



C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

28

*‘Zweyte Fortsetzung’
Sonatas Nos 1–3*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

‘ZWEYTE FORTSETZUNG’ SONATAS NOS 1–3

SONATA NO. 1 IN E FLAT MAJOR, Wq 52/1 (H 50)		21'02
1	I. <i>Poco allegro</i>	11'13
2	II. <i>Adagio assai</i>	5'14
3	III. <i>Presto</i>	4'35
SONATA NO. 2 IN D MINOR, Wq 52/2 (H 142)		14'51
4	I. <i>Allegretto</i>	5'58
5	II. <i>Larghetto e sempre piano</i>	3'36
6	III. <i>Allegro</i>	5'16
SONATA NO. 3 IN G MINOR, Wq 52/3 (H 158)		12'20
7	I. <i>Andante ed amoroso</i>	4'17
8	II. <i>Allegretto</i>	5'03
9	III. <i>Allegro moderato</i>	2'59
from SONATA NO. 3, Wq 52/3		
10	First movement – embellished version <i>Andante ed amoroso</i>	4'21

	SONATA IN F MAJOR, Wq 62/24 (H 240)	11'12
11	I. <i>Allegro</i>	3'58
12	II. <i>Andante</i>	3'14
13	III. <i>Allegretto</i>	4'00

	SONATA IN C MINOR, Wq 60 (H 209)	8'42
14	I. <i>Allegretto</i>	6'18
15	II. <i>Largo</i>	0'38
16	III. <i>Presto</i>	1'44

TT: 73'47

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

During the years preceding the publication of the *Zweyte Fortsetzung* (*Second Sequel*) von *Sechs Sonaten fürs Clavier* (1763), presented in this and the following volume of this series, Bach had more time than usual for composing – his employer Friedrich II (Frederick the Great) of Prussia was occupied with the Seven Years' War (1756–63) and had little time for musical activities. Yet two of the works (No. 1 and No. 4) included in the *Zweyte Fortsetzung* were not composed in these years, but in the 1740s. Bach clearly believed that these earlier works would be compatible with the sonatas in the collection of 1763. Many of the keyboard sonatas that Carl Philipp Emanuel Bach composed around this time (i.e. around 1763) were directed to players of modest performing ability and musical understanding, e.g. the *Leichte Sonaten* and the *Sonates a l'usage des dames* (included on Volumes 5 [BIS-964], 6 [BIS-978] and 9 [BIS-1088]). But in the series he had begun with the *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (*Six Sonatas for keyboard with Varied Reprises*) and dedicated to Princess Amalia of Prussia he explored new ideas, styles and textures and appealed to the taste of more sophisticated musicians. The *Zweyte Fortsetzung* was Bach's final publication in this distinguished series.

The first movement of the **Sonata in E flat major, Wq 52/1**, composed in 1747, has a wide variety of rhythms and textures including a swinging melody in the right hand with a drumming bass accompaniment in the left and occasional octaves that rumble in imitation of an orchestra. The *Adagio assai* that follows is a substantial movement with an ornate melody in its middle section. This movement seems to have been composed with a clavichord in mind; it not only has frequent dynamic changes, but also contains a passage that calls for a typical clavichord articulation: *Tragen der Töne* or *portato* (accentuation of notes within a slur). The *Presto*, a 'perpetual-motion' movement, provides a release of tension.

Like several first movements of Bach's keyboard sonatas in D minor, the first movement of the **Sonata in D minor, Wq 52/2**, is gentle and elegant; Bach seems to have preferred this key for such movements. This poised *Allegretto* is based on a 'Mannheim sigh' (a two-note appoggiatura figure that anticipates its note of resolution). The second movement, *Larghetto e sempre piano*, begins even more placidly than the first. But despite its heading, it is marked *forte* on several occasions and contains one particularly loud outburst before it returns to its tranquil mood. The final *Allegro* is the most adventurous movement of the sonata. Its opening immediately casts doubt on the tonality of the movement: its first phrase, in D minor, is followed by a phrase that begins in C minor, and it is only after four more bars that Bach returns the listener to D minor. Haydn and Beethoven later followed this example with openings that question the tonality (e.g. the String Quartet in C major, Op. 54 No. 2, and the Piano Sonata in G major, Op. 31 No. 1, respectively).

