



CD-857 DIGITAL

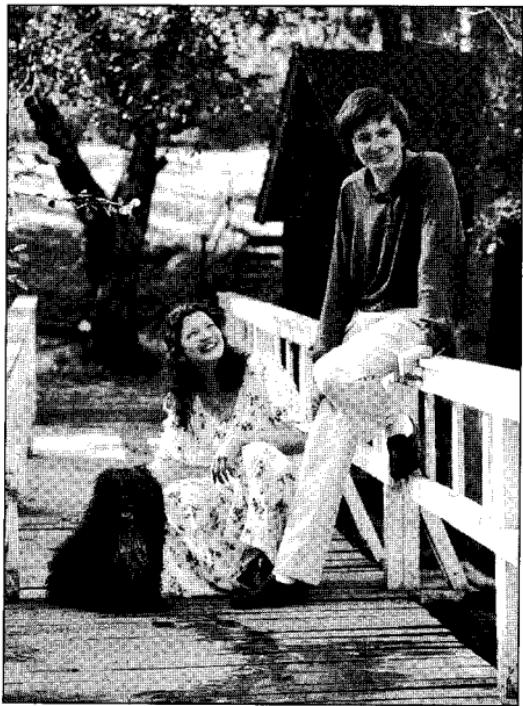
Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos – Volume 7

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico • Péter Szűts

Complete Edition 12



Miklós and Magdolna Spányi
Photo: Juha Ignatius



Péter Szűts

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in A major, H. 437 (W. 29) (M/s)**

20'17

World Première Recording

[1] I. Allegro	6'46
[2] II. Largo mesto	7'33
[3] III. Allegro assai	5'49

Concerto in E minor, H. 428 (W. 24) (M/s)

25'02

World Première Recording

[4] I. Allegretto	8'40
[5] II. Largo	7'30
[6] III. Allegretto	8'40

Concerto in B flat major, H. 434 (W. 28) (M/s)

24'27

World Première Recording

[7] I. Allegretto	8'41
[8] II. Adagio	8'52
[9] III. Allegro assai	6'48

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

All cadenzas original.

Scoring assistant: Magdolna Spányi

INSTRUMENTARIUMTangent piano built in 1993 by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium),
after Baldassare Pistori, 1799

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) has been recognized ever since his own lifetime as one of the most original musicians of the 18th century, overshadowed in that respect perhaps only by his younger contemporary, Joseph Haydn. Both men clearly felt themselves most importantly to be creative artists; yet, like any mid-18th-century composer, they depended for their success on an ability to provide music for whatever occasions might present themselves. Like Haydn, Emanuel Bach spent the first 30 years or so of his career as a court musician, in his case at the Berlin court of Frederick the Great of Prussia, where he wrote the greater number of his keyboard concertos. But since Frederick made a far less appreciative audience for innovative music than Count Esterházy was to do, Emanuel began rather early to seek an audience outside the court. He issued publications of his keyboard sonatas in 1742 and 1744, when he was barely 30 years old, and in 1746 published a keyboard concerto composed only three years earlier (H. 414/W. 11, included in volume 5 of this series).

This desire to make his music as widely available as he could was probably an important factor in the composition of the first and last works on this disc, H. 437/W. 29 in A major and H. 434/W. 28 in B flat major. Both these concertos, as well as the concerto in A minor, H. 430/W. 26, exist not only as keyboard concertos but also as concertos (in the same keys) for flute and for cello. Two other keyboard concertos (H. 425/W. 22 in D minor and H. 444/W. 34 in G major) exist in versions for solo flute, and yet two more (H. 465/W. 39 in B flat major and H. 467/W. 40 in E flat major) as oboe concertos. In most of these cases, with the exception of the G major concerto, scholars have found reason to believe that a version for melody instrument probably preceded the keyboard one, which would thus be an arrangement of an earlier composition. Such a procedure was not unusual: Emanuel's father, Johann Sebastian Bach, had made similar arrangements of his solo violin (and perhaps also oboe) concertos for the harpsichord, making them available for his own appearances as a keyboard virtuoso.

Emanuel's keyboard arrangements were presumably made for the same purpose, to produce pieces he could perform himself in his own concerts. More problematic is the identity of the flautist(s) and cellist(s) for whom these concertos were seemingly first composed. The technical difficulty of the flute concertos suggests that he wrote each of them for a professional or an amateur of considerable accompanimental skill.

lishment. His employer, Frederick the Great, was the most distinguished amateur flautist in Berlin, and might thus seem an obvious candidate; but Bach's compositions did not often find favour with the King. There were also several professional flautists in Berlin for whom Bach might have composed concertos: the King's flute teacher Johann Joachim Quantz, the flautists Friedrich Wilhelm Riedt, Joseph Friedrich Lindner (Quantz's pupil) and August Neuff – all members of the royal opera orchestra – and Johann Friedrich Aschenbrenner, who was in the employ of Margrave Carl of Brandenburg-Schwedt. Since the flute was an especially popular instrument among Frederick's subjects (owing partly, no doubt, to the royal predilection for the instrument), there were numerous amateur flautists of varying accomplishment in Berlin and in the wider Prussian sphere of influence for whom Bach might have written his concertos; one of the most accomplished of these was Michael Gabriel Fredersdorf, Frederick's chamberlain (for whom Sebastian Bach may have written his flute sonata in E major, BWV 1035).

Like the concertos for flute, the cello concertos are sufficiently difficult to have demanded cellists of professional calibre. There were many of them in Berlin, several of whom were composers as well as cellists: Christian Friedrich Schale, a cellist and composer of considerable stature, who was the founder of a series of public concerts; Ignatius Mara from Bohemia, who joined the opera orchestra in 1742; and Marcus Heinrich Graul, who (like Aschenbrenner) worked for Margrave Carl. Since the oboe, finally, was an instrument not often cultivated by amateurs, it also seems likely that the oboe concertos were written for a professional musician, most probably either for Christian Friedrich Doeckert, a long-time member of the royal opera orchestra, or for Johann Christian Jacobi, again a respected member of the musical establishment of Margrave Carl.

It is easy to forget that our knowledge of all these pieces depends entirely on the efforts not only of the composer, but also especially of those who outlived him, to preserve the scores of his compositions. In the case of Emanuel Bach's music, one of the most important figures was Johann Jakob Heinrich Westphal (1756-1825), an organist in the north German city of Schwerin who was an ardent admirer of the composer. Westphal was tireless in his efforts to acquire final versions of Bach's works, and seemed determined to preserve them as unalterable monuments. It is to him, for instance, that we owe the sole manuscript sources for the flute and cello

versions of the A major and B flat major concertos. Westphal had begun to correspond with Emanuel Bach about his works in the 1780s. Letters written by Bach's widow, Johanna Maria, and his daughter, Anna Carolina Philippina, in the years following his death, and the printing of the catalogue of his estate, reveal that they were engaged in attempts to provide the Schwerin organist with further information about Bach's arrangements of his concertos, and with scores containing the definitive versions that he sought.

But – then as now – the very notion of a 'definitive' or 'final' version is foreign to Emanuel Bach's musical œuvre. He was (like his father) an inveterate reviser, who seems to have made changes in a piece every time he took it up. Scholars may be able, at least tentatively, to determine the chronology of the versions; but it will always remain up to the performer to decide which of them he will use as the basis for any given performance. The middle (and earliest) concerto on this disc, H. 428/W. 24 in E minor, for instance, although not found in versions for any other instruments, exists in three different variant versions, along with several different cadenzas for its second movement. Its wide popularity not just with Bach's concert audiences but with other keyboard players is indicated by the substantial number of manuscript copies and, especially, by its inclusion in a pirated English collection published as late as 1774.

