

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

I

*The Prussian
Sonatas I*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD





Miklós Spányi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Sonata in A minor, H. 4 (W. 65/2)** (M/s) *World Première Recording* **13'43**

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato</i> | 7'10 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 3'29 |
| [3] | III. <i>Presto</i> | 3'00 |

Sonata in F major (Prussian Sonata No.1), H. 24 (W. 48/1) **11'27**

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| [4] | I. <i>Poco allegro</i> | 5'12 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 3'06 |
| [6] | III. <i>Vivace</i> | 3'04 |

Sonata in B flat major (Prussian Sonata No.2), H. 25 (W. 48/2) **15'01**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [7] | I. <i>Vivace</i> | 6'18 |
| [8] | II. <i>Adagio</i> | 4'35 |
| [9] | III. <i>Allegro assai</i> | 4'04 |

Sonata in E major (Prussian Sonata No.3), H. 26 (W. 48/3) **16'10**

- | | | |
|------|------------------------|------|
| [10] | I. <i>Poco allegro</i> | 6'39 |
| [11] | II. <i>Adagio</i> | 5'19 |
| [12] | III. <i>Presto</i> | 4'06 |

Sonata in C minor (Prussian Sonata No.4), H. 27 (W. 48/4) **18'12**

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro</i> | 9'04 |
| [14] | II. <i>Adagio</i> | 5'49 |
| [15] | III. <i>Presto</i> | 3'13 |

Miklós Spányi, clavichord**INSTRUMENTARIUM**

Clavichord built in 1993 by Joris Potvlieghe, Tollembeek, Belgium, after Saxonian models of c. 1770
Tuning: Miklós Spányi. Instrument maintenance and tuning assistance: Joris Potvlieghe

‘In the history of art there are figures whose absolute value seems superficially to possess insufficient merit for it to be worthwhile to follow their process of development with attentive care.

Many might hold the view that Carl Philipp Emanuel Bach belongs among these artistic luminaries of the second order.

His own contemporaries were not of this opinion; they regarded him as the foremost of all living composers.’

These are the opening sentences of Carl Hermann Bitter’s biography of **Carl Philipp Emanuel Bach** published in 1868. This study dates from a time when the music of Johann Sebastian Bach was being rediscovered with great enthusiasm. Strangely enough, this rediscovery of J.S. Bach’s music was at the expense of his son Carl Philipp Emanuel Bach, whose work was forgotten and even denigrated. Bitter continues:

‘The memory of his great father had disappeared. His work, tied together in yellowing heaps, awaited a distant resurrection, or was passed around as an object of study (...)

If his own contemporaries – perhaps with less than total justification – placed Emanuel Bach on the highest level that they could allow the artistic prowess of a great genius, then the following era, which passed him over in favour of many lesser talents, was unfair to him.

It is the lot of our generation to atone for this injustice. The work of his father is increasingly emerging from the darkness, and the artistic importance of the son is beginning to receive ever greater recognition.’

More than a century has passed since these prophetic words were written. Has the time that has elapsed contributed to the revival of Emanuel Bach’s music? In many respects it has. Numerous dissertations, books and articles have been written on almost all the musical genres that interested the composer. Two thematic catalogues have been drawn up and most of the surviving sources around the world

have been located and investigated. Everything would seem to be prepared for a real C.P.E. Bach renaissance.

A C.P.E. Bach renaissance

Yet the music is only rarely played. Most of the huge œuvre is still unknown both to performers and to the public. The fundamental reason for this is that the greater part of Carl Philipp Emanuel Bach's œuvre is yet to be published in modern editions and is, therefore, inaccessible to most potential performers. But much progress is being made. The solo keyboard works have existed in an excellent facsimile edition for over a decade. A modern edition is already in progress. And work is under way on the very first complete edition of Emanuel Bach's œuvre.

Many recordings of sporadic works have been released. And there are numerous music lovers who are interested in Emanuel Bach's music. The enthusiastic reactions of concert audiences show that this music does not present problems to the modern listener. If only the music is performed, there are plenty of people eager to listen to it.

My recordings of the complete solo keyboard music, which will be issued on about 30 discs, together with the ongoing series of keyboard concertos, will offer an overall view of this matchless œuvre for the first time.

An age lost

We should hardly be surprised that C.P.E. Bach's music is so little known. During the last two centuries, historians of music have successfully propagated the idea that everything that happened in music outside the so-called mainstream Baroque and Classical styles in the 18th century was merely insignificant and 'transitional'. There are at least two good reasons why this assumption is totally false. For one thing, any age and style is necessarily transitional, for the process of change never stops and one style cannot be classified as intrinsically better than another. And when artificially created stylistic categories exclude a lot of music, we have to consider the possibility that the excluded works may contain music of real significance.

I believe that at least half of the music of the 18th century has been neglected on account of the use of overly dogmatic categories. Huge amounts of excellent music are waiting to be discovered.

One of the most important musical styles, that of Central and Northern Germany from about 1730 to the end of the century, has also been excised from the history of music. Indeed, this style has not even been given a name. Terms such as ‘gallant style’, ‘Empfindsamkeit’ and even ‘Sturm und Drang’ are often unsuccessfully applied to it. Most composers from Central and Northern Germany, among them Emanuel Bach, used an alloy of these existing trends. Generations of excellent composers can be associated with this ‘nameless’ style, and they have produced much interesting music. This long chain of musicians leads directly to Ludwig van Beethoven, whose music can be more deeply understood when one is familiar with the North German music of the latter half of the 18th century. The most prominent exponent and the greatest master of this style was Carl Philipp Emanuel Bach. In the general neglect of the period, his music was also put aside.

Carl Philipp Emanuel Bach’s keyboard music

Carl Philipp Emanuel Bach’s keyboard œuvre is one of the greatest achievements in the history of keyboard music – as significant in the context of 18th-century keyboard music as the keyboard output of J.S. Bach, Domenico Scarlatti, Haydn, Mozart or Ludwig van Beethoven. Emanuel Bach was a keyboard virtuoso and the keyboard, especially the clavichord, was his instrument. He never played any string or wind instrument but concentrated his energies on the keyboard, composing for keyboard instruments throughout his long life. His output for keyboard instruments is very extensive, comprising more than 150 sonatas, about 130 small pieces (minuets, polonaises, character pieces, etc.) in addition to numerous fantasias, rondos, fugues and variations. With the keyboard concertos, the sonatas for keyboard form the most central genre in his musical output. Sixty-eight of the sonatas were published as printed sets. Some were published separately in contemporary collections of keyboard music while some remained unpublished during Bach’s lifetime.