For the **Sonata in G minor, Wq 52/3**, Bach chose a sequence of movements – slow-fast-moderately fast – that harks back to the early eighteenth century and is almost never found in his keyboard sonatas, for the preponderant sequence in these works (even the early ones) is fast-slow-fast. The opening movement, in G minor, marked *Andante ed amoroso*, is the sonata's 'slow movement' and is full of expressive appoggiaturas, as may be inferred from its title. The remaining two movements are in G major, the first being a cheerful *Allegretto*. The final *Allegro moderato* is a ternary movement (ABA) with outer sections that demonstrate Bach's inexhaustible variation of repetitions. Its B section, in G minor, recalls the sonata's opening key.

Wq 52/3 is followed in this volume by Miklós Spányi's performance of Bach's embellished version of the *Andante ed amoroso*. Bach preserved this version, along with a number of other embellishments, in a manuscript labelled 'Verände-

rungen und Auszierungen zu einigen meiner Sonaten' ('Variations and Embellishments for some of my Sonatas'). The dates of composition and the occasions for which these embellishments were made are unknown.

The **Sonata in F major, Wq 62/24**, was composed in 1769, Bach's first year of residence in Hamburg, and appears in the anthology of instrumental and vocal pieces that he edited and published the following year: *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: M.C. Bock, 1770). As its title, 'Sonate mit veränderten Reprisen', signifies, all three of its movements contain Bach's written-out varied repetitions. This light, affable sonata is obviously directed to a wide variety of keyboard players, amateur and professional.

The **Sonata in C minor, Wq 60**, has a somewhat complicated history. Bach's *Nachlaß-Verzeichnis*, the catalogue of his musical estate published by his widow in 1790, gives its date of origin as 1766. This catalogue records the 'renewal' of Bach's compositions of the 1730s and notes the revision of a few subsequent works. But for many others, including Wq 60, it is silent. The manuscript sources of Bach's works and his letters to the publisher Johann Gottfried Immanuel Breitkopf tell the story of this work, however: in letters of 23rd July, 20th September and 23rd September 1785 Bach wrote of a new sonata that he was sending, probably to sweeten his request that Breitkopf publish a new edition of the *VI Sonatas with Varied Reprises for Clavier* (Wq 50). The new edition was intended to foil Johann Carl Friedrich Rellstab's attempt to publish a pirated and competing edition of this collection (see notes to volume 26 of this series [BIS-2040]). Breitkopf published the 'new sonata' singly in 1785 as *Una Sonata per il Cembalo solo*. The published sonata is a considerably altered and shortened version of the Sonata in C minor he had composed in 1766. Keeping the first movement, a polished *Allegretto* based on a Mannheim sigh, Bach removed the original second and third movements (an *Andante* in C major and an

Allegro in C minor). To replace the *Andante* he composed a *Largo* of eight bars: a transitional, open-ended movement that begins in G minor and ends on the dominant of C minor. He replaced the original *Allegro* with a *Presto* of much lighter character.

© **Darrell M. Berg 2014**

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

Performer's Remarks

One exciting feature of the Wq 52 set of sonatas – published as the second sequel of the famous *Sonatas with Varied Reprises* (found on Volume 21 [BIS-1624]), following the first sequel (Wq 51, on Volumes 26 & 27 [BIS-2040 & 2043]) – is the inclusion of two sonatas composed much earlier than the rest of the set. While most of the Wq 50, 51 and 52 sonatas were composed between 1758 and 1762, the *Zweyte Fortsetzung* set contains two sonatas from the 1740s: No. 1 in E flat major from 1747 and No. 4 in F sharp minor from 1744. Stylistically these differ radically from the rest of the set; instead they are closest to the ‘Württemberg’ Sonatas, published in 1744, and to the sonatas composed directly thereafter, included on Volumes 24 & 25 [BIS-1764 & 1819]. Both sonatas feature long forms, a highly dramatic musical language with many colourful contrasts and textures that are more massive and complex than those of the later sonatas, composed at a time when the composer was already seeking a new language through lighter, more gallant stylistic elements and a very refined and transparent keyboard writing.

In the meantime, keyboard instruments were also changing. The period between the earliest and the latest of the Wq 52 sonatas was one of highly diverse experimentation and saw the production of several new types of keyboard instrument. We may therefore assume that in 1744 C.P.E. Bach had been facing a

radically different market for keyboard instruments than he did in 1763, the year in which the *Zweyte Fortsetzung* sonatas were published. Nevertheless, he did not hesitate to include the two radically earlier sonatas in the publication.

