

CD-879 DIGITAL

COMPLETE EDITION 13

C.P.E.
BACH

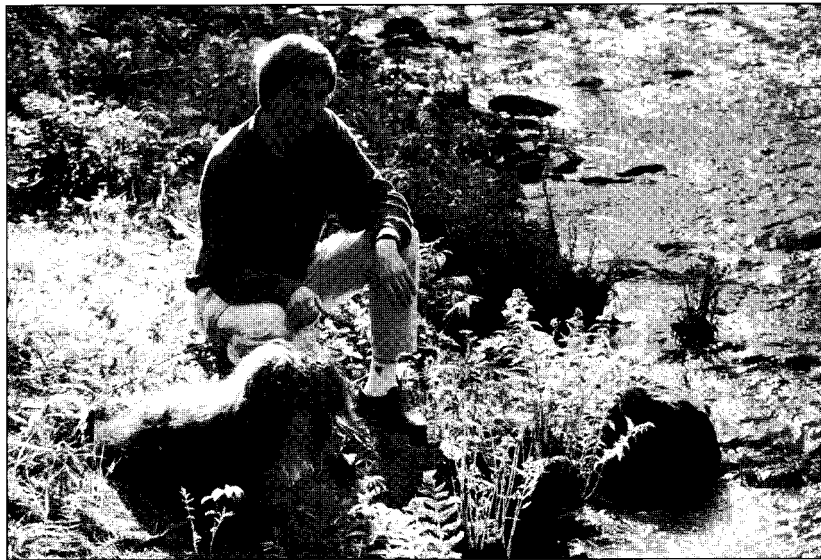
*The Solo Keyboard
Music*

2

*The Prussian
Sonatas 2*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD





Miklós Spányi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Sonata in C major (Prussian Sonata No. 5), H. 28 (W. 48/5) 15'47**

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. <i>Poco allegro</i> | 6'41 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 5'33 |
| 3 | III. <i>Allegro assai</i> | 3'26 |

Sonata in A major (Prussian Sonata No. 6), H. 29 (W. 48/6) 22'30

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 8'47 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 5'06 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 8'31 |

Sonata in E minor, H. 13 (W. 65/5) (M/s) 11'05

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 7 | I. [no tempo marking] | 5'34 |
| 8 | II. <i>Siciliano</i> | 3'27 |
| 9 | III. <i>Allegro di molto</i> | 1'56 |

Sonata in C major, H. 17 (W. 65/8) (M/s) 11'57

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 10 | I. <i>Allegro</i> | 3'47 |
| 11 | II. <i>Andante</i> | 4'12 |
| 12 | III. <i>Allegretto</i> | 3'53 |

Sonata in B flat major, H. 18 (W. 65/9) (M/s) 9'58

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 13 | I. <i>Andante</i> | 4'27 |
| 14 | II. <i>Adagio</i> | 3'22 |
| 15 | III. <i>Presto</i> | 2'02 |

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

Carl Philipp Emanuel Bach's solo keyboard œuvre – which will be represented on about 30 discs in the present series – is considered one of the greatest achievements in 18th-century keyboard music and in the history of keyboard music in general. Not only its ingenious content but also its scope is imposing: about 150 sonatas, 130 small pieces (minuets, polonaises, character pieces, etc.), numerous fantasias, rondos, variations, fugues... And all this in addition to his 52 keyboard concertos and 12 sonatinas for keyboard and orchestra (see BIS's series 'The Complete Keyboard Concertos by C.P.E. Bach').

Alongside the keyboard concertos, the solo keyboard sonata represents *the* central genre in C.P.E. Bach's whole life-work. From his youth until his old age he produced sonatas almost continuously: the first sonatas were composed in 1731, the last in 1786. We might say that the concerto and the sonata had the same central position in Emanuel Bach's œuvre as the symphony and the string quartet had in Haydn's or the concerto in Vivaldi's. Bach was occupied with the possibilities, problems and challenges of the sonata genre for over 55 years, and this resulted in a large number of wholly individual works which approach the basic idea and form of the sonata from many different points of view. The large scale of ideas in so many works of the same genre is one of the most astonishing features of Bach's sonata output.

The early sonatas

This term is mostly applied to C.P.E. Bach's sonatas composed before and during the first years of his long Berlin residence (1738-1768). The two monumental sets of six 'Prussian' and six 'Württemberg' sonatas composed between 1740-1744 mark the end-point of the 'early' period in Bach's sonata œuvre and at the same time represent something definitely new, pointing decades ahead in his compositional work.