The ‘Prussian’ sonatas

After studying law in Leipzig and Frankfurt an der Oder, Emanuel Bach accepted the position of accompanist at the court of the Prussian crown prince (who was soon to become King Frederick II – better known as Frederick the Great) in Berlin in 1738, a position he held until 1768. Apart from a little minuet, the six ‘Prussian’

sonatas, dedicated to Frederick, were Emanuel Bach's first printed opus. Earlier, during his years in Leipzig and Frankfurt, he had already composed 16 keyboard sonatas. The six works collected in the 'Prussian' set were composed in Emanuel Bach's first Berlin years, mostly in 1740-41, and published in 1742. These sonatas are more difficult and, at least the three latter ones, longer than his earlier sonatas. Their style is 'serious' throughout and they were obviously meant for 'Kenner', i.e. for connoisseurs. Each of the six sonatas has its own distinct personality. Evidently the composer wanted to demonstrate all his compositional skills in these works, as though introducing himself to the public and his colleagues. The 'Prussian' sonatas can be considered the first summit of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard art, an opus that stands comparison with his later works. Many typical features of the composer's entire keyboard œuvre already appear in the 'Prussian' sonatas:

An accentuatedly 'serious' style. During his first decade in Berlin, Emanuel Bach made a clear distinction between sonatas in 'serious' style and those written in a more gallant manner. This 'seriousness' is often paired with highly expressive writing. The typically expressive character of Emanuel Bach's keyboard music has its roots in his father's often highly expressive style. But Emanuel Bach himself was strongly inclined towards composing highly dramatic music. He often makes use of strong contrasts both of texture and dynamics; he includes recitative-like elements; he makes sudden breaks, etc. Contemporaries of Johann Sebastian Bach claimed that his works, when performed by the composer himself, sounded like real speech. Emanuel Bach's dramatic sonata movements are more like deeply moving narratives.

The seriousness of the 'Prussian' sonatas is underlined by the frequent use of polyphony. This is a typical feature of Emanuel Bach's style in the first half of the 1740s. Later he used polyphony only rarely. (The often heard assumption that Emanuel would have opposed his father's style and polyphonic writing is a false accusation.)

The slow movements of the 'Prussian' sonatas are typical examples of C.P.E. Bach's stirring and deeply tragic middle movements. In this sorrowful and solitary music the composer adopted a style which has no equivalent in musical history.

According to his contemporaries, Emanuel Bach was a master of jokes and puns. Something of his ironic humour is exemplified in some of his final movements.

The choice of instrument

Many of Emanuel Bach's keyboard sonatas, among them the 'Prussian', are titled in the sources *per il cembalo*. In German-speaking areas *cembalo* was merely an equivalent of the French *clavecin* and the German *Clavier* and all three were understood as generic terms for 'keyboard'. (Note that *Clavier* could also mean clavichord but, in Germany, *cembalo* and *clavecin* never meant exclusively 'harpsichord'.) These terms were used interchangeably to accord with the language of the title page of a work, which was usually Italian but sometimes French or German. Sometimes the same work is entitled for *clavecin* in one manuscript or edition and *Clavier* in another when the same work was simultaneously printed in German and French editions.

Carl Philipp Emanuel Bach's favourite keyboard instrument was the clavichord. He possessed a legendary clavichord by Gottfried Silbermann which was probably a present from his father on leaving Leipzig. Bach handed over this instrument to one of his pupils in 1781 but he still possessed two clavichords in his later years.

Like his father, Emanuel Bach regarded the clavichord as the most important of keyboard instruments. This opinion was shared by many other German musicians and accordingly, in the northern parts of Germany, the typical instrument for performing solo keyboard music throughout the 18th century was the clavichord. The harpsichord was far less significant as a solo instrument except for concertos. Even with the development of the fortepiano, the clavichord remained the instrument of choice for a long time. Among the Germans, the clavichord was considered 'das eigentliche Clavier'. Clavichords were still being built and used in Germany and Scandinavia in the 19th century.

This does not mean that one should not play Emanuel Bach's works on any other keyboard instrument. Many works sound well on certain types of fortepiano or even on the harpsichord. I think, however, that a good clavichord represents the ideal medium for most of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard music, which is very deeply rooted in the characteristics of this instrument. There are also dynamic markings, even in Bach's earliest works, that cannot be realized on the harpsichord.

The clavichord used on this recording

For the recording of the first three discs of this series I have chosen a clavichord designed and built by Joris Potvlieghe in Tollembeek, Belgium. This large instrument is based on German models from Saxony dating from about 1770, and was built in strict accordance with contemporary building methods and measurements. The dimensions of the instrument are 1720mm x 517mm x 170mm. It is double strung with brass strings, and has a compass of five octaves from FF to f³. The scale of c² is 281mm.

I find this instrument ideally suited to these works. It has a colourful and rather big sound, rich in overtones. The extreme clarity of all registers is of great help in playing the often polyphonic textures of Emanuel Bach's early sonatas. At the same time, the instrument also allows a 'singing' mode of playing which is especially important in the slow movements. The instrument gives the performer much freedom to create a large scale of dynamic shading and of varied colours by nuances of touch. Its relatively dark, ponderous and 'serious' sound is in perfect harmony with Emanuel Bach's music. The instrument is tuned to a pitch of a¹ = 408 Hz.

Sources, cadenzas and fermatas

Practically all of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard works survive either in authorized first prints or in authoritative manuscript copies. For these recordings I have only used original sources. Some of the sources are included in the facsimile edition by the distinguished C.P.E. Bach scholar Darrell M. Berg (Garland Publishing Inc., New York & London, 1985). I have also made extensive use of of sources preserved in the library of the Brussels Conservatory, most of which are contained in the so-called Westphal collection. The Schwerin organist J.J.H. Westphal acquired most of his collection of C.P.E. Bach's works directly from the composer in his later years or from the composer's widow after his death. Many of the manuscripts in this large collection were copied by Johann Heinrich Michel, who was Emanuel Bach's chief copyist in Hamburg and who must rank as one of the finest copyists of all time.

