

Carl Philipp Emanuel Bach



Solo.

The Complete Keyboard Concertos – Volume 6

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico • Péter Szűts



Miklós Spányi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in E minor, H. 418 (W. 15)** *(M/s)* **26'12****World Première Recording**

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'17 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 8'05 |
| 3 | III. <i>Vivace</i> | 8'43 |
-

Concerto in G minor, H. 442 (W. 32) *(M/s)* **23'03****World Première Recording**

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegretto</i> | 7'58 |
| 5 | II. <i>Un poco andante</i> | 7'48 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 7'09 |
-

Concerto in B flat major, H. 492 (W. 25) **22'20****World Première Recording**

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro di molto</i> | 8'07 |
| 8 | II. <i>Largo mesto</i> | 7'48 |
| 9 | III. <i>Prestissimo</i> | 6'21 |
-

Miklós Spányi, tangent piano**Concerto Armonico** (performing on period instruments)Artistic Directors: **Péter Szűts** and **Miklós Spányi**

All cadenzas original.

When **Carl Philipp Emanuel Bach** went to work in 1738 for Friedrich, crown prince of Prussia (later Frederick the Great), he was a virtually unknown young musician. Yet by the end of his first decade in the service of the King, he had acquired a reputation in Berlin and other north German centres as a composer whose music was clever and inspired – but appealed only to refined and sophisticated listeners. Although we know very little about just how this growth in reputation was achieved, we can surmise some of the factors that contributed to it. Emanuel Bach clearly saw himself as far more than a royal accompanist, and despite his busy schedule in that capacity he managed during these ten years to compose 20 keyboard concertos, a symphony, a few Lieder, and more than 30 keyboard sonatas, some of which were undoubtedly played by his pupils. Even though the King seems to have preferred other composers to Bach, Berlin provided middle-class concert venues and aristocratic musical establishments where the young composer could make his music heard; it seems nearly certain that many of his keyboard concertos were composed and performed for these audiences. Of particular importance, finally, were probably his successful efforts to have his music published, the keyboard concerto in D major in 1745 (H. 414/W. 11; see vol. 5 of this series), and earlier his first two collections of keyboard sonatas, H. 24-29/W. 48 of 1742, dedicated to the King (the so-called ‘Prussian’ sonatas), and H. 30-34, 36/W. 49 of 1744, dedicated to his pupil Karl Eugen, Duke of Württemberg.

Although these two collections of sonatas were treated with great respect in later years (they may have been among the pieces that Haydn reported having played and studied with such excitement as an aspiring young musician in Vienna), we do not know how they were received at the time of their publication. Neither contains a list of subscribers to indicate the size of Bach’s clientele; no acknowledgement survives from either of the dedicatees. But already by the late 1740s, it is clear, music critics who considered themselves particularly discerning and sophisticated singled out Emanuel Bach as a composer of music worthy of the most refined connoisseur.

In 1749, in his Berlin musical journal *Critischer Musicus an der Spree*, Friedrich Wilhelm Marpurg described Emanuel Bach obliquely as one of ‘the learned Bachs whose deepest insight into the innermost secrets of music seems to reproduce itself by right of inheritance, and who alone are entitled by their eloquent tones to astound the most discriminating ear with their understanding.’ Two years earlier,

the Berlin lawyer and amateur musician Christian Gottfried Krause had referred even more specifically to the esoteric aspect of Bach's music, in a letter of 20th December 1747 to the poet Johann Wilhelm Ludwig Gleim:

'You write me that there are more amateurs and connoisseurs in Halberstadt than Herr von Spiegel. Perhaps someone among them can and will learn to play the Bach harpsichord concerto [H. 414/W. 11?]. . . Make an effort to see that it is not rejected out of hand, if it doesn't please immediately. Bach is a Milton; he needs to be practised thoroughly. One must be well acquainted with his melodies before they please. . . You will surely be well rewarded for the trouble you take, to make the Bachish style popular in your concerts. . . At a distinguished musical gathering, it was recently observed, with general approval, that other pieces merely please, but Herr Bach's and those of Concertmeister [Johann Gottlieb] Graun *compel* admiration.' (For the originals of the quotations, see the German text.)

Five years later, when Krause published his monograph on music and text entitled *Von der musikalischen Poesie* (*On Musical Poetry*), his respect for Emanuel Bach's music had only increased: 'Those pieces that contain more wit, ingenuity and enthusiasm than gentle affective disposition are always somewhat difficult to carry off and to comprehend. That which is grasped immediately pleases at once, to be sure, and pleases more people, but it is by no means to be preferred to the difficult pieces on that account. . . So, clearly, a keyboard concerto by the estimable Berlin Bach is not at all less perfect than one by the worthy Capellmeister [Carl Heinrich] Graun, although the latter might indeed please more listeners directly and easily than the former.'

In the very next year, 1753, Emanuel published his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, the work that was to launch his wider European fame. At about the same time John Walsh, London's leading music publisher, hurried to put out what was probably a pirated edition of three of Bach's concertos, an enterprise that could only have been based in the canny businessman's expectation of brisk sales for a well-known and respected name. That collection included a previously unpublished concerto, H. 417/W. 14, together with the concerto that had appeared in 1745, H. 414/W. 11 (both included in the preceding volume of this series), and the last concerto on this disc, H. 429/W. 25, which Bach had published in 1752 (with Schmid in Nuremberg). Judging from the number of copies that have survived,

in both manuscript and prints, this piece, which was composed in 1749, seems to have remained one of Bach's most popular concertos through the entire 18th century.

The first movement of this B flat major work is a very effective, 'serious' one: the strong unison figure of the opening string tutti is soon followed by a passage of imitating scale figures, creating a dense texture bristling with determination; the solo, after joining in the tutti manner during its first large section, opens its second with a new theme full of the sighing phrase endings characteristic of vocal arias of deep sentiment, and later proceeds to sweeping passages of virtuoso figuration. Particularly in its opening phrases, the slow movement too is adventurously expressive, with its unexpected harmonies and dramatic contrasts of soft and loud; in the second and third tutti sections, the strings add mutes that intensify the impact of this theme. But it is probably the last movement that secured the popularity of this work: it is a fast, rollicking dance that seems to fall headlong through its entire length, with solo and tutti aiding and abetting each other throughout.

That sort of cooperative relationship is found only in the middle movement of the opening work here, H. 418/W. 15. Here the solo enters with the tutti's theme and is almost immediately joined by the first violin in imitation and counterpoint. As the solo melody adds more intricate and sensitive ornamentation, it is persistently supported by the bass in a steady, regular rhythm that enables the elaborations and counterpoints of the upper parts to seem to float. Despite the *Vivace* tempo of the last movement, the first and third movements of this piece from 1745 differ from one another in musical character less than in H. 429/W. 25; both have a driving intensity established by the opening string tutti and largely perpetuated by the solo keyboard. Even though the solo takes the tutti's material as its starting point, the string interjections into solo passages usually seem like abrupt interruptions.

The G minor concerto, H. 442/W. 32, the latest work on this disc, was composed in the year after the publication of Bach's *Essay*, when it seems likely that he was thinking increasingly of a wider audience for his music. Although the slow movement has much in common with that of H. 418/W. 15, the 'serious' markers of the other first movements in this collection are absent in this one. The most striking movement is again the last one, another headlong dance in which solo and tutti sometimes work together almost as in a comedy routine.

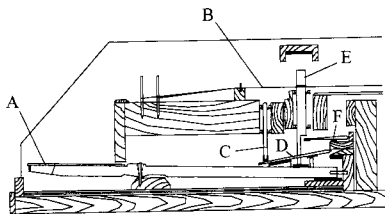
© *Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 1997*

Performer's Remarks

This recording presents yet another new instrument, the third so far in our series of 19 discs presenting all Carl Philipp Emanuel Bach's compositions for solo keyboard and orchestra: 52 concertos and 12 sonatinas. Following the harpsichord and the Silbermann fortepiano comes the tangent piano.

The very first time I had an opportunity of practising extensively on a tangent piano I became convinced that it was a very important instrument that would serve the music of Emanuel Bach excellently. I had the scores of Bach's concertos on the music stand and was searching for early fortepianos that would suit the pieces I had found problematic on the harpsichord. (See my remarks about instruments in the previous volumes.)

