



# C.P.E. BACH

The Complete Keyboard Concertos Volume 17

Miklós Spányi tangent piano/harpsichord

Opus X • Petri Tapio Mattson



# BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

## CONCERTO IN F MAJOR, Wq 42 (H 471) 24'39

- |   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro assai</i> | 8'02 |
| 2 | II. <i>Larghetto</i>    | 8'33 |
| 3 | III. <i>Poco presto</i> | 7'52 |

## CONCERTO IN E FLAT MAJOR, Wq 41 (H 469) 23'51

- |   |                                                     |       |
|---|-----------------------------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Largo – Prestissimo – Largo – Prestissimo</i> | 10'10 |
| 5 | II. <i>Largo</i>                                    | 7'35  |
| 6 | III. <i>Ziemlich geschwinde</i>                     | 6'01  |

## CONCERTO IN C MINOR, Wq 31 (H 441) 25'48

- |   |                            |       |
|---|----------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Allegro di molto</i> | 12'18 |
| 8 | II. <i>Adagio</i>          | 6'53  |
| 9 | III. <i>Allegretto</i>     | 6'29  |

TT: 75'19

MIKLÓS SPÁNYI *harpsichord* (Wq 42) & *tangent piano* (Wq 41 & 31)

## OPUS X ENSEMBLE

*Artistic direction:* PETRI TAPIO MATTSON & MIKLÓS SPÁNYI

### CADENZAS

Partly composed and partly improvised at the recording sessions by Miklós Spányi

### INSTRUMENTARIUM

Harpsichord designed by Jonte Knif, built by Arno Pelto and Jonte Knif in 2004

Tangent piano built in 1998 by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium), after Baldassare Pastori, 1799

## A New Life in Hamburg

In 1767, after nearly 30 years in Berlin, Carl Philipp Emanuel Bach applied for the position left vacant by the death on 25th June 1767 of his godfather Georg Philipp Telemann, cantor and music director in Hamburg. During those decades Emanuel Bach had held but one job, with the title of *Cammermusik* (chamber musician) in the musical establishment of Friedrich II (Frederick the Great), King of Prussia. Bach's position in the king's employ was secure – his competence as the king's accompanist was beyond question, and his stellar reputation as a composer and the author of an important treatise on playing keyboard instruments made him an asset to the Prussian musical establishment. But Emanuel Bach was not one of the king's favourites, and his assignment as Frederick's accompanist offered little variety or opportunity for advancement. Twice before 1767 he had tried unsuccessfully to leave Frederick's court for employment that offered more independence and authority, applying in 1753 for the position of organist in Zittau, and in 1755 for the post of cantor and music director in Leipzig. None of his rivals for the vacant position in Hamburg (who included his own brother Johann Christoph Friedrich) had qualifications as impressive as Emanuel Bach's, however; and on 3rd November 1767 the Hamburg Senate awarded him the position. After the few months it took to obtain the necessary permission from the king to leave the royal employ, and to put his own affairs in order, Bach was finally able in February 1768 to leave Berlin for a new home in Hamburg. That his Berlin friends mourned his loss is suggested by the farewell poem presented on 24th February by one of them, the poet Anna Louisa Karsch, on the occasion of his departure; it ends with these lines:

Hier klagen dich die Edelsten, die Weisen,  
Mit denen du gewandelt bist,  
Die, nebst der Kunst, an dir dein Herze preisen,  
Das gut und redlich ist.

Here mourn for you the most noble, the wise  
With whom you have walked,  
And who praise not just your art  
But your heart that is good and honest.

The composer arrived in Hamburg on 5th March, and on 19th April was installed in his new position at Hamburg's most prestigious school, the Johanneum. Pastor

Götze of the Katharinenkirche contributed to the ceremony by delivering an oration in Latin entitled ‘De harmonia coelesti’ (‘Concerning Celestial Harmony’); Bach responded in Latin with his speech ‘De nobilissimo artis musicae fine’ (‘Concerning the Most Noble Aim of the Art of Music’).

Bach’s duties in Hamburg were similar to those his father had performed as Thomaskantor in Leipzig. As cantor at the Johanneum (a school comparable to a modern day *Gymnasium*), he was required to give the upper forms a singing lesson every day and to instruct them in the theory and history of music. As music director of the five city churches of Hamburg, St Nicholas, St Catherine, St James, St Peter and St Michael, he was responsible for the music for weekly services. He was also called upon to produce music for high liturgical occasions (Christmas, Easter, Pentecost and Michaelmas), provide a musical setting of the Passion each year (Matthew the first year, Mark the second, and so forth, the sequence repeating after the fourth year), and offer pieces for special occasions, most frequently the installation of new pastors. Although the requirements of the new position would seem to have left Emanuel Bach no time for composition in the genres to which he had devoted himself in Berlin, he nevertheless contrived to find time. He delegated his teaching duties to one of his singers, frequently programmed sacred works by his contemporaries, and borrowed much of the music for each of his twenty-one passions, from Telemann, Gottfried August Homilius, his own father, and often from himself. Despite the demands upon him as *Johanneum Cantor* and music director, then, Bach was able to devote himself to the presentation of secular concerts and to composing in his favourite genres: songs, instrumental chamber works, keyboard sonatas, and keyboard concertos.

Just a year after his arrival in Hamburg, in fact, he composed a new keyboard concerto that we can presume he himself performed in concert for his new audience. This work, the *Concerto in E flat major* (Wq 41), shows the composer continuing to explore new paths for the concerto. The instrumentation, first of all, suggests the possibility of a larger orchestra, a sign most probably of a larger audience and hall: in addition to the by now expected pair of horns to reinforce the string parts, this piece

calls for two obligatory flutes that sometimes diverge from straightforward doubling of the strings, as well as two separate viola parts, indicating a larger string group than seems to have been common in the Berlin concertos. Bach's interest in expanding the timbral possibilities of his orchestra, and in exploiting the presence of two violas, an instrument usually relegated to the simple filling in of the middle register, is particularly marked in the opening to the second movement, marked *Largo*. At the very opening of the movement the principal thematic material appears not in the violins, which are confined to brief *pizzicato* figures marking ends of phrases, but in the lower and gentler violas – which are doubled two octaves above by the flutes.