Many of Emanuel Bach's slow movements require a cadenza near the end. Also, embellished fermatas have to be played at many other places, even in the fast movements. The cadenzas and fermatas included here were improvised during the recordings.

Varied repeats

Nearly all of Bach's sonatas have repeat signs in the outer movements. Emanuel Bach's requirements, as well as 18th-century practice, demand ornaments and embellishments in the repeats. Emanuel Bach himself wrote out embellishments to many of his sonatas. The principle of varied repeats cannot, however, be mechanically adapted to every movement in the same manner. Some pieces require more embellishment, others less. In the present recordings I have sought to add some embellishment to most of the outer movements of the sonatas. The best takes of these improvised additions have then been selected during the editing process.

© *Miklós Spányi 1998*

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city with Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) with Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich with Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on four keyboard instruments (organ, harpsichord, clavichord and fortepiano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For several years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. Miklós Spányi teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach's keyboard works for the publisher Könnemann Music, Budapest. This is his eighth BIS recording.

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

„Es giebt in der Kunstgeschichte Erscheinungen, deren absoluter Werth bei oberflächlicher Anschauung nicht von der Bedeutung zu sein scheint, daß es sich lohnte, ihrem Entwicklungsgange mit sorgfältiger Prüfung zu folgen.

Viele dürften der Meinung sein, daß Carl Philipp Emanuel Bach diesen Kunstgrößen zweiten Ranges angehöre.

Seine eigene Zeit war dieser Meinung nicht. Sie hielt ihn für den ersten aller lebenden Tonsetzer.“

Diese Sätze sind am Beginn von Carl Hermann Bitters im Jahre 1868 veröffentlichter Biographie über **Carl Philipp Emanuel Bach** zu finden. Diese Studie entstammt einer Zeit, in welcher man Johann Sebastian Bachs Musik mit großer Begeisterung wiederentdeckte. Seltsamerweise geschah diese Wiederentdeckung auf Kosten seines Sohnes Carl Philipp Emanuel, dessen Schaffen in Vergessenheit geriet und sogar verunglimpft wurde. Bitter setzt fort:

„Das Andenken an seinen großen Vater war geschwunden. Was dieser geschaffen hatte, harnte, in vergilbende Papierstöße zusammengebunden, einer fernen Auferstehung oder flatterte als Gegenstand des Studiums (...)

Hatte die eigene Zeit, vielleicht nicht mit voller Berechtigung, Emanuel Bach auf die höchste Stufe gestellt, die sie dem Künstlergange eines großen Genius zuerkennen konnte, so war die ihr folgende Periode, indem sie ihn über vielen Minderberechtigten vergaß, gegen ihn ungerecht.

Unserem Zeitalter ist es vorbehalten, dies Unrecht zu sühnen. Die Werke des Vaters steigen nach und nach aus dem Dunkel und dem Staube der Vergessenheit an das schöne Licht des Tages zu-

rück, und was der Sohn der Kunst gewesen, beginnt mehr und mehr gewürdigt zu werden.“

Mehr als ein Jahrhundert ist vergangen, seit diese prophetischen Worte geschrieben wurden. Hat diese Zeit zu einer Wiederbelebung von Emanuel Bachs Musik beigetragen? In vielfacher Hinsicht tat sie es. Zahlreiche Dissertationen, Bücher und Artikel wurden über fast alle musikalischen Gattungen geschrieben, die den Komponisten interessierten. Zwei thematische Kataloge entstanden, und die meisten überlieferten Quellen in aller Welt wurden ausfindig gemacht und untersucht. Alles scheint für eine wahre Renaissance C.Ph.E. Bachs bereit zu sein.

Eine Renaissance C.Ph.E. Bachs

Trotzdem wird die Musik nur selten gespielt. Der Mehrpart des gewaltigen Schaffens ist nach wie vor den Interpreten und dem Publikum unbekannt. Der Hauptgrund dafür ist, daß der Großteil von Carl Philipp Emanuel Bachs Schaffen noch nicht in modernen Ausgaben vorliegt, und deswegen den meisten potentiellen Interpreten nicht zugänglich ist. Es werden aber viele Fortschritte gemacht. Die Werke für Soloklavier existieren seit über einem Jahrzehnt in einer ausgezeichneten Faksimileausgabe. An einer modernen Ausgabe wird bereits gearbeitet. Und man arbeitet auch an der allerersten Gesamtausgabe von Emanuel Bachs Schaffen.

Viele Aufnahmen sporadischer Werke erschienen. Und es gibt zahlreiche Musikliebhaber, die sich für Emanuel Bachs Musik interessieren. Die begeisterten Reaktionen der Zuhörerschaften bei Konzerten beweisen, daß diese Musik dem modernen Hörer keinerlei Probleme bietet. Wenn die Musik nur aufgeführt wird, gibt es viele Menschen, die sie gerne anhören.

Meine Aufnahmen der kompletten Musik für Soloklavier wird auf etwa 30 CDs erscheinen, und sie werden zusammen mit der Serie der Klavierkonzerte zum erstenmal einen Gesamtüberblick dieses einzigartigen Schaffens bieten.

Eine verlorene Zeit

Wir dürfen uns kaum darüber wundern, daß C.Ph.E. Bachs Musik so wenig bekannt ist. Während der letzten beiden Jahrhunderte verbreiteten Musikhistoriker erfolgreich den Gedanken, daß alles, was in der Musik des 18. Jahrhunderts außer-

halb der „Hauptrichtungen“ der Stile des Barocks und der Klassik geschah, nur unbedeutend war, eine Übergangserscheinung. Diese Annahme ist aus mindestens zwei guten Gründen völlig falsch. Zunächst ist jedes Zeitalter und jeder Stil notwendigerweise eine Übergangserscheinung, denn der Prozeß der Veränderung bleibt nie stehen, und man kann nicht behaupten, daß ein Stil an sich besser als ein anderer ist. Und wenn künstlich geschaffene Stil Kategorien eine Menge Musik ausschließen, müssen wir die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß die ausgeschlossenen Werke Musik von echter Bedeutung enthalten können.

Ich glaube, daß mindestens die Hälfte der Musik des 18. Jahrhunderts aufgrund einer übertrieben dogmatischen Kategorisierung vernachlässigt worden ist. Enorme Mengen ausgezeichnete Musik warten darauf, entdeckt zu werden.

