart und fügte dem Orchester schließlich Hörner hinzu. Wir haben diese letzte, am reichhaltigsten verzierte und instrumentierte Fassung eingespielt. Unsere Hauptquelle war der wunderschön geschriebene Stimmensatz aus Brüssel, den Johann Heinrich Michel, Bachs vorzüglicher Hamburger Kopist, angefertigt hat. Dieses Manuskript gehört zu der gewaltigen Sammlung C.P.E. Bachscher Werke, die für den Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal kopiert wurde und die nun in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums untergebracht ist.

Wenn keine neuen Quellen gefunden und zugänglich gemacht werden, liefert diese Sammlung das einzige vollständige Quellenmaterial (ebenfalls von Michel geschrieben) für die drei anderen Werke dieser Einspielung. Das frühe *Konzert B-Dur H. 412* (W. 10) erlebte mehrere Revisionen. Die einzige vollständig erhaltene Fassung stammt aus späterer Zeit, für unsere Aufnahme haben wir dieses Brüsseler Manuskript verwendet. Der Solopart (ohne Orchesterstimmen) einer früheren Version – wenngleich wohl nicht der ersten – wird in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrt.

Beide Sonatinen wurden nach den Brüsseler Quellen eingespielt. Für die *Sonatine E-Dur H. 455* (W. 100) existiert ein autographes Manuskript des Soloparts in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau.

Das Soloinstrument

Wie bei den fünf vorangegangenen Folgen dieser Reihe (Folgen 6-10) wurde für diese Einspielung ein Tangentenklavier gewählt. Auf dieser CD jedoch haben wir ein neues Instrument von Ghislain Potvliege (Ninove/Belgien) verwendet. Es wurde 1998 erbaut und basiert auf dem gleichen Modell wie das frühere: einem italienischen Tangentenklavier von Baldassare Pastore aus dem Jahr 1700. Sein Klang unterscheidet sich indes in mancherlei Hinsicht von Potvlieghes

anderem „Pastore“: das neue Instrument hat einen etwas dunkleren und wärmeren Klang, der dem der Fortepianos des 18. Jahrhunderts ähnelt. Sowohl das frühere Instrument wie dieses neue ist wunderschön ausgeführt und weist sämtliche tonlichen und mechanischen Eigenchaften des Tangentenklaviers auf. Andererseits zeigen die Unterschiede, wie verschieden zwei prinzipiell gleich gebaute Instrumente klingen können – ein Phänomen, das man sicher auch im 18. Jahrhundert kannte.

© Miklós Spányi 2001

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 Continuospeler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Er gewann erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spánys als Interpret und Forscher auf das Werk C.Ph.E. Bachs 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. Im Jahr 2000 wurde ihm ein dreijähriges Stipendium des finnischen National Council of Music zuerkannt. Er macht regelmäßig Aufnahmen für BIS.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Ferenc Liszt Musikakademie gegründet, die die barocke Aufführungspraxis mit Enthusiasmus studiert und umgesetzt hatten. Das erste Konzert des Orchesters – auf historischen Instrumenten – fand 1986 statt. Seither hat Concerto Armonico in Europa ebenso rasch Bekanntheit erlangt wie in Ungarn. In den Jahren nach seinem Debüt trat das Orchester bei zahlreichen angesehenen europäischen Festivals auf, u.a. beim Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck und Styriarte Graz. Das Repertoire des Orchesters reicht vom Frühbarock bis zum späten 18. Jahrhundert und konzentriert sich insbesondere auf die Musik der Bach-Söhne, namentlich Carl Philipp Emanuel Bachs,

dessen Musik Concerto Armonico sehr intensiv studiert und aufgeführt hat. Die künstlerische Leitung des Ensembles liegt in den Händen von Miklós Spányi und Péter Szűts.

Péter Szűts wurde 1965 in Budapest geboren. Sein Violindiplom mit Auszeichnung erhielt er von der Ferenc Liszt Musikakademie. Er war Mitgründer des Barockorchesters Concerto Armonico und ist seither dessen Leiter. Péter Szűts ist außerdem ein anerkannter Interpret auf der modernen Violine: Von 1989 bis 1996 war er Mitglied des Éder Quartetts; er wurde zum Konzertmeister des Budapest Festival Orchestra ernannt. Seit 2000 ist er Stimmführer im Orchestre National de Monte Carlo.



