

Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos — Volume 3

Miklós Spányi, harpsichord

Concerto Armonico • Péter Szűts



Miklós Spányi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in G minor, H. 409 (W. 6)** *(M/s)* **24'55**

- | | | |
|-----|-------------------------------|------|
| [1] | I. [without tempo indication] | 8'02 |
| [2] | II. <i>Largo</i> | 9'26 |
| [3] | III. <i>Allegro di molto</i> | 7'21 |
-

Concerto in A major, H. 411 (W. 8) *(M/s)* **20'30**

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 6'33 |
| [5] | II. <i>Andante e con sordini</i> | 7'35 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 6'17 |
-

Concerto in D major, H. 421 (W. 18) *(M/s)* **21'26**

- | | | |
|-----|------------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 7'48 |
| [8] | II. <i>Andante</i> | 6'06 |
| [9] | III. <i>Allegro di molto</i> | 7'21 |
-

Miklós Spányi, harpsichord

Concerto Armonico (performing on period instruments)

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

Cadenza in Concerto in G minor: original.

Cadenzas in Concertos in A major and D major improvised at the recording sessions.

World Première Recordings

When **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788) wrote his very first solo keyboard concerto (H. 403 [W.1], recorded in volume 1 of this series [BIS-CD-707]), he was a 19-year-old Leipzig university student ambitious to compose (and perform) the most modern music for keyboard. The project of writing a solo concerto for a principal keyboard instrument, instead of for the more expected violin or oboe, was still rather new and unusual in the 1730s, and one that few composers — apart from Emanuel's father, Sebastian Bach — had pursued. The solo concerto itself, however, had by 1730 established a strong and widely recognized Italianate tradition led most famously by the Venetian violinist Antonio Vivaldi. It was in fact Vivaldi's early concertos from around 1710 that had provided the young Sebastian Bach with his most important models of the modern Italian string concerto, embodying a new concerto manner that exploited the potential excitement of a massed group of stringed instruments by setting them against passages for a single solo instrument supported only by a bass part. And the senior Bach was not alone in his enthusiasm for this new concerto style: from the second decade of the century onward the popularity of Vivaldi's concertos swept through northern Europe.

By 1738, then, when Emanuel Bach took up a position in Berlin as keyboard player in the fledgling court of Frederick II, the Italianate concerto had an accepted rôle in German chamber music. It was the largest sort of instrumental piece — in terms of both length and ensemble size — that was commonly performed outside the church or the theatre, apart from the fledgling symphony (to which it was closely related); the solo keyboard concerto was, furthermore, the only accepted vehicle outside the church for the ambitious keyboard player who wished to perform for an audience of more than a handful of people. Sebastian Bach seems in fact to have performed his keyboard concertos in their earliest versions as organ concertos that formed part of regular Sunday morning cantatas. But by the 1730s he was apparently performing these pieces on the harpsichord, both at home musical gatherings and at the more public coffee-house meetings of the Leipzig *Collegium musicum*. During the next few decades the number and size of such semi-public musical performances grew steadily in Germany, as in most other countries of Europe, until by the last quarter of the century an institution closely resembling the modern concert

became widespread. During the nearly thirty years that Emanuel remained in Frederick's musical establishment in Berlin he may have played his concertos at court; but he most probably performed them much more often in a variety of other private as well as public musical gatherings.

The solo concerto was from the beginning admirably adapted to these new music-making circumstances, and continued to develop within the context of concerts directed toward the serious entertainment of a somewhat knowledgeable but nonetheless relatively large (and steadily growing) audience. When larger audiences prompted the use of larger performing spaces, the string parts could in principle be reinforced by as many instruments as were available; and the solo virtuoso's typical propensity for public display led easily both to increased length and to heightened excitement. The German composers of Emanuel Bach's generation had adopted a rather standardized version of the three-movement concerto plan cultivated by Vivaldi in the 1720s and 1730s. By 1740 the earlier emphasis on frequent timbral juxtapositions of the full string group with the very different sound of a single instrument with bass had given way to the more expansive development of a smaller number of individual sections: extended sections for the *tutti* strings now alternate with even longer ones dominated by the solo instrument. Thus each of the movements of the three concertos on this disc is divided into a rather small number of large parts defined essentially by timbre. A schematic representation might show quite long *tutti* sections at the beginning and end of each movement, with two or three internal ones that serve to delimit three or four long sections predominantly for the solo keyboard. Yet the oversimplifications of such an abstraction are immediately obvious: the solo keyboard player plays a traditional *basso continuo* part throughout the string passages, and the 'solo sections' are frequently interrupted by brief *tutti* passages and are sometimes accompanied by rather substantial activity.

Despite the deficiencies of this formulation, however, it nonetheless serves as a useful guide to an underlying structural principle of these movements, which are usually said to be in ritornello form, the 'ritornello' in this case being the predictably returning music played by the string group. It is indeed these ritornellos that commonly provide the most obvious harmonic framework for each movement: the

home key is established by the opening *tutti* section and reconfirmed by the closing one, while intermediate ritornellos are typically in other related keys. But this structure neither determines nor restricts the specific musical content of either the string *tutti* or the solo keyboard. Each of the three pieces on the present disc (like those on the preceding one) is thus free to work out a somewhat different relationship between the strings and the solo keyboard part.

