

C.P.E.
BACH

*The Solo Keyboard
Music*

21

*Six Sonatas with
Varied Reprises*

MIKLÓS SPÁNYI
CLAVICHORD



BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

SIX SONATAS WITH VARIED REPRISES

SONATA IN F MAJOR, Wq 50/1 (H 136) 9'47

- 1 I. *Allegretto* 4'10
- 2 II. *Largo* 1'51
- 3 III. *Vivace* 3'46

SONATA IN G MAJOR, Wq 50/2 (H 137) 13'19

- 4 I. *Allegretto* 6'58
- 5 II. *Poco adagio* 3'20
- 6 III. *Allegro assai* 3'03

SONATA IN A MINOR, Wq 50/3 (H 138) 11'48

- 7 I. *Presto* 4'31
- 8 II. *Largo* 3'21
- 9 III. *Allegro moderato mà innocentemente* 3'52

SONATA IN D MINOR, Wq 50/4 (H 139) 14'14

- 10 I. *Allegretto grazioso* 6'22
- 11 II. *Adagio sostenuto* 2'52
- 12 III. *Allegro* 4'54

SONATA IN B FLAT MAJOR, Wq 50/5 (H 126)

18'51

13 I. *Poco allegro*

8'00

14 II. *Larghetto*

3'47

15 III. *Tempo di Minuetto*

6'58

SONATA IN C MINOR, Wq 50/6 (H 140)

16 *Allegro moderato*

8'58

TT: 78'35

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 1760 Carl Philipp Emanuel Bach published a volume of *Six Sonatas for Keyboard with Varied Reprises* which he dedicated to Princess Anna Amalia of Prussia (1723–87), youngest sister of King Friedrich II (Frederick the Great). The princess played several musical instruments, wrote musical compositions, and assembled a library of musical scores that would become one of the most important collections in eighteenth-century Berlin. Her composition teacher, Johann Philipp Kirnberger (1721–83), was a proponent of strict contrapuntal writing, and under his influence Princess Amalia was rigorous, often harsh, in her judgement of contemporary composers. But Emanuel Bach's works in general, including the *Six Sonatas for Keyboard with Varied Reprises*, apparently met with her approval, for when Bach left Berlin in 1768 for a new position in Hamburg, the princess named him her honorary *Capellmeister*.

When Bach began his career, it was customary for performers to improvise embellishments (variations) for repeated sections (reprises) of the music they played; Bach and his professional colleagues were assumed to be capable of such improvisation. But many of Bach's students were leisured amateurs whose musical prowess did not extend to the improvisation of clever variations for the repetitions that they performed. In the *Six Sonatas for Keyboard with Varied Reprises* Bach provides written-out 'improvisations' for sections that are to be repeated and explains in the preface that when he prepared these sonatas, he 'had in mind beginners and those amateurs who, because of their age or other circumstances, no longer have time or patience for diligent practice'. He describes the plight of these performers vividly:

Nowadays the variation of repeats is indispensable. It is expected of every performer. A friend of mine makes every possible effort to perform a piece as it is written, cleanly and according to the rules of good performance; should one withhold approval from him? Another, often driven by necessity, replaces, by means of his

daring variations, what is lacking in his expression of the written notes; nonetheless, the public extols him over the former player. One wants almost every musical idea varied in the repetition without always ascertaining whether the disposition of the piece and the ability of the performer allow it. This kind of variation, particularly when it is accompanied by a long and much too elaborately embellished cadenza, elicits a 'bravo' from most listeners. What, then, won't result from the abuse of these two genuine adornments of performance! One no longer has the patience to play the written notes the first time—the prolonged absence of 'bravo' becomes unbearable. Often these inopportune embellishments are at variance with the composition, with the *Affekt*, and with the relationship of the musical ideas to one another – a disagreeable situation for many composers. But supposing that the performer has all the necessary abilities for varying a piece properly; is he always in the mood for it? And in unknown pieces, don't new difficulties occur?...

By playing the varied reprises in his printed collection, Bach's preface indicates, such performers can earn applause for themselves, yet avoid the arduous, and perhaps inept, fashioning of their own embellishments.

Emanuel Bach's offering to his royal patroness is opulent. The sonatas of Wq 50 demand more technical skill than do many of his other keyboard works of the 1750s and 1760s, and it may be assumed that Princess Amalia was an accomplished player of stringed keyboard instruments (even though her mastery of organ pedals has been called into question). These works, moreover, are profuse in their variation of repeated material – not only has Bach provided the expected variations for the binary first movements of sonatas 1–5 and last movements of sonatas 1 and 4 (movements with two structural sections, each of which is repeated), but he has seized every opportunity to demonstrate his virtuosity in embellishing all kinds of repetition.