For Emanuel Bach the years 1743-44 must have been a period of finding his own ways and means of composition. His style, though very consistent in many respects, naturally underwent changes during his long life. However, the date mentioned was probably an extremely important turning-point in Bach's career: after composing the 'Prussian' and the 'Württemberg' sonatas – the summit of his develop-

ment as a composer up to that time – he began to revise, re-compose *most* of his earlier works, among them many of the early sonatas. Also, the rest of the 21 works entitled ‘Sonata’ and composed between 1721-1740 were revised at a later time.

On these recordings I generally perform the later, revised versions. In most cases they far surpass their earlier versions musically, displaying more inventiveness and richness in their melodic lines and embellishment. Another reason for recording the later, final versions is that Bach deliberately chose to suppress the early versions and to prevent them from circulating widely.

The style of the early sonatas

Already in Emanuel Bach’s early sonatas we find stylistic elements which remained typical for him throughout his life. On the other hand, the early sonatas (like the early concertos) also display features not to be found in works composed after the early 1740s.

One striking characteristic of the early works is the beautifully singing melodic lines. Emanuel Bach strove for *cantabile* writing in his later years, too, but the broad, sweet melodies of the early works are different: they are markedly Italianate and are a legacy of the gradually departing baroque idiom. They often combine baroque elements with those of the newer ‘gallant’ style.

This kind of melodiousness no doubt has its roots in the late baroque Italian music. Emanuel Bach must have had access to this idiom through his father’s home in Leipzig. His father, Johann Sebastian Bach, not only appreciated but often performed Italian music; he also used Italian compositions in his teaching. It is also possible that Emanuel heard Italian musicians play their own music in his father’s home, as he states in his autobiography: ‘Denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort /i.e. Leipzig/, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich von ihm hören zu lassen.’

Another source of Emanuel Bach’s early style was the musical language of his father. Even nowadays many people still cling to the romantic image of Johann Sebastian Bach’s self-willed sons, who found their father’s style old-fashioned and who only followed the newer trends, as well as the idea of the angry father who strongly disagreed with their ambitions and everything new in music... This idea is

totally false. Johann Sebastian Bach was not only always interested in new tendencies in music but was continually incorporating new elements in his own personal style. In many compositions of J.S. Bach's Leipzig period clear signs of the 'gallant' style appear. On the other hand J.S. Bach's sons, especially Carl Philipp Emanuel, adored their father's art and guarded its tradition with the utmost care. Emanuel Bach always spoke about his father's music with the greatest admiration. He also performed J.S. Bach's music and used his father's works in teaching.

It is quite natural that the sons of J.S. Bach were in continuous touch with the prevailing musical language of their own generation. But they could not and did not want to avoid the influence of their great father. That is why Emanuel Bach used contrapuntal elements so eagerly in his early works. We find many examples of this in the early sonatas, especially in the 'Prussian' sonatas. The melodic lines of many early works also reflect J.S. Bach's influence. The styles of the old Johann Sebastian and that of the young Carl Philipp Emanuel, though they often follow their own paths, are frequently surprisingly close to each other.

The two last 'Prussian' sonatas

The present disc is a direct continuation of the preceding one (BIS-CD-878). It contains three early sonatas (E minor, H. 13; W. 65/5; C major, H. 17; W. 65/8 and B flat major, H. 18; W. 65/9) which belong to the same period as the first sonata on the first disc (A minor, H. 4; W. 65/2), and it also rounds off the cycle of the six 'Prussian' sonatas with the last two works of the set.

I have already written about the general features of the 'Prussian' sonatas in my notes to the earlier CD. The two last sonatas crown this monumental opus and continue its serious style throughout. Polyphonic writing is especially dominant in the first movement of Sonata No. 5 in C major (H. 28; W. 48/5) and the final movement of Sonata No. 6 in A major (H. 29; W. 48/6). Both are among Bach's longest sonatas. According to 18th-century tradition, the last work in a set of six compositions often contained some surprising new elements or something extra in comparison with the other five. The last 'Prussian' sonata is the largest and most complicated in the whole set. Its first movement contains numerous contrasting materials in a very broad layout. The last movement is also surprisingly long and is entirely built on

imitations and polyphony. The character of this movement, with its stubbornness and obstinate repeats, is also unique. The quasi-baroque counterpoint of this music is nearly put in quotation marks and is a carefully chosen means to intensify the very special, extremely dramatic character of this music. We have the feeling that this movement merely throws up many problems and even ponders their solution without, however, providing a final resolution. A strange piece which perhaps calls Ludwig van Beethoven to mind rather than J.S. Bach...

