

C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

31

*'für Kenner und Liebhaber'
Sonatas from
Collections 1 & 2*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

‘FÜR KENNER UND LIEBHABER’ · SONATAS FROM COLLECTIONS 1 & 2

from SECHS CLAVIER-SONATEN FÜR KENNER UND LIEBHABER, ERSTE SAMMLUNG:

	SONATA NO. 1 IN C MAJOR, Wq 55/1 (H 244)	9'07
1	<i>Prestissimo</i>	3'12
2	<i>Andante</i>	2'29
3	<i>Allegretto</i>	3'23
	SONATA NO. 2 IN F MAJOR, Wq 55/2 (H 130)	19'07
4	<i>Andante</i>	9'34
5	<i>Larghetto</i>	3'47
6	<i>Allegro assai</i>	5'44
	SONATA NO. 3 IN B MINOR, Wq 55/3 (H 245)	8'43
7	<i>Allegretto</i>	4'24
8	<i>Andante</i>	1'24
9	<i>Cantabile</i>	2'52
	SONATA NO. 5 IN F MAJOR, Wq 55/5 (H 243)	9'03
10	<i>Allegro</i>	4'19
11	<i>Adagio maestoso</i>	2'16
12	<i>Allegretto</i>	2'27

from CLAVIER-SONATEN NEBST EINIGEN RONDOS FÜRS
FORTE-PIANO FÜR KENNER UND LIEBHABER, ZWEYTE SAMMLUNG:

	SONATA No. 1 IN G MAJOR, Wq 56/2 (H 246)	12'09
13	<i>Allegretto</i>	5'43
14	<i>Larghetto</i>	1'49
15	<i>Allegro</i>	4'36
	SONATA No. 2 IN F MAJOR, Wq 56/4 (H 269)	6'24
16	<i>Andantino</i>	3'43
17	<i>Presto</i>	2'39
	SONATA No. 3 IN A MAJOR, Wq 56/6 (H 270)	7'29
18	<i>Allegretto</i>	3'47
19	<i>[Tempo giusto]</i>	3'42

TT: 73'23

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

In a letter of 21st February 1778 to the publisher Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf in Leipzig, Carl Philipp Emanuel Bach indicated that he was thinking of publishing a collection of six sonatas for solo keyboard. Bach hadn't published a whole volume devoted exclusively to works for keyboard since 1768. He had left Berlin in 1769 to assume the position of *Capellmeister* and *Director musices* in Hamburg with responsibility for music in the five city churches (a position similar to the one his father had held in Leipzig). In the new appointment he was constantly occupied with the preparation of choral music for the churches – a yearly setting of the Passion and cantatas for the installation of new pastors – and with the composition of other large choral works, e.g. the *Passions-Cantate*, *Die Israeliten in der Wüste*, *Heilig, Morgengesang am Schöpfungsfeste* and *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. Despite the heavy demands of these tasks he continued to compose works for solo keyboard, although not as copiously as in his final decade in Berlin. For the first Hamburg publication of six keyboard sonatas, in fact, he included three composed in Berlin which he seems to have considered more appropriate than any of his more recent works.

This first Hamburg collection, titled *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (*Six Sonatas for Connoisseurs and Amateurs*), was to be offered by subscription. At first Bach cautiously suggested a print run of 650 copies. Later, encouraged by the response of subscribers, he increased the number of copies to 1050 and added the words 'Erste Sammlung' ('First Collection') to the title page, thus promising at least a second collection in a series that would eventually consist of six volumes of his most original and varied works.

The first collection, Wq55, was published in the summer of 1779, the second, Wq56, titled *Clavier-Sonaten nebst Einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber... Zweyte Sammlung* (*Keyboard Sonatas together with some Rondos for Fortepiano for Connoisseurs and Amateurs... Second Collection*) in the autumn of 1780. In the present volume Miklós Spányi performs sonatas 1, 2, 3, and 5 from

the first collection, and the three sonatas in the second (see Performer's Remarks, page 7).

Sonata No.1 in C major, Wq 55/1 (H 244) (Hamburg, 1773)

This sonata was one of three (Wq 55/1, 3 and 5) that Bach described to Breitkopf as 'short'. It is, appropriately, light and cheerful as the beginning of Bach's first Hamburg collection. The opening *Prestissimo* is a perpetual-motion movement that proceeds almost entirely in semiquavers, slowing only for the cadence at the end of each of the two structural sections. The *Andante*, in E minor, is a pensive movement; the *Allegretto* returns to C major and to the rapid, cheerful mood of the first movement.

Sonata No.2 in F major, Wq 55/2 (H 130) (Berlin, 1758)

The Sonata in F major, which Bach had composed some 20 years before its publication in the first *Kenner und Liebhaber* collection, begins with a sedate *Andante*, consisting of an accompanied melody with much rhythmic variety and what Bach describes in his *Versuch* as the 'new expressions and turns' of 'galant pieces'.¹ Although this *Andante* can be played on a number of keyboard instruments, it is clearly intended primarily for the clavichord: many of its slow melodic notes, including the four-bar transition to the second movement, are marked with dots that call for *Bebung*, a vibrato possible only on the clavichord. The following *Larghetto*, a sombre movement in the parallel key of F minor, has a time signature of 9/8 and is dominated almost entirely by triplets. Although the final *Allegro assai*, in F major, also contains much triplet motion, it has greater rhythmic variety and much humour.

