



C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

19

*Various Pieces
from the 1760s*

MIKLÓS SPÁNYI
TANGENT PIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–1788)

VARIOUS PIECES FROM THE 1760S

[1] VARIATIONS IN F MAJOR ON 'ICH SCHLIEF, DA TRÄUMTE MIR' 17'13 Wq 118/1 (H 69)

Theme

Variation 1 (start time: 0'59)

Variation 2 (1'51)

Variation 3 (2'43)

Variation 4 (3'40)

Variation 5 (4'32)

Variation 6 (5'32)

Variation 7 (6'29)

Variation 8 (7'23)

Variation 9 (8'17)

Variation 10 (9'08)

Variation 11 (10'08)

Variation 12 (10'59)

Variation 13 (12'24)

Variation 14 (13'19)

Variation 15 (14'22)

Variation 16 (15'21)

Variation 17 (16'13)

SONATA IN E FLAT MAJOR, Wq 65/42 (H 189)

14'14

[2] I. *Allegro di molto*

5'43

[3] II. *Adagio assai, sostenuto ed affettuoso*

4'43

[4] III. *Presto*

3'39

[5] POLONOISE IN G MINOR, Wq 116/22 (H 154)

1'52

[6] ALLEGRO IN C MAJOR, Wq 116/21 (H 153)

2'40

7 VARIATIONS ON AN ARIETTA IN A MAJOR, Wq 118/2 (H 155) 9'04

Arietta

Variation 1 (= Musikalisches Allerley, Variation 14) (start time: 1'02)

Variation 2 (= Musikalisches Allerley, Variation 13) (1'57)

Variation 3 (= Musikalisches Vielerley, Variation 1) (3'09)

Variation 4 (= Musikalisches Vielerley, Variation 2) (4'14)

Variation 5 (= Musikalisches Vielerley, Variation 3) (5'01)

Variation 6 (= Musikalisches Allerley, Variation 17) (5'53)

Variation 7 (= Musikalisches Vielerley, Variation 4) (6'57)

Variation 8 (= Musikalisches Vielerley, Variation 5) (8'08)

SINFONIA IN F MAJOR, Wq 122/5 (H 227) 15'42

8 I. *Allegro di molto* 4'27

9 II. *Andante* 4'47

10 III. *Allegro assai* 6'25

TT: 62'18

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

INSTRUMENTARIUM

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

During his tenure in Berlin, Carl Philipp Emanuel Bach was employed as a keyboardist with the duty of accompanying Friedrich II of Prussia (Frederick the Great) in his performances as a flautist. The engagement of a second keyboardist as Friedrich's accompanist in 1745 gave Bach time to pursue his interest in composing. In 1755, when the position of second accompanist became vacant, Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), son of the composer Johann Friedrich Fasch, was proposed to fill the vacancy. In order to dispel the fears of the older Fasch, a man of pious ways, that employment at the godless Prussian court would be harmful to his son, Emanuel Bach took the young Fasch into his home and became his mentor. During the Seven Years' War, the Fasch family was able to return the favour – when Berlin was threatened with invasion, Bach and his family found refuge in the Fasch family home in Zerbst in 1758.

By this time Bach's credentials as an authority on playing keyboard instruments and his reputation as a composer for the keyboard were well established. His clientèle of amateur keyboard players was growing exponentially; there was a demand among these eager amateurs for all sorts of keyboard works, including sets of variations on familiar tunes. Bach published the seventeen variations on a little canzonetta, *Ich schlief, da träumte mir*, Wq 118/1(H 69), in an anthology intended for such players, *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, which appeared serially between 1761 and 1763 (Bach's variations appeared at the end of 1761). Other composers also responded to this demand – there are ten variations on *Ich schlief* by Johann Philipp Kirnberger in earlier issues, a dozen attributed to Friedrich Wilhelm Marpurg in a manuscript from around this time, and fifteen attributed to 'Bach' (no first name is given) in another manuscript. According to Bach's *Nachlass-Verzeichnis*, the catalogue of his musical estate, he actually composed the *Allerley* variations in 1752, nine years before their

publication, anticipating – or perhaps creating – the vogue of keyboard variations on popular melodies. For *Musikalisches Vielerley*, the anthology that he edited and published in Hamburg in 1770, he provided seven additional variations on *Ich schlief, da träumte mir* in a style quite different from that of the collection in *Allerley*. (These are to be included in a later volume of this series.)

