

C.P.E. Bach The Complete Keyboard Concertos **Volume 13**
Miklós Spányi tangent piano • **Concerto Armonico** • **Péter Szűts**

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Sonatina in F major**, H. 463 (W. 104) (*Manuscript*) **20'37**

- | | | |
|-----|-----------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Adagio</i> | 6'36 |
| [2] | II. <i>Allegro, ma non troppo</i> | 7'29 |
| [3] | III. <i>Allegretto</i> | 6'28 |

Concerto in D minor, H. 425 (W. 22) (*Manuscript*) **23'14**

- | | | |
|-----|------------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 8'01 |
| [5] | II. <i>Poco andante</i> | 7'38 |
| [6] | III. <i>Allegro di molto</i> | 7'26 |

Sonatina in C major, H. 457 (W. 103) (*Manuscript*) **22'35**

- | | | |
|------|--------------------|-------|
| [7] | I. <i>Arioso</i> | 3'15 |
| [8] | II. <i>Andante</i> | 5'30 |
| [9] | III. <i>Arioso</i> | 3'15 |
| [10] | IV. <i>Allegro</i> | 10'30 |

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico (performing on period instruments)

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

Cadenzas: *Concerto in D minor*, H. 425 (W. 22): improvised at the recording session

Scoring assistant: **Magdy Spányi**

INSTRUMENTARIUM

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

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

The Gleim friendship cult: Ramler, Kleist, Sulzer, and others

We may sometimes imagine composers' everyday lives to be rather insular, their meaningful social interchanges largely limited to a circle of similarly dedicated musicians. As accurate as this picture may be in some instances, it definitely does not correspond to the intellectual and social world of **Carl Philipp Emanuel Bach**. Like his father, Emanuel took a lively interest in a wide range of intellectual activities, and in the self-consciously enlightened Berlin of the 1740s and 1750s he was able to find many others who shared these interests. We have already suggested in the notes to an earlier volume of this series (see volume 11) that Emanuel Bach established significant social relationships with a variety of Berlin's educated residents and, among his acquaintances, perhaps the largest number were by profession or avocation writers or critics. As members of Berlin's intellectual élite they attended performances of his keyboard concertos, most often with the composer himself as soloist. They also wrote poems for which he made musical settings, and sometimes they mentioned him in the letters they wrote to each other, giving us a glimpse of his character as his contemporaries perceived it.

One of the most prominent of Bach's literary acquaintances was the poet Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803). Bach set several of Gleim's poems to music, and composed a little keyboard rondo, *La Gleim* (W. 117/19), that was presumably intended to capture his 'character'. The two artists must have become acquainted during the time between 1742, when the young poet arrived in Berlin in search of a position, and 1747, the year of his departure. As a student at the University of Halle, Gleim had founded the *Anakreontik*, a group of young poets who wrote playful satirical verses in imitation of the legendary Greek poet Anacreon of Teos (sixth century B.C.). During the following years, while he tried unsuccessfully to find a permanent position, poetry remained his greatest passion. In 1744-45 he published anonymously a collection of poetry that received a highly favourable reception from both readers and critics and that established his reputation as the 'German Anacreon', the poet of earthly pleasures and playfully erotic charm, always with an air of naturalness and naïveté. But when, after five years, he was still unable to find employment in the Prussian capital, he accepted a secure position as Secretary

of the Cathedral Chapter in Halberstadt, a small city far removed from the excitement of large metropolitan centres. From his lonely outpost Gleim carried on eager correspondences with literary friends and with the many younger poets for whom he acted as an encouraging mentor, while taking advantage of every opportunity to travel to other cities and welcoming all those who visited him in Halberstadt. In 1751, while on his way to Hamburg and Brunswick [Braunschweig], Emanuel Bach spent a few days in Halberstadt with Gleim. The two saw each other again during Gleim's trip to Berlin in May 1758; the poet's accounts of this visit vividly convey his enthusiasm at being able to renew his acquaintance with the city's artistic and intellectual celebrities: 'Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause (the musician, not the stupid journalist, heaven protect us from him), Bach, Graun – in short, all that belong to the muses and the liberal arts – joined each other daily, sometimes on land, sometimes on the water; what fun it was in such society to vie with the swans swimming in the Spree! What a pleasure to lose oneself in the Tiergarten, with the entire company, among a thousand girls!'

Later in the same year Bach travelled once more in the vicinity of Halberstadt. Fleeing from the threat of invading armies, he and his family spent four months in Zerbst at the home of a fellow composer, Johann Friedrich Fasch (1688-1758). On 11th December, Gleim wrote: 'That Herr Bach was so near and didn't visit me is not halfway right. What kind of fearful souls are these virtuosi? He was afraid of [General] Soubise. He would have found a delicious pot of cranberries waiting for him at my house.' Despite their infrequent meetings after Gleim's move to Halberstadt, Bach composed more Lieder to Gleim's poems – eight in all – than to the texts of any other poet (H. 677, 674, 678, 687/W. 199/1, 5, 7, 20; H. 755, 748, 759/W. 200/2, 5, 16; H. 699/W. 201).

One of Gleim's closest friends and protégés, until philosophical and temperamental differences created an irreparable breach between them, was the poet Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), known as an editor and translator and as the writer of heroic odes, mostly to Prussian royalty. Having arrived in Berlin in 1743, Ramler remained there for the rest of his life. He and the amateur musician and lawyer Christian Gottfried Krause (1719-1770) were anonymous editors of three or four anthologies of Lieder for a single voice with keyboard accompaniment, among which were musical settings by Emanuel Bach. It

was in 1755 that Ramler wrote the poem that established his name for 150 years of concert-goers: on order from the Princess Amalia, Frederick's sister, he composed a Passion poem entitled *Der Tod Jesu*. It was immediately set to music by Carl Heinrich Graun, the director of the court opera, and was performed for the first time in March, with Emanuel Bach at the harpsichord. The work was an instant success, and became one of the most beloved mainstays of Protestant music. After Bach moved to Hamburg in 1769 to become director of music for the city's churches, he corresponded with Ramler from time to time and, some time between 1774 and 1780, he too wrote an oratorio on a text by Ramler, his *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (H. 777/W. 240), which he published in 1787.

The literary circle gathered and encouraged by Gleim also included Christian Ewald von Kleist (1715-59) and Johann Georg Sulzer (1720-79). Kleist was a soldier by profession, a poet by inclination. He became an officer in the Prussian army in 1741, and remained in Berlin and Potsdam until he died in 1759 from wounds received in the battle of Künersdorf. Best characterized as a 'sentimental poet', he was a classic exponent of the Age of Sensibility, suffering from frequent bouts of depression over his lost love and the incompatibility of his poetic ideals with the military life. Although Kleist's poetry never had much success either with critics or with the public, Bach made song settings of two of his poems (H. 675/W. 199/111 and H. 202/C/2/W. 202/C/2). The literary activities of Sulzer, who was a mathematics professor at the Joachimsthal Gymnasium, were focused rather on criticism, and especially on his monumental encyclopædia of the fine arts entitled *General Theory of the Fine Arts* [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], which finally appeared in 1772 and 1774. For Sulzer, Bach's compositions represented models of expressive music.

The sole woman in this literary circle was the poet Anna Louisa Karsch (1722-1791), a true individual in her own right. She was an autodidact who had often lived a life of poverty and hardship, supporting herself by improvising poems on social and ceremonial occasions. But she had attained a wide reputation and was called by her contemporaries 'the German Sappho' ['die deutsche Sappho'], with a wide circle of acquaintances that included Gleim. In 1761, with the help of a wealthy patron, she moved to Berlin, where she became for a few seasons a favourite dinner guest, improvising occasional poetry to

charm her hosts. Emanuel Bach's friendship with Karsch continued even after her popularity had waned, and he showed great kindness to her when she suffered reverses in her fortunes. Besides making a musical setting of her elegy for the inventor Gottfried Hohlfeld (1711?-1770) (H. 719/W. 202/C/11), he composed Lieder to three of Karsch's published poems (H. 696/8, 10, 11/W. 195/8, 10, 11) and based most of his *Passions-Cantate* (H. 776/W. 232) on her texts.

The Berlin writer least likely to require an introduction for modern readers is Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), playwright, poet, and literary critic, whose plays remain in theatrical repertory today and whose ideas about drama mark the beginning of modern German literature. In 1748 Lessing came to Berlin, where he managed to survive as a writer and gradually built a reputation both as a dramatist and as a critic. In 1767, two years before Emanuel Bach left Berlin, Lessing moved to Hamburg as a critic for the German National Theatre and stayed on there after its rapid demise. Although contemporaries attest to the frequent presence together of the composer and the writer at gatherings of Berlin's artistic and intellectual leaders, it is in Hamburg that we have the best documentation of a close acquaintanceship between them: both men attended a salon that met regularly at the home of the mathematician Johann Georg Büsch. Bach made settings of five of Lessing's poems (H. 679, 681, 682, 676/W. 199/3, 9, 13, 14, and H. 701/W. 200/20).

