



CD-768 DIGITAL

Complete Edition
Bach Volume 6

Allegro
Cembalo
Carl Philipp Emanuel Bach

**The Complete Keyboard Concertos –
Volume 4**

Miklós Spányi, harpsichord/fortepiano

Concerto Armonico • Péter Szűts



Miklós Spányi

Photo: Juha Ignatius



Péter Szűts

Photo: © Andrea Felvégi



Concerto Armonico

Photo: © Andrea Felvégi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in G major, H. 412 (W. 9)** (M/s) **22'26**

World Première Recording

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 8'38 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 6'47 |
| [3] | III. <i>Allegro assai</i> | 6'51 |
-

Concerto in D minor, H. 420 (W. 17) (M/s) **22'23**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 8'02 |
| [5] | II. <i>Un poco adagio</i> | 7'08 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 7'05 |
-

Concerto in D major, H. 416 (W. 13) (M/s) **20'13**

World Première Recording

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 7'31 |
| [8] | II. <i>Un poco andante</i> | 7'01 |
| [9] | III. <i>Allegro assai</i> | 5'31 |
-

Miklós Spányi, harpsichord ([1]-[6]) and fortepiano ([7]-[9])**Concerto Armonico** (performing on period instruments)Artistic Directors: **Péter Szűts** and **Miklós Spányi**

Cadenzas in the first movement of the *Concerto in D minor* and the second movement of the *Concerto in D major*: original.

Cadenzas in the *Concerto in G major* improvised at the recording sessions.

When **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788) arrived at the Berlin court of the soon-to-be King Frederick the Great to take up his duties as keyboard player in the court orchestra, he began to compose solo keyboard concertos on a regular basis, usually one or two a year. It is likely that he performed these pieces most often in private gatherings of the Berlin intellectual and musical community, of which the university-educated young composer soon became an important part. This performing activity — which may sometimes have included court performances as well — must have further intensified in the middle years of the decade: in 1744 he wrote three concertos, including the third work on this disc, H. 416 (W. 13) in D major, and in 1745 there were four, including the D minor concerto, H. 420 (W. 17).

The three works presented here thus come from a time when the solo keyboard concerto was at the very centre of Emanuel Bach's musical activities, and when he was working steadily to develop and expand the potential of this relatively new sort of concerto.

This expansion and development did not however mean changing the basic musical characteristics that served to identify the solo concerto and that provided the necessary framework within which listeners could experience his music. These pieces conform — as do nearly all his keyboard concertos — to a traditional plan. Each is made up of three movements, two fast outer movements framing a slower middle one; each of the three movements is in 'ritornello form', based on the principle of an alternation of the full string group (the tutti), to which the solo adds only a basso continuo accompaniment, with sections in which the keyboard dominates the ensemble (although the strings may accompany it, or even interrupt it briefly). German composers had standardized this principle (which had been made famous by Vivaldi) into a formal pattern in which there are typically three rather long sections dominated by the solo, framed by four tutti's played by the full ensemble, the first and last in the tonic key of the movement and the intermediate ones in different, related keys.

Such a plan could give a movement coherence simply by virtue of the return of the same opening ritornello music in each successive tutti section, leaving the solo sections free to spin out new music, including at least some occasions for virtuoso display. Often the solo begins by grounding itself in the musical material of the

opening tutti section (the ritornello): in the third movement of the D major concerto, H. 416 (W. 13), for instance, each of the three main solo sections begins with a varied restatement of the opening ritornello theme, thus both establishing its connection with the tutti group and helping us to notice the larger structure of the movement. In the first movement, on the other hand, the same signal is given not by a restatement of a tutti theme, but with a new solo theme, which again returns to open each of the three principal solo sections.

But as Emanuel Bach continued to develop his ideas about the solo keyboard concerto, he tended more and more to differentiate the three solo sections from one another, to give each one some distinctive rôle within the whole movement as well as some particular musical characteristics of its own. One of the points in the movement that first received attention was the last solo section. Since the end of that section concluded the solo's presence in the movement, the question of how the solo could make its most effective ending was obviously an important one. During the middle of the 18th century many composers, including Bach, came to believe that a strong ending required a strong sense of harmonic closure, a clear return to the home key in which the movement had begun. And the best way to emphasize that return, so that the listener would be sure to hear it, was to restate music that had been heard earlier, but that had perhaps not appeared before in the tonic (home) key.

Upon repeated hearings of the first (and earliest) concerto on this disc, H. 412 (W. 9) of 1742, for instance, the careful listener will notice that the third (and last) large solo section of the first movement ends with just the same passages that had closed the first solo section. But whereas the first solo had ended in the dominant key, this final solo close is in the original tonic key, something the solo further emphasizes by adding an improvised cadenza to his very last cadence. Just the same thing happens (though without the closing cadenza) in the first movement of H. 416 (W. 13), the third work on this disc. In each of these first movements, the three solo sections all begin with the same solo theme; and in both cases the move back to the tonic (from the relative minor) takes place in time for the beginning of the third solo section. Thus the third solo both begins and ends in just the same way that the first solo section had done, except that its music is now all in the tonic home key.

In the former of these two movements, the opening one of this collection, the solo's new entrance theme is probably responsible in part for an even richer patterning in the last solo section. The ritornello opens in a flamboyant unison with a fast upward flourish through the complete scale, in a figure that Mozart still used 36 years later as an exciting opening gesture in his *Paris* symphony. In its own entrance theme, the solo harpsichord retains a subtle connection with the tutti opening in its rising left-hand scale, but adds to it a new melody that establishes its own character, separate from the tutti group. The solo begins the third solo section, as it had the two earlier ones, with this theme, now to announce the return to the tonic key. Immediately thereafter, the strings interrupt with a tonic statement of the opening of the ritornello, which had not been heard in the tonic key since the beginning of the movement. With this interjection into the solo's last section, the tutti helps to strengthen a sense of solid return to the initial premises of the movement.

One more movement can finally be singled out here, namely the first movement of H. 420 (W. 17), perhaps the most interesting — and certainly the most musically complicated — of these three concertos, and the only one in a minor key. Here again the solo first enters with a new theme with only a tenuous relationship to the ritornello opening. The third solo section begins with that theme (in the tonic) and continues briefly with the music from the ritornello that had also followed it in the first solo. Surprisingly, perhaps, this last solo section does not end with any restatement from the end of the first solo. But in this case the third solo is framed by two tutti ritornellos in the tonic, the first very short and confined to the opening phrase, so that the re-entering solo seems to be a continuation of the same musical section, and the second almost exactly completing the ritornello statement that had been begun by that brief tutti and had been continued in the intervening solo section. Here, then, both solo and tutti have joined together to produce a long and weighty tonic closing. Yet as in all three of these concertos, this expansion has taken place within the traditional form of the solo concerto.

© Jane R. Stevens 1996

Performer's Remarks

The Solo Instruments

Though I have already written much about different instruments in my former notes (see volumes 1 & 2), this is the first disc of this series which really demonstrates the differences between two of them. The first two concertos are played on the harpsichord built after Hass, an instrument familiar from volumes 1, 2 and 3. The newcomer in the third concerto on this record is an early fortepiano: a copy after one of the three surviving fortepianos by Gottfried Silbermann.

