

C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

39

*Clavierstücke verschiedener
Art, Wq 112*

MIKLÓS SPÁNYI
HARPSICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714–88)

Clavierstücke verschiedener Art, Wq 112

	Concerto in C major, Wq 112/1 (H 190)	23'13
1	I. <i>Allegretto</i>	9'12
2	II. <i>Largo</i>	7'28
3	III. <i>Allegro</i>	6'33
4	Fantasia in D major, Wq 112/2 (H 144)	0'39
5	Minuetto 1 & 2 in D major, Wq 112/3 (H 165)	2'37
6	Solfeggio in G major, Wq 112/4 (H 145)	0'47
7	Alla polacca in A minor, Wq 112/5 (H 166)	1'35
	Sonata in D minor, Wq 112/7 (H 179)	14'18
8	I. <i>Allegretto</i>	7'02
9	II. <i>Poco adagio e mesto</i>	2'46
10	III. <i>Allegro ma non troppo</i>	4'28
11	Fantasia in B flat major, Wq 112/8 (H 146)	1'03

12	Minuetto 1 & 2 in D major, Wq 112/9 (H 167)	2'47
13	Solfeggio in C major, Wq 112/10 (H 147)	1'04
14	Alla polacca in G minor, Wq 112/11 (H 168)	1'46
	Sinfonia in G major, Wq 112/13 (H 191)	14'22
15	I. <i>Allegro di molto</i>	4'56
16	II. <i>Largo</i>	4'44
17	III. <i>Allegro assai</i>	4'39
18	Fantasia in F major, Wq 112/15 (H 148)	3'02
19	Minuetto 1 & 2 in A major, Wq 112/16 (H 169)	2'49
20	Alla polacca in D major, Wq 112/17 (H 170)	1'37
21	Solfeggio in G major, Wq 112/18 (H 149)	2'16
22	Fugue in G minor, Wq 112/19 (H 101.5)	4'52

TT: 80'21

Miklós Spányi *harpsichord*

Carl Philipp Emanuel Bach's *Clavierstücke verschiedener Art* (Keyboard Pieces of various Kinds), Wq 112/1–19, published in 1765 by Georg Ludwig Winter of Berlin, is presented here in its entirety (with the exception of the three odes for voice and keyboard, Wq 112/6, 12, and 14). The word *verschieden* (various) in the title is significant, for this collection is the most diverse of Bach's publications in its contents and in its appeal to clients of various degrees of technical facility and musical sophistication. It includes three works in multi-movement genres, a free fantasia, a learned fugue, and other short pieces of varying degrees of difficulty distributed throughout the collection.

The **Concerto in C major**, Wq 112/1, is for unaccompanied keyboard. Such concertos were not new – they held interest, for example, for two other members of the Bach family: Emanuel's father Johann Sebastian who composed the 'Italian' Concerto, BWV 971 (and other less famous unaccompanied keyboard concertos as well), and Emanuel's older brother Wilhelm Friedemann who composed a Concerto in G major, Fk 40, for solo keyboard. A manuscript fragment of an orchestral version of Emanuel Bach's Concerto, Wq 112/1, in the key of D major, indicates that he first conceived this concerto as an orchestral work. After his move to Hamburg in 1769, he wrote seven more concertos for solo keyboard, all arrangements of accompanied keyboard concertos.

Among the most obvious means of indicating alternation between ritornellos and solo passages in concertos for a single keyboard instrument were dynamic contrast and change of texture. In the Concerto in C major Bach finds many other ways of making distinctions between tutti and solos. In the *Allegretto* movement he adds a dotted rhythm, often in octaves, and a rumbling accompaniment figure in demi-semiquavers. He lightens the texture of the next two movements, but continues to distinguish orchestral and solo passages with various other kinds of contrast.

The concerto is followed by four short pieces, each with one or two later

counterparts in the same genre, usually with increasingly lively rhythm or more elaborate texture. The first, Wq 112/2, a homophonic, metrical piece entitled **Fantasia**, wanders with varying rhythms through the key of D major for 19 bars.

The following **Minuetto**, Wq 112/3, is a simple piece that remains in the key of D major even in its trio (called Minuetto II).

The **Solfeggio in G major**, Wq 112/4, is a little technical exercise of twelve bars, most likely an imitation of seventeenth-century *solfeggi* for voice. Its tenth and eleventh bars have vertical chords that call for arpeggios, leaving the precise notes and rhythm of each arpeggio to the discretion of the performer.

Alla Polacca in A minor, Wq 112/5, is a stately, somewhat melancholy Polish dance in binary form.

The **Sonata in D minor**, Wq 112/7, is in the galant style, a pleasant, unhurried style with few dissonances or surprises. All three of its movements are miniature sonata forms, and the two outer movements have a simple two-voice texture. The melody of the beginning *Allegretto* moves suavely in broken chords, almost in perpetual motion. In the *Poco adagio e mesto* third and fourth voices are added, contributing to the volume and texture of the movement rather than functioning as independent voices. Throughout the final *Allegro ma non troppo* the upper voice makes contrasts between triplets and duple rhythms.