The *Sonata in E flat major*, Wq 65/42 (H 189; 1765), is one of the more than fifty keyboard sonatas that remained unpublished in Bach's lifetime. The style of its first two movements reflects Bach's interest in transferring various instrumental and vocal styles to the keyboard. The *Allegro di molto* begins with the furious rising arpeggios – often called 'Mannheim rockets' – that characterize the orchestral style of Johann Stamitz and his colleagues. Much of the movement has a *Trommelbass* (drumming bass) accompaniment typical of orchestral sinfonias of the mid-eighteenth century. But this movement also contains some textures that belong to the keyboard: rapid arpeggios of rising semiquavers (accelerated versions of the 'rocket' theme), which provide another kind of accompaniment, and a quick alternation of left and right hands that prefigures the lively textures of Bach's *Kenner und Liebhaber* sonatas. The *Adagio assai sostenuto ed affettuoso*, in a style that Bach began to borrow from vocal arias early in his career, contains an expressive and elaborately decorated melody. The third movement, a little *Presto* in binary form, belongs entirely to the keyboard: it is a little piece in perpetual motion style intended to display the skill of the keyboardist.

Bach gave the date 1760 to the *Allegro in C major*, Wq 116/21 (H 153), and the *Polonoise in G minor*, Wq 116/22 (H 154), and entered them into a manuscript entitled *Petites Pièces (Little Pieces)*. Bach's autograph manuscript of the C major piece originally contained the heading *Spieluhr*, indicating that it was intended for a musical box. Although this piece, which proceeds almost entirely in semiquavers, is indeed suited to a mechanical instrument, Bach later desig-

nated it for keyboard. He also revisited the G minor *Polonoise*, publishing it in a slightly different version in his collection of keyboard pieces titled *Clavier-stücke verschiedener Art* (1765).

The *Variations on an Arietta in A major*, Wq 118/2 (H 155), published in *Musikalisches Allerley* in 1762 (the origin of this theme is unknown) belong to a somewhat different category from that of Bach's sets of variations on *Ich schliefe, da träumte mir*: the pasticcio set of variations. *Allerley* contains seventeen variations on the arietta, the first eleven presumably by more than one composer (although none is named), the twelfth, fifteenth and sixteenth by Carl Friedrich Christian Fasch, and the thirteenth, fourteenth and seventeenth by Carl Philipp Emanuel Bach (the authorship of these last six variations is confirmed by a manuscript in Bach's hand found in Kiev in 1999). After Bach left Berlin for the position in Hamburg, both he and Fasch published further variations on the arietta, Fasch with the publisher Hummel in Amsterdam in 1782, Bach in *Musikalisches Vielerley*. In the present recording Miklós Spányi has combined the three variations of *Allerley* with the five variations of *Vielerley* in the manner described in the list of contents.

Bach's *Sinfonia in F major*, Wq 181 (H 656; 1762), was, most likely, arranged for keyboard in 1766. As a version of his orchestral sinfonia, this arrangement, Wq 122/5 (H 227), adheres even more closely than does the *Sonata in E flat major*, Wq 65/42 (H 189), to Bach's symphonic style. The outer movements have the breathless, driving intensity of most of Bach's sinfonias. The first movement consists of much dramatic *unisono* (octave) writing, and the last two have a *Trommelbass* as a constant accompaniment. The structural features of this work are also characteristic of Bach's orchestral music. Its first two movements are open-ended: the *Allegro di molto* follows the same structural design as most of Bach's keyboard sonatas until shortly before the end, but after modulating back to its

own key of F major, seemingly for a final cadence, veers suddenly and loudly into unexpected harmonies, arriving at a C major chord in preparation for the *Andante*. This movement, in F minor, ends even less conclusively than does the first. After a return to the home tonality it appears to be moving towards a peaceful conclusion, but is interrupted by one of Bach's famous moments of silence: a half-bar of rest. A short phrase follows, and the movement ends with another half-bar of rest, leaving the *Allegro assai* to begin with tensions unresolved. This final movement, on the other hand, ends with a short coda, an emphatic conclusion not often found in Bach's keyboard sonatas, but occurring in many of his sinfonias.

© **Darrell M. Berg 2009**

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

Performer's Remarks

The choice of instrument in C.P.E. Bach's solo keyboard œuvre and on this disc

The choice of instrument is open in most of C.P.E. Bach's solo keyboard works. Most of them, especially the sonatas, seem to be wonderfully at home on the clavichord. Historical facts also support this: we know how much C.P.E. Bach loved the clavichord. Furthermore the clavichord was the first choice for performance of solo keyboard music for generations in 18th-century Germany until the (forte)piano established its unchallenged position of pre-eminence among keyboard instruments around the turn of the century. This should by no means lead us to the conclusion that C.P.E. Bach's solo works can only be performed on the clavichord. The composer himself left the choice of instrument deliberately open. Instrument designations on title pages such as *cembalo*, *Clavichord*

vier or *clavecin* were only generic terms in different languages meaning ‘key-board’. Bach’s music was presumably performed not only on the very common clavichord but also on the harpsichord and all sorts of early piano which were gaining ground swiftly from the 1730s onwards.

