



C.P.E. Bach The Complete Keyboard Concertos **Volume 14**

Miklós Spányi tangent piano • **Opus X** • **Petri Tapio Mattson**

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)

CONCERTO IN A MINOR, H. 430 (W. 26) 27'39

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro assai</i> | 10'57 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 8'26 |
| 3 | III. <i>Allegro assai</i> | 8'05 |

SONATINA IN C MAJOR, H. 460 (W. 101) 16'55

World Première Recording

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 4 | I. <i>Larghetto</i> | 6'02 |
| 5 | II. <i>Allegro</i> | 5'25 |
| 6 | III. <i>Alla polacca</i> | 5'20 |

CONCERTO IN E FLAT MAJOR, H. 467 (W. 40) 25'26

World Première Recording

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 7'42 |
| 8 | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 9'03 |
| 9 | III. <i>Allegro ma non troppo</i> | 8'31 |

TT: 71'12

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano*

OPUS X *ensemble*

PETRI TAPIO MATTSON & MIKLÓS SPÁNYI *artistic direction*

CADENZAS:

Concerto in A minor, H. 430 (W. 26): original

Concerto in E flat major, H. 467 (W. 40): improvised at the recording session

Scoring assistant: Magdy Spányi

INSTRUMENTARIUM:

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

BACH AND HIS COMPOSER SIBLINGS

As we consider the work of a great composer, it is easy to forget that he occupied a place not only in the history of the music of his time but also in his own everyday world of associates, friends, and family. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) was a sociable and engaged musician with a wide range of interests, reflected in the diversity of his contacts in the world of mid-eighteenth-century Berlin intellectual society. And, as a son of Johann Sebastian Bach, he was also part of an intensely musical family that was not only of critical importance in his early life and education but that continued to play a part in his adult life. Of greatest interest to us today are both his illustrious father and the three brothers who, like Emanuel, gained some importance as composers.

The second surviving son of Sebastian Bach by his first marriage, Emanuel grew up together with his older brother, born four years earlier, Wilhelm Friedemann (1710-84). As was the custom for generations of Bach musicians, musical instruction was provided by their father, who gave them lessons in composition, taught them to play the organ, harpsichord and clavichord and, as they reached adolescence and early adulthood, enlisted them in family ensemble performances and in the constant work of copying music. Sebastian seems to have put his greatest hope in Friedemann, whom he chose to accompany him on musical journeys and for whom he wrote the 1731 letter of application that secured his son his first position as an organist at the Sophienkirche in Dresden. During his years in Dresden, Friedemann wrote the greater number of the instrumental works, including especially keyboard sonatas and several keyboard concertos, for which he is most remembered. He nevertheless failed to fulfil his father's hopes for him; by the late 1740s, soon after his move to a significantly more important organ and music director's position in Halle, he became embroiled in

several disputes, beginning a pattern that was to become all too frequent. He continued throughout his time in Dresden and later in Halle to have close contacts with Sebastian, who made a number of visits to him and whom he accompanied on several trips, including the famous visit to Berlin to the court of Frederick the Great, where Emanuel was serving as keyboard player. Upon the death of his father in 1750 he returned to Leipzig to settle the estate, after which he escorted his younger half-brother Johann Christian into the care of Emanuel in Berlin, where Friedemann remained for several months, thereby earning the reprimand of his Halle employers.

By this time it would have been clear to most that Emanuel had a distinctly different temperament from his impetuous and charming older brother, one that was proving conducive to building a solid and stable career. (By 1745, for instance, when he and his father helped to sell Friedemann's first printed sonata in Leipzig and Berlin, he himself had already published two sets of his own keyboard sonatas.) Although personal relations between Emanuel and Friedemann are difficult to document after 1750, the strong family tradition of maintaining close musical and personal ties suggests the likelihood that they remained in contact despite Friedemann's increasing difficulties. Both the importance the Bachs attached to their musical family and the relative stability of Emanuel's life and career are evidenced in the decision to entrust to him the guardianship of the youngest of Sebastian's musical sons, the teenaged Christian Bach (1735-82). That guardianship entailed providing not only a home (in a family that already included a wife and three very young children) but also the musical training of a particularly promising young keyboard player and composer. Until 1755 Christian remained in Emanuel's household and under his tutelage, given opportunities to play and interact with musical society in Berlin. But the youngest Bach developed a passion for a kind of music far from the instrumen-

tal chamber music most frequently heard in those circles, one that had been unavailable to him in Leipzig but that was highly favoured by the King and performed at his court theatre: above all, he decided, he wanted to write Italian opera. Although the precise circumstances remain unclear (according to long tradition, he ‘ran away’ with an Italian singer who had been performing at court), he left Berlin after only five years and travelled to Milan, where he found a noble patron under whose protection he lived while continuing to compose and perform, hearing as much opera as he could. Late in 1760 his first *opera seria* was presented in Turin, to be followed by two more produced in Naples in 1762. In that year he accepted a London commission for the 1762-63 season at the King’s Theatre; despite some weak assurances in letters to Milan of his intended return, he remained for the rest of his life in London as a composer of operas and instrumental works (including an important body of keyboard concertos) as well as a successful producer of public concerts for the growing London audience.

There was yet another musician brother, three years older than Johann Christian but less well known than his three more famous siblings. Johann Christoph Friedrich Bach (1732-95) was 18 years old when his father died and he himself took up an appointment as court harpsichordist in Bückeburg, where in 1759 he rose to the position of ‘Concert-Meister’ of the court musical establishment. During his long career as a court musician he produced a solid body of compositions in all genres, extending in the last decade of his life to an important group of keyboard concertos that reveal his knowledge of Mozart’s concertos. The meagre documentation of the personal lives of these men yields the information that in 1751 Emanuel, in the company of his royal employer, visited the court in Bückeburg, where we can assume he spent some time with his younger half-brother. In 1767 these two brothers found themselves together on

the shortlist to replace Telemann as music director in Hamburg, a position won by Emanuel. About ten years later the ‘Bückeburg Bach’ went with his son to visit Christian in London, where the boy remained to study with his uncle. Contact with Friedemann had also continued, for several pieces of his were included in a collection directed at amateurs published by J.C.F. Bach and largely made up of his own works. Some scholars believe that Emanuel’s death in 1788 triggered an ongoing mild depression that may have contributed to the severity of his own final illness.

The importance to these composers of continuing family ties, a tradition that had been strong even before Sebastian’s youth, did not, however, lead to musical dependence. All four of these siblings were recognized as important musicians, but each composed in a style distinctively different from the others, and all maintained a strong sense of personal and musical independence. Especially revealing is the famous anecdote about the ‘London Bach’: Johann Christian, comparing himself to Emanuel, is said to have remarked: ‘My brother lives to compose; I compose to live’. Yet the elder brother did in fact also depend on his compositions – if in a rather different style – to earn his livelihood, and by his own admission composed many works designed with that goal in mind. The three works included on this disc present evidence of the practical side of Emanuel’s prolific musical production: all are versions of works that also exist in other arrangements, intended for different circumstances.

