



CD-1086 DIGITAL

COMPLETE EDITION 21

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

7

*Sonatas from
1748-49*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Sonatas from 1748-49

Sonata in G major, W. 65/22 (H. 56) 11'37

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 5'35 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 2'59 |
| [3] | III. <i>Allegro</i> | 2'57 |
-

Sonata in A minor, W. 65/25 (H. 61) 15'55

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [4] | I. <i>Moderato</i> | 7'55 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 2'54 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 4'59 |
-

Sonata in F major, W. 62/8 (H. 55) 17'30

- | | | |
|-----|----------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegretto</i> | 7'51 |
| [8] | II. <i>Adagio</i> | 3'52 |
| [9] | III. <i>Presto</i> | 5'41 |
-

Sonata in D minor, W. 65/23 (H. 57) 14'34

- | | | |
|------|----------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegretto</i> | 5'27 |
| [11] | II. <i>Andante</i> | 3'04 |
| [12] | III. <i>Allegro</i> | 5'57 |
-

Sonata in C major, W. 62/10 (H. 59) 17'15

- | | | |
|------|------------------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro</i> | 8'40 |
| [14] | II. <i>Andante un poco</i> | 2'53 |
| [15] | III. <i>Allegro di molto</i> | 5'33 |
-

Miklós Spányi, clavichord

All works are World Première Recordings

According to the *Nachlaß-Verzeichnis*, the catalogue of his musical estate, Carl Philipp Emanuel Bach composed the five sonatas in this volume during the years 1748 and 1749 in the following order:

- 1748: W. 65/22 (H. 56), in Berlin,
W. 62/8 (H. 55), in Potsdam
W. 65/23 (H. 57), in Potsdam
1749: W. 65/25 (H. 61), in Potsdam
W. 62/10 (H. 59), in Berlin.

For Bach and other musicians in the employ of Frederick the Great of Prussia the period between 1745, the end of the Second Silesian War, and 1756, the outbreak of the Seven Years' War (often called the Third Silesian War), was a time of apparent stability. But during these years there were preparations for the next conflict. Frederick's enemies were not satisfied with the outcome of the Second Silesian War, and Frederick, always an active leader of Prussia's military affairs, was preparing to defend himself against them once more, should it be necessary. He spent much time travelling from Berlin, the seat of his government, to Potsdam, where a large garrison was stationed. For many of the soldiers stationed in Potsdam, including the young poet Ewald Christian von Kleist who had reluctantly chosen a military career, life was dreary. The town offered few of the entertainments that could be found even in such a provincial capital as eighteenth-century Berlin, where theatres and a newly revived opera flourished. The editor of Kleist's correspondence has written: 'Here under the King's eyes duties were discharged strictly, pedantically, ruthlessly...' Kleist's service in Potsdam was 'a boring, mindless garrison life in which drill and guard succeeded one another in an unbroken chain, without amusement or diversion, without stimulation or relaxation.'

But not all members of Frederick's army led such a bleak existence. High ranking Prussian officers enjoyed more entertainment than the hapless First Lieutenant Kleist. Lieutenant General Friedrich Rudolf Graf Rothenburg (1710-1751), who belonged to the King's inner circle of advisors, played chamber music. Frederick, on his frequent journeys to Potsdam to oversee his army, regularly brought his musicians with him, where they took part in concerts from 7 to 9 p.m. daily. In May 1747 Emanuel Bach's father, Johann Sebastian, visited Potsdam at the King's behest and demonstrated his astounding musical prowess to Frederick and his assembled guests in the City Palace. In the same year Frederick's new palace, Sans Souci, was finished, and Carl Philipp Emanuel Bach and his colleague, the harpsichordist Christoph Nichelmann (1717-1762),

began to perform there, alternating every four weeks as accompanists to the King.

Around this time Emanuel Bach had begun to enjoy a *succès d'estime*. By the end of 1749 he had composed 56 sonatas for solo keyboard, 25 keyboard concertos, and much music for other combinations of instruments. He had published two collections of sonatas, one dedicated to Frederick the Great, and one concerto. Although the King seems to have shown little appreciation for these publications – or for any of Bach's other works – and although Bach had not yet achieved the broad renown that his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) would bring him, he was winning recognition among discerning listeners. In December 1747 a young law student and amateur musician, Christian Gottfried Krause, who was General Rothenburg's secretary, wrote to the poet Johann Wilhelm Ludwig Gleim in Halberstadt:

'Since my General now has a taste for Bach and often plays his trio, I had to copy the enclosed myself. Make an effort to see that it is not rejected out of hand if it doesn't please right away. Bach is a Milton; he needs to be practised thoroughly. One must be well acquainted with his melodies before they please... You will surely be well rewarded for the trouble you take to make the Bachish taste popular in your concerts. It is an uncommon pleasure to hear his works. At a distinguished musical gathering, it was recently observed, with general approval, that other pieces merely please, but Herr Bach's and those of Concertmeister Graun [Johann Gottlieb Graun (1702-1771)] compel admiration.'

All of the five sonatas in the present volume seem to have been favourites with eighteenth-century keyboardists, if the number of extant eighteenth-century sources of these works is any indication of their popularity. Bach authorized the publication of two of them in anthologies: W. 62/8 in *Tonstücke für das Clavier vom Herrn C.P.E. Bach und andern classischen Musikern* (Berlin: Wever, 1762), and in a second edition, *C.P.E. Bach, Nichelmann und Händels Sonaten und Fugen fürs Clavier, Zweyte Auflage* (Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1774), and W. 62/10 in *Musikalisches Mancherley* (Berlin: G.L. Winter, 1762-1763), an anthology directed to a broad clientele. In 1761 two of the five sonatas, including the one published in *Tonstücke*, appeared in an unauthorized, corrupt French edition: W. 62/8 and W. 65/22 in *Six Sonates pour le Clavecin... Œuvre I* (Paris: Huberty). Although the remaining two, W. 65/23 and W. 65/25, remained unpublished during Bach's lifetime, they must have circulated widely, for they survive in many manuscript sources from the eighteenth century.