¹ 'To this should also be added the notation of galant pieces, which is of such a nature that one seldom comprehends it at first sight, owing to certain new expressions and turns.' *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, First Part, Berlin, 1753, Third chapter: 'On Performance'. No.31.

Sonata No.3 in B minor, Wq 55/3 (H245) (Hamburg, 1774)

This sonata has the tonal restlessness that is characteristic of much of the *Kenner und Liebhaber* series. The opening of its *Allegretto* sounds briefly like D major before its proper tonality, B minor, is heard. The short *Andante* that follows begins in the contrasting key of G minor and modulates constantly to end with a half cadence that introduces the final *Cantabile*, once more in B minor. This movement, a rondo with a melody generated by a descending chromatic bass line, is the first of Bach's modulating rondos to appear in the *Kenner und Liebhaber* series: the short rondo melody appears in D major and E minor, as well as in the home key.

Sonata No.5 in F major, Wq 55/5 (H243) (Hamburg, 1772)

This sonata is a more thorough study in tonal ambiguity than Wq 55/3. Its beginning *Allegro* is even less certain tonally than the beginning of Wq 55/3: the first bar is in C minor, the second in D minor, the third finally in the proper key of F major. The tonal uncertainty of the movement persists as Bach begins the second section of the movement by transposing the bizarre opening bar to G minor. The movement ends conclusively, however, in F major. The *Adagio maestoso* is unequivocally in D minor, but its first phrase enters on the dominant. The final *Allegretto* also begins by withholding its tonic chord, although it quickly proceeds in a conventional harmonic manner.

Sonata in G major, Wq 56/2 (H246) (Hamburg, 1774)

The *Allegretto* of this Sonata in G major is dominated by 'Lombard' rhythms (pairs of dotted notes whose short notes come on the beat). The final *fortissimo* chord of the movement wrenches the listener suddenly to the key of F sharp minor. The second movement *Larghetto* does not remain in that key, however, but travels harmonically to end on the dominant of E minor. The third movement, *Allegro*, begins, more conventionally, on the dominant of G major. Yet it also contains harmonic surprises.

Sonata in F major, Wq 56/4 (H 268) (Hamburg, 1780)

After a homophonic texture that opens the *Andantino* of this Sonata in F major, the movement explores a variety of textures and rhythms. It ends inconclusively with a seven-bar transition, which is followed by a brilliant *Presto*, also in F major.

Sonata in A major, Wq 56/6 (H 270) (Hamburg, 1780)

This sonata appears to have only one movement, labelled *Allegretto*, with a time signature of 3/4. It consists of a bipartite structure that ends conventionally and is followed by a nine-bar transition that slows suddenly and ends on a C major chord. Yet the next part of the sonata is really another movement, returning to A major and presumably retaining the *Allegretto* tempo, but with different melodies and in 2/4 metre.

© **Darrell M. Berg 2016**

Dr Darrell M. Berg is General Editor of Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works

Performer's Remarks

With this volume our series arrives at what may be C. P. E. Bach's best-known works: the six collections *für Kenner und Liebhaber*, published between 1779 and 1787. After the first collection, consisting of six sonatas, Bach began to include rondos and, from the fourth collection onwards, also fantasias.

The choice of instrument is left open in these sonatas, which Bach calls *Clavier-Sonaten*. In German, the word *Clavier* was a special term for clavichord and, at the same time, a generic term for all forms of stringed keyboard instruments. The rondos, for instance, appear to have been composed specifically for the fortepiano, Bach's preferred instrument for fantasias as well.

Although both the clavichord and the harpsichord remained popular during the 1770s and 1780s – in fact, the period saw an unsurpassed summit in the production

of these instruments – the still young piano (in various forms, both grand and square, and with various actions) was gaining increasing popularity. It is obvious from documentary evidence and from his musical output that during the last decades of his life C.P.E. Bach gradually started to use the piano more frequently. According to the custom of the time, most of the sonatas in the *Kenner und Liebhaber* collections can be successfully performed on any of these instruments, including the harpsichord – in particular those with special expressive devices like the English instruments that were once so highly regarded, also on the Continent.

In the course of this series, I have endeavoured to follow the order of the pieces as established in C.P.E. Bach's printed collections. This time, however, it is impossible to do so for practical reasons. In the first *Kenner und Liebhaber* set, I have found that four sonatas work excellently on the clavichord – including the F major Sonata, Wq 55/2, with original *Bebung* markings which can be realised only on the clavichord – but for the two remaining works in this collection (two of Bach's most virtuosic sonatas!) I prefer the piano. On the present disc I therefore play four sonatas from *Sammlung 1*, together with the three sonatas from *Sammlung 2* – short and charming works which also work very well on the clavichord. The two missing sonatas from *Sammlung 1* (nos 4 and 6) will be included in the next volume, together with the three Rondos of *Sammlung 2*, performed on a tangent piano, a popular form of eighteenth-century fortepiano. In order to demonstrate various aspects of performance on different instruments, the Sonata in C major, Wq 55/1 which opens the present disc, will be included once again in the same volume. In my final decisions regarding the choice of instruments I have benefited greatly from my numerous conversations with Nikolaus von Oldershausen and from his invaluable ideas – my thanks to him, therefore.