I have already discussed the difficulties of deciding which concerto was composed for which instrument, mainly due to the fact that C.P.E. Bach generally described his keyboard concertos as just for 'cembalo', which could mean any kind of keyboard instrument, but also because the practice of Emanuel Bach's time was to use whatever instrument was available. Thus I was bound to decide with the aid of experimentation on the different instruments, and therefore my conclusions are personal and undoubtedly not unassailable.

The juxtaposition of two instruments on the same disc was required by the works themselves. I found that the first two concertos on this disc, those in *G major*, H. 412 (W. 9), and in *D minor*, H. 420 (W. 17), worked very well on the harpsichord. The reason for this is that their solo parts often move in the middle register, which always has a rich sound on harpsichord, and their textures contain far more declamatory elements than singing ones, especially in the outer movements. Even on the harpsichord, a perfect balance between the more soloistic right-hand part and the accompaniment in the left hand can be achieved, without any dominance of the chords of the latter. This is also due to the small distance between the right- and left-hand parts. The texture of the *G major Concerto* would sound well on the organ, too, and it is certainly no coincidence that in one of the surviving manuscripts this concerto is entitled for 'Cembalo o Organo concertato'. The soft middle movements with their singing upper parts would also be enchanting on the more flexible early fortepianos. One would wish to have a combination of the harpsichord and the fortepiano, which wouldn't be an entirely unhistoric wish: plenty of combination instruments existed in the 18th century.

The experiments I undertook with the third work on this record, the *Concerto in D major*, H. 416 (W. 13), put me off playing it on harpsichord: I was not able to

achieve the rich sound of so many early concertos, and the long *cantabile* lines of the right hand, often in the highest register, were stiff and lifeless. The mostly one-part accompaniment in the left hand is often distant from the soloistic right hand, too distant and too simple to enrich the upper voice with the resonances of the low register.

Although it is very awkward on the harpsichord, this kind of texture works extremely well on the early fortepiano. Its clear treble lets the right-hand part sing beautifully and a more complicated left-hand accompaniment would be quite unnecessary. I shall describe the fortepiano used in this concerto and on our next CD in greater detail in my notes to volume 5.

The Works and their Sources

Two different versions of the above-mentioned *Concerto in D major* have survived. We play the more richly ornamented later version preserved in a manuscript at the library of the Royal Conservatoire in Brussels. This work also raises an interesting theory. The simplicity and linearity of the right-hand part of the solo (especially in the first, less ornamented version) would suggest that this concerto was originally composed for a melody instrument. As we must assume that numerous flute concertos by C.P.E. Bach have been lost, all of which *might* still exist in keyboard versions, the idea that this concerto is one of them seems quite plausible. This already occurred to me when I played through this piece for the very first time many years ago, and I found its style strikingly different from that of the neighbouring concertos. Recently, my vague suppositions were supported by the scientific researches of the excellent C.P.E. Bach-scholar Elias Kulukundis. I should like to thank Jane R. Stevens for informing me of Mr. Kulukundis's researches.

This theory throws a new light also upon the question of the solo instrument. It is rather obvious that a fortepiano with its thinner, flexible sound and its possibilities of dynamic shading, is much closer to the flute than the noble, rich and heavy-sounding harpsichord, and is thus a more inspiring medium for transcribing a flute concerto for keyboard.

For the recording of the two other concertos on this disc we used both Berlin autographs and parts from Brussels. In case of the *Concerto in G major*, H. 412 (W. 9), the parts contain a considerable number of mistakes (e.g. the two violin

parts are sometimes interchanged), but we could check and correct these by means of reference to the autograph. The first movement of this concerto is highly individual and undoubtedly the most curious of all concerto movements by Emanuel Bach, showing clearly his rather short-lived ambition, in the years around 1740-45, to blend and reconcile older and newer style elements. (Another example of this is in the opening movement of the *Concerto in F major*, H. 415 (W. 12) on volume 2.) The *D minor Concerto*, H. 420 (W. 17) is the first in the sequence of three concertos in this key written within a short period of only three years. In this time Emanuel Bach, who certainly knew and played the famous D minor keyboard concerto of his father Johann Sebastian Bach (BWV 1052; a copy of an early version of this work has survived in Emanuel Bach's hand), kept himself very busy discovering all the features of this so versatile and characteristic tonality, setting down his own personal ideas about the very strong 'Affekt' of the D minor key in these three concertos in close succession. For this recording we used the Brussels parts, carefully checked against the autograph. Reference has also been made to another Berlin source: the manuscript parts in St 542, from which a very interesting difference in comparison with the other two sources has come to light: the keyboard part contains numbering for the ritornello in the second movement, which indicates continuo accompaniment, in contrast with the *tasto solo* indication of the other sources, i.g. demanding to play only the bass notes without chords. Also in some other concertos, normal continuo accompaniment was later changed to *tasto solo* in the *tutti*s of slow movements — another sign of a small but important revision of the sound conception of these pieces.

Embellishments in the Keyboard Part

Many of Carl Philipp Emanuel Bach's concertos survive in different versions. The most common difference concerns embellishment, which is often quite significant in the slow movements. There might have been at least two reasons for setting down the ornamented versions:

- Bach often revised his earlier works. In many cases the revision affects only the figuration and the embellishment of the keyboard part. Emanuel Bach's style was constantly changing during his long life, and he strove to adopt his more and more sophisticated manner of ornamentation to his earlier, originally less elabor-

ately embellished pieces. This was in close connection with the general change in musical language around the middle of the 18th century, turning away from the heavier, more pathetic baroque style towards a refined, thin-webbed, sensitive 'gallant' style and the 'Empfindsamkeit'.

— Ornaments, especially in the slow movements, were always required, but not always notated in the music. As Emanuel Bach grew older, he tended to write down more and more embellishments, probably fixing the manner he himself played these works. The later sources always contain more embellishment than the earlier ones. Times were changing rapidly and, in about the last quarter of Emanuel Bach's life, players were already becoming somewhat less familiar with improvised embellishment than earlier generations had been. This was especially true for the increasing number of more or less amateur keyboard players whom Bach kept in view in so many compositions.

Unlike many other concertos, that in *G major*, played on this disc, survives only in a scarcely ornamented version. I am convinced that it need more embellishment than the sources contain and therefore I have added numerous ornaments, as I did previously in the second movement of the *Concerto in D major*, H. 421 (W. 18) on volume 3 of this series.

Cadenzas

In the last decade of his life, Emanuel Bach composed 75 cadenzas (H. 264 [W. 120]), of which 58 are meant for use in his keyboard concertos. Some cadenzas are also to be found in the manuscript sources of the concertos. In pieces for which no original cadenzas exist, the performer has the choice of either composing or improvising the cadenzas. As the original cadenzas by Emanuel Bach are so masterly, I have decided to use them on these recordings. In other cases I chose improvisation, because it is much more exciting — also for the orchestral players — than reproducing each time the same, prepared cadenza, giving an extra degree of tension to those moments. It is interesting to see that Bach, when returning to much earlier works to provide them with cadenzas, paid no heed to the shorter keyboard compass used in the earlier concertos, but utilized the full five-octave range, going up to f^3 . In conjunction with the revisions with extended keyboard compass, this is a further

sign that Bach sanctioned — and practised — the performance of his earlier works on the later, more ‘modern’ types of keyboard instruments.