The popularity of this piece, which Bach wrote in 1748, may be due in part to the ingratiating *galant* style that characterizes all three movements, a style that also dominates the first movement of the B flat major concerto. Throughout the E minor concerto, the solo adopts virtually without variation the thematic material of the *tutti* ensemble, which is perfectly well suited to its individual sensibility, and establishes its independence chiefly through extended and highly diverse passages of virtuoso figuration. But the two later concertos, which were composed in 1751 and 1753, set out a more complicated relationship between solo and *tutti*. In the B flat major concerto of 1751, the orchestra opens the first movement with a theme in graceful triplets and melting, repeated 'sighing' appoggiaturas, which remain dominant over the occasional intrusion of more robust dotted rhythms. The solo enters with a single prolonged trill against the strings' restatement of the opening theme, only gradually emerging as the leading instrument as the theme continues. In other movements of these two later concertos the *tutti* announces itself in a more

traditional, vigorous fashion, which is countered by the solo's entering in a rather different manner. The slow movements continue to draw on the style of the pathetic operatic aria, to increasingly expressive effect. These two works especially reflect the growing depth of Emanuel Bach's powers of musical expression, as he became both surer and freer in drawing from many different stylistic and formal stereotypes to create completely individual works.

© Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 1998

Performer's remarks

More about the tangent piano

The roots of the idea to construct a keyboard instrument with a mechanism *striking* the strings go back as far as the fifteenth century. This means that the piano had had a long pre-history before Bartolomeo Cristofori built his first piano about 1690 – which was for a long time thought to be a new ‘invention’. If we can believe the sporadic documents surviving from the 15th, 16th and 17th centuries, we can assume that piano-like instruments were already known and built, though it is still unclear how widespread they were. Undoubtedly harpsichords and clavichords were more popular keyboard instruments than any piano in those early times, but the existence of pianos cannot be denied. Therefore, Cristofori’s invention marks the first summit in the history of piano building rather than its beginning.

How the strings in the early pianos were struck – with hammers or with ‘tangents’ – seems to have been considered a question of secondary importance for a long time. Mechanics both with pivoted hammers and with freely moving wooden slips ('tangents') were known and adapted (see also the drawing of the tangent action on page 12). The resulting sound must have been very similar in both cases. On early drawings of piano actions, the often uncovered wooden hammers also had a thin edge, similar to the striking surface of the ‘tangents’ of the tangent mechanism. It is difficult to discover more about the pre-Cristofori pianos because of the lack of surviving examples. The earliest known ‘piano’ is an Italian spinet dating from 1587, the plucking mechanism of which was transformed into a tangent mechanism in 1632.

Far more documents concerning both hammer and tangent pianos survive from the 18th century. This, unfortunately, does not mean that we have answers to all

the open questions – far from it. Most of the surviving pianos date from after 1770-80 and we necessarily have to face uncertainty concerning the exact history of the piano before this date. From the first half of the century only a few pianos survive. Documents show us, however, that the hammer and tangent actions were still equal rivals and probably remained so until the very end of the century. Central personalities of the period such as J.S. Bach and Domenico Scarlatti must have known and used pianos, possibly also tangent pianos or some related instruments.

It seems that many 18th-century piano builders had one common idea: to construct an instrument which retains the bright, rich and brilliant sound of the harpsichord but which enables the production of nuances of dynamics by means of touch. Touch-sensitivity could only be achieved by a striking mechanism, i.e. with some kind of piano action. In order to get a sound similar to that of the plucked harpsichord, uncovered wooden hammers or tangents were often equipped to strike the strings. Combination instruments were not exceptional, either: one of the greatest innovators in the history of the piano, Johann Andreas Stein, also built several instruments in which harpsichord and fortepiano were united.

It must have been around or after 1780 that the fortepiano sound ideal began to change radically, moving away from the harpsichord-like sound towards what we associate with the piano sound. To achieve a broader, darker sound, thicker and softer hammer coverings were used. This process was probably rather gradual and not at all general: as late as at the beginning of the 19th century, lightly built and probably brightly sounding pianos were still being built and played.

The tangent piano exemplifies very well the early fortepiano sound. How popular this instrument must have been is shown by the large number of surviving instruments and documents. Significant figures of the history of piano building described the tangent action many times. It is difficult to judge if these were independent 'inventions' of the very same type of action, or (as I believe) a continuous line of development. These descriptions show us, however, that the tangent piano was known not only in Germany but also in France, Italy and England, and probably elsewhere, too. As tastes changed, the tangent piano became less popular from the beginning of the 19th century (though they were built at least until 1815 and probably used beyond that time), as they could not keep up with the new tendency in piano building which sought a darker, heavier sound as well as more solid

construction, enabling the player to use more and more power.

It is no wonder that so many tangent pianos were built in Germany. Germany was the central place for clavichord building in the whole of Europe in the 18th century and the clavichord was a widely accepted instrument for the performance of solo keyboard music there. The playing technique of the tangent piano (an instrument otherwise unrelated to the clavichord) has much in common with that of the clavichord, and the same was surely true of many other types of early piano. The tangent piano requires a very light but extremely controlled touch. Only with very rigorous touch-control can the player make the tangent action react to the finest nuances. Any attempt to play with *power* fails. When the key is touched too hard the tangent rebounces and strikes the string again, which results in an unpleasant clatter. The 18th-century piano technique, based on a light but sensitive touch, was still described and required by Andreas Streicher as late as 1801.

As long as sensitivity and expressivity, rather than power, are wanted, the tangent piano serves the player excellently. The keyboard music of Carl Philipp Emanuel Bach is throughout very expressive and finds a wonderful performance medium in the tangent piano. By nuances of touch and the use of the different 'mutational stops' (described in my notes to volume 6 in this series) a great expressivity can be achieved on this instrument.

C.P.E. Bach and the tangent piano

It remains an unanswered question whether Carl Philipp Emanuel Bach ever saw a tangent piano, but he quite certainly met different sorts of the early fortepiano. Theoretically he could have confronted with the tangent piano. The most famous German tangent piano builder, Franz Jacob Späth, produced such instruments as early as the 1750s. Later his firm, called Späth & Smahl, made the tangent piano well known and 'in alle 4 Weltteile verbreitet'. Emanuel Bach could have seen tangent pianos in Hamburg, too, where such instruments were also built.

Among other keyboard instruments Emanuel Bach possessed a fortepiano or 'Clavecin Roial' by Friederici. This was the term for large-sized square pianos equipped with many mutational stops and small, uncovered wooden hammers. Both their sound and their playing technique are reminiscent of those of the tangent piano. This shows us distinctly that the world of the tangent piano – or of

instruments closely related to it – had very great significance for C.P.E. Bach's keyboard œuvre as well as for his chamber music.

The Works and their Sources

The present recording is almost exclusively based on sources in the Library of the Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal in Brussels. These manuscripts originally belonged to the collection of the Schwerin organist Johann Jakob Heinrich Westphal, an ardent collector of C.P.E. Bach's music. Our source for the E minor concerto was also entirely copied by him.

The keyboard version of the A major concerto, H. 437/W. 29, survives only in two manuscripts. (This work also exists as a cello concerto and as a flute concerto.) Of the two, the Brussels one represents the later, more richly embellished version. We follow this source; only one very curious place in the second movement, most probably a copying error, has been corrected from the other manuscript, preserved in the Library of Congress in Washington (my thanks to Mr. Elias N. Kulukundis for his valuable information about this source.)

