



C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

16

*‘Württemberg’
Sonatas (1)*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

THE 'WÜRTTEMBERG' SONATAS (1)

	SONATA NO. 1 IN A MINOR, Wq 49/1 (H 30)	21'46
1	I. <i>Moderato</i>	9'49
2	II. <i>Andante</i>	4'36
3	III. <i>Allegro assai</i>	7'13
	SONATA NO. 2 IN A FLAT MAJOR, Wq 49/2 (H 31)	22'05
4	I. <i>Un poco allegro</i>	12'12
5	II. <i>Adagio</i>	4'57
6	III. <i>Allegro</i>	4'47
	SONATA NO. 3 IN E MINOR, Wq 49/3 (H 33)	20'37
7	I. <i>Allegro</i>	9'28
8	II. <i>Adagio</i>	5'49
9	III. <i>Vivace</i>	5'11

TT: 65'34

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1999 by Joris Potvlieghe, Tollembeek (Belgium),
facsimile of an instrument built by Gottfried Joseph Horn, Dresden, 1785
(now in the Musikinstrumentenmuseum in Leipzig)

Confusion has surrounded the history of the publication of **Carl Philipp Emanuel Bach's 'Württemberg' Sonatas**, Wq 49 (H 30-32, 33-34, 36), the six keyboard sonatas dedicated to Carl Eugen, Duke of Württemberg. The date of their first appearance has frequently been reported as 1744, but Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*, the catalogue of his works based on his records and published by his widow in 1790, reports this date as 1745; on the basis of the sequence of publisher's plates, the earlier date seems more likely – although no date can be established firmly. The chronological sequence of two early editions of this collection, one by Johann Wilhelm Windter, the other by Johann Ulrich Haffner, who originally belonged to Windter's firm, has also been uncertain, for these editions are from the same plates prepared by the Nuremberg engraver Johann Wilhelm Störr. Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*, which names Windter as the publisher, is generally accepted as an indication of the priority of the Windter edition (in the years that followed this publication Bach became so firmly associated with Haffner that he probably would have assigned him priority if he could). The fact that the order of composition of the 'Württemberg' Sonatas (1, 2, 4, 3, 5, 6) is different from the order that was finally presented to the public constitutes another enigma surrounding the publication of these works. As there seems to be no obvious reason for the change of order, e.g. logical sequence of tonalities or styles, the rationale of this change must remain a mystery.

Only a year before 1742, the year listed in the *Nachlaß-Verzeichnis* for the composition of the first of these sonatas, Carl Philipp Emanuel Bach had received an official appointment as Chamber Musician in the employ of Friedrich II, King of Prussia (Frederick the Great). Although Bach's principal duty was to accompany the king as he performed flute solos, the young keyboardist was obviously eager to establish a reputation as a composer; in 1742, he published a collection of six keyboard sonatas with a dedication to the king. It is often noted that there is no evidence that the king ever responded to the dedication, and, because the relationship between Friedrich II. and C.P.E. Bach was never very cordial, the king's failure to acknowledge Bach's publication has been understood as evidence of royal disfavour or indifference. But

there is likewise no evidence that Carl Eugen, Duke of Württemberg, dedicatee of Bach's second published collection of keyboard sonatas, ever acknowledged Bach's properly humble dedication:

MOST SERENE HIGHNESS,

My chamber sonatas, in being published with the august name of Your Most Serene Highness, promise me two great advantages; the first, that these, supported and protected by such a noble patron, can hope for the usual success for them; the second, that I make clear to the world the great respect that I humbly profess to you and that I owe you in gratitude for the numerous favours kindly furnished me during the time in which I have had the honour of giving you music lessons in Berlin. Both of these advantages, which result in my offering you this little token of my most humble allegiance, and which I flatter myself will be well received by Your Most Serene Highness's generous heart, will always be the hope of my ambition, and now I thank fortune, so propitious for me, for the means that this opportune occasion presents me of announcing to the public that I am, and will always be, with the greatest veneration, Your Most Serene Highness's most humble, most devoted, most obligated, servant,

Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Eugen had been Duke of Württemberg since 1737 when he was nine years old. At that time Württemberg, governed by various regents, was the object of a tug of war between Prussia and the Hapsburg empire ruled by the Austrian emperor Charles VI, the two competing for the allegiance of the small duchy. In 1741 Friedrich II (in a typical preemptive action) had the young duke and his two brothers brought to Berlin, allegedly for their education and protection. Carl Eugen may have begun his lessons with Carl Philipp Emanuel Bach as early as that year. In 1744, as Carl Eugen reached the age of sixteen, Charles VI declared the young duke to be of age and authorized him to rule his own duchy (a state belonging to the Empire). Carl Eugen left Berlin around this time, a circumstance that may explain his lack of response – or, at least, the absence of a record of his response – to C.P.E. Bach's dedica-

tion. The Duke of Württemberg spent the years following his accession attempting to maintain as neutral a role as possible for his small, vulnerable state. On 20th March 1757, however, he committed himself unequivocally to Franco-Austrian forces, Prussia's enemies during the Seven Years' War (1756-1763).

In Carl Eugen's own century and throughout most of the nineteenth century, historians painted him as a supreme example of the harsh, absolutist, petty ruler who loaned his army to a powerful nation (France) in exchange for considerable financial return, and taxed his subjects inordinately in order to satisfy a taste for luxury and court display. Subsequent revisionists have questioned this unsympathetic image and have cited certain benefits that accrued to Württemberg as a result of Carl Eugen's political and cultural activities. Whatever the truth of the revisionist explanation, Carl Eugen did incur staggering debts as he attempted to maintain a lavish court. His musical establishment included the composer Niccolò Jommelli, the violinists Antonio Lolli and Pietro Nardini, a stable of brilliant sopranos, a host of castrati, the theatre architect Innocenza Colomba and the Chevalier Servandoni, formerly designer at the Paris Opera. This aristocratic pupil of Carl Philipp Emanuel Bach was known for his close supervision of his opera and his ballet theatre, and for suddenly seating himself at the harpsichord to accompany a singer (contemporary reports invest him with considerable skill as a keyboardist which he must have owed in part to C.P.E. Bach).