Next, Bach interposes another short metrical **Fantasia**, Wq 112/8, in the key of B flat major, with contrasting triplets and dotted rhythms.

The second **Minuetto**, Wq 112/9, also beginning, like the first, in D major, has a trio (called Minuetto II) with dynamic and modal contrast: this is to be played softly in the key of D minor before it returns to the first section.

The **Solfeggio in C major**, Wq 112/10, is an exercise of twenty-six bars, with greater rhythmic variety than the first *solfeggio* and many rapid finger exercises.

Alla Polacca in G minor, Wq 112/11, again in binary form, has a melody that

is more varied in rhythm and articulation than the first Polish dance.

The **Sinfonia in G major**, Wq 112/13, is an arrangement for keyboard alone of Bach's orchestral Symphony in G major, Wq 180. Like many of his late orchestral symphonies, this has three movements that do not achieve a conclusion until the end of the last movement. The final bars of the opening *Allegro di molto* seem to be heading towards a cadence in G major, but are suddenly interrupted by a loud F natural in octaves; the movement then proceeds softly to a half cadence that prepares the *Largo* in B minor. This refusal to cadence conclusively in G before beginning the second movement is one of the most disruptive moments in the entire collection of *Clavierstücke*. The *Largo* is a leisurely movement with long lines in octaves that simulate lines played by melody instruments. Once again the movement refuses to cadence in its own key – a final D major chord becomes a half cadence leading to G major. The last movement, *Allegro assai*, is lively, beginning with a dotted, military motif that also brings the movement and the work to a conclusive end.

The **Fantasia in F major**, Wq 112/15, actually does not belong to the same genre as the two previous metrical fantasias; it is a miniature version of one of Bach's favourite genres: the free fantasia. It has no bar lines – and consists mostly of vertical chords that lead in unexpected harmonic directions. Bach supplies only a few written out realizations of the harmonies of this piece as a guide; the vertical chords give the performer considerable freedom to choose the texture and rhythm (see illustration on page 11).

The following **Minuetto I and II in A major**, Wq 112/16, are somewhat more colourful harmonically than the previous minuets in the collection. The second half of Minuetto I refers briefly to B minor before it settles into A major. The first half of Minuetto II modulates to E major with many appoggiaturas (sighs) in both its first and second half.

Alla Polacca in D major, Wq 112/17, has much melodic repetition, countered by much dynamic contrast.

The **Solfeggio in G major**, Wq 112/18, in binary form, is the longest of the *sol-feggi*. Each half of this piece is a canon; the lower voice imitates the upper voice precisely at the distance of one bar.

The final *Clavierstück* is a lengthy **Fugue in G minor**, Wq 112/19, that recalls the learned style of the baroque era. Its subject is a chromatic descent from G to D that pauses, then continues to end on B flat. Chromatic lines offered composers of the baroque an opportunity of rich, expressive harmonies; Bach takes advantage of this style, which was familiar to him from his youth.

© **Darrell M. Berg 2019**

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

Performer's remarks

Initially inspired perhaps by the quickly growing popularity of the young fortepiano in the 1740s and 1750s, a huge new boom of harpsichord building was launched from the 1760s onwards, producing the most luxurious, colourful and ingenious instruments, especially in the most important centre of harpsichord building of the period: London. This development did not leave the Continent untouched, either, and all of Europe, including the German-speaking countries and even Italy, eagerly praised, ordered and used the English harpsichords. C. P. E. Bach's employer, King Frederick the Great, after having received a harpsichord as a gift in 1745 from the most prominent London harpsichord builder Burkat Shudi, acquired four further harpsichords from him in 1765–66. This may reflect a certain general tendency in the shift of taste of the upper classes: the English harpsichord had become *en vogue*.

In the second half of the eighteenth century the various keyboard instruments

such as harpsichord, clavichord and fortepiano were by no means rivals, rather equal, interchangeable options for performing keyboard music. Although all kinds of music were played on the vastly popular clavichord, the new luxurious harpsichords also remained in use at least until the turn of the century, despite the fortepiano becoming more and more firmly established. As we approach the end of our series, after many discs recorded on the clavichord and various early pianos, the final CDs showcase various aspects of performing C. P. E. Bach on the harpsichord and, on volumes to come, the organ.

A collection like C. P. E. Bach's *Clavierstücke verschiedener Art*, Wq 112, including a wide range of genres, could be, and certainly was played on a wide variety of instruments. It includes, however, two compositions that require a massive orchestral sound, which the harpsichord can produce more naturally than the other early keyboards: the Concerto in C major and the Symphony (transcription) in G major. One question remains: what to do with the many dynamic markings featured in the music? Around the time of the publication of Wq 112, harpsichords were already constructed with special devices to facilitate quick dynamic changes. This is known from German and French instruments as well, but especially in English harpsichord-building these devices became virtually standard. One of them, the so-called machine stop, was added to the harpsichord by Shudi at the latest around 1740: a single pedal which made it possible to engage or disengage stops gradually or abruptly while playing. Another device, in various configurations, was the swell: either lifting/closing a part of the lid, or an internal second lid of which the hinged flaps can be opened and closed similarly to the swell box in a Romantic organ. Some of Frederick the Great's new harpsichords may have had both devices.