It is well documented that beside the famous *Abschied* rondo (Volume 30, BIS-2125), the above-mentioned Sonata in F major was also composed for Bach's own, legendary but now lost clavichord, built by Gottfried Silbermann. Its first movement

includes *Bebung* in the most extraordinary and exceptional contexts (on very long notes, often covered by another, moving part, and on two notes in the same hand in large intervals), an effect very difficult to produce – at least in a convincing manner – on most eighteenth-century clavichords. This gives us an idea of why Bach's Silbermann clavichord was regarded as so special. I have tried both pieces on various different clavichords, mostly with disappointing results: the required, carefully marked effect was difficult or impossible to achieve. One instrument, on my own doorstep, finally offered the solution: a clavichord in my possession built by Thomas Steiner after Ch. G. Hubert, already used on Volumes 4–9 and 30 in this series. No connection between Hubert and Silbermann can be established but some aspect of how they constructed their instruments makes *Bebung* more obtainable than on many other clavichords. To me the result is convincing, though I willingly admit that we still do not know exactly how it sounded on Bach's Silbermann clavichord. We can only hope that our solution is not very far from the composer's intention.

© *Miklós Spányi* 2016

Miklós Spányi was born in Budapest where he studied the organ and harpsichord at the Liszt Academy of Music under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. A prizewinner at international harpsichord competitions (Nantes, 1984, and Paris, 1987) Miklós Spányi has performed in most European countries and the USA 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 is also appreciated as improviser and composer.

For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. In January 2014 – the tercentenary

of the composer's birth – Spányi released the twentieth, and final, volume in his great undertaking to record all Bach's concertos for keyboard, described in *Gramophone* as 'a unique monument to one of the 18th century's most underrated composers'. He has also worked intensively to revive C. P. E. Bach's favourite instrument, the clavichord, and has edited several volumes of C. P. E. Bach's solo keyboard music for Könemann Music, Budapest. Between 1990 and 2012 Miklós Spányi taught at the Oulu Conservatory of Music and Dance and at the Sibelius Academy in Finland, while also giving masterclasses in many countries. He currently teaches at the Mannheim University of Music and Performing Arts in Germany, at the Liszt Academy of Music in Budapest and at the Amsterdam Conservatory.



MIKLÓS SPÁNYI

In einem Brief vom 21. Februar 1778 an den Verleger Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf in Leipzig deutete Carl Philipp Emanuel Bach an, er denke an die Veröffentlichung einer Sammlung von sechs Solosonaten für Tasteninstrumente. Seit 1768 war von Bach keine Publikation mehr erschienen, die ausschließlich Musik für Tasteninstrumente enthielt. Im Jahr 1769 hatte er Berlin verlassen, um in Hamburg das Amt des städtischen Musikdirektors anzutreten, das ihm die Verantwortung für die Musik in den fünf Hauptkirchen übertrug (ähnlich wie seinerzeit seinem Vater in Leipzig). In seinem neuen Amt hatte Bach die Kirchen fortwährend mit Chormusik zu versorgen – alljährlich eine Passionsvertonung sowie Kantaten zur Amtseinführung neuer Pastoren – und komponierte andere großformatige Chorwerke, u.a. die *Passions-Cantate*, *Die Israeliten in der Wüste*, *Heilig*, *Morgengesang am Schöpfungsfeste* und *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. Trotz dieser starken Beanspruchung schrieb er weiterhin Solowerke für Tasteninstrumente, wenn auch nicht so zahlreich wie in seiner letzten Berliner Dekade. Die erste Sammlung von sechs Sonaten für Tasteninstrumente, die er in Hamburg veröffentlichte, bestand denn auch zur Hälfte aus in Berlin komponierten Stücken, die ihm hierfür offenbar geeigneter erschienen als etwaige neuere Werke.

Diese erste Hamburger Sammlung mit dem Titel *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* wurde auf Subskriptionsbasis angeboten. Zunächst zog Bach vorsichtig eine Auflage von 650 Exemplaren in Betracht; vom großen Echo ermutigt, erhöhte er sie auf 1.050 und setzte die Worte „Erste Sammlung“ auf die Titelseite – ein Versprechen, mindestens eine weitere Sammlung folgen zu lassen. Zu guter Letzt wurden es insgesamt sechs Bände mit Werken, die zu seinen originellsten und abwechslungsreichsten gehören.

Die erste Sammlung, Wq 55, wurde im Sommer des Jahres 1779 veröffentlicht, die zweite, Wq 56, folgte im Herbst 1780 (*Clavier-Sonaten nebst Einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber ... Zweyte Sammlung*). Für die vorliegende CD hat Miklós Spányi die Sonaten 1, 2, 3 und 5 aus der ersten Sammlung

sowie die drei Sonaten der zweiten eingespielt (vgl. die Anmerkungen des Interpreten, Seite 14).

Sonate Nr. 1 C-Dur Wq 55/1 (H 244) (Hamburg, 1773)

Diese Sonate gehört zu jenen drei Sonaten (Wq 55/1, 3 und 5), die Bach Breitkopf gegenüber als „kurz“ bezeichnete. Sie eröffnet die Hamburger Sammlung auf angemessen leichte und fröhliche Weise. Das *Prestissimo* zu Beginn ist ein Perpetuum mobile, das fast zur Gänze in Sechzehnteln voranprescht, um sich nur am Ende der beiden Formteile zur Kadenz zu verlangsamen. Das *Andante* in e-moll ist ein nachdenklicher Satz, worauf das *Allegretto* nach C-Dur und zu der geschwinden, frohgemuten Atmosphäre des Eingangssatzes zurückkehrt.

