



CD-1195 DIGITAL

C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

11

*Sonatas from
1746-47*

MIKLÓS SPÁNYI
FORTEPIANO



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Sonatas from 1746-47

1 Fantasia in E flat major, W. deest. (H. 348) 6'46**Sonata in B flat major, W. 65/20 (H. 51) 23'41****2** I. *Allegro assai* 11'47**3** II. *Adagio* 5'13**4** III. *Allegro* 6'37**Sonata in C major, W. 65/16 (H. 46) 22'07****5** I. *Allegro* 11'50**6** II. *Adagio – Andante – Allegro* 3'22**7** III. *Allegretto* 6'54**Sonata in G minor, W. 65/17 (H. 47) 16'20****8** I. *Allegro* 6'18**9** II. *Adagio* 4'40**10** III. *Allegro assai* 5'20**Miklós Spányi**, fortepiano

All works are World Première Recordings

All of the works on this disc were written in the 1740s, a time of growth for the Prussian state, for Berlin, the residence of its king – Friedrich II (Frederick the Great) – and for Carl Philipp Emanuel Bach as a composer. During this decade Friedrich emerged triumphant from two Silesian wars (1740-1742 and 1744-1745). He engaged the architect Georg Wenzeslaus von Knobelsdorf to build an opera house. He sent his representatives to Italy and France to engage singers and dancers who could make the Berlin Opera a leading European cultural institution. In 1744, four years after his accession, he reopened the Académie royale des Sciences et des Belles Lettres de Prusse, an institution founded by his grandfather. The Académie boasted many illustrious members, some of whom spent time at Friedrich's court: the mathematicians Pierre Louis Moreau de Maupertuis and Leonhard Euler, the philosophers Voltaire, Julien Offray de La Mettrie and Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, the writer Francesco Algarotti, and the botanist Linnæus. In Potsdam, not far from Berlin, Friedrich, following the example of many rulers of his time, built an elegant palace, Sans Souci, where he could entertain his distinguished guests.

In 1741 Friedrich formally engaged Carl Philipp Emanuel Bach, who had served as his accompanist since 1738, as a member of the royal musical establishment. Bach published a set of six keyboard sonatas (the '*Prussian*' *Sonatas*) dedicated to Friedrich in 1742; two years later he published another set of six dedicated to his pupil Carl Eugen, Duke of Württemberg. The sonatas in these two collections were more substantial and original in style than were most of the little galant sonatas that Bach and his contemporaries were dashing off in the mid-eighteenth century – works that imitated the Italian solo violin sonata with its pleasant melody and discreet, unobtrusive accompaniment. Bach does not seem to have received any acknowledgment of his dedication from the king or even from Carl Eugen. Yet he was not deterred by this lack of recognition from his two eminent patrons. Although he continued to compose light, pleasant sonatas in the galant style throughout the 1740s, he also continued to intersperse them with works for solo keyboard that were as serious and substantial as the '*Prussian*' and '*Württemberg*' *Sonatas*.

The *Fantasia in E flat major*, W. deest. (H. 348), is among the serious works that Bach created during the 1740s. It survives in only one source: a manuscript in Bach's hand; we know from the handwriting that it was written before 1749. The beginning of this work is not typical of Emanuel Bach's harmonic style; its early reference to the subdominant (a harmonic area based on the fourth degree of the scale) recalls the music of J.S. Bach and his generation. It is long and rhapsodic, without the clear division into structural sections that characterizes many of Bach's later fantasias. The retrospective elements in this piece and Emanuel Bach's handwriting in the manuscript that contains it suggest that it was written early in the 1740s. It is, in any case, the first extant fantasia by C.P.E. Bach.

This volume of keyboard works can be regarded as an overview of Bach's early engagement with the fantasia, for all of the sonatas in the volume contain elements of that genre. Each has the long, sweeping roulades found in Bach's unmeasured fantasias. Each has rhythmic vagaries that give it an improvisatory character. All three sonatas on this disc borrow elements of other genres as well – changes of texture that suggest dramatic recitatives punctuated by orchestral passages, and changes of tempo that resemble dialogues between two singers in an opera.

According to his *Clavierwerke-Verzeichnis*, a catalogue of his keyboard music dated 1772, and his *Nachlaß-Verzeichnis*, the catalogue of his works published by his widow in 1790, Bach composed two of these sonatas in 1746 and a third in 1747. The latest of these, the *Sonata in B flat major*, W. 65/20 (H. 51), must have been popular in the eighteenth and early nineteenth centuries. It circulated in many manuscripts during Bach's lifetime, and appeared in two posthumous prints: first, as part of a collection of *Œuvres posthumes de C.P.E. Bach. Trois Sonates pour le clavecin ou le Piano-Forte*, W. 266, published by Carl Friedrich Rellstab in 1792, second, as a *Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano*, W. 268, published around 1802 by Hoffmeister and Kühnel in Vienna and Leipzig. The first movement of this sonata, *Allegro assai*, has the grandiose character and dotted rhythms that characterize the opening movements of two of Bach's earlier works: the third and sixth of the 'Würt-

temberg' *Sonatas* of 1743 and 1744. Like these earlier movements, it imitates the opening of the French overture; like them, it contains capricious shifts of rhythm from slow to very rapid notes. Although the second movement of W.65/20, *Adagio*, also has a lofty aspect and dotted rhythms, it is cast in a more sombre mood. Unlike in the first movement its right-hand and left-hand parts proceed more or less independently of one another. Its bass melody, beginning in the style of a dramatic aria, demands the attention of the audience, then dissolves into rapid notes in instrumental style. In the third movement of this sonata, *Allegro*, Bach has selected a moderately fast tempo and triple metre. As he had discovered in the first movements of the third and fifth of the 'Prussian' *Sonatas*, movements such as these allow great rhythmic flexibility that includes occasional moments of hemiola (interplay of duple and triple subdivisions of six) within a steadily pulsating accompaniment.