Like H. 434 (W. 28) and H. 437 (W. 29), included in volume 7 of this series, the ***Concerto in A minor***, H. 430 (W. 26), written in 1750, also exists in versions both for cello and for flute. It now appears that all three of these works originated as cello concertos that were then arranged for the use of flute and keyboard players. (H. 425 [W. 22], written three years earlier and included in volume 13, seems to have been a similar arrangement, in this case of a flute

concerto.) The identity of the cellist for whom the *A minor Concerto* might have been written, like that of the performer who first played the flute version, remains a mystery to us. It is not even clear who would have been the intended performer of this keyboard concerto; although the passages of figuration have been rendered somewhat more idiomatic for the keyboard, the solo writing remains simpler than in other concertos of these years, suggesting that the arrangement may have been written for a player other than the composer himself.

The *Concerto in E flat major*, H. 467 (W. 40) is also an arrangement, in this case of a concerto for solo oboe (H. 468 [W. 165]). Here again, the relatively unadventurous figuration passages suggest the origins of the keyboard part in one for a melody instrument. In other respects, however, this piece is very different from the earlier one. In place of the rapid small-scale rhythms that lead in the *A minor* concerto to a seemingly hectic, nervous forward movement, this concerto – written 15 years later, in 1765 – has a breadth of movement and a sense of progress through a continuous development characteristic of Emanuel's concertos after the mid-1750s. That increased concern with the large-scale continuity of an entire piece is especially clear here in the form of the second movement, an *Adagio ma non troppo* in C minor. The clear *ritornello* form that is still expected in slow as well as fast movements, and that leads to a clearly sectionalized shape, is weakened here; the second *tutti* section is very brief, confined simply to the opening period of the first *ritornello*, and the third *ritornello* is effectively omitted, reduced to a brief *tutti* interjection in the middle of the long last solo section. Most striking, however, is the closing *tutti* section, which – instead of re-affirming the C minor key of the movement as we would expect – veers off into a close in E flat major (a key that has not appeared before now in this movement), in order to lead smoothly to the last movement. After the solo makes its final decisive close in C minor, recalling the music at

the end of its first solo section (now with the addition of a cadenza), the strings return not with a clear statement of the first *ritornello*'s opening but with its highly unstable middle section; before this *ritornello* can reach its final close, new shifting material moves the music to a conclusive ending in E flat major.

The remaining piece here belongs to the genre unique to Emanuel Bach that he labelled 'sonatina'. Like those included in the preceding five volumes of this series, the ***Sonatina in C major***, H. 460 (W. 101) was apparently designed for his own public performances for a more popular audience than that for his concertos. This sonatina is one of just three, however, with a somewhat atypical origin. It is an arrangement of a similarly titled chamber piece published in 1762 for amateur, presumably domestic performance. In recognition of that amateur market, these works are all laid out in the three movements typical of chamber sonatas of the time: an opening slow movement, a moderately fast second one and a concluding dance, in this case a Polish minuet (*Polacca*). Bach's arrangement retains the plan and the essential music of the printed version, but adds a pair of horns (in addition to the original flutes) and increases the concerto-like distinction between solo and orchestral sections; the intimate chamber quality of the print is replaced by a more public character. Interestingly, we have one similar instance among the concertos of Christian Bach, which survive almost exclusively in printed editions similar to Emanuel's printed sonatinas and are directed at a similar audience. For one of the concertos of Op. 7, published in 1769, we have a manuscript version, in this case seemingly earlier than the printed one and rather clearly intended for the composer's public performances. Not only is the range of the keyboard somewhat greater, requiring a larger instrument, but the solo figuration passages are both more difficult and more extended than in the publication directed at a large amateur audience of middle-class purchasers. As different as their lives and musical per-

sonalities may have been, then, these two sons of Sebastian Bach shared an awareness of the growing and changing audiences for their work, and of the importance of adapting their music to its performers and its listeners.

© *Jane R. Stevens* 2005

Jane R. Stevens holds a Ph.D. in Music History and is the author of *The Bach Family and The Keyboard Concerto: The Evolution of a Genre*.

PERFORMER'S REMARKS

A new orchestra in the series

When in 1768, at the age of 54, Carl Philipp Emanuel Bach moved to Hamburg to accept his new position there as a church music director, he was facing not only a completely new lifestyle but also a new musical world with new colleagues, different sound ideals, different playing traditions and perhaps even different instruments.

A few years ago, after the thirteenth volume of this series recorded with Concerto Armonico, we were in a somewhat similar situation. The production has been moved from Hungary to Finland and a new orchestra called Opus X from Helsinki has been introduced. This not only meant a completely different environment but also a different approach to the same style, and a different sound – an unusual and at the same time very challenging situation. In Helsinki I met young, talented and very well educated musicians open to new ideas and ready to experiment. From the very beginning it was clear to us that we neither can nor wish to reproduce the sound known from the first thirteen discs. This, on the other hand, encouraged us to try out different solutions. Among the things we wanted to reconsider was the size of the accompanying ensemble. The string forces Concerto Armonico used on the earlier recordings was the

most usual size of this orchestra, which had proved to function best and most naturally in concerts and recordings during the long years of our collaboration. With Petri Tapio Mattson, leader and artistic director of Opus X, we have decided to use somewhat smaller forces. Our decision was based both on practical and musical factors, but it can be supported by historical arguments too. A similarly small string ensemble was mentioned by Johann Joachim Quantz in his famous treatise as the smallest size of an orchestra. On the other hand, the surviving sets of parts for C.P.E. Bach's keyboard concertos (and for the majority of 18th-century keyboard concertos) usually contain only one single copy per part and no doubles. Even if this is not an absolutely fundamental or final argument and the use of bigger ensembles can by no means be regarded as historically incorrect, it seems to indicate that very small ensembles, as heard on this recording (or sometimes even smaller ones such as a string quintet or quartet), must have been very typical in C.P.E. Bach's time to accompany keyboard concertos. In our performances on this disc we have even reduced the strings to one player per part in many solo sections in order to maintain a good balance between the delicate sound of the solo instrument and the accompaniment. The result is often closest to intimate chamber music, completely in accordance with the 18th-century view on the genre of the keyboard concerto.

The works and their sources

As on previous volumes, we perform here from 18th-century manuscript sources. For all three concertos we used manuscripts from the outstanding collection of the library of the Royal Conservatoire in Brussels. The first flute part in the *Sonatina in C major*, H.460 (W.101), is missing from the Brussels material. Fortunately it could be completed from a set of parts containing all twelve sonatinas preserved now in Hamburg.

The *Concerto in A minor*, H. 430 (W. 26), is also known in alternate versions for flute or cello solo. The Brussels manuscript of the keyboard version contains several richly embellished places in the keyboard part in the first movement which are typical signs of Bach's 'usual' late revisions. Also the *Sonatina in C major*, H. 460 (W. 101), can be regarded as a later, revised (and in the repeats embellished) version of an earlier, simpler form of the same composition Bach published in 1764 and which bears the numbers in the thematic catalogues H. 458 and W. 106 respectively. The *Concerto in E flat major*, H. 467 (W. 40), in my opinion one of C.P.E. Bach's most wonderful compositions, survives in only one version.

