



C.P.E. Bach

**The Complete Keyboard Concertos
Volume 19**

Miklós Spányi harpsichord/fortepiano

Concerto Armonico

Márta Ábrahám

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

CONCERTO IN G MAJOR, Wq 43/5 (H 475) 12'27

- 1 I. *Adagio – Presto* 5'17
- 2 II. *Adagio* 2'04
- 3 III. *Allegro* 5'06

CONCERTO IN C MAJOR, Wq 43/6 (H 476) 19'01

- 4 I. *Allegro di molto* 7'46
- 5 II. *Larghetto* 3'25
- 6 III. *Allegro* 7'50

CONCERTO IN G MAJOR, Wq 44 (H 477) 15'04

- 7 I. *Allegretto* 6'29
- 8 II. *Andantino* 4'38
- 9 III. *Allegro* 3'55

CONCERTO IN D MAJOR, Wq 45 (H 478) 17'19

- 10 I. *Allegretto* 6'57
- 11 II. *Andantino* 6'37
- 12 III. *Allegro* 3'39

TT: 65'04

MIKLÓS SPÁNYI *harpsichord* [Wq 43/5–6; Wq 45] / *fortepiano* [Wq 44]

CONCERTO ARMONICO BUDAPEST

Artistic direction: MIKLÓS SPÁNYI • Leader: MÁRTA ÁBRAHÁM

Cadenzas: Wq 43/5 and 43/6: original, from first print

Wq 44 (second movement): composed by Miklós Spányi

Wq 45: original

By early March of 1768 Carl Philipp Emanuel Bach had left his post as chamber musician in the Prussian royal musical establishment in Berlin and had arrived in Hamburg, where on 19th April he was formally installed in the position left vacant by the death of his godfather, Georg Philipp Telemann (1681–1767): music director of the five city churches of Hamburg and *Kantor* of the Johanneum, Hamburg’s prestigious *Gymnasium*. This new position placed heavy demands on its new incumbent: in addition to instructing pupils of the Johanneum in the theory and practice of music, Bach was expected to present a musical setting of the Passion from one of the four gospels each year, compose music for the installation of new pastors of various churches and produce music for regular services throughout the church year. Like his father Johann Sebastian Bach, who had held a similar position in Leipzig, Emanuel Bach quickly delegated the instruction of pupils to an assistant. He contrived to make the composition of the rotating cycle of Passions less stressful by borrowing music from himself, his father, his godfather and his contemporary, the Dresden *Kreuzkantor* Gottfried August Homilius (1714–85).

Thus, soon after his arrival in Hamburg, Bach could resume the kinds of activity in his new home that he had enjoyed in Berlin. While he was still at the court of Frederick the Great (Friedrich II) he had become famous, and was contacted by musicians and music lovers throughout Europe; during his tenure in Hamburg he continued to receive letters and visits from admirers. In 1774 the encyclopaedist Denis Diderot (1713–84), while travelling to Hamburg from St Petersburg, wrote to Bach with a request for a sonata for his daughter. In 1783 he was visited by the well-known blind flautist Friedrich Ludwig Dülon (1769–1826). As he had in Berlin, Bach frequently attended gatherings of members of the city’s intellectual circles. He spent many evenings at the home of the mathematician Johann Georg Büsch (1728–1800), whose guests also

included the historian Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) and the publisher Johann Joachim Christoph Bode (1713–93). He was welcome as well at the home of the doctor and natural scientist Johann Albert Heinrich Reimarus (1729–1814), son of the famous philosopher and Deist Hermann Samuel Reimarus (1694–1768); here he was able to renew his acquaintance with Gotthold Ephraim Lessing (1729–81) during the latter’s brief stay in Hamburg. Bach had many other literary connections, among them the poets Friedrich Klopstock (1724–1803), Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) and Matthias Claudius (1740–1815). His musical acquaintances in Hamburg included the young Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) and Georg Benda (1722–95), whom he had known at the court of Frederick the Great, and who became *Kapellmeister* of Hamburg’s Theater am Gänsemarkt in 1778.

In spite of the heavy requirements of his position to produce vocal church music, Bach continued to compose instrumental music in abundance, particularly for stringed keyboard instruments. Within little more than three years after coming to Hamburg, he had composed the ‘six easy harpsichord concertos’ (No. 43 in the Wotquenne catalogue), a collection specifically designed for his own publication. These pieces were directed – as were many of his keyboard works during these years – at an audience of sophisticated amateur players. Bach offered the volume to an impressive list of subscribers, who paid in advance, and to whom he apologized publicly when its appearance was delayed by troubles with the printer. The present disc begins with the last two of those works, completing the set begun in the preceding volume of this series. Like the first four pieces of the collection, the fifth and sixth are immediately attractive works marked at the same time by a strikingly adventurous approach to the conventions of concerto ritornello form. The usual three movements unexpectedly succeed one another without a break, connected by transitional ‘bridge’ passages that prepare the new

(and often unconventional) key of the next movement. In the fifth concerto the connection between movements goes beyond the simple addition of a bridge, and is built into the essential matter of the piece. Like the first movement of Wq 41 (see volume 17 of this series), the first movement of Wq 43/5 begins with a slow introduction. The final solo section of this movement ends in a written-out cadenza leading not to the customary closing tutti section but to a brief and inconclusive orchestral passage that prepares the return of the introduction, now with the added participation of the solo keyboard and two flutes. We might expect then to hear a final statement of the opening ritornello; but instead, this introduction becomes the ritornello of the slow middle movement. The same six-bar passage thus serves as the beginning of both first and second movements, its return serving not only to unify the work but also to explore new possibilities for the same musical material. More notable with regard to the advertised ‘easiness’ of these pieces for both players and listeners are the frequent dance rhythms and occasional overturning of the expected formal roles of solo and tutti. After the slow introduction that opens the first movement of Wq 43/5, for instance, the expected fast movement is in a dance-like triple metre, and begins not with a tutti section but with the solo keyboard, which plays a short, balanced period very much like a rondo refrain, that returns periodically during the movement.