Sonata in F major, Wq 50/1

Bach connects the three movements of this sonata in a way that adumbrates some of the works of the *Kenner und Liebhaber* collections. To the end of the short *Allegretto* in F major he has added two bars of transition that lead without closure to the second movement. This *Largo* has no real key of its own, and its harmonic outcome is uncertain. It is also without closure: its final cadence requires a return to F major, the key of the *Vivace*.

Sonata in G major, Wq 50/2

The opening *Allegretto* is an extended movement in which Bach explores the possibilities of triplet rhythms, varying them with duple and lombardic (short-long) rhythms. The *Poco adagio*, in E minor, evolves from an initial melody that appears three times, varied slightly in each occurrence: the movement wanders to the relative, G major, then to the dominant, B minor, before returning to E minor. The *Allegro assai* has a structure that Bach developed during his career: a modulating rondo that he has encased in a binary framework. The first two phrases of the refrain have almost identical melodies, except for their endings. In the repetition of this refrain, each of the phrases is varied. In the second main structural part, the refrain appears in D major and G minor, a variation of tonality as well as melody and texture.

Sonata in A minor, Wq 50/3

The opening *Presto* seems intended as a vehicle for demonstration of the performer's technical agility. The *Largo* begins with a simple melody and constantly introduces rhythmic and dynamic permutations until the return of the melody at the end of the movement. The *Allegro moderato mà innocentemente* is a modulating rondo with a structure similar to that of the last movement of Wq 50/2. It

was this movement to which Bach offered more alterations and revisions than to any other.

Sonata in D minor, Wq 50/4

The *Allegretto grazioso* of this sonata begins in a simple galant style, but goes on to display some of the ornate melodic styles and effervescent textures that Bach developed during the 1750s and continued to develop in the *Kenner und Liebhaber* collections. The *Adagio sostenuto* also develops from a plain, unpretentious melody into more elaborate style. Bach has constructed the final binary *Allegro* around a melodic figure in sextuplets, often reducing it to plain semi-quavers, occasionally accelerating it to demisemi-quavers.

Sonata in B flat major, Wq 50/5

The *Poco allegro* begins with a texture, a galant melody over a *Trommelbass* (drumming bass line), which allows Bach freedom to embellish the melody lavishly. The *Larghetto*, in G minor, is based on a sentimental melody accompanied by a descending chromatic bass line. Although it often leaves the listener in doubt as to its harmonic destination, it returns frequently to G minor. The *Tempo di Minuetto* is a long movement in which Bach constantly combines motivic fragments in new and surprising ways.

Sonata in C minor, Wq 50/6

This single-movement sonata, a long *Allegro moderato*, is a rondo with the form A-B-A-B-A, and although all A sections (except for two added bars at the end of the final A) have the same basic melody and harmonic structure, as do both B sections, Bach has provided variations for every repetition in the work.

The *Six Sonatas with Varied Reprises* were so successful that Emanuel Bach was encouraged to publish *Fortsetzungen* (sequels or continuations) in 1761 and 1763 respectively with George Ludewig Winter in Berlin, and an unchanged edition of the first collection in 1785 with Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig. In two or three surviving prints Bach also entered embellishments, presumably for a new edition of the *Six Sonatas with Varied Reprises* – an edition that was never published. This projected edition will be discussed in the context of a future CD on which Miklós Spányi performs the last movement of *Sonata No. 3* containing Bach's manuscript embellishments.

© Darrell M. Berg 2010

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

Performer's Remarks

In the 18th century one of the most challenging tasks in performance of binary sonata movements was adding embellishments and variations to the repeated sections. Concerning these, modern performers face certain dilemmas. We certainly want to avoid over-embellishing the repeats which, as indicated by C.P.E. Bach's critical remarks, was a problem among 18th-century players. Furthermore, the documentation of a work on disc is clearly a different task from a concert performance and the player must consider how much, if any, embellishment he really wants to add without obscuring the original composition by too many additions of his own. Our task becomes even more demanding if we consider C.P.E. Bach's requirement that embellishments/variations should be at least as good as the original composition!