Although his various vocal works, including songs like these as well as larger works, are significant in both number and quality, Emanuel's compositional focus – at least while he remained in Berlin – was clearly on instrumental music, especially that for keyboard instruments. And just as he maintained active relationships with many non-musician members of Berlin literary society, he was also a man of the real world of Berlin musical life, responsive to the needs and tastes of other performers and especially of Berlin's less sophisticated audiences – qualities clearly evidenced by the works included on this disc. The only concerto on this CD – the ***Concerto in D minor***, H. 425/W. 22, composed in 1747 – is a keyboard version of a piece that also exists in a version for flute, in the same key and, as in other such cases, it seems more than likely that the flute version preceded the keyboard one. In this instance we are indebted to recent manuscript studies offering convincing documentary evidence that the flute version (which has not yet appeared in

any work lists) was the original one, and that the keyboard version is a slightly later arrangement. Although it has sometimes seemed possible that this piece for flute and orchestra, like the other, somewhat later, flute concertos, was written in hopes of a performance by the royal flautist, it is just as likely that it was intended for the use of some other performer. Having composed the flute concerto, Bach probably then made the keyboard arrangement for his own performing activities. As in other works with a similar compositional history, such as H. 437/W. 29 in A major and H. 434/W. 28 in B flat major (included in volume 7 of this series), the keyboard piece is noticeably more restrained in its solo part, particularly in its figuration patterns, than other keyboard concertos of the mid-1740s. Also atypical is the nearly constant string accompaniment of the solo instrument – something that would have been necessary in the flute concerto, but that is much less usual in keyboard concertos, where the left hand can provide the required bass accompaniment.

The other two works on this disc are of quite a different sort from the D minor concerto. All the sonatinas for solo keyboard and orchestra were written in the three years from 1762 to 1764, apparently in a direct effort to provide music for a growing concert-going musical public (cf. the notes to volume 9 of this series). These works were ‘easier’ for an audience to grasp than were Bach’s solo concertos: they most often included dance-like rhythms, with clear and regular phrases, and not infrequently they made use of music that amateurs were already familiar with through published collections. Bach composed the *Sonatina in C major*, H. 457/W. 103, in 1763. Like many of the pieces in this rather idiosyncratic group, it is made up of only two movements, the first a simple rondo form in which the first section returns after a middle section in a different key and metre, and the second an arrangement, with newly added variations, of one of Emanuel’s published keyboard sonatas, now augmented with strings, horns, and flutes. Just as this movement would have been particularly accessible to amateur keyboard players, as well as to those for whom they played, a simpler version of the first section of the first movement would have been familiar to the more select group of Bach’s social circle. This section is also an arrangement, based in this case on a character piece entitled *La Philippine* (possibly meant to characterize the composer’s daughter), one of a class of small, intimate pieces that he

would have played for his friends. Its transformation into a concert vehicle for his own public performance is just another sign of Emanuel Bach's practical approach to the world of music.

A similarly porous relationship between concert rooms and private playing is evidenced in the *Sonatina in F major*, H. 463/W. 104, which Bach composed for a published collection of 1764 intended for the use of amateur players; only later did he revise it for his own concert use. While that later version – which is the one heard here – expands the rôle of the accompanying orchestra, it retains the original three-movement plan typical of the amateur solo sonata, a slow movement followed by two moderately fast ones. Yet even here Bach innovates within a 'typical' plan: whereas the piece can be said to be 'in' F major, it opens with a slow movement not in that key, but in its relative minor, D minor. Thus the easy world of the major mode is at first withheld, a strategy that merely increases its feeling of brightness when it belatedly appears.

© *Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2004*

Performer's Remarks

About the tangent piano and its use in this series

As I am sometimes asked why I use the tangent piano in these works, I feel some explanation is appropriate. For further information about the instrument, please see volumes 6, 7 and 10 in this series.

There are no historical documents about which types of solo instrument C.P.E. Bach used for his keyboard concertos. In his scores the keyboard instrument is generally referred to as 'cembalo', which does not help us further as this word was only a generic name for all keyboard instruments – a term still used by Mozart, Beethoven and Schubert – and did not refer just to the harpsichord. Of course, for C.P.E. Bach's music we cannot rule out the harpsichord. This instrument was still in use until the very end of the eighteenth century – maybe even longer – and historically it is entirely justified to presume that C.P.E. Bach often performed many of his concertos on it. On the first four volumes of this series we have recorded eleven early concertos on a big North German harpsichord. These works

sound absolutely convincing on the harpsichord, but we face the curious question as to why others do not.

We encounter four possibilities: that the notion that some works suit the harpsichord better than others is only our very subjective and personal impression, lacking any historical evidence; that harpsichord playing in Bach's time had other characteristics with regard to touch and registration in addition to those we know and use today; that these works were conceived for a radically different type of harpsichord from the ones we know and use nowadays; and that these works were conceived for a different sort of instrument than the harpsichord, possibly some type of the early piano. In fact, all four of these could be possible simultaneously.

We have a small amount of historical evidence. In Bach's time many different types of stringed keyboard instruments were in use – among them the harpsichord, different pianos and combination instruments, of which we only know a few surviving types. The different instruments were generally interchangeable according to circumstances and/or personal preferences. Improvisational practice made it generally acceptable to change the texture during performance according to the requirements of the actual instrument. C.P.E. Bach used both the harpsichord and (presumably different types of) fortepiano during his long life.

On the other hand, we face today's evidence. There are very few different types of historical keyboards in use, and most of them (both harpsichords and fortepianos) are totally irrelevant for the North German repertoire and for C.P.E. Bach's music. We are happy to find occasionally good copies of historical keyboards but, as there is little choice of top-quality instruments, we cannot experiment with their free interchangeability. When presenting the music on these recordings we have tried to be as historically correct as possible; normally we have refrained from changing the musical text or 'adapting' the works.

To all this we can add one important point: C.P.E. Bach often revised his earlier compositions, among them many of the keyboard concertos. Because of later changes to the keyboard texture, the keyboard part often lost some of the features that made it suitable for the harpsichord in favour of elements which (at least in my opinion) make them more appropriate to piano-type instruments. Finally I came to the conclusion that, unless a concerto sounds very convincing on the harpsichord, I have to find a different instrument on

which to record it. Having recognized a radical change in Bach's keyboard writing after about 1760 (including the revision of earlier concertos), I decided to use an early piano. On volumes 4 and 5 I used a Silbermann-type fortepiano, from volume 6 onwards the tangent piano.

The tangent piano has a very long history, but it became especially popular in the second half of the eighteenth century. Historical evidence shows us that tangent pianos were built and used in many different countries from Italy to Scandinavia until the first decades of the nineteenth century. This instrument is a closely related to the piano family (but not to the clavichord). The main difference lies in the action: the strings are hit not by pivoted hammers but by freely vertically moving wooden slips. This brilliant idea is one of the ways to construct a keyboard instrument that does not pluck the strings like the harpsichord but strikes them, thus making dynamic changes possible by means of nuances of touch. This evident and very simple solution could be as old as the idea of stringed keyboard instruments itself.

The specific sound of the tangent piano (somewhat reminiscent of the bright sound of the harpsichord) and its touch was shared with most early 'hammer pianos' until the end of the eighteenth century, as many fortepianos still had unleathered wooden hammers. This also explains why harpsichords, fortepianos and tangent pianos – all sounding somewhat similar – were not differentiated by specific names for a long time. At any rate, the tangent piano preserved a sound very typical in the eighteenth century and, as we know how popular this instrument was all over Europe, it gives us a chance to see it as a possibly authentic medium for C.P.E. Bach's keyboard concertos. As well as this historical evidence, the great tonal variety of the instrument make it very convincing in this musical environment. The basic sound can be modified by mutational stops such as the moderator (leather strips slipping between the strings and the 'tangents' striking them, producing a sound closer to the piano), *una corda* (only one of the two strings belonging to each note is struck, producing a thinner, softer sound), harp or lute stops (little pieces of cloth or leather are pushed against the strings, producing a sound close to the plucked instruments), plus the raising of the dampers (also separately in the treble only), known also from pianos.

The use of the tangent piano in this series and in these works is a conclusion drawn from my investigations, personal preferences and today's practical possibilities. For his enthusiastic help and encouragement – as well as for making the instruments used on our recordings – I should like to thank Ghislain Potvlieghe, the most important pioneer of the tangent piano in our time.

The works and their sources

When this recording was made, only a single source to each of the works on this CD was accessible: in the collection of the Library of the Royal Conservatory in Brussels. These are very reliable and beautifully written manuscripts made by C.P.E. Bach's chief Hamburg copyist Johann Heinrich Michel.

© *Miklós Spányi 2004*

Miklós Spányi was born in Budapest in 1962. He studied the organ and harpsichord at the Ferenc Liszt Music Academy in his native city under Ferenc Gergely and János Sebestyén. He continued his studies at the Royal Flemish Conservatory (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi's work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach's favourite instrument, the clavichord. For Könnemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. Miklós Spányi teaches at the Oulu Conservatory and at the Sibelius Academy in Finland. In recent years he has also performed as a conductor and piano soloist with orchestras using modern instruments. He records regularly for BIS.

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

Péter Szűts was born in Budapest in 1965. He obtained his violin diploma with distinction from the Ferenc Liszt Music Academy. He was a co-founder of the baroque orchestra Concerto Armonico and has remained its leader since then. Péter Szűts is also a noted performer on the modern violin: he was a member of the Éder Quartet between 1989 and 1996, and he is commissioned leader of the Budapest Festival Orchestra. Since 2000 he has been section principal in the Orchestre National de Monte Carlo.