Like the works included in volume 2 of this series (H. 406 [W. 4], H. 410 [W. 7], and H. 415 [W. 12]) the three pieces on the present disc were composed during Emanuel's early years in Berlin, in this case between 1740 and 1745. The concerto that most nearly approaches the smooth integration of solo and strings found in H. 406 (W. 4) (see volume 2) is H. 411 (W. 8) in A major, which Emanuel composed in 1741, just three years after his arrival in Berlin. As in that slightly earlier work, all three movements are dominated by graceful, galant melodies first presented by the string *tutti* and then restated by the solo with its own ornamental additions, sometimes even in cooperative alternation with the returning strings. The piece seems largely free from any sense of friction between keyboard and strings: the relatively rapid alternations of the two participants that mark parts of both outer fast movements carry little sense of interruption or of conflict, but seem to project a single musical line in a smoothly balanced, gracious manner.

In both the earliest and the latest works on this disc, however, the solo takes on a significant degree of independence, achieved by a variety of means. The fast movements of these concertos, H. 409 (W. 6) from 1740 and H. 421 (W. 18) from 1745, open with rather depersonalized and formulaic themes in the strings, but the solo keyboard immediately establishes its own individual character, whether by introducing its own thematic ideas or by transforming bits of *tutti* material into characteristic music of its own. And in both slow movements the solo actually superimposes its own music on the strings' restatement of their opening themes, achieving here an immediately audible claim to its separate identity. The composer seems indeed in these two pieces to have introduced something we might call psychological complexity, in which two self-aware musical personalities confront one another with the eventual aim of achieving some kind of workable relationship.

© **Jane R. Stevens 1996**

Performer's Remarks

In Volume 3 of the Complete Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach we perform two early concertos: the *Concerto in G minor*, H. 409 (W.6) from 1740 and the *Concerto in A major*, H. 411 (W.8) from 1741, and a somewhat later one: the *Concerto in D major*, H. 421 (W.18) from 1745. There are several reasons which have led us to the final sequence of the concertos in our recording series. First of all, I am convinced that the chronology in case of the keyboard concertos of C.P.E. Bach is a question of secondary importance, on account of the composer's habit of rewriting and correcting his own works throughout his life. If we consider the very latest versions of the concertos, we always face the newest ideas of the composer about his often much earlier compositions, showing an interesting mixture: early stylistic elements mingled with characteristics of his late musical language and technique of embellishment. On the other hand, making a series of recordings which contains all 64 works of Emanuel Bach for solo keyboard and orchestra (52 concertos and 12 sonatinas), we have come to the conclusion that it is absolutely essential to present the works on different instruments, through which our series could demonstrate at least *some* of the many possibilities of performance. (I have already discussed the main problems concerning the choice of solo instrument in my comments to Volumes 1 and 2.) Therefore it seemed to be reasonable to record first, consecutively, all the pieces we intended to perform with harpsichord. As I have chosen concertos from a full 12-year period to be performed on the harpsichord on the basis of historical research and personal experimentation, the sequence of pieces on the records might seem somewhat confusing at first sight: pieces are 'missing' from the chronological order. These 'gaps' will be filled in later, because these 'missing' works have survived mostly in late, often thoroughly revised versions which are already better suited to a later type of instrument. And, finally, we planned to group the works on each CD in such a way that the programme of each record offers a convincing musical compilation, with sufficient contrast, just like a concert programme.

Preparing the programme for this CD we have confronted again the problems of the differing versions. Of the versions of the *Concerto in G minor*, H. 409 (W.6) I have chosen the one that is probably the latest, preserved in the manuscript of the

Library of the Royal Conservatoire in Brussels, neatly copied by Bach's Hamburg copyist Michel. In this version some passages of the solo part are revised and numerous ornaments added, especially in the second movement. The last passage of the harpsichord part in the last movement have been rewritten so that it goes up as high as to f^3 , which is a clear indication of the late origin of this version: C.P.E. Bach used f^3 in his keyboard concertos and chamber music with *obbligato* keyboard only from 1762 onwards. Considering the possibility that this revision was probably made for a Hamburg performance, the work could be performed on a later instrument, too; but I have found the texture of this concerto so well suited to the harpsichord that I have opted for this instrument, resolving the problem of the missing f^3 on our harpsichord by retuning the two highest tones in the treble — presumably a rather common practice in the 18th century.

The *Concerto in A major*, H. 411 (W. 8) has been preserved in numerous manuscripts, differing from each other in some respects but displaying no sign of a major, more elaborate revision. Our performance is based on the Brussels manuscript, in which small mistakes and obscurities could be checked and corrected from a Berlin copy and from the existing autograph. Though Emanuel Bach's autographs very often differ from the 'performing versions' of other copies, which often contain numerous minor additions and changes by the composer, in case of this concerto the autograph version could not be ignored, as it features some small but significant changes: the long and very dissonant *appoggiaturas* in the orchestral ritornellos of the first movement were later *erased*. As this might be a kind of 'revision', undertaken by the composer himself in his later years, we have decided to record this version.

The sources of the *Concerto in D major*, H. 421 (W. 18), which was composed some years later than the other two works on this CD, display only very few divergences. We have decided to play the trills in the main theme of the first movement, missing from the autograph but included in the 'performing' copies, as well as the interesting viola syncopation in approximately the middle of the last movement, probably also a later addition, not found in the autograph.

I should like to thank Mrs. Rachel W. Wade for helping us with her very important information and suggestions concerning the sources of the *A major* and *D major concertos*.

© **Miklós Spányi 1996**

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city with Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) with Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich with Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on four keyboard instruments (organ, harpsichord, clavichord and fortepiano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For several years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. Miklós Spányi currently teaches at the Oulu Conservatory in Finland. This is his fourth BIS recording.

