

C. P. E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

40

*Keyboard
Transcriptions I*

MIKLÓS SPÁNYI
HARPSICHORD



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714–88)

Keyboard Transcriptions I

1	Minuetto in D major, Wq 116/35 (H. 309)	3'02
2	Polonoise in A major, Wq 116/34 (H. 308)	1'44
3	Allegretto grazioso in C major, Wq 116/57 (H. 331)	2'48
4	Menuett in G major, Wq 116/29 (H. 303)	3'52
	Symphony in D major, Wq 176 (H. 651)	11'10
5	I. <i>Allegro</i>	4'10
6	II. <i>Andante</i>	3'43
7	III. <i>Presto</i>	3'16
8	Minuetto in G major, Wq 116/31 (H. 305)	2'56
9	Marsch in D major, Wq 116/46 (H. 320)	1'47
10	Menuett in D major, Wq 116/40 (H. 314)	0'59
11	Polonoise in B flat major, Wq 116/43 (H. 317)	1'04
12	Menuet in C major, Wq 116/47 (H. 321)	0'55
13	Presto in A minor, Wq 116/39 (H. 313)	1'03
14	Polonoise in A major, Wq 116/42 (H. 316)	0'56
15	Allegro in C major, Wq 116/51 (H. 325)	1'13

	Concerto in F major, H. 242 (Wq deest.)	23'34
16	I. <i>Allegro assai</i>	8'05
17	II. <i>Larghetto</i>	8'18
18	III. <i>Poco presto</i>	7'11
19	Allegro in B flat major, Wq 116/38 (H. 312)	2'02
20	Polonoise in F major, Wq 116/41 (H. 315)	1'55
21	Menuett in D major, Wq 116/33 (H. 307)	3'11
22	Allegro di molto in A major, Wq 116/36 (H. 310)	1'35
23	Langsam und traurig in A minor, Wq 116/50 (H. 324)	1'28
24	Polonoise in D major, Wq 116/49 (H. 323)	1'31
	Symphony in E minor, Wq 122/3 (H. 652)	12'29
25	I. <i>Allegro assai</i>	4'41
26	II. <i>Andante</i>	3'20
27	III. <i>Allegro</i>	4'28

TT: 81'51

Miklós Spányi *harpsichord*

All of the works performed on this volume, except possibly one, are solo keyboard arrangements of Carl Philipp Emanuel Bach's works originally scored for different instruments. In the second half of the eighteenth century the number of performers on stringed keyboard instruments, including leisured members of the upper middle class and young ladies whose dexterity on the keyboard added to their qualifications for marriage, increased rapidly; it was financially profitable for Bach to provide compositions for these keyboard players. But there is another reason, found in Bach's frequently quoted autobiography, why he welcomed most arrangements for keyboard: 'My chief effort, especially in recent years, has been directed towards both playing and composing as songfully as possible for the keyboard, notwithstanding its lack of sustaining power.' Keyboard instruments were Bach's favourite medium, and he devoted his career to making them into solo instruments as important as the violin and other melody instruments.

The short pieces in this volume are all arrangements of compositions for various small groups of instruments and some mechanical instruments such as the harp-clock and barrel organ. Some of these arrangements survive solely in the hand of Bach's admirer Johann Jacob Heinrich Westphal, and it is suggested that Westphal himself made them. The majority of the pieces are dances, and they are here presented in groups interleaving the larger compositions.

Symphony in D major, Wq 176

In Bach's lifetime the key of D major was conventionally employed for festive occasions. His symphony in that key, composed in Berlin in 1755, has a celebratory orchestration: three trumpets, timpani, two horns, two flutes, two oboes and strings. The arrangement of the work for solo keyboard is found only in a manuscript in the Berlin Singakademie in an unknown hand; it is not clear whether Bach made the arrangement or knew of it. The beginning *Allegro* is a sonata form that ends

with a short transition to B minor, the key of the *Andante*. The *Presto* is a binary form with a final second ending that becomes a short coda.