This gives the modern performer some idea about the general attitude of eighteenth-century musicians towards instruments both old and new, as well as the concept of using ‘authentic’ instruments for playing earlier music. Quite simply they did not care if a piece had originally been conceived for earlier instruments if there were more modern ones at their disposal. For a musician in the 21st century the changes that the instruments underwent may seem hardly noticeable and are therefore often disregarded, but the fact is that in many important aspects a clavichord from the 1740s differs from one built in the 1760s as much as a traditional German harpsichord of the 1740s differs from a big English harpsichord from around 1760 – a type of instrument enormously popular also in Germany at the time, and equipped with the most modern technical devices.

We can safely assume that much music was played on instruments built much earlier as well as much later than its date of composition or publication. This eighteenth-century attitude of not caring overly much about such authenticity offers the players of today a very welcome freedom, justifying the use of slightly later instruments.

I have myself often opted for a clavichord in this series – a copy of a rather late eighteenth-century instrument, built in the Silbermann tradition reaching back to some fifty years earlier. I freely admit, however, that many works that I record on the clavichord would be well-suited also to various types of harpsichord and fortepiano. Was it perhaps the new wave of splendidly innovative instruments around 1760 that specifically gave C.P.E. Bach the idea to publish some of his earlier sonatas?

© *Miklós Spányi* 2014

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, clavicord 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 den Jahren vor der Veröffentlichung der *Zweyten Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier* (1763), die in dieser und der nächsten Folge dieser Reihe vorgestellt werden, hatte Bach mehr Zeit zum Komponieren als sonst: Sein Dienstherr, Friedrich II. von Preußen (Friedrich der Große), war in den Siebenjährigen Krieg (1756–1763) verwickelt und hatte wenig Zeit für musikalische Aktivitäten. Zwei Stücke aus der *Zweyten Fortsetzung* (Nr. 1 und 4) aber stammen nicht aus dieser Zeit, sondern aus den 1740er Jahren. Offenkundig war Bach der Überzeugung, dass diese früheren Werke gut zu den Sonaten der Sammlung von 1763 passten. Viele der Klaviersonaten*, die Carl Philipp Emanuel Bach um 1763 komponierte, richteten sich an Spieler mit bescheidenen technischen Fähigkeiten und musikalischen Kenntnissen, z.B. die *Leichten Sonaten* und die *Sonates a l'usage des dames* (vgl. Vol. 5 [BIS-964], 6 [BIS-978] und 9 [BIS-1088]). In der Serie aber, die er mit den *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* begonnen und Prinzessin Amalie von Preußen gewidmet hatte, erforschte er neue Ideen, Stile und Satztechniken und appellierte damit an den Geschmack avancierterer Musiker. Die *Zweyte Fortsetzung* war Bachs letzte Veröffentlichung in dieser bedeutenden Serie.

Der erste Satz der 1747 komponierten **Sonate Es-Dur Wq 52/1** zeigt eine Vielzahl von Rhythmen und Texturen, darunter eine pendelnde Melodie in der rechten Hand mit einer Trommelbass-Begleitung in der linken sowie gelegentlich polternden Oktaven, die ein Orchester imitieren. Das nachfolgende *Adagio assai* ist ein gewichtiger Satz mit einer verzierten Melodie im Mittelteil. Dieser Satz scheint im Hinblick auf ein Clavichord komponiert worden zu sein: nicht nur begegnen zahlreiche dynamische Wechsel, sondern er enthält auch eine Pas-

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

sage, die eine für das Clavichord typische Artikulation verlangt: *Tragen der Töne* oder *portato* (Hervorhebung von Tönen innerhalb eines Bindebogens). Das *Presto* ist ein Perpetuum mobile, das die Spannungen freisetzt.

Wie die ersten Sätze anderer d-moll-Klaviersonaten von Bach ist der erste Satz der **Sonate d-moll Wq 52/2** sanft und elegant; Bach scheint diese Tonart für derlei Sätze bevorzugt zu haben. Das wohlbalancierte *Allegretto* basiert auf einem „Mannheimer Seufzer“ (eine zweitönige Vorhaltfigur, die den Zielton vorwegnimmt). Der zweite Satz (*Larghetto e sempre piano*) beginnt noch friedlicher als der erste. Trotz seiner Überschrift findet sich mehrfach die Bezeichnung *forte* und an einer Stelle ein besonders lauter Ausbruch, bevor die ruhige Stimmung wiederkehrt. Das abschließende *Allegro* ist der kühnste Satz der Sonate, dessen Beginn sogleich Zweifel an der Tonalität weckt: Auf die erste Phrase in d-moll beginnt eine weitere in c-moll; bereits vier Takte später führt Bach den Hörer nach d-moll zurück. Haydn (Streichquartett C-Dur op. 54/2) und Beethoven (Klaviersonate G-Dur op. 31/1) folgten diesem Beispiel später mit Satzanfängen, die die Tonalität in Frage stellen.

