



C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

33

*'für Kenner und Liebhaber'
Collection 3*

MIKLÓS SPÁNYI
TANGENT PIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

‘FÜR KENNER UND LIEBHABER’, COLLECTION 3, WQ 57

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | RONDO NO. 1 IN E MAJOR, Wq 57/1 (H 265) (1779)
<i>Poco andante</i> | 9'02 |
| | SONATA NO. 1 IN A MINOR, Wq 57/2 (H 247) (1780) | 11'02 |
| 2 | <i>Allegro</i> | 3'56 |
| 3 | <i>Andante</i> | 2'10 |
| 4 | <i>Allegro di molto</i> | 4'52 |
| 5 | RONDO NO. 2 IN G MAJOR, Wq 57/3 (H 271) (1780)
<i>Poco andante</i> | 5'55 |
| | SONATA NO. 2 IN D MINOR, Wq 57/4 (H 208) (1766) | 14'16 |
| 6 | <i>Allegro moderato</i> | 7'37 |
| 7 | <i>Cantabile e mesto</i> | 3'47 |
| 8 | <i>Allegro</i> | 2'46 |

9	RONDO NO. 3 IN F MAJOR, Wq 57/5 (H 266) (1779) <i>Allegretto</i>	6'03
	SONATA NO. 3 IN F MINOR, Wq 57/6 (H 173) (1763)	16'20
10	<i>Allegretto assai</i>	5'34
11	<i>Andante</i>	4'44
12	<i>Andantino grazioso</i>	5'58
13	CANZONETTA IN F MAJOR WITH 6 VARIATIONS Wq 118/8 (H 275) (1781) <i>Un poco allegretto</i>	5'56

TT: 69'57

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

INSTRUMENTARIUM:

Tangent piano built in 1998 by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium),
after Baldassare Pastore, 1799

The second volume of Carl Philipp Emanuel Bach's published works for *Kenner und Liebhaber* was so successful that Bach ordered a print run of 1,050 copies for the third which, like the previous volume, consisted of alternating rondos and sonatas. Bach dedicated the third collection, published in 1781, to the Viennese ambassador to the Prussian court, Baron Gottfried van Swieten, who was an admirer of Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach.

The Rondos

Emanuel Bach notified his publisher, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, that 'the new rondos are very different from the previous ones.' The 'different' aspects of the rondos in the third collection are not immediately apparent, for these rondos have many of the same features as the ones in the second collection: modulation to remote keys, invasion of episodes (*couplets*) by the refrain (rondo) or parts of it, occasional unmeasured, cadenza-like sections, and abrupt changes of affect. Perhaps the 'difference' lies in the more intense motivic development that the rondos of the third collection undergo. The refrain melody of the Rondo in E major, Wq 57/1 (1779), for example, begins with a series of sighing figures (the sigh, often an appoggiatura, consists typically of descent by the interval of a second). Bach devotes much attention to the character of this refrain, often breaking it into its smallest component, a single sigh, which he subjects to constant motivic development. The rondo ends with such a sigh.

The Rondo in G major, Wq 57/3 (1780), undergoes a different kind of development: its refrain, or part of it, is constantly present, and after wandering to ever more distant keys such as C sharp major and E flat minor, it returns to the tonic key briefly. Its final four-bar phrase, a fractured version of the refrain, may have inspired Haydn, who ends many of his own movements with a similarly fractured theme.

The Rondo in F major, Wq 57/5 (1779) ‘differs’ from the rondos of the second collection in its restless, driving character. Although this rondo has much variety, particularly rhythmic variety, and includes many repetitions of the refrain, it does not display even a suggestion of large-scale sectional structure, but grows continuously, pausing only once for a full bar of silence. Its ending, like those of the other rondos of the volume, is a fractured version of its refrain.

The Sonatas

The three sonatas in this volume reflect – in reverse – the evolution of Bach’s writing for solo keyboard between 1750 and 1780: gradual reduction of the length of movements, gradual change to lighter and more ornate textures, frequent connection of movements by means of transitional sections. The Sonata in A minor, Wq 57/2 (1780), displays the latest stage in this evolution: all three movements are short; the outer movements, *Allegro* and *Allegro di molto*, have initial thematic ideas that display the new textures. Although the central *Andante* begins with a conventionally songful thematic idea, its melody quickly grows more ornate, its texture becomes lighter, and its final cadence is elided with a four-bar transition to the following movement.