Einer der wichtigsten Musikstile, jener von Mittel- und Norddeutschland ab etwa 1730 bis Ende des Jahrhunderts, wurde auch aus der Musikgeschichte entfernt. Diesem Stil wurde sogar nicht einmal ein Name gegeben. Ausdrücke wie „galanter Stil“, „Empfindsamkeit“, sogar „Sturm und Drang“ werden häufig erfolglos auf ihn bezogen. Die meisten Komponisten aus Mittel- und Norddeutschland, unter ihnen Emanuel Bach, verwendeten eine Mischung aus diesen Stiltendenzen. Ganze Generationen ausgezeichneter Komponisten können mit diesem „namenlosen“ Stil verbunden werden, und sie schufen viel interessante Musik. Diese lange Kette von Musikern führt uns direkt zu Ludwig van Beethoven, dessen Musik besser verstanden werden kann, wenn man die norddeutsche Musik der späteren Hälfte des 18. Jahrhunderts kennt. Der prominenteste Vertreter und größte Meister dieses Stils war Carl Philipp Emanuel Bach. Im Rahmen der allgemeinen Vernachlässigung dieses Zeitalters schob man auch seine Musik zur Seite.

Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviermusik

Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierwerk ist eine der größten Leistungen in der Geschichte der Klaviermusik – im Kontext der Klaviermusik des 18. Jahrhundert genauso wichtig wie das Klavierschaffen von J.S. Bach, Domenico Scarlatti, Haydn, Mozart oder Ludwig van Beethoven. Emanuel Bach war ein Klaviervirtuose, und das Klavier, besonders das Klavichord, war sein Instrument. Er spielte nie ein Streich- oder Blasinstrument, sondern konzentrierte seine Kraft auf das Klavier: er komponierte sein ganzes langes Leben lang für Tasteninstrumente. Sein Schaffen

für Tasteninstrumente ist sehr umfangreich, und es umfaßt mehr als 150 Sonaten, etwa 130 kleinere Stücke (Menuette, Polonaisen, Charakterstücke etc.), nebst zahlreichen Fantasien, Rondos, Fugen und Variationen. Zusammen mit den Klavierkonzerten bilden die Klaviersonaten die zentralste Werkgattung seines musikalischen Schaffens. Achtundsechzig Sonaten erschienen als gedruckte Sammlungen. Einige erschienen separat in damaligen Sammlungen von Klaviermusik, während einige zu Bachs Lebzeiten unveröffentlicht blieben.

Die „preußischen“ Sonaten

Nach Rechtsstudien in Leipzig und Frankfurt an der Oder nahm Emanuel Bach 1738 den Posten als Begleiter am Hof des preußischen Kronprinzen an (der bald König Friedrich II. wurde, besser bekannt als Friedrich der Große). Er sollte bis 1768 dort bleiben. Abgesehen von einem kleinen Menuett waren die sechs Friedrich gewidmeten „preußischen“ Sonaten das erste Opus Emanuel Bachs, das im Druck erschien. Früher, während seiner Jahre in Leipzig und Frankfurt, hatte er bereits 16 Klaviersonaten komponiert. Die sechs in der „preußischen“ Sammlung zusammengestellten Werke wurden in seinen ersten Berliner Jahren komponiert, zum Großteil 1740-41, und sie erschienen 1742. Diese Sonaten sind schwieriger, und zumindest die drei letzten sind länger als seine früheren Sonaten. Der Stil ist durchwegs „seriös“ und sie waren offensichtlich für Kenner gedacht. Jede der sechs Sonaten hat eine eigene Persönlichkeit. Anscheinend wollte der Komponist in diesen Werken sein gesamtes kompositorisches Geschick zur Schau stellen, um sich dadurch gleichsam dem Publikum und seinen Kollegen vorzustellen. Die „preußischen“ Sonaten können als erster Gipfel von Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierkunst angesehen werden, ein Opus, das mit seinen späteren Werken vergleichbar ist. Viele typische Züge seines gesamten Klavierschaffens erscheinen bereits in den „preußischen“ Sonaten:

Ein betont „seriöser“ Stil. Während seines ersten Jahrzehnts in Berlin machte Emanuel Bach einen deutlichen Unterschied zwischen Sonaten im „seriösen“ Stil und jenen, die eher galant waren. Diese „Seriosität“ wird häufig mit einer stark expressiven Tonsprache kombiniert. Der typisch expressive Charakter in Emanuel Bachs Klaviermusik hat Wurzeln im häufig stark expressiven Stil seines Vaters. Emanuel Bach hatte aber auch selbst eine starke Neigung dazu, höchst drama-

tische Musik zu komponieren. Er verwendet häufig starke Kontraste hinsichtlich sowohl der Satztechnik als auch der Dynamik, er bringt rezitativähnliche Elemente, jähe Unterbrechungen etc. Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs behaupteten, seine Werke klangen, wenn er sie selbst aufführte, wie gesprochen. Emanuel Bachs dramatische Sonatensätze sind wie tief bewegende Erzählungen.

Die Seriosität der „preußischen“ Sonaten wird durch den häufigen Gebrauch von Polyphonie unterstrichen. Dies ist ein typischer Zug bei Emanuel Bachs Stil in der ersten Hälfte der 1740er Jahre. Später verwendete er nur selten Polyphonie. (Die häufig gehörte Annahme, Emanuel Bach hätte sich dem Stil seines Vaters und der polyphonen Schreibweise widersetzt ist ein falscher Vorwurf.)

Die langsamen Sätze der „preußischen“ Sonaten sind typische Beispiele der bewegenden und tief tragischen Mittelsätze C.Ph.E. Bachs. In dieser traurigen und einsamen Musik verwendete der Komponist einen Stil, der in der Geschichte der Musik kein Gegenstück hat.

Laut seiner Zeitgenossen war Emanuel Bach ein Meister der Späße und Wortspiele. Etwas von seinem ironischen Humor ist in manchen seiner Schlußsätze zu finden.

