



C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

14

*Sonatas from 1763
and Dances*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

SONATAS FROM 1763 & DANCES

1	MENUET I & II IN C MAJOR, W. 116/15 (H. 159)	2'34
2	ALLA POLACCA IN C MAJOR, W. 116/4 (H. 215)	2'20
	SONATA IN A MAJOR, W. 65/37 (H. 174)	15'58
3	I. <i>Allegro</i>	7'04
4	II. <i>Andante ma non troppo</i>	3'38
5	III. <i>Allegro di molto</i>	5'09
6	MENUET I & II IN D MAJOR, W. 116/3 (H. 214)	3'26
7	ALLA POLACCA IN D MAJOR, W. 116/6 (H. 217)	3'45
	SONATA IN E MINOR, W. 65/39 (H. 176)	13'23
8	I. <i>Presto</i>	2'26
9	II. <i>Largo con tenerezza</i>	6'05
10	III. <i>Allegretto</i>	4'50

11	MENUET I & II IN E FLAT MAJOR, W. 116/1 (H. 171)	2'50
12	POLONOISE IN E FLAT MAJOR, W. 116/2 (H. 172)	1'54
	SONATA IN B FLAT MAJOR, W. 65/38 (H. 175)	17'31
13	I. <i>Allegro di molto</i>	7'16
14	II. <i>Largo e mesto</i>	4'36
15	III. <i>Allegro</i>	5'33
		TT: 65'21

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)

In 1763, the year that **Carl Philipp Emanuel Bach** composed the three sonatas in this volume, the Seven Years' War ended, and Bach resumed his regular duties as harpsichordist at the court of Friedrich II, King of Prussia (Frederick the Great). Although the conflict of the years 1756-1763 has often been called the 'Third Silesian War', it was much more than a contest over Prussia's ownership of Silesia: the armies of Austria, France, Russia, Sweden and Saxony had combined to ensure that Prussia did not become a major European power. The army of Friedrich II, with only England as an – often reluctant – ally, was vastly outnumbered by the eighteenth-century superpowers arrayed against Prussia; chronicles of this war recount one devastating Prussian defeat after another and relatively few victories. But Friedrich had the good fortune to see Russia and Sweden withdraw from the fray in 1762 and was able to continue his struggle against superior numbers until all of the warring parties grew weary of the conflict. The war ended with the Peace of Hubertusberg (15th February 1763) which returned disputed territory to its status quo before the beginning of the war. Prussia had gained more than its retention of Silesia, however; it was now established as a world power. As a price that he had to pay for Prussia's new status, Friedrich lost more than half of the army with which he had begun and incurred a crushing load of debt. During the war, he had spent little time at his residences in Berlin and Potsdam; he returned to the musical institutions he had created there with diminished energy and enthusiasm and with less capital to lavish on the arts.

Carl Philipp Emanuel Bach, on the other hand, was still enjoying the creative trajectory that had begun shortly after the publication of the first part of his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*) of 1753. The outbreak of the war and the need to make a living during the king's absence from Berlin and Potsdam doubtless increased this surge of compositional activity. Between 1756 and 1766, years when the king was absent from or indifferent to his musical establishment, Bach composed more

than 120 solo keyboard works of various lengths and difficulty. He wrote six concertos, eight trios and four sinfonias. He also created a genre that seems to have been more suited than were concertos, trios and sinfonias to the performing forces at his disposal and to the audiences that he addressed: the sonatina for solo keyboard with a small group of accompanying instruments; during the years 1762-1764 he composed twelve intimate, suite-like works in this genre. In the years 1756-1766, he wrote around 100 lieder, probably in response to a demand for little songs that could be sung at social occasions in the home. He published most of the works of 1756-1766 in collections of his own works or in anthologies.

All of the works presented here were written during this period. Three of the little pieces are minuets and three are polonaises – genres that occupy a privileged status among the dances that C.P.E. Bach wrote (these two dances are more numerous in his oeuvre than are any others). It is reported that Bach prepared a catalogue listing his minuets and polonaises (this catalogue was advertised for sale in 1910 by a Berlin antiquariat, but has subsequently disappeared). There is much variety among Bach's minuets and polonaises, both in triple metre. The minuet, a graceful dance, has the typical eighteenth-century emphasis on the first beat of the bar; the polonaise, a more stately dance, places an emphasis on the third beat which is equal to or greater than the emphasis of the first two beats. Many of Bach's minuets and polonaises were composed for solo keyboard and subsequently arranged for groups of melody instruments; others were created for melody instruments first. Some are simple pieces intended for keyboard players of any degree of accomplishment; others call for performers who are advanced, both technically and in their understanding of the subtleties and refinements of Bach's melodies. In the present volume, minuets (sometimes called 'menuets') and polonaises (variously designated in eighteenth-century sources of Bach's works as 'polonoise' or 'polacca') are paired according to their keys: one each in C major, one each in D major, and one each in E flat major. Bach's minuets, in

turn, are actually pairs of minuets. A repetition of the first minuet is required after the end of the second; thus the form of these works is ABA. The second minuet (or trio) is cast in the same key as the first or in a closely related key and always demands *piano* as a dynamic. Despite their contrasting elements, Bach's first and second minuets are often related to each other by similar melodic motifs or rhythms, or by harmonies common to both.

Bach's more than 150 keyboard sonatas are for the most part in three movements, generally fast-slow-fast. These movements, like Bach's pairs of minuets, are often united by common musical elements – melodic motifs, harmonies or rhythmic figures. Around the time that the three sonatas in the present volume were composed, Bach began to explore another method of unifying this three-movement sonata cycle: composing movements, usually middle movements, that were intended to proceed without closure to the movements that followed. As his career progressed, Bach found this method increasingly useful. The three sonatas in this volume, unlike the minuets and polonaises, remained unpublished during Bach's lifetime.

The *Minuet in C major*, W. 116/15 (H. 159), was originally published in 1762 in a large anthology, *Musikalisches Mancherley* (1762-1763) in a score that calls for two trumpets, timpani, two transverse flutes, two bassoons, two violins and bass. The first minuet of the pair is a cheerful piece with exuberant melodic skips; the second is mostly *legato* with a smoother melodic line. The arrangement of this piece for keyboard is found in a large manuscript compiled by C.P.E. Bach's admirer Johann Jakob Heinrich Westphal (1746-1825), an organist in Schwerin.

The *Polonaise in C major*, W. 116/4 (H. 215), dated 1766 by Bach, was published as a keyboard piece in *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: Bock, 1770), a large anthology that Bach as editor modelled on two earlier Berlin anthologies: *Musikalisches Allerley* (1761-1763) and *Musikalisches Mancherley*. Bach arranged this polonaise as a piece for two violins and bass (W. 190/5). Each of the two

structural sections of this piece begins in the dignified style of the polonaise. The last two bars of each section end with frisky dotted notes.