The second movement ends in an unusual way as well: in place of an expected closing ritornello, the strings and flutes embark instead on a passage moving back to the E flat tonality of the first movement, closing with an open ending preparing for the immediate entrance of the fast but graceful dance of the final movement. The innovative spirit that marks this whole concerto extends as well to our expectations for the form of the first movement, which opens not with the expected fast, *forte* opening theme, but with a slow introduction for muted strings and high, doubling flutes, beginning with little more than a static broken-chord figure before moving into a galant cadential melody. Well before the device became a standard option for the symphony, Bach used this way of intensifying the effect of the main fast movement, while integrating it into the basic concerto principle: the solo enters after the opening *tutti* period in a varied and extended restatement, beginning with a long trill joining the strings in their original phrase. In anticipation of the much later Viennese practice of bringing back such a slow introduction to lead into the tonic recapitulation, Bach later repeats the entire introduction – but not as part of a tonic return; it enters in place of the second *tutti* section, now in the new (dominant) key to which the first solo section has moved.

Although the *Concerto in F major* (Wq 42) that begins this disc was written at close to the same time as Wq 41, it is a very different sort of work. It probably originated in Bach's Berlin years as a concerto for unaccompanied keyboard (a genre

perhaps most familiar in the example of Johann Sebastian Bach's *Italian Concerto*), which the composer arranged in this version for keyboard with accompaniment for strings and reinforcing horns after his arrival in Hamburg – again suggesting that he was actively participating in public concerts in his new home. The style especially of the first movement of this piece is particularly well suited to a performance with a substantial group of players in a relatively large room, hallmarks of the new public concert. Orchestras for such events typically included a group of professional musicians augmented by amateurs who would not have found it easy to negotiate clearly the rapidly shifting rhythms and textures characteristic of Bach's more galant works of the 1740s and 1750s. The slow harmonic change of the opening material together with the repeated figuration, on the other hand, can have an excellent effect in such performance circumstances. The listener familiar with Bach's earlier concertos will find here a charming piece that presents no particular challenges to comprehension.

The *F major Concerto* is rather different, then, not just from the preceding E flat one but also from the last concerto here. This *Concerto in C minor* (Wq 31) was composed in Berlin in 1753, nearly 20 years earlier than Wq 41; but it was apparently a favourite of the composer himself, and has become relatively well known in our own time. It is likely that both these circumstances are due to the unique slow movement, a recitative for the solo keyboard accompanied by the string *ripieno*. As in the much later, and much more familiar, instrumental recitative that introduced the final movement of Beethoven's *Ninth Symphony*, the solo convincingly approximates the melodic and rhythmic patterns typical of vocal recitative; in this case, however, the highly characteristic solo passages are incorporated into a ritornello form, the muted strings serving both as interlocutor to the solo and as more conventional *tutti* ritornellos.

There could be scarcely a better instance of the solo keyboard in a concerto assuming an individual character clearly separate from the *ripieno* but at the same time intimately engaged with it. After the opening ritornello – which is itself unconventionally unstable, closing not in the principal key but in its dominant – neither the *tutti* nor the solo holds forth for long without intervention by the other; even more

than in a typical concerto movement, neither solo nor *tutti* can stand on its own. In other, less unusual concertos from the 1740s and 1750s, of course, Bach conceived the solo as a distinctive character that established its difference from the *ripieno* by means of its own musical material. The first movement of the *C minor Concerto* follows a similar path, but at the same time the solo maintains a kind of entanglement with the *tutti*: the keyboard first enters with a sort of transformation of the ritornello opening theme, strikingly slowed down, which evolves into a soloistic, more galant close. This thematic solo independence dissolves in the last movement, where the two participants share manner and thematic material. The ritornello enters as a quick, graceful dance, with muted strings, providing a kind of easy relaxation after the intensity of the second movement, which had ended with an almost fierce, open-ended transition passage preparing for the immediately ensuing final movement. The harmonic stability of a conclusive ending in C minor does not arrive, though, until the very close of the movement, when the strings shed their mutes to embark with the solo on a brief, largely new closing passage that brings the work to a decisive end.

© **Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2009**

*Dr Darrell M. Berg is General Editor of Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works  
Professor Jane R. Stevens teaches in the Music Department at the University of California, San Diego*

## **Performer's Remarks**

### **The Hamburg Dilemma**

The history of instruments and their development is never completely linear. Despite the fact that the fortepiano became more and more popular during the 18th century, it did not succeed in overshadowing the harpsichord until the very end of the century – indeed, never were so many harpsichords built as during the 1770s, which seems to indicate that the rise of the fortepiano also provided an impetus and a challenge to the builders of harpsichords.

In the second half of the 18th century Hamburg already looked back on a long and remarkable tradition of organ and harpsichord building. Though the local harpsichord output gradually became less significant, the harpsichord itself did not. It remained a popular and important member of the keyboard family in the North German regions and numerous instruments were imported, mainly from England where the most ‘modern’ harpsichords of the period were produced.

In moving from Berlin to Hamburg, C. P. E. Bach left an environment very open towards experiments with new instruments and arrived in a slightly old-fashioned musical community with its own strong traditions, including a love for the harpsichord. Bach must have seen this as a challenge. As soon as he had settled down he began to give concerts, and he continued doing so until the last decade of his life. A considerable number of Bach’s public performances have been documented in the Hamburg press. From these we can see that Bach often performed on the harpsichord but he is also mentioned playing the fortepiano (both solo and in concertos). The average Hamburg *bourgeois* was ready to be introduced to the modish fortepiano but retained and kept using his beloved harpsichord.

This ambivalence towards the choice of instruments may have been a constant factor during the whole of Bach’s Hamburg period. Should the famous *Double Concerto for Flügel and Piano-Forte*, Wq 47, be seen as one of its consequences? That is so far only a speculation. Against this background, however, I was not very surprised to find how much Bach’s first two Hamburg keyboard concertos differ in style. The *Concerto in E flat major*, Wq 41 (H 469), is one of Bach’s most pioneering and experimental achievements in the concerto genre, combining elements of the traditional concerto with features of his own *Sonatinas* from the 1760s. It is a ‘modern’ work, intended for both connoisseurs and the wider public, and with a very fine instrumentation – with independent flute and horn parts as well as two viola parts – that enfolds the solo keyboard in the accompanying ensemble in a near-Mozartian way. Though the work could be performed on a good harpsichord, my feeling is that its supreme refinement can be conveyed even more effectively by using a more ‘modern’ and



expressive instrument: the tangent piano, an early member of the piano family. Bach's next work in the genre, the *Concerto in F major*, Wq 42 (H 470), is a much more traditional work in every respect: it follows the traditional formal concerto design and uses a more conventional musical language. Although it is playable on forte-piano or tangent piano, I have found the keyboard part to be most convincing and resonant on the harpsichord. A more traditional work composed for the more traditional keyboard? This seems to be a very plausible explanation and I have therefore opted for the harpsichord on this recording.