The Sonata in D minor, Wq 57/4 (1766), begins in the sombre mood that characterizes many first movements of Bach’s previous keyboard works in that key, whatever their tempo; yet its textures and its rapid melodies soon give it a lighter aspect than the earlier D minor movements. The middle movement, *Cantabile e mesto*, likewise has the expressive character of many of Bach’s previous slow movements, but its harmonic style is richer and more adventurous. The length and texture of the final *Allegro* reflects its stage in the evolution of Bach’s keyboard style.

The last sonata in this *Kenner und Liebhaber* collection, Wq 57/6 in F minor (1763) – the earliest, longest, and most substantial of the three sonatas – was one of the best-known works in the *Kenner und Liebhaber* series. Bach may have cir-

culated it to various admirers of his works before its publication in 1781. In 1782 Johann Friedrich Reichardt, to whom Bach had given a manuscript copy of the work, wrote that it was Bach's 'greatest sonata'; in 1784 Johann Nicolaus Forkel compared it to an ode.¹ All three of the movements of this sonata – the heroic *Allegro assai*, the lyrical *Andante* and the melancholy *Andantino grazioso* – adhere rather faithfully to the rounded binary structure, the 'sonata form', on which Bach relied from the earliest stages of his career. But each movement of the F minor Sonata has a narrative aspect not found in most of Bach's sonata forms; and each is constantly intense and expressive.

Canzonetta with 6 Variations

To Bach's works in the third *Kenner und Liebhaber* collection Miklós Spányi has added a little set of variations, probably written with amateur keyboard players in mind. In 1781 six musicians connected to the court of Gotha published a collection of variations on a theme by an anonymous 'music lover'. Although this simple theme is often attributed to Luise Dorothea of Saxe-Gotha-Altenburg (1710–67), Ulrich Leisinger has argued convincingly that the author of the theme, an *anglaise* or English country dance, was probably Charlotte of Saxe-Meiningen (1751–1827), who was married to Duke Ernst II of Gotha. Bach entered his set of variations in the catalogue of his works as 'Canzonetta by the Duchess of Gotha with my 6 variations'.

© **Darrell M. Berg** 2017

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

¹ Reichardt: *Musikalisches Kunstmagazin* (1782), 87; Forkel: *Musikalischer Almanach... auf das Jahr 1784*, 22–38.

Performer's remarks

The time of the publication of C. P. E. Bach's *Kenner und Liebhaber* collections is perhaps the most colourful chapter in the history of keyboard instruments. While the clavichord boom continued unabated there was a new surge of harpsichord building from the 1770s onwards, as well as the first serious waves of what would become a piano revolution. Under those circumstances, such a versatile composer and keyboard player as C. P. E. Bach must have taken all possibilities offered by the different instruments as well as the wishes of the various buyers of his music into consideration.

This presents modern-day performers with huge possibilities, but at the same time with a huge dilemma. A recording cannot be a demonstration of all possible instruments but can present one possibly authentic and inspiring choice. On the other hand I have for various reasons decided to avoid using more than one instrument on the same disc, my experiences with such recordings being rather negative.

The title pages of the collections suggest that the Rondos were clearly intended for the newcomer: the (forte)piano. It is also documented that C. P. E. Bach considered this instrument to be the most suitable for playing free fantasies – although this does not automatically exclude other instruments. The Fantasias in these collections bear out Bach's opinion, however: the pieces require sound effects that are variously monumental and intimate and, in achieving these, the various registration possibilities of the early pianos (including the rich effects of the damper-raising mechanism) are a great help.

The strongest case for performances on the clavichord is offered by the sonatas. On the other hand one can assume that such buyers of the *Kenner und Liebhaber* collections who owned not only a clavichord but also a large harpsichord (this was the period of the most splendid harpsichords with complicated registration devices), or, especially, a new fortepiano, certainly tried out the works on all their instruments.