Though its name may cause confusion, the tangent piano is truly of the piano family in that its strings are struck rather than being plucked as on the harpsichord. The main difference between the fortepiano and the tangent piano lies in the action: the fortepiano uses pivoted hammers to strike the strings while the tangent piano instead has little slips of wood ('tangents') that move freely on a vertical plane. Otherwise the tangent piano looks like and shares the same construction as most German and Austrian pianos of the second half of the 18th century. The tangent piano might correctly be called a 'fortepiano with tangent mechanism', were the name not so long and clumsy! The tangent action is shown in the accompanying drawing.



The tangent action

A: key B: string C: tangent D: accelerating lever E: damper F: damper lifter

As the tangents are of uncovered wood, the resulting sound is very bright and somewhat sharp, resembling that of the harpsichord. But as on the fortepiano, dynamic shadings are possible by means of touch. We may be inclined to see their sound as the principal difference between fortepiano and tangent piano but this is mainly due to the fact that today's builders generally copy late 18th-century instruments and strive for a relatively soft, dark timbre which is readily regarded as 'typical' fortepiano sound. Many fortepianos (both squares and grands) built before about 1780 must have sounded rather similar to the tangent piano as they were equipped with wooden hammers, either uncovered or with merely a thin layer of leather. The sound of the tangent piano thus places it among the early fortepianos.

The numerous combinations of harpsichord and fortepiano in one instrument from the 18th century show us how eagerly a mixture of the sound of the two instruments was desired at the time. Though not a true 'combination instrument', the tangent piano unites the sonic characteristics of both harpsichord and fortepiano in an ideal manner. Like many 'hammer pianos' of the time, the tangent piano has a number of devices to modify its basic timbre. The piano presented on this disc has the following mutation stops:

- 1) raising of dampers (known as the 'right pedal' on modern pianos);
- 2) raising of dampers only in the descant;
- 3) *una corda*: only one of the two strings belonging to each note is struck, producing a thinner and softer colour;
- 4) *moderator*: strips of leather are slipped between tangents and strings, producing a softer, less bright and more 'piano-like' sound;
- 5) harp (often called lute or buff stop): little pieces of cloth are pushed against the strings to achieve a sound close to that of plucked instruments.

On many early pianos all of these stops were worked by hand levers, including the damper-raising device. It seems probable that even on later instruments that were equipped with knee-levers or pedals, the effect created by raising the dampers was only used as a special effect for longer harmonic passages, as a contrast to the 'normal' way of playing using the dampers. This effect was popularized by the famous virtuoso Pantaleon Hebenstreit in Germany in the first half of the 18th century. He fascinated audiences with his playing of fast, arpeggiated chords on the undamped, freely resonating strings of his huge dulcimer. The same effect could

only be achieved on hammer or tangent pianos by raising the dampers. It can be no mere accident that the damper-raising system was initially applied to German pianos and that many early pianos had no dampers at all.

In my notes to forthcoming volumes I shall deal more extensively with the interesting history of the tangent piano and Carl Philipp Emanuel Bach's relationship with it.

The Works and their Sources

The E minor concerto (H. 418/W.15) which opens this disc is one of the most complicated and most technically demanding of Carl Philipp Emanuel Bach's concertos and was certainly composed for his own use in public performances. Consequently it remained little known during the 18th century and it survives in very few sources. Like many of his concertos, this one was extensively revised on various occasions though we do not know when. Among the sources the autograph score represents the latest, possibly the final version. Our recording follows this source. A set of parts, lacking the keyboard part, and a single part for the first violin from another set, are preserved in Brussels and these have also been consulted. The parts present the work in a somewhat earlier form. A quite different version, presumably an earlier one, survives in the Library of Congress in Washington D.C. This early version already shows elements in the keyboard part which suggest that Bach had some kind of piano in mind when composing the work: passages of arpeggiated chords in the last movement (remarkably expanded in the later version), demanding raised dampers, and sudden changes between *forte* and *piano* in the second movement, which are difficult to realize convincingly on the harpsichord. I am indebted to Mr. Elias N. Kulukundis for much invaluable information about this concerto and its sources. His suggestions have greatly facilitated my task.

Composed nine years later, the G minor concerto (H. 442/W.32) displays many features of the 'gallant' style, as do other of Emanuel Bach's concertos of the 1750s. The harshness and vehemence of the final movement, however, have much in common with the last movement of the G minor concerto (H. 409/W.6) recorded on Volume 3. The autograph score presents the work in an earlier form: the keyboard part of the second movement is less elaborated and there are no flute parts. We perform from the Brussels parts which contain the second movement in the embellish-

ed, later version including the two additional flute parts. A further set of parts from Berlin has also been checked. This set includes the flute parts as well as the embellishments of the slow movement, in Emanuel Bach's hand.

The B flat major concerto (H. 429/W. 25) is one of the concertos that was printed in Bach's lifetime. Accordingly, our principal source has been the first printed edition. The surviving autograph has also been consulted. It presents the work in a simpler form. An embellished version of the slow movement survives in the library of the Brussels Royal Conservatory but, after much consideration, I decided to record the less elaborate, printed version. Though the embellished version is interesting, I find that the printed version, with its perplexingly intense drama and highly expressive character contrasting so admirably with the very lively and joyful outer movements, far surpasses it. Again there are markings that suggest the piano: besides *forte* and *piano*, *pianissimo* is also prescribed three times in the second movement.

© **Miklós Spányi 1997**

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city with Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) with Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich with Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on four keyboard instruments (organ, harpsichord, clavichord and fortepiano) 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 several 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. Miklós Spányi currently teaches at the Oulu Conservatory in Finland. This is his seventh BIS recording.

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performing practice with enthusiasm. The orchestra's first concert, on

period instruments, took place in 1986. Since then, Concerto Armonico has rapidly become known in most European countries as well as in Hungary. In the years following its début, the orchestra appeared at numerous respected European festivals including the Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck and Styriarte Graz. The orchestra's repertoire extends from the early baroque to the late 18th century and focuses particularly on the music of the Bach sons, especially those of Carl Philipp Emanuel Bach, whose music Concerto Armonico has studied and performed very intensively. The artistic direction of the ensemble is in the hands of Miklós Spányi and Péter Szűts.

Péter Szűts was born in Budapest in 1965. He obtained his violin diploma with distinction from the Ferenc Liszt Music Academy. He was a co-founder of the baroque orchestra Concerto Armonico and has remained its leader since then. Péter Szűts is also a respected performer on the modern violin: he was a member of the Éder Quartet between 1989 and 1996, and he is commissioned leader of the Budapest Festival Orchestra.

Als **Carl Philipp Emanuel Bach** 1738 begann, bei dem preußischen Kronprinzen Friedrich (später Friedrich der Große) zu arbeiten, war er ein praktisch unbekannter junger Musiker. Am Ende seines ersten Jahrzehnts in des Königs Diensten hatte er in Berlin und anderen norddeutschen Zentren den Ruf eines Komponisten erworben, dessen Musik geschickt und inspiriert war, aber nur vornehme und kultivierte Hörer ansprach. Wir wissen zwar sehr wenig darüber, wie dieses Wachsen seines Rufes vor sich ging, aber wir können vermuten, was dazu beitrug. Offensichtlich betrachtete sich Emanuel Bach als viel mehr als einen königlichen Begleiter, und obwohl er in dieser Eigenschaft sehr beschäftigt war, gelang es ihm, im Laufe jener zehn Jahre 20 Konzerte für Tasteninstrumente, eine Symphonie, einige Lieder und mehr als 30 Sonaten für Tasteninstrumente zu komponieren, von denen einige zweifelsohne von seinen Schülern gespielt wurden. Der König scheint zwar andere Komponisten Bach vorgezogen zu haben, aber in Berlin gab es Konzertlokale für die Mittelklasse und aristokratische Musikeinrichtungen, wo der junge Komponist seine Musik zum Erklingen bringen konnte; es ist nahezu sicher, daß viele seiner Konzerte für Tasteninstrumente für ein solches Publikum komponiert und aufgeführt wurden. Von besonderer Wichtigkeit waren wohl schließlich seine erfolgreichen Bemühungen, seine Musik veröffentlicht zu bekommen, 1745 das Klavierkonzert in D-Dur (H. 414/W. 11; Teil 5 dieser Sammlung), und früher noch seine beiden ersten Sammlungen von Sonaten für Tasteninstrumente, H. 24-29/W. 48 aus dem Jahre 1742, dem König gewidmet (die sogenannten „Preußischen“ Sonaten), und H. 30-34, 36/W. 49 des Jahres 1744, seinem Schüler Carl Eugen, Herzog von Württemberg gewidmet.

