



C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

35

*'für Kenner und Liebhaber'
Collection 5*

MIKLÓS SPÁNYI
TANGENT PIANO



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

‘FÜR KENNER UND LIEBHABER’, COLLECTION 5, Wq 59

	SONATA NO. 1 IN E MINOR, Wq 59/1 (H 281)	8'24
1	<i>Presto</i>	3'48
2	<i>Adagio</i>	1'16
3	<i>Andantino</i>	3'20
4	RONDO NO. 1 IN G MAJOR, Wq 59/2 (H 268) <i>Andante un poco</i>	10'08
	SONATA NO. 2 IN B FLAT MAJOR, Wq 59/3 (H 282)	17'31
5	<i>Allegro un poco</i>	6'48
6	<i>Largo</i>	4'45
7	<i>Andantino grazioso</i>	5'50
8	RONDO NO. 2 IN C MINOR, Wq 59/4 (H 283) <i>Allegro</i>	6'03
9	FANTASIA NO. 1 IN F MAJOR, Wq 59/5 (H 279) <i>Allegro</i>	5'45
10	FANTASIA NO. 2 IN C MAJOR, Wq 59/6 (H 284) <i>Andantino</i>	10'10

VARIATIONS IN F MAJOR ON

ICH SCHLIEF, DA TRÄUMTE MIR, Wq 118/1:2 (H 69)

11	[Theme]	9'16
12	Variation 18*	0'55
13	Variation 19	1'06
14	Variation 20	1'06
15	Variation 21	1'13
16	Variation 22	1'09
17	Variation 23	0'47
18	Variation 24	1'41
		1'19

ARIO SO SOSTENUTO IN A MAJOR WITH FIVE VARIATIONS 9'53

Wq 79 (H 535) (solo version)

19	<i>Arioso sostenuto</i>	1'37
20	Variation 1	1'32
21	Variation 2	1'24
22	Variation 3	1'45
23	Variation 4	1'51
24	Variation 5	1'44

TT: 78'32

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

* Bach composed the first 17 variations on *Ich schlief...* in 1752, returning to the theme almost twenty years later.

Variations 1–17 appears in Volume 19 of this series (BIS-1493).

Carl Philipp Emanuel Bach composed most of the fifth collection of the *Kenner und Liebhaber* series between 1779, the date of publication of the first *Kenner und Liebhaber* collection, and 1784, the year preceding publication of the fifth. For one movement, however, he reached back to 1766. He removed the middle movement, *Larghetto*, from the Sonata in B flat major, Wq 65/44, and transferred it – as a *Largo* – to the Sonata in B flat major, Wq 59/3, making no substantive changes and adding only a few embellishments. Bach explored genres and styles that were new or unfamiliar as he published successive collections of the *Kenner und Liebhaber* series: he added his idiosyncratic rondos to the second volume and his free fantasias to the fourth. Although the fifth collection contains no new genres, it displays more variety among its thematic ideas and keyboard textures than do any previous ones. Most works display an almost obsessive preoccupation with variation – it seems as if Bach cannot finish many phrases without varying one or two parameters: texture, tonality, rhythmic pulse, dynamics. But Bach is also concerned with repetition and finds ingenious ways of recalling initial thematic ideas to end works, and occasionally single movements, in the fifth collection.

Sonata in E minor, Wq 59/1

As Bach's rondos and fantasias became more expansive, his late sonatas grew more compact. The *Presto* of this sonata is brief and is followed by a transitional passage ending in a cadenza. The subsequent *Adagio* is only nine bars long, beginning tranquilly in C major and quickly modulating restlessly; its final bar is a cadenza leading to the *Andantino* in E major. This final movement is also short, but within its brief duration Bach presents the initial thematic 'sighing' figure in many ways, some obvious, some more subtle. At the end of the movement he repeats the first four bars, then, softly and an octave lower, the first two bars. Although this final

repetition ends in a tonic harmony, the absence of a tonic note in the bass gives the ending a curiously unfinished sound.

Rondo in G major, *Andante un poco*, Wq 59/2

This long rondo is based on a graceful, leisurely refrain that explores many tonalities and textures. This refrain appears frequently in its easily recognizable rhythm and, as in many of Bach's late rondos, it returns at the very end: its first two bars *piano*, then repeated emphatically, *fortissimo* in octaves in the left hand.