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performing practice with enthusiasm. The orchestra's first concert, on period instruments, took place in 1986. Since then, Concerto Armonico has rapidly become known in most European countries as well as in Hungary. In the years following its début, the orchestra appeared at numerous respected European festivals including the Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck and Styriarte Graz. The orchestra's repertoire extends from the early baroque to the late 18th century and focuses 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 member of the Trio Cristofori, and he a respected performer on the modern violin: he is a member of the Éder Quartet and commissioned leader of the Budapest Festival Orchestra.

Als **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-88) sein allererstes Konzert für ein Tasteninstrument solo schrieb (H. 403/W.1, auf der ersten CD dieser Serie zu finden), war er ein neunzehnjähriger Leipziger Universitätsstudent, der die modernste Klaviermusik komponieren (und spielen) wollte. Die Idee, ein Solokonzert für ein Tasteninstrument zu schreiben, anstatt der eher zu erwartenden Violine oder Oboe, war in den 1730er Jahren noch ganz neu und selten; nur ganz wenige Komponisten – mit Ausnahme von Emanuels Vater, Sebastian Bach – hatten sie aufgegriffen. Das Solokonzert an sich hatte aber um 1730 eine starke, weltweit anerkannte, italienisch gefärbte Tradition, deren berühmtester Vertreter der Venezianer Violinist Antonio Vivaldi war. Es waren in der Tat Vivaldis frühe Konzerte aus der Zeit um 1710, die dem jungen Sebastian Bach als wichtigste Vorbilder des modernen italienischen Streicherkonzerts dienten, indem sie eine neue konzertante Art darstellten, bei der die potentielle Spannung einer vereinigten Gruppe von Streichinstrumenten dadurch ausgenutzt wurde, daß sie im Kontrast zu Abschnitten für ein einziges, nur von einem Baßpart begleitetes Soloinstrument erschienen. Vater Bach war nicht als einziger von diesem neuen Konzertstil begeistert: mit Beginn im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts folgte die Beliebtheit der Vivaldischen Konzerte quer durch Nordeuropa durch.

Als Emanuel Bach 1738 in Berlin einen Posten als Klavierspieler am jungen Hof Friedrichs II. bekam, hatte also das Konzert italienischer Art eine akzeptierte Rolle in der deutschen Kammermusik. Dies war die größte Art von Instrumentalstück – hinsichtlich sowohl der Länge als auch der Ensemblegröße – die normalerweise

außerhalb der Kirchen und der Theater aufgeführt wurde, abgesehen von der in den Kinderschuhen steckenden Symphonie (mit der das Konzert eng verwandt war); das Konzert für Soloklavier war noch dazu das einzige akzeptierte Medium außerhalb der Kirche für den ehrgeizigen Klavierspieler, der vor einem Publikum von mehr als einer Handvoll Menschen spielen wollte. Es scheint, daß Sebastian Bach die frühesten Fassungen seiner Klavierkonzerte als Orgelkonzerte, Teil der regulären Sonntagkantaten, aufführte. In den 1730er Jahren spielte er aber offensichtlich diese Stücke auf dem Cembalo, sowohl bei musikalischen Zusammenkünften im Heim als auch bei eher öffentlichen Kaffeehaustreffen des Leipziger Collegium Musicum. Im Laufe der folgenden paar Jahrzehnte nahmen in Deutschland, wie in den meisten anderen europäischen Ländern, solche halböffentliche Musikaufführungen an Zahl und Größe ständig zu, bis sich im letzten Viertel des Jahrhunderts eine Einrichtung verbreitete, die große Ähnlichkeiten mit einem modernen Konzert aufwies. Während der fast dreißig Jahre, die Emanuel in Friedrichs musikalischen Diensten in Berlin blieb, ist es möglich, daß er seine Konzerte am Hof spielte, aber höchstwahrscheinlich spielte er sie wesentlich häufiger bei den verschiedensten anderen privaten und öffentlichen musikalischen Anlässen.

Von Anfang an war das Solokonzert diesen neuen Verhältnissen auf bewundernswerte Weise angepaßt, und es entwickelte sich weiterhin innerhalb von Konzerten, die als seriöse Unterhaltung für ein einigermaßen interessiertes, aber relativ großes (und stets wachsendes) Publikum dienen sollten. Wenn die Größe des Publikums die Verwendung eines größeren Konzertlokales erzwang, konnten die Streicherparts im Prinzip um so viele Instrumente verstärkt werden, wie zur Verfügung standen, und die typische Neigung des Solovirtuosen zur öffentlichen Zurschaustellung führte leicht zu größerer Länge und Begeisterung. Die deutschen Komponisten in Emanuel Bachs Generation hatten eine eher standardisierte Fassung der von Vivaldi in den 1720er und 30er Jahren entwickelten Anlage des Konzertes angenommen. Um 1740 hatte die frühere Betonung häufiger klanglicher Gegenüberstellungen der gesamten Streichergruppe und des völlig verschiedenartigen Klanges eines einzelnen Instrumentes mit Baß der expansiveren Entwicklung einer geringeren Anzahl von einzelnen Abschnitten den Platz geräumt: ausgedehnte Abschnitte für Tuttiastreicher und noch längere Abschnitte, bei denen das

Soloinstrument dominiert, wechseln sich gegenseitig ab. Somit ist jeder Satz der drei Konzerte auf dieser CD in relativ wenige aber große Abschnitte geteilt, die in der Hauptsache klangmäßig bestimmt sind. Eine schematische Darstellung würde recht lange Tuttiabschnitte am Anfang und Ende eines jeden Satzes zeigen, mit zwei oder drei weiteren Abschnitten in der Mitte, die drei oder vier lange Teile abgrenzen, die hauptsächlich für Soloklavier sind. Daß diese Abstraktion zu sehr vereinfacht ist, ist allerdings klar: der Klaviersolist spielt während der Streicherpassagen einen traditionellen Continuoart, und die „Soloabschnitte“ werden häufig von kurzen Tutti unterbrochen, und mitunter von einer recht bedeutenden Streicheraktivität begleitet.