These five sonatas are examples of the mid-eighteenth-century style known as galant or gallant. Most of the fifteen movements in these works are in binary form (two main sections, each of which is repeated). Most have a texture in which a pleasant melody prevails, accompa-

nied by a left-hand part that is mostly subordinate. In two movements, the right- and left-hand parts are more nearly equal, as in two-part inventions. One movement is in perpetual motion style – its melody moves in notes of equal duration. All of them, whatever their texture, have the fluent, unruffled character that is typical of the galant style. The ‘Bachish taste’ of which Krause wrote is nevertheless evident in clever and elegant details which lift these works far above the vapidity of much music of the time. Bach’s melodies often proceed in unexpected directions, his rhythms have unusual quirks, and his textures evoke worlds foreign to the galant style.

The opening *Allegro* of the **Sonata in G major**, W.65/22, has a cheerful melody in which dotted rhythms prevail. The G minor melody of its *Andante*, the piece in perpetual motion mentioned above, contains many affective, chromatic intervals. It moves lithely from one such chromatic interval to another, alluding delicately to their melancholy character, rather than dwelling on it. The final *Allegretto* has the same triadic opening melody as does the *Andante*, but returns it to G major, demonstrating that this theme can be light-hearted as well as gently melancholy.

The first movement of the **Sonata in A minor**, W.65/25, like many of Bach’s keyboard compositions, simulates a vocal style. Its melody is full of sighing repeated notes and short rests followed by up-beats, like a singer catching breaths. At the end of each of the two large sections of this movement, the melody reverts to instrumental style, pouring out streams of ever more rapid notes. During his career, Emanuel Bach gradually stopped writing middle movements in tonalities that were parallel to those of the outer movements, as in W.65/22 (G-g-G) and W.62/8 (F-f-F), and began to explore other key relationships. The *Andante* of W.65/25 is in the relative key of the two outer movements. Bach plays with relatives and parallels in this short movement. After a beginning in C major, this *Andante* moves unexpectedly to E flat major, which soon reveals itself as the relative of C minor. From that key it is only a short step back to C major. The melody ends just as it began. As a unifying element in the *A minor Sonata*, Bach borrows a short melodic motif (four descending semiquavers) from the first movement and presents it as the main idea of the last *Allegro*. Here it assumes far greater importance than in the opening *Moderato*.

In the opening *Allegretto* of the **Sonata in F major**, W.62/8, Bach introduces a saucy melody that unfolds restlessly in a variety of rhythms. He varies its repetitions of short melodic fragments as he did on a larger scale in many sonatas in which he wrote a varied reprise for each main section. The *Adagio* movement of this work is also restless, but mimics a more affective vocal style, with frequent chromatic turns. The final *Presto* has a two-part-invention texture. It is full of rhetorical pauses that cease to be surprises after they are heard for the fourth time, but are nevertheless impressive.

The opening *Allegretto* of the **Sonata in D minor**, W.65/23, begins with another broken chordal melody and quickly settles into almost constant triplet motion. The following *Andante* is a suave movement with thirds and sixths as vertical sonorities in typical galant fashion. In the final *Allegro* Bach exploits one of his favourite rhythmic devices: a sudden, unprepared deceleration in the movement's animated pace. This slowing occurs eight times (sixteen when both sections are repeated) during the movement.

The first movement of the **Sonata in C major**, W.62/19, is poised and sanguine. In its constant reference to its initial melody, it realizes an æsthetic ideal of the time. The use of this dotted melody, not only as an opening, but also to introduce a contrasting key and as a closing theme for each main section of the movement satisfies an eighteenth-century North German wish for thematic unity. Haydn would later construct many of his sonata movements in the same way. The *Andante un poco* begins with an expressive melody that becomes more ornate as it progresses. In its stately pace and elaborate melody it foreshadows the slow movements of the *Kenner und Liebhaber* collections (1779-1787). The *Allegro di molto* has a texture that is also forward-looking. In this buoyant final movement there is no longer a right-hand melody accompanied by the left hand. Both hands alternate in such a way that there is always motion, as in the style *brisé* of French harpsichord music. The light, airy idiomatic keyboard texture that Bach perfected in this movement would characterize many of his solo keyboard works from this time on.

© **Darrell M. Berg 2001**

Performer's Remarks

The most wonderful aspect of Nordic summer nights is their combination of light and silence. The sun dives under the horizon for only a few hours. It remains light all the time, but the world regains its nightly peace. No sounds can be heard in the melancholy golden rays of the barely absent sun.

This CD has been recorded in a relatively small building belonging to the very traditional Finnish Youth Society in the remote village of Lumijoki. Lumijoki, with its 1,600 inhabitants, is just a few kilometres from the open sea in the Northern Ostrobothnian region, far from any industry and busy roads. The wooden building has a larger room in which weddings, amateur theatre performances or public lectures are held.

Here, during the night, the silence becomes deep and gives freedom, clarity and power to the sound of the clavichord. The five sonatas on this CD belong to a period in Carl Philipp Emanuel Bach's compositional development when he often composed in an accentuatedly lyric mood,

even in fast movements. In Lumijoki the silence of the Finnish night, this slightly melancholic and very lyric clavichord and the demands of these sonatas come together in ideal circumstances.

The instrument used on this recording

The clavichord used here is based on instruments built by one of the most famous clavichord builders of the second half of the 18th century, Christian Gottlob Hubert. Hubert was famous for all kinds of keyboard instruments but today he is best known as a clavichord maker as most of his surviving instruments are clavichords. Thomas Friedemann Steiner, who built the instrument used here, is one of the leading Hubert specialists. The present instrument is based on Hubert's large, unfretted clavichords, particularly one from 1772 preserved in the instrument collection at Bad Krozingen.

Stylistically Hubert is related to the south German tradition of clavichord building though his instruments display many features of his own own. His numerous innovations inspired Gerber to write around 1790: 'His instruments, clavichords, harpsichords and fortepianos, either invented or perfected by himself, are very much in demand.' ('Seine Arbeiten sowohl selbst erfundene als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte werden sehr gesucht.')