Concerto in F major, H. 242 (Wq deest)

There is significant, though not conclusive, evidence that the solo keyboard version of Bach's Concerto in F major, H. 242, was written before the orchestral version: Bach's catalogue of his solo keyboard works (CV 1772) lists the origin of this concerto as Potsdam, 1767; the version for solo keyboard is found in Bach's autograph manuscript. Bach's estate catalogue, written later (NV 1790), lists the date of origin as Hamburg, 1770, and mentions an orchestral as well as a solo version. Although there is an orchestral score of this work for two horns and strings, it is not in Bach's hand nor in the hand of a copyist close to Bach. Thus the Concerto in F major, H 242, for solo keyboard may be the original version, rather than an arrangement. The structure of its three movements is similar to that of most of Bach's keyboard concertos of the 1760s. In the solo version of H 242 Bach's delineation of 'orchestral' and 'solo' passages is clearly recognizable in all three movements.

Symphony in E minor, Wq 122/3

The Symphony in E minor, one of Bach's best-known symphonies, was composed in 1756 in a version for strings and published in 1759 by Balthasar Schmidt of Nuremberg. Around 1770, after his move to Hamburg, Bach added two horns, two flutes, and two oboes to the work. This symphony has the same slow movement as Bach's solo sonata, Wq 62/18. It is not known who made the arrangement of the symphony for solo keyboard.

© **Darrell M. Berg 2020**

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

Performer's remarks

As mentioned in earlier booklets in this series, the range of keyboard instruments in C. P. E. Bach's environ differed widely in both constructions and sound. Consequently we may assume that his keyboard music may have been performed on many different types of instrument. On earlier discs in this series I often used clavichords and early pianos, also for performing some of Bach's symphony transcriptions. This recording shows the result of my experiments with further orchestral works on the harpsichord.

The harpsichord remained the loudest stringed keyboard instrument with the most 'orchestral' sound until the very end of the 18th century. Imitations of orchestral effects, which are required by Bach's transcriptions, can easily be achieved on it. But which harpsichord? The compositions, in their original orchestral versions, often require rapid changes of dynamics and gradations from *pianissimo* to *fortissimo*. Only harpsichords with special devices for registrations can realise this. Harpsichords with pedals or knee levers for changing the registers existed from early times, and were extremely popular, especially in the second half of the 18th century. They are mentioned in important sources, ranging from a detailed description from the 17th century to C. P. E. Bach's own advice to add such devices to all harpsichords, not forgetting a mention by Jakob Adlung – a German composer and instrument builder closely related to the Bach tradition. To emphasise the orchestral effects the harpsichord should preferably have a 16-foot stop as well.

Maybe this is asking too much. There are harpsichords with registration devices or swell boxes (more of them among original instruments and unfortunately very few in newer ones), and also instruments with 16-foot stops – but hardly ever both together. Today's replicas of historical harpsichords mostly follow models which lack either, as these elements are still considered by many harpsichordists as inauthentic – despite the unquestionable historical facts.

But there is another family tree in 20th-century harpsichord building: instruments that are most often classified as ‘modern’, disregarding the fact that this clearly oversimplified category itself contains many radically different approaches to harpsichord building. Among them there are instruments that are not direct copies of specific historical examples but which are obviously inspired by and based on them. To this category belongs the former Ammer firm, established by the two Ammer brothers in 1929 in Eisenberg, Thuringia. Their earliest instruments testify to a truly historical approach and a deep knowledge of the surviving instruments in museums. Although the Ammers’ methods of construction underwent some changes, especially from the mid-1950s onwards, their harpsichords always bear clear traces of being inspired by ancient instruments, albeit in a rather free and creative manner. The Ammers’ large models (as well as those by other ‘modern’ builders) often have the 16-foot stop as well as pedals for registration. They can fulfil our registrational requirements brilliantly and their sound (after careful refurbishment, including restringing, requilling and revoicing in the historical manner) is free, open and rich, revealing a close relationship with 18th-century harpsichords from Thuringia and Saxony. I have serious doubts whether these instruments should really be called ‘modern’, but purists will certainly stick with this term for a long time. They may also criticise my choice of instruments. On the other hand, I have been glad to receive a very enthusiastic reaction from the public, as well as from the producer and sound engineer of this recording, which has greatly encouraged me.