We are spared these often very difficult questions in C.P.E. Bach's *Six Sonatas for Keyboard with Varied Reprises*, Wq 50. Here Bach offers us written-

out, ready-made variations in the repeats. We only have to sit back (after having mastered the considerable technical demands of these sonatas) and enjoy the abundant richness of the variations, admire Bach's apparently inexhaustible ability to compose, again and again, new melodic lines over the same harmonic progression – and wonder if we'll ever be able to improvise such wonderful varied repeats in our concert performances... In fact, Bach's varied repeats are much more than just an illustration of a contemporary performance practice: in his hands, they were to become an important compositional technique.

Apparently for commercial reasons, Bach composed further embellishments to all of the slow and some of the fast movements in this sonata set, although a planned new edition including these was not published during his lifetime. The 'extra' embellished versions are not included in this recording either. After much experimentation I have come to the conclusion that I prefer the versions in the 1760 print, having reached the impression that the later embellishments somewhat blur the original beautifully clear, simple and expressive melodic lines and that they are by no means superior to the simpler versions. The last movement of *Sonata No. 3 in A minor* underwent radical changes in Bach's hands more than once, gradually resulting in an almost completely new composition, so far removed from the original printed version that it will be included in this series as an independent work in one of the future volumes.

These six sonatas are in my opinion in complete harmony with the tonal features of the clavichord. In my exploration of them, the big unfretted clavichord built by Joris Potvlieghe proved a very helpful companion. This instrument is a superb copy of one of the most beautiful surviving Saxonian clavichords, originally built by G.J. Horn near Dresden in 1785.

© 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 Könnemann 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.



THE CLAVICHORD USED ON THIS RECORDING

Im Jahr 1760 veröffentlichte Carl Philipp Emanuel Bach *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*, die er Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787), der jüngsten Schwester König Friedrichs II. (dem Großen), widmete. Die Prinzessin spielte etliche Musikinstrumente, komponierte und legte eine Notenbibliothek an, die eine der bedeutendsten Sammlungen im Berlin des 18. Jahrhunderts wurde. Ihr Kompositionslehrer Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) war ein Verfechter des strengen Kontrapunkts, und unter seinem Einfluss waren die Urteile der Prinzessin über zeitgenössische Komponisten rigoros, ja scharf. Carl Philipp Emanuel Bachs Werke – u.a. die *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* – fanden offenbar ihren Beifall, denn als Bach 1768 Berlin verließ, um seine neue Stelle in Hamburg anzutreten, ernannte sie ihn zu ihrem Capellmeister ehrenhalber.

Zu der Zeit, als Bachs Karriere begann, war es üblich, dass die Ausführenden in wiederholten Abschnitten (Reprisen) der von ihnen gespielten Musik Verzierungen (Veränderungen) improvisierten; eine solche Fähigkeit wurde bei Bach und seinen Berufskollegen vorausgesetzt. Viele von Bachs Schülern aber waren Dilettanten, deren musikalisches Können nicht ausreichte, raffinierte Veränderungen für solche Reprisen zu improvisieren. In den *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* lieferte Bach ausgeschriebene „Improvisationen“ für diese Wiederholungen und erläutert in der Vorrede, er habe bei dabei „an solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Gedult und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben“. Sehr anschaulich beschreibt er die Not dieser Spieler:

Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt sich alle mögliche Mühe, ein Stück, so wie es gesetzt ist, rein und den Regeln des guten Vortrags gemäß herauszubringen; sollte man ihm wol den Beyfall versagen können? Ein anderer, oft aus Noth

gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern, das, was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlt; nicht destoweniger erhebt ihn das Publicum vor jenem. Man will beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks, und die Fähigkeit des Ausführs erlaubt. Bloß dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, preßt oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser zwo wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Gedult, bey dem erstenmahle die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des Bravo wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältniß der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten. Gesetzt aber, der Ausführer hat alle nöthige Eigenschaften, ein Stück so, wie es seyn soll, zu verändern: ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen sich nicht bey unbekannten Sachen deswegen neue Schwierigkeiten?

Durch die Verwendung seiner veränderten Reprisen, so deutet Bachs Vorrede an, können auch jene Interpreten besonderen Applaus ernten, die das beschwerliche und vielleicht unbeholfene Erarbeiten eigener Verzierungen scheuen.