Recording on an original English harpsichord would, however, have been problematic. Copies of English harpsichords with machine stop and swell are not commonly built. The practical solution was the same as in our recording of C. P. E.

Bach's Hamburg concertos (BIS-1787, 1957 and 1967). As the construction and even the sound of the English harpsichords show great similarities with the late Antwerp school of harpsichord building (Van den Elsche, Dulcken, Pieter Bull), I decided to use my harpsichord built after Dulcken, adding a swell device to it. Given the lack of a machine stop, changes in registration were made manually, occasionally with the assistance of a registrant. Both the registrations and the dynamic shadings with the swell were closely modelled on the possibilities of English harpsichords, including the simultaneous use of the normal 8' stop and the nasal 8' on the upper manual, thus double plucking the strings. Although highly appreciated in the eighteenth century, these sound and dynamic effects have been largely banished from modern harpsichord playing.

The pieces in the Wq 112 collection are presented here in their original sequence, but without the three songs included in the original print. The Fantasia in F major, Wq 112/15, is notated mainly in chords. Instead of merely arpeggiating them, I added more elaborated improvised figurations modelled on C. P. E. Bach's suggestions in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

© **Miklós Spányi** 2019

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.

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 master-classes 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.

42 *F A N T A S I A.*
Allegretto.

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a lute or harpsichord, in F major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked *Allegretto*. The score is divided into two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with one flat. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and dynamics, including *pp* (pianissimo) and *arp.* (arpeggio). The score concludes with a double bar line.

Fantasia in F major, Wq 112/15

First edition, Berlin 1765

Carl Philipp Emanuel Bachs *Clavierstücke verschiedener Art* Wq 112/1–19, erschienen 1765 bei Georg Ludwig Winter in Berlin, werden hier in ihrer Gesamtheit vorgestellt (mit Ausnahme der drei Oden für Stimme und Clavier Wq 112/6, 12 und 14). Der Begriff „verschiedener“ im Titel ist durchaus von Belang, denn diese Sammlung ist im Hinblick auf ihren Inhalt und ihre Attraktivität für Kunden unterschiedlichen technischen Vermögens und musikalischen Raffinements die vielseitigste von Bachs Publikationen. Sie enthält drei Werke in mehrsätzigen Genres, eine freie Fantasie, eine gelehrte Fuge sowie andere kurze Stücke von unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad, die über die gesamte Sammlung verteilt sind.

Das **Konzert C-Dur** Wq 112/1 ist für unbegleitetes Klavier¹ komponiert. Solche Konzerte waren nicht neu – sie fanden zum Beispiel auch das Interesse zweier weiterer Mitglieder der Bach-Familie: Emanuels Vater Johann Sebastian, der das „Italienische Konzert“ BWV 971 (sowie andere weniger bekannte unbegleitete Klavierkonzerte) komponierte, und Emanuels älterer Bruder Wilhelm Friedemann, der ein Konzert G-Dur Fk 40 für Klavier solo schrieb. Ein Manuskriptfragment einer Orchesterfassung von Emanuel Bachs Konzert Wq 112/1 in der Tonart D-Dur deutet darauf hin, dass er dieses Konzert zunächst als Orchesterwerk konzipiert hat. Nach seinem Umzug nach Hamburg 1769 schrieb er sieben weitere Konzerte für Klavier solo, bei denen es sich durchweg um Arrangements begleiteter Klavierkonzerte handelt.

Zu den offensichtlichsten Mitteln, um den Wechsel zwischen Ritornell und Solo-passagen in Konzerten für Klavier allein anzuzeigen, gehörten dynamischer Kontrast und Texturwechsel. Im Konzert C-Dur findet Bach viele weitere Möglichkeiten, zwischen Tutti und Soli zu unterscheiden. Im *Allegretto* fügt er einen punktierten

¹ Anm. des Übersetzers: Der Anschaulichkeit halber und im Sinne des seinerzeit gebräuchlichen Oberbegriffs „Clavier“ wird im Folgenden für das englische Wort „keyboard“ (Tasteninstrument) der Begriff „Klavier“ verwendet.

Rhythmus hinzu, oft in Oktaven, und eine rumpelnde Begleitfigur in Zweiu- und dreißigsteln. Die Textur der nächsten beiden Sätze hellt er auf, unterscheidet aber weiterhin Orchester- und Solopassagen durch verschiedene andere Kontraste.

Auf das Konzert folgen vier kurze Stücke mit jeweils ein oder zwei späteren Pendants desselben Genres, meist mit zunehmend lebhaftem Rhythmus oder aufwändigerer Textur. Das erste, Wq 112/2, ein homophones, metrisch gebundenes Stück mit dem Titel **Fantasia**, durchmisst 19 Takte lang in unterschiedlichen Rhythmen die Tonart D-Dur.

