

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

13

*Sonatas, Sinfonias
& Other Pieces*

MIKLÓS SPÁNYI
FORTEPIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

SONATAS, SINFONIAS & OTHER PIECES

	SINFONIA IN G MAJOR, W. 122/1 (H. 45)	9'45
1	I. <i>Allegro assai</i>	3'35
2	II. <i>Andante</i>	2'48
3	III. <i>Allegretto</i>	3'18
	SONATA IN D MINOR, W. 65/24 (H. 60)	6'42
4	I. <i>Adagio</i>	0'55
5	II. <i>Andante</i>	1'02
6	III. <i>Andantino</i>	2'11
7	IV. <i>Adagio</i>	0'44
8	V. <i>Allabreve</i>	1'42
	ALLEGRETTO CON VARIAZIONI, W. 118/5 (H. 65)	11'39
9	<i>Allegretto</i>	1'54
10	Variation 1	1'41
11	Variation 2	1'40
12	Variation 3	1'46
13	Variation 4	1'36
14	Variation 5	1'29
15	Variation 6	1'33

	SINFONIA IN F MAJOR, W. 122/2 (H. 104)	14'22
16	I. <i>Allegro assai</i>	6'20
17	II. <i>Andante</i>	4'28
18	III. <i>Tempo di Minuetto</i>	3'24
	FANTASIA AND FUGUE IN C MINOR, W. 119/7 (H. 75.5)	7'08
19	Fantasia	2'24
20	Fugue	4'42
	SONATA IN E MAJOR, W. 65/29 (H. 83)	14'55
21	I. <i>Allegro di molto</i>	7'58
22	II. <i>Andante</i>	3'05
23	III. <i>Allegretto</i>	3'43

TT: 66'16

MIKLÓS SPÁNYI *fortepiano*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano built in 1999 by Michael Walker, Neckargemünd (Germany)
after Gottfried Silbermann, 1749, from the collection of
Nikolaus Freiherr von Oldershausen, Ahlden

Carl Philipp Emanuel Bach composed the works presented in this volume between 1741 and 1755, a productive and relatively untroubled time for musicians in the court of Friedrich II of Prussia (Frederick the Great). Upon his accession in 1740 Friedrich had begun to establish for his realm a musical life that centred around the Berlin opera, and for himself the private concerts, accompanied by his musicians, that he performed regularly in the presence of a select audience. A few musicians in Berlin had begun to organize series of 'public' concerts (usually held weekly in the homes of their founders) in imitation of the *Concert Spirituel* begun in Paris in 1725. During these years of growth in Prussian musical institutions sponsored by the king and by professional musicians in Berlin, the number of leisured citizens of Berlin and other north German cities who became keyboard players also grew. Emanuel Bach found that it was his mission to provide amateur keyboardists, and professional players as well, with compositions for their instruments. Although the great majority of keyboard works that he composed were sonatas, Bach frequently turned to other genres that were available to him. Four of the works in this volume belong to these less familiar genres.

'Sinfonia' was known in the early eighteenth century as the name for a three-movement orchestral piece that introduced an Italian opera (the word 'overture' was reserved for a piece that introduced a French opera). At the beginning of Bach's tenure in Berlin (and through much of the eighteenth century) sinfonias were still generally regarded as appendages to operas, but they had begun to be treated as independent orchestral pieces. Their three movements often proceeded with little pause from one to the next, achieving formal closure only at the end of the last movement. The forms of their first movements were usually freer than the binary designs found in most first movements of Bach's keyboard sonatas. Their last movements were often cast in the style of minuets in *moderato* tempo and 3/8 metre. Bach wrote at least eighteen sinfonias, none of them, as far as we know, intended for an opera. He found it advantageous to arrange at least four of these for solo keyboard: the two presented in this volume and, later, W. 122/4 in G major (arranged in 1758 or later, published in 1765) and W. 122/5 in F major (arranged in 1762

or later, published in 1770). Arrangements of four more Berlin sinfonias for keyboard have come to light since the discovery in 1999 of the collection belonging to the Berlin Sing-Akademie: W. 174 in C major, W. 176 in D major, W. 177/178 in E minor (classified as an arrangement by two of Bach's cataloguers, and formerly believed to have been listed erroneously as an arrangement for keyboard), and W. 179 in E flat major. Although it is not known whether the arrangements of these four sinfonias were made by Bach, their discovery indicates that such arrangements were frequent in the mid-eighteenth century. The two arrangements of sinfonias in this volume were published during the Seven Years' War (1756-1763), a time when Bach was eager to circulate his compositions to his clientele of keyboard players.

Between 1735 and 1781 Bach wrote at least nine sets of variations for keyboard. Throughout the eighteenth century, the set of variations for keyboard followed a conventional design: a simple theme followed by as many variations as the composer wished to add. For each of these he chose a rhythm, texture or other identifying feature, and employed it consistently throughout the variation. The technique of variation was an important aspect of Bach's compositional process and seems to have come naturally to him. But his sets of methodically constructed variations were probably very different from the variations that he improvised as he performed and demonstrably different from the varied reprises that he composed in a whimsical style calculated to simulate the spontaneity of improvised variation.

Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* records that he wrote six fugues for solo keyboard in the mid-1750s; these have been identified as W. 119/2-7 (to W. 119/7 he added a *Fantasia*). Whether Bach conceived these compositions for the organ or not, many of his contemporaries undoubtedly associated them with the 'learned' style, the church and, therefore, the organ – one fugue is even designated for that instrument. But there were precedents for performing Emanuel Bach's fugues on stringed instruments, the most notable being the forty-eight fugues of his father's *Well-Tempered Clavier*. By publishing his fugues in anthologies addressed noncommittally to 'keyboard' players, Emanuel Bach could furnish his large group of buyers with works for any keyboard instrument they owned.

The two remaining compositions in this volume belong to the most numerous group among his works, keyboard sonatas, but they evoke other genres and media. Emanuel Bach, like his father, mixed musical styles, transferring features of one genre to another and blurring conventional boundaries. Emanuel Bach declared in his autobiography of 1772 that ‘my chief effort, especially in recent years, has been directed towards both playing and composing as songfully as possible for the clavier, notwithstanding its lack of sustaining power’ and proceeded to create an idiosyncratic ‘songful’ style especially for his keyboard sonatas. He thus composed some colourful works in this genre by borrowing features of many others.

Sinfonia in G major, W. 122/1 (H. 45)

According to the catalogue of his estate published by his widow in 1790 (*Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, known familiarly as his *Nachlaß-Verzeichnis*), Bach composed the orchestral version of this sinfonia (W. 173 [H. 648]) in 1741, shortly after the accession of Frederick the Great to the Prussian throne. Bach probably intended it to be played in one of Berlin’s concert series or in more exclusive venues. The number of surviving eighteenth-century sources of the orchestral work suggests that it was played with relative frequency. The occasions on which it might be played by an orchestra were nevertheless limited in comparison to opportunities for performance by keyboard players. Bach’s *Nachlaß-Verzeichnis* records that he arranged this work for keyboard in 1745; the arrangement was published in 1761 in Johann Adam Hiller’s *Raccolta delle migliori Sinfonie di più celebri Compositori di nostro tempo accommodate all’ Clavicembalo*. The style of this sinfonia is a mixture of orchestral and keyboard styles. The opening *Allegro assai* has features of the symphonic style of the day: a melody full of large leaping intervals, repetitive figures, syncopated rhythms and a *Trommelbass* (a bass consisting almost entirely of drumming quavers). The style of the *Andante*, although characteristic of orchestral slow movements of the day, also belongs to Bach’s keyboard style: both styles were characterized by delicate, sentimental melodies and basses that pulsate

steadily. Although the binary structure and style of the *Allegretto* are typical of the minuetto in 3/8 metre usually found in opera sinfonias, they are also found in the last movements of Bach's keyboard sonatas.