Bach mentions the *Concerto in C minor*, Wq 31 (H 441), in a letter as having been 'one of my showpieces' ('eines meiner Paradörs'). He thus performed it regularly, most likely also in Hamburg. With its slow movement imitating an operatic *recitativo accompagnato* it belongs to the most personal works in Bach's œuvre. Its solo part, reflecting Bach's most personal thoughts and requiring fine shadings and dramatic contrasts, lends itself excellently to being performed on early pianos. In consequence, the tangent piano is used in our recording.

© *Miklós Spányi* 2009

**Miklós Spányi** was born in Budapest. He studied the organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked inten-

sively 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. He teaches at the Oulu Conservatory and at the Sibelius Academy in Finland. In recent years he has also performed as a conductor and piano soloist with orchestras using modern instruments. He records regularly for BIS.

The early music ensemble **Opus X** was founded in 1995 at the initiative of the violinist Petri Tapio Mattson, who is also the ensemble's artistic director. Initially a chamber music group of 4 to 6 players, since 1998 Opus X has also performed as an orchestra, and its repertoire includes a wide variety of chamber music from the early baroque to the quartets of Haydn and Mozart as well as large-scale orchestral and choral works such as the *St John* and *St Matthew Passions* and *Mass in B minor* by J. S. Bach, Handel's *Water Music* and *Messiah* and Mozart's *Requiem*. Opus X has made concert appearances and recordings of ground-breaking importance on the Finnish early music scene. Since 2004 the ensemble has been involved in the complete recording of the keyboard concertos by C. P. E. Bach with Miklós Spányi.



THE TANGENT PIANO AND HARPSICHORD USED ON THIS RECORDING

## Ein neues Leben in Hamburg

1767, nach fast 30 Jahren in Berlin, bewarb sich Carl Philipp Emanuel Bach um das Amt des Kantors und Musikdirektors in Hamburg, das durch den Tod seines Patenonkels Georg Philipp Telemann am 25. Juni 1767 vakant geworden war. In diesen Jahrzehnten hatte Emanuel Bach ein einziges Amt innegehabt, das des Camtermusikus am Hofe Friedrichs des Großen, des Königs von Preußen. Bach hatte eine sichere Anstellung – seine Kompetenz als Begleiter des Königs stand außer Frage, und sein brillanter Ruf als Komponist und Autor eines wichtigen Klavierlehrwerks machten ihn zu einer Attraktion im musikalischen Hofstaat Preußens. Aber Emanuel Bach zählte nicht zu den Günstlingen des Königs, den zu akkompagnieren zudem wenig Abwechslung und kaum Aufstiegsmöglichkeiten bot. Vor 1767 hatte er bereits zweimal erfolglos versucht, Friedrichs Hof zugunsten einer Anstellung zu verlassen, die mehr Unabhängigkeit und Befugnisse versprach: 1753 hatte er sich um das Organistenamt in Zittau beworben, 1755 um den Posten des Kantors und Musikdirektors in Leipzig. Von seinen Konkurrenten um die vakante Hamburger Stelle (zu ihnen gehörte auch sein eigener Bruder Johann Christoph Friedrich) konnte keiner ähnlich beeindruckende Qualifikationen wie Emanuel Bach vorweisen, so dass der Hamburger Senat am 3. November 1767 ihm das Amt zusprach. Nach einigen Monaten, die es dauerte, bis der König seiner Entlassung stattgegeben und Bach seine Angelegenheiten geordnet hatte, verließ er im Februar 1768 Berlin, um eine neue Heimat in Hamburg zu finden. Dass seine Berliner Freunde diesen Verlust beklagten, zeigt das Abschiedsgedicht, das die Dichterin Anna Louisa Karsch ihm am 24. Februar anlässlich seiner Abreise überreichte; es endet mit den folgenden Zeilen:

Hier klagen dich die Edelsten, die Weisen,  
Mit denen du gewandelt bist,  
Die, nebst der Kunst, an dir dein Herze preisen,  
Das gut und redlich ist.

Am 5. März erreichte der Komponist Hamburg, und am 19. April wurde er in Hamburgs angesehenster Schule, dem Johanneum, in sein Amt eingeführt. Pastor Götze

von der Katharinenkirche steuerte zu der Feier die auf Latein vorgetragene Rede „De harmonia coelesti“ („Über die himmlische Harmonie“) bei; Bach antwortete mit der ebenfalls lateinischen Antrittsrede „De nobilissimo artis musicae fine“ („Über das vornehmste Ziel der musikalischen Kunst“).

Bachs Hamburger Pflichten ähnelten denen seines Vaters als Leipziger Thomas-kantor. Als Kantor am Johanneum (eine Schule, die dem heutigen Gymnasium vergleichbar ist) oblag es ihm, den höheren Klassen täglich Gesangsunterricht zu erteilen und sie in Theorie und Geschichte der Musik zu unterweisen. Als Musikdirektor der fünf Hamburger Stadtkirchen – Nikolaikirche, Katharinenkirche, Jakobikirche, Petri- kirche, und Michaeliskirche – war er für die Musik der wöchentlichen Gottesdienste verantwortlich. Außerdem hatte er Musik für hohe liturgische Feste (Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelstag) vorzulegen, alljährlich die Passionsgeschichte musikalisch zu gestalten (Matthäus im ersten Jahr, Markus im zweiten usw., bis nach dem vierten Jahr die Abfolge erneut begann) und Werke zu besonderen Anlässen beizubringen – meist zur Amtseinführung neuer Pastoren. Obwohl man meinen sollte, Emanuel Bach habe angesichts dieser Anforderungen keine Zeit für Kompositionen solcher Gattungen gefunden, denen er sich in Berlin gewidmet hatte, gelang ihm dies dennoch. Er delegierte seine Lehrverpflichtungen an einen seiner Sängers, setzte häufig geistliche Werke seiner Zeitgenossen aufs Programm und entlehnte einen Großteil der Musik für seine 21 Passionen Werken von Telemann, Gottfried August Homilius, seinem eigenen Vater und oft auch eigenen Kompositionen. Trotz seiner Pflichten als Musikdirektor und Kantor am Johanneum also konnte sich Bach mit weltlichen Konzerten und der Komposition von Werken seiner bevorzugten Gattungen beschäftigen: Lieder, instrumentale Kammermusik, Klaviersonaten und Klavierkonzerte.