On the previous disc of our journey through C.P.E. Bach’s solo keyboard œuvre, the tangent piano was chosen as our guide, and it remains as such on the present volume. For it I have selected works which on the one hand demand an ‘orchestral’ sound and on the other hand exploit the refined, varied timbres which the instrument’s different colouring possibilities offer.

‘Orchestral’ is an appropriate description of the *Sinfonia in F major*, Wq 122/5 (H 227), a keyboard transcription of an actual symphony for orchestra by C.P.E. Bach. Though playable on other keyboard instruments, the work can be given a richer sound by the tangent piano than by the clavichord, and at the same time the instrument can also be used to realize the detailed dynamic indications (from *pp* to *ff*), which are more difficult to achieve on the otherwise ‘orchestral’ harpsichord. The splendid *Sonata in E flat major*, Wq 65/42 (H 189), and especially its first movement, is also closely related to the popular keyboard symphonies and symphony arrangements of the time.

The smaller pieces as well as the two sets of variations provide the player with the opportunity to use the different ‘mutation stops’ of the tangent piano, thereby emphasizing the character of each individual variation. During the 18th century the tangent piano was sometimes compared with the organ and one reason for this may be its capacity for producing a wealth of colours through its stops in combination with its responsiveness to the player’s touch.

© *Miklós Spányi* 2009

For further information about the tangent piano, please see Volume 18 of this series, BIS-CD-1492

Miklós Spányi was born in Budapest. He studied the organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. For Könemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. He teaches at the Oulu Conservatory and at the Sibelius Academy in Finland. In recent years he has also performed as a conductor and piano soloist with orchestras using modern instruments.



THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

Während seiner Berliner Amtszeit gehörte es zu den Pflichten des Kammercembalisten Carl Philipp Emanuel Bach, das Flötenspiel Friedrichs II. von Preußen zu begleiten. Zu diesem Zweck wurde 1745 noch ein zweiter Cembalist angestellt, so dass Bach mehr Zeit hatte, sich dem Komponieren zu widmen. 1755 wurde die Stelle dieses zweiten Akkompagnisten vakant, und Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), der Sohn des Komponisten Johann Friedrich Fasch, wurde dafür vorgeschlagen. Um die Befürchtungen des ausgesprochen frommen Vaters zu zerstreuen, eine Anstellung am „gottlosen“ preußischen Hof könne seinem Sohne schaden, nahm Emanuel Bach den jungen Fasch in sein Haus auf und wurde sein Mentor. Während des Siebenjährigen Kriegs konnte die Familie Fasch sich dafür revanchieren: Als Berlin 1758 ein Einmarsch drohte, fanden Bach und seine Familie Zuflucht im Hause der Faschs in Zerbst.

Zu jener Zeit galt Bach weithin als eine Autorität auf dem Gebiet des Klavierspiels*, und sein Ruf als Klavierkomponist war vorzüglich. Seine Kundschaft unter den Amateurmusikern wuchs exponentiell, und die eifrigen Amateure verlangte es nach allen möglichen Arten von Klavierwerken, u.a. nach Variationen über bekannte Melodien. Bach veröffentlichte die 17 Variationen über die kleine Canzonetta *Ich schlief, da träumte mir* Wq 118/1(H 69) in einer für solche Spielerinnen und Spieler zusammengestellten Sammlung mit dem Titel *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, die von 1761 bis 1763 in mehreren Folgen auf den Markt kam (Bachs Variationen erschienen Ende 1761). Auch andere Komponisten entsprachen diesem Bedürfnis: Johann Philipp Kirnberger veröffentlichte in früheren Ausgaben zehn Variationen über *Ich schlief*,

*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, ohne dass damit das moderne Klavier gemeint wäre.

Friedrich Wilhelm Marpurg werden weitere zwölf im Manuskript vorliegende Variationen aus jener Zeit zugeschrieben, und in einem anderen Manuskript finden sich 15 Variationen von „Bach“ (ohne Angabe eines Vornamens). Laut Bachs Nachlass-Verzeichnis sind die *Allerley*-Variationen bereits 1752, neun Jahre vor ihrer Veröffentlichung, entstanden; mithin hat Bach die Mode der Klaviervariationen über populäre Melodien antizipiert oder vielleicht sogar geschaffen. Für die von ihm selber edierte und 1770 in Hamburg veröffentlichte Sammlung *Musikalisches Vielerley* lieferte er sieben weitere Variationen über *Ich schlief, da träumte mir*, deren Stil sich erheblich von dem der früheren Variationen unterscheidet. (Diese Stücke sind für eine spätere Folge dieser Reihe vorgesehen.)