© **Miklós Spányi 1996**

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

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performing practice with enthusiasm. The orchestra's first concert, on period instruments, took place in 1986. Since then, Concerto Armonico has rapidly become known in most European countries as well as in Hungary. In the years following its début, the orchestra appeared at numerous respected European festivals including the Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck and Styriarte Graz. The orchestra's repertoire extends from the early baroque to the late 18th century and focuses especially on the music of the Bach sons, especially those of Carl Philipp Emanuel Bach, whose music Concerto Armonico has studied and performed very intensively. The artistic direction of the ensemble is in the hands of Miklós Spányi and Péter Szűts.

Péter Szűts was born in Budapest in 1965. He obtained his violin diploma with distinction from the Ferenc Liszt Music Academy. He was a co-founder of the

baroque orchestra Concerto Armonico and has remained its leader since then. Péter Szűts is also a member of the Trio Cristofori, and he a respected performer on the modern violin: he is a member of the Éder Quartet and commissioned leader of the Budapest Festival Orchestra.

Als **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-88) an den Berliner Hof des künftigen Königs Friedrich des Großen kam, um seinen Pflichten als Klavierspieler im Hoforchester nachzugehen, begann er, Soloklavierkonzerte regelmäßig zu komponieren, meistens eines oder zwei pro Jahr. Vermutlich spielte er diese Stücke meistens bei privaten Zusammenkünften der intellektuellen und musikalischen Gesellschaft Berlins, von der der akademisch ausgebildete junge Komponist bald ein wichtiger Teil wurde. Diese interpretatorische Tätigkeit – die wohl manchmal auch Auftritte am Hof umfaßte – muß in den mittleren Jahren des Jahrzehnts noch intensiver geworden sein: 1744 schrieb er drei Konzerte, darunter das dritte Werk auf dieser CD, H. 416 (W. 13) in D-Dur, und 1745 waren es vier, darunter das *Konzert in d-moll*, H. 420 (W. 17).

Die drei hier vorliegenden Werke entstammen somit einer Zeit, in der das Soloklavierkonzert im Zentrum von Emanuel Bachs musikalischer Tätigkeit stand, und in welcher er ununterbrochen daran arbeitete, das Potential dieser relativ neuen Konzertsart zu entwickeln und erweitern.

Diese Erweiterung und Entwicklung hieß aber nicht, daß er die grundlegenden musikalischen Eigenschaften veränderte, die als Identifikation des Solokonzerts dienten, und den notwendigen Rahmen bildeten, innerhalb dessen die Hörer seine Musik erleben konnten. Diese Stücke sind – wie fast alle seine Klavierkonzerte – nach einem traditionellen Plan aufgebaut. Jedes von ihnen besteht aus drei Sätzen, zwei schnellen Ecksätzen, dazwischen steht ein langsamerer Mittelsatz; jeder der drei Sätze ist in „Ritornelloform“, die auf dem Prinzip basiert, daß die volle Streichergruppe (Tutti), zu welcher der Solist lediglich eine Generalbaßbegleitung hinzufügt, sich mit Abschnitten abwechselt, in denen das Klavier dominierend ist (obwohl die Streicher es begleiten oder kurz gar unterbrechen können). Deutsche Komponisten hatten dieses (durch Vivaldi berühmt gewordene) Prinzip in einem formalen Muster standardisiert, bei welchem es meistens drei ziemlich lange, vom Solisten domi-

nierte Abschnitte gibt, als Rahmen dazu vier vom ganzen Ensemble gespielte Tuttis, das erste und letzte in der Tonikatonart des Satzes, die dazwischenliegenden in verschiedenen, verwandten Tonarten.

So ein Aufbau bringt dem Satz bereits durch die Wiederkehr derselben Musik des Anfangsritornellos in jedem Tuttiabschnitt Geschlossenheit, wobei die Soloabschnitte ihre Freiheit haben, neue Musik auszuspinnen, mit zumindest einigen Gelegenheiten für virtuose Zurschaustellung. Der Solist beginnt häufig, indem er eine Basis im musikalischen Material des Anfangstuttitis sucht (des Ritornellos): im dritten Satz des *Konzerts in D-Dur*, H. 416 (W. 13), beginnt beispielsweise jeder der drei Hauptsoloabschnitte mit einer variierten Wiedergabe des Themas vom Anfangsritornello, wodurch sowohl seine Beziehung zur Tuttigruppe festgelegt, als auch eine Hilfe zum Erkennen der Großstruktur des Satzes geleistet wird. Im ersten Satz hingegen wird das entsprechende Signal nicht durch eine Wiedergabe eines Tutthemas gegeben, sondern durch ein neues Solothema, das seinerseits wieder zurückkommt, um einen jeden der drei Soloabschnitte einzuleiten.

Als Emanuel Bach weiterhin seine Ideen bezüglich des Soloklavierkonzerts entwickelte, tendierte er immer mehr dazu, die drei Soloabschnitte voneinander zu unterscheiden, jedem von ihnen nicht nur eine deutlich erkennbare Rolle innerhalb des ganzen Satzes, sondern auch besondere musikalische Charakteristika zu geben. Eines der ersten Details im Satz, dem seine Aufmerksamkeit galt, war der letzte Soloabschnitt. Da der Schluß dieses Abschnitts zugleich das Ende des solistischen Auftritts war, mußte natürlich der Frage, wie der Solist einen effektvollen Schluß machen konnte, große Bedeutung beigemessen werden. In der Mitte des 18. Jahrhunderts gelangten viele Komponisten, darunter Bach, zur Überzeugung, daß für einen kraftvollen Schluß ein ebenso kraftvolles Gefühl eines harmonischen Schlusses notwendig war, eine deutliche Rückkehr zur Grundtonart, in der der Satz begonnen hatte. Die beste Art, diese Rückkehr so zu betonen, daß der Hörer sie sicher wahrnehmen würde, war das Wiederholen von Musik, die bereits früher zu hören gewesen war, vielleicht aber noch nicht in der Grundtonart.

Bei mehrmaligem Anhören des ersten (und frühesten) Konzerts auf dieser CD, H. 412 (W. 9) des Jahres 1742, wird es dem aufmerksamen Hörer beispielsweise auffallen, daß der dritte (und letzte) große Soloabschnitt des ersten Satzes mit genau denselben Passagen endet, die am Ende des ersten Soloabschnittes zu hören

gewesen waren. Während das erste Solo in der Dominanttonart endete, steht aber dieser letzte Soloabschluß in der Grundtonart, was vom Solisten durch das Hinzufügen einer improvisierten Kadenz an die allerletzte harmonische Kadenz noch zusätzlich betont wird. Genau dasselbe geschieht (allerdings ohne die abschließende Kadenz) im ersten Satz von H. 416 (W. 13), dem dritten Werk auf dieser CD. In jedem dieser ersten Sätze beginnen sämtliche drei Soloabschnitte mit demselben Solothema, und in beiden Fällen erfolgt die Rückkehr zur Tonika (von der verwandten Molltonart) rechtzeitig vor dem Beginn des dritten Soloabschnittes. Somit beginnt und endet das dritte Solo genau wie es der erste Soloabschnitt getan hatte, davon abgesehen, daß die ganze Musik jetzt in der Grundtonart ist.