Obwohl diese beiden Sonatensammlungen später mit dem größten Respekt behandelt wurden (sie können zu jenen Stücken gehört haben, die Haydn als heranwachsender junger Musiker in Wien angeblich mit solcher Begeisterung spielte und studierte), wissen wir nicht, wie sie zur Zeit ihres Erscheinens empfangen wurden. Keine von ihnen enthält eine Liste der Abonnenten, aus der die Größe von Bachs Publikum hervorgehen würde, und es gibt keine Bestätigung des einen oder anderen Widmungsträgers. Es ist aber eindeutig, daß bereits um die späten 1740er Jahre jene Musikkritiker, die sich für besonders anspruchsvoll und kultiviert hielten, Emanuel Bach als einen Komponisten von Musik bezeichneten, die des raffiniertesten Kenners würdig war.

In seiner Berliner Musikzeitschrift *Der critische Musicus an der Spree* beschrieb Friedrich Wilhelm Marpurg 1749 Emanuel Bach indirekt: „...und die gelehrten Bachen, bey denen die tiefste Einsicht in die versteckteste Geheimniße der Musick sich durch Erbgangsrecht fortzupflanzen scheint, und welche durch ihre sinnreichen Thöne das ausgearbeitetste Ohr mit Vernunft zu überraschen, allein berechtigt sind, haben die Welt ja längst überführt, daß das kunstreiche auch disseits der Gebürge hervorzukeimen wisse.“ Zwei Jahre früher hatte der Berliner Rechtsanwalt und Amateurmusiker Christian Gottfried Krause vom esoterischen Aspekt in Bachs Musik sogar noch ausdrücklicher gesprochen, in einem Brief vom 20. Dezember 1747 an den Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim:

„Sie schreiben mir, es wären mehr Liebhaber und Kenner, als der H. von Spiegel, noch in Halb. Vielleicht kann und will jemand darunter das Bachische Flügel Concert spielen lernen; denn zum Wegspielen ist es nicht... Geben Sie sich alle Mühe, daß man dieß Trio nicht gleich verwirft, wenn es nicht bald gefällt. Bach ist ein Milton, er will durchaus exercirt seyn. Man muß mit seinen Melodien vorher recht bekant werden ehe sie gefallen... Sie werden für die Mühe, so Sie sich geben, den bachischen Gout in Ihren Concerten beliebt zu machen, sehr wohl schadloß gehalten werden... Es wurde letzst in einer guten musikal. Gesellschaft mit allgemeinem Beyfall gesagt, daß andere Stücke nur gefielen, H. Bachs und des Concertmeister [Johann Gottlieb] Grauns aber zum Gefallen zwängen.“

Als Krause fünf Jahre später seine Monographie über Musik und Text mit dem Titel *Von der musikalischen Poesie* schrieb, war sein Respekt für Emanuel Bachs Musik noch größer geworden:

„In welchen Stücken mehr Wiz, Scharfsinnigkeit und Begeisterung, als Empfindungen sanften Affecten enthalten sind, die sind allemahl etwas schwer heraus zu bringen und zu begriffen. Was aber den Augenblick zu verstehen ist, gefällt zwar geschwind, und mehreren Personen, aber es ist deswegen jener schweren Sachen nicht schlechterdings vorzuziehen... so wird erhellen daß ein Clavierconcert von dem schatzbar berlinischen Bach, gar durchaus nicht unvollkommener ist, als eines von dem würdigen Herrn Capellmeister Graun ob dieses letztes gleich mehreren zuhörern, bald und ohne Mühe, daß ich so sage, gefallen mochte als das erste...“

Gleich im nächsten Jahr, 1753, veröffentlichte Emanuel jenes Werk, das ihn in ganz Europa berühmt machen sollte, den *Versuch über die wahre Art das Clavier zu*

spielen. Etwa um dieselbe Zeit brachte Londons führender Musikverleger, John Walsh, in aller Eile etwas heraus, das vermutlich eine Piratenausgabe dreier Konzerte von Bach war, ein Unterfangen, das nur dadurch zu erklären ist, daß sich der schlaue Geschäftsmann aufgrund dieses bekannten und respektierten Namen einen guten Verkauf versprach. Die Ausgabe enthielt ein bis dahin unveröffentlichtes Konzert, H. 417/W. 14, zusammen mit dem 1745 erschienenen Konzert, H. 414/W. 11 (beide im vorigen Teil der vorliegenden Serie zu finden), und dem letzten Konzert auf dieser CD, H. 429/W. 25, das Bach 1752 veröffentlicht hatte (bei Schmid in Nürnberg). Wenn man die große Anzahl der überlieferten Kopien in Betracht zieht, sowohl handgeschriebene als auch gedruckte, dürfte dieses 1749 komponierte Stück im ganzen 18. Jahrhundert eines von Bachs beliebtesten Konzerten geblieben sein.

Der erste Satz dieses Werks in B-Dur ist sehr effektiv und „seriös“: nach der kraftvollen, unisonen Figur des Streichertuttis am Anfang folgt bald eine Passage mit imitativen Skalenfiguren, durch welche ein dichter Satz voller Entschlossenheit entsteht; nachdem sich das Solo in seinem ersten großen Abschnitt dem Tutti angeschlossen hat, beginnt sein zweiter Abschnitt mit einem neuen Thema, voller seufzender Phrasenschlüsse jener Art, die für tief empfundene Arien charakteristisch ist – später folgen schwungvolle Passagen virtuoser Figuration. Besonders in den Anfangsphrasen ist auch der langsame Satz abenteuerlich expressiv, mit unerwarteten Harmonien und dramatischen Kontrasten zwischen leise und laut; im zweiten und dritten Tuttiabschnitt spielen die Streicher mit Dämpfern, was die Wirkung des Themas intensiviert. Es ist aber vermutlich der letzte Satz, durch den dieses Werk so beliebt wurde: er ist ein schneller, ausgelassener Tanz, der die ganze Zeit kopfüber nach vorne zu stürzen scheint, wobei Solo und Tutti einander helfen und unterstützen.

Diese Art kooperativer Beziehungen ist in dem ersten der hier vorliegenden Werke, H. 418/W. 15, nur im Mittelsatz zu finden. Hier erscheint das Solo mit dem Thema des Tuttis, und es tritt fast sofort die erste Violine in Imitation und Kontrapunkt hinzu. Während die Solomelodie immer kompliziertere und empfindsamere Verzierungen bringt, wird sie beharrlich vom Baß unterstützt, in einem festen, regelmäßigen Rhythmus, der es den Ausschmückungen und Kontrapunkten der Oberstimmen erlaubt, gleichsam zu schweben. Trotz des Tempos im letzten Satz – *Vivace* – unterscheiden sich die ersten und dritten Sätze dieses Stücks aus dem

Jahre 1745 weniger hinsichtlich des musikalischen Charakters als es in H. 429/W. 25 der Fall ist; beide haben eine Intensität in der Vorwärtsbewegung, die vom anfänglichen Streichertutti begonnen und vom Solo festgelegt wird. Obwohl das Solo das Material des Tuttis als Ausgangspunkt nimmt, wirken meistens die Einwürfe der Streicher in den Soloabschnitten wie abrupte Unterbrechungen.

Das jüngste Werk auf dieser CD, das Konzert in g-moll H. 442/W. 32, wurde im Jahr nach dem Erscheinen von Bachs *Versuch* komponiert; es ist wahrscheinlich, daß er damals immer mehr an ein weiteres Publikum für seine Musik dachte. Obwohl der langsame Satz mit jenem in H. 418/W. 15 vieles gemeinsam hat, fehlen hier die „seriösen“ Einschlüsse der übrigen ersten Sätze dieser Sammlung. Der auffallendste Satz ist abermals der letzte, wieder ein Tanz Hals über Kopf, wo Solo und Tutti mitunter wie in einer Komödie zusammenarbeiten.

© *Jane R. Stevens und Darrell M. Berg 1997*

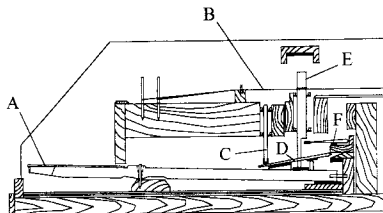
Anmerkungen des Interpreten

Wieder einmal ein neues Instrument, bereits das dritte in unserer Serie von 19 CD:s, die Carl Philipp Emanuel Bachs sämtliche Kompositionen für Tasteninstrument und Orchester umfassen: 52 Konzerte und 12 Sonatinen. Nach dem Cembalo und dem Silbermann-Hammerflügel ist der Neukömmeling ein Tangentenflügel.