The sound of Hubert's clavichords, as of the present replica, is rather slender and very flexible, rich and somewhat dark, and the instruments have a very peaceful, sweet character, just like Hubert himself who, according to Meusel (1786), was 'a very small man with a quiet and noble character' ('ein sehr kleiner Mann von stillem und edlem Character'). Hubert's clavichords, unfailingly elegant as to outward appearance, represent a highly refined late type of clavichord which must have been ideally suited to the demands and the domestic environment of bourgeois households. The instruments are at their best in works that do not have an overly sophisticated or heavy texture. In relatively sparse two- or three-part textures they offer the player a very large range of fine nuances and shadings, thus underlining the *empfindsam* aspect of so many works by Carl Philipp Emanuel Bach.

© **Miklós Spányi 2000**

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 Koenemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.



Miklós Spányi

Gemäß Nachlaß-Verzeichnis komponierte Carl Philipp Emanuel Bach die fünf Sonaten dieser CD in den Jahren 1748 und 1749 in dieser Reihenfolge:

- 1748: W. 65/22 (H. 56), in Berlin,
W. 62/8 (H. 55), in Potsdam
W. 65/23 (H. 57), in Potsdam
1749: W. 65/25 (H. 61), in Potsdam
W. 62/10 (H. 59), in Berlin.

Für Bach und die anderen Musiker am Hofe Friedrichs des Großen war die Zeit zwischen 1745, dem Ende des Zweiten Schlesischen Krieges, und 1756, dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (oft auch als Dritter Schlesischer Krieg bezeichnet) eine Zeit scheinbarer Stabilität. Doch gab es in jenen Jahren bereits Vorbereitungen für den nächsten Konflikt. Friedrichs Gegner waren mit dem Ergebnis des Zweiten Schlesischen Krieges unzufrieden, und Friedrich, allzeit ein aktiver Lenker der militärischen Angelegenheiten Preußens, bereitete für den Fall des Falles neue Verteidigungsmaßnahmen vor. Er verbrachte viel Zeit zwischen Berlin, seinem Regierungssitz, und Potsdam, wo eine große Garnison stationiert war. Für viele der in Potsdam stationierten Soldaten – darunter der junge Dichter Ewald Christian von Kleist, der die militärische Laufbahn nur widerwillig eingeschlagen hatte – war das Leben ausgesprochen trostlos. Die Stadt hatte nur wenige der Zerstörungen zu bieten, die man selbst in einer so provinziellen Hauptstadt wie dem Berlin des 18. Jahrhunderts finden konnte, wo Theater und eine neugegründete Oper blühten. Der Herausgeber des Kleist'schen Briefwechsels schrieb: „... hier unter den Augen des Königs wurde der Dienst streng, pedantisch, rücksichtslos gehandhabt ... Ein langweiliges, geisttötendes Garnisonleben, in dem Exerciren und Wachdienst sich in ununterbrochener Kette die Hand reichten, ohne Erheiterung und Abwechslung, ohne Anregung und Erholung.“

Doch nicht alle Mitglieder der friderizianischen Armee führten eine derart freudlose Existenz. Hochrangige preußische Offiziere erfreuten sich besserer Unterhaltung als der unglückliche Oberleutnant Kleist. Generalleutnant Friedrich Rudolf Graf Rothenburg (1710-1751), der zum engeren Kreis der Berater des Königs gehörte, spielte Kammernmusik. Auf seinen zahlreichen Reisen nach Potsdam brachte Friedrich regelmäßig seine Musiker mit, die täglich zwischen 19 und 21 Uhr konzertierten. Im Mai 1747 besuchte Emanuel Bachs Vater, Johann Sebastian, auf königliches Geheiß Potsdam und demonstrierte Friedrich und seinen versammelten Gästen im Stadtschloß sein verblüffendes musikalisches Können. Im selben Jahr wurde

Friedrichs neues Schloß, Sans Souci, fertiggestellt; Carl Philipp Emanuel Bach und sein Kollege, der Cembalist Christoph Nichelmann (1717-1762) spielten hier, wobei sie sich alle vier Wochen als Begleiter des Königs abwechselten.

Zu jener Zeit erfreute sich Emanuel Bach zunehmenden Erfolgs. Ende 1749 hatte er 56 Klaviersonaten, 25 Klavierkonzerte und eine große Menge Musik für andere Instrumentenkombinationen geschrieben. Er hatte zwei Sonaten-Sammlungen, von denen eine Friedrich dem Großen gewidmet war, und ein Konzert veröffentlicht. Obwohl der König für diese Drucke – oder die anderen Bachschen Werke – wenig Anerkennung übrig gehabt zu haben scheint, und obwohl Bach noch nicht die große Berühmtheit erlangt hatte, die ihm sein *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) einbringen sollte, so schenkten ihm kundige Hörer doch vermehrt Aufmerksamkeit. Im Dezember 1747 schrieb Christian Gottfried Krause – ein junger Jura-student, Amateurmusiker und Sekretär General Rothenburgs – an den Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim in Halberstadt:

„Weil mein General jetzt in dem Gout von Bachen ist, und sein Trio oft spielt so habe ich das beygehende selbst abschreiben müssen. Geben Sie sich alle Mühe, daß man dieß Trio nicht gleich verwirft, wenn es nicht bald gefällt. Bach ist ein Milton, er will durchaus exercirt seyn. Man muß mit seinen Melodien vorher recht bekant werden ehe sie gefallen ... Sie werden für die Mühe, so Sie sich geben, den bachischen Gout in Ihren Concerten beliebt zu machen, sehr wohl schadlos gehalten. Es ist ein ungemeines Vergnügen, seine Sachen zu hören. Es wurde letzzt in einer guten musikal. Gesellschaft mit allgemeinem Beyfall gesagt, daß andere Stücke nur gefielen, H. Bachs und des Concertmeister Grauns [Johann Gottlieb Graun (1702-1771)] aber zum Gefallen zwängen.“