Die Instrumentenwahl

Viele der Klaviersonaten Emanuel Bachs, darunter die „preußischen“, werden in den Quellen als *per il cembalo* bezeichnet. In deutschsprechenden Ländern war *Cembalo* lediglich ein Äquivalent des französischen *clavecin* und des deutschen *Clavier*, und alle drei verstanden sich als Gattungsbegriffe für „Tasteninstrument“. (NB daß Clavier auch Clavichord bedeuten konnte, während in Deutschland Cembalo und Clavecin niemals ausschließlich „Cembalo“ bedeutete.) Diese miteinander austauschbaren Termini wurden der Sprache der Titelseite des betreffenden Werkes angepaßt, die gewöhnlich Italienisch war, manchmal aber Französisch oder Deutsch. Manchmal wird dasselbe Werk in einem Manuskript oder einer Ausgabe mit *clavecine* bezeichnet, in einer anderen mit *Clavier*, namentlich wenn das Werk gleichzeitig in französischen und deutschen Ausgaben erschien.

Carl Philipp Emanuel Bachs Liebling unter den Tasteninstrumenten war das Klavichord. Er besaß ein legendäres Klavichord von Gottfried Silbermann, daß er vermutlich beim Verlassen Leipzigs als Geschenk von seinem Vater erhielt. 1781

gab er dieses Instrument an einen seiner Schüler weiter, aber in späteren Jahren war er noch im Besitz zweier Klavichorde.

Wie sein Vater betrachtete Emanuel Bach das Klavichord als das wichtigste aller Tasteninstrumente. Diese Meinung wurde von vielen anderen deutschen Musikern geteilt, und dementsprechend war das Klavichord im 18. Jahrhundert in Norddeutschland das typische Instrument bei Aufführungen von Musik für ein Tasteninstrument solo. Das Cembalo war als Soloinstrument weitaus weniger wichtig, außer bei Konzerten. Selbst als das Fortepiano entwickelt wurde, blieb das Klavichord noch lange die erste Wahl. Unter den Deutschen wurde das Klavichord als „das eigentliche Clavier“ betrachtet. Noch im 19. Jahrhundert wurden in Deutschland und Skandinavien Klavichorde gebaut und verwendet.

Dies heißt nicht, daß man Emanuel Bachs Werke auf keinem anderen Tasteninstrument spielen soll. Viele Werke klingen gut auf gewissen Typen des Fortepianos, oder sogar auf dem Cembalo. Ich meine aber, daß ein gutes Klavichord das ideale Medium für den Großpart der Klaviermusik von Carl Philipp Emanuel Bach ist, denn diese hat tiefe Wurzeln in den Merkmalen dieses Instruments. Es gibt auch sogar in seinen frühesten Werken dynamische Bezeichnungen, die auf dem Cembalo nicht auszuführen sind.

Das Klavichord dieser Aufnahme

Für die Aufnahme der ersten drei CDs dieser Serie wählte ich ein Klavichord, das von Joris Potvlieghe in Tollembeek, Belgien, entworfen und gebaut wurde. Dieses große Instrument basiert auf sächsischen Modellen aus der Zeit um 1770 und wurde strikte entsprechend den damaligen Baumethoden und Maßen gebaut. Die Dimensionen des Instruments sind 1720 mm x 517 mm x 170 mm. Es ist doppelt besaitet mit Messingsaiten und hat einen Umfang von FF bis f³. Die Saite c² ist 281 mm.

Ich finde das Instrument für diese Werke ideal geeignet. Es hat einen farbenprächtigen, ziemlich großen und obertonreichen Klang. Die extreme Klarheit sämtlicher Register ist von großer Hilfe wenn man den häufig polyphonen Klaviersatz der frühen Sonaten Emanuel Bachs spielt. Dabei erlaubt das Instrument auch eine „singende“ Artikulation, die in den langsamen Sätzen besonders wichtig ist. Das Instrument gewährt dem Interpreten viel Freiheit, durch anschlagsmäßige Nuancen

ein großes Spektrum dynamischer Schattierungen und verschiedener Farben zu gestalten. Sein relativ finsterer, massiver und „seriöser“ Klang steht in perfekter Harmonie mit Emanuel Bachs Musik. Die Stimmung des Instruments ist $a^1 = 408$ Hz.

Quellen, Kadenzen und Fermaten

Praktisch alle Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs sind entweder als autorisierte Erstdrucke oder als zuverlässige Manuskriptkopien überliefert. Für diese Aufnahmen verwendete ich ausschließlich Originalquellen. Viele der Werke liegen in der Faksimileausgabe des hervorragenden C.Ph.E.-Bach-Wissenschaftlers Darrell M. Berg vor (Garland Publishing Inc., New York & London, 1985). Ich machte auch ausgiebigen Gebrauch von den Quellen im Brüsseler Konservatorium, von denen die meisten zur sogenannten Westphal-Sammlung gehören. Der Schweriner Organist J.J.H. Westphal erstand den Großteil seiner Sammlung von Musik C.Ph.E. Bachs direkt vom Komponisten in dessen späteren Jahren, oder nach dessen Tod von der Witwe des Komponisten. Viele der Manuskripte in dieser großen Sammlung wurden von Johann Heinrich Michel kopiert, der Emanuel Bachs Chefkopist in Hamburg war, und der als einer der besten Kopisten aller Zeiten gelten muß.

Viele der langsamen Sätze bei Emanuel Bach brauchen gegen den Schluß eine Kadenz. Verzierte Fermaten müssen auch an vielen anderen Stellen gespielt werden, auch in den schnellen Sätzen. Die hier vorliegenden Kadenzen und Fermaten wurden während der Aufnahmen improvisiert.

Variierte Reprisen

Fast alle Sonaten Emanuel Bachs haben in den Ecksätzen Reprisenzeichen. Seinen Wünschen gemäß, sowie der Praxis des 18. Jahrhunderts, sollen die Reprisen Ornamente und Verzierungen haben. Emanuel Bach schrieb selbst Verzierungen für viele seiner Sonaten. Das Prinzip der variierten Reprisen kann jedoch nicht mechanisch auf die gleiche Weise auf jeden Satz übertragen werden. Manche Stücke brauchen mehr Verzierungen, andere weniger. Bei den vorliegenden Aufnahmen strebte ich es an, bei den meisten Ecksätzen Verzierungen hinzuzufügen. Im Laufe des Schneidens wurden die besten Takes dieser improvisierten Ergänzungen ausgewählt.

© **Miklós Spányi 1998**

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

“Dans l’histoire de l’art, il y a des figures dont la valeur absolue semble à première vue posséder un mérite insuffisant pour qu’il lui vaille la peine de suivre leur processus de développement avec un soin attentif.