The first two movements of the *Sonata in C major*, W.65/16 (H.46), are organized around a head-motif in the right hand consisting of the descent of an octave followed by an ascending scale and ascending chord figures. At its first appearance this motif, accompanied by a relentless *Trommelbass* (drum bass) in the left hand, achieves the excitement of a mid-eighteenth-century Italian overture. Although this movement has a rather steady, metrical character at first, and although it has a rather conventional rounded binary design, each appearance of the head-motif is followed by a new musical idea that contributes to its improvisatory aspect. The final bar of this opening *Allegro* presents the head-motif in octaves and proceeds without closure to an *Adagio* which is followed, after a single phrase, by a longer *Andante*. These two slower tempos alternate as in a dialogue between two characters, interrupted frequently by the head-motif, thundering loudly in the manner of an orchestral passage. This interlude of alternating tempos, which can be regarded as the middle movement of the sonata, ends quietly with a short phrase in the *Adagio* tempo. The head-motif does not appear in the third movement, a suave *Allegretto* in triple metre that features many syncopations and, inevitably, moments of hemiola.

The free fantasia style is most apparent in the first movement of the *Sonata in G*

minor, W. 65/17 (H. 47). It is possible that this movement was a study for the famous *Fantasia in C minor*, W. 63/5/iii (H. 75) that concludes the *Probestücke* of 1753. It contains four cadenza-like unmeasured passages that frame three sections in strict, machine-like rhythm, played almost entirely in octaves between both hands. The final unmeasured passage proceeds without pause into a melodious *Adagio*. Although the style of this movement is completely different from that of the opening *Allegro*, the design of this middle movement is similar to that of the first. Its opening phrase appears four times altogether and frames three excursions in which the song-like beginning is transformed, in an ornate and idiomatic keyboard style. For the final movement of this sonata, *Allegro assai*, Bach once more borrows elements of other styles. He begins the movement in the manner of a toccata, with sweeping arpeggios and a descending chromatic figure. Although the movement continues as a disjointed and capricious series of events, it has – as do most of Bach’s sonata movements – a neat, rational binary design.

© *Darrell M. Berg 2004*

Performer’s Remarks

When in 1746 Gottfried Silbermann presented one of his new fortepianos to Frederick the Great, the king became so enthusiastic about it that he immediately ordered several more such instruments. From this time on, the fortepiano played an important rôle in the Court’s musical life and it was this instrument C.P.E. Bach, in the position of court harpsichordist, mostly used when accompanying the king’s regular evening concerts. Johann Sebastian Bach, visiting the Prussian Court in 1747, improvised on a theme given by the king on one of Frederick’s new fortepianos.

The few surviving examples of the fortepianos built by Gottfried Silbermann feature some common details: they all have a heavily built case similar to those of German harpsichords, an action closely modelled on Cristofori’s pianos, double stringing throughout and a mechanical device to shift the keyboard in order to achieve *una corda*, but none of these instruments has either knee levers or pedals to raise the

dampers. Instead, the player can do this by means of two small knobs placed at either side of the keyboard: the right knob raises the dampers of the treble, the left one those of the bass. Playing with raised dampers was probably the most sensational effect on the early pianos at that time.

For this recording, three major sonatas and a fantasia have been chosen. All three sonatas were composed in the period 1746-47 and, therefore, might be associated with the new Silbermann fortepianos. These sonatas could without doubt be performed on the clavichord as well. All three works are long and elaborate compositions, full of new, revolutionary elements, and thus it seems to me a logical assumption that C.P.E. Bach might have composed them with the brand new instrument in mind, or may have played them on the newly arrived fortepianos at least as experiment. By no means should we claim that he 'intended' these works for the fortepiano (at that time, partly for practical reasons, solo keyboard works were often performed on a variety of different instruments), but the connections – the dating of the works plus the instruments and the entirely new, 'modern' features of the compositions – are relevant and certainly give us an historically justified reason to perform these works on a Silbermann fortepiano.

Among the three sonatas, the one in G minor, W. 65/17 (H. 47) is the most innovative composition. Its first two movements follow each other *attacca*, and the first consists of contrasting metrical and entirely free sections in the style of free fantasias. The first piece on this disk is a genuine fantasia. It has a curious history: in a bundle of compositions by C.P.E. Bach's colleague and pupil Christoph Nichelmann (who also worked as a harpsichordist at the Prussian court), a fantasia in C.P.E. Bach's hand was recently discovered. The American musicologist Douglas A. Lee has identified it as a genuine composition by C.P.E. Bach. Most probably it was composed in the second half of the 1740s. David Schulenberg – to whom I am indebted for drawing my attention to this piece – suggests that, because of the similarities between this *Fantasia* and the *Sonata in G minor*, W. 65/17 (H. 47), the *Fantasia* may also have been composed during the same period, i.e. around 1746. This would thus imply that

the *Fantasia* could also be associated with the new Silbermann pianos.