Sonate Nr. 2 F-Dur Wq 55/2 (H 130) (Berlin, 1758)

Die Sonate in F-Dur, rund 20 Jahre vor ihrer Veröffentlichung in der ersten *Kenner und Liebhaber*-Sammlung komponiert, beginnt mit einem ruhigen *Andante*, das eine begleitete Melodie von großer rhythmischer Vielfalt enthält – und das, was Bach in seinem Versuch als die „gewissen neuen Ausdrücke und Wendungen“ in „galanten Stücken“ bezeichnet.¹ Obwohl dieses *Andante* auf einer Reihe von Tasteninstrumenten gespielt werden kann, ist es offenkundig für das Clavichord bestimmt: Viele seiner langsamen Melodietöne sind (wie auch die viertaktige Überleitung zum zweiten Satz) mit Punkten versehen, die eine Bebung anzeigen, ein Vibrato mithin, das nur auf dem Clavichord möglich ist. Das folgende *Larghetto*, ein düsterer 9/8-Satz in der Varianttonart f-moll, wird fast durchweg von Triolen bestimmt. Das *Allegro assai*-Finale in F-Dur weist ebenfalls viel Triolenbewegung auf, ist aber rhythmisch abwechslungsreicher und ausgesprochen humorvoll.

¹ „Hierher gehört auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erstemal vollkommen einsieht.“ *Versuch* 1787, Kap. III: Vom Vortrage, § 31]

Sonate Nr.3 h-moll Wq 55/3 (H 245) (Hamburg, 1774)

Diese Sonate zeigt jene tonale Rastlosigkeit, die für einen Großteil der *Kenner und Liebhaber*-Reihe charakteristisch ist. Der Beginn ihres *Allegretto* suggeriert kurz D-Dur, bevor sich die eigentliche Tonart – h-moll – vernehmen lässt. Das knappe *Andante* beginnt in der kontrastierenden Tonart g-moll und moduliert fortwährend, um mit einer Halbkadenz zu enden, die das abschließende *Cantabile*, wiederum in h-moll führt, ankündigt. Dieses Rondo-Finale, dessen Ritornellthema über einer absteigenden chromatischen Basslinie entsteht, ist das erste modulierende Rondo in Bachs *Kenner und Liebhaber*-Reihe: Die kurze Melodie erscheint in D-Dur, in e-moll und in der Grundtonart.

Sonate Nr.5 F-Dur Wq 55/5 (H 243) (Hamburg, 1772)

Diese Sonate ist eine etwas nachhaltigere Studie in tonaler Mehrdeutigkeit als Wq 55/3. Ihr Eingangs-*Allegro* ist tonal noch unbestimmter als der dortige Beginn: Der erste Takt steht in c-moll, der zweite in d-moll, und erst der dritte in der Grundtonart F-Dur. Auch im weiteren Verlauf behält der Satz seine tonale Unbeständigkeit bei, beginnt Bach doch den zweiten Abschnitt damit, dass er den bizarren Anfangstakt nach g-moll transponiert; letztlich jedoch endet der Satz in F-Dur. Das *Adagio maestoso* steht unzweideutig in d-moll, auch wenn seine erste Phrase auf der Dominante beginnt. Auch das *Allegretto*-Finale hält seinen Tonika-Akkord zunächst zurück, verläuft aber dann auf eine harmonisch reguläre Weise.

Sonate G-Dur Wq 56/2 (H 246) (Hamburg, 1774)

Das *Allegretto* dieser Sonate in G-Dur wird von „lombardischen Rhythmen“ geprägt (punktierte Tonpaare, bei denen der kürzere Ton auf die schwere Zählzeit fällt). Der Fortissimo-Akkord, mit dem der Satz schließt, versetzt den Hörer plötzlich nach fis-moll; der zweite Satz (*Larghetto*) verweilt indes nicht in dieser Tonart, sondern begibt sich auf harmonische Wandschaft, um auf der Dominante von e-moll zu

enden. Der dritte Satz (*Allegro*) beginnt etwas konventioneller auf der Dominante von G-Dur, verzeichnet aber ebenfalls einige harmonische Überraschungen.

Sonate F-Dur Wq 56/4 (H 268) (Hamburg, 1780)

Nach einer homophonen Textur, die das *Andantino* dieser F-Dur-Sonate eröffnet, erkundet der Satz eine Vielzahl von Texturen und Rhythmen. Er endet offen, mit einer siebentaktigen Überleitung, auf die, ebenfalls in F-Dur, ein brillantes *Presto* folgt.

Sonate A-Dur Wq 56/6 (H 270) (Hamburg, 1780)

Diese Sonate scheint nur aus einem einzigen Satz zu bestehen – einem *Allegretto* im 3/4-Takt. Er hat eine zweiteilige Form, die regulär schließt; es folgt eine neuntaktige Überleitung, die sich plötzlich verlangsamt und auf einem C-Dur-Akkord zu enden scheint. Der nächste Teil der Sonate ist recht eigentlich ein neuer Satz, der nach A-Dur zurückkehrt und das *Allegretto*-Tempo wahrscheinlich beibehält, dabei aber andere Melodien hat und im 2/4-Takt steht.

© **Darrell M. Berg 2016**

Dr. Darrell M. Berg ist Generalherausgeberin der Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs

Anmerkungen des Interpreten

Mit dieser Folge erreicht unsere Reihe die vielleicht bekanntesten Werke C. P. E. Bachs: die sechs Sammlungen *für Kenner und Liebhaber*, veröffentlicht von 1779 bis 1787. (Nach der ersten, aus sechs Sonaten bestehenden Sammlung nahm Bach auch Rondos auf, ab der vierten Sammlung zudem Fantasien.)