In dem ersten dieser beiden Sätze, dem ersten auf dieser CD, ist wohl das neue Anfangsthema des Solisten teilweise für ein noch reicheres Notenbild im letzten Soloabschnitt verantwortlich. Das Ritornello beginnt in einem prächtigen Unisono mit einer schnellen Aufwärtsbewegung durch die ganze Skala, in einer Figur, die Mozart noch 36 Jahre später als aufregenden Anfang seiner *Pariser Symphonie* verwendete. In seinem eigenen Anfangsthema hält das Cembalo durch seine steigende Skala in der linken Hand eine subtile Verbindung mit dem Tuttianfang aufrecht, fügt aber eine neue Melodie hinzu, die seinen eigenen Charakter als verschieden von der Tuttigruppe charakterisiert. Der Solist beginnt den dritten Soloabschnitt, wie die beiden früheren, mit diesem Thema, jetzt als Ankündigung der Rückkehr in die Grundtonart. Sofort danach unterbrechen die Streicher in der Tonika mit der Musik des Beginns vom Ritornello, die seit dem Satzanfang nicht in dieser Tonart zu hören gewesen war. Durch diesen Einwurf in den letzten Soloabschnitt hilft das Tutti, das Gefühl einer kraftvollen Rückkehr zum ursprünglichen Material des Satzes zu bekräftigen.

Schließlich wollen wir noch einen einzelnen Satz betrachten, und zwar den ersten Satz von H. 420 (W. 17), das das vielleicht interessanteste — sicherlich aber das musikalisch komplizierteste — der drei vorliegenden Konzerte ist, außerdem das einzige in Moll. Hier erscheint der Solist wieder einmal mit einem neuen Thema, das nur flüchtig mit dem Ritornellobeginn verwandt ist. Der dritte Soloabschnitt beginnt mit diesem Thema (in der Tonika) und setzt kurz mit der Musik aus dem Ritornello fort, das auch im ersten Soloabschnitt folgte. Vielleicht erstaunlich ist, daß dieser letzte Soloabschnitt nicht mit einer Wiederholung vom Schluß

des ersten Soloabschnittes endet. In diesem Falle wird der dritte Soloabschnitt von zwei Tuttiritornellos in der Tonika umrahmt, das erste sehr kurz und auf die Anfangsphase beschränkt, so daß das Solo beim Wiedereintritt eine Fortsetzung desselben musikalischen Abschnittes zu sein scheint, während das letzte Solo die Ritornellomusik fast genau abschließt, die vom erwähnten, kurzen Tutti begonnen worden war und im Soloteil dazwischen fortgesetzt wurde. Hier treffen sich endlich Solo und Tutti, um einen langen, wuchtigen Schluß in der Tonika zu bringen. Wie in allen drei Konzerten findet aber diese Erweiterung innerhalb der traditionellen Form des Solokonzerts statt.

© *Jane R. Stevens 1996*

Bemerkungen des Interpreten

Die Soloinstrumente

Obwohl ich schon viel über verschiedene Instrumente in meinen Bemerkungen zu den früheren Einspielungen (Vol. 1 & 2) geschrieben habe, ist diese CD doch die allererste, die die Unterschiede von zwei Instrumenten wirklich demonstrieren kann. Die ersten zwei Konzerte der vorliegenden CD werden auf dem schon bekannten, nach Hass gebauten Cembalo gespielt, welches wir schon für die ersten drei Aufnahmen verwendet haben. Neu auf dieser CD ist ein früher Hammerflügel im dritten Konzert, der von Jan van den Hemel (Antwerpen) nach einem der drei erhaltenen Hammerflügel Gottfried Silbermanns gebaut wurde. Wie schon früher erwähnt, ist es äußerst schwierig zu entscheiden, welches Concerto für welchen Instrumententyp konzipiert wurde, da einerseits C.Ph.E. Bach diese Werke einheitlich für „Cembalo“ beschriftet hat, was nur „Tasteninstrument“ im allgemeinen bedeutete, andererseits war es Usus in jener Epoche einfach das Instrument zu verwenden, welches gerade zur Verfügung stand. Dieses Problem ließ sich nur durch Experimente verschiedener Art lösen, was natürlich bedeutet, daß meine Ergebnisse sehr persönlich und damit nicht unanfechtbar sind...

Die Gegenüberstellung von zwei Instrumenten auf der gleichen CD wurde von den Werken selbst verlangt. Ich finde, daß die *Konzerte G-Dur*, H. 412 (W. 9), und *d-moll*, H. 420 (W. 17), sehr gut auf Cembalo klingen. Die Ursache dafür mag darin liegen, daß die Solostimme sich oft im Mittelregister aufhält, welches immer einen reichen Klang auf dem Cembalo ergibt, und daß diese Werke — besonders in den

Ecksätzen — mehr deklamatorische als singende Elemente enthalten. Die Balance zwischen der solistischen rechten Hand und der begleitenden linken bleibt erhalten, ohne daß die begleitenden Akkorde dominieren, was auch den geringen Abstand zwischen den Händen zu verdanken ist. Das *G-Dur Konzert* hat eine Satzstruktur, die auch auf Orgel gut klingen würde; und es ist wohl kein Zufall, daß dieses Werk in einer der erhaltenen Handschriften mit „Cembalo o Organo concertato“ bezeichnet ist. Die zarten langsamen Sätze mit ihren singenden Oberstimmen würden auch auf dem Hammerflügel bezaubernd klingen. Man würde sich eine Kombination von Cembalo und Hammerflügel erwünschen, und dieser Wunsch wäre ja gar nicht unhistorisch, da zahlreiche solche Kombinationsinstrumente im 18. Jahrhundert existierten.

Meine Experimente mit dem dritten Konzert auf dieser CD haben dazu geführt, daß ich feststellen mußte, daß es nicht ideal auf dem Cembalo klingt: es erschien mir oft unmöglich, den reichen Klang, der für so viele frühe Konzerte so typisch ist, zu erreichen, und die langen *cantabile*-Linien der rechten Hand, oft in die höchste Lage der Klaviatur geführt, klangen starr und leblos auf dem Cembalo. Die meistens einstimmige Begleitung der linken Hand ist zu weit von der rechten entfernt und zu einfach, um die Oberstimme mit hilfreichen Resonanzen des tieferen Registers zu bereichern.

Während dieses Konzert also eher unbefriedigend auf dem Cembalo zu verwirklichen ist, klingt es um so besser auf dem frühen Hammerklavier. Dieses Instrument läßt die Solostimme der rechten Hand schön frei singen und eine reichere Begleitung der linken wäre ganz überflüssig. Den von uns für die Aufnahmen verwendeten Hammerflügel werde ich in meinen Bemerkungen zu CD 5 ausführlicher beschreiben.