© *Miklós Spányi* 2005

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied the organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (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 five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. For Könemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. He teaches at the Oulu Conser-

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

The early music ensemble and orchestra **Opus X** was founded in 1995 at the initiative of the violinist Petri Tapio Mattson, who is also the ensemble's artistic director. The members have studied under leading early music specialists such as Jaap Schröder, Wouter Möller, Lucy van Dael, Marcel Ponsele and Bob van Asperen, and have also played with renowned orchestras such as the Orchestra of the 18th Century and the Freiburg Baroque Orchestra. They have performed a wide variety of chamber repertoire ranging from Italian early baroque to quartets by Haydn, Mozart and Crusell. The ensemble has performed large-scale choral and orchestral works such as Bach's *St. John Passion*, *St. Matthew Passion* and *Mass in B minor*, Mozart's *Requiem* and Handel's *Messiah* and *Water Music*. With two concerts at the Schleswig-Holstein Music Festival in 2001, Opus X was the first Finnish baroque orchestra to appear at an international music festival outside Finland.



Miklós Spányi

BACH UND SEINE KOMPONIERENDEN BRÜDER

Wer sich mit dem Schaffen eines großen Komponisten beschäftigt, vergißt nur zu leicht, daß dieser nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch im Alltag seiner Kollegen, Freunde und Familie einen Platz hatte. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) war ein geselliger und vielbeschäftigter Musiker mit vielseitigen Interessen, was sich in der Anzahl seiner gesellschaftlichen Kontakte im gebildeten Berlin der Mitte des 18. Jahrhunderts widerspiegelt. Und als Sohn Johann Sebastian Bachs gehörte er zu einer äußerst musikalischen Familie, die nicht nur in seinen jungen Jahren von entscheidender Bedeutung gewesen war, sondern auch in seinem späteren Leben eine wichtige Rolle spielte. Für uns sind heute sein berühmter Vater und jene drei Brüder, die wie Emanuel als Komponisten einige Bedeutung erlangten, von besonderem Interesse.

Der zweite überlebende Sohn Sebastian Bachs aus erster Ehe, Emanuel, wuchs mit seinem vier Jahre älteren Bruder Wilhelm Friedemann (1710-84) auf. Wie seit Generationen in der Familie Bach üblich, sorgte ihr Vater für ihre musikalische Ausbildung, indem er sie in Komposition, Orgel, Cembalo und Clavichord unterrichtete. Als sie herangewachsen waren, nahm er sie in Musikensembles der Familie auf und versah sie regelmäßig mit Kopierarbeiten. Sebastian scheint seine größten Hoffnungen in Friedemann gesetzt zu haben, der ihn auf seinen Konzertreisen begleiten durfte und für den er 1731 das Bewerbungsschreiben verfaßte, das ihm seine erste Anstellung als Organist an der Dresdner Sophienkirche verschaffte. Während seiner Dresdner Jahre schrieb Friedemann den Großteil seiner Instrumentalwerke, insbesondere jene Klavier-sonaten und Klavierkonzerte, die man heute noch mit seinem Namen verbindet. Gleichwohl gelang es ihm nicht, die Hoffnungen des Vaters zu erfüllen; in den späten 1740er Jahren, kurz nachdem er in Halle ein erheblich bedeutenderes

Organisten- und Musikdirektorenamt übernommen hatte, wurde er in verschiedene Streitigkeiten verwickelt – ein Problem, das fortan allzu häufig wiederkehren sollte. In Dresden wie in Halle hatte er weiterhin engen Kontakt zu Sebastian, der ihn verschiedentlich besuchte und den er auf mehreren Reisen begleitete, u.a. bei dem legendären Besuch am Hofe Friedrichs des Großen in Berlin, wo Emanuel als Kammercembalist angestellt war. Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1750 kehrte er nach Leipzig zurück, um den Nachlaß zu regeln; danach gab er seinen Halbbruder Johann Christian in Emanuels Obhut nach Berlin, wo auch Friedemann selber mehrere Monate verbrachte, was ihm eine Mahnung durch seine Hallenser Arbeitgeber einbrachte.

Zu jener Zeit dürfte offenkundig gewesen sein, daß Emanuel ein entschieden anderes Temperament hatte als sein ungestümer und charmanter älterer Bruder, eines, das durchaus dem Aufbau einer soliden und stabilen Karriere förderlich war. (1745 beispielsweise, als er und sein Vater Friedemann beim Verkauf seiner ersten gedruckten Sonate in Leipzig und Berlin unterstützten, hatte Emanuel bereits zwei Sammlungen mit Klaviersonaten veröffentlicht.) Obschon es über die Beziehung zwischen Emanuel und Friedemann nach 1750 wenig Dokumente gibt, darf man aufgrund der traditionellerweise engen musikalischen und persönlichen Familienbande annehmen, daß sie trotz Friedemanns zunehmender Schwierigkeiten in Kontakt blieben. Sowohl die Bedeutung, die die Bachs ihrer Musikerfamilie beimaßen, als auch die relative Stabilität von Emanuels Leben und Laufbahn sind der Entscheidung zu entnehmen, ihm die Vormundschaft für den jüngsten der musikalischen Söhne von Sebastian anzuvertrauen – dem jugendlichen Christian Bach (1735-1782). Diese Vormundschaft beinhaltete nicht nur, eine Heimstatt zu bieten, zu der bereits eine Frau und drei sehr junge Kinder gehörten, sondern auch, für die musikalische Ausbildung eines besonders vielversprechenden jungen Klavierspielers und Komponisten

zu sorgen. Christian blieb bis 1755 in Emanuels Haushalt und unter seiner Vormundschaft, und er hatte dabei Gelegenheit, sich in den Musikzirkeln Berlins zu bewegen und dort aufzutreten. Indes entwickelte der jüngste Bach eine Leidenschaft für eine Art von Musik, die von der hier meist gespielten instrumentalen Kammermusik weit entfernt war, eine Musik, die ihm in Leipzig unzugänglich gewesen war, die aber vom König hoch geschätzt und in seinem Hoftheater aufgeführt wurde: Mehr als alles andere, so war sein fester Entschluß, wollte er italienische Opern komponieren. Auch wenn die genauen Umstände unklar sind (die Legende will, daß er mit einer italienischen Sängerin, die bei Hofe aufgetreten war, „durchbrannte“), verließ er Berlin nach nur fünf Jahren und reiste nach Mailand, wo er einen edlen Gönner fand, unter dessen Protektion er komponierte, auftrat und so viele Opern hörte, wie ihm möglich war. Ende der 1760er Jahre wurde seine erste Opera seria in Turin aufgeführt; 1762 folgten in Neapel zwei weitere. In jenem Jahr nahm er einen Auftrag des King's Theater für die Spielzeit 1762/63 an; einigen vagen brieflichen Beteuerungen zum Trotz, nach Mailand zurückkehren zu wollen, blieb er für den Rest seines Lebens in London, komponierte Opern und Instrumentalwerke (u.a. eine Anzahl bedeutender Klavierkonzerte) und war als Veranstalter öffentlicher Konzerte für das wachsende Londoner Publikum erfolgreich.

