

C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

34

*'für Kenner und Liebhaber'
Collection 4*

MIKLÓS SPÁNYI
TANGENT PIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

CLAVIER-SONATEN UND FREIE FANTASIEN NEBST EINIGEN RONDOS FÜRS FORTEPIANO FÜR KENNER UND LIEBHABER, VIERTE SAMMLUNG, WQ 58

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | RONDO NO. 1 IN A MAJOR, Wq 58/1 (H 276)
<i>Andantino</i> | 6'14 |
| | SONATA NO. 1 IN G MAJOR, Wq 58/2 (H 273) | 6'25 |
| 2 | <i>Grazioso</i> | 1'53 |
| 3 | <i>Larghetto e sostenuto</i> | 2'24 |
| 4 | <i>Allegretto</i> | 2'01 |
| 5 | RONDO NO. 2 IN E MAJOR, Wq 58/3 (H 274)
<i>Mäßig und sanft</i> | 5'20 |
| | SONATA NO. 2 IN E MINOR, Wq 58/4 (H 188) | 14'46 |
| 6 | <i>Allegretto</i> | 7'20 |
| 7 | <i>Andantino</i> | 2'39 |
| 8 | <i>Allegro assai</i> | 4'39 |
| 9 | RONDO NO. 3 IN B FLAT MAJOR, Wq 58/5 (H 267)
<i>Allegro</i> | 6'13 |
| 10 | FANTASIA NO. 1 IN E FLAT MAJOR, Wq 58/6 (H 277)
<i>Allegro di molto</i> | 7'43 |
| 11 | FANTASIA NO. 2 IN A MAJOR, Wq 58/7 (H 278)
<i>Allegretto</i> | 8'28 |

	SONATA IN F MAJOR, Wq 65/19 (H 49)	5'11
12	<i>Presto</i>	1'29
13	<i>Andantino</i>	1'32
14	<i>Alla polacca</i>	2'03

	ARIOSO IN C MAJOR WITH 9 VARIATIONS	16'35
	Wq 118/10 (H 259)	
15	<i>Arioso</i>	1'37
16	Variation 1	1'31
17	Variation 2	1'20
18	Variation 3	1'39
19	Variation 4	1'37
20	Variation 5	1'25
21	Variation 6	1'36
22	Variation 7	2'12
23	Variation 8	1'46
24	Variation 9	1'46

TT: 78'29

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

Carl Philipp Emanuel Bach's series of works for *Kenner und Liebhaber* evolved, after the first volume, beyond the conventional published collection of six sonatas. In the second collection Bach added three rondos to alternate with three sonatas for keyboard. In the third collection he continued to experiment with different rondo themes. For the fourth, presented here in its entirety, Bach included works in still another genre: two free fantasias which he added to three rondos and two sonatas to make a total of seven compositions.

‘Für Kenner und Liebhaber’, Collection 4, Wq 58/1–7

The Rondo in A major, *Andantino*, which opens the collection, has a four-bar theme that begins with the rhythm of a siciliano and ends with four *staccato* notes. Bach develops the possibilities of these two thematic elements in his customary journey through many tonal areas. He restates the theme in A major twice more, ending the rondo *fortissimo* with an augmented version of the four *staccato* notes.

The Sonata in G major inspired Carl Friedrich Cramer to describe it programmatically in his review of the fourth *Kenner und Liebhaber* collection. For the first movement Cramer evokes ‘The calm, tender happiness of an innocent maiden sitting by a brook in the fragrance of a summer evening. Now softly, gently, delicious sensations emanate from the twilight...’; he continues to discuss the rest of the sonata in the same style. Like a number of Bach’s late sonatas, this one alters the dimensions and harmonic style typical of earlier works in this genre. The opening *Grazioso*, in rounded binary form, is only 36 bars long, including its varied reprises – one of Bach’s shortest and lightest initial movements. The *Larghetto e sostenuto*, which opens in G minor, wanders at a leisurely pace through many harmonic areas, ending on what seems to be a dominant of C minor. But the final *Allegretto* of the sonata begins, instead, in the bright key of E major, exploring a number of tonal areas in its middle section before repeating its E major opening.

The Rondo in E major, *Mäßig und sanft*, has a theme that proceeds in semi-quavers punctuated by slower appoggiaturas (sighs). Except for these appoggiaturas the semiquaver motion is maintained through most of the rondo – even in syn-copated passages – interrupted by only two passages entirely in quavers, and ending abruptly and softly.