Clearly the '*Württemberg*' *Sonatas*, like the '*Prussian*' *Sonatas* of 1742, were directed at professional musicians and sophisticated music lovers rather than to a growing clientèle of beginners whom Bach often designated as 'the public'. The '*Württemberg*' *Sonatas* are substantial works, requiring conversance with old and new fashions in keyboard music, imitating familiar styles for voices and melody instruments, juxtaposing full and simple textures. Four of the sonatas have an old-fashioned tonal scheme – all three movements have the same tonic (their middle movements being in keys that are parallel to the outer ones). One sonata (Wq 49/4) has a middle movement in the relative minor, a contrasting key found frequently in mid-eighteenth-century sonatas; another (Wq 49/2) looks even farther forward to the high

classical style: its middle movement is in the subdominant key (the key a fourth above the keys of the outer movements). All of the sonatas have textures in three-part counterpoint and also simple homophonic textures (songful melodies with unobtrusive left-hand accompaniment) that imitate the modish violin sonata of the mid-eighteenth century.

Sonata No. 1 in A minor, Wq 49/1 (H 30), composed in Berlin, 1742

The opening phrase of the *Moderato* movement of this sonata contains arpeggios that are idiomatic to the keyboard, but also a few of the sentimental figures known as ‘sighs’ which derive from more melodic styles. The second phrase is altogether in the singing ‘violin’ style of the mid-century. This phrase is followed by a section in which two right-hand voices imitate each other, accompanied by arpeggios in the left hand, and the movement proceeds with various mixtures of these textures. The *Moderato* has the rounded binary structure that is basic to classical sonata form (it begins with a statement in the home key, modulates to a related key, and returns finally with a statement of the initial idea in the home key).

The beginning of the *Andante*, in A major, seems to promise a homophonic style for the entire movement. But although this movement has a much more lyrical character than the *Moderato*, it also contains a variety of textures, including much imitation between two upper voices. It has a structure that might be considered a precursor of Bach’s modulating rondos of his later years: an initial idea that opens several sections, sometimes in the home key, sometimes in others.

The *Allegro assai*, like the first movement of this sonata, contains a mixture of textures and is in rounded binary form. Its nervous, driving character, which forms a contrast with that of the grander first movement, derives from its left-hand part, known as a *Trommelbass* (drum bass): rapid repeated notes in a consistent drumming rhythm.

Sonata No. 2 in A flat major, Wq 49/2 (H 31), composed in Berlin, 1742

The first movement of this sonata, *Un poco allegro*, displays the juxtaposition of contrasting styles and textures which is found in all of the 'Württemberg' Sonatas and which suggests a dialogue. The movement is punctuated by pauses and dynamic changes that contribute further to the character of a conversation between two speakers.

The *Adagio* has the rhythm of a sarabande. Its contrast of textures simulates an opera aria: alternation of 'orchestral' textures (the first of which ends, like an orchestral *tutti*, with an octave or *unisono* passage) and 'songful' textures. This movement is in the subdominant key of D flat major, unusual in keyboard compositions of Bach's time, and modulates to remote flat keys, sometimes incurring double flats along the way.

Sonata No. 3 in E minor, Wq 49/3 (H 33), composed in Teplitz (Teplice), 1743

The opening phrase of the *Allegro* of this sonata has the grandeur and texture of a French overture. It is followed after the first four bars by a short section that suggests the fugal part of the overture. This section is followed, in turn, by more 'modern' material: a homophonic section over a drumming bass. These three textures, alternated throughout the *Allegro*, along with frequent dynamic contrasts, break the movement into small bits of dialogue.

The *Adagio*, another movement in sarabande metre and style, looks forward, even more than the *Andante* of Wq 49/1, to Bach's late keyboard rondos. This *Adagio*, in the key of E major, contains three statements of the opening phrase, each developed differently, and a reference to the opening at the very end of the movement.

The final movement, *Vivace*, resembles a minuet. Its texture, predominantly homophonic, is relieved three times by arpeggiation that foreshadows the buoyant keyboard textures of Bach's later years.

© Darrell M. Berg 2006

Performer's remarks

One of the most appealing features of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard sonatas is their enormous variety, representing a broad spectrum ranging from short and often easy sonatas to the most demanding, long and complex ones. The six sonatas that C.P.E. Bach composed between 1742 and 1744, and dedicated in a beautifully engraved edition in 1744 to the Duke of Württemberg, are among the longest sonatas Bach ever wrote. Unlike his later published sonata sets, which – taking account of non-professional keyboard players – usually also contain some shorter and easier sonatas the '*Württemberg*' *Sonatas* are without exception very demanding and intended for skilful, professional keyboard players.

These sonatas are not only long and technically difficult, but also contain a wealth of ideas and characters. In his last period C.P.E. Bach very consciously took steps towards concise, extremely concentrated forms and a certain abstraction. In the '*Württemberg*' *Sonatas* he makes very generous use of a wide range of thematic material. As a result both of this and of the extended forms employed, the listener experiences the progress of time in a manner similar to the plot of a long novel or film. The sonatas have almost 'symphonic' or even 'operatic' dimensions and attitude. Far from being abstract, this music could rather be called romantic, conjuring up memories or causing us to imagine fantastic, colourful, extraordinary landscapes – in my mind similar to Tolkien's Middle Earth...

The keyboard texture of the '*Württemberg*' *Sonatas* also differs from that of their younger sisters. In the early 1740s Bach still used robust, full and linear (sometimes even contrapuntal) writing. This may have led some scholars and keyboard players to assume that these sonatas are 'genuine' harpsichord works. Undoubtedly, owing to their rich texture, many movements in this set of sonatas can be performed with very good results on the harpsichord. On the other hand we should not forget the central position of the clavichord in 18th-century Germany – especially in and around the Bach school. A big and heavily strung clavichord can not only produce delicate and refined effects but is also capable of strong, dramatic contrasts and a very rich, even

monumental sound. Moreover, the occasional appearance of the indication *pp*, so clumsy to realize on the harpsichord, seems to indicate that in Bach's mind the clavichord was at least one possible option for the performance of these sonatas ('cembalo' on the title page is to be understood as a generic term for keyboard instruments).

