



C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

22

Probestücke

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

ACHTZEHN PROBE-STÜCKE IN SECHS SONATEN

	SONATA I, Wq 63/1 (H 70)	6'53
1	1. <i>Allegretto tranquillamente</i>	2'40
2	2. <i>Andante mà innocentemente</i>	1'49
3	3. <i>Tempo di minuetto con tenerezza</i>	2'21
	SONATA II, Wq 63/2 (H 71)	8'16
4	4. <i>Allegro con spirito</i>	2'54
5	5. <i>Adagio sostenuto</i>	2'56
6	6. <i>Presto</i>	2'24
	SONATA III, Wq 63/3 (H 72)	11'13
7	7. <i>Poco allegro ma cantabile</i>	4'50
8	8. <i>Andante lusingando</i>	1'48
9	9. <i>Allegro</i>	4'29
	SONATA IV, Wq 63/4 (H 73)	11'38
10	10. <i>Allegretto grazioso</i>	4'15
11	11. <i>Largo maestoso</i>	4'20
12	12. <i>Allegro siciliano e scherzando</i>	2'57

	SONATA V, Wq 63/5 (H 74)	11'49
13	13. <i>Allegro di molto</i>	1'43
14	14. <i>Adagio assai mesto e sostenuto</i>	5'29
15	15. <i>Allegretto, arioso ed amoroso</i>	4'33

	SONATA VI, Wq 63/6 (H 75)	16'37
16	16. <i>Allegro di molto</i>	4'15
17	17. <i>Adagio affettuoso e sostenuto</i>	5'08
18	18. Fantasia:	7'10
	<i>Allegro moderato – Largo – Allegro moderato</i>	

TT: 67'30

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*

INSTRUMENTARIUM

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

In 1753 Carl Philipp Emanuel Bach published the first part of his *Essay on the True Manner of Playing Keyboard Instruments* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*); the remaining part followed in 1762, and a revised edition of each of these parts appeared in 1787 and 1797 respectively (the latter posthumously). By 1753 Emanuel Bach had been employed for more than a decade at the court of Friedrich II of Prussia (Frederick the Great) in Berlin. Although not a favourite of the king, Bach was earning a reputation in Berlin and elsewhere as an important musical personality. He was known for his skill as a keyboard player and was respected as a composer of works for various instruments, particularly the keyboard. The publication of the *Essay* marked the beginning of a quicker rise to fame.

By 1753 Bach had acquired keyboard students and was attempting to furnish music suited to their needs. As a supplement to his *Essay* he published *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten* (*Eighteen Sample Pieces in Six Sonatas*), a keyboard collection composed, apparently in a single creative act, for the benefit of students. The majority of the *Probestücke* have conventional binary structures (two sections, each usually repeated and often with initial and final melodic ideas that correspond), but they contain features that are original and unusual for their time. The very title of this collection is unprecedented and ambiguous: in his *Nachlaß-Verzeichnis* (the catalogue of his musical estate) Bach lists the *Probestücke* as six sonatas, and in eighteenth-century editions they are headed *Sonatas I–VI*. But the sequence of tonalities of each ‘sonata’ is not the usual one: *all* movements of each three-movement sonata are in different, albeit related keys, e.g. C–e–G, d–B flat–g, etc. And since the final movements of these ‘sonatas’ do not make the conventional return to the tonalities of their first movements, the *Probestücke* may also be regarded as eighteen separate pieces.

For the students at whom this collection was directed – mostly amateurs who

devoted only a fraction of their leisure time to playing the clavichord or harpsichord – Bach provided more than the conventional notational details. He had furnished his keyboard works of the 1730s and 1740s (both prints and manuscripts prepared during these years) with only the basic information needed by professional musicians of the time – sparse dynamic indications, a few ornament signs, and no fingerings – for in the decades before 1753 he obviously shared a general assumption that professional keyboard players were able to supply most details of performance themselves. But the *Probestücke* contain directions for performance that are far more explicit than usual. In the first few *Probestücke*, dynamics are generally limited to *f* (*forte*) and *p* (*piano*). Beginning with the *Adagio sostenuto* of the second sonata, however, dynamic marks increase in frequency and variety, eventually ranging from *fortissimo* to *pianissimo* (these refined dynamic distinctions, by the way, suggest the clavichord as the most appropriate instrument on which to play the *Probestücke*, as do the occasional symbols for *Bebung* or vibrato, an effect possible only on the clavichord). The word *tenute* (denoting sustained notes) appears from time to time; there are more ornaments, including one of Bach's favourites, the *prallender Doppelschlag* (trilled turn); and the *Probestücke* are amply provided with fingerings.

The headings of all movements of the *Probestücke* begin with conventional words designating their tempo – *Allegro*, *Allegretto*, *Andante* – but, for the benefit of students who may not understand the expressive demands of each piece, Bach follows most of these words with indications of the *Affekt* or character of the movement, e.g. *mà innocentemente*, *mesto e sostenuto*. This collection thus constitutes a watershed in Bach's notational practice, as most sources of his works prepared after 1753 contain equally detailed instructions for performance.

This supplement to the *Essay* is carefully graded, beginning with unpretentious pieces and progressing to more elaborate ones.