Wenn die Anzahl existierender Quellen aus dem 18. Jahrhundert irgend Indiz für die Werkverbreitung ist, dann scheinen alle fünf Sonaten dieser Folge Favoriten unter den Spielern der damaligen Zeit gewesen zu sein. Bei zwei der Sonaten gestattete Bach die Veröffentlichung in Anthologien: W. 62/8 in *Tonstücke für Clavier vom Herrn C.P.E. Bach und andern classischen Musikern* (Berlin: Wever, 1762), und in einer zweiten Ausgabe, *C.P.E. Bach, Nichelmann und Händels Sonaten und Fugen fürs Clavier, Zweyte Auflage* (Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1774), und W. 62/10 in *Musikalisches Mancherley* (Berlin: G.L. Winter, 1762-1763), einer an das breite Publikum gewandten Sammlung. 1761 erschienen zwei der fünf Sonaten – u.a. dasjenige, das in den Tonstücken veröffentlicht worden war – in einer unautorisierten, korrupten französischen Ausgabe: W. 62/8 und W. 65/22 in *Six Sonates pour le Clavecin... Œuvre I* (Paris: Huberty). Obgleich die verbleibenden zwei, W. 65/23 und W. 65/25, zu Bachs Lebzeiten unveröffentlicht

blieben, müssen sie sich großer Verbreitung erfreut haben, denn sie sind in zahlreichen handschriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts überliefert.

Diese fünf Sonaten sind Vertreter des sogenannten „Galanten Stils“, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufblühte. Die meisten der 15 Sätze dieser Werke sind zweiteilig (zwei Hauptteile, von denen jeder wiederholt wird). Die Textur sieht zumeist eine hübsche, vorherrschende Melodie vor, die von einem meistenteils untergeordneten Part der linken Hand begleitet wird. In zwei Sätzen sind linke und rechte Hand nahezu gleichbedeutend, wie in den zweistimmigen Inventionen. Ein Satz ist in der Art eines *perpetuum mobile* komponiert – seine Melodie bewegt sich in Noten von gleicher Dauer. Unabhängig von ihrer Textur aber weisen alle den fließenden, glatten Charakter auf, der für den „Galanten Stil“ typisch ist. Der „bachische Gout“, von dem Krause sprach, ist nichtsdestoweniger den geschickten und eleganten Details anzuhören, die diese Stücke weit über die Geistlosigkeit so mancher Musik jener Zeit erheben. Bachs Melodien schlagen oft überraschende Richtungen ein, seine Rhythmen sind mit ungewöhnlichen Finten gespickt, und sein Satz evoziert Welten, die dem „Galanten Stil“ fremd sind.

Das eröffnende *Allegro* der *Sonate G-Dur* W. 65/22 hat eine fröhliche Melodie, in der punktierte Rhythmen vorherrschen. Die g-moll-Melodie des *Andante* – das bereits erwähnte *Perpetuum-mobile*-Stück – enthält viele affektgeladene chromatische Intervalle. Geschmeidig bewegt es sich von einem solchen Intervall zum nächsten, wobei ihr melancholischer Charakter eher angedeutet denn ausgekostet wird. Das Schluß-*Allegro* besitzt dieselbe Dreiklangsmelodie wie das *Andante*, wendet sie aber zurück nach G-Dur und zeigt, daß dieses Thema sowohl unbeschwert wie auch von edler Melancholie sein kann.

Der erste Satz der *Sonate a-moll* W. 65/25 ahmt, wie viele der Bachschen Klavierwerke, vokale Stiliketten nach. Seine Melodie ist voll seufzender Tonwiederholungen und kurzer Pausen, denen Auftakte folgen – ganz wie ein Sänger Atem holt. Jeweils am Ende der beiden langen Satzteile wird die Melodie instrumentaler und läßt Ströme immer schnellerer Töne aus sich herausquellen. Im Laufe seiner Entwicklung verzichtet Emanuel Bach zusehends darauf, Mittelsätze in den Varianttonarten der Außensätze zu schreiben – wie in W. 65/22 (G-g-G) und W. 62/8 (F-f-F) –, und begann, andere Tonartenbeziehungen zu erkunden. Das *Andante* von W. 65/25 steht in der Paralleltonart der Außensätze. Bach spielt hier mit Parallel- und Variantart. Nach einem anfänglichen C-Dur bewegt sich das *Andante* plötzlich nach Es-Dur, das sich bald als Parallele von c-moll entpuppt. Von dort ist es nur ein kleiner Schritt zurück nach C-Dur. Die Melodie endet, wie sie begann. Als vereinheitlichendes Element leiht Bach sich in der *a-moll-Sonate* ein kurzes Motiv (vier absteigende Sechzehntel) aus dem ersten Satz und präsentiert es

als das Hauptmotiv des abschließenden *Allegro*, wo es weit größere Bedeutung erlangt als im Eingangs-*Moderato*.

Im Eingangs-*Allegretto* der *Sonate F-Dur* W. 62/8 stellt Bach eine freche Melodie vor, die sich ruhelos über einer Vielzahl von Rhythmen entfaltet. Er variiert ihre Wiederholungen kurzer Melodiefragmente, wie er es in größerem Rahmen bei vielen Sonaten getan hat, in denen es für jeden Hauptteil modifizierte Reprisen gibt. Das *Adagio* dieses Werks ist ebenfalls voller Unrast, imitiert mit zahlreichen chromatischen Wendungen aber einen affektiveren Vokalstil. Das *Presto-Finale* ähnelt satztechnisch einer zweistimmigen Invention. Es wimmelt von rhetorischen Pausen, die nach dem vierten Hören ihren Überraschungseffekt verlieren, nichtsdestotrotz aber beeindruckend sind.

Das einleitende *Allegretto* der *Sonate d-moll* W. 65/23 beginnt wiederum mit einer Melodie aus Dreiklangsbrechungen und schickt sich rasch in eine stete Triolenbewegung. Das folgende *Andante* ist ein sanfter Satz mit Terz- und Sextklängen in typische „galanter“ Manier. Im Schluß-*Allegro* nutzt Bach einen seiner Lieblingstricks in rythmischer Hinsicht: eine plötzliche, unvorbereitete Verlangsamung des lebhaften Satztempos. Diese Retardierung findet achtmal statt (bzw. sechzehnmal, wenn beide Teile wiederholt werden).