Für die **Sonate g-moll Wq 52/3** wählte Bach eine Satzfolge (langsam-schnell-mäßig schnell), die an das frühe 18. Jahrhundert erinnert und die sich in seinen Klaviersonaten so gut wie nie findet, denn die überwiegende Abfolge in diesen Werken (auch in den frühen) ist schnell-langsam-schnell. Der Eingangssatz in g-moll (*Andante ed amoroso*) ist der „langsame Satz“ der Sonate und, wie die Vortragsanweisung andeutet, von expressiven Vorhalten geprägt. Die übrigen beiden Sätze stehen in G-Dur; der erste ist ein fröhliches *Allegretto*, während das abschließende *Allegro moderato* eine dreiteilige Form (ABA) aufweist, deren Außenteile Bachs unerschöpflich veränderte Wiederholungen enthalten. Sein B-Teil greift die Ausgangstonart der Sonate, g-moll, auf.

Auf Wq 52/3 folgt hier Bachs verzierte Fassung des *Andante ed amoroso*.

Bach bewahrte diese Fassung zusammen mit einer Reihe anderer Verzierungen in einem Manuskript mit dem Titel „Veränderungen und Auszierungen zu einigen meiner Sonaten“ auf. Die Entstehungszeiten und die Anlässe für diese Verzierungen sind nicht bekannt.

Die **Sonate F-Dur Wq 62/24** wurde 1769 komponiert, im ersten Jahr von Bachs Hamburger Amtszeit, und sie ist in einem Sammelband mit Instrumental- und Vokalstücken enthalten, den er im Jahr darauf edierte und veröffentlichte: *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: M. C. Bock, 1770). Wie der Titel „Sonate mit veränderten Reprisen“ anzeigt, enthalten alle drei Sätze Bachs ausgeschriebene Wiederholungsvarianten. Die leichte, freundliche Sonate richtete sich offensichtlich an ein großes Spektrum von Amateur- und Berufsmusikern.

Die **Sonate c-moll Wq 60** hat eine etwas komplizierte Geschichte. Bachs Nachlaß-Verzeichnis, das seine Witwe im Jahr 1790 veröffentlichte, gibt die Entstehungszeit mit 1766 an. Dieser Katalog hält die „Erneuerung“ von Bachs Kompositionen der 1730er Jahre fest und vermerkt auch die Revision einiger späterer Werke. Über viele andere, darunter Wq 60, schweigt es. Gleichwohl erzählen die handschriftlichen Quellen der Werke Bachs und seine Briefe an den Verleger Johann Gottfried Immanuel Breitkopf die Geschichte dieses Werks: In Briefen vom 23. Juli, 20. September und 23. September 1785 kündigte Bach die Übersendung einer neuen Sonate an, wohl um seine Anfrage zu versüßen, Breitkopf möge eine Neuausgabe der *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* (Wq 50) veröffentlichen. Diese Neuausgabe sollte Johann Carl Friedrich Rellstabs Vorhaben vereiteln, einen Raubdruck dieser Sammlung zu veröffentlichen (vgl. die Anmerkungen zu Vol. 26 dieser Reihe [BIS-2040]). Breitkopf veröffentlichte die „neue Sonate“ im Jahr 1785 separat als *Una Sonata per il Cembalo solo*. Diese Sonate ist eine erheblich veränderte und gekürzte Version der Sonate c-moll aus dem Jahr 1766. Während Bach den ersten Satz (ein ge-

schliffenes *Allegretto*, das auf einem Mannheimer Seufzer basiert) beibehielt, strich er den zweiten und den dritten Satz (ein *Andante* in C-Dur und ein *Allegro* in c-moll). An die Stelle des *Andante* tritt ein *Largo* von acht Takten: eine Überleitung mit offenem Ende, die in g-moll beginnt und auf der Dominante von c-moll endet. Das ursprüngliche *Allegro* ersetzte er mit einem *Presto* von erheblich leichterem Charakter.