Sonata in D minor, W. 65/24 (H. 60)

This sonata, composed in 1749, is the most unusual of all of Bach's compositions in its genre. It appears to have been an experimental work that he decided not to circulate widely among his growing clientele of keyboard players, for it survives in only a few eighteenth-century sources, all immediately traceable to Bach's house copy. At first glance it seems to be a departure from the typical three-movement scheme – fast-slow-fast – of the vast majority of Bach's keyboard sonatas. Its five-movement structure and its curious textures have perhaps led to speculation that this work may have been intended for the organ. But neither Bach's catalogue of his keyboard works nor his *Nachlaß-Verzeichnis* classifies the work as an organ sonata. Actually, this sonata might be considered to have three main movements: the opening *Adagio*, only eight bars long, serves as an introduction to the *Andante* that follows it; the fourth movement, also titled *Adagio*, functions as an introduction to the final *Allabreve*. Both of the 'introductions' have dotted rhythms that recall the style of the French overture:

- 1) *Adagio – Andante*
- 2) *Andantino*
- 3) *Adagio – Allabreve*

The sonata has other anomalous features. Only two of the movements end conclusively with an authentic cadence: the central *Andantino* and the *Allabreve*. This final movement, whose heading evokes an earlier era than Bach's residence in Berlin, is the only one of the five that begins and ends in the same key: D minor. The textures are uncharacteristic of Bach's style – much of the work consists of contrapuntal textures and large chords notated as vertical sonorities (Bach probably intended for these to be arpeggiated in performance). Even the melody of the *Andantino*, which begins like many of Bach's sentimental slow movements, alternates with majestic chords. None of the movements

has the rounded binary form that Bach employed in most movements of his keyboard sonatas. The sonata unfolds, rather, in a rhapsodic manner more characteristic of Bach's fantasias than his sonatas.

Allegretto con variazioni, W. 118/5

This work, composed in 1750, belongs to a genre with a tradition stretching back two centuries before its date of composition, the keyboard piece with diminutions: variations that have quicker rhythmic values and grow more animated as the piece progresses. Bach's short, simple theme has the binary structure that was conventional for melodies that were subjected to this treatment; it has six variations, each growing more lively than the previous:

Variation 1: a melody with much the same shape as the theme, but with some wider intervals and with semiquaver motion.

Variation 2: semiquaver triplets

Variation 3: a syncopated melody that creates semiquaver motion between the right and left hands

Variation 4: demisemiquavers

Variation 5: broken chord figures in the right hand in semiquaver motion

Variation 6: a continuation of the broken chords, now in demisemiquaver motion

Unlike many such sets of variations, Bach's *Allegretto con variazioni* does not conclude with a return to the theme in its original, or nearly original, form, but ends with its most animated variation.

Sinfonia in F major, W. 122/2 (H. 104)

Bach composed the orchestral version of this sinfonia, W. 175, in 1755; it was published in a keyboard arrangement in Friedrich Wilhelm Marpurg's anthology of 1761-62: *Raccolta delle migliore sinfonie di più celebri compositori di nostro tempo accomodate all'clavicembalo*. Although the arrangement is not mentioned in Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* or in his earlier catalogue of his keyboard works, it is generally assumed that

he himself arranged this sinfonia for keyboard and sanctioned its publication. Its opening *Allegro assai* has a driving, intense motion typical of the symphonic style, and rocking melodic figures that derive from the *bariolage* (string crossings) of violins. As in W. 122/1, the second movement is a moderately slow *Andante*, the third a moderately fast movement in triple metre, this time explicitly headed *Tempo di Minuetto*. Both of these movements have the modulating rondo design that Bach cultivated throughout his career.

Fantasia and Fugue in C minor, W. 119/7 (H. 75.5)

The *Fugue in C minor* was completed by 1754: Friedrich Wilhelm Marpurg published excerpts from it in his *Abhandlung von der Fuge* of that year. But Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* gives 1755 as the date of all six of his keyboard fugues, and it has been suggested that it was in this year that the *Fantasia* was added as an introduction to the fugue. The fantasia is much shorter than most of Bach's works in this genre and, unlike most, begins with a pensive melody. It proceeds after a pause to the rolling chords and rapid right-hand passages that characterize most of his fantasias. The four-voice fugue has a subject distinguished by its three-note upbeat figure and the chromatic melody with which it ends. Bach treats the subject expansively, stating it in five related keys (in some of these more than once) and finally returning to a climactic statement in octaves that echoes the ending of the *Fantasia*.

Sonata in E major, W. 65/29 (H. 83)

This sonata, dated 1755, has an intriguing but enigmatic history. One of the few manuscript sources in which it survives contains the inscription 'for Diderot in Paris'; yet there is no further information in Bach's writings or in those of his contemporaries about the origin of the work. And the relatively small number of its sources is puzzling; perhaps Bach did not circulate it widely because he intended to publish it. He apparently set considerable store by its third movement, for he recycled it. It is found in a large manuscript from the mid-1750s in the key of D major as a character piece entitled *La Frederique* and again, in E major, with the title *L'Ernestine*, catalogued as W. 117/38

(H. 124), and dated 1757. Bach borrowed the E major version as the second movement of a sonatina for solo keyboard, two horns, two flutes and strings, W. 100 (H. 455), dated 1762. And it appears, in its D major version, as either a fourth movement or an alternate third movement in a manuscript containing Bach's sonata in D minor, W. 62/15. Although this manuscript was prepared by one of Bach's trusted copyists, it is not clear whether Bach authorized the inclusion of this movement in the sonata.

Much of the opening *Allegro di molto* of this unusual sonata is orchestral in style, with sweeping phrases in octaves, drumming basses, shooting arpeggiated figures (sometimes called 'Mannheim rockets' because of their characteristic appearance in symphonies of Mannheim composers of the time). But there is no evidence that this work was ever an orchestral piece. And occasional passages in its first movement, in which right and left hands alternate briskly in semiquaver motion – too nervous in character to be performed successfully by an orchestra – indicate that Bach had a keyboard instrument in mind for this movement. The *Andante* that follows is not as clearly derived from orchestral style, yet its melody seems to evoke a singing violin melody. It is the final *Allegretto* that belongs patently to the style that Emanuel Bach created for the keyboard, though it is this movement that he arranged for an orchestral medium: the ensemble in his sonatina, W. 100. This *Allegretto* is one of Bach's idiosyncratic rondos, with a refrain that is varied in each of its appearances and that appears once in a new key.

© Darrell M. Berg 2005

Performer's Remarks

The present disc is the first volume in our series of C.P.E. Bach's solo keyboard music which lacks a consistent thematic unity. Unlike previous discs in the series, which contain either complete sets of sonatas or diverse compositions written during a short period, this volume brings together works of different genres and covers a rather longer period, about ten years.

The central feature of this compilation (as on volume 11) is the use of a specific type of fortepiano which was conceived and built by Gottfried Silbermann in the 1740s. It

was one of C.P.E. Bach's 'working instruments', i.e. a keyboard he often used while performing his duties as a court accompanist. Frederick the Great was very fond of the numerous Silbermann pianos in his various palaces and they were presumably regularly played in his musical soirées. Whether C.P.E. Bach liked to use this sort of instrument when performing his solo keyboard compositions or keyboard concertos remains uncertain. The Silbermann piano is such an ingenious and beautiful instrument, however, that we may assume that Bach was not unmoved by its beauty and appealing capabilities of expression. What he may have played on this instrument has not been documented and cannot be determined with certainty. It consequently remains a task of the performer to decide which compositions by C.P.E. Bach are suited to the Silbermann piano, and in which pieces the instrument offers extra advantages to the performance.

C.P.E. Bach loved the clavichord above all, and I can only agree that this instrument is often the ideal medium for performances of his music. On the other hand there are certain cases when the Silbermann piano appears to be at least as appropriate as the clavichord – or even more so. (This is my very personal opinion and should not be treated as a musicological fact.) After long experiments I have come to the conclusion that the most 'fortepiano-friendly' compositions in C.P.E. Bach's œuvre are among his fantasias and fantasia-like works, the variations and the sinfonia arrangements. From his *Versuch* we know how much Emanuel Bach liked to play (or improvise) free fantasias on the fortepiano. The D minor sonata on the present disc is a composition displaying features of the fantasias or of some odd improvisation. Despite its brevity, the C minor fantasia preceding its fugue is among Bach's most beautiful fantasias. A set of variations has also been included on this disc. Here the fortepiano underlines the different character of each variation very well and reinforces the 'pianistic' effect of the more virtuosic ones.