The works included on this CD exist also in ensemble versions. C. P. E. Bach’s solo version of his harpsichord concerto in F major, Wq 42 (on Vol. 17 of our Concertos series [BIS-1687]) is a close relative of the Concerto in C major for solo keyboard on Vol. 39 of the present series [BIS-2370]). There are some doubts about the authenticity of the two symphony arrangements. The E minor one could be original as its middle movement is also included in one of Bach’s authentic sonatas

(Wq 62/18, solo Vol. 6 [BIS-978]) and the transcription of the entire work is faultless. There is no such certainty about the D major work, although its quality does not really give cause for doubt, and it could well be by Bach.

The short pieces included here also exist in numerous other versions for smaller or bigger string, wind or mixed ensembles, and some also appear among the works for mechanical musical instruments such as the *Flötenuhr* and *Harfenuhr*. I believe that these pieces, instead of being keyboard arrangements of the ensemble works, could actually be the original versions, maybe meant in the first instance as keyboard drafts and used later as basis for all further versions. Westphal, an ardent collector of Bach's works, included them among the keyboard compositions and not without reason: they sound very well on keyboard instruments and their similarity to Bach's other, indisputably genuine small keyboard pieces is obvious.

© *Miklós Spányi 2020*

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 master-classes 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.

Alle Werke dieser Einspielung sind – mit vielleicht einer Ausnahme – Soloklavierbearbeitungen¹ von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, die ursprünglich für andere Instrumente komponiert wurden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wuchs die Zahl der Spieler besaiteter Tasteninstrumente rapide an, u.a. durch Bürger, die ihre Mußestunden bereicherten, und junge Damen, die mit der Geschicklichkeit auf dem Klavier ihre eheliche Eignung erweiterten. Für Bach war es finanziell lukrativ, Musik für Amateurmusiker zu schreiben, doch es gab noch einen anderen Grund, warum er die meisten Klavierbearbeitungen befürwortete: „Mein Hauptstudium“, schrieb er in einer Lebensskizze, „ist besonders in den letzten Jahren dahingerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen.“ Tasteninstrumente waren Bachs bevorzugtes Ausdrucksmittel, und er widmete seine Karriere dem Ziel, sie zu ebenso wichtigen Soloinstrumenten zu machen wie die Violine und andere Melodieinstrumente.

Die kurzen Stücke dieses Albums sind allesamt Bearbeitungen von Kompositionen für verschiedene kleine Instrumentalensembles oder mechanische Instrumente wie Harfenuhr und Drehorgel. Manche dieser Bearbeitungen sind nur aus der Hand von Bachs Verehrer Johann Jacob Heinrich Westphal überliefert, und man hat vermutet, dass sie von Westphal selber stammten. Bei der Mehrzahl der Stücke handelt es sich um Tänze, und sie werden hier in Gruppen präsentiert, die mit den größeren Kompositionen verschränkt sind.

Sinfonie D-Dur Wq 176

Zu Bachs Lebzeiten kam die Tonart D-Dur üblicherweise bei feierlichen Anlässen zum Einsatz. Seine 1755 in Berlin komponierte Sinfonie dieser Tonart sieht eine

¹ Anm. des Übersetzers: Der Anschaulichkeit halber und im Sinne des seinerzeit gebräuchlichen Oberbegriffs „Clavier“ wird im Folgenden für das englische Wort „keyboard“ (Tasteninstrument) in der Regel der Begriff „Klavier“ verwendet.

festliche Orchesterbesetzung vor: drei Trompeten, Pauken, zwei Hörner, zwei Flöten, zwei Oboen und Streicher. Die Bearbeitung dieses Werks für Klavier solo findet sich nur in einem in der Berliner Singakademie aufbewahrten Manuskript von unbekannter Hand; es ist nicht klar, ob Bach die Bearbeitung selber vorgenommen hat oder von ihr wusste. Das Eingangs-*Allegro* steht in Sonatenform und endet mit einer kurzen Überleitung nach h-moll, der Tonart des *Andante*. Das zweiteilige *Presto* sieht einen zweiten Schluss vor, der sich zu einer kurzen Coda auswächst.