Die *Sonate Es-Dur* Wq 65/42 (H 189; 1765) ist eine von über 50 Klavier-sonaten, die zu Bachs Lebzeiten unveröffentlicht blieb. Die ersten beiden Sätze bekunden Bachs Interesse, verschiedene Instrumental- und Vokalstile auf das Klavier zu übertragen. Das *Allegro di molto* beginnt mit jenen furios aufsteigenden Arpeggien, die als „Mannheimer Raketen“ den Orchesterstil von Johann Stamitz und seiner Kollegen prägten. Ein Großteil des Satzes weist die für Orchestersinfonien in der Mitte des 18. Jahrhunderts typische „Trommelbass“-Begleitung auf. Doch es finden sich auch Satztechniken, die dem Klavier zu eigen sind: schnelle Arpeggien aufsteigender Sechzehntel etwa (beschleunigte Varianten des „Raketen“-Themas), die eine andere Art der Begleitung abgeben, sowie der rasche Wechsel von linker und rechter Hand, der auf die lebhaften Texturen von Bachs *Kenner und Liebhaber*-Sonaten vorausweist. Das *Adagio assai sostenuto ed affettuoso*, das stilistisch auf Vokal-Arien aus Bachs früher Zeit zurückgreift, zeichnet sich durch eine expressive und kunstvoll verzierte Melodie aus. Der dritte Satz, ein kurzes, zweiteiliges *Presto*, gehört gänzlich dem Klavier an: Es ist ein kleines *Perpetuum mobile*, das dem Spieler Gelegenheit gibt, seine Kunstfertigkeit zu demonstrieren.

Das *Allegro C-Dur* Wq 116/21 (H 153) und die *Polonoise g-moll* Wq 116/22 (H 154) datierte Bach auf 1760 und nahm sie in ein Manuskript mit dem Titel *Petites Pièces (Kleine Stücke)* auf. Das C-Dur-Stück wurde ursprünglich für eine Spieluhr komponiert, wie eine entsprechende Überschrift im Autograph zeigt. Wenngleich sich dieses Stück mit seiner nahezu ununterbrochenen Sechzehntelbewegung in der Tat für ein mechanisches Musikinstrument eignet, hat Bach es später dem Klavier zugeeignet. Auch die *g-moll-Polonoise* hat er überarbeitet und in einer leicht veränderten Fassung in seine Sammlung *Clavierstücke verschiedener Art* (1765) aufgenommen.

Die 1762 im *Musikalischen Allerley* veröffentlichten Variationen über eine Arietta A-Dur Wq 118/2 (H 155 – die Herkunft des Themas ist unbekannt) gehören einem etwas anderen Variationentyp an als die Variationen über *Ich schliefe, da träumte mir*: den Pasticcio-Variationen. Das *Musikalische Allerley* enthält siebzehn Variationen über die Arietta, von denen die ersten elf mutmaßlich von mehreren Komponisten stammen (obgleich niemand genannt wird), die 12., 15. und 16. von Carl Friedrich Christian Fasch und die 13., 14. und 17. von Carl Philipp Emanuel Bach (Die Autorschaft dieser letzten sechs Variationen wird von einem 1999 in Kiew aufgefundenen Manuskript von Bachs Hand bestätigt.) Nachdem Bach sein Hamburger Amt angetreten und Berlin verlassen hatte, veröffentlichten sowohl er als auch Fasch weitere Variationen über diese Arietta: Fasch 1782 bei dem Amsterdamer Verleger Hummel, Bach in seinem *Musikalischen Vielerley*. Für die vorliegende Einspielung hat Miklós Spányi die drei *Allerley*-Variationen mit den fünf *Vielerley*-Variationen kombiniert.

Bachs *Sinfonia F-Dur* Wq 181 (H 656; 1762) wurde vermutlich 1766 für Klavier bearbeitet. Als eine Version der Orchester-Sinfonia steht diese Bearbeitung, Wq 122/5 (H 227), mehr noch als die *Sonate Es-Dur* Wq 65/42 (H 189), Bachs symphonischem Stil nahe. Die Außensätze zeigen die für die meisten