Tatsächlich komponierte er gleich nach seiner Ankunft in Hamburg ein neues Klavierkonzert, das er wohl selber seinem neuen Publikum vortrug. Dieses *Konzert Es-Dur* (Wq 41) zeigt, dass der Komponist auch weiterhin neue Wege für die Konzertform erkundete. Die Instrumentation etwa ist auch für ein größeres Orchester geeignet – Indiz wohl für ein erweitertes Publikum und einen größeren Saal: Zusätzlich zu

dem mittlerweile üblichen, die Streicher verstärkenden Hörnerpaar verlangt dieses Werk zwei obligate Flöten, die manchmal von der einfachen Verdopplung der Streicher abweichen, sowie zwei separate Violapartien, was auf eine größere Streichergruppe schließen lässt, als sie in Berlin gebräuchlich gewesen zu sein scheint. Bachs Interesse an der Erweiterung der orchestralen Klangfarben und der Erforschung der beiden Violapartien (ein Instrument, das sich ansonsten oft mit dem Ausfüllen des mittleren Registers begnügen muss) zeigt sich insbesondere am Anfang des zweiten Satzes (*Largo*): Zu Beginn erscheint das Hauptthema nicht in den Violinen (die sich auf kurze Pizzikatoakzente an den Phrasenenden beschränken), sondern in den tieferen und sanfteren Violon, die, zwei Oktaven darüber, von den Flöten verdoppelt werden.

Der zweite Satz endet ebenfalls auf ungewöhnliche Weise: Anstelle des erwarteten Schlussritornells kehren Streicher und Flöten in einer Passage zur Es-Dur-Region des ersten Satzes zurück, um mit einem offenen Ende zu schließen, das dem unverzüglichen Einsatz des schnellen, aber graziösen Finaltanzes vorausgeht. Der innovative Geist, der das gesamte Konzert prägt, erstreckt sich auch auf den ersten Satz, der nicht mit dem erwarteten schnellen Eingangsthema im *forte* anhebt, sondern mit einer langsamen Einleitung für gedämpfte Streicher und hohe, verdoppelnde Flöten. Diese beginnt mit wenig mehr als einer statischen Arpeggiofigur, um schließlich zu einer galanten Kadenzmelodie zu finden. Lange bevor die langsame Einleitung zu einer symphonischen Standardoption wurde, nutzte Bach diese Möglichkeit, die Wirkung des schnellen Kopfsatzes zu verstärken, und integrierte sie zugleich in das zugrunde liegende Konzertprinzip: Nach dem anfänglichen Tutti-Abschnitt setzt das Soloinstrument mit einer variierten und erweiterten Themenreprise ein, an deren Beginn ein langer Triller steht, der sich der originalen Streicherphrase hinzugesellt. In Vorwegnahme der erheblich späteren Wiener Praxis, eine solche langsame Einleitung im Vorfeld der Tonika-Reprise erneut aufzugreifen, wiederholt Bach später die gesamte Einleitung – allerdings nicht als Teil einer Rückkehr zur Tonika, sondern anstelle des zweiten Tutti-Teils – nun aber in der neuen (Dominant-)Tonart, zu der der erste Solo-Abschnitt moduliert hat.

Auch wenn das *Konzert F-Dur* (Wq 42), das diese CD eröffnet, ziemlich genau zu der Zeit entstanden ist wie das Konzert Wq 41, handelt es sich um einen ganz anderen Werktypus. Seinen Ursprung hat es wahrscheinlich in einem unbegleiteten Klavierkonzert (eine Gattung, deren berühmtester Vertreter Johann Sebastian Bachs *Italienisches Konzert* sein dürfte) aus Bachs Berliner Jahren, das der Komponist nach seiner Ankunft in Hamburg für Klavier mit Begleitung von Streichern und Hörnern bearbeitete – was wiederum die Vermutung nahelegt, dass er an den öffentlichen Konzerten seiner neuen Heimat selber mitwirkte. Insbesondere der Stil des ersten Satzes eignet sich vorzüglich für eine Aufführung mit einem größeren Ensemble, Kennzeichen des neuen öffentlichen Konzerts. Orchester für solche Anlässe bestanden üblicherweise aus einer Gruppe von Berufsmusikern, die um Amateure erweitert wurde; letzteren dürfte es nicht leicht gefallen sein, die rasch wechselnden Rhythmen und Texturen, die für Bachs eher galante Werke der 1740er und 1750er Jahre typisch sind, sauber zu bewältigen. Der langsame harmonische Wechsel des Anfangsmaterials und die wiederholten Figurationen können andererseits in solchen Aufführungssituationen vorzügliche Wirkungen zeitigen. Der mit Bachs früheren Konzerten vertraute Hörer findet hier ein bezauberndes Werk vor, das keine besonderen Verständnisschwierigkeiten bereitet.

Das *F-Dur-Konzert* unterscheidet sich nicht nur beträchtlich von seinem Vorgänger in Es-Dur, sondern auch von dem letzten hier eingespielten Konzert. Dieses *Konzert c-moll* (Wq 31) wurde 1753 in Berlin komponiert, fast 20 Jahre vor dem Konzert Wq 41; offenbar eines der Lieblingswerke des Komponisten selber, ist es auch in unserer Zeit recht bekannt geworden. Beide Umstände verdanken sich wohl dem einzigartigen langsamen Satz, einem Rezitativ des Soloklaviers, das vom Streicher-Ripieno begleitet wird. Wie in dem viel späteren – und weit bekannteren – Instrumentalrezitativ, das den Schlusssatz von Beethovens *Neunter Symphonie* einleitet, gleicht sich das Soloinstrument überzeugend den melodischen und rhythmischen Besonderheiten eines Vokalrezitativs an; in diesem Fall jedoch werden die hochcharakteristischen Solopassagen in eine Ritornellform integriert, wobei die gedämpften

Streicher mal als Dialogpartner des Soloinstruments, mal als eher konventionelles Tutti-Ritornell fungieren.

Es könnte kaum ein besseres Beispiel dafür geben, wie ein Soloklavier in einem Konzert einen individuellen, deutlich vom Ripieno unterschiedenen Charakter vertritt, zugleich aber innig mit ihm verbunden ist. Nach dem Eingangsritornell – das seinerseits ungewöhnlich instabil ist und nicht in der Haupttonart, sondern in der Dominante schließt – können weder Tutti noch Solo länger ausholen, ohne dass die andere Seite alsbald intervenierte; mehr noch als in einem typischen Konzertsatz können weder Solo noch Tutti auf eigenen Füßen stehen. In anderen, weniger ungewöhnlichen Konzerten der 1740er und 1750er Jahre hat Bach die Eigenständigkeit des Soloinstruments und seine Unabhängigkeit vom Ripieno natürlich vermittels eigenen musikalischen Materials ausgeprägt. Der erste Satze des *c-moll-Konzerts* geht einen ähnlichen Weg, zugleich aber bewahrt das Soloinstrument eine Art von Vernetzung mit dem Tutti: Das Klavier beginnt mit dem verwandelten, auffallend verlangsamten Eingangsritornell, das sich auf einen solistischen, mehr galanten Schluss zubewegt. Diese thematische Unabhängigkeit des Soloinstruments schwindet im letzten Satz, in dem die beiden Mitwirkenden Stil und thematisches Material teilen. Das Ritornell hebt als ein schneller, graziöser Tanz mit gedämpften Streichern an, eine lockere Entspannung nach dem eindringlichen zweiten Satz, der sich mit einer beinahe kämpferischen Überleitungspassage zum sogleich folgenden Schlusssatz geöffnet hatte. Die *c-moll*-Tonart erlangt allerdings erst in den allerletzten Takten harmonische Stabilität, wenn die Streicher ihre Dämpfer entfernen und sich mit dem Soloinstrument zu einer kurzen, weitgehend neuen Schlusspassage aufmachen, die das Werk zu einem entschiedenen Abschluss bringt.

