



CD-1189 DIGITAL

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

IO

*Sonatas and Suite
(1749-1752)*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Sonatas and Suite (1749-1752)

Sonata in F major, W. 62/9 (H. 58) 13'43

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegretto</i> | 6'27 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 3'19 |
| 3 | III. <i>Vivace</i> | 3'54 |
-

Sonata in G major, W. 65/26 (H. 64) 10'58

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 4'40 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 2'28 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 3'46 |
-

Suite in E minor, W. 62/12 (H. 66) 20'48

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allemande</i> | 4'51 |
| 8 | II. <i>Courante</i> | 3'39 |
| 9 | III. <i>Sarabande</i> | 3'36 |
| 10 | IV. <i>Menuet I – II – III</i> | 5'24 |
| 11 | V. <i>Gigue</i> | 3'09 |
-

Sonata in G minor, W. 65/27 (H. 68) 11'11

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 12 | I. <i>Andantino</i> | 5'33 |
| 13 | II. <i>Larghetto</i> | 2'22 |
| 14 | III. <i>Allegro</i> | 3'11 |

Sonata in D major, W. 62/13 (H. 67)

11'52

15 I. *Allegretto*

5'53

16 II. *Un poco andante*

1'13

17 III. *Allegro*

4'42

Miklós Spányi, clavichord

All works are World Première Recordings

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)

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

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

Recording data: July 2000 at the House of the Lumijoki Youth Association (Lumijoen Nuorisoseuratalo), Finland

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

Neumann KM 130 & KM 143 microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Sony PCM 730 DAT recorder; AKG K 500 headphones

Producer: Stephan Reh

Digital editing: Stephan Reh

Cover texts: © Darrell M. Berg 2003 and © Miklós Spányi 2003

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, 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

© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

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

The period during which all the works in this volume were composed – 1749-1752 – was for Prussia a time of relative political and cultural stability. Friedrich II had been triumphant in the two Silesian wars of the 1740s and had not yet begun the conflict known as the Seven Years' War (1756-1763) or, sometimes, as the Third Silesian War. The royal opera was flourishing, and the king's musicians regularly travelled with him to his fashionable retreat at the palace of Sans Souci in Potsdam. The assignments of his two harpsichordists, Carl Philipp Emanuel Bach and Christoph Nichelmann (1717-1762) consisted of regular alternation of their duties as accompanists for royal concerts, each keyboard player spending four weeks with the king.

According to the catalogue of his musical estate, the *Nachlaß-Verzeichnis*, Bach found time in 1749, 1750, and 1752 to compose the solo keyboard sonatas in this volume and other works as well. In 1751 he was less productive – the catalogue records only two works for this year, one of them the *Suite in E minor*, W. 62/12, presented here. A partial reason for Bach's comparatively meagre output in this year was one of his rare journeys to points outside of Prussia, which occupied his time for at least two or three months. In the summer of 1751, he travelled to a variety of places, large and small, and tantalizing pieces of information about his trip have survived. On 15th June he saw the celebrated Johann Mattheson (1681-1764) in Hamburg. Mattheson had enjoyed a career as a composer and associations with several of Hamburg's musical institutions, including the opera and the cathedral; he had been secretary to the English Resident in Hamburg and had translated important English literary works including the novel *Pamela* and two journals, *The Tatler* and *The Spectator*. He is primarily remembered today as a musical journalist and theorist, arguably, the most important and prolific German writer on music in first half of eighteenth century. An entry from Mattheson's diary mentions Bach's visit to the cosmopolitan north German city: 'On 15th June the celebrated harpsichordist Carl Philipp Emanuel Bach, the eminent Italian violinist Pio, and the skilful Swedish campanologist from Stockholm named Seliger made an unexpected visit, all three at the same time, during which the discussions proved to be extremely musical and entertaining.'

Whether Emanuel Bach paid his respects to his godfather, Georg Philipp Telemann (1681-1767), who held an important musical post as Kantor of the Johanneum in Hamburg and supervisor of the music at five churches in Hamburg, is unknown. But it seems unlikely that Bach would leave Hamburg without seeing Telemann.

In July or early August Bach paid a visit to the poet Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) in Halberstadt. The two men must have become acquainted in Berlin before Gleim left in 1747 to become secretary to the chapter at the Cathedral in Halberstadt. Transplanted permanently to this provincial setting, Gleim was thirsty for information about more active cultural centres and carried on energetic correspondence with colleagues. Bach was apparently able to apprise Gleim of happenings in Berlin, for on 29th August Gleim wrote to the poet Johann Peter Uz (1720-1796) who had asked for information about Prince Ferdinand Philipp von Lobkowitz (1724-1784): ‘Prince von Lobkowitz has been staying in Berlin for some time; he is a young, rich prince who finds pleasure in the fine arts, who understands poets in their native language, and who entertains young ladies with all of Anacreon’s and Catullus’s galantries. Herr Bach, a court musician who is one of his closest acquaintances, told me this about him [Lobkowitz]. [Bach] stayed with me several weeks ago and travelled from here to see the Count of ____ where Prince von Lobkowitz was also going (the King conferred on the Count the Order [of the Black Eagle] during his trip to Ostfriesland).’

The count to whom Gleim referred was Wilhelm of Schaumburg-Lippe, at whose court in Bückeburg Bach’s younger brother Johann Christoph Friedrich (1732-1795) was employed. Doubtless Emanuel Bach saw young Friedrich Bach during this part of the trip. No information has survived about musical events that may have taken place when the king and his accompanist stayed at the residence of the Count of Schaumburg-Lippe. It is possible that the symphony that Bach composed jointly with Prince Lobkowitz was written during this trip or, perhaps, shortly before it. According to Bach’s *Nachlaß-Verzeichnis*, this symphony was improvised by Bach and the Prince, each writing one bar in alternation with the other.

Emanuel Bach’s journey back to Berlin, wrote Gleim, took him through Brunswick

(Braunschweig), a city with which Bach would have musical and literary ties for the rest of his career. Brunswick, soon to become a ducal residence, was the site of the newly founded Collegium Carolinum in which three young poets had been engaged as teachers: Nicholas Dietrich Giseke (1724-1765), Johann Arnold Ebert (1723-1795), and Just Friedrich Zachariä (1726-1777). It is difficult to believe that Emanuel Bach did not meet all, or at least one, of these young men during his stay in Brunswick; in any case, Bach's *Lieder* include settings of two poems by Giseke. In Brunswick Bach also had at least one musical acquaintance: Johann Friedrich Gräfe (1711-1787), an amateur musician and editor of the *Hallesche Oden* (*Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden, besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Music und Poesie*, published in Halle in 1737-1743) to which Bach had contributed three *Lieder*. Bach probably also knew the composer Friedrich Gottlob Fleischer (1722-1806), organist at St. Martin's and St. Aegidius's churches in Brunswick and music teacher to children of the Duke of Braunschweig-Wolfenbüttel. Fleischer, an admirer and performer of J.S. Bach's keyboard works and allegedly a pupil of the older Bach, was best known in his time as a composer of *Lieder*.