Bachs Gabe an seine königliche Patronin ist opulent. Die Sonaten Wq 50 verlangen mehr technisches Können als viele seiner anderen Klavierwerke der 1750er und 1760er Jahre, und man darf annehmen, dass Prinzessin Amalia eine versierte Spielerin besaiteter Tasteninstrumente war. (Ihre Beherrschung des Orgelpedals dagegen wird angezweifelt.) Zudem sind diese Werke verschwenderisch bei der Variation wiederholten Materials: Bach hat nicht nur die erwarteten Veränderungen für die zweiteiligen ersten Sätze der Sonaten Nr. 1–5 und der letzten Sätze der Sonaten Nr. 1 und 4 (Sätze mit zwei jeweils wiederholten Teilen) geliefert, sondern auch ansonsten keine Gelegenheit ausgelassen, seine Virtuosität bei der Verzierung jeglicher Art von Wiederholung zu demonstrieren.

Sonate F-Dur Wq 50/1

Bach verbindet die drei Sätze dieser Sonate auf eine Art, die auf einige der Werke der *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen vorausweist. An das Ende des kurzen *Allegretto* in F-Dur hat er zwei Überleitungstakte angehängt, die ohne Schlussformel in den zweiten Satz münden. Dieses *Largo* hat keine wirklich eigene Tonart, und sein harmonischer Ausgang ist ungewiss. Auch hier fehlt ein echter Abschluss: Die Schlusskadenz zielt auf F-Dur, die Tonart des *Vivace*.

Sonate G-Dur Wq 50/2

In dem ausgedehnten Eingangs-*Allegretto* erkundet Bach die Möglichkeiten des Triolenrhythmus, die er mit Zweier- und lombardischen (kurz-lang) Rhythmen abwandelt. Das *Poco adagio* in e-moll entwickelt sich aus einer Anfangsmelodie, die dreimal wiederkehrt und dabei jedes Mal leicht modifiziert ist: Der Satz wandert zur Paralleltonart G-Dur, dann zur Dominante h-moll, bis er schließlich nach e-moll zurückkehrt. Das *Allegro assai* folgt einem Aufbau, den Bach im Laufe seiner Karriere entwickelt hat – ein modulierendes Rondo, das in einen zweiteiligen Rahmen eingebunden ist. Die ersten beiden Phrasen des Refrains sind melodisch nahezu identisch, nur der jeweilige Schluss ist anders. Im zweiten Hauptteil erscheint der Refrain in D-Dur und g-moll; neben der Tonart ändern sich auch Melodik und Textur.

Sonate a-moll Wq 50/3

Das *Presto* zu Beginn wirkt wie ein Vehikel zur Demonstration der Geläufigkeit des Interpreten. Das *Largo* beginnt mit einer einfachen Melodie und nimmt unablässig rhythmische und dynamische Permutationen vor, bis am Satzende die ursprüngliche Melodie wiederkehrt. Das *Allegro moderato ma innocente-mente* ist ein modulierendes Rondo, das in seiner formalen Anlage dem letzten

Satz von Wq 50/2 ähnelt. Zu diesem Satz hat Bach mehr Veränderungen als zu jedem anderen angeboten.

Sonate d-moll Wq 50/4

Das *Allegretto grazioso* dieser Sonate beginnt in galanter Schlichtheit, zeigt aber dann Züge jener verzierten Melodik und überschäumenden Texturen, die Bach in den 1750er Jahren entwickelte und in den *Kenner und Liebhaber*-Sammlungen weiterführte. Das *Adagio sostenuto* hebt ebenfalls mit einer einfachen, unprätentiösen Melodie an, um dann in einen kunstvolleren Stil überzugehen. Das abschließende zweiteilige *Allegro* hat Bach aus einem Sextolen-Motiv entwickelt, das er häufig auf blanke Sechzehntel reduziert, mitunter aber auch zu Zweiunddreißigsteln beschleunigt.

Sonate B-Dur Wq 50/5

Das *Poco allegro* beginnt mit einer Textur – galante Melodie über Trommelbass –, die es Bach ermöglicht, die Melodie mit üppigen Verzierungen zu versehen. Im Zentrum des *Larghetto* in g-moll steht eine empfindsame Melodie, die von einer chromatisch absteigenden Basslinie begleitet wird; obschon der Hörer oft im Ungewissen über den harmonischen Fortgang ist, wird dennoch häufig g-moll erreicht. Das *Tempo di Minuetto* ist ein langer Satz, in dem Bach unentwegt und auf je neue und überraschende Weise Motivfragmente verbindet.

Sonate c-moll Wq 50/6

Diese einsätzige Sonate – ein umfangreiches *Allegro moderato* – ist ein Rondo in A-B-A-B-A-Form, und obwohl alle A-Teile (von zwei Zusatztakten am Ende des letzten abgesehen) dieselbe Hauptmelodie und Harmoniestruktur aufweisen (wie es auch die beiden B-Teile tun), hat Bach für jede einzelne Wiederholung Veränderungen vorgelegt.