Der erste Satz der *Sonate C-Dur* W. 62/19 ist gelassen und heiter. Mit dem unablässigen Rückbezug auf seine Anfangsmelodie verwirklicht er ein ästhetisches Ideal seiner Zeit. Daß diese punktierte Melodie nicht nur als Eröffnung, sondern auch zur Vorstellung der kontrastierenden Tonart und als Schlußthema für jeden der Hauptteile benutzt wird, befriedigt den Wunsch nach thematischer Einheit, wie er im Norddeutschland des 18. Jahrhunderts verbreitet war. Haydn sollte später viele seiner Sonatensätze nach demselben Prinzip bilden. Das *Andante un poco* beginnt mit einer expressiven Melodie, die im Verlauf immer reicher verziert wird. Mit ihrem würdevollen Tempo und der kunstvollen Melodie weist sie auf die langsamen Sätze der Sammlungen für Kenner und Liebhaber (1779-1787) voraus. Das *Allegro di molto* blickt satztechnisch ebenfalls in die Zukunft. In diesem schwungvollen Finalsatz sind rechte Hand und linke Hand nicht länger hierarchisch in Melodie und Begleitung eingeteilt. Beide Hände wechseln sich dergestalt ab, daß alles in steter Bewegung ist, ganz wie im *style brisé* der französischen Cembalomusik. Der leichte und luftige Klaviersatz, den Bach in diesem Satz vervollkommnete, sollte von nun an viele seiner Soloklavierwerke kennzeichnen.

© Darrell M. Berg 2001

Anmerkungen des Interpreten

Das Schönste an einer Sommernacht im Norden ist die Verbindung von Licht und Stille. Die Sonne taucht nur für wenige Stunden unter den Horizont. Die ganze Zeit bleibt es hell, aber die Welt erlangt ihre Nachtruhe wieder. Man hört keinerlei Geräusche in den melancholischen, goldenen Strahlen der kaum abwesenden Sonne.

Diese CD wurde in einem relativ kleinen Gebäude eingespielt, das der sehr traditionsbewußten Finnischen Jugendgemeinschaft im entlegenen Dorf Lumijoki gehört. Lumijoki, das in der Region Nord-Ostrobothnien liegt, ist mit seinen 1.600 Einwohnern nur wenige Kilometer von der offenen See entfernt, weit weg von Industrie und großen Verkehrsadern. Das Holzgebäude hat einen Saal, in dem Hochzeiten, Laientheateraufführungen oder öffentliche Lesungen stattfinden.

Hier ist die Stille tief in der Nacht, und sie verleiht dem Klang des Clavichords Freiheit, Klarheit und Kraft. Die fünf Sonaten dieser CD entstammen einer Phase in Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorischer Entwicklung, während der er oftmals betont lyrische Stimmungen komponierte, selbst in den schnellen Sätzen. In Lumijoki haben sich die Stille der finnischen Nacht, das leicht melancholische und sehr lyrische Clavichord und die Anforderungen dieser Sonaten auf ideale Weise verbunden.

Das bei dieser Einspielung verwendete Instrument

Das hier verwendete Clavichord basiert auf Instrumenten, die von Christian Gottlob Hubert, einem der berühmtesten Clavichordbauern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gebaut wurden. Hubert war berühmt für alle Arten von Tasteninstrumenten, doch ist er heute als Clavichordbauer am bekanntesten, da die meisten seiner erhaltenen Instrumente Clavichorde sind. Thomas Friedemann Steiner, der das hier benutzte Instrument gebaut hat, ist einer der führenden Hubert-Experten. Das Instrument basiert auf Huberts großen, bundlosen Clavichorden, insbesondere auf einem Exemplar aus dem Jahr 1772, das in der Instrumentensammlung von Bad Krozingen aufbewahrt wird. In stilistischer Hinsicht zeigt Hubert eine Nähe zur süddeutschen Schule des Clavichordbaus, obwohl seine Instrumente viele eigene Züge aufweisen. Seine zahlreichen Neuerungen veranlaßten Gerber um 1790 zu der Bemerkung: „Seine Arbeiten, sowohl selbst erfundene, als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte, werden sehr gesucht.“

Der Klang der Hubertschen Clavichorde ist, wie der des vorliegenden Nachbaus, ziemlich schlank und sehr elastisch, reich und ein wenig dunkel; die Instrumente haben einen sehr friedlichen, zarten Charakter, ganz wie Hubert selber, der, so Meusel (1786), „ein sehr kleiner Mann

von stillem und edlem Character“ war. Huberts Clavichorde, unfehlbar elegant in ihrer äußeren Erscheinung, stellen einen hochkultivierten Spättyp des Clavichords dar, der auf die Anforderungen und die häusliche Umgebung bürgerlicher Haushalte optimal zugeschnitten war. Die Instrumente demonstrieren ihr Bestes in Werken, die nicht übermäßig anspruchsvoll oder dicht gesetzt sind. Im relativ dünnen zwei- oder dreistimmigen Satz bieten sie dem Spieler ein großes Spektrum feiner Nuancen und Schattierungen; auf diese Weise unterstreichen sie den Aspekt der Empfindsamkeit, der so vielen Werken Carl Philipp Emanuel Bachs eignet.

© *Miklós Spányi 2000*

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Clavichord und Fortepiano) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet am Oulu Konservatorium in Finnland. Gegenwärtig bereitet er eine Gesamtausgabe der Klavierwerke C.P.E. Bachs für den Verlag Könnemann Music, Budapest, vor. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

Selon le *Nachlaß-Verzeichnis*, catalogue de son héritage musical, Carl Philipp Emanuel Bach composa les cinq sonates de ce volume durant les années 1748-1749, dans l'ordre suivant:

- 1748: W. 65/22 (H. 56), à Berlin,
W. 62/8 (H. 55), à Potsdam
W. 65/23 (H. 57), à Potsdam
1749: W. 65/25 (H. 61), à Potsdam
W. 62/10 (H. 59), à Berlin.