The initial *Allegro* of the *Sonata in A major*, W. 65/37 (H. 174), is distinguished less by its melody than by its dazzling variety of textures and rhythms. It adumbrates the exuberant keyboard style that would characterize works of Bach's *Kenner und Liebhaber* collections (published 1779-1787). The *Andante ma non troppo* belongs to the class of expressive middle movements for which Bach was justly famous. It is in the style of an aria with a continuous melody and a generally unobtrusive accompaniment. The third movement, *Allegro di molto*, has a cheerful melody with a bustling triplet accompaniment in the left hand that creates the same effect as the figure known as the 'Alberti bass' (an accompaniment that breaks left-hand chords into rapidly oscillating four-note figures). Bach does not seem to have approved of Alberti basses – he hardly ever used them and may have been referring to such figures when he spoke disparagingly of 'rattling *allegros*'. Whether or not the broken-chord figures in the left-hand part of this movement qualify as an Alberti bass (they do not repeat chord tones as does the true Alberti bass), they give the movement an effervescence that is unusual in Bach's keyboard works.

The *Minuet in D major*, W. 116/3 (H. 214), which Bach dates 1766, was published in *Musikalisches Vielerley*. Bach arranged it for two clarinets, two horns, two flutes, two violins and bass (W. 189/8). Each section of the initial minuet begins with a martial triadic melody and ends with a melodic flourish typical of the gallant style of the mid-eighteenth century. The second minuet is in B minor with the two upper parts moving smoothly in parallel thirds and sixths.

The *Polonaise in D major*, W. 116/6 (H. 217), also dated 1766, was likewise published in *Musikalisches Vielerley*. Bach arranged it for two clarinets, two horns, two violins and bass (W. 190/4). It begins, like the *Minuet in D major*, with a military triadic gesture, but its melody quickly becomes florid and rhythmically varied.

The *Sonata in E minor*, W. 65/39 (H. 176), is intimate and unassuming in character, beginning with a *Presto* that is only 36 bars long. Since it consists almost entirely of semiquavers – even though this motion is not constant – this *Presto* can be considered a perpetual motion movement. Despite its brevity, it is in rounded binary form: shortly before its end it returns to its initial melodic idea in the initial key. The following *Largo con tenerezza*, like the middle movement of the previous sonata in this volume, is an aria; its melody is replete with expressive chromatic tones. The third movement, *Allegretto*, begins like a minuet, with a simple melody in triple time, but quickly acquires a melodic and harmonic complexity not usually found in minuets.

The *Minuet in E flat major*, W. 116/1 (H. 171), which Bach published in *Musikalisches Mancherley*, can be dated to 1762, the year of its publication, or earlier. The first minuet and its ‘Menuet II’ are related to each other melodically by a motif that consists of four semiquavers descending stepwise. The note D flat appears near the beginning of ‘Menuet I’ as a distinctive melodic feature of this little piece. This D flat is balanced by another one near the end of ‘Menuet II’.

The *Polonaise in E flat major*, W. 116/2 (H. 172), also published in *Musikalisches Mancherley*, can be dated, like the minuet with which it is paired, to 1762 or earlier. Like the minuet, it features the note D flat as a prominent aspect of its melody.

The *Sonata in B flat major*, W. 65/38 (H. 175), is the longest and most substantial of the three sonatas in the present volume. Its first movement, *Allegro di molto*, is orchestral in texture, with the drumming bass (*Trommelbass*) and octave (*unisono*) passages frequently found in eighteenth-century sinfonias and concertos. The *Largo e mesto*, also longer than most middle movements Bach composed around this time, is operatic in character; its dramatic changes of harmony are punctuated by ‘orchestral’ chords. Although this movement appears at first to end with a cadence in its main tonality, G minor, this closure is immediately blurred by a three-bar

transition that follows without pause and leads to an ending that demands resolution in the key of the finale. This movement, also longer than the corresponding movements of the other sonatas in this volume, is a brisk, driving *Allegro*.

© *Darrell M. Berg* 2005

Performer's Remarks

C.P.E. Bach's dances

Carl Philipp Emanuel Bach composed only two suites for keyboard instrument in his early period and, even later on, he only seldom included dance movements in his keyboard sonatas. But he did not completely abandon the genre of dances: from the 1760s onwards he increasingly composed and published minuets and polonaises, the two most popular dances of the time, not only for keyboard but for string and wind ensembles and mechanical musical devices as well. He also included dance movements in many of his twelve sonatinas scored for keyboard instrument and orchestra, composed between 1762 and 1765. Though the dances for solo keyboard form a group of seemingly secondary importance beside his many sonatas (the absolute core of Bach's keyboard output), they are by no means of secondary quality. Their refreshing ideas, easily understandable style, 'sweet' – almost 'popular' – melodies and their clear and neat keyboard texture reflect true inspiration and craftsmanship. As a contrast to the often very dramatic sonatas, here the stress has been laid on entertainment, which – as always in Bach's compositions – is delivered in a very fine and witty manner. In the mostly very symmetrical periods of the dances – unlike the sonatas which so often avoid symmetry – Bach approaches, more closely than in any other works, what we might call (for lack of better terminology) a 'classical' language.

As a performer I was faced with the question of how to present these beautiful short compositions in our series. Though they are separate entities, most of the dances follow a similar basic formal pattern. If a large number of them were placed

on the same disc, they might lose their attraction. Therefore I have opted to include them in compilations in which sonatas and dances alternate. On this disc I have each time juxtaposed a minuet and a polonoise in the same key even though they were not planned as pairs by the composer. In between come three sonatas composed in close succession in 1763. In this way the dance movements form a contrast to the sonatas – interesting for the player and, I hope, also for the listener.

The instrument used on this recording

The clavichord used here was already presented on volume 10 of this series. It is based on one of the finest examples of the Saxonian school of clavichord building in the second half of the 18th century, an instrument built in 1785 by Gottfried Joseph Horn near Dresden, now in the collection of the Musikinstrumenten-museum in Leipzig. We know that C.P.E. Bach liked the clavichords by Friederici very much and that he himself possessed one. Both Friederici and Horn represent the same tradition which can be traced back to Gottfried Silbermann, their instruments being in fact very similar.

Joris Potvlieghe, an outstanding Belgian specialist in the Saxonian school of clavichord building, undertook to make a true facsimile (including all visual details) of this instrument for me, with special regard to this recording project. For this I would like to express my warmest thanks to him. The choice of this model for C.P.E. Bach's music seems to be justified by historical evidence and by many musical considerations. As well as its astonishingly loud, clear and articulated sound, one beautiful and striking feature of this instrument is the extremely long reverberation of the strings (produced by the undamped part of the strings between bridge and tuning pin), which beautifully fills the pauses when necessary and gives resonance to the typically thin texture. It inspires and greatly helps the player to reveal and exploit many new features of this music.