Die *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* waren derart erfolgreich, dass Bach sich 1761 und 1763 zu Fortsetzungen ermuntert fühlte, die bei George Ludewig Winter in Berlin erschienen; eine unveränderte Ausgabe der ersten Folge erschien 1785 bei Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig. In zwei oder drei überlieferten Drucken hat Bach Verzierungen notiert, die wohl für eine Neuauflage der *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* gedacht waren, welche ungedruckt blieb. Näheres zu dieser geplanten Ausgabe ist einer künftigen CD dieser Reihe vorbehalten, auf der Miklós Spányi den letzten Satz der Sonate Nr. 3 mit Bachs handschriftlichen Verzierungen spielen wird.

© Darrell M. Berg 2010

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

Anmerkungen des Interpreten

Im 18. Jahrhundert gehörte es zu den anspruchsvollsten Herausforderungen beim Vortrag zweiteiliger Sonatensätze, die wiederholten Teilen mit Verzierungen bzw. Veränderungen zu versehen. Moderne Interpreten sehen sich dabei gewissen Dilemmata gegenüber. Natürlich möchten wir maßloses Verzieren, das – wie C. P. E. Bachs kritische Bemerkungen zeigen – ein Problem unter den Musikern des 18. Jahrhunderts war, vermeiden. Darüber hinaus bestehen offenkundige Unterschiede zwischen der Dokumentation eines Werks auf CD und einer Konzertaufführung; der Spieler muss entscheiden, ob und wie viel Verzierungen er hinzufügen will, ohne die Originalkomposition durch allzu viel eigene Zutaten zu verdecken. Unsere Aufgabe wird noch schwieriger, wenn wir C. P. E. Bachs Forderung berücksichtigten, dass Verzierungen mindestens so gut sein sollten wie die Originalkomposition!

Diese oftmals sehr diffizilen Fragen bleiben uns bei C. P. E. Bachs *Sechs So-*

naten fürs Clavier mit veränderten Reprisen Wq 50 erspart. Hier bietet uns Bach ausgeschriebene, gebrauchsfertige Veränderungen in den Wiederholungen. Wir brauchen uns nur zurückzulehnen (nachdem wir die beträchtlichen technischen Anforderungen dieser Sonaten bewältigt haben) und können den unbändigen Reichtum der Veränderungen genießen, können Bachs anscheinend unerschöpfliche Fähigkeit bewundern, immer wieder neue Melodien über dieselben harmonischen Fortschreitungen zu komponieren – und uns überlegen, ob es uns je vergönnt sein wird, derart wunderbare veränderte Reprisen in unseren eigenen Konzerten zu improvisieren. Tatsächlich sind Bachs veränderte Reprisen weit mehr als nur ein Zeugnis zeitgenössischer Aufführungspraxis: Unter seinen Händen wurden sie zu einer wichtigen Kompositionstechnik.

Offenbar aus kommerziellen Erwägungen komponierte Bach weitere Verzierungen für sämtliche langsamen und einige der schnellen Sätze dieser Sonatensammlung, obgleich eine geplante Neuausgabe, die diese enthalten hätte, zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde. Diese „Extra“-Verzierungen wurden auch bei der vorliegenden Einspielung nicht berücksichtigt. Nach zahlreichen Experimenten bin ich zu dem Schluss gekommen, dass ich die Erstfassungen der Ausgabe von 1760 bevorzuge, weil ich den Eindruck habe, dass die späteren Verzierungen die wunderbar klaren, einfachen und expressiven Melodiebögen der Originale verwischen, denen sie keineswegs überlegen sind. Der letzte Satz der *Sonate Nr. 3 a-moll* durchlief mehrfach radikale Änderungen und wurde dabei allmählich zu einer beinahe vollkommen neuen Komposition, die sich von der ursprünglichen Druckfassung so weit entfernt hat, dass sie als eigenständiges Stück auf einer der zukünftigen CDs dieser Reihe enthalten sein wird. Diese sechs Sonaten kommen meiner Meinung nach vorzüglich den klanglichen Eigenschaften des Clavichords entgegen. Bei meinen diesbezüglichen Erkundungen erwies sich das große, ungebundene Clavichord von Joris Potvlieghe als

äußerst hilfreicher Begleiter. Dieses Instrument ist die herrliche Kopie eines der schönsten überlieferten sächsischen Clavichorde, das 1785 von G.J. Horn in der Nähe von Dresden erbaut wurde.