von Bachs Sinfonien charakteristische atemlose, vorwärtstreibende Intensität. Der erste Satz wird von dramatischen (Oktav-)Unisoni geprägt, während die letzten beiden durchweg Trommelbass-Begleitung vorsehen. Auch in formaler Hinsicht zeigen sich typische Merkmale seines Orchesterschaffens. Die ersten beiden Sätze enden offen: Das *Allegro di molto* entspricht zunächst dem Formmodell der meisten von Bachs Klaviersonaten, bis es kurz vor Schluss (aber nach der Rückmodulation zur Haupttonart F-Dur) urplötzlich und heftig zu überraschenden Harmonien aufbricht, um schließlich mit einem C-Dur-Akkord das *Andante* vorzubereiten. Dieser f-moll-Satz endet noch „unschlüssiger“ als der erste. Nach der Rückkehr zur Haupttonart scheint er sich auf einen ruhigen Ausklang zuzubewegen, wird dabei aber von einem der berühmten Bachschen Momenten der Stille aufgehalten: einer halbtaktigen Pause. Es folgt eine kurze Phrase, und der Satz endet mit einer weiteren halbtaktigen Pause, so dass das *Allegro assai* mit unaufgelösten Spannungen beginnt. Dieses Finale hingegen endet mit einer kurzen Coda – ein emphatischer Abschluss, wie er sich in Bachs Klaviersonaten nicht oft, in seinen Sinfonien aber häufig findet.

© **Darrell M. Berg 2009**

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

Anmerkungen des Interpreten

Instrumentenwahl in C.P.E. Bachs Schaffen für solistische Tasteninstrumente und auf dieser CD

Die Wahl des Instruments ist in den meisten solistischen Werken für Klavier offen. Für die meisten – insbesondere die Sonaten – scheint das Clavichord vorzüglich geeignet zu sein. Historische Fakten stützen diese Annahme, wissen wir doch, wie sehr C.P.E. Bach das Clavichord liebte. Außerdem war das Clavichord im 18. Jahrhundert für mehrere Generationen die erste Wahl bei Aufführungen solistischer Klaviermusik – solange, bis das (Hammer-)Klavier um die Jahrhundertwende die unumstrittene Führung unter den Tasteninstrumenten übernahm. Das sollte keineswegs zu dem Schluß veranlassen, C.P.E. Bachs Solowerke könnten nur auf dem Clavichord aufgeführt werden. Der Komponist selber ließ die Instrumentenwahl offen. Bei den auf Titelseiten vermerkten Instrumentenbezeichnungen wie Cembalo, Clavier oder Clavecin handelt es sich um bloße Sammelbezeichnungen für ein Tasteninstrument. Bachs Musik wurde mutmaßlich nicht nur auf dem weitverbreiteten Clavichord, sondern auch auf dem Cembalo und auf den frühen Klavieren gespielt, die seit den 1730er Jahren zusehends in Mode kamen.

Bei unserer Erkundung von C.P.E. Bachs Schaffen für solistische Tasteninstrumente haben wir für die vorherige CD den Tangentenflügel als Reiseführer gewählt; ihm sind wir auch hier treu geblieben. Für diese CD habe ich Werke ausgesucht, die einerseits einen „orchestralen“ Klang verlangen und andererseits die mannigfaltigen raffinierten Timbres nutzen, die das Instrument mit seinen verschiedenen Möglichkeiten klanglicher Farbgebung anbietet.

Mit „orchestral“ ist die Sinfonia F-Dur Wq 122/5 (H 227) treffend beschrieben, handelt es sich doch um eine Klaviertranskription einer Orchestersympho-

nie von C.P.E. Bach. Wenngleich sie auch auf anderen Instrumenten spielbar ist, verleiht der Tangentenflügel dem Werk eine größere Klangfülle als das Clavichord; außerdem ist der Tangentenflügel in der Lage, die detaillierten dynamischen Angaben (von *pp* bis zu *ff*) umzusetzen, was auf dem ansonsten „orchestraleren“ Cembalo schwerer zu bewerkstelligen wäre. Die großartige *Sonate Es-Dur* Wq 65/42 (H 189) – und insbesondere ihr erster Satz – steht ebenfalls in engem Zusammenhang mit dem populären Klavier-Sinfonien und den Symphoniebearbeitungen jener Zeit.

Die kleineren Stücke sowie die beiden Variationenfolgen geben dem Spieler Gelegenheit, die verschiedenen Effekt-„Züge“ des Tangentenflügels einzusetzen, um den Charakter der einzelnen Variationen zu betonen. Im 18. Jahrhundert hat man den Tangentenflügel mitunter mit der Orgel verglichen – u.a. vielleicht deshalb, weil er mittels seiner Züge und aufgrund seiner sensiblen Ansprache eine Fülle an Klangfarben produzieren kann.

© **Miklós Spányi 2009**

Weitere Informationen zum Tangentenflügel finden Sie im Beiheft zu Folge 18 dieser Reihe (BIS-CD-1492).

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris

(1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Könemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten.