Das folgende **Minuetto** Wq 112/3 ist ein einfaches Stück, das auch in seinem Trio (als „Minuetto II“ bezeichnet) in der Tonart D-Dur verweilt.

Das **Solfeggio in G-Dur** Wq 112/4 ist eine kleine, zwölftaktige technische Übung, höchstwahrscheinlich eine Nachahmung des Vokal-Solfeggios aus dem 17. Jahrhundert. Takt 10 und 11 haben vertikale Akkorde, die nach Arpeggien verlangen, wobei sie die genauen Töne und Rhythmen dem Ermessen des Interpreten überlassen.

Das **Alla Polacca a-moll** Wq 112/5 ist ein stattlicher, etwas melancholischer polnischer Tanz in zweiteiliger Form.

Die **Sonate d-moll** Wq 112/7 steht im galanten Stil, einem angenehmen, ruhigen Stil mit wenig Dissonanzen oder Überraschungen. Alle drei Sätze sind Sonatensätze *en miniature*, und die beiden Außensätze haben eine einfache zweistimmige Textur. Die Melodie des Eingangs-*Allegretto* bewegt sich als eine Art Perpetuum mobile in sanft gebrochenen Akkorden. Im *Poco adagio e mesto* treten zwei weitere Stimmen hinzu, die eher das Volumen und die Textur des Satzes erweitern als dass sie als unabhängige Stimmen fungierten. Im Laufe des abschließenden *Allegro ma non troppo* setzt die Oberstimme Kontraste zwischen Triolen und Zweier- und Dreier- und Rhythmen.

Es folgt eine weitere kurze, metrisch gebundene **Fantasia in B-Dur** (Wq 112/8), in der Triolen und punktierte Rhythmen kontrastieren.

Das zweite **Minuetto**, Wq 112/9, das ebenfalls, wie das erste, in D-Dur beginnt, hat ein Trio (Minuetto II) mit dynamischem und modalem Kontrast: Sanft soll es in der Tonart d-moll gespielt werden, bevor er zum ersten Abschnitt zurückkehrt.

Das **Solfeggio in C-Dur** Wq 112/10 ist eine 26-taktige Etüde, die mehr rhythmische Vielfalt als das erste Solfeggio sowie viel rasches Fingerwerk aufweist.

Das wiederum zweiteilige **Alla Polacca g-moll** Wq 112/11 hat eine Melodie, die in Rhythmus und Artikulation vielseitiger ist als die des ersten polnischen Tanzes.

Die **Sinfonia G-Dur** Wq 112/13 ist eine Klaviersolobearbeitung seiner Orchester-Symphonie G-Dur Wq 180. Wie viele von Bachs späten Orchestersymphonien hat auch Wq 180 drei Sätze, die erst am Ende des letzten Satzes zu einem Abschluss finden. Die letzten Takte des eröffnenden *Allegro di molto* scheinen auf eine Kadenz in G-Dur zuzusteuern, werden aber plötzlich durch ein lautes F in Oktaven unterbrochen, worauf der Satz sanft zu einer Halbkadenz überleitet, die das *Largo* in h-moll vorbereitet. Diese Weigerung, vor Beginn des zweiten Satzes mit einer G-Dur-Kadenz zu schließen, ist einer der verstörendsten Momente in der gesamten Sammlung der Clavierstücke. Der *Largo* ist ein gemächlicher Satz mit langen Linien in Oktaven, die Linien von Melodieinstrumenten simulieren. Wieder weigert sich der Satz, in seiner eigenen Tonart abzukadenzieren – ein letzter D-Dur-Akkord wird zu einem Halbschluss, der nach G-Dur führt. Der letzte Satz, *Allegro assai*, ist lebhaft und beginnt mit einem punktierten, militärischen Motiv, das den Satz und das Werk auch zu einem schlüssigen Ende bringt.

Die **Fantasie F-Dur** Wq 112/15 gehört eigentlich nicht zum gleichen Genre wie die beiden vorangegangenen metrischen Fantasien; es handelt sich um die Miniaturversion einer Bach'schen Lieblingsform: der freien Fantasie. Anders als bei den beiden metrischen Fantasien gibt es keine Taktstriche, und die Fantasie besteht hauptsächlich aus vertikalen Akkorden, die in unerwartete harmonische Richtungen

führen. Bach liefert nur wenige ausgeschriebene Harmonien als Leitfaden; die vertikalen Akkorde geben dem Interpreten viel Freiheit bei der Wahl von Textur und Rhythmus (Seite 11).

Das nun folgende **Minuetto I und II A-Dur** Wq 112/16 ist etwas farbenreicher als die bisherigen Menuette dieser Sammlung. Die zweite Hälfte des Minuetto I verweist kurz auf h-moll, bevor es sich in A-Dur niederlässt. Die erste Hälfte des Minuetto II moduliert nach E-Dur und ist in seinen beiden Hälften durch zahlreiche Vorhaltfiguren (Seufzer) geprägt.