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 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 Kőnemann Music, Budapest. This is his ninth BIS recording.

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

Carl Philipp Emanuel Bachs Schaffen für Soloklavier – das in der vorliegenden Serie auf etwa 30 CDs erscheinen wird – wird für eine der größten Leistungen der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts gehalten, und der Geschichte der Klaviermusik schlechthin. Nicht nur der raffinierte Inhalt ist beeindruckend, sondern auch der Umfang: etwa 150 Sonaten, 130 kleinere Stücke (Menuette, Polonaisen, Charakterstücke etc.), zahlreiche Fantasien, Rondos, Variationen, Fugen... All dies neben seinen 52 Klavierkonzerten und 12 Sonatinen für Klavier und Orchester (siehe die Serie mit seinen sämtlichen Klavierkonzerten bei BIS).

Neben den Klavierkonzerten ist die Sonata für Soloklavier die eindeutig zentralste Gattung im gesamten Lebenswerk C.Ph.E. Bachs. Von seiner Jugend bis ins hohe Alter schuf er nahezu ununterbrochen Sonaten: die ersten wurden 1731, die letzten 1786 komponiert. Man könnte sagen, daß das Konzert und die Sonata in Emanuel Bachs Schaffen an gleich zentraler Stelle standen, wie die Symphonie und das Streichquartett in Haydns und das Konzert in Vivaldis. Mehr als 55 Jahre lang beschäftigte sich Bach mit den Möglichkeiten, den Problemen und der Herausforderung der Sonatengattung, und als Ergebnis entstand die große Anzahl völlig individueller Werke, die an die grundlegende Idee und Form der Sonata von den verschiedensten Ausgangspunkten aus herantreten. Das weite ideenmäßige Spektrum in so vielen Werken einer einzigen Gattung ist einer der erstaunlichsten Züge in Bachs Sonatenschaffen.

Die frühen Sonaten

Dieser Ausdruck bezieht sich zumeist auf jene Sonaten, die C.Ph.E. Bach vor und in den ersten Jahren seines langen Berliner Aufenthaltes (1738-68) komponierte. Die zwei monumentalen, 1740-44 komponierten Serien zu je sechs „preußischen“ und „württembergischen“ Sonaten sind der Schlußpunkt der „frühen“ Periode in Bachs Sonatenschaffen, gleichzeitig aber etwas eindeutig Neues, das über Jahrzehnte seines kompositorischen Schaffens in die Zukunft weist.

Für Emanuel Bach müssen die Jahre 1743-44 jene gewesen sein, in denen er seine eigenen kompositorischen Methoden und Mittel erforschte. Sein Stil war zwar in mancher Hinsicht sehr einheitlich, aber er wechselte natürlich im Laufe seines langen Lebens. Die erwähnte Zeit war aber vermutlich ein äußerst wichtiger Wendepunkt in Bachs Karriere: nachdem er die „preußischen“ und „württembergischen“ Sonaten komponiert hatte – den Gipfelpunkt seines Schaffens bis dahin – begann er, seine meisten früheren Werke zu revidieren oder umzukomponieren, darunter viele der frühen Sonaten. Auch die übrigen der 21 als „Sonata“ bezeichneten, in den Jahren 1721-40 komponierten Werke wurden später revidiert.

Bei den vorliegenden Aufnahmen spielte ich meistens die späteren, revidierten Fassungen. In den meisten Fällen übertreffen sie die früheren Fassungen musikalisch bei weitem und weisen in den melodischen Linien und der Verzierung mehr Erfindung und Reichtum auf. Ein weiterer Grund für das Aufnehmen der späteren, endgültigen Fassungen ist, daß Bach die früheren Fassungen mit Absicht einzog und an einer weiteren Verbreitung hinderte.

Der Stil der frühen Sonaten

Bereits in den frühen Sonaten Emanuel Bachs finden wir Stilelemente, die sein ganzes Leben lang für ihn typisch blieben. Andererseits weisen die frühen Sonaten (wie auch die frühen Konzerte) Züge auf, die in den nach den frühen 1740er Jahren komponierten Werken nicht zu finden sind.

Ein auffallendes Charakteristikum der frühen Werke sind die schön kantablen Melodielinien. Auch in seinen späteren Jahren erstrebte Emanuel Bach den Cantabilestil, aber die breiten, süßen Melodien der frühen Werke sind verschieden: sie sind ausgesprochen italienisch beeinflusst, eine Erbschaft des allmählich entschwindenden barocken Idioms. Sie kombinieren häufig Barockelemente mit jenen des neueren „galanten Stils“.