© **Darrell M. Berg** 2014

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

Anmerkungen des Interpreten

Ein interessantes Charakteristikum der Sonatensammlung Wq 52 – veröffentlicht als zweite Fortsetzung der berühmten *Sonaten mit veränderten Reprisen* (vgl. Vol. 21 [BIS-1624]; für die erste Fortsetzung, Wq 51, vgl. Vol. 26 & 27 [BIS-2040 & 2043]) – ist die Integration zweier Sonaten, die erheblich früher als der Rest der Sammlung entstanden sind. Während die meisten der Sonaten aus Wq 50, 51 und 52 zwischen 1758 und 1762 komponiert wurden, enthält die *Zweite Fortsetzung* zwei Sonaten aus den 1740er Jahren: Nr. 1 in Es-Dur aus dem Jahr 1747 und Nr. 4 in fis-moll aus dem Jahr 1744. Stilistisch unterscheiden sie sich grundlegend vom Rest der Sammlung, stattdessen stehen sie den 1744 veröffentlichten „Württembergischen Sonaten“ sowie den direkt danach komponierten Sonaten am nächsten (vgl. Vol. 24 & 25 [BIS-1764 & 1819]). Beide Sonaten sind weiträumig angelegt, zeigen eine hochdramatische Musiksprache mit vielen farbenreichen Kontrasten und Texturen, die voller und komplexer sind als die der späteren Sonaten, und sie wurden zu einer Zeit geschrieben, als der Komponist bereits auf dem Weg zu einer neuen Sprache war – mit leichteren, galanteren Stilelementen und einem überaus raffinierten und transparenten Klaviersatz.

Unterdessen befanden sich auch die Tasteninstrumente im Wandel. Die Zeit zwischen den ältesten und den jüngsten der Sonaten Wq 52 war eine Zeit unterschiedlichster Experimente, und sie erlebte etliche neue Arten von Tasteninstrumenten. Wir können daher davon ausgehen, dass C.P.E. Bach im Jahr 1744 einen ganz anderen Markt für Tasteninstrumente vor sich hatte als 1763, dem Jahr, in dem die *Zweyte Fortsetzung* veröffentlicht wurde. Dennoch zögerte er nicht, die beiden beträchtlich früheren Sonaten in die Sammlung aufzunehmen.

Dies vermittelt dem heutigen Musiker eine Vorstellung von der allgemeinen Haltung der Musiker des 18. Jahrhunderts gegenüber alten und neuen Instrumenten sowie gegenüber der Verwendung „authentischer“ Instrumente für Alte Musik. Wenn modernere Instrumente zur Verfügung standen, war es ihnen schlicht und einfach egal, ob ein Stück ursprünglich für ältere konzipiert worden war. Einem Musiker des 21. Jahrhunderts mögen die instrumententechnischen Änderungen mitunter unerheblich scheinen, so dass sie oft außer Acht gelassen werden, doch tatsächlich unterscheidet sich ein Clavichord der 1740er Jahre in vielen wichtigen Aspekten von einem der 1760er Jahre so sehr wie ein traditionelles deutsches Cembalo der 1740er Jahre von einem um 1760 gebauten großen englischen Cembalo – ein Instrumententyp, der damals auch in Deutschland sehr beliebt und mit modernster Technik ausgestattet war.

Wir dürfen daher mit einiger Sicherheit annehmen, dass viele Musikstücke auf Instrumenten gespielt wurden, die weit vor oder nach ihrer Komposition bzw. Publikation erbaut worden sind. Die damalige liberale Einstellung in Fragen der Authentizität bietet den heutigen Spielern eine sehr willkommene Freiheit, und sie rechtfertigt den Einsatz etwas später entstandener Instrumente.

Ich habe mich in dieser Reihe oft für ein Clavichord entschieden: die Kopie eines Instruments aus dem späten 18. Jahrhundert, das in der rund fünfzig Jahre zuvor begründeten Silbermann-Tradition erbaut wurde. Ich räume indes gern

ein, dass sich viele der Werke, die ich auf dem Clavichord einspiele, auch für verschiedene Cembali und Hammerflügel gut eignen würden. War es vielleicht die neue Welle der herrlich innovativen Instrumente um 1760, die C. P. E. Bach auf die Idee brachte, einige seiner früheren Sonaten zu veröffentlichen?

© *Miklós Spányi* 2014

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.

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.