The Sonata in E minor is comparable in length and style to many of Bach's earlier sonatas. Its *Allegretto* and *Andantino* are suave movements, the first based on a sighing figure, the second on arpeggiated melodies. The last movement, *Allegro assai*, with driving scale-like figures, provides a sharp contrast to the first two.

The theme of the Rondo in B flat major, *Allegro*, is a series of descending thirds that begins with an upbeat of two semiquavers. It moves rather primly at first but is interrupted more frequently as the rondo proceeds by unexpected rhythmic outbursts and, as in the G major Sonata, by a sudden bright appearance of E major. Its ending is like the end of a concerto movement: a dominant chord, a cadenza and a final trill.

The two fantasias have the same structure: unmeasured outer sections (sections with no bar lines) and a measured central section. Although both works are 'free' fantasias, the tempos are carefully prescribed, even in the unmeasured sections: in the E flat major Fantasia *Allegro di molto* to contrast with a central *Poco adagio*, in the A major Fantasia *Allegretto* (–*Adagio*) to contrast with a central *Andante*. Bach wrote to his publisher Johann Gottlob Immanuel Breitkopf that 'In both fantasias the notes are to be played strictly according to their value. In the fantasia in A major the hemidemisemiquavers, which are played as fast as possible, determine the tempo of the *Allegretto*.' Thus, despite the reference in the title of the collection to 'free' fantasias (that usually distinguishes this genre from more metrical fantasias), Bach gives only occasional freedom to the performer to determine the

identity of pitches and the rhythmic value of notes: only in sections in which nothing but the figured bass and the top of the arpeggio are notated, are the value and pitches of the notes between the bottom and top notes to be decided by the performer.

Sonata in F major, Wq 65/19

Little is known of the history of this Sonata in F major. Bach's Estate Catalogue (NV)¹ gives its date of origin as 1746; but the work is not found in Bach's Keyboard Works Catalogue (CV)², a listing of his solo keyboard works composed up to 1772. The only authoritative source of the sonata is found in a manuscript in Bach's hand; the handwriting is from the last decade of his life, displaying the tremor that caused it to become shakier and less controlled as he grew older. On the first page of this autograph is a catalogue number, 211, which postdates that of the final item (No. 210 in the Estate Catalogue). The three movements of this sonata are short and harmonically simple like many little pieces Bach wrote throughout his career. Yet the transitional passage from the first movement to the second and the written out varied reprises in the third movement belong to a later date – this sonata is probably the last keyboard composition that Bach completed.

Arioso in C major with 9 Variations, Wq 118/10

Bach's set of variations for solo keyboard, Wq 118/10, takes the idea of variation to an exponential degree. Its theme originated as a little piece in binary form, with each structural part repeated, the first of a set of six easy keyboard pieces, dated 1775 in Bach's Estate Catalogue (NV). Bach used this piece as the theme of a set

¹ *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach...* (Hamburg: Schniebes, 1790)

² *Clavierwerke-Verzeichnis*, manuscript catalogue partly in Bach's hand

of variations, the last composition, entitled ‘sonata’, in a collection of sonatas for keyboard accompanied by a violin and a cello published in 1777: Wq 91/4. To provide relief from the key of C major Bach cast the fourth variation in C minor, the eighth in E major. Later he wrote a varied reprise for the theme and for each of the variations in Wq 91/4, leaving written instructions to the performer to insert these varied repetitions in the ‘sonata’ and to omit the violin and cello parts altogether. It is this final version, for keyboard alone, that is performed in the present volume.

© **Darrell M. Berg** 2017

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

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

Carl Philipp Emanuel Bachs Werkreihe *für Kenner und Liebhaber* entfernte sich nach dem ersten Band von dem marktüblichen Sonaten-„Sechserpack“: In der zweiten Sammlung verschachtelte Bach drei Rondos und drei Sonaten ineinander; in der dritten Sammlung experimentierte er mit verschiedenen Rondothemen. In die vierte Sammlung, die hier in ihrer Gesamtheit vorgestellt wird, nahm Bach noch einen weiteren Formtyp auf: Den drei Rondos und zwei Sonaten stellte er zwei „freye Fantasien“ an die Seite, weshalb dieser Band aus insgesamt sieben Werken besteht.