It is the sinfonia, if anything, which may be regarded as a main theme of this disk. Two arrangements of C.P.E. Bach's sinfonias are included: the one in G major goes back to an early string sinfonia, whilst the one in F major is later and, in addition to strings, also includes wind instruments. Both pieces have been converted by Emanuel

Bach into genuine keyboard compositions, while still retaining much of the symphonic style of their models. The fortepiano is capable of giving extra vitality and grandeur to this ‘symphonic’ writing. Another work featuring this style, a sinfonia in disguise, has been added to the program: the *Sonata in E major*, W. 65/29 (H. 83). Many features of this work – the string-like tremolos of the first movement, the naïve *Andante* and the short, almost dance-like finale – recall characteristics from Bach’s ‘true’ sinfonias.

© *Miklos Spányi 2005*

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) 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 some 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. For Könemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach’s solo keyboard music. He teaches at the Oulu Conservatory and at the Sibelius Academy in Finland. In recent years he has also performed as a conductor and piano soloist with orchestras using modern instruments. He records regularly for BIS.

Carl Philipp Emanuel Bach komponierte die hier eingespielten Werke in den Jahren 1741 bis 1755, einer produktiven und relativ sorglosen Zeit für die Musiker am Hofe Friedrich II. von Preußen (Friedrich der Große). Mit seiner Thronbesteigung im Jahr 1740 hatte Friedrich begonnen, in seinem Reich ein Musikleben zu etablieren, dessen Zentrum die Berliner Oper und die Privatkonzerte bildeten, die er, begleitet von seinen Musikern, regelmäßig in Anwesenheit eines erlesenen Publikums gab. Einige Berliner Musiker hatten begonnen, „öffentliche“ Konzertreihen zu organisieren (die meist wöchentlich in den Häusern ihrer Gründer stattfanden) in Nachahmung des *Concert Spirituel*, das 1725 in Paris gegründet worden waren. Während dieser Wachstumsjahre der vom König und von Berliner Berufsmusikern unterstützten preußischen Musikinstitutionen wuchs auch die Zahl derjenigen freien Bürger Berlins und anderer norddeutscher Städte, die Klavier spielten (Der Begriff „Klavier“ meint hier wie im folgenden gemäß dem damaligen Wortgebrauch Tasteninstrumente im allgemeinen). Emanuel Bach war der Ansicht, es sei seine Mission, diese Amateure, aber auch die Berufsmusiker, mit Kompositionen für ihre Instrumente zu versorgen. Wenngleich die große Mehrzahl seiner Klavierkompositionen Sonaten waren, wandte sich Bach häufig anderen Gattungen zu, die ihm zu Gebote standen. Vier der hier vorgelegten Werke gehören zu diesen weniger bekannten Gattungen.

„Sinfonie“ war im frühen 18. Jahrhundert der Name für ein dreisätziges Orchesterwerk, das eine italienische Oper einleitete. (Der Begriff „Ouvertüre“ war der Einleitung einer französischen Oper vorbehalten.) Am Anfang von Bachs Berliner Dienstzeit (und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein) wurden Sinfonien allgemein als Operanhängsel betrachtet, auch wenn man bereits begonnen hatte, sie als selbständige Orchesterstücke zu behandeln. Oft trennten nur kurze Pausen die drei Sätze voneinander; erst am Ende stellte sich ein formaler Schlußpunkt ein. Die Form der ersten Sätze war üblicherweise freier als es die binären Modelle waren, die sich in den meisten Klaviersonaten von Bach finden. Die Schlußsätze waren meist als Menuett angelegt, mit moderatem Tempo und 3/8-Takt. Bach komponierte mindestens 18 Sinfonien, von denen nach heutigem Wissen keine für eine Oper bestimmt war. Er fand Gefallen daran, wenigstens vier da-

von für Soloklavier zu bearbeiten: die beiden hier eingespielten sowie, später, W. 122/4 in G-Dur (1758 oder später bearbeitet, 1765 gedruckt) und W. 122/5 in F-Dur, (1762 oder später bearbeitet, 1770 gedruckt). Durch den Fund der Sammlung der Berliner Sing-Akademie (1999) sind vier weitere Bearbeitungen Berliner Sinfonien ans Tageslicht gekommen: W. 174 in C-Dur, W. 176 in D-Dur, W. 177/178 in e-moll (in zwei Werkverzeichnissen als Bearbeitung klassifiziert; vorher aber hielt man die Rubrizierung als Klavierbearbeitung für irrtümlich), und W. 179 in Es-Dur. Wenngleich unbekannt ist, ob die Bearbeitungen dieser vier Sinfonien von Bach selber stammen, belegt ihre Entdeckung, daß solche Bearbeitungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt waren. Die beiden Sinfonie-Bearbeitungen der vorliegenden CD wurden während des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) veröffentlicht, einer Zeit, in der Bach mit Nachdruck dafür sorgte, daß seine Kompositionen seine klavierspielende Klientel erreichte.

Zwischen 1735 und 1781 schrieb Bach mindestens neun Variationenfolgen für Klavier. Während des ganzen 18. Jahrhunderts entsprachen Klaviervariationen einem konventionellen Muster: Auf ein einfaches Thema folgten so viele Kompositionen, wie der Komponist wollte. Für jede von ihnen wählte er einen Rhythmus, eine Satztechnik oder ein anderes prägnantes Merkmal, das diese Variation durchgehend kennzeichnete. Die Variationstechnik bildet einen wichtigen Aspekt des Bachschen Kompositionsstils, und sie scheint ihm ausgesprochen leichtgefallen zu sein. Seine Sammlungen methodisch angelegter Variationen unterschieden sich indes wohl sehr von den Variationen, die er beim Spielen improvisierte und zumal von den veränderten Wiederholungen, die er in einem launischen Stil komponierte, um die Spontaneität improvisierten Variierens zu imitieren.

Bachs Nachlaß-Verzeichnis vermerkt, daß er Mitte der 1750er Jahre sechs Fugen für Soloklavier komponierte; sie wurden als W. 119/2-7 identifiziert (W. 199/7 ergänzte er um eine Fantasie). Ob Bach diese Kompositionen für die Orgel schrieb oder nicht – viele seiner Zeitgenossen verbanden sie zweifelsohne mit dem „gelehrten“ Stil, der Kirche, und, daher, mit der Orgel; eine Fuge ist explizit für dieses Instrument geschrieben. Doch es gab Vorläufer dafür, Emanuel Bachs Fugen auf Klavieren zu spielen; die bekannteste sind die 48 Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* seines Vaters. Indem er seine Fugen in

Sammlungen veröffentlichte, die sich unverbindlich an Klavierspieler wandte, konnte Emanuel Bach seine große Käuferschar mit Werken für jedes Tasteninstrument, das sie besaß, ausstatten.

Die übrigen beiden Kompositionen dieser Folge gehören zu der zahlenmäßig größten Gruppe seines Schaffens, den Klaviersonaten, doch evozieren sie andere Gattungen und Instrumente. Wie sein Vater, mischte auch Emanuel Bach unterschiedliche musikalische Stile, übertrug die Charakteristika der einen Gattung auf die andere und verwischte konventionelle Grenzziehungen. In seiner Autobiographie aus dem Jahr 1772 erklärte er: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen.“ Er entwickelte einen individuellen, „sangbaren“ Stil speziell für seine Klaviersonaten. So komponierte er einige abwechslungsreiche Werke dieser Gattung, indem er vielen anderen Charakteristika entlehnte.