Pendant les années qui précédèrent la publication de la *Zweyte Fortsetzung* (Seconde livraison) von *Sechs Sonaten fürs Clavier* (1763) que l'on trouvera dans ce volume et dans le suivant, Bach eut plus de temps que d'habitude à consacrer à la composition, son employeur, Frédéric II (Frédéric le Grand) occupé par la Guerre de Sept Ans (1756–1763), ayant peu de temps pour les activités liées à la musique. Cependant, deux des œuvres (n° 1 et n° 4) de cette *Zweyte Fortsetzung* datent non de cette période, mais des années 1740 et il est clair que Bach estimait que ces pièces étaient compatibles avec celles de la collection de 1763. Beaucoup des sonates composées par Carl Philipp Emanuel Bach dans les années 1760 étaient destinées à des musiciens d'un niveau et d'une culture musicale modestes, par exemple, les *Leichte Sonaten*, les *Sonates à l'usage des Dames* (voir volumes 5 [BIS-964], 6 [BIS-978] et 9 [BIS-1088]). Mais dans la série de recueils qui débute par les *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (*Six Sonates pour Clavier avec des reprises variées*), dédiées à la Princesse Amalia de Prusse, il exploite des idées, des styles et des textures nouvelles, et s'adresse au goût de musiciens plus sophistiqués. La *Zweyte Fortsetzung* est la dernière publication de cette brillante série.

Le premier mouvement de la **Sonate en mi bémol majeur Wq 52/1**, composée en 1747, exploite une large variété de rythmes et de textures, y compris une mélodie balancée à la main droite et une main gauche imitant le tambour qui, de temps en temps, gronde à l'imitation de l'orchestre. L'*Adagio assai* qui suit est un mouvement ample qui présente une mélodie ornée dans sa section centrale. Ce mouvement semble avoir été composé pour le clavicorde : en plus de fréquents changements de dynamique, il possède un passage qui fait appel à une articulation typique du clavicorde : *Tragen der Töne* ou *portato* (accentuation des notes à l'intérieur d'une liaison). Le *Presto*, un mouvement perpétuel, permet une libération de la tension.

Comme plusieurs premiers mouvements des sonates de Bach écrites dans cette tonalité, celui de la **Sonate en ré mineur Wq 52/2** est léger et élégant ; Bach semble avoir eu, pour les mouvements de ce caractère, une préférence pour cette tonalité. D'un caractère posé, cet *Allegretto* est basé sur un effet appelé «sourir de Mannheim» (une appoggiature de deux notes qui anticipe sa note de résolution). Le second mouvement, *Larghetto e sempre piano*, débute de manière encore plus tranquille que le précédent. Mais en dépit de son titre, on trouve des indications *forte* à plusieurs occasions, et il présente une explosion bruyante avant de revenir à son humeur calme. L'*Allegro* final est le mouvement le plus audacieux de la sonate. D'emblée, il introduit un doute quant à la tonalité : sa première phrase, en ré mineur, est suivie d'une autre, en ut mineur, et ce n'est qu'après plusieurs mesures que Bach oriente de nouveau l'auditeur vers ré mineur. Plus tard, Haydn (Quatuor à cordes op. 54 n° 2) et Beethoven (Sonate pour piano en sol majeur op. 31 n° 1) suivront cet exemple qui interroge la tonalité.

Pour la **Sonate en sol mineur Wq 52/3**, Bach choisit une séquence de mouvements – lent, vif, modéré – qui nous ramène au début du dix-huitième siècle, et que l'on ne trouve presque jamais dans ses sonates pour clavier : en effet, on trouve dans ce type de pièces – mêmes celles de jeunesse – le schéma : vif, lent, vif. Le premier mouvement, en sol mineur, *Andante ed amoroso*, représente le mouvement lent de la sonate, où abondent les appoggiatures expressives, comme son titre le suggère. Les deux autres mouvements sont en sol majeur ; le premier est un *Allegretto* joyeux, et le final un *Allegro moderato* de forme ternaire (ABA) dont les sections initiales et finales montrent l'inépuisable habileté de Bach dans l'art de varier. La section B, en sol mineur, nous ramène à la tonalité qui débute la sonate.

Dans ce volume, la Sonate Wq 52/3 est suivie par la version variée de l'*An-*

dante ed amoroso. Bach compila cette version, avec un certain nombre d'autres versions variées, dans un manuscrit intitulé «Veränderungen und Auszierungen zu einigen meiner Sonaten» (Variations et embellissements pour certaines de mes sonates). Les dates de composition et les occasions pour lesquelles furent réalisés ces embellissements ne nous sont pas connues.

La **Sonate en fa majeur Wq 62/24** fut composée en 1769, première année de résidence de Bach à Hambourg. Elle parut dans une anthologie de pièces instrumentales et vocales qu'il édita et fit paraître l'année suivante : *Musikalisches Vielerley* (Hamburg: M.C. Bock, 1770). Comme son titre l'indique, «Sonate mit veränderten Reprisen» (Sonate avec reprises variées), tous les trois mouvements de cette sonate contiennent des reprises variées écrites en toutes notes par le compositeur. Cette sonate d'un caractère léger et chaleureux la destine manifestement à un large public de claviéristes, amateurs et professionnels.