Sonata in B flat major, Wq 59/3

The first movement of this sonata, *Allegro un poco*, is longer and more energetic than in most of Bach's late sonatas; its frequent thundering triplets give it an almost orchestral sound. The *Largo*, in E flat major, originally composed in 1766, is one of the few pieces in the fifth volume that proceeds serenely with no feverish concern for variation. The *Andantino grazioso*, a graceful final movement in the *galant* style, likewise recalls Bach's earlier style, displaying many of the dimensions and symmetries of his sonata forms of the 1750s and 1760s.

Rondo in C minor, *Allegro*, Wq 59/4

In sharp contrast to the first rondo in this collection, the C minor rondo is spirited and concise. Its second bar ends in two *staccato* quavers, a figure that Bach treats in various ways throughout the work and to which he turns again in the final fantasia of the fifth collection. This rondo proceeds with no change in tempo until six bars before the end. Here Bach has placed a short cadenza that ends with the first six notes of the refrain.

Fantasia in F major, *Allegro*, Wq 59/5

The outer sections of this fantasia are ‘unmeasured’ (having long cadenza-like passages not separated by bar lines) and consist of arpeggios, wandering melodies and a series of *portato* chords. The measured middle section contains a series of gentle melodies, its dynamic never rising above *mezzoforte*. At the end of the second improvisatory section Bach has given to the right-hand part only a series of minims marked ‘arpeggio’, and to corresponding notes in the left hand a figured bass that specifies the harmonies, thus leaving much of the final texture and rhythm to the performer.

Fantasia in C major, *Andantino*, Wq 59/6

This work is one of Bach’s longest and most improvisatory fantasias. ‘Measured’ sections alternate with ‘unmeasured’ ones, *andantinos* with *prestissimos*. These are interrupted from time to time by a ‘measured’ (2/4) sighing melody in an *allegretto* tempo. In this fantasia the two *staccato* quavers at the end of passages play an even more important role than in the C minor Rondo (Wq 59/4). They appear frequently throughout the fantasia, and Bach treats them cleverly at the end. In the final three measures the two *staccato* quavers appear three times, softly, with the emphasis each time on the first of the pair, then finally, loudly and conclusively with the second of the pair as a crotchet downbeat.

Variations in F major from *Musikalisches Vielerley*, Wq 118/1

The folk-like tune *Ich schliefe, da träumte mir* was popular in Germany and also familiar in England. After composing 17 variations on this tune in 1752 and publishing them in the Berlin anthology *Musikalisches Allerley* in 1761¹, Bach pub-

¹ The Berlin set of variations is recorded by Miklos Spanyi in Volume 19 of this series (BIS-1493).

lished seven additional variations in Hamburg in his own anthology, *Musikalisches Vielerley*, in 1770. The Berlin group consists mainly of successively more elaborate treatments of the original melody. The variations of the Hamburg group are quite different, straying farther from the familiar tune and including some ‘character’ variations, e.g., Polacca (No. 21), Siciliano (No. 23) and Tempo di Minuetto (No. 24).

***Arioso sostenuto* in A major with five variations, Wq 79**

Although this set of variations, composed around 1781, is recorded in Bach’s estate catalogue (NV) as a work for keyboard and violin², its manuscript sources indicate that it was first composed for keyboard alone. It proceeds in a conventional manner at first, its third variation modulating to A minor. But it has features that characterize it as contemporary with works in the *Kenner und Liebhaber* series: the A minor variation is followed by one in the unexpected key of F major, preceded and followed by the kind of transitional passages that connect movements of many of the *Kenner und Liebhaber* sonatas.

© **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

²It is published as a set of variations for keyboard and violin in *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Series II, vol. 3.1.

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 Ham-

burg, 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.

As promised in Volume 19 (BIS-1493), containing the first set of variations on the song *Ich schlief, da träumte mir*, the second set, composed decades later, is included here. Although composed on the same theme, these variations represent a quite different, more sophisticated approach to the genre of variations and show Bach’s very refined late style.

© 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 Kőnemann 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.