Sonata I, Wq 63/1

1. *Allegretto tranquillamente* – C major – a simple, tuneful piece.
2. *Andante mà innocentemente* – E minor – also a melodious piece in slightly more elaborate, rounded, binary form (a return of the initial melodic idea in its original key before the ending).
3. *Tempo di minuetto con tenerezza* – G major – a stylized dance movement form that maintains the equable, reassuring character of the first two movements.

Sonata II, Wq 63/2

4. *Allegro con spirito* – D minor – a more animated and rhythmically diverse piece with an assertive character typical of first movements.
5. *Adagio sostenuto* – B flat major – a binary form (with no repeats) in the style of an aria. The end of the second section is expanded and, where a professional player might improvise a cadenza, Bach has provided one.
6. *Presto* – G minor – a movement intended to show off velocity. Its frequent interruptions of the rhythmic flow add to its excitement.

Sonata III, Wq 63/3

7. *Poco allegro ma cantabile* – A major – a lively but melodious movement that combines duple and triple rhythms.
8. *Andante lusingando* – A minor – a movement, almost entirely in triplet motion, with a ‘speaking’ character. Bach intensifies its expressive aspect by adding two bars to the ending of the second structural part.
9. *Allegro* – E major – a brisk piece in rounded binary form, featuring, as its head motif, the melodic figure often known as a ‘Mannheim sigh’ because of its frequent occurrence in the works of Bach’s contemporaries at the court of Mannheim.

Sonata IV, Wq 63/4

10. *Allegretto grazioso* – B minor – a movement with an elaborate, florid melodic line and an expanded range of dynamics. Despite its animated rhythms and frequent loud passages, it ends quietly.

11. *Largo maestoso* – D major – a movement with the dotted rhythm conventionally intended to create a grand, regal character. At the end Bach provides a substantial cadenza in unmeasured style, in which both right and left hands have answering melodies and *Bebung* is required for several sustained notes.

12. *Allegro siciliano e scherzando* – F sharp minor – a movement in which a humorous effect is produced by unexpected changes: sudden dynamic shifts, abrupt rhythmic breaks and pregnant, suspenseful pauses.

Sonata V, Wq 63/5

13. *Allegro di molto* – E flat major – a ‘perpetual motion’ movement (one in constant quaver motion) that shows off the performer’s technique.

14. *Adagio assai mesto e sostenuto* – B flat minor – a movement that challenges the performer’s expressive capability. After nineteen bars full of contrasting character, it ends with a short section in quiet ‘recitative’ style punctuated by loud ‘orchestral’ chords.

15. *Allegretto, arioso ed amoroso* – F major – in the performance of movements in binary form it was customary to improvise embellishments for the repetition of each of the two structural sections. Here for the first time Bach offers written-out ‘improvisations’ to the public (although he doubtless offered them privately to his students before the publication of the *Probestücke*).

Sonata VI, Wq 63/6

16. *Allegro di molto* – F minor – a movement that simulates a conversation between two personæ: one with an energetic crossed-hand figure and consistent semiquaver accompaniment, and one that interrupts several times in softer, more lyrical quavers and crotchets.

17. *Adagio affettuoso e sostenuto* – A flat major – a slow movement intended to be played expressively. Bach has added an unmeasured cadenza to its end.

18. *Fantasia: Allegro moderato* – *Largo* – *Allegro moderato* – C minor – a movement belonging to the genre known as *free fantasia* because of its rhapsodic, unmeasured, improvisational style. Bach had previously composed some other keyboard works in this style (and had undoubtedly improvised many that were not written down). This final *Probestück* has three parts: the outer unmeasured sections consist almost entirely of arpeggios that progress from one harmony to another, often unexpected harmony, whilst the central section is a pensive *Largo* that is measured (in 3/4 metre), but nonetheless full of rhythmic complexity. This fantasia, which foreshadows the fantasias of the last three *Kenner und Liebhaber* collections (to be published in a later volume of this series), became famous for its expressive quality. In 1767 the poet Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737–1823) was inspired to underlay two different texts to this fantasia, each to be sung as an accompaniment to the music: his paraphrase of Hamlet's most famous soliloquy, and his version of Socrates' words as he drinks the hemlock.

© Darrell M. Berg 2010

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

Performer's Remarks

In my opinion it is no exaggeration to say that C.P.E. Bach's eighteen *Probestücke*, grouped as six sonatas and published as an appendix to his epoch-making keyboard treatise *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, are among the most substantial works in the composer's entire keyboard oeuvre. Although Bach's keyboard music shows an amazingly constant high quality it also has some extraordinary high points. I am prepared not only to rank the set of the *Probestücke* among these, but also to propose it as a pinnacle in the entire literature for the keyboard.

C.P.E. Bach's publications with pedagogical aims show that he never found composing for less skilled or amateur players or even beginners a burden but rather a special challenge, resulting (as in the case of some other brilliant keyboard educators such as Johann Sebastian Bach or Béla Bartók) in excellent pieces. But even among C.P.E. Bach's pedagogical works the *Probestücke* hold a special place. In this publication Bach collected his most precious ideas, as if to demonstrate his finest skills as composer and pedagogue as well as his ideas about the aesthetics of keyboard playing: an hour's worth of music of pure beauty, full of the most varied and sparkling ideas. In most cases I have even refrained from adding embellishments to the repeats in binary movements in order to present these musical diamonds in their original, unadulterated, marvellous glow.