Following C.P.E. Bach's instructions, I play both the fantasia sections of the *Sonata in G minor*, W. 65/17 (H. 47) as well as the *Fantasia in E flat major* with lifted dampers. In his treatise *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Bach mentions that, for playing free fantasias, 'the undamped register of the pianoforte is the most pleasing and, once the performer learns to observe the necessary precautions in the face of its reverberations, the most delightful for improvisation.' We only can agree that the result is, though very unusual today, both 'pleasing' and enchanting.

© *Miklós Spányi* 2004

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. For Kőnemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. Miklós Spányi 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.

Sämtliche Werke dieser CD wurden in den 1740er Jahren geschrieben, einer Zeit des Aufschwungs für Preußen, für Berlin, die Residenz Friedrichs des Großen, und für Carl Philipp Emanuel Bach als Komponist. In diesem Jahrzehnt ging Friedrich aus zwei Schlesischen Kriegen als Sieger hervor (1740-52 und 1744/45). Den Architekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorf ließ er ein Opernhaus errichten und schickte Gesandte nach Italien und Frankreich, um Sänger und Tänzer zu verpflichten, die die Berliner Oper zu einer der führenden kulturellen Institutionen Europas machen sollten. 1744, vier Jahre nach seiner Thronbesteigung, eröffnete er die von seinem Großvater gegründete Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres (Preußische Akademie der Wissenschaften und der Künste) neu. Die Akademie hatte zahlreiche renommierte Mitglieder, von denen einige zu Friedrichs Hof gehörten: die Mathematiker Pierre Louis Moreau de Maupertuis und Leonhard Euler, die Philosophen Voltaire, Julien Offray de La Mettrie und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, der Schriftsteller Francesco Algarotti und der Botaniker Linnæus. In Potsdam nahe Berlin erbaute Friedrich nach dem Vorbild vieler Regenten seiner Zeit ein elegantes Schloß – Sanssouci –, in dem er seine berühmten Gäste empfangen konnte.

1741 wurde Carl Philipp Emanuel Bach, der seit 1738 als Klavierbegleiter in Diensten des Kronprinzen Friedrich gestanden hatte, Mitglied der königlichen Kapelle. 1742 veröffentlichte Bach eine Sammlung von sechs Klaviersonaten (die „*Preussischen*“ *Sonaten*) mit Widmung an Friedrich; zwei Jahre später folgte eine weitere sechsteilige Sammlung, die seinem Schüler Carl Eugen, Herzog von Württemberg, gewidmet ist. Die Sonaten in diesen beiden Sammlungen waren gehaltvoller und origineller als die meisten jener kleinen, galanten Sonaten, die Bach und seine Zeitgenossen in der Mitte des 18. Jahrhunderts zuhauf produzierten – Werke, die die italienische Violinsonate mit ihrer gefälligen Melodik und ihrer zurückhaltenden, unauffälligen Begleitung imitierten. Wenngleich Bach für seine Widmungen keinerlei Anerkennung vom König oder von Carl Eugen erhalten zu haben scheint, ließ er sich von dieser Mißachtung durch seine beiden bedeutenden Gönner nicht abschrecken. Und wenn er in den 1740er Jahren auch weiterhin leichte, gefällige Sonaten im ga-

lanten Stil komponierte, so streute er immer wieder auch Soloklavierwerke ein, die so anspruchs- und gehaltvoll waren wie die „*Preußischen*“ und die „*Württembergischen*“ *Sonaten*.

Die *Fantasie Es-Dur* W. deest. (H. 348) gehört zu den bedeutendsten Werken, die Bach in den 1740er Jahren komponierte. Sie ist in einer einzigen Quelle überliefert: ein Manuskript von Bachs Hand, das sich aufgrund eines Handschriftenvergleichs vor 1749 datieren läßt. Der Anfang des Werks ist nicht typisch für Emanuel Bachs harmonischen Stil; seine frühe Hinwendung zur Subdominante (der harmonische Bezirk, der auf der vierten Stufe der Tonleiter beruht) erinnert an die Musik von J.S. Bach und seiner Generation. Das umfangreiche und rhapsodische Werk verzichtet auf die klare Unterteilung in strukturelle Abschnitte, wie sie in vielen späteren Fantasien Bachs enthalten ist. Die retrospektiven Züge dieses Stücks sowie Emanuels Handschrift legen eine Entstehung in den frühen 1740er Jahren nahe. Ganz ohne Zweifel aber handelt es sich hier um die erste erhaltene Fantasie von C.P.E. Bach.

Die vorliegende Folge der Klavierwerke kann als ein Überblick über Bachs frühe Beschäftigung mit der Fantasie verstanden werden, denn sämtliche Sonaten auf dieser CD tragen Züge dieser Gattung. Eine jede enthält lange, rauschende Rouladen, die man in Bachs untaktierten Fantasien wiederfindet. Eine jede nimmt sich rhythmische Freiheiten, die die Stücke wie improvisiert erscheinen lassen. Und alle drei hier eingespielten Sonaten entlehnen auch anderen Gattungen verschiedene Elemente – satztechnische Kontraste, die an von Orchesterpässagen durchsetzte dramatische Rezitative denken lassen, und Tempoänderungen, die Vokalduetten in einer Oper ähneln.