Another concerto which exists in three different versions for three different instruments – keyboard, cello and flute – is the B flat major concerto, H. 434/W. 28, on this disc. For the recording we had to use two sources simultaneously. Among the Brussels sources only the keyboard part of the keyboard version survives but, as a note made by the copyist Johann Heinrich Michel states on the cover of the cello version, the violin and viola parts are identical in both versions and can thus be used for both. We followed this instruction. The bass part, missing in Brussels, could be substituted from a Berlin source which we also used for comparison.

The E minor concerto, H. 428/W. 24, is one of those concertos by C.P.E. Bach of which the various revisions and variants are well documented: in total, four different versions exist. We perform the most richly embellished version, which is probably the latest of them. We followed a Brussels source and used two Berlin manuscripts of earlier versions for checking several places.

The concertos in A major and in B flat major are more frequently played and have become well-known in their versions for cello or flute. The keyboard versions are only rarely performed, though they are just as beautiful as the other two versions. At several places the keyboard part contains very sudden dynamic changes

which can be realized on a fortepiano or tangent piano far better than on the harpsichord (e.g. in the second movement of the A major concerto or in the third movement of the B flat major concerto). The E minor work is one of Bach's most wonderful keyboard concertos. Though composed in the same key as the concerto H. 418/W. 15, recorded on volume 6, this (later) work represents a completely different world; it is a fascinatingly beautiful work with a lyrical character throughout.

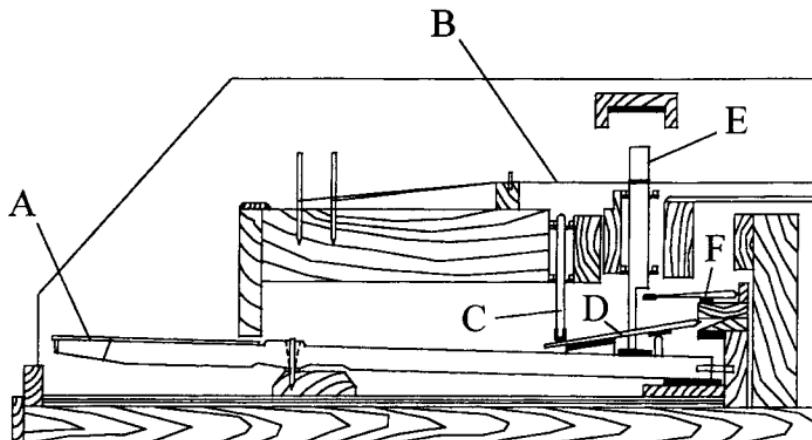
© Miklós Spányi 1998

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 teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach's keyboard works for the publisher Könnemann Music, Budapest. This is his ninth 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 débüt, 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 respected performer on the modern violin: he was a member of the Eder Quartet between 1989 and 1996, and he is commissioned leader of the Budapest Festival Orchestra.



The tangent action

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

Drawing: Aki Korhonen

Anmerkung des Übersetzers: Um sprachliche Unförmigkeiten in der deutschen Übersetzung zu vermeiden, wurde „keyboard“ nicht als „Tasteninstrument“ übersetzt, sondern durchwegs als „Klavier“. „Klaviermusik“ ist also z.B. nicht als Musik für ein (modernes) Klavier zu verstehen, sondern als Musik für ein Tasteninstrument.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) wurde schon immer als einer der originalistischsten Musiker des 18. Jahrhunderts anerkannt, und in dieser Hinsicht wurde er höchstens von seinem jüngeren Zeitgenossen Joseph Haydn überschattet. Sie fühlten sich eindeutig in erster Linie als schaffende Künstler, aber wie jeder Komponist um die Mitte des 18. Jahrhunderts war ihr Erfolg von der Fähigkeit abhängig, für jede erdenkliche Gelegenheit Musik zu schaffen. Wie Haydn verbrachte Emanuel Bach etwa die ersten dreißig Jahre seiner Karriere als Hofmusiker, in seinem Fall am Berliner Hof Friedrichs des Großen von Preußen, wo er die Mehrzahl seiner Klavierkonzerte schrieb. Da aber Friedrich ein weitaus weniger dankbares Publikum für innovative Musik war, als Graf Esterházy es später sein sollte, begann Emanuel recht bald, ein Publikum außerhalb des Hofes zu suchen. Er veröffentlichte eigene Klaviersonaten 1742 und 1744, als er knapp 30 Jahre alt war, und 1746 brachte er ein Klavierkonzert heraus, das nur drei Jahre früher komponiert worden war (H. 414/W. 11, Teil 5 dieser Serie).

Dieser Wunsch, seine Musik möglichst weit zu verbreiten, war vermutlich ein wichtiger Faktor beim Komponieren des ersten und des letzten Werkes auf dieser CD, H. 437/W. 29 in A-Dur und H. 434/W. 28 in B-Dur. Wie das Konzert in a-moll H. 430/W. 26 liegen diese Konzerte nicht nur als Klavierkonzerte vor, sondern auch als Konzerte (in denselben Tonarten) für Flöte und für Cello. Zwei andere Klavierkonzerte (H. 425/W. 22 in d-moll und H. 444/W. 34 in G-Dur) liegen in Fassungen für Soloflöte vor, und zwei weitere (H. 465/W. 39 in B-Dur und H. 467/W. 40 in Es-Dur) als Oboenkonzerte. In den meisten dieser Fälle, mit Ausnahme des G-Dur-Konzerts, fanden die Wissenschaftler Gründe zur Annahme, daß die Fassungen für Melodieinstrumente vermutlich vor den Klavierfassungen existierten, die somit Einrichtungen früherer Kompositionen waren. Dieses Verfahren war nicht selten: Emanuels Vater, Johann Sebastian Bach, richtete seine Konzerte für Solovioline (und vielleicht auch Oboe) auf ähnliche Weise für Cembalo ein, um sie bei seinen eigenen Auftritten als Klaviersvirtuose verwenden zu können.

Emanuels Klavierfassungen entstanden vermutlich ebenfalls, damit er die Stücke

selbst bei seinen Konzerten spielen konnte. Problematischer ist die Identität des (der) Flötisten und Cellisten, für welche diese Konzerte anscheinend ursprünglich komponiert wurden. Der technische Schwierigkeitsgrad der Flötenkonzerte läßt vermuten, daß er jedes von ihnen für einen Berufsmusiker oder einen sehr geschickten Amateur schrieb. Sein Arbeitgeber, Friedrich der Große, war der hervorragendste Amateurflötist in Berlin und wäre somit eindeutig ein Kandidat, aber dem König gefielen Bachs Kompositionen nur selten. Es gab in Berlin auch mehrere Berufsflötisten, für welche Bach Konzerte geschrieben haben könnte: den Flötenlehrer des Königs, Johann Joachim Quantz, die Flötisten Friedrich Wilhelm Riedt, Joseph Friedrich Lindner (Schüler von Quantz) und August Neuff, alle Mitglieder des Königlichen Opernorchesters, und Johann Friedrich Aschenbrenner, der beim Markgrafen Carl von Brandenburg-Schwedt angestellt war. Da die Flöte bei Friedrichs Untertanen ein besonders beliebtes Instrument war (teilweise zweifelsohne aufgrund der königlichen Vorliebe für das Instrument), gab es in Berlin und im weiteren preußischen Gebiet zahlreiche Amateurflötisten verschiedener Fertigkeit, für die Bach die Konzerte hätte schreiben können. Einer der geschicktesten unter diesen war Michael Gabriel Fredersdorf, Friedrichs Kammerherr (für den Sebastian Bach vielleicht seine Flötensonate in E-Dur, BWV1035, schrieb).