Diese Art von Melodik hat zweifelsohne Wurzeln in der italienischen Musik des Spätbarocks. Emanuel Bach muß dieses Idiom durch sein Leipziger Elternhaus gekannt haben. Sein Vater Johann Sebastian Bach schätzte nicht nur die italienische Musik, sondern führte sie eindeutig häufig auf, und verwendete in seinem Unterricht italienische Kompositionen. Es ist auch möglich, daß Emanuel in seinem

Elternhaus italienische Musiker ihre Musik spielen hörte; in seinen Memoiren hieß es: „denn es reiste nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort /i.e. Leipzig/, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich von ihm hören zu lassen“.

Eine weitere Quelle des Frühstils von Emanuel Bach war die Musiksprache seines Vaters. Noch heute dürfte das romantische Bild beliebt sein, in welchem die eigenwilligen Söhne des Johann Sebastian Bach den Stil ihres Vaters als altmodisch empfanden und sich deshalb lediglich den neuen Strömungen anpaßten, wozu auch der erboste Vater paßt, der mit ihren Ambitionen und jeglichen Neuigkeiten in der Musik überhaupt nicht einverstanden war... Dieser ganze Gedanke ist völlig falsch. Johann Sebastian Bach interessierte sich nicht nur stets für neue Tendenzen in der Musik, sondern er nahm dauernd neue Elemente in seinen eigenen persönlichen Stil auf. In vielen Kompositionen seiner Leipziger Zeit erscheinen deutliche Zeichen des „galanten Stils“. Andererseits bewunderten seine Söhne, besonders Carl Philipp Emanuel, die Kunst ihres Vaters und bewahrten ihre Tradition mit der äußersten Sorgfalt. Emanuel Bach sprach stets mit der größten Bewunderung von der Musik seines Vaters. Er führte sie auch auf und verwendete sie im Unterricht.

Es ist völlig natürlich, daß die Söhne J.S. Bachs mit der vorherrschenden Musiksprache ihrer eigenen Generation in kontinuierlicher Verbindung standen. Die Einflüsse ihres großen Vaters konnten und wollten sie aber nicht vermeiden. Aus diesem Grund verwendete Emanuel Bach in seinen frühen Werken so gern kontrapunktische Elemente. In den frühen Sonaten sind viele solche Beispiele zu finden, besonders in den „preußischen“. Auch die melodischen Linien vieler früher Werke spiegeln den Einfluß J.S. Bachs. Die Stile des alternden Johann Sebastian und des jungen Carl Philipp Emanuel mögen teilweise eigenwillig sein, bleiben aber häufig erstaunlich eng zusammen.

Die beiden letzten „preußischen“ Sonaten

Die vorliegende CD ist eine direkte Fortsetzung der vorigen. Sie enthält drei frühe Sonaten (e-moll, H. 13; W. 65/5, C-Dur, H. 17; W. 65/8 und B-Dur, H. 18; W. 65/9), die zur selben Periode gehören wie die erste Sonate auf der ersten CD (a-moll, H. 4; W. 65/2), und sie rundet auch den Zyklus der sechs „preußischen“ Sonaten mit den letzten beiden Werken ab.

Die allgemeinen Charakteristika der „preußischen“ Sonaten besprach ich bereits im Kommentar zu BIS-CD-878. Die beiden letzten Sonaten krönen dieses monumentale Opus und setzen seinen durchwegs seriösen Stil fort. Die polyphone Schreibweise ist im ersten Satz der Sonate Nr. 5 in A-Dur (H. 29; W. 48/6) und im letzten Satz der Sonate Nr. 6 in A-Dur (H. 29; W. 48/6) besonders hervortretend. Beide gehören zu Bachs längsten Sonaten. Der Tradition im 18. Jahrhundert entsprechend sollte das letzte Werk in einer Serie von sechs Kompositionen häufig einige überraschende Elemente bringen, etwas Besonderes im Vergleich mit den übrigen fünf. Die letzte „preußische“ Sonate ist die größte und komplizierteste der Serie. Der erste Satz enthält zahlreiche kontrastierende Gedanken in einer sehr breiten Anlage. Der ebenfalls erstaunlich lange letzte Satz basiert zur Gänze auf Imitationen und Polyphonie. Auch der Charakter dieses Satzes ist einzigartig, mit Hartnäckigkeit und widerspenstigen Wiederholungen. Der quasi barocke Kontrapunkt dieser Musik steht beinahe in Anführungszeichen und ist ein sorgfältig ausgewähltes Mittel, um den ganz speziellen, extrem dramatischen Charakter dieser Musik zu intensivieren. Wir haben das Gefühl, daß dieser Satz viele Probleme präsentiert und sogar über ihre Lösungen nachdenkt, ohne aber zu einer endgültigen Auflösung zu kommen. Ein seltsames Stück, das eher an Ludwig van Beethoven denken läßt als an J.S. Bach...