Plusieurs sont peut-être d’avis que Carl Philipp Emanuel Bach appartient à ces lumières artistiques de second ordre.

Ses propres contemporains n’étaient pas de cet avis; ils le considéraient comme le principal compositeur vivant.”

Ce sont les premières phrases de la biographie de **Carl Philipp Emanuel Bach** écrite par Carl Hermann Bitter et publiée en 1868. Cette étude date d’une époque où la musique de Johann Sebastian Bach était en train d’être redécouverte avec un grand enthousiasme. Chose étrange, cette redécouverte de la musique de J.S. Bach fut faite aux dépens de son fils Carl Philipp Emanuel Bach dont l’œuvre était oublié et même dénigré. Bitter continue:

“La mémoire de son illustre père avait disparu. Son œuvre, attaché en piles de papier jauni, attendait une résurrection lointaine ou était prêté en tant qu’objet d’étude (...)

Si ses propres contemporains – peut-être avec plus ou moins de raison – plaçaient Emanuel Bach au plus niveau accordé aux prouesses artistiques d’un grand génie, l’époque qui suivit par contre, qui lui préféra plusieurs talents moins remarquables, ne lui rendit pas justice.

Il incombe à notre génération de réparer cette injustice. L’œuvre de son père sort de plus en plus de l’ombre et l’importance artistique du fils commence à être de plus en plus reconnue.”

Plus d’un siècle s’est écoulé depuis l’écriture de ces paroles prophétiques. Ce temps a-t-il contribué à la renaissance de la musique d’Emanuel Bach? Oui, sous plusieurs aspects. On a écrit de nombreuses dissertations, livres et articles sur presque tous les genres musicaux auxquels le compositeur s’est intéressé. Deux catalogues thématiques ont été dressés et la plupart des sources encore existantes partout dans le monde ont été trouvées et étudiées. Tout semble prêt pour une vraie renaissance de C.P.E. Bach.

Une renaissance de C.P.E. Bach

La musique est pourtant encore rarement jouée. La majeure partie de son œuvre immense est encore inconnue des exécutants comme du public. La raison fondamentale en est que la plus grande partie de l’œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach n’est pas encore sortie en éditions modernes et est ainsi inaccessible à la plupart des éventuels exécutants. On fait cependant beaucoup de progrès. Les œuvres pour clavier solo ont existé dans d’excellentes éditions de fac-similé depuis plus de dix ans. Une édition moderne est déjà en préparation, de même que la toute première édition complète de l’œuvre d’Emanuel Bach.

Plusieurs enregistrements d’œuvres isolées ont été mis sur le marché et beaucoup de mélomanes s’intéressent à la musique d’Emanuel Bach. Les réactions enthousiastes du public montrent que cette musique ne présente pas de problèmes à l’auditeur moderne. Si la musique est jouée, il y a plein de gens désireux de l’écouter.

Mes enregistrements de l'intégrale de la musique solo pour clavier, qui remplira une trentaine de disques, ainsi que la série commencée de concertos pour clavier, offriront pour la première fois une vue d'ensemble sur cet œuvre inégalé.

Un âge perdu

Il ne devrait pas être tellement surprenant que la musique de C.P.E. Bach soit si peu connue. Au cours des deux derniers siècles, les historiens de la musique ont propagé avec succès l'idée que tout ce qui est arrivé en musique hors des dits styles du courant principal baroque et classique au 18^e siècle n'était qu'insignifiant et "transitoire". Cette supposition est totalement fausse au moins pour deux bonnes raisons. D'abord, tout âge ou tout style est nécessairement transitoire car le processus de changement n'arrête jamais et un style ne peut pas être classé d'intrinsèquement meilleur qu'un autre. Et quand des catégories stylistiques créées artificiellement excluent beaucoup de musique, nous devons envisager la possibilité que les œuvres exclues contiennent de la musique d'une importance réelle.

Je crois qu'au moins la moitié de la musique du 18^e siècle a été négligée à cause de l'emploi trop dogmatique de catégories. Des piles d'excellente musique attendent d'être découvertes.

L'un des styles musicaux les plus importants, celui de l'Allemagne centrale et du nord d'environ 1730 à la fin du siècle, a également été retranché de l'histoire de la musique. On ne lui a même pas donné de nom. Des termes comme "style galant", "Empfindsamkeit" et même "Sturm und Drang" lui sont souvent malencontreusement appliqués. La plupart des compositeurs de l'Allemagne centrale et nordique, dont Emanuel Bach, avaient l'habitude de se rattacher à ces courants existants. Des générations d'excellents compositeurs peuvent être associées à ce style "sans nom" et ils ont produit beaucoup de musique intéressante. Cette longue chaîne de musiciens se rend directement à Ludwig van Beethoven dont la musique peut être plus profondément comprise quand on est familier avec la musique de l'Allemagne du nord de la deuxième moitié du 18^e siècle. Le représentant le plus éminent et le plus grand maître de ce style fut Carl Philipp Emanuel Bach. Correspondant à la négligence générale accordée à cette période, sa musique fut aussi mise de côté.

La musique pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach

L'œuvre pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach est l'une des plus grandes réussites dans l'histoire de la musique pour clavier – aussi importante dans le contexte de la musique pour clavier du 18^e siècle que l'œuvre pour clavier de J.S. Bach, Domenico Scarlatti, Haydn, Mozart ou Ludwig van Beethoven. Emanuel Bach était un virtuose du clavier et le clavier, surtout le clavicorde, était *son* instrument. Il n'a jamais joué d'instrument à cordes ou à vent; il concentra ses énergies sur le clavier, composant pour instrument à clavier pendant toute sa longue vie. Sa production pour instruments à clavier est très imposante, comprenant plus de 150 sonates, environ 130 petites pièces (minuets, polonaises, pièces de caractère, etc.) en plus des nombreuses fantaisies, rondos, fugues et variations. Avec les concertos pour clavier, les sonates pour clavier constituent le cœur de sa production musicale. Soixante-huit des sonates furent publiées par groupes imprimés. Certaines sortirent séparément dans des collections contemporaines de musique pour clavier tandis que d'autres restèrent inédites du vivant de Bach.