Trotz der Mängel in dieser Analyse kann sie durchwegs als Einführung in das grundlegende strukturelle Prinzip dieser Sätze dienen, von denen meistens gesagt wird, daß sie in Ritornelloform komponiert sind, wobei das „Ritornello“ in diesem Falle die voraussagbare, wiederkehrende Musik wäre, die vom Streicherensemble gespielt wird. Diese Ritornellos liefern auch meistens den harmonischen Rahmen eines jeden Satzes: die Grundtonart wird im Tuttiabschnitt des Anfangs festgelegt und im Schlußteil wieder bestätigt, während die Ritornellos dazwischen normalerweise in verwandten Tonarten geschrieben sind. Aber diese Struktur weder bestimmt noch beschränkt den spezifischen musikalischen Inhalt der Streichertutti oder des Soloklaviers. Jedes der drei Stücke auf der vorliegenden CD (wie auch auf der vorigen) kann somit eine etwas unterschiedliche Verwandtschaft zwischen den Streichern und dem Tasteninstrument herstellen.

Wie die Werke im zweiten Teil dieser Serie (H. 406/W. 4, H. 410/W. 7, H. 415/W. 12) wurden auch die drei Stücke auf dieser CD während Emanuels früher Jahre in Berlin komponiert, in diesem Falle zwischen 1740 und 1745. Das Konzert, das am ehesten der geschmeidigen Integration von Solo und Streichern in H. 406/W. 4 (Teil 2 der Ausgabe) nahekommt ist H. 411/W. 8 in A-Dur, das Emanuel 1741, drei Jahre nach seiner Ankunft in Berlin, komponierte. Wie in jenem etwas früheren Werk werden alle drei Sätze von anmutigen, galanten Melodien beherrscht, die zunächst vom Streichertutti gebracht und dann vom Solisten wieder aufgenommen werden, wobei eigene Verzierungen hinzugefügt werden, manchmal sogar in wechselnder Zusammenarbeit mit den zurückkehrenden Streichern. Das Stück scheint weit-

gehend von Reibungen zwischen dem Solisten und den Streichern frei zu sein: die relativ schnellen Wechsel zwischen den beiden Beteiligten, die für Teile der Ecksätze charakteristisch sind, erwecken kaum den Eindruck einer Unterbrechung oder eines Konflikts, sondern bringen eher eine einzige musiklische Linie auf eine schön ausgewogene, anmutige Art.

In dem frühesten und dem spätesten Werk auf dieser CD macht sich aber der Solopart durch die Anwendung verschiedener Mittel bemerkenswert selbständig. Die schnellen Sätze dieser Konzerte, H. 409/W.6 (1740) und H. 421/W.18 (1745) beginnen mit ziemlich unpersönlichen und formelhaften Themen in den Streichern, aber das Soloklavier legt gleich seinen eigenen, persönlichen Charakter an den Tag, entweder durch eigene thematische Gedanken oder durch das Verwandeln von Tuttimaterial in eigene, charakteristische Musik. Und in den beiden langsamen Sätzen bringt sogar der Solist eigene Musik oberhalb der Reprise der Anfangsthemen in den Streichern, wodurch er hörbar Anspruch auf eine eigene Identität erhebt. In diesen beiden Stücken scheint der Komponist in der Tat etwas zu bringen, das wir psychologische Komplexität nennen könnten, wobei zwei selbstbewußte musikalische Persönlichkeiten einander gegenüberstehen, mit dem Ziel, eventuell irgendeine Art von praktischer Beziehung herzustellen.

© *Jane R. Stevens 1996*

Bemerkunges des Interpreten

Auf der dritten CD unserer Serie „The Complete Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach“ spielen wir zwei frühe Konzerte: das *Konzert g-moll* H. 409 (W. 6) aus dem Jahre 1740 und das *Konzert A-Dur* H. 411 (W. 8) von 1741, sowie ein etwas späteres Werk: das *Konzert D-Dur* H. 421 (W. 18), komponiert 1745. Es hat verschieden Gründe gegeben, die uns veranlaßt haben, die Stücke dieser Aufnahme-serie in der vorliegende Reihenfolge zu präsentieren. Einerseits bin ich davon überzeugt, daß die genaue Chronologie der Clavierkonzerte Emanuel Bachs eine Frage zweiten Ranges wird wenn wir bedenken, wie oft C.Ph.E. Bach seine eigenen Werke während seines Lebens revidiert und neugefasst hat. In den spätesten Fassungen begegnen wir immer die allerneuesten Ideen des Komponisten von seinen oft viel früheren Kompositionen, und diese Spätfassungen weisen immer eine reizvolle