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 *clavecin* 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 sämt-

licher 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. Flämischem 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 neunte Aufnahme für BIS.

L'œuvre pour clavier de **Carl Philipp Emanuel Bach** – qui fera l'objet d'une trentaine de disques dans cette collection – est généralement considérée comme l'une des plus grandes réussites de la musique pour clavier du XVIII^e siècle en particulier, et de l'histoire de la musique de clavier en général. Non seulement elle se caractérise par son esprit et par son inventivité, mais l'envergure de l'œuvre elle-même est imposante: environ 150 sonates, 130 petites pièces (menuets, polonaises, pièces de caractère, etc.), de nombreuses fantaisies, rondos, variations, fugues... qui s'ajoutent à ses 52 concertos et à ses 12 sonatines pour clavier et orchestre (voir la collection BIS "L'intégrale des concertos pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach").

À côté des concertos pour clavier, la sonate représente le genre central de toute l'activité créatrice de Carl Philipp Emanuel Bach. Dès sa jeunesse et jusqu'à ses dernières années, il compose des sonates de manière pratiquement ininterrompue: les premières datent de 1731, les dernières de 1786, et il n'est pas exagéré de dire que la sonate occupe la même place centrale dans l'œuvre d'Emanuel Bach que la symphonie ou le quatuor à cordes dans l'œuvre de Haydn ou le concerto dans celle de Vivaldi. Bach s'intéressa aux possibilités, aux problèmes et aux défis du genre sonate pendant 55 ans, ce qui nous vaut un grand nombre d'œuvres profondément individuelles, mais qui se rattachent néanmoins à l'idée de base et à la forme de la sonate à de nombreux égards. La variété d'idées dans tant d'œuvres appartenant à un même genre est l'un des traits les plus étonnants de la production de Bach dans ce domaine.

Les sonates de jeunesse

Ce terme est le plus souvent appliqué aux sonates de Carl Philipp Emanuel Bach composées avant et pendant les premières années de son long séjour à Berlin (1738-1768). Les deux monumentales séries des six sonates "prussiennes" et des six sonates "wurtembourgeoises" composées entre 1740 et 1744 marquent le point final de sa période de jeunesse, et en même temps représentent un élément résolument nouveau dans son élan créateur des décennies à venir.

Pour Emanuel Bach, les années 1743-1744 furent celles où il trouva son chemin personnel et la maîtrise de ses moyens en matière de composition. Son style, bien que, à de nombreux égards, déjà fixé, évoluera naturellement au cours de sa longue vie. Toutefois, ces années furent probablement un tournant important dans sa

carrière: après avoir composé les sonates “prussiennes” et “wurtembourgeoises” – ce qu’il avait écrit de plus accompli jusque-là – il commença à réviser et à re-composer la plupart de ses œuvres de jeunesse et, au nombre de celles-ci, beaucoup de sonates. Ce qui restait des 21 œuvres intitulées “Sonates” composées entre 1721 et 1740 fut également révisé plus tard.

Dans ces enregistrements, j’ai généralement choisi de jouer les versions révisées les plus tardives. Dans la plupart des cas, elles surpassent musicalement leurs versions antérieures et déploient davantage d’invention et de richesse dans leur ligne mélodique et dans leur ornementation. Une autre raison de ce choix en faveur des versions les plus tardives est que Bach s’attachait délibérément à supprimer les premières versions et à empêcher qu’elles ne circulent dans des cercles trop larges.

Le style des sonates de jeunesse

Déjà dans les sonates de la jeunesse d’Emanuel Bach nous trouvons des éléments stylistiques qui, tout au long de sa vie, lui resteront typiques. Par ailleurs, les sonates de jeunesse (comme les concertos de jeunesse) présentent un visage qui ne se retrouvera plus dans les œuvres composées après les années 1740.

