



C.P.E. Bach The Complete Keyboard Concertos Volume 12

Miklós Spányi tangent piano • Concerto Armonico • Péter Szűts



BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Concerto in F major, H. 454 (W. 38) [1763] (M/s) World Première Recording **21'26**

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro di molto</i> | 6'08 |
| [2] | II. <i>Poco adagio</i> | 6'59 |
| [3] | III. <i>Allegro</i> | 8'08 |

Sonatina in D major, H. 456 (W. 102) [1763] (M/s) World Première Recording **17'15**

- | | | |
|-----|---|-------|
| [4] | I. <i>Allegretto grazioso – Presto – Allegretto grazioso – Presto – Allegretto grazioso</i> | 14'27 |
| [5] | II. <i>Allegretto</i> | 2'43 |

Concerto in C major, H. 423 (W. 20) [1746] (M/s) World Première Recording **26'34**

- | | | |
|-----|---------------------------------|-------|
| [6] | I. [without tempo indication] | 13'02 |
| [7] | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 6'48 |
| [8] | III. <i>Allegro assai</i> | 6'36 |

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico (performing on period instruments)

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

Cadenzas:

Concerto in F major, H. 454 (W. 38) (second movement): original

Concerto in C major, H. 423 (W. 20) (second movement): improvised at the recording session

Scoring assistant: **Magdy Spányi**

INSTRUMENTARIUM

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

The performers would like to thank Ghislain Potvlieghe for his help in realizing these recordings.

Berlin concert spaces

When **Carl Philipp Emanuel Bach** decided in 1738 to move to Berlin in order to join the growing musical establishment of the then crown prince of Prussia, he would have had every reason to hope that he had embarked on a rewarding court career, one that would provide him with ample opportunities to develop both his skills and his prestige as a keyboard player. Prospects there had not always seemed so bright: the early part of the century had seen extreme fluctuations in royal patronage of music in Berlin. Friedrich I (1657-1713), the first king of Prussia, enthusiastically spent both time and money on his musical establishment; his queen, Sophia Charlotte (1668-1705), has gone down in history as a passionate patron and lover of music. By 1712, near the end of his reign, the respectably large royal ensemble numbered eighteen strings, seven winds, one harpsichordist and occasional brass players. But Friedrich's successor, the puritanical and parsimonious Friedrich Wilhelm I (1688-1740), dismissed all the musicians in the royal ensemble except for the trumpet players, whom he retained for hunting and military ceremonies. (Several of the dismissed musicians were fortunate enough to find employment in the service of the king's cousin, the famous Margrave of Brandenburg, whose musical establishment was still thriving, and to whom J.S. Bach dedicated his six *Brandenburg Concertos*.)

In 1738, however, it appeared that royal music was once again about to bloom. And perhaps inspired in part by new court approval, opportunities for music-making outside of court were also to grow, in ways that would offer performance possibilities for many Berlin musicians, including Emanuel Bach. Friedrich Wilhelm's son and heir was a flautist, amateur composer and a resolute patron of music; his musical pastimes were among several bitter points of contention between father and son. When the king sent the crown prince into quasi exile, first in Ruppín and then in Rheinsberg, the young man gathered about him a group of musicians, among them Emanuel Bach whom he hired on an informal basis as a harpsichordist. On his accession in 1740 as Friedrich II (1712-1786) the young prince already had 39 musicians in his employ. He wasted no time in confirming the appointments of all of his musicians and establishing an opera company in Berlin that would rival other leading European operas. Friedrich II presented regular chamber music

concerts in Berlin and Potsdam at which he himself frequently performed concertos and other chamber music for the flute. There were also other concerts in the Berlin area under the auspices of royal and aristocratic patrons while Emanuel was in residence there. The King's brother, Prince Heinrich, whom the king had settled at Rheinsberg, had his own musical establishment of 12 musicians. Friedrich's younger sister, Princess Anna Amalia, like her brother a performer and composer, and the owner of a library of musical manuscripts and prints, took part in musical performances from time to time. And Margrave Carl of Brandenburg-Schwedt, the king's cousin, kept an ensemble of 17 musicians.

But concerts by royal and aristocratic patrons offered performing opportunities to only a few musicians – chief among them the king, who was almost always the featured performer at his daily concerts – and were heard only by small, select audiences. Professional and amateur musicians in Berlin, feeling the need for additional platforms for musical performance, created their own concert series. Even during the reign of Friedrich Wilhelm I there had been attempts to present musical performances to a broader public than the invited guests of royal and aristocratic patrons. During the 1720s Gottfried Hayne (1684-1758), organist at Berlin cathedral, had organized concerts of sacred music. After the accession of Friedrich II there were many more venues for performance; inspired by the example of the French *Concert spirituel*, a series founded in 1725 to present concerts at times when theatrical performances were not allowed, Berliners began to present concerts of sacred and secular music in the homes of musicians. At first these events had a markedly informal aspect. From the time when Friedrich II was still crown prince until the 1740s Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), a string bassist in the royal ensemble, presented 'academies' at his home on Fridays. (The word 'academy', which had referred in the sixteenth and seventeenth centuries to societies for the advancement of arts and letters, came by the eighteenth century to signify concerts under the auspices of musicians, rather than of royal or aristocratic employers – a usage familiar from the much later Academies produced in Vienna by Mozart.) On Mondays, also in his home, the cellist Christian Friedrich Schale (1713-1800) held *Musikalische Assemblées* featuring fellow musicians from the royal ensemble. And, beginning in 1754, the composer Johann Friedrich Agricola (1720-1774) directed a weekly series called *Das Concert*.

In 1749, however, Johann Philipp Sack (1722-1763) had begun to host what became one of the most prominent concert series in Berlin before the Seven Years' War, the *Musikübende Gesellschaft* (music-playing society). Beginning with its official founding on 1st September, this organization had formal rules and officers, and a regular Saturday meeting time. Its membership included both amateur – that is, non-professional – and professional musicians, who included Sack himself, an organist, and two other founding members, the flautist Friedrich Wilhelm Riedt (1710-1783) and the violinist Johann Gabriel Seyffarth (1711-1796); Schale joined the group soon after its founding. Concerts under the auspices of the *Musikübende Gesellschaft* featured performances not just by its own members but by guests as well, among them the violinist Carl Höckh (1707-1773) and the composer Johann Friedrich Fasch (1688-1758), both from Zerbst, and the English harpsichordist John Burton (1730-1782). One of the most distinguished events in the history of the organization was its presentation, on 26th March 1755, of the première performance of Carl Heinrich Graun's passion oratorio *Der Tod Jesu* at the Berlin Dom, in which Agricola sang tenor, the composer's older brother Johann Gottlieb (1703-71) served as leader, and Carl Philipp Emanuel Bach played the harpsichord continuo.

The Seven Years' War, which lasted from 1756 to 1763, seems to have resulted in permanent changes in Berlin concert life. Many royal and aristocratic patrons of music left Berlin to fight the enemy or to seek a safer place to spend the war years. And since, during these years, they were paid at best irregularly, some members of the royal musical ensemble also left Berlin to find employment while their patron was away. The lawyer and amateur musician Christian Gottfried Krause (1719-1770) remained in Berlin throughout most of the war, however, and presented concerts on Wednesdays at his home. Although it is difficult to know how regularly these events took place, he did succeed in presenting Handel's *Alexander's Feast* for the first time to a Berlin audience. But when Friedrich returned from the war, his enthusiasm for musical performance was much diminished; and, only seven months after the end of the war in February 1763, Johann Philipp Sack died. The leadership of his *Musikübende Gesellschaft* was taken over by Christian Friedrich Schale who merged it with his *Musikalische Assemblées*. The new organization nevertheless declined in importance, as pre-war concert venues were replaced by new

ones. It was two years after C.P.E. Bach's departure from Berlin in 1768 that two younger men, Johann Friedrich Ernst Benda (1749-1785) and Carl Ludwig Bachmann (1743-1809) collaborated to initiate a long lived series of *Liebhaberkonzerte* ('concerts for music lovers'), known as 'Saturday concerts'; other series directed toward larger, more popular audiences followed.