Miklós Spányi

Le cercle de Bach, la petite “pièce de caractère” et la sonatine

Aux amateurs de la musique de Carl Philipp Emanuel Bach, ce disque offre l'occasion de comparer non seulement deux sortes d'œuvres pour clavier et orchestre, mais aussi deux concertos au plein sens du terme, séparés dans le temps par vingt années. Le *Concerto en si bémol majeur* H. 413 (W. 10) fut composé en 1742, soit quatre ans après l'arrivée d'Emanuel à Berlin. Celui en *ut mineur*, pour sa part, fut écrit en 1762, alors que le concerto et la vie musicale berlinoise commençaient à subir de profonds changements. Les deux sonatinas, composées en 1762 et 1763, reflètent à l'évidence ces changements et permettent de se faire une idée des goûts du nouveau public des concerts, qui allait en se diversifiant.

Tout comme les sonatinas des deux précédents volumes de cette série, celles qui sont présentées ici s'apparentent aux concertos traditionnels d'Emanuel Bach, surtout en ce qui concerne l'effectif auquel elles font appel: deux flûtes et deux cors français s'ajoutent au clavier soliste et aux cordes. Contrairement aux concertos, en trois mouvements, les *Sonatinas en sol majeur* H. 450 (W. 97) et en *mi majeur* H. 455 (W. 100) sont constituées de deux mouvements seulement, dans la même tonalité et d'un tempo modéré – ni trop rapide ni trop lent – ce qui les rend agréables et faciles à écouter. Le renforcement de l'orchestre par les vents suggère qu'elles étaient destinées à des salles de concert relativement vastes, hypothèse est corroborée par l'apparition d'un style d'un accès plus aisément, donc destiné à un public moins éduqué musicalement que le public traditionnel des concertos d'Emanuel. De plus, ces deux œuvres sont parmi les six sonatinas (sur un total de douze) qui réutilisent un matériau musical emprunté à des ouvrages plus anciens, parfois déjà publiés pour l'usage des amateurs. Cette réutilisation d'une musique déjà existante – parfois difficile à expliquer chez un compositeur si réputé pour son originalité – semble prendre sa source dans le désir de se rallier un public d'amateurs, attiré – comme c'est encore le cas aujourd'hui – par ce qui lui est familier.

Toutefois, la musique réutilisée ici est de deux natures différentes: dans le cas unique de la *Sonatine en sol majeur*, la seconde à avoir été composée et la première à pratiquer l'emprunt, les deux mouvements sont basés sur de petites pièces d'une collection destinée à l'usage domestique qu'Emanuel avait publiée en 1758 et intitulée: *Douze petites pièces avec deux et trois parties pour flûte ou violon et clavier* (H. 600 [W. 81]). Ses deux mouvements sont construits comme des rondos à variations, utilisant comme refrain un arrangement de la “petite pièce”, variée à chaque reprise; dans le premier mouvement, le refrain alterne avec une autre pièce tirée de la même collection, un *Presto* dans une tonalité mineure. La sonatine y gagne en intérêt mu-

sical, non seulement grâce à la succession de variations sur des pièces familières aux auditeurs, mais aussi en faisant alterner modes majeurs et mineurs, ainsi qu'en utilisant – dans le second épisode du second mouvement – une tonalité remarquablement éloignée (mi majeur)

Pour la sonatine composée juste après celle-ci, également en 1762 (H.451 [W.98], figurant dans le volume 9 de cette série), Emanuel Bach puisa dans ce qui allait devenir sa source d'emprunt la plus fréquente: les petites pièces pour clavier solo intitulées "pièces de caractère" (dans le cas présent: *L'Auguste*, utilisée dans le troisième mouvement). Particulièrement associée au nom du claveciniste et compositeur français François Couperin (1668-1733), qui la rendit largement populaire, la pièce de caractère fut un genre très prisé par nombre de clavecinistes français du début du dix-huitième siècle; elle était destinée à dépeindre d'une certaine manière un personnage existant – ou dans une moindre mesure un trait de caractère – évoqué par le titre de la pièce. De telles peintures traduisaient les idées du dix-huitième siècle quant à la peinture des caractères humains dans leurs comportements individuels (comme des expressions typiques du visage, une démarche) et permettaient de comprendre une personnalité. Une pièce de caractère était de ce fait destinée à brosser un portrait musical d'une personne déterminée, ainsi que Couperin l'explique en 1713, dans le premier volume de ses Pièces de clavecin:

"J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni, Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues (...) cependant comme parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblans sous mes doigts, et que la plupart des ces Titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu representer; qu'aux copies que j'en ay tirées".

La fascination qu'Emanuel Bach éprouva pour les pièces de caractère à la française fut brève mais fructueuse: entre 1754 et 1758, il composa 27 pièces de ce genre pour clavier, sur le modèle de Couperin et de ses compatriotes, qui firent le tour de l'Europe; chacune de ces exquises miniatures porte un titre qui a dû inciter le public de l'époque à deviner l'identité du "modèle adorable". Cinq de ces pièces sont un hommage conscient à leurs modèles, car elles empruntent leurs titres à Couperin et à Jean-François Dandrieu (1682-1738): *La Capricieuse* et *La Complaisante*, toutes deux de Dandrieu, ainsi que *L'Auguste*, *La Sophie*, et *Les langueurs tendres*, de Couperin.

Même au dix-huitième siècle, la signification d'un article au féminin dans le titre des pièces de caractère à la française était parfois mal comprise. L'article "la" renvoie au mot, sous-entendu, "pièce", plutôt qu'au sexe de la personne dont il était fait le portrait. Bach l'avait bien

compris, qui fut plus précis, réservant les noms de famille pour désigner des hommes, les sobriquets ou les prénoms s'appliquant la plupart du temps aux femmes. Des pièces décrivant des traits de caractère comme *L'Auguste* ou *L'Irrésolue*, bien qu'ayant pu être inspirées par des personnes existantes, ne trahissent cependant pas leur sexe. La plupart des noms féminins dans les titres des pièces de Bach, comme *La Gabriel*, *La Louise*, ou *La Guillelmine* résistent à une identification précise. Toutefois deux d'entre elles, *La Caroline* et *La Philippine* (qui apparaissent dans le premier mouvement de la *Sonatine en do majeur*, H. 457 (W. 103) pourraient faire allusion à la fille de Bach, Anna Carolina Philippine. Une seule pièce faisant apparaître un nom de famille pourrait se rapporter à une femme: celle intitulée *La Prinzette*, qui pourrait bien avoir pour modèle Johanna Benedicta von Printzen, présente au baptême du troisième enfant de Bach.

Les neuf pièces utilisant des noms de famille sont plus faciles à associer à des personnes qu'Emanuel Bach côtoyait dans sa vie sociale et presque toutes celles qui sont réutilisées dans les sonatinas sont identifiables. Nous ne savons pas avec précision pourquoi il choisit de portraiturer Johann Heinrich Pott (dans *La Pott*, réutilisée dans la *Sonatine pour deux claviers en ré majeur*, H. 453 [W. 109]), professeur de chimie à la Medicinisch-Chirurgische Bildungsanstalt de Berlin. De Gause (*La Gause*, également réutilisée dans la sonatine H. 453 [W. 109]) nous ne savons rien. Johann Wilhelm Bergius (1713-1763) (*La Bergius*, qui réapparaît dans la seconde sonatine pour deux claviers H. 459 [W. 110] en si bémol majeur), Conseiller à la Cour est cité dans la correspondance d'artistes et de littérateurs de l'entourage d'Emanuel Bach comme l'un des fonctionnaires prussiens musiciens et poètes amateurs pour lesquels Bach et ses amis artistes étaient des modèles et des mentors.