Emanuel Bach's travels in north Germany in 1751 often introduced him to lively and distinguished company, and opened doors to professional associations. But Bach's *Nachlaß-Verzeichnis* records no compositions during this journey, not even the symphony written in collaboration with Prince von Lobkowitz (which it lists without a date or place of composition). It was in Berlin that Bach composed all of the works in this volume:

Sonata in F major, W. 62/9 (H. 58), composed 1749, published in *Œuvres Mées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs, Partie I* (Nuremberg: Johann Ulrich Haffner [1755])

Sonata in G major, W. 65/26 (H. 64), composed 1750, unpublished in Bach's lifetime

Suite in E minor, W. 62/12 (H. 66), composed 1751, published in *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern* (Berlin: F. W. Birnstiel, 1761)

Sonata in G minor, W. 65/27 (H. 68), composed 1752, unpublished in Bach's lifetime

Sonata in D major, W. 62/13 (H. 67), composed 1752, published in *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756*, ed. Friedrich Wilhelm Marpurg (Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1756)

Bach must have conceived the four sonatas for a clientèle of amateurs, some of them, perhaps, his pupils, for these pieces do not make rigorous technical demands on performers. Two sonatas and the *Suite in E minor* were later published in anthologies; two remained unpublished and were disseminated to buyers in manuscript. All four of the sonatas belong to the style known now and in Bach's time as 'galant': they are light and pleasant in character, and consist mostly of simple homophonic textures (prominent melodies with unobtrusive accompaniments). Many of their movements are shorter than is usual in Bach's keyboard sonatas. At times during his career Bach appears to have explored the potential of particular compositional elements – intervals, rhythms, melodies – in a series of works all composed around the same time. In several movements of the five works presented here, as well as in the first movement of W. 62/11, composed in 1750, he experiments with the possibilities of pairs of repeated pitches in which the first is an up-beat to the second. In slow and moderate tempos these repeated notes seem intended to have a *parlando* or expressive, speaking quality. This 'speaking' style may have been one of the devices Bach employed to achieve the purpose expressed in the autobiography he wrote for J.J.C. Bode's translation (1773) of Charles Burney's *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*: to play and compose 'as songfully as possible for the clavier, notwithstanding its lack of sustaining power'.

The *Sonata in F major*, W. 62/9, is the first work in this genre that Bach contributed to an anthology. It was published six years after its composition in the first *Partie*, or volume, of *Œuvres mêlées*, a series of twelve volumes of keyboard sonatas published more or less yearly until 1765 by Johann Ulrich Haffner of Nuremberg. This series consisted, with a few exceptions, of sonatas by German and Austrian composers. The *Sonata in F major* which Bach chose to publish in 1755 has a first movement, *Allegretto*, that is suave and poised, with none of the disruptive occurrences for which Bach was famous. Its first bar contains syncopated notes that seem to promise a rôle as a thematic element. But the group of four semiquavers in this bar is more important thematically. The movement proceeds with consistent rhythmic activity interrupted only by groups of sighs towards the ends of large structural sections. The *Andante*, in D minor, is a songful movement in triple metre. Its melody, with frequent slow, emphatic notes on the second beat of the bar, has the character of a sarabande. In the third movement, *Vivace*, syncopation becomes more prominent. This movement is also filled with sighs.

All three movements of the *Sonata in G major*, W. 65/26, are in the same key, a circumstance found more often in Bach's very early sonatas than in the works of the 1740s. Its first movement, *Allegro*, consists of a syncopated theme punctuated by various permutations of the sighing figure. Its *Andante* has a smooth, graceful melody with occasional pairs of repeated pitches. Its third movement, *Allegretto*, has the character of a quick minuet.

The style of W. 62/12 provides a contrast with that of the other works in this volume. The suite for solo keyboard had become old fashioned by the time Emanuel Bach received his appointment to the Prussian musical establishment in 1741 (his *Nachlaß-Verzeichnis* lists only one other keyboard suite, W. 65/4, also in E minor, composed in 1733). An early variant of W. 62/12 survives in a manuscript source from the 1750s; it is evident from this source that in the decade between the composition and the publication of the suite Bach made revisions to the work, particularly in its first two movements. In both early and late variants, he has imitated the *style brisé* characteristic of the French *pièce de clavecin* (in which various harmonic voices are broken up so as to produce constant

motion of one voice or the other as a means of offsetting the evaporation of notes struck on the keyboard instrument).

The first movement of the suite, *Allemande*, is by far the most complex. In this movement, Bach has cultivated the *style brisé* far more intensely than in any of the others, maintaining consistent semiquaver motion throughout the movement. The *Allemande* contains many expressive chromatic harmonies and melodic skips. The *Courante*, also in *style brisé*, appears to have a three-voice texture. But two of these voices (not always the same two) move constantly in similar rhythm and intervals, thereby losing their independence and creating an actual two-voice movement. The *Sarabande* has a style like that of J.S. Bach's two-part inventions, each part imitating the other. The three *Menuets* are varied in style. The first, which recurs after each of the others is played, displays some of the rhythmic disruptions for which Emanuel Bach was known – silent first beats and sudden outbursts of dotted notes. The second, in the parallel key of E major, consists almost entirely of fluent repeated notes. The third has a simple melody, mostly in crotchets, accompanied by running quavers. The final movement, a *Gigue*, has a lively style in which two voices imitate each others' entrances.

The *Sonata in G minor*, W. 65/27, like W. 65/26, has a tonal scheme that is unusual in Bach's keyboard sonatas; it progresses from a first movement in the minor mode to second and third movements in the parallel major. The melody of the first movement of this sonata, *Andantino*, unfolds in regular semiquavers and is accompanied by regular quavers. Here Bach exploits the speaking quality of repeated notes fully, achieving a character of innocence and pathos. In the *Larghetto* that follows, Bach pursues the expressive potential of repeated notes further, concluding most phrases with sighs. The final *Allegro*, consisting of rapid semiquavers in the right hand part, is a perpetual motion movement, its swift course interrupted only by sighs.

The *Sonata in D major*, W. 62/13, was published four years after its composition in Friedrich Wilhelm Marpurg's *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756*, an anthology consisting, like *Musikalisches Allerley*, of vocal compositions and various works for keyboard. There were only two

works in this series of *Raccolte* – the second and final collection appeared in 1757. Although the majority of works in these two collections are by Berlin composers, they also include pieces by Dupleix, Février, Martini and Rameau. The *Sonata in D major* contains some of the shortest movements in the group of sonatas presented here. In the graceful *Allegretto* that begins the work, Bach once more treats repeated notes as the main melodic element. The middle movement is shorter still. It alternates repeated notes with other melodic and rhythmic gestures that create the effect of a recitative. This movement is primarily transitional, beginning in G major and ending on a chord on A major, the dominant of the movement that is to follow. The carefree final *Allegro* is in the tempo of a rapid minuet, with each of its two main sections ending in a long sigh.