Our knowledge of the big, unfretted clavichords of the first half of the 18th century is very inadequate. Did Bach have his legendary Silbermann clavichord in mind? Clavichords from the last third of the century are much better documented. Silbermann's clavichord-building tradition found its continuation in the instrument type designed by the next generation of Saxonian masters such as Friederici and the Horn brothers. Their clavichords were much praised and widely used; in his late years C.P.E. Bach possessed a Friederici clavichord. I thus found it by no means inappropriate to record the '*Württemberg*' Sonatas on a facsimile of one of the most beautiful surviving Saxonian clavichords built in 1785 by Gottfried Joseph Horn. This painstakingly constructed copy was built by Joris Potvlieghe, the outstanding Belgian specialist in the Saxonian school. This splendid instrument has already been used for volumes 10, 12, 14 and 15 of this recording project. Its robust, rich and well-defined sound has helped me to render the amazing colours of the world of the '*Württemberg*' Sonatas.

© *Miklós Spányi 2006*

Miklós Spányi was born in Budapest. He studied the 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 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 oeuvre 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.



MIKLÓS SPÁNYI

Die Editions-geschichte von **Carl Philipp Emanuel Bachs** „*Württembergischen*“ *Sonaten* Wq 49 (H 30-32, 33-34, 36) – den sechs Klaviersonaten, die er Herzog Carl Eugen von Württemberg widmete – ist unklar. Als erstes Veröffentlichungsdatum wird vielfach das Jahr 1744 genannt, aber Bachs eigenhändiges Nachlaß-Verzeichnis (1790 von seiner Witwe veröffentlicht) nennt das Jahr 1745. Die Chronologie der Druckplatten spricht für das frühere Datum, doch Gewißheit ist nicht zu erlangen. Auch die Reihenfolge zweier Editionen dieser Sammlung – eine von Johann Wilhelm Windter, die andere von Ulrich Haffner (der früher bei Windter gearbeitet hatte) – ist ebenfalls nicht genau zu ermitteln, weil beide Ausgaben dieselben Platten verwendeten: die des Nürnberger Notenstechers Johann Wilhelm Störr. Bachs Nachlaß-Verzeichnis, das Windter als Verleger nennt, wird gemeinhin als Beleg für die zeitliche Priorität der Windterschen Edition gewertet. (In den folgenden Jahren arbeitete Bach so eng mit Haffner zusammen, daß er ihm gegebenenfalls mit Sicherheit die Priorität zuerkannt hätte.) Der Umstand, daß die Reihenfolge der „*Württembergischen*“ *Sonaten* bei der Komposition eine andere war (1, 2, 4, 3, 5, 6) als bei der Veröffentlichung, stellt ein weiteres Rätsel im Umfeld der Publikation dieser Werke dar. Da es keinen offenkundigen Grund für die Änderung der Reihenfolge zu geben scheint (beispielsweise eine logische Folge von Tonarten oder Stilen), muß die Erklärung hierfür ein Geheimnis bleiben.

Nur ein Jahr vor 1742 – dem Jahr, das im Nachlaß-Verzeichnis als Entstehungsdatum der ersten dieser Sonaten festgehalten ist – war Carl Philipp Emanuel Bach zum „Kammermusikus“ Friedrichs II., König von Preußen, ernannt worden. Wenn gleich es seine Hauptaufgabe war, den König bei seinem Flötenspiel zu begleiten, war der junge Klavierspieler offensichtlich begierig, sich als Komponist einen Namen zu machen; 1742 veröffentlichte er eine Sammlung von sechs Klaviersonaten mit Widmung an den König. Oft wird berichtet, es gebe keinen Hinweis darauf, daß der König je auf diese Widmung reagiert hätte; und da die Beziehung zwischen Friedrich dem Großen und C.P.E. Bach nie übermäßig herzlich war, hat man die Unterlassung des Königs, Bachs Veröffentlichung zu würdigen, als ein Zeichen für Mißbilligung

oder Gleichgültigkeit gedeutet. Doch auch Herzog Carl Eugen von Württemberg scheint sich nie für Bachs gebührend demütige (und im Original italienische) Widmung seiner zweiten veröffentlichten Sammlung von Klaviersonaten erkenntlich gezeigt zu haben.

DURCHLAUCHTIGSTE HOHEIT,

Indem meine Kammersonaten mit dem erhabenen Namen Eurer Durchlauchtigsten Hoheit veröffentlicht werden, versprechen sie mir zwei große Vorzüge: der erste, daß ich von ihnen, die von einem so vornehmen Beistand unterstützt und protegiert werden, eine nicht gewöhnliche Genugtuung erhoffen kann; der andere, daß ich der Welt mit der Widmung an Eure Hochwohlgeborene Durchlaucht die große Ehrerbietung anzeigen kann, die ich untertänigst für Euch hege, und die ich Euch schulde in Dankbarkeit für die zahlreichen Gunstbeweise, welche mir zu der Zeit zuteil wurden, da ich die Ehre hatte, Euch Musikunterricht zu geben. Diese beiden Vorzüge, die mich dieses kleine Zeichen meiner untertänigsten Ergebenheit darreichen lassen und denen, so wage ich zu hoffen, das edle Herz Eurer Durchlauchtigsten Hoheit gewogen sein wird, werden immer Ziel meines Strebens sein. Und nun danke ich dem mir so freundlichen Schicksal, daß es mir diese günstige Gelegenheit gewährt, öffentlich zu erklären, daß ich jetzt und für immerdar mit der größten Verehrung Eurer Durchlauchtigsten Hoheit hochachtungsvollster, untertänigster, ergebenster Diener bin.

Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Eugen war 1737 im Alter von neun Jahren Herzog von Württemberg geworden. Zu jener Zeit lieferten sich Preußen und das Habsburgerreich unter dem österreichischen Kaiser Karl VI. ein Tauziehen um die Loyalität des kleinen, von etlichen Regenten regierten Herzogtums. 1741 hatte Friedrich in einer typischen Präventivmaßnahme den jungen Herzog und seine zwei Brüder nach Berlin kommen lassen, vorgeblich, um sich um ihre Ausbildung und ihren Schutz zu kümmern. Bereits in diesem Jahr könnte Carl Eugen seinen Unterricht bei Carl Philipp Emanuel Bach aufgenommen haben. 1744, als Carl Eugen 16 Jahre alt wurde, erklärte Karl VI. den jungen Herzog für mündig und ermächtigte ihn, sein Herzogtum (das zum Kaiser-

reich gehörte) zu regieren. Zu dieser Zeit verließ Carl Eugen Berlin, was das Ausbleiben einer Reaktion (bzw. das Fehlen eines Dokumentes über seine Reaktion) auf C.P.E. Bachs Widmung erklären mag. Der Herzog von Württemberg bemühte sich in den Jahren nach seinem Regierungsantritt darum, seinen kleinen, verwundbaren Staat möglichst neutral zu positionieren. Am 20. März 1757 jedoch schloß er sich den französisch-österreichischen Truppen an, Preußens Gegnern im Siebenjährigen Krieg (1756-63).

Carl Eugen wurde in seinem eigenen und im nahezu gesamten 19. Jahrhundert von den Historikern als Paradebeispiel eines harten, absolutistischen Kleinherrschers dargestellt, der für beträchtliches Entgelt seine Armee an eine Großmacht (Frankreich) entlieh und seine Untertanen maßlos besteuerte, um seiner Vorliebe für Luxus und höfischen Prunk frönen zu können. Später wurde dieses unsympathische Bild revidiert und auf einige Errungenschaften hingewiesen, die Württemberg aufgrund von Carl Eugens politischen und kulturellen Aktivitäten zu verzeichnen hatte. Wie dem auch sei – in dem Bemühen, einen aufwendigen Hofstaat zu unterhalten, machte Carl Eugen enorme Schulden. Zu seinen Hofmusikern gehörten Niccolò Jommelli, die Geiger Antonio Lolli und Pietro Nardini, eine Schar brillanter Soprane, eine Reihe Kastraten, der Theaterarchitekt Innocenza Colomba sowie der Chevalier Servandoni, ehemaliger Bühnenbildner der Pariser Oper. Der aristokratische Schüler Carl Philipp Emanuel Bachs war bekannt für die Akribie, mit der er seine Oper und sein Ballett beaufsichtigte, aber auch dafür, sich urplötzlich ans Cembalo zu setzen, um einen Sänger zu begleiten. (Zeitgenössische Berichte sprechen ihm dabei erhebliche Virtuosität zu, die er mithin zum Teil C.P.E. Bach verdankt.)

Wie die „*Preußischen*“ *Sonaten* aus dem Jahr 1742, richteten sich auch die „*Württembergischen*“ *Sonaten* nicht an die wachsende Klientel von Anfängern, die Bach gern als „das Publikum“ bezeichnete, sondern an professionelle Musiker und fortgeschrittene Musikliebhaber. Die „*Württembergischen*“ *Sonaten* sind substantielle Werke, die Vertrautheit mit alten und neuen Klavierstilen voraussetzen, bekannte Satzmodelle für Stimme und Melodieinstrumente imitieren und dichte neben schlichte

Texturen stellen. Vier der Sonaten folgen einem altmodischen Tonartenplan – alle drei Sätze haben den gleichen Grundton, wobei der Binnensatz in der Varianttonart der Außensätze steht. In einer Sonate (Wq 49/4) steht der Mittelsatz in der Mollparallele – eine Kontrasttonart, wie sie in Sonaten der Jahrhundertmitte häufig begegnet; eine andere (Wq 49/2) weist bereits in Richtung des klassischen Stils: Ihr Mittelsatz steht in der Subdominante (eine Quarte oberhalb der Tonart der Außensätze). Alle Sonaten enthalten dreistimmigen Kontrapunkt, aber auch einfache homophone Texturen (liedhafte Melodien mit zurückhaltender Begleitung der linken Hand), die die beliebte Violinsonate der Jahrhundertmitte imitieren.

Sonate Nr. 1 a-moll Wq 49/1 (H 30), 1742 in Berlin komponiert

Die Eröffnungsphrase des *Moderatos* dieser Sonate enthält neben pianistischen Arpeggien einige der als „Seufzer“ bekannten empfindsamen Figuren, die eher melodischen Gefilden entstammen; die zweite ist gänzlich dem singenden „Violin“-Stil der Jahrhundertmitte verpflichtet. Es folgt ein Abschnitt, in dem zwei Stimmen der rechten Hand einander imitieren, während die linke arpeggiert; im weiteren Verlauf werden diese Texturen auf mannigfache Weise gemischt. Das *Moderato* weist die gerundete Binärform auf, die für die klassische Sonatenform grundlegend ist. (Sie beginnt mit der Exposition in der Heimattonart, moduliert zu einer verwandten Tonart und endet mit dem wieder aufgegriffenen Anfangsthema in der Heimattonart.)

Der Anfang des *Andante* A-Dur läßt für den ganzen Satz eine homophone Textur erwarten. Wenngleich dieser Satz von erheblich lyrischerem Charakter ist als das *Moderato*, weist er im folgenden dennoch eine Vielfalt an Texturen auf, darunter reichlich Imitation in den beiden Oberstimmen. In formaler Hinsicht könnte man von einem Vorläufer des modulierenden Rondos sprechen, wie Bach es später etablieren sollte: Ein Anfangsthema eröffnet mehrere Teile, mal in der Heimattonart, mal in anderen.