Until the mid-1750s, then, it seems apparent that Emanuel Bach could compose and perform for a relatively regular, consistent audience, musically sophisticated and meeting most often in circumstances that limited the number of non-musician visitors; the fact that throughout the 1740s he wrote several keyboard concertos each year furthermore testifies to the dependable presence of performance occasions. Both the consistency and the sophistication of this musical audience is clearly reflected in the concertos he wrote during this period; these works show a steady attention to a number of compositional issues basic to the development of the traditional solo concerto, still performed by a solo keyboard player accompanied by a minimally doubled group of four string parts in a style more amenable to chamber rather than concert-hall performance. It was only during the decade of the 1750s that his compositional output shows evidence of shifting performance situations and changing audiences. Already in the several years before the outbreak of war, Emanuel's previously steady production of keyboard concertos became irregular. Possible reasons for this change can be found in new activities: in 1750, upon the death of their father, he took on the care and musical education of his much younger half-brother, the 15-year-old Johann Christian; and in 1753 he published a major treatise on keyboard performance, with a second part that appeared nine years later. But from the middle of the decade onward, it is evident that he was exploring new performance venues, apparently involving larger spaces and thus larger audiences, with a concomitant need to augment the string orchestra with wind instruments.

The *Sonatina* on this disc, composed in 1763, offers a good example of Emanuel Bach's response to the new challenges. Like the *Sonatinas* included on earlier discs in this series, it resembles his earlier keyboard concertos less in formal design than in the performing medium of solo keyboard with orchestra – yet even here the addition of pairs of flutes and horns to the accompaniment produces a timbre distinct from that of the standard

string ensemble. The *Sonatina in D major*, H. 456 (W. 102), is cast in a two-movement form similar to that of the very first *Sonatina*, H. 449 (W. 96), composed in 1762 and also in D major, presented in volume 9. In the first movement two short pieces, both arranged from solo keyboard character pieces, alternate with variations in the manner of a rondo; the second movement, in this case *Moderato*, is also derived from an earlier character piece. In this work there are few traces of the emphatic separateness of the two performing bodies, solo harpsichord and *tutti* ensemble, that marks Emanuel's concertos. Instead can be found a rhythmic regularity – particularly in phrase structure – and an indulgence in the joys of variation that are typical of the music directed at a relatively 'popular' mid-eighteenth-century audience.

As attentive listening will reveal, the two concertos presented here belong to a rather different sort of genre than the *Sonatina*. The earlier *Concerto in C major*, H. 423 (W. 20), was written in 1746 when Emanuel was devoting concentrated attention to developing his ideas about the keyboard concerto. With its persistent repeated-note bass line in the first movement and its general lack of individualized galant melody, however, it stands out from other pieces of its period and has some affinity with the later pieces of the 1760s, including the other concerto included on this disc, the *Concerto in F major*, H. 454 (W. 38). Composed in 1763, this later work appears to offer evidence that the small, relatively élite gatherings of pre-war Berlin were returning. It continues the traditional concerto plan of three movements, all in *ritornello* form, as well as the propulsive forward movement characteristic of his earlier concertos. And already in the opening solo passage of the first movement the first violin joins the solo's right hand in an intricate accompaniment of a sort that can be most effective only in a relatively small space; this passage is concluded with a *forte* interjection of the accompanying *tutti* in a brief, rapid exchange with the solo keyboard that clearly sets the solo off from its string accompaniment. In his middle age, then, Emanuel Bach has expanded his stylistic horizons, keeping pace with the changing musical life around him and joining in a larger European flexibility of genre, without giving up his earlier goals for the solo concerto.

© *Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2002*

Performer's Remarks

Concertos and Their Styles: Earlier and Later

With this disc we continue our complete recording of C.P.E. Bach's keyboard concertos in the same manner as on the three previous discs: the concertos and sonatinas composed after 1762 are presented alongside earlier concertos that were revised after 1762. These revisions, which for the most part are only presumed rather than proven, have often remained undocumented, but presumably Bach 'updated' his earlier compositions regularly, according to the demands of concert life: not only during his last Berlin years in the early 1760s but also in Hamburg from 1768 onwards. As a composer and performer he always kept his earlier works in a fit state for new performances.

It would be interesting to know if the early concertos seemed less striking and 'modern' to audiences of the 1760s and 1770s than to those of the 1740s when these pieces were first performed. I think that many of them must have seemed just as bold as they do to us nowadays. These compositions were beyond the mainstream stylistic developments of the 18th century and are the work of a composer who was always ready to experiment with new ideas and techniques – often ignoring prevailing taste and the demands of the audience.

When preparing these works for recording, it was very interesting for us to compare the earlier concertos with the later ones and especially to see that, despite their revisions and 'updates', the earlier works retain the special 'flavour' of their original musical language – which often differs strikingly from Bach's later style. The 1760s in particular marked a very important stylistic turning point in his career as a composer. In these years he composed extensively (not only concertos but also a considerable number of keyboard sonatas) and developed his mature style, which differs in many respects from his music composed in the 1740 and 1750s. One of the new features is the simpler, more controlled use of the different rhythmic patterns. Rhythm is often rather complicated in the early concertos. Especially in 1746, C.P.E. Bach seems to have experimented eagerly with the confrontation of the most varied note values within the same composition. Both the first movement of the *Concerto in C major*, H. 423 (W. 20) on the present disc and also the opening movement of the *Concerto in A major*, H. 422 (W. 19), composed in the same year (issued in volume 5 of this series),

are striking examples of the bold use of very long and very short rhythmic values in close succession in the same movement. Also some of the sonatas from 1746 demonstrate these interesting rhythmical experiments (in the series: *C.P.E. Bach: The Solo Keyboard Music*).

The concertos composed after 1762 are also mostly somewhat shorter, and their formal layout is often simpler. Their ‘new’ feature, the very homogeneous rhythms, brings the music in some cases closer to the baroque style (cf. the last movement of the *Concerto in C minor*, H. 448 [W.37] on Volume 11). Elsewhere, because of the simpler rhythms, more symmetrical phrases and slower rate of harmonic activity, it approaches the style that we often call ‘classical’.

The Works and their Sources

For all three works on this CD, the main sources we have used were those from the Library of the Brussels Conservatory. In case of both concertos, these were checked against the existing autograph scores from Berlin. Most of the sonatinas – among them the ones recorded here – survive only in the Brussels sources.

© **Miklós Spányi 2002**

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied 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 (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) 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 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 teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach’s keyboard

works for the publisher Könemann Music, Budapest. In 2000 he was granted a three-year scholarship by the National Council of Music in Finland. He records regularly for BIS.

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 especially 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 noted 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. Since 2000 he has been section principal in the Orchestre National de Monte Carlo.



Péter Szűts

Berliner Konzerträume

Als sich **Carl Philipp Emanuel Bach** 1738 entschloß, nach Berlin zu ziehen, um sich der Kapelle des damaligen preußischen Kronprinzen anzuschließen, durfte er aus gutem Grunde hoffen, eine lohnende höfische Karriere eingeschlagen zu haben, die ihn mit reichlich Möglichkeiten versehen würde, seine Fertigkeiten und sein Ansehen als Pianist zu befördern. Nicht immer waren die Aussichten dort so günstig: Zu Beginn des Jahrhunderts war die königliche Musikförderung in Berlin außerordentlich wechselhaft gewesen. Friedrich I. (1657-1713), der erste König von Preußen, investierte begeistert sowohl Zeit als auch Geld in seine Kapelle; die Königin, Sophie Charlotte (1668-1705), ist als leidenschaftliche Musikliebhaberin und Mäzenin in die Geschichte eingegangen. Im Jahr 1712, gegen Ende seiner Regentschaft, zählten zu der beeindruckend großen Hofkapelle 18 Streicher, sieben Bläser, ein Cembalist und, bei Bedarf, Blechbläser. Friedrichs Nachfolger dagegen, Friedrich Wilhelm I. (1688-1740), entließ sämtliche Musiker der königlichen Kapelle – bis auf die Trompeter, die er für die Jagd- und Militärmusik zurückbehielt (Etliche der entlassenen Musiker hatten das Glück, in die Dienste des Markgrafen von Brandenburg – dem Widmungsträger der sechs Brandenburgischen Konzerte von J.S. Bach – aufgenommen zu werden, dessen Kapelle immer noch gedieh.)