Das konkrete Instrument lassen die Sonaten – Bach nennt sie *Clavier-Sonaten* – unbestimmt. Im Deutschen bezeichnete der Terminus Clavier das Clavichord, war aber zugleich auch der Oberbegriff für alle Arten besaiteter Tasteninstrumente. Die

Rondos beispielsweise scheinen speziell für das Hammerklavier komponiert zu sein, Bachs bevorzugtes Instrument auch für Fantasien.

Obwohl sich das Clavichord wie auch das Cembalo in den 1770er und 1780er Jahren immer noch großer Beliebtheit erfreuten – tatsächlich erreichte der Instrumentenabsatz in dieser Zeit einen unübertroffenen Höhepunkt –, gewann das noch junge Klavier (in unterschiedlicher Gestalt – Flügel und Tafelklavier – und Mechanik) zusehends an Popularität. Die Quellenlage und Bachs eigenes Schaffen belegen, dass er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens immer häufiger das Klavier verwendete. Wie damals üblich, können die meisten der *Kenner und Liebhaber*-Sonaten ohne weiteres auf jedem dieser Instrumente gespielt werden, einschließlich des Cembalos – insbesondere auf solchen mit speziellen expressiven Effekten, wie sie die ehemals auch auf dem Kontinent so geschätzten englischen Instrumente aufwiesen.

Bei dieser CD-Reihe habe ich mich bemüht, die Werkfolge beizubehalten, die sich aus den veröffentlichten Sammlungen C. P. E. Bachs ergibt. Diesmal aber ist dies aus praktischen Gründen unmöglich. Vier Sonaten der ersten *Kenner und Liebhaber*-Sammlung eignen sich hervorragend für das Clavichord (darunter die F-Dur-Sonate Wq 55/2 mit den originalen Bebung-Vermerken, die nur auf dem Clavichord umgesetzt werden können), während ich für die beiden übrigen Werke dieser Sammlung (zwei von Bachs virtuosesten Sonaten!) das Klavier bevorzuge. Auf der vorliegenden CD spiele ich daher vier Sonaten aus Sammlung 1 zusammen mit den drei Sonaten der Sammlung 2 – kurze, bezaubernde Werke, die ebenfalls sehr gut auf dem Clavichord funktionieren. Die beiden übrigen Sonaten aus Sammlung 1 (Nr. 4 und 6) werden, zusammen mit den drei Rondos der Sammlung 2 für die nächste CD unserer Reihe auf einem Tangentenflügel eingespielt, einer beliebten Form des Hammerflügels im 18. Jahrhundert. Um einige Aspekte des Spiels auf verschiedenen Instrumenten zu verdeutlichen, wird die Sonate C-Dur Wq 55/1, die die vorliegende CD eröffnet, dort ebenfalls vertreten sein. Bei der letztlichen Wahl der Instrumente habe ich sehr von meinen zahlreichen Gesprächen mit Nikolaus von Oldershausen und

seinen unschätzbaren Ideen profitiert – ihm gebührt daher mein Dank.

Die Quellen belegen unzweifelhaft, dass neben dem berühmten *Abschied-Rondo* (Vol. 30, BIS-2125) auch die oben erwähnte F-Dur-Sonate für Bachs legendäres, aber heute verlorenes Silbermann-Clavichord komponiert wurde. Ihr erster Satz sieht in den außergewöhnlichsten Kontexten Bebung vor (auf sehr langen Tönen, oft verdeckt von einer anderen, bewegten Stimme, oder auf zwei weit auseinanderliegenden Tönen in derselben Hand) – ein Effekt, der sich auf den meisten Clavichorden des 18. Jahrhunderts nur mit großen Schwierigkeiten überzeugend realisieren lässt. Dies erklärt, warum Bachs Silbermann-Clavichord als so besonders galt. Ich habe beide Stücke auf verschiedenen Clavichorden ausprobiert, meist mit enttäuschenden Ergebnissen: Der geforderte, sorgfältig angegebene Effekt war nur schwer oder gar nicht zu erzielen. Vor (bzw. hinter) der eigenen Haustür fand sich schließlich die Lösung in Gestalt eines von Thomas Steiner nach Ch. G. Hubert gebauten Clavichords aus meinem Privatbesitz, das in unserer Reihe bereits mehrmals (Vol. 4–9 und 30) zum Einsatz kam. Hubert und Silbermann scheinen nicht miteinander in Verbindung gestanden zu haben, aber spezielle Eigenarten ihrer Bauweise sorgten dafür, dass der Bebungseffekt sich auf ihren Instrumenten besser umsetzen ließ als auf vielen anderen Clavichorden. Für mich ist das Ergebnis überzeugend, obwohl ich bereitwillig zugebe, dass wir immer noch nicht genau wissen, wie es auf Bachs Silbermann-Clavichord klang. Es bleibt zu hoffen, dass sich unsere Lösung nicht allzu sehr von der Intention des Komponisten entfernt.