Das *Allegro assai* vereint, wie der erste Satz, verschiedene Texturen und teilt dessen gerundete Binärform. Sein nervöser, drängender Charakter, der zu dem stattlicheren

ersten Satz in Kontrast steht, verdankt sich der linken Hand, die einen Trommelbaß spielt: rasch wiederholte Töne in beständig trommelndem Rhythmus.

Sonate Nr. 2 As-Dur Wq 49/2 (H 31), 1742 in Berlin komponiert

Der erste Satz dieser Sonate, *Un poco Allegro*, zeigt jenes dialogische Nebeneinander unterschiedlicher Stile und Texturen, das sich in allen „Württembergischen“ Sonaten findet. Der Satz wird von Pausen und dynamischen Wechseln unterbrochen, was den Gesprächscharakter zusätzlich unterstreicht.

Das *Adagio*, eine Sarabande, bildet mit seinen Texturkontrasten eine Opernarie nach: „Orchestrale“ Texturen (wie ein Orchester-Tutti endet die erste im Oktav-Unisono) wechseln sich mit „liedhaften“ Texturen ab. Der Satz steht in der für Klaviersonaten jener Zeit ungewöhnlichen Subdominante Des-Dur und moduliert in entfernte $\flat$ -Tonarten, wobei mitunter $\flat\flat$ -Vorzeichen begegnen.

Sonate Nr. 3 e-moll Wq 49/3 (H 33), 1743 in Teplitz komponiert

Das *Allegro* dieser Sonate beginnt mit einer Phrase, die die Pracht und Textur einer französischen Ouvertüre hat. Ihr folgt nach vier Takten ein kurzer Abschnitt, der den fugierten Teil der Ouvertüre bilden könnte. Darauf wiederum folgt eher „modernes“ Material: ein homophoner Teil über Trommelbaß. Zusammen mit den zahlreichen dynamischen Kontrasten zerteilen diese drei Texturen, die einander das ganze *Allegro* hindurch abwechseln, den Satz in lauter kurze Dialoge.

Das *Adagio* – wiederum in Rhythmus und Stil einer Sarabande – weist, mehr noch als das *Andante* aus Wq 49/1, auf Bachs späte Klavierrondos voraus. Dieses E-Dur-*Adagio* intoniert sein Einleitungsthema dreimal, wobei es jedes Mal anders entwickelt wird; ganz am Ende des Satzes wird nochmals auf den Beginn verwiesen.

Der Schlußsatz, *Vivace*, ähnelt einem Menuett. Seine vorwiegend homophone Textur wird dreimal von Arpeggien abgelöst, die einen Vorgeschmack auf die schwungvollen Klaviertexturen der späteren Jahre geben.

© Darrell M. Berg 2006

Anmerkungen des Interpreten

Einer der faszinierendsten Züge von Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviersonaten ist ihre enorme Vielseitigkeit, reichen sie doch von kurzen, oft leichten Stücken bis zu den anspruchsvollsten, längsten und komplexesten. Die sechs Sonaten, die C.P.E. Bach in den Jahren 1742 bis 1744 komponierte und in einer wunderschön gestochenen Ausgabe 1744 dem Herzog von Württemberg dedizierte, gehören zu den umfangreichsten Sonaten, die Bach geschrieben hat. Anders als seine später veröffentlichten Sonatensammlungen, die im Hinblick auf Amateurmusiker auch kürzere und einfachere Sonaten enthalten, sind die „*Württembergischen*“ *Sonaten* ausnahmslos sehr anspruchsvoll und verlangen gewandte, professionelle Musiker.

Diese Sonaten sind nicht nur lang und schwierig, sondern enthalten auch einen großen Reichtum an Gedanken und Gestalten. In seiner letzte Periode unternahm C.P.E. Bach ganz bewußt Schritte hin zu konzisen, extrem konzentrierten Formen und einer gewissen Abstraktion. In den „*Württembergischen*“ *Sonaten* macht er freigiebigen Gebrauch von einer umfangreichen Themenfülle. Aufgrund dieses Umstands und wegen der größeren Zahl von Formtypen erlebt der Hörer den Zeitverlauf auf eine ähnliche Weise, wie er die Handlung eines langen Romans oder Films verfolgt. Die Sonaten haben fast „symphonische“ oder gar „opernhafte“ Dimensionen und Wesenszüge. Diese Musik ist weit entfernt davon, abstrakt zu sein – vielmehr könnte man sie romantisch nennen; sie beschwört Erinnerungen herauf oder läßt uns an fantastische, farbenreiche, außergewöhnliche Landschaften denken, die, wie ich meine, durchaus Tolkiens Mittelerde ähneln ...

Auch der Klaviersatz der „*Württembergischen*“ *Sonaten* unterscheidet sich von dem ihrer jüngeren Schwestern. Anfang der 1740er Jahre verwendete Bach noch stabile, volle und lineare (manchmal sogar kontrapunktische) Satztechniken. Das mag manche Wissenschaftler und Musiker zu der Annahme verleitet haben, bei diesen Sonaten handele es sich um „genuine“ Cembalowerke. Zweifellos können viele Sätze dieser Sonaten aufgrund ihrer reichen Textur mit ausgezeichnetem Resultat auf dem Cembalo gespielt werden. Andererseits sollten wir die zentrale Rolle des Clavichords

im Deutschland des 18. Jahrhunderts nicht vergessen – besonders im Umfeld der Bachschen Schule. Ein großes und stark besaitetes Clavichord kann nicht nur delikate und raffinierte Effekte produzieren, sondern auch große, dramatische Kontraste und einen sehr vollen, ja monumentalen Klang. Darüber hinaus scheint die gelegentlich auftauchende Vortragsanweisung *pp*, die auf dem Cembalo nur ansatzweise zu realisieren ist, darauf hinzudeuten, daß das Clavichord für Bach zumindest eine der möglichen Aufführungsoptionen darstellte. (Das Wort „Cembalo“ auf der Titelseite ist als ein Oberbegriff für Tasteninstrumente überhaupt zu verstehen.)