Une caractéristique frappante des œuvres de jeunesse est la beauté de leur ligne mélodique. Emanuel Bach s’est bien sûr aussi efforcé au style *cantabile* dans ses années de maturité, mais les amples et douces mélodies des œuvres de jeunesse sont différentes: elles sont fortement marquées d’italianité et sont l’héritage d’un style baroque en progressive disparition. Elle combinent souvent les éléments baroques et ceux du tout nouveau style “galant”; sans aucun doute, cette manière de traiter la mélodie a ses racines dans la musique baroque italienne tardive. Emanuel Bach eut accès à cet idiome chez son père à Leipzig; celui-ci non seulement goûtait, mais aussi jouait la musique italienne et utilisait des compositions italiennes à des fins d’enseignement, et il est fort possible qu’Emanuel ait entendu des musiciens italiens jouer leur propre musique chez son père, ainsi qu’il le rapporte dans son autobiographie: “Denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort [Leipzig], ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich von ihm hören zu lassen” (Ainsi il n’était guère concevable qu’un Maître de Musique passât par cet endroit [Leipzig], sans qu’il rendit visite à mon père et qu’il se fit écouter de lui).

Le langage musical de son père était pour Emanuel Bach une autre source de son style de jeunesse: de nos jours encore on affectionne l'idée des fils de Johann Sebastian Bach voulant s'émanciper, suivre des directions nouvelles et trouvant le style de leur père démodé, comme est encore en faveur l'image du père courroucé qui désavouait sévèrement les ambitions de ses fils et les idées nouvelles en musique... Cette conception est totalement fausse. Johann Sebastian Bach s'intéressait non seulement aux nouvelles tendances musicales, mais intégrait continuellement des éléments nouveaux à son propre style. Des signes clairs de style "galant" apparaissent dans beaucoup de compositions de la période de Leipzig. D'autre part, les fils de Bach, tout particulièrement Carl Philipp Emanuel, vénéraient le style de leur père et conservèrent sa tradition avec un soin extrême. Emanuel Bach parlait toujours de la musique de son père avec la plus grande admiration, la jouait et l'utilisait dans son enseignement.

Il est tout à fait naturel que les fils de Johann Sebastian Bach aient été en continuel contact avec le langage musical qui prévalait au sein de leur génération, mais ils ne pouvaient ni ne voulaient écarter l'influence de leur glorieux père. C'est pourquoi Emanuel Bach utilise avec ferveur des éléments contrapuntiques dans ses œuvres de jeunesse. Nous en trouvons de nombreux exemples dans les premières sonates, particulièrement dans les sonates "prussiennes"; de même, la physionomie mélodique de nombreuses œuvres de jeunesse trahit cette influence. Les styles du vieux Johann Sebastian et du jeune Carl Philipp Emanuel, bien que suivant chacun la voie qui leur est propre, sont à de fréquentes occasions étonnamment proches l'un de l'autre.

Les deux dernières sonates "prussiennes"

Ce disque est la suite directe du précédent (BIS-CD-878). Il présente trois sonates de jeunesse (mi mineur, Wq. 65/5, H. 13 – do majeur, Wq. 65/8, H. 17 et si bémol majeur, Wq. 65/9, H. 18*) qui appartiennent à la même période que la sonate figurant au programme du premier disque (la mineur, Wq. 65/2, H. 4). Il clôt également, avec les deux dernières de la série, le cycle des six sonates "prussiennes".

J'ai déjà brossé les traits des sonates "prussiennes" dans les notes accompagnant le premier disque. Les deux dernières sonates couronnent cet opus monu-

mental et le poursuivent dans un style sérieux. L'écriture polyphonique domine particulièrement dans le premier mouvement de la cinquième sonate en do majeur (Wq.48/5, H.28) et dans le mouvement final de la sixième sonate en la majeur (Wq.48/6, H.29). Toutes deux sont parmi les sonates les plus longues de Bach. Suivant une tradition chère au XVIII^e siècle, la dernière composition d'une série de six devait souvent contenir quelque idée nouvelle qui surprenne l'auditeur, ou quelque élément supplémentaire par rapport aux cinq autres. La sixième sonate "prussienne" est la plus étendue et la plus complexe de toute la série. L'ample dessin du premier mouvement fait contraster une profusion d'idées. Le dernier mouvement, polyphonique, inhabituellement développé, est construit entièrement en imitation. Son caractère est unique du fait de ses répétitions opiniâtres et obstinées, et l'usage quasi-baroque du contrepoint, que C.P.E. Bach met intentionnellement en exergue, est un moyen soigneusement choisi pour intensifier le très spécial caractère dramatique de cette musique. Nous avons le sentiment que ce mouvement élude les questions qu'il pose, ou s'il y réfléchit, ne donne pas de solution définitive. Une pièce curieuse qui – peut-être – évoque davantage pour nous Ludwig van Beethoven que Johann Sebastian Bach.