Die Werke und ihre Quellen

Zwei Fassungen des *D-Dur Konzerts*, H. 416 (W. 13), sind erhalten, wovon wir die spätere, reichlicher ornamentierte spielen, aufbewahrt in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums zu Brüssel. Dieses Werk wirft auch eine sehr interessante Theorie auf: die schlichte Linearität der Oberstimme im Solopart deutet darauf hin, daß dieses Konzert ursprünglich für ein Diskant-Melodieinstrument komponiert wurde. Da wir heutzutage mit dem Verlust zahlreicher Flötenkonzerte Ema-

nuel Bachs rechnen müssen, die aber *alle* immer noch in einer Version als Clavierkonzert existieren mögen, wäre es durchaus denkbar, daß das *D-Dur Konzert* eines dieser umgearbeiteten Flötenkonzerte darstellt. Dies fiel mir sofort ein, als ich das Stück vor vielen Jahren zum allerersten Mal durchspielte und den großen Unterschied zwischen diesem und den benachbarten Konzerten bemerkte. Unlängst wurde meine vage Vermutung durch die wissenschaftlichen Untersuchungen des ausgezeichneten C.Ph.E. Bach-Forschers Elias Kulukundis bekräftigt. Hiermit möchte ich mich bei Mrs. Jane Stevens für die Information über Herrn Kulukundis Forschungen herzlich bedanken.

Diese Theorie wirft auch ein neues Licht auf die Frage des Soloinstrumentes. Es versteht sich von selbst, daß ein Hammerflügel mit seinem dünneren und biegsameren Klang sowie der Möglichkeit dynamischer Schattierungen, für die Umarbeitung eines Flötenkonzertes für ein Tasteninstrument ein viel inspirierenderes Mittel ist, als das Cembalo mit seinem prächtigen, reichen, aber auch schweren Klang.

Zur Aufnahme der beiden anderen Konzerte auf dieser CD haben wir sowohl die autographen Partituren aus der Staatsbibliothek zu Berlin als auch Stimmenabschriften aus Brüssel verwendet. Die Stimmen zum *Konzert G-Dur*, H. 412 (W. 9), weisen zahlreiche Fehler (u.a. sind die zwei Violinstimmen an manchen Stellen vertauscht) auf, die aber aus dem Autograph kontrolliert und korrigiert werden konnten. Der erste Satz dieses Konzerts ist völlig eigenartig, und zweifellos der seltsamste aller Concerto-Sätze Emanuel Bachs, der seine kurzweilige Bestrebung in den 1740er Jahren, ältere und neuere Stilelemente miteinander zu verbinden und auszusöhnen, gut widerspiegelt. (Der Zuhörer hatte schon die Gelegenheit, ein Beispiel dieser Tendenz im ersten Satz des *Konzerts F-Dur*, H. 415 (W. 12) auf unserer CD Nr. 2, zu beobachten.)

Das *d-moll Konzert*, H. 420 (W. 17), ist das erste in der Reihe von drei Konzerten in dieser Tonart, komponiert in einer kurzen Periode von etwa drei Jahren. In dieser Zeit war Emanuel Bach, der das bekannte *d-moll Clavierkonzert* seines Vaters Johann Sebastian Bach sicher gut gekannt und selbst gespielt hatte (eine Abschrift der Frühfassung dieses Werkes (BWV 1052) ist mit Emanuel Bachs Schrift überliefert worden), bestrebt, alle wichtigen Merkmale dieser so vielseitigen und charakteristischen Tonart zu enthüllen und seine eigenen Ideen hinsichtlich

des sehr starken „Affekts“ von d-moll festzulegen. Für die Aufnahme benutzten wir die Stimmenabschrift aus Brüssel, sorgfältig kontrolliert aus dem Autograph. Noch eine weitere Berliner Quelle: der Stimmensatz St 542 wurde auch durchgesehen und ein interessanter Unterschied entdeckt: die Solostimme in St 542 ist in den *Ritornellos* des langsamen Satzes beziffert, d.h. für Continuo-Begleitung eingerichtet, im Gegensatz zum „Tasto solo“-Vermerk der anderen Quellen, der nur das Spiel der Baßtöne, ohne Akkorde vorschreibt. Entsprechend wurde die Continuo-Begleitung in Tuttis von langsamen Sätzen einiger anderer Konzerte später in „tasto solo“ geändert, was als ein weiteres Zeichen einer kleinen, aber wichtigen Revision in der Klangkonzeption dieser Stücke aufgefasst werden kann.

Verzierungen der Clavierstimme

Zahlreiche Konzerte Emanuel Bachs sind in abweichenden Fassungen überliefert. Die meisten Abweichungen beschränken sich auf die Ornamentik, die, besonders in den langsamen Sätzen, erheblich sein können. Mindestens zwei Überlegungen haben dazu geführt, verzierte Fassungen festzulegen:

– Emanuel Bach revidierte („erneuerte“) oft seine früheren Werke. Die Revisionen beziehen sich häufig nur auf die Figurationen und die Verzierungen im Solopart. Der Stil Bachs veränderte sich ständig im Laufe seines langen Lebens und Emanuel war bestrebt, seine immer verfeinerter werdende Ornamentik seinen früheren, ursprünglich weniger verzierten Stücken anzupassen. Dies geschah in enger Verbindung mit der allgemeinen Veränderung der Musiksprache gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, was bedeutete, daß der schwerere, pathetischere Barockstil dem feinnervigen, zarteren und empfindlicheren „Galanten“ Stil und dem Stil der „Empfindsamkeit“ weichen mußte.

– Verzierungen wurden, besonders in langsamen Sätzen, immer verlangt, aber nicht immer in den Noten festgelegt. Als Emanuel Bach älter wurde, neigte er dazu, mehr und mehr Ornamente zu fixieren, wahrscheinlich in der Manier, in der er selber diese Werke zu spielen pflegte. Die späteren Quellen zeigen dies, denn sie sind in der Regel reicher ornamentiert als die früheren. Es war eine Epoche großen Wandels und im letzten Viertel von Bachs Leben waren die Clavierspieler schon weniger mit dem Improvisieren von Verzierungen als die vorangehenden Generationen vertraut. Dies galt sicherlich insbesondere für die sich allmählich ver-

mehrende Zahl der Liebhabermusiker, deren Bedürfnisse C.Ph.E. Bach in so vielen anderen Kompositionen Rechnung trug.

Anders als zahlreiche weitere Konzerte ist das in G-Dur komponierte Werk auf der vorliegenden CD nur in einer spärlich ornamentierten Fassung überliefert. Ich bin aber davon überzeugt, daß es mehr Verzierungen verlangt als die Quellen aufweisen, und deshalb habe ich an manchen Stellen Ornamente hinzugefügt. In ähnlicher Art und Weise habe ich den zweiten Satz des *Konzerts D-Dur*, H. 421 (W.18) auf unserer vorherigen CD (Nr. 3) ergänzt.

Die Kadenzen

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens komponierte Emanuel Bach 75 Kadenzen (H. 264 [W. 120]), wovon 58 für den Gebrauch in seinen Clavierkonzerten bestimmt sind. Einige Kadenzen sind auch in den Handschriften der Konzerte enthalten. In Stücken in denen keine Originalkadenzen vorhanden sind, hat der Aufführende die Wahl, entweder Kadenzen zu komponieren oder sie zu improvisieren. Ich finde die Originalkadenzen Emanuel Bachs so genial, daß ich mich entschieden habe, sie in diesen Einspielungen zu gebrauchen. In anderen Fällen habe ich die Improvisation gewählt, da sie – auch für die Orchesterspieler – viel reizvoller ist als die Reproduktion einer vorbereiteten Kadenz. Es ist äußerst interessant, daß Bach beim Komponieren der Kadenzen zu seinen oft viel früher geschriebenen Werken den geringeren Tonumfang der Instrumente von damals nicht beachtete und den vollen fünftaktigen Umfang ausnutzte, wobei die Oberstimme machmal bis zum f³ geführt wird. Dies bezeugt uns vielsagend, daß er die Aufführung seiner früheren Werke auf späteren, „moderner“ Instrumententypen wohl genehmigte, ja selbst praktizierte.