„Für Kenner und Liebhaber“, 4. Band, Wq 58/1–7

Das Rondo A-Dur (*Andantino*), welches die Sammlung eröffnet, zeigt ein viertaktiges Thema, das im Rhythmus eines Siciliano beginnt und mit vier Stakkato-Tönen endet. Bach entfaltet das Potential dieser beiden thematischen Elemente wie üblich bei einer Reise durch verschiedene tonale Regionen. Das A-Dur-Thema erscheint noch zweimal, bis das Rondo im Fortissimo mit einer augmentierten Variante der vier Staccato-Töne endet.

Die Sonate G-Dur hat Carl Friedrich Cramer dazu inspiriert, sie in seiner Rezension der vierten *Kenner und Liebhaber*-Sammlung mit einem Programm zu versehen. Über den ersten Satz heißt es: „Heitere, sanfte Freude eines unschuldigen Mädchens, sitzend an einem Bache im Dufte eines Sommerabends. So sanft, so eben fließt die dämmerndwonnigliche Empfindung hin ...“ (*Magazin der Musik*, 7. Dezember 1783); die übrigen Sonatensätze werden in demselben Stil beschrieben. Wie mehrere von Bachs späten Sonaten verändert auch diese Sonate die Dimensionen und den harmonischen Stil, die für frühere Werke in diesem Genre typisch waren. Das *Grazioso* zu Beginn ist in seiner erweiterten Zweiteiligkeit einschließlich veränderter Wiederholungen ganze 36 Takte lang – und damit einer von Bachs kürzesten und leichtesten Eingangssätzen. Das *Larghetto e sostenuto*, das in

g-moll beginnt, wandert in gemächlichem Tempo durch etliche harmonische Gefilde und endet scheinbar auf der Dominante von c-moll. Stattdessen aber beginnt das abschließende *Allegretto* in der hellen Tonart E-Dur und erkundet in seinem Mittelteil eine Reihe tonaler Räume, bevor es zur Reprise seines E-Dur-Beginns ansetzt.

Das Thema des Rondos E-Dur (*Mäßig und sanft*) besteht aus Sechzehnteln, die von langsamen Seufzer-Vorhalten interpunktiert werden. Abgesehen von diesen Vorhalten wird die Sechzehntelbewegung fast das gesamte Rondo hindurch – und selbst in synkopierten Passagen – beibehalten; unterbrochen wird sie nur von zwei Abschnitten ganz in Achteln, und sie endet abrupt und leise.

Die Sonate e-moll ähnelt hinsichtlich Länge und Stil vielen von Bachs früheren Sonaten. Das *Allegretto* und das *Andantino* sind sanfte Sätze; ersterer basiert auf einer Seufzerfigur, letzterer auf arpeggierter Melodik. Das Finale (*Allegro assai*) bildet mit seinen drangvollen Skalenfiguren einen scharfen Kontrast zu den ersten beiden Sätzen.

Das Thema des Rondos B-Dur (*Allegro*) besteht aus einer Reihe fallender Terzen, die mit einem Auftakt von zwei Sechzehnteln beginnt. Es bewegt sich zunächst etwas steif, wird aber immer häufiger unterbrochen, derweil das Rondo überraschende rhythmische Ausbrüche und, wie in der G-Dur-Sonate, ein plötzliches, helles Aufleuchten von E-Dur durchlebt. Der Schluss wirkt wie das Ende eines Konzertsatzes: Quartsextakkord, Kadenz und ein Schlusstriller.

Die beiden Fantasien haben den gleichen formalen Aufbau: Untaktierte Rahmentheile umgeben einen mit Taktstrichen notierten Mittelteil. Obwohl beide Werke „freie“ Fantasien sind, werden die Tempi selbst in den untaktierten Teilen sorgfältig vorgegeben: In der Es-Dur-Fantasie kontrastiert ein *Allegro di molto* mit dem *Poco Adagio* des Mittelteils, in der A-Dur-Fantasie ein *Allegretto* (–*Adagio*) mit einem *Andante*. Seinem Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf teilte Bach mit: „In

beyden Fantasien werden die Noten streng nach ihrem Werth gespielt. In der Fantasie aus dem A dur bestimmen die 64theile, welche so hurtig, wie möglich, gespielt werden, die Zeitmaße des allegretto.“ Obgleich also der Titel der Sammlung „freye Fantasien“ ankündigt (was gemeinhin zur Unterscheidung von metrisch gebundeneren Fantasien dient), gewährt Bach dem Spieler nur gelegentlich die Freiheit, die Tonhöhen und die rhythmischen Notenwerte selber zu bestimmen: Nur in Abschnitten, in denen nichts als der bezifferte Bass und der oberste Ton des Arpeggios notiert ist, kann der Musiker über Dauer und Tonhöhe der dazwischen anzusetzenden Töne entscheiden.