Es gab noch einen weiteren musikalischen Bruder, drei Jahre älter als Johann Christian, aber weniger bekannt als seine drei berühmten Geschwister. Johann Christoph Friedrich Bach (1732-95) war 18 Jahre alt, als sein Vater starb, und er selber besorgte sich eine Stelle als Cembalist in Bückeburg, wo er 1759 zum „Concert-Meister“ der Hofmusik avancierte. Während seiner langen Karriere komponierte er ein beträchtliches, alle Gattungen umfassendes Œuvre, das sich in seinem letzten Lebensjahrzehnt um eine bedeutende Gruppe von Klavierkonzerten erweiterte, die seine Kenntnis der Mozartschen Konzerte bekunden. Den

spärlichen Dokumenten über das Leben dieser Männer ist zu entnehmen, daß Emanuel 1751 in Begleitung seines königlichen Arbeitgebers den Bückeburger Hof besuchte, wo er einige Zeit mit seinem jüngeren Halbbruder verbracht haben wird. 1767 kamen beide Brüder in die engere Wahl als Nachfolger Telemanns in Hamburg – eine Stellung, die schließlich Emanuel erhielt. Mehr als zehn Jahre später reiste der „Bückeburger Bach“ mit seinem Sohn nach London, wo der Junge fortan bei seinem Onkel in die Lehre ging. Auch der Kontakt zu Friedemann hatte sich erhalten, denn einige seiner Stücke finden sich in einer Sammlung für Dilettanten, die J.C.F. Bach veröffentlichte und die im wesentlichen aus dessen eigenen Werken bestand. Einige Wissenschaftler vermuten, daß Emanuels Tod im Jahr 1788 bei ihm eine Depression auslöste, die zu der Ernsthaftigkeit seiner eigenen tödlichen Erkrankung beigetragen haben könnte.

Die Bedeutung, die die Familie für diese Komponisten hatte – eine Tradition, die bereits vor Sebastians Jugend mächtig war –, hatte indes keine musikalischen Abhängigkeiten zur Folge. Alle vier Geschwister wurden als bedeutende Komponisten verehrt, aber jeder der vier hatte einen distinkten Kompositionsstil, und alle vier schätzten ihre musikalische und persönliche Unabhängigkeit. Besonders bezeichnend ist die berühmte Anekdote über den „Londoner Bach“, der sich mit seinem Bruder Emanuel folgendermaßen verglichen haben soll: „Mein Bruder lebt, um zu komponieren; ich komponiere, um zu leben.“ Tatsächlich aber mußte auch der ältere Bruder mit seinen (wiewohl stilistisch recht anders gearteten) Kompositionen seinen Lebensunterhalt verdienen; nach eigenem Bekunden hat er viele Kompositionen geschrieben, die vornehmlich diesem Zweck dienten. Die drei hier eingespielten Werke Emanuels legen Zeugnis ab von der praktischen Seite seines reichen musikalischen Schaffens: Alle drei sind Bearbeitungen von Werken, die auch, für andere Anlässe, in anderen Fassungen existieren.

Wie die Konzerte H. 434 (W. 28) und H. 437 (W. 29/) (vgl. Folge 7 dieser Reihe), existiert das 1750 komponierte **Konzert a-moll** H. 430 (W. 26) auch in Fassungen für Cello und für Flöte. Inzwischen nimmt man an, daß alle drei Konzerte auf Cellokonzerten basieren, die dann für Flöte bzw. Klavier umgeschrieben wurden. (Bei dem drei Jahre früher komponierten Konzert H. 425 (W. 22) [vgl. Folge 13] scheint es sich um eine ähnliche Bearbeitung – diesmal eines Flötenkonzerts – zu handeln.) Der Name des Cellisten, für den diese Konzerte geschrieben worden sein könnten, ist uns ebenso wenig bekannt wie der Name des Flötisten, der die Flötenfassung uraufführte. Unklar ist auch, für wen das Klavierkonzert geschrieben ist; obwohl die Figurationen für das Klavier etwas idiomatischer gesetzt wurden, ist der Solopart einfacher als in anderen Konzerten jener Jahre, was die Vermutung nahelegt, daß die Bearbeitung für jemand anderen als den Komponisten selber entstanden sein könnte.

Das **Konzert Es-Dur** H. 467 (W. 40) ist ebenfalls eine Bearbeitung, diesmal eines Oboenkonzerts (H. 468 [W. 165]). Auch hier lassen die vergleichsweise zahmen Figurationen darauf schließen, daß der Klavierpart seinen Ursprung in einer Stimme für ein Melodieinstrument haben dürfte. In anderer Hinsicht freilich unterscheidet sich dieses Stück beträchtlich von dem früheren. Anstelle der raschen kleinteiligen Rhythmen, die in dem *a-moll-Konzert* eine hektische Vorwärtsbewegung auslösen, zeigt dieses Konzert – das 1765, fünfzehn Jahre später entstanden ist – eine breit angelegte Bewegung und erzeugt das Gefühl des Fortschreitens vermittelt kontinuierlicher Entwicklung, wie sie für Emanuels Konzerte nach der Mitte der 1750er Jahre typisch ist. Die verstärkte Auseinandersetzung mit der übergreifenden Kontinuität eines ganzen Stücks wird hier besonders im zweiten Satz deutlich, einem *Adagio ma non troppo* in c-moll. Die prägnante Ritornellform, die man immer noch in langsamen und in schnellen Sätzen erwartet und die einen klar gegliederten Aufbau mit sich bringt, ist hier

abgeschwächt; das zweite Tutti ist sehr kurz und beschränkt sich auf den Anfang des ersten Ritornells; das dritte Ritornell schrumpft zu einem kurzen Tutti-Einwurf in der Mitte des umfangreichen letzten Soloabschnitts zusammen, der – anstatt erwartungsgemäß die Satztonart c-moll zu bestätigen – in Es-Dur endet, um elegant zum Schlußsatz überzuleiten. Nach dem c-moll-Schluß des Solos, der das Ende des ersten Soloabschnitts aufgreift (das jetzt um eine Kadenz erweitert ist), kehren die Streicher nicht mit dem Beginn des ersten Ritornells wieder, sondern mit dem höchst instabilen Mittelteil; bevor dieses Ritornell seinen Schlußteil erreicht, lenkt neues Material zu einem Es-Dur Schluß – eine Tonart, die in diesem Satz zuvor nicht erklungen ist.