© **Miklós Spányi 1996**

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Geburtsstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén. Er setzte seine Studien am Kgl. 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 Continuospieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles.

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

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

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

Quand **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788) arriva à la cour de Berlin du futur roi Frédéric le Grand pour entrer en fonction comme claveciniste à l'orchestre royal, il commença à composer des concertos solos pour clavecin sur une base régulière, habituellement de un à deux par année. Il est probable qu'il ait joué ces pièces le plus souvent lors de réunions privées de la communauté

intellectuelle et musicale de Berlin dont le jeune compositeur à l'éducation universitaire devint rapidement un membre important. Ces exécutions publiques — qui pourraient aussi avoir inclus parfois des concerts royaux — ont dû augmenter au milieu de la décennie: en 1744, Bach écrit trois concertos dont la troisième œuvre sur ce disque, H. 416 (W. 13) en ré majeur et, en 1745, quatre virent le jour dont le *concerto en ré mineur* H. 420 (W. 17).

Les trois œuvres présentées ici proviennent donc d'une époque où le concerto pour clavier solo était au centre des activités musicales d'Emanuel Bach et pendant laquelle il travaillait continuellement pour développer et accroître le potentiel de cette sorte relativement nouvelle de concerto.

Cette expansion et ce développement n'impliquèrent cependant pas le changement des caractéristiques musicales fondamentales qui servaient à identifier le concerto solo et qui fournissaient le cadre nécessaire dans lequel les auditeurs pouvaient faire l'expérience de sa musique. Ces pièces suivent — comme presque tous ses concertos pour clavecin — le plan traditionnel. Chacun consiste en trois mouvements, deux extérieurs rapides encadrant un plus lent; chacun des trois mouvements est de "forme de ritournelle" basée sur le principe d'une altération du groupe de cordes au complet (le tutti) auquel le solo n'ajoute qu'un accompagnement de basse générale, avec des sections où le clavecin domine l'ensemble (quoique les cordes puissent l'accompagner ou même l'interrompre brièvement). Des compositeurs allemands ont uniformisé ce principe (rendu célèbre par Vivaldi) en un patron formel comportant typiquement trois sections assez longues dominées par le solo, encadrées par quatre tutti joués par l'ensemble au complet, le premier et le dernier dans la tonalité principale du mouvement et les intermédiaires, dans des tonalités voisines différentes.

Un tel plan pourrait donner à un mouvement de la cohésion simplement au moyen du retour de la ritournelle du début dans chaque tutti successif, laissant les sections solos libres d'écouler de la musique nouvelle dont au moins quelques places réservées à la virtuosité. Le solo commence souvent par se rattacher fermement au matériel musical de la section tutti d'ouverture (la ritournelle): dans le troisième mouvement du *concerto en ré majeur* H. 416 (W. 13) par exemple, chacune des trois sections solos principales commence par une répétition variée de la ritournelle d'ouverture, établissant ainsi son lien avec le groupe tutti et nous aidant à remarquer

la grande structure du mouvement. Dans le premier mouvement cependant, le même signal est donné non pas par une répétition du thème du tutti mais par un nouveau thème solo qui revient ensuite au début de chacune des trois sections solos principales.

Au fur et à mesure qu'Emanuel continua de développer ses idées sur le concerto solo pour instrument à clavier, il eut de plus en plus tendance à différencier les trois sections solos l'une de l'autre, à donner à chacune un rôle distinctif à l'intérieur du mouvement ainsi que quelques caractéristiques musicales particulières. La dernière section solo est l'endroit qui attire d'abord l'attention dans le mouvement. Comme la dernière mesure de cette section met fin à la présence du solo dans le mouvement, cette fin à effet de la part du soliste était évidemment une question d'importance. Au milieu du 18^e siècle, plusieurs compositeurs, dont Bach, vinrent à croire qu'une fin énergique requérait un sens fort de la clôture harmonique, un net retour à la tonalité principale dans laquelle le mouvement avait commencé. Le meilleur moyen pour souligner ce retour, pour être sûr que l'auditeur l'entende, était de répéter la musique entendue précédemment mais qui n'avait peut-être pas été jouée dans la tonalité principale.

Après avoir écouté plusieurs fois par exemple le premier (et le plus ancien) concerto sur ce disque, H. 412 (W. 9) de 1742, l'auditeur attentif remarquera que la troisième section solo (et la plus longue) du premier mouvement se termine justement par des passages identiques à ceux qui avaient terminé la première section solo. Tandis que le premier solo s'était terminé en dominante, ce solo final se termine dans la tonalité principale originale, ce que le solo souligne encore en ajoutant une cadence improvisée à sa toute dernière cadence. La même chose se produit (mais sans la cadence terminale) dans le premier mouvement de H. 416 (W. 13), la troisième œuvre sur ce disque. Dans chacun de ces premiers mouvements, les trois sections solos commencent toutes avec le même thème solo; dans les deux cas, le retour à la tonique (de la relative mineure) se fait en temps pour le début de la troisième section solo. Le troisième solo commence ainsi et se termine de la même façon que la première section solo, sauf que sa musique est maintenant toute dans la tonalité tonique principale.

Dans le premier de ces deux mouvements, le premier de cette série, le thème de la nouvelle entrée du solo est probablement responsable en partie d'un modèle

encore plus riche dans la dernière section solo. La ritournelle s'ouvre sur un unisson flamboyant avec une ornementation ascendante rapide couvrant une gamme complète, dans une figure utilisée encore par Mozart 36 ans plus tard comme excitant passage d'ouverture pour sa symphonie de Paris. Dans son propre thème d'ouverture, le clavecin solo garde un lien subtil avec le début tutti grâce à sa gamme ascendante à la main gauche, mais il lui ajoute une nouvelle mélodie qui établit son propre caractère, différent du groupe tutti. Le solo ouvre la troisième section solo, comme il l'avait fait dans le cas des deux précédentes, avec ce thème, maintenant pour annoncer le retour de la tonique. Tout de suite après, les cordes s'immiscent avec le début en tonique de la ritournelle qui n'avait pas été entendu en tonique depuis le début du mouvement. Avec cette interjection dans la dernière section du solo, le tutti aide à fortifier un sens de solide retour aux prémisses initiales du mouvement.

Un autre mouvement peut encore être examiné ici, soit le premier mouvement de H. 420 (W. 17), peut-être le plus intéressant — et certainement le plus musicalement compliqué — de ces trois concertos, et le seul dans une tonalité mineure. Ici encore le solo entre avec un nouveau thème au lien ténu avec le début de la ritournelle. La troisième section solo commence avec ce thème (en tonique) et continue brièvement avec la musique de la ritournelle qui l'avait suivi dans le premier solo. Il est peut-être étonnant que cette dernière section solo ne se termine pas par une reprise de la fin du premier solo. Mais dans ce cas, le troisième solo est encadré par deux ritournelles tutti en tonique, la première très courte et limitée à la phrase d'ouverture, de façon à ce que le retour du solo semble être une continuation de la même section musicale, et la dernière presque exactement complétant la ritournelle qui avait été commencée par ce bref tutti et continuée dans la section solo intermédiaire. Solo et tutti se sont donc joints pour produire une longue fin s'appuyant sur la tonique. Comme dans tous ces trois concertos pourtant, cette expansion s'est produite au sein de la forme traditionnelle du concerto solo.