© **Jane R. Stevens und Darrell M. Berg 2009**

*Dr. Darrell M. Berg ist Generalherausgeber der Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs  
Prof. Jane R. Stevens lehrt am Music Department der University of California, San Diego*



## Anmerkungen des Interpreten

### Das Hamburg-Dilemma

Die Geschichte der Instrumente und ihrer Entwicklung ist nie vollkommen linear. Trotz des Umstands, dass das Hammerklavier (Fortepiano) im Laufe des 18. Jahrhunderts immer populärer wurde, gelang es ihm erst am Ende des Jahrhunderts, das Cembalo zu überflügeln. Tatsächlich wurden nie so viele Cembali gebaut wie in den 1770er Jahren, was die Annahme nahelegt, dass der Aufstieg des Hammerklaviers für die Cembalobauer Antrieb und Herausforderung darstellte.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konnte Hamburg bereits auf eine lange und bemerkenswerte Tradition des Orgel- und Cembalobaus blicken. Obwohl die lokale Cembaloproduktion zusehends unbedeutender wurde, gilt das nicht für das Cembalo selber. Es blieb im norddeutschen Raum ein populäres und wichtiges Mitglied der Klavierfamilie; zahlreiche Instrumente wurden importiert, hauptsächlich aus England, wo die meisten „modernen“ Cembali jener Zeit hergestellt wurden.

Mit seiner Übersiedlung von Berlin nach Hamburg verließ C. P. E. Bach ein Umfeld, das Experimenten mit neuen Instrumenten offen gegenüberstand, und traf auf eine etwas altmodische musikalische Gemeinschaft mit ihren eigenen starken Traditionen, zu der auch die Liebe zum Cembalo gehörte. Bach muss dies als Herausforderung empfunden haben. Kaum hatte er sich in Hamburg niedergelassen, begann er, Konzerte zu geben, und dies tat er bis in sein letztes Lebensjahrzehnt. Eine beträchtliche Zahl von Bachs öffentlichen Auftritten ist in der Hamburger Presse dokumentiert, der zu entnehmen ist, dass er oft auf dem Cembalo, verschiedentlich aber auch auf dem Hammerklavier spielte (sowohl bei Solo- wie bei Orchesterkonzerten). Der durchschnittliche Hamburger Bürger war bereit, das modische Hammerklavier kennenzulernen, behielt und benutzte aber weiterhin sein geliebtes Cembalo.

Diese Ambivalenz im Hinblick auf die Wahl des Instruments könnte Bachs gesamte Hamburger Zeit begleitet haben. Ist das berühmte *Doppelkonzert für Flügel und Piano-Forte* Wq 47 eine der Konsequenzen? Das ist bislang reine Spekulation.

Vor diesem Hintergrund allerdings war ich nicht sonderlich überrascht zu sehen, wie sehr sich Bachs erste beiden Hamburger Klavierkonzerte stilistisch unterscheiden. Das *Konzert Es-Dur* Wq 41 (H 469) ist eine von Bachs bahnbrechendsten und experimentellsten Errungenschaften auf dem Gebiet des Konzerts, verbinden sich doch hier die traditionelle Konzertform mit Elementen seiner Sonatinen der 1760er Jahre. Es ist ein „modernes“ Werk, das sich sowohl an Kenner wie an ein breiteres Publikum richtete, und seine vorzügliche Instrumentation (u.a. unabhängige Flöten und Hörner sowie zwei Violastimmen) bewirkt, dass das Soloklavier vom Ensemble auf beinahe mozarteske Weise umhüllt wird. Wenngleich man das Werk auf einem guten Cembalo aufführen könnte, habe ich das Gefühl, dass sein erlesenes Raffinement noch wirkungsvoller auf einem „modernerem“ und expressiveren Instrument zur Geltung gebracht wird: dem Tangentenflügel, einem frühen Vertreter der Klavierfamilie (in modernem Sinn). Bachs nächstes Werk dieser Gattung, das *Konzert F-Dur* Wq 42 (H 470) ist in jeder Hinsicht ein weitaus traditionelleres Werk: Es folgt der traditionellen Konzertform und verwendet eine konventionellere Tonsprache. Obschon es auf dem Hammerklavier oder dem Tangentenflügel gespielt werden kann, finde ich, dass der Klavierpart auf dem Cembalo am meisten überzeugt und am besten klingt. Ein traditionelleres Werk, komponiert für ein traditionelleres Instrument? Dies scheint mir eine sehr plausible Erklärung zu sein, so dass ich mich bei dieser Einspielung für das Cembalo entschieden habe.

Das *Konzert c-moll* Wq 31 (H 441) nennt Bach in einem Brief „eines meiner Paradörs“ (Paradestücke). Er führte es daher regelmäßig auf, höchstwahrscheinlich auch in Hamburg. Mit seinem langsamen Satz, der das Akkompagnato-Rezitativ einer Oper imitiert, gehört es zu den persönlichsten Werken in Bachs Schaffen. Sein Solo-part, der Bachs persönlichste Gedanken widerspiegelt und dabei feine Schattierungen und dramatische Kontraste fordert, eignet sich vorzüglich für die Wiedergabe auf frühen Klavieren modernen Typs. Deshalb kam bei dieser Einspielung der Tangentenflügel zum Einsatz.

© Miklós Spányi 2009

**Miklós Spányi** wurde in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste 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 Kőnemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C. P. E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

Das Alte-Musik-Ensemble **Opus X** wurde 1995 auf Initiative des Geigers Petri Tapio Mattson gegründet, der auch sein Künstlerischer Leiter ist. Anfangs ein Kammermusikensemble mit vier bis sechs Musikern, tritt Opus X seit 1998 auch als Orchester auf; zu seinem Repertoire zählen Kammermusik des Frühbarocks bis zu den Quartetten von Haydn und Mozart, aber auch großformatige Orchester- und Chorwerke von Johann Sebastian Bach (*Johannes-Passion*, *Matthäus-Passion*, *h-moll-Messe*) Händel (*Wassermusik*, *Messiah*) und Mozart (*Requiem*). Die Konzerte und Einspielungen von Opus X sind für die Alte-Musik-Szene Finnlands von bahnbrechender Bedeutung. Seit 2004 ist das Ensemble an der Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte von C. P. E. Bach mit Miklós Spányi beteiligt.