Bach’s life as a performer also continued to be at least as active as in Berlin. In Hamburg he was able to organize many more concerts than previously, and the local press advertised them generously (although some may not actually have taken place). He wrote many fewer concertos for his own use than he had done earlier, however. After the composition of Wq 41, which coincided with his arrival in Hamburg, and which he most probably performed as part of his self-introduction to his new audience, he wrote only two more concertos for solo keyboard and orchestra. Those two works, Wq 44 and Wq 45, both composed in 1778,

seem likely to have been occasioned by a particular musical event (as his very last concerto, for both harpsichord and fortepiano, must also have been ten years later). The most extreme innovations of the Wq 43 pieces are virtually absent here. All movements are essentially in traditional ritornello form with few deviations, and key relationships between movements are perfectly conventional. But the timbral alternation of solo and orchestra does not always fully correspond with the conventions of that form. Most strikingly, the last movement of the G major concerto, Wq 44, is begun not by the orchestra but by the solo keyboard, which plays an open-ended eight-bar phrase, immediately repeated by the orchestra, that serves as the 'ritornello' of the movement. This intrusion of *rondeau* procedures into a concerto ritornello form, characteristic of the innovative freedoms of the 1772 published collection, is evident in slow movements as well. These pieces also provide continuing evidence of Bach's desire to bridge the gap between the second and third movements, so that the slow movement serves to intensify the effect of the final movement. In the second of these concertos, Wq 45 in D major, the slow movement concludes with an abrupt two-bar closing tutti that seems to provide only minimal closure before the last movement begins. The connection of the two movements is more radical in the C major concerto, Wq 44, where in the manner of the Wq 43 set the second movement comes to a close with a wandering, modulatory final tutti section that ends with a written-out *diminuendo* and a *pianissimo* half cadence in the main key of the third movement.

While composed in the same year, the two concertos are strikingly different in character, evidence of Bach's continuing desire to give each new work a distinctive identity despite its adherence to basic generic expectations. Whereas Wq 44 is thoroughly *galant* in style (evident as well in the strong reference to the *rondeau* in its third movement), Wq 45 is straightforwardly direct, unmarked by the syncopated Lombard rhythms and feminine phrase endings that pervade

the preceding work. These two pieces project two clearly differentiated characters, while remaining perfectly recognizable solo concertos. Although Bach may have found less use for solo keyboard concertos during his last two decades, his efforts to achieve the individuality of each work with the highest musical integrity remained undiminished.

© *Jane R. Stevens 2012*

Performer's remarks

Choice of the solo instruments

There was never any doubt in my mind that I would record the G major and C major concertos from the Wq 43 set on the same instrument as their four sister works in the previous volume of this series: C.P.E. Bach clearly intended these six concertos for the harpsichord. The instrument in question is a copy of a harpsichord of the late Antwerp school which, as a 'stand-in' for a genuine late 18th-century English harpsichord, is equipped with a swell device. For details about this specific solution, please consult the booklet to volume 18 (BIS-1787).

The choice of instrument in Bach's two last solo concertos, both composed in 1778, was a more complicated matter. From contemporary press reports we know that, at a public concert in April 1778, Bach performed a newly composed concerto on the fortepiano. Around and after this date, references to performances on the fortepiano become more frequent. On the other hand it is clear that the advent of the fortepiano did not cause any decrease in popularity for the harpsichord for quite some time: both the output and the quality of harpsichord production reached their absolute zenith in the 1770s, and the most modern and sophisticated harpsichords offered successful solutions to the growing demands for dynamic gradations.

While comparing the keyboard texture of the two concertos, it became obvious how different they are. Naturally, the reasons for this might be something other than simply a possible preference for a specific instrument. The texture of the G major concerto, Wq 44, however, turned out to be perfectly suited to the fortepiano but worked far less convincingly on the harpsichord. At the same time, the keyboard writing in the D major concerto differs radically from the G major work, and is quite suitable to performance on the harpsichord. Judging from the year of composition alone, both concertos might well be performed on either instrument, but in line with my observations I decided on the fortepiano in the G major concerto and the harpsichord in the D major piece. Had I not had access to a swell device, I would have played the D major work on the fortepiano too, but the ingenious swell – so popular in Bach’s time – makes all the subtle dynamic gradations of the splendid original cadenza possible. The possibility of making frequent changes of registration also produces particular effects in the charming slow movement.

But what fortepiano for the G major work? I would like to express my gratitude to Nikolaus Freiherr von Oldershausen who, during our numerous and extensive conversations, convinced me to consider using an English instrument. It appears that pianos of English origin were very popular in North Germany during Bach’s time. I was happy to find a Broadwood grand in playable condition, excellently restored by János Mácsai, in the Museum of Musical Instruments of the Hungarian Institute of Musicology in Budapest. Built only ten years after Bach’s death, it retains a construction very similar to the English grand pianos Bach may have seen in Hamburg. With its splendid, big sound and wide dynamic range the instrument turned out to be very convincing in Bach’s late music.

© Miklós Spányi 2012

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 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 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 Könemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. Between 1990 and 2012 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, the Liszt Academy of Music in Budapest and the Amsterdam School of the Arts. He is artistic director of Ensemble Mimage.

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was originally founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performance practice with enthusiasm. The orchestra's first concert on period instruments took place in 1986, after which Concerto Armonico rapidly became known both in Hungary and abroad, regularly receiving invitations to the most prestigious festivals all over Europe and appearing with world-famous early music specialists.

From the beginning the artistic direction of the ensemble was in the hands of the keyboard specialist Miklós Spányi and (until 1999) the violinist Péter Szűts. During a less active period in the early 2000s the membership of the orchestra underwent several changes, but in recent years Concerto Armonico has performed actively again. The leader of the present ensemble is the Hungarian violinist Márta Ábrahám. In the large repertoire of Concerto Armonico, comprising mainly music of the 18th century, the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach has always had a central role. It was with this ensemble that Miklós Spányi launched his series of C.P.E. Bach's complete keyboard concertos on disc, in 1994, and Concerto Armonico has also performed these concertos at many distinguished festivals.