© *Jane R. Stevens 1996*

Notes de l'interprète

Les instruments solos

Quoique j'aie déjà donné d'amples explications sur les différents instruments dans mes notes précédentes (voir volumes 1 et 2), ce disque est le premier de cette série à vraiment montrer les différences entre deux d'entre eux. Les deux premiers concertos sont joués sur le clavecin déjà bien connu bâti d'après Hass et utilisé dans les volumes 1, 2 et 3. Le nouveau venu dans le troisième concerto de ce disque est un ancien pianoforte: une copie d'un des trois pianofortes encore existants de Gottfried Silbermann.

J'ai déjà discuté des difficultés à décider quel concerto était composé pour quel instrument, chose due en majeure partie au fait que C.P.E. Bach donnait à tous ses concertos pour clavier le titre de concerto pour "cembalo", terme qui peut désigner n'importe quelle sorte d'instrument à clavier; d'un autre côté, la pratique du temps d'Emanuel Bach était d'opter pour l'instrument justement disponible... Je devais donc décider à l'aide d'expériences sur les différents instruments; ainsi, mes conclusions sont personnelles et en aucun cas irréfutables.

La confrontation des deux instruments sur le même disque était requise par les œuvres elles-mêmes. J'ai trouvé que les deux premiers concertos sur ce disque, celui en *sol majeur* H. 412 (W.9) et en *ré mineur* H. 420 (W.17) convenaient très bien au clavecin. La raison en est que leur partie solo s'étend sur le registre médium, à la sonorité toujours riche sur un clavecin, et leur tissu renferme beaucoup plus d'éléments déclamatoires que chantants, surtout dans les mouvements extérieurs. Même au clavecin, un équilibre parfait entre la partie plus soliste de la main droite et l'accompagnement à la main gauche peut être obtenu sans quelque dominance des accords de cette dernière. Ceci est dû aussi à la petite distance entre les parties des mains droite et gauche. La structure du *concerto en sol majeur* sonnerait bien aussi sur un orgue et ce n'est certainement pas un hasard que l'un des manuscrits conservés de ce concerto soit titré pour "Cembalo o Organo concertato". Avec leur partie supérieure chantante, les doux mouvements du milieu seraient également ravissants sur l'ancien pianoforte plus souple. On souhaiterait avoir une combinaison du clavecin et du pianoforte, ce qui ne manquerait pas entièrement d'historicité: le 18^e siècle a vu passer un défilé d'instruments combinés.

J'ai essayé de jouer au clavecin le troisième *concerto en ré majeur* H. 416 (W. 13) sur ce disque et l'expérience fut négative: je ne parvenais pas à obtenir la riche sonorité de tant de concertos hâtifs et les longues lignes *cantabile* à la main droite, souvent dans le registre le plus aigu, étaient raides et sans vie. L'accompagnement en majeure partie à une voix de la main gauche est souvent éloigné de la main droite soliste, trop éloignée et trop simple pour enrichir la voix supérieure de résonnances en provenance du registre grave.

Etant si impropre au clavecin, ce genre de tissu se prête bien à un ancien pianoforte. Son aigu clair laisse la main droite chanter avec aisance et un accompagnement plus compliqué à la main gauche se révélerait superflu. Je vais décrire plus en détails ici et dans les notes de mon prochain CD, soit le volume 5, le pianoforte utilisé pour ce concerto-ci.

Les œuvres et leurs sources

Deux versions différentes du *concerto en ré majeur* susnommé ont survécu. Nous jouons la version ultérieure, plus richement ornementée, conservée dans un manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire Royal à Bruxelles. Cette œuvre soulève une théorie intéressante. La simplicité et la linéarité de la partie pour la main droite du solo (surtout dans la première version moins ornementée) suggéreraient que ce concerto fût originalement composé pour un instrument mélodique. Comme nous pouvons compter sur la disparition de plusieurs concertos pour flûte de C.P.E. Bach, qui pourraient tous exister en version pour clavier, l'idée que ce concerto en soit un semble assez plausible. Elle me vint en tête déjà quand je jouai cette pièce pour la toute première fois il y a bien des années; je trouvai alors son style étonnamment différent de celui des concertos avoisinants. Mes vagues suppositions furent récemment confirmées par les recherches scientifiques de l'excellent spécialiste de C.P.E. Bach, M. Elias Kulukundis. Je désire remercier Mme Jean R. Stevens de m'avoir informé des recherches de M. Kulukundis.

Cette théorie jette aussi une nouvelle lumière sur la question de l'instrument solo. Il est assez évident qu'un pianoforte, avec son son plus mince et plus flexible et ses possibilités de nuances, se rapproche beaucoup plus de la flûte que le son noble, riche et lourd du clavecin; il est donc un instrument se prêtant plus facile-

ment que le clavecin à la transcription d'un concerto pour flûte sur un instrument à clavier.

Au sujet de l'enregistrement des deux autres concertos sur ce disque, nous avons utilisé des autographes de Berlin et des parties de Bruxelles. Dans le cas du *concerto en sol majeur* H. 412 (W. 9), les parties renferment un nombre considérable d'erreurs (par exemple les parties des deux violons sont parfois interchangeées) mais nous avons pu les vérifier et les corriger à partir du manuscrit autographe. Le premier mouvement de ce concerto et hautement individuel et indubitablement le plus curieux de tous les mouvements de concertos d'Emanuel Bach, montrant clairement l'ambition de courte durée de celui-ci vers 1740-45 de mêler et de réconcilier des éléments des styles ancien et nouveau. [L'auditeur peut déjà en observer un exemple dans le mouvement d'ouverture du *concerto en fa majeur* H. 415 (W. 12) dans notre volume 2]. Le *concerto en ré mineur* H. 420 (W. 17) est le premier de la série de trois concertos dans cette tonalité s'échelonnant sur une brève période de trois ans seulement. Pendant ce temps, Emanuel Bach, qui connaissait et jouait certainement le célèbre *concerto pour clavecin en ré mineur* de son père, Johann Sebastian Bach (BWV 1052, une copie d'une version antérieure de cette œuvre a survécu de la main d'Emanuel Bach), s'employait intensément à découvrir tous les traits de cette tonalité si caractéristique et aux facettes si nombreuses, mettant par écrit ses idées personnelles sur l'"Affekt" très fort de la tonalité de ré mineur dans ces trois concertos très rapprochés. Pour cet enregistrement, nous avons utilisé les parties de Bruxelles contrôlées avec soin à partir de l'autographe. Une autre source de Berlin a été examinée: les parties manuscrites dans St 542 qui mettent en lumière une différence très intéressante comparée aux deux autres sources: la partie de clavier renferme un chiffrage pour les ritornellos dans le second mouvement, ce qui indique un accompagnement de continuo, en contraste avec l'indication de *tasto solo* dans les autres sources, demandant par exemple de ne jouer que les notes de la basse sans accords. Dans quelques autres concertos aussi, l'accompagnement normal continuo fut plus tard changé pour *tasto solo* dans les tutti des mouvements lents, ce qui est un autre signe d'une révision petite mais importante de la conception sonore de ces pièces.