OPUS X

## Une nouvelle vie à Hambourg

En 1767, après presque trente ans passés à Berlin, Carl Philipp Emanuel Bach posa sa candidature pour le poste laissé vacant par la mort, le 25 juin 1767, de son parrain Georg Philipp Telemann, *Cantor* et directeur de la musique à Hambourg. Pendant les décennies précédentes, Emanuel Bach n'avait occupé qu'un seul poste, celui de *Cammermusik* (musicien de chambre) à la Cour de Frédéric II, Roi de Prusse. Son emploi auprès du Roi était un poste stable et sûr – sa compétence comme accompagnateur du Roi n'a jamais été mise en question, et sa brillante réputation comme compositeur et comme auteur d'un traité important sur la manière de jouer les instruments à clavier avaient fait de lui l'un des personnages les plus importants de la vie musicale berlinoise. Cependant Emanuel Bach ne faisait pas partie des favoris du Roi, et sa position d'accompagnateur offrait peu de variété et d'occasions d'avancement. Deux fois, il avait tenté sans succès de se détacher de la Cour de Frédéric II pour un poste qui lui donnerait davantage d'indépendance et d'autorité, posant sa candidature en 1753 comme organiste à Zittau et en 1755 comme *Cantor* et directeur de la musique à Leipzig. Aucun de ses rivaux prétendant au poste laissé vacant par Telemann à Hambourg (y compris son propre frère Johann Christoph Friedrich), n'avaient toutefois de compétences aussi impressionnantes. Le 3 novembre 1767, le Sénat de Hambourg lui accorda ce poste. Après les quelques mois nécessaires à obtenir la permission du Roi de quitter son emploi et à mettre ses affaires en ordre, Bach quitta Berlin en 1768 pour sa nouvelle résidence de Hambourg. Un poème d'adieu que la poétesse Anna Louisa Karsch écrivit le 24 février, à l'occasion de son départ, montre combien ses amis déplorèrent sa perte. Il se termine par ces lignes :

Hier klagen dich die Edelsten, die Weisen,  
Mit denen du gewandelt bist,  
Die, nebst der Kunst, an dir dein Herze preisen,  
Das gut und redlich ist.

Ici te pleurent les plus généreux et les plus sages  
Eux avec qui tu as cheminé  
Et qui, à côté de ton art, louent aussi  
Ton cœur, bon et honnête.

Le compositeur arriva à Hambourg le 5 mars, et le 19 avril prit ses nouvelles fonctions à la plus prestigieuse école de Hambourg, le Johanneum. Le Pasteur Götze de la

Katharinenkirche contribua à la cérémonie par une oraison en latin intitulée « De harmonia cœlesti » (L'harmonie céleste), à laquelle Bach répondit, également en latin, par un discours dont le titre était « De nobilissimo artis musicæ fine » (Le très noble but de l'art musical).

Les charges de Bach à Hambourg étaient similaires à celles que son père avait assurées comme Thomaskantor de Leipzig. Comme *Cantor* du Johanneum (un établissement comparable à nos lycées modernes), il devait donner aux plus grandes classes une leçon de chant quotidienne et leur dispenser l'enseignement de la théorie et de l'histoire de la musique. Comme directeur de la musique des cinq paroisses de Hambourg, Saint Nicolas, Sainte Catherine, Saint Jacques, Saint Pierre et Saint Michel (Nikolaikirche, Katharinenkirche, Jakobikirche, Petrikerche, Michaeliskirche), il était responsable de la musique jouée lors des services hebdomadaires. Il était aussi amené à produire de la musique pour les occasions liturgiques exceptionnelles (Noël, Pâques, Pentecôte, Saint-Michel), à composer une passion chaque année (selon Saint Matthieu la première année, selon Saint Marc la seconde, etc... la séquence se reproduisant chaque quatre années) et à écrire de la musique pour les occasions particulières, la plupart du temps, la nomination d'un nouveau pasteur. On pourrait croire que les exigences de sa nouvelle position l'aient empêché de se consacrer à la composition dans les genres qu'il avait cultivé à Berlin, mais il imagina différents moyens pour leur consacrer du temps : il délégua sa charge d'enseignement à l'un de ses chanteurs, fit donner fréquemment des œuvres sacrées de ses contemporains, et emprunta une grande quantité de la musique nécessaire à chacune de ses vingt et une passions à Telemann, Gottfried August Homilius et à son propre père, se parodiant lui-même à l'occasion. En dépit donc des exigences liées à ses responsabilités de *Cantor* de la Johanneum et de directeur de la musique de la Ville de Hambourg, il trouva le moyen de se consacrer aux concerts de musique profane et de composer dans ses genres favoris : *Lieder*, musique de chambre, sonates et concertos pour clavier.

Une année tout juste après son arrivée à Hambourg, il composa un nouveau concerto pour le clavier dont on peut supposer qu'il en fut le premier interprète devant

son nouveau public. Cet ouvrage, le *Concerto en mi bémol majeur*, Wq 41, montre que le compositeur continuait à explorer de nouvelles voies. Tout d'abord, l'instrumentation suggère la possibilité d'un orchestre plus fourni – probablement signe d'une salle de concert plus vaste et donc d'un public plus nombreux – faisant appel, en plus des habitués cors dont le rôle était de renforcer les cordes, et à deux flûtes obligées qui parfois s'écartent d'un simple rôle de doublure des cordes, à deux parties d'alto distinctes, signe que le groupe des cordes était plus fourni que dans les concertos berlinois. L'intention de Bach de développer les possibilités sonores de l'orchestre et d'exploiter la présence de deux parties d'altos, un instrument jusque là cantonné au rôle de remplissage du registre medium, est particulièrement flagrante dans le début du second mouvement, *Largo*. Au tout début du mouvement, le thème principal n'apparaît pas aux violons, auxquels sont confiés de brefs motifs *pizzicato* qui concluent chaque phrase, mais aux altos, dans un registre plus bas et plus doux, doublés deux octaves plus haut par les flûtes.