Even technical restrictions did not discourage Bach: the *Probestücke* are composed so that they could be played on less modern instruments of the time, with a keyboard range of only four octaves. We also know, from the text part of the *Versuch*, that Bach did not rule out the performance of the pieces on the harpsichord or other keyboard instruments although his preferred instrument was the clavichord. The *Probestücke* also contain some indications of *Bebung*, an effect similar to vibrato on string instruments and only possible to achieve on

the clavichord among the keyboard instruments. At the time of composition of the *Probestücke*, more modern clavichords were being built with a five-octave compass. As the *Versuch* as well as the *Probestücke* remained relevant until the end of the eighteenth century (or even longer), I believe that the choice of a clavichord modelled on an instrument of the late eighteenth century is one of the possible historically correct choices. After much experimenting, my conclusion is that my large, late-Saxonian clavichord is a very convincing instrument for the *Probestücke*. Despite of its powerful and robust sound, the most delicate effects required by these compositions can be achieved on it. This is, however, only one of the numerous types of clavichord and keyboard instrument in general on which this music may have been performed in its time.

Bach attached six more *Probestücke* entitled *Sonatine Nuove* to the third, enlarged edition of the *Versuch* in 1787. These will be included in a later volume containing Bach's keyboard works from his Hamburg period.

© Miklós Spányi 2010

Miklós Spányi was born in Budapest. He studied the organ and harpsichord at the Liszt Academy of Music 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 Kőnemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. Between 1990 and 2009 he taught at the Oulu Conservatory of Music and Dance and at the Sibelius Academy in Finland, while also giving masterclasses in many countries. Currently Miklós Spányi teaches at the Mannheim University of Music and Performing Arts in Germany, and at the Liszt Academy of Music in Budapest.



MIKLÓS SPÁNYI

Im Jahr 1753 veröffentlichte Carl Philipp Emanuel Bach den ersten Teil seines *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, dem 1762 der zweite Teil folgte. Eine revidierte Neuauflage beider Teile erschien 1787 bzw. 1797 (letztere posthum). 1753 war Emanuel Bach bereits mehr als ein Jahrzehnt am Berliner Hof Friedrichs II. („der Große“) von Preußen. Obschon er kein bevorzugter Günstling des Königs war, machte Bach sich in Berlin und andernorts als bedeutende Musikerpersönlichkeit einen Namen. Er war bekannt für seine Meisterschaft als Klavierspieler* und wurde als Komponist von Werken für verschiedene Instrumente – insbesondere das Klavier – geschätzt. Mit der Veröffentlichung des *Versuchs* beschleunigte sich der Weg zum Ruhm.

Bach hatte damals Klavierschüler angenommen und wollte sie mit Musik für ihre Bedürfnisse ausstatten. Als Anhang zu seinem Versuch veröffentlichte er *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten* für Klavier, die er offenbar in einem einzigen Schaffensakt für seine Schüler komponiert hatte. Die Mehrheit der Probestücke weist die übliche binäre Form auf (zwei zumeist wiederholte Teile, oftmals mit korrespondierenden Anfangs- und Schlussmotiven), doch sie zeigen Charakteristika, die zu ihrer Zeit originell und ungewöhnlich sind. Bereits der Titel dieser Sammlung ist ohne Vorläufer und zweideutig: In seinem Nachlaß-Verzeichnis führt Bach die Probestücke als Sonaten auf, und in Ausgaben des 18. Jahrhunderts tragen sie die Bezeichnung Sonaten I–VI. Die Tonartenfolge innerhalb der „Sonaten“ folgt indes nicht der Konvention: In den dreisätzigen Sonaten steht jeder Satz in einer anderen, wiewohl verwandten Tonart, z.B. C-e-G, d-B-g usw. Und da die Schlusssätze dieser „Sonaten“ nicht, wie üblich, zur

*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 im engeren Sinne gemeint wäre.

Tonart des ersten Satzes zurückkehren, könnte man die Probestücke auch als 18 eigenständige Stücke betrachten.

Für die Schüler, an die sich diese Sammlung richtete – meist Amateure, die nur einen Teil ihrer Mußezeit dem Spiel des Clavichords oder Cembalos widmeten –, notierte Bach die Stücke detaillierter als gewöhnlich. Seine Clavierkompositionen aus den 1730er und 1740er Jahren hatte er sowohl im Manuskript wie im Druck nur mit den nötigsten Informationen ausgestattet, derer Berufsmusiker damals bedurften – kaum Angaben zur Dynamik, wenige Verzierungszeichen und keine Fingersätze –, teilte er doch in den Jahrzehnten vor 1753 augenscheinlich die Überzeugung, dass professionelle Spieler in der Lage waren, die meisten aufführungspraktischen Details selber zu ergänzen. Die Probestücke aber enthalten weit ausführlichere Vortragsanweisungen. In den ersten Stücken beschränkt sich die Dynamik noch meist auf *f* (*forte*) und *p* (*piano*). Ab dem *Adagio sostenuto* der zweiten Sonate aber nehmen dynamische Angaben an Häufigkeit und Differenziertheit zu, so dass sie schließlich vom *fortissimo* bis zum *pianissimo* reichen. (Diese detaillierten dynamischen Unterscheidungen lassen übrigens das Clavichord als das geeignetste Instrument für die Probestücke erscheinen; auch die gelegentlichen Zeichen für Bebung oder Vibrato – ein nur auf dem Clavichord möglicher Effekt – deuten darauf hin.) Von Zeit zu Zeit erscheint das Wort *tenute* (für eine gehaltene Note), es finden sich mehr Verzierungen – wie u.a. der von Bach sehr geschätzte prallende Doppelschlag – und reichlich Fingersätze.