© *Miklós Spányi* 2016

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren, wo er an der Liszt-Musikakademie Orgel und Cembalo bei Ferenc Gergely und János Sebestyén studierte. Er setzte seine Studien am Königlich Flämisches Konservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram fort. Der Preisträger internationaler Cembalo-Wettbewerbe (Nantes 1984 und Paris 1987) ist in den meisten europäischen Ländern und den USA als Solist an fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Hammerflügel, Clavichord und Tangentenklavier) aufgetreten und spielt Continuo in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Darüber hinaus ist er ein geschätzter Improvisator und Komponist.

Seit einigen Jahren hat sich Miklós Spányis Arbeit als Künstler und Forscher auf das Œuvre von Carl Philipp Emanuel Bach konzentriert. Im Januar 2014 – zum 300. Geburtstag des Komponisten – veröffentlichte Spányi die zwanzigste und letzte Folge seiner Gesamteinspielung der Bachschen Klavierkonzerte, die von der Zeitschrift *Gramophone* als „ein einzigartiges Monument für einen der am meisten unterschätzten Komponisten des 18. Jahrhunderts“ bezeichnet wurde. Außerdem hat er nachhaltig dazu beigetragen, C. P. E. Bachs Lieblingsinstrument, dem Clavichord, wieder Aufmerksamkeit zu verschaffen und mehrere Bände mit Klaviersolomusik von C. P. E. Bach für Könnemann Music, Budapest, ediert. Von 1990 bis 2012 lehrte Miklós Spányi am Konservatorium für Musik und Tanz in Oulu und an der Sibelius Akademie in Helsinki; darüber hinaus gab er Meisterkurse in vielen Ländern. Derzeit unterrichtet er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim, an der Liszt-Musikakademie in Budapest und am Amsterdamer Konservatorium.

Dans une lettre du 21 février 1778 à l'éditeur de Leipzig Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf, Carl Philipp Emanuel Bach indiquait qu'il pensait à publier une série de six sonates pour clavier. Bach n'avait pas publié de recueil consacré exclusivement à la musique de clavier depuis 1768. Il avait quitté Berlin en 1769 pour se consacrer à sa fonction de *Capellmeister* et Directeur de la musique à Hambourg, ayant la responsabilité de pourvoir en musique les cinq églises de la cité – un poste analogue à celui que son père avait occupé à Leipzig. Dans ces nouvelles fonctions, il était constamment occupé à la préparation de la musique chorale pour l'église – chaque année une passion et des cantates pour l'investiture des nouveaux Pasteurs – et à la composition d'autres œuvres chorales de grande envergure, par exemple la *Passions-Cantate*, *Die Israeliten in der Wüste*, *Heilig, Morgengesang am Schöpfungsfeste* et *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. Bien que très accaparé par ces tâches, il continuait néanmoins à composer des pièces pour clavier, mais pas en aussi grand nombre que pendant les dix dernières années passées à Berlin. Dans sa première publication à Hambourg de six sonates, il en inclut de fait trois composées à Berlin, qui lui semblaient certainement mieux convenir que ses œuvres plus récentes.

Cette première publication hambourgeoise, intitulée *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber (Six Sonates pour les Connaissseurs et les Amateurs)*, fut offerte en souscription. Tout d'abord, Bach proposa prudemment un tirage de 650 exemplaires puis, encouragé par les réponses des souscripteurs, il porta ce nombre à 1050 et ajouta «*Erste Sammlung*» (Première collection) à la page de titre, promettant ainsi une seconde parution pour une série qui finalement allait consister en six volumes, œuvres parmi les plus originales et les plus variées qu'il ait écrites.

La première collection, Wq 55, parut durant l'été 1779, la seconde, Wq 56, intitulée *Clavier-Sonaten nebst Einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber... Zweyte Sammlung (Sonates pour le clavier, avec quelques Rondos pour le Piano-Forte, pour les Connaissseurs et les Amateurs... Deuxième collection)* à l'automne

1780. Dans le présent volume, Miklós Spányi joue les sonates n° 1, 2, 3 et 5 de la première collection, et les trois sonates de la seconde (voir «Remarques de l'interprète», page 22)

Sonate n° 1 en do majeur Wq 55/1 (H 244) (Hambourg, 1773)

Cette sonate est l'une des trois (Wq 55/1, 3 et 5) que Bach décrivait à Breitkopf comme «courtes». Elle est légère et joyeuse, et convient parfaitement pour ouvrir le premier recueil. Le premier mouvement, *Prestissimo*, est un mouvement perpétuel presque entièrement en doubles-croches, qui ne cèdent que lors des cadences, à la fin de chacune des deux sections. L'*Andante*, en mi mineur, est de caractère pensif; l'*Allegretto* revient à la tonalité initiale, do majeur, et à l'humeur enjouée et vive du premier mouvement.

Sonate n° 2 en fa majeur Wq 55/2 (H 130) (Berlin, 1758)

Cette sonate, composée quelques vingt années avant sa publication dans la première collection *für Kenner und Liebhaber* commence par un *Andante* calme, une mélodie accompagnée, rythmiquement très variée, que Bach décrit dans son *Versuch* comme «certaines nouvelles expressions et tournures» des pièces galantes.¹ Bien que cet *Andante* puisse se jouer sur divers instruments à clavier, il est clairement et d'abord destiné au clavicorde, comme en témoignent les signes de *Bebung* (une sorte de vibrato possible seulement au clavicorde) qui se trouvent sur beaucoup de notes longues mélodiques, particulièrement dans le passage qui conduit au second mouvement, un *Larghetto* de caractère sombre, dans la tonalité parallèle de fa mineur, en

¹ «Hierher gehört auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erstemal vollkommen einsieht» (À cela s'ajoute aussi la notation des pièces galantes qui est faite de telle façon qu'on la comprend rarement parfaitement la première fois à cause de certaines nouvelles expressions et tournures.) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Première partie*, Berlin, 1753, Troisième Chapitre *De l'expression*, § 31.