© *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 Könnemann 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.

En 1760, Carl Philipp Emanuel Bach publia un recueil de *Six Sonates pour le clavier avec reprises variées* qu'il dédia à la Princesse Anna Amalia de Prusse (1723–1787), plus jeune sœur de Frédéric II (Frédéric le Grand). La princesse jouait de plusieurs instruments, composait, et rassembla une bibliothèque de partitions musicales qui allait devenir l'une des plus importantes à Berlin au dix-huitième siècle. Son professeur de composition, Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) était partisan d'une écriture contrapuntique stricte et, sous son influence, la Princesse Amalia était rigoureuse, voire souvent sévère dans les jugements qu'elle portait sur les compositeurs de son époque. Mais les œuvres d'Emanuel Bach en général, y compris les *Six Sonates pour le clavier avec reprises variées* rencontrèrent semble-t-il son approbation, car quand Bach quitta Berlin en 1768 pour un nouveau poste à Hambourg, elle le nomma *Capellmeister* honoraire.

Lorsque Bach commença sa carrière, les interprètes avaient l'habitude d'improviser des embellissements (variations) lors de la répétition d'une section (reprise) de la pièce qu'ils jouaient. Bach et ses collègues musiciens étaient supposés en être capable, mais beaucoup d'élèves de Bach étaient des amateurs dont l'ingéniosité n'allait pas jusqu'à élaborer des variations suffisamment habiles lorsqu'ils exécutaient les reprises. Dans les *Six Sonates pour le clavier avec reprises variées*, Bach écrit en toutes notes des « improvisations » pour les sections qui devaient être répétées, et lorsqu'il mit au point ces sonates, il expliqua dans la préface : « j'ai eu principalement en vuë ces Commençans & ces Amateurs, qui, à cause du nombre de leurs années, ou de leur occupations, n'ont, ni le tems, ni la patience de se livrer à des exercices d'une certaine difficulté. » Il en décrit l'enjeu en termes saisissants :

Dès qu'on se répète aujourd'hui, & qu'on reproduit une chose, il est indispensable d'y faire des changemens. C'est ce qu'on attend de tous ceux qui sont chargés de

l'exécution de quelque Ouvrage. Tel Ami se donne toutes les peines imaginable, pour rendre une Piece exactement, comme elle est composée, & de la maniere la plus conforme aux règles ; seroit-il juste de lui refuser ce plaisir ? Tel autre, souvent pressé par la nécessité, remplace par sa hardiesse à faire des changemens, ce qui lui manqué dans l'expression des Notes écrites ; & le Public ne le favorise pas moins de ses applaudissemens. On voudroit presque que dans toute repetition les pensées éprouvassent des changemens ; sans se mettre en peine, si la disposition de la Piece, ou la capacité de celui qui l'exécute, le permettent. Le changement par lui-même, mais encore plus quand il est accompagné d'une cadence longue & bien ornée, arrache à la plupart des Auditeurs le Bravo. Quel abus de ces deux ornemens effectifs de l'exécution ne résulte pas de là ? Dès la première fois on n'a pas la patience de jouer les Notes telles qu'elles sont écrites : il est insupportable d'attendre trop longtemps après le Bravo. Le plus souvent ces changemens déplacés repugnant à la composition, à la passion, & à la liaison des idées : & rien n'est plus désagréable pour bien des Compositeurs. Mais, quand on supposeroit qu'une Piece est exécutée par quelcun qui a toutes les qualités necessaires pour y apporter des changemens convenables ; s'ensuit-il qu'il y soit toujours dispose ? Quand il s'agit de Pieces inconnues, cela ne fait-il pas naître de nouvelles difficultés ?...

En présentant les reprises variées de cette collection imprimée, la préface de Bach indique que de tels exécutants peuvent recueillir des applaudissement et cependant éviter le travail ardu, et peut-être absurde, d'élaborer leurs propres embellissemens.

Le cadeau d'Emanuel Bach à sa mécène royale est opulent : les sonates Wq 50 demandent plus d'habileté technique que beaucoup d'œuvres des années 1750–1760, et on peut supposer que la Princesse Amalia était une interprète accomplie au clavier (même si sa maîtrise du pédalier de l'orgue a été mise en doute). De plus, ces œuvres présentent un matériau abondant en ce qui concerne les reprises. Non seulement Bach a fourni, comme on peut s'y attendre, les reprises variées des premiers mouvements de forme binaire des sonates 1–5 et des

derniers mouvements des sonates 1 et 4 (mouvements dont chaque section doit être répétée), mais encore a-t-il saisi toutes les occasions de montrer sa virtuosité en embellissant les différentes sortes de reprises des motifs.