Das **Alla Polacca D-Dur** Wq 112/17 zeigt viel melodische Wiederholung, kontrariert mit großen dynamischen Kontrasten.

Das zweiteilige **Solfeggio G-Dur** Wq 112/18 ist das längste der Solfeggien. Beide Hälften sind als Kanon angelegt; die untere Stimme imitiert die obere Stimme jeweils im Abstand eines Taktes.

Das letzte Klavierstück ist eine umfangreiche **Fuge g-moll** Wq 112/19, die an den gelehrten Stil des Barock erinnert. Ihr Subjekt ist ein chromatischer Abstieg von G nach D, der innehält und dann fortsetzt, um auf B zu enden. Chromatische Linien boten den Komponisten des Barock die Möglichkeit, reiche, ausdrucksstarke Harmonien einzusetzen; Bach nutzt die Vorzüge dieses Stils, der ihm von Jugend an bekannt war.

© **Darrell M. Berg 2019**

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

Anmerkungen des Interpreten

Ursprünglich vielleicht inspiriert von der schnell wachsenden Popularität des jungen Hammerklaviers in den 1740er und 1750er Jahren, wurde ab den 1760er Jahren ein riesiger neuer Aufschwung des Cembalobaus eingeleitet, der die luxu-

riösesten, farbenreichsten und genialsten Instrumente hervorbrachte, insbesondere im wichtigsten Zentrum des Cembalobaus dieser Zeit: London. Diese Entwicklung ließ auch den Kontinent nicht unberührt, und ganz Europa – einschließlich der deutschsprachigen Länder und sogar Italiens – lobte, bestellte und verwendete die englischen Cembali eifrig. C. P. E. Bachs Dienstherr, Friedrich der Große, erwarb vom bedeutendsten Londoner Cembalobauer Burkat Shudi 1765/66 vier Cembali, nachdem er 1745 eines als Geschenk erhalten hatte. Hierin mag sich ein allgemeiner Geschmackswandel der Oberschicht widerspiegeln: Das englische Cembalo war *en vogue* geworden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die verschiedenen Tasteninstrumente wie Cembalo, Clavichord und Hammerklavier keineswegs Konkurrenten, sondern gleichwertige, austauschbare Möglichkeiten Tastenmusik zu realisieren. Obwohl auf dem überaus beliebten Clavichord alle Arten von Musik gespielt wurden, blieben auch die neuen luxuriösen Cembali zumindest bis zur Jahrhundertwende im Einsatz, wenngleich sich das Hammerklavier immer mehr etablierte. Nun, wo wir uns der Ende unserer Edition nähern, nach vielen CDs, die auf dem Clavichord und verschiedenen frühen Klavieren eingespielt wurden, zeigen die letzten CDs verschiedene Aspekte der Aufführung von C. P. E. Bachs Werken auf dem Cembalo sowie – in den kommenden Folgen – auf der Orgel.

Eine Sammlung wie C. P. E. Bachs *Clavierstücke verschiedener Art* Wq 112, die eine Vielzahl von Genres vereint, konnte auf einer Vielzahl unterschiedlicher Instrumente gespielt werden und wurde dies sicher auch. Sie enthält jedoch zwei Kompositionen, die einen massiven Orchesterklang erfordern, für den sich das Cembalo besser eignet als die anderen frühen Klaviere: das Konzert C-Dur und die Symphonie (Transkription) G-Dur. Eine Frage bleibt: Was tun mit den zahlreichen Dynamikangaben in der Musik? Bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Wq 112 wurden Cembali mit speziellen Vorrichtungen konstruiert, um schnelle

dynamische Veränderungen zu ermöglichen. Dies ist von deutschen und französischen Instrumenten bekannt, vor allem aber im englischen Cembalobau wurden solche Vorrichtungen gleichsam zum Standard. Eine von ihnen, das so genannte „Maschinenregister“, wurde dem Cembalo spätestens um 1740 von Shudi hinzugefügt: ein einzelnes Pedal, das es ermöglichte, während des Spiels Register allmählich oder abrupt zu wechseln. Eine weitere, in verschiedenen Konfigurationen erscheinende Vorrichtung war der „Schweller“: Anheben oder Schließen eines Teils des Deckels oder eines inneren zweiten Deckels, dessen Klappen ähnlich wie das Schwellwerk einer romantischen Orgel geöffnet und geschlossen werden können. Einige der neuen Cembali Friedrichs des Großen mögen über beide Vorrichtungen verfügt haben.