Sinfonie G-Dur W. 122/1 (H. 45)

Laut dem 1790 von seiner Witwe veröffentlichten Nachlaß-Verzeichnis (genauer: *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*) hat Bach die Orchesterfassung dieser Sinfonie (W. 173 [H. 648]) 1741 komponiert, kurz nach der Thronbesteigung Friedrichs des Großen. Wahrscheinlich war sie für eine der Berliner Konzertreihen oder exklusivere Aufführungsorte gedacht. Die Anzahl der überlieferten Kopien aus dem 18. Jahrhundert legt die Annahme nahe, daß sie relativ häufig aufgeführt wurde. Die Gelegenheiten, bei denen sie von einem Orchester gespielt werden konnte, waren nichtsdestotrotz beschränkt im Vergleich zu den Aufführungsmöglichkeiten von Klavierspielern. Bachs Nachlaß-Verzeichnis gibt an, daß er das Werk 1745 für Klavier bearbeitete; die Bearbeitung wurde 1761 in Johann Adam Hillers *Raccolta delle migliore Sinfonie di più celebri Compositori di nostro tempo accommodate all' Clavicembalo* veröffentlicht. Der Stil dieser Sinfonie ist eine Mischung aus Orchester- und Klavierstil. Das *Allegro assai* zu Beginn weist Züge des damaligen symphonischen Stils auf: eine Melodie voller weiter, springender Intervalle, Wieder-

holungsfiguren, synkopierter Rhythmen und mit einem Trommelbaß (ein Baß, der fast zur Gänze aus trommelnden Achteln besteht). Der Stil des *Andante*, obschon typisch für die langsamen Orchestersätze jener Zeit, entspricht zugleich auch Bachs Klavierstil: Beide Stile sind geprägt von delikaten, empfindsamen Melodien und Bässen, die gleichmäßig pulsieren. Wenngleich der zweiteilige Aufbau und der Stil des *Allegretto* typisch sind für das bei Opersinfonien übliche 3/8-Menuett, findet man sie auch in den Schlußsätzen von Bachschen Klaviersonaten.

Sonate d-moll W. 65/24 (H. 60)

Diese 1749 komponierte Sonate ist die außergewöhnlichste ihrer Gattung in Bachs Schaffen. Sie scheint ein Experiment gewesen zu sein, das er nicht unter der wachsenden Schar von Klavierspielern zu verbreiten sich entschloß, denn sie ist nur in wenigen Quellen des 18. Jahrhunderts überliefert, die allesamt direkt auf Bachs eigene Kopie zurückgehen. Auf den ersten Blick könnte es sich hier um eine Abkehr von der typischen dreisätzigen Anlage – schnell-langsam-schnell – der großen Mehrheit der Bachschen Klaviersonaten handeln. Ihre fünfsätzliche Struktur und ihre seltsamen Texturen mögen Spekulationen genährt haben, es könne sich um ein der Orgel zugedachtes Werk handeln. Doch weder Bachs Verzeichnis seiner Klavierwerke noch sein Nachlaß-Verzeichnis klassifizieren das Werk als Orgelsonate.

Man kann das Werk aber auch als ein dreisätziges verstehen: Das Eingangs-*Adagio*, nur acht Takte lang, dient als eine Einleitung zum darauffolgenden *Andante*; der vierte Satz, ebenfalls *Adagio* überschrieben, fungiert als eine Einleitung zum abschließenden *Allabreve*. Beide „Einleitungen“ weisen punktierte Rhythmen auf, die an die französische Overture erinnern:

- 1) *Adagio – Andante*
- 2) *Andantino*
- 3) *Adagio – Allabreve*

Die Sonate trägt noch weitere anomale Züge. Nur zwei der Sätze enden „richtig“, d.h. mit einer authentischen Kadenz: das *Andantino* und das *Allabreve*. Der Schlußsatz,

dessen Überschrift eine frühere Zeit als die von Bachs Berliner Aufenthalt evoziert, ist der einzige der fünf Sätze, der in der Tonart endet, in der er beginnt: d-moll. Die Satztechnik ist untypisch für Bachs Stil – ein Großteil des Werks besteht aus kontrapunktischen Texturen und umfangreichen Akkorden, die als Vertikalklänge notiert sind (Bach wollte sie wohl arpeggiert ausgeführt wissen). Selbst die Melodie des *Andantino*, das wie viele der empfindsamen langsamen Sätze Bachs beginnt, wechselt mit majestätischen Akkorden ab. Keiner der Sätze weist die abgerundet zweiteilige Form auf, die Bach in den meisten Sätzen seiner Klaviersonaten anwandte. Die Sonate entfaltet sich in rhapsodischer Art und Weise, die mehr für Bachs Fantasien denn für seine Sonaten charakteristisch ist.

Allegretto con variazioni W. 118/5

Dieses 1750 komponierte Werk gehört zu einer Gattung, deren Geschichte zwei Jahrhunderte zurückreicht: das Klavierstück mit Diminutionen, Variationen also, bei denen sich im Verlauf des Stücks die Notenwerte verkürzen und sich immer mehr beschleunigen. Bachs kurzes, einfaches Thema hat die für diese Gattung gebräuchliche zweiteilige Struktur und bringt sechs zusehends lebhaftere Variationen hervor.

Variation 1: eine Melodie von nahezu gleicher Gestalt wie das Thema, aber mit einigen größeren Intervallen und Sechzehntelbewegung;

Variation 2: Sechzehnteltriolen;

Variation 3: eine synkopierte Melodie, die Sechzehntelbewegung zwischen der rechten und der linken Hand erzeugt;

Variation 4: Zweiunddreißigstel;

Variation 5: Akkordbrechungen in Sechzehntelbewegung in der rechten Hand;

Variation 6: Fortsetzung der Akkordbrechungen, nunmehr in Zweiunddreißigsteln

Anders als viele solcher Variationenfolgen endet Bachs *Allegretto con variazioni* nicht mit der Reprise des mehr oder weniger originalen Themas, sondern mit seiner schnellsten Variation.

Sinfonie F-Dur W. 122/2 (H. 104)

Bach komponierte die Orchesterfassung seiner Sinfonie W. 175 im Jahr 1755; die Klavierbearbeitung wurde in Friedrich Wilhelm Marpurgs Anthologie *Raccolta delle migliori sinfonie di più celebri compositori di nostro tempo accomodate all'clavicembalo* (1761-62) veröffentlicht. Wenngleich die Bearbeitung nicht in Bachs Nachlaß-Verzeichnis oder in dem früheren Verzeichnis seiner Klavierwerke erwähnt wird, nimmt man gemeinhin an, daß er selber die Klavierfassung angefertigt und zur Veröffentlichung freigegeben hat. Ihr anfängliches *Allegro assai* ist geprägt von einer treibenden, eindringlichen Bewegung, die typisch ist für den symphonischen Stil, und von wiegenden melodischen Figuren, die der Bariolage-Technik der Violinen entlehnt sind. Wie in W. 122/1 ist der zweite Satz ein mäßig langsames *Andante*, der dritte ein mäßig schneller Satz im Dreiertakt, diesmal mit der expliziten Bezeichnung *Tempo di Minuetto*. Beide Sätze stehen in der modulierenden Rondo-Form, die Bach während seiner gesamten Karriere kultivierte.

Fantasie und Fuge c-moll W. 119/7 (H. 75.5)

Die *Fuge c-moll* wurde 1745 abgeschlossen: Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichte Teile daraus in seiner Abhandlung von der Fuge aus demselben Jahr. Bachs Nachlaß-Verzeichniß aber nennt 1755 als Entstehungsdatum sämtlicher sechs Klavierfugen; es wird vermutet, daß in jenem Jahr die Fuge um die als Einleitung vorangestellte Fantasie erweitert wurde. Die Fantasie ist erheblich kürzer als die meisten vergleichbaren Werke Bachs und beginnt, anders als jene, mit einer versonnenen Melodie. Nach einer Pause geht sie in wirbelnde Akkorde und rasche Passagen der rechten Hand über, die die meisten seiner Fantasien prägen. Das Subjekt der vierstimmigen Fuge zeichnet sich durch eine dreitönige Auftaktfigur und die chromatische Melodie aus, mit der es endet. Bach beschäftigt sich ausgiebig mit dem Subjekt, präsentiert es in fünf verwandten Tonarten (in einigen davon mehr als einmal) und führt es zu einem abschließenden Höhepunkt in Oktaven, der an das Ende der Fantasie anklingt.