Parmi les pièces de caractères dont le sujet nous est inconnu et qui sont utilisées dans les sonatinas, la plus intrigante est peut-être *La Xénophon et la Sybille*, H. 123 (W. 117/29), qui sert de base au premier mouvement de la *Sonatine en mi majeur* figurant dans ce disque. Les clavecinistes français, particulièrement Couperin, aimait à divertir leur public par des titres mystificateurs. Se conformant à cette tradition, Bach donna à deux de ses pièces des titres cryptés, imprécis, qui ne sont plus déchiffrables aujourd'hui: *L'Aly Rupalich* et *La Xénophon et la Sybille*. La seconde pièce pourrait faire allusion à des personnes; toutefois Christopher Hogwood a suggéré une autre explication: son titre pourrait renvoyer à la tonalité utilisée (do dièse majeur) qui, selon la manière d'accorder alors en usage, produit des accords d'une sonorité "étrangère" (*xeno-phon*: en grec, son étranger), mais que Bach a transposée, pour sa sonatine, dans une tonalité plus usuelle, mi majeur.

Comme les petites pièces de musique de chambre apparaissant dans la *Sonatine en sol majeur* H. 450 (W. 97), et comme l'autre moitié de la musique réutilisée de cette manière, *La Xénophon* avait été publiée dans une collection à l'usage seul des amateurs une ou deux années auparavant. Il semble donc très probable que cette musique ait été familière au public berlinois, qui retirait un plaisir particulier à la réentendre développée, et dans un contexte musical différent. Le second mouvement de la *Sonatine en mi majeur* est basé également sur une pièce de caractère, mais celle-ci n'était pas publiée et donc moins largement connue; elle devait cependant être familière au cercle d'amis du compositeur. La pièce originale, intitulée *L'Ernestine* (H. 124 [W. 117/38]) a dû avoir pour modèle Juliane Ernestine von Clermont, fille ainée de Georg Ernst Stahl (1713-72), un physicien berlinois chez qui Johann Sebastian Bach demeura lors de sa visite dans cette ville en 1741 et qui, avec sa femme, étaient parrain et marraine de deux des enfants d'Emanuel; il eut également son portrait en musique dans *La Stahl*.

Le genre de distraction produit par les sonatinas de Bach semble toutefois relever d'une esthétique tout à fait différente de celle qui sous-tend ses concertos qui, parce qu'ils avaient établi leur fondement dans les idées musicales de la génération précédente, n'ont jamais perdu complètement l'intensité et la tenue qu'Emanuel Bach avait héritées de son père. Bien que le gracieux style galant à la mode au milieu du siècle ait eu une influence important sur ses concertos, ceux-ci conservent encore un sens des conventions associé à un sens contraignant de la continuité et une différenciation musicale persistante entre l'instrument soliste et l'orchestre qui l'accompagne. Dans le premier mouvement du *Concerto en si bémol majeur*, H. 413 (W. 10) par exemple, écrit en 1742, à un moment où Bach avait spécialement le souci d'intégrer à ses concertos l'équilibre moderne et une certaine facilité d'accès, les courtes sections de l'introduction orchestrale sont relativement discrètes et égales en longueur; lorsque le soliste fait son entrée reprenant, en le variant, le même motif, il recourt à un procédé qui accentue le sentiment de style galant. Mais avant que la seconde de ces phrases de quatre mesures ne se termine, les cordes l'interrompent assez brusquement avec la forme originale du motif d'ouverture, déséquilibrant l'auditeur et introduisant une force motrice qui nourrit un échange parfois tendu entre le soliste et l'orchestre.

En 1762, l'année du *Concerto en do mineur* H. 448 (W. 37) et de la *Sonatine en sol majeur*, la tension communiquée par Bach à ses concertos va en s'accroissant; cependant cette tension ne provient pas des saccades et des interruptions brusques qui caractérisent la relation entre soliste et *tutti* dans ce concerto. Les mouvements rapides sont plus rapides qu'autrefois, et de manière plus significative que ceux de la plupart des sonatinas, et le mouvement lent (qui omet l'intro-

duction orchestrale traditionnelle en faveur d'une simple phrase de huit mesures) s'aventure dans un royaume d'expression absent du *Concerto en si bémol*. Plus importantes toutefois, les divisions claires qui marquaient les différentes sections à l'intérieur d'un mouvement sont souvent imperceptibles: chaque mouvement semble avancer constamment dans un discours musical imprévisible. Le rythme rapide – souvent en forme de danse à trois temps dans les finales, y compris celui du concerto H. 413 (W. 10), se transforme ici en une sorte de mouvement perpétuel rendant impossible toute respiration. Cependant, au-delà de tous ces éléments apparemment hétéroclites, les trois mouvements maintiennent un phrasé sous-jacent qui soutient un mouvement cohérent, allant toujours de l'avant. Sans trahir le sérieux du concerto tel qu'il en avait hérité, Bach devient, de plus en plus perceptiblement, "moderne".

© Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 2001

Remarques de l'interprète

Le rôle très particulier du soliste

Dans ce disque nous poursuivons ce que nous avons commencé dans le volume 9: présenter les concertos pour clavier de C.P.E. Bach composés en 1762-1765, mélangés aux sonatines datant de la même époque et aux concertos plus anciens mais qui subirent probablement une révision après 1762.

On pense à première vue que les sonatines appartiennent au même groupe compositionnel que les concertos pour clavier de C.P.E. Bach. La raison en est qu'elles font appel au même effectif que les concertos: un clavier solo accompagné par l'orchestre. Si nous examinons les sonatines de plus près, nous constatons que le rôle de l'instrument soliste est radicalement différent de ce qu'il est dans les concertos; la principale différence réside dans la relation entre le soliste et l'orchestre.

Tous les concertos pour clavier de C.P.E. Bach sont principalement construits sur une opposition entre *soli* et *tutti*. Orchestre et solistes dialoguent, comme des personnes, sur certains sujets et ce, de manière très active. Leur dialogue est souvent très impétueux: les deux partenaires parlent soit de choses très différentes, soit, lorsqu'ils débattent d'un même thème, le font de points de vue totalement opposés. De telles confrontations d'arguments et leur but qui est de convaincre l'auditeur était un des principaux éléments de la rhétorique classique qui constitua une base très importante des techniques de la composition au 18^e siècle.

Les sonatines, en revanche, sont des compositions remarquablement non-rhétoriques. Il n'y a

ici ni argumentation, ni discussion animée. Ceci implique un rôle différent pour le soliste: il ne s'oppose jamais à l'orchestre, mais en est une partie intégrante. Il n'expose jamais de matériel thématique comme dans les concertos, mais – ce qui est très typique – reprend le discours de l'orchestre en l'embellissant de manière flamboyante. Dans ces riches figurations *arpeggio*, le rôle du soliste n'est pas réellement celui d'un soliste: il donne seulement une couleur supplémentaire à l'orchestre, comme le fera la plus tard la harpe. Quelquefois, orchestre et soliste prennent tour à tour la parole, mais ne débattent pas, leur échange est toujours dépourvu d'agitation; aucun des deux ne cherche à convaincre l'autre, comme une réunion d'amis ou de parents discutant calmement des dernières nouvelles le dimanche autour d'une tasse de thé...

Les passages les plus curieux des sonatinas sont certainement ceux lors desquels l'orchestre se tait alors que le clavier reste seul pendant quelques minutes: ceci serait inconcevable dans un concerto. L'effet est saisissant et peut parfois étonner quelque peu l'auditeur: une œuvre qui procède d'une technique de composition orchestrale – bien qu'assez curieusement, avec des brefs passages solistes et partout ailleurs un rôle du soliste qui n'est pas prépondérant au sein de l'orchestre – devient de manière inattendue un concerto pour clavier; ce sentiment est accentué par le fait que, souvent, le soliste introduit un nouveau matériel thématique; un peu comme si l'un des participants à la tea-party imaginaire se mettait à réciter un poème ou lire quelques pages d'un roman, les autres personnes présentes l'écoutant dans un silence complet, n'osant pas même toucher à leur thé.

Une chose est toutefois très évidente: les sonatinas de C.P.E. Bach ne se rattachent à rien de ce à quoi l'histoire des formes musicales nous a habitués. Leur conception et leur forme particulières – que Bach ne reprendra dans aucun autre ouvrage – justifient leur titre. Je crois que Bach a dû longuement réfléchir avant de décider, tenant compte de ce qu'elles n'avaient rien de commun avec les concertos, les sonates ou aucun autre genre connu, de choisir le titre de sonatine qui était l'un des moins précis au 18^e siècle.