Die Satzüberschriften der Probestücke beginnen mit konventionellen Tempo-bezeichnungen – *Allegro*, *Allegretto*, *Andante* –, die Bach aber für jene Schüler, denen sich die expressiven Anforderungen der Stücke etwaig nicht erschließen sollten, zumeist um weitere Angaben zum Affekt ergänzt, wie beispielsweise *mà innocentemente*, *mesto e sostenuto*. Die Sammlung stellt eine Art Wasser-

scheide in Bachs Notationspraxis dar, denn die meisten Quellen seiner Werke nach 1753 enthalten ebenso detaillierte Vortragsanweisungen.

Der Anhang zum *Versuch* ist sorgsam nach Schwierigkeitsstufen angeordnet; auf unpräzise Stücke folgen zunehmend kunstvollere.

Sonate I, Wq 63/1

1. *Allegretto tranquillamente*, C-Dur: Ein schlichtes, melodiebetontes Stück.
2. *Andante mà innocentemente*, e-moll: Ein ebenfalls melodienreiches Stück in etwas kunstvollerer, abgerundeter und zweiteiliger Form, an deren Ende die Eingangsmelodie in der Originaltonart wiederkehrt.
3. *Tempo di minuetto con tenerezza*, G-Dur: Ein stilisierter Tanzsatz, der an den gleichmäßigen, beruhigenden Charakter der ersten beide Sätze anknüpft.

Sonate II, Wq 63/2

4. *Allegro con spirito*, d-moll: Ein lebhafteres, rhythmisch abwechslungsreiches Stück von jenem nachdrücklichen Charakter, der für Kopfsätze typisch ist.
5. *Adagio sostenuto*, B-Dur: Eine zweiteilige Form (ohne Wiederholungen) in der Art einer Arie. Das Ende des zweiten Teils ist erweitert; dort, wo ein professioneller Musiker eine Kadenz improvisieren würde, hat Bach selber eine eingefügt.
6. *Presto*, g-moll: Ein Satz, der die Schnelligkeit des Spielers in den Vordergrund rückt. Die häufigen Unterbrechungen des rhythmischen Flusses steigern seinen Reiz noch.

Sonate III, Wq 63/3

7. *Poco allegro ma cantabile*, A-Dur: Ein lebhafter, aber melodiöser Satz, der Zweier- mit Dreierhythmen verbindet.

8. *Andante lusingando*, a-moll: Ein „sprechender“ Satz. Bach verstärkt den expressiven Aspekt, indem er am Ende des zweiten Formteils zwei Takte hinzufügt.

9. *Allegro*, E-Dur: Ein forsches Stück in abgerundeter zweiteiliger Form, dessen Hauptmotiv jene melodische Figur aufgreift, die als „Mannheimer Seufzer“ bekannt ist, weil sie häufig in den Werken von Bachs Zeitgenossen am Mannheimer Hof erscheint.

Sonate IV, Wq 63/4

10. *Allegretto grazioso*, h-moll: Ein Satz mit einer kunstvollen, fließenden Melodielinie und einem erweiterten dynamischen Spektrum. Trotz seiner regen Rhythmik und zahlreicher lauter Passagen endet er still.

11. *Largo maestoso*, D-Dur: Ein Satz mit punktiertem Rhythmus, der üblicherweise einen stattlichen, majestätischen Charakter vorstellen soll. Zum Schluss sieht Bach eine substantielle Kadenz vor, in der linke und rechte Hand einander melodisch antworten und für etliche Haltenoten Bebung verlangt wird.

12. *Allegro siciliano e scherzando*, fis-moll: Ein Satz, in dem humoristische Wirkungen durch überraschende Wechsel erzeugt werden: plötzliche dynamische Änderungen, abrupte rhythmische Brüche und bedeutungsvolle, spannungsreiche Pausen.

Sonate V, Wq 63/5

13. *Allegro di molto*, Es-Dur: Ein Perpetuum mobile in ständiger Achtelbewegung, in dem der Spieler seine Virtuosität demonstrieren kann.

14. *Adagio assai mesto e sostenuto*, b-moll: Ein Satz, der die expressiven Fähigkeiten des Spielers herausfordert. Nach 19 kontrastreichen Takten endet er mit

einem kurzen, ruhigen Rezitativ, das von lauten „Orchester“-Akkorden unterbrochen wird.

15. *Allegretto, arioso ed amoroso*, F-Dur: Beim Vortrag von zweiteiligen Sätzen war es üblich, bei der Wiederholung der beiden Teile Verzierungen zu improvisieren. In diesem Satz legt Bach erstmals ausgeschriebene „Improvisationen“ vor (obschon er sie zweifellos schon vor der Veröffentlichung der Probestücke mit seinen Schülern verwendet hat).