Le choix de l'instrument

Un grand nombre de sonates pour clavier d'Emanuel Bach, parmi lesquelles les sonates "prussiennes" sont sous-titrées, dans les sources: *per il cembalo*. Dans les régions de langue allemande, *cembalo* était l'équivalent du français *clavecin* et de l'allemand *Clavier*; tous les trois étaient compris comme des termes génériques désignant un instrument à clavier. (Notons que *Clavier* peut aussi signifier *clavicorde*, mais, en Allemagne, *cembalo* et *clavecin* n'ont jamais exclusivement signifié "clavecin"). Ces termes étaient utilisés de manière interchangeable en accord avec la langue utilisée dans la page de titre d'une œuvre, qui était généralement l'italien, mais quelquefois aussi le français ou l'allemand. Parfois, la même œuvre était sous-titrée pour *clavecin* dans un manuscrit ou une édition, et *Clavier* dans une autre lorsque la même pièce était imprimée simultanément dans des éditions allemande et française.

L'instrument favori de Carl Philipp Emanuel Bach était le clavicorde. Il possédait un légendaire clavicorde de Gottfried Silbermann qui fut probablement un

cadeau de son père lorsqu'il quitta Leipzig. Cet instrument passa aux mains de l'un de ses élèves en 1781, mais il en possédait encore deux dans ses dernières années.

Comme son père, Emanuel Bach considérait le clavicorde comme l'un des plus importants instruments à clavier. Cette opinion était partagée par nombre d'autres musiciens allemands et, de ce fait, dans la partie nord de l'Allemagne, l'instrument typique que l'on utilisait pour jouer de la musique solo pour clavier tout au long du XVIII^e siècle était le clavicorde. Le clavecin était un instrument soliste d'une importance moindre, sauf en ce qui concernait les concertos. En dépit du développement du pianoforte, le clavicorde resta longtemps l'instrument de prédilection. Chez les allemands, il était considéré comme "das eigentliche Clavier" ("le véritable instrument à clavier") et était encore construit et joué en Allemagne et en Scandinavie au XIX^e siècle.

Cela ne veut pas dire qu'il soit déplacé de jouer les œuvres d'Emanuel Bach sur un autre instrument à clavier. Nombre d'œuvres sonnent bien sur certains types de pianoforte ou même au clavecin; toutefois je pense que le clavicorde représente le médium idéal pour la plus grande partie de la musique pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach, profondément enracinée dans ce que l'instrument a de caractéristique. Il existe également des indications dynamiques, même dans les œuvres de jeunesse de Bach, qui ne peuvent être rendues au clavecin.

Le clavicorde utilisé dans cet enregistrement

Pour l'enregistrement des trois premiers disques de cette série, j'ai choisi un clavicorde conçu et bâti par Joris Potvlieghe à Tollembeek, en Belgique. Ce grand instrument se base sur des modèles allemands de Saxe datant de 1770 environ, et a été réalisé dans le strict respect des mesures et méthodes de construction en usage à l'époque. Les dimensions de cet instrument sont de 1720 mm x 517 mm x 170 mm. Il est à cordes doubles en cuivre et a une étendue de cinq octaves, de fa^{-1} à fa^5 . La longueur de corde vibrante du do^4 est de 281 mm.

Je considère cet instrument comme idéalement adapté à ces œuvres. Il possède un son coloré et assez puissant, riche en harmoniques. L'extrême clarté de tous ses registres est d'une aide précieuse lorsqu'il s'agit de jouer les sonates de jeunesse d'Emanuel Bach, d'une texture souvent polyphonique. Parallèlement, cet instru-

ment permet de “chanter”, ce qui est particulièrement important dans les mouvements lents. Il donne à l’interprète une grande liberté pour déployer, au moyen d’un toucher nuancé, une palette dynamique et des couleurs variées. Sa sonorité relativement sombre, intense et “sérieuse” est en parfait accord avec la musique d’Emanuel Bach. L’instrument est accordé à un diapason de A = 408 Hz.

Sources, cadences et points d’orgue

Presque toutes les œuvres pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach subsistent soit sous forme de première édition autorisée, soit sous forme de copies manuscrites faisant autorité. Dans ces enregistrements, je n’ai utilisé que des sources originales. Certaines sont contenues dans l’édition en fac-similé établie par l’éminent spécialiste de C.P.E. Bach, Darrell M. Berg (Garland Publishing Inc., New York & London, 1985). J’ai également fait un large usage des sources conservées à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles; la plupart d’entre elles appartiennent à la collection dite de Westphal. L’organiste de Schwerin J.J.H. Westphal acquit la plus grande part de sa collection des œuvres de C.P.E. Bach directement du compositeur dans ses dernières années ou, après la mort de celui-ci, de sa veuve. Beaucoup de manuscrits de cette importante collection furent copiés par Johann Heinrich Michel, principal copiste d’Emanuel Bach à Hambourg et qui doit être considéré comme l’un des meilleurs copistes de tous les temps.