Sonate en fa majeur, Wq 50/1

Bach relie les trois mouvements de cette sonate d'une manière qui préfigure certaines des pièces de la collection « Für Kenner und Liebhaber ». A la fin d'un court *Allegretto* en fa majeur, il ajoute deux mesures de transition qui conduisent, sans interruption, au second mouvement. Ce *Largo* n'a pas réellement de tonalité par lui-même, et son issue harmonique est incertaine. Il reste lui aussi sans conclusion : sa cadence finale induit un retour à fa majeur, tonalité du dernier mouvement, *Vivace*.

Sonate en sol majeur, Wq 50/2

L'*Allegretto* initial est un mouvement d'une grande ampleur dans lequel Bach explore les possibilités liées aux rythmes de triolets, les variants avec des rythmes dédoublés et lombards (court-long). Le *Poco adagio*, en mi mineur, se développe à partir d'une mélodie initiale qui apparaît trois fois, à chaque fois légèrement variée ; le mouvement module vers son relatif, sol majeur, puis vers la dominante, si mineur, avant de retourner en mi mineur. L'*Allegro assai* possède une structure que Bach développera durant sa carrière : un rondo modulant qu'il enchâsse dans une forme binaire. Les deux premières phrases du refrain ont des mélodies presque identiques, à l'exception toutefois de leurs fins. Lors de la répétition de ce refrain, chacune des phrases est variée. Dans la seconde partie principale, le refrain apparaît en ré majeur et sol mineur, une variation aussi bien de tonalité que de mélodie et de texture.

Sonate en la mineur, Wq 50/3

Le *Presto* initial semble pensé comme un moyen pour l'interprète de faire briller son agilité technique. Le *Largo* commence par une mélodie simple et introduit de constantes permutations rythmiques et dynamiques jusqu'au retour de la mélodie à la fin du mouvement. L'*Allegro moderato ma innocentemente* est un rondo modulant d'une structure identique à celui du dernier mouvement de la sonate Wq 50/2. C'est à ce mouvement plus qu'à aucun autre que Bach apporta le plus de modifications et de révisions.

Sonate en ré mineur, Wq 50/4

L'*Allegretto grazioso* de cette sonate débute dans un style galant très simple, puis se poursuit en utilisant un style mélodique orné et plein d'entrain que Bach développera durant les années 1750 et continuera à exploiter dans la collection « Für Kenner und Liebhaber ». L'*Adagio sostenuto* se développe, à partir d'une mélodie simple et sans prétention, dans un style plus élaboré. Bach construit l'*Allegro* final de coupe binaire autour d'une figure mélodique en sextolets, la réduisant souvent à de simples doubles croches, et l'accélérant à l'occasion en triples croches.

Sonate en si bémol majeur, Wq 50/5

Le *Poco allegro* commence d'une manière qui donne à Bach toute liberté pour embellir fastueusement une mélodie dans le style galant, sur une *Trommelbass* (basse en notes répétées). Le *Larghetto*, en sol mineur, se construit sur une mélodie de caractère sentimental accompagnée par une ligne chromatique descendante à la basse. Bien que l'auditeur soit souvent dans l'incertitude en ce qui concerne la tonalité, on revient fréquemment à la tonalité principale, sol mineur. Le *Tempo di Minuetto* est un mouvement de grande dimension dans lequel con-

stamment Bach utilise des fragments thématiques dans des combinaisons nouvelles et surprenantes.

Sonate en ut mineur, Wq 50/6

Cette sonate en un seul mouvement, un long *Allegro moderato*, est en fait un rondo de forme A-B-A-B-A, et bien que toutes les sections A (exception faite des deux mesures ajoutées à la fin du dernier A), ainsi que toutes les sections B aient les mêmes structures de base mélodique et harmonique, Bach présente chacune d'entre elle sous forme de variations.

Les *Six Sonates pour le clavier avec reprises variées* eurent tant de succès qu'Emanuel Bach fut encouragé à en publier d'autres séries («*Forsetzungen*») en 1761 et 1763, chez George Ludewig Winter à Berlin, et en 1785 chez Johann Gottlob Immanuel Breitkopf à Leipzig (une version conforme à la première série). Dans deux ou trois exemplaires des partitions imprimées Bach ajouta des embellissements, probablement ayant en vue une nouvelle édition des *Six Sonates pour le clavier avec reprises variées*, mais celle-ci ne vit jamais le jour. Cette édition non publiée sera commentée dans le contexte d'un futur enregistrement dans lequel Miklós Spányi joue le dernier mouvement de la troisième sonate avec les embellissements manuscrits de Bach.