Sonate VI, Wq 63/6

16. *Allegro di molto*, f-moll: Ein Satz, der ein Zwiegespräch nachahmt: Die eine Person wird verkörpert von einer übergreifenden Figur zu steter Sechzehntelbegleitung, während die andere etliche Male mit weicheren, lyrischeren Achteln und Vierteln einfällt.

17. *Adagio affettuoso e sostenuto*, As-Dur: Ein langsamer Satz, der mit großem Ausdruck gespielt werden soll; an seinem Ende hat Bach eine taktfreie Kadenz angefügt.

18. *Fantasia: Allegro moderato – Largo – Allegro moderato*, c-moll: Ein Satz, der aufgrund seines rhapsodischen, taktfreien und improvisierenden Charakters zur Gattung der sogenannten Freien Fantasien gehört. Bach hatte zuvor einige andere Klavierwerke in diesem Stil komponiert (und fraglos etliche improvisiert, die nicht festgehalten wurden). Dieses abschließende Probestück ist dreiteilig: Die äußeren, taktfreien Rahmenabschnitte bestehen fast zur Gänze aus Arpeggien, die, oftmals überraschend, von einer Harmonie zur anderen fortschreiten, während der Mittelteil ein nachdenkliches *Largo* im 3/4-Takt ist, das voll rhythmischer Komplexität steckt. Diese Fantasie, die auf die Fantasien der letzten drei *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen vorausweist (sie werden in einer späteren

Folge dieser Reihe vorgelegt), ist berühmt für ihre expressive Qualität. 1767 regte sie den Dichter Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737–1823) zu zwei unterschiedlichen Gesangstexten an – eine Paraphrase von Hamlets berühmtem Monolog, und eine Version der Worte Sokrates’, als dieser den Schierlingsbecher leert.

© **Darrell M. Berg** 2010

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

Anmerkungen des Interpreten

Meiner Meinung nach ist es keine Übertreibung, C.P.E. Bachs achtzehn Probestücke, die zu sechs Sonaten gruppiert und als Anhang zu seinem epochalen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* veröffentlicht wurden, zu den wichtigsten Werken im Klavierschaffen des Komponisten zu zählen. Wenngleich Bachs Klaviermusik einen erstaunlich konstanten hohen Qualitätsstandard zeigt, hat sie doch auch ihre herausragenden Höhepunkte. Die Probestücke würde ich nicht nur dazu zählen, sondern als einen Gipfelpunkt der gesamten Klavierliteratur bezeichnen.

C.P.E. Bachs pädagogisch motivierte Veröffentlichungen belegen, dass er das Komponieren für weniger erfahrene bzw. Amateurmusiker oder selbst für Anfänger nie als Last, sondern als besondere Herausforderung empfand; dies hatte (wie etwa auch im Falle einiger anderer Klavierpädagogen wie Johann Sebastian Bach oder Béla Bartók) exzellente Stücke zur Folge. Aber selbst unter C.P.E. Bachs pädagogischen Werken kommt den Probestücken eine Ausnahmestellung zu. In ihnen versammelte Bach seine wertvollsten Gedanken, als habe er höchste Kunstfertigkeit als Komponist und Pädagoge sowie seine Vorstellungen von der Ästhetik des Klavierspiels demonstrieren wollen: eine Stunde Musik von reinster Schönheit, voll der vielseitigsten und funkelndsten Ideen.

Ich habe weitestgehend darauf verzichtet, die Wiederholungen zweiteiliger Sätze mit Verzierungen zu versehen, um diese musikalischen Diamanten in ihrem ursprünglichen, reinen und wunderbaren Glanz vorzustellen.

Bach ließ sich selbst durch technische Beschränkungen nicht entmutigen: Die Probestücke sind so komponiert, dass sie auch auf weniger modernen Instrumenten seiner Zeit gespielt werden konnten, deren Klaviatur nur vier Oktaven umfasste. Aus dem Textteil des *Versuchs* wissen wir zudem, dass Bach den Vortrag der Stücke auf dem Cembalo oder anderen Tasteninstrumenten nicht ausschloss, auch wenn er selber das Clavichord bevorzugte. Die Probestücke sehen mitunter auch Bebung vor – ein Effekt, der dem Vibrato der Streicher ähnelt und der unter allen Tasteninstrumenten einzig auf dem Clavichord möglich ist. Zur Entstehungszeit der Probestücke wurden modernere Clavichorde mit einem Umfang von fünf Oktaven hergestellt. Der *Versuch* und die Probestücke waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (und sogar darüber hinaus) maßgeblich, und so glaube ich, dass die Wahl eines Clavichords, das einem Instrument des späten 18. Jahrhunderts nachgebildet ist, eine der möglichen historisch korrekten Entscheidungen darstellt. Nach zahlreichen Experimenten bin ich zu dem Schluss gekommen, dass mein großes sächsisches Clavichord ein sehr überzeugendes Instrument für die *Probestücke* ist. Trotz seines kraftvollen und robusten Klangs können auf ihm die hier geforderten, höchst filigranen Effekte erzielt werden. Gleichwohl ist dies nur einer der zahlreichen Typen von Clavichorden und Tasteninstrumenten, auf denen diese Musik damals gespielt wurde.