1738 aber schien die königliche Musik vor einer neuen Blütezeit zu stehen; vielleicht angeregt durch den neuen Wind am Hofe, entwickelten sich auch außerhalb des Hofes die Einsatzgebiete für Musik, was Aufführungsmöglichkeiten für viele Berliner Musiker – unter ihnen Emanuel Bach – schuf. Friedrich Wilhelms Stammhalter war ein Flötist, Amateurkomponist und ein entschiedener Förderer der Musik; sein musikalischer Zeitvertreib war einer von mehreren Streitpunkten zwischen Vater und Sohn. Als der König den Kronprinzen quasi ins Exil schickte – erst Ruppın, dann Rheinsberg – versammelte der junge Mann eine Gruppe von Musikern um sich herum, darunter Emanuel Bach, den er auf informeller Basis als Cembalist anwarb. Zum Zeitpunkt seiner Thronbesteigung im Jahr 1740 als Friedrich II. (1712-1786) standen bereits 39 Musiker in seinen Diensten. Unverzüglich bekräftigte er die Ernennung seiner sämtlichen Musiker und etablierte in Berlin ein Opernhaus, das hinter anderen führenden Opern Europas nicht zurückstehen

mußte. In Berlin und Potsdam veranstaltete Friedrich II. regelmäßig Kammerkonzerte, bei denen er oft selber Konzerte und andere Flötenkammermusik spielte. Im Berliner Raum gab es zu Emanuels Zeiten weitere Konzerte unter königlicher und adliger Schirmherrschaft. Der Bruder des Königs, Prinz Heinrich, der in Rheinsberg residierte, hatte seine eigene Kapelle mit 12 Musikern. Friedrichs jüngere Schwester, Prinzessin Anna Amalia, die wie ihr Bruder musizierte und komponierte und außerdem eine Bibliothek mit Musikmanuskripten und -drucken besaß, spielte ab und zu bei den Konzerten mit. Markgraf Carl von Brandenburg-Schwedt, ein Cousin des Königs, unterhielt eine Kapelle mit 17 Musikern.

Die Konzerte des Königs und des Adels aber hielten nur für einige wenige Musiker Aufführungsmöglichkeiten bereit – namentlich für den König, der beinahe immer die Hauptrolle bei seinen täglichen Konzerten spielte – und wurden nur von wenigen Auserwählten gehört. Und so gründeten die Berliner Berufs- und Amateurmusiker, die zusätzliche Aufführungsmöglichkeiten suchten, ihre eigene Konzertreihe. Selbst während der Regierungszeit Friedrich Wilhelm I. hatte es Bestrebungen gegeben, Konzerte vor einem breiteren Publikum als dem der geladenen Gäste des Königs oder eines Adligen zu organisieren. In den 1720er Jahren hatte der Berliner Domorganist Gottfried Hayne (1684-1758) Konzerte mit geistlicher Musik veranstaltet. Nach der Thronbesteigung Friedrichs II. gab es wesentlich mehr Aufführungsorte; nach dem Vorbild der 1725 gegründeten französischen *Concerts spirituels*, die während der theaterfreien Zeit Konzerte anboten, begannen die Berliner, Konzerte mit sakraler und weltlicher Musik in den Häusern von Musikern zu präsentieren. Anfangs hatten diese Veranstaltungen einen ausgesprochen zwanglosen Charakter. Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), ein Streicherbaß der königlichen Kapelle, veranstaltete von der Zeit, zu der Friedrich II. noch Kronprinz war, bis zu den 1740er Jahren jeden Freitag „Akademien“ in seinem Haus. (Der Begriff „Akademie“, der sich im 16. und 17. Jahrhundert auf Gesellschaften zur Beförderung der Künste und der Wissenschaften bezog, meinte im 18. Jahrhundert zusehends Konzerte, die von Musikern und nicht von königlichen oder adligen Dienstherrn veranstaltet wurden – ein Usus, den man aus den viel später veranstalteten Wiener Akademien Mozarts kennt.) Montags lud der Cellist Christian Friedrich Schale (1713-1800) zu „Musikalischen Assemblées“ in sein Haus, bei denen er mit Musikerkollegen aus der königlichen Kapelle spielte. Und ab 1754

leitete der Komponist Johann Friedrich Agricola (1720-1774) eine wöchentliche Reihe mit dem Titel „Das Concert“.

Ab 1749 jedoch war Johann Philipp Sack (1722-1763) Gastgeber einer der berühmtesten Berliner Konzertreihen vor dem Siebenjährigen Krieg – der Musikübenden Gesellschaft. Diese Vereinigung, die am 1. September offiziell gegründet wurde, hatte eine formgerechte Satzung, Vorstandsmitglieder und eine allsamstägliche Zusammenkunft. Zu ihren Mitgliedern gehörten sowohl Amateur- wie auch Berufsmusiker, zu denen der Organist Sack und zwei weitere Gründungsmitglieder, der Flötist Friedrich Wilhelm Riedt (1710-1783) und der Geiger Johann Gabriel Seyffarth (1711-1796), gehörten; Schale stieß bald nach der Gründung zu dieser Gruppe. Die Konzerte der Musikübenden Gesellschaft wurden nicht nur von ihren eigenen Mitgliedern bestritten, sondern auch von Gästen wie beispielsweise dem Geiger Carl Höckh (1707-1773) und dem Komponisten Johann Friedrich Fasch (1688-1758), beide aus Zerbst, und dem englischen Cembalisten John Burton (1730-1782). Eines der herausragendsten Ereignisse in der Geschichte dieser Gesellschaft war die Uraufführung von Carl Heinrich Grauns Passionsoratorium *Der Tod Jesu* am 26. März 1755 im Berliner Dom, bei der Agricola Tenor sang, der ältere Bruder des Komponisten, Johann Gottlieb (1703-71), die Leitung innehatte und Carl Philipp Emanuel Bach am Cembalo den Continuo part spielte.

Der Siebenjährige Krieg, der von 1756 bis 1763 dauerte, scheint im Berliner Konzertleben substantielle Änderungen bewirkt zu haben. Viele königliche und adlige Mäzene verließen Berlin, um in die Schlacht zu ziehen oder einen ruhigeren Platz aufzusuchen. Und da die Mitglieder der königlichen Hofkapelle in diesen Jahren bestenfalls unregelmäßig bezahlt wurden, verließen einige von ihnen ebenfalls Berlin, um während der Abwesenheit ihres Dienstherrn eine Anstellung zu finden. Der Jurist und Amateurmusiker Christian Gottfried Krause (1719-1770) aber blieb fast den ganzen Krieg hindurch in Berlin und veranstaltete Mittwochskonzerte in seinem Haus. Auch wenn es schwierig ist zu ermitteln, wie regelmäßig diesen Veranstaltungen stattfanden, so besorgte er doch immerhin die Berliner Erstaufführung von Händels *Alexander's Feast*. Als Friedrich aus dem Krieg heimkehrte, war seine Konzertbegeisterung allerdings erheblich abgekühlt; nur sieben Monate nach dem Kriegsende im Februar 1763 starb Johann Philipp Sack. Die

Leitung seiner Musikübenden Gesellschaft übernahm Christian Friedrich Schale, der sie mit seinen Musikalischen Assemblées fusionierte. Die neue Gesellschaft verlor nichtsdestotrotz in dem Maße an Bedeutung, wie die Vorkriegsspielstätten durch neue ersetzt wurden. 1770, zwei Jahre, nachdem C.P.E. Bach Berlin verlassen hatte, taten sich die beiden jungen Männer Friedrich Ernst Benda (1749-1785) und Carl Ludwig Bachmann (1743-1809) zusammen, um die langlebige Reihe der Liebhaberkonzerte (auch bekannt unter dem Namen „Samstagskonzerte“) zu gründen; andere Reihen, die sich an breitere Hörerkreise wandten, folgten.