Péter Szűts

Der Gleimsche Freundschaftskult: Ramler, Kleist, Sulzer und andere

Mitunter stellt man sich das Komponistendasein als etwas ziemlich isoliertes vor; soziale Kontakte von Belang scheinen im wesentlichen auf ähnlich passionierte Musiker beschränkt zu sein. So sehr dieses Bild manchmal zutreffen mag, so wenig ist es dazu angetan, **Carl Philipp Emanuel Bachs** intellektuelles und soziales Umfeld zu veranschaulichen. Wie sein Vater interessierte sich Emanuel lebhaft für allerlei intellektuelle Aktivitäten; im selbstbewußten, aufgeklärten Berlin der 1740er und 1750er Jahre konnte er dafür zahlreiche Gesinnungsgenossen finden. Bereits früher in dieser Reihe (s. Folge 11) haben wir erwähnt, daß Emanuel Bach soziale Beziehungen zu einer Vielzahl der gebildeten Einwohner Berlins unterhielt, unter denen die beruflichen und nebenberuflichen Dichter und Kritiker die wohl größte Gruppe bildeten. Als Mitglieder der intellektuellen Elite Berlins besuchten sie Aufführungen seiner Klavierkonzerte, bei denen der Komponist meist selber den Solopart spielte. Außerdem schrieben sie Gedichte, die er vertonte, und manchmal erwähnten sie ihn in den Briefen, die sie einander schrieben, was uns einen Eindruck von seinem Charakter aus der Sicht seiner Zeitgenossen gibt.

Eine der berühmtesten von Bachs literarischen Bekanntschaften war der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803). Bach vertonte mehrere seiner Gedichte und komponierte ein kleines Klavier-Rondo mit dem Titel *La Gleim* (W. 117/19), das vermutlich seinen „Charakter“ einfangen sollte. Die beiden Künstler müssen einander zwischen 1742 (als der junge Dichter auf der Suche nach einer Anstellung in Berlin eintraf) und 1747 (dem Jahr seiner Abreise) kennengelernt haben. Als Student an der Universität Halle hatte Gleim die Anacreontiker gegründet, eine Gruppe junger Dichter, die spielerisch-satirische Verse in der Art des legendären griechischen Dichters Anakreon von Teos (6. Jahrhundert v. Chr.) schrieben. In den Folgejahren, während derer er erfolglos eine feste Anstellung zu finden versuchte, blieb die Poesie seine größte Leidenschaft. 1744/45 veröffentlichte er anonym eine Gedichtsammlung, die von Lesern wie Kritikern die günstigste Aufnahme erfuhr und seinen Ruf als eines „deutschen Anakreon“ begründete – der Dichter irdischer Vergnügen und ausgelassenen erotischen Charmes, der zugleich stets das Flair von Natürlichkeit und Naivität hatte. Als er freilich nach fünf Jahren immer noch keine Anstellung

in der preußischen Kapitale hatte finden können, nahm er die sichere Stelle eines Domsekretärs in Halberstadt an, einer kleinen Stadt fern der Aufregungen großer Metropolen. Von seinem abgelegenen Posten aus unterhielt er einen eifrigen Briefwechsel mit literarischen Freunden und den vielen jüngeren Dichtern, denen er ein ermutigender Mentor war, während er jede Gelegenheit nutzte, in andere Städte zu reisen und all jene willkommen hieß, die ihn in Halberstadt besuchten. Auf der Reise nach Hamburg und Braunschweig machte Emanuel Bach 1751 einige Tage Zwischenstation bei Gleim in Halberstadt. Die beiden sahen einander im Mai 1758 während eines Berlin-Besuchs von Gleim wieder; der Reisebericht des Dichters vermittelt lebhaft die Begeisterung darüber, die Bekanntschaft mit den künstlerischen und intellektuellen Größen der Stadt auffrischen zu können: „Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause (der Musicus, nicht der dumme Zeitungschreiber, für den behüte der Himmel), Bach, Graun, kurz alles was zu den Musen und freyen Künsten gehört, gesellte sich täglich zu einander, bald zu Lande, bald zu Wasser; was für Vergnügen war es in solcher Gesellschaft auf der Spree mit den Schwänen um die Wette zu schwimmen! Was für Lust, in dem Thier-Garten sich mit der gantzen Gesellschaft unter tausend Mädchen zu verirren!“

Etwas später in jenem Jahr reiste Bach ein weiteres Mal in die Nähe von Halberstadt. Auf der Flucht vor einer drohenden militärischen Invasion verbrachte er mit seiner Familie vier Monate in Zerbst im Hause des Komponistenkollegen Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Am 11. Dezember schrieb Gleim: „Daß Herr Bach so nahe gewesen ist, und mich nicht besucht hat, ist nicht halb recht. Was für furchtsamen Seelen sind die Virtuosen? Er hat sich für [General] Soubise gefürchtet. Er hätte einen so schönen Topf mit Kraunsbeeren für ihn, bey mir angetroffen.“ Obwohl sie sich nach Gleims Umzug nach Halberstadt nur noch selten gesehen haben, komponierte Bach mehr Lieder auf Gedichte von Gleim – insgesamt acht (H. 677, 674, 678, 687/W. 199/1, 5, 7, 20; H. 755, 748, 759/W. 200/2, 5, 16; H. 699/W. 201) – als auf Gedichte irgendeines anderen Dichters.

Einer der engsten Freunde und Schützlinge Gleims war bis zu dem Zeitpunkt, als philosophische und persönliche Differenzen einen irreparablen Bruch zwischen ihnen verursachten, der Dichter Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), bekannt als Herausgeber, Übersetzer und Verfasser heroischer Oden zumeist auf das preußische Königshaus. 1743 in

Berlin eingetroffen, blieb er den Rest seines Lebens dort. Gemeinsam mit dem Amateurmusiker und Rechtsanwalt Christian Gottfried Krause (1719-1770) gab er anonym drei oder vier Liederhefte für Sologesang mit Klavierbegleitung heraus, die auch einige Vertonungen von Emanuel Bach enthielten. 1755 dann schrieb er jenes Gedicht, das seinen Namen 150 Jahre lang allen Konzertgängern bekannt machen sollte: Im Auftrag der Prinzessin Amalia, Friedrichs Schwester, verfaßte er ein Passionsgedicht mit dem Titel *Der Tod Jesu*. Sofort wurde es von Carl Heinrich Graun, dem Direktor der Hofoper, vertont und noch im März uraufgeführt – mit Emanuel Bach am Cembalo. Das Werk war ein sofortiger Erfolg und wurde eine der beliebtesten Pfeiler protestantischer Musik. Nachdem Bach 1769 nach Hamburg gezogen war, um Musikdirektor der Stadtkirchen zu werden, korrespondierte er von Zeit zu Zeit mit Ramler; irgendwann zwischen 1774 und 1780 komponierte auch er ein Oratorium auf einen Ramlerschen Text, seine *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (H. 777/W. 240), die er 1787 veröffentlichte.

Zu dem von Gleim versammelten und geförderten literarischen Zirkel gehörten auch Christian Ewald von Kleist (1715-1759) und Johann Georg Sulzer (1720-1779). Kleist war Soldat von Beruf und Dichter aus Neigung. 1741 wurde er Offizier der preußischen Armee und blieb in Berlin und Potsdam, bis er 1759 an den Wunden starb, die er sich in der Schlacht von Künersdorf zugezogen hatte. Mit gutem Recht kann man ihn als „sentimentalen Dichter“ bezeichnen, einen typischen Vertreter des „Zeitalters der Empfindsamkeit“, der an häufigen Anfällen von Schwermut über seine verlorene Liebe und die Unvereinbarkeit seiner poetischen Ideale mit dem Militärleben litt. Wenngleich Kleists Dichtung weder bei den Kritikern noch beim Publikum größeren Anklang fand, vertonte Bach zwei seiner Gedichte (H. 675/W. 199/111 und H. 202/C/2/W. 202/C/2). Das literarische Schaffen von Sulzer, einem Mathematikprofessor am Joachimsthalschen Gymnasium, konzentrierte sich dagegen auf die Kritik und vor allem auf seine monumentale Enzyklopädie mit dem Titel *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, die 1772 und 1774 erschien. Sulzer sah in Bachs Kompositionen Muster expressiver Musik.

Die einzige Frau in jenem Zirkel war die Dichterin Anna Louisa Karsch (1722-1791), eine überaus bemerkenswerte Persönlichkeit. Sie war Autodidaktin, die Zeiten der Armut und Not erlebt hatte, während derer sie mit improvisierten Gedichten bei gesellschaft-

lichen und festlichen Anlässen für ihren Lebensunterhalt sorgte. Ihr Name aber war weithin bekannt, man nannte sie „die deutsche Sappho“, und sie hatte einen großen Freundeskreis, zu dem Gleim gehörte. 1761 zog sie, unterstützt von einem reichen Gönner, nach Berlin, wo sie einige Jahre lang ein beliebter Tafelgast war, der zu Ehren seiner Gastgeber Gelegenheitsgedichte improvisierte. Emanuel Bachs Freundschaft zu Karsch dauerte auch dann fort, als ihre Beliebtheit nachgelassen hatte, und er zeigte große Güte, als sich das Schicksal gegen sie kehrte. Abgesehen von einer Vertonung ihrer Elegie auf den Erfinder Gottfried Hohlfeld (1711?-1770) (H. 719/W. 202/C/11) komponierte er Lieder auf drei ihrer veröffentlichten Gedichte (H. 696/8, 10, 11/W. 195/8, 10, 11); außerdem legte er einem Großteil seiner *Passions-Cantate* (H. 776/W. 232) Texte von Karsch zugrunde.