La **Sonate en ut mineur Wq 60** a une histoire quelque peu compliquée. Le *Nachlaß-Verzeichnis*, le catalogue de la succession de Bach, publié par sa veuve en 1790, indique 1766 comme date de composition. Ce catalogue enregistre la reprise de certaines pièces datant des années 1730 et la révision de quelques œuvres des années suivantes, mais pour beaucoup d'autres, dont la Sonate Wq 60, il reste silencieux. Cependant, les sources manuscrites et les lettres de Bach à l'éditeur Johann Gottfried Immanuel Breitkopf nous en disent un peu plus sur l'histoire de cette sonate. Dans des lettres du 23 juillet, des 20 et 23 septembre 1785, Bach déclare écrire une nouvelle sonate qu'il lui envoie, probablement pour adoucir sa requête que Breitkopf publie une nouvelle édition des *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* (Six Sonates pour Clavier avec reprises variées) Wq 50. Cette nouvelle édition avait pour but de contrecarrer la tentative d'un autre éditeur, Johann Carl Friedrich Rellstab, de publier une édition piratée de ce recueil, qui serait venue en concurrence avec

les exemplaires que Bach avait encore en sa possession (voir le livret du volume 26 de cette série [BIS-2040]). Breitkopf publia séparément la « nouvelle sonate » en 1785 sous le titre de *Una Sonata per il Cembalo solo*. Ainsi publiée, elle est une version raccourcie et considérablement modifiée de la sonate en ut mineur composée en 1766. Conservant le premier mouvement, un *Allegretto* raffiné basée sur un « soupir de Mannheim », Bach supprima les second et troisième mouvements, un *Andante* en ut majeur et un *Allegro* en ut mineur, pour les remplacer par un *Largo* de huit mesures, mouvement de transition ouvert qui débute en sol mineur et se termine sur la dominante, et par un *Presto* d'un caractère plus léger.

© **Darrell M. Berg 2014**

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

Remarques de l'interprète

L'un des aspects les plus passionnants du recueil de sonates Wq 52, publié comme seconde suite des célèbres *Sonates avec reprises variées*, que l'on trouvera dans le volume 21 [BIS-1624], précédée d'une première suite (Wq 51, volumes 26 & 27 [BIS-2040 & 2043], est la présence de deux sonates composées beaucoup plus tôt que les quatre autres. Alors que la plupart des sonates contenues dans les Wq 50, 51 et 52 furent écrites entre 1758 et 1762, la *Zweyte Fortsetzung* contient deux sonates des années 1740. La première en mi bémol majeur date de 1747, et la quatrième en fa dièse mineur est de 1744. D'un point de vue stylistique, elles diffèrent radicalement du reste du recueil et sont proches des Sonates « Wurtembourgeoises » publiées en 1744 et des sonates composées immédiatement après, que l'on trouvera dans les volumes 24 et 25 [BIS-1764 & 1819]. Ces deux sonates sont plus développées, et utilisent un langage d'un carac-

tère hautement dramatique, avec des contrastes hauts en couleurs et une écriture plus dense et plus complexe que celles écrites plus tard, alors que le compositeur était déjà à la recherche d'un nouveau langage, plus aéré, utilisant les éléments du style galant et une écriture pour clavier plus raffinée et plus transparente.

Pendant ce temps, les instruments à clavier évoluaient également. La période qui commence avec la plus ancienne des sonates Wq 62 et se termine avec la plus récente fut un moment de grande expérimentation qui vit l'apparition de plusieurs types nouveaux d'instruments. Nous pouvons donc supposer qu'en 1744, Bach se trouvait confronté à un marché d'instruments à claviers radicalement différent de ce qu'il était devenu en 1763, année de la publication de la *Zweyte Fortsetzung*. Néanmoins, il n'hésita pas à inclure dans le recueil ces deux sonates.

Ceci donne à l'interprète d'aujourd'hui une idée de l'attitude habituelle des musiciens du dix-huitième siècle à l'égard des instruments, ceux de facture récente comme ceux un peu plus anciens, ainsi qu'une approche du concept d'utilisation d'instruments « authentiques » pour jouer la musique ancienne. Très simplement, ils ne prêtaient pas attention si une pièce avait été écrite pour des instruments plus anciens que ceux dont ils disposaient. Pour un musicien du vingt et unième siècle, les modifications alors subies par les instruments peuvent sembler à peine discernables, et sont de ce fait souvent négligées, cependant il n'en reste pas moins qu'à beaucoup d'égards, un clavicorde des années 1740 diffère d'un autre construit dans les années 1760, de la même manière qu'un clavecin allemand traditionnel des années 1740 est différent d'un grand clavecin anglais construit vingt ans plus tard, un type d'instrument extrêmement populaire à l'époque en Allemagne, équipé des innovations mécaniques les plus modernes.