Bereits beim ersten Mal, als ich Gelegenheit hatte, ausführlich auf einem Tangentenflügel zu üben, wurde ich davon überzeugt, daß dies ein sehr wichtiges Instrument ist, noch dazu ein Instrument, das auf ausgezeichnete Weise der Musik von Emanuel Bach dienen konnte. Schon damals hatte ich Bachs Konzerte dutzendweise auf dem Notenpult, und ich suchte auch bereits solche frühe Hammerflügel, die für jene Stücke angebracht waren, die auf dem Cembalo zu spielen ich irgendwie problematisch fand. (Siehe auch meine Anmerkungen zu den Instrumenten in den früheren Teilen.)

Obwohl sein Name vielleicht etwas verwirrend wirkt, gehört der Tangentenflügel zur großen Familie der Klaviere, aus dem Grunde, daß seine Saiten angeschlagen werden, nicht gezupft wie beim Cembalo. Der Hauptunterschied zwischen dem Hammerflügel und dem Tangentenflügel verbirgt sich in der Mechanik: der Hammerflügel hat eine Stoßzungenmechanik, um die Saiten anzuschlagen, während der Tangentenflügel stattdessen vertikal frei geführte Holzspringer besitzt, „Tangenten“

genannt. Ansonsten ist die Konstruktion und das Aussehen des Tangentenflügels eigentlich identisch mit den meisten deutschen und österreichischen Klavieren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Tangentenflügel könnte auch korrekterweise „Hammerflügel mit Tangentenmechanik“ genannt werden, wenn dieser Name nicht so lang und schwerfällig wäre... An der beigefügten Zeichnung kann ersehen werden, wie die betreffende Mechanik funktioniert.



The tangent action

A: key B: string C: tangent D: accelerating lever E: damper F: damper lifter

Da die Tangenten aus unbeledertem Holz sind, wird der Klang sehr hell und etwas scharf. Er erinnert ein wenig an jenen des Cembalos, aber genau wie auf dem Hammerflügel sind dynamische Abstufungen durch den Anschlag möglich. Wir neigen vielleicht dazu, den Hauptunterschied zwischen dem Hammerflügel und dem Tangentenflügel im Klang zu sehen, aber dies ist hauptsächlich auf den Umstand zurückzuführen, daß heutige Hammerflügelbauer im allgemeinen Instrumente aus dem späten 18. Jahrhundert nachbauen und dabei einen relativ dunklen und weichen Klang anstreben, den wir leicht als „typischen“ Hammerflügelklang identifizieren. Es müssen aber ziemlich viele von jenen Hammerflügeln (sowohl Tafelklaviere als auch Flügel), die vor etwa 1780 gebaut wurden, einen Klang gehabt haben, der jenem des Tangentenflügels recht ähnlich war, denn sie waren entweder mit unbelederten Holzhämmern ausgerüstet, oder ihre Hämmer hatten nur eine dünne Lederauflage. Dies bedeutet, daß der Tangentenflügel auch klanglich unter die frühen Hammerflügel eingereiht werden kann.

Die zahlreichen Kombinationen im 18. Jahrhundert von Cembalo und Hammerflügel in einem Instrument zeigen uns, wie eifrig man damals eine Mischung der Klänge dieser beiden Instrumente wünschte. Obwohl der Tangentenflügel kein wirkliches „Kombinationsinstrument“ ist, vereinigt er auf ideale Art die klanglichen Charakteristika des Cembalos und des Hammerflügels. Wie so viele „Hammerflügel“ der damaligen Zeit hat der Tangentenflügel eine Anzahl Vorrichtungen, durch welche sein eigentlicher Klang modifiziert werden kann. Der Flügel auf dieser CD hat folgende Veränderungen:

- 1) Aufhebung der Dämpfung (bei modernen Klavieren als „rechtes Pedal“ bekannt)
- 2) Aufhebung der Dämpfung nur im Diskant
- 3) *una corda*: nur eine der beiden jedem Ton zugeteilten Saiten wird angeschlagen, wodurch ein dünnerer und weicherer Ton erzeugt wird
- 4) Moderator: Lederstreifen werden zwischen die Tangenten und die Saiten eingeführt, wodurch ein sanfterer, weniger heller, eher „klavierähnlicher“ Klang entsteht
- 5) Harfe (häufig als Lautenzug bezeichnet): kleine Stoffstücke werden gegen die Saiten gedrückt, um einen Klang zu erzeugen, der mit jenem gezupfter Instrumente eng verwandt ist.

Auf vielen frühen Klavieren wurden sämtliche Veränderungen durch Handhebel betätigt, selbst die Vorrichtung zur Aufhebung der Dämpfung. Vermutlich darf angenommen werden, daß der Effekt der Aufhebung der Dämpfung selbst bei späteren Instrumenten, die mit Kniehebeln oder Pedalen ausgestattet waren, lediglich bei längeren harmonischen Passagen als Sondereffekt verwendet wurde, im Kontrast zur „normalen“ Spielweise mit Dämpfung. Dieser Effekt wurde durch den berühmten Virtuosen Pantaleon Hebenstreit beliebt; in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts faszinierte dieser das Publikum in Deutschland durch sein Spielen schneller, arpeggierter Akkorde auf den ungedämpften, frei klingenden Saiten seines riesigen Hackbretts. Bei den Tasteninstrumenten konnte der gleiche Effekt nur auf Hammer- oder Tangentenflügeln erzielt werden, indem man die Dämpfung aufhob. Es kann kein Zufall sein, daß die Dämpfungsaufhebung erstmals bei deutschen Klavieren angewandt wurde, und daß viele frühe Klaviere überhaupt keine Dämpfung hatten.

In meinen Kommentaren zu den späteren Teilen der Serie werde ich ausführlicher über die interessante Geschichte des Tangentenflügels und über Carl Philipp Emanuel Bachs Verhältnis zu ihm schreiben.

Die Werke und ihre Quellen

Das Konzert in e-moll, H. 418/W. 15, mit dem diese CD beginnt, ist eines der kompliziertesten und schwierigsten Konzerte von Carl Philipp Emanuel Bach, gewiß für den eigenen Gebrauch bei öffentlichen Aufführungen komponiert. Somit war das Werk im 18. Jahrhundert nicht besonders bekannt, und es ist nur in ganz wenigen Quellen überliefert worden. Wie so viele andere Konzerte von Bach wurde dieses Werk umfassenden Revisionen unterzogen, deren Zeitpunkte unbekannt sind. Unter diesen Quellen bringt die handgeschriebene Partitur die jüngste, vielleicht auch die endgültige Fassung. Bei unserer Aufnahme hielten wir uns an diese Quelle. Wir nahmen auch Einsicht in einen Stimmensatz ohne Solostimme und eine einzelne Stimme der ersten Violine aus einem anderen Stimmensatz, die beide in Brüssel aufgehoben sind. Sie bringen eine etwas frühere Form des Werkes. Eine ganz verschiedene Fassung, vermutlich eine frühe, ist in der Library of Congress in Washington erhalten geblieben. Bereits in dieser frühen Form enthält die Solostimme Elemente, die andeuten, daß Bach beim Komponieren irgendeine Art Klavierinstrument in Gedanken hatte: Passagen gebrochener Akkorde im letzten Satz (in der späteren Fassung bemerkenswert erweitert), bei denen eine Aufhebung der Dämpfung notwendig war, und jähe Wechsel zwischen *forte* und *piano* im zweiten Satz; diese Wechsel auf dem Cembalo überzeugend auszuführen ist schwer. Ich bin Herrn Elias N. Kulukundis für seine sehr wertvollen Informationen über dieses Konzert und seine Quellen dankbar, die meine Arbeit wesentlich erleichtert haben.

Das neun Jahre später komponierte Konzert in g-moll H. 442/W. 32 weist viele Züge des „galanten“ Stils auf, genau wie andere Konzerte von Bach in den 1750er Jahren. Die Strenge und der leidenschaftliche Charakter des Finales haben aber viel gemeinsam mit dem letzten Satz des Konzertes in g-moll H. 409/W. 6 in unserem dritten Teil. Die handgeschriebene Partitur bringt die Werke in einer früheren Form: der solistische Teil des zweiten Satzes ist weniger kunstvoll, und es gibt keine Flötenstimmen. Wir spielen aus den Brüsseler Stimmen, die den zweiten Satz in der verzierten späteren Fassung enthält, sowie die beiden zusätzlichen Flötenstimmen. Es wurde ein weiterer Stimmensatz aus Berlin untersucht; er enthält die Verzierungen des langsamen Satzes und die Flötenstimmen in Bachs Handschrift.