Der Berliner Schriftsteller, der dem heutigen Leser am vertrautesten sein dürfte, ist Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) – Dramatiker, Dichter und Literaturkritiker, dessen Schauspiele noch heute zum Bühnenrepertoire gehören und dessen Gedanken über das Drama den Anfang der modernen deutschen Literatur markieren. 1748 kam Lessing nach Berlin, wo es ihm gelang, sich als Autor zu verdingen und sich allmählich einen Namen als Dramatiker und Kritiker zu machen. 1767, zwei Jahre vor Emanuel Bachs Weggang aus Berlin, ging Lessing als Kritiker des Deutschen Nationaltheaters nach Hamburg und blieb auch nach dessen rapidem Niedergang dort. Obwohl Zeitgenossen bezeugen, daß der Komponist und der Schriftsteller bei Zusammenkünften der künstlerischen und intellektuellen Elite Berlins häufig gemeinsam zugegen waren, ist doch eine engere Bekanntschaft erst für Hamburg ausführlich dokumentiert: Beide Männer besuchten einen Salon, der regelmäßig im Hause des Mathematikers Johann Georg Büsch abgehalten wurde. Bach vertonte fünf Gedichte von Lessing (H. 679, 681, 682, 676/W. 199/3, 9, 13, 14, and H. 701/W. 200/20).

Wenngleich sein Vokalschaffen, zu dem diese Lieder wie auch größere Werke gehören, quantitativ wie qualitativ bedeutend ist, galt Emanuel Bachs kompositorisches Hauptinteresse – zumindest während seiner Berliner Zeit – offenkundig der Instrumentalmusik, besonders derjenigen für Tasteninstrumente. Und ebenso, wie er aktive Beziehungen zu vielen Nicht-Musikern der literarischen Gemeinde Berlins unterhielt, stand er mit beiden Beinen fest auf dem Boden des Berliner Musiklebens und reagierte auf die Bedürfnisse und den

Geschmack anderer Musiker und insbesondere auch auf die der weniger kultivierten Konzertgänger Berlins – Qualitäten, wie sie die hier eingespielten Werke deutlich belegen. Das einzige Konzert dieser CD – das **Konzert d-moll** H. 425/W. 22 (1747) – ist die Klavierfassung einer Komposition, die auch – in der gleichen Tonart – in einer Fassung für Flöte vorliegt; wie in anderen Fällen dieser Art ist die Flötenfassung mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die ältere. In diesem Fall haben Manuskriptstudien überzeugend nachgewiesen, daß die Flötenfassung (die bisher in keinem Werkverzeichnis erwähnt wird) die ursprüngliche ist und daß die Klavierfassung eine kurz darauf angefertigte Bearbeitung darstellt. Wenngleich erwogen wurde, daß dieses Stück für Flöte und Orchester wie auch die anderen, etwas späteren Flötenkonzerte in der Hoffnung geschrieben worden sein könnte, der Königliche Flötist möge es spielen, ist es ebensogut möglich, daß es für einen anderen Musiker komponiert wurde. Im Anschluß daran fertigte Bach die Klavierfassung wohl für seinen eigenen Konzertgebrauch an. Wie auch in anderen Werken mit ähnlicher Entstehungsgeschichte – beispielsweise H. 437/W. 29 in A-Dur und H. 434/W. 28 in B-Dur (s. Folge 7 dieser Reihe) –, weist die Klavierfassung zumal in figurativer Hinsicht einen merklich eingeschränkteren Solopart auf als andere Klavierkonzerte aus der Mitte der 1740er Jahre. Atypisch ist auch, daß das Soloinstrument nahezu durchgehend von den Streichern begleitet wird – eine Technik, die im Flötenkonzert notwendig, in Klavierkonzerten aber eher ungewöhnlich ist, weil hier die linke Hand die Baßbegleitung übernehmen kann.

Die anderen beiden Werke auf dieser CD unterscheiden sich beträchtlich vom *d-moll-Konzert*. Sämtliche Sonatinen für Soloklavier und Orchester entstanden in den drei Jahren von 1762 bis 1764; augenscheinlich sollten sie den Musikbedarf einer wachsenden Zahl von Konzertgängern befriedigen (vgl. die Anmerkungen zu Folge 9 dieser Reihe). Diese Werke waren „leichter“ zu verstehen als Bachs Solokonzerte – meist enthielten sie tänzerische Rhythmen mit klaren, regelmäßigen Phrasen, und nicht selten verwendeten sie Musik, die Amateuren bereits aus veröffentlichten Sammlungen bekannt war. Bach komponierte die **Sonatine C-Dur** H. 457/W. 103 im Jahr 1763. Wie viele der Stücke aus dieser eher idiosynkratischen Werkgruppe, besteht sie aus nur zwei Teilen: der erste Teil eine einfache Rondoform, in der der erste Abschnitt nach einem Mittelteil in anderer Tonart

und anderem Metrum wiederkehrt; der zweite Teil eine um neue Variationen erweiterte Bearbeitung einer bereits veröffentlichten Klaviersonate Emanuel Bachs, die hier um Streicher, Hörner und Flöten bereichert ist. Während dieser Satz sowohl Amateurpianisten wie ihren Hörern entgegenkam, könnte eine einfachere Fassung des ersten Teils des ersten Satzes dem engeren Freundeskreis um Bach vertraut gewesen sein. Auch dieser Teil nämlich ist eine Bearbeitung, die auf einem Charakterstück namens *La Philippine* (Bach hat hier möglicherweise eine musikalische Charakterstudie seiner Tochter vorgelegt) basiert und die zu einer Gruppe von kleinen, intimen Stücken gehört, welche er seinen Freunden vorgespielt haben mag. Seine Verwandlung in ein Konzertvehikel für seinen eigenen öffentlichen Gebrauch ist nur ein weiterer Beleg für Emanuel Bachs pragmatische Qualitäten.

Ein ähnlich „poröses“ Verhältnis zwischen Konzertsaal und privatem Spiel bezeugt die *Sonatine F-Dur* H.463/W.104, die Bach für eine 1764 veröffentlichte Sammlung mit Stücken für Amateure komponierte; später bearbeitete er es für seinen eigenen Konzertgebrauch. Während diese spätere – und hier eingespielte – Fassung die Rolle des begleitenden Orchesters erweitert, behält sie die originale dreisätzige Anlage, die für die Amateur-Solosonate typisch ist: einem langsamen Satz folgen zwei mäßig schnelle. Doch sogar hier sorgt Bach für Neuerungen innerhalb eines „typischen“ Aufbaus: Obwohl man sagen kann, das Stück stehe in F-Dur, beginnt es mit einem langsamen Satz in einer anderen Tonart: der parallelen Molltonart d-moll. Auf diese Weise wird die problemlose Sphäre der Durtonart erst einmal zurückgehalten – eine Strategie, die den glanzvollen Eindruck bei ihrem schließlichen Erscheinen noch verstärkt.

© Jane R. Stevens und Darrell M. Berg 2004

Anmerkungen des Interpreten

Über das Tangentenklavier und seine Verwendung in dieser Reihe

Da ich manchmal gefragt werde, warum ich diese Werke auf dem Tangentenklavier spiele, halte ich einige Erläuterungen für angebracht. Weitere Informationen zu diesem Instrument sind in den Folgen 6, 7 und 10 dieser Reihe zu finden.

Es gibt keine gesicherten Belege dafür, welche Soloinstrumente C.P.E. Bach für seine

„Klavier“-Konzerte vorsah. In den Noten ist das Tasteninstrument in der Regel als „Cembalo“ bezeichnet, was uns wenig weiterhilft, da dieses Wort lediglich ein Sammelbegriff für Tasteninstrumente verschiedenster Art war (noch Mozart, Beethoven und Schubert verwendeten ihn) und nicht nur das eigentliche Cembalo meint. Natürlich können wir für C.P.E. Bachs Musik das Cembalo nicht übergehen. Noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – vielleicht noch darüber hinaus – war dieses Instrument in Gebrauch; aus historischer Sicht ist es durchaus legitim anzunehmen, daß C.P.E. Bach viele seiner Konzerte oft darauf spielte. In den ersten vier Folgen dieser Reihe haben wir elf frühe Konzerte auf einem großen norddeutschen Cembalo aufgenommen. Diese Werke klingen auf dem Cembalo vollkommen überzeugend, doch müssen wir uns der Frage stellen, warum dies bei anderen nicht so ist.

Dafür gibt es vier mögliche Antworten: 1. daß das Gefühl, einige Werke eigneten sich besser für das Cembalo als andere, nur einem sehr subjektiven und persönlichen Eindruck entspringt; 2. daß das Cembalospiel zu Bachs Zeiten hinsichtlich Anschlag und Registrierung andere Charakteristika aufwies, als jene, die wir heute kennen und berücksichtigen; 3. daß diese Werke für ein gänzlich anderes Cembalo geschrieben wurden als jenes, das wir heute kennen und verwenden; 4. daß diese Werke für einen anderen Instrumententyp als das Cembalo geschrieben wurden, vielleicht eine Art frühes Klavier. Natürlich könnten auch alle vier Antworten zugleich zutreffen.

Wir verfügen nur über eine spärliche Zahl historischer Quellen. Zu Bachs Zeit waren viele verschiedene Arten von besaiteten Tasteninstrumenten in Gebrauch – darunter das Cembalo, verschiedene Klaviere und Mischinstrumente, von denen wir nur die wenigen erhaltenen Typen kennen. Je nach den Gegebenheiten und/oder persönlichen Vorlieben waren diese Instrumente in der Regel untereinander austauschbar. Eine Anpassung des Tonsatzes an das verwendete Instrument fand gemäß üblicher Improvisationspraxis während der jeweiligen Aufführung statt. Im Laufe seines langen Lebens verwendete C.P.E. Bach sowohl das Cembalo wie das Fortepiano (wahrscheinlich in mehreren Varianten).