Gemäß seinem Clavierwerke-Verzeichnis aus dem Jahr 1772 und dem von seiner Witwe im Jahr 1790 vorgelegten Nachlaß-Verzeichnis komponierte Bach zwei dieser Sonaten im Jahr 1746, eine dritte – die *Sonate B-Dur* W. 65/20 (H. 51) – entstand 1747 und muß im 18. und frühen 19. Jahrhundert sehr beliebt gewesen sein. Zahlreiche Abschriften kursierten zu Bachs Lebzeiten, außerdem existieren zwei posthume Drucke: zum einen als Teil der Sammlung *Œuvres posthumes de C.P.E. Bach. Trois Sonates pour le clavecin ou le Piano-Forte*, W. 266 (1792 von Carl Friedrich Rellstab heraus-

gegeben), zum anderen als *Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano*, W. 268 (um 1802 von Hoffmeister und Kühnel in Wien und Leipzig veröffentlicht). Der erste Satz dieser Sonate, *Allegro assai*, ähnelt aufgrund seines grandiosen Charakters und der punktierten Rhythmen den Anfangssätzen zweier früherer Werke Bachs: der dritten und sechsten „*Württembergischen*“ *Sonate* aus den Jahren 1743 und 1744. Wie in diesen früheren Sätzen wird hier der Anfang der Französischen Ouvertüre imitiert mit ihren kapriziösen rhythmischen Wechseln von langsamen zu sehr raschen Noten. Obgleich der zweite Satz aus W. 65/20, *Adagio*, auch einen erhabenen Charakter und punktierte Rhythmen aufweist, ist er doch in dunkleren Tönen gehalten. Anders als im ersten Satz sind linke und rechte Hand hier relativ unabhängig voneinander. Seine Baßmelodie, die in der Art einer dramatischen Arie anhebt, erheischt Aufmerksamkeit vom Opernpublikum, löst sich aber dann in schnelle, instrumental gedachte Noten auf. Für den dritten Satz dieser Sonate, *Allegro*, hat Bach ein mäßig schnelles Tempo und den Dreiertakt gewählt. Wie er bereits in den ersten Sätzen der dritten und fünften „*Preußischen*“ *Sonate* entdeckt hatte, ermöglichen Sätze wie diese große rhythmische Flexibilität und dabei auch verschiedentlich Hemiolen (das Wechselspiel der zwei- und dreifachen Unterteilung von sechs Zählzeiten) zu einer stetig pulsierenden Begleitung.

Die ersten beiden Sätze der *Sonate C-Dur* W. 65/16 (H. 46) werden aus einem Hauptthema in der rechten Hand entwickelt, das aus einem Oktavabstieg nebst aufsteigender Tonleiter und Akkordfigurationen besteht. Bei seinem ersten Auftritt wird das Thema von einem ruhelosen Trommelbass in der linken Hand begleitet und erreicht den Erregungsgrad einer Italienischen Ouvertüre aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Wenngleich dieser Satz in metrischer Hinsicht anfangs recht stabil ist und seine zweiteilige formale Anlage eher konventionell scheint, folgt jedem Hauptthemenauftritt eine neue musikalische Idee, die zu dem improvisatorischen Charakter des Satzes beiträgt. Der Schlußtakt des *Allegro* präsentiert das Hauptthema im Oktav-*Unisono* und geht ohne eigentlichen Anschluß in ein *Adagio* über, dessen einziger Phrase alsbald ein längeres *Andante* folgt. Diese beiden langsamen Tempi wechseln einander dialogartig ab und werden dabei häufig vom Hauptthema unterbrochen, das wie ein Orches-

tereinwurf donnert. Dieses Zwischenspiel wechselnder Tempi, das man als Mittelsatz der Sonate ansehen könnte, verklingt leise mit einer kurzen Phrase im *Adagio*. Das Hauptthema taucht im dritten Satz – einem sanften *Allegretto* im Dreiertakt, das zahlreiche Synkopen und unweigerlich auch Hemiolen enthält – nicht auf.

Am deutlichsten trägt der erste Satz der *Sonate g-moll* W. 65/17 (H. 47) die Züge einer freien Fantasie. Möglicherweise handelt es sich um eine Studie für die berühmte *Fantasie c-moll* W. 64/5/III (H. 75), die die Probestücke aus dem Jahr 1753 beschließt. Er enthält vier untaktierte, kadenzartige Abschnitte, die drei Abschnitte von maschinellem Rhythmus umrahmen, in denen die beiden Hände fast gänzlich oktavparallel spielen. Der letzte untaktierte Abschnitt geht ohne Pause in ein melodienreiches *Adagio* über. Obschon dieser Satz von stilistisch ganz anderer Prägung ist als das Anfangsallegro, so ist die Anlage dieses Mittelsatzes dem ersten durchaus vergleichbar. Sein Anfangsthema erscheint insgesamt viermal und umrahmt drei Exkursionen, in denen der liedhafte Beginn in einen verzierten und idiomatischen Klaviersatz verwandelt wird. Im Schlußsatz dieser Sonate, *Allegro assai*, verwendet Bach wiederum Elemente anderer Stile. Er beginnt den Satz mit rauschenden Arpeggien und einer absteigenden chromatischen Figur in der Art einer Tokkata. Wenngleich der Satz mit einer unzusammenhängenden und kapriziösen Folge von Ereignissen weitergeht, so hat er – wie die meisten Sonatensätze Bachs – eine ordentliche, rationale zweiteilige Anlage.