Konzert F-Dur H. 242 (Wq deest)

Es gibt triftige, wenn auch nicht eindeutige Belege dafür, dass die Soloklavierfassung von Bachs Konzert F-Dur H. 242 vor der Orchesterfassung entstanden ist: Bachs „Catalogus von den Claviersonaten“ (CV 1772) gibt an, das Konzert sei 1767 in Potsdam komponiert worden; die Fassung für Klavier solo ist im Autograph überliefert. Bachs späteres „Nachlaß-Verzeichnis“ (NV 1790) nennt als Entstehungsdatum das Jahr 1770 (Hamburg) und erwähnt sowohl eine Orchester- als auch eine Solofassung. Zwar gibt es eine Orchesterpartitur für zwei Hörner und Streicher, doch stammt sie weder von Bachs Hand noch aus seinem Umfeld. Das Konzert F-Dur H. 242 für Soloklavier ist mithin möglicherweise keine Bearbeitung, sondern das Original. Die Struktur seiner drei Sätze ähnelt derjenigen der meisten Klavierkonzerte Bachs aus den 1760er Jahren, und auch in der Solofassung ist Bachs Unterscheidung von „orchestralen“ und „solistischen“ Passagen in allen drei Sätzen klar erkennbar.

Sinfonie e-moll Wq 122/3

Die Sinfonie e-moll, eine der bekanntesten Sinfonien Bachs, wurde 1756 in einer Fassung für Streicher komponiert und 1759 bei Balthasar Schmidt in Nürnberg veröffentlicht. Um 1770, nach seiner Übersiedlung nach Hamburg, fügte Bach dem

Werk zwei Hörner, zwei Flöten und zwei Oboen hinzu. Die Sinfonie hat den gleichen langsamen Satz wie Bachs Solosonate Wq 62/18. Es ist nicht bekannt, von wem die Bearbeitung der Sinfonie für Soloklavier stammt.

© **Darrell M. Berg 2020**

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

Anmerkungen des Interpreten

Wie schon in früheren Folgen dieser Reihe erwähnt, unterschieden sich die Tasteninstrumente, die C. P. E. Bach zur Verfügung standen, hinsichtlich Bauart und Klang erheblich. Wir können daher davon ausgehen, dass seine Musik für Tasteninstrumente auf vielen verschiedenen Typen gespielt wurde. Bei früheren Aufnahmen dieser Reihe habe ich oft – auch für einige von Bachs Sinfoniebearbeitungen – Clavichorde und frühe Klaviere verwendet. Die vorliegende Einspielung zeigt das Resultat meiner Experimente mit anderen Orchesterwerken auf dem Cembalo.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war das Cembalo das lauteste unter den besaiteten Tasteninstrumenten, und es hatte den „orchestralsten“ Klang. Imitationen von Orchestereffekten, wie sie Bachs Transkriptionen fordern, lassen sich auf ihm leicht umsetzen. Doch welches Cembalo? Die Kompositionen erfordern in ihren originalen Orchesterfassungen oft rasche Dynamikwechsel und Abstufungen vom *pianissimo* bis zum *fortissimo*. Dies lässt sich nur auf Cembali mit speziellen Registriervorrichtungen realisieren. Cembali mit Pedalen oder Kniehebeln zum Wechseln der Register gab es schon früh und waren vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Sie werden in wichtigen Quellen erwähnt – von der detaillierten Beschreibung aus dem 17. Jahrhundert bis hin zu C. P. E. Bachs Vorschlag, sämtliche Cembali mit solchen Vorrichtungen auszustatten; auch bei Jakob Adlung, einem Komponisten und Instrumentenbauer, der der Bach-Tradition nahe-

stand, werden sie genannt. Zur Unterstützung orchesterlicher Effekte sollte das Cembalo möglichst auch über ein 16'-Register verfügen.