Bis zur Mitte der 1750er Jahre konnte Emanuel Bach daher offenkundig für ein relativ homogenes, musikalisch kultiviertes Publikum und unter exklusiven, für Nicht-Musiker limitierten Umständen komponieren und spielen; daß er während der 1740er Jahre jährlich mehrere Klavierkonzerte komponierte, läßt auf eine verlässliche Anzahl von Aufführungsmöglichkeiten schließen. In den Konzerten aus dieser Zeit spiegelt sich deutlich die Beschaffenheit und die Kultiviertheit dieses Publikums wider; die Werke bekunden die stetige Aufmerksamkeit gegenüber einer Reihe von zentralen kompositorischen Problemen im Umgang mit dem traditionellen Solokonzert. Der Solopianist wird immer noch von einer minimal verdoppelten vierstimmigen Streichergruppe begleitet, die eher für die Kammer als für den Konzertsaal geeignet ist. Erst in den 1750er Jahren finden sich in seinen Kompositionen Anzeichen für den Wandel in Aufführungssituation und Publikum. Bereits in den Jahren vor dem Ausbruch des Krieges wurde Emanuels *bis dato* stetige Klavierkonzertproduktion unregelmäßig. Mögliche Gründe für diesen Wandel könnte man in neuen Aufgabenbereichen sehen: 1750, mit dem Tod seines Vaters, übernahm er die Pflege und die musikalische Erziehung seines wesentlich jüngeren Halbbruders, des 15jährigen Johann Christian; 1753 veröffentlichte er ein Buch über das Klavierspiel, dessen zweiter Teil neun Jahre später erschien. Ab der Mitte der 1750er Jahre aber wird deutlich, daß er neue Spielstätten erkundete, die offenkundig größere Räume und also mehr Hörer implizierten, was wiederum eine Verstärkung des Streichorchesters mit Blasinstrumenten erforderlich machte.

Die 1763 komponierte, hier eingespielte *Sonatine* stellt ein gutes Beispiel für Emanuel Bachs Antwort auf die neuen Anforderungen dar. Wie die Sonatinen auf den früheren

CDs dieser Reihe, ähnelt sie seinen frühen Klavierkonzerten weniger im formalen Aufbau als vielmehr hinsichtlich der Aufführungskonstellation Soloklavier mit Orchester – doch selbst hier erzeugt die Hinzufügung eines Flöten- und Hörnerpaares ein Timbre, das sich vom üblichen Streicherensemble deutlich abhebt. Die *Sonatine D-Dur* H. 456 (W. 102) ähnelt in ihrer zweisätzigen Anlage der ersten Sonatine, ebenfalls D-Dur, aus dem Jahr 1762 (H. 449, W. 96), die in Folge 9 eingespielt ist. Im ersten Satz wechseln zwei kurze Stücke, die beide auf Charakterstücke für Soloklavier zurückgehen, in der Art eines Rondo mit Variationen ab. Der zweite Satz (*Allegretto*) geht ebenfalls auf ein früheres Charakterstück zurück. In diesem Werk finden sich kaum Spuren der emphatischen Geschiedenheit der beiden Protagonisten – Solocembalo und Orchestertutti –, die typisch für Emanuels Konzerte ist. Stattdessen findet man rhythmische Unregelmäßigkeit – insbesondere im Phrasenbau – sowie ein Schwelgen in den Freuden der Variation, die so charakteristisch sind für eine Musik, die sich an ein relativ „populäres“ Publikum der Mitte des 18. Jahrhunderts wendet.

Aufmerksamen Hörern wird nicht entgehen, daß die beiden hier eingespielten Konzerte einer anderen Gattung angehören als die *Sonatine*. Das frühere *Konzert C-Dur* H. 423 (W. 20) entstand 1746, als Emanuel sich intensiv damit beschäftigte, seine Gedanken über das Klavierkonzert zu entwickeln. Seine insisiterenden Tonrepetitionen im Baß des ersten Satzes und sein allgemeiner Mangel an charakteristischer, galanter Melodik hebt es jedoch unter den anderen Werken jener Zeit hervor; es hat einige Ähnlichkeit mit den späteren Stücken der 1760er Jahre, u.a. dem hier eingespielten *Konzert F-Dur*, H. 454 (W. 38). 1763 komponiert, scheint dieses Werk Belege dafür zu bieten, daß die kleinen, elitären Zusammenkünfte des Vorkriegs-Berlin zurückkehrten. Es knüpft an das traditionelle Konzertschema mit drei Sätzen (alle in Ritornellform) und an die vorwärtstreibende Bewegung seiner frühen Konzerte an. Und bereits im Eingangssolo des ersten Satzes folgt die erste Violine der rechten Hand des Solisten mit einer intrikaten Begleitung, die nur in einem relativ kleinen Raum ihre volle Wirkung entfalten kann; dieser Abschnitt wird von einem Forte-Einwurf des Tuttis in einem kurzen und raschen Austausch mit dem Soloklavier beendet, in dem Solo und Streicherbegleitung deutlich getrennt sind. In seinen späteren Jahren erweiterte Emanuel Bach seinen stilistischen Horizont; er hielt Schritt mit

dem Wandel des zeitgenössischen Musiklebens und der größeren Flexibilität der Gattungen in Europa, ohne dabei seine früheren Ziele in Sachen Solokonzert aufzugeben.

© *Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2002*

Anmerkungen des Interpreten

Konzerte und ihr Stil: Früher und später

Mit dieser Einspielung setzten wir unsere Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte C.P.E. Bachs in derselben Weise fort wie auf den drei vorangegangenen CDs: Die nach 1762 komponierten Konzerte und Sonatinen werden neben frühere Konzerte gestellt, die nach 1762 revidiert wurden. Diese Revisionen, die in der Regel mehr vermutet als bewiesen sind, sind oftmals undokumentiert, doch hat Bach seine früheren Kompositionen mutmaßlich regelmäßig an die Erfordernisse des Konzertlebens angepaßt – nicht nur in seiner letzten Zeit in Berlin in den frühen 1760er Jahren, sondern auch ab 1768 in Hamburg. Als Komponist und Musiker hielt er seine früheren Werke immer in Form für neue Aufführungen.

Es wäre interessant zu erfahren, ob die frühen Konzerte den Hörern der 1760er/1770er Jahre weniger überraschend und „modern“ erschienen als den Hörern der 1740er Jahre, in denen die Stücke uraufgeführt wurden. Ich glaube, daß viele davon damals so kühn wie heute geklungen haben. Diese Kompositionen überstiegen die stilistischen Entwicklungen des „Mainstream“ des 18. Jahrhunderts und sind das Werk eines Komponisten, der bereits bereit war, mit neuen Ideen und Techniken zu experimentieren – wobei er oftmals den vorherrschenden Geschmack und die Erwartungen des Publikums ignorierte.