Unsere Kenntnis von den großen, ungebundenen Clavichorden der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ausgesprochen lückenhaft. Dachte Bach an sein legendäres Silbermann-Clavichord? Die Clavichorde des letzten Jahrhundertdrittels sind weit besser dokumentiert. Silbermanns Clavichord-Tradition fand ihre Fortsetzung in dem Instrumententyp, der von der folgenden Generation sächsischer Meister wie Friederici und den Brüdern Horn entwickelt wurde. Ihre Clavichorde erfreuten sich großen Lobes und weiter Verbreitung. In seinen späten Jahren besaß selbst C.P.E. Bach ein Clavichord von Friederici. Aus diesem Grund fand ich es keineswegs unangemessen, die „*Württembergischen*“ *Sonaten* auf einem originalgetreuen Nachbau eines sächsischen Clavichords zu spielen, das zu den schönsten erhaltenen Exemplaren gehört und 1785 von Gottfried Joseph Horn gebaut wurde. Der äußerst sorgfältig gearbeitete Nachbau stammt von Joris Potvlieghe, dem hervorragenden belgischen Experten für die sächsische Schule. Dieses herrliche Instrument wurde bereits in den Folgen 10, 12, 14 und 15 dieses CD-Projekts verwendet. Sein kräftiger, reicher und klar definierter Klang hat mir geholfen, die erstaunlichen Farben jener Welt wiederzugeben, die die „*Württembergischen*“ *Sonaten* bilden.

© *Miklós Spányi 2006*

Miklós Spányi wurde 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 Könnemann 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.

Une certaine confusion entoure l'histoire de la publication des six *Sonates* « *Wurtembourgeoises* » Wq 49 (H 30-32, 33-34, 36) de **Carl Philipp Emanuel Bach**, dédiées à Carl Eugen, duc de Wurtemberg. On cite souvent 1744 comme l'année de leur première édition, mais le *Nachlaß-Verzeichnis*, catalogue des œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach, établi par lui-même et publié par sa veuve en 1790, indique 1745. Si on se base sur les plaques de l'éditeur, 1744 semble plus plausible, bien qu'il soit difficile de tenir cette date pour certaine. L'ordre chronologique des deux premières éditions, l'une par Johann Wilhelm Windter, l'autre par Johann Ulrich Haffner – qui auparavant faisait partie de la Maison Windter, est lui aussi incertain, car ces deux éditions utilisent les mêmes plaques du graveur Johann Wilhelm Störr, établi à Nuremberg. Le fait que le *Nachlaß-Verzeichnis* indique Windter comme l'éditeur semble pourtant bien indiquer qu'il fut le premier à les publier ; dans les années qui suivirent, Bach fut si étroitement associé à Haffner qu'il lui aurait certainement donné la priorité s'il l'avait pu. Par ailleurs, le fait que l'ordre de composition de ces sonates soit différent de celui qui fut finalement adopté pour la publication constitue une autre énigme : il ne semble pas exister de raisons évidentes pour cet ordre ait été modifié, comme par exemple la suite logique des tonalités ou des styles, ce point reste donc mystérieux.

Une année seulement avant 1742, date que le *Nachlaß-Verzeichnis* indique comme la date de composition de la première de ces sonates, Carl Philipp Emanuel Bach fut officiellement engagé comme « Musicien de chambre » par Frédéric II, Roi de Prusse (Frédéric le Grand). Bien que sa tâche principale ait été d'accompagner le Roi, dont on sait qu'il jouait de la flûte, le jeune musicien était bien entendu impatient d'établir sa réputation de compositeur ; en 1742, il publie une série de six sonates dédiées au Roi. Il a souvent été noté que l'absence de réponse du Roi à cette dédicace peut être interprétée, en raison des peu cordiales relations qui existaient entre les deux hommes, comme un signe de défaveur ou d'indifférence. De même, nous ne possédons pas davantage de preuve que Carl Eugen, dédicataire du second recueil de sonates ait jamais salué l'humble dédicace que lui avait envoyé Bach :

ALTESSE SÉRÉNISIME,

Mes sonates de chambre, en paraissant devant le public avec le nom de Votre Altesse Sérénissime, me promettent deux grands avantages : le premier est, qu'en étant protégées et appuyées par un si noble soutien, qu'elles soient assurées d'un grand succès ; le second est que je reconnais devant le monde le grand respect que je vous témoigne humblement et que je vous dois en remerciement des nombreuses faveurs que vous m'avez généreusement accordées pendant tout le temps où j'ai eu l'honneur de vous donner des leçons de musique à Berlin. Ces deux avantages, qui sont la raison pour laquelle je vous offre ce modeste témoignage de ma plus humble allégeance et dont je me flatte qu'il sera reçu favorablement par le cœur généreux de votre Altesse Sérénissime, seront toujours ce à quoi mon ambition aspire, et à présent je remercie la fortune, qui m'est si favorable, de me donner l'occasion d'annoncer au public que je suis et serai toujours, avec la plus grande vénération, Le plus humble, dévoué, et obligé serviteur de votre Altesse Sérénissime,

Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Eugen était duc de Wurtemberg depuis 1737 ; il avait alors neuf ans. A cette époque, le Wurtemberg, gouverné par des régents, était l'objet de graves dissensions entre la Prusse et l'Empire des Habsbourg dirigé par l'empereur autrichien Charles VI : tous les deux se disputaient la domination du petit duché. En 1741, Frédéric II prit les devants et fit venir le jeune duc et ses deux frères à Berlin, prétendument pour pourvoir à leur éducation et assurer leur protection. Il se peut que Carl Eugen ait pris ses premières leçons avec Carl Philipp Emanuel Bach dès cette année-là. En 1744 Carl Eugen atteignait l'âge de seize ans, et Charles VI déclara le jeune duc d'un âge suffisant et apte à gouverner son propre duché (un état faisant partie de l'Empire). Carl Eugen quitta alors Berlin, ce qui peut expliquer l'absence de réponse – ou que cette réponse ne nous soit jamais parvenue – à la dédicace de C.P.E. Bach. Le Duc de Wurtemberg passa les années qui succédèrent son ascension au trône à maintenir son petit état vulnérable dans la plus grande neutralité possible, jusqu'à ce que, le 20 mars 1757, il se rallie sans équivoque aux forces franco-autrichiennes, ennemies de la Prusse pendant la Guerre de Sept Ans (1756-1763).