Die Einspielung auf einem originalen englischen Cembalo wäre jedoch problematisch gewesen. Kopien englischer Cembali mit Maschinenregister und Schweller werden nicht eben häufig gebaut. Die praktische Lösung war die gleiche wie bei unserer Aufnahme von C. P. E. Bachs Hamburger Konzerten (BIS-1787, 1957 und 1967). Da der Aufbau und sogar der Klang der englischen Cembali große Ähnlichkeiten mit der späten Antwerpener Schule des Cembalobaus (Van den Elsche, Dulcken, Pieter Bull) aufweisen, entschied ich mich für meinen Dulcken-Nachbau und erweiterte ihn um einen Schweller. Da er kein Maschinenregister hat, wurden Änderungen in der Registrierung manuell vorgenommen, gelegentlich mit Hilfe eines Registranten. Sowohl die Registrierungen als auch die dynamischen Schattierungen mittels Schweller wurden eng an die Möglichkeiten englischer Cembali angelehnt, einschließlich der simultanen Verwendung des normalen 8'-Registers und des nasal 8'-Registers im oberen Manual, wodurch die Saiten doppelt gezupft werden. Obwohl im 18. Jahrhundert sehr geschätzt, sind diese klanglichen und dynamischen Effekte aus dem modernen Cembalospiel weitgehend verbannt worden.

Die Stücke der Sammlung werden hier in ihrer originalen Reihenfolge präsentiert, jedoch ohne die drei im Originaldruck enthaltenen Lieder. Die Fantasie F-Dur Wq 112/15 ist hauptsächlich in Akkorden notiert; anstatt diese lediglich zu arpeggieren, improvisierte ich kunstvollere Figurationen auf Grundlage von C. P. E. Bachs Anregungen in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

© **Miklós Spányi** 2019

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 Flämischen 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 Tangentenflügel) aufgetreten und spielt Continuo in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Darüber hinaus ist er ein geschätzter Improvisator und Komponist.

Sowohl als Künstler wie auch als Forscher widmet sich Miklós Spányi vorrangig dem Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs. 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 Koenemann 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.

Les *Clavierstücke verschiedener Art* de Carl Philipp Emanuel Bach (*Pièces de différents genres pour le clavier*) Wq 112/1–19, publiées à Berlin en 1765 chez Georg Ludwig Winter, sont présentées ici dans leur totalité, exception faite des trois Odes pour voix et clavier Wq 112/6, 12 et 14. Le terme *verschieden* (divers, différent) indiqué dans le titre prend tout son sens, car cette collection est la plus variée des publications de Bach en ce qui concerne son contenu et en termes de difficulté technique et d'élaboration musicale. Elle inclut trois pièces constituées de plusieurs mouvements, une fantaisie libre, une fugue savante et autres pièces de difficultés variées réparties tout au long du recueil.

Le **Concerto en do majeur**, Wq 112/1, est pour clavier seul sans accompagnement. De tels concertos n'étaient pas une nouveauté et suscitèrent aussi l'intérêt de deux autres membres de la famille Bach : le père d'Emanuel, Johann Sebastian, qui composa le Concerto italien BWV 971 (ainsi que d'autres concertos sans accompagnement, moins célèbres), ainsi que son frère aîné, Wilhelm Friedemann qui composa le Concerto en sol majeur, Falk 40, pour clavier seul. Un fragment manuscrit d'une version avec orchestre en ré majeur montre qu'il avait d'abord imaginé ce concerto comme une œuvre avec orchestre. Après son installation à Hambourg en 1769, Bach en écrivit sept autres, tous des arrangements de concertos avec accompagnement d'orchestre.

Dans un concerto pour instrument soliste, les moyens les plus évidents d'indiquer l'alternance entre les ritournelles d'orchestre et les passages solo sont les contrastes dynamiques et les modifications de texture. Dans le concerto en do majeur, Bach trouve de nombreux autres moyens de marquer la distinction entre *tutti* et *soli*. Dans l'*Allegretto* il ajoute un rythme pointé, souvent en octaves, et des figures d'accompagnement en triples croches qui évoquent un grondement de tonnerre. Il allège la texture des deux mouvements suivants, mais continue à distinguer entre passages orchestraux et passages solistes par d'autres types de contrastes.

Ce concerto est suivi de quatre courtes pièces, chacune avec un ou deux équivalents du même genre plus loin dans le recueil, en général dans un rythme de plus en plus vif ou une écriture de plus en plus élaborée. La première pièce, Wq 112/2, homophonique et de structure mesurée intitulée **Fantaisie**, s'étend sur 19 mesures avec des rythmes variés dans la tonalité de ré majeur.

Le **Menuet** qui suit, Wq 112/3, est une pièce simple qui reste dans la tonalité de ré majeur même dans son trio (intitulé Minuetto II).

Le **Solfeggio en sol majeur**, Wq 112/4, est un petit exercice technique de douze mesures, très probablement une imitation des *solfeggi* pour voix du dix-septième siècle. Aux mesures 10 et 11 on trouve des accords *arpeggio*, qui laissent le remplissage des notes et le rythme à la discrétion de l'interprète.

L'**Alla Polacca en la majeur**, Wq 112/5, est une danse polonaise modérée, quelque peu mélancolique, de forme binaire.