Pour Bach et pour les autres musiciens au service de Frédéric le Grand de Prusse, la période qui débuta en 1745 – fin de la Seconde Guerre de Silésie – et prit fin en 1756 – début de la Guerre de Sept Ans (souvent appelée Troisième Guerre de Silésie) –, fut une période d'apparente stabilité. Mais ces années furent en fait des années de préparation au conflit qui allait éclater. En effet, les ennemis de Frédéric le Grand n'étaient guère satisfaits des conséquences de la Seconde Guerre de Silésie et celui-ci, en leader toujours actif des intérêts militaires de la Prusse, se préparait une fois de plus à se défendre contre eux, si le besoin s'en faisait sentir. Il voyageait beaucoup entre Berlin, siège de son gouvernement, et Potsdam, où il entretenait une importante garnison. Pour beaucoup de soldats stationnés à Potsdam, y compris pour le jeune poète Ewald Christian von Kleist qui avait à contre-cœur embrassé la carrière militaire, la vie militaire n'était guère enthousiasmante. La ville offrait peu des divertissements que l'on pouvait trouver dans une capitale aussi provinciale que l'était Berlin au dix-huitième siècle, où les théâtres et un opéra récemment réouvert prospéraient. L'éditeur de la correspondance de Kleist écrivait: "Sous les yeux du Roi, les devoirs militaires étaient acquittés strictement, avec pédanterie, impitoyablement..." Les devoirs de Kleist à Potsdam étaient "une vie de garnison ennuyeuse, abrutissante, dans laquelle les manœuvres et les gardes succédaient les unes aux autres comme les maillons d'une chaîne ininterrompue, sans diversion ni amusement, sans stimulation ni relâche".

Mais une si morne existence n'était pas le lot de tous les membres de l'armée de Frédéric. Les officiers prussiens de haut rang profitaient de davantage d'amusements que l'infortuné Lieutenant Kleist. Le Lieutenant Général Friedrich Rudolf Comte de Rothenburg (1710-1751), qui appartenait au cercle restreint des Conseillers, pratiquait la musique de chambre. Frédéric, lors des fréquents déplacements qu'il effectuait à Potsdam pour inspecter ses armées, amenait régulièrement avec lui ses musiciens qui prenaient part quotidiennement à des concerts, de sept heures à neuf heures du soir. En mai 1747, le père d'Emanuel Bach, Johann Sebastian, se rendit

à Postdam, à l'invitation pressante du Roi et fit à Frédéric et à ses hôtes rassemblés dans les appartements royaux une démonstration de sa prodigieuse science musicale. La même année, le nouveau palais de Frédéric, Sanssouci, fut terminé et Carl Philipp Emanuel Bach, avec son collègue claveciniste Christoph Nichelmann (1717-1762) commencèrent d'y jouer comme accompagnateurs du Roi, chacun à son tour pendant quatre semaines.

C'est à peu près à cette époque qu'Emanuel Bach avait commencé à jouir d'un *succès d'estime*. Vers la fin de 1749, il avait composé 56 sonates pour clavier seul, 25 concertos et une bonne quantité de musique pour d'autres combinaisons instrumentales. Il avait également publié deux recueils de sonates – dont l'un dédié à Frédéric le Grand – et un concerto. Bien que le Roi n'ait montré que peu d'intérêt pour ces publications – pas plus d'ailleurs que pour les autres ouvrages de Bach – et bien que ce dernier ne jouisse pas encore du succès qu'allait lui apporter son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), il commençait à être connu des mélomanes avisés. En décembre 1747, un jeune étudiant en droit et musicien amateur, Christian Gottfried Krause, secrétaire du Général Rothenburg, écrivait au poète Wilhelm Ludwig Gleim à Halberstadt: "Depuis que mon Général s'est pris d'un goût pour Bach et joue souvent ses trios, j'ai dû copier moi même celui que vous trouverez ici. Faites l'effort de vous persuader qu'il ne faut pas le rejeter s'il ne plaît pas de prime accord. Bach est un Milton. Il doit être travaillé avec le plus grand soin. On doit d'abord être bien accoutumé à ses mélodies avant qu'elles ne plaisent et vous serez certainement bien récompensé des efforts que vous faites pour imposer le goût de Bach dans vos concerts. C'est un plaisir peu ordinaire que d'entendre ses œuvres. Avec l'assentiment général, quelqu'un observait récemment devant un auditoire distingué que, si les autres pièces qu'on avait jouées avaient simplement plu, celles de Monsieur Bach et celles du Concertmeister Graun [Johann Gottlieb Graun (1702-1771)] avaient forcé l'admiration.

Si on en juge par le nombre de sources contemporaines de ces œuvres qui nous sont parvenues, il semble bien que les cinq sonates de ce volume aient joui d'une extrême popularité auprès des musiciens du dix-huitième siècle. Bach autorisa la publication de deux d'entre elles sous forme d'anthologies: W.62/8 dans les *Tonstücke für das Clavier vom Herrn C.P.E. Bach und andern classischen Musikern* (Berlin: Wever, 1762), ainsi que dans une seconde édition, *C.P.E. Bach, Nichelmann und Händels Sonaten und Fugen fürs Clavier, Zweyte Auflage* (Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1774), W.62/10 dans le *Musikalisches Mancherley* (Berlin: G.L. Winter, 1762-1763), une anthologie destinée à une vaste clientèle. En 1761, deux de ces cinq sonates, W.62/8 et W.65/22, y compris par conséquent celle publiée dans les *Tonstücke*, parurent dans une édition française, non autorisée et largement fautive: *Six Sonates pour le Clavecin...*

Œuvre I (Paris: Huberty). Bien que les deux sonates restantes, W. 65/23 et W. 65/25 n'aient pas été publiées du vivant de Bach, elle durent abondamment circuler, car elles nous sont parvenues par de nombreuses sources manuscrites du dix-huitième siècle.