Wie die Konzerte für Flöte sind auch die Cellokonzerte genügend schwer, um professionelle Instrumentalisten zu verlangen. Es gab viele solche in Berlin, und manche von ihnen waren auch Komponisten: Christian Friedrich Schale, ein Cellist und Komponist bemerkenswerten Formats, der eine Serie öffentlicher Konzerte gründete, Ignatius Mara aus Böhmen, der 1742 Mitglied des Opernorchesters wurde, und Marcus Heinrich Graul, der wie Aschenbrenner beim Markgrafen Carl arbeitete. Da schließlich die Oboe ein von Laien selten gespieltes Instrument war, ist es auch wahrscheinlich, daß die Oboenkonzerte für einen Berufsmusiker geschrieben wurden, vermutlich entweder für Christian Friedrich Doeckert, langzeitiges Mitglied des königlichen Opernorchesters, oder für Johann Christian Jacobi, wieder einmal ein angesehenes Mitglied der musikalischen Umgebung des Markgrafen Carl.

Man vergißt leicht, daß unser gesamtes Wissen über all diese Stücke nicht nur auf den Versuchen eines Komponisten beruht, die Partituren seiner Kompositionen der Nachwelt zu überliefern, sondern auch auf den Versuchen jener, die ihn überlebten. Im Falle der Musik von Emanuel Bach war eine der wichtigsten Gestalten

Johann Jakob Heinrich Westphal (1756-1825), Schweriner Organist, der ein leidenschaftlicher Bewunderer des Komponisten war. Westphal war in seinen Versuchen unermüdlich, die endgültigen Fassungen der Werke Bachs zu erstehen, und er schien entschlossen, sie als unveränderliche Monamente zu bewahren. Ihm verdanken wir beispielsweise die einzigen handschriftlichen Quellen der Flöten- und Cellofassungen der Konzerte in A-Dur bzw. B-Dur. Westphal hatte in den 1780er Jahren eine Korrespondenz mit Emanuel Bach über dessen Werke begonnen. Briefe von Bachs Witwe Johanna Maria, und seiner Tochter Anna Carolina Philippina in den Jahren nach seinem Tode und dem Drucken des Katalogs seines Nachlasses verraten, daß sie versuchten, dem Schweriner Organisten weitere Informationen über Bachs Arrangements der Konzerte zur Verfügung zu stellen, sowie Partituren der Endfassungen, die er suchte.

Damals wie heute war aber der bloße Gedanke einer „definitiven“ Fassung, einer „Endfassung“, dem musikalischen Schaffen Emanuel Bachs fremd. Wie sein Vater war er ein unverbesserlicher „Revisor“, und es scheint, daß er in seinen Stücken jedesmal Änderungen vornahm, wenn er sie erneut hervorholte. Die Wissenschaftler mögen zumindest unverbindliche Chronologien der Fassungen aufstellen, aber die Entscheidung wird immer dem Interpreten überlassen sein, welche Fassung er bei jeder einzelnen Aufführung verwenden soll. Das mittlere (und frueste) Konzert auf dieser CD, H. 428/W. 24 in e-moll liegt beispielsweise in drei verschiedenen Fassungen vor, zuzüglich mehrerer verschiedener Kadzenzen für den zweiten Satz, dies obwohl es keine Fassungen für andere Instrumente gibt. Seine große Beliebtheit, nicht nur bei Bachs Konzertpublikum, sondern auch bei anderen Klavierspielern, ist aus der beachtlichen Anzahl der Manuskriptkopien ersichtlich, besonders aber daraus, daß es noch 1774 in eine englische Piratensammlung aufgenommen wurde.

Die Beliebtheit dieses Stücks, das Bach 1748 schrieb, beruht vielleicht teilweise auf dem schmeichelisch galanten Stil, der für alle drei Sätze charakteristisch ist, einem Stil, der auch im ersten Satz des Konzerts in B-Dur dominiert. Im ganzen e-moll-Konzert übernimmt der Solist praktisch ohne Veränderungen das thematische Material des Tuttiensembles, das seiner persönlichen Sensibilität perfekt angepaßt ist, um dann seine Selbständigkeit hauptsächlich durch umfangreiche und abwechslungsreiche Passagen mit virtuosen Figurationen zu beweisen. Die beiden

späteren Konzerte, 1751 bzw. 1753 komponiert, weisen hingegen kompliziertere Beziehungen zwischen Solo und Tutti auf. Im B-Dur-Konzert aus dem Jahre 1751 beginnt das Orchester den ersten Satz mit einem Thema in zierlichen Triolen und schmelzenden, wiederholt „seufzenden“ Appoggiaturen, die in Führung bleiben, obwohl robustere, punktierte Rhythmen gelegentlich eindringen. Der Solist erscheint mit einem einzigen, langen Triller, während die Streicher das Anfangsthema wiederholen; bei der Fortsetzung des Themas tritt er nur allmählich als führendes Instrument hervor. In anderen Sätzen dieser beiden späteren Konzerte tritt das Tutti auf eine eher traditionelle, kraftvolle Weise auf, vom Solisten auf eine verschiedene Art beantwortet. Die langsamen Sätze basieren auf dem Stil einer pathetischen Operarie, mit einer zunehmend expressiven Wirkung. Insbesondere spiegeln diese beiden Werke die wachsende Tiefe von Emanuel Bachs Fähigkeiten bezüglich des musikalischen Ausdrucks – er wurde stets sicherer und freier, indem er sich vieler stilistischer und formaler Stereotype bediente, um vollkommen persönliche Werke zu schaffen.

© Jane R. Stevens und Darrell M. Berg 1998

Bemerkungen des Interpreten

Weiteres über den Tangentenflügel

Die Wurzeln der Idee, ein Tasteninstrument zu konstruieren, dessen Mechanik die Saiten anschlägt, sind bereits im 15. Jahrhundert zu finden. Dies heißt, daß das Klavier eine lange Vorgeschichte gehabt hatte, bereits bevor B. Cristofori um 1690 sein erstes Klavier baute, von dem man noch lange dachte, es sei eine neue „Erfundung“ gewesen. Falls wir den sporadischen Dokumenten Glauben schenken dürfen, die aus den 15., 16. und 17. Jahrhunderten überliefert wurden, dürfen wir annehmen, daß klavierähnliche Instrumente schon immer bekannt waren und gebaut wurden, obwohl es noch unklar ist, wie verbreitet sie waren. In jenen frühen Zeiten waren Cembali und Klavichorde zweifellos beliebtere Tasteninstrumente als jedes Klavier, aber die Existenz der Klaviere ist unleugbar. Somit ist Cristoforis Erfundung nur der erste Gipfelpunkt der Geschichte des Klavierbaues, nicht deren Beginn.

Wie die Saiten der frühen Klaviere angeschlagen wurden – ob mit Hämtern oder mit „Tangenten“ – scheint lange als eine zweitrangige Frage betrachtet worden zu sein. Sowohl Mechaniken mit drehbar gelagerten Hämtern als solche mit frei

beweglichen Holztangenten waren bekannt und wurden angewendet (siehe auch die Zeichnung der Tangentenmechanik auf Seite 12). Der entstandene Klang muß bei den beiden Instrumenten sehr ähnlich gewesen sein. Bei frühen Zeichnungen von Klaviermechanismen haben die häufig auflagenlosen Holzhämmer auch eine dünne Spitze, ähnlich der Anschlagfläche der „Tangenten“ beim Tangentenmechanik. Da es an überlieferten Exemplaren mangelt, ist es schwer, Genaueres über die Klaviere vor Cristofori zu sagen. Das früheste bekannte „Klavier“ ist ein italienisches Spinett aus dem Jahre 1587, dessen Zupfmechanik 1632 in einen Tangentenmechanik geändert wurde.