Ce second mouvement se termine d'ailleurs de manière inhabituelle : à la place de l'ordinaire ritournelle conclusive, les cordes et les flûtes se lancent dans un passage qui revient à la tonalité du premier mouvement (mi bémol) et se conclut sur une cadence qui appelle l'enchaînement immédiat du mouvement final, une danse rapide et gracieuse. L'esprit d'innovation qui anime tout ce concerto s'étend, comme on peut s'y attendre, à la forme du premier mouvement, qui débute non par un thème vif et aux contours bien définis, mais par une introduction confiée aux cordes avec sourdines, doublées par les flûtes, dont le motif, à peine plus qu'un arpège brisé statique, se transforme en une mélodie galante se terminant par une cadence. Bien avant que ce procédé devienne habituel dans les symphonies, Bach utilise ce moyen d'intensification des effets dans le premier mouvement de ce concerto, avant de l'appliquer plus systématiquement à d'autres concertos : le soliste entre après une section introductive, au moyen d'une réexposition développée et variée, commençant par un long trille qui rejoint la phrase initiale des cordes. En répétant l'introduction entière – non comme un moyen de revenir au ton initial, mais en la substituant à la seconde section *tutti*,

dans le ton de la dominante vers laquelle la première partie conduisait, Bach anticipe ainsi les pratiques qu'utilisera plus tard la symphonie viennoise, où la reprise de l'introduction lente conduira à la conclusion de tout le mouvement.

Bien que le *Concerto en fa majeur* qui débute ce disque (Wq 42) ait été composé à peu près au même moment que celui en mi bémol (Wq 41), il est d'une tout autre sorte. Il tire probablement son origine d'un concerto pour clavier sans accompagnement (un genre qui nous est familier au travers du *Concerto italien* de Jean Sébastien Bach) datant des années berlinoises, que le compositeur arrangea, après son déménagement, pour clavier avec accompagnement de cordes et de cors, apportant ainsi une nouvelle preuve qu'il prenait une part active aux manifestations musicales hambourgeoises. Le style du premier mouvement est spécialement adapté à des salles plus grandes, à un nouveau public, et sous-entend un orchestre plus important en nombre. Pour de telles manifestations, l'orchestre était constitué d'un noyau de musiciens professionnels auquel s'ajoutaient des musiciens amateurs, qui auraient eu des difficultés à se mesurer aux rapides changements de rythme et de couleurs orchestrales, caractéristiques des œuvres de style galant que Bach écrivait dans les années 1740–1750. Les lents changements harmoniques de l'introduction et la répétition des motifs étaient du plus bel effet dans ces circonstances. L'auditeur familier des concertos écrits plus tôt par Bach trouveront ici une pièce charmante qui ne présente pas de difficulté de compréhension.

Le *Concerto en do mineur* (Wq 31) fut composé à Berlin quelque vingt ans plus tôt que les concertos Wq 41 et Wq 42 et en diffère de manière significative. Cependant il semble qu'il ait été l'un des plus prisés du compositeur, et demeure l'un des plus connus du public d'aujourd'hui. Il est probable que cela soit dû au mouvement lent, un récitatif pour le soliste accompagné des cordes. Comme dans le récitatif instrumental, beaucoup plus familier à nos oreilles, que Beethoven écrira en introduction du finale de sa *neuvième symphonie*, le soliste approche de manière convaincante le schéma mélodique et rythmique du récitatif vocal. Dans ce cas toutefois, les passages solistes hautement caractéristiques sont présentés sous forme de retour-



nelles à laquelle les cordes avec sourdines servent d'interlocuteur, en alternance avec des passages *tutti* de facture plus conventionnelle.

On trouverait difficilement de meilleur exemple de concerto où le clavier soliste est clairement dissocié du *ripieno* et en même temps si intimement mêlé à lui. Après la ritournelle d'introduction – déjà en elle-même inhabituelle, puisque se terminant non pas dans la tonalité principale, mais dans le ton de la dominante – ni le *tutti* ni le soliste ne peut conclure sans l'intervention de l'autre, ni ne peut se passer de l'autre. Dans d'autres concertos des années 1740–1750, de facture plus conventionnelle, Bach concevait naturellement le soliste comme un personnage à part entière, qui se distinguait du *ripieno* par son propre matériel musical. Le premier mouvement du *Concerto en do mineur* suit ce schéma, mais en même temps le soliste reste indissociable du *tutti* : le clavier entre le premier et joue la ritournelle d'introduction, transformée et ralentie, qui conduit à une conclusion plus solistique et plus galante. Cette indépendance thématique disparaît dans le dernier mouvement, où les deux partenaires partagent le même style et un même matériel thématique. La ritournelle d'introduction est une danse gracieuse, vive, accompagnée des cordes avec sourdines, produisant un effet de détente après la tension du second mouvement qui se terminait par un épisode de transition presque violent, préparant l'enchaînement avec le dernier mouvement. La stabilité harmonique – en do mineur – propre à la conclusion n'apparaît qu'à la toute fin du mouvement, lorsque les cordes retirent leur sourdines et accompagnent le soliste dans un épisode bref qui mène l'œuvre à une fin décidée.

© **Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 2009**

*Dr Darrell M. Berg est l'éditeur scientifique des œuvres complètes de Carl Philipp Emanuel Bach  
(The Packard Humanities Institute)*

*Pr Jane R. Stevens enseigne à l'Université de Californie, San Diego, Département de la musique*

## Remarques de l'interprète

### Le dilemme de Hambourg

L'histoire des instruments et de leur développement n'est jamais linéaire. En dépit du fait que le pianoforte devint de plus en plus populaire au cours du 18<sup>ème</sup> siècle, il ne réussit pas à éclipser le clavecin avant l'extrême fin du siècle, et comme un fait exprès, jamais on ne construisit autant de clavecin que dans les années 1770, ce qui semble indiquer que la popularité croissante du pianoforte fut vécue, par les facteurs de clavecin, comme un aiguillon et un défi.

Dans la seconde partie du 18<sup>ème</sup> siècle, Hambourg avait déjà derrière elle une longue et remarquable tradition de facture d'orgue et de clavecin. Même si la production locale diminua de manière significative, la popularité du clavecin n'en souffrit pas. Il demeura un membre important et prisé de la famille des instruments à clavier en Allemagne du Nord et beaucoup d'instrument furent alors importés, principalement d'Angleterre, où les clavecins les plus « modernes » étaient alors produits.

En déménageant de Berlin à Hambourg, C. P. E. Bach laissait derrière lui un environnement ouvert sur l'expérimentation de nouveaux instruments, pour trouver à Hambourg une communauté musicale un peu démodée, ancrée dans ses traditions et fortement attachée au clavecin. Bach doit avoir perçu cela comme un défi. Aussitôt installé, il commença par donner des concerts et continua jusque dans les dernières dix années de sa vie. La presse hambourgeoise relate un nombre important de concerts publics de Bach ; on l'y voit jouer le clavecin, mais aussi le pianoforte, en solo, mais aussi en concerto. Si le bourgeois moyen de Hambourg était prêt à accepter le pianoforte, l'instrument à la mode, il n'en restait pas moins très attaché à son cher clavecin et continuait à le jouer.