These sonatas can indeed be interpreted very successfully on early fortepianos, given their slender and intimate sound. And when we consider how often Bach presented himself at his fortepiano during these decades, we can be sure that an early piano represents a very typical performance environment for these compositions.

C. P. E. Bach was certainly confronted with various types of fortepianos in Hamburg, including the many imported instruments from Britain. His own fortepiano was a *clavecin royal*. This term was used for relatively large-sized square pianos, typically having bare wooden hammers and a number of mutation stops to produce various colours and effects. An instrument very close to it in terms of sound and aesthetics is the *Tangentenflügel*, the tangent piano. It could also be called a fortepiano with tangent action: instead of real hammers the strings are struck by wooden slips, ‘tangents’. Otherwise the instrument is similar to many fortepianos of the time, featuring mutation stops.

On the present recording a tangent piano is used, as a very good representative of the piano aesthetics in Germany of the 1770s and 1780s. Our instrument has bare wooden tangents, producing the harpsichord-like basic timbre. This can be modified by using devices such as 1) *una corda* (the tangents strike only one string per choir), 2) *moderator* (leather strips slide between tangent and strings producing a darker sound more similar to the typical fortepiano), 3) *buff stop* (*Lautenzug*, here divided between bass and descant: the strings are damped by pieces of cloth or leather). Also present are the usual damper-raising mechanism (in the form of a knee lever) and a manual device for raising the dampers only in the descant.

© Miklós Spányi 2017

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 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

Der zweite Band von Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen *für Kenner und Liebhaber* war so erfolgreich, dass Bach für den dritten Band, der, wie sein Vorgänger, aus einer Abfolge von Rondos und Sonaten bestand, eine Auflage von 1.050 Exemplaren orderte. Er widmete die 1781 veröffentlichte dritte Sammlung dem Wiener Botschafter am preußischen Hof, Baron Gottfried van Swieten, der ein großer Verehrer von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach war.

Die Rondos

„Die jetzigen Rondos“, teilte Emanuel Bach seinem Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf mit, „sind von den vorigen sehr verschieden“. Diese Verschiedenheit zeigt sich nicht gleich auf den ersten Blick, denn in mehrfacher Hinsicht ähneln die neuen Rondos denen der zweiten Sammlung: Modulation in entlegene Tonarten, Eindringen des ganzen oder partiellen Refrains (Rondos) in die Episoden (Couplets), gelegentlich untaktierte, kadenzähnliche Abschnitte sowie abrupte Affektwechsel. Vielleicht liegt die Verschiedenheit in der intensiveren motivischen Entwicklung, die die Rondos der dritten Sammlung durchlaufen. Die Refrainmelodie des Rondos E-Dur Wq 57/1 (1779) etwa beginnt mit einer Reihe von Seufzerfiguren (der Seufzer ist typischerweise ein Sekundabstieg und wird oftmals in Form eines Vorschlags ausgeführt). Bach widmet dem Charakter dieses Refrains große Aufmerksamkeit und zerbricht ihn oft in seinen kleinsten Bestandteil, einen einzigen Seufzer, den er einer ständigen motivischen Entwicklung unterwirft. Das Rondo schließt mit einem solchen Seufzer.

Das Rondo G-Dur Wq 57/3 (1780) durchläuft eine andere Entwicklung: Sein Refrain (bzw. ein Teil davon) ist ständig präsent; nachdem es zusehends entlegenere Tonarten wie Cis-Dur und es-moll erreicht hat, kehrt es kurz zur Grundtonart zurück. Die letzte Viertaktphrase des Stücks, eine abbrechende Refrainvariante,

könnte Haydn inspiriert haben, der etliche seiner Sätze mit einem ähnlich abbrechenden Thema beendet.

Der Rondo in F-Dur, Wq 57/5 (1779) unterscheidet sich von den Rondos der zweiten Sammlung durch seinen rastlosen, drängenden Charakter. Obwohl dieses Rondo insbesondere in rhythmischer Hinsicht für reichlich Abwechslung sorgt und etliche Refrain-Wiederholungen enthält, zeigt es nirgends auch nur die Andeutung einer modularen Großform, sondern entwickelt sich kontinuierlich – bis auf einen einzigen Moment der Stille von der Dauer eines Taktes. Wie die anderen Rondos dieser Sammlung endet auch dieses mit einer abbrechenden Refrainvariante.