Vielleicht ist das zu viel verlangt. Es gibt Cembali mit Registriervorrichtungen oder Schwellkästen (bei Originalinstrumenten mehr, bei neueren leider sehr wenige), und auch Instrumente mit 16'-Registern – aber selten beides zusammen. Heutige Nachbauten historischer Cembali folgen meist Modellen, denen beides fehlt, da diese Dinge von vielen Cembalisten immer noch als unauthentisch angesehen werden – trotz der unbezweifelbaren historischen Fakten.

Aber es gibt noch einen anderen Entwicklungsstrang im Cembalobau des 20. Jahrhunderts: Instrumente, die zumeist als „modern“ klassifiziert werden, wobei außer Acht gelassen wird, dass diese offenkundig allzu simplifizierte Kategorie selber viele radikal unterschiedliche Auffassungen vom Cembalobau birgt. Hierzu zählen etwa auch Instrumente, die keine eigentlichen Kopien bestimmter historischer Vorbilder sind, aber offenbar von diesen angeregt wurden und auf ihnen basieren. Dieser Kategorie sind die vormaligen Ammer-Werkstätten zuzuordnen, die 1929 von den Gebrüdern Ammer im thüringischen Eisenberg gegründet wurden. Ihre frühesten Instrumente bekunden eine echt historische Herangehensweise und eine genaue Kenntnis der in Museen erhaltenen Instrumente. Obwohl die Bauweise der Ammers vor allem ab Mitte der 1950er Jahre einige Veränderungen erfuhr, sind ihre Cembali immer deutlich von alten Instrumenten inspiriert, wenn auch in einer eher freien, kreativen Weise. Die großen Ammer-Modelle (wie auch die anderer „moderner“ Klavierbauer) verfügen oft über ein 16'-Register und Registrierpedale. Sie erfüllen unsere Registrieranforderungen auf hervorragende Weise, und ihr Klang ist (nach sorgfältiger Aufarbeitung inkl. Neubesaitung, Neubekielung und Intonierung in historischer Manier) frei, offen und voll; er zeigt eine enge Verwandtschaft mit sächsischen oder thüringischen Cembali des 18. Jahrhunderts. Ich habe ernsthafte Zweifel, ob man diese Instrumente wirklich „modern“ nennen sollte, aber sicher

werden Puristen noch lange an diesem Begriff festhalten. Letztere könnten auch an meiner Instrumentenwahl Anstoß nehmen, aber wie dem auch sei – ich habe mich über die begeisterten Reaktionen des Publikums sowie des Produzenten und des Tonmeisters dieser Aufnahme gefreut, die mich sehr ermutigt haben.

Die hier eingespielten Werke liegen auch in Ensemblefassungen vor. C. P. E. Bachs Solofassung seines Cembalokonzerts F-Dur Wq 42 (Vol. 17 unserer Gesamteinspielung der konzertanten Werke [BIS-1687]) ist ein enger Verwandter des Konzerts C-Dur für Klavier solo (vgl. Vol. 39 der Soloklavier-Reihe [BIS-2370]). An der Authentizität der beiden Sinfoniebearbeitungen gibt es einige Zweifel. Die in e-moll dürfte original sein, da ihr Mittelsatz auch in einer von Bachs authentischen Sonaten enthalten (Wq 62/18, Soloklavier-Reihe Vol. 6 [BIS-978]) und die Transkription des gesamten Werks einwandfrei ist. Für das D-Dur-Werk fehlt eine solche Gewissheit, obwohl seine Qualität nicht wirklich in Zweifel steht, so dass es durchaus von Bach stammen könnte.

Die kurzen Stücke, die hier ausgewählt wurden, existieren auch in zahlreichen anderen Fassungen für kleinere oder größere Streicher-, Bläser- oder gemischte Ensembles, und einige erscheinen unter den Werken für mechanische Musikinstrumente wie Flöten- und Harfenuhr. Ich glaube, dass es sich bei diesen Stücken nicht um Klavierbearbeitungen der Ensemblewerke handelt, sondern möglicherweise um die Originalfassungen selber, die vielleicht in erster Linie als Klavierskizzen gedacht waren und später allen weiteren Fassungen als Grundlage dienten. Westphal, ein eifriger Sammler Bach'scher Werke, reihte sie unter die Klavierkompositionen ein, und das nicht von ungefähr: Sie klingen auf Tasteninstrumenten vortrefflich, und ihre Ähnlichkeit mit Bachs anderen, unbestreitbar echten kleinen Klavierstücken ist offenkundig.