Das letzte Stück auf dieser CD zählt zu der nur bei Emanuel Bach vorkommenden Gattung mit dem Namen „Sonatine“. Wie die Sonatinen auf den vorangegangenen fünf Folgen dieser Reihe war die *Sonatine C-Dur* H. 460 (W. 101) anscheinend für seinen eigenen Gebrauch bei öffentlichen Auftritten vor einem breiteren Publikum als dem seiner Konzerte gedacht. Diese Sonatine freilich ist eine von nur dreien mit einem etwas untypischen Ursprung. Es handelt sich um die Bearbeitung eines Kammermusikwerks gleichen Titels, das 1762 wohl für die Hausmusik von Amateuren veröffentlicht wurde. Im Hinblick auf diesen Markt übernehmen diese Werke die typische dreisätzige Anlage der Kammer-sonaten jener Zeit: ein langsamer erster Satz, ein mäßig schneller zweiter und ein abschließender Tanzsatz – in diesem Fall ein polnisches Menuett (Polacca). Bachs Bearbeitung behält die Konzeption und die musikalische Substanz der Druckfassung bei, stellt den Flöten aber ein Hörnerpaar an die Seite und verstärkt die konzertante Unterscheidung von Solo- und Orchesterabschnitten; der intime kammermusikalische Charakter der Druckfassung weicht einem öffentlicheren. Interessanterweise gibt es bei Christian Bachs Konzerten, die fast alle in ähnlichen Druckausgaben für ähnliche Zielgruppen überliefert sind, einen

ganz ähnlichen Fall. Für eines der 1769 veröffentlichten Konzerte Opus 7 existiert ein Manuskript, das offenkundig älter ist als die Druckfassung und recht deutlich für die Konzertaufführungen des Komponisten bestimmt war. Nicht nur verlangt der große Tonumfang ein größeres Klavier, auch sind die Figurationen schwieriger und umfangreicher als in der an ein großes Publikum aus bürgerlichen Käufern gerichteten Veröffentlichung. So unterschiedlich ihr Leben und ihr musikalisches Profil auch war – diese beiden Söhne Sebastian Bachs hatten ein Gespür für die wachsenden und wechselnden Publika und für die Notwendigkeit, ihre Musik den Aufführenden und den Hörern anzupassen.

© *Jane R. Stevens 2005*

Jane R. Stevens ist promovierte Musikhistorikerin und Autorin von *The Bach Family and The Keyboard Concerto: The Evolution of a Genre*.

ANMERKUNGEN DES INTERPRETEN

Ein neues Orchester in dieser Reihe

Als Carl Philipp Emanuel Bach 1768 im Alter von 54 Jahren nach Hamburg kam, um sein neues Amt als Kirchenmusikdirektor anzutreten, sah er sich nicht nur einem vollkommen neuen Lebensstil gegenüber, sondern auch einer neuen musikalischen Welt mit neuen Kollegen, anderen Klangidealen, anderen Spieltraditionen und vielleicht sogar anderen Instrumenten.

Vor einigen Jahren, nach der 13. Folge dieser mit dem Concerto Armonico eingespielten Reihe, waren wir in einer ziemlich ähnlichen Situation. Die Produktion wechselte von Ungarn nach Finnland; ein neues Orchester namens Opus X aus Helsinki wurde eingeführt. Das bedeutete nicht nur eine vollkommen andere Umgebung, sondern in der Folge auch ein anderes Verhältnis zu demselben Stil und einen anderen Klang. Eine so ungewöhnliche wie herausfor-

dernde Situation. In Helsinki traf ich auf junge, begabte und vortrefflich ausgebildete Musiker, die offen waren für neue Ideen und Experimente. Von Anfang an war uns klar, daß wir den aus den 13 vorherigen CDs bekannten Klang weder reproduzieren konnten noch wollten. Das ermutigte uns andererseits, andere Lösungen zu versuchen. Zu den Dingen, die wir neu überdenken wollten, gehörte die Größe des Begleitensembles. Die Streicherbesetzung, die das Concerto Armonico bei den älteren Aufnahmen verwendete, war die für dieses Orchester gebräuchlichste; sie hatte sich in den langen Jahren unserer Zusammenarbeit als die beste und natürlichste erwiesen. Mit Petri Tapio Mattson, dem Konzertmeister und Künstlerischen Leiter des Opus X, kamen wir überein, eine etwas kleinere Besetzungsgröße zu wählen. Unser Entschluß basiert sowohl auf praktischen wie auf musikalischen Erwägungen, aber er wird auch durch historische Belege gestützt. Johann Joachim Quantz erwähnt in seiner berühmten Abhandlung ein ähnlich kleines Ensemble als kleinste Orchestergröße. Andererseits enthalten die überlieferten Stimmensätze zu C.P.E. Bachs Klavierkonzerten (und zur Mehrheit der Klavierkonzerte des 18. Jahrhunderts) üblicherweise nur ein einziges Exemplar pro Stimme und keine Dubletten. Selbst wenn dies kein absolut grundsätzlicher oder abschließender Beweis ist und die Verwendung größerer Ensembles keinesfalls als historisch inkorrekt betrachtet werden kann, scheint es zu belegen, daß sehr kleine Ensembles – wie das bei unserer Aufnahme eingesetzte (oder manchmal sogar kleinere, wie ein Streichquintett oder -quartett) – zu C.P.E. Bachs Zeiten bei der Begleitung von Klavierkonzerten sehr gebräuchlich waren. Bei unserer Einspielung haben wir die Streicher in vielen Solopassagen solistisch besetzt, damit zwischen dem zarten Klang des Soloinstruments und der Begleitung eine exzellente Balance etabliert wird. Das Ergebnis nähert sich oft intimer Kammermusik, was vollkommen übereinstimmt mit der Sicht des 18. Jahrhunderts auf die Gattung Klavierkonzert.

Die Werke und ihre Quellen

Wie bei den bisherigen Folgen, spielen wir auch hier aus Manuskripten des 18. Jahrhunderts. Für alle drei Konzerte haben wir Manuskripte aus der Bibliothek des Royal Conservatoire Brüssel verwendet, bei denen allerdings im Fall der *Sonatine C-Dur* H. 460 (W. 101) die Erste Flötenstimme fehlt. Glücklicherweise konnte sie aus einem Stimmensatz ergänzt werden, der alle zwölf Sonatinen enthält und in Hamburg aufbewahrt wird.

Das *Konzert a-moll* H. 430 (W. 26) ist auch in alternativen Fassungen für Flöte oder Cello solo bekannt. Das Brüsseler Manuskript der Fassung für Klavier enthält im ersten Satz verschiedene reich verzierte Stellen in der Klavierstimme, die typische Belege für die bei Bach typischen späteren Revisionen sind. Auch die *Sonatine C-Dur* H. 460 (W. 101) kann als spätere, revidierte (und in den Wiederholungen verzierte) Fassung einer früheren, einfacheren Gestalt derselben Komposition betrachtet werden, die Bach 1764 veröffentlicht hat und die in den thematischen Katalogen die Nummern H. 458 bzw. W. 106 trägt. Das *Konzert Es-Dur* H. 467 (W. 40), das ich für eine der schönsten Kompositionen C.P.E. Bachs halte, ist nur in einer Fassung überliefert.

© *Miklós Spányi* 2005

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in ver-

schiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Könemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

Das Ensemble und Orchester für Alte Musik **Opus X** wurde 1995 auf Initiative des Geigers Petri Tapio Mattson gegründet, der auch der Künstlerische Leiter des Ensembles ist. Die Mitglieder von Opus X haben bei führenden Spezialisten der Alten Musik studiert, wie Jaap Schröder, Wouter Möller, Lucy van Dael, Marcel Poonseele und Bob van Asperen; außerdem haben sie mit so renommierten Orchestern wie dem Orchestra of the 18th Century und dem Freiburger Barockorchester gespielt. Ihr großes kammermusikalisches Repertoire reicht vom italienischen Frühbarock bis zu Quartetten von Haydn, Mozart und Crusell. Zu den großformatigen Werken, die das Ensemble aufgeführt hat, gehören Bachs *Johannes-Passion*, seine *Matthäus-Passion* und die *h-moll-Messe*, Mozarts *Requiem* und Händels *Messias* und *Wassermusik*. Durch seine beiden Konzerte beim Schleswig-Holstein Musik Festival 2001 wurde Opus X das erste finnische Barockorchester, das bei einem internationalen Musikfestival außerhalb Finnlands aufgetreten ist.