Die Sonaten

Die drei Sonaten dieses Bands dokumentieren – in umgekehrter Reihenfolge – die Entwicklung von Bachs Schaffen für Klavier¹ solo in den Jahren 1750 bis 1780: allmähliche Reduktion der Satzlänge, allmählicher Wechsel zu lichterem, verzierteren Texturen, häufig Satzverknüpfung mittels Überleitung. Die Sonate a-moll Wq 57/2 (1780) gehört der letzten Stufe dieser Entwicklung an: Alle drei Sätze sind kurz; die Eingangsthemen der Außensätze (*Allegro* und *Allegro di molto*) etablieren die neuen Texturen. Obwohl das *Andante* eher herkömmlich mit einem kantablen Thema beginnt, wird die Melodie alsbald ausgeschmückt; der Tonsatz wird lichter und eine viertaktige Überleitung zum nächsten Satz ersetzt die Schlusskadenz.

Die Sonate d-moll Wq 57/4 (1766) beginnt in jener düsteren Stimmung, die – unabhängig von ihrem Tempo – viele erste Sätze früherer Klavierwerke von Bach in dieser Tonart prägt; ihre Texturen und geschwinden Melodien aber verleihen ihr bald schon einen leichteren Anstrich als den früheren d-moll-Sätzen. Der langsame

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

Mittelsatz (*Cantabile e mesto*) hat ebenfalls den expressiven Charakter vieler seiner Vorgänger, doch sein harmonischer Stil ist reicher und kühner. Länge und Textur des abschließenden *Allegro* spiegeln seinen Platz in der Entwicklung von Bachs Klavierstil wider.

Die letzte Sonate dieser Kenner und Liebhaber-Sammlung, f-moll Wq 57/6 (1763) – die früheste, längste und bedeutendste der drei Sonaten –, war eines der bekanntesten Werke der gesamten *Kenner und Liebhaber*-Reihe. Vermutlich hat Bach sie bereits vor ihrer Veröffentlichung im Jahr 1781 an verschiedene Bewunderer seiner Werke weitergegeben. 1782 schrieb Johann Friedrich Reichardt, der vom Komponisten eine Abschrift des Manuskripts erhalten hatte, es sei Bachs „vortrefflichste [sic] Sonate“; Im Jahre 1784 verglich Johann Nikolaus Forkel sie mit einer Ode². Alle drei Sätze dieser Sonate – das heroische *Allegro assai*, das lyrische *Andante* und das melancholische *Andante grazioso* – folgen der erweiterten zweiteiligen Form (ABA'), jener „Sonatenform“, auf die Bach sich seit seinen frühen Tagen stützte. Jeder Satz der f-moll-Sonate verfügt jedoch über einen narrativen Aspekt, der in den meisten anderen Bach'schen Sonaten nicht vorkommt, und jeder Satz ist von anhaltender Intensität und Expressivität.

Canzonette mit 6 Veränderungen

Der dritten Sammlung *für Kenner und Liebhaber* hat Miklós Spányi eine kleine Variationenfolge hinzugefügt, die vermutlich für Laienmusiker gedacht war. Im Jahre 1781 veröffentlichten sechs dem Hof von Gotha verbundene Musiker eine Sammlung von Variationen über das Thema einer anonymen „Liebhaberin der Musik“. Obwohl dieses schlichte Thema – eine Anglaise – häufig Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg (1710–1767) zugeschrieben wird, hat Ulrich Leisinger überzeugend dargelegt, dass die Urheberin eher Charlotte von Sachsen-

² Reichardt: *Musikalisches Kunstmagazin* (1782), 87; Forkel: *Musikalischer Almanach... auf das Jahr 1784*, 22–38.

Meiningen (1751–1827), die Gemahlin Herzog Ernsts II. von Gotha, gewesen sein dürfte. Bach trug die Variationenfolge als „Canzonette der Herzogin von Gotha mit meinen 6. Veränderungen“ in sein Werkverzeichnis ein.