Bei der Vorbereitung der Werke für diese Einspielung war es für uns von großem Interesse, die frühen Konzerte mit den späteren zu vergleichen und dabei zu sehen, daß – allen Revisionen und „Updates“ zum Trotz – die früheren Werke das spezielle Flair ihrer ursprünglichen Musiksprache behalten, welches sich oft auffallend von Bachs späterem Stil unterscheidet. Die 1760er Jahre zumal markieren einen überaus bedeutenden stilistischen Wendepunkt in seiner Entwicklung als Komponist. Er schrieb eine Vielzahl von Werken (nicht nur Konzerte, sondern auch eine beträchtliche Anzahl Klaviersonaten) und entwickelte seinen Reifestil, der sich in mancherlei Hinsicht von seiner in den 1740er und 1750er Jahren

komponierten Musik unterscheidet. Eines der neuen Charakteristika ist der einfachere und kontrolliertere Gebrauch der verschiedenen rhythmischen Muster. In den frühen Konzerten dagegen ist die Rhythmik oft recht kompliziert. Insbesondere 1746 scheint Bach eingehend mit der Konfrontation unterschiedlichster Notenwerte innerhalb derselben Komposition experimentiert zu haben. Sowohl der erste Satz des *Konzerts C-Dur* H. 423 (W. 20) auf dieser CD wie auch der Eingangssatz des im selben Jahr komponierten *Konzerts A-Dur* H. 422 (W. 19; s. Folge 5 dieser Reihe) sind bemerkenswerte Beispiele des kühnen Gebrauchs sehr langer und sehr kurzer rhythmischer Werte auf engstem Raum in ein und demselben Satz. Auch einige der Sonaten aus dem Jahr 1746 zeugen von diesen interessanten rhythmischen Experimenten (s. die Reihe: C.P.E. Bach: *Die Werke für Klavier solo*).

Die nach 1762 komponierten Konzerte sind zudem meistens etwas kürzer, und ihr formaler Aufbau ist oft schlichter. Ihr „neues“ Charakteristikum, die sehr homogene Rhythmik, bringt die Werke in manchen Fällen in die Nähe zur Barockmusik (vgl. den Schlußsatz des *Konzerts c-moll* H. 448 [W. 37] in Folge 11). Andernorts nähern sie sich aufgrund ihrer einfacheren Rhythmik, der symmetrischeren Phrasen und des langsameren harmonischen Rhythmus dem Stil, den wir oft „klassisch“ nennen.

Die Werke und ihre Quellen

Die Hauptquellen aller drei Werke dieser CD werden in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums verwahrt. Die beiden Konzerte wurden mit den vorhandenen autographen Partituren aus Berlin verglichen. Die meisten der Sonatinen – unter ihnen die hier eingespielte – sind nur in den Brüsseler Quellen überliefert.

© **Miklós Spányi 2002**

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. Flämischem 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 Continuo-
spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Er gewann erste Preise bei
internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Schon seit
mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk
C.Ph.E. Bachs konzentriert. Er hat auch intensiv daran gearbeitet, C.Ph.E. Bachs Lieb-
lingsinstrument, das Klavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet derzeit am
Ouluer Konservatorium in Finnland. Derzeit bereitet er eine Gesamtausgabe der Werke
C.Ph.E. Bachs für Tasteninstrumente vor, die beim Verleger Könemann in Budapest er-
scheinen soll. Im Jahr 2000 wurde ihm ein dreijähriges Stipendium des finnischen Na-
tional Council of Music zuerkannt. Er macht regelmäßig Aufnahmen für BIS.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der
Ferenc Liszt Musikakademie gegründet, die die barocke Aufführungspraxis mit Enthu-
siasmus studiert und umgesetzt hatten. Das erste Konzert des Orchesters – auf histo-
rischen Instrumenten – fand 1986 statt. Seither hat Concerto Armonico in Europa ebenso
rasch Bekanntheit erlangt wie in Ungarn. In den Jahren nach seinem Debut trat das
Orchester bei zahlreichen angesehenen europäischen Festivals auf, u.a. beim Flanders
Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg,
Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck und Styriarte Graz. Das Repertoire des Orchesters
reicht vom Frühbarock bis zum späten 18. Jahrhundert und konzentriert sich insbesondere
auf die Musik der Bach-Söhne, namentlich Carl Philipp Emanuel Bachs, dessen Musik
Concerto Armonico sehr intensiv studiert und aufgeführt hat. Die künstlerische Leitung
des Ensembles liegt in den Händen von Miklós Spányi und Péter Szűts.

Péter Szűts wurde 1965 in Budapest geboren. Sein Violindiplom mit Auszeichnung
erhielt er von der Ferenc Liszt Musikakademie. Er war Mitgründer des Barockorchesters
Concerto Armonico und ist seither dessen Leiter. Péter Szűts ist außerdem ein aner-
kannter Interpret auf der modernen Violine: Von 1989 bis 1996 war er Mitglied des Éder
Quartetts; er wurde zum Konzertmeister des Budapest Festival Orchestra ernannt. Seit
2000 ist er Stimmführer im Orchestre National de Monte Carlo.

Concerts à Berlin

Lorsqu'en 1738 **Carl Philipp Emanuel Bach** décida de s'installer à Berlin pour rejoindre celui qui était alors Prince héritier de Prusse et les musiciens qu'il réunissait autour de lui, il avait toute raison de croire qu'il entamait une carrière prometteuse, favorable au développement de son talent et de son prestige de claveciniste. Par le passé, les perspectives n'avaient pas toujours été aussi souriantes : la première partie du siècle avait vu des fluctuations extrêmes dans la protection que le Roi accordait à la musique à Berlin. Frédéric I^{er} (1657-1713), le premier roi de Prusse, ne ménageait ni son temps ni son argent en faveur des activités musicales de sa Cour. Quant à son épouse Sophie Charlotte (1668-1706), elle est restée dans l'histoire comme une protectrice de la musique et une mélomane passionnée. Vers 1712, à la fin de son règne, l'orchestre royal atteignait le nombre respectable de dix-huit cordes, sept bois et un claveciniste, auxquels s'adjoignaient parfois des cuivres. Mais le successeur de Frédéric, le puritain et économe Friedrich Wilhelm I (1688-1740) renvoya tous les musiciens de l'orchestre royal, exception faite des trompettes, qu'il conserva pour les cérémonies militaires et pour la chasse. Plusieurs des musiciens ainsi remerciés eurent la chance de trouver un emploi au service du cousin du Roi, le célèbre Margrave de Brandebourg, dont les activités musicales étaient encore prospères, et à qui J. S. Bach dédia ses six « concertos brandebourgeois ».

En 1738 toutefois, la musique regagna la faveur de l'entourage royal. Stimulées par la récente approbation du monarque, les activités musicales en dehors de la Cour se développèrent si bien qu'elles offraient à de nombreux musiciens berlinois, y compris Emanuel Bach, l'occasion de se produire en concert. L'héritier de Friedrich Wilhelm, son fils, était flûtiste et compositeur amateur, doublé d'un protecteur résolu de la musique ; ses passe-temps musicaux étaient, entre autres points de friction, un sujet de contentieux entre le père et le fils. Lorsque le Roi envoya son fils dans un quasi-exil, d'abord à Ruppín puis à Rheinsberg, le jeune homme réunit autour de lui un groupe de musiciens dont faisait partie Emanuel Bach, dont il s'attacha à titre privé les services comme claveciniste. Lors de son accession au trône en 1740 sous le nom de Frédéric II (1712-1786), le jeune prince avait déjà à son service 39 musiciens. Il ne perdit pas de temps et confirma officiellement

à tous leur statut et établit à Berlin une compagnie d'opéra en mesure de rivaliser avec les plus célèbres institutions d'Europe. Frédéric II fit régulièrement donner à Berlin et à Potsdam des concerts de musique de chambre à l'occasion desquels il se produisait lui-même dans des concertos et des œuvres de musique de chambre pour flûte. Durant la période où Emanuel résida à Berlin, il se donnait aussi d'autres concerts sous la protection du Roi et de certains mécènes de l'aristocratie. Le frère du roi, le Prince Heinrich, que celui-ci avait établi à Rheinsberg, possédait son propre ensemble d'une douzaine de musiciens. La sœur cadette de Frédéric, Anna Amalia, comme son frère interprète et compositeur, disposait d'une bibliothèque riche en manuscrits et éditions musicales et prenait part de temps en temps aux concerts. Quant au Margrave de Brandenburg-Schwedt, le cousin du roi, il entretenait un petit orchestre de dix-sept musiciens.