© *Miklós Spányi 2005*



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 (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.

Im Jahr 1763, als **Carl Philipp Emanuel Bach** die drei hier eingespielten Sonaten komponierte, endete der Siebenjährige Krieg, und Bach nahm seine regulären Pflichten als Cembalist am Hofe des preußischen Königs Friedrich II. (Friedrich der Große) wieder wahr. Auch wenn der Konflikt der Jahre 1756-1763 oft der „Dritte Schlesische Krieg“ genannt wurde, handelte es sich doch um weit mehr als um eine Auseinandersetzung um den Anspruch Preußens auf Schlesien: Die Armeen Österreichs, Frankreichs, Rußlands, Schwedens und Sachsens hatten sich verbündet, um zu verhindern, daß aus Preußen eine europäische Großmacht würde. Die Armee Friedrichs des Großen – deren einziger, zumal oftmals widerspenstiger Verbündeter England war – sah sich einem zahlenmäßig vielfach überlegenen Bund der Supermächte des 18. Jahrhunderts gegenüber; die Chronik dieses Krieges verzeichnet eine erdrückende Folge verheerender preußischer Niederlagen und nur relativ wenig Siege. Aber Friedrich hatte das Glück, daß Rußland und Schweden sich 1762 aus den Kampfhandlungen zurückzogen, und er konnte seine Auseinandersetzungen in Unterzahl so lange fortsetzen, bis die Kriegsparteien des Konflikts überdrüssig wurden. Der Krieg endete mit dem Frieden von Hubertusberg (15. Februar 1763), der hinsichtlich der umstrittenen Gebiete den Vorkriegszustand wiederherstellte. Preußen hatte dabei mehr gewonnen als die Bestätigung seines Anspruchs auf Schlesien – es war nun als Weltmacht etabliert. Als Preis für den neuen Status Preußens hatte Friedrich den Verlust der Hälfte seiner Armee sowie einen gewaltigen Schuldenberg zu beklagen. Während des Krieges hatte er nur wenig Zeit in Berlin und Potsdam verbracht; zu den Musikeinrichtungen, die er dort geschaffen hatte, kehrte er mit verminderter Energie und Begeisterung zurück – und mit weniger Geld, das er den Künsten hätte widmen können.

Carl Philipp Emanuel Bach dagegen erfreute sich immer noch des kreativen Schubes, der kurz nach Erscheinen des ersten Teils seiner Abhandlung *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) begonnen hatte. Der Ausbruch

des Krieges und die Notwendigkeit, während der Abwesenheit des Königs von Berlin und Potsdam für den Lebensunterhalt sorgen zu müssen, förderten diesen Schaffensdrang zweifellos zusätzlich. In den Jahren 1756 bis 1766 – Jahre, in denen der König in Sachen Hofmusik verhindert oder gleichgültig war – komponierte Bach mehr als 120 Soloklavierwerke von unterschiedlichem Umfang und Schwierigkeitsgrad. Er schrieb sechs Konzerte, acht Trios und vier Sinfonien. Außerdem schuf er eine Gattung, die den ihm zur Verfügung stehenden Musikern und den Hörern, auf die er rechnete, mehr entsprach als es Konzerte, Trios und Sinfonien taten: die Sonatine für Soloklavier mit einer kleinen Gruppe von Begleitinstrumenten; in den Jahren 1762-64 komponierte er zwölf intime, suiteartige Werke diesen Typs. In den Jahren 1756 bis 1766 schrieb er rund 100 Lieder, die wohl einen Bedarf an kleinen Liedern, die bei geselligen Anlässen zu Hause gesungen werden konnten, decken sollten. Die meisten der Werke aus den Jahren 1756 bis 1766 veröffentlichte er in Sammlungen eigener Werke oder in Anthologien.

Sämtliche der hier eingespielten Werke stammen aus dieser Periode. Drei der kleinen Stücke sind Menuette, drei sind Polonaisen – Formtypen, die unter C.P.E. Bachs Tänzen eine privilegierte Stellung einnehmen (kein anderer Tanz ist in seinem Schaffen ähnlich zahlreich vertreten). Anscheinend hat Bach ein Verzeichnis seiner Menuette und Polonaisen angefertigt (dieser Katalog wurde 1910 von einem Berliner Antiquariat zum Verkauf angeboten und ist seither nicht mehr aufgetaucht). Bachs Menuette und Polonaisen (beide im Dreiertakt) sind ausgesprochen abwechslungsreich. Das anmutige Menuett weist den für das 18. Jahrhundert typischen Akzent auf der ersten Zählzeit auf; die würdevollere Polonaise betont die dritte Zählzeit so, daß sie den ersten beiden Zählzeiten mindestens gleichkommt. Viele der Bachschen Menuette und Polonaisen wurden für Klavier solo komponiert und im Nachhinein für Melodieinstrumente bearbeitet; andere waren von Anfang an für Melodieinstrumente gedacht. Einige sind einfache Stücke

für Klavierspieler jedweder Stufe; andere erfordern fortgeschrittene Spieler sowohl in spieltechnischer Hinsicht wie auch in ihrem Verständnis für die Subtilitäten und Feinheiten der Bachschen Melodien. In der vorliegenden Einspielung sind die Menuette (manchmal „Menuets“ genannt) und die Polonaisen (in den Bach-Ausgaben des 18. Jahrhunderts mal als „Polonoise“, mal als „Polacca“ titulierte) ihrer Tonart entsprechend paarweise angeordnet: jeweils eine in C-Dur, eine in D-Dur und eine in Es-Dur. Bachs Menuette sind ihrerseits eigentlich Menuett-paare, bei denen auf das zweite Menuett die Reprise des ersten folgt, so daß sich eine ABA-Form ergibt. Das zweite Menuett (oder Trio) steht in derselben Tonart wie das erste oder in einer eng verwandten Tonart; stets ist die Dynamik mit *piano* angegeben. Trotz solcher Kontraste sind Bachs Menuettpaare oft durch motivische, harmonische oder rhythmische Entsprechungen aufeinander bezogen.

Die über 150 Klaviersonaten Bachs bestehen zumeist aus drei Sätzen mit der Folge schnell-langsam-schnell. Wie die Menuettpaare teilen hier die Sätze oftmals gemeinsame Elemente – Motive, Harmonien oder rhythmische Figuren. Während der Zeit, als die hier aufgenommenen Sonaten entstanden sind, erkundete Bach eine weitere Methode, den dreisätzigen Sonatenzyklus zu vereinheitlichen: Er komponierte Sätze (üblicherweise Mittelsätze), die ohne Schlußbildung in den Folgesatz übergehen. Bach sollte dieses Verfahren fortan immer öfter anwenden. Die drei Sonaten auf dieser CD blieben – anders als die Menuette und Polonaisen – zu Bachs Lebzeiten unveröffentlicht.