Les œuvres et leurs sources

La première œuvre de ce disque, le *Concerto en do mineur H.448* (W.37) nous est parvenu dans trois versions légèrement différentes. Composé en 1762, C.P.E. Bach en révisa quelques passages dans la partie de soliste et enfin ajouta deux cors à l'orchestre. Nous jouons cette version révisée, plus riche en embellissements et d'une orchestration plus achevée. La source sur laquelle nous nous sommes basés est constituée des parties séparées de la splendide écriture du principal – et meilleur – copiste de Bach à Hambourg, Johann Heinrich Michel. Ce ma-

nuscrit, qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, appartient à la magnifique collection réalisée à l'intention de l'organiste de Schwerin Johann Jacob Heinrich Westphal.

Sauf si de nouvelles sources réapparaissent, cette collection comprend aussi la seule source complète (également de la main de Michel) des trois autres œuvres contenues dans ce disque. Le premier état du concerto H. 412 (W. 10) subit des révisions; la seule version complète qui nous est parvenue est représentée par le manuscrit de Bruxelles que nous avons utilisé pour cet enregistrement. La partie de clavier solo (sans le matériel d'orchestre) d'une version plus ancienne – mais probablement pas la plus ancienne – se trouve à la Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

Les deux sonatinas ont été enregistrées d'après les seules sources conservées à Bruxelles. Pour la *Sonatine en mi majeur* H. 455 (W. 100), un manuscrit autographe avec la partie de clavier existe, qui est conservé à la Bibliothèque Jagiellońska de Cracovie.

L'instrument soliste

L'instrument utilisé pour cet enregistrement, comme pour les cinq précédents, est un piano à tangentes. Toutefois, pour ce disque, nous avons adopté un nouvel instrument construit par Ghislain Potvlieghe (Ninove, Belgique). Construit en 1998, il a pour modèle le même instrument: un piano à tangentes italien de 1799 par Baldassare Pastore. Sa sonorité, toutefois, est assez différente de celle des autres "Pastore" réalisés par Potvlieghe: cet instrument possède un son un peu plus sombre et plus chaud, plus proche du son des pianoforte du 18^e siècle. Ce nouvel instrument et le précédent sont magnifiquement réalisés et sont fidèles au plus haut point aux canons sonores et mécaniques du piano à tangentes. D'autre part, ils démontrent avec éclat comment deux instruments construits suivant le même principe peuvent sonner différemment, un phénomène sans aucun doute connu déjà au 18^e siècle.

© Miklós Spányi 2001

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, puis il poursuivit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde et au pianoforte, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a

gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis plusieurs années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur, s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi enseigne au Conservatoire d'Oulu en Finlande. En 2000, il s'est vu accorder une bourse de trois ans par le Conseil National de la Musique de 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.

L'orchestre baroque hongrois **Concerto Armonico** fut fondé en 1983 par des étudiants de l'académie de musique Ferenc Liszt qui avaient joué ensemble et étudié avec enthousiasme l'exécution baroque. Le premier concert de l'orchestre, sur des instruments d'époque, eut lieu en 1986. Depuis, Concerto Armonico s'est rapidement fait connaître dans la plupart des pays européens ainsi qu'en Hongrie. Dans les années suivant ses débuts, l'orchestre participa à plusieurs festivals européens respectés dont le festival des Flandres, le festival de Hollande, le Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck et Styriarte Graz. Le répertoire de l'orchestre s'étend du début du baroque à la fin du 18^e siècle et se spécialise dans la musique des fils de Bach, surtout celle de C.P.E. Bach que Concerto Armonico a étudiée et interprétée avec beaucoup d'engagement. La direction artistique de l'ensemble est confiée à Miklós Spányi et Péter Szűts.

Péter Szűts est né à Budapest en 1965. Il a obtenu son diplôme de violon avec distinction à l'Académie de musique Ferenc Liszt. Il fut co-fondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est resté le premier violon. Péter Szűts est aussi un interprète respecté au violon moderne: il fut membre du Quatuor Éder de 1989 à 1996 et il est nommé premier violon de l'Orchestre du Festival de Budapest. Depuis 2000, il est chef de pupitre à l'Orchestre National de Monte Carlo.