Aus dem 18. Jahrhundert gibt es weitaus mehr Dokumente über sowohl Hammer- als auch Tangentenklaviere. Dies bedeutet leider nicht, daß wir alle offene Fragen beantworten können – weit gefehlt. Die meisten überlieferten Klaviere stammen aus der Zeit nach 1770-80, und wir müssen Ungewißheiten hinsichtlich der genauen Geschichte des Klaviers bis zu jener Zeit dulden. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind nur ganz wenige Klaviere überliefert. Es gibt aber Dokumente, die es uns zeigen, daß Hammer- und Tangentenmechanik nach wie vor gleichrangige Rivalen waren und vermutlich bis ganz zum Ende des Jahrhunderts blieben. Manche Persönlichkeiten der Zeit, wie J.S. Bach und D. Scarlatti, müssen Klaviere gekannt und verwendet haben, vielleicht auch Tangentenflügel oder ihre Verwandten.

Es scheint, daß viele Klavierbauer im 18. Jahrhundert dieselbe Idee hatten: ein Instrument zu konstruieren, das den hellen, reichen und leuchtenden Klang des Cembalos behält, dabei aber dynamische Nuancierungen durch den Anschlag zuläßt. Die Anschlagsempfindlichkeit war nur durch eine Schlagmechanik zu erzielen, i.e. durch irgendeine Art Klaviermechanik. Um einen Klang zu erzeugen, der an das gezupfte Cembalo erinnerte, ließ man häufig auflagenlose Holzhämmer oder Tangenten die Saiten anschlagen. Kombinationsinstrumente waren auch keine Ausnahme: einer der größten Neuerer in der Geschichte des Klaviers, Johann Andreas Stein, baute mehrere Instrumente, bei denen Cembalo und Fortepiano kombiniert waren.

Es muß um oder nach 1780 gewesen sein, daß das Klangideal des Fortepianos sich radikal zu verändern begann, vom cembaloähnlichen Klang zu dem, was wir mit dem Klavierklang verbinden. Um einen breiteren, dunkleren Klang zu erzielen wurden dickere und weichere Hammerauflagen verwendet. Diese Entwicklung war vermutlich ziemlich langsam und keineswegs allgemeingültig: noch zu Anfang des

19. Jahrhunderts wurden auch leichte Klaviere, vermutlich mit hellem Klang, gebaut und gespielt.

Der Tangentenflügel ist ein gutes Beispiel des frühen Fortepianoklangs. Wie beliebt dieses Instrument gewesen sein muß, ist aus der großen Anzahl der überlieferten Instrumente und Dokumente ersichtlich. Bedeutende Personen aus der Geschichte des Klavierbaues beschrieben vielfach die Tangentenmechanik. Es ist schwierig zu beurteilen, ob dies voneinander unabhängige „Erfindungen“ desselben Typs der Mechanik waren, oder ob man sie (wie ich glaube) als eine kontinuierliche Traditionslinie verstehen kann. Die Beschreibungen zeigen uns aber, daß der Tangentenflügel außer in Deutschland auch in Frankreich, Italien und England bekannt war, und vermutlich sonstwo auch. Mit dem veränderten Geschmack wurde der Tangentenflügel ab Anfang des 19. Jahrhunderts weniger beliebt (obwohl Instrumente mindestens bis 1815, vermutlich noch länger gebaut wurden), da er sich nicht der neuen Tendenz des Klavierbaues anpassen konnte, mit dunklerem, schwererem Klang und einer solideren Konstruktion, die es dem Spieler erlaubte, immer mehr Kraft einzusetzen.

Es ist kein Wunder, daß so viele Tangentenflügel in Deutschland gebaut wurden. Im 18. Jahrhundert stand Deutschland an zentraler Stelle des Klavichordbaues in ganz Europa, und das Klavichord war dort ein weitgehend anerkanntes Instrument für das Aufführen von Musik für Soloklavier. Die Spieltechnik des Tangentenflügels hat vieles gemeinsam mit jener des Klavichords, obwohl die Instrumente ansonsten nicht miteinander verwandt sind, und dies dürfte auch für viele andere Typen des frühen Klaviers zutreffen. Der Tangentenflügel verlangt einen sehr leichten, aber äußerst kontrollierten Anschlag. Nur durch die extremste Anschlagkontrolle bringt man die Tangentenmechanik dazu, auf die feinsten Nuancen zu reagieren. Jeder Versuch, mit Kraft zu spielen, ist vergeblich. Wenn die Taste zu hart angeschlagen wird, prallt die Tangente zurück um die Saite abermals anzuenschlagen, mit dem Effekt eines unangenehmen Klapperns. Die auf einem leichten aber sensiblen Anschlag basierende Klaviertechnik des 18. Jahrhunderts wurde noch 1801 von Andreas Streicher beschrieben und verlangt.

So lange wie keine Kraft, sondern Empfindlichkeit und Expressivität gewünscht sind, dient der Tangentenflügel dem Spieler hervorragend. Die Klaviermusik von Carl Philipp Emanuel Bach ist durchwegs sehr expressiv und findet im Tangenten-

flügel ein wunderbares Aufführungsmedium. Durch anschlagsmäßige Feinheiten und den Gebrauch der verschiedenen „Veränderungszüge“ (in meinem Kommentar zum 6. Teil dieser Serie beschrieben) kann auf diesem Instrument eine große Expressivität erzielt werden.

C.Ph.E. Bach und der Tangentenflügel

Es bleibt eine unbeantwortete Frage, ob Carl Philipp Emanuel Bach jemals einen Tangentenflügel sah, aber er begegnete ganz sicher verschiedenen Arten des frühen Fortepianos. Theoretisch hätte er auf den Tangentenflügel stoßen können. Der berühmteste deutsche Bauer von Tangentenflügeln, Franz Jacob Späth, erzeugte bereits in den 1750er Jahren solche Instrumente. Später machte seine Firma Späth & Smahl den Tangentenflügel bekannt und „in alle 4 Weltteile verbreitet“. Emanuel Bach könnte auch in Hamburg Tangentenflügel gesehen haben, wo solche gebaut wurden.

Unter anderen Tasteninstrumenten besaß Emanuel Bach ein Fortepiano, „Clavecin Roial“ von Friederici. So wurden große Tafelklaviere bezeichnet, die viele Veränderungszüge und kleine, auflagenhafte Holzhämmer hatten. Ihr Klang und die Spieltechnik erinnerten an jene des Tangentenflügels. Dies zeigt uns deutlich, daß die Welt des Tangentenflügels und mit ihm eng verwandter Instrumente von großer Bedeutung für C.Ph.E. Bachs Klavierschaffen und seine Kammermusik waren.

Die Werke und ihre Quellen

Die vorliegende Aufnahme basiert fast ausschließlich auf Quellen in der Bibliothek des Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal in Brüssel. Die Manuskripte gehörten ursprünglich zur Sammlung des Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal, eines leidenschaftlichen Sammlers der Musik C.Ph.E. Bachs. Unsere Quelle des e-moll-Konzerts wurde zur Gänze von ihm kopiert.

Die Klavierfassung des A-Dur-Konzerts H. 437/W. 29 ist nur in zwei Manuskripten überliefert. (Dieses Werk liegt auch als Cello- und Flötenkonzert vor.) Von den beiden Manuskripten bringt jenes in Brüssel die spätere, reicher verzierte Fassung. Wir richten uns nach dieser Quelle, und nur eine sehr seltsame Stelle im zweiten Satz, höchstwahrscheinlich ein Fehler beim Kopieren, wurde dem anderen Manuskript entsprechend korrigiert, das sich in der Library of Congress in Washington befindet.

ton befindet (mein Dank geht an Herrn Elias N. Kulukundis für seine wertvolle Information bezüglich dieser Quelle).