Mischung verschiedener Stilelemente auf, wobei Merkmale von Bachs Frühstil mit charakteristischen Elementen seiner späteren Musiksprache und Ornamentationsweise verschmolzen worden sind. Andererseits handelt es sich um eine Gesamteinspielung aller 64 Werke Emanuel Bachs für konzertierendes Tasteninstrument und Orchester (52 Konzerte und 12 Sonatinen), was uns beinahe zwingt, die Werke auf verschiedenen Instrumenten aufzunehmen, womit mindestens *einige* der zahlreichen Aufführungsmöglichkeiten vorgeführt werden können. (Das Problem der Wahl des Soloinstrumentes habe ich ausführlicher in meinen Kommentaren zu den Platten 1 und 2 dieser Serie beschrieben.) Es erschien sinnvoll, zuerst alle Konzerte, die wir für Cembalo vorgesehen haben, nacheinander aufzunehmen. Da ich Konzerte aus einem breitem Zeitraum von 12 Jahren aufgrund historischer Untersuchungen und persönlicher Überlegungen auf Cembalo einspielen wollte, dürfte die so entstehende Reihenfolge auf den ersten Blick als verwirrend erscheinen: es fehlen Stücke aus der chronologischen Ordnung. Die fehlenden Werke aber, die meistens in späteren, überarbeiteten Fassungen überliefert worden sind, werden auf einem zeitlich späteren Instrument, worauf sie meines Erachtens besser passen, aufgenommen werden.

Bei der Vorbereitung der Werke für diese CD wurden wir wieder einmal mit den verschiedenen abweichenden Fassungen konfrontiert. Von den Fassungen des *g-moll-Konzerts* H. 409 (W. 6) haben wir die vermutlich späteste gewählt, überliefert in einer Handschrift der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums zu Brüssel, abgeschrieben vom Bachs Hamburger Kopisten, Michel. In dieser Version sind etliche Stellen der Solostimme revidiert und, insbesondere im zweiten Satz, reichlich ornamentiert. Die letzte Passage der Cembalostimme im letzten Satz wurde so neugestaltet, daß sie bis zum f^3 hinaufgeht, was ein sicheres Merkmal der späten Entstehungszeit dieser Fassung ist, da Emanuel Bach den Ton f^3 in seinen Clavierkonzerten und in seiner Kammermusik mit obligatem Tasteninstrument erst ab 1762 gebrauchte. Wenn wir die Möglichkeit erwägen, daß diese Spätfassung für eine eventuelle Aufführung in Hamburg bestimmt war, wäre es stilistisch berechtigt, das Werk auf einem späteren Instrumententypus spielen zu können. Ich habe aber die Satzstruktur der Solostimme (besonders in den Ecksätzen) so gut für Cembalo geeignet gefunden, daß ich doch dieses Instrument gewählt habe. Das

Problem des fehlenden f³ habe ich durch Hochstimmen der zwei höchsten Diskantöne gelöst, ein Verfahren, das im 18. Jahrhundert wohl praktiziert worden ist.

Das *A-Dur-Konzert* H. 411 (W. 8) ist in zahlreichen, etwas abweichenden Handschriften überliefert worden, die aber keine Merkmale einer echten Umarbeitung aufweisen. Unsere Aufnahme beruht auf der Fassung der Brüsseler Handschrift, deren Fehler und Undeutlichkeiten mit Hilfe einer Berliner Stimmenabschrift und der autographen Partitur korrigiert werden konnten. Obwohl Emanuel Bachs Autographie manchmal erheblich von den „Spielfassungen“ der Stimmensätze abweichen, die oft wichtige kleine Änderungen und Zusätze des Komponisten enthalten, konnte die autographen Partitur des *A-Dur-Konzerts* nicht unberücksichtigt bleiben, da sie interessante kleine Korrekturen zeigt: die langen, sehr dissonierenden Vorschläge in den Streichertuttis des ersten Satzes wurden zu einem späteren Zeitpunkt entfernt. Da dies wohl als eine Art von „Revision“ betrachtet werden kann, vorgenommen vom Komponisten selbst in seinen späten Jahren, haben wir uns für diese Fassung entschieden.

Die Quellen des einige Jahre später komponierten *D-Dur-Konzerts* H. 421 (W. 18) weichen voneinander nur geringfügig ab. Im Kopfstück des ersten Satzes spielen wir die Triller, die nur in den Stimmenabschriften erhalten sind, im Autographen dagegen nicht. Dasselbe gilt für eine interessante Synkopenstelle der Bratschen gegen Mitte des dritten Satzes. Beide sind wahrscheinlich spätere Zusätze des Komponisten.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Rachel W. Wade für ihre wertvollen Informationen und Vorschläge bei der Auswertung der Quellen der *Konzerte A-Dur* und *D-Dur* herzlich bedanken.

© **Miklós Spányi 1996**

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Geburtsstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén. Er setzte seine Studien am Kgl. Flämisches Konservatorium bei Jos van Immerseel fort, und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten Ländern Europas Konzerte gegeben, als Solist auf vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Klavichord und Fortepiano), wie auch als Continuospieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles.

Er hat erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987) gewonnen. Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk von C.Ph.E. Bach konzentriert. Er hat auch intensiv daran gearbeitet, C.Ph.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Klavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet derzeit am Ouluer Konservatorium in Finnland. Dies ist seine vierte BIS-Aufnahme.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Franz-Liszt-Musikakademie gegründet, die zusammen gespielt und begeistert barocke Aufführungspraxis studiert hatten. Das erste Konzert des Orchesters, auf Originalinstrumenten, fand 1986 statt. Seither wurde Concerto Armonico in den meisten europäischen Ländern schnell bekannt. In den Jahren, die dem Debüt folgten, erschien das Orchester bei vielen angesehenen europäischen Festspielen, z. B. dem Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck und Styriarte Graz. Das Repertoire des Orchesters erstreckt sich vom frühen Barock bis ins späte 18. Jahrhundert und betont ganz speziell die Musik der Bachsöhne, vor allem die von C.Ph.E. Bach, dessen Musik Concerto Armonico sehr intensiv studiert und aufgeführt hat. Die künstlerische Leitung des Ensembles ist in den Händen von Miklós Spányi und Péter Szűts.