Sonate F-Dur Wq 65/19

Über die Entstehungsgeschichte dieser F-Dur-Sonate ist wenig bekannt. Bachs Nachlass-Verzeichnis (NV)¹ datiert das Werk auf 1746; in Bachs Clavierwerke-Verzeichnis (CV), einer teils autographen Übersicht über seine bis 1772 komponierten Werke für Klavier solo², findet es sich dagegen nicht. Die einzige maßgebliche Quelle für diese Sonate ist Teil eines Manuskripts von Bachs Hand, dessen zitterndes, weniger kontrolliertes Erscheinungsbild eine Datierung auf sein letztes Lebensjahrzehnt nahelegt. Auf der ersten Seite dieses Autographs findet sich die Nummer „211“, die es hinter den letzten Eintrag (Nr. 210) im Nachlass-Verzeichnis stellt. Die drei Sätze dieser Sonate sind – wie viele der kleinen Stücke, die Bach im Laufe seines Schaffens geschrieben hat – kurz und harmonisch einfach. Die Überleitung vom ersten Satz zum zweiten und die ausgeschriebenen veränder-

¹ *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ...* (Hamburg: Schniebes, 1790)

² 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.

ten Wiederholungen im dritten Satz aber gehören einer späteren Zeit an. Diese Sonate ist die wohl letzte Klavierkomposition, die Bach vollendet hat.

Arioso C-Dur mit 9 Variationen Wq 118/10

Bachs Variationen für Klavier solo Wq 118/10 greifen die Idee der Variation in umfassender Weise auf. Ihr Thema hat seinen Ursprung in einem kleinen Stück mit zwei jeweils wiederholten Teilen; es ist das erste einer Reihe von sechs leichten Klavierstücken, die Bachs Nachlass-Verzeichnis auf das Jahr 1775 datiert. Bach verwendete dieses Stück als Thema einer Variationenfolge mit dem Titel „Sonate“ – seine letzte Komposition, die im Jahr 1777 in einer Sammlung von Sonaten für Klavier mit Begleitung einer Violine und eines Violoncellos veröffentlicht wurde (Wq 91/4). Um die Allgegenwart der Grundtonart C-Dur abzumildern, steht die vierte Variation in c-moll und die achte in E-Dur. Später schrieb er für jede der Variationen eine veränderte Wiederholung und ermächtigte den Vortragenden, diese Wiederholungen in die „Sonate“ einzufügen und die Violin- und Cellopartien gänzlich wegzulassen; diese Version für Klavier solo wurde hier eingespielt.

© **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 verwendet. 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.

A partir du deuxième, les volumes de la collection *für Kenner und Liebhaber* évoluent dans un sens qui va bien au-delà du traditionnel recueil de six sonates. Dans le second volume, Carl Philipp Emanuel Bach ajoute trois rondos qui alternent avec trois sonates, et dans le troisième, poursuit son travail d'expérimentation sur les thèmes des rondos. Dans le quatrième volume, présenté ici dans sa totalité, Bach inclut des pièces d'un genre tout différent : deux fantaisies libres qui, ajoutées aux trois rondos et aux deux sonates, constituent un ensemble de sept compositions.

‘Für Kenner und Liebhaber’, Collection 4, Wq 58/1–7

Le Rondo en la majeur, *Andantino*, qui ouvre ce volume, débute par un motif sur un rythme de sicilienne qui se termine par quatre notes *staccato*. Bach exploite de la manière qui lui est habituelle le potentiel de ces deux éléments thématiques, en explorant de nombreuses tonalités. Il rappelle le thème en la majeur deux fois encore, et conclut le rondo *fortissimo* par une amplification de la figure constituée par les quatre notes détachées.