Lorsqu'on considère l'œuvre d'un grand compositeur, il est aisé d'oublier que, à côté de la place qu'il occupe dans l'histoire de la musique de son temps, il eut aussi une existence sociale et familiale. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) fut un musicien très impliqué dans la vie publique de son époque, dont les centres d'intérêt étaient multiples, ainsi qu'en atteste le large cercle de ses relations dans la société intellectuelle berlinoise du milieu du dix-huitième siècle. Fils de Johann Sebastian Bach, il se trouvait aussi être membre d'une famille engagée dans la vie musicale ; ceci eut non seulement une importance considérable sur sa formation et sur son éducation, mais continua à jouer un rôle capital dans sa vie d'adulte. A cet égard, l'illustre père et les trois fils qui, comme Emanuel eurent une carrière de compositeur sont encore pour nous un sujet d'étude d'un très grand intérêt.

Le second fils survivant du premier mariage de Johann Sebastian Bach, Emanuel, grandit avec son frère aîné Wilhelm Friedemann (1710-1784), né quatre années avant lui. Comme il était de coutume dans la famille Bach depuis des générations, ce fut leur père qui leur donna leur première éducation musicale, leur enseignant la composition, l'orgue, le clavecin et le clavicorde. Puis, à l'adolescence, ils prirent part à la pratique musicale familiale et furent mis à contribution pour copier de la musique. Il semble que Johann Sebastian ait placé tous ses espoirs en Wilhelm Friedemann, qu'il choisit pour l'accompagner dans ses voyages professionnels, et pour qui il rédigea en 1731 une lettre de recommandation qui assura à celui-ci d'être le mieux placé pour prétendre au poste d'organiste de la Sophienkirche de Dresde. C'est à Dresde que Friedemann écrivit la majeure partie de sa production instrumentale, y compris les sonates pour clavier et les concertos qui restent la partie la plus connue de

son œuvre. Néanmoins, il ne réalisa pas les espoirs que son père plaçait en lui car, dans la fin des années 1740, après avoir pris ses nouvelles fonctions, beaucoup plus importantes, d'organiste et de directeur de la musique à Halle, il fut mêlé à plusieurs conflits, situation qui devait par la suite se reproduire trop fréquemment. Pendant tout le temps qu'il passa à Dresde et lorsqu'il fut à Halle, il continua à avoir de fréquents contacts avec son père qui lui rendait souvent visite, et qu'il accompagnait dans ses voyages, y compris lors de celui, célèbre, que Johann Sebastian rendit à Frédéric le Grand, où Emanuel était musicien de la Cour de Prusse. A la mort de son père, il retourna à Leipzig pour régler la succession, puis accompagna son jeune frère Johann Christian à Berlin pour le confier à Emanuel. Il y resta plusieurs mois, s'attirant les foudres de ses employeurs à Halle.

Dès cette époque, il était clair pour tout observateur qu'Emanuel avait un tempérament foncièrement différent de celui de son impétueux et charmant frère aîné, tempérament qui devait lui permettre de se construire une stable et solide carrière. (En 1745 par exemple, alors qu'Emanuel et son père tentaient de vendre les premières sonates imprimées de Friedeman à Leipzig et Berlin, Emanuel avait déjà publié deux séries de sonates pour clavier). Bien qu'il soit difficile de se faire une idée des relations entre Friedeman et Emanuel après 1750, la solide tradition familiale qui voulait que se maintiennent les liens musicaux et personnels rend probable qu'ils restèrent en contact malgré les difficultés auxquelles Friedemann était confronté. L'importance que les Bach accordaient à leur tradition familiale et la stabilité relative de la vie et de la carrière d'Emanuel justifient la décision qui lui confia la garde de son jeune frère encore adolescent, Johan Christian (1735-1782). Ceci impliquait non seulement qu'il l'accueille dans son ménage qui comptait déjà une épouse et trois très jeunes enfants, mais aussi qu'il développe les capacités musicales d'un compositeur et

virtuose du clavier encore tout jeune. A partir de 1755, Johann Christian fit partie de la famille d'Emanuel et se trouva sous sa tutelle, ayant ainsi la possibilité de prendre part à la vie musicale berlinoise. Toutefois, le jeune Bach développa une passion pour un style de musique éloigné de celui de la musique instrumentale qu'on entendait habituellement dans cette société, inconnue à Leipzig, mais favorisée par le Roi et jouée au théâtre de sa cour : avant tout, il voulait et décida d'écrire des opéras italiens. Bien que les circonstances demeurent peu claires – selon une tradition depuis longtemps établie, ce fut avec une chanteuse italienne qui se produisait à la cour – il quitta Berlin cinq ans plus tard et s'établit à Milan, où il trouva la protection d'un noble mécène qui lui permit de continuer de composer et de jouer, allant à l'opéra autant qu'il le pouvait. Vers la fin de l'année 1760, son premier *opera seria* fut donné à Turin, suivi de deux autres à Naples en 1762. C'est cette année-là qu'il accepta des engagements pour la saison 1762-1763 au Théâtre royal de Londres et, bien qu'il ait donné par écrit de vagues assurances de son retour à Milan, il se fixa pour le reste de sa vie dans la capitale britannique comme compositeur d'opéras et de musique instrumentale (dont un nombre important de concertos pour clavier) et comme organisateur de concerts publics dont le succès allait croissant auprès d'un public londonien toujours en constant développement.

Il se trouvait cependant un autre musicien parmi les fils Bach, de trois années plus âgé que Johann Christian, mais beaucoup moins connu que ses trois frères : Johann Christoph Friedrich Bach (1732-95). Il avait 18 ans lorsque son père mourut et se trouva un poste de claveciniste à la Cour de Bückeburg, où il s'éleva en 1759 à la charge de « Concert-Meister » de la Cour. Pendant sa longue carrière de musicien de cour, il produisit une abondante œuvre très diversifiée, dont le couronnement fut, dans les dix dernières années de sa vie, un important corpus de concertos pour clavier qui montre la connaissance qu'il avait des con-

certos de Mozart. Bien que nous possédions peu d'information sur la vie personnelle de ces frères et leurs rapports entre eux, nous savons qu'en 1751, Emanuel se rendit en compagnie du roi, son employeur, à la Cour de Bückeburg où, selon toute vraisemblance, il put passer un peu de temps avec son jeune demi-frère. En 1767, les deux frères se trouvèrent ensemble en lice pour la succession de Telemann comme directeur de la musique à Hambourg, poste que remporta Emanuel. Environ dix années plus tard, le «Bach de Bückeburg» accompagné de son fils rendit visite à Johann Christian à Londres, où il laissa l'enfant étudier avec son oncle. Il était toutefois resté en contact avec Friedemann, car plusieurs pièces de celui-ci furent incluses dans une collection destinée aux amateurs publiée par J.C.F. Bach et largement constituée de ses propres œuvres. Quelques musicologues pensent que la mort d'Emanuel en 1788 déclencha le début d'une dépression qui contribua à la gravité de la maladie qui devait l'emporter.