La **Sonate en ré majeur**, Wq 112/7, plaisante et tranquille, est écrite en style galant, avec quelques dissonances ou surprises. Les trois mouvements sont des formes sonate miniatures et les premier et troisième mouvements sont d'une écriture simple à deux voix. La mélodie de l'*Allegretto* initial se déroule délicatement en accords brisés, presque en mouvement perpétuel. Dans le *Poco adagio e mesto*, une quatrième et cinquième voix sont ajoutées qui, plutôt que de fonctionner comme des voix indépendantes, donnent l'impression d'un volume sonore accru et d'une écriture plus dense. Tout au long du final *Allegro ma non troppo* la voix supérieure offre un contraste entre rythmes binaires et triolets.

Puis Bach insère après cette sonate une autre courte **Fantaisie** mesurée, Wq 112/8, en si bémol majeur, avec triolets et rythmes pointés.

Le second **Menuet**, Wq 112/9, qui commence, comme le premier, en ré majeur, est suivi d'un trio (intitulé Minuetto II) qui contraste avec lui en ce qui concerne la dynamique et le mode : il est en ré mineur et doit être joué *piano*.

Le **Solfeggio en do majeur**, Wq 112/10, est un exercice de trente-six mesures pour la vélocité des doigts, plus varié rythmiquement que le premier.

L'**Alla polacca en sol mineur**, Wq 112/11, de nouveau de forme binaire, possède une mélodie plus variée que celle de la première Polonaise en ce qui concerne le rythme et les articulations.

La **Sinfonia en sol majeur**, Wq 112/13, est un arrangement pour clavier seul de la Sinfonia pour orchestre en sol majeur, Wq 180. Comme beaucoup de symphonies pour orchestre de la fin de la vie de Bach, elle possède trois mouvements qui ne se concluent pas de manière nette tant que nous n'arrivons pas à la fin du dernier mouvement. Les mesures finales du premier mouvement *Allegro di molto* semblent mener vers une cadence en sol majeur, cependant elles sont interrompues par un fa naturel forte et en octaves ; on avance ensuite doucement vers une demi-cadence qui prépare le *Largo* en si mineur. Ce refus de conclusion en sol majeur avant de commencer le deuxième mouvement est l'un des moments les plus perturbateurs de cette collection. Le *Largo* est un mouvement calme avec de longues lignes en octaves qui imitent celles que jouent les instruments mélodiques. De nouveau, le mouvement ne conclut pas dans sa tonalité, l'accord final de ré majeur se transformant en demi-cadence conduisant à sol majeur. Le dernier mouvement, *Allegro assai*, plein de vivacité, commence par un motif pointé de caractère militaire qui mène le mouvement et la Sinfonia à une fin conclusive.

La **Fantaisie en fa majeur**, Wq 112/15 n'appartient en réalité pas au même genre que les deux précédentes ; c'est une version en miniature d'une des formes favorites de Bach : la fantaisie libre. Ecrite sans barres de mesures, et en cela différente des deux autres fantaisies mesurées, elle consiste principalement en des accords qui nous entraînent dans des directions harmoniques inattendues. Bach n'indique la réalisation harmonique que de quelques accords à titre d'exemple et laisse à l'interprète une liberté considérable quant au choix de la texture et du rythme (page 11).

Les **Menuets I–II** qui suivent, en la majeur, Wq 112/16, sont un peu plus colorés harmoniquement que les précédents. La seconde moitié du Menuet I se réfère brièvement à la tonalité de si mineur avant de se fixer sur celle de la majeur. La première moitié du Menuet II module vers mi majeur avec de nombreuses appoggiatures dans les première et la seconde parties.

L'**Alla polacca en ré majeur**, Wq 112/17, exploite la répétition mélodique accompagnée de forts contrastes dynamiques.

Le **Solfeggio en sol majeur**, Wq 112/18, de forme binaire, est le plus long de tous. Chacune de ses parties est un canon dans lequel la voix inférieure imite la voix supérieure à une mesure de distance.

La pièce finale est une longue **Fugue en sol mineur**, Wq 112/19, qui rappelle le style savant de l'époque baroque. Son sujet est construit sur un motif chromatique descendant de sol à ré qui s'interrompt pour reprendre et finir sur un si bémol. Les motifs chromatiques offraient aux compositeurs de l'époque baroque l'occasion d'harmonies riches et expressives. Bach profite de ce style qui lui était familier depuis sa jeunesse.

© **Darrell M. Berg 2019**

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

Remarques de l'interprète

Peut-être inspirée d'abord par la popularité rapidement croissante du jeune piano-forte dans les années 1740–1750, la facture du clavecin connut un nouveau pic à partir des années 1760, produisant les instruments les plus luxueux, colorés et ingénieux, principalement dans le plus important centre à cette période : Londres. Cette vague n'épargna pas le continent, et toute l'Europe, y compris les pays germanophones et même l'Italie, louait, achetait et jouait avec beaucoup d'intérêt les clavecins

anglais. L'employeur de C.P.E. Bach, Frédéric le Grand, après avoir reçu en 1745 un clavecin en cadeau de la part du plus important facteur de clavecin londonien, Burkat Shudi, lui acheta quatre autres instruments dans les années 1765–1766. Cela peut nous renseigner sur une tendance générale dans le glissement du goût des classes supérieures de la société : le clavecin anglais était devenu à la mode.

Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, les divers instruments à clavier comme le clavecin, le clavicorde ou le pianoforte étaient sur un pied d'égalité et en aucun cas des rivaux, permettant de jouer de manière interchangeable la musique de clavier. Bien qu'on jouât toute sorte de musique sur le très populaire clavicorde, les nouveaux clavecins, somptueux, restèrent en usage au moins jusqu'au tournant du siècle, en dépit du fait que le pianoforte prenait de plus en plus de place. Puisque nous approchons de la fin de cette intégrale, et après de nombreux disques enregistrés sur le clavicorde et sur divers pianoforte, les derniers disques montreront des manières variées de jouer C.P.E. Bach sur le clavecin, et pour certains, sur l'orgue.

Un recueil tel que les *Clavierstücke verschiedener Art* de C.P.E. Bach, Wq 112, présentant un important éventail de genres pouvait être, et certainement était joué sur une grande variété d'instruments. Il faut toutefois tenir compte des deux compositions qui demandent un son orchestral massif, que le clavecin peut produire plus naturellement que les autres instruments à clavier : le Concerto en do majeur et la Sinfonia (transcription) en sol majeur. Demeure toutefois une question : que faire des multiples indications de nuances indiquées dans la partition ? Au moment de la publication de ce recueil, les clavecins possédaient déjà des registres spéciaux facilitant les changements rapides de dynamique. On en trouve aussi sur les clavecins allemands et français, mais c'est particulièrement sur les clavecins anglais que ces jeux devinrent en théorie standards. Un de ces registres, appelé *machine stop*, fut ajouté au clavecin par Shudi au plus tard vers 1740 : il permettait au moyen d'une unique pédale d'engager ou de désengager les jeux progressivement ou en

même temps pendant qu'on jouait. Un autre registre, revêtant divers aspects, était le registre expressif qui permettait d'ouvrir ou de fermer une partie du couvercle ou un second couvercle interne, dont les volets montés sur des gonds pouvaient être ouverts ou fermés comme la boîte expressive d'un orgue romantique. Il se peut que quelques uns des clavecins nouvellement acquis par Frédéric le Grand aient possédé ces deux registres.

Toutefois, enregistrer sur un clavecin anglais original aurait été problématique. Les copies de ces instruments avec machine stop et boîte expressive n'existent pratiquement pas. La solution pratique adoptée a été celle que nous avons utilisée pour l'enregistrement des concertos de Hambourg de C. P. E. Bach (BIS-1787, 1957 et 1967). Dans la mesure où la facture et même le son des clavecins anglais montrent une grande similarité avec l'école anversoise de facture de clavecin (Van den Elsche, Dulcken, Pieter Bull), j'ai décidé d'utiliser mon clavecin d'après Dulken, en ajoutant une boîte expressive. En raison du manque de *machine stop*, les changements de registrations ont été faites manuellement, parfois avec l'aide d'un assistant. Les registrations et effets dynamiques de la boîte expressive ont été fidèlement copiées sur les possibilités des clavecins anglais, y compris l'usage du jeu de 8' du grand clavier en même temps que le nasal de 8' (souvent appelé «luth anglais») du clavier supérieur, en pinçant doublement les cordes. Bien que très appréciés au dix-huitième siècle, ces effets sonores et dynamiques ont été largement bannis de la manière actuelle de jouer du clavecin.

Les pièces du recueil Wq 112 sont ici jouées dans l'ordre prévu par la partition, mais sans les trois Lieder qui s'y trouvent. La Fantasia en fa majeur, Wq 112/15, est principalement notée en accords. Au lieu de simplement les arpéger, j'ai ajouté des figurations improvisées plus élaborées imitées de ce que C. P. E. Bach préconise dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

© Miklós Spányi 2019

Miklós Spányi est né à Budapest. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. 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.

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 Koenemann 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 masterclasses 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.

Source:

First print: *Clavierstücke verschiedener Art von Carl Philipp Emanuel Bach, Erste Sammlung*, Berlin 1765

Instrumentarium:

Double manual harpsichord built in 2007 by Michael Walker, Neckargemünd, Germany, after Joannes Daniel Dulcken, Antwerp 1745. 8' and 4' on the lower manual, 8' and nasal 8' with buff stop on the upper manual, shove coupler. With additional swell device.

We should like to thank the parish for kindly permitting this recording to be made in the Christ the King Church, Rózsadomb, Budapest. Special thanks to Mr Antal Szabó for his help as registrant.

Miklós Spányi

Recording Data

Recording: July/August 2018 at the Christ the King Church, Rózsadomb, Budapest, Hungary
Producer and sound engineer: Nora Brandenburg

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and dpa, 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: Nora Brandenburg

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Darrell M. Berg 2019 and © Miklós Spányi 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photograph of Miklós Spányi: © Anna Szilágyi
Photograph of the harpsichord: © Miklós Spányi
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-2370 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.



The harpsichord used on this recording