Sonate E-Dur W. 65/29 (H. 83)

Diese Sonate aus dem Jahr 1755 hat eine faszinierende, aber rätselhafte Geschichte. Eine der wenigen überlieferten handschriftlichen Quellen trägt den Vermerk „für Diderot in Paris“; doch gibt es weder in Bachs Schriften noch in denen seiner Zeitgenossen weitere Informationen über den Ursprung dieses Werks. Und die vergleichsweise kleine Anzahl seiner Quellen ist seltsam; vielleicht wollte Bach das Werk nicht weit streuen, weil er es veröffentlichen wollte. Offenbar hat er den dritten Satz besonders geschätzt, denn er verwendete ihn auch andernorts: So findet man ihn in einem großen Manuskript aus der Mitte der 1750er Jahre als Charakterstück mit dem Titel *La Frederique* in D-Dur, aber auch unter dem Titel *L'Ernestine* in E-Dur, katalogisiert als W. 117/38 (H. 124) mit dem Datum 1757. Die E-Dur-Version entlehnte er für den zweiten Satz einer Sonatine für Soloklavier, zwei Hörner, zwei Flöten und Streicher W. 100 (H. 455) mit dem Datum 1762. Ferner erscheint die D-Dur-Version entweder als vierter Satz oder als alternativer dritter Satz in einem Manuskript, das Bachs *Sonate d-moll* W. 62/15 enthält. Obgleich dieses Manuskript von einem Kopisten angefertigt wurde, der Bachs Vertrauen genoß, ist unklar, ob Bach die Aufnahme dieses Satzes in die Sonate autorisiert hat.

Weite Teile des *Allegro di molto* zu Beginn dieser ungewöhnlichen Sonate sind von orchestralem Zuschnitt, mit schwungvollen Phrasen in Oktaven, trommelnden Bässen, aufschießenden Arpeggio-Figuren (wegen ihres typischen Erscheinens in Symphonien der damaligen Mannheimer Schule auch „Mannheimer Raketen“ genannt). Es gibt indes keinen Beleg dafür, daß es sich hier je um ein Orchesterstück gehandelt hätte. Und gelegentliche Passagen im ersten Satz, in denen die Sechzehntelbewegungen der rechten und linken Hand forsch abwechseln – zu nervös, als daß ein Orchester dies erfolgreich spielen könnte – lassen vermuten, daß Bach bei diesem Satz an ein Tasteninstrument gedacht hat. Das folgende *Andante* ist nicht so deutlich vom Orchesterstil abgeleitet, doch scheint sein Thema eine kantable Violinmelodie zu evozieren. Der Schlußsatz hingegen entspricht voll und ganz dem Stil, den Bach für das Klavier geschaffen hat, wenngleich er den Satz auch für einen orchestralen Klangkörper bearbeitet hat: das Ensemble seiner

Sonatine W. 100. Dieses *Allegretto* ist eines der für Bach typischen Rondos mit einem Refrain, der bei jedem Erscheinen variiert wird und einmal in einer neuen Tonart auftritt.

© Darrell M. Berg 2005

Anmerkungen des Interpreten

Die vorliegende CD ist die erste Folge in unserer Reihe mit Soloklaviermusik von C.P.E. Bach, der eine durchgehende thematische Einheit fehlt. Anders als frühere CDs dieser Reihe, die entweder ganze Sonatensammlungen oder aber verschiedene, innerhalb kurzer Zeit entstandene Kompositionen enthielten, versammelt diese CD Werke verschiedener Gattungen und umspannt mit rund zehn Jahren einen recht großen Zeitraum.

Der zentrale Merkmal dieser Zusammenstellung ist (wie in Folge 11) die Verwendung eines speziellen Fortepiano-Typs, der von Gottfried Silbermann in den 1740er Jahren entwickelt und gebaut wurde. Es war eines von C.P.E. Bachs „Arbeitsinstrumenten“, d.h. ein Klavier, das er oft benutzte, wenn er seine Pflichten als Hofakkompagnist erfüllte. Friedrich der Große war von den zahlreichen Silbermann-Klavieren in seinen verschiedenen Palästen sehr angetan; vermutlich wurden sie bei seinen abendlichen Kammerkonzerten regelmäßig gespielt. Ungewiß ist, ob C.P.E. Bach diesen Instrumententyp bei der Aufführung seiner Soloklavierwerke oder seiner Klavierkonzerte gern verwendete. Das Silbermann-Klavier ist jedoch ein derart kunstvolles und wunderbares Instrument, daß wir annehmen dürfen, seine Schönheit und seine reizvollen Ausdrucksmöglichkeiten würden Bach nicht unbeeindruckt gelassen haben. Was er auf diesem Instrument gespielt haben mag, ist nicht dokumentiert und kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Daher ist es dem Aufführenden überlassen zu entscheiden, welche der Kompositionen C.P.E. Bachs für das Silbermann-Klavier geeignet sind, und in welchen Stücken dieses Instrument für die Aufführung besondere Vorzüge bietet.

C.P.E. Bach liebte das Clavichord über alles, und ich kann nur beipflichten, daß dieses Instrument oft das ideale Medium für die Aufführung seiner Musik ist. Andererseits gibt es bestimmte Fälle, in denen das Silbermann-Klavier mindestens genauso

geeignet ist wie das Clavichord – oder sogar geeigneter. Das ist meine ganz persönliche Meinung und sollte nicht als ein musikwissenschaftliches Faktum mißverstanden werden. Nach zahlreichen Experimenten bin ich zu dem Schluß gekommen, daß sich die meisten „Fortepiano-freundlichen“ Kompositionen in C.P.E. Bachs Œuvre unter seinen Fantasien und ähnlichen Werken, den Variationen und Sinfonie-Bearbeitungen befinden. Aus seinem Versuch wissen wir, wie sehr Emanuel Bach es mochte, freie Fantasien auf dem Fortepiano zu spielen (oder zu improvisieren). Die *d-moll-Sonate* auf der vorliegenden CD ist eine Komposition, die Charakteristika der Fantasien aufweist – oder wenigstens kuriose Improvisationen. Trotz ihrer Kürze gehört die der Fuge vorangestellte *c-moll-Fantasie* zu Bachs schönsten Fantasien. Auch eine Variationenfolge ist auf dieser CD enthalten. Hier unterstreicht das Fortepiano den unterschiedlichen Charakter jeder Variation vortrefflich und verstärkt den „pianistischen“ Effekt der virtuoserer Variationen.

Wenn irgend etwas, dann stellt die „Sinfonie“ das Hauptthema dieser CD dar. Zwei Bearbeitungen Bachscher Sinfonien sind hier eingespielt; die *Sinfonie g-moll* geht zurück auf eine frühe Streichersinfonie, während diejenige in F-Dur späteren Datums ist und außer den Streichern auch Blasinstrumente vorsieht. Beide Werke sind von Emanuel Bach in genuine Klavierkompositionen verwandelt worden, wobei sie viel von dem symphonischen Stil ihrer Originale beibehalten haben. Das Fortepiano ist in der Lage, diesem "symphonischen" Stil besondere Vitalität und Größe zu verleihen. Ein weiteres Werk ähnlichen Stils – eine verkappte Sinfonie – ist diesem Programm hinzugefügt worden: die *Sonate E-Dur* W. 65/29 (H. 83). Viele Züge dieses Werks – die streicherähnlichen Tremolos des ersten Satzes, das naive *Andante* und das kurze, fast tänzerische Finale – erinnern an Charakteristika von Bachs „wahren“ Sinfonien

© Miklos Spanyi 2005

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 fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) 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. Bei Kőnemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