9/8, et presque entièrement en triolets. Bien que le final, *Allegro assai*, en fa majeur, utilise beaucoup les figures en triolets, il est d'une plus grande variété rythmique et d'un caractère plus humoristique.

Sonate n° 3 en si mineur Wq 55/3 (H 245) (Hambourg, 1774)

Cette sonate possède l'instabilité tonale caractéristique de beaucoup de pièces de la collection *für Kenner und Liebhaber*. Le début de son *Allegro* sonne brièvement comme un ré majeur avant que sa véritable tonalité, si mineur, ne se fasse entendre. Le court *Andante* qui suit commence dans une tonalité qui provoque un net contraste, sol mineur, et module constamment pour se conclure par une demi-cadence qui introduit le final *Cantabile*, de nouveau en si mineur. Ce mouvement, un rondeau sur une mélodie que génère une ligne chromatique descendante à la basse, est le premier rondeau modulant à figurer dans la collection : cette courte mélodie apparaît en ré majeur et mi mineur, ainsi que dans la tonalité principale, si mineur.

Sonate n° 5 en fa majeur Wq 55/5 (H 243) (Hambourg, 1772)

Cette sonate offre une étude plus complète de l'ambiguïté tonale. Son *Allegro* initial est encore moins assuré tonalement que le début de la sonate n° 3 : la première mesure est en ut mineur, la seconde en ré mineur, et la troisième, finalement, en fa majeur, la tonalité principale. L'incertitude tonale persiste lorsque Bach commence la seconde partie du mouvement en reprenant en sol mineur cette curieuse mesure d'introduction. Cependant, le mouvement se conclut en fa majeur. L'*Adagio maestoso* est incontestablement en ré mineur, mais sa première phrase entre dans le ton de la dominante. Le final *Allegretto* débute de manière à dissimuler l'accord de tonique, bien qu'il se développe d'une manière harmoniquement plus conventionnelle.

Sonate en sol majeur Wq 56/2 (H 246) (Hambourg, 1774)

L'Allegretto de cette sonate en sol majeur est dominé par le rythme lombard (rythme de deux notes inégales dont la plus brève est la première). Le *fortissimo* final de ce mouvement entraîne brusquement l'auditeur vers la tonalité de fa dièse mineur. Le deuxième mouvement *Larghetto* ne persiste toutefois pas dans cette tonalité, mais fluctue harmoniquement pour se terminer sur la dominante de mi mineur. Le troisième mouvement, *Allegro*, commence plus conventionnellement sur la dominante de sol majeur, cependant il réserve quelques surprises harmoniques.

Sonate en fa majeur Wq 56/4 (H 268) (Hambourg, 1780)

Après une écriture homophonique qui ouvre l'*Andantino* de cette sonate en fa majeur, le mouvement explore une large variété de textures et de rythmes. Il se termine de manière non conclusive par une transition de sept mesures, suivie d'un *Presto* brillant, également en fa majeur.

Sonate en la majeur Wq 56/6 (H 270) (Hambourg, 1780)

Cette sonate qui semble à première vue en un seul mouvement, *Allegretto*, en 3/4, consiste en une forme bipartite qui se termine de manière conventionnelle, suivie d'un épisode transitionnel de neuf mesures, soudainement plus lent, qui se conclut sur un accord de do majeur. La partie suivante de cette sonate est en réalité un autre mouvement, qui revient à la tonalité de la majeur et conserve supposément le tempo de l'*Allegretto*, mais avec une mélodie différente et une métrique à 2/4.

© **Darrell M. Berg 2016**

Dr Darrell M. Berg est rédacteur en chef de l'Édition Complète des Œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach

Remarques de l'interprète

Avec ce volume, notre série d'enregistrements en arrive aux œuvres que l'on considère comme les mieux connues : les six livraisons *für Kenner und Liebhaber*, publiées entre 1779 et 1787. Après la première livraison, consistant en six sonates, Bach commença à inclure des rondos à partir de la deuxième et, à partir de la quatrième, également des fantaisies.

Le choix de l'instrument reste ouvert pour ces sonates, que Bach intitule *Clavier-Sonaten*. En Allemagne, le terme *Clavier* désigne spécialement le clavicorde, et en même temps est un terme générique pour tous les instruments à clavier munis de cordes. Les rondos, par exemple, semblent bien avoir été composés spécialement pour le pianoforte, instrument préféré de Bach aussi pour les fantaisies.

Bien que le clavicorde et le clavecin soient restés populaires pendant les décennies 1770 et 1780 – en fait, la période atteignit un sommet insurpassé dans la production de ces instruments – le pianoforte, encore jeune, sous ses formes variées, grand ou carré, et ses différentes mécaniques, gagna en popularité. Il est évident, selon les sources musicologiques et en regard de sa production que, pendant les dernières décennies de sa vie, C.P.E. Bach se mit progressivement à utiliser le pianoforte de plus en plus souvent. Selon l'usage du temps, la plupart des sonates de la collection *für Kenner und Liebhaber* peuvent être jouées avec bonheur sur l'un ou l'autre instruments, y compris le clavecin – en particulier sur ceux qui possédaient des dispositifs expressifs comme les clavecins anglais, alors tellement prisés, en Angleterre comme sur le continent.