Pendant la durée de sa charge à Berlin au service de Frédéric II de Prusse (Frédéric le Grand), Carl Philipp Emanuel Bach avait pour responsabilité principale d'accompagner le Roi lorsqu'il jouait de la flûte. En 1745, l'engagement par Frédéric II d'un second accompagnateur laissa le temps à Bach de se consacrer à une occupation qui l'intéressait davantage : la composition. En 1755, lorsque la place de second accompagnateur devint vacante, Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800), fils du compositeur Johann Friedrich Fasch, fut proposé pour le poste. Afin d'apaiser les appréhensions de son père, homme d'un grande piété à qui un emploi à la cour de Prusse, sans dieu, faisait craindre pour la santé de son fils, Emanuel Bach prit chez lui le jeune Fasch et devint son mentor. Au moment de la Guerre de Sept Ans, alors que Berlin était menacée d'invasion, la famille Fasch put lui rendre la pareille, puisque Bach et sa famille se réfugièrent chez eux à Zerbst en 1758.

A cette époque, l'autorité de Bach comme claviériste et compositeur pour le clavier était bien établie. Sa clientèle d'amateurs croissait de manière exponentielle ; la demande était réelle parmi ces amateurs avides de toutes sortes de pièces pour clavier, y compris pour les séries de variations sur des airs à la mode. Bach publia les dix-sept variations sur une canzonetta, *Ich schliefe, da träumte mir* Wq 118/1 (H69) dans une anthologie destinée à ce type de public, *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, qui parut en livraisons entre 1761 et 1763 (les variations de Bach parurent à la fin de l'année 1761). D'autres compositeurs se livrèrent aussi à l'exercice : on trouve dix variations sur *Ich schliefe* par Johann Philipp Kirnberger dans des livraisons antérieures, une douzaine de variations attribuées à Friedrich Wilhelm Marpurg dans un manuscrit datant environ de cette époque, et quinze attribuées à « Bach » (aucun prénom n'est mentionné) dans un autre manuscrit. Selon le *Nachlass-Verzeichnis* de Bach – le catalogue de sa succession – il composa en fait les varia-

tions contenues dans l'*Allerley* en 1752, soit neuf ans avant leur publication, anticipant ainsi, ou peut-être suscitant, la vogue des variations sur des mélodies populaires. Pour le *Musikalisches Vielerley*, l'anthologie qu'il édita et dirigea à Hambourg en 1770, il écrivit sept variations supplémentaires sur *Ich schlief, da träumte mir* dans un style très différent de celles qui se trouvent dans l'*Allerley* (on les trouvera dans un volume ultérieur de cette collection)

La *Sonate en mi bémol majeur*, Wq 65/42 (H 189), qui date de 1765, est l'une de la cinquantaine de sonates qui restèrent inédites du vivant de Bach. Le style des deux premiers mouvements est représentatif de l'intérêt que Bach prenait à adapter le style instrumental et le style vocal pour le clavier. L'*Allegro di molto* débute par de furieux arpèges ascendants – *Rakete* – qui caractérisent le style de Johann Stamitz et de l'école de Mannheim. La plus grande partie du mouvement fait appel à une *Trommelbass* (basse rapide en notes répétées, évoquant le roulement du tambour) accompagnement typique de l'écriture orchestrale du milieu du dix-huitième siècle. Mais ce mouvement contient aussi des éléments d'écriture propres au clavier : rapides arpèges ascendants de doubles croches (version accélérée des *Rakete*) qui fournissent un autre type d'accompagnement, échanges rapides entre les deux mains qui préfigurent le style d'écriture si vivant des sonates de la collection *Für Kenner und Liebhaber* de Bach. L'*Adagio assai sostenuto ed affetuoso*, dans un style que très tôt Bach emprunta au style vocal, fait chanter une mélodie expressive, ornée avec beaucoup de recherche. Le troisième mouvement, un petit *Presto*, de forme binaire, appartient entièrement au style d'écriture du clavier : c'est une petite pièce en forme de mouvement perpétuel, destinée à mettre en valeur l'habileté de l'exécutant.

Bach attribue la date de 1760 à l'*Allegro en do majeur*, Wq 116/21 (H 153) et à la *Polonoise en sol mineur*, Wq 116/22 (H 154), et les fit figurer dans un ma-

manuscrit intitulé *Petites Pièces*. À l'origine, l'autographe de l'*Allegro en do majeur* mentionnait « Spieluhr », indiquant par là que cette pièce était destinée à une boîte à musique. Bien que cette pièce, qui est presque entièrement en doubles croches, soit naturellement adaptée à un instrument mécanique, Bach la réattribua plus tard au clavier. Il révisa également la *Polonoise en sol mineur* lorsqu'il la publia, dans une version légèrement différente, dans le recueil intitulé *Clavierstücke verschiedener Art* (1765).