Ces cinq sonates sont des exemples de ce style caractéristique du milieu du dix-huitième siècle, qu'on appelle *galant* ou *gallant*. La plupart des quinze mouvements de ces sonates sont de forme binaire (en deux sections principales, chacune faisant l'objet d'une reprise). La plupart d'entre eux font chanter une mélodie agréable accompagnée d'une main gauche qui lui est asservie. Dans deux mouvements, main gauche et main droite sont davantage à égalité, comme dans une invention à deux voix. Un des mouvements est en forme de mouvement perpétuel, en valeurs égales. Tous, quelles que soient leurs textures, ont le caractère fluide et calme, typique du style *galant*. Le "goût" de Bach auquel Krause faisait allusion est néanmoins perceptible dans d'ingénieux et élégants détails qui haussent ces œuvres bien au dessus de la fadeur de tant de musiques de l'époque. Les mélodies de Bach évoluent souvent dans des directions inattendues, leurs rythmes ont souvent des finesses peu communes, et leurs physionomies évoquent des mondes étrangers au style *galant*.

L'*Allegro* qui ouvre la **Sonate en sol majeur** W. 65/22 possède une mélodie joyeuse où les rythmes pointés abondent. Celle en sol mineur de l'*Andante* (le mouvement perpétuel mentionné précédemment) recourt aux degrés chromatiques expressifs; elle passe souplement de l'un à l'autre, accentuant délicatement et sans insistance son caractère mélancolique. La même figure mélodique débute l'*Andante* et l'*Allegretto* final, mais dans celui-ci, revient à la tonalité de sol majeur, montrant par là que ce thème peut être à la fois insouciant et doucement mélancolique.

Le premier mouvement de la **Sonate en la mineur**, W. 65/25, comme beaucoup de compositions de Bach pour le clavier, imite le style vocal. Sa mélodie use abondamment de notes répétées soupirantes et de brefs silences suivis d'anacrouses, tel un chanteur reprenant sa respiration. A la fin de chacune des vastes sections de ce mouvement, la mélodie revient à un style plus instrumental, déversant des flots de notes toujours plus rapides. Durant sa carrière, Emanuel Bach cessa progressivement d'écrire des mouvements centraux dans des tonalités parallèles à celles de la tonalité générale de l'œuvre, comme c'est le cas dans les sonates W. 65/22 (sol majeur – sol mineur – sol majeur) et W. 62/8 (fa majeur – fa mineur – fa majeur) et commença d'explorer d'autres relations tonales. L'*andante* de la sonate W. 65/25 est dans la tonalité relative de celle des deux autres mouvements. Dans ce court *Andante*, Bach joue avec les tonalités parallèles et relatives: débutant en do majeur, il module en mi bémol majeur, tonalité relative de do mineur; de cette tonalité, il n'y a qu'un pas vers celle de do majeur, nous revenons ainsi au point

de départ. Comme élément unificateur de cette sonate en la mineur, Bach emprunte au premier mouvement un bref motif mélodique (quatre doubles croches) et l'utilise comme idée principale de l'*Allegro* final, où il acquiert une importance bien plus grande que dans le *Moderato* initial.

Dans le premier *Allegretto* de la **Sonate en fa majeur** W. 62/8, Bach introduit une mélodie quelque peu impertinente qui se déploie de manière ininterrompue avec une grande diversité de rythmes, à la manière des reprises variées qu'il a écrites pour quelques unes de ses sonates. L'*Adagio* se déroule lui aussi sur un rythme continu, mais imite davantage le style vocal expressif, avec de fréquents passages chromatiques. Le *Presto* final est une invention à deux voix: elle fourmille de brusques arrêts très éloquentes qui cessent de faire de l'effet après qu'on les a entendus quatre ou cinq fois, mais n'en restent pas moins expressifs.

L'*Allegretto* initial de la **Sonate en ré mineur** W. 65/23 commence lui aussi par une mélodie en accords brisés et se transforme rapidement en un mouvement continu de triplets. L'*Andante* qui suit est un mouvement suave en tierces et sixtes, typique du style *galant*. Dans l'*Allegro* final, Bach exploite l'une de ses formules rythmiques favorites: un brusque ralentissement de l'allure. Cet effet revient huit fois (seize lorsqu'on fait les reprises) durant ce mouvement.

Le premier mouvement de la **Sonate en do majeur** W. 62/19 est grave et confiant. Par sa constante référence à la mélodie initiale, il réalise l'idéal esthétique de l'époque. L'usage de cette mélodie pointée, non seulement pour donner de l'élan au début, mais aussi pour introduire un changement inattendu de tonalité et comme formule conclusive, satisfait le souhait de l'unité thématique, cher aux Allemands du Nord au dix-huitième siècle. C'est un procédé que, plus tard, Haydn devait abondamment utiliser dans ses sonates. L'*Andante un poco* s'ouvre sur une mélodie expressive, de plus en plus ornée au fur et à mesure que l'on progresse. Sa marche majestueuse et sa mélodie très travaillée préfigurent les mouvements lents des collections à venir pour *Kenner und Liebhaber* (1779-1787). L'*Allegro di molto* lui aussi est tourné vers l'avenir. Dans ce final vif et animé, il n'y a plus de mélodie accompagnée. Les deux mains alternent de manière telle qu'elles créent un mouvement continu, comme dans le style *brisé* de la musique française de clavecin. Ce style léger et aérien que Bach perfectionne dans ce mouvement caractérise beaucoup de ses ouvrages pour le clavier à partir de cette époque.

© **Darrell M. Berg 2001**

Remarques de l'interprète

La combinaison de la lumière et du silence est ce qu'il y a de plus extraordinaire dans l'été nordique. Le soleil ne plonge sous l'horizon que pour quelques heures. La clarté demeure mais

le monde regagne sa paix nocturne, on n'entend aucun son dans les lueurs mélancoliques et dorées du soleil à peine absent.

Ce disque a été enregistré dans un bâtiment relativement petit appartenant à la très traditionnelle Union de la Jeunesse finnoise d'un village éloigné, Lumijoki. Avec ses 1600 habitants, il se trouve à quelques kilomètres de la mer, dans le nord de la région de l'Ostrobotnie, loin de toute industrie et des routes les plus fréquentées. Le bâtiment de bois possède une grande salle dans laquelle se tiennent noces, spectacles de théâtre amateurs et conférences publiques.