Les sonates de “Prusse”

Après avoir étudié le droit à Leipzig et à Francfort sur l'Oder, Emanuel Bach accepta le poste d'accompagnateur à la cour du prince héritier de Prusse (qui devait devenir le roi Frédéric II – mieux connu sous le nom de Frédéric le Grand) à Berlin en 1738, un poste qu'il occupa jusqu'en 1768. Sauf un petit menuet, les six sonates “de Prusse”, dédiées à Frédéric, furent le premier opus imprimé d'Emanuel Bach. Plus tôt, durant ses années à Leipzig et Francfort, il avait déjà composé 16 sonates pour clavier. Les six œuvres rassemblées dans la série “de Prusse” furent composées au cours des premières années de Bach à Berlin, surtout en 1740-41 et publiées en 1742. Ces sonates sont plus difficiles et, au moins les trois dernières, plus longues que ses sonates précédentes. Leur style est “sérieux” tout au long et elles étaient clairement destinées aux “Kenner”, c'est-à-dire aux connaisseurs. Chacune des six sonates a sa propre personnalité distincte. Le compositeur voulut évidemment démontrer toute son habileté de composition dans ces œuvres, comme s'il se présentait au public et à ses collègues. Les sonates “de Prusse” peuvent être considérées comme le premier sommet de l'art du clavier de Carl Philipp Emanuel Bach, un opus qui se montre à la hauteur de la comparaison avec ses œuvres ultérieures.

Plusieurs traits typiques de l'œuvre pour clavier en entier du compositeur apparaissent déjà dans les sonates "de Prusse":

Un style "sérieux" souligné. Au cours de ses dix premières années à Berlin, Emanuel Bach fit une nette distinction entre les sonates dans le style "sérieux" et celles écrites d'une manière plus galante. Ce "sérieux" est souvent allié à une écriture hautement expressive. Le caractère typiquement suggestif de la musique pour clavier d'Emanuel Bach a ses racines dans le style souvent très expressif de son père. Mais Emanuel Bach lui-même était fortement enclin à composer de la musique fortement dramatique. Il se servit souvent de grands contrastes de texture et de nuances, inclut des éléments de style récitatif, fit des pauses soudaines, etc. Des contemporains de Johann Sebastian Bach avancèrent que ses œuvres, quand il les jouait lui-même, sonnaient comme un parler véritable. Les mouvements dramatiques de sonate d'Emanuel Bach ressemblent plus à des narrations profondément émouvantes.

Le sérieux des sonates "de Prusse" est souligné par l'emploi fréquent de la polyphonie. C'est un trait typique du style d'Emanuel Bach dans la première moitié des années 1740. Il n'utilisa que rarement la polyphonie par la suite. (L'hypothèse souvent entendue qu'Emanuel se serait opposé au style de son père et à l'écriture polyphonique est une fausse accusation.)

Les mouvements lents des sonates "de Prusse" sont des exemples typiques des mouvements intermédiaires émouvants et souvent profondément tragiques de C.P.E. Bach. Dans cette musique triste et solitaire, le compositeur adopta un style qui n'a pas d'équivalent dans l'histoire de la musique.

Selon ses contemporains, Emanuel Bach était un maître des farces et des calembours. Un peu de son humeur ironique est illustré dans certains de ses mouvements finals.

Le choix de l'instrument

Plusieurs des sonates pour clavier d'Emanuel Bach, dont celles "de Prusse", sont titrées dans les sources *per il cembalo*. Dans les régions de langue allemande, *cembalo* n'était qu'un équivalent du français *clavecin*, le *Clavier* allemand et tous les trois étaient compris comme des termes génériques pour "à clavier". (Notez que *Clavier* pouvait aussi signifier *clavicorde* mais, en Allemagne, *cembalo* et *clavecin*

n'ont jamais voulu dire exclusivement "clavecin".) Ces termes étaient interchangeable en accord avec la langue de la page de titre d'une œuvre qui était habituellement l'italien mais parfois le français ou l'allemand. Parfois, la même œuvre était intitulée pour *clavecin* dans un manuscrit ou édition et pour *Clavier* dans une autre quand la même œuvre était imprimée simultanément dans des éditions allemandes et françaises.

L'instrument à clavier préféré de Carl Philipp Emanuel Bach était le clavicorde. Il possédait un clavicorde légendaire de Gottfried Silbermann qui fut probablement un présent de son père quand Emanuel partit de Leipzig. Bach remit cet instrument à l'un de ses élèves en 1781 mais il possédait encore deux clavicordes dans ses dernières années.

Comme son père, Emanuel Bach considérait le clavicorde comme le plus important des instruments à clavier. Cette opinion était partagée par de nombreux autres musiciens allemands et, par conséquent, l'instrument typique pour exécuter de la musique solo pour clavier tout au long du 18^e siècle en Allemagne du nord fut le clavicorde.

Le clavecin était un instrument beaucoup moins important comme instrument solo sauf dans le cas de concertos. Même avec le développement du pianoforte, le clavicorde resta longtemps l'instrument de choix. Chez les Allemands, le clavicorde était considéré comme "das eigentliche Clavier". On bâtitait et on se servait encore de clavicordes en Allemagne et en Scandinavie au 19^e siècle.

Cela ne veut pas dire qu'on ne devrait pas jouer les œuvres d'Emanuel Bach sur un autre instrument à clavier. Plusieurs œuvres sonnent bien sur certains types de pianofortes ou même sur le clavecin. Je pense cependant qu'un bon clavicorde représente la voix idéale pour la plupart des compositions pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach parce qu'elles sont très profondément enracinées dans les caractéristiques de cet instrument. On trouve aussi des indications de nuances même dans les premières œuvres de Bach qui ne sont pas réalisables sur le clavecin.

Le clavicorde utilisé sur cet enregistrement

Pour l'enregistrement des trois premiers disques de cette série, j'ai choisi un clavicorde dessiné et bâti par Joris Potvlieghe à Tollembeek en Belgique. Ce grand instrument est basé sur des modèles allemands de Saxe datant d'environ 1770 et il est

bâti en suivant strictement les méthodes de facture et les mesures contemporaines. Les dimensions de l'instrument sont 1720mm x 517mm x 170mm. Il est à cordes doubles avec des cordes de cuivre et il couvre cinq octaves du fa grave (FF) au fa³. La gamme de do² est de 281mm.