Ornements dans la partie pour clavier

Plusieurs des concertos de Carl Philipp Emanuel Bach ont survécu dans des versions variées. Leur différence la plus commune repose dans l'ornementation qui est souvent élaborée dans les mouvements lents. Il pourrait y avoir eu au moins deux raisons pour avoir mis par écrit les versions ornementées :

— Bach révisa souvent ses œuvres antérieures. Dans plusieurs cas, la révision concerne juste les groupements rythmiques et les ornements de la partie de clavier. Le style d'Emanuel Bach changea constamment au cours de sa longue vie et il s'efforça de doter d'ornements plus raffinés ses pièces premières plus simplement ornementées. Ceci est intimement relié au changement général du langage musical vers le milieu du 18^e siècle, quittant le style baroque plus lourd et plus pathétique pour un style raffiné, délicat, sensiblement “galant” et l’“Empfindsamkeit”.

— Des ornements, surtout dans les mouvements lents, ont toujours été requis mais pas toujours notés dans la musique. Plus Emanuel vieillissait, plus il avait tendance à écrire un nombre accru d'ornements, montrant probablement la manière dont il jouait lui-même ces œuvres. Les sources tardives contiennent toujours plus d'ornements que les antérieures. Les temps changeaient rapidement et vers le dernier quart de la vie d'Emanuel Bach, les instrumentistes étaient déjà moins familiers avec l'improvisation d'ornements que les générations précédentes. Ceci est particulièrement vrai du nombre croissant de clavecinistes plus ou moins amateurs auxquels Bach a pensé pour tant de compositions.

Contrairement à tant d'autres concertos, celui en *sol majeur* joué sur ce disque n'a survécu que dans une version où les ornements sont rares. Je suis convaincu qu'il nécessite plus d'ornementation que ce qui est donné dans les sources et c'est pourquoi je lui ai ajouté de nombreux ornements, tout comme je l'avais déjà fait dans le second mouvement du *concerto en ré majeur* H. 421 (W. 18) sur notre troisième disque.

Cadences

Dans la dernière décennie de sa vie, Emanuel Bach composa 75 cadences (H. 264; W. 120) desquelles 58 sont destinées à ses concertos pour instrument à clavier. Certaines cadences sont aussi trouvées dans les sources manuscrites des concertos. Dans des pièces pour lesquelles il n'existe pas de cadences originales, l'interprète

peut soit composer ou improviser les cadences. Comme les cadences originales d'Emanuel Bach sont magistrales, j'ai décidé de les utiliser pour ces enregistrements. Dans d'autres cas, j'ai choisi l'improvisation parce que c'est beaucoup plus excitant d'improviser — aussi pour les membres de l'orchestre — que de reproduire chaque fois la même cadence préparée, dotant ces instants d'une agréable tension supplémentaire. Il est intéressant de voir que Bach, quand il a composé les cadences de ses œuvres souvent bien antérieures, ne se préoccupa pas de l'étendue réduite du clavier utilisé dans les concertos premiers; il utilisa plutôt l'étendue complète de cinq octaves allant jusqu'au fa³. A côté des révisions avec étendue prolongée du clavier, ceci est également un signe que Bach approuvait — et pratiquait — l'interprétation de ses œuvres antérieures sur les types ultérieurs, plus “modernes” d'instruments à clavier.

© *Miklós Spányi 1996*

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'académie de musique Ferenc Liszt dans sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén. Il poursuivit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik à Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste sur quatre instruments à clavier (orgue, clavecin, clavicorde et piano-forte) et il a tenu la partie de continuo dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix de concours internationaux de clavecin à Nantes (1984) et Paris (1987). Miklós Spányi a déjà travaillé plusieurs années comme interprète et chercheur concentré sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il a aussi travaillé intensément à une renaissance du clavicorde, l'instrument préféré de C.P.E. Bach. Miklós Spányi enseigne présentement au conservatoire d'Oulu en Finlande. C'est son cinquième 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 Carl Philipp Emanuel 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 obtint son diplôme de violon avec distinction à l'académie de musique Ferenc Liszt. Il est le cofondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est depuis le premier violon. Péter Szűts fait aussi partie du Trio Cristofori et il est un interprète respecté sur le violon moderne: il est membre du Quatuor Éder et premier violon de l'Orchestre du Festival de Budapest.

INSTRUMENTARIUM

Concertos in G major and D minor: Harpsichord built in 1991 by Werner Stannat from the workshop of Michael Walker, Neckargemünd, after Hieronymus Albre Hass, Hamburg 1734

Concerto in D major: Fortepiano built in 1989 by Jan van den Hemel, Antwerp, after Gottfried Silbermann, Freiberg 1749

SOURCES

Concerto in G major, H. 412 (W. 9)

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

Concerto in D minor, H. 420 (W. 17)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887
3. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 542

Concerto in D major, H. 416 (W. 13)

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

CONCERTO ARMONICO

- Violins: Péter Szűts (leader); Györgyi Czírók; Éva Posvanecz; László Paulik;
Erzsébet Rácz (7-9); Piroska Vitárius; Gergely Kuklis (1-6);
Ágnes Kovács (4-6)
- Violas: Balázs Bozzai; Erzsébet Rácz (1-6); Judit Földes (7-9)
- Cello: Balázs Máté
- Double bass: György Schweigert
- Harpsichord: Miklós Spányi

Recording data: [1-6] 1995-10-30/31; [7-9] 1996-03-03 at the Angyalföld Reformed Church (Angyalföldi református templom), 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: Stephan Reh

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

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

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

© 1995 & 1996; © 1997, Grammofon AB BIS, Djursholm.

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

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

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

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

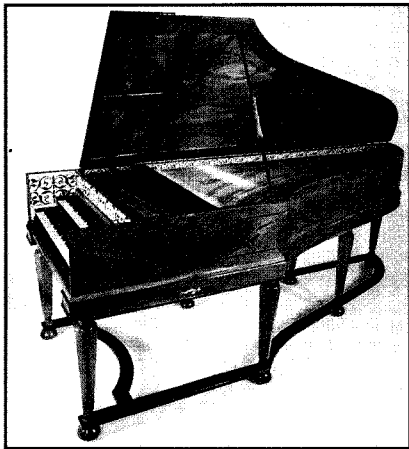
Sonatas in D minor, Wq 65/24 (H 60) · E major, Wq 65/29 (H 83). Sinfonias in G major, Wq 122/1 (H 45) · F major, Wq 122/2 (H 104) · Allegretto con variazioni, Wq 118/5 (H 65) · Fantasia and Fugue in C minor, Wq 119/7 (H 75.5).
BIS-CD-1328

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



THE INSTRUMENTS USED ON THIS RECORDING

Left: Harpsichord built in 1991 by Werner Stannat from the workshop of Michael Walker, Neckargemünd, after Hieronymus Albre Hass, Hamburg 1734 (*Concertos in G major and D minor*)

Right: Fortepiano built in 1989 by Jan van den Hemel, Antwerp, after Gottfried Silbermann, Freiberg 1749 (*Concerto in D major*)