Ein weiteres Konzert, das in drei verschiedenen Fassungen für drei verschiedene Instrumente vorliegt – Klavier, Violoncello und Flöte – ist das B-Dur-Konzert H. 434/W. 28 auf dieser CD. Für die Aufnahme mußten wir zwei Quellen simultan verwenden. Bei den Brüsseler Quellen ist von der Klavierfassung nur der Klavierpart erhalten geblieben, aber eine Notiz des Kopisten Johann Heinrich Michel auf dem Umschlag der Cellofassung besagt, daß die Violin- und Bratschenstimmen in beiden Fassungen identisch sind, und daher für beide verwendet werden können. Wir hielten uns an diese Anweisung. Der in Brüssel fehlende Baßpart konnte aus einer Berliner Quelle ersetzt werden, die wir ebenfalls zum Vergleich heranzogen.

Das e-moll-Konzert H. 428/W. 24 ist eines von denen, deren verschiedene Revisionen und Varianten gut dokumentiert sind: insgesamt liegen vier verschiedene Fassungen vor. Wir spielen die am reichsten verzierte Fassung, die vermutlich die späteste ist. Wir gingen nach einer Brüsseler Quelle, und zwecks Kontrolle mehrerer Stellen verwendeten wir zwei Berliner Manuskripte früherer Fassungen.

Die Konzerte in A-Dur und B-Dur werden häufiger gespielt und sind in ihren Fassungen für Cello oder Flöte gut bekannt. Die Klavierfassungen werden nur selten aufgeführt, obwohl sie genauso schön sind wie die beiden anderen Fassungen. An mehreren Stellen weist der Klavierpart ganz jähne dynamische Veränderungen auf, die auf dem Fortepiano oder dem Tangentenflügel weitaus besser auszuführen sind als auf dem Cembalo (z.B. im zweiten Satz des A-Dur-Konzerts oder dem dritten Satz des B-Dur-Konzerts). Das Werk in e-moll ist eines der wunderbarsten Klavierkonzerte von Bach. Obwohl in derselben Tonart komponiert wie das Konzert H. 418/W. 15 (Teil 6 der Serie) bringt uns dieses (spätere) Werk, mit seinem durchwegs lyrischen Charakter und seiner faszinierenden Schönheit in eine völlig andere Welt.

© Miklós Spányi 1998

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. Flämischen 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 Continuospeler 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. Derzeit bereitet er eine Gesamtausgabe der Werke C.Ph.E. Bachs für Tasteninstrumente vor, die beim Verleger Könemann in Budapest erscheinen soll. Dies ist seine neunte Aufnahme für BIS.

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

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

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) a toujours été reconnu, depuis sa propre époque, comme l'un des musiciens les plus originaux du 18^e siècle, épithète qu'il partage peut-être avec son contemporain cadet, Joseph Haydn. Les deux hommes se sentirent essentiellement des artistes créateurs; comme tout compositeur de 1750, leur succès dépendait de leur adresse à fournir de la musique pour les occasions qui se présentaient. Comme Haydn, Emanuel Bach passa les 30 premières années environ de sa carrière comme musicien de cour, dans son cas, à la cour de Berlin de Frédéric le Grand de Prusse où il écrivit le plus grand nombre de ses concertos pour clavier. Mais puisque Frédéric était un public bien moins appréciateur de nouvelle musique que le comte Esterházy, Emanuel commença assez rapidement à se trouver un public hors de la cour. Il publia de ses sonates pour clavier en 1742 et 1744 alors qu'il avait à peine 30 ans et, en 1746, il publia un concerto pour clavier composé seulement trois ans plus tôt (H. 414/W.11 inclus dans le volume 5 de cette série).

Ce désir de rendre sa musique accessible au plus grand public possible fut probablement un facteur important dans la composition des première et dernière œuvres sur ce disque, H. 437/W.29 en la majeur et H. 434/W.28 en si bémol. Ces deux concertos, ainsi que celui en la mineur H. 430/W.26, existent non seulement comme concertos pour clavier mais comme concertos (dans les mêmes tonalités) pour flûte et pour violoncelle. Deux autres concertos pour clavier (H. 425/W.22 en ré mineur et H. 444/W.34 en sol majeur) existent en versions pour flûte solo et deux autres encore (H. 465/W.39 en si bémol majeur et H. 467/W.40) en mi bémol) comme concertos pour hautbois. Dans la plupart de ces cas, à l'exception du concerto en sol majeur, les spécialistes ont trouvé raison de croire qu'une version pour instrument mélodique précédé probablement celle pour clavier qui devenait alors un arrangement d'une composition antérieure. Une telle procédure n'était pas exceptionnelle: le père d'Emanuel, Johann Sebastian Bach, avait fait des arrangements semblables de ses concertos pour violon solo pour le clavecin, les rendant utilisables pour ses propres concerts de virtuose du clavier.

Les arrangements pour clavier d'Emanuel furent probablement faits dans le même but, soit de lui fournir des pièces qu'il pourrait jouer lui-même dans ses propres concerts. L'identité du ou des flûtistes et du ou des violoncellistes pour qui ces concertos semblent avoir été d'abord composés est plus difficile à établir. La

difficulté technique des concertos pour flûte suggère qu'il écrivit chacun pour un professionnel ou un amateur particulièrement doué. Son employeur, Frédéric le Grand, était le flûtiste amateur le plus distingué de Berlin et pourrait ainsi sembler avoir été un candidat tout désigné; mais les compositions de Bach n'obtinrent pas souvent les faveurs du roi. Il y avait aussi plusieurs flûtistes professionnels à Berlin pour lesquels Bach pourrait avoir composé des concertos: le professeur de flûte du roi, Johann Joachim Quantz; les flûtistes Friedrich Wilhelm Riedt, Joseph Friedrich Lindner (l'élève de Quantz) et August Neuff, tous membres de l'orchestre de l'opéra royal; et Johann Friedrich Aschenbrenner qui était au service du margrave Carl de Brandenburg-Schwedt. Comme la flûte était un instrument particulièrement populaire parmi les sujets de Frédéric (dû en partie certainement à la préférence du roi pour l'instrument), il y avait un bon nombre de flûtistes amateurs de niveau varié à Berlin et dans la sphère prusse d'influence pour lesquels Bach pourrait avoir écrit ses concertos; l'un des plus accomplis de ces flûtistes était Michael Gabriel Fredersdorf, le chamberlain de Frédéric (pour lequel Sebastian Bach pourrait avoir écrit sa sonate pour flûte en mi majeur BWV 1035).

Comme les concertos pour flûte, les concertos pour violoncelle sont suffisamment difficiles pour avoir demandé des violoncellistes de calibre professionnel. Berlin en comptait un certain nombre dont plusieurs étaient également compositeurs: Christian Friedrich Schale, un violoncelliste et compositeur d'importance considérable qui fonda une série de concerts publics; Ignatius Mara de Bohème qui se joignit à l'orchestre de l'opéra en 1742; et Marcus Heinrich Graul qui (comme Aschenbrenner) travaillait pour le margrave Carl. Puisque le hautbois, finalement, n'était pas souvent représenté parmi les amateurs, il semble fort probable que les concertos pour hautbois fussent écrits pour un musicien professionnel, vraisemblablement soit pour Christian Friedrich Doebert, un membre de longue date de l'orchestre de l'opéra royal, ou pour Johann Christian Jacobi, lui aussi un membre respecté de l'établissement musical du margrave Carl.