Andererseits müssen wir den heutigen Befunden Rechnung tragen. Nur wenige unterschiedliche historische Tasteninstrumente sind heute in Gebrauch; die meisten davon (sowohl Cembalos als auch Fortepianos) sind für das norddeutsche Repertoire und C.P.E.

Bachs Musik gänzlich irrelevant. Zum Glück gibt es mitunter gute Kopien historischer Tasteninstrumente, doch aufgrund der geringen Menge wirklich erstklassiger Instrumente können wir nicht mit ihrer freien Austauschbarkeit experimentieren. Bei den Einspielungen dieser Reihe haben wir uns um größtmögliche historische Authentizität bemüht; in der Regel haben wir davon abgesehen, in den Notentext einzugreifen oder die Werke „anzupassen“.

Zu alledem läßt sich noch ein wichtiger Umstand hinzufügen: Oftmals nämlich überarbeitete C.P.E. Bach seine frühen Kompositionen, darunter viele der Klavierkonzerte. Wegen der späteren Änderungen an seiner Textur verlor der Klavierpart oftmals einige derjenigen Charakteristika, die ihn für das Cembalo geeignet sein ließen, und betonte stattdessen Züge, die ihn (zumindest meiner Meinung nach) für die Familie der Hammerklaviere prädestinieren. Schließlich machte ich mir zur Regel, jedes Konzert, das auf dem Cembalo nicht sehr überzeugend klänge, auf einem anderen Instrument einzuspielen. Angesichts des radikalen Wandels in Bachs Klavierstil nach ungefähr 1760 (wozu auch die Revisionen der frühen Konzerte zählen) entschloß ich mich, ein frühes Hammerklavier zu wählen. In den Folgen 4 und 5 habe ich ein Fortepiano nach Silbermann verwendet, ab Folge 6 ein Tangentenklavier.

Das Tangentenklavier hat eine sehr lange Geschichte und erlangte insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts große Beliebtheit. Historische Quellen belegen, daß Tangentenklaviere bis zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von Italien bis Skandinavien in vielen verschiedenen Ländern gebaut und verwendet wurden. Dieses Instrument ist eng verwandt mit der Familie der Hammerklaviere (nicht aber mit dem Clavichord). Der Hauptunterschied liegt im Mechanismus: Die Saiten werden nicht von beweglichen Hämmern, sondern von vertikal frei beweglichen Holzstreifen angeschlagen. Diese brillante Idee ist eine Methode, ein Tasteninstrument zu konstruieren, das die Saiten nicht zupft (wie das Cembalo), sondern sie anschlägt, was Veränderungen der Dynamik mittels Nuancierung des Anschlags ermöglicht. Diese einleuchtende und sehr einfache Lösung könnte so alt sein wie die Idee besaiteter Tasteninstrumente selber.

Den spezifischen Klang des Tangentenklaviers (der ein wenig an den hellen Klang des Cembalos erinnert) und seinen Anschlag teilte es mit den meisten frühen Hammerkla-

vieren bis zum Ende des 18. Jahrhundert, da viele Fortepianos immer noch Holzhämmer ohne Lederbezug hatten. Dies erklärt auch, warum Cembali, Fortepianos und Tangentenklaviere – die alle ein wenig ähnlich klingen – lange Zeit nicht durch besondere Benennungen unterschieden wurden. Wie dem auch sei – das Tangentenklavier bewahrte ein Klangbild, das typisch ist für das 18. Jahrhundert, und es darf – beliebt, wie es in ganz Europa war – mit einigem Recht als authentisches Medium für C.P.E. Bachs Klavierkonzerte gelten. Neben dem historischen Befund sorgt auch sein großer Klangfarbenreichtum dafür, daß es in diesem Rahmen sehr überzeugt. Der Grundklang kann durch verschiedene Register verändert werden: Moderator (Lederstreifen, die zwischen die Saiten und die sie anschlagenden Tangenten gleiten), *una corda* (nur eine der beiden Saiten jedes Tons wird angeschlagen, was einen dünneren, weicheren Klang hervorruft), Harfen- oder Lautenregister (kleine Stoff- oder Lederstücke werden gegen die Saiten gedrückt, wodurch der Klang der Zupfinstrumente imitiert wird) sowie das Anheben der Dämpfer (auch separat nur im hohen Register), was man auch von den Hammerklavieren kennt.

Die Verwendung des Tangentenklaviers in dieser Reihe und diesen Werken ist das Ergebnis meiner Forschungen, persönlichen Vorlieben und den heutigen praktischen Möglichkeiten. Für seine begeisterte Hilfe und Unterstützung – wie auch dafür, daß er die Instrumente baute, die hier verwendet sind – möchte ich Ghislain Poty lieghe danken, dem bedeutendsten Pionier des Tangentenklaviers in unserer Zeit.

Die Werke und ihre Quellen

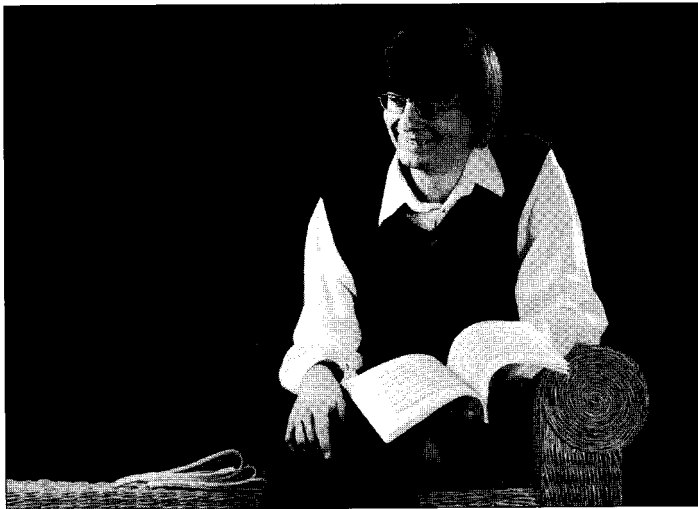
Zum Zeitpunkt unserer Einspielung war für jedes der aufgenommenen Werke nur jeweils eine Quelle zugänglich. Bei diesen in der Sammlung der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel aufbewahrten Quellen handelt es sich um sehr verlässliche und schön geschriebene Manuskripte aus der Hand von C.P.E. Bachs Hamburger Hauptkopist Johann Heinrich Michel.

© *Miklós Spányi* 2004

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Ferenc Liszt Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; seine Studien setzte er fort am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Fortepiano, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann erste Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Köne-mann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Folgen der Ausgabe von C.P.E. Bachs Soloklaviermusik herausgegeben. Miklós Spányi unterrichtet am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland. In den letzten Jahren ist er auch als Dirigent und Klaviersolist mit modernen Orchestern aufgetreten. Miklós Spányi nimmt regelmäßig für BIS auf.

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

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



Miklós Spányi

Gleim et le culte de l'amitié : Ramler, Kleist, Sulzer et les autres

Nous sommes parfois tentés d'imaginer la vie quotidienne d'un compositeur comme une vie d'isolement et l'essentiel de ses rapports sociaux limités à un cercle de musiciens soigneusement choisis. Aussi vraisemblable que cette conception puisse être à certains égards, elle ne correspond pas à ce qu'était l'entourage social et intellectuel de **Carl Philipp Emanuel Bach**. Comme son père, Emmanuel prenait un vif intérêt à un grand nombre d'activités intellectuelles et, dans le Berlin éclairé des années 1740-1750, il n'était pas le seul à partager ce goût. Nous avons déjà mentionné dans les notes d'un volume précédent de cette collection (voir volume 11) qu'Emanuel Bach entretenait manifestement des relations sociales avec un grand nombre de ses concitoyens cultivés et, parmi eux, nombreux étaient sans doute ceux dont la profession ou la vocation était d'être écrivain ou critique. En tant que membres de l'élite intellectuelle berlinoise, ils assistaient à l'exécution de ses concertos pour clavier, dont le compositeur lui-même était souvent le soliste. Ils écrivaient aussi des poèmes que ce dernier mettait en musique, et parfois le citaient dans leur correspondance, nous donnant ainsi un aperçu de sa personnalité telle qu'ils la percevaient.

L'une des plus remarquables relations littéraires de Bach était le poète Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803). Bach mit plusieurs poèmes de Gleim en musique et composa un petit rondo pour clavier intitulé *La Gleim* (W. 117/19), probablement destiné à peindre le personnage. Les deux artistes durent être en relation entre 1742, date à laquelle le jeune poète s'installa à Berlin à la recherche d'une position sociale, et 1747, date où il quitta cette ville. Lorsqu'il était étudiant à l'Université de Halle, Gleim avait fondé «l'Anacréontique», un groupe de jeune poètes qui composaient des pièces en vers satiriques à l'imitation du poète grec légendaire Anacréon de Teos (sixième siècle avant J.C.). Les années suivantes, alors qu'il cherchait vainement à affirmer sa situation, la poésie resta sa passion prédominante. En 1744-1745, il publia anonymement un recueil de vers qui fut reçu favorablement par les lecteurs et par la critique et qui établit sa réputation «d'Anacréon allemand», de poète des plaisirs terrestres et du charme érotique, dans une ambiance de simplicité et de naïveté. Toutefois, après cinq années passées à chercher vainement un emploi dans la capitale prussienne, il accepta la position stable de Secrétaire du Chapitre

de la Cathédrale d'Halberstadt, une petite ville éloignée de l'animation des grands centres urbains. De son isolement, Gleim continua une ardente correspondance avec ses amis en littérature et avec les poètes plus jeunes pour lesquels il se fit un mentor bienveillant, ne manquant jamais une occasion de se rendre dans d'autres villes et accueillant tous ceux qui lui rendaient visite à Halberstadt. En 1751, se rendant de Hambourg à Brunswick [Braunschweig], Emanuel Bach s'arrêta quelques jours chez Gleim à Halberstadt. Ils se revirent en mai 1758, lorsque Gleim se rendit à Berlin. Le récit que le poète fit de cette visite trahit son enthousiasme d'être capable de retrouver sa connivence avec les célébrités intellectuelles et artistiques : « Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause (le musicien, non le stupide chroniqueur, le ciel nous en préserve !), Bach, Graun, bref, tous ceux qui commercent avec les muses et les arts, se retrouvent chaque jour, parfois sur l'eau, parfois sur terre : comme cela est plaisant de briller en telle compagnie, au milieu des cygnes nageant sur la Spree ! Quel plaisir de se perdre dans le Tiergarten, avec toute la compagnie, au milieu de milliers de jeunes filles ! »

Un peu plus tard la même année, Bach se rendit une fois encore dans les environs de Halberstadt, fuyant la menace de l'armée des envahisseurs. Avec sa famille il passa quatre mois à Zerbst chez un confrère, Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Le 11 décembre, Gleim écrivait que « Monsieur Bach ait été si proche et ne m'ait pas rendu visite n'est pas très correct. De quel genre craintif sont ces virtuoses ? Il avait peur de Soubise [le général Soubise]. Il n'aurait trouvé qu'un délicieux plat d'ailerelles l'attendant à la maison. » En dépit de leurs peu fréquentes rencontres après le déménagement de Gleim à Halberstadt, Bach composa davantage de Lieder sur les poèmes de ce dernier – huit en tout – que sur des textes de n'importe quel autre poète (H. 677, 674, 678, 687/W. 199/1, 5, 7, 20 ; H. 755, 748, 759/W. 200/2, 5, 16 ; H. 699/W. 201).

L'un des protégés et plus proches amis de Gleim, jusqu'à ce qu'ils rompent définitivement en raison de divergences philosophiques et de caractère, était le poète Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), connu comme éditeur et traducteur, auteur d'odes héroïques principalement dédiées à la royauté prussienne. Arrivé à Berlin en 1743, Ramler y resta jusqu'à la fin de ses jours. Avec le musicien amateur et juriste Christian Gottfried Krause (1719-1770), ils furent les éditeurs anonymes de trois ou quatre anthologies de Lieder pour voix

seule accompagnés au clavier, où l'on en trouve certains écrits par Bach. C'est en 1755 que Ramler écrivit le poème qui établit sa notoriété pour les 150 ans à venir auprès des amateurs de concerts : sur l'ordre de la Princesse Amalia, la sœur de Frédéric, il écrivit le poème pour la passion intitulé *Der Tod Jesu*. Immédiatement mis en musique par Carl Heinrich Graun, directeur de l'opéra de la Cour, il fut créé en mars, Emanuel Bach tenant le continuo. Le succès fut immédiat et l'œuvre devint la pierre de touche de la musique protestante. Après que Bach se fut installé à Hambourg en 1869 où il devint directeur de la musique des églises de la ville, il échangea avec Ramler une correspondance intermittente et, entre 1774 et 1780, écrivit lui aussi un oratorio sur un texte de Ramler, son *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (H. 777/W. 240), qu'il publia en 1787.

Du cercle littéraire réuni et encouragé par Gleim faisaient aussi partie Christian Ewald von Kleist (1715-59) et Johann Georg Sulzer (1720-79). Kleist était soldat de profession et poète par goût. Devenu officier de l'armée prussienne en 1741, il resta à Berlin et Potsdam jusqu'à sa mort en 1759, des suites de blessures reçues à la bataille de Künersdorf. Caractérisé avec raison de poète sentimental, porte-parole de l'Âge de la sensibilité, il souffrait de fréquentes crises de dépression liées à un amour perdu et à l'incompatibilité entre ses idéaux poétiques et la vie militaire. Bien que la poésie de Kleist n'ait jamais joui de beaucoup de succès tant auprès des critiques qu'auprès du public, Bach mit en musique deux de ses textes (H. 675/W. 199/111 et H. 202/C/2/W. 202/C/2). Les activités littéraires de Sulzer, professeur de mathématiques au lycée de Joachimsthal, sont davantage centrées sur la critique, comme en témoigne sa monumentale encyclopédie des beaux-arts intitulée *Théorie générale des Beaux-Arts* [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*] qui finit par paraître en 1772 et 1774. Selon Sulzer, les compositions de Bach sont des modèles de la musique expressive.

La seule femme de ce cercle littéraire était la poétesse Anna Louisa Karsch (1722-1791), qui avait acquis son indépendance par elle-même. Elle était autodidacte et vivait une vie de pauvreté et de souffrances, se réconfortant en improvisant des poèmes ayant pour prétextes des idéaux sociaux et des cérémonies publiques. Ayant acquis une solide réputation, surnommée par ses contemporains la Sappho allemande [«die deutsche Sappho»], elle était liée à de nombreuses personnalités, parmi lesquelles Gleim. En 1761,

grâce à l'aide d'un mécène salvateur, elle déménagea pour Berlin, où elle devint pour quelques saisons la coqueluche des dîners en ville, improvisant à l'occasion des poèmes pour charmer ses hôtes. L'amitié entre Emanuel Bach et Karsch continua bien après que sa popularité eut décliné, et il montra une grande gentillesse à son égard lorsqu'elle éprouva des revers de fortune. À côté de la mise en musique de son élégie pour l'inventeur Gottfried Hohlfeld (1711?-1770) (H. 719/W.202/C/11), il composa des Lieder sur trois des poèmes publiés de Karsch (H. 696/8, 10, 11/W.195/8, 10, 11) et écrivit la plupart de ses cantates pour la passion (H. 776/W.232) sur les textes de cette dernière.

L'écrivain berlinois qui est le plus connu du lecteur moderne est Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), auteur de théâtre, poète et critique littéraire dont les pièces demeurent aujourd'hui encore au répertoire et dont les conceptions dramatiques marquent le point de départ de la littérature allemande moderne. En 1748 Lessing vint à Berlin, où il se débrouilla pour survivre comme écrivain et se construisit progressivement une carrière de dramaturge et de critique. En 1767, soit deux années avant qu'Emanuel Bach ne quitte Berlin, Lessing déménagea pour Hambourg et devint critique du Théâtre national allemand et y demeura après la disparition du Théâtre, qui devait survenir rapidement. Bien que leurs contemporains attestent de leur fréquents commerces réciproques lors des réunions des sommités artistiques et intellectuelles berlinoises, c'est à Hambourg que nous avons la meilleure connaissance de leur intimité. Tous deux fréquentaient un salon qui se réunissait régulièrement chez le mathématicien Johann Georg Büsch. Bach mit en musique cinq poèmes de Lessing (H. 679, 681, 682, 676/W.199/3, 9, 13, 14, et H. 701/W.200/20).

Bien que ses diverses œuvres vocales, que ce soient celle mentionnées ci-dessus ou d'autres plus importantes, aient occupé une large place en nombre et en qualité dans son activité de compositeur, l'intérêt compositionnel d'Emanuel – tout au moins pendant sa période berlinoise – résidait clairement dans la musique instrumentale, spécialement dans la musique pour clavier. Tout en conservant des relations suivies avec beaucoup de membres non-musiciens de la société littéraire berlinoise, il n'en était pas moins une des personnalités les plus en vue de la vie musicale de la ville, répondant aux besoins et aux goûts des interprètes et spécialement à ceux du public cultivé, toutes qualités clairement discernables dans les œuvres présentées dans ce disque. Le seul concerto présenté ici – le *Concerto en*

ré mineur H. 425/W. 22, composé en 1747 – est une version pour clavier d’une pièce qui existe aussi dans une version pour flûte, dans la même tonalité et, comme dans des cas similaires, il est très probable que la version pour flûte ait été écrite avant celle pour clavier. A cet égard, nous devons à de récentes études des manuscrits d’avoir établi avec une quasi-certitude que la version pour flûte a été la première version (ce qui n’était mentionné jusqu’à présent dans aucun catalogue), la version pour clavier étant en fait un arrangement qui apparaît peu après. Bien qu’on ait parfois cru que cette pièce pour flûte et orchestre, comme d’autres – quoique plus tardives – ait été conçue dans l’espoir qu’elle soit jouée par son royal protecteur, il est aussi fort possible que Bach l’ait destinée à un autre interprète, avant d’en faire un arrangement pour son propre usage. Comme pour d’autres pièces ayant la même histoire, tels les concertos H. 437/W. 29 en la majeur et H. 434/W. 28 en si bémol majeur (présentés dans le volume 7 de cette série) la version pour clavier est plus sobre dans ses parties solistes, notamment dans ses figurations, que les autres concertos du milieu des années 1740. Tout aussi atypique est le constant accompagnement du soliste par les cordes, indispensable dans la version pour flûte, mais moins usuel dans les concertos pour clavier où la main gauche fournit d’habitude l’accompagnement nécessaire.

Les deux autres œuvres de ce disque sont d’une tout autre sorte que le *concerto en ré mineur* : toutes les sonatines pour clavier solo et orchestre furent écrites dans les années 1762-1764, manifestement dans le but de fournir de la musique à un public de plus en plus nombreux à s’intéresser aux concerts (voir les notes du volume 9 de cette série). Ces ouvrages étaient plus faciles à saisir pour un public que ne l’étaient les concertos pour soliste de Bach : elles présentent souvent des mouvements en forme de danses, avec des phrases claires et régulières, et font souvent usage de musiques avec lesquelles les amateurs étaient déjà familiers grâce aux collections publiées auparavant. Bach composa la **Sonatine en do majeur** H. 457/W. 103 en 1763. Comme beaucoup de pièces de ce groupe assez typé, il est constitué de deux mouvements. Le premier est de forme tripartite, dont les première et troisième sections sont en forme de rondeau simple, encadrant une section centrale de métrique et tonalité différentes. Le second est un arrangement d’une sonate précédemment publiée par Emanuel Bach, orchestrée pour cordes, flûtes et cors, et à la-

quelle il ajoute de nouvelles variations. Tout comme ce mouvement a pu être particulièrement parlant aux musiciens amateurs et à ceux pour qui ils jouaient, une version simplifiée du rondo du premier mouvement était certainement familière aux plus cultivés des cercles que fréquentait Bach ; il s'agit d'un arrangement d'une pièce de caractère intitulée *La Philippine* (peut-être s'agit-il d'un portrait de la fille du compositeur), une pièce de petite dimension et d'atmosphère intimiste que celui-ci devait jouer pour ses amis. Sa transposition en un morceau de concert pour un large public est un signe de la démarche essentiellement pratique de Bach à l'égard du monde musical.

Une identique interrelation entre le concert et la pratique domestique de la musique est mise en évidence dans la ***Sonatine en fa majeur*** H. 463/W. 104 que Bach composa en 1764 à l'intention d'une collection destinée à la publication, et qu'il révisa ultérieurement pour l'utiliser en concert. Si cette version adaptée – que nous entendons ici – développe le rôle accordé à l'orchestre, elle conserve néanmoins le plan caractéristique de la sonate pour les amateurs, en trois mouvements : un mouvement lent suivi de deux mouvements modérément rapides. Encore qu'ici Bach innove à l'intérieur d'une structure formelle éprouvée et que la pièce reste généralement dans la tonalité de fa majeur, elle s'ouvre par un mouvement lent qui n'est pas dans la tonalité principale, mais dans celle de sa tonalité relative, ré mineur. Agissant ainsi avec retenue, l'effet de brillant obtenu avec l'apparition retardée de la tonalité majeure n'en est que plus frappant.

© *Jane R. Stevens et Darrell M. Berg* 2004

Remarques de l'interprète

A propos du piano à tangentes et de son usage

Comme on me demande parfois pourquoi j'utilise un piano à tangentes pour ces œuvres, je pense qu'une explication n'est pas inutile ; on se reportera par ailleurs – pour davantage d'information concernant l'instrument – aux volumes 6, 7 et 10 de cette collection.

Il n'existe pas de documents historiques prouvant l'usage de tel ou tel type d'instrument pour les concertos de clavier de C.P.E. Bach. Dans les partitions, il est généralement désigné par le terme de clavecin, ce qui n'est d'aucune aide, car il s'agissait d'un terme

générique désignant n'importe quel instrument à clavier, dénomination utilisée jusqu'à Mozart, Beethoven et Schubert, et qui ne désigne pas particulièrement le clavecin. Naturellement, en ce qui concerne la musique de C.P.E. Bach, il n'est pas question d'exclure le clavecin, cet instrument étant encore en usage jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, voire plus tard, et il est historiquement juste de supposer que Bach l'utilisait souvent pour jouer ses concertos : dans les quatre premiers volumes de cette collection nous avons utilisé un puissant instrument d'Allemagne du nord. Ces œuvres sonnent de manière probante sur cet instrument, mais nous pouvons nous interroger sur le fait qu'il n'en est rien pour certaines autres.

Il existe quatre hypothèses : soit que l'idée qu'un ouvrage convienne au clavecin davantage qu'à un autre instrument est une idée subjective et personnelle qui ne s'appuie sur aucun argument historique ; soit que la manière de jouer le clavecin à l'époque de Bach en ce qui concerne le toucher et la registration ait eu d'autres caractéristiques que celles que nous lui attribuons aujourd'hui ; soit que ces œuvres aient été conçues pour un type de clavecin radicalement différent de ceux que nous connaissons et utilisons à présent ; soit qu'elle aient été pensées pour un autre instrument que le clavecin, par exemple un type particulier de pianoforte. En fait, ces quatre suppositions peuvent se combiner.

Nous ne possédons que très peu de preuves historiques. Au temps de Bach, un grand nombre de différents types d'instruments à clavier possédant des cordes était en usage, dont nous ne connaissons qu'un nombre restreint de modèles. Les différents types d'instruments étaient généralement interchangeables suivant les circonstances et les préférences personnelles. La pratique répandue de l'improvisation rendait en général acceptable que l'interprète adapte le tissu musical en cours d'exécution suivant l'instrument dont il disposait. C.P.E. Bach, durant sa longue vie, utilisa vraisemblablement différents types de clavecins et de pianoforte.

Par ailleurs, nous sommes aujourd'hui confrontés à une évidence : il y a aujourd'hui peu de différents types de clavecins en usage, et la plupart d'entre eux (clavecins et pianoforte) sont totalement inadaptés au répertoire de l'Allemagne du Nord et à la musique de C.P.E. Bach. Si nous sommes très heureux de pouvoir disposer parfois d'excellentes copies d'instruments historiques, nous ne pouvons expérimenter librement leur interchangeabi-

lité. Lorsque nous avons eu à jouer cette musique pour cette série d'enregistrement, nous avons essayé d'être aussi historiquement authentique qu'il était possible et nous avons généralement repoussé l'idée de modifier le texte ou « d'adapter » les œuvres.

Un élément supplémentaire important doit encore être pris ici en considération : C.P.E. Bach révisait souvent ses compositions anciennes, notamment les concertos pour clavier. En raison de l'évolution des instruments, la partie de clavier a alors souvent perdu ce qui caractérisait l'écriture pour le clavecin en faveur d'éléments qui (c'est du moins mon avis) la rendent plus appropriée à l'exécution sur un instruments de type « piano ». J'en suis finalement venu à la conclusion que, à moins qu'un concerto ne sonne de manière vraiment satisfaisante sur un clavecin, je devais trouver un autre instrument pour l'enregistrer. Ayant constaté un changement radical de l'écriture de Bach pour le clavier dans les années 1760 (y compris dans l'écriture des concertos antérieurs ayant été révisés), j'ai donc décidé d'utiliser un type de piano parmi les premiers à avoir fait leur apparition : ainsi, dans les volumes 4 et 5, je joue un piano de type « Silbermann », et à partir du volume 6, un piano à tangentes.

Le piano à tangentes a une très longue histoire, mais devient spécialement populaire vers la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les témoignages historiques montrent qu'il était fabriqué et utilisé dans beaucoup de pays différents, depuis l'Italie jusqu'à la Scandinavie jusque dans les premières décennies du dix-neuvième siècle. L'instrument est étroitement apparenté à la famille des pianos (mais non au clavicorde). La différence principale réside dans le fait que les cordes ne sont pas frappées par des marteaux pivotant sur un axe, mais par des pièces de bois se déplaçant librement de bas en haut. L'idée de génie résidait en ceci que la corde n'était plus pincée comme dans le clavecin, mais frappée, rendant de ce fait possibles les changements de dynamiques par simple variation du toucher. Il se peut que cette solution simple et évidente ait été aussi ancienne que l'idée de garnir de cordes un instrument à clavier.

Le son particulier du piano à tangentes (qui rappelle un peu le son brillant du clavecin) et son toucher étaient partagés par la plupart des premiers « pianos à marteaux » jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, puisque beaucoup d'entre eux possédaient des marteaux en bois non garnis de cuir. Ceci explique aussi pourquoi clavecins, pianoforte et pianos à tan-

gentes – tous sonnant plus ou moins de la même manière – n’étaient pas différenciés dans la terminologie. En tout cas, le piano à tangentes conservant un son typique tout au long du dix-huitième siècle et étant si répandu en Europe, il y a beaucoup de chances qu’il soit un médium authentique des concertos pour clavier de C.P.E. Bach. Tout comme cette raison historique, la grande variété de couleurs de l’instrument le rend très pertinent dans ce genre de formation instrumentale. Le son peut être modifié par des jeux comme le modérateur (languettes de cuir s’intercalant entre la corde et la tangente qui la frappe, produisant un son proche du piano), le jeu de harpe ou de luth (de petites pièces d’étoffe ou de cuir sont plaquées contre les cordes, produisant ainsi un son proche de celui des instruments à cordes pincées) et par la libération des étouffoirs (séparément dans l’aigu seulement), comme sur un piano.

L’utilisation d’un piano à tangentes pour cette série d’enregistrement est un point d’aboutissement dans mes investigations, dans ma réflexion et dans mes préférences personnelles, compte tenu des moyens dont nous disposons aujourd’hui. Je tiens à remercier chaleureusement Ghislain Potvlieghe, aujourd’hui le plus important pionnier dans le domaine du piano à tangentes, pour ses encouragements, son aide enthousiaste et pour avoir réalisé les instruments que je joue dans ces enregistrements.

Les œuvres et les sources

Lorsque nous avons réalisé cet enregistrement, une seule source pour chacune des œuvres gravées ici était accessible : il s’agit des manuscrits de la collection de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles. Ce sont des sources très fiables de la très jolie écriture de Johann Heinrich Michel, le principal copiste de C.P.E. Bach à Hambourg.

© *Miklós Spányi* 2004

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Après des études d’orgue et de clavecin à l’Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuivit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bil-

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

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

Péter Szűts est né à Budapest en 1965. Il a obtenu son diplôme de violon avec distinction à l'Académie de musique Ferenc Liszt. Il fut co-fondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est resté le premier violon. Péter Szűts est aussi un interprète respecté au violon moderne : il fut membre du Quatuor Éder de 1989 à 1996 et il est nommé premier violon de l'Orchestre du Festival de Budapest. Depuis 2000, il est chef de pupitre à l'Orchestre National de Monte Carlo.

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

- Vol. 1 – BIS-CD-878: The Prussian Sonatas (I):** Sonata in A minor, H. 4 (W. 65/2); From 'Preußische Sonaten' ('Prussian Sonatas'): No. 1 in F major, H. 24 (W. 48/1); No. 2 in B flat major, H. 25 (W. 48/2); No. 3 in E major, H. 26 (W. 48/3); No. 4 in C minor, H. 27 (W. 48/4).
- Vol. 2 – BIS-CD-879: The Prussian Sonatas (II):** Sonata in C major (Prussian Sonata No. 5), H. 28 (W. 48/5); Sonata in A major (Prussian Sonata No. 6), H. 29 (W. 48/6); Sonata in E minor, H. 13 (W. 65/5); Sonata in C major, H. 17 (W. 65/8); Sonata in B flat major, H. 18 (W. 65/9).
- Vol. 3 – BIS-CD-882: Early Sonatinas and Sonatas:** Sonata in D minor, H. 5 (W. 65/3); Six Sonatinas – No. 1 in F major, H. 7 (W. 64/1); No. 2 in G major, H. 8 (W. 64/2); No. 3 in A minor, H. 9 (W. 64/3); No. 4 in E minor, H. 10 (W. 64/4); No. 5 in D major, H. 11 (W. 64/5); No. 6 in C minor, H. 12 (W. 64/6); Sonata in E flat major, H. 16 (W. 65/7).
- Vol. 4 – BIS-CD-963: Six Early Sonatas from 1731-1740:** Sonata in B flat major, H. 2 (W. 62/1); Sonata in G major, H. 20 (W. 62/2); Sonata in G minor, H. 21 (W. 65/11); Sonata in F major, H. 3 (W. 65/1); Sonata in A major, H. 19 (W. 65/10); Sonata in G major, H. 15 (W. 65/6).
- Vol. 5 – BIS-CD-964: 'Leichte Sonaten' (I):** Sonata in B flat major, H. 116 (W. 62/16); Sonata in G major, H. 119 (W. 62/19); Sechs Leichte Claviersonaten Nos. 1-3: C major, H. 162 (W. 53/1); B flat major, H. 180 (W. 53/2); A minor, H. 181 (W. 53/3).
- Vol. 6 – BIS-CD-978: 'Leichte Sonaten' (II):** Sonata in C major, H. 120 (W. 62/20); Sonata in G minor, H. 118 (W. 62/18); Sechs Leichte Claviersonaten Nos. 4-6: B minor, H. 182 (W. 53/4); C major, H. 163 (W. 53/5); F major, H. 183 (W. 53/6).
- Vol. 7 – BIS-CD-1086: Sonatas from 1748-49:** Sonata in G major, W. 65/22 (H. 56); Sonata in A minor, W. 65/25 (H. 61); Sonata in F major, W. 62/8 (H. 55); Sonata in D minor, W. 65/23 (H. 57); Sonata in C major, W. 62/10 (H. 59).
- Vol. 8 – BIS-CD-1087: Sonatas and 'Petites Pièces' (I):** Sonata in E major, W. 62/17 (H. 117); Sonata in E flat major, W. 65/28 (H. 78); 'Petites Pièces' (Character pieces): La Capricieuse, W. 117/33 (H. 113); La Complaisante, W. 117/28 (H. 109); Les Langueurs tendres, W. 117/30 (H. 110); La Journalière, W. 117/32 (H. 112); L'Irresoluë, W. 117/31 (H. 111); La Gause, W. 117/37 (H. 82); La Pott, W. 117/18 (H. 80); La Borchward, W. 117/17 (H. 79); La Böhmer, W. 117/26 (H. 81).
- Vol. 9 – BIS-CD-1088: Six Sonatas pour le Clavecin à l'usage des Dames (1765-66):** Sonata No. 1 in F major, W. 54/1 (H. 204); Sonata No. 2 in C major, W. 54/2 (H. 205); Sonata No. 3 in D minor, W. 54/3 (H. 184); Sonata No. 4 in B flat major, W. 54/4 (H. 206); Sonata No. 5 in D major, W. 54/5 (H. 185); Sonata No. 6 in A major, W. 54/6 (H. 207).
- Vol. 10 – BIS-CD-1089: Sonatas and Suite (1749-1752):** Sonata in F major, W. 62/9 (H. 58); Sonata in G major, W. 65/26 (H. 64); Suite in E minor, W. 62/12 (H. 66); Sonata in G minor, W. 65/27 (H. 68); Sonata in D major, W. 62/13 (H. 67).
- Vol. 11 – BIS-CD-1195: Sonatas from 1746-47:** Fantasia in E flat major, W. deest. (H. 348); Sonata in B flat major, W. 65/20 (H. 51); Sonata in C major, W. 65/16 (H. 46); Sonata in G minor, W. 65/17 (H. 47).

Also available in the series **Carl Philipp Emanuel Bach: Keyboard Concertos**

Miklós Spányi, keyboard; Concerto Armonico, artistic directors: Miklós Spányi and Péter Szűts.

- Vol. 1 – BIS-CD-707:** Concerto in A minor, H. 403 (W. 1); Concerto in E flat major, H. 404 (W. 2); Concerto in G major, H. 405 (W. 3).
- Vol. 2 – BIS-CD-708:** Concerto in A major, H. 410 (W. 7); Concerto in G major, H. 406 (W. 4); Concerto in F major, H. 415 (W. 12).
- Vol. 3 – BIS-CD-767:** Concerto in G minor, H. 409 (W. 6); Concerto in A major, H. 411 (W. 8); Concerto in D major, H. 421 (W. 18).
- Vol. 4 – BIS-CD-768:** Concerto in G major, H. 412 (W. 9); Concerto in D minor, H. 420 (W. 17); Concerto in D major, H. 416 (W. 13).
- Vol. 5 – BIS-CD-785:** Concerto in D major, H. 414 (W. 11); Concerto in A major, H. 422 (W. 19); Concerto in E major, H. 417 (W. 14).
- Vol. 6 – BIS-CD-786:** Concerto in E minor, H. 418 (W. 15); Concerto in G minor, H. 442 (W. 32); Concerto in B flat major, H. 429 (W. 25).
- Vol. 7 – BIS-CD-857:** Concerto in A major, H. 437 (W. 29); Concerto in E minor, H. 428 (W. 24); Concerto in B flat major, H. 434 (W. 28).
- Vol. 8 – BIS-CD-867:** Concerto in G major, H. 444 (W. 34); Concerto in F major, H. 443 (W. 33); Concerto in B minor, H. 440 (W. 30).
- Vol. 9 – BIS-CD-868:** Concerto in E flat major, H. 446 (W. 35); Sonatina in D major, H. 449 (W. 96); Concerto in C minor, H. 407 (W. 5); Sonatina in G major, H. 451 (W. 98).
- Vol. 10 – BIS-CD-914:** Concerto in G major, H. 419 (W. 16); Sonatina in F major, H. 452 (W. 99); Concerto in B flat major, H. 447 (W. 36).
- Vol. 11 – BIS-CD-1097:** Concerto in C minor, H. 448 (W. 37); Sonatina in G major, H. 450 (W. 97); Concerto in B flat major, H. 413 (W. 10); Sonatina in E major, H. 455 (W. 100).
- Vol. 12 – BIS-CD-1127:** Concerto in F major, H. 454 (W. 38); Sonatina in D major, H. 456 (W. 102); Concerto in C major, H. 423 (W. 20).

SOURCES

Sonatinas in F major, H. 463 (W. 104), and C major, H. 456 (W. 102):

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

Concerto in D minor, H. 425 (W. 22):

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

CONCERTO ARMONICO

Violins:	Péter Szűts (leader) Zsuzsa Szlávik (<i>Sonatinas</i>) Piroska Vitárius Györgyi Czirók (<i>Concerto</i>) László Paulik Erzsébet Rácz Ágnes Kovács	Cello:	Balázs Máté
		Double bass:	Csaba Sipos
		Flutes:	Benedek Csalog Ildikó Kertész
Violas:	Éva Posvanez Balázs Bozzai	Horns:	Sándor Endrődy Tibor Maruzsa

RECORDING DATA

Recorded in: November 1999 at Phoenix Studio, Budapest-Diósd, Hungary

Recording producer: Ingo Petry

Sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Christian Starke

Neumann microphones; Studer mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones; cables by Alisca Orange

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2004; © Miklós Spányi 2004 (performer's remarks)

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

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of the tangent piano: © Wenceslaus Mertens

Photograph of Péter Szűts: © Miklós Spányi

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

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