Das **Menuett C-Dur** W. 116/15 (H. 159) wurde ursprünglich 1762 in einer großen Anthologie namens *Musikalisches Mancherley* (1762-63) veröffentlicht; die Besetzung sah zwei Trompeten, Pauken, zwei Traversflöten, zwei Fagotte, zwei Violinen und Baß vor. Das erste Menuett des Menuettpaars ist ein vergnügtes Stück mit überschwenglichen melodischen Sprüngen, während das zweite fast ganz im Legato steht und eine sanftere Melodik aufweist. Die Klaviertranskription dieses Stückes findet sich in einem umfangreichen Manuskript, das von

C.P.E. Bachs Bewunderer Johann Jakob Heinrich Westphal (1746-1825), einem Organisten aus Schwerin, zusammengetragen wurde.

Die von Bach mit dem Jahr 1766 datierte *Polonaise C-Dur* W. 116/4 (H. 215) erschien als Klavierstück in *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: Bock, 1770), einer von Bach herausgegebenen Anthologie, die zwei früheren Berliner Anthologien nachgebildet war: *Musikalisches Allerley* (1761-63) und *Musikalisches Mancherley*. Bach arrangierte diese Polonaise als Stück für zwei Violinen und Baß (W. 190/5). Jeder der beiden Formteile dieses Stücks beginnt mit dem würdevollen Gestus der Polonaise. Die letzten beiden Takte jedes Teils schließen mit lebhaften punktierten Noten.

Das Eingangs-*Allegro* der *Sonate A-Dur* W. 65/37 (H. 174) zeichnet sich weniger durch seine Melodik aus als durch eine überbordende Vielfalt von Texturen und Rhythmen. Damit verweist es bereits auf den überschwenglichen Klavierstil, der die Werke aus Bachs *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen (veröffentlicht in den Jahren 1779-87) prägen sollte. Das *Andante ma non troppo* gehört zu jenen expressiven Mittelsätzen, für die Bach zurecht berühmt war. Es handelt sich um eine instrumentale Arie mit durchgehender Melodie und einer meistens zurückhaltenden Begleitung. Der dritte Satz, *Allegro di molto*, enthält eine fröhliche Melodie mit einer geschäftigen Triolenbegleitung in der Linken, die denselben Effekt erzeugt wie der sogenannte „Alberti-Baß“ (eine viertönige, rasch pendelnde Akkordbrechungsfigur der linken Hand). Bach scheint die Alberti-Bässe nicht gemocht zu haben, denn er verwandte sie so gut wie nie; vielleicht dachte er an solche Figuren, als er abschätzig von „# *Allegros*“ sprach. Ob die Figuration in der linken Hand in die Kategorie „Alberti-Baß“ fällt oder nicht (immerhin werden, anders als bei diesem, keine Töne des Akkordes wiederholt) – sie verleiht dem Satz etwas Übersäumendes, das für Bachs Klavierschaffen ungewöhnlich ist.

Das von Bach mit dem Jahr 1766 datierte *Menuett D-Dur* W. 116/3 (H. 214)

erschien in *Musikalisches Vielerley*. Bach arrangierte es für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Flöten, zwei Violinen und Baß (W. 189/8). Jeder Abschnitt des ersten Menuetts beginnt mit einer martialischen Dreiklangsmelodie und endet mit einer melodischen Formel, die typisch ist für den galanten Stil der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das zweite Menuett steht in h-moll und präsentiert zwei Oberstimmen, die sich in geschmeidigen Terz- und Sextparallelen fortbewegen.

Auch die ebenfalls 1766 datierte *Polonaise D-Dur* W. 116/6 (H. 217) stammt aus dem *Musikalischen Vielerley*. Bach setzte sie für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Violinen und Baß (W. 190/4). Wie das *Menuett in D-Dur* beginnt sie mit einer militärischen Dreiklangsfigur, doch zeigt sich die Melodie bald schon ungebundener und rhythmisch variabel.

Die *Sonate e-moll* W. 65/39 (H. 176) ist von intmem, verhaltenem Charakter und beginnt mit einem *Presto* von gerade einmal 36 Takten. Dieses besteht fast zur Gänze aus Sechzehnteln (der rhythmische Fluß ist allerdings nicht konstant) und könnte daher als eine Art Perpetuum mobile betrachtet werden. Trotz seiner Kürze weist es eine abgerundete zweiteilige Form auf: Kurz vor dem Schluß kehrt es zurück zur Ausgangsmelodie in der Ausgangstonart. Das folgende *Largo con tenerezza* ist, wie der Mittelsatz der vorangegangenen Sonate, eine Arie; seine Melodie ist reich an expressiver Chromatik. Der dritte Satz, *Allegretto*, hebt wie ein Menuett mit einer schlichten Melodie im Dreiertakt an, entfaltet aber als bald eine melodische und harmonische Komplexität, die man in Menuetten nicht oft findet.

Das *Menuett Es-Dur* W. 116/1 (H. 171), das Bach im *Musikalischen Mancherley* veröffentlichte, wurde 1762 oder früher komponiert. Das erste Menuett und sein „Menuet II“ sind durch ein aus vier schrittweise absteigenden Sechzehnteln bestehendes Motiv melodisch miteinander verknüpft. Der Ton Des erklingt zu Anfang des „Menuet I“ als bestimmendes melodisches Merkmal. Ein weiteres Des erscheint als Pendant gegen Ende des „Menuet II“.

Die ebenfalls im *Musikalischen Mancherley* abgedruckte **Polonaise Es-Dur** W. 116/2 (H. 172) entstand, wie das ihm an die Seite gestellte Menuett, 1762 oder früher. Wie im Menuett bildet der Ton Des einen prägnanten Bestandteil seiner Melodie.

Die **Sonate B-Dur** W. 65/38 (H. 175) ist die längste und gewichtigste der drei Sonaten dieser Folge. Ihr erster Satz, *Allegro di molto*, ist mit seinem Trommelbaß und den *unisono*-Passagen, die man häufig in Sinfonien und Konzerten des 18. Jahrhunderts findet, von orchestraler Textur. Das *Largo e mesto*, das ebenfalls länger ist als die meisten der von Bach zu jener Zeit komponierten Mittelsätze, ist von opernhaftem Zuschnitt; seine dramatischen Harmoniewechsel werden von „orchestralen“ Akkorden akzentuiert. Wenngleich dieser Satz vorderhand mit einer Kadenz in der Haupttonart g-moll zu enden scheint, wird diese sofort von einer dreitaktigen Überleitung verwischt, die zu einem Schluß führt, welcher die Auflösung in die Tonart des Finales verlangt. Dieses Finale, das ebenfalls umfangreicher ist als die entsprechenden Sätze der anderen hier eingespielten Sonaten, ist ein lebhaftes, stürmisches *Allegro*.