Je trouve que cet instrument est idéal pour ces œuvres. Sa sonorité, riche en harmoniques, est colorée et assez grande. L'extrême clarté de tous les registres aide beaucoup à jouer les textures souvent polyphoniques des premières sonates d'Emanuel Bach. En même temps, l'instrument permet aussi une articulation "chantante" particulièrement importante dans les mouvements lents. L'instrument donne à l'exécutant beaucoup de liberté pour créer un large éventail de nuances et de couleurs variées grâce à des subtilités de toucher. Son son relativement sombre, solennel et "sérieux" est en parfaite harmonie avec la musique d'Emanuel Bach. L'instrument est accordé à une hauteur de la¹ = 408 Hz.

Sources, cadences et points d'orgue

Pratiquement toutes les œuvres pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach subsistent soit dans des premières impressions autorisées ou dans des copies manuscrites autorisées. Pour ces enregistrements, je n'ai utilisé que des sources originales. Plusieurs des œuvres sont incluses dans l'édition fac-similé du distingué spécialiste de C.P.E. Bach Darrell M. Berg (Garland Publishing Inc., New York & London, 1985). Je me suis aussi servi amplement de sources conservées dans la bibliothèque du conservatoire de Bruxelles dont la plupart font partie de la collection dite de Westphal. L'organiste de Schwerin J.J.H. Westphal fit l'acquisition de la majorité de cette collection des œuvres de C.P.E. Bach directement du compositeur dans ses dernières années ou de la veuve du compositeur après la mort de ce dernier. Plusieurs des manuscrits de cette large collection furent copiés par Johann Heinrich Michel qui était le principal copiste d'Emanuel Bach à Hambourg et qui doit être compté comme l'un des meilleurs copistes de tous les temps.

Plusieurs des mouvements lents d'Emanuel Bach exigent une cadence vers la fin. Des points d'orgue embellis ont aussi été joués à d'autres endroits, même dans les mouvements lents. Les cadences et les points d'orgue inclus ici ont été improvisés au cours des enregistrements.

Reprises variées

Presque toutes les sonates de Bach ont des signes de reprise dans les mouvements extérieurs. Les exigences d'Emanuel Bach, ainsi que l'usage du 18^e siècle, demandent des ornements et des embellissements dans les reprises. Emanuel Bach lui-même écrivit des embellissements pour plusieurs de ses sonates. Le principe de reprises variées ne peut cependant pas être machinalement adapté à tout mouvement de la même manière. Certaines pièces requièrent plus d'embellissements, d'autres moins. Dans les enregistrements présents, j'ai cherché à ajouter quelques embellissements à la plupart des mouvements extérieurs des sonates. Les meilleures prises de ces improvisations ont ensuite été choisies au cours de l'édition.

© **Miklós Spányi 1998**

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il a étudié l'orgue et le clavecin à l'académie de musique Ferenc Liszt dans sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén. Il a poursuivi ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik à Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste sur quatre instruments à clavier (orgue, clavecin, clavicorde et pianoforte) et il a tenu la partie de continuo dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix des concours internationaux de clavecin à Nantes (1984) et Paris (1987). Miklós Spányi a déjà travaillé plusieurs années comme interprète et chercheur concentré sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il a aussi travaillé intensément à une renaissance du clavicorde, l'instrument préféré de C.P.E. Bach. Miklós Spányi enseigne présentement au conservatoire d'Oulu en Finlande. Il prépare l'édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Kōnemann Music, Budapest. Ceci est son huitième disque BIS.

Sources

Sonata in A minor, H. 4 (W. 65/2)

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

Sonatas in F major, B flat major, E major and C minor (Prussian Sonatas Nos. 1-4)

First print by Balthasar Schmid, Nuremberg 1742

Miklós Spányi would like to thank the City of Oulu and the Oulu Conservatory of Music and Dance for their kind permission to make this recording at the Tulindberg Hall, and also to Mr. Joris Potvlieghe for placing his clavichord at our disposal for the duration of the recording.

Recording data: June 1997 at the Tulindberg Hall, Oulu Conservatory of Music and Drama, Oulu, Finland
Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

2 Neumann KM 130 microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Oliver Curdt

Cover text: © Miklós Spányi 1998

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of Joris Potvlieghe: © Magdolna Spányi

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

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1997 & 1998, BIS Records AB



Joris Potvlieghe (with Miklós Spányi)

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

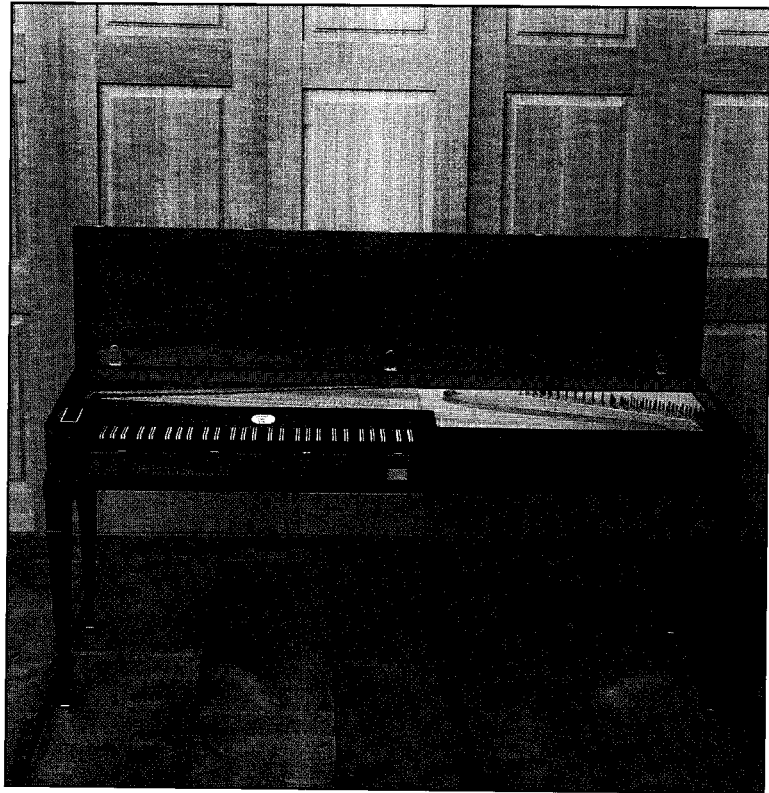
Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

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



The clavichord used on this recording