Les *Variations sur une Ariette en la majeur*, Wq 118/2 (H 155), publiées en 1762 dans le *Musikalisches Allerley* et dont l'origine du thème nous est inconnue appartiennent à une catégorie quelque peu différente de celle des variations sur *Ich schlief, da träumte mir* : le pastiche en forme de variations. L'*Allerley* contient dix-sept *Variations sur l'Ariette*, dont les onze premières sont probablement dûes à la plume de plusieurs compositeurs (bien qu'aucun ne soit nommé), les douzième, quinzième et seizième sont de Carl Friedrich Christian Fasch, et les treizième, quatorzième et dix-septième de Carl Philipp Emanuel Bach (l'authenticité de ces six dernières variations a été confirmée par un manuscrit, de la main de Bach, découvert à Kiev en 1999). Après son départ de Berlin pour Hambourg, Bach, ainsi que Fasch, publièrent d'autres variations sur cette ariette. Fasch les fit paraître chez Hummel à Amsterdam en 1782, alors que Bach les publia dans le *Musikalisches Vielerley*. Dans cet enregistrement, Miklós Spányi a regroupé les trois variations de l'*Allerley* et les cinq variations du *Vielerley*, l'auditeur en trouvera le détail dans la table des matières.

La *Sinfonia en fa majeur*, Wq 181 (H 656 ; 1762), fut probablement arrangée pour le clavier en 1766. Version d'une de ses propres sinfonias pour orchestre, cette œuvre pour clavier, Wq 122/5 (H 227), adhère encore davantage au style d'écriture symphonique de Bach que la *Sonate en mi bémol* Wq 65/42 (H 189). Les mouvements extrêmes possèdent l'intensité motrice, sans respirations, de la

plupart des sinfonias de Bach. Le premier mouvement fait appel à un style d'écriture *unisono* en octaves, et les deux derniers utilisent abondamment la *Trommelbass*. La structure générale de l'œuvre est également caractéristique de la musique orchestrale de Bach. Les deux premiers mouvements n'ont pas de conclusion ; l'*Allegro di molto* suit presque jusqu'à la fin la même structure que la plupart des sonates pour clavier de Bach, mais après avoir modulé pour revenir à la tonalité initiale de fa majeur, à la suite de quoi on s'attendrait à une cadence finale, il dévie soudainement et bruyamment vers des harmonies inattendues, et se conclut sur un accord de do majeur, qui prépare l'enchaînement avec l'*Andante*. Ce mouvement, en fa mineur, manque encore davantage de conclusion que le premier. Après un retour à la tonalité initiale, il semble se tourner vers une conclusion apaisée, mais est interrompu par un brusque silence – procédé fameux chez Bach – d'une demi-mesure. Suit une courte phrase, et le mouvement se clôt sur une autre demi-mesure de silence, laissant l'*Allegro* commencer sur une tension non résolue. Le mouvement ultime, quant à lui, se termine sur une courte coda, une conclusion emphatique qu'on ne trouve que rarement dans les sonates pour clavier de Bach, mais fréquente dans beaucoup de ses sinfonias.

© **Darrell M. Berg 2009**

Dr Darrell M. Berg est l'éditeur des œuvres complètes de Carl Philipp Emanuel Bach.

Remarques de l'interprète

Le choix de l'instrument pour les œuvres de clavier seul de C.P.E. Bach en général, et pour ce disque en particulier

Le choix de l'instrument reste ouvert dans la plupart des pièces pour clavier solo de C.P.E. Bach. La plupart d'entre elles, spécialement les sonates, sonnent magnifiquement chez soi sur le clavicorde. Ceci est étayé par des faits historiques : on sait à quel point C.P.E. Bach aimait le clavicorde, et on sait également que le clavicorde était le premier instrument que presque toutes les générations du dix-huitième siècle en Allemagne choisissaient, jusqu'à ce que, au tournant du siècle, le pianoforte lui vole la vedette et établisse sa prééminence incontestée. Ceci ne doit nullement nous conduire à la conclusion que les œuvres pour clavier solo de C.P.E. Bach doivent être jouées uniquement sur le clavicorde. Le compositeur laissait volontairement le choix à l'interprète. Les indications qui figurent dans les titres, comme *Cembalo*, *Clavier* ou *clavecin* ne sont que des termes généraux signifiant «clavier» dans les différentes langues. On peut supposer que la musique de Bach était jouée non seulement sur le clavicorde, mais aussi sur le clavecin et sur toutes les premières sortes de pianoforte qui gagnaient rapidement du terrain à partir des années 1730.