Der dritten, erweiterten Ausgabe seines *Versuchs* aus dem Jahr 1787 hat Bach sechs weitere Probestücke beigegeben. Sie sind einer späteren Folge unserer Reihe mit Klavierwerken aus Bachs Hamburger Zeit vorbehalten.

© Miklós Spányi 2010

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Liszt-Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; es folgten weiterführende Studien 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, Hammerklavier, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann 1. 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 Bände mit Soloklaviermusik von C.P.E. Bach herausgegeben. Von 1990 bis 2009 hat er am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland unterrichtet und Meisterklassen in vielen Ländern gegeben. Derzeit lehrt Miklós Spányi an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim und an der Liszt-Musikakademie in Budapest.



THE CLAVICHORD USED ON THIS RECORDING

En 1753, Carl Philipp Emanuel Bach publia la première partie de son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*) ; la seconde partie parut en 1762, une version révisée de l'ouvrage dans son entier fut publiée en 1787, avant qu'il ne soit ensuite réédité de manière posthume en 1797. En 1753, Emanuel Bach était depuis plus de dix ans employé à la Cour de Frédéric II de Prusse (Frédéric le Grand) à Berlin. Bien que ne faisant pas partie des musiciens favoris du roi, Bach avait acquis à Berlin et dans d'autres villes d'Allemagne la réputation d'être une personnalité musicale importante. Il était réputé pour ses talents de claviériste et estimé comme compositeur d'œuvres pour des formations variées, et plus particulièrement renommé pour celles qu'il consacrait au clavier. La publication de son *Essai* marqua le début d'une ascension rapide vers la célébrité.

En 1753 Bach avait des élèves clavecinistes et entendait leur fournir de la musique adaptée à leurs besoins. Comme supplément à son *Essai*, il publia *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten* (*Dix huit Pièces d'étude en Six Sonates*), un recueil pour le clavier composé visiblement comme un corpus cohérent pour le profit des élèves. La majorité des *Probestücke* possèdent une structure binaire – deux sections, généralement avec reprises, avec des figures mélodiques initiales et finales qui se correspondent – mais ils présentent également des caractéristiques originales et inhabituelles pour leur époque. Le titre même du recueil n'a pas de précédent et reste ambigu ; dans son *Nachlass-Verzeichnis* (le catalogue de son héritage musical), Bach liste les *Probestücke* comme six sonates, et dans les éditions du dix-huitième siècle, elles sont intitulées *Sonatas I–VI*. Toutefois, la succession des tonalités à l'intérieur de chaque sonate n'est pas celle qui est d'usage à l'époque. Tous les mouvements de chaque sonate – qui en compte trois – sont dans des tonalités différentes, encore que relatives

entre elles, par exemple : do majeur – mi mineur – sol majeur, ré mineur – si bémol majeur – sol mineur, etc. Dans la mesure où la tonalité des mouvements qui terminent ces sonates n'est pas la même que celle utilisée dans les premiers mouvements, les *Probestücke* peuvent aussi être considérés comme dix-huit pièces indépendantes.

A l'attention des élèves à qui ce recueil était destiné, la plupart du temps des amateurs qui ne consacraient qu'une partie de leur temps libre à jouer le clavecin ou le clavicorde, Bach donna davantage de détails concernant la notation qu'il n'était d'usage. Dans les années 1730–1740 il n'indiquait dans ses partitions pour clavier, qu'elles soient des éditions ou des copies manuscrites, que les informations strictement nécessaires aux musiciens de l'époque : rares indications de dynamique, peu d'ornements, pas de doigtés. En effet, les musiciens professionnels étaient évidemment supposés connaître d'eux-mêmes les conventions d'exécution dans leurs moindres détails. Les *Probestücke* contiennent des indications pour l'interprète beaucoup plus explicites que d'habitude : dans les premiers, les indications dynamiques sont généralement limitées à *f* (*forte*) et *p* (*piano*). Toutefois, à partir de l'*Adagio sostenuto* de la seconde sonate, elles se font plus nombreuses et plus variées, allant parfois de *fortissimo* à *pianissimo* (on notera au passage que le raffinement en matière de nuances laisse supposer que le clavicorde est l'instrument le plus approprié pour jouer les *Probestücke*, comment en témoignent aussi les indications occasionnelles de *Bebung* (vibrato), un effet que seul le clavicorde permet). Le terme *tenute* (indiquant qu'il faut tenir la note) apparaît de temps en temps, il y a aussi davantage d'ornements que d'habitude, y compris celui que préfère Bach : le *prallender Doppelschlag* (doublé rebondissant) ; enfin, on y trouve une abondance de doigtés.

Les intitulés de chaque mouvement des *Probestücke* fournissent les habituelles indications de tempo : *Allegro*, *Allegretto*, *Andante*, mais à l'intention

des élèves qui pourraient ne pas comprendre les exigences expressives de chaque pièce, Bach ajoute presque toujours à ces termes des indications d'affect ou de caractère, comme par exemple : *mà innocentemente*, *mesto e sostenuto*. Ainsi, ce recueil constitue un réservoir des pratiques de Bach en ce qui concerne la notation, de la même manière que la plupart des sources des œuvres composées après 1753 contiennent des instructions détaillées sur la manière de les jouer. Ce supplément à l'*Essai* est soigneusement gradué, commençant par des pièces sans prétention et progressant vers d'autres plus élaborées.