Carl Philipp Emanuel Bach komponierte den Großteil des fünften Bandes seiner *Kenner und Liebhaber*-Reihe zwischen 1779, dem Jahr der Veröffentlichung der ersten *Kenner und Liebhaber*-Sammlung, und 1784, dem Jahr vor der Veröffentlichung der fünften. Einer der Sätze freilich reicht zurück bis ins Jahr 1766: Bach entnahm der Sonate B-Dur Wq 65/44 den mittleren Satz (*Larghetto*) und übertrug ihn – ohne wesentliche Änderungen, lediglich ergänzt um einige Verzierungen – als *Largo* in die Sonate B-Dur Wq 59/3. Im Zuge der Publikation seiner *Kenner und Liebhaber*-Reihe erkundete Bach neue und ungewohnte Gattungen und Stile: Dem zweiten Band etwa gab er eigenwillige Rondos mit, dem vierten freie Fantasien. Obwohl die fünfte Sammlung nicht mit neuen Gattungen aufwartet, bekundet sie in thematischer und satztechnischer Hinsicht eine größere Vielfalt als sämtliche ihrer Vorgänger. Die meisten Werke zeigen eine fast obsessive Beschäftigung mit dem Prinzip der Variation – es ist, als könne Bach kaum von seinen Phrasen lassen, ohne ein oder zwei ihrer Parameter zu variieren: Textur, Tonalität, rhythmischer Puls, Dynamik. Außerdem geht es ihm Wiederholungseffekte, und so ersinnt er in der fünften Sammlung geniale Wege, um Werke – mitunter auch einzelne Sätze – mit dem Rückgriff auf ihre Anfangsthemen zu beschließen.

Sonate e-moll Wq 59/1

In dem Maße, wie Bachs Rondos und Fantasien an Umfang zunahmen, wurden seine späten Sonaten immer kompakter. Das *Presto* dieser Sonate ist kurz und schließt mit einer Überleitung, die in eine Kadenz mündet. Das darauffolgende *Adagio* ist nur neun Takte lang, beginnt bedächtig in C-Dur und moduliert alsbald unruhig; der letzte Takt ist eine Kadenz, die zum *Andantino* in E-Dur führt. Dieser Schlusssatz ist ebenfalls knapp bemessen, doch innerhalb dieser kurzen Frist präsentiert Bach das anfängliche Seufzerfigur-Thema in verschiedenerlei Gestalt –

mal offensichtlich, mal etwas subtiler. Am Satzende wiederholt er die ersten vier Takte, und dann, leise und eine Oktave tiefer, die ersten beiden Takte. Obwohl diese letzte Wiederholung in der Tonika schließt, hat der Abschluss durch das Fehlen eines Tonika-Tons im Bass einen merkwürdig unvollendeten Charakter.

Rondo G-Dur, *Andante un poco*, Wq 59/2

Dieses umfangreiche Rondo basiert auf einem anmutigen, gemächlichen Refrain, der etliche Tonarten und Texturen erkundet. Der Refrain mit seinem leicht erkennbaren Rhythmus erscheint oft und kehrt, wie in vielen von Bachs späten Rondos, ganz am Schluss wieder: die ersten beiden Takte *piano*, darauf die nachdrückliche *fortissimo*-Wiederholung mit Oktaven in der linken Hand.

Sonate B-Dur Wq 59/3

Der erste Satz dieser Sonate (*Allegro un poco*) ist länger und energischer als die meisten seiner Pendants in Bachs späten Sonaten; sein obwaltender Triolendonner verleiht ihm einen beinahe orchestralen Klang. Das *Largo* in E-Dur, ursprünglich 1766 komponiert, ist eines der wenigen Stücke des fünften Bandes, das seiner Wege geht, ohne emsige Gedanken ans Variieren zu verschwenden. Das *Andantino grazioso*, ein anmutiger Satz im galanten Stil, erinnert ebenfalls an Bachs früheren Stil und verweist auf die Dimensionen und Symmetrien seiner Sonaten aus den 1750er und 1760er Jahren.

Rondo c-moll, *Allegro*, Wq 59/4

Das so schwungvolle wie konzise c-moll-Rondo steht in scharfem Kontrast zum ersten Rondo dieser Sammlung. Sein zweiter Takt endet mit zwei Stakkato-Achteln, einer Figur, die Bach im weiteren Verlauf des Stücks auf mannigfache Weise verarbeitet und der er sich in der letzten Fantasie der fünften Sammlung wieder zu-

wendet. Erst in den letzten sechs Takten dieses Rondos kommt es zu einer Tempoänderung: Eine kurze Kadenz erklingt, die mit den ersten sechs Tönen des Refrains schließt.