© **Darrell M. Berg 2017**

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

Anmerkungen des Interpreten

Der Zeitpunkt der Veröffentlichung von C. P. E. Bachs *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen markiert das vielleicht bunte Kapitel in der Geschichte der Tasteninstrumente. Während der Clavichord-Boom unvermindert anhielt, gab es ab den 1770er Jahren einen neuen Aufschwung des Cembalobaus sowie die ersten ernsthaften Ausläufer dessen, was eine Klavierrevolution werden sollte. Unter diesen Umständen wird ein so vielseitiger Komponist und Klavierspieler wie C. P. E. Bach alle Möglichkeiten in Betracht gezogen haben, die ihm die verschiedenen Instrumente boten – aber auch die Wünsche der unterschiedlichen Käufer seiner Werke.

Das eröffnet den heutigen Musikern immense Möglichkeiten, stellt sie aber auch vor ein gewaltiges Dilemma: Eine Einspielung kann nicht sämtliche möglichen Instrumente vorführen, sondern nur eine möglichst authentische und inspirierende Wahl realisieren. Aus verschiedenen Gründen – u.a. wegen meiner eher negativen Erfahrungen mit anders angelegten Aufnahmen – habe ich außerdem beschlossen, nicht mehr als ein Instrument pro CD zu verwenden.

Die Titelseiten der Sammlungen weisen deutlich darauf hin, dass die Rondos für den Neuling, das Hammerklavier (Fortepiano), gedacht waren. Ebenso ist überliefert, dass C. P. E. Bach dieses Instrument als das geeignetste betrachtete, um freie Fantasien zu spielen – obwohl dies nicht automatisch andere Instrumente ausschließt.

Die Fantasien dieser Sammlungen bekräftigen indes Bachs Ansicht: Sie sehen Klangeffekte vor, die mal imposant, mal intim sind; für ihre Umsetzung sind die verschiedenen Register der frühen Klaviere (einschließlich der großen Wirkungen der Dämpferhebung) eine wertvolle Hilfe.

Das stärkste Argument für Aufführungen auf dem Clavichord liefern die Sonaten. Freilich kann man davon ausgehen, dass Käufer der *Kenner- und Liebhaber-Sammlungen*, die nicht nur ein Clavichord, sondern auch ein großes Cembalo (dies war die Zeit der prächtigsten Cembali mit komplizierten Registermechaniken) oder aber ein neues Hammerklavier besaßen, die Werke sicherlich an allen ihren Instrumenten ausprobierten. Angesichts ihres schlanken und intimen Klanges können diese Sonaten in der Tat sehr gut auf frühen Hammerklavieren wiedergegeben werden. Und wenn man bedenkt, wie oft Bach selber während jener Jahrzehnte mit seinem Hammerklavier in Erscheinung getreten ist, können wir mit Sicherheit davon ausgehen, dass der Vortrag dieser Kompositionen auf dem frühen Hammerklavier einer typischen Aufführungssituation entspricht.

C. P. E. Bach lernte in Hamburg sicherlich etliche Arten von Hammerklavieren kennen, u.a. die vielen importierten Instrumente aus Großbritannien. Sein eigenes Hammerklavier war ein *clavecin royal*. Dieser Begriff wurde für relativ große, rechteckige Klaviere verwendet, die üblicherweise bloße Holzhämmerchen und eine Reihe von Registern hatten, um verschiedene Farben und Effekte zu erzeugen. Ein Tangentenflügel kommt diesem Instrument in Klang und Ästhetik sehr nahe. Man könnte sie auch als Hammerklavier mit Tangentenmechanik bezeichnen: Statt der echten Hämmerchen werden die Saiten durch Holzstäbe – „Tangenten“ – angeschlagen. Ansonsten ähnelt das Instrument samt seinen Registern vielen Hammerklavieren jener Zeit.