Márta Ábrahám is one of the most versatile and outstanding violinists of the younger generation in Hungary. She received her diploma *summa cum laude* in 1996 as a student of Dénes Kovács and Ferenc Rados at the Liszt Academy of Music Budapest, continuing her studies with Ruggiero Ricci and David Takeno. Between 1984 and 1994 she was a first-prize winner in all the major Hungarian violin competitions. Márta Ábrahám has made several recordings for CD and radio and appears as a soloist at venues such as the Amsterdam Concertgebouw, Palais des Beaux-Arts in Brussels and the Berlin Philharmonie, as well as being invited to prestigious international music festivals. First leader of the Hungarian Radio Orchestra between 2005 and 2009, she is currently a violin professor at the Liszt Academy of Music. As a baroque violinist, she has played with the Orfeo Orchestra, Wiener Akademie, Clemencic Consort and with Concerto Armonico, of which she is currently the leader. She is a founding member of Ensemble Mimage, playing on authentic instruments.



Concerto Armonico and Miklós Spányi

Photo: © Magdy Mikaelberg Spányi

Anfang März 1768 hatte Carl Philipp Emanuel Bach seinen Posten als Kammermusiker im königlich-preußischen Hofstaat in Berlin niedergelegt und war nach Hamburg übersiedelt, wo er am 19. April die Stelle antrat, die durch den Tod seines Paten, Georg Philipp Telemann (1681–1767), vakant geworden war: die des Musikdirektors der fünf Hamburger Stadtkirchen und Kantors am Johanneum, Hamburgs renommiertem Gymnasium. Dies brachte zahlreiche Pflichten für den neuen Amtsinhaber mit sich: Neben der musikalischen Ausbildung der Schüler des Johanneums in Theorie und Praxis hatte er eine neue Passionsvertonung pro Jahr (nach einem der vier Evangelien) vorzulegen sowie Musik für die Amtseinführung neuer Pastoren verschiedener Kirchen zu komponieren und die Gottesdienste des Kirchenjahres musikalisch zu gestalten. Wie sein Vater Johann Sebastian Bach, der in Leipzig eine ähnliche Position bekleidet hatte, delegierte Emanuel Bach den Schulunterricht schnell an einen Assistenten. Die Komposition der zyklischen Passionsvertonungen gestaltete er dadurch weniger aufwändig, dass er auf eigene Kompositionen zurückgriff, aber auch auf Musik seines Vaters, seines Patenonkels und eines Zeitgenossen, des Dresdner Kreuzkantors Gottfried August Homilius (1714–1785).

Auf diese Weise konnte Bach schon bald nach seiner Ankunft in Hamburg jene Art von Tätigkeit wieder aufnehmen, die er in Berlin gepflegt hatte. Noch während seiner Zeit am Hofe Friedrichs des Großen (Friedrich II.) hatte er Berühmtheit erlangt und war von Musikern und Musikliebhabern aus ganz Europa aufgesucht und angeschrieben worden; auch in seiner Hamburger Amtszeit erhielt er zahlreiche Briefe und Besuche von Bewunderern. 1774 bat der Enzyklopädist Denis Diderot (1713–1784) auf einer Reise von Sankt Petersburg nach Hamburg brieflich um eine Sonate für seine Tochter; 1783 besuchte ihn der bekannte blinde Flötist Friedrich Ludwig Dülon (1769–1826). Wie in Berlin,

suchte Bach auch in Hamburg Anschluss an die intellektuellen Zirkel seiner Stadt. Viele Abende verbrachte er im Hause des Mathematikers Johann Georg Büsch (1728–1800), zu dessen Gästen auch der Historiker Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) und der Verleger Johann Joachim Christoph Bode (1713–1793) gehörten. Ebenso willkommen war er im Haus des Arztes und Naturforschers Johann Albert Heinrich Reimarus (1729–1814), Sohn des berühmten Philosophen und Deisten Hermann Samuel Reimarus (1694–1768); hier konnte er seine Bekanntschaft mit Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) erneuern, als dieser für kurze Zeit in Hamburg weilte. Bach hatte viele andere literarische Verbindungen, unter ihnen die Dichter Friedrich Klopstock (1724–1803), Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) und Matthias Claudius (1740–1815). Zu seinem musikalischen Umgang in Hamburg gehörten der junge Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) und Georg Benda (1722–1795), den er am Hofe Friedrichs des Großen kennengelernt hatte und der 1778 Kapellmeister des Hamburger Theaters am Gänsemarkt wurde.

Trotz des großen Pensums an vokaler Kirchenmusik, das er zu liefern hatte, komponierte Bach weiterhin Instrumentalmusik in Hülle und Fülle, insbesondere für besaitete Tasteninstrumente. Innerhalb von wenig mehr als drei Jahren nach seiner Ankunft in Hamburg hatte er „sechs leichten Cembalokonzerte“ (Nr. 43 im Wotquenne-Katalog) komponiert, eine Sammlung, die speziell für den Selbstverlag konzipiert war. Die Stücke richteten sich – wie viele seiner Klavierwerke* jener Jahre – an ein Publikum aus anspruchsvollen Amateurmusikern. Bach bot den Band einer beeindruckenden Zahl von Subskribenten an, die im Voraus bezahlten und bei denen er sich öffentlich entschuldigte, als

*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.

sich der Erscheinungstermin aufgrund von Problemen mit dem Drucker verzögerte.

Die vorliegende CD beginnt mit den letzten beiden dieser Werke, die den auf der vorangegangenen CD dieser Reihe begonnenen Zyklus komplettieren. Wie die ersten vier Stücke dieser Sammlung, handelt es sich auch hier um spontan ansprechende Werke, die zugleich ein ausgesprochen verwegenes Verhältnis zu den Konventionen der konzertanten Ritornellform bekunden. Die üblichen drei Sätze folgen überraschenderweise pausenlos aufeinander, verbunden von überleitenden „Brücken“-Passagen, die die neue, ihrerseits oft ungewöhnliche Tonart des nächsten Satzes vorbereiten. Im fünften Konzert geht die Verbindung der Sätze über die bloße Hinzufügung einer Brücke hinaus: hier ist sie wesentlicher Bestandteil des Stücks. Wie der erste Satz des Konzerts Wq 41 (siehe Vol. 17 dieser CD-Reihe), beginnt der erste Satz des Konzerts Wq 43/5 mit einer langsamen Einleitung. Der letzte Solo-Abschnitt dieses Satzes endet in einer ausgeschriebenen Kadenz, die nicht zu dem üblichen Tutti-Abschluss führt, sondern zu einer kurzen, vorläufigen Orchesterpassage, die die Wiederkehr der Einleitung – erweitert um Soloklavier und zwei Flöten – vorbereitet. Darauf könnte die letzte Reprise des Eingangsritornells folgen, stattdessen aber wird diese Einleitung nun zum Ritornell des langsamen Mittelsatzes. Die ersten beiden Sätze beginnen also mit denselben sechs Takten, und ihre Wiederkehr dient nicht nur der Vereinheitlichung des Werks, sondern auch der Erkundung neuer Möglichkeiten für dasselbe musikalische Material. Erwähnenswerter im Hinblick auf die beworbenen „Leichtigkeit“ dieser Stücke für Spieler wie für Hörer sind die häufigen Tanzrhythmen und das gelegentliche Umschlagen der herkömmlichen Rollen von Solo und Tutti. Der schnelle Satz etwa, der erwartungsgemäß der langsamen Einleitung dieses Konzerts folgt, steht in einem tänzerischen Dreiertakt, und er beginnt nicht mit einem Tutti, sondern mit dem Soloklavier. Dieses

stellt eine kurze, ausgeglichene Periode in der Art eines Rondo-Refrains vor, die im weiteren Verlauf des Satzes regelmäßiger wiederkehrt.

Auch Bachs Aktivitäten als ausübender Musiker waren mindestens ebenso zahlreich wie zu seiner Berliner Zeit. In Hamburg konnte er wesentlich mehr Konzerte als ehemals veranstalten, und die lokale Presse bewarb sie großzügig (freilich dürften nicht alle davon stattgefunden haben). Dennoch schrieb er weit weniger Konzerte für seinen eigenen Gebrauch als zuvor. Nach der Komposition des Konzerts Wq 41, die mit seiner Ankunft in Hamburg zusammenfiel, so dass er es vermutlich im Rahmen seiner Selbsteinführung dem neuen Publikum vorstellte, schrieb er nur noch zwei Solokonzerte für Soloklavier und Orchester. Diese beiden Werke, Wq 44 und Wq 45, beide im Jahre 1778 komponiert, dürften ihre Entstehung einem besonderen musikalischen Anlass verdanken (wie auch sein allerletztes, zehn Jahre später entstandenes Konzert für Cembalo und Hammerflügel). Von den gewagteren Innovationen der Konzerte Wq 43 findet sich hier praktisch nichts. Sämtliche Sätze folgen mit wenigen Abweichungen der traditionellen Ritornellform, und die Tonartenbeziehungen zwischen den Sätzen sind völlig konventionell. Der Klangwechsel von Solo und Orchester aber entspricht nicht immer den Gepflogenheiten des Formmodells. Der letzte Satz des G-Dur-Konzerts Wq 44 etwa wird nicht vom Orchester eröffnet, sondern vom Soloklavier, das eine achttaktige, offen endende Phrase spielt, die sofort vom Orchester wiederholt wird und als „Ritornell“ dieses Satzes fungiert. Das Eindringen von Rondo-Strukturen in die Ritornellform des Konzertes – charakteristisch für die innovativen Freiheiten der 1772 veröffentlichten Sammlung – zeigt sich auch in langsamen Sätzen. Diese Stücke belegen auch Bachs beständigen Wunsch, die Kluft zwischen dem zweiten und dem dritten Satz zu überbrücken, auf dass der langsame Satz die Wirkung des Finales intensiviere. Im zweiten dieser Konzerte, Wq 45 D-Dur, endet der langsame Satz mit einem

abrupten Tutti von zwei Takten, das vor dem Beginn des letzten Satzes nur wenig Abschließendes zu haben scheint. Die Verbindung dieser beiden Sätze ist im C-Dur-Konzert Wq 44 noch radikaler: Ähnlich wie in den Konzerten Wq 43, endet der zweite Satz hier mit einem wandernden, modulierenden Schluss-Tutti, an dessen Ende ein auskomponiertes Diminuendo und ein *pianissimo*-Halbschluss in der Tonart des dritten Satzes steht.

Obschon im selben Jahr komponiert, sind die beiden Konzerte von auffallend unterschiedlichem Charakter, was Bachs Ehrgeiz bekundet, jedem neuen Werk eine unverwechselbare Identität zu geben – bei aller Einhaltung grundlegender Gattungskonventionen. Während Wq 44 durchweg in galantem Stil komponiert ist (erkennbar auch an dem prominenten Rondocharakter des dritten Satzes), ist Wq 45 gradlinig, direkt und unbehelligt von den synkopierten lombardischen Rhythmen und weiblichen Satzschlüssen, die das vorangegangene Werk prägen. Diese beiden Werke bilden zwei deutlich verschiedene Charaktere aus und bleiben dabei doch vollkommen als Solokonzerte erkennbar. Auch wenn Bach in seinen letzten zwei Jahrzehnten weniger Verwendung für Soloklavierkonzerte gefunden hat, hielt sein Bestreben, individuell gestaltete Werke von höchster musikalischer Integrität zu komponieren, unvermindert an.

© *Jane R. Stevens 2012*

Anmerkungen des Interpreten

Wahl der Solo-Instrumente

Mir war immer klar, dass die G-Dur- und C-Dur-Konzerte aus Wq 43 auf demselben Instrument einzuspielen wären wie ihre vier Schwesterwerke in der vorangegangenen Folge dieser CD-Reihe: C.P.E. Bach hat diese sechs Konzerte

eindeutig für das Cembalo vorgesehen. Das gewählte Instrument ist ein Nachbau eines Cembalos aus der späten Antwerpener Schule, das – als „Ersatz“ für ein echtes englisches Cembalo des späten 18. Jahrhunderts – mit einem Schweller ausgestattet wurde. Detaillierte Informationen über diese spezielle Lösung enthält das Beiheft zu Vol. 18 (BIS-1787).

Die Wahl des Instruments in Bachs letzten beiden Solokonzerten, beide 1778 komponiert, stellte sich etwas komplizierter dar. Aus zeitgenössischen Presseberichten wissen wir, dass Bach bei einem öffentlichen Konzert im April 1778 ein neu komponiertes Konzert auf dem Hammerflügel aufführte. Rund um dieses Datum und danach finden sich immer häufiger Hinweise auf Konzerte auf dem Hammerflügel. Auf der anderen Seite ist klar, dass das Erscheinen des Hammerflügels noch lange keinen Popularitätsschwund für das Cembalo bedeutete: Sowohl die Leistung und die Qualität der Cembaloproduktion erreichten ihren absoluten Höhepunkt in den 1770er Jahren; die modernsten und anspruchsvollsten Cembali boten erfolgreich Lösungen für den wachsenden Bedarf an dynamischen Abstufungsmöglichkeiten.

Der Vergleich der Satztechnik beider Konzerte zeigt deutlich, wie verschieden sie sind. Natürlich könnten die Gründe hierfür andere sein als die mögliche Präferenz eines bestimmten Instruments. Die Textur des G-Dur-Konzerts Wq 44 jedoch erwies sich als perfekt geeignet für das Hammerklavier, während sie auf dem Cembalo weit weniger überzeugte. Gleichzeitig unterscheidet sich die Satztechnik des für das Cembalo durchaus geeigneten D-Dur-Konzerts radikal von der des G-Dur-Werks. Geht man allein von dem Jahr der Komposition aus, dann könnten beide Konzerte auf beiden Instrumenten aufgeführt werden, aber aufgrund meiner Beobachtungen habe ich mich beim G-Dur-Konzert für das Hammerklavier entschieden und beim D-Dur-Konzert für das Cembalo. Hätte ich nicht über einen Schweller verfügt, dann hätte ich das D-Dur-Werk eben-

falls auf dem Hammerflügel gespielt, aber der geniale, zu Bachs Zeit so beliebte Schweller ermöglicht all die subtilen dynamischen Nuancen der herrlichen Originalkadenzen. Die Möglichkeit, häufige Registerwechsel vorzunehmen, erzeugt im bezaubernden langsamen Satz ebenfalls besondere Effekte.

Aber welches Hammerklavier denn nun für das G-Dur-Konzert? Ich möchte mich ausdrücklich bei Nikolaus Freiherr von Oldershausen bedanken, der mich im Laufe unserer zahlreichen und umfangreichen Gespräche davon überzeugte, die Wahl eines englischen Instruments in Betracht zu ziehen. Anscheinend waren Klaviere englischer Herkunft zu Bachs Zeit in Norddeutschland sehr beliebt. Ich hatte das Glück, im Musikinstrumentenmuseum des Ungarischen Instituts für Musikwissenschaft in Budapest einen Broadwood-Flügel in spielbarem Zustand zu finden, der von János Macsai hervorragend restauriert worden war. Erbaut nur zehn Jahre nach Bachs Tod, ähnelt seine Konstruktion sehr der der englischen Flügel, die Bach in Hamburg gesehen haben mag. Mit seinem herrlichen, starken Klang und dem großen Dynamikbereich überzeugte das Instrument bei der Musik des späten Bach auf der ganzen Linie.

© Miklós Spányi 2012

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 und den USA sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Hammerklavier, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er ge-

wann 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 2012 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, an der Liszt-Musikakademie in Budapest und der Hochschule der Künste Amsterdam. Außerdem ist er Künstlerischer Leiter des Ensemble Mimage.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Ferenc Liszt Musikakademie gegründet, die mit großem Enthusiasmus zusammen spielten und barocke Aufführungspraxis studierten. Das erste Konzert des Orchesters auf historischen Instrumenten fand 1986 statt; im Anschluss machte sich Concerto Armonico sowohl in Ungarn wie im Ausland einen Namen; regelmäßig erhielt das Ensemble Einladungen zu den renommiertesten Festivals in ganz Europa und trat mit weltbekannten Spezialisten für Alte Musik auf.

Von Anfang an lag die künstlerische Leitung des Ensembles in den Händen des Clavierexperten Miklós Spányi und (bis 1999) des Geigers Péter Szűts. Während einer weniger aktiven Zeit in den frühen 2000er Jahren wechselte die Besetzung des Orchesters mehrfach, doch in den letzten Jahren tritt das Concerto Armonico wieder regelmäßig auf. Konzertmeisterin des aktuellen Ensembles ist die ungarische Geigerin Márta Ábrahám. Im umfangreichen Repertoire des Concerto Armonico, das sich auf die Musik des 18. Jahrhunderts konzen-

triert, hat das Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs schon immer eine zentrale Rolle gespielt. Mit diesem Ensemble begann Miklós Spányi 1994 seine Gesamteinspielung der Klavierkonzerte C.P.E. Bachs; Concerto Armonico hat diese Konzerte bei vielen bedeutenden Festivals aufgeführt.

Márta Ábrahám ist eine der vielseitigsten und herausragendsten Geigerinnen der jüngeren Generation in Ungarn. Sie erhielt ihr Diplom (summa cum laude) im Jahr 1996 als Schülerin von Dénes Kovács und Ferenc Rados an der Liszt-Musikakademie Budapest; bei Ruggiero Ricci und David Takeno setzte sie ihre Studien fort. Zwischen 1984 und 1994 gewann sie 1. Preise bei allen wichtigen ungarischen Violinwettbewerben. Márta Ábrahám hat zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen vorgelegt und tritt als Solistin in Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, dem Palais des Beaux-Arts in Brüssel und der Berliner Philharmonie auf; darüber hinaus wird sie zu renommierten internationalen Musikfestivals eingeladen. Von 2005 bis 2009 war sie 1. Konzertmeisterin des Ungarischen Rundfunkorchesters; gegenwärtig ist sie Professorin für Violine an der Liszt-Musikakademie. Als Barockgeigerin hat sie mit dem Orfeo Orchestra, der Wiener Akademie, dem Clemencic Consort und Concerto Armonico gespielt, dessen Konzertmeisterin sie derzeit ist. Außerdem ist sie Gründungsmitglied des auf historischen Instrumenten spielenden Ensemble Mimage.

Au début de mars 1768, Carl Philipp Emanuel Bach avait renoncé à son poste de musicien de chambre de la Cour royale de Prusse à Berlin et était arrivé à Hambourg où il fut officiellement investi, le 19 avril, de la charge laissée vacante par la mort de son parrain Georg Philipp Telemann (1681–1767) : Directeur de la musique des cinq églises de la Ville de Hambourg et *Kantor* au Johanneum, le prestigieux lycée de la ville. Ce nouveau poste faisait peser de lourdes responsabilités sur son nouveau titulaire : en plus d’enseigner aux élèves du Johanneum la théorie et la pratique de la musique, Bach devait produire chaque année la musique d’une Passion, à tour de rôle sur le texte d’un des quatre évangiles, composer pour l’investiture des nouveaux pasteurs des diverses églises et composer pour les offices ordinaires tout au long de l’année liturgique. Comme son père Johann Sebastian Bach qui avait occupé un poste identique à Leipzig, Emanuel Bach délégua rapidement l’enseignement à un assistant et trouva un moyen de fournir la musique pour le cycle des Passions d’une manière moins pressante en empruntant à ses compositions antérieures, à son père, à son parrain et à son contemporain, le *Kreuzkantor* de Dresde Gottfried August Homilius (1714–1785).

Bach put ainsi, peu après son arrivée à Hambourg, reprendre le genre d’activités qu’il aimait à Berlin. Devenu célèbre à la cour de Frédéric le Grand (Frédéric II), musiciens et amateurs de musique de toute l’Europe nouaient des relations avec lui. A Hambourg, il continua à recevoir lettres et visites de ses admirateurs. En 1744, l’encyclopédiste Denis Diderot (1713–1784) qui, venant de Saint-Pétersbourg se rendait à Hambourg, écrivit à Bach le priant d’écrire une sonate pour sa fille. En 1783, c’est le très connu flûtiste aveugle Friedrich Ludwig Dülon (1769–1826) qui lui rendit visite. Comme à Berlin, Bach assistait fréquemment à des réunions organisées par les membres de l’élite intellectuelle de la cité. Il passait beaucoup de soirées chez le mathématicien Johann Georg

Büsch (1728–1800) qui comptait parmi ses invités l'historien Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) et l'éditeur Johann Joachim Christoph Bode (1713–1793). Il était aussi un familier de la maison du médecin et du savant Johann Albert Heinrich Reimarus (1729–1814), fils du célèbre philosophe et déiste Hermann Samuel Reimarus (1694–1768) ; c'est là qu'il put renouer avec Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) pendant le bref séjour de ce dernier à Hambourg. Bach entretenait d'autres relations littéraires, parmi lesquelles les poètes Friedrich Klopstock (1724–1803), Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) et Matthias Claudius (1740–1815). Ses fréquentations à Hambourg incluaient le jeune Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) et Georg Benda (1722–1795), qu'il avait connu à la cour de Frédéric le Grand et qui devint en 1778 *Kapellmeister* du Theater am Gänsemarkt de Hambourg.

En dépit des lourdes obligations de sa charge, c'est à dire produire de la musique vocale pour l'église, Bach continua de composer en abondance de la musique instrumentale, particulièrement pour les instruments à claviers. Moins de trois ans après son arrivée à Hambourg, il avait composé les « six concertos faciles pour le clavecin » (numéro 43 du Catalogue Wotquenne), une collection explicitement conçue pour la publication. Ces pièces, comme beaucoup de celles pour clavier composées ces années-là, étaient destinées à un public d'amateurs éclairés. Le volume rassembla un nombre impressionnant de souscripteurs qui payèrent d'avance, et auprès desquels Bach dut s'excuser lorsque la parution fut retardée en raison de complications avec l'imprimeur. Ce disque complète la série entreprise dans le volume précédent et débute avec les deux derniers concertos. Comme les quatre premiers, le cinquième et le sixième sont d'un abord immédiatement séduisant et frappent par leur approche audacieuse des conventions liées à la forme « ritournelle » du concerto. De manière inattendue, les trois mouvements habituels se succèdent sans interruption, reliés entre eux par des

«ponts» destinés à amener à la tonalité du mouvement suivant qui souvent s'écarte des normes établies. Dans le cinquième concerto, la liaison entre les mouvements outrepassa le simple ajout d'un pont, et fait appel au matériau de la pièce. Comme le premier mouvement du concerto Wq 41 (voir le volume 17 de cette série), celui du concerto Wq 43/5 débute par une introduction lente. La fin de la section soliste se termine par une cadence écrite conduisant non au retour du tutti comme c'est l'usage, mais à un épisode orchestral bref et non conclusif qui prépare le retour de l'introduction, cette fois avec l'addition de deux flûtes et du clavier solo. Nous pourrions nous attendre à trouver ici pour la dernière fois la ritournelle introductive, mais à la place de cela cette introduction devient la ritournelle du deuxième mouvement, lent. La même section de six mesures sert ainsi de début au premier et au deuxième mouvement, sa reprise ayant pour but non seulement d'unifier l'œuvre, mais aussi d'explorer de nouvelles possibilités avec le même matériau musical. Plus remarquables encore, compte tenu de la «facilité» affichée de ces pièces, autant pour l'interprète que pour l'auditeur, sont l'usage fréquent de rythmes de danses et l'inversion des rôles habituels du tutti et des soli. Le mouvement rapide qui succède à la courte introduction lente de ce même concerto est un mouvement de danse en rythme ternaire. Il débute non par un tutti, mais par le clavier soliste, qui joue un motif court et équilibré, comme un refrain de rondo, qui revient périodiquement au cours du mouvement.

A Hambourg, l'activité de Bach comme interprète continua à être au moins aussi intense que lorsqu'il était à Berlin. Il eut l'occasion d'organiser beaucoup plus de concerts qu'auparavant, et la presse locale s'en faisait généreusement l'écho en les annonçant (bien que certains aient pu ne jamais avoir eu lieu). Toutefois, il écrivit beaucoup moins de concertos pour son propre usage qu'il ne le faisait précédemment. Après la composition du concerto Wq 41, qui coïncide

avec son arrivée à Hambourg, et qu'il joua très probablement pour se présenter à son nouveau public, il n'écrivit que deux autres concertos pour clavier et orchestre, Wq 44 et 45. Ces deux œuvres, composées en 1778, semblent avoir été suscitées par un événement musical particulier, comme cela semble aussi le cas de son tout dernier concerto, pour clavecin et pianoforte, dix années plus tard). Les plus extrêmes innovations que l'on trouve dans les concertos Wq 43 sont absentes ici. Tous les mouvements se conforment à peu de choses près à la forme traditionnelle de la ritournelle, et la relation des tonalités des différents mouvements est parfaitement conventionnelle. Toutefois, l'alternance de timbres entre le soliste et l'orchestre ne correspond pas toujours totalement aux conventions dictées par la forme. Il est très frappant de remarquer que le dernier mouvement du concerto en sol majeur Wq 44 ne débute pas par l'orchestre, mais par le soliste qui joue une phrase de huit mesures qui reste ouverte, immédiatement répétée par l'orchestre, qui sert de ritournelle au mouvement. Cette intrusion des procédés liés au rondeau dans un concerto de forme ritournelle, caractéristique des libertés et innovations que l'on trouve dans le recueil publié en 1772 se retrouve aussi dans les mouvements lents. Ces pièces démontrent de manière répétée le désir de Bach de combler le fossé entre les second et troisième mouvements, afin que le mouvement lent intensifie l'effet du final. Dans le second de ces concertos, en ré majeur Wq 45, le mouvement lent se termine par un abrupt tutti de deux mesures et semble ainsi fournir la conclusion minimale exigée avant que ne commence le dernier mouvement. Le passage d'un mouvement à l'autre est encore plus radical dans le concerto en do majeur Wq 44 où, à la manière adoptée dans les concertos Wq 43, le second mouvement finit par un passage tutti *diminuendo* modulant et sur une demi-cadence indiquée *pianissimo* dans la tonalité du troisième mouvement.

Même s'ils furent composés la même année, ces deux concertos sont radi-

calement différents dans leur caractère, preuve du souhait de Bach de donner à chaque nouvel ouvrage une identité marquée, en dépit de leur adhésion aux principes généraux de la forme. Alors que le concerto Wq 44 est résolument de style galant, comme en témoigne la référence forte au rondeau dans le troisième mouvement, le concerto Wq 45 est résolument direct, et on n'y retrouve pas les rythmes lombards syncopés et les finales féminines de phrase qui imprègnent l'ouvrage précédent. Ces deux pièces projettent deux caractères clairement différenciés, tout en restant parfaitement identifiables comme des concertos de soliste. Même si Bach eut moins d'occasions d'écrire des concertos de claviers pendant ses vingt dernières années, il n'en reste pas moins que ses efforts pour affirmer l'individualité de chacun d'entre eux demeurent au plus haut niveau de l'intégrité musicale.

© Jane R. Stevens 2012

Remarques de l'interprète

Choix des instruments solistes

Il n'a jamais fait aucun doute pour moi que je devais enregistrer les concertos en sol majeur et en do majeur du recueil Wq 43 sur le même instrument que les quatre premiers, parus dans le volume précédent de cette série. C.P.E. Bach a clairement destiné ces six concertos au clavecin. L'instrument en question est une copie d'un instrument tardif de l'école d'Anvers qui, comme substitut d'un clavecin anglais tardif, fut équipé d'un jeu expressif. Le lecteur trouvera des explications concernant la solution que nous avons adoptée dans le livret du volume 18 (BIS-1787)

Choisir un instrument pour les deux derniers concertos de Bach, tous deux composés en 1778, s'avéra plus délicat. La presse de l'époque nous apprend

que, lors d'un concert public en avril 1778, Bach joua un concerto nouvellement composé sur un pianoforte. Autour de cette date et après, des exécutions sur pianoforte sont de plus en plus souvent mentionnées. D'autre part, il est clair que l'apparition du fortepiano n'entraîna pas le déclin de popularité du clavecin pendant une durée assez longue : le volume et la qualité de la production des clavecins avait atteint son zénith dans les années 1770, et les instruments les plus modernes et les plus perfectionnés offraient des solutions heureuses à la demande sans cesse croissante pour des clavecins permettant des gradations dynamiques.

En comparant l'écriture des deux concertos, il devint pour moi évident qu'ils étaient différents l'un de l'autre. Naturellement, les raisons n'en étaient pas simplement une possible préférence pour un instrument particulier. La texture du concerto en sol majeur Wq 44, toutefois, s'avéra tout à fait adaptée au pianoforte, mais fonctionne de manière bien moins convaincante au clavecin, alors que l'écriture de la partie de clavier du concerto en ré majeur diffère radicalement de celle du concerto en sol majeur, et se prête tout à fait à une exécution au clavecin. Si l'on en se tient uniquement à l'année de composition, les deux concertos pouvaient tout à fait se jouer sur l'un ou l'autre instrument, mais à la suite de mes observations, j'optai pour un pianoforte pour le sol majeur, et pour un clavecin pour le ré majeur. Si je n'avais pas eu à ma disposition un jeu d'expression, j'aurais joué le ré majeur au pianoforte, mais l'ingénieux jeu d'expression – si populaire du temps de Bach – rend possibles toutes les subtiles gradations de la cadence originale. La possibilité de fréquents changements de registration produit aussi des effets particuliers dans le charmant deuxième mouvement.