© Darrell M. Berg 2004

Anmerkungen des Interpreten

Als Gottfried Silbermann 1746 Friedrich dem Großen eines seiner neuen Fortepianos vorstellte, war der König so begeistert davon, daß er sogleich mehrere dieser Instrumente bestellte. Von da an spielte das Fortepiano eine wichtige Rolle im Musikleben bei Hofe, und auch C.P.E. Bach verwendete in der Regel dieses Instrument, wenn er als Hofcembalist bei den abendlichen Konzerten des Königs begleitete. Als Johann Sebastian Bach 1747 den preußischen Hof besuchte, improvisierte er über das vom König gegebene Thema auf einem von Friedrichs neuen Fortepianos.

Die wenigen erhaltenen Exemplare der Silbermannschen Fortepianos weisen einige gemeinsame Züge auf: Alle haben ein schweres Gehäuse, das denjenigen der deutschen Cembali ähnelt, eine Mechanik, die eng an Cristoforis Klaviere angelehnt ist; sie sind durchgängig doppelt besaitet und haben eine mechanische Vorrichtung, um die Tastatur für den *una corda*-Effekt zu bewegen, doch keines dieser Instrumente hat Kniehebel oder Pedale, um die Dämpfer zu heben. Dies erreicht der Spieler mittels zweier kleiner Knöpfe auf beiden Seiten der Tastatur: Der rechte Knopf hebt die Dämpfer im Diskant, der linke Knopf die Dämpfer im Baß. Das Spiel mit gehobenen Dämpfern war wahrscheinlich der verblüffendste Effekt auf den frühen Klavieren jener Zeit.

Für diese Einspielung wurden drei große Sonaten und eine Fantasie ausgewählt. Die drei Sonaten sind in den Jahren 1746/47 entstanden und könnten daher mit den neuen Fortepianos von Silbermann in Verbindung gebracht werden. Zweifellos könnten die Sonaten auch auf dem Clavichord gespielt werden. Alle drei Werke sind umfangreiche und kunstvolle Kompositionen, voller neuer, revolutionärer Elemente, und so scheint es mir logisch anzunehmen, daß C.P.E. Bach sie mit dem brandneuen Instrument vor Augen (und Ohren) komponiert oder wenigstens versuchs halber auf einem der frisch eingetroffenen Fortepianos gespielt hat. Keinesfalls soll behauptet werden, Bach habe diese Werke für das Fortepiano „intendiert“ (zu jener Zeit wurden Werke für Soloklavier – teilweise aus praktischen Gründen – oftmals auf einer Vielzahl unterschiedlicher Instrumente gespielt), doch die Umstände – die Entstehungszeit der Werke, die Instrumente sowie die ganz neuen, „modernen“ Züge der Kompositionen – sind von einiger Bedeutung und geben uns sicherlich einen historisch legitimen Grund, diese Werke auf einem Fortepiano von Silbermann zu spielen.

Unter diesen drei Sonaten ist diejenige in g-moll (W. 65/17, H. 47) die innovativste. Ihre ersten beiden Sätze folgen *attacca* aufeinander, und der erste besteht aus kontrastierenden metrischen und gänzlich freien Abschnitten im Stile der freien Fantasien. Das erste Stück auf der vorliegenden CD ist eine echte Fantasie. Sie hat eine seltsame Geschichte: In einem Bündel mit Kompositionen von Christoph Nichelmann – des

Kollegen und Schülers von C.P.E. Bach, der auch als Cembalist am preußische Hof arbeitete – wurde unlängst eine Fantasie von C.P.E. Bachs Hand gefunden. Der amerikanische Musikwissenschaftler Douglas A. Lee hat sie als eine authentische Komposition von C.P.E. Bach identifiziert, die höchstwahrscheinlich in der zweiten Hälfte der 1740er Jahre geschrieben wurde. David Schulenberg – dem ich den Hinweis auf dieses Stück verdanke – vermutet aufgrund von Ähnlichkeiten zwischen dieser *Fantasie* und der *Sonate g-moll* W. 65/17 (H. 47), daß die *Fantasie* in derselben Zeit entstanden sein könnte, d.h. um 1746. Daraus würde folgen, daß die *Fantasie* ebenfalls mit den neuen Klavieren von Silbermann in Zusammenhang gebracht werden könnte.

Gemäß C.P.E. Bachs Instruktionen spiele ich sowohl die *Fantasie*abschnitte der *Sonate g-moll* W. 65/17 (H. 47) als auch die *Fantasie Es-Dur* mit gehobenen Dämpfern. In seinem *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* erwähnt Bach im Zusammenhang mit den freien *Fantasien*: „Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste und wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum *Fantasieren*“. Wir können nur zustimmen, daß das Ergebnis – wenngleich heutzutage sehr ungewöhnlich – sowohl angenehm als auch reizend ist.

© *Miklós Spányi* 2004

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außer-

dem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Könemann 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.