Péter Szűts wurde 1965 in Budapest geboren. Er erhielt sein Violindiplom mit Auszeichnung an der Franz-Liszt-Musikakademie. Er war Mitbegründer des Barockorchesters Concerto Armonico und ist seither dessen Konzertmeister. Péter Szűts ist auch Mitglied des Trio Cristofori, und er ist ein respektierter Interpret auf der modernen Violine: er ist Mitglied des Éder-Quartetts und beauftragter Konzertmeister des Budapester Festivalorchesters.

Quand **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788) écrivit son tout premier concerto solo pour instrument à clavier (H. 403/W.1, enregistré dans le premier volume de cette série), il était un étudiant de 19 ans à l'université de Leipzig, ambitieux de composer (et d'exécuter) la musique la plus moderne qui soit pour instrument à clavier. Le projet d'écrire un concerto solo pour instrument à clavier principal, au lieu du violon ou du hautbois comme c'était plutôt la coutume, était une chose encore assez nouvelle et inhabituelle dans les années 1730 et peu de compositeurs — sauf le père d'Emanuel, Sebastian Bach — s'étaient lancés dans pareille aventure. Le concerto solo lui-même cependant avait établi, en 1730, une tradition italienne solide et largement reconnue à la tête de laquelle émanait l'illustre violoniste vénitien Antonio Vivaldi. Ce sont en fait les premiers concertos d'environ 1710 de Vivaldi qui avaient servi au jeune Sebastian Bach de modèles les plus importants au concerto pour cordes italien moderne, donnant forme à un nouveau genre de concerto qui exploitait l'excitation potentielle d'un groupe massif d'instruments à cordes en l'opposant à des passages pour un seul instrument solo supporté seulement par une partie de basse. Et Bach senior n'était pas le seul à être enthousiasmé par ce nouveau style de concerto: à partir de la seconde décennie du siècle, la popularité des concertos de Vivaldi se répandit en feu de poudre dans le nord de l'Europe.

Vers 1738, quand Emanuel Bach accepta un poste de claveciniste à la cour huppée de Frédéric II à Berlin, le concerto italianisé occupait une place admise dans la musique de chambre allemande. C'était la pièce instrumentale la plus grande — en termes de longueur et de grosseur de l'ensemble — à être communément jouée hors de l'église ou du théâtre, hormis la symphonie snobinarde (à laquelle elle était reliée de près); de plus, le concerto pour instrument à clavier était le seul véhicule accepté hors de l'église pour l'ambitieux claveciniste qui désirait se produire devant un public dépassant une poignée de personnes. Sebastian Bach aurait en fait joué ses concertos pour clavier dans leurs versions premières comme concertos pour orgue faisant partie de ses cantates habituelles du dimanche matin. Mais vers 1730, il semble qu'il jouait ces pièces au clavecin, lors de rencontres musicales domestiques et aux rencontres plus publiques de café du Collegium musicum de Leipzig. Au cours des décennies suivantes, de telles exécutions semi-

publiques gagnèrent en nombre et en grosseur en Allemagne, comme dans la plupart des autres pays européens, jusqu'à ce qu'une institution ressemblant beaucoup au concert moderne devint très répandue vers 1775. Au cours des 30 ans presque qu'Emanuel fut du nombre des musiciens de Frédéric à Berlin, il aura peut-être interprété ses concertos à la cour; mais il les joua fort probablement beaucoup plus souvent lors de réunions musicales privées ou publiques.

Dès le début, le concerto solo était admirablement adapté à ces nouvelles circonstances musicales et il continua de se développer dans le contexte de concerts visant un divertissement sérieux d'un public suffisamment connaisseur mais pourtant relativement nombreux (et qui s'accroissait constamment). Quand un grand public nécessita des salles de concert plus spacieuses, les parties de cordes purent en principe être renforcées par autant d'instruments qu'il y en avait de disponibles; et la propension typique du soliste virtuose au déploiement disposait facilement à un accroissement de longueur et à une excitation accrue. Les compositeurs allemands de la génération de Bach avaient adopté une version plutôt classique de la forme de concerto en trois mouvements cultivée par Vivaldi dans les années 1720 et 1730. En 1740, l'accent mis auparavant sur de fréquentes juxtapositions de timbre dans le groupe complet de cordes au son très différent d'un instrument unique avec basse avait fait place au développement plus expansif d'un nombre réduit de sections individuelles: des sections étendues pour les cordes *tutti* alternent maintenant avec d'autres encore plus longues dominées par l'instrument solo. Ainsi, chaque mouvement des trois concertos sur ce disque est divisé en un petit nombre de grandes parties définies essentiellement par le timbre. Une représentation schématique pourrait montrer des *tutti* assez longs au début et à la fin de chaque mouvement avec deux ou trois sections internes servant à en délimiter trois ou quatre longues dominées par le clavier solo. Les "sursimplifications" d'une telle abstraction sont immédiatement évidentes: le soliste joue une partie de basso continuo traditionnelle tout au long des passages aux cordes et les "sections solos" sont fréquemment interrompues par de brefs passages *tutti* et sont parfois accompagnés d'une activité assez substantielle aux cordes.