Nous pouvons donc sans grand risque supposer que la plus grande partie de

la musique était à l'époque jouée sur des instruments construits beaucoup plus tôt que la date de composition ou de publication des œuvres. Cette attitude propre au dix-huitième siècle, de ne pas se soucier exagérément de ce genre d'authenticité nous laisse une liberté bienvenue qui justifie l'emploi d'instruments un peu postérieurs aux dates de composition.

Dans le cadre de cette intégrale, j'ai moi-même souvent opté pour un clavicorde – une copie d'un instrument du dix-huitième siècle assez tardif, construit dans la tradition Silbermann qui nous ramène quelques cinquante années en arrière. J'admets toutefois volontiers que beaucoup d'œuvres que j'enregistre sur le clavicorde conviendraient tout autant à différentes sortes de clavecins et de pianoforte. Qui sait si ce n'est pas la nouvelle vogue d'instruments splendidement innovateurs des années 1760 qui donna précisément à C.P.E. Bach l'idée de publier certaines de ses anciennes sonates ?

© Miklós Spányi 2014

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 pianoforte, 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 Könemann 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.

ALSO AVAILABLE



CARL PHILIPP EMANUEL BACH · THE COMPLETE KEYBOARD CONCERTOS
MIKLÓS SPÁNYI *harpsichord/fortepiano/tangent piano*
with CONCERTO ARMONICO / PÉTER SZÜTS & MÁRTA ÁBRAHÁM and OPUS X / PETRI TAPIO MATTSON

AVAILABLE ON 20 SEPARATE CDS

‘Really, you can dip into this series anywhere and be rewarded with excellent, unfamiliar music.’ *Classics Today.com*
“Como saben los que siguen esta integral de Spányi, son las suyas unas interpretaciones irreprochables, en todos los sentidos.” *CD Compact*

‘A set in which the genius of C. P. E. Bach and the brilliance of Spányi and Szűts blend in an inseparable unit where the sum of the parts is greater than the whole.’ *Fanfare*

„Miklós Spányi als Spiritus rector und Experte für diesen Komponisten sorgt regelmäßig für fulminante Einspielungen, die keinerlei Routine oder gar Ermüdung erkennen lassen.“ *Klassik.com*

„Miklós Spányi's Einspielung von Carl Philipp Emanuel Bachs Clavierkonzerten und Soloclaviermusik wird in der Schallplattengeschichte mit vollem Recht einmal einen Platz als epochale Leistung erhalten.“ *Klassik Heute*

« Une entreprise incontournable pour tous ceux qui s'intéressent à la musique de C. P. E. Bach. » *Classica-Répertoire*

For details of individual discs, please visit www.bis.se

INSTRUMENTARIUM

Clavichord built in 1999 by Joris Potvlieghe, Tollembeek (Belgium), facsimile of an instrument built by Gottfried Joseph Horn, Dresden, 1785 (now in the Musikinstrumentenmuseum in Leipzig)
www.jorispotvlieghe.be

SOURCES

SONATAS NOS 1–3, Wq 52/1–3 (H 50, 142, 158)

First print: *Zweyte Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier*, Georg Ludwig Winter, Berlin, 1763

EMBELLISHED VERSION OF THE FIRST MOVEMENTS OF SONATA 3

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 1135

2. Library of the Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5885

SONATA IN F MAJOR, Wq 62/24 (H 240)

First print in: *Musikalisches Vielerley*, Hamburg, M. C. Bock, 1770, ed. by C. P. E. Bach, where its individual title is: *Clavier-Sonate mit veränderten Reprisen*

SONATA IN C MINOR, Wq 60 (H 209)

First print: *Una Sonata per il Cembalo Solo*, Breitkopf, Leipzig & Dresden, 1785

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



DDD

RECORDING DATA

Recording: July 2013 at the Keizerszaal, Sint-Truiden, Belgium
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 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: Jens Braun
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2014 and © Miklós Spányi 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photo of Miklós Spányi: © Magdy Mikaelberg Spányi
Photo of the clavichord: © Joris Potvlieghe
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2045 CD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



THE CLAVICHORD USED ON THIS RECORDING

BIS-2045