Fantasie F-Dur, *Allegro*, Wq 59/5

Die Rahmenteile dieser Fantasie sind untaktiert (die langen, kadenzartigen Passagen sind also nicht durch Taktstriche unterteilt) und bestehen aus Arpeggien, schweifenden Melodien und einer Reihe von Portato-Akkorden. Der mit Taktstrichen versehene Mittelteil, dessen Dynamik nie über ein *mezzoforte* hinausgeht, enthält eine Reihe sanfter Melodien. Am Ende des zweiten Improvisationsteils sieht Bach für die rechte Hand nur eine Reihe von halben Noten mit dem Vermerk „Arpeggio“ vor, während die entsprechenden Noten der linken Hand mittels Generalbassbezeichnung harmonisiert sind; die Ausgestaltung von Textur und Rhythmus ist mithin weitgehend dem Spieler überlassen.

Fantasie C-Dur, *Andantino*, Wq 59/6

Dies ist eine der längsten und improvisationsfreudigsten Fantasien in Bachs gesamtem Schaffen. Taktierte Passagen wechseln mit untaktierten ab, *Andantino* mit *Prestissimo*. Von Zeit zu Zeit unterbricht eine taktierte Seufzermelodie (2/4, *Allegretto*) das Geschehen. In dieser Fantasie spielen die beiden Stakkato-Achtel am Passagenende eine noch wichtigere Rolle als im c-moll-Rondo (Wq 59/4). Im Verlauf der Fantasie begegnen sie immer wieder, bis Bach sie zu guter Letzt nochmals auf sehr raffinierte Weise präsentiert: In den letzten drei Takten erklingt das Stakkato-Paar dreimal, sanft, mit der Betonung auf dem ersten Teil, dann schließlich laut und endgültig mit dem zweiten Teil als Viertel auf der betonten ersten Schlagzeit.

Variationen F-Dur aus *Musikalisches Vielerley* Wq 118/1

Das Volkslied *Ich schliefe, da träumte mir* war in Deutschland sehr beliebt und auch in England bekannt. Nachdem Bach 1752 siebzehn Variationen über diese Melodie komponiert und 1761 in der Berliner Anthologie *Musikalisches Allerley* veröffentlicht hatte¹, ließ Bach im Jahr 1770, nunmehr in Hamburg, in seiner eigenen Anthologie *Musikalisches Vielerley* sieben weitere Variationen folgen. Während die Berliner Gruppe im Wesentlichen aus zusehends kunstvolleren Verarbeitungen der Ausgangsmelodie besteht, entfernt sich die Hamburger Gruppe weiter von der Vorlage und weist einige „Charaktervariationen“ auf, wie etwa Polacca (Nr. 21), Siciliano (Nr. 23) und Tempo di Minuetto (Nr. 24).

Ariosso sostenuto A-Dur Wq 79

Obwohl diese um 1781 komponierte Variationenfolge in Bachs Nachlassverzeichnis als Werk für Tasteninstrument und Violine firmiert², zeigt ein Blick auf das Manuskript, dass sie ursprünglich für Tasteninstrument allein gedacht war. Der Verlauf ist zunächst recht konventionell, und die dritte Variation moduliert nach a-moll. Einige Merkmale aber belegen ihre zeitliche Nähe zu den Werken der Kenner und Liebhaber-Reihe: Auf die a-moll-Variation folgt eine überraschende Wendung nach F-Dur, umrahmt von jener Art von Überleitungen, die auch die Sätze vieler *Kenner und Liebhaber*-Sonaten verbindet.

© **Darrell M. Berg** 2017

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

¹ Die Berliner Variationengruppe hat Miklós Spányi auf Vol. 19 dieser Reihe eingespielt (BIS-1493).

² In der Carl Philipp Emanuel Bach-Gesamtausgabe wurde die Duofassung dieses Werkes als Variationenfolge für Tasteninstrument und Violine veröffentlicht (*The Complete Works*, Series II, Vol. 3.1).

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 Cembalos 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.

Wie in Vol. 19 (BIS-1493) versprochen, die die erste Variationenfolge über das Lied *Ich schlief, da träumte mir* enthielt, folgt hier nun die zweite, Jahrzehnte später komponierte Gruppe. Obwohl sie auf demselben Thema basieren, bekunden diese Variationen einen ganz anderen, ausgefeilteren Umgang mit der Variationenform und sind ein Beispiel für Bachs hochkultivierten Spätstil.

© *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.