Als ein vorzüglicher Vertreter der Klavierästhetik im Deutschland der 1770er und 1780er Jahre wurde für die vorliegende Einspielung ein Tangentenflügel ver-

wendet. Mit seinen unbelederten Holztangenten hat das Instrument einen cembaloartigen Grundklang. Dieser kann durch die Verwendung folgender Effekte verändert werden: 1. *una corda* (die Tangenten schlagen nur eine Saite pro Chor an), 2. *Moderatorzug* (Lederstreifen zwischen Tangenten und Saiten, die einen dunkleren, dem Hammerklavier ähnelnden Ton erzeugen), 3. *Lautenzug* (hier separat für Bass und Diskant: die Saiten werden durch Stoff oder Leder gedämpft). Außerdem verfügt das Instrument über die übliche Dämpferhebung (mittels Kniehebel) und eine manuelle Vorrichtung zur Dämpferhebung nur im Diskantbereich.

© *Miklós Spányi* 2017

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 Tangentenklavier) 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 Kōnemann 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.

Le second volume de la collection *für Kenner und Liebhaber* que Bach publia en 1780 eut tant de succès que, pour le troisième, il décida d'un tirage de 1050 exemplaires. Ce troisième volume, qui comme le précédent consiste en une alternance de rondos et de sonates, parut en 1781 et fut dédié au Baron Gottfried van Swieten, Ambassadeur viennois à la Cour de Prusse et admirateur de Johann Sebastian et Carl Philipp Emanuel Bach.

Les rondos

Emanuel Bach signale à son éditeur Johann Gottlob Immanuel Breitkopf que « les nouveaux rondos sont très différents des précédents ». Cette différence n'est pas immédiatement apparente, car ces rondos possèdent les mêmes caractéristiques que ceux du second volume : modulations vers des tonalités éloignées, interruption des couplets par le refrain ou par une partie du refrain, sections non-mesurées, cadences et brusques changements d'affect. Peut-être la « différence » réside-t-elle dans le développement plus élaboré des motifs que subissent les rondos de ce troisième volume. La mélodie du refrain du rondo en do majeur Wq 57/1 (1779), par exemple, débute par une série de motifs qui consistent en une appoggiature ou un intervalle de seconde descendante. Bach accorde une attention particulière au caractère de ce refrain, y développe un minuscule motif – cette seconde descendante – et le soumet à un développement élaboré. Ce rondo se termine d'ailleurs par cette figure.

Le rondo en sol majeur, Wq 57/3 (1780) subit une autre sorte de traitement. Son refrain, cité intégralement ou partiellement, est constamment présent, et après des incursions dans des tonalités aussi éloignées que do dièse majeur et mi bémol mineur, revient brièvement à la tonalité principale. Sa phrase finale de quatre mesures est un fragment du refrain, dont la carrure a pu inspirer Haydn qui termine ses propres mouvements d'une manière analogue.

Le rondo en fa majeur, Wq 57/5 (1779) « diffère » des rondos du deuxième

volume par son caractère agité et entraînant. Bien que plus varié, surtout rythmiquement, et reprenant le refrain de nombreuses fois, il ne donne pas l'impression d'une structure construite sur une grande échelle, mais se développe continuellement et ne s'interrompt qu'une seule fois pour une mesure de silence. Sa coda, comme pour les autres rondos de ce volume, consiste en un rappel d'un fragment du refrain.

Les sonates

A l'inverse, les trois sonates de ce volume reflètent l'évolution de l'écriture pour clavier de Bach entre 1750 et 1780 : réduction progressive de la longueur des mouvements, de la densité de l'écriture qui devient plus ornée, fréquents enchaînements de mouvements au moyen de transitions. La sonate en la mineur Wq 57/2 (1780) montre bien le dernier stade de cette évolution : les trois mouvements sont courts, les premier et troisième, *Allegro* et *Allegro di molto* font appel à des motifs thématiques d'un style nouveau. Bien que l'*Andante* médian commence par un thème mélodieux mais conventionnel, rapidement la mélodie devient davantage ornée, sa densité devient plus légère, et sa cadence finale est éludée au profit d'une transition de quatre mesures qui conduit au mouvement suivant.

La sonate en ré mineur Wq 57/4 commence dans une ambiance sombre qui caractérise beaucoup de premiers mouvements des précédentes sonates écrites dans cette tonalité, quel que soit leur tempo. Cependant, sa texture et ses mélodies vives lui donnent un aspect plus léger. Le mouvement central, *Cantabile e mesto*, possède de la même manière le caractère expressif de beaucoup de mouvements lents écrits par Bach jusque là, mais son style harmonique est plus riche et plus aventureux. La longueur et le style d'écriture de l'*Allegro* final reflètent eux aussi une étape dans l'évolution du style de Bach.