© Darrell M. Berg 2005

Anmerkungen des Interpreten

C.P.E. Bachs Tänze

Carl Philipp Emanuel Bach komponierte in seiner frühen Phase nur zwei Suiten für Klavier, und auch später nahm er in seine Klaviersonaten nur selten Tanzsätze auf. Doch hat er nicht gänzlich auf den Tanz verzichtet: Seit den 1760er Jahren komponierte und veröffentlichte er für Klavier, aber auch für Streicher- und Bläserensembles sowie für mechanische Musikinstrumente eine wachsende Anzahl von Menuetten und Polonaisen, den beiden populärsten Tänzen seiner Zeit. Außerdem fügte er Tanzsätze in viele seiner zwölf Sonatinen für Klavier und

Orchester (1762-1765) ein. Auch wenn die Tänze für Klavier solo im Vergleich zu seinen vielen Sonaten (dem unbestrittenen Zentrum des Bachschen Klavierschaffens) eine Gruppe von scheinbar minderer Bedeutung darstellen, sind sie mitnichten von minderer Qualität. Ihre frischen Gedanken, ihr leicht zugänglicher Stil, ihre wunderschönen – fast „populären“ – Melodien und ihr klarer, übersichtlicher Klaviersatz spiegeln echte Inspiration und Kunstfertigkeit wider. Im Unterschied zu den oft ausgesprochen dramatischen Sonaten geht es hier um Unterhaltung – und das, wie stets bei Bach, auf eine überaus verfeinerte und geistreiche Weise. In den meist sehr symmetrischen Perioden der Tänze (die Sonaten dagegen meiden die Symmetrie geradezu) nähert sich Bach mehr als in irgendeinem seiner anderen Werke dem, was wir (mangels einer besseren Terminologie) eine „klassische“ Tonsprache nennen könnten.

Als Musiker stellte sich mir die Frage, wie ich diese wunderbaren kurzen Stücke in unserer Reihe plazieren sollte. Obschon es sich um unabhängige Einzelkompositionen handelt, folgen die meisten Tänze einem ähnlichen formalen Grundmuster; zuviele davon auf einer CD, und sie verlören ihren Charme. Daher habe ich mich entschlossen, sie auf Zusammenstellungen zu verteilen, in denen Sonaten und Tänze abwechseln. Auf der vorliegenden CD habe ich jeweils ein Menuett und eine Polonaise gleicher Tonart nebeneinandergestellt, auch wenn eine solche paarweise Anordnung vom Komponisten nicht beabsichtigt war. Dazwischen erklingen drei Sonaten, die im Jahr 1763 in enger Folge entstanden sind. Auf diese Weise bilden die Tänze einen Kontrast zu den Sonaten, was für den Spieler und auch – wie ich hoffe – für den Hörer von Reiz ist.

Das bei dieser Einspielung verwendete Instrument

Das hier verwendete Clavichord wurde bereits für Folge 10 dieser Reihe benutzt. Es beruht auf einem der vorzüglichsten Vertreter der sächsischen Schule des Clavichordbaus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: einem Instrument, das

1785 von Gottfried Joseph Horn bei Dresden gebaut wurde und sich jetzt im Leipziger Musikinstrumentenmuseum befindet. Wir wissen, daß C.P.E. Bach die Clavichorde von Friederici sehr schätzte und selber eines besaß. Friederici wie Horn, deren Instrumente einander sehr ähneln, gehören derselben Tradition an, die bis zu Gottfried Silbermann zurückverfolgt werden kann.

Der Belgier Joris Potvlieghe, ein hervorragender Fachmann für die sächsische Schule des Clavichordbaus, hat für mich ein vollkommenes Faksimile dieses Instruments (inklusive aller optischen Details) angefertigt, wobei er namentlich auch dieses CD-Projekt mit bedachte. Ich möchte ihm dafür meinen herzlichsten Dank aussprechen. Die Wahl dieses Modells für C.P.E. Bachs Musik scheint aufgrund historischer und zahlreicher musikalischer Befunde gerechtfertigt. Neben seinem erstaunlich lauten, klaren und artikulierten Klang ist ein weiteres wunderbares Charakteristikum dieses Instruments sein extrem langer Saitennachhall (hervorgerufen durch die ungedämpften Saitenabschnitten zwischen Brücke und Stimmstock), der auf die schönste Weise erforderlichenfalls die Pausen füllt und der üblicherweise dünnen Textur Resonanz verleiht. Es inspiriert den Spieler und hilft ihm dabei, viele neue Momente dieser Musik aufzuspüren und zu erkunden.

© *Miklós Spányi* 2005

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.

L'année 1763, pendant laquelle **Carl Philipp Emanuel Bach** composa les trois sonates contenues dans ce volume, marqua la fin de la Guerre de Sept Ans ; Bach reprit alors son activité normale de claveciniste de la Cour de Frédéric II, Roi de Prusse (Frédéric le Grand). Bien qu'on ait surnommé ce conflit « Troisième Guerre de Silésie », il fut davantage qu'une contestation de la mainmise de la Prusse sur la Silésie. Les armées d'Autriche, de France, de Russie, de Suède et de Saxe s'étaient alliées pour empêcher la Prusse de devenir l'une des premières puissances européennes. L'armée de Frédéric II, avec pour seule alliée l'Angleterre – souvent réticente – fut largement écrasée par les super-puissances du dix-huitième siècle coalisées contre la Prusse ; les chroniques de cette guerre rapportent les défaites dévastatrices qu'elle subit les unes après les autres, contre relativement peu de victoires. Cependant Frédéric II eut la chance de voir la Russie et la Suède se retirer du conflit en 1762 et il put continuer le combat contre des adversaires supérieurs en nombre jusqu'à ce que les parties en présence se lassent. La guerre se termina par la Paix de Hubertusberg (15 février 1763) qui vit les territoires convoités retourner au status quo d'avant la guerre. La Prusse cependant avait gagné davantage que de conserver la Silésie ; elle était désormais reconnue comme une puissance mondiale. Frédéric II paya de la perte de la moitié de son armée et d'une dette écrasante pour prix de ce nouveau status. Pendant la guerre, il avait passé peu de temps dans ses résidences de Berlin et de Potsdam, et c'est donc avec moins d'énergie et d'enthousiasme et avec moins de moyens matériels à consacrer aux arts qu'il s'intéressa donc de nouveau aux institutions musicales qu'il avait créés.