MIKLÓS SPÁNYI

Carl Philipp Emanuel Bach composa la plupart des œuvres du cinquième volume de la collection *für Kenner und Liebhaber* entre 1779, qui est aussi la date de parution du premier volume, et 1784, qui est l'année précédant sa mise sur le marché. Pour un mouvement toutefois, il faut remonter à 1766 : Bach retira ce mouvement central, *Larghetto*, de la sonate en si bémol majeur Wq 65/44 pour l'insérer, en changeant l'indication de tempo, qui de *Larghetto* devient *Largo*, dans la sonate en si bémol majeur Wq 59/3, ne le modifiant que très peu et ajoutant seulement quelques embellissements. Bach, dans la collection *für Kenner und Liebhaber*, a l'habitude d'explorer des genres et des styles qui sont soit nouveaux, soit inhabituels pour lui : il ajoute, dans le second volume, des rondos dont la forme lui est particulière et, dans le quatrième, ses fantaisies libres. Bien que le cinquième volume ne contienne aucun genre nouveau, il fait preuve de davantage de variété en ce qui concerne les idées thématiques et le style d'écriture pour le clavier que les précédents volumes. La plupart des pièces trahissent une préoccupation quasi obsessionnelle pour la variation : il semble que Bach ne puisse terminer bon nombre de ses phrases sans varier l'un ou l'autre paramètres : texture, tonalité, structure rythmique, dynamique. Mais il est aussi préoccupé par la répétition et trouve dans ce cinquième volume des moyens ingénieux de rappeler les idées thématiques pour finir une pièce ou un mouvement.

Sonate en mi majeur Wq 59/1

Alors que les rondos et fantaisies ont tendance à être de plus en plus développés, les sonates que Bach compose à la fin de sa vie deviennent plus ramassées. Le bref *Presto* de cette sonate est suivi d'un passage transitionnel qui se termine par une cadence. L'*Adagio* qui le suit ne fait que neuf mesures, et débute de manière tranquille en do majeur, mais module rapidement et ne cesse de moduler, sa mesure finale étant une cadence qui mène à l'*Andantino* en mi majeur. Ce final est égale-

ment court, mais malgré sa brièveté, Bach présente ses figures de secondes descendantes de nombreuses manières différentes, certaines évidentes, d'autres plus subtiles. A la fin de ce mouvement, il répète les quatre premières mesures puis, dans une nuance *piano* et une octave plus bas, les deux premières mesures. Bien que cette reprise se termine dans l'harmonie de la tonique, l'absence de la tonique à la basse donne à cette fin l'apparence de rester sans conclusion.

Rondo en sol majeur, *Andante un poco*, Wq 59/2

Ce long rondo est basé sur un refrain gracieux et paisible qui explore plusieurs tonalités et procédés d'écriture. Ce refrain réapparaît fréquemment, avec son rythme aisément reconnaissable, et comme dans beaucoup de rondos des dernières années, il revient tout à la fin : ses deux premières mesures *piano*, puis répétées vigoureusement *fortissimo* en octaves à la main gauche.

Sonate en si bémol majeur Wq 59/3

Le premier mouvement de cette sonate, *Allegro un poco*, est plus développé et plus dynamique que ceux des autres sonates datant de la fin de la vie de Bach ; ses triolets souvent bruyants et agités lui confèrent un caractère presque orchestral. Le *Largo*, en mi bémol majeur, originellement composé en 1766, est l'une des quelques pièces de ce cinquième volume qui se déroulent sereinement, sans aspirer fiévreusement à la variation. L'*Andantino grazioso*, un final gracieux de style galant, rappelle lui aussi le style d'un Bach plus jeune, déployant beaucoup des carrures et symétries des sonates des années 1750–1760.

Rondo en do mineur, *Allegro*, Wq 59/4

Le rondo en do mineur, concis et fougueux, offre un contraste marqué avec le premier rondo de ce volume. Sa seconde mesure se termine par deux croches *staccato*,

une figure que Bach traite de diverses manières tout au long de la pièce, et qui revient dans la fantaisie qui clôt le volume. Ce rondo ne subit aucun changement de tempo jusqu'à la sixième mesure avant la fin : là, Bach place une courte cadence qui se termine par les six premières notes du refrain.