La dernière sonate de ce volume, Wq 57/6, en fa majeur (1763) est celle qui fut écrite le plus tôt ; elle est la plus longue et la plus élaborée des trois, et aussi l'une

des plus connues de cette collection *für Kenner und Liebhaber*. Il est possible qu'elle ait circulé avant sa publication en 1781 parmi les musiciens qui appréciaient la musique de Bach ; en 1782, Johann Friedrich Reichardt, à qui Bach en avait donné une copie manuscrite, écrivait que c'était là sa « meilleure sonate », tandis qu'en 1784, Johann Nikolaus Forkel la comparait à une Ode.¹ Ses trois mouvements, l'*Allegro* héroïque, l'*Andante* lyrique et le mélancolique *Andante grazioso* adhèrent fidèlement à la structure binaire de la forme sonate, sur laquelle Bach s'appuie dans les dernières étapes de sa carrière. Cependant, chaque mouvement, toujours d'un caractère intense et expressif, possède un aspect narratif que l'on ne trouve pas dans la plupart de ses pièces de forme sonate.

Canzonetta avec six variations

A ce troisième volume de la collection *für Kenner und Liebhaber*, Miklós Spányi a ajouté une petite série de variations, écrites probablement à l'intention des claviéristes amateurs. En 1781, six musiciens en relation avec la Cour de Gotha publièrent une série de variations sur un thème d'une « amoureuse de la musique ». Bien que ce thème soit souvent attribué à Luise Dorothea de Saxe-Gotha-Altenburg (1710–67), Ulrich Leisinger a avancé de manière convaincante l'hypothèse que l'auteur de ce thème, une anglaise ou danse populaire anglaise, était probablement Charlotte de Saxe-Meiningen (1751–1827), épouse du Duc Ernst II de Gotha. Bach inscrivit ces variations dans le catalogue de ses œuvres sous l'intitulé « Canzonetta de la Duchesse de Gotha, avec six de mes variations ».

© Darrell M. Berg 2017

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

¹ Reichardt: *Musikalisches Kunstmagazin* (1782), 87; Forkel: *Musikalischer Almanach... auf das Jahr 1784*, 22–38.

Remarques de l'interprète

L'époque à laquelle fut publiée la collection *für Kenner und Liebhaber* de C. P. E. Bach est peut-être le chapitre le plus haut en couleurs de l'histoire des instruments à clavier. Alors que la vogue du clavicorde se poursuivait de plus belle, il y avait un nouvel élan, à partir des années 1770, dans la fabrication des clavecins, tandis qu'on assistait aux premières vagues de ce qui allait devenir une révolution, à la faveur de la popularité croissante du pianoforte. Dans ces circonstances, un compositeur et interprète aussi adaptable que C. P. E. Bach se devait de prendre en considération tant les possibilités offertes par ces différents instruments que les souhaits des musiciens qui achetaient sa musique.

Ceci a pour avantage d'offrir aux interprètes d'aujourd'hui une magnifique palette de ressources, mais en même temps, cela les met face à un sérieux dilemme. Un enregistrement ne doit pas être une démonstration de tous les instruments possibles, mais peut prendre le parti d'en présenter un qui soit à la fois authentique et inspirant. Toutefois, j'ai pour diverses raisons choisi d'éviter d'utiliser plus d'un instrument par disque, principalement parce que mes expériences précédentes de tels enregistrements est plutôt négative.

La page de titre de la collection suggère que les rondos étaient clairement destinés pour un nouveau-venu : le pianoforte. Il est aussi prouvé que C. P. E. Bach considérait cet instrument comme le plus approprié pour les fantaisies libres, sans que cela bien sûr exclue d'autres instruments : les fantaisies contenues dans cette collection représentent bien cette opinion ; toutefois ces pièces demandent des effets sonores variés, qui vont de l'intimité au monumental, pour lesquels les divers registres qu'offrent les premiers pianoforte (y compris les riches effets réalisés en libérant les étouffoirs) sont d'une grande aide.