La sonate en sol majeur semble avoir inspiré Carl Friedrich Cramer, qui la décrit de manière programmatique dans sa critique du quatrième volume de la collection *für Kenner und Liebhaber*. Commentant le premier mouvement, Cramer évoque «La joie calme et sereine d'une innocente jeune fille, assise au bord d'un ruisseau, dans la senteur d'une soirée d'été. Si douces, si étables s'écoulent les sensations de langueur bienfaisantes du crépuscule»¹, puis continue à décrire le reste du mouvement dans le même style. Comme bon nombre de sonates de la fin de la vie de Bach, celle-ci fait évoluer les dimensions et le style harmonique typiques des œuvres

¹ *Magazin der Musik* (7. Dezember 1783): Heitere, sanfte Freude eines unschuldigen Mädchens, sitzend an einem Bache im Dufte eines Sommerabends. So sanft, so eben fließt die dämmerndwonnigliche Empfindung hin.

de ce genre composées précédemment. Le *Grazioso* qui ouvre la sonate, de forme binaire en rondeau, ne comporte que 36 mesures, y compris les reprises variées, c'est là l'un des premiers mouvements de sonate les plus courts et les plus légers que Bach ait composé. Le *Larghetto e sostenuto* qui suit débute en sol majeur, se promène tranquillement dans diverses tonalités et se termine par ce qui semble la dominante de do majeur, mais l'*Allegretto* final au contraire commence de manière imprévisible, en mi majeur, tonalité brillante, puis explore, dans sa partie médiane de nombreuses tonalités avant de conclure par le motif initial en mi majeur.

Le Rondo en mi majeur, *Mässig und sanft*, utilise un thème entièrement en doubles croches, ponctuées d'appogiatures de valeur plus longue. Exception faite des ces dernières, la succession de doubles croches se poursuit pendant la quasi-totalité du rondo, même dans les passages syncopés, et ne s'interrompt que pour deux sections en noires, puis se termine de manière subite et légère.

La sonate en mi mineur est comparable à beaucoup de celles que Bach composa précédemment. Son *Allegretto* et son *Andantino* sont des mouvements doux, le premier basé sur une figure d'appogiature descendante, le second sur une mélodie arpégée. Le final, *Allegro assai*, construit sur des gammes très entraînantes, présente un contraste très accusé avec les deux premiers mouvements.

Le thème du rondo en si bémol majeur, *Allegro*, est une série de tierces descendantes qui commence par une levée de deux doubles croches ; il progresse bien sagement d'abord, mais est interrompu de plus en plus fréquemment au fur et à mesure que le rondo progresse par des éclats rythmiques inattendus et, comme dans la sonate en sol majeur, par l'apparition brusque de la tonalité brillante de mi majeur. Sa fin s'apparente à celle d'un mouvement de concerto : un accord de dominante, une cadence et un trille final.

Les deux fantaisies possèdent la même structure : des sections extrêmes non mesurées (sans barres de mesure) et une section centrale mesurée. Bien que le titre

du volume fasse référence à des « fantaisies libres », les tempi de chacune de ces pièces sont indiqués avec précision, même dans les parties non-mesurées : dans la fantaisie en mi bémol majeur, l'*Allegro* contraste avec la section centrale *Poco adagio*, et dans la fantaisie en la majeur, l'*Allegretto* (que suit un *Adagio*) contraste avec l'*Andante*. Bach écrivit à son éditeur Johann Gottlob Immanuel Breitkopf que « dans les deux fantaisies, les notes doivent être jouées conformément à leur stricte valeur. Dans la fantaisie en la majeur, les quadruples croches, que l'on joue le plus vite possible, déterminent le tempo de l'*Allegretto* ». Ainsi, en dépit de leur caractère de « fantaisies libres » (ce qui généralement distingue ce genre de fantaisies de celles à la métrique rigoureuse), Bach ne donne qu'occasionnellement à l'interprète la liberté de décider le contour et la valeur rythmique des notes : uniquement les accords chiffrés arpégés dont la basse et la note la plus aiguë sont seules notées se jouent de manière libre.

Sonate en fa majeur Wq 65/19

On sait peu de choses de l'histoire de cette sonate. Le *Nachlaß Verzeichnis*² donne la date de 1746 comme date initiale, mais on ne la retrouve pas dans le catalogue des pièces pour clavier composées avant 1772.³ Sa seule source authentique se trouve dans un manuscrit de la main de l'auteur, dont l'écriture, qui trahit un tremblement et une graphie de moins en moins contrôlée au fur et à mesure qu'il vieillit, date des dix dernières années de sa vie. Sur la première page de cet autographe se trouve un numéro – 211 – qui se trouve être postérieur au dernier numéro mentionné dans le *Nachlaß Verzeichnis* – 210. Les trois mouvements de cette sonate sont courts et harmoniquement simples comme beaucoup de petites pièces que

² *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach...* (Hamburg: Schniebes, 1790)

³ *Clavierwerke-Verzeichnis*, catalogue manuscrit partiellement de la main de Bach.