© 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

En jouant les mouvements de coupe binaire (A-B) du répertoire du dix-huitième siècle, l'un des défis qui se présente à l'interprète est d'ajouter des embellissements et des variations lors des reprises. L'interprète d'aujourd'hui se trouve confronté à un dilemme. Nous voulons certainement éviter l'excès qui, comme Bach le fait remarquer, était déjà un problème pour ceux qui jouaient ses sonates à l'époque. De plus, la réalisation d'une œuvre pour le disque est un enjeu clairement différent de ce qu'il est pour le concert et l'interprète doit décider s'il veut jouer des embellissements, et jusqu'à quel point, sans toutefois brouiller la composition originale par ses ajouts. Notre tâche devient encore plus exigeante si l'on considère que les variations et embellissements doivent être au moins aussi bons que la composition originale !

Les *Six Sonates pour le clavier avec reprises variées* de C.P.E. Bach, Wq 50 nous dispensent de ces questions délicates, car Bach nous y offre, pour les reprises, des variations et embellissements déjà écrits en toutes notes. Il ne nous reste qu'à nous y sentir à l'aise – après avoir toutefois surmonté la difficulté technique considérable de ces sonates – et à profiter pleinement de l'abondante richesse de ces variations, à admirer l'habileté apparemment inépuisable de Bach à composer de toujours nouvelles lignes mélodiques sur la même harmonie – et à nous demander si nous serions capables d'improviser de si merveilleuses reprises variées pour nos concerts... En fait, les reprises variées de Bach sont davantage que l'illustration d'une pratique d'interprétation de l'époque : sous sa plume, elles deviennent une technique d'écriture de première importance.

Apparemment pour des raisons commerciales, Bach composa d'autres embellissements pour tous les mouvements lents et pour quelques mouvements rapides des sonates de cette série, bien que l'édition prévue les incluant ne vît

jamais le jour de son vivant. Les versions avec ces embellissements supplémentaires ne se trouvent pas non plus sur ce disque. Après avoir longuement essayé, j'en suis venu à la conclusion que je préfère les versions se trouvant dans la partition gravée de 1760, ayant l'impression que les embellissements écrits après coup d'une certaine manière brouillent les lignes mélodiques de la version originale, magnifiquement claires, simples et expressives, et ne leur sont en aucun cas supérieurs. Le dernier mouvement de la troisième sonate en la mineur subit des changements si radicaux – Bach le réécrivit plusieurs fois – qu'il en résulta une composition presque complètement nouvelle, si éloignée de la version que nous en donne la partition de 1760, que nous l'incluons dans un volume ultérieur de cette série comme une pièce indépendante.

A mon avis, ces six sonates sont en accord complet avec les caractéristiques du clavicorde. En les jouant, j'ai acquis la conviction que l'instrument qui leur convenait le mieux est un clavicorde non lié construit par Joris Potvlieghe. Cet instrument est une superbe copie d'un des plus beaux clavicordes saxons qui nous soit parvenu, construit par G. J. Horn, près de Dresde en 1785.

© *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 Kőnemann 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 by George Ludewig Winter, Berlin, 1760

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 2007 at the Heikki Sarvela Hall, Liminka, Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Christian Starke

Neumann microphones; RME Micstasy microphone amplifier and high resolution A/D converter;

Sequoia workstation; Quad ESL 63 loudspeakers; STAX 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.

Photograph of the instrument: © Miklós Spányi

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1624 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



MIKLÓS SPÁNYI

SIX SONATAS WITH VARIED REPRISES

- | | | |
|--------|---|-------|
| 1-3) | SONATA IN F MAJOR, Wq 50/1 (H 136) | 9'47 |
| 4-6) | SONATA IN G MAJOR, Wq 50/2 (H 137) | 13'19 |
| 7-9) | SONATA IN A MINOR, Wq 50/3 (H 138) | 11'48 |
| 10-12) | SONATA IN D MINOR, Wq 50/4 (H 139) | 14'14 |
| 13-15) | SONATA IN B FLAT MAJOR, Wq 50/5 (H 126) | 18'51 |
| 16) | SONATA IN C MINOR, Wq 50/6 (H 140) | 8'58 |

TT: 78'35

MIKLÓS SPÁNYI *clavichord*