Sonate I, Wq 63/1

1. *Allegretto tranquillamente* – do majeur – une pièce simple et mélodieuse.
2. *Andante mà innocentemente* – mi mineur – également une pièce mélodique légèrement plus élaborée que la précédente, de forme binaire en rondeau (avec une reprise du motif mélodique initial dans sa tonalité originale avant la conclusion).
3. *Tempo di minuetto con tenerezza* – sol majeur – un mouvement en forme de danse stylisée qui se poursuit dans le caractère équilibré et rassurant des deux premiers mouvements.

Sonate II, Wq 63/2

4. *Allegro con spirito* – ré mineur – une pièce plus animée et rythmiquement plus variée, d'un caractère plus assuré, typique d'un premier mouvement.
5. *Adagio sostenuto* – si bémol majeur – de forme binaire sans reprises dans le style d'une Aria. La fin de la seconde section est développée et, là où un musicien professionnel improviserait une cadence, Bach en a écrit une.
6. *Presto* – sol mineur – un morceau destiné à faire étalage de sa vélocité. Les fréquentes interruptions du flux rythmique ajoutent à son agitation.

Sonate III, Wq 63/3

7. *Poco allegro ma cantabile* – la majeur – un mouvement vif mais mélodique qui combine rythmes binaires et rythmes ternaires.

8. *Andante lusingando* – la mineur – un mouvement presque entièrement en triolets et de caractère déclamatoire. Bach intensifie son aspect expressif en ajoutant deux mesures à la fin de la seconde partie.

9. *Allegro* – mi majeur – une pièce vive en forme de rondeau binaire présentant comme motif initial la figure mélodique connue sous le nom de soupir de Mannheim, en raison du fréquent usage qu'en faisaient les compositeurs contemporains de Bach de la Cour de Mannheim.

Sonate IV, Wq 63/4

10. *Allegretto grazioso* – si mineur – un mouvement à la ligne mélodique élaborée, luxuriante, et présentant un large spectre dynamique. En dépit de ses rythmes animés et de ses fréquents passages *forte*, il se termine de manière calme.

11. *Largo maestoso* – ré majeur – un mouvement en rythmes pointés dont le dessein est de créer une atmosphère grandiose et royale. A la fin, Bach ajoute une cadence non mesurée, dans laquelle main droite et main gauche se répondent et où le *Bebung* (vibrato) est requis pour certaines notes soutenues.

12. *Allegro siciliano e scherzando* – fa dièse mineur – un mouvement dans lequel les brusques changements (dynamiques, ruptures rythmiques, silences pleins d'incertitude et lourds de sens) produisent un effet plein d'humour.

Sonate V, Wq 63/5

13. *Allegro di molto* – mi bémol majeur – un mouvement perpétuel, en croches, qui met en valeur la technique de l'interprète.

14. *Adagio assai mesto e sostenuto* – si bémol mineur – un mouvement qui met à l'épreuve les qualités expressives de l'interprète. Après dix-neuf mesures d'affects très contrastés, il se termine par un récitatif plus calme, ponctué de sonores accords « orchestraux ».

15. *Allegretto, arioso ed amoroso* – fa majeur – lorsqu'on jouait des mouvements de forme binaire, il était d'usage d'improviser des embellissements lors des reprises. Ici, pour la première fois, Bach offre au public des « improvisations » écrites en toutes notes (sans aucun doute, il en faisait la faveur à ses élèves avant que les *Probestücke* ne soient publiés).

Sonate VI, Wq 63/6

16. *Allegro di molto* – fa mineur – un mouvement qui imite une conversation entre deux personnages, l'un dépeint par des figures jouées mains croisées et un accompagnement en doubles croches, et l'autre qui l'interrompt à plusieurs reprises, figuré par des noires et des croches d'un caractère plus doux et plus lyrique.

17. *Adagio affettuoso e sostenuto* – la bémol majeur – un mouvement lent qui doit être joué de manière expressive. Bach ajoute une cadence non mesurée à la fin.

18. *Fantasia: Allegro moderato – Largo – Allegro moderato* – ut mineur – un mouvement appartenant au genre connu sous le terme de « fantaisie libre » en raison de son style improvisé, rhapsodique et non mesuré. Bach avait précédemment composé d'autres pièces pour clavier dans ce style (et sans aucun doute avait l'habitude d'en improviser qui ne furent jamais notées). Cette pièce qui clôt les *Probestücke* est en trois parties, les deux parties extrêmes, non mesurées, consistant presque entièrement en arpèges qui progressent d'une harmonie à l'autre, souvent de manière inattendue. La section centrale est un *Largo* pensif, à 3/4, mais néanmoins présentant de nombreuses complexités rythmiques.

Cette fantaisie, qui préfigure celles des trois derniers recueils für *Kenner und Liebhaber* (qui seront publiés ultérieurement dans cette collection) devint célèbre pour ses qualités expressives. En 1767, le poète Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737–1823) eut l'idée de placer deux textes différents sur cette fantaisie destinés à être chantés tour à tour pour l'accompagner : sa paraphrase du très célèbre monologue d'Hamlet, et sa version des paroles de Socrate alors qu'il boit la ciguë.