© *Miklós Spányi* 2020

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 Tangentenflügel) 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 Könnemann Music, Budapest, ediert.

Von 1990 bis 2012 lehrte Miklós Spányi am Konservatorium für Musik und Tanz in Oulu und an der Sibelius Akademie in Helsinki; darüber hinaus gab er Meisterkurse in vielen Ländern. Derzeit unterrichtet er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim, an der Liszt-Musikakademie in Budapest und am Amsterdamer Konservatorium.

Toutes les œuvres jouées dans ce volume, sauf peut-être une, sont des arrangements pour clavier seul de pièces destinées à l'origine à d'autres instruments. Dans la seconde partie du dix-huitième siècle, le nombre de personnes pratiquant un instrument à clavier augmentait rapidement, y compris les oisifs des classes bourgeoises et les jeunes femmes pour lesquelles la dextérité au clavier ajoutait à leurs qualifications pour le mariage ; il était donc financièrement rentable pour Bach de leur fournir du répertoire. Il existe cependant une autre raison, mentionnée dans son autobiographie souvent citée, pour laquelle il affectionnait ces arrangements : « Mon principal effort, surtout ces dernières années, a été dirigé, tant en jouant qu'en composant, vers une manière la plus chantante possible à l'égard du clavier, même s'il n'est pas capable de soutenir le son ». Le clavier était le medium préféré de Bach, et il consacra sa carrière à en faire un instrument soliste aussi important que le violon et les autres instruments mélodiques.

Les courtes pièces de ce volume sont toutes des arrangements de compositions pour divers petits groupes d'instruments ou pour des instruments mécaniques comme l'horloge musicale ou l'orgue de Barbarie. Quelques-unes ne nous sont parvenues que par des copies de Johann Jacob Westphal, admirateur de Bach, et l'hypothèse a été émise qu'il serait lui-même l'auteur des arrangements. La majorité de ces pièces sont des danses et sont présentées ici groupées entre des compositions de plus large envergure.

Symphonie en ré majeur, Wq 176

Du temps de Bach, ré majeur était par convention la tonalité employée pour les occasions festives. Sa symphonie dans cette tonalité, composée à Berlin en 1755, fait appel à une instrumentation brillante : trois trompettes, timbales, deux cors, deux flûtes, deux hautbois et cordes. Son arrangement pour clavier solo ne se trouve que dans un seul manuscrit, d'une main inconnue, appartenant à la Singakademie

de Berlin. Nous ne savons pas avec certitude si Bach fit lui-même l'arrangement ou même s'il en eut connaissance. L'*Allegro* initial est de forme sonate et se termine par une courte transition vers si mineur, tonalité de l'*Andante*. Le *Presto* est une forme binaire qui se conclut par une courte coda.

Concerto en fa majeur, H. 242 (Wq deest)

Même s'ils ne sont pas déterminants, nous possédons des éléments non négligeables pour affirmer que la version pour clavier solo du concerto en fa majeur H. 242 fut écrite avant la version orchestrale : le catalogue de œuvres pour clavier seul de C. P. E. Bach (CV 1772) assigne à ce concerto une date de composition : Potsdam, 1767 ; cette version pour clavier seul se trouve dans un manuscrit autographe. Le catalogue de sa succession, établi plus tard (NV 1790) indique une origine plus tardive : Hambourg, 1770, et mentionne la version orchestrale ainsi que la version pour clavier seul. Bien qu'il existe une partition de ce concerto dans la version avec un orchestre constitué de deux cors et des cordes, elle n'est pas de la main de Bach ni d'un copiste proche de lui. Ainsi, la version pour clavier seul pourrait être la version originale plutôt qu'un arrangement. Sa structure en trois mouvements est similaire à celle de la plupart des concertos de Bach pour le clavier des années 1760. Dans la version pour clavier seul, la distinction entre passages « solo » et passages « orchestraux » est clairement reconnaissable dans chacun des trois mouvements.