Le plaidoyer le plus vigoureux en faveur du clavicorde est offert par les sonates. Toutefois, on peut supposer que ceux qui se portaient acquéreurs des volumes de

la collection *für Kenner und Liebhaber* et possédaient, outre un clavicorde, un grand clavecin (car c'est la période où on construisit les plus beaux clavecins avec de complexes dispositifs de registration), voire un pianoforte, nouvellement arrivé sur le marché, essayaient certainement ces ouvrages sur tous leurs instruments. Ces sonates peuvent bien sûr être jouées avec bonheur sur les premiers modèles de pianoforte, étant donné leur son intime et tout en finesse. Et lorsque nous considérons que Bach se produisait souvent au pianoforte pendant ces décennies, nous pouvons être certains que cet instrument représente un medium très typique pour ce répertoire.

C. P. E. Bach eut certainement accès à divers types de pianoforte à Hambourg, y compris aux récents modèles importés d'Angleterre. Son propre pianoforte était un *clavecin royal*, terme utilisé pour les pianoforte carrés de relativement grandes dimensions dont les marteaux étaient en bois nu, et possédant une série de registres permettant de produire des effets et des couleurs variés. Esthétiquement et du point de vue du son, le piano à tangentes, *Tangentenflügel*, lui est très proche. Il peut être décrit comme un pianoforte qui produit le son non au moyen de marteaux, mais au moyen de tangentes, petites tiges de bois qui frappent les cordes. Cet instrument est par ailleurs similaire à beaucoup de pianoforte de l'époque, et possède une série de registres.

On utilise dans cet enregistrement un piano à tangentes, qui représente très bien l'esthétique du piano en Allemagne dans les années 1770–1780. Notre instrument possède des tangentes en bois nu, qui produisent un son de base analogue à celui du clavecin, que l'on peut modifier en utilisant des registres comme 1) *una corda* (les tangentes frappent une seule corde par note) 2) le *modérateur* (*moderator*, qui glisse de minces lanières de cuir entre la tangente et la corde, produisant un son plus sombre qui évoque davantage celui du pianoforte) 3) le *jeu de luth* (*Lautenzug*, ici divisé entre basses et dessus) où les cordes sont assourdies par une pièce de tissu

ou de cuir. On trouve également l'habituel dispositif (une genouillère) qui permet de laisser résonner les cordes en maintenant levés les étouffoirs, et un registre actionné par la main pour ne maintenir levés que les étouffoirs du registre aigu.

© *Miklós Spányi 2017*

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 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 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.

PRAISE FOR RECENT INSTALMENTS IN THIS RECORDING PROJECT:



‘FÜR KENNER UND LIEBHABER’: SONATAS FROM COLLECTIONS 1 & 2 (Vol. 31, BIS-2131)

Empfehlung: „Die hier zu besprechende CD rückt Spányis besondere Leistungen als Virtuose auf dem Clavichord in den Vordergrund...“ *KlassikHeute.de*

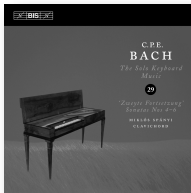
‘Yet another excellent recording in what is becoming one of the most valuable surveys of keyboard music by any composer from any period.’
MusicWeb-International.com



KURZE UND LEICHTE CLAVIERSTÜCKE (Vol. 30, BIS-2125)

Disco del mese *Classical Voice*

5 Stelle *Musica*



‘ZWEYTE FORTSETZUNG’ SONATAS NOS 4–6 (Vol. 29, BIS-2046)

‘Spányi is, as ever, a fastidious player, keenly attuned to Bach’s particular brand of *Empfindsamkeit*, especially in the quasi-improvisatory slow movements.’ *Gramophone*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

SOURCES:

Rondos and Sonatas:

First print: *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber (...), Dritte Sammlung*, Leipzig, 1781

Canzonetta with 6 Variations:

- 1) autograph ms.: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 730
- 2) library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5899

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



RECORDING DATA

Recording: July 2015 at the Keizerszaal, Sint-Truiden, Belgium
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
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: Marion Schwebel
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2017 and © Miklós Spányi 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Mikaelberg
Photograph of the tangent piano: © 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-2213 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

BIS-2213