Miklós Spányi

Toutes les œuvres figurant sur ce disque furent écrites dans les années 1740, une période de croissance pour l'état prussien et pour Berlin où résidait le Roi Frédéric II (Frédéric le Grand), mais aussi période d'épanouissement de la carrière de compositeur de Carl Philipp Emanuel Bach. A l'issue de cette décennie, Frédéric revint en vainqueur des deux guerres de Silésie (1740-1742 et 1744-1745), engagea l'architecte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorf pour se faire construire un opéra et envoya ses représentants en Italie et en France avec pour mission d'engager chanteurs et danseurs susceptibles de faire de l'Opéra de Berlin une institution phare de l'Europe culturelle. En 1744, soit quatre ans après son accession au pouvoir, il fit réouvrir l'Académie Royale des Sciences et des Belles Lettres de Prusse, une institution fondée par son grand-père. L'Académie s'enorgueillissait de compter des célébrités parmi ses membres, dont certains étaient attachés à la Cour de Frédéric : les mathématiciens Pierre Louis Moreau de Maupertuis et Leonhard Euler, les philosophes Voltaire, Julien Offray de La Mettrie et Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, l'écrivain Francesco Algarotti et le botaniste Linné. Se conformant à l'exemple des souverains du temps, Frédéric fit construire à Potsdam, non loin de Berlin, Sans Souci, un élégant palais où il recevait ses hôtes illustres.

En 1741, Frédéric engagea officiellement Carl Philipp Emanuel Bach comme membre de la société musicale royale, après qu'il eut servi le roi comme accompagnateur depuis 1738. En 1742, Bach publia une série de six sonates pour clavier dédiées à Frédéric (les *Sonates « prussiennes »*), puis deux années plus tard, une autre série de six sonates dédiées à son élève Carl Eugen, duc de Wurtemberg. Ces deux séries de sonates étaient plus développées et d'un style plus original que la plupart des petites sonates galantes que Bach et ses contemporains produisaient à la hâte dans les années 1750, œuvres imitant les sonates italiennes pour violon, avec une mélodie plaisante et un accompagnement discret. Pourtant, il semble que ni le roi, ni même Carl Eugen n'aient répondu à la dédicace de Bach ; il n'avait pas encore été reconnu par ses deux éminents employeurs. Bien qu'il ait continué à composer des sonates d'un style galant et léger tout au long des années 1740, il n'en écrivait pas moins en même temps des

œuvres aussi sérieuses et substantielles que les sonates « wurtembourgeoises » et les sonates « prussiennes » : la *Fantaisie en mi bémol majeur* W. deest (H. 348) en fait partie. Elle ne nous est parvenue que par une seule source : un manuscrit de la main même de Bach. D'après l'écriture, elle date d'avant 1749. Le début n'est guère typique du style harmonique d'Emanuel Bach ; sa polarisation dès le début sur la sous-dominante (une harmonie basée sur le quatrième degré de la tonalité) rappelle la musique de J.S. Bach et celle de sa génération. Largement développée et d'un caractère rhapsodique, elle ne présente pas la division en sections qui caractérise beaucoup de fantaisies composées plus tard par Bach. Les éléments qu'elle reprend d'œuvres antérieures et l'écriture du manuscrit permet de supposer qu'elle date des années 1740. Elle est en tout état de cause la première fantaisie d'une certaine importance écrite par C.P.E. Bach.

On peut considérer ce disque comme un panorama des premiers essais de Bach dans le domaine de la fantaisie, car toutes les sonates présentées ici montrent des éléments du genre : longues et amples roulades et caprices rythmiques leur confèrent le caractère improvisatoire que l'on trouve dans ses fantaisies. Les trois sonates de ce disque empruntent également des éléments d'un autre genre : ruptures du discours qui imitent le récitatif dramatique accompagné par l'orchestre et brusques changements de tempo qui évoquent le dialogue entre deux chanteurs.

D'après son *Clavierwerke-Verzeichnis*, le catalogue de ses œuvres pour clavier daté de 1772, et le *Nachlaß-Verzeichnis*, catalogue de ses œuvres publié par sa veuve en 1790, Bach composa deux de ces sonates en 1746 et la troisième en 1747. La plus tardive, la *Sonate en mi bémol majeur* W. 65/20 (H. 51), a dû être très populaire au dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle, car il en circula beaucoup de copies du vivant même de Bach, et elle apparaît dans deux éditions posthumes : premièrement dans un volume d'*Œuvres posthumes de C.P.E. Bach. Trois Sonates pour le clavecin ou le Piano-Forte*, W. 266, publiées par Carl Friedrich Rellstab en 1792, deuxièmement sous le titre *Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano*, W. 268, publiée vers 1802 par Hoffmeister et Kühnel à Vienne et Leipzig. Le premier mouvement de cette sonate, *Allegro assai*, en rythmes pointés, possède le caractère grandiose

qui caractérise les mouvements initiaux de deux des œuvres précédentes de Bach : la troisième et la sixième des *Sonates* « wurtembourgeoises » de 1743-1744. Comme dans ces dernières, il imite l'ouverture à la française, et joue avec de capricieuses alternances de rythmes lents et de rythmes rapides. Le second mouvement de la sonate W. 62/20, un *Adagio* en rythmes pointés d'une haute tenue, est d'une humeur plus sombre. Contrairement au premier mouvement, main droite et main gauche progressent plus ou moins indépendamment l'une de l'autre. La mélodie de la basse, qui commence comme une aria dramatique, évoque l'atmosphère de l'opéra avant de se résoudre en traits d'un style purement instrumental. Dans le troisième mouvement de cette sonate, *Allegro*, Bach adopte un tempo modérément rapide de coupe ternaire. Comme dans les premiers mouvements des troisième et cinquième des *Sonates* « prussiennes », ce genre de mouvement requiert une grande flexibilité rythmique qui fait occasionnellement usage des hémioles (subdivision en deux d'un rythme ternaire) pendant que l'accompagnement reste imperturbable.