On oublie facilement que notre connaissance de toutes ces pièces dépend entièrement des efforts non seulement du compositeur, mais aussi surtout de ceux qui lui survécurent pour conserver les partitions de ses compositions. Dans le cas de la musique d'Emanuel Bach, l'une des figures les plus importantes fut Johann Jakob Heinrich Westphal (1756-1825), un organiste de Schwerin, une ville de l'Allemagne

du nord, qui était un vif admirateur du compositeur. Westphal était infatigable dans ses efforts pour se procurer les versions finales des œuvres de Bach et semblait déterminé à les conserver comme des monuments inaltérables. On lui doit, par exemple, les seules sources manuscrites des versions pour flûte et violoncelle des concertos en la majeur et si bémol majeur. Westphal avait commencé à correspondre avec Emanuel Bach au sujet de ses œuvres dans les années 1780. Des lettres écrites par la veuve de Bach, Johanna Maria, et sa fille, Anna Carolina Philippina, dans les années suivant son décès et l'impression de la liste de ses biens révèlent qu'elles essayèrent de fournir à l'organiste de Schwerin d'autres renseignements au sujet des arrangements de Bach de ses concertos, et des partitions des versions définitives qu'il cherchait.

Mais – alors comme maintenant – la notion d'une version “définitive” ou “finale” est étrangère à l'œuvre d'Emanuel Bach. Il était (comme son père), un réviseur invétéré qui semble avoir fait des changements dans une pièce chaque fois qu'il y touchait. Des spécialistes pourraient au moins essayer de déterminer la chronologie des versions mais il restera toujours à l'exécutant de décider laquelle il utilisera comme base pour tout concert. Le second (et plus ancien) concerto sur ce disque, H. 428/W. 24 en mi mineur par exemple, existe en trois autres variantes ainsi qu'avec plusieurs cadences pour son second mouvement, bien qu'on ne trouve pas de version pour un autre instrument. Sa grande popularité est indiquée par le nombre substantiel de copies manuscrites et surtout par son inclusion dans une collection anglaise pirate publiée aussi tard que 1774.

La popularité de cette pièce, que Bach écrivit en 1748, pourrait être due en partie au style galant qui gagnait du terrain et qui caractérise tous les trois mouvements, un style qui domine aussi le premier mouvement du concerto en si bémol majeur. Tout au long du concerto en mi mineur, le solo adopte pratiquement sans variation le matériel thématique du *tutti*. Ce dernier est parfaitement adapté à sa sensibilité individuelle et établit son indépendance grâce surtout à des passages étendus et très divers de virtuosité. Mais les deux concertos suivants, composés en 1751 et 1753, exposent une relation plus compliquée entre le solo et le *tutti*. Dans le concerto en si bémol majeur de 1751, l'orchestre ouvre le premier mouvement avec un thème en triolets gracieux et appogiatures répétées “de soupir” fondantes qui restent dominantes à l'intrusion occasionnelle de rythmes pointés plus robustes. Le solo

entre avec un trille prolongé sur la répétition du thème d'ouverture par les cordes, émergeant graduellement comme instrument principal au fur et à mesure que le thème continue. Dans d'autres mouvements de ces deux derniers concertos, le tutti s'annonce d'une manière plus vigoureuse, traditionnelle, qui est contrariée par l'entrée du solo de manière assez différente. Les mouvements lents continuent de rappeler le style de l'aria d'opéra pathétique pour augmenter l'effet expressif. Ces deux œuvres réflètent spécialement la profondeur croissante du pouvoir d'expression musicale chez Emanuel Bach qui devenait plus assuré et libre d'emprunter de plusieurs stéréotypes formels et stylistiques différents pour créer des œuvres entièrement individuelles.

© Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 1998

Notes de l'interprète

Au sujet du clavier à tangentes

L'idée de construire un instrument à clavier avec un mécanisme *frappant* les cordes remonte aussi loin que le 15^e siècle. Cela veut dire que le piano avait eu une longue préhistoire avant que B. Cristofori ne construise son premier piano vers 1690, ce qui avait longtemps passé pour avoir été une nouvelle "invention". Si on en croit les quelques documents existants des 15^e, 16^e et 17^e siècles, nous pouvons supposer que les instruments de type piano étaient toujours connus et bâties bien qu'il ne soit pas clair à quel point ils étaient répandus. Il ne fait pas de doute que les clavecins et les clavicordes étaient des instruments à clavier plus populaires que tout piano à cette époque mais l'existence du piano ne peut pas être niée. C'est pourquoi l'invention de Cristofori marque justement le premier sommet dans l'histoire de la facture de piano mais non pas son début.

Comment les cordes des premiers pianos étaient frappées – avec des marteaux ou des "tangentes" – semble avoir été une question d'importance secondaire pendant longtemps. Les deux mécaniques avec des marteaux montés sur des pivots et avec des tangentes de bois se mouvant librement étaient connues et adaptées (voir aussi le dessin de la traction des tangentes, page 12). Le son qui en résultait a dû être très semblable dans les deux cas. Sur les premiers dessins de traction des pianos, les marteaux de bois souvent non couverts avaient aussi un bord mince, semblable à la surface frappante des tangentes du mécanisme de tangentes. Il est

difficile d'en savoir plus long sur les pianos d'avant Cristofori à cause du manque d'exemples ayant survécu. Le piano connu le plus "ancien" est une épinette italienne datant de 1587, dont le mécanisme de pince fut transformé en un mécanisme de tangentes en 1632.

Beaucoup plus de documents de pianos à marteaux et à touches survivent du 18^e siècle. Malheureusement, ceci ne veut pas dire que toutes les questions ont trouvé réponse – loin de là. La plupart des pianos ayant survécu datent d'après 1770-80 et nous devons nécessairement faire face à des doutes concernant l'histoire exacte du piano avant cette date. Il ne nous reste que quelques pianos de la première moitié du siècle. Des documents cependant nous montrent que les systèmes de marteaux et de tangentes étaient des rivaux égaux et le restèrent probablement jusqu'à la fin du siècle. Des personnalités centrales de cette période comme J.S. Bach et Domenico Scarlatti ont dû avoir connu et utilisé des pianos, peut-être aussi des pianos à tangentes ou des instruments qui leur étaient apparentés.

Il semble que plusieurs facteurs de pianos du 18^e siècle avaient une idée en commun: construire un instrument qui capte le son riche et brillant du clavecin mais dont le toucher rende possible un choix de nuances. La sensibilité du toucher ne pouvait être acquise que par un mécanisme de frappe, c'est-à-dire avec une sorte de traction de piano. Pour obtenir un son pincé semblable à celui du clavecin, des marteaux ou tangentes de bois souvent découverts étaient construits de manière à frapper les cordes. Des instruments de combinaisons n'étaient pas rares non plus: l'un des plus grands innovateurs dans l'histoire du piano, Johann Andreas Stein, construisit aussi plusieurs instruments unissant le clavecin et le pianoforte.

Vers 1780 ou après cette date, la sonorité idéale du pianoforte a dû commencer à changer radicalement pour s'éloigner du son de clavecin et s'approcher de ce que l'on associe à la sonorité du piano. Pour obtenir un son plus large, sombre et dense, on couvrit les marteaux d'un matériau plus doux. Ce développement se fit assez lentement et non pas partout: au début du 19^e siècle, on construisait encore des pianos légers et au son probablement brillant.

Le piano à tangentes donne un bon exemple du son des premiers pianofortes. La popularité de cet instrument est montrée par le grand nombre d'instruments et de documents qui nous restent. Des personnes importantes dans l'histoire de la facture du piano ont décrit plusieurs fois le mécanisme à tangentes. Il est difficile de juger

s'il s'agissait d'"inventions" indépendantes du même type de traction ou (et c'est ce que je crois) si on peut y voir une tradition continue. Ces descriptions nous montrent cependant que le piano à tangentes était connu non seulement en Allemagne mais aussi en France, Italie et Angleterre, et probablement ailleurs aussi. Avec les changements de goûts, les pianos à tangentes devinrent moins populaires à partir du début du 19^e siècle (quoiqu'ils aient été construits au moins jusqu'en 1815 et utilisés probablement plus longtemps) parce qu'ils ne pouvaient pas se mesurer à la nouvelle tendance en facture de piano qui recherchait un son plus sombre et plus lourd ainsi qu'une construction plus solide permettant à l'exécutant d'utiliser de plus en plus de force.