Symphonie en mi mineur, Wq 122/3

La Symphonie en mi mineur, l'une des plus connues de Bach, fut composée en 1756 dans sa version pour cordes, et publiée en 1759 par Balthasar Schmidt à Nuremberg. Après son installation à Hambourg, Bach ajouta vers 1770 à l'effectif de cette symphonie deux cors, deux flûtes et deux hautbois. Son mouvement lent

est identique à celui de la sonate Wq 62/18. On ne sait pas qui en fit l'arrangement pour clavier solo.

© **Darrell M. Berg 2020**

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

Remarques de l'interprète

Comme nous l'avons déjà indiqué dans de précédents livrets de cette collection, la variété d'instruments à clavier se trouvant dans l'entourage de C.P.E. Bach était très grande, tant en ce qui concerne la facture qu'en ce qui concerne le son. Par conséquent, nous pouvons supposer que sa musique de clavier a pu être jouée sur beaucoup de types d'instruments différents. A l'occasion des disques précédents, j'ai souvent utilisé des clavicordes et des pianoforte, également lorsqu'il s'est agi de jouer des transcriptions de symphonies de Bach. Cet enregistrement montre le résultat de mes expérimentations avec d'autres pièces d'orchestre jouées au clavecin.

Le clavecin est resté jusqu'à la fin du dix-huitième siècle l'instrument dont le volume était le plus puissant et le plus à même d'imiter le son de l'orchestre. Les effets orchestraux demandés par ces transcriptions peuvent être facilement réalisés au clavecin. Mais quel clavecin ? Dans leurs versions originales pour orchestre elles demandent souvent de rapides changements de dynamique et des gradations qui vont de *pianissimo* à *fortissimo*. Seuls les clavecins équipés de dispositifs particuliers peuvent réaliser de tels effets. Les clavecins avec pédales ou genouillères pour changer les registres ont existé depuis les débuts de l'instrument et étaient extrêmement populaires, particulièrement dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ils sont mentionnés dans des sources importantes, depuis les descriptions détaillées du dix-septième siècle jusqu'aux conseils de C.P.E. Bach lui-même

d'ajouter de tels dispositifs à tous les clavecins, sans oublier la mention faite par Jakob Adlung – un compositeur et facteur d'instruments allemand proche de la tradition de Bach. Pour mettre en valeur les effets orchestraux, le clavecin doit avoir de préférence aussi un jeu de 16 pieds.

Mais peut-être est-ce trop demander. On trouve des clavecins munis de dispositifs de registration ou de boîtes expressives (la plupart parmi les instruments originaux et malheureusement très peu parmi les copies réalisées récemment), ainsi que des instruments avec un jeu de 16 pieds, mais rarement avec les deux ensemble. Les copies faites aujourd'hui d'instruments historiques suivent pour la plupart des modèles auxquels il manque l'un ou l'autre, dans la mesure où ces éléments sont encore considérés par beaucoup de clavecinistes comme inauthentiques, malgré d'irréfutables preuves historiques.

Mais il existe au vingtième siècle un autre arbre généalogique dans la facture de clavecin : les instruments y sont le plus souvent qualifiés de « modernes », sans considération pour le fait que cette catégorie clairement exagérément simplifiée contient en elle même beaucoup d'approches radicalement différentes de la manière de construire un clavecin. Parmi eux se trouvent des instruments qui ne sont pas des copies directes d'exemples historiques spécifiques, mais en sont de manière évidente inspirés ou sont basés sur eux. A cette catégorie appartient l'ancienne firme Ammer, fondée par les deux frères Ammer en 1929 à Eisenberg, en Thuringe. Leurs premiers instruments témoignent d'une approche authentiquement historique et d'une connaissance approfondie des instruments conservés dans les musées. Bien que la méthode de construction des frères Ammer subit quelques changements, spécialement à partir des années 1950, leurs clavecins portent clairement les traces des anciens instruments qui les ont inspirés, quoique d'une manière assez libre et créative. Les grands modèles Ammer (tout comme ceux des autres facteurs « modernes ») ont souvent des jeux de 16 pieds et des pédales pour la registration. Ils