Mais les concerts patronnés par le Roi et par les mécènes de l'aristocratie n'offraient qu'à peu de musiciens l'occasion de se produire. Au premier rang de ceux-ci figurait le souverain lui-même, parmi les interprètes distingués de ses concerts quotidiens – auxquels un auditoire trié sur le volet était seul admis. Les musiciens amateurs et professionnels de Berlin, sentant le besoin de tremplins supplémentaires pour se produire, créèrent leurs propres séries de concerts. Durant le règne de Frédéric Guillaume I^{er}, il y avait bien eu des tentatives pour offrir des concerts à un public plus large que les invités du Roi et des mécènes : dans les années 1720 par exemple, Gottfried Hayne (1684-1758), organiste de la Cathédrale de Berlin organisait des concerts de musique sacrée. Lorsque Frédéric II accéda au trône, il existait donc nombre d'endroits où donner des concerts ; inspirés par l'exemple du Concert Spirituel français, une saison fondée en 1725 pour donner des concerts pendant les périodes où les représentations théâtrales n'étaient pas autorisées, les berlinois se mirent à organiser des concerts de musique sacrée et de musique profane au domicile des musiciens. Au début, ces événements revêtaient un aspect évidemment informel. Depuis la période où Frédéric II était encore Prince héritier jusque dans les années 1740, Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), bassiste dans l'ensemble du Roi, organisait des « Académies » dans sa propre maison tous les vendredis. Le mot « Académie » qui, au seizième et dix-septième siècles désignait des sociétés destinées à promouvoir les Arts et les Lettres, changea d'acception au dix-huitième siècle et s'employa alors pour désigner

des concerts organisés sous les auspices des musiciens, par opposition à ceux promus par les mécènes. Cet usage devint par la suite familial, comme en témoignent les Académies que Mozart organisa beaucoup plus tard à Vienne. Les lundis, le violoncelliste Christian Friedrich Schale (1713-1800) réunissait chez lui des *Musikalische Assemblées*, présentant des musiciens de l'ensemble royal. Dès 1754, le compositeur Johann Friedrich Agricola (1720-1774) dirigeait des concerts hebdomadaires ayant pour nom *Das Concert*.

En 1749, Johann Philipp Sack (1722-1763) avait commencé à héberger ce qui allait devenir l'une des plus importantes sociétés de concerts à Berlin avant la Guerre de Sept Ans, la *Musikübende Gesellschaft* (Société d'exécution musicale). Débutant ses activités en septembre, au moment de sa fondation, cette organisation possédait des règles précises et une administration se réunissant tous les samedis. Elle se composait conjointement d'amateurs (c'est à dire de musiciens non professionnels) et de professionnels, incluant Sack lui-même, un organiste ainsi que deux autres membres fondateurs: le flûtiste Friedrich Wilhelm Riedt (1710-1783) et le violoniste Johann Gabriel Seyffarth (1711-1796); Schale ne tarda pas à les rejoindre peu après. La *Musikübende Gesellschaft* ne se contentait pas de produire en concert ses propres membres, mais invitait également d'autres artistes comme le violoniste Carl Höckh (1707-1773) et le compositeur Johann Friedrich Fasch (1688-1758), tous deux originaires de Zerbst, ainsi que le claveciniste anglais John Burton (1730-1782). L'un des plus remarquables événements dans l'histoire de cette société fut la première audition, le 26 mars 1755 à la Cathédrale de Berlin, de l'oratorio *Der Tod Jesu* de Carl Heinrich Graun, dans lequel Agricola chantait le ténor, le frère aîné du compositeur, Johann Gottlieb (1703-1771), dirigeait et Carl Philipp Emanuel Bach jouait la basse continue.

La Guerre de Sept Ans, qui dura de 1756 à 1763, devait profondément modifier la vie musicale berlinoise. Beaucoup des mécènes de la famille royale et de l'aristocratie quittèrent Berlin pour se battre avec l'ennemi où pour se mettre à l'abri pendant ces années de guerre. D'autre part, quelques membres de l'orchestre royal, du fait qu'ils étaient rémunérés avec la plus grande irrégularité, quittèrent également Berlin, puisque leur employeur était parti. Toutefois, l'avocat et musicien amateur Christian Gottfried Krause (1719-1770) resta à Berlin pendant la majeure partie de la guerre, continuait à organiser chez lui des concerts tous les mercredis. Bien qu'il soit difficile d'avoir une idée de la régularité de ces

concerts, il n'en reste pas moins qu'ils recueillirent un succès certain en donnant en première audition à Berlin *Alexander's Feast* de Handel. Lorsque Frédéric revint de la Guerre, son enthousiasme vis à vis des concerts avait grandement diminué; en février 1763 – sept mois seulement après la fin de la guerre – Johann Philipp Sack mourut. La direction de sa *Musikübende Gesellschaft* fut reprise par Christian Friedrich Schale, qui la réunit à ses *Musikalische Assemblées*. Néanmoins, cette nouvelle organisation déclina et aux anciens lieux de concerts furent substitués de nouvelles salles. C'est en 1768, deux ans après le départ de Berlin de C.P.E. Bach, que deux hommes encore jeunes, Johann Friedrich Ernst Benda (1749-1785) et Carl Ludwig Bachmann (1743-1809) unirent leurs efforts pour fonder une série de concert qui devait avoir une longue carrière, les *Liebhauerkonzerte* («concerts pour les amateurs de musique»), également connus sous le nom de «concerts du samedi». D'autres séries de concerts virent aussi le jour, destinées à un public plus large et plus populaire.

Jusqu'au milieu des années 1750, il semble avéré que Emanuel Bach avait pu composer et jouer pour un public régulier d'habitues possédant une éducation musicale, public d'autant plus connaisseur que les circonstances avaient limité le nombre d'auditeurs non musiciens. Le fait que, durant les années 1740, il écrivit chaque années plusieurs concertos pour clavier est attesté par sa présence aux concerts. Le niveau musical de son auditoire se reflète clairement dans le degré d'élaboration des concertos qu'il écrivit pendant cette période; ces ouvrages montrent une attention soutenue à l'égard des évolutions de la forme traditionnelle du concerto, encore joué par un clavier solo accompagné par quatre parties de cordes dans un style relevant davantage du concept de musique de chambre que de celui de musique destinée aux salles de concert. Ce n'est que pendant les années 1750 que sa production met en évidence une évolution vers un public différent. Déjà quelques années avant que n'éclate la guerre, la production d'Emanuel en ce qui concerne les concertos, jusqu'alors soutenue, devint irrégulière. On peut en trouver la raison dans l'émergence de nouvelles activités: en 1750, à la mort de son père, il s'occupa de l'éducation et de la formation musicale de son frère cadet Johann Christian, alors âgé de 15 ans; en 1753 il publia un traité de la plus grande importance ayant pour sujet l'exécution musicale sur les instruments à clavier, dont la seconde partie parut neuf ans plus tard. Mais à partir du

milieu de cette décade, il est évident qu'il avait à cœur d'explorer les possibilités que lui offraient de nouveaux lieux de concerts, de dimensions plus grandes et par conséquent rassemblant un public plus varié, d'où le besoin d'ajouter au cordes les instruments à vent.