Carl Philipp Emanuel Bach composa les œuvres présentées dans ce volume entre 1741 et 1755, période féconde et relativement peu troublée pour les musiciens de la cour de Frédéric II de Prusse (Frédéric le Grand). A partir de son accession au trône en 1740, Frédéric entreprit d'établir dans son royaume une vie musicale centrée sur l'opéra de Berlin, doublée d'une activité musicale privée. Lui-même se produisait régulièrement, accompagné de ses musiciens pour un public choisi. A Berlin, quelques musiciens commençaient à organiser des cycles de concerts « publics » qui avaient généralement lieu au domicile de leur initiateurs, à l'imitation du Concert spirituel, dont l'activité avait débuté à Paris dès 1725. Au cours de ces années qui virent le développement des institutions musicales encouragées par le monarque et de celles dues à l'initiative des musiciens professionnels berlinois, le nombre d'amateurs de cette ville et des autres villes de l'Allemagne du Nord qui s'initiaient au clavier allait croissant. Emanuel Bach estimait qu'il était de sa responsabilité de leur fournir des compositions pour clavier. Bien que la grande majorité de sa production ait été jusque là composée de sonates, Bach se tourna alors vers d'autres genres. Quatre des œuvres de ce disque appartiennent à ces genres moins familiers.

La « Sinfonia » était surtout utilisée, au début du dix-huitième siècle, comme pièce orchestrale en trois mouvements qui ouvrait un opéra italien (le terme « ouverture » était réservé à l'opéra français). A l'époque où Bach prit ses fonctions à Berlin, et pendant une grande partie du dix-huitième siècle, les sinfonias étaient généralement indissociables des opéras, tout en commençant néanmoins à être considérées comme des pièces orchestrales indépendantes. Leurs trois mouvements étaient généralement joués avec une petite pause entre chacun d'eux, et leur équilibre demandait cette architecture tripartite. La coupe du premier mouvement était généralement plus libre que celle des premiers mouvements des sonates telles que Bach les composait. Les derniers mouvements étaient souvent dans le style d'un menuet en 3/8 dans un tempo modéré. Bach écrivit au moins dix-huit sinfonias durant sa carrière, aucune d'entre elles, autant que l'on puisse le savoir, n'étant destinée à un opéra. Il trouva intéressant d'en arranger au moins quatre d'entre elles pour clavier seul : les deux présentées dans ce disque, ainsi que deux qui

paraîtront ultérieurement, W. 122/4 en sol majeur (arrangée en 1758 ou ultérieurement, publiée en 1765) et W. 122/5 (arrangée en 1762 ou plus tard, publiée en 1770). Des transcriptions de quatre sinfonias supplémentaires de la période berlinoise ont été mises en évidence avec la découverte en 1999 de la collection de la Berlin Sing-Akademie : W. 174 en do majeur, W. 176 en ré majeur et W. 177/178 en mi mineur (répertoriées comme arrangement par deux auteurs des catalogues de Bach, mais que l'on croyait avoir été classées par erreur comme un arrangement pour le clavier), et W. 179 en mi bémol majeur. Bien que l'on ait pas la certitude que leur adaptation soit due à Bach, leur découverte prouve néanmoins qu'il s'agissait d'une pratique répandue au milieu du dix-huitième siècle. Les deux arrangements des sinfonias présentés ici furent publiés pendant la Guerre de Sept Ans (1756-1763), à un moment où Bach avait la volonté de diffuser ses compositions auprès des musiciens qui avaient l'habitude de jouer sa musique de clavier.

Entre 1735 et 1781, Bach écrivit au moins neuf séries de variations pour le clavier. Pendant tout le dix-huitième siècle, ce genre se conformait à un modèle conventionnel : un thème simple, suivi d'autant de variations que le désirait le compositeur. Pour chacune d'entre elles, il choisissait un rythme, un style particulier ou tout autre trait caractéristique et l'appliquait à toute la variation. La technique de la variation était un aspect important du processus compositionnel et lui était naturelle. Toutefois, les séries de variations que Bach écrivit sont certainement très différentes de celles qu'il improvisait et jouait et, à l'évidence s'écartent des reprises variées qu'il composait dans un style fantasque, calculé pour donner l'impression de variations improvisées.

Le *Nachlaß-Verzeichnis* de Bach atteste qu'il écrivit six fugues pour clavier seul, W. 119/2-7, dans le milieu des années 1750 (à la fugue W. 119/7, il ajouta une fantaisie). La question s'est posée de savoir si ces compositions étaient destinées à l'orgue ou non ; il ne fait pas de doute que ses contemporains les associaient au style « soutenu », celui utilisé à l'église et, par conséquent, à l'orgue ; de plus, une des fugues est nommément destinée à cet instrument. Mais il y a des exemples que les fugues de Bach aient été jouées sur des instruments à clavier autre que l'orgue, à l'exemple des quarante-huit

fugues du *Clavier bien tempéré* de son père. En publiant ses fugues dans des anthologies destinées à ceux qui pratiquaient un instrument à clavier (terme très évasif), Emanuel Bach fournissait à son public des œuvres qui pouvaient se jouer sur n'importe quel instrument à clavier, en fonction de celui que l'on possédait.

Les deux œuvres restantes appartiennent au genre le mieux représenté dans sa production : la sonate, mais elles évoquent d'autres formes d'expression. Emanuel Bach, comme son père, mélangeait les styles musicaux, utilisant les caractéristiques d'un style dans un autre et brouillant les limites conventionnelles. Dans son autobiographie de 1772, Emanuel Bach déclarait : « je me suis efforcé, particulièrement dans la période la plus récente, de jouer et de composer pour le clavier de la manière la plus chantante possible, en dépit de ce que les instruments à clavier ne peuvent soutenir le son » et tendait à créer un style « chanté » idiomatique de ses sonates pour clavier. Ainsi, il composa des œuvres très colorées au moyen d'emprunts stylistiques à d'autres genres.

Sinfonia en sol majeur, W. 122/1 (H. 45)

D'après le catalogue de sa succession, publié par sa veuve en 1790 (*Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, connu généralement sous le titre de *Nachlaß-Verzeichnis*), Bach composa la version orchestrale de cette sinfonia (W. 173 [H. 648]) en 1741, peu après l'accession de Frédéric le Grand au trône de Prusse. Bach la destinait probablement aux cycles de concerts berlinois ou à une occasion plus privée. Le nombre de sources datant du dix-huitième siècle qui nous sont parvenues laisse supposer qu'elle fut jouée assez fréquemment. Toutefois, les occasions de la donner à l'orchestre étaient naturellement limitées, en comparaison de la diffusion qu'une version pour clavier lui assurait. Le *Nachlaß-Verzeichnis* indique que l'arrangement de cette œuvre est de 1745, et sa publication de 1761 dans la *Raccolta delle migliore Sinfonie di più celebri Compositori di nostro tempo accommodate all' Clavicembalo* dirigée par Johann Adam Hiller. Le style de cette sinfonia est un mélange de style orchestral et de style propre au clavier. Le mouvement initial *Allegro assai* possède les traits caractéristiques du style symphonique à la mode : une mélodie

pleine d'intervalles bondissants, des figures répétées, des rythmes syncopés et une *Trommelbass* (basse en notes répétées). Le style de l'*Andante*, bien que se conformant au style des mouvements lents de l'époque est bien celui de la musique de clavier de Bach : mélodies délicates et sentimentales sur une pulsation régulière à la basse. Bien que la structure binaire et le style de l'*Allegretto* soient typiques des menuets en 3/8 couramment utilisés dans les sinfonias d'opéra, on la trouve aussi dans les finales des sonates pour clavier de Bach.