Fantaisie en fa majeur, *Allegro*, Wq 59/5

Les sections extrêmes de cette fantaisie sont non mesurées (c'est à dire en forme de cadence sans barres de mesures) et consistent en arpèges, fragments de mélodies et une série d'accords *portato*. La section centrale, mesurée, est une suite de mélodies délicates, dont la dynamique n'excède jamais *mezzo forte*. A la fin de la seconde section non mesurée, Bach indique seulement dans la partie de main droite une succession de blanches notées *arpeggio* et à la main gauche une succession identique de blanches sous forme de basse continue chiffrée qui indique les harmonies dont il laisse la réalisation, tant pour la densité que pour le rythme, à l'initiative de l'interprète.

Fantaisie en do majeur, *Andantino*, Wq 59/6

Cette fantaisie est l'une des plus longues et l'une de celles qui laissent le plus de place à l'improvisation. Les sections mesurées, *andantino*, alternent avec les sections non mesurées, *prestissimo*. Celles-ci sont interrompues de temps en temps par des sections mélodiques en 2/4, construites sur l'intervalle de seconde descendante, dans un tempo *allegretto*. Dans cette fantaisie, les deux croches *staccato* qui reviennent à la fin de chaque section jouent un rôle encore plus important que dans le rondo en do mineur (Wq 59/4). Répétées fréquemment tout au long de la fantaisie, Bach les traite particulièrement astucieusement à la fin : dans les trois dernières mesures, les deux croches *staccato* apparaissent trois fois, dans une nuance *piano*, avec un accent sur la première, puis pour finir, *forte* et de manière conclusive avec la seconde, transformée en noire, comme temps fort.

Variations en fa majeur extraites du *Musikalisches Vielerley* Wq 118/1

Ich schlief, da träumte mir était une mélodie populaire célèbre en Allemagne et familière en Angleterre. Après avoir composé 17 variations sur cet air en 1752 qui furent publiées dans l'anthologie berlinoise *Musikalisches Allerley* en 1761¹, Bach publia en 1770 sept nouvelles variations à Hambourg dans une anthologie qu'il dirigeait : le *Musikalisches Vielerley*. Ces variations, différentes des précédentes, consistent principalement en un traitement plus élaboré de la mélodie initiale, s'éloignant de cet air familier et comportant quelques variations «de caractère», comme par exemple la Polacca (n° 21), le Siciliano (n° 23) et le Tempo di Minuetto (n° 24).

Arioso sostenuto en la majeur Wq 79

Bien que cette série de variations, composée vers 1781, soit référencée dans le catalogue de la succession de Bach (*Nachlass Verzeichnis*) comme étant pour clavier et violon², sa source manuscrite indique qu'elle était à l'origine pour clavier seul. Ecrites de manière conventionnelle au début, la troisième variation modulant en la mineur, ces variations possèdent des caractéristiques qui les rapprochent des pièces de la collection *für Kenner und Liebhaber* : à la variation en la mineur succède, de manière inattendue, une variation en fa majeur, précédée et suivie par le même genre de transition qui relie entre eux les mouvements de nombre de sonates de cette collection.

© **Darrell M. Berg** 2017

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

¹ Cette série de variations a été enregistrée par Miklós Spányi dans le volume 19 de cette intégrale (BIS-1493).

² Publiée comme une série de variations pour clavier et violon dans : *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Series II, vol. 3.1.

Remarques de l'interprète

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

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

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

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

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

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

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

Comme annoncé dans le volume 19 de cette intégrale (BIS-1493) qui contient la première série de variations sur l'air *Ich schlief, da träumte mir*, la seconde série, composée des dizaines d'années plus tard, est enregistrée ici. Bien que composées sur le même thème, ces variations représentent une approche tout à fait différente et plus approfondie du genre de la variation, et montrent le raffinement du style de Bach dans ses dernières années.

© *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 piano à tangentes, 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 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.

SOURCES:

'Kenner und Liebhaber' Collection 5

First print: *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber (...), Fünfte Sammlung*, Leipzig, 1785

Variations in F major on *Ich schlief, da träumte mir*, Wq 118/1:2 (H 69)

First print: *Musikalisches Vielerley*, Hamburg, 1770 (ed. by C. P. E. Bach)

***Arioso sostenuto* in A major with five variations, Wq 79 (H 535), solo version**

1) autograph ms.: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, A-Wgm, A 86 (XI 36269)

2) ms. copy Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire royal, Brussels, B Bc 6354

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



INSTRUMENTARIUM:

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

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-2260 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



THE TANGENT PIANO USED ON THIS RECORDING

BIS-2260