Toutefois, pour Carl Philipp Emanuel Bach, la période créatrice qui, en 1753, avait suivi la publication de son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*) se poursuivait. L'interruption des activités à la Cour dûe à la guerre et le besoin de pourvoir à sa subsistance pendant l'absence du Roi de Berlin et de Potsdam eurent

sans aucun doute une influence déterminante sur sa veine créatrice. Entre 1756 et 1766, alors que le Roi était loin de ses institutions musicales ou ne s'en occupait pas, Bach composa plus de 120 œuvres pour clavier seul de difficulté et de taille variables : six concertos, huit trios et quatre sinfonias. Il créa également une forme qui semble avoir été plus adaptée aux effectifs dont il disposait et au public auquel il s'adressait : la sonatina pour clavier solo et petit ensemble instrumental. Entre 1762 et 1764 il en composa douze, musique intime faisant appel au style de la suite. Entre 1756 et 1766 il composa une centaine de *Lieder*, probablement répondant ainsi à la demande du public de pouvoir disposer de musique à chanter à la maison à différentes occasions de la vie sociale. La plupart de ces pièces des années 1756-1766 furent publiées dans des anthologies ou dans des recueils de ses propres œuvres.

Toutes les œuvres présentées ici furent composées durant cette période. Trois de ces petites pièces sont des menuets, trois sont des polonaises, formes qui bénéficient d'un statut privilégié parmi les danses qu'écrivit C.P.E. Bach, puisqu'elles sont beaucoup plus nombreuses dans son œuvre que n'importe quelle autre genre de danses. On sait que Bach avait tenu un catalogue de ses menuets et de ses polonaises : ce catalogue fut annoncé dans une vente de livres de collection en 1910, à la suite de quoi on perdit sa trace. Menuets et polonaises, tous deux des danses à trois temps, sont, chez Bach, très variés. Le menuet, une danse élégante, est, comme beaucoup de danses au dix-huitième siècle, accentué sur le premier temps. La polonaise, une danse plus majestueuse, place l'accent sur le troisième temps, aussi marqué et parfois davantage marqué que les deux premiers. Beaucoup de menuets et polonaises de Bach furent écrits pour clavier solo, puis arrangés pour des ensembles d'instruments mélodiques, alors que d'autres furent directement écrits pour ces derniers. Certaines sont de simples pièces destinées aux débutants au clavier, d'autres demandent une maîtrise certaine, en passant par tous les degrés de difficulté, autant en ce qui concerne la technique qu'en ce qui

concerne le raffinement et les subtilités mélodiques. Dans ce volume, menuets et polonaises (aussi orthographiées dans les sources « polonoise » ou « polacca ») sont appariés suivant les tonalités ; do majeur, ré majeur et mi bémol majeur. On doit reprendre le premier menuet après avoir joué le second (forme ABA). Le second menuet est dans la même tonalité que le premier ou dans une tonalité proche et est toujours joué *piano*. Malgré ces éléments contrastants, le premier et second menuets sont chez Bach souvent reliés par des motifs mélodiques ou des rythmes analogues, voire par des harmonies communes.

Parmi les quelques 150 sonates pour clavier de Bach, la plupart sont en trois mouvements, généralement rapide-lent-rapide. Ces mouvements, comme les paires de menuets, présentent souvent des éléments musicaux communs – motifs mélodiques, harmonies, figures rythmiques. A l'époque où ces trois sonates furent écrites, Bach commençait à explorer une autre méthode d'unification des trois mouvements de ses sonates : en composant un mouvement – généralement le second – de manière qu'il reste sans conclusion et s'enchaîne avec le mouvement qui suivait. C'est une technique qu'il utilisera de plus en plus au fur et à mesure que sa carrière se développera. Les trois sonates de ce volume, contrairement aux menuets et polonaises, demeurèrent non publiées du vivant de Bach.

Le *Menuet en do majeur*, W. 116/15 (H. 159) fut publié en 1762 dans une anthologie largement diffusée, *Musikalisches Mancherley* (1762-1763) dans une instrumentation qui fait appel à deux trompettes, timbales, deux flûtes, deux bassons, deux violons et basse. Le premier menuet est une pièce joyeuse avec d'exubérants sauts mélodiques, le second est plus *legato* avec une ligne mélodique plus douce. L'arrangement de cette pièce pour le clavier se trouve dans un manuscrit important réalisé par un admirateur de C.P.E. Bach, Johann Jakob Heinrich Westphal (1746-1825), organiste à Schwerin.

La *Polonaise en do majeur*, W. 116/4 (H. 215), datée de 1766 par Bach, fut publiée comme pièce pour clavier dans le *Musikalisches Vielerley* (Hamburg :

Bock, 1770), une anthologie publiée par Bach lui-même sur le modèle des deux anthologies berlinoises existantes, *Musikalisches Allerley* (1761-1763) et *Musikalisches Mancherley*. Bach fit un arrangement de cette pièce pour deux violons et basses (W. 190/5). Chacune des deux sections débute dans le style digne de la polonaise, et se conclut par deux mesures dans un rythme vif et pointé.

L'*Allegro* initial de la **Sonate en la majeur**, W. 65/37 (H. 174) se distingue moins par sa mélodie que par l'éblouissante variété de couleurs et de rythmes qui caractérise l'exubérant style d'écriture pour le clavier que l'on trouve dans sa collection *für Kenner und Liebhaber* (publiée entre 1779 et 1787). L'*Andante ma non troppo* appartient à la catégorie des mouvements médians expressifs qui ont à juste titre contribué à la célébrité de Bach. C'est, dans le style d'une aria, une mélodie continue accompagnée discrètement. Le troisième mouvement, *Allegro di molto*, est une mélodie joyeuse accompagnée de triolets forte à la main gauche qui créent le même effet qu'une « basse d'Alberti » (une figure qui utilise des accords brisés répétés en formules de quatre notes). Bach ne semble pas avoir goûté la basse d'Alberti, qu'il n'a pratiquement jamais utilisée ; il semble même que ce soit elle qu'il ait qualifiée ironiquement de « crécelle ». Que l'on qualifie les figures de main gauche de ce mouvement de « basse d'Alberti » ou non, elles ont pour effet une effervescence inhabituelle dans les sonates de Bach.

Le **Menuet en ré majeur**, W. 116/3 (H. 214), que Bach date de 1766 fut publié dans *Musikalisches Vielerley*. Bach en réalisa un arrangement pour deux clarinettes, deux cors, deux flûtes, deux violons et basse (W. 189/8). Chaque section du premier menuet débute par une mélodie martiale en rythme ternaire et se termine par une mélodie ornée typique du style galant du milieu du dix-huitième siècle. Le second menuet, en si mineur, est à deux voix, en tierces et sixtes parallèles.

La **Polonaise en ré majeur**, W. 116/6 (H. 217), est datée également de 1766 et fut publiée elle aussi dans *Musikalisches Vielerley*. Arrangée elle aussi pour deux

clarinettes, deux cors, deux violons et basses (W. 190/4), elle débute, comme le menuet en ré, par des figures martiales en rythmes ternaires, mais rapidement sa mélodie devient elle aussi ornée et rythmiquement plus variée.