Sonate en ré mineur, W. 65/24 (H. 60)

Cette sonate, composée en 1749, est la moins typique de toutes les compositions du genre que Bach écrivit. Elle donne l'impression d'avoir été une pièce expérimentale non destinée à circuler parmi sa clientèle habituelle, sans cesse en expansion, car peu de sources de l'époque nous sont parvenues, toutes identifiables à un cercle restreint de l'entourage direct de Bach. A première vue elle se démarque de la coupe habituelle de la grande majorité des sonates de Bach : rapide – lent – rapide. Sa structure en cinq mouvements et sa technique d'écriture curieuse l'ont parfois fait destiner à l'orgue. Toutefois, aucune attribution à l'orgue n'est attestée, ni par le catalogue de ses œuvres, ni par la *Nachlaß-Verzeichnis*. En fait, cette sonate peut être considérée comme constituée de trois mouvements principaux : le premier *Adagio*, qui ne fait que huit mesures, sert d'introduction à l'*Andante* qui le suit. Le quatrième mouvement, intitulé *Adagio* a pour fonction d'introduire le final *Allabreve*. Les deux sections introductives sont en rythmes pointés, évoquant le style de l'ouverture à la française :

- 1) *Adagio – Andante*
- 2) *Andantino*
- 3) *Adagio – Allabreve*

Cette sonate présente aussi d'autres aspects inhabituels : seuls deux de ses mouvements se concluent par une cadence authentique : le mouvement central, *Andantino*, et l'*Allabreve*. Ce final, dont la conduite rappelle le style du Bach d'avant Berlin est le seul à débiter et à se terminer dans la même tonalité, ré mineur. Le style contrapuntique de

cette sonate est inhabituel pour Bach, qui fait également usage d'accords – que le compositeur voulait certainement que l'on joue arpégés. Même la mélodie de l'*Andantino*, qui débute comme beaucoup de mouvements lents pleins de sentiment coutumiers à Bach, alterne avec des accords majestueux. Aucun de ses mouvements n'a la forme binaire utilisée la plupart du temps dans les sonates pour clavier. Cette sonate déploie plutôt un style rhapsodique plus habituel aux fantaisies qu'aux sonates.

Allegretto con variazioni, W. 118/5

Ces variations composées en 1750 appartiennent à un genre qui nous ramène deux siècles en arrière, celui de la pièce pour clavier avec diminutions en valeurs brèves et dont le mouvement s'accélère au fur et à mesure que l'on progresse. Au thème court, d'une structure binaire habituelle aux mélodies que l'on veut varier, s'ajoutent six variations, chacune d'elle étant plus animée que la précédente :

Variation 1 : mélodie de même forme que le thème, mais avec des intervalles plus grands que le thème et avec des figures en doubles-croches.

Variation 2 : triolets de doubles-croches.

Variation 3 : mélodie syncopée qui donne l'impression de doubles-croches alternées entre les deux mains.

Variation 4 : figures en triples-croches.

Variation 5 : accords brisés en doubles-croches à la main droite.

Variation 6 : de nouveau accords brisés, mais cette fois en triples-croches.

Contrairement à beaucoup de séries de variations, cet *Allegretto con variazioni* ne se conclut par un retour au thème dans sa forme originale, mais par la variation la plus rapide.

Sinfonia en fa majeur, W. 122/2 (H. 104)

Bach composa la version pour orchestre de cette sinfonia, W. 175, en 1755. La version pour clavier parut en 1761-1762 dans une anthologie de Friedrich Wilhelm Marpurg : *Raccolta delle migliore sinfonie di più celebri compositori di nostro tempo accomodate all'clavicembalo*. Bien que cet arrangement ne figure pas dans le *Nachlaß-Ver-*

zeichnis ou dans un autre catalogue de ses œuvres pour clavier établi antérieurement, on pense toutefois qu'il est bien l'auteur de cette transcription et qu'il en cautionna la publication. L'*Allegro assai* initial est un mouvement rapide et intense, typique du style des sinfonias, faisant usage de figures dérivées du bariolage (une technique caractéristique des instruments à cordes). Comme dans la sinfonia W. 122/1 le second mouvement est un *Andante* modérément lent, et le final un mouvement modéré en rythmes ternaires, cette fois explicitement désigné comme *Tempo di minuetto*. Ces deux mouvements utilisent la technique du rondo (qui réapparaît dans d'autres tonalités que la tonalité principale), que Bach cultiva tout au long de sa carrière.

Fantasia et Fugue en do mineur, W. 119/7 (H. 75.5)

La *Fugue en ut mineur* fut terminée vers 1754 et Friedrich Wilhelm Marpurg en publia des extraits dans sa *Abhandlung von der Fuge* la même année. Toutefois, le *Nachlaß-Verzeichnis* de Bach donne 1755 comme date de composition des six fugues pour clavier. On pense que cette année 1755 est celle où le prélude fut ajouté en guise d'introduction à cette fugue. Cette fantaisie est notablement moins développée que la plupart des pièces du genre, et contrairement à elles, commence par une mélodie rêveuse. Après une pause, elle se poursuit par des accords arpégés et des traits rapides de main droite qui sont caractéristiques de la plupart de ses fantaisies. La fugue à quatre voix possède un sujet reconnaissable à son anacrouse de trois notes et au dessin chromatique qui le clôt. Bach utilise ce thème abondamment, le faisant apparaître dans cinq tonalités proches (dans certaines d'entre elles, il reparait plusieurs fois). Le point culminant, réexposant le thème en octaves, répond comme un écho à la section finale de la fantaisie.

Sonate en mi majeur, W. 65/29 (H. 83)

Cette sonate, datée de 1755 a une histoire intrigante et énigmatique. L'une des quelques sources qui ont survécu montre l'inscription : « pour Diderot à Paris », mais nous ne possédons aucune autre information à propos de l'origine de l'œuvre, que ce soit par les écrits de Bach ou par ceux de ses contemporains. Le nombre des sources, relativement

peu important, est également une source de perplexité : il est possible que Bach, ayant l'intention de la diffuser, ne l'ait pas beaucoup fait circuler. Il accordait manifestement une grande importance au finale, car il le réutilisa plusieurs fois : on le retrouve dans un manuscrit volumineux datant du milieu des années 1750 sous forme d'une pièce de caractère intitulée *La Frédérique*, en ré majeur et, de nouveau et cette fois en mi majeur, sous le titre *L'Ernestine*, W. 117/38 (H. 124), datée de 1757. Bach réutilisa en 1762 la version en mi majeur comme second mouvement d'une sonatine pour clavier, deux cors, deux flûtes et cordes, W. 100 (H. 455). Dans sa version en ré majeur, elle apparaît dans une des sources comme quatrième mouvement (ou troisième mouvement alternatif) de la sonate en ré mineur W. 62/15. Bien que ce manuscrit soit de la main de l'un des copistes de Bach le plus digne de confiance, il n'est pas établi avec certitude que Bach ait voulu que ce mouvement soit intégré à cette sonate.

Une grande partie du matériau de l'*Allegro di molto* initial procède d'un style orchestral, avec de larges phrases en octaves, des basses en notes répétées, des accords arpégés (parfois appelés « fusées de Mannheim » en raison de la similitude qu'ils présentent avec les symphonies de Mannheim composées à la même époque). Toutefois, nous n'avons aucune assurance que cette pièce ait jamais eu une version pour orchestre, d'autant plus que certains passages du premier mouvement, en doubles croches alternées aux deux mains – trop vives pour que l'effet soit pertinent à l'orchestre – montre clairement que Bach pensait au clavier en écrivant ce mouvement. L'*Andante* qui suit ne rappelle guère l'écriture orchestrale, bien que la mélodie puisse tout à fait convenir au violon, tandis que le final *Allegretto* appartient clairement au style d'écriture de Bach pour le clavier. C'est ce mouvement qu'il arrangea pour l'orchestre dans la sonatine W. 100. Cet *Allegretto* est l'un des plus caractéristique de Bach, avec un refrain qu'il varie à chaque réexposition, chaque fois dans une tonalité nouvelle.

© Darrell M. Berg 2005

Remarques de l'interprète

Ce disque est le premier de la série des œuvres pour clavier seul de C.P.E. Bach à manquer d'unité thématique. Contrairement aux précédents volumes de la collection consacrés à des cycles complets de sonate ou à des compositions écrites au cours d'une même courte période, ce disque regroupe des ouvrages de genres différents et couvre une période relativement longue d'une dizaine d'années.