Beaucoup de mouvements lents d’Emanuel Bach exigent une cadence vers leur fin. De la même manière, les points d’orgue doivent faire l’objet d’un développement à de nombreux autres endroits, même dans les mouvements rapides. Les cadences et points d’orgue figurant ici ont été improvisés pendant les séances d’enregistrement.

Reprises variées

Presque toutes les sonates de Bach ont des signes de reprises dans les mouvements extrêmes. Emanuel Bach, comme il était d’usage à l’époque, demande ornements et embellissements lors des reprises et écrivit lui-même des embellissements pour beaucoup de ses sonates. Le principe des répétitions variées ne peut toutefois pas être appliqué mécaniquement et de manière identique à chaque mouvement: certaines

pièces en demandent davantage, d'autres moins. Dans ces enregistrements, j'ai ajouté quelques embellissements à la plupart des mouvements extrêmes des sonates. Les meilleures prises de ces improvisations ont été sélectionnées lors du montage.

© **Miklós Spányi 1998**

*Alfred Wotquenne: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, New York, 1905

Eugene Helm: *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, Yale University Press, New Haven, 1989

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, puis il poursuivit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde et au pianoforte, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis plusieurs années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi enseigne au Conservatoire d'Oulu en Finlande. Il prépare actuellement l'édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Könemann à Budapest. Ce disque est son neuvième enregistrement pour BIS.

Sources

Sonatas in C major and A major (Prussian Sonatas Nos. 5-6), H. 28 & 29 (W. 48/5 & 48/6)

First prints by Balthasar Schmid, Nuremberg 1742

Sonata in E minor, H. 13 (W. 65/5)

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

Sonata in C major, H. 17 (W. 65/8)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883
2. Biblioteka Jagiellońska, Cracow, P 771
3. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 369

Sonata in B flat major, H. 18 (W. 65/9)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 775 & 369

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: Jens Jamin

Cover text: © Miklós Spányi 1998

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of Joris Potvlieghe: © 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

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

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

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



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

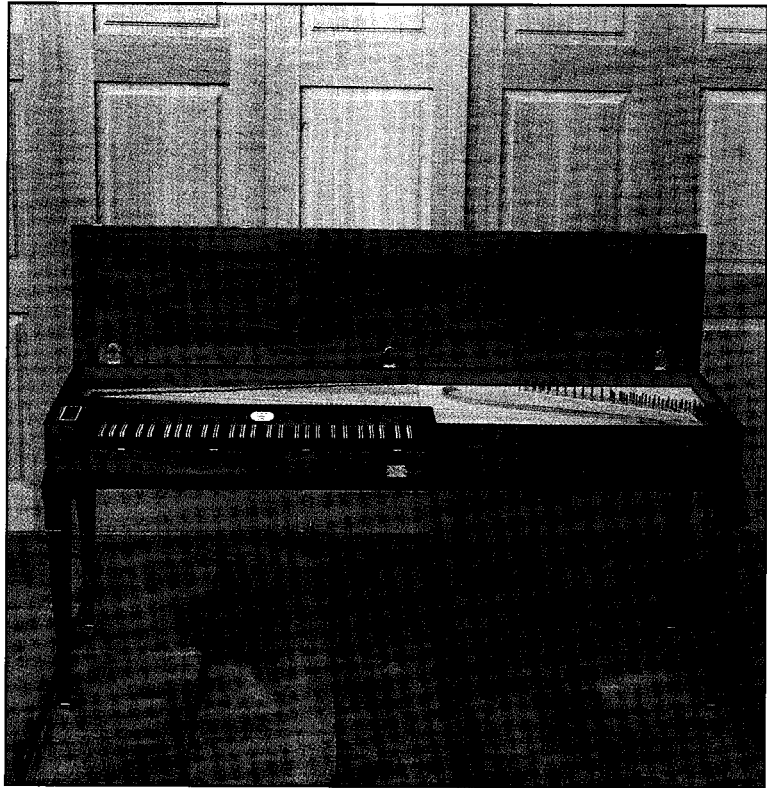
Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

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