Il se peut que cette ambivalence en matière de choix de l'instrument ait été un élément constant tout au long de la période hambourgeoise de Bach, dont on peut voir dans le *double concerto pour clavecin et pianoforte* Wq 47 une des conséquences, bien que ce soit là seulement une supposition. Compte tenu de ce contexte, je ne fus pas

surpris de constater combien les deux premiers concertos hambourgeois de Bach diffèrent dans leur style. Le *Concerto en mi bémol majeur* Wq 41 (H 469) est l'une des réussites les plus novatrices dans ce domaine, combinant des caractéristiques du concerto traditionnel avec des éléments de ses propres *Sonatines* des années 1760. C'est là une œuvre « moderne », destinée aux « connoisseurs » mais aussi à un large public, avec une instrumentation raffinée – parties indépendantes de flûtes et de cors, mais aussi deux parties d'alto – qui enveloppe le clavier soliste dans un accompagnement quasi mozartien. Bien que ce concerto puisse être joué sur un bon clavecin, j'ai le sentiment que son raffinement extrême est encore davantage mis en valeur sur un instrument plus « moderne » et plus expressif comme le piano à tangentes, un des premiers représentants de la famille des pianoforte. Le concerto suivant, en fa majeur, Wq 42 (H 470), est un ouvrage plus traditionnel à beaucoup d'égards : il suit la forme traditionnelle de concerto et utilise un langage musical plus conventionnel. Bien que pouvant être joué sur un pianoforte ou sur un piano à tangentes, j'ai trouvé qu'il sonnait mieux et était plus convaincant au clavecin. Une œuvre plus traditionnelle composée pour un instrument plus traditionnel, tel a été l'option qui m'a semblé la plus plausible et m'a conduit à choisir le clavecin pour ce concerto.

Bach évoque dans une de ses lettres le *Concerto en do mineur* Wq 31 (H 441) comme un de ses « chevaux de bataille » : il le jouait donc régulièrement, y compris à Hambourg. Avec son mouvement lent imitant un récitatif *accompagnato* d'opéra, il appartient aux œuvres les plus personnelles de Bach. Sa partie soliste, qui reflète les pensées les plus personnelles du compositeur, qui demande les contrastes les plus dramatiques comme les plus fines nuances, appelle naturellement le pianoforte ; nous avons en conséquence utilisé ici le piano à tangentes.

© Miklós Spányi 2009

**Miklós Spányi** est né à Budapest. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au piano et piano à tangeantes, 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 Köne-mann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C. P. E. Bach et enseigne au Conservatoire d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande. Ces dernières années, il se produit également comme chef et soliste à la tête d'orchestres jouant sur instruments modernes. Il enregistre régulièrement pour la maison de disques BIS Records.

L'ensemble de musique ancienne **Opus X** fut fondé en 1995 à l'initiative du violoniste Petri Tapio Mattson, qui est aussi son directeur artistique. Etant initialement un ensemble de chambre de quatre à six musiciens, Opus X se constitua à partir de 1998 en orchestre, et son répertoire s'enrichit d'un répertoire de musique de chambre allant des œuvres du début de l'époque baroque aux quatuors de Haydn et Mozart, ainsi que d'une large palette d'ouvrages orchestraux et choraux, comme les *Passions selon Saint-Jean* et *Saint-Matthieu* et la *Messe en si mineur* de J. S. Bach, la *Water-Music* et le *Messie* de Handel et le *Requiem* de Mozart. Opus X s'est produit en concert et a réalisé des enregistrements qui ont profondément marqué la scène de la musique ancienne en Finlande. Depuis 2004, l'ensemble a été associé à l'enregistrement intégral des concertos pour clavier de C. P. E. Bach avec Miklós Spányi.

## OPUS X ENSEMBLE

- Violins: Petri Tapio Mattson (leader), Mari Kortelainen, Antto Vanhala,  
Maija Sinisalo, Anni Kettunen
- Violas: Markus Sarantola (*Concertos in F major and E flat major*)  
Laura Kajander (*Concertos in C minor and E flat major*)
- Cello: Jussi Seppänen
- Double bass: Petri Ainali
- Flutes: Petra Aminoff, Pauliina Almonkari
- Horns: Tommi Viertonen, Tommi Hyytinen

## SOURCES

### CONCERTO IN F MAJOR, Wq 42 (H 470)

The Library of the Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

### CONCERTO IN E FLAT MAJOR, Wq 41 (H 469)

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

### CONCERTO IN C MINOR, Wq 31 (H 441)

1. The Library of the Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 352

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

## **Complete Keyboard Concertos**

Volume 16 (BIS-CD-1587):

Concerto in D major, Wq 27; Sonatina in B flat major, Wq 110; Concerto in A minor, Wq 21 with Menno van Delft, harpsichord (Sonatina) & Opus X Ensemble

10/10/10 *klassik-heute.com*

‘The performances bubble with life in BIS’s crisp recorded sound.’ *Classic FM Magazine*

Volume 15 (BIS-CD-1422):

Concerto in D minor, Wq 23; Sonatina in E flat major, Wq 105; Concerto in B flat major, Wq 39 with Opus X Ensemble

10/10/10 *klassik-heute.com* · Empfohlen *klassik.com*

## **Complete Music for Solo Keyboard**

Volume 18 (BIS-CD-1492): ‘Sonatas, Dances and Other Pieces from 1766’

‘A highly recommendable disc – as is the entire series to which it belongs.’ *Scherzo*

Volume 17 (BIS-CD-1424): The Württemberg Sonatas (II): Sonatas Nos 4–6

Editor’s Choice, *Gramophone*

‘This may be the answer to clavichord fans’ dreams...’ *Gramophone*

We should like to thank / Kiitämme:  
Pilvi Listo for kindly allowing us the use of her harpsichord  
Kulosaari parish, Helsinki / Kulosaaren seurakunta  
Siuntio parish / Siuntion seurakunta

Scoring assistant: Petri Tapio Mattson

#### DDD

##### RECORDING DATA

Recorded in October 2007 at Siuntio Church, Finland  
Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh  
Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation;  
B&W Nautilus 802 loudspeakers; AKG K701 headphones  
Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

##### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens 2009 & Darrell M. Berg; © Miklós Spányi 2009  
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)  
Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi  
Photograph of Opus X: © Stephan Reh  
Photograph of the tangent piano: © Miklós Spányi  
Photograph of the harpsichord: © Marko Tervaportti  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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

BIS-CD-1687 © 2008 & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



MIKLÓS SPÁNYI

BIS-CD-1687