La *Sonate en mi mineur*, W. 65/39 (H. 176), intime et modeste, s'ouvre avec un *Presto* de seulement 36 mesures. Écrit presque entièrement en doubles croches, ce *Presto* présente beaucoup d'analogies avec un mouvement perpétuel. En dépit de sa brièveté, il est de forme binaire, revenant peu avant la fin à une réexposition du premier thème dans la tonalité initiale. Le mouvement suivant, *Largo con tenerezza*, comme le mouvement central de la sonate précédente, est une aria, une mélodie remplie de figures chromatiques expressives. Le troisième mouvement, *Allegretto*, débute comme un menuet, une mélodie simple en rythme ternaire qui, très vite, revêt une complexité harmonique et mélodique qui ne se trouve que rarement dans les menuets.

Le *Menuet en mi bémol majeur*, W. 116/1 (H. 171), que Bach publia dans *Musikalisches Mancherley*, peut être daté soit de 1762, date de sa publication, soit d'une époque antérieure. Les menuets I et II présentent une analogie mélodique : un motif de quatre doubles croches en mouvement conjoint. Le ré bémol qui apparaît au début du menuet I fait figure de trait mélodique distinctif. Cette figure se retrouve à la fin du menuet II.

La *Polonaise en mi bémol majeur*, W. 116/2 (H. 172), également publiée dans *Musikalisches Mancherley*, comme le menuet auquel elle est appariée, peut être datée de 1762, ou fut peut-être écrite plus tôt. Comme dans le menuet, le ré bémol joue un rôle important dans la physionomie mélodique.

La *Sonate en si bémol majeur*, W. 65/38 (H. 175) est la plus longue et la plus substantielle des trois sonates présentées ici. Son premier mouvement, *Allegro di molto*, d'une écriture toute orchestrale, avec une basse répétée (*Trommelbass*) et des passages *unisoni* en octaves, formules que l'on retrouve fréquemment dans les sinfonias et concertos du dix-huitième siècle. Le *Largo e mesto*, plus déve-

loppé que la plupart des mouvements lents écrits par Bach à cette époque, est d'un caractère opératique. L'effet dramatique est créé par les changements d'harmonie ponctués par des accords « orchestraux ». Bien que ce mouvement semble se conclure par une cadence dans la tonalité principale (sol mineur) cette conclusion est immédiatement brouillée par une transition de trois mesures qui appelle une résolution dans la tonalité du mouvement final. Ce mouvement, ici aussi plus développé que les finales habituels des autres sonates de ce volume, est un *Allegro* vif et énergique.

© *Darrell M. Berg* 2005

Remarques de l'interprète

Les danses dans l'œuvre pour clavier de C.P.E. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach a composé seulement deux suites pour clavier dans ses compositions des jeunesses et c'est rarement qu'il introduisit des mouvements en forme de danses dans les sonates écrites ultérieurement. Néanmoins il n'en abandonna pas pour autant ce genre à partir de 1760, puisqu'il composa de plus en plus de menuets et de polonaises, qui étaient les danses les plus en vogue à l'époque, non seulement pour clavier, mais aussi pour ensembles de vents et de cordes et pour automates musicaux. Il introduisit également des mouvements en forme de danse dans les douze *Sonatines* pour clavier et orchestre des années 1762-1765. Bien que ces danses forment un groupe significativement moins important en quantité que le corpus des sonates, le centre d'intérêt majeur de la production de Bach pour clavier, elles ne sont en aucun cas d'une qualité inférieure. Leur caractère rafraichissant et doux, facile d'accès, leurs mélodies presque populaires, leur style clair et direct trahissent une inspiration authentique et une maîtrise accomplie de l'écriture. Contrastant avec la sonate, souvent d'une écriture dramatique, l'accent est mis ici sur le divertissement qui – comme toujours dans les compositions de Bach – est d'un style délicat et spirituel. Dans la

plupart des sections de ces danses, contrairement aux sonates qui évitent souvent une structure symétriques, Bach s'approche davantage de ce que nous appelons, faute d'un meilleurs terme, du style « classique ».

Comme interprète, je me suis trouvé confronté à la question de savoir comment présenter ces jolies pièces brèves dans le cadre des œuvres complètes. Bien que nettement individualisées, la plupart de ces danses suivent un schéma formel commun. Si je les avais groupées sur un seul disque, elles auraient perdu leur attrait. J'ai donc choisi de les intercaler entre des sonates. Sur ce disque, j'ai couplé des menuets et polonaises écrites dans une même tonalité (en dépit de ce que le compositeur ne les avait pas écrites pour être appariées), que j'ai alternés avec des sonates écrites sur un court laps de temps lors de l'année 1763. De cette manière, les danses forment un contraste intéressant pour l'interprète et, je l'espère, également pour l'auditeur.

L'instrument utilisé pour cet enregistrement

Le clavicorde utilisé ici a déjà été présenté dans le volume 10 de cette série. Il est basé sur l'un des meilleurs instruments de l'école saxonne de la facture du clavicorde de la seconde moitié du dix-huitième siècle, construit en 1785 par Gottfried Joseph Horn, des environs de Dresde, et se trouve actuellement à la collection du Musée instrumental de Leipzig. Nous savons que C.P.E. Bach goûtait fort les clavicordes de Friederici dont il possédait un exemplaire. Friederici et Horn sont les représentants de la même tradition qui mène à Gottfried Silbermann, leurs instruments étant réellement d'une esthétique très proche.

Joris Potvlieghe, excellent spécialiste de l'école saxonne de la facture du clavicorde, a entrepris de construire à mon intention un facsimile parfait de cet instrument (y compris reproduisant les moindres détails visuels) ayant toujours présent à l'esprit ce projet d'enregistrement. Je voudrais lui témoigner ici ma reconnaissance. Le choix de ce modèle pour la musique de C.P.E. Bach est justi-

fié par des critères historiques et de par nombreuses considérations musicales. En plus d'un son remarquablement puissant, clair et précis, l'une des caractéristiques de cet instrument est la réverbération du son (produite par la partie non étouffée des cordes entre le chevalet et les chevilles) qui habite magnifiquement les silences et donne de l'ampleur à un son ténu par nature. Il inspire et aide grandement l'interprète à exploiter beaucoup d'aspects novateurs de cette musique.

© *Miklós Spányi* 2005

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 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.