Du vivant de Carl Eugen, et pendant tout le dix-neuvième siècle, les historiens le décrivent comme le suprême exemple d'un chef d'état insignifiant et dur, régnant sans partage, qui loua ses armées à une nation puissante – la France – en échange d'avantages financiers considérables, et qui écrasa de manière disproportionnée ses sujets sous les taxes afin de satisfaire son goût du luxe et du faste de la Cour. Plus tard, certains historiens ont remis en cause cette image peu sympathique et ont mis en avant le développement du Wurtemberg comme le résultat de la politique et des activités culturelles de Carl Eugen. Il n'en reste pas moins qu'en tentant de maintenir une cour fastueuse, il contracta des dettes stupéfiantes. De la vie musicale de sa cour faisaient partie le compositeur Niccolò Jommelli, les violonistes Antonio Lotti et Pietro Nardini, une troupe de sopranos brillantes et de castrats, les décorateurs de théâtre Innocenza Colomba et le Chevalier Servandoni, ce dernier ayant précédemment été employé à l'Académie royale de musique de Paris. L'aristocratique élève de Carl Philipp Emanuel Bach était connu pour superviser de près son opéra et son ballet, ne regardant pas à se mettre au pied levé au clavecin pour accompagner un chanteur. Des témoignages contemporains nous peignent son extrême habileté à cet instrument, dont il est redevable en partie à C.P.E. Bach.

Comme les *sonates « Prussiennes »* de 1742, les *sonates « wurtembourgeoises »* étaient manifestement davantage destinées aux musiciens professionnels et amateurs éclairés qu'à la clientèle croissante des débutants, que Bach désignait souvent comme « le public ». Les *sonates « wurtembourgeoises »* sont des œuvres de dimensions et de difficulté importantes, exigeant une grande familiarité avec l'ancien style pour le clavier et avec le nouveau style, qui imitent ceux de la voix et des instruments mélodiques et font alterner une écriture complexe avec une écriture simple. Quatre des sonates font appel au schéma tonal du style ancien – tous les trois mouvements sont dans le même ton, le mouvement central étant dans le mode opposé (majeur/mineur) des deux autres mouvements. Le mouvement central de l'une des sonates (Wq 49/4) est dans le relatif mineur, schéma qui se retrouve fréquemment dans les sonates du milieu du dix-huitième siècle. Une autre (Wq 49/2) est déjà plus proche du modèle de

la sonate classique : son mouvement central se trouve dans le ton de la sous-dominante (une quarte au dessus du ton des deux autres mouvements). Toutes ces sonates font alterner un contrepoint à trois voix avec une écriture homophonique (des mélodies chantantes accompagnées par une main gauche discrète) qui imitent la sonate à la mode au milieu du dix-huitième siècle.

Sonate no 1 en la mineur, Wq 49/1 (H 30), composée à Berlin en 1742

La phrase qui débute le premier mouvement *Moderato* de cette sonate contient des accords arpégés, procédé fréquemment utilisé dans la musique pour clavier, mais également une ornementation expressive qui dérive directement d'un style plus mélodique. La seconde phrase est d'un style qui s'apparente au style chantant du violon, caractéristique du milieu du siècle. Cette phrase est suivie d'un passage où les deux voix de la main droite se répondent en imitation, tandis que la main gauche les accompagne d'arpèges, et le mouvement se poursuit en développant et variant cette figure. Ce *Moderato* est de structure binaire, caractéristique de la sonate classique (exposition dans la tonalité principale, modulation vers la tonalité relative suivie d'une réexposition dans la tonalité principale).

Le début de l'*Andante*, apparenté au style homophonique, semble devoir se perpétuer pendant tout le mouvement, mais bien que plus lyrique que le *Moderato*, il déploie également des styles différents, y compris des figures en imitation dans les deux voix supérieures. Il possède une structure qui préfigure les rondos modulants des dernières années de Bach : un motif initial qui débute chaque section, parfois dans la tonalité principale, d'autres fois dans des tonalités différentes.

L'*Allegro assai*, comme le premier mouvement, contient des exemples de styles variés et est de forme binaire. Son caractère nerveux et dynamique, qui contraste avec l'ampleur du premier mouvement prend appui sur une figure de main gauche appelée *Trommelbass* (basse en notes répétées).

Sonate no 2 en la bémol majeur, Wq 49/2 (H 31), composée à Berlin en 1742

Le premier mouvement de cette sonate, *Un poco Allegro*, présente lui aussi une juxtaposition de style variés que l'on retrouve dans toutes les sonates « wurtembourgeoises » et qui évoque un dialogue. Le mouvement est parsemé de brusques pauses et de changements soudains de dynamique qui contribue à donner l'impression d'une conversation entre deux personnes.

L'*Adagio* adopte le rythme d'une sarabande. La variété de son style suggère un air d'opéra : alternance de « *tutti* orchestraux » (le premier se terminant, comme un vrai *tutti* d'orchestre par des octaves à l'unisson) et de passages chantants. Ce mouvement est dans la tonalité de la sous-dominante, ré bémol majeur, inusitée au temps de Bach, qui module dans des tons de plus en plus éloignés, utilisant les double-bémols.

Sonate no 3 en mi mineur, Wq 49/3 (H 33), composée à Teplitz en 1743

La section qui ouvre l'*Allegro* possède l'ampleur et le style de l'ouverture à la française. Elle est suivie, à la cinquième mesure, d'un court passage en imitation qui suggère la section fuguée, qui se poursuit dans un style plus « moderne » : une mélodie accompagnée d'une basse répétée. Ces trois figures alternent tout au long du mouvement, associées à de fréquents contrastes dynamiques qui morcellent le discours en courts passages dialogués.