Das Konzert in B-Dur H. 429/W. 25 gehört zu denen, die zu Bachs Lebzeiten ge-

druckt wurden. Unsere Hauptquelle war also der Erstdruck. Wir untersuchten auch das überlieferte Autograph, obwohl es das Werk in einer einfacheren Form bringt, die zeitlich vor der gedruckten Fassung liegt. Eine verzierte Fassung des langsamen Satzes ist in der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums in Brüssel überliefert, aber nach reiflicher Überlegung entschied ich mich für die weniger komplizierte, gedruckte Fassung. Ich finde, daß sie die ansonsten interessante, verzierte Fassung bei weitem übertrifft, durch ihren verblüffend intensiven dramatischen und expressiven Charakter, der zu den sehr lebhaften und fröhlichen Ecksätzen im Kontrast steht. Es gibt wieder Anzeichen für ein Klavier: neben *forte* und *piano* wird *pianissimo* dreimal im zweiten Satz vorgeschrieben.

© **Miklós Spányi 1997**

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Geburtsstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén. Er setzte seine Studien am Kgl. Flämisches Konservatorium bei Jos van Immerseel fort, und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten Ländern Europas Konzerte gegeben, als Solist auf vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Klavichord und Fortepiano), wie auch als Continuospieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Er hat erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987) gewonnen. Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk von C.Ph.E. Bach konzentriert. Er hat auch intensiv daran gearbeitet, C.Ph.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Klavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet derzeit am Ouluer Konservatorium in Finnland. Dies ist seine siebte Aufnahme für BIS.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Franz-Liszt-Musikakademie gegründet, die zusammen gespielt und begeistert barocke Aufführungspraxis studiert hatten. Das erste Konzert des Orchesters, auf Originalinstrumenten, fand 1986 statt. Seither wurde Concerto Armonico in den meisten europäischen Ländern schnell bekannt. In den Jahren, die dem Debüt folgten, erschien das Orchester bei vielen angesehenen europäischen Festspielen, z.B. dem Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter

Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck und Styriarte Graz. Das Repertoire des Orchesters erstreckt sich vom frühen Barock bis ins späte 18. Jahrhundert und betont ganz speziell die Musik der Bachsöhne, vor allem die von C.Ph.E. Bach, dessen Musik Concerto Armonico sehr intensiv studiert und aufgeführt hat. Die künstlerische Leitung des Ensembles ist in den Händen von Miklós Spányi und Péter Szűts.

Péter Szűts wurde 1965 in Budapest geboren. An der Ferenc-Liszt-Musikakademie erhielt er ein Violindiplom mit Auszeichnung. Er war Mitbegründer des Barockorchesters Concerto Armonico, dessen Konzertmeister er seither ist. Péter Szűts ist auch ein geachteter Interpret auf der modernen Violine: 1989-96 war er Mitglied des Eder-Quartetts, mit welchem er zahlreiche Aufnahmen machte, und er ist beauftragter Konzertmeister des Budapester Festivalorchesters.

Carl Philipp Emanuel Bach
The Complete Keyboard Concertos

Already available in this acclaimed series:

- | | |
|--|-------------------|
| Volume 1 | BIS-CD-707 |
| Concertos in A minor, H. 403 (W. 1); E flat major, H. 404 (W. 2); G major, H. 405 (W. 3) | |
| Volume 2 | BIS-CD-708 |
| Concertos in G major, H. 406 (W. 4); A major, H. 410 (W. 7); F major, H. 415 (W. 12) | |
| Volume 3 | BIS-CD-767 |
| Concertos in G minor, H. 409 (W. 6); A major, H. 411 (W. 8); D major, H. 421 (W. 18) | |
| Volume 4 | BIS-CD-768 |
| Concertos in G major, H. 412 (W. 9); D minor, H. 420 (W. 17); D major, H. 416 (W. 13) | |
| Volume 5 | BIS-CD-785 |
| Concertos in D major, H. 414 (W. 11); A major, H. 422 (W. 19); E major, H. 417 (W. 14) | |

Miklós Spányi, harpsichord/fortepiano

Concerto Armonico

Artistic Directors: **Miklós Spányi** and **Péter Szűts**

Quand **Carl Philipp Emanuel Bach** partit travailler en 1738 pour Friedrich, prince héritier de Prusse (plus tard Frédéric le Grand), il était un jeune musicien pratiquement inconnu. A la fin de ses dix premières années au service du roi, il avait acquis une réputation à Berlin et dans d'autres centres de l'Allemagne du nord de compositeur dont la musique était ingénieuse et inspirée – mais qui ne touchait que les auditeurs raffinés et élégants.

Quoique l'on sache très peu de quoi sur la manière dont sa réputation s'est répandue, on peut essayer de deviner certains des facteurs qui y ont contribué. Emanuel Bach se voyait clairement comme bien plus qu'un accompagnateur royal et, malgré son horaire chargé en tant que tel, il réussit au cours de ces dix ans à composer 20 concertos pour clavier, une symphonie, quelques lieder et plus de 30 sonates pour clavier dont quelques-unes furent certainement jouées par ses élèves. Même si le roi semble avoir préféré d'autres compositeurs à Bach, Berlin offrait des salles de concert pour la classe moyenne et des sociétés musicales aristocratiques où le jeune compositeur pouvait entendre sa musique; il semble presque sûr que plusieurs de ses concertos pour clavier furent composés et joués devant ces auditeurs. Finalement, ses efforts réussis pour faire publier sa musique furent probablement d'importance particulière, par exemple en 1745 le concerto pour clavier en ré (H. 414/W. 11; voir volume 5 de cette série) et, auparavant, ses deux premières collections de sonates pour clavier H. 24-29/W. 48 de 1742, dédiées au roi (les dites sonates "de Prusse") et H. 30-34, 36/W. 49 de 1744, dédiées à son élève Carl Eugène, duc de Wurtemberg.

Quoique ces deux collections de sonates aient été traitées avec grand respect ces dernières années (elles pourraient avoir été parmi les pièces que Haydn aurait jouées et étudiées avec beaucoup d'enthousiasme alors qu'il était encore un jeune musicien en herbe à Vienne), nous ignorons quel accueil elles ont reçu au moment de leur publication. Aucune ne contient de liste de souscripteurs indiquant l'étendue de la clientèle de Bach; il ne reste aucun accusé réception ou remerciement des dédicataires. Mais il est clair qu'à la fin des années 1740 déjà, les critiques musicaux qui se considéraient particulièrement judicieux et avertis distinguaient Emanuel Bach comme un compositeur de musique digne du connaisseur le plus raffiné.

En 1749, dans son journal musical de Berlin *Critischer Musicus an der Spree*, Friedrich Wilhelm Marpurg décrivit Emanuel Bach indirectement comme l'un des

“savants Bach dont la pénétration des secrets les plus cachés de la musique semble se reproduire par droit d’héritage et qui à eux seuls ont droit, grâce à leurs tons éloquents, d’étonner l’oreille la plus fine avec leur compréhension.” Deux ans plus tôt, l’avocat berlinois et musicien amateur Christian Gottfried Krause avait fait mention encore plus explicitement à l’aspect ésotérique de la musique de Bach dans une lettre du 20 décembre 1747 au poète Johann Wilhelm Ludwig Gleim:

“Vous m’écrivez qu’il y a d’autres amateurs et connaisseurs à Halberstadt que Herr von Spiegel. L’un d’eux peut-être apprendra-t-il à jouer le concerto pour clavecin de Bach [H. 414/W.11?].... Faites un effort pour comprendre qu’il n’est pas rejeté catégoriquement s’il ne plaît pas immédiatement. Bach est un Milton; on doit s’y exercer à fond. On doit connaître très bien ses mélodies avant qu’elles ne plaisent... Vous serez certainement amplement récompensé pour le trouble de rendre le style de Bach populaire à vos concerts... Lors d’une rencontre musicale distinguée, on a remarqué récemment, à l’accord général, que d’autres pièces ne faisaient que plaire tandis que celles de Monsieur Bach et du premier violon [Johann Gottlieb] Graun *imposaient* l’admiration.”