Malgré les déficiences de cette formulation, elle sert néanmoins de guide pratique à un principe structurel sous-jacent de ces mouvements que l'on dit normale-

ment être en forme de ritornello, le “ritornello” étant dans ce cas la musique au retour prévisible jouée par le groupe des cordes. Ce sont ces ritornellos qui fournissent généralement le cadre harmonique le plus évident à chaque mouvement: la tonalité principale est établie par la section *tutti* du début et reconfirmée par la terminale tandis que les ritornellos intermédiaires sont habituellement dans d'autres tonalités rapprochées. Mais cette structure ne détermine ni ne restreint le contenu musical spécifique du *tutti* des cordes ou du clavier solo. Chacune des trois pièces sur ce disque (comme celles sur le précédent) est ainsi libre d'élaborer une relation légèrement différente entre les cordes et la partie de clavier solo.

Comme les œuvres comprises dans le volume 2 de cette série (H. 406/W. 4), H. 410/W. 7) et H. 415/W. 12), les trois pièces de celui-ci datent des premières années d'Emanuel à Berlin, dans ce cas entre 1740 et 1745. Le concerto qui s'approche le plus de l'intégration en douceur du solo et des cordes trouvée dans H. 406/W. 4 (voir volume 2) est H. 411/W. 8 en la majeur qu'Emanuel composa en 1741, trois ans seulement après son arrivée à Berlin. Comme dans cette œuvre légèrement antérieure, tous les trois mouvements sont dominés par des mélodies galantes élégantes présentées d'abord aux cordes *tutti*, puis répétées par le solo avec ses additions ornamentales propres, parfois même en alternance coopérative avec le retour des cordes. La pièce semble bien dénuée de tout sens de friction entre le clavier et les cordes: les alternances relativement rapides des deux participants qui marquent les parties des deux mouvements vifs extérieurs transmettent une impression restreinte d'interruption ou de conflit; elle semble plutôt projeter une ligne musicale unique avec grâce et équilibre discret.

Dans les premières comme dans les dernières œuvres sur ce disque cependant, le solo présente un degré important d'indépendance obtenu par des moyens variés. Les mouvements rapides de ces concertos, H. 409/W. 6 de 1740 et H. 421/W. 18 de 1745, s'ouvrent sur des thèmes plutôt dépersonnalisés et stéréotypés aux cordes; mais le clavier solo établit immédiatement son propre caractère individuel, que ce soit par l'introduction de ses thèmes ou par la transformation de fragments du matériel *tutti* en musique caractéristique en soi. Et dans les deux mouvements lents, le solo superpose en fait sa propre musique à la répétition aux cordes de leurs thèmes d'ouverture, arrivant ici à une prétention immédiatement perceptible à son

identité particulière. Le compositeur semble vraiment dans ces deux pièces avoir introduit quelque chose que l'on pourrait appeler complexité psychologique, dans laquelle deux personnalités musicales conscientes se confrontent dans le but éventuel de parvenir à quelque sorte de relation possible.

© **Jane R. Stevens 1996**

Commentaires de l'exécutant

Dans notre volume 3 de l'intégrale des concertos pour instrument à clavier de Carl Philipp Emanuel Bach, nous n'exécutons que deux concertos hâtifs: le *concerto en sol mineur* H. 409 (W. 6) de 1740 et le *concerto en la majeur* H. 411 (W. 8) de 1741, et un concerto un peu ultérieur aux deux premiers: le *concerto en ré majeur* H. 421 (W. 18) de 1745. Plusieurs raisons nous ont guidés quant au choix de cette suite de concertos dans notre série d'enregistrements. Tout d'abord, je suis convaincu que la chronologie dans le cas des concertos pour clavier de C.Ph.E. Bach est une question d'ordre secondaire puisque le compositeur avait l'habitude de réécrire et de corriger ses œuvres tout au long de sa vie. Si nous considérons les toutes dernières versions des concertos, nous faisons toujours face aux idées les plus récentes du compositeur sur ses compositions souvent bien antérieures, montrant un mélange intéressant d'éléments du style premier alliés à des caractéristiques de son langage musical tardif et de la technique d'ornementation. D'un autre côté, en faisant une série d'enregistrements qui contiennent toutes les 64 œuvres d'Emanuel Bach pour clavier solo et orchestre (52 concertos et 12 sonatines), nous en sommes arrivés à la conclusion qu'il est absolument important de présenter les œuvres sur des instruments différents au moyen desquels notre série peut démontrer au moins *quelques-unes* des nombreuses possibilités d'exécution. (J'ai déjà parlé du choix de l'instrument solo dans mes commentaires aux volumes 1 et 2.) C'est pourquoi il a d'abord semblé raisonnable d'enregistrer en premier consécutivement toutes les pièces que nous voulions interpréter au clavecin. Comme j'ai choisi de jouer au clavecin, en me fondant sur des recherches historiques et des expériences personnelles, des concertos couvrant une longue période de 12 ans, la suite des pièces sur les disques pourrait sembler déroutante à première vue: il en "manque" selon l'ordre chronologique. Ces "trous" seront comblés plus tard parce que ces œuvres "manquantes" ont survécu principalement dans des versions tardives, souvent minutieusement révi-

sées, qui conviennent déjà mieux à un type plus récent d'instrument. Et finalement une autre raison importante: nous avons eu l'intention de regrouper les œuvres sur chaque CD de façon à ce que le programme des disques présente une compilation musicale convaincante avec des contrastes suffisants, à la manière d'un programme de concert.