Dans le disque précédent de notre voyage à travers l'œuvre pour clavier seul de C.P.E. Bach, le piano à tangentes a été notre guide, et il en demeure ainsi dans ce volume. Pour cela, j'ai sélectionné des pièces qui, d'une part, demandent un son «orchestral» et qui, d'autre part, exploitent la palette de timbres, raffinée et variée, qu'offre cet instrument aux multiples couleurs.

«Orchestral» est un terme qui dépeint à merveille la *Sinfonia en fa majeur* Wq 122/5 (H 227) une transcription d'une sinfonia écrite en réalité pour l'orchestre par C.P.E. Bach. Bien qu'elle puisse se jouer sur d'autres instruments à

clavier, elle déploie mieux sur le piano à tangentes que sur le clavicorde sa richesse sonore, et celui-ci permet de réaliser avec davantage de succès les écarts dynamiques importants (de *pianissimo* à *fortissimo*), plus difficiles à réussir sur le clavecin, autre instrument « orchestral ». La splendide *Sonate en mi bémol majeur* Wq 65/42 (H 189), et plus spécialement son premier mouvement, est aussi étroitement apparentée aux sinfonias pour claviers et autres arrangements de pièces d'orchestre en vogue à l'époque.

Les pièces plus modestes et les deux séries de variations fournissent également à l'interprète l'occasion d'utiliser les différents registres du piano à tangentes, permettant de mettre en valeur le caractère individuel de chaque variation. Pendant le dix-huitième siècle, on a parfois comparé le piano à tangentes à l'orgue, en raison de sa capacité à produire une large palette de couleurs au moyen de ses registres, alliés à sa sensibilité au toucher de celui qui le jouait.

© **Miklós Spányi 2009**

Pour davantage d'informations concernant le piano à tangentes, voir le volume 18 de cette série, BIS-CD-1492.

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. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987.

Depuis quelques années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi a édité, pour les éditions Könemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach et enseigne au Conservatoire d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande. Ces dernières années, il se produit également comme chef et soliste à la tête d'orchestres jouant sur instruments modernes.

Recent releases with Miklós Spányi performing music by C. P. E. Bach include:

COMPLETE KEYBOARD CONCERTOS

VOLUME 16 (BIS-CD-1587):

Concerto in D major, Wq 27; Sonatina in B flat major, Wq 110; Concerto in A minor, Wq 21 with Menno van Delft, harpsichord (Sonatina) & Opus X Ensemble

10/10/10 *klassik-heute.com*

‘The performances bubble with life in BIS’s crisp recorded sound.’ *Classic FM Magazine*

VOLUME 15 (BIS-CD-1422):

Concerto in D minor, Wq 23; Sonatina in E flat major, Wq 105;

Concerto in B flat major, Wq 39

with Opus X Ensemble

10/10/10 *klassik-heute.com* · Empfohlen *klassik.com*

COMPLETE MUSIC FOR SOLO KEYBOARD

VOLUME 18 (BIS-CD-1492): ‘Sonatas, Dances and Other Pieces from 1766’

‘A highly recommendable disc – as is the entire series to which it belongs.’ *Scherzo*

VOLUME 17 (BIS-CD-1424): The Württemberg Sonatas (II): Sonatas Nos 4–6

Editor’s Choice, *Gramophone*

‘This may be the answer to clavichord fans’ dreams...’ *Gramophone*

SOURCES

VARIATIONS IN F MAJOR ON 'ICH SCHLIEF, DA TRÄUMTE MIR':

First print in *Musikalisches Allerley*, Berlin, 1761

SONATA IN E FLAT MAJOR:

1. autograph, Biblioteka Jagiellońska P 771, Kraków, Poland
2. The Library of the Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883

POLONOISE IN G MINOR and ALLEGRO IN C MAJOR:

1. autograph, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 742
2. autograph, Biblioteka Jagiellońska P 741, Kraków, Poland

VARIATIONS ON AN ARIETTA IN A MAJOR:

First print in *Musikalisches Allerley*, Berlin, 1761 and *Musikalisches Vielerley*, Hamburg, 1770

SINFONIA IN F MAJOR:

First print in *Musikalisches Vielerley*, Hamburg, 1770

We would like to thank the Liminka Lutheran congregation for kindly permitting this recording to be made in Liminka church.

Kiitämme Limingan seurakuntaa siitä, että olemme saaneet toteuttaa tämän äänityksen Limingan kirkossa.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in July 2004 at Liminka Church, Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam DA 30 DAT recorder; AKG K 501 headphones

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2009 and © Miklós Spányi 2009

Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi

Photograph of the instrument: © Miklós Spányi

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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-CD-1493 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



MIKLÓS SPÁNYI