Cinq ans plus tard, quand Krause publia sa monographie sur la musique et le texte intitulé *Von der musikalischen Poesie* (De la poésie musicale), son respect pour la musique d’Emanuel Bach n’avait fait qu’augmenter:

“Ces pièces qui renferment plus d’esprit, d’ingéniosité et d’enthousiasme que de douces dispositions affectives sont toujours un peu difficiles à réussir et à comprendre. Ce qui est compris immédiatement plaît tout de suite, bien sûr, et plaît à plus de gens mais ce n’est en aucun cas préférable aux pièces difficiles de ce côté-là... Ainsi, pour être clair, un concerto pour clavecin de l’estimable Bach de Berlin n’est pas du tout moins parfait que l’un du notable *capellmeister* [Carl Heinrich] Graun quoique ce dernier puisse en effet plaire directement et plus facilement à plus d’auditeurs que Bach.” (Voir le texte allemand pour les citations originales.)

L’année suivante, soit en 1753, Emanuel publia son *Essai sur l’art véritable de jouer des instruments à clavier*, l’œuvre qui devait le rendre célèbre dans toute l’Europe. A peu près en même temps, John Walsh, le plus important éditeur musical de Londres, se dépêchait de sortir ce qui était probablement une édition pirate de trois des concertos de Bach, une hardiesse qui ne peut qu’avoir été le résultat de l’attente de l’homme d’affaires rusé à de bonnes ventes grâce à un nom bien connu

et respecté. Cette collection incluait un concerto jusque-là inédit, H. 417/W. 14, ainsi que le concerto qui était sorti en 1745, H. 414/W. 11 (les deux inclus dans le volume précédent de cette série) et le dernier concerto sur ce disque, H. 429/W. 25, que Bach avait publié en 1752 (chez Schmid à Nuremberg). A en juger par le nombre de copies qui ont survécu, en manuscrit et en impression, cette pièce, composée en 1749, semble être restée l'un des concertos les plus populaires de Bach et ce, tout au long du 18^e siècle.

Le premier mouvement de cette œuvre en si bémol majeur est "sérieux" et fait beaucoup d'effet: l'énergique unisson du *tutti* des cordes au commencement est vite suivi d'un passage de gammes en imitation, créant une texture dense débordante de détermination; après s'être joint au *tutti* au cours de sa première grande section, le solo ouvre sa seconde avec un nouveau thème rempli de fins de phrase en soupir, caractéristique des arias vocales aux sentiments profonds pour ensuite se jeter dans des passages d'une virtuosité balayante. Avec ses harmonies inattendues et ses contrastes dramatiques de doux et fort, le mouvement lent est également d'une expression audacieuse, surtout dans ses premières phrases; dans les seconde et troisième sections *tutti*, les cordes mettent leurs sourdines et cela relève l'impact de ce thème. Mais c'est probablement le dernier mouvement qui assure la popularité de cette œuvre: une danse rapide exubérante qui passe à toute vitesse et où le solo et le *tutti* s'aident et s'encouragent mutuellement tout au long.

Cette sorte de relation coopérative est trouvée dans la première œuvre de ce disque, H. 418/W. 15, seulement dans le mouvement du milieu. Le solo entre avec le thème du *tutti* et est presque immédiatement joint par le premier violon avec imitation et contrepoint. Comme la mélodie solo ajoute des ornements plus compliqués et sensibles, elle est constamment supportée par la basse dans un rythme stable et régulier qui permet aux élaborations et contrepoints des parties supérieures de sembler flotter. Malgré le tempo *vivace* du dernier mouvement, les premier et troisième mouvements de cette pièce de 1745 diffèrent moins l'un de l'autre par leur caractère musical que ceux du H. 429/W. 25; les deux montrent une intensité d'allant établie par les premiers *tutti* des cordes et largement perpétuée par le clavier solo. Bien que le solo prenne le matériel du *tutti* comme point de départ, les interjections des cordes dans les passages solos semblent habituellement comme d'abruptes interruptions.

Le concerto en sol mineur H. 442/W. 32, l'œuvre la plus récente sur ce disque, fut composé l'année suivant la publication de l'*Essai* de Bach, au moment où il semble probable qu'il pensait de plus en plus à un auditoire croissant pour sa musique.

Quoique le mouvement lent ait beaucoup en commun avec celui du H. 418/W. 15, les marqueurs "sérieux" des autres premiers mouvements dans cette collection sont absents dans celui-ci. Le mouvement le plus frappant est encore le dernier, une autre danse échevelée où solo et tutti travaillent parfois ensemble presque comme dans une routine de comédie.

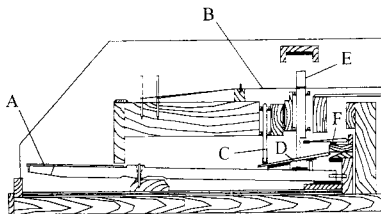
© *Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 1997*

Notes de l'interprète

Encore un nouvel instrument, déjà le troisième dans notre série de 19 disques présentant l'intégrale des compositions de Carl Philipp Emanuel Bach pour clavier solo et orchestre: 52 concertos et 12 sonatines. Suite au clavecin et au pianoforte Silbermann, le nouveau venu est le piano à marteaux.

Dès que j'ai eu la possibilité de m'exercer à fond au piano à marteaux, j'ai été convaincu que c'était un instrument très important, un instrument qui pourrait rendre avec excellence la musique d'Emanuel Bach. J'avais déjà à ce moment les partitions des concertos de Bach sur mon lutrin et j'étais à la recherche de specimens de premiers pianofortes qui conviendraient à ces pièces que j'avais trouvées un peu difficiles à jouer au clavecin. (Voir aussi mes notes sur les instruments dans les volumes précédents.)

Quoique son nom porte légèrement à confusion, le piano à marteaux appartient à la grande famille des pianos parce que ses cordes sont frappées au lieu d'être pincées comme dans le cas du clavecin. La principale différence entre le pianoforte et le piano à marteaux se trouve dans leur mécanique: le pianoforte a des marteaux à pivot qui frappent les cordes, le piano à marteaux a à la place des petites pièces de bois ("tangentes"). Autrement, la construction et l'apparence du piano à marteaux est en fait identique à celle de la plupart des pianos allemands et autrichiens de la seconde moitié du 18^e siècle. Le piano à marteaux pourrait aussi être appelé à juste titre "pianoforte à mécanique à tangentes" si ce nom n'était pas si long et encombrant... La figure ci-dessous illustre le fonctionnement de la mécanique à tangentes.



The tangent action

A: key B: string C: tangent D: accelerating lever E: damper F: damper lifter

Comme les tangentes sont de bois non recouvert, le son qui en résulte est très clair et un peu aigu, ressemblant à celui du clavecin mais, juste comme sur le piano-forte, les nuances sont possibles au moyen du toucher. Nous avons peut-être tendance à voir la principale différence entre le piano-forte et le piano à tangentes dans leur sonorité mais cela est dû principalement au fait qu'aujourd'hui, les facteurs de pianofortes copient généralement les instruments de la fin du 18^e siècle et s'efforcent de créer un son relativement sombre et doux que nous identifions aisément comme le son "typique" du piano-forte. Plusieurs pianofortes cependant (droits ou à queue) bâtis avant 1780 ont dû sonner assez semblablement au piano à tangentes puisqu'ils étaient munis de marteaux de bois non-recouverts ou que leurs marteaux n'étaient couverts que d'une mince couche de cuir. Ceci implique qu'à cause de sa sonorité, le piano à tangentes peut être rangé parmi les premiers pianofortes.

Les nombreuses combinaisons de clavecin et de piano-forte en un instrument au 18^e siècle nous montrent à quel point on désirait marier le son de ces deux instruments en ce temps-là. Quoiqu'il ne soit pas un vrai "instrument de combinaison", le piano à marteaux fut inventé pour unir les caractéristiques du son du clavecin et du piano-forte de manière idéale. Comme tant des "hammer-pianos" de l'époque, le piano à marteaux compte un nombre de particularités pour modifier son timbre fondamental. Le piano présenté sur ce disque a les jeux de mutations suivants:

1) levée des étouffoirs (connu comme la "pédale de droite" sur les pianos modernes)

2) levée des étouffoirs seulement au déchant

3) *una corda*: seule une des deux cordes de chaque note est frappée, produisant une couleur plus mince et douce

4) *modérateur*: des lanières de cuir sont glissées entre les tangentes et les cordes, produisant un son plus doux, moins brillant, plus “pianistique”

5) harpe (souvent appelé luth ou jeu de chamois): de petites pièces de tissu sont tassées contre les cordes pour obtenir un son se rapprochant de celui des instruments à cordes pincées.