Il n'est pas surprenant que tant de pianos à tangentes aient été construits en Allemagne. L'Allemagne était le centre de la facture de clavicorde de toute l'Europe au 18^e siècle et le clavicorde était un instrument accepté à peu près partout pour l'exécution de musique solo pour clavier. La technique de jeu du piano à tangentes (bien que cet instrument ne soit pas autrement relié au clavicorde) avait plusieurs points en commun avec celle du clavicorde, juste comme plusieurs autres types d'ancêtres du piano ont dû en avoir. Le piano à tangentes requiert un toucher très léger mais extrêmement contrôlé. Seul un contrôle du toucher très précis pourra obtenir les nuances les plus délicates du mécanisme à tangentes. Tout essai de jouer avec *force* est condamné à l'échec. Quand la note est touchée trop fortement, la tangente rebondit et refrappe la corde, ce qui donne un cliquetis désagréable. La technique de piano du 18^e siècle, basée sur un toucher léger mais sensible, était encore décrite et requise par Andreas Streicher en 1801.

Tant que l'exécutant ne veut pas de force mais de la sensibilité et de l'expressivité, le piano à tangentes le servira avec excellence. Toute la musique pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach est très expressive et trouve un merveilleux moyen d'expression dans le piano à tangentes. Une grande expressivité peut être réalisée sur cet instrument au moyen de nuances de toucher et de l'emploi des différents "jeux de mutations" (déscrits dans mes notes du volume 6 de cette série.)

C.P.E. Bach et le piano à tangentes

On ne sait toujours pas si Carl Philipp Emanuel Bach a jamais vu un piano à tangentes mais il a certainement rencontré différentes sortes de premiers pianofortes.

Il pourrait théoriquement avoir été confronté avec le piano à tangentes. Franz Jacob Späth, le plus célèbre facteur allemand de piano à tangentes, a produit de tels instruments en 1750 déjà. Plus tard, la compagnie, appelée Späth & Smahl, fit très bien connaître le piano à tangentes et le répandit "sur les quatre continents du monde". Emanuel aurait pu voir des piano à tangentes à Hambourg aussi où on en construisait.

Entre autres instruments à clavier, Emanuel Bach possédait un pianoforte ou "Clavecin Roial" de Friederici. Ce terme décrivait des pianos carrés de grand format équipés de jeux mutationnels et de petits marteaux de bois non couverts. Leur sonorité et leur technique de jeu rappelaient celles du piano à tangentes. Ceci nous montre distinctement que le monde du piano à tangentes ou d'instruments qui lui étaient intimement reliés avait eu beaucoup d'influence sur l'œuvre pour clavier de C.P.E. Bach ainsi que pour celui de sa musique de chambre.

Les œuvres et leurs sources

L'enregistrement présent est presque exclusivement basé sur des sources de la Bibliothèque du Conservatoire Royal à Bruxelles. Ces manuscrits firent originellement partie de la collection de l'organiste de Schwerin, Johann Jakob Heinrich Westphal, un collectionneur passionné de la musique de C.P.E. Bach. Notre source du concerto en mi mineur fut aussi entièrement copiée par lui.

La version pour clavier du concerto en la majeur H. 437/W. 29 ne survit que dans deux manuscrits. (Cette œuvre existe aussi comme concerto pour violoncelle et pour flûte.) Des deux, celui de Bruxelles représente la dernière version, richement ornementée. Nous suivons cette source; seul un endroit très curieux dans le second mouvement, fort probablement une erreur de copie, a été corrigé dans l'autre manuscrit, conservé à la Bibliothèque du Congrès à Washington (mes remerciements à M. Elias N. Kulukundis pour ses précieux renseignements sur cette source).

Le concerto en si bémol majeur H. 434/W. 28 sur ce disque existe aussi en trois versions différentes pour trois instruments différents: clavier, violoncelle et flûte. Pour l'enregistrement, nous avons dû utiliser deux sources simultanément. Seule la partie de clavier de la version pour clavier existe dans les sources de Bruxelles mais, comme l'indique une note du copiste Johann Heinrich Michel sur la couverture de la version pour violoncelle, les parties de violon et d'alto sont identiques dans les deux

versions et peuvent ainsi être utilisées pour les deux. Nous avons suivi ces directives. La partie de basse, manquante à Bruxelles, pouvait être substituée à celle d'une source de Berlin que nous avons aussi utilisée dans des fins de comparaison.

Le concerto en mi mineur H. 428/W. 24 est l'un des concertos de C.P.E. Bach dont les différentes révisions et variantes sont bien documentées: quatre versions différentes existent en tout. Nous exécutons la version la plus richement ornée qui est probablement la plus récente. Nous avons suivi une source de Bruxelles et utilisé deux manuscrits de Berlin des versions antérieures pour vérifier plusieurs endroits.

Les concertos en la majeur et en si bémol majeur sont plus fréquemment joués et sont devenus bien connus dans leurs versions pour violoncelle ou flûte. Les versions pour clavier ne sont jouées que rarement bien qu'elles soient aussi belles que les deux autres versions. La partie de clavier renferme à plusieurs endroits des changements très soudains de nuances qui peuvent être réalisées sur le pianoforte ou le piano à tangentes bien mieux que sur le clavecin (par exemple dans le second mouvement du concerto en la majeur ou dans le troisième mouvement du concerto en si bémol majeur). L'œuvre en mi mineur est l'un des plus beaux concertos pour clavier de Bach. Quoiqu'il soit composé dans la même tonalité que le concerto H. 418/W. 15 enregistré sur le volume 6, cette œuvre (postérieure) représente un monde complètement différent avec son caractère lyrique et sa beauté fascinante.

© Miklós Spányi 1998

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

au conservatoire d'Oulu en Finlande. Il prépare l'édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Könemann Music, Budapest. Ceci est son neuvième disque BIS.

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

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

SOURCES

Concerto in A major, H. 437 (W. 29)

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

Concerto in E minor, H. 428 (W. 24)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Be 5887
- (2) Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 504 & St 505)

Concerto in B flat major, H. 434 (W. 28)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Be 5887 & 5633
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 221

Cadenzas, H. 264 (W. 120)

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

CONCERTO ARMONICO

Violins: Péter Szűts (leader); Györgyi Czirók; Piroska Vitárius; Ágnes Kovács;
Erzsébet Rácz (Concertos in A major & B flat major); Ildikó Lang (Concerto in E minor)
Violas: Balázs Bozzai; Judit Földes (Concertos in A major & B flat major);
Erzsébet Rácz (Concerto in E minor)
Cello: Balázs Máté (Concertos in A major & B flat major); Balázs Kántor (Concerto in E minor)
Double bass: György Schweigert
Tangent piano: Miklós Spányi



Concerto Armonico with recording producer Ingo Petry



The bass group

Recording data: November 1996 at the Concert Hall of the King Stephan Conservatory, Budapest, Hungary

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Thore Brinkmann and Oliver Curdt

Cover texts: © Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 1998; © Miklós Spányi 1998 (performer's remarks)

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

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

Photographs from the recording sessions: © Claus Neumann

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England. Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1998

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

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

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

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



The tangent piano used on this recording

Photo: © Claus Neumann and Gábor Pacher