Comme dans le volume 11, le trait caractéristique de ce groupe d'œuvres est d'utiliser un type particulier de pianoforte, conçu et fabriqué par Gottfried Silbermann dans les années 1740. C'était l'un des instruments « de travail » de C.P.E. Bach, c'est à dire l'un de ceux qu'il utilisait le plus souvent dans ses fonctions d'accompagnateur à la cour de Frédéric le Grand. Ce dernier appréciait beaucoup les nombreux pianos Silbermann qu'il avait fait installer dans ses palais et qui, sans aucun doute, étaient régulièrement joués lors des soirées musicales. Toutefois, il est difficile de savoir avec certitude si Bach aimait ou non utiliser ce genre d'instrument pour jouer ses propres compositions pour clavier solo ou ses concertos. Néanmoins, le piano Silbermann est un instrument si ingénieux et si beau qu'il est difficile d'imaginer que Bach ait été insensible à son charme et à ses séduisantes capacités expressives. Nous ne pouvons établir avec certitude quel genre de répertoire il pouvait jouer sur ces instruments, en conséquence, il appartient à l'interprète de décider quelles sont les compositions de C.P.E. Bach qui conviennent au piano Silbermann, et auxquelles l'emploi de cet instrument précis apporte un avantage certain.

Bach aimait par dessus tout le clavicorde, et je ne peux qu'être d'accord avec ceux qui avancent que cet instrument est celui qui convient le mieux à sa musique. Toutefois il existe certains cas où le pianoforte Silbermann s'avère autant, voire davantage approprié que le clavicorde. C'est là une opinion personnelle qu'il ne faudrait pas considérer comme une vérité musicologique. Après une longue fréquentation des œuvres de C.P.E. Bach, je suis convaincu que celles auxquelles le pianoforte convient le mieux sont les fantaisies et celles écrites dans un style analogue, comme les variations et les transcriptions des sinfonias. Dans son *Versuch*, on lit qu'Emanuel Bach aimait beaucoup jouer

(ou improviser) des fantaisies en style libre sur le pianoforte. La sonate en ré mineur présentée ici présente beaucoup d'affinités stylistiques avec les fantaisies ou avec quelque improvisation fantasque. En dépit de sa brièveté, la fantaisie en ut mineur introduisant la fugue fait partie des plus belles que Bach ait écrites. J'ai également choisi pour ce programme une série de variations : ici le pianoforte souligne à merveille le dessin de chaque variation et renforce le caractère « pianistique » des plus virtuoses d'entre elles.

S'il faut trouver un thème principal à ce disque, c'est la sinfonia dont deux transcriptions sont présentées ici. Celle en sol majeur renvoie à une sinfonia pour cordes plus ancienne, tandis que celle en fa majeur est plus tardive et fait appel, en plus des cordes, aux instruments à vent. Ces deux pièces ont été transformées par Emanuel Bach en authentiques compositions pour le clavier, préservant toutefois beaucoup du style orchestral de leurs modèles. Le pianoforte est capable de donner vitalité et grandeur à cette écriture « symphonique ». Une autre composition de ce style, bien qu'elle ne porte pas le titre de « sinfonia » a été ajoutée ici : la sonate en mi majeur W. 65/29 (H. 83). Beaucoup de caractéristiques de cette pièce, l'écriture imitant les trémolos de cordes dans le premier mouvement, l'*Andante* naïf et le court final, dans le style d'une danse, rappelle les « véritables » sinfonias de Bach.

© Miklos Spanyi 2005

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit 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 se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, 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 quelques 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 a édité, pour les éditions Kőnemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach et enseigne au Conservatoire d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande. Ces dernières années, il se produit également comme chef et soliste à la tête d'orchestres jouant sur instruments modernes. Il enregistre régulièrement pour l'éditeur BIS.



Miklós Spányi

Sources:

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

Sinfonia in G major, W. 122/1 (H. 45)

1. Österreichische Nationalbibliothek, Wien 19035
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 369

Sonata in D minor, W. 65/24 (H. 60)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 776

Allegretto con [6] variazioni, W. 118/5 (H. 65)

1. Österreichische Nationalbibliothek, Wien 19035
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5899

Sinfonia in F major, W. 122/2 (H. 104)

Early print in: *Raccolta delle migliori Sinfonie [...] accommodato all' Clavicembalo*, ed. by Friedrich Wilhelm Marburg, Leipzig 1761

Fantasia and Fugue in C minor, W. 119/7 (H. 75.5)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 718
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5900

Sonata in E major, W. 65/29 (H. 83)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 776

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, Wq1 (H403) ·
E flat major, Wq2 (H404) · G major, Wq3 (H405).

BIS-CD-707

Vol. 2 – Concertos in G major, Wq4 (H406) ·
A major, Wq7 (H410) · F major, Wq12 (H415).

BIS-CD-708

Vol. 3 – Concertos in G minor, Wq6 (H409) ·
A major, Wq8 (H411) · D major, Wq18 (H421).

BIS-CD-767

Vol. 4 – Concertos in G major, Wq9 (H412) ·
D major, Wq13 (H416) · D minor, Wq17 (H420).

BIS-CD-768

Vol. 5 – Concertos in D major, Wq11 (H414) ·
E major, Wq14 (H417) · A major, Wq19 (H422).

BIS-CD-785

Vol. 6 – Concertos in E minor, Wq15 (H418) ·
B flat major, Wq25 (H429) · G minor,
Wq32 (H442).

BIS-CD-786

Vol. 7 – Concertos in E minor, Wq24 (H428) ·
B flat major, Wq28 (H434) · A major,
Wq29 (H437).

BIS-CD-857

Vol. 8 – Concertos in B minor, Wq30 (H440) ·
F major, Wq33 (H443) · G major, Wq34 (H444).

BIS-CD-867

Vol. 9 – Concertos in C minor, Wq5 (H407) ·
E flat major, Wq35 (H446).

Sonatinas in D major, Wq96 (H449) ·
G major, Wq98 (H451).

BIS-CD-868

Vol. 10 – Concertos in G major, Wq16 (H419) ·
B flat major, Wq36 (H447).

Sonatina in F major, Wq99 (H452).

BIS-CD-914

Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq10
(H413) · C minor, Wq37 (H448).

Sonatinas in G major, Wq97 (H450) ·
E major, Wq100 (H455).

BIS-CD-1097

Vol. 12 – Concertos in C major, Wq20 (H423) ·
F major, Wq38 (H454). Sonatina in D major,
Wq102 (H456).

BIS-CD-1127

Vol. 13 – Concerto in D minor, Wq22 (H425).
Sonatinas in C major, Wq103 (H457) ·
F major, Wq104 (H463).

BIS-CD-1307

Vol. 14 – Concertos in A minor, Wq26 (H430) ·
E flat major, Wq40 (H467). Sonatina in C major,
Wq101 (H460).

BIS-CD-1487

Vol. 15 – Concertos in D minor, Wq23 (H427) ·
B flat major, Wq39 (H465). Sonatina in E flat
major, Wq105 (H464).

BIS-CD-1422

Miklós Spányi would like to thank Nikolaus Freiherr von Oldershausen for his kind permission to make this recording at his residence and on his instrument.

Miklós Spányi dankt Nikolaus Freiherrn von Oldershausen für die Möglichkeit, diese Aufnahme in seinem Hause und auf seinem Instrument realisieren zu können.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in November 2001 at the music hall of the residence of Nikolaus Freiherr von Oldershausen, Ahlden, Germany

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

2 Neumann KM 130 & 2 Neumann KM 143 microphones; Lake People Empa V26 pre-amplifier; Yamaha O3D mixer;

Tascam DA 60 and Sony PCM 2700A recorders; Sennheiser HD 600 headphones

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2005 and © Miklós Spányi 2004

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photographs: © Juha Ignatius (Miklós Spányi); © Michael Walker (the fortepiano)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, 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, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1328 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



The fortepiano used by the inventor.

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