Les deux premiers mouvements de la *Sonate en do majeur* W. 65/16 (H. 46) sont organisés sur un motif principal confié à la main droite, qui consiste en une chute d'octave suivie d'une gamme et d'arpèges ascendants. Lors de son exposition, ce motif, accompagné d'une implacable *Trommelbass* (basse en notes répétées) à la main gauche, évoque l'agitation de l'ouverture à l'italienne du milieu du dix-huitième siècle. Bien que le thème principal ait, à son début, une assise rythmique stable et un dessin conventionnellement binaire, chacune de ses apparitions est suivie d'une nouvelle idée musicale qui contribue à l'impression d'improvisation. La dernière mesure de l'*Allegro* fait entendre ce motif en octaves et conduit sans interruption à l'*Adagio* qui suit, qui consiste en une seule phrase, à son tour suivie d'un *Andante* plus développé. Ces deux motifs lents imitent un dialogue entre deux personnages, fréquemment interrompu par le motif principal qui fait bruyamment irruption, à la manière d'une intervention d'un orchestre imaginaire. Cette combinaison de deux tempi, qui constitue le mouvement central de la sonate se termine calmement par une phrase *Adagio*. Le motif principal n'est pas repris dans le troisième mouvement, un *Allegretto* suave en rythme ternaire

avec de nombreuses syncopes et, inévitablement, des hémioles.

Le style de la fantaisie libre est davantage apparent dans le premier mouvement de la *Sonate en sol mineur* W. 65/17 (H. 47). Il est possible qu'il ait été une étude pour la célèbre *Fantaisie en do mineur* W. 63/5/iii (H. 75) qui conclut les *Probestücke* de 1753. Il présente quatre passages cadentiels non mesurés qui encadrent trois sections d'un rythme strict, joué en octaves partagées entre les deux mains. Le dernier passage non mesuré conduit sans interruption à un *Adagio* chantant. Bien que d'un style radicalement différent du précédent, le plan de ce mouvement en est pourtant semblable : la phrase introductive apparaît quatre fois en tout, et encadre trois divertissements au cours desquels l'aria initial est transformé, dans un style orné plus idiomatique du clavier. Quant au final *Allegro assai* il emprunte une fois de plus des éléments à des styles différents ; il débute comme une toccata, avec des arpèges étalés largement et un dessin chromatique descendant, puis se poursuit par une série de divertissements capricieux et décousus. Comme la plupart des mouvements de sonates de Bach, son dessin binaire est net.

© *Darrell M. Berg* 2004

Remarques de l'interprète

Quand en 1746 Gottfried Silbermann présenta l'un de ses nouveaux pianoforte à Frédéric le Grand, le roi fut si enthousiaste qu'il lui commanda immédiatement plusieurs instruments. A partir de ce moment, le pianoforte joua un rôle important dans la vie musicale de la Cour, et c'est cet instrument que C.P.E. Bach, alors claveciniste de la Cour, utilisa régulièrement pour accompagner le Roi lors de ses concerts du soir. C'est sur l'un de ces nouveaux instruments de Frédéric que Johann Sebastian Bach, visitant la Cour prussienne en 1747 improvisa sur un thème du Roi.

Les quelques exemplaires des pianoforte construits par Gottfried Silbermann qui sont parvenus jusqu'à nous présentent un certain nombre de traits communs : tous possèdent une caisse robuste à l'exemple des clavecins allemands, une mécanique très proche des pianos de Cristofori, des doubles cordes sur toute l'étendue et un dispositif

destiné à jouer *una corda*, mais aucun de ces instruments n'a de genouillère ni de pédale destinée à libérer les étouffoirs. A la place, l'interprète a à sa disposition deux boutons de part et d'autre du clavier, l'un pour les étouffoirs du registre aigu, l'autre pour ceux du registre grave. Jouer avec les étouffoirs levés était probablement l'effet le plus sensationnel qu'on pouvait obtenir des pianos de cette époque.

Nous avons choisi pour cet enregistrement trois sonates importantes et une fantaisie. Les trois sonates, composées dans les années 1746-1747, peuvent être associées aux nouveaux pianoforte construits par Silbermann, bien qu'on puisse sans aucun doute les jouer également au clavicorde. Toutes trois sont des compositions de dimensions importantes et d'une écriture élaborée, remplies de d'éléments nouveaux et révolutionnaires, et il m'a semblé être une hypothèse logique que C.P.E. Bach puisse les avoir composées en ayant ces instruments flambant neufs présents à l'esprit, ou les ait jouées, à titre d'expérience au moins, sur ces instruments nouvellement livrés au Roi. Même s'il n'est pas possible d'affirmer qu'il destinait ces sonates au pianoforte (à cette époque, en partie pour des raisons pratiques, les pièces pour clavier seul étaient souvent jouées sur divers instruments), un certain nombre de coïncidences – la date de composition, la livraison des pianoforte, les caractéristiques résolument nouvelles de l'écriture – sont de nature suffisamment convaincante et nous donnent une justification historique pour les jouer sur un pianoforte Silbermann.