Tout au long de cette série d'enregistrements, j'ai essayé de suivre l'ordre des pièces tel qu'il avait été établi par C.P.E. Bach dans les différents volumes de cette collection. Pour des raisons pratiques, il est toutefois impossible de le faire cette fois-ci. Dans le premier volume de la collection *für Kenner und Liebhaber*, j'ai trouvé que quatre sonates sonnent excellemment au clavicorde, y compris la sonate en fa majeur Wq 55/2, dont les indications de *Bebung* ne peuvent être réalisés que sur cet

instrument : mais pour les deux sonates restantes de la première livraison, deux parmi les sonates les plus virtuoses que Bach ait écrites, je lui ai préféré le pianoforte. Sur ce disque, je joue donc quatre sonates de la première livraison, avec deux sonates de la deuxième livraison, œuvres courtes et charmantes qui conviennent également parfaitement au clavicorde. Les deux sonates manquantes de la première livraison (n° 4 et 6) figureront dans le prochain disque, avec les trois rondos de la deuxième livraison, et seront joués sur un piano à tangentes, une sorte de pianoforte en vogue au dix-huitième siècle. Afin de montrer différentes manières de jouer sur ces instruments, la sonate en do majeur Wq 55/1 – qui débute ce disque – sera incluse de nouveau dans le prochain disque. En ce qui concerne le choix des instruments, mes décisions ont grandement bénéficié des conversations que j’ai eues avec Nikolaus von Oldershausen et des solutions qu’il m’a suggérées, qu’il en soit ici vivement remercié.

Il est prouvé que, comme le célèbre rondo *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere* (Volume 30, BIS-2125), la sonate en fa majeur mentionnée précédemment a été écrite pour le clavicorde légendaire, construit par Gottfried Silbermann, que Bach possédait. Cependant le contexte dans lequel la *Bebung* est demandée dans le premier mouvement de cette sonate est plus exceptionnel et plus extraordinaire : sur des notes très longues, sur des notes couvertes par une autre voix, *Bebung* sur deux notes consistant en un large intervalle fait par la même main, effets très difficiles à rendre, du moins d’une manière convaincante, sur la plupart des clavicornes du dix-huitième siècle. Cela nous donne une idée de pourquoi ce clavicorde de Silbermann était considéré comme si particulier. J’ai essayé ces deux pièces sur divers clavicornes, la plupart du temps avec des résultats décevants : l’effet demandé, soigneusement noté dans la partition, était difficile ou impossible à bien réaliser. Finalement, c’est un instrument construit par Thomas Steiner d’après Ch. G. Hubert, déjà utilisé pour les volumes 4–9 et 30 de cette série, que j’avais en ma possession, qui m’offrit la solution. Aucun lien ne peut être établi entre Hubert et Silbermann,

mais il existe quelque chose dans la facture de leurs instruments qui permet de réaliser une *Bebung* plus facilement que sur beaucoup d'autres clavicordes. A mon avis, le résultat est convaincant, bien que j'admette volontiers que nous ne sachions toujours pas comment sonnait le clavicorde Silbermann de Bach. Espérons néanmoins que notre solution n'est pas éloignée des intentions du compositeur.

© *Miklós Spányi* 2016

Miklós Spányi est né à Budapest. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il 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. Lauréat du premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987, Miklós Spányi s'est non seulement produit dans la plupart des pays européens et aux Etats-unis comme soliste sur l'orgue, le clavecin, le piano, le clavicorde et le piano à tangentes, mais il mène en outre une activité de continuiste dans les orchestres et ensembles baroques. Ses qualités d'improvisateur et de compositeur sont également appréciées.

Depuis plusieurs années, l'activité d'interprète et de chercheur de Miklós Spányi s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Janvier 2014, qui marque le tricentenaire de la naissance du compositeur a vu la parution du vingtième et dernier volume de l'intégrale des concertos pour clavier, entreprise louée par la revue *Gramophone* comme « un monument unique à l'un des compositeurs du dix-huitième siècle les plus sous-estimés ». Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde, et a publié, chez l'éditeur Könnemann Music, de Budapest, plusieurs volumes de la musique pour clavier solo du compositeur. Entre 1990 et 2012 il a enseigné au Conservatoire de Musique et de Danse d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande, tout en donnant des master-

classes dans de nombreux pays. Il enseigne actuellement au département de la Musique et des Arts du Spectacle de l'Université de Mannheim en Allemagne, à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest et au Conservatoire d'Amsterdam.

INSTRUMENTARIUM:

Clavichord built in 1991 by Thomas Friedemann Steiner, Basel, after Christian Gottlob Hubert

SOURCES:

First prints:

Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber (...) Erste Sammlung, Leipzig 1779

Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber (...),

Zweyte Sammlung, Leipzig, 1780

We would like to thank Mr Stefaan Ottenbours and VILLARTE for kindly permitting this recording to be made at the Keizerszaal in Sint-Truiden, Belgium.



KEIZERSZAAL



RECORDING DATA

Recording: July 2014 at the Keizerszaal, Sint-Truiden, Belgium
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Takes Music Productions)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Ingo Petry
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Darrell M. Berg 2016 and © Miklós Spányi 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photographs: © Magdy Mikaelberg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2131 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



THE CLAVICHORD USED ON THIS RECORDING

BIS-2131