En préparant le programme pour ce CD, nous avons encore fait face au problème des différentes versions. Des versions du *concerto en sol mineur* H. 409 (W. 6), j'ai choisi probablement la plus récente, conservée dans le manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, soigneusement copié par le copiste de Bach, Michel de Hambourg. Dans cette version, certains passages de la partie solo sont révisés et de nombreux ornements, ajoutés, surtout dans le second mouvement. Le dernier passage de la partie de clavecin dans le dernier mouvement a été réécrit de façon à ce qu'il atteigne fa³, ce qui est un signe clair et net de la date tardive de cette version: C.Ph.E. Bach n'utilisa fa³ dans ses concertos pour clavier et musique de chambre avec clavier obligé qu'à partir de 1762. Comme il est possible que cette révision fût probablement faite pour un concert à Hambourg, l'œuvre pourrait être exécutée sur un instrument plus récent aussi mais j'ai trouvé que la structure de ce concerto convenait si bien au clavecin que j'ai opté pour cet instrument, résolvant le problème du fa³ manquant sur notre clavecin en réaccordant les deux notes les plus aiguës — une pratique certainement assez courante au 18^e siècle.

Le *concerto en la majeur* H. 411 (W. 8) est conservé dans de nombreux manuscrits présentant entre eux quelques différences mais aucun signe d'une révision réelle, plus élaborée. Notre interprétation repose sur le manuscrit de Bruxelles dont quelques petites fautes et défauts de clarté ont été contrôlés et corrigés à partir d'une copie de Berlin et du manuscrit autographe existant. Quoique les autographes d'Emanuel Bach diffèrent très souvent des "versions d'exécution" d'autres copies qui contiennent fréquemment de nombreuses petites additions et changements du compositeur, dans le cas de ce concerto, la version de l'autographe ne pouvait pas être laissée sans considération car elle présente des petits changements très intéressants: les longues appoggiatures très dissonantes dans les ritornellos de l'orchestre dans le premier mouvement ont été *effacées*. Comme il pourrait s'agir d'une

sorte de “révision” entreprise par le compositeur dans ses dernières années, nous avons décidé d’enregistrer cette version.

Les sources du *concerto en ré majeur* H. 421 (W.18), de quelques années plus jeune, ne présentent que quelques rares écarts. Nous avons décidé de jouer les trilles dans le thème principal du premier mouvement, manquant dans l’autographe mais inclus dans les copies “d’exécution”, ainsi que les intéressantes syncopes des altos vers le milieu du dernier mouvement, probablement aussi une addition tardive qui ne se trouve pas dans l’autographe.

Je voudrais aussi ici remercier Mme Rachel W. Wade de son aide; elle nous a apporté des suggestions et renseignements très importants concernant les sources des *concertos en la majeur et ré majeur*.

© **Miklós Spányi 1996**

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

L’orchestre baroque hongrois **Concerto Armonico** fut fondé en 1983 par des étudiants à l’académie de musique Ferenc Liszt qui avaient joué ensemble et étudié avec enthousiasme l’exécution baroque. Le premier concert de l’orchestre, sur des instruments d’époque, eut lieu en 1986. Depuis, Concerto Armonico s’est rapidement fait connaître dans la plupart des pays européens ainsi qu’en Hongrie. Dans les années suivant ses débuts, l’orchestre participa à plusieurs festivals européens

respectés dont le festival des Flandres, le festival de Hollande, le Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck et Styriarte Graz. Le répertoire de l'orchestre s'étend du début du baroque à la fin du 18^e siècle et se spécialise dans la musique des fils de Bach, surtout celle de Carl Philipp Emanuel Bach que Concerto Armonica 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 obtint son diplôme de violon avec distinction à l'académie de musique Ferenc Liszt. Il est le cofondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est depuis le premier violon. Péter Szűts fait aussi partie du Trio Cristofori et il est un interprète respecté sur le violon moderne: il est membre du Quatuor Éder et premier violon de l'Orchestre du Festival de Budapest.

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord built in 1991 by Werner Stannat from the workshop of Michael Walker, Neckargemünd, after Hieronymus Albre Hass, Hamburg 1734

SOURCES

Concerto in G minor, H. 409 (W. 6)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887

Concerto in A major, H. 411 (W. 8)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887
3. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 513

Concerto in D major, H. 421 (W. 18)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352
 2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887
 3. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 508
-

CONCERTO ARMONICO

Violins: Péter Szűts (leader)
Györgyi Czirók
Éva Posvanecz
Piroska Vitárius
László Paulik
Gergely Kuklis
Ágnes Kovács

Violas: Balázs Bozzai
Erzsébet Rácz

Cello: Balázs Máté

Double bass: György Schweigert

Harpsichord: Miklós Spányi

Recording data: 1995-10-29/30 at the Angyalföld Reformed Church (Angyalföldi református templom), Budapest, Hungary

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; STAX headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Hans Kipfer

Cover texts: © Jane R. Stevens 1996 (the music); © Miklós Spányi 1996 (performer's remarks)

German translation: Julius Wender (the music); Miklós Spányi (performer's remarks)

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© 1995 & © 1996, BIS Records AB

**Concerto Armonico would like to thank Triola-Corvinus Alapítvány
(foundation) for acquiring the sources.**

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

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

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

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

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

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

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

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

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

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

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

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

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

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

BIS-CD-1086

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

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

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

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

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

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

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

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

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

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

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

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

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

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

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

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

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Péter Szűts

Photo: © Andrea Felvégi



Concerto Armonico

Photo: © Andrea Felvégi



The harpsichord used on this recording