De ces trois sonates, celle en sol mineur W. 65/17 (H. 47) est la plus novatrice. Ses deux premiers mouvements s'enchaînent *attacca*, et le premier présente une métrique contrastée et des développements totalement libres dans le style de la fantaisie. Quant à la première pièce de ce disque, elle est une authentique fantaisie. Son histoire est curieuse : on a découvert récemment dans une liasse de compositions de Christoph Nichelmann (collègue et élève de C.P.E. Bach, qui fut également claveciniste à la Cour de Prusse) une fantaisie de la main de C.P.E. Bach. Le musicologue américain Douglas A. Lee l'a identifiée comme une authentique composition de C.P.E. Bach. Elle fut probablement écrite dans la seconde moitié des années 1740. David Schulenberg, à qui je suis redevable d'avoir attiré mon attention sur cette pièce, suggère que, en raison des

ressemblances qu'elle présente avec la *Sonate en sol mineur* W. 65/17 (H. 47), elle pourrait bien dater de la même période, c'est à dire vers 1746. Cela entraînerait de ce fait que cette *Fantaisie* pourrait être associée aux nouveaux pianos Silbermann.

Conformément aux recommandation de C.P.E. Bach, je joue les deux passages en style de fantaisie de la sonate W. 65/17 (H. 47), ainsi que la *Fantaisie en mi majeur* les étouffoirs libérés. Dans son traité *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Bach indique que, pour jouer les fantaisies libres, « les étouffoirs libérés sont au pianoforte d'un effet plaisant, si l'exécutant apprend à observer les précautions nécessaires quant à la réverbération du son, le plus charmant pour improviser ». Bien que nous n'y soyons plus habitués, il faut pourtant bien convenir que le résultat est en effet « plaisant » et enchanteur.

© *Miklós Spányi* 2004

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis quelques années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi a édité, pour les éditions Kœnemann 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

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

Fantasia in E flat major W. deest. (H. 348)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Nichelmann 1N (Mus. ms. 103)

Sonatas in B flat major, W. 65/20 (H. 51), C major, W. 65/16 (H. 46) and G minor, W. 65/17 (H. 47)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883

2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 775

INSTRUMENTARIUM

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

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

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

Recording data: November 2001 at the music hall of the residence of Nikolaus Freiherr von Oldershausen, Ahlden, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

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

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

Producer: Stephan Reh

Digital editing: Stephan Reh

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

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photographs: © Juha Ignatius (Miklós Spányi); © Ingeborg L. Klinger (the fortepiano)

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Also available in the series **Carl Philipp Emanuel Bach: The Solo Keyboard Music • Miklós Spányi, clavichord**

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

Also available in the series **Carl Philipp Emanuel Bach: Keyboard Concertos**
Miklós Spányi, keyboard; Concerto Armonico, artistic directors: Miklós Spányi and Péter Szűts.

- Vol. 1 – BIS-CD-707:** Concerto in A minor, H.403 (W. 1); Concerto in E flat major, H.404 (W. 2); Concerto in G major, H.405 (W. 3).
- Vol. 2 – BIS-CD-708:** Concerto in A major, H.410 (W. 7); Concerto in G major, H.406 (W. 4); Concerto in F major, H.415 (W. 12).
- Vol. 3 – BIS-CD-767:** Concerto in G minor, H.409 (W. 6); Concerto in A major, H.411 (W. 8); Concerto in D major, H.421 (W. 18).
- Vol. 4 – BIS-CD-768:** Concerto in G major, H.412 (W. 9); Concerto in D minor, H.420 (W. 17); Concerto in D major, H.416 (W. 13).
- Vol. 5 – BIS-CD-785:** Concerto in D major, H.414 (W. 11); Concerto in A major, H.422 (W. 19); Concerto in E major, H.417 (W. 14).
- Vol. 6 – BIS-CD-786:** Concerto in E minor, H.418 (W. 15); Concerto in G minor, H.442 (W. 32); Concerto in B flat major, H.429 (W. 25).
- Vol. 7 – BIS-CD-857:** Concerto in A major, H.437 (W. 29); Concerto in E minor, H.428 (W. 24); Concerto in B flat major, H.434 (W. 28).
- Vol. 8 – BIS-CD-867:** Concerto in G major, H.444 (W. 34); Concerto in F major, H.443 (W. 33); Concerto in B minor, H.440 (W. 30).
- Vol. 9 – BIS-CD-868:** Concerto in E flat major, H.446 (W. 35); Sonatina in D major, H.449 (W. 96); Concerto in C minor, H.407 (W. 5); Sonatina in G major, H.451 (W. 98).
- Vol. 10 – BIS-CD-914:** Concerto in G major, H.419 (W. 16); Sonatina in F major, H.452 (W. 99); Concerto in B flat major, H.447 (W. 36).
- Vol. 11 – BIS-CD-1097:** Concerto in C minor, H.448 (W. 37); Sonatina in G major, H.450 (W. 97); Concerto in B flat major, H.413 (W. 10); Sonatina in E major, H.455 (W. 100).
- Vol. 12 – BIS-CD-1127:** Concerto in F major, H.454 (W. 38); Sonatina in D major, H.456 (W. 102); Concerto in C major, H.423 (W. 20).



The fortepiano used on this recording