L'importance que ces frères compositeurs accordaient au maintien des liens familiaux, une tradition solidement établie bien avant la jeunesse de leur père, n'excluait toutefois pas une totale indépendance musicale. Ces frères étaient tous les quatre reconnus comme des musiciens importants, mais chacun composait dans un style qui lui était propre, et chacun cultivait une personnalité musicale distincte. A cet égard, l'anecdote célèbre du «Bach de Londres», Johann Christian disant en se comparant à Emanuel : «mon frère vit pour composer, tandis que moi, je compose pour vivre» est très révélatrice. Dans un tout autre genre, ce frère aîné, en réalité, dépendait aussi de ses compositions pour subsister et beaucoup de ses œuvres furent écrites dans ce but. Les trois pièces de ce disque montrent la face «pratique» de la prolifique production d'Emanuel. Toutes trois existent sous d'autres formes, composées pour des occasions différentes.

Comme les concertos H. 434 (W. 28) et H. 437 (W. 29), enregistrés dans le volume 7 de cette intégrale, le *Concerto en la mineur* H. 430 (W. 26), composé

en 1750, existe également dans des versions pour violoncelle et pour flûte. Nous savons maintenant que leur première version était pour violoncelle, et qu'ils furent adaptés pour flûte, puis pour clavier ultérieurement. (Le concerto H. 425 [W. 22], originellement pour flûte, écrit trois années plus tôt et figurant dans le volume 13 semble avoir été l'objet d'un arrangement similaire). L'identité du violoncelliste pour lequel ces concertos furent écrits, ainsi que l'identité du flûtiste, nous sont restées inconnues. Il n'est pas clair non plus à qui ces versions pour clavier étaient destinées : bien que les traits aient été adaptés pour les rendre plus appropriés à l'exécution au clavier, l'écriture de l'instrument soliste reste plus simple que dans les autres concertos composés ces années-là, ce qui laisse à penser que cet arrangement a pu être réalisé pour quelqu'un d'autre que le compositeur.

Le *Concerto en mi bémol majeur* (H. 467 [W. 40]) est également un arrangement, cette fois d'un concerto pour hautbois (H. 468 [W. 165]). Là aussi, le caractère peu virtuose de la partie de clavier suggère qu'elle était à l'origine écrite pour un instrument mélodique. A d'autres égard, toutefois, cette pièce est très différente de son modèle : en lieu et place des figures rythmiques rapides qui confèrent au concerto un mouvement agité et nerveux, ce concerto, écrit quinze ans plus tard, en 1765, possède une ampleur et un sens du développement caractéristiques des concertos d'Emanuel d'après les années 1755. Le souci croissant d'une continuité à l'échelle de la pièce tout entière est particulièrement clair dans le cas du second mouvement, un *Adagio ma non troppo* en do mineur. La forme liée à l'emploi de ritournelles que l'on attend encore autant dans les mouvements rapides que dans les mouvements lents et qui entraîne une délimitation claire en sections perd ici de son emprise ; le second *tutti* est très bref, ne citant que le début de la première ritournelle, quand à la troisième ritournelle, elle est purement et simplement omise, réduite à une courte intervention du *tutti* au milieu du

long passage confié au soliste. Il convient également de remarquer que la section conclusive, confiée au *tutti*, au lieu de revenir à la tonalité principale de do mineur comme nous pourrions l'attendre, se tourne vers la tonalité de mi bémol, ménageant ainsi la transition vers le dernier mouvement : après que le soliste termine sa dernière intervention en do mineur, rappelant le motif de sa première intervention, augmentée d'une cadence, les cordes reviennent, non à l'exposition de la première ritournelle, mais à celle, instable, de la seconde intervention ; et, avant qu'elle se conclue, elle vire vers une conclusion en mi bémol majeur, tonalité qui n'avait pas été utilisée jusque là dans ce mouvement.

La dernière pièce appartient aux pièces d'un genre particulier à Emanuel Bach intitulées « Sonatines ». Comme les autres sonatines qui figurent sur les cinq volumes précédents de cette série, la **Sonatine en do majeur** H.460 (W 101) fut vraisemblablement écrite pour son propre usage, et destinée à un public plus large que celui qui venait écouter les concertos. Cette sonatine appartient à un groupe de trois dont l'origine est assez atypique. Il s'agit d'un arrangement d'une pièce de musique de chambre portant le même titre, publiée en 1762, et destinée aux amateurs pour leur pratique privée. A l'intention de cette clientèle d'amateurs, ces œuvres ont toutes une coupe en trois mouvements, typique des sonates de musique de chambre de l'époque, un mouvement lent initial, un second mouvement modéré et un troisième mouvement en forme de danse, dans le cas qui nous occupe, un menuet polonais (Polacca). L'adaptation conserve le plan et l'essentiel de la musique de la version imprimée, mais ajoute deux cors (en plus des flûtes) et accuse le contraste entre *sol*i et *tutti*, comme il est d'usage dans le concerto. Le caractère intime de la version initiale devient ici plus spectaculaire. Il est intéressant de noter que nous avons un cas analogue parmi les concertos de Johann Christian Bach, qui nous sont parvenus presque exclusivement sous forme de versions imprimées, comme c'est le cas pour les sonatines d'Emanuel Bach, et desti-

nées au même genre de public. Pour l'un des concertos de l'opus 7, publiés en 1769, nous possédons une version manuscrite apparemment conçue antérieurement, et clairement destinée à être jouée par le compositeur lui-même. Non seulement elle réclame un instrument d'une plus grande étendue, mais les passages virtuoses sont plus difficiles et de plus grande ampleur que dans la version publiée, destinée elle à une clientèle d'amateurs de la classe moyenne. Quelques différentes qu'aient pu être leurs vies et leurs personnalités musicales individuelles, ces deux fils de Johann Sebastian Bach partageaient une conscience aigüe du fait que leur public se développait et évoluait, et qu'ils devaient en conséquence être attentifs à adapter leurs productions aux interprètes et au public.

© **Jane R. Stevens 2005**

Jane R. Stevens est titulaire d'un Ph.D. en Histoire de la Musique. Elle est également l'auteur de *The Bach Family and The Keyboard Concerto : The Evolution of a Genre*.

REMARQUES DE L'INTERPRÈTE

Un nouvel orchestre pour cette intégrale

Lorsqu'âgé de 54 ans, Carl Philipp Emanuel Bach s'installa à Hambourg pour prendre ses nouvelles fonctions de directeur de la musique sacrée, il fut non seulement plongé dans un mode de vie totalement nouveau, mais aussi dans un nouvel univers musical, avec de nouveaux collègues, des idéaux sonores différents, des traditions de jeu différentes et, peut-être, des instruments différents.