SOURCES

Concerto in C minor, H. 448 (W. 37)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 356

Sonatina in G major, H. 450 (W. 97)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352

Concerto in B flat major, H. 413 (W. 10)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
- (2. Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Gorke 354)

Sonatina in E major, H. 455 (W. 100)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
 - (2. Biblioteka Jagiellońska, Krakow, St 258b)
-

CONCERTO ARMONICO

Violins: Péter Szűts (leader)

Piroska Vitárius

Györgyi Czirók (1-3)

Ildikó Lang (4-18)

László Paulik

Erzsébet Rácz

Agnes Kovács

Violas: Éva Posvanecz

Balázs Bozzai

Cello: Balázs Máté

Double bass: Csaba Sipos

Flutes: Benedek Csalog

Vera Balog

Horns: Sándor Endrődy

Tibor Maruzsa

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

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



Péter Szűts, leader, and the 1st violin section

Recording data: 1998-10-04/10 at Phoenix Studio, Budapest-Diósd, Hungary

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; Yamaha O2R digital mixer; Tascam DA-30 DAT recorder; Stax headphones

Producer: **Dirk Lüdemann**

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover texts: © Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2001; © Miklós Spányi 2001 (performer's remarks)

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

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

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of Péter Szűts: © Miklós Spányi

Photograph of the tangent piano: © Wenceslaus Mertens 2001

Photographs from the recording sessions: © Miklós Spányi

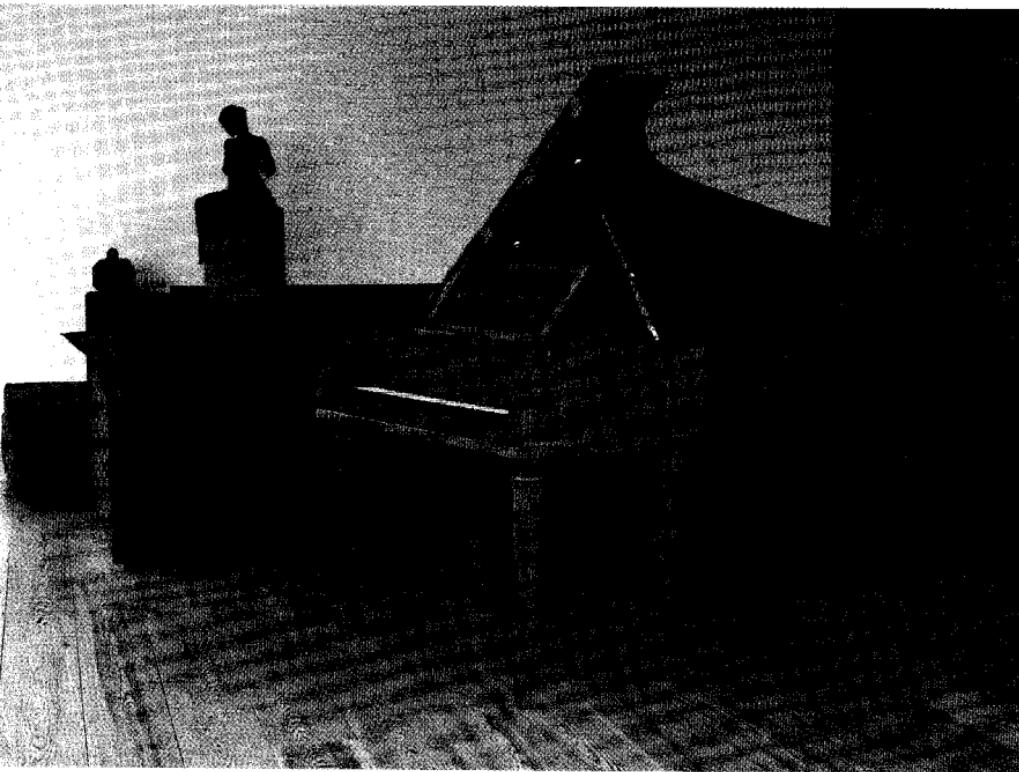
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & ® 2002, BIS Records AB, Åkersberga.



The instrument used on this recording