Mais quel pianoforte fallait-il pour le concerto en sol majeur ? Je voudrais exprimer ici ma gratitude à Nikolaus Freiherr de Olderhausen qui, lors de nos conversations, nombreuses et très fouillées, me poussa à utiliser un instrument

anglais. Il semble que les pianos fabriqués en Angleterre étaient très populaires dans le nord de l'Allemagne du temps de Bach. J'eus la chance de trouver un pianoforte de Broadwood au Musée des Instruments de l'Institut hongrois de Musicologie de Budapest, en état de jeu, excellemment restauré par János Mácsai. Construit seulement dix ans après la mort de Bach, il est d'une facture semblable à celle des instruments que Bach a pu avoir vu à Hambourg. Avec un son splendide, puissant et une large palette dynamique, ce pianoforte s'avéra être très convaincant dans la musique écrite par Bach à la fin de sa vie.

© *Miklós Spányi* 2012

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 et aux Etats-Unis comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte 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 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. Il est également directeur artistique de l'Ensemble Mimage.

Concerto Armonico est un orchestre baroque fondé en 1983 par des élèves de l'Académie Franz Liszt qui avaient l'habitude de jouer ensemble et étudiaient le style baroque avec enthousiasme. Le premier concert de l'ensemble, sur instruments historiques, eut lieu en 1986, après quoi Concerto Armonico devint rapidement célèbre en Hongrie et à l'étranger, recevant régulièrement des invitations de la part des plus prestigieux festivals d'Europe et se produisant avec des spécialistes mondialement connus de la musique ancienne.

Dès le début, la direction artistique en fut confiée au claviériste Miklós Spányi et, jusqu'en 1999 au violoniste Péter Szűts. Durant une période moins active, au début des années 2000, l'effectif de l'orchestre subit quelques changements, mais ces années dernières, Concerto Armonico a de nouveau repris une grande activité. Le premier violon de l'ensemble actuel est la violoniste hongroise Márta Ábrahám. Dans le large répertoire de Concerto Armonico, qui comprend principalement la musique du XVIII^e siècle, l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach a toujours occupé une place centrale. C'est avec cet ensemble que Miklós Spányi a lancé en 1994 l'enregistrement intégral des concertos de C.P.E. Bach, et Concerto Armonico a également joué ces concertos à l'invitation de grands festivals.

Márta Ábrahám est l'une des plus polyvalente et remarquable violonistes de la jeune génération hongroise. Elle a obtenu son diplôme *summa cum laude* en 1996 alors qu'elle étudiait avec Dénes Kovács et Ferenc Rados à l'Académie Franz Liszt de Budapest, avant de continuer ses études avec Ruggiero Ricci et

David Takeno. Entre 1984 et 1994 elle gagna les premiers prix dans la plupart des concours de violon en Hongrie. Márta Ábrahám a réalisé plusieurs enregistrements pour le disque et pour la radio et se produit comme soliste sur des scènes telles que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et la Philharmonie de Berlin ; elle est également l'invitée de prestigieux festivals de musique. Premier premier violon de l'Orchestre de la Radio hongroise entre 2005 et 2009, elle enseigne actuellement à l'Académie Franz Liszt. Comme violoniste baroque, elle a joué avec l'Orfeo Orchestra, la Wiener Akademie, le Clemencic Consort et avec Concerto Armonico dont elle est le premier violon actuel. Elle est membre fondateur de l'Ensemble Mimage, qui joue sur instruments historiques.

CONCERTO ARMONICO BUDAPEST

Violins: Márta Ábrahám, Ildikó Lang, Tamás Tóth, Balázs Bozzai, Piroska Vitárius
Viola: Andor Jobbágy
Cello: Csilla Vályi
Double bass: György Schweigert
Flutes: Vera Balogh, Beatrix Belovári
Horns: Sándor Endrődy, Tamás Gáspár

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord: Michael Walker, Neckargemünd, Germany 2007, after Joannes Daniel Dulcken, Antwerp 1745. With additional swell device
Fortepiano: John Broadwood & Sons, London, 1798, from the collection of the Museum of Music History of the Institute for Musicology, Budapest

SOURCES

Concertos in G major (Wq 43/5) and C major (Wq 43/6):

First print: SEI CONCERTI/PER IL CEMBALO CONCERTATO/ accmpagnato / da due Violini, Violetta e Basso; / con due Corni e due Flauti per rinforza; / , Hamburg, 1772
Performing parts based on the critical edition Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (www.cpebach.org) were made available by the publisher, the Packard Humanities Institute of Los Altos, California. These parts have also been compared with the first print of 1772.

Concertos in G major (Wq 44) and D major (Wq 45):

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 353

Miklós Spányi and BIS Records would like to thank the Museum of Music History of the Institute for Musicology in Budapest for the kind loan of the fortepiano used on this recording.



RECORDING DATA

Recording: April 2012 at the Phoenix Studios, Diósd, Hungary www.phoenixstudio.hu
Producer: Ibolya Tóth
Sound engineer: János Bohus
Equipment: B&K, Neumann and Schoeps microphones; Pyramix DAW; Sony DMX-R100 mixer
Studer A/D converter; JBL4412A loudspeakers
Original format: 96 kHz / 24 bit
Post-production: Editing: Ádám Boros
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens 2012 and © Miklós Spányi 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
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-1957 CD © 2012 & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Miklós Spányi at the 1798 Broadwood fortepiano heard on this recording

Photo: © János Bohus

BIS-1957