La *Sonatine en ré majeur*, H. 456 (W. 102), composée en 1763, offre un exemple du défi qui se présentait à lui. A l'instar de celles figurant sur le disque précédent de cette collection elle s'apparente aux concertos de l'ancienne manière, moins d'un point de vue formel que du point de vue de l'instrumentation et de la répartition des rôles entre soliste et orchestre. Ici toutefois, l'addition de deux flûtes et de deux cors produit un son différent de l'ensemble habituel, limité aux cordes. Cette pièce, en deux mouvements, est calquée sur la toute première, H. 449 (W. 96), composée en 1762 et également en ré majeur qui figure dans le volume 9. Dans le premier mouvement, deux courtes pièces tirées des *Pièces de caractère* pour clavier seul alternent avec des variations dans le style d'un rondo. Le second mouvement, un *Moderato*, dérive aussi d'une pièce de caractère. L'opposition marquée entre soliste et orchestre, si caractéristique des concertos d'Emanuel Bach se retrouve peu ici. Au contraire, le discours des deux partenaires se développe ici sans aucune friction, et le soliste ne se distingue que par sa virtuosité impressionnante. On remarquera aussi une régularité rythmique, absente des concertos, et une utilisation abondante de la technique de la variation, typique de la musique destinée au public relativement populaire du milieu du dix-huitième siècle.

Comme une écoute attentive le met en évidence, les deux concertos présentés ici appartiennent à un genre tout à fait différent de celui de la sonatine. Le premier, H. 423 (W. 20), fut écrit en 1746 alors qu'Emanuel accordait tous ses soins à développer ses idées en manière de concerto. Nonobstant sa partie de basse constituée de notes répétées, et l'absence de caractère galant de ses lignes mélodiques, il se distingue des autres ouvrages de cette période et ne manque pas d'affinités avec les pièces plus tardives des années 1760, y compris le concerto figurant également sur ce disque, H. 454 (W. 38) en fa majeur. Composé en 1763, ce second concerto montre avec évidence que l'élite musicale berlinoise d'avant la guerre était de retour. Il perpétue le plan traditionnel du concerto, en trois mouvements, tous en forme de ritournelle et de caractère impétueux, typique des concertos plus anciens. Dans le premier solo qui ouvre l'œuvre, le violon solo se mêle intime-

ment à la main droite du clavier, effet d'autant plus efficace qu'il se déploie dans un espace sonore relativement restreint; ce passage se conclut par un *forte* du *tutti* dans un rapide échange avec le soliste, qui se détache avec netteté de son accompagnement de cordes. Ainsi, vers le milieu de sa vie, Emanuel Bach élargit son horizon stylistique tout en évoluant, comme la vie musicale dans laquelle il baignait, vers une plus grande flexibilité européenne du genre, sans abandonner toutefois les buts qu'il avait toujours assigné au concerto pour soliste.

© *Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 2002*

Remarques de l'interprète

Les Concertos et leurs styles : premières versions et révisions

Avec ce disque, nous poursuivons l'enregistrement intégral des concertos pour clavier de C.P.E. Bach. De même que dans les deux précédents volumes, nous avons rassemblé ici les concertos et sonatines écrits après 1762 ainsi que les concertos composés antérieurement mais révisés après 1762. Bien qu'il soit difficile de retracer avec exactitude le processus, on peut néanmoins raisonnablement admettre que Bach révisait régulièrement ses compositions antérieures, en fonction des exigences de la vie musicale berlinoise du début des années 1760, puis à Hambourg à partir de 1768. Comme compositeur et interprète, il veillait à toujours adapter ses œuvres aux exigences du concert.

Il serait intéressant de savoir si les versions originales de ces concertos frappaient moins par leur modernité les auditoires des années 1760 et 1770 que lorsqu'elles furent jouées pour la première fois, quelque vingt ans auparavant. Je pense qu'elles apparaissaient aussi hardies à leurs yeux qu'à nos propres yeux d'aujourd'hui. Se tenant à l'écart des courants stylistiques qui prévalaient au 18^{ème} siècle, elles devaient apparaître comme les œuvres d'un compositeur soucieux d'expérimenter de nouvelles idées et de nouvelles techniques, tenant peu compte des goûts en faveur auprès du public.

Préparant l'enregistrement de ces ouvrages, il nous a paru très intéressant de comparer les versions originales et les versions révisées car, en dépit du travail de réécriture, les œuvres de jeunesse conservent une saveur qui tranche avec le langage musical du Bach des années

de maturité. L'année 1760 marque à cet égard un tournant stylistique très important dans la carrière du compositeur : il composa beaucoup durant cette période (non seulement des concertos, mais aussi une quantité considérable de sonates pour clavier) et développa un style plus mature qui s'écarte notablement de son style des années 1740-1750. L'une des caractéristiques est la simplification et la maîtrise accrue des formules rythmiques : dans les premiers concertos, les formules rythmiques sont souvent compliquées, particulièrement vers 1746 où C.P.E. Bach semble s'être livré à ses plus audacieuses expérimentations. Comme le premier mouvement du *Concerto en do majeur* H. 423 (W. 20) qui figure sur ce disque, celui du *Concerto en la majeur* H. 422 (W. 19) qui date de la même année (voir le volume 5 de cette série) sont des exemples frappants d'un usage hardi de juxtaposition de valeurs rythmiques très courtes et très longues dans le même mouvement. Quelques-unes des *Sonates* de 1746 témoignent aussi de ces expériences rythmiques intéressantes (à paraître dans la série « The solo Keyboard Music »)

En général, les concertos composés après 1762 sont de plus de dimension plus modeste et leur forme est souvent plus simple ; leur homogénéité rythmique leur confère parfois un caractère plus proche du style baroque (comme le dernier mouvement du *Concerto en do mineur* H. 448 [W. 37] – voir volume 11) ; mais la plupart du temps, une construction plus symétrique, une moins grande activité harmonique les rapproche du style classique.

Les œuvres et leurs sources

Pour les œuvres contenues dans ce disque, nous avons utilisé les sources qui se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles ; dans le cas des deux concertos, cette source a été comparée avec l'autographe qui se trouve à Berlin. La plupart des *Sonatines* ne nous sont parvenues que grâce aux sources bruxelloises, c'est aussi le cas de celles qui figurent dans cet enregistrement.

© **Miklós Spányi 2002**

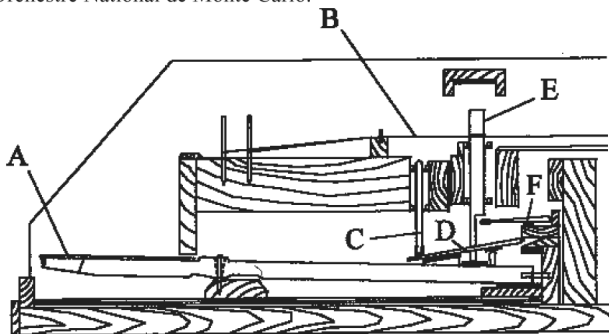
Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, puis il poursuivit

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 a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde et au pianoforte, 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 plusieurs 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 enseigne au Conservatoire d'Oulu en Finlande. En 2000, il s'est vu accorder une bourse de trois ans par le Conseil National de la Musique de Finlande. Il prépare actuellement l'édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Kœnemann à Budapest. Il enregistre régulièrement sur étiquette 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 C.P.E. 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.

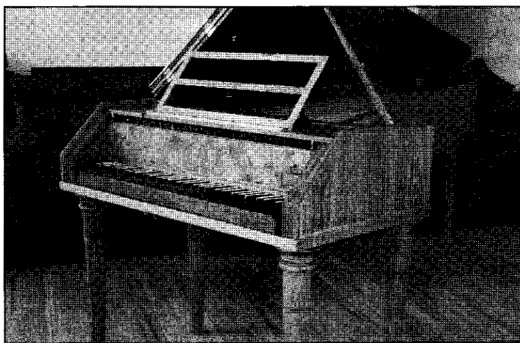
Péter Szűts est né à Budapest en 1965. Il a obtenu son diplôme de violon avec distinction à l'Académie de musique Ferenc Liszt. Il fut co-fondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est resté le premier violon. Péter Szűts est aussi un interprète

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. Depuis 2000, il est chef de pupitre à l'Orchestre National de Monte Carlo.