© **Darrell M. Berg 2010**

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

Remarques de l'interprète

A mon avis, on peut dire sans crainte d'exagérer que les dix-huit *Probestücke* de C.P.E. Bach, groupés en six sonates et publiés en supplément à son traité (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ouvrage qui marqua son époque), comptent parmi les pièces les plus importantes de toute l'œuvre pour clavier du compositeur. Même si la musique pour clavier de Bach se maintient toujours à un très haut niveau de qualité, on y trouve aussi quelques points culminants. Non seulement je ne crains pas de placer les *Probestücke* parmi eux, mais je les considère comme une apogée de toute la littérature pour le clavier.

Les publications de Bach ayant un but pédagogique montrent qu'il n'a jamais considéré comme un pensum le fait de composer pour des musiciens moyennement expérimentés, des amateurs ou même des commençants, mais qu'il l'a plutôt pris comme un défi (à l'image d'autres grands pédagogues du clavier comme Johann Sebastian Bach ou Béla Bartók), ce qui nous a valu des pièces de facture excellente. Cependant, même parmi les pièces pédagogiques que nous devons à C.P.E. Bach, les *Probestücke* tiennent une place à part. Dans

ce recueil, Bach y a rassemblé ses plus précieuses idées, comme s'il voulait montrer son art consommé de compositeur et de pédagogue en même temps que ses parti pris esthétiques concernant la manière de jouer au clavier : une heure de musique d'un pure beauté, pleine des idées les plus variées et les plus brillantes. Dans la plupart des cas, je me suis même interdit d'ajouter des embellissements lors des reprises pour présenter ici ces bijoux musicaux dans leur éclat original, inchangé et magique.

Même les barrières techniques ne découragèrent pas Bach : les *Probestücke* sont écrit de manière à pouvoir être joués sur les moins modernes instruments du temps qui ne possédaient qu'une étendue de quatre octaves. Nous lisons aussi dans le *Versuch* que Bach ne destina pas ces pièces à un instrument en particulier, bien que son instrument préféré soit le clavicorde. les *Probestücke* contiennent également quelques indications de *Bebung*, un effet analogue au vibrato des instruments à cordes, qu'on ne pouvait réaliser, de tous les instruments à clavier, qu'au clavicorde.

Au moment où Bach écrivait les *Probestücke*, on construisait des clavicordes plus modernes d'une étendue de cinq octaves. Considérant que le *Versuch* comme les *Probestücke* étaient restés d'actualité jusqu'à la fin du dix-huitième siècle (voire plus tard), il m'a semblé que le choix d'un clavicorde copié d'un instrument de la fin du dix-huitième siècle était un des choix historiquement corrects. Après de nombreux essais, ma conclusion est que mon grand et tardif clavicorde saxon est un instrument très convaincant pour les *Probestücke* : en dépit d'un son puissant et nourri, les effets les plus délicats que demandent ces compositions peuvent être parfaitement rendus. Ce n'est toutefois qu'un des nombreux modèles de clavicordes et instruments à clavier en général sur lesquels cette musique a pu être jouée à son époque.

Bach ajouta six *Probestücke* supplémentaires intitulés *Sonatine Nuove* à la

troisième édition augmentée du *Versuch* en 1787. On les trouvera dans un volume ultérieur des œuvres pour clavier de Bach, consacré à sa période hambourgeoise.

© *Miklós Spányi* 2010

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 piano et piano à tangentes, 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 Koenemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach. Entre 1990 et 2009 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 et à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest.

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

COMPLETE KEYBOARD CONCERTOS

VOLUME 17 (BIS-CD-1687):

Concerto in F major, Wq 42

Concerto in E flat major, Wq 41

Concerto in C minor, Wq 31

with Opus X Ensemble / Petri Tapio Mattson

Recomendado *CD Compact*

‘[Spányi’s] playing is consistently stylish, full of life, lyrical and virtuosic by turns... Toss in pellucid engineering and excellent accompaniments from the intrepid members of Opus X Ensemble, and the result is a joy. Really, you can dip into this series anywhere and be rewarded with excellent, unfamiliar music.’ *Classics Today.com*

COMPLETE MUSIC FOR SOLO KEYBOARD

VOLUME 20 (BIS-CD-1623): Sonatas from 1760–66

‘10/10/10’ – „wieder einmal ein technisch tadelloses und vor allem ein einzigartig kontrastreiches und ausdrucksstarkes Spiel.“ *Klassik-Heute.de*

SOURCE

First edition published by the composer in Berlin, 1753

We should like to thank Liminka Secondary School and Liminka municipality for kindly permitting this recording to be made in the Heikki Sarvela Hall

Kiitämme Limingan lukiota ja Limingan kuntaa siitä, että olemme saaneet toteuttaa tämän äänityksen Heikki Sarvela-salissa.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in June 2008 at the Heikki Sarvela Hall, Liminka, Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

Neumann and DPA microphones; Lake People microphone preamplifier and high resolution RME A/D converter:

Sequoia Workstation; B&W Nautilus loudspeakers; AKG K702 headphones

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Darrell M. Berg 2010 and © Miklós Spányi 2010

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi

Photographs of the instrument: © Joris Potvlieghe

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-1762 © 2010 & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



THE CLAVICHORD USED ON THIS RECORDING

BIS-CD-1762