L'*Adagio*, de la forme et du style de la sarabande, explore encore plus avant que l'*Andante* de la sonate Wq 49/1, l'univers des rondos écrits à la fin de sa vie par Bach. Cet *Adagio*, en mi majeur, reprend trois fois la phrase d'ouverture, chaque fois développée différemment, pour conclure sur une brève réexposition.

Le dernier mouvement, *Vivace*, ressemble à un menuet. Son style, principalement homophonique, se développe à trois reprises en figures arpégées qui laissent pressentir ce que sera le style plein d'entrain du Bach des dernières années.

© *Darrell M. Berg 2006*

Remarques de l'interprète

L'une des plus attrayantes caractéristiques des sonates de Carl Philipp Emanuel Bach réside dans leur très grande variété représentant un large panorama, depuis la sonate de dimension modeste et souvent facile d'exécution, jusqu'à la plus complexe, longue et techniquement exigeante. Les six sonates que C.P.E. Bach composa entre 1742 et 1744, dédiées au Duc de Wurtemberg et publiées en 1744 dans une édition magnifiquement gravée sont parmi les plus longues qu'il ait jamais écrites. Contrairement aux séries publiées précédemment, qui prenaient en compte le fait qu'elles s'adressaient aux musiciens amateurs et présentaient des sonates plus courtes et plus abordables, les *sonates « wurtembourgeoises »* sont, sans exception, extrêmement exigeantes et destinées aux musiciens habiles et expérimentés.

Ces sonates ne sont pas seulement longues et difficiles, mais aussi riches en idées et très personnelles. Vers la fin de sa vie, C.P.E. Bach aura pour préoccupation une extrême concision de forme et une certaine abstraction. Dans les *sonates « wurtembourgeoises »*, il fait un généreux usage d'un abondant matériau thématique. Ceci a pour résultat de donner l'impression à l'auditeur d'avancer dans l'intrigue d'un long roman ou dans le scénario d'un film. Les sonates ont des dimensions et un caractère presque « symphonique », voire « opératique ». Loin d'être abstraite, cette musique pourrait être davantage qualifiée de romantique, évocatrice de souvenirs ou nous permettant d'imaginer des paysages extraordinaires, colorés et fantastiques – dans mon esprit identiques à ceux de la Terre du Milieu de Tolkien.

Le langage des *sonates « wurtembourgeoises »* diffère également de celui de celles qui suivront : au début des années 1740, Bach utilise un style plein, ferme et linéaire, parfois contrapuntique. Ces caractéristiques ont conduit certains interprètes et chercheurs à supposer qu'il s'agissait là d'œuvres écrites originellement pour le clavecin. Sans aucun doute, compte tenu de la richesse de leur écriture, beaucoup de mouvements peuvent être joués au clavecin avec d'excellents résultats, cependant il ne faudrait pas oublier la position centrale qu'occupait le clavicorde au dix-huitième siècle en Allemagne, particulièrement dans le cercle de Bach. Un clavicorde puissant

et de dimensions importantes permet non seulement des effets délicats et raffinés, mais est également capable de contrastes dramatiques et violents et peut produire un son très riche, voire « monumental ». De plus, on trouve parfois l'indication *pianissimo*, si gauchement réalisable au clavecin, qui semble indiquer que dans l'esprit de Bach, seul le clavicorde était concevable pour jouer ces sonates (le terme « cembalo » qui figure sur la page de titre doit être compris comme un terme générique désignant tout instrument à clavier).

La connaissance que nous avons des grands clavicordes non liés de la première moitié du dix-huitième siècle est malheureusement insuffisante : Bach avait-il présent à l'esprit son légendaire clavicorde Silbermann ? Nous possédons cependant davantage d'informations sur les clavicordes du dernier tiers du siècle. La tradition de la facture de clavicorde de Silbermann se perpétue dans les instruments conçus par les maîtres saxons de la génération suivante, tels Friederici et les frères Horn. Leurs instruments étaient davantage appréciés et largement utilisés. Dans ses dernières années, Bach posséda même un clavicorde de Friederici. J'ai donc pensé qu'il n'était nullement abusif d'enregistrer ces *sonates « wurtembourgeoises »* sur un facsimile d'un des plus magnifiques instruments de facture saxonne qui nous soient parvenus, construit en 1785 par Gottfried Joseph Horn. Cette copie a été réalisée jusque dans ses moindres détails par Joris Potvlieghe, éminent spécialiste belge de l'école saxonne. Cet instrument splendide a déjà été utilisé pour enregistrer les volumes 10, 12, 14 et 15 de cette série. Il possède un son plein, riche et d'une parfaite définition qui m'a été d'une grande aide pour rendre les couleurs étonnantes de l'univers des *sonates « wurtembourgeoises »*.

© *Miklós Spányi 2006*

Miklós Spányi est né à Budapest. 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 Könnemann 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 la maison de disques BIS Records.

SOURCE

First print: *Sei Sonate per Cembalo, dedicate all' Altezza Serenissima de Carlo Eugenio Duca di Wirtemberg e Teck [...], Opera II^{da}*, Johann Ulrich Haffner, Nürnberg 1744

Miklós Spányi would like to thank the Lumijoki Youth Accociation for kindly permitting this recording to be made in the association's building

Miklós Spányi kiittää Lumijoen Nuorisoseura siitä, että olemme saaneet toteuttaa tämän äänityksen heidän tiloissaan.



RECORDING DATA

Recorded in July 2003 at the hall of the Lumijoki Youth Accociation (Lumijoen Nuorisoseura), Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam DA 30 DAT recorder;

AKG K 501 headphones

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2006 and © Miklós Spányi 2006

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of the instrument: © Miklós Spányi

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-1423 © 2006 & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



The clavichord used
on this recording