Bach écrit tout au long de sa carrière. Cependant la transition entre le premier et le second mouvements et les reprises variées du troisième mouvement témoignent d'une date ultérieure ; cette sonate est peut-être la dernière composition pour clavier que Bach mena à bien.

Arioso en do majeur avec 9 variations Wq 118/10

La série de variations pour clavier seul Wq 118/10 porte l'idée de variation à un degré exponentiel en élaborant des reprises variées à partir des variations. Le thème provient d'une petite pièce de structure binaire, avec une reprise pour chaque partie, qui est la première d'une série de six pièces faciles, datées de 1775 dans le *Nachlaß Verzeichnis*. Bach utilise cette pièce comme thème d'une série de variations, la dernière d'un recueil de sonates pour clavier accompagné par un violon et un violoncelle publié en 1777, Wq 91/4. Pour produire un contraste avec la tonalité principale, do majeur, Bach écrit la quatrième variation en do mineur et la huitième en mi majeur. Plus tard, il écrira une reprise variée pour le thème et pour chacune des variations de la sonate Wq 91/4, laissant des instructions écrites à l'attention de l'interprète prescrivant d'insérer ces reprises variées dans la sonate et d'omettre totalement les parties de violon et de violoncelle. C'est cette ultime version, pour clavier seul, qui est jouée ici.

© **Darrell M. Berg 2017**

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

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 enregistrement 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 plaider 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 médium 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 *clavecín 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 clavecín, 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 assourdis 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 Koenemann Music, de Budapest, plusieurs volumes de la musique pour clavier solo du compositeur. Entre 1990 et 2012 il a enseigné au Conservatoire de Musique et de Danse d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande, tout en donnant des masterclasses dans de nombreux pays. Il enseigne actuellement au département de la Musique et des Arts du Spectacle de l'Université de Mannheim en Allemagne, à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest et au Conservatoire d'Amsterdam.

PREVIOUS RELEASES OF MUSIC FROM THE KENNER & LIEBHABER COLLECTIONS:



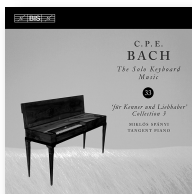
BIS-2131 VOLUME 31 SONATAS FROM KENNER & LIEBHABER 1 AND 2 (performed on a clavichord)

Sonata in C major, Wq 55/1; F major, Wq 55/2; B minor Wq 55/3;
F major, Wq 55/5; G major, Wq 56/2; F major, Wq 56/4; A major, Wq 56/6



BIS-2205 VOLUME 32 SONATAS AND RONDOS FROM KENNER & LIEBHABER 1 AND 2 (performed on a tangent piano)

Sonata No. 1 in C major, Wq 55/1; Rondo No. 1 in C major, Wq 56/1;
Sonata No. 4 in A major, Wq 55/4 (H 186); Rondo No. 2 in D major, Wq 56/3;
Sonata No. 6 in G major, Wq 55/6; Rondo No. 3 in A minor, Wq 56/5



BIS-2213 VOLUME 33 'FÜR KENNER & LIEBHABER' COLLECTION 3 (performed on a tangent piano)

Rondo No. 1 in E major, Wq 57/1; Sonata No. 1 in A minor, Wq 57/2;
Rondo No. 2 in G major, Wq 57/3; Sonata No. 2 in D minor, Wq 57/4;
Rondo No. 3 in F major, Wq 57/5; Sonata No. 3 in F minor, Wq 57/6.
Also included: Canzonetta with 6 Variations, Wq 118/8

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

INSTRUMENTARIUM:

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

SOURCES:

‘Kenner und Liebhaber’ Collection 4

First print: *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber (...), Vierte Sammlung*, Leipzig, 1783

Sonata in F major, Wq 65/19 (H 49)

- 1) autograph ms: Biblioteka Jagiellońska, Kraków, P 771
- 2) ms. copy Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 369
- 3) ms. copy Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5883

Variations in C major, Wq 118/10 (H 259)

- 1) ms. copy Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 1000
- 2) ms. copy 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.



KEIZERSZAAL



een andere klank op kunst

RECORDING DATA

Recording: July/August 2016 at the Keizerszaal, Sint-Truiden, Belgium
Producer and sound engineer: Nora Brandenburg
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Nora Brandenburg
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2017 and © Miklós Spányi 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photograph of Miklós Spányi: © Anna Szilágyi
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-2254 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

BIS-2254