Sources:

Menuet I & II in C major, W. 116/15 (H. 159):

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5898

Alla polacca in C major, W. 116/4 (H. 215), Menuet I & II in D major, W. 116/3 (H. 214), Alla polacca in D major, W. 116/6 (H. 217):

1. First print in: *Musikalisches Vielerley*, Hamburg, M. C. Bock, 1770, ed. C. P. E. Bach
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5898

Sonata in A major, W. 65/37 (H. 174):

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359

Sonata in E minor, W. 65/39 (H. 176):

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5898
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 359

Menuet I & II in E flat major, W. 116/1 (H. 171), Polonoise in E flat major, W. 116/2 (H. 172):

1. First print in: *Musikalisches Machherley*, Berlin, G. L. Winter, 1762-63
2. Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 38050
3. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5898

Sonata in B flat major, W. 65/38 (H. 175):

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5898
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 776

Miklós Spányi is recording all of Carl Philipp Emanuel Bach's Solo Keyboard Music and Keyboard Concertos for BIS. So far issued in the solo series:

Vol. 1 – BIS-CD-878: The Prussian Sonatas (I): Sonata in A minor, H. 4 (W. 65/2); From 'Preußische Sonaten':

No. 1 in F major, H. 24 (W. 48/1); No. 2 in B flat major, H. 25 (W. 48/2); No. 3 in E major, H. 26 (W. 48/3);

No. 4 in C minor, H. 27 (W. 48/4).

Vol. 2 – BIS-CD-879: The Prussian Sonatas (II): Sonata in C major (Prussian Sonata No. 5), H. 28 (W. 48/5);

Sonata in A major (Prussian Sonata No. 6), H. 29 (W. 48/6); Sonata in E minor, H. 13 (W. 65/5);

Sonata in C major, H. 17 (W. 65/8); Sonata in B flat major, H. 18 (W. 65/9).

Vol. 3 – BIS-CD-882: Early Sonatinas and Sonatas: Sonata in D minor, H. 5 (W. 65/3); Six Sonatinas – No. 1 in F major,

H. 7 (W. 64/1); No. 2 in G major, H. 8 (W. 64/2); No. 3 in A minor, H. 9 (W. 64/3); No. 4 in E minor, H. 10 (W. 64/4);

No. 5 in D major, H. 11 (W. 64/5); No. 6 in C minor, H. 12 (W. 64/6); Sonata in E flat major, H. 16 (W. 65/7).

Vol. 4 – BIS-CD-963: Six Early Sonatas from 1731-1740: Sonata in B flat major, H. 2 (W. 62/1); Sonata in G major, H. 20 (W.

62/2); Sonata in G minor, H. 21 (W. 65/11); Sonata in F major, H. 3 (W. 65/1); Sonata in A major, H. 19 (W. 65/10);

Sonata in G major, H. 15 (W. 65/6).

Vol. 5 – BIS-CD-964: 'Leichte Sonaten' (I): Sonata in B flat major, H. 116 (W. 62/16); Sonata in G major, H. 119 (W. 62/19);

Sechs Leichte Claviersonaten Nos. 1-3: C major, H. 162 (W. 53/1); B flat major, H. 180 (W. 53/2); A minor, H. 181 (W. 53/3).

Vol. 6 – BIS-CD-978: 'Leichte Sonaten' (II): Sonata in C major, H. 120 (W. 62/20); Sonata in G minor, H. 118 (W. 62/18); Sechs

Leichte Claviersonaten Nos. 4-6: B minor, H. 182 (W. 53/4); C major, H. 163 (W. 53/5); F major, H. 183 (W. 53/6).

Vol. 7 – BIS-CD-1086: Sonatas from 1748-49: Sonata in G major, W. 65/22 (H. 56); Sonata in A minor, W. 65/25 (H. 61); Sonata

in F major, W. 62/8 (H. 55); Sonata in D minor, W. 65/23 (H. 57); Sonata in C major, W. 62/10 (H. 59).

Vol. 8 – BIS-CD-1087: Sonatas and 'Petites Pièces' (I): Sonata in E major, W. 62/17 (H. 117); Sonata in E flat major, W. 65/28

(H. 78); 'Petites Pièces' (Character pieces): La Capricieuse, W. 117/33 (H. 113); La Complaissante, W. 117/28 (H. 109); Les

Langueurs tendres, W. 117/30 (H. 110); La Journalière, W. 117/32 (H. 112); L'Irresoluë, W. 117/31 (H. 111); La Gause, W. 117/37

(H. 82); La Pott, W. 117/18 (H. 80); La Borchward, W. 117/17 (H. 79); La Böhmer, W. 117/26 (H. 81).

Vol. 9 – BIS-CD-1088: Six Sonatas pour le Clavecin à L'usage des Dames (1765-66): Sonata No. 1 in F major, W. 54/1 (H. 204);

Sonata No. 2 in C major, W. 54/2 (H. 205); Sonata No. 3 in D minor, W. 54/3 (H. 184); Sonata No. 4 in B flat major, W. 54/4

(H. 206); Sonata No. 5 in D major, W. 54/5 (H. 185); Sonata No. 6 in A major, W. 54/6 (H. 207).

Vol. 10 – BIS-CD-1089: Sonatas and Suite (1749-1752): Sonata in F major, W. 62/9 (H. 58); Sonata in G major, W. 65/26 (H. 64);

Suite in E minor, W. 62/12 (H. 66); Sonata in G minor, W. 65/27 (H. 68); Sonata in D major, W. 62/13 (H. 67)

Vol. 11 – BIS-CD-1195: Sonatas from 1746-47: Fantasia in E flat major, W. deest. (H. 348); Sonata in B flat major, W. 65/20

(H. 51); Sonata in C major, W. 65/16 (H. 46); Sonata in G minor, W. 65/17 (H. 47)

Vol. 12 – BIS-CD-1198: Sonatas & 'Petites Pièces' (2): Sonata in B minor, W. 62/22 (H. 132); La Prinzette, W. 117/21 (H. 91);

L'Aly Rupalich, W. 117/27 (H. 95); La Gleim, W. 117/19 (H. 89); Sonata in E minor, W. 65/30 (H. 106); La Stahl, W. 117/25 (H. 94);

La Bergius, W. 117/20 (H. 90); La Buchholz, W. 117/24 (H. 93); L'Herrmann, W. 117/23; Sonata in A minor, W. 62/21 (H. 131).

Vol. 13 – BIS-CD-1328: Sonatas, Sinfonias and other pieces: Sinfonia in G major, W. 122/1 (H. 45); Sonata in D minor, W. 65/24

(H. 60); Allegretto con variazioni, W. 118/5 (H. 65); Sinfonia in F major, W. 122/2 (H. 104); Fantasia and Fugue in C minor,

W. 119/7 (H. 75.5); Sonata in E major, W. 65/29 (H. 83).

Miklós Spányi would like to thank the Lumijoki Youth Association 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.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in July 2000 at the hall of the Lumijoki Youth Association (Lumijoen Nuorisoseura), Finland
Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh
Neumann KM 130 & KM 143 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;
Sony PCM 730 DAT recorder; AKG K 500 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); © Joris Potvlieghe (the clavichord)
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-1329 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



The clavichord used on this recording

BIS-CD-1329