The tangent action

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



The instrument used on this recording

SOURCES

Concerto in F major, H. 454 (W. 38)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 356

Sonatina in D major, H. 456 (W. 102)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352

Concerto in C major, H. 423 (W. 20)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
 2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 354
-

CONCERTO ARMONICO

Violins: Péter Szűts (leader)

Piroska Vitárus

Györgyi Czirók

Ildikó Lang (*Concerto in F major, Sonatina in D major*)

Katalin Lukács (*Concerto in C major*)

László Paulik

Erzsébet Rácz

Violas: Éva Posvanecz

Balázs Bozzai

Cello: Balázs Máté

Double bass: Csaba Sipos

Flutes: Benedek Csalog

Vera Balog

Horns: Sándor Endrődy

Tibor Maruzsa

Also available in the series **Carl Philipp Emanuel Bach: Keyboard Concertos**
Miklós Spányi, keyboard; Concerto Armonico, artistic directors: Miklós Spányi and Péter Szűts.

Vol. 1 – BIS-CD-707

Concerto in A minor, H.403 (W. 1); Concerto in E flat major, H.404 (W. 2); Concerto in G major, H.405 (W. 3).

Vol. 2 – BIS-CD-708

Concerto in A major, H. 410 (W. 7); Concerto in G major, H.406 (W. 4); Concerto in F major, H.415 (W. 12).

Vol. 3 – BIS-CD-767

Concerto in G minor, H. 409 (W. 6); Concerto in A major, H. 411 (W. 8); Concerto in D major, H. 421 (W. 18).

Vol. 4 – BIS-CD-768

Concerto in G major, H. 412 (W. 9); Concerto in D minor, H. 420 (W. 17); Concerto in D major, H. 416 (W. 13).

Vol. 5 – BIS-CD-785

Concerto in D major, H. 414 (W. 11); Concerto in A major, H. 422 (W. 19); Concerto in E major, H. 417 (W. 14).

Vol. 6 – BIS-CD-786

Concerto in E minor, H. 418 (W. 15); Concerto in G minor, H. 442 (W. 32); Concerto in B flat major, H. 429 (W. 25).

Vol. 7 – BIS-CD-857

Concerto in A major, H. 437 (W. 29); Concerto in E minor, H. 428 (W. 24); Concerto in B flat major, H. 434 (W. 28).

Vol. 8 – BIS-CD-867

Concerto in G major, H. 444 (W. 34); Concerto in F major, H. 443 (W. 33); Concerto in B minor, H. 440 (W. 30).

Vol. 9 – BIS-CD-868

Concerto in E flat major, H. 446 (W. 35); Sonatina in D major, H. 449 (W. 96); Concerto in C minor, H. 407 (W. 5); Sonatina in G major, H. 451 (W. 98).

Vol. 10 – BIS-CD-914

Concerto in G major, H. 419 (W. 16); Sonatina in F major, H. 452 (W. 99); Concerto in B flat major, H. 447 (W. 36).

Vol. 11 – BIS-CD-1097

Concerto in C minor, H. 448 (W. 37); Sonatina in G major, H. 450 (W. 97); Concerto in B flat major, H. 413 (W. 10); Sonatina in E major, H. 455 (W. 100).

Also available in the series **Carl Philipp Emanuel Bach: The Solo Keyboard Music**
Miklós Spányi, clavichord

Vol. 1 – BIS-CD-878: The Prussian Sonatas (I)

Sonata in A minor, H. 4 (W. 65/2); From 'Preußische Sonaten' ('Prussian Sonatas'): No. 1 in F major, H. 24 (W. 48/1); No. 2 in B flat major, H. 25 (W. 48/2); No. 3 in E major, H. 26 (W. 48/3); No. 4 in C minor, H. 27 (W. 48/4).

Vol. 2 – BIS-CD-879: The Prussian Sonatas (II)

Sonata in C major (Prussian Sonata No. 5), H. 28 (W. 48/5); Sonata in A major (Prussian Sonata No. 6), H. 29 (W. 48/6); Sonata in E minor, H. 13 (W. 65/5); Sonata in C major, H. 17 (W. 65/8); Sonata in B flat major, H. 18 (W. 65/9).

Vol. 3 – BIS-CD-882: Early Sonatinas and Sonatas

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

Vol. 4 – BIS-CD-963: Six Early Sonatas from 1731-1740

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

Vol. 5 – BIS-CD-964: 'Leichte Sonaten' (I)

Sonata in B flat major, H. 116 (W. 62/16); Sonata in G major, H. 119 (W. 62/19);
Sechs Leichte Claviersonaten Nos. 1-3: C major, H. 162 (W. 53/1); B flat major, H. 180 (W. 53/2);
A minor, H. 181 (W. 53/3).

Vol. 6 – BIS-CD-978: 'Leichte Sonaten' (II)

Sonata in C major, H. 120 (W. 62/20); Sonata in G minor, H. 118 (W. 62/18);
Sechs Leichte Claviersonaten Nos. 4-6: B minor, H. 182 (W. 53/4); C major, H. 163 (W. 53/5);
F major, H. 183 (W. 53/6).

Vol. 7 – BIS-CD-1086: Sonatas from 1748-49

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

Vol. 8 – BIS-CD-1087: Sonatas and 'Petites Pièces' (I)

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

Vol. 9 – BIS-CD-1088: Six Sonates pour le Clavecin à L'usage des Dames (1765-66)

Sonata No. 1 in F major, W. 54/1 (H. 204); Sonata No. 2 in C major, W. 54/2 (H. 205);
Sonata No. 3 in D minor, W. 54/3 (H. 184); Sonata No. 4 in B flat major, W. 54/4 (H. 206);
Sonata No. 5 in D major, W. 54/5 (H. 185); Sonata No. 6 in A major, W. 54/6 (H. 207).



The horn section (Sándor Endrődy; Tibor Maruzsa)

Recording data: October 1998 (*Concerto in F major, Sonatina in D major*) and November 1999 (*Concerto in C major*)
at Phoenix Studio, Budapest-Diósd, Hungary

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann (*Concerto in F major, Sonatina in D major*); Ingo Petry (*Concerto in C major*)
Neumann microphones; Yamaha O2R digital mixer; Tascam DA-30 DAT recorder; Stax headphones (*Concerto in F major, Sonatina in D major*); Neumann microphones; Studer mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones;
cables by Alisca Orange (*Concerto in C major*)

Producer: Dirk Lüdemann (*Concerto in F major, Sonatina in D major*); **Ingo Petry** (*Concerto in C major*)

Digital editing: Dirk Lüdemann, Christian Starke

Cover texts: © Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2002; © Miklós Spányi 2002 (performer's remarks)

Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of the tangent piano: © Wenceslaus Mertens

Photographs from the recording sessions: © Miklós Spányi

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

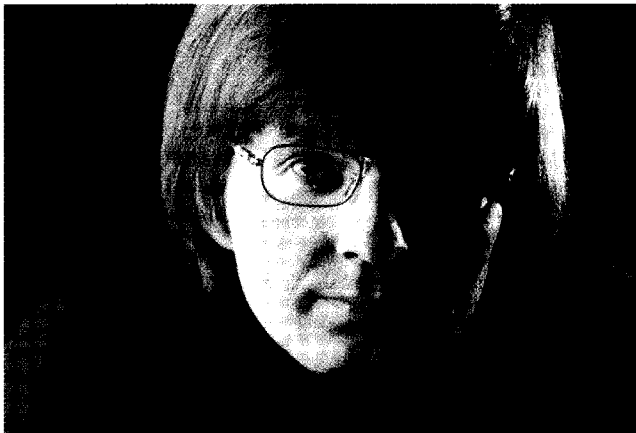
BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & ® 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



Miklós Spányi