peuvent satisfaire brillamment à nos demandes de registration, et leur son (après une soigneuse remise en état, incluant le recordage, le remplacement des becs et l'harmonisation d'après les critères historiques) est libre, ouvert et riche, révélant une parenté proche avec les clavecins du dix-huitième siècle de Thuringe et de Saxe. J'ai de sérieux doutes quant à la qualification de « moderne » appliquée à ces instruments, mais les puristes continueront certainement à utiliser ce terme encore longtemps et peuvent aussi critiquer le choix que j'ai fait de ces instruments. D'autre part, je suis heureux d'avoir reçu une réaction très enthousiaste du public, ainsi que du directeur artistique et de l'ingénieur du son de cet enregistrement ; cela m'a beaucoup encouragé.

Les œuvres incluses dans cet enregistrement existent aussi dans des versions pour ensemble instrumental. La version pour clavier solo du concerto en fa majeur Wq 42 (Vol. 17 de notre enregistrement des concertos [BIS-1687]) est une proche parente du concerto en do majeur également pour clavier seul qui se trouve dans le volume 39 de cette série [BIS-2370]. Il existe cependant quelques doutes concernant l'authenticité de ces deux arrangements. Celui en mi mineur pourrait être original dans la mesure où son mouvement central se trouve aussi dans une sonate, authentique, de Bach (Wq 62/18, Solo Vol. 6 [BIS-978]) et la transcription de la pièce entière est extrêmement soignée. En revanche nous n'avons pas la même certitude concernant la Symphonie en ré majeur ; sa qualité toutefois ne laisse guère de place au doute et suggère qu'elle pourrait donc bien être de Bach.

Les pièces brèves incluses ici existent aussi dans de nombreuses autres versions pour ensembles de cordes, de bois, ou les deux ensemble, plus ou moins grands, et quelques uns d'entre eux apparaissent parmi les œuvres pour instruments mécaniques tels que l'horloge musicale ou l'orgue de Barbarie. Je crois que ces pièces, au lieu d'être des arrangements pour clavier, sont plutôt les versions originales conçues peut-être comme des esquisses et utilisées plus tard comme base pour

d'autres versions. Westphal, un collectionneur passionné des œuvres de Bach, les considérait comme des compositions pour clavier, et non sans raison : elles sonnent très bien sur le clavier, et leur ressemblance avec d'autres petites pièces indiscutablement écrites pour le clavier, est évidente.

© *Miklós Spányi* 2020

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 Könnemann 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:

Symphony in D major, Wq 176 and Symphony in E minor, Wq 122/3:

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, SA 4200

Concerto in F major, H. 242 (Wq deest)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 713 (autograph)

Library Koninklijk Conservatorium / Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5887

All the short keyboard pieces:

Library Koninklijk Conservatorium / Conservatoire royal, Brussels, B Bc 5898

For the two symphonies and the Concerto in F major, the Packard Humanities edition (C.P.E. Bach: *The Complete Works I.10*, Packard Humanities Institute of Los Altos, California) has also been consulted.

Instrumentarium:

Double manual harpsichord built around 1965 by the workshop Ammer, Eisenberg, Germany, inspired by 18th century harpsichords from the Thuringian and Saxon tradition



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

We should like to thank the parish for kindly permitting this recording to be made in the Evangelische Kirche an der Haardt, Neustadt an der Weinstraße. We are also grateful to the Packard Humanities Institute for allowing us to consult the source of the symphony transcriptions

Miklós Spányi

Recording Data

Recording: 28th July – 1st August 2019 at the Evangelische Kirche an der Haardt, Neustadt an der Weinstraße, Germany
Producer and sound engineer: Stephan Reh
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and dpa, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit/96 kHz
Editing: Stephan Reh
Post-production:
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Darrell M. Berg 2020 and © Miklós Spányi 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photograph of Miklós Spányi: © Anna Szilágyi
Photograph of the harpsichord: © 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-2387 © & ® 2021, BIS Records AB, Sweden.



The instrument used on this recording

BIS-2387