Là, durant la nuit, le silence devient profond, apportant liberté, clarté et puissance au son du clavicorde. Les cinq sonates présentées ici appartiennent à une période créatrice de Carl Philipp Emanuel Bach durant laquelle il composait dans un style lyrique, même ses mouvements rapides. Le climat requis par ces sonates, le clavicorde – instrument doucement mélancolique et très lyrique – et la nuit finlandaise se rencontrent ici idéalement.

L'instrument utilisé dans cet enregistrement

L'instrument utilisé ici est inspiré des instruments de l'un des plus célèbres facteurs de clavicores de la seconde moitié du 18^{ème} siècle, Christian Gottlob Hubert. Hubert était connu pour construire toutes sortes d'instruments à clavier, mais aujourd'hui il est passé à la postérité comme facteur de clavicorde, car tous ses instruments qui ont survécu sont des clavicores. Thomas Friedemann Steiner, qui a construit le clavicorde utilisé dans cet enregistrement, est l'un des plus éminents spécialistes de Hubert. Cet instrument est copié d'un grand clavicorde de Hubert, non lié, de 1722, conservé dans la collection d'instruments de Bad Krozingen.

La facture d'Hubert est apparentée à la tradition des facteurs d'Allemagne du sud, bien que ses instruments présentent beaucoup de caractéristiques personnelles. Gerber, que ses nombreuses innovations frappèrent, écrivit dans les années 1790: "ses instruments, clavicores, clavecins ou fortepianos, soit inventés soit perfectionnés par lui, sont très recherchés". (Seine Arbeiten sowohl selbst erfundene als verbesserte Klaviere, Flügel und Pianoforte werden sehr gesucht.)

Le son des clavicores de Hubert – comme la copie présentée ici – est assez tenu et très souple, riche et quelque peu sombre et ses instruments possèdent un caractère paisible et doux, à l'image de Hubert lui-même qui – selon Meusel (en 1786) – était "un tout petit homme doté d'un caractère noble et tranquille" (ein sehr kleiner Mann von stillem und edlem Character). Les clavicores de Hubert, inaltérablement élégants – comme leur apparence extérieure – incarnent un type d'instruments hautement raffinés qui convenaient à merveille aux exigences et à l'environnement de la vie bourgeoise de l'époque. Dans une écriture aérée à deux ou trois parties, ils

offrent à l'interprète un spectre très étendu de nuances et de couleurs, soulignant ainsi le côté expressif de très nombreuses œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach.

© **Miklós Spányi** 2000

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

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1991 by Thomas Friedemann Steiner, Basel,
after Christian Gottlob Hubert, Ansbach 1772

Miklós Spányi kiittää Lumijoen Nuorisoseuraa, että olemme saaneet käyttää Lumijoen Nuorisoseuraloa tämän äänityksen toteuttamiseen.

Miklós Spányi would like to thank the Lumijoki Youth Association for kind permission to make this recording in the association's building.

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

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

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

SOURCES

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

Sonata in G major, W. 65/22 (H. 56):

1. Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, VII 3872
2. Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 776

Sonata in A minor, W. 65/25 (H. 61):

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 789

Sonata in F major, W. 62/8 (H. 55):

First print in *Tonstücke für das Clavier vom Herrn C.P.E.Bach und einigen andern classischen Meistern*, Berlin and Leipzig, 1762

Sonata in D minor, W. 65/23 (H. 57):

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5883
2. Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, VII 3872

Sonata in C major, W. 62/10 (H. 59):

First print in *Musikalisches Mancherley*, Berlin, 1762-63 (printed by G.L. Winter)

Recording data: July 1999 at the House of the Lumijoki Youth Association (Lumijoen Nuorisoseuratalo), Finland

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Sony DAT recorder;

Sennheiser HD 600 headphones

Producer: Stephan Reh

Digital editing: Stephan Reh

Cover texts: © Darrell M. Berg 2001 and © Miklós Spányi 2001

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of the clavichord: © Juha Ignatius

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

Colour origination: Jensen Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

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

© 1999 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

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

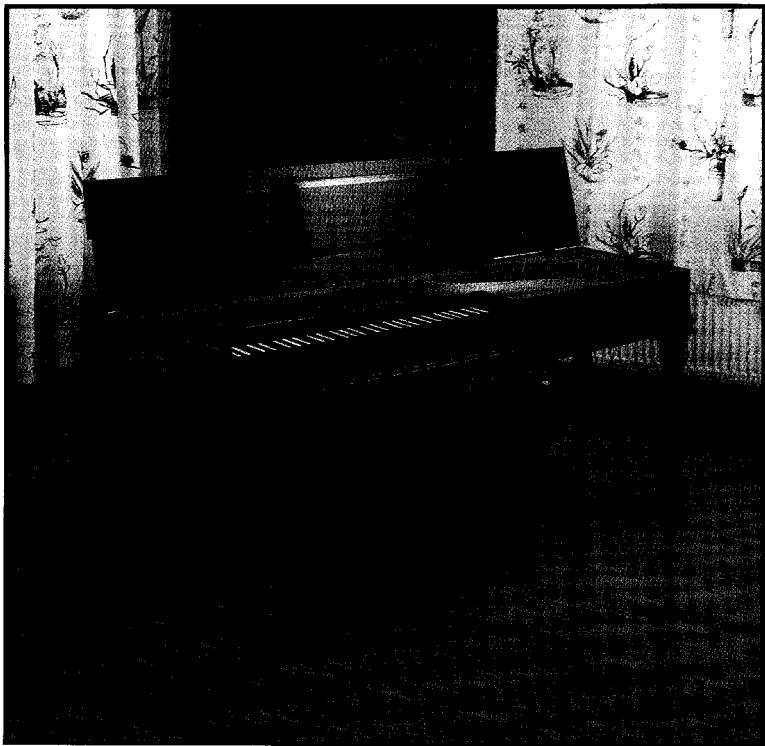
Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

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