Il y a quelques années, à l'issue de l'enregistrement du treizième volume de cette série enregistrée avec Concerto Armonico, nous nous sommes trouvés dans une situation quelque peu analogue. La production est passée de Hongrie en Finlande, et un nouvel orchestre, l'ensemble Opus X de Helsinki a été associé à l'entreprise. Ceci a entraîné non seulement un environnement totalement

différent, mais aussi une approche différente du même style et un son différent : situation inhabituelle qui était en même temps un défi. A Helsinki, je fis la connaissance de jeunes musiciens talentueux et parfaitement formés, ouverts aux idées nouvelles et prêts à les expérimenter. Dès le début, il fut clair pour nous que nous ne pouvions et ne voulions pas reproduire le son des treize premiers disques. Ceci nous incita à expérimenter différentes solutions ; parmi les questions que nous nous posions figurait l'effectif de l'orchestre. Le nombre de cordes de Concerto Armonico des enregistrements précédents était celui qui avait apporté l'équilibre le plus naturel et le plus satisfaisant pendant les années qu'a duré notre collaboration. Avec Petri Tapio Mattson, premier violon et directeur artistique de l'ensemble Opus X, nous avons décidé de faire appel à un effectif plus réduit. Ce choix a été dicté par des raisons musicales et des raisons pratiques qui se fondent sur des arguments historiques. Un tel effectif de cordes est signalé par Johann Joachim Quantz dans son célèbre traité comme étant le plus réduit possible. Par ailleurs, les matériels d'orchestre des concertos de C.P.E. Bach qui nous sont parvenus (et pour la majorité des concertos pour clavier écrits au dix-huitième siècle) ne contiennent qu'une seule partie pour chaque pupitre. Même si cela n'est pas une preuve absolue, et s'il n'est pas question de repousser l'idée d'orchestres plus fournis, il semble que cela témoigne que de très petits ensembles comme ceux de notre enregistrement (voire encore plus petits, quatuor ou quintette à cordes) ont pu être utilisés du temps de C.P.E. Bach pour accompagner les concertos pour clavier. Dans cet enregistrement, nous avons même réduit le nombre de cordes à un par pupitre dans les passages solistes pour préserver un équilibre idéal entre le son délicat de l'instrument soliste et l'accompagnement. Le résultat est souvent proche du caractère d'intimité de la musique de chambre, en accord avec les conceptions du dix-huitième siècle du concerto pour clavier.

Les œuvres et leurs sources

Comme pour les volumes précédents, nous utilisons ici les sources manuscrites du dix-huitième siècle. Pour les trois concertos, il s'agit des copies de la magnifique collection de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles. La partie de première flûte de la *Sonatine en do majeur* H. 460 (W. 101), manquante dans le matériel de Bruxelles a été restituée d'après un matériel d'orchestre conservé à la Bibliothèque de Hambourg, regroupant toutes les douze Sonatines.

Le *Concerto en la majeur* H. 430 (W. 26) est également connu par deux autres versions, pour flûte solo et pour violoncelle solo. Dans le premier mouvement, la partie de clavier solo du manuscrit de Bruxelles contient des passages richement ornés, typiques des révisions ultérieures faites par Bach de ses propres compositions. De même, on considère la *Sonatine en do majeur* H. 460 (W. 101) comme une version tardive, révisée (et qui présente des embellissements lors des reprises) d'une pièce plus simple, publiée en 1764, qui porte le numéro de catalogue H. 458 (W. 106). Le *Concerto en mi bémol majeur* H. 467 (W. 101), à mon avis l'une des plus belles compositions de C.P.E. Bach, ne nous est parvenu que dans une seule version.

© **Miklós Spányi 2005**

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, tout en étant continuiste dans

plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis quelques années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi a édité, pour les éditions Kőnemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach et enseigne au Conservatoire d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande. Ces dernières années, il se produit également comme chef et soliste à la tête d'orchestres jouant sur instruments modernes. Il enregistre régulièrement pour l'éditeur BIS.

L'ensemble de musique ancienne **Opus X** fut fondé en 1995 à l'initiative du violoniste Petri Tapio Mattson, qui est aussi son directeur artistique. Les musiciens de l'ensemble ont étudié avec des personnalités de la musique ancienne telles que Jaap Schröder, Wouter Möller, Lucy van Dael, Marcel Ponselee et Bob van Asperen, et ont également joué avec des orchestres aussi renommés que l'Orchestre du 18^e siècle et le Freiburg Baroque Orchestra. Ils ont également une pratique du répertoire de musique de chambre, des italiens du dix-septième siècle à Haydn, Mozart and Crusell. L'ensemble a participé à des projets en grande formation avec chœur, comme la *Passion selon Saint Jean*, la *Passion selon Saint Matthieu*, la *Messe en si* de Bach, le *Requiem* de Mozart, *Le Messie* et *Water music* de Handel. Avec deux concerts au Festival du Schleswig-Holstein en 2001, Opus X est le premier orchestre baroque finnois à apparaître sur la scène d'un festival international de musique hors de la Finlande.

MIKLÓS SPÁNYI IS RECORDING ALL OF CARL PHILIPP EMANUEL BACH'S
SOLO KEYBOARD MUSIC AND KEYBOARD CONCERTOS FOR BIS.

SO FAR ISSUED IN THE CONCERTO SERIES:

- 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).
- Vol. 12 – BIS-CD-1127: Concerto in F major, H. 454 (W. 38); Sonatina in D major, H. 456 (W. 102);
Concerto in C major, H. 423 (W. 20).
- Vol. 13 – BIS-CD-1307: Sonatina in F major, H. 463 (W. 104); Concerto in D minor, H. 425 (W. 22);
Sonatina in C major, H. 457 (W. 103).



OPUS X:

Violins: Petri Tapio Mattson *leader* · Tiina Aho-Erola · Minna Kangas · Aira Maria Lehtipuu
Viola: Markus Sarantola
Cello: Jussi Seppänen
Double bass: Petri Ainali
Flutes: Petra Aminoff · Pauliina Fred
Horns: Tommi Viertonen · Miska Miettunen

SOURCES:

CONCERTOS IN A MINOR, H. 430 (W. 26), AND E FLAT MAJOR, H. 467 (W. 40):

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

SONATINA IN C MAJOR, H. 460 (W. 101):

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

2. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 34720

CADENZAS (CONCERTO IN A MINOR):

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5871

This recording was supported by the Arts Council of Finland and the Finnish Cultural Foundation.

DDD

RECORDING DATA

Recorded on 4th-7th June 2004 at Siuntio Church, Finland

Recording producer, sound engineer and digital editing: Stephan Reh

Neumann KM 130, KM 143 and KM 184 microphones; Lake People Empa V26 pre-amplifier; Tascam DM 24 mixer;

Tascam MX 2424 and DA 88 recorder; Sennheiser HD 600 and AKG K 500 headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jane R. Stevens 2005 and © Miklós Spányi 2005

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

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of Opus X: © Jakke Nikkarinen

Photograph of the tangent piano: © Ghislain Potvlieghe.

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1487 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



The instrument used on this recording