Sur plusieurs des premiers pianos, tous ces jeux étaient activés au moyen de leviers manuels, même la mécanique d'étouffoirs. Il semble probable que même sur des instruments plus récents équipés de leviers à hauteur des genoux ou de pédales, l'effet de levée des étouffoirs n'était utilisé que pour un effet spécial de passages harmoniques prolongés, faisant contraste à la façon “normale” de jouer avec des étouffoirs. Cet effet fut rendu populaire en Allemagne dans la première moitié du 18^e siècle par le célèbre virtuose Pantaleon Hebenstreit qui fascina le public avec son jeu d'accords arpégés rapides sur les cordes sans étouffoirs à la sonorité libre de son gros dulcimer. Parmi les instruments à clavier, le même effet pouvait être obtenu sur des pianos à maillets ou à tangentes en levant les étouffoirs. Il ne peut pas être un hasard que le système d'étouffoirs fût appliqué pour la première fois aux pianos allemands et que plusieurs des premiers pianos n'avaient pas d'étouffoirs du tout.

Les notes de mes prochains volumes traiteront entre autres de l'intéressante histoire du piano à marteaux et de son lien avec Carl Philipp Emanuel Bach.

Les œuvres et leurs sources

Le premier concerto sur ce disque, celui en mi mineur H. 418/W. 15, est l'un des plus compliqués et difficiles des concertos de Carl Philipp Emanuel Bach, certainement composé pour son usage personnel lors de concerts publics. Par conséquent, l'œuvre ne fut pas très bien connue au 18^e siècle et elle ne survit que dans très peu de sources. Cette œuvre, juste comme tant d'autres concertos de Bach, fut soumise à d'importantes révisions dont les dates sont inconnues. Des sources, la partition autographe présente la version la plus récente et peut-être finale. Nous avons suivi cette source pour cet enregistrement. Une série de parties, où il manque celle de clavier, et une seule partie de premier violon d'une autre série sont conservées à

Bruxelles et ont aussi été consultées. Elles présentent l'œuvre dans une forme légèrement plus ancienne. Une version bien différente, présumément l'une des premières, est conservée à la Bibliothèque du Congrès à Washington. Dans cette forme déjà, la partie de clavier renferme des éléments qui suggèrent que Bach avait une sorte de piano en tête quand il a composé l'œuvre: des passages d'accords arpégés dans le dernier mouvement (remarquablement développés dans la version postérieure) demandant des étouffoirs levés et de soudains changements de *forte* et *piano* dans le second mouvement; ces changements sont difficiles à réaliser de façon convaincante sur le clavecin. Je suis reconnaissant à monsieur Elias N. Kulukundis pour ses nombreux renseignements précieux sur ce concerto et ses sources, ce qui a beaucoup aidé à mon travail.

Composé neuf ans plus tard, le concerto en sol mineur H. 442/W. 32 présente plusieurs traits du style "galant", tout comme les autres concertos de Bach des années 1750. Le caractère rude et violent du mouvement final a beaucoup en commun avec le dernier mouvement du concerto en sol mineur H. 409/W. 6 de notre volume 3. La partition autographe présente les œuvres dans une forme plus ancienne: la partie de clavier du second mouvement est moins détaillée et il n'y a pas de partie de flûte. Notre exécution repose sur les parties de Bruxelles qui renferment le second mouvement dans la version plus récente embellie et les deux parties additionnelles de flûte. Une autre série de parties de Berlin a été examinée; elle renferme les ornements du mouvement lent et les parties de flûte de la main de Bach.

Le concerto en si bémol majeur H. 429/W. 25 est l'un des concertos imprimés du vivant de Bach. Notre source principale a ainsi été la première impression. L'autographe existant a été consulté lui aussi quoiqu'il présente l'œuvre dans une forme plus simple qui a précédé la version imprimée. Une version ornée du mouvement lent survit à la bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles mais, après de soigneuses considérations, j'ai décidé d'enregistrer la version imprimée moins détaillée. Je trouve qu'elle dépasse de loin la version ornementée autrement intéressante par son caractère expressif et dramatique étonnamment intensif qui fait contraste avec les mouvements extérieurs très animés et joyeux. D'autres signes pointent de nouveau vers le piano: en plus des indications *forte* et *piano*, *pianissimo* est aussi écrit trois fois dans le second mouvement.

© Miklós Spányi 1997

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il a étudié l'orgue et le clavecin à l'académie de musique Ferenc Liszt dans sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén. Il a poursuivi ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik à Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste sur quatre instruments à clavier (orgue, clavecin, clavicorde et pianoforte) et il a tenu la partie de continuo dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix des concours internationaux de clavecin à Nantes (1984) et Paris (1987). Miklós Spányi a déjà travaillé plusieurs années comme interprète et chercheur concentré sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il a aussi travaillé intensément à une renaissance du clavicorde, l'instrument préféré de C.P.E. Bach. Miklós Spányi enseigne présentement au conservatoire d'Oulu en Finlande. Cesi est son septième disque BIS.

L'orchestre baroque hongrois **Concerto Armonico** fut fondé en 1983 par des étudiants de l'académie de musique Ferenc Liszt qui avaient joué ensemble et étudié avec enthousiasme l'exécution baroque. Le premier concert de l'orchestre, sur des instruments d'époque, eut lieu en 1986. Depuis, Concerto Armonico s'est rapidement fait connaître dans la plupart des pays européens ainsi qu'en Hongrie. Dans les années suivant ses débuts, l'orchestre participa à plusieurs festivals européens respectés dont le festival des Flandres, le festival de Hollande, le Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck et Styriarte Graz. Le répertoire de l'orchestre s'étend du début du baroque à la fin du 18^e siècle et se spécialise dans la musique des fils de Bach, surtout celle de Carl Philipp Emanuel Bach que Concerto Armonico a étudiée et interprétée avec beaucoup d'engagement. La direction artistique de l'ensemble est confiée à Miklós Spányi et Péter Szűts.

Péter Szűts est né à Budapest en 1965. Il a obtenu son diplôme de violon avec distinction à l'Académie de musique Ferenc Liszt. Il fut co-fondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est resté le premier violon. Péter Szűts est aussi un interprète respecté au violon moderne: il fut membre du Quatuor Éder de 1989 à 1996 et il est nommé premier violon de l'Orchestre du Festival de Budapest.

INSTRUMENTARIUM

Tangent piano built by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium) in 1993,
after Baldassare Pastori, 1799

SOURCES

Concerto in E minor, H. 418 (W. 15)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels;
B Bc 27138 & 26656

Concerto in G minor, H. 442 (W. 32)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352
3. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 534

Concerto in B flat major, H. 492 (W. 25)

1. First print by Balthasar Schmidt, Nuremberg 1752: Library Koninklijk
Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5892
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 355

Cadenzas, H. 264 (W. 120)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5871

CONCERTO ARMONICO

Violins: Péter Szűts (leader); Györgyi Czírók; Piroska Vitárius;
László Paulik; Ildikó Lang; Ágnes Kovács

Violas: Balázs Bozzai; Erzsébet Rác

Cello: Balázs Kántor

Double bass: György Schweigert

Flutes: János Bali, Pál Németh

Tangent piano: Miklós Spányi

Recording data: November 1996 at the Concert Hall of the King Stephan Conservatory, Budapest, Hungary
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry
4 Neumann KM 143 and 2 Neumann KM 130 Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer,
Stockholm; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Marion Schwebel

Cover texts: © Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 1997 (the music);

© Miklós Spányi 1997 (performer's remarks)

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photographs of the musicians: © Kati Német and Claus Neumann

Photograph of the tangent piano: © Gábor Pacher and Claus Neumann

Illustration of the tangent mechanism: Aki Korhonen

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1998

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1996 & © 1998, Grammofon AB BIS, Djursholm.