© **Darrell M. Berg 2003**

C.P.E. Bach's clavichords and the new instrument on this recording

What we know about C.P.E. Bach's clavichords is not enough to establish an exact view on his preferences of instrumentarium. It was the legendary clavichord built by Gottfried Silbermann that remained Bach's favoured instrument for a very long time, until he sold it in 1781. The extraordinary qualities of this clavichord were praised and referred to by many 18th-century writers. Some questions, however, also arise. What was the keyboard compass of this clavichord? If it was less than five octaves – as presumed – we can assume that, from a certain date on, this instrument was mainly used for Bach's improvisations. That in his keyboard sonatas he began to reckon with a five-octave instrument shows us that, beside the Silbermann clavichord, he must have had other, more up-to-date instruments in mind; maybe this is why he finally sold his beloved clavichord. At any rate, his decision indicates that he found other clavichords just as satisfactory.

C.P.E. Bach's estate listed two clavichords: one built by Christian Ernst Friederici and another by Jungcurt. About the builder of the latter we have no information. Friederici, on the other hand, was one of the most celebrated clavichord makers of the Central German region, who carried on the tradition created by his teacher Gottfried Silber-

mann. In a letter, Bach expresses his preference for Friederici's clavichords rather than the North German instruments, which had a more difficult touch and the four-foot string choir in the bass that he 'could not stand'. Indeed, the clavichords of the North German school differ strikingly from those of Central German makers. Thüringen and Saxonia, on the other hand, were strongly influenced by Gottfried Silbermann, and his conventions were maintained in the flourishing clavichord-building tradition, especially around Dresden, resulting in splendid instruments produced over several generations after Silbermann. It is quite understandable that, beside his Silbermann clavichord, Bach liked instruments of this school.

Some of Friederici's clavichords still survive, as do many other similar clavichords produced by the Saxonian school. One of the finest builders representing this great tradition was Gottfried Joseph Horn. Together with those of his brother Johann Gottlob, his instruments were widely appreciated and highly praised. The construction of Horn's clavichords is very similar to those of Friederici. Among the surviving fine examples of his craftsmanship, perhaps the most beautiful is today in the Leipzig Museum of Musical Instruments.

Joris Potvlieghe, an outstanding Belgian specialist on 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 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 after-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* 2003



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 four keyboard instruments (organ, harpsichord, clavichord and fortepiano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For several years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. Miklós Spányi teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach's keyboard works for the publisher Kōnemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.

SOURCES

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

Sonata in F major, W. 62/9 (H. 58)

First print in: *Œuvres Mées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs*, Vol. 1, Nuremberg: J.U. Haffner, 1755

Sonata in G major, W. 65/26 (H. 64)

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

Suite in E minor, W. 62/12 (H. 66)

First print in: *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, Berlin: F.W. Birnstiel, Vol. 4, 1761

Sonata in G minor, W. 65/27 (H. 68)

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

Sonata in D major, W. 62/13 (H. 67)

First print in: *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori...*, Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1757

Der Zeitraum, in dem sämtliche hier eingespielten Werke komponiert wurden (1749-1752), war für Preußen eine Zeit relativer politischer und kultureller Stabilität. Friedrich II. hatte die beiden Schlesischen Kriegen der 1740er Jahre für sich entschieden; der Siebenjährige Krieg (1756-1763, bisweilen auch Dritter Schlesischer Krieg genannt) war noch fern. Die Königliche Oper florierte; regelmäßig begleiteten die Hofmusiker ihren Monarchen auf das Schloß Sanssouci, seine elegante Potsdamer Sommerresidenz. Seine beiden Cembalisten, Carl Philipp Emanuel Bach und Christoph Nichelmann (1717-1762), hatten sich in vierwöchigem Turnus bei der Begleitung der Hofkonzerte abzuwechseln.

Wie sein Nachlaß-Verzeichnis zeigt, fand Bach in den Jahren 1749, 1750 und 1752 die Zeit, sowohl die hier eingespielten Sonaten für Soloklavier wie auch weitere Werke zu komponieren. 1751 hingegen war er weniger produktiv – das Verzeichnis führt für dieses Jahr nur zwei Werke an, von denen eines die vorliegende *Suite e-moll* W. 62/12 ist. Ein Grund für diesen vergleichsweise geringen Ertrag war eine seiner seltenen Reisen über die preußischen Landesgrenzen hinaus, die ihn über mindestens zwei bis drei Monate in Anspruch nahm. Im Sommer 1751 bereiste er zahlreiche kleine und große Orte; verlockende Nachrichten von seiner Reise sind überliefert. Am 15. Juni traf er in Hamburg den berühmten Johann Mattheson (1681-1764). Mattheson blickte auf eine erfolgreiche Komponistenkarriere zurück und war mit zahlreichen musikalischen Institutionen der Hansestadt verbunden, u.a. der Oper und dem Dom; zudem war er Sekretär des Englischen Gesandten in Hamburg gewesen und hatte bedeutende englische Literatur übersetzt, u.a. den Roman *Pamela* sowie zwei Zeitschriften, *The Tatler* und *The Spectator*. Heute erinnert man sich hauptsächlich an den Musikjournalisten und -theoretiker; es ist nicht übertrieben, ich ihm den bedeutendsten und fruchtbarsten deutschen Musikschriftsteller der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Ein Eintrag in Matthesons Tagebuch erwähnt Bachs Besuch in der kosmopolitischen norddeutschen Metropole: „D. 15. Juni statteten der berühmte clavicimbalist, Carl Philipp Emanuel Bach, und der starke italienische Violinist, Pio, samt dem kunstreichen schwedischen Glockenspieler in Stockholm, Namens Seliger, zugleich einen dreyfachen, unvermutheten Besuch bey

M.[attheson] ab, wobey die Unterredungen sehr musikalisch und ergötzlich ausfielen.“¹

Ob Emanuel Bach seinem Patenonkel Georg Philipp Telemann (1681-1767), der Kantor am Hamburger Johanneum und Direktor der Kirchenmusik für die fünf Hauptkirchen war, einen Besuch abstattete, ist nicht überliefert. Es ist indes kaum wahrscheinlich, daß er Hamburg verlassen habe sollte, ohne Telemann gesehen zu haben.

Im Juli oder Anfang August besuchte Bach den Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) in Halberstadt. Die beiden Männer müssen sich in Berlin kennengelernt haben, bevor Gleim 1747 nach Halberstadt ging, um Domsekretär zu werden. Auf Dauer in die Provinz verschlagen, dürstete Gleim nach Informationen aus den kulturell aktiveren Zentren und pflegte eine rege Korrespondenz mit Kollegen. Offenkundig hatte Bach Gleim über Berliner Geschehnisse in Kenntnis gesetzt, denn am 29. August schrieb dieser an den Dichter Johann Peter Uz (1720-1796), der ihn um Informationen über Prinz Ferdinand Philipp von Lobkowitz (1724-1784) ersucht hatte: „Der Prinz von Lobkowitz hält sich seit einiger Zeit in Berlin auf, ist ein junger reicher Fürst, der an den schönen Wissenschaften Geschmack findet, die Poeten in ihrer Grundsprache versteht, und den Mädchen alle Galanterien Anacreons, und Catulls wiederholet. Herr Bach, ein Hofmusicus, der einer seiner Vertrautesten ist, hat mir dis von ihm gesagt, da er vor einigen Wochen bey mir sich aufhielt, und von hier zu dem Grafen von _____ (dem der König auf seiner Reise nach Ostfrießland den [Schwarzer Adler-]Orden gab) reiste, wohin der Prinz v. Lobkowitz auch kommen wollte.“²

Bei dem Grafen, auf den Gleim anspielt, handelt es sich um Wilhelm von Schaumburg-Lippe, an dessen Bückeburger Hof Bachs jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich (1732-1795) angestellt war. Zweifellos sah Emanuel Bach den jungen Friedrich Bach während jener Zeit. Über mögliche musikalische Ereignisse aus der Zeit des Aufenthalts des Königs und seines Begleiters in der Residenz des Grafen von Schaumburg-Lippe ist nichts bekannt. Möglich, daß die gemeinsam mit dem Prinzen Lobkowitz komponierte Symphonie während oder kurz vor dieser Reise entstanden ist. Laut Bachs Nachlaß-Verzeichnis wurde diese Symphonie von Bach und dem Prinzen dergestalt improvisiert, daß beide in stetem Wechsel jeweils einen Takt schrieben.

Emanuel Bachs Rückreise nach Berlin führte ihn, so Gleim, durch Braunschweig³, eine Stadt, zu der Bach für den Rest seines Lebens musikalische und literarische Beziehungen unterhalten sollte. Braunschweig, das bald Residenz der welfischen Landesherren werden sollte, war der Sitz des neugegründeten Collegium Carolinum, an dem drei junge Dichter als Lehrer engagiert worden waren: Nicholas Dietrich Giseke (1724-1765), Johann Arnold Ebert (1723-1795) und Just Friedrich Zachariä (1726-1777). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bach alle oder wenigstens einen dieser jungen Männer während seines Braunschweiger Aufenthalts getroffen hat; unter Bachs Liedern jedenfalls finden sich zwei Vertonungen nach Gedichten von Giseke. Außerdem hatte Bach in Braunschweig wenigstens einen musikalischen Bekannten: Johann Friedrich Gräfe (1711-1787), Amateurmusiker und Herausgeber der *Halleschen Oden (Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden, besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Music und Poesie, Halle 1737-1743)*, zu denen Bach drei Lieder beige-steuert hatte. Den Komponisten Friedrich Gottlob Fleischer (1722-1806), Organist an St. Martin und St. Aegidius in Braunschweig und Musiklehrer der Kinder des Fürsten von Braunschweig-Wolfenbüttel, kannte Bach wahrscheinlich auch. Fleischer, der J.S. Bachs Klavierwerke bewunderte und aufführte, könnte ein Schüler des älteren Bach gewesen sein und war seinerzeit vor allem als Liedkomponist bekannt.

Seine Reise durch Norddeutschland im Jahr 1751 brachte Emanuel Bach in lebhafte und vornehme Gesellschaft, und sie öffnete ihm die Türen zu verschiedenen Berufsverbänden. Sein Nachlaß-Verzeichnis aber vermerkt keine einzige Komposition aus jener Zeit, nicht einmal die gemeinsam mit dem Prinzen von Lobkowitz komponierte Symphonie (die ohne Datum und Entstehungsort angegeben ist). Die in dieser Folge eingespielten Werke wurden allesamt in Berlin komponiert:

Sonate F-Dur W.62/9 (H.58), 1749 komponiert, veröffentlicht in *Œuvres Mêlées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs, Partie I* (Nürnberg: Johann Ulrich Haffner [1755])

Sonate G-Dur, W. 65/26 (H. 64), 1750 komponiert, zu Lebzeiten Bachs unveröffentlicht

Suite e-moll W. 62/12 (H. 66), 1751 komponiert, veröffentlicht in *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern* (Berlin: F.W. Birnstiel, 1761)

Sonate g-moll W. 65/27 (H. 68), 1752 komponiert, zu Lebzeiten Bachs unveröffentlicht

Sonate D-Dur W. 62/13 (H. 67), 1752 komponiert, veröffentlicht in *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg (Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1756)

Allem Anschein nach hat Bach die vier Sonaten im Hinblick auf ein Amateurpublikum konzipiert, manche vielleicht für seine Schüler, denn diese Stücke stellen keine übermäßigen Ansprüche an den Interpreten. Zwei Sonaten und die Suite e-moll wurden später in Anthologien veröffentlicht; zwei blieben unveröffentlicht und wurden handschriftlich verbreitet. Alle vier Sonaten gehören dem Stil an, den man heute und zu Bachs Zeiten als den „galanten“ bezeichnet: Sie sind von unkompliziertem, angenehmem Charakter und weisen zumeist eine einfache, homophone Textur auf (exponierte Melodik mit zurückhaltender Begleitung). Viele Sätze sind kürzer als in Bachs Klaviersonaten ansonsten üblich. Zu verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung scheint Bach in einer Reihe von jeweils annähernd zeitgleich komponierten Werken bewußt die Möglichkeiten einzelner kompositorischer Elemente – Intervalle, Rhythmen, Melodien – erkundet zu haben. In zahlreichen der fünf hier präsentierten Werke und auch im ersten Satz von W. 62/11 aus dem Jahr 1750 experimentiert er mit paarweisen Tonwiederholungen, bei denen die erste Auftakt zur zweiten ist. In langsamen und gemäßigten Tempi scheinen diese Tonwiederholungen einen expressiven, sprechenden Charakter (*parlando*) annehmen zu sollen. Dieser „redende“ Stil könnte eines der Mittel sein, mit dem Bach das Ziel verfolgte, das er in der Autobiographie für J.J.C. Bodes

Übersetzung (1773) von Charles Burneys *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces* benannt hat: „... auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen.“⁴

Die *Sonate F-Dur* W. 62/9 ist das erste Werk dieser Gattung, das Bach in einer Anthologie veröffentlicht hat. Sechs Jahre nach der Entstehung erschien sie in der ersten Partie oder Folge der *Œuvres mêlées*, einer Reihe von zwölf Bänden mit Klaviersonaten, die in mehr oder weniger jährlichem Abstand bis 1765 von Johann Ulrich Haffner in Nürnberg verlegt wurden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, enthielt diese Reihe Sonaten nur von deutschen und österreichischen Komponisten. Die 1755 von Bach für die Veröffentlichung ausgewählte *Sonate F-Dur* hat einen sanften und ausgeglichenen ersten Satz, *Allegretto*, der ganz auf die jähen Brüche verzichtet, für die Bach berühmt war. Im ersten Takt meint man, den Synkopen eine beträchtliche thematische Zukunft anzuhören, doch letztlich ist es die viertönige Sechzehntelgruppe, der in thematischer Hinsicht eine größere Bedeutung zufällt. Der konstante rythmische Puls dieses Satzes wird nur von einigen Seufzergruppen am Ende größerer Formteile unterbrochen. Das *Andante* in d-moll ist ein kantabler Satz im Dreiertakt. Seine Melodik weist häufig langsame, emphatische Töne auf dem zweiten Taktteil auf und hat Sarabanden-Charakter. Im dritten Satz, *Vivace*, rücken die Synkopen verstärkt ins Zentrum. Auch hier finden sich Seufzerfiguren.

Alle drei Sätze der *Sonate G-Dur* W. 65/26 stehen in derselben Tonart, ein Phänomen, das man eher in Bachs frühesten Sonaten findet als in den Werken der 1740er Jahre. Der erste Satz, *Allegro*, basiert auf einem synkopierten Thema, das von verschiedenen Permutationen der Seufzerfigur akzentuiert wird. Das *Andante* hat eine geschmeidig-graziöse Melodie mit gelegentlichen Tonwiederholungen. Der dritte Satz, *Allegretto*, ist ein schnelles Menuett.

W. 62/12 steht in stilistischem Kontrast zu den anderen Werken dieser Folge. Suiten für Soloklavier waren zu der Zeit, als Emanuel Bach den Ruf an den preußischen Hof erhielt (1741), bereits aus der Mode (sein Nachlaß-Verzeichnis enthält nur eine andere Klaviersonate: W. 65/4, ebenfalls in e-moll, 1733 komponiert). Eine frühe Variante von W. 62/12 ist in einem Manuskript der 1750er Jahre überliefert; sie zeigt deutlich, daß

Bach in dem Jahrzehnt zwischen Komposition und Veröffentlichung der Suite Revisionen vornahm, vor allem in den ersten beiden Sätzen. In beiden Fassungen hat er den *style brisé* des französischen *pièce de clavecin* imitiert (bei dem die Harmonik zugunsten einer unablässigen Bewegung der ein oder anderen Stimme aufgebrochen wird, um dem raschen Verklingen der auf dem Tasteninstrument angeschlagenen Töne entgegenzuwirken). Der erste Satz der Suite, *Allemande*, ist ihr weitaus komplexester. Hier hat Bach dem *style brisé* wesentlich intensiver gehuldigt als in irgendeinem der anderen Sätze, wovon die unablässige Sechzehntelbewegung zeugt. Daneben enthält die *Allemande* viele expressive chromatische Harmonien und melodische Sprünge. Die *Courante*, ebenfalls im *style brisé*, scheint dreistimmig zu sein. Aber zwei dieser Stimmen (nicht immer dieselben) verlieren durch ihre ähnliche rhythmische und intervallische Bewegung ihre Unabhängigkeit, so daß eigentlich ein zweistimmiger Satz entsteht. Die *Sarabande* erinnert mit ihren einander imitierenden Stimmen an J.S. Bachs *Zweistimmige Inventionen*. Die drei *Menuette* sind stilistisch unterschiedlich gehalten. Das erste, das am Ende der Menuettfolge wiederkehrt, zeigt einige der für Bach typischen rhythmischen Brüche – leise erste Takteile und plötzliche Ausbrüche punktierter Rhythmen. Das zweite Menuett steht in der Paralleltonart E-Dur und besteht fast zur Gänze aus fließenden Tonwiederholungen. Das dritte Menuett weist eine einfache, zumeist aus Viertelnoten bestehende Melodie auf, die von raschen Achtelnoten begleitet wird. Der Schlußsatz, eine *Gigue*, ist von lebhaftem Charakter; zwei Stimmen imitieren ihren jeweiligen Auftritt.

Die *Sonate g-moll* W. 65/27 hat – wie W. 65/26 – einen für Bachs Klaviersonaten unüblichen Tonartenplan: Dem ersten Satz in Moll folgen zwei Sätze in der parallelen Durtonart. Die Melodie des ersten Satzes, *Andantino*, beruht auf regelmäßigen Sechzehnteln, die von regelmäßigen Achteln begleitet werden. Hier schöpft Bach die „redende“ Qualität der Tonwiederholungen aus und erreicht eine Stimmung von Unschuld und Pathos. Im darauf folgenden *Larghetto* erkundet er das expressive Potential der Tonwiederholungen weiter, indem er die meisten Phrasen mit Seufzerfiguren beendet. Das abschließende *Allegro*, eine *Perpetuum mobile*, besteht aus schnellen Sechzehnteln in der rechten Hand, die allein von Seufzern unterbrochen werden.

Die *Sonate D-Dur* W. 62/13, wurde vier Jahre nach ihrer Komposition in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756* veröffentlicht, einer Anthologie, die, wie das *Musikalische Allerley*, Vokalkompositionen und verschiedene Klavierwerke enthielt. In der Reihe *Raccolte* erschienen nur zwei Ausgaben – die zweite und letzte Sammlung kam 1757 heraus. Wenngleich die Mehrheit der versammelten Werke von Berliner Komponisten stammt, finden sich doch auch Stücke von Duple, Février, Martini und Rameau. Die *Sonate D-Dur* enthält einige der kürzesten Sätze der hier eingespielten Sonatengruppe. In dem anmutigen *Allegretto*, mit dem die Sonate beginnt, bestimmt Bach ein weiteres Mal Tonwiederholungen zum melodischen Hauptelement. Der Mittelsatz ist noch kürzer. Tonwiederholungen wechseln sich ab mit melodischen und rhythmischen Gesten, die eine rezitativische Wirkung erzeugen. Der Satz hat vor allem Überleitungscharakter; er beginnt in G-Dur und schließt auf einem A-Dur-Akkord, der Dominante des folgenden Satzes. Das unbeschwerte Schluß-*Allegro* steht im Tempo eines raschen Menuetts; seine beiden Hauptteile schließen mit langen Seufzern.

© Darrell M. Berg 2003

¹ Hans-Joachim Marx, *Johann Mattheson (1681-1764), Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten, Nach der „Grundlage einer Ehrenpforte“ und den handschriftlichen Nachträgen des Verfassers* (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1982), S. 105.

² (Gleim/Uz, S. 231)

³ „Herr Bach ist über Braunschweig wieder nach Berlin gegangen ...“ (Gleim/Uz, ebd.)

⁴ *Carl Burney's der musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, übers. von J.J.C. Bode (Hamburg, 1773), S. 209.

C.P.E. Bachs Clavichorde und das neue Instrument dieser Einspielung

Unsere Kenntnis von C.P.E. Bachs Clavichorden reicht nicht aus, uns seine instrumentalen Präferenzen hinreichend exakt zu vermitteln. Für lange Zeit war das legendäre, von Gottfried Silbermann gebaute Clavichord Bachs Lieblingsinstrument – bis er es 1781 verkaufte. Die außerordentlichen Vorzüge dieses Clavichords sind von vielen Zeitgenossen gepriesen und vermerkt worden. Gleichwohl stellen sich hierbei auch einige

Fragen. Welchen Umfang hatte die Klaviatur dieses Clavichords? Waren es weniger als fünf Oktaven, wie anzunehmen ist, so kann man davon ausgehen, daß das Instrument ab einem bestimmten Zeitpunkt Bach vor allem für seine Improvisationen diene. Daß er in seinen Klaversonaten mit einem fünfoktavigen Instrument zu rechnen begann, zeigt, daß er neben dem Silbermann-Clavichord an andere, zeitgemäßere Instrumente dachte. Vielleicht ist dies der Grund, warum er schließlich sein geliebtes Clavichord verkaufte? Wie dem auch sei – der Entschluß zeigt, daß er seine anderen Clavichorde für mindestens ebenbürtig erachtete.

C.P.E. Bachs Nachlaß-Verzeichnis führt zwei Clavichorde auf: eines von Christian Ernst Friederici und ein anderes von Jungcurt. Über Jungcurt besitzen wir keine Informationen; Friederici hingegen war einer der berühmtesten Clavichordbauer Mitteldeutschlands, der die Tradition seines Lehrers Gottfried Silbermann weiterführte. In einem Brief hat Bach bekundet, er ziehe die Instrumente von Friederici den norddeutschen Instrumenten vor, die einen etwas schwierigeren Anschlag hätten und deren 4'-Saitenchor im Bass er nicht ausstehen könne. Tatsächlich unterscheiden sich die Clavichorde der norddeutschen Schule erheblich von denen der mitteldeutschen. Thüringen und Sachsen aber waren stark von Gottfried Silbermann beeinflusst – ein Einfluß, der zumal in den blühenden Clavichord-Werkstätten um Dresden lange lebendig blieb und exzellente Instrumente noch mehrere Generationen nach Silbermann hervorbrachte. Es ist nur zu verständlich, daß Bach neben seinem Silbermann-Clavichord Instrumente dieser Schule schätzte.

Einige der Friederici-Clavichorde existieren noch, wie auch viele ähnliche Clavichorde aus der sächsischen Schule. Einer der vorzüglichsten Klavierbauer dieser großen Tradition war Gottfried Joseph Horn. Zusammen mit denen seines Bruders Johann Gottlob wurden seine Instrumente hoch geschätzt und gelobt. Die Konstruktion der Hornschen Clavichorde ist der der Friedericinischen sehr ähnlich. Das vielleicht schönste noch erhaltene Beispiel seiner Kunstfertigkeit befindet sich heute im Leipziger Musikinstrumentenmuseum.

Der Belgier Joris Potvlieghe, ein hervorragender Fachmann in Fragen der sächsischen Clavichord-Schule, 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 von den ungedämpften Saitenabschnitten zwischen Brücke und Stimmstock), der auf die schönste Weise erforderlichenfalls die Pausen füllt und dem üblicherweise dünnen Texturen Resonanz verleiht. Es inspiriert den Spieler und hilft ihm dabei, viele neue Momente dieser Musik aufzuspüren und zu erkunden.

©Miklos Spanyi 2003

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

Les années 1749-1752 durant lesquelles ont été composées toutes les œuvres contenues dans ce disque furent pour la Prusse une époque de relative stabilité politique et culturelle. Frédéric II, vainqueur des deux guerres de Silésie dans les années 1740 ne s'était pas encore engagé dans la Guerre de Sept ans (parfois appelée Troisième Guerre de Silésie). L'Opéra royal était en plein essor, et les musiciens attachés au service du monarque l'accompagnaient régulièrement dans sa retraite à la mode: le Palais de Sanssouci à Potsdam. La charge de ses deux clavecinistes, Carl Philipp Emanuel Bach et Christoph Nichelmann (1717-1762) consistait à prendre part à tour de rôle aux concerts royaux, chacun passant quatre semaines en compagnie du Roi.

Selon le catalogue de son héritage musical, le *Nachlaß-Verzeichnis*, Bach composa les sonates pour clavier solo de ce volume en 1749, 1750 et 1752. L'année 1751 fut moins féconde, puisque le catalogue ne recense que deux œuvres pour cette année, l'une d'entre elles étant la *Suite en mi mineur* W. 62/12, enregistrée ici. Une des raisons pour lesquelles la production de cette année-là fut relativement pauvre doit être recherchée dans les voyages qu'il entreprit en dehors de la Prusse. C'est là un fait plutôt rare et, l'été de 1751 il visita plusieurs villes, grandes et petites, et les fragments de récit qui nous en sont parvenus sont de nature à susciter la curiosité. Le 15 juin il rencontra à Hambourg le célèbre Johann Mattheson (1681-1764). Celui-ci menait avec succès une carrière de compositeur et entretenait des relations avec plusieurs institutions musicales de la ville, y compris l'Opéra et la Cathédrale; secrétaire du Représentant britannique à Hambourg, il avait traduit une quantité importante d'ouvrages littéraires anglais comme le roman *Pamela* et deux revues, *The Tatler* and *The Spectator*. Il est surtout connu aujourd'hui, et avec raison, comme théoricien et journaliste, le plus brillant et prolifique chroniqueur de langue allemande de la vie musicale de la première moitié du dix-huitième siècle. Un article du journal de Mattheson relate la visite de Bach dans la cosmopolite cité de l'Allemagne du nord: «Le 15 juin, le célèbre claveciniste Carl Philipp Emanuel Bach, l'éminent violoniste italien Pio, et le très habile joueur de carillon suédois de Stockholm du nom de Seliger nous rendirent visite inopinément, tous trois au même moment; ce fut très amusant et extrêmement musical».

Nous ne savons pas si Bach alla présenter ses respects à son parrain Georg Philipp Telemann (1681-1767), qui occupait alors un poste important de Kantor au Johanneum et d'inspecteur de la musique des cinq églises de Hambourg. Mais il semble peu probable qu'il soit passé par Hambourg sans aller rendre visite à Telemann.

En juillet ou au début du mois d'août Bach rencontra le poète Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) à Halberstadt. On pense que les deux hommes avaient dû faire connaissance à Berlin avant que Gleim ne parte pour devenir Secrétaire du Chapitre de la Cathédrale d'Halberstadt. Installé de manière permanente dans ce cadre provincial, Gleim était avide d'informations concernant les hauts-lieux culturels et entretenait une correspondance nourrie avec ses collègues. Bach était apparemment en mesure d'informer Gleim de ce qui se passait à Berlin, puisque le 29 août, Gleim répondait au poète Johann Peter Uz (1720-1796) qui lui demandait des informations concernant le Prince Ferdinand Philipp von Lobkowitz (1724-1784): « Le Prince von Lobkowitz se trouve à Berlin depuis quelques temps; c'est un prince jeune et riche qui prend plaisir aux beaux-arts, qui comprend les poètes dans leur langue maternelle et qui amuse les jeunes filles de toutes les galanteries d'Anacréon et de Catulle. C'est Monsieur Bach, un musicien de la Cour qui fait partie de ses intimes qui me le disait à son propos. D'ailleurs, il [Bach] était avec moi il y a quelques semaines et prit congé pour se rendre chez le Comte de _____ où le Prince von Lobkowitz se rendait aussi. (Le Roi décorait le Comte de l'ordre [de l'Aigle Noir] lors de son déplacement en Frise orientale). »

Le Comte auquel Gleim fait allusion était Wilhelm von Schaumburg-Lippe; sa cour se trouvait à Bückeburg et le frère cadet de Bach, Johann Christoph Friedrich (1732-1795) y était employé. Sans doute Emanuel Bach y vit-il son jeune frère à cette occasion. Il ne reste aucune information à propos des manifestations musicales qui ont pu se passer lorsque le Roi et son accompagnateur résidèrent chez le comte de Schaumburg-Lippe. Il est possible que la symphonie que Bach composa en collaboration avec le Prince Lobkowitz ait été écrite pendant ce voyage, ou peu de temps auparavant. Selon le *Nachlaß-Verzeichnis* de Bach, cette symphonie fut improvisée par Bach et le Prince, chacun écrivant une mesure à tour de rôle.

Le périple d'Emanuel Bach sur le chemin du retour à Berlin – écrivit Gleim – devait le conduire à Brunswick, ville avec laquelle Bach devait entretenir des liens musicaux et littéraires jusqu'à la fin de sa carrière. Brunswick, qui allait devenir une résidence ducale, était le lieu où fut fondée le tout nouveau Collegium Carolinum; y enseignaient trois jeunes poètes : Nicholas Dietrich Gieseke (1724-1765), Johann Arnold Ebert (1723-1795) et Just Friedrich Zachariä (1726-1777). Il est difficile d'imaginer que Bach ne rencontra pas au moins l'un d'eux, sinon tous les trois pendant son séjour à Brunswick. En tout cas, deux *Lieder* de Bach mettent en musique des poèmes de Gieseke. Bach entretenait des rapports musicaux au moins avec l'un des citoyens de Brunswick : Johann Friedrich Gräfe (1711-1787), musicien amateur et éditeur des *Hallesche Oden (Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden, besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Music und Poesie)*, publiées à Halle en 1737 et 1743 auxquelles Bach apporta sa contribution sous la forme de trois *Lieder*. Bach connaissait aussi probablement le compositeur Friedrich Gottlob Fleischer (1722-1806), organiste à l'église St Martin et à l'église St Ægidius et professeur de musique des enfants du duc de Braunschweig-Wolfenbüttel. Fleischer, admirateur et interprète des œuvres pour clavier de J.S. Bach, élève présumé du vieux Bach était surtout connu de son temps comme compositeur de *Lieder*.

Les voyages entrepris par Emanuel Bach en Allemagne du Nord en 1751 l'introduisirent souvent dans des sociétés distinguées et très actives, et lui ouvrirent les portes des associations professionnelles. Toutefois, le *Nachlaß-Verzeichnis* ne recense aucune composition durant ce voyage, pas même la symphonie écrite en collaboration avec le Prince von Lobkowitz (celle-ci est mentionnée sans date ni lieu de composition). C'est donc à Berlin que Bach écrivit toutes les œuvres figurant sur ce disque :

Sonate en fa majeur, W.62/9 (H.58), composée en 1749, publiée dans les *Œuvres Mêlées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs, Partie I* (Nüremberg: Johann Ulrich Haffner [1755])

Sonate en sol majeur, W. 65/26 (H. 64), composée en 1750, non publiée du vivant de Bach.

Suite en mi mineur, W. 62/12 (H. 66), composée en 1751, publiée dans le *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern* (Berlin: F.W. Birnstiel, 1761)

Sonate en sol majeur, W. 65/27 (H. 68), composée en 1752, non publiée du vivant de Bach

Sonate en ré majeur, W. 62/13 (H. 67), composée en 1752, publiée dans *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756*, ed. Friedrich Wilhelm Marpurg (Leipzig: J.G.I. Breitkopf, 1756).

Il est probable que Bach destinait les quatre sonates à une clientèle d'amateurs – parmi lesquels se trouvaient peut-être de ses élèves – car ces pièces ne sont pas très difficiles d'un point de vue technique. Deux sonates et la suite furent publiées plus tard dans des anthologies, tandis que les deux autres restèrent inédites et leurs manuscrits furent cédées à des acheteurs. Toutes les quatre appartiennent au style connu à l'époque et encore de nos jours sous le terme de *style galant*; elles sont d'un caractère léger et consistent principalement en un tissu homophonique simple (mélodie mise en valeur par un accompagnement). Plusieurs des mouvements sont plus brefs qu'ils ne le sont généralement dans les sonates de Bach. A plusieurs reprises durant sa carrière, Bach semble avoir exploré le potentiel de tel ou tel élément compositionnel particulier – intervalle, rythme, mélodie – dans une série d'œuvres, toutes groupées dans le temps. Dans plusieurs mouvements des cinq œuvres présentées ici, comme dans le premier mouvement du W. 62/11 composé en 1750, il expérimente les possibilités expressives des notes répétées dont la seconde est accentuée. Dans les tempi lents et modérés, ces notes répétées revêtent une intention expressive proche de la parole. Ce style « parlé » pourrait avoir été l'une des formules employées par Bach pour illustrer les propos exprimés dans l'autobiographie qu'il écrivit pour la traduction (1773) de l'ouvrage de Charles Burney *L'état*

actuel de la musique en Allemagne, aux Pays-bas et dans les Provinces-Unies: « ne jamais perdre de vue le chant lorsqu'on joue ou compose pour le clavier, en dépit du peu de capacité qu'a l'instrument à soutenir les sons. »

La *Sonate en fa majeur* W. 62/9 est la première œuvre de ce genre que Bach destine à une anthologie. Publiée six ans après sa composition dans la première *Partie*, ou volume, des *Œuvres mêlées* – une série de douze volumes de sonates pour le clavier publiées environ chaque années jusqu'en 1765 par Johann Ulrich Haffner de Nüremberg. Ne s'y trouvaient – à de rares exceptions près – que des sonates de compositeurs allemands ou autrichiens. La *Sonate en fa majeur* que Bach choisit de publier en 1755 possède un premier mouvement calme et doux, sans aucune des brusques interruptions de discours pour lesquels Bach était connu. Sa première mesure présente des notes syncopées qui semblent promises à un rôle thématique; toutefois le groupe de quatre doubles croches est thématiquement plus important. Le mouvement se développe avec une constante activité rythmique, interrompue seulement par des inflexions expressives à chaque fin de section. L'*Andante*, en ré mineur est un mouvement chantant de coupe ternaire; sa mélodie, grâce à l'emphase qui marque le second temps, possède le caractère de la Sarabande. Dans le troisième mouvement, *Vivace*, les syncopes prennent un rôle de premier plan; ce mouvement fait aussi appel à des accents expressifs.

Les trois mouvements de la *Sonate en sol majeur* W. 65/26 sont dans la même tonalité, phénomène qui se retrouve plus souvent dans les œuvres de prime jeunesse que dans les œuvres des années 1740. Son premier mouvement, *Allegro*, est un thème syncopé ponctué de figures expressives variées. Son *Andante* est d'une grâce douce avec parfois des notes répétées. Le troisième mouvement, *Allegretto*, possède le caractère d'un menuet rapide.

Le style de la suite W. 62/12 fournit un contraste avec les autres pièces de ce volume. La suite pour clavier seul était devenue, au temps où Emanuel Bach faisait son entrée dans la vie musicale prussienne en 1741, une forme quelque peu démodée (le *Nachlaß-Verzeichnis* ne mentionne qu'une autre suite pour clavier, W. 65/4 également en mi mineur, composée en 1733). Une variante plus ancienne de la suite W. 62/12 nous est

parvenue dans un manuscrit des années 1750 et il est évident que pendant la dizaine d'année qui sépare cette version et la publication, Bach révisa l'œuvre, spécialement les deux premiers mouvements. Dans les deux sources, il adopte le *style brisé*, caractéristique des *pièces de clavecin* françaises, dans lequel la conduite harmonique des différentes voix est brisée pour produire un mouvement constant d'une voix à l'autre, ce qui a pour effet de faire ressortir la résonance des notes jouées sur un instrument à clavier).

Le premier mouvement de la suite, une *Allemande*, est de loin le plus complexe. Bach y cultive le *style brisé* de manière plus marquée, entretenant un dessin continu de doubles croches tout au long du mouvement; elle présente de nombreux exemples d'harmonie chromatique expressive et de sauts mélodiques. La *Courante*, également en *style brisé*, est à trois voix; mais deux de ces voix – pas toujours les mêmes – procèdent constamment dans un rythme et dans des intervalles identiques, perdant de ce fait leur indépendance et donnant l'impression d'une écriture à deux voix. La *Sarabande* est stylistiquement proche des inventions à deux voix de J.S. Bach, chaque voix imitant l'autre. Les trois *Menuets* sont de styles variés: le premier, qui est repris après chacun des deux autres, présente quelques interruptions rythmiques dont Bach était coutumier: silence sur le premier temps suivi d'un rythme pointé. Le second, en mi majeur – les deux autres sont en mi mineur – consiste en la répétition de motifs fluides. Le troisième est une mélodie simple (en noires la plupart du temps) accompagnées d'un motif en croches. Le dernier mouvement, une *Gigue*, est d'un style vivant, chaque voix imitant l'autre.

La *Sonate en sol mineur* W. 65/27, comme celle W. 65/26 a une structure harmonique inhabituelle pour les sonates de clavier de Bach: le premier mouvement est dans une tonalité mineure, les deux autres dans le même ton, mais majeur cette fois. La mélodie du premier mouvement de cette sonate, *Andantino*, déploie un motif régulier de doubles croches accompagné de croches. Ici Bach exploite pleinement les qualités expressives des notes répétées, conférant à la pièce un pathos et un caractère d'innocence. Dans le *Larghetto* qui suit, Bach exploite également les possibilités des notes répétées, concluant les phrases par une formule expressive. Le final, *Allegro*, consiste en un motif

rapide de doubles croches à la main droite, en forme de mouvement perpétuel interrompu seulement par des accents expressifs.

La *Sonate en ré majeur* W.62/13 fut publiée quatre années après sa composition dans la *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756* de Friedrich Wilhelm Marpurg, une anthologie contenant, comme le *Musikalisches Allerley*, des œuvres vocales et des œuvres pour clavier. Il n'existe que deux livraisons de cette série de *Raccolte*, la seconde ayant paru en 1757. Bien que la majorité des œuvres de ces deux collections soient dues à des compositeurs berlinois, on y trouve aussi des pièces de Dupleix, Février, Martini et Rameau. La *Sonate en ré majeur* contient quelques uns des plus courts mouvements dans le groupe des pièces présentées ici. Dans le gracieux *Allegro* qui débute la pièce, Bach exploite de nouveau les ressources mélodiques des notes répétées. Le mouvement central est encore plus bref : il fait alterner notes répétées et figures mélodiques et rythmiques créant un effet de récitatif. Ce mouvement, structurellement de nature transitionnelle commence en sol majeur et se termine sur un accord de la majeur, dominante de la tonalité du mouvement suivant. L'insouciant final *Allegro* est dans le tempo d'un menuet rapide dont chaque partie se conclut par une formule expressive.

© Darrell M. Berg 2003

Les clavicornes de C.P.E. Bach et le nouvel instrument utilisé pour cet enregistrement.

Ce que nous savons des clavicornes ayant appartenu à C.P.E. Bach n'est pas suffisant pour se faire une idée exacte de ses goûts en matière d'instruments. Il possédait un légendaire clavicorde construit par Gottfried Silbermann qui demeura très longtemps son instrument préféré, jusqu'à ce qu'il le vende en 1781. Les extraordinaires qualités de cet instrument furent rapportées en termes très élogieux par plusieurs chroniqueurs du dix-huitième siècle. Ceci toutefois soulève quelques questions : quelle était l'étendue de cet instrument ? S'il possédait moins de cinq octaves – comme nous sommes en droit de penser – nous pouvons supposer qu'à partir d'une certaine époque il dû servir à Bach pour ses

improvisations. Le fait que, en écrivant ses sonates pour clavier, Bach fasse appel à un instrument de cinq octaves montre bien que, à côté du clavicorde Silbermann, il devait avoir présent à l'esprit d'autres instruments plus récents. Faut-il y voir la raison pour laquelle il se sépara finalement de ce clavicorde qu'il aimait tant? Quoi qu'il en soit, cette décision montre bien qu'il trouvait les autres clavicordes tout à fait satisfaisants.

L'héritage de C.P.E. Bach fait état de deux clavicordes: l'un construit par Christian Ernst Friederici, l'autre par Jungcurt. Si nous ne possédons pas d'information concernant ce dernier, Friederici en revanche était l'un des facteurs de clavicordes les plus réputés du centre de l'Allemagne, qui perpétua la tradition de son maître Gottfried Silbermann. Dans une lettre, Bach exprime ses préférences pour les clavicordes de Friederici plutôt que pour les instruments d'Allemagne du Nord, ayant un toucher plus difficile et un 4 pieds dans les basses qu'il ne pouvait supporter. Bien entendu, les clavicordes de l'école d'Allemagne du Nord diffèrent de manière frappante de ceux des facteurs du centre de l'Allemagne. Ceux de Thuringe et de Saxe étaient par ailleurs fortement influencés par Gottfried Silbermann et sa tradition resta longtemps vivace à cette époque florissante pour le clavicorde, spécialement dans la région de Dresde qui vit apparaître de splendides instruments pendant plusieurs générations après Silbermann. Il est donc très compréhensible que Bach aimait les instruments de cette école à l'égal de son Silbermann.

Quelques clavicordes de Friederici nous sont parvenus, ainsi que des instruments similaires de l'école saxonne. L'un des meilleurs représentants de cette grande tradition fut Gottfried Joseph Horn. Tout comme les instruments de son frère Johann Gottlob, ses instruments étaient très appréciés et vantés. La construction d'un clavicorde de Horn est similaire à celle d'un Friederici. L'un des plus beaux exemplaires représentant cette esthétique est probablement celui conservé au Musée des instruments de Leipzig.

Joris Potvlieghe, exceptionnel spécialiste belge de cette école de facture saxonne a entrepris de construire à mon intention un facsimile exact de cet instrument (y compris les détails visuels), ayant présent à l'esprit ce projet d'enregistrement. J'aimerais à cette occasion lui exprimer mes plus vifs remerciements. Le choix de ce type d'instrument pour la musique de C.P.E. Bach se justifie par une évidence historique, mais aussi musi-

cale. A côté de sa sonorité pleine, claire et articulée, l'une des caractéristiques frappantes de cet instrument est la résonance prolongée des cordes (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 tenu par nature. Il inspire et aide grandement l'interprète à exploiter beaucoup de nouveaux aspects de cette musique.

© **Miklós Spányi 2003**

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

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

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

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

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 Langues 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 Sonates 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).
-

Also available in the series **Carl Philipp Emanuel Bach: Keyboard Sonatas**
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 clavichord used on this recording