**Concerto Armonico would like to thank Triola-Corvinus Alapítvány (foundation)
for acquiring most of the sources used for this recording.**

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

Vol. 1 – Concertos in A minor, Wq 1 (H 403) ·
E flat major, Wq 2 (H 404) · G major, Wq 3 (H 405).
BIS-CD-707

Vol. 2 – Concertos in G major, Wq 4 (H 406) ·
A major, Wq 7 (H 410) · F major, Wq 12 (H 415).
BIS-CD-708

Vol. 3 – Concertos in G minor, Wq 6 (H 409) ·
A major, Wq 8 (H 411) · D major, Wq 18 (H 421).
BIS-CD-767

Vol. 4 – Concertos in G major, Wq 9 (H 412) ·
D major, Wq 13 (H 416) · D minor, Wq 17 (H 420).
BIS-CD-768

Vol. 5 – Concertos in D major, Wq 11 (H 414) ·
E major, Wq 14 (H 417) · A major, Wq 19 (H 422).
BIS-CD-785

Vol. 6 – Concertos in E minor, Wq 15 (H 418) ·
B flat major, Wq 25 (H 429) · G minor,
Wq 32 (H 442).
BIS-CD-786

Vol. 7 – Concertos in E minor, Wq 24 (H 428) ·
B flat major, Wq 28 (H 434) · A major,
Wq 29 (H 437).
BIS-CD-857

Vol. 8 – Concertos in B minor, Wq 30 (H 440) ·
F major, Wq 33 (H 443) · G major, Wq 34 (H 444).
BIS-CD-867

Vol. 9 – Concertos in C minor, Wq 5 (H 407) ·
E flat major, Wq 35 (H 446).
Sonatinas in D major, Wq 96 (H 449) ·
G major, Wq 98 (H 451).
BIS-CD-868

Vol. 10 – Concertos in G major, Wq 16 (H 419) ·
B flat major, Wq 36 (H 447).
Sonatina in F major, Wq 99 (H 452).
BIS-CD-914

Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

Vol. 12 – Concertos in C major, Wq 20 (H 423) ·
F major, Wq 38 (H 454). Sonatina in D major,
Wq 102 (H 456).
BIS-CD-1127

Vol. 13 – Concerto in D minor, Wq 22 (H 425).
Sonatinas in C major, Wq 103 (H 457) ·
F major, Wq 104 (H 463).
BIS-CD-1307

Vol. 14 – Concertos in A minor, Wq 26 (H 430) ·
E flat major, Wq 40 (H 467). Sonatina in C major,
Wq 101 (H 460).
BIS-CD-1487

Vol. 15 – Concertos in D minor, Wq 23 (H 427) ·
B flat major, Wq 39 (H 465). Sonatina in E flat
major, Wq 105 (H 464).
BIS-CD-1422



Concerto Armonico with recording producer Ingo Petry



Péter Szűts



The bass group

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

Sonatas No. 1 in F major, Wq 48/1 (H 24) · No. 2 in B flat major, Wq 48/2 (H 25) · No. 3 in E major, Wq 48/3 (H 26) · No. 4 in C minor, Wq 48/4 (H 27) from *‘Preußische Sonaten’*. Sonata in A minor, Wq 65/2 (H 4).

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

Sonatas No. 5 in C major, Wq 48/5 (H 28) · No. 6 in A major, Wq 48/6 (H 29) from *‘Preußische Sonaten’*. Sonatas in E minor, Wq 65/5 (H 13) · C major, Wq 65/8 (H 17) · B flat major, Wq 65/9 (H 18).

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

Sonatinas No. 1 in F major, Wq 64/1 (H 7) · No. 2 in G major, Wq 64/2 (H 8) · No. 3 in A minor, Wq 64/3 (H 9) · No. 4 in E minor, Wq 64/4 (H 10) · No. 5 in D major, Wq 64/5 (H 11) · No. 6 in C minor, Wq 64/6 (H 12). Sonatas in D minor, Wq 65/3 (H 5) · E flat major, Wq 65/7 (H 16).

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

Sonatas in B flat major, Wq 62/1 (H 2) · G major, Wq 62/2 (H 20) · F major, Wq 65/1 (H 3) · G major, Wq 65/6 (H 15) · A major, Wq 65/10 (H 19) · G minor, Wq 65/11 (H 21).

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

Sonatas No. 1 in C major, Wq 53/1 (H 162) · No. 2 in B flat major, Wq 53/2 (H 180) · No. 3 in A minor, Wq 53/3 (H 181) from *‘Sechs Leichte Claviersonaten’*. Sonatas in B flat major, Wq 62/16 (H 116) · G major, Wq 62/19 (H 119).

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

Sonatas No. 4 in B minor, Wq 53/4 (H 182) · No. 5 in C major, Wq 53/5 (H 163) · No. 6 in F major, Wq 53/6 (H 183) from *‘Sechs Leichte Claviersonaten’*. Sonatas in G minor, Wq 62/18 (H 118) · C major, Wq 62/20 (H 120).

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

Sonatas in F major, Wq 62/8 (H 55) · C major, Wq 62/10 (H 59) · G major, Wq 65/22 (H 56) · D minor, Wq 65/23 (H 57) · A minor, Wq 65/25 (H 61).

BIS-CD-1086

Vol. 8 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (I)

Sonatas in E major, Wq 62/17 (H 117) · E flat major, Wq 65/28 (H 78) · *‘Petites Pièces’*: La Borchward, Wq 117/17 (H 79) · La Pott, Wq 117/18 (H 80) · La Böhmer, Wq 117/26 (H 81) · La Complaisante, Wq 117/28 (H 109) · Les Langueurs tendres, Wq 117/30 (H 110) · L’Irresoluë, Wq 117/31 (H 111) · La Journalière, Wq 117/32 (H 112) · La Capricieuse, Wq 117/33 (H 113) · La Gause, Wq 117/37 (H 82).

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

Sonatas No. 1 in F major, Wq 54/1 (H 204) · No. 2 in C major, Wq 54/2 (H 205) · No. 3 in D minor, Wq 54/3 (H 184) · No. 4 in B flat major, Wq 54/4 (H 206) · No. 5 in D major, Wq 54/5 (H 185) · No. 6 in A major, Wq 54/6 (H 207).
BIS-CD-1088

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

Sonatas in F major, Wq 62/9 (H 58) · D major, Wq 62/13 (H 67) · G major, Wq 65/26 (H 64) · G minor, Wq 65/27 (H 68). Suite in E minor, Wq 62/12 (H 66).
BIS-CD-1189

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

Sonatas in C major, Wq 65/16 (H 46) · G minor, Wq 65/17 (H 47) · B flat major, Wq 65/20 (H 51). Fantasia in E flat major, Wq deest. (H 348).
BIS-CD-1195

Vol. 12 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (2)

Sonatas in B minor, Wq 62/22 (H 132) · A minor, Wq 62/21 (H 131) · E minor, Wq 65/30 (H 106). ‘*Petites Pièces*’: La Gleim, Wq 117/19 (H 89) · La Bergius, Wq 117/20 (H 90) · La Prinzette, Wq 117/21 (H 91) · L’Herrmann, Wq 117/23 (H 92) · La Buchholz, Wq 117/24 (H 93) · La Stahl, Wq 117/25 (H 94) · L’Aly Rupalich, Wq 117/27 (H 95).
BIS-CD-1198

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

Sonatas in D minor, Wq 65/24 (H 60) · E major, Wq 65/29 (H 83). Sinfonias in G major, Wq 122/1 (H 45) · F major, Wq 122/2 (H 104) · Allegretto con variazioni, Wq 118/5 (H 65) · Fantasia and Fugue in C minor, Wq 119/7 (H 75.5).
BIS-CD-1328

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

Sonatas in A major, Wq 65/37 (H 174) · B flat major, Wq 65/38 (H 175) · E minor, Wq 65/39 (H 176). Menuets I & II in E flat major, Wq 116/1 (H 171) · D major, Wq 116/3 (H 214) · C major, Wq 116/15 (H 159). Polonoise in E flat major, Wq 116/2 (H 172). Alla polacca in C major, Wq 116/4 (H 215) & D major, Wq 116/6 (H 217).
BIS-CD-1329

Vol. 15 – Sonatas & ‘Petites Pièces’ (3)

Sonatas in A minor, Wq 65/33 (H 143) · D minor, Wq 62/15 (H 105). ‘*Petites Pièces*’: L’Auguste, Wq 117/22 (H 122) · La Xenophone & La Sybille, Wq 117/29 (H 123) · La Philippine, Wq 117/34 (H 96) · La Gabriel, Wq 117/35 (H 97) · La Louise, Wq 117/36 (H 114) · L’Ernestine, Wq 117/38 (H 124) · La Caroline, Wq 117/39 (H 98) · La Sophie, Wq 117/40 (H 125) · Andantino in D minor, Wq 116/18 (H 108) · Allegretto in F major, Wq 116/19 (H 301) · Allegro in D major, Wq 116/20 (H 302) · L’Ernestine, Wq 199/16 (H 685.5).
BIS-CD-1422



THE SOLO INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING

Tangent piano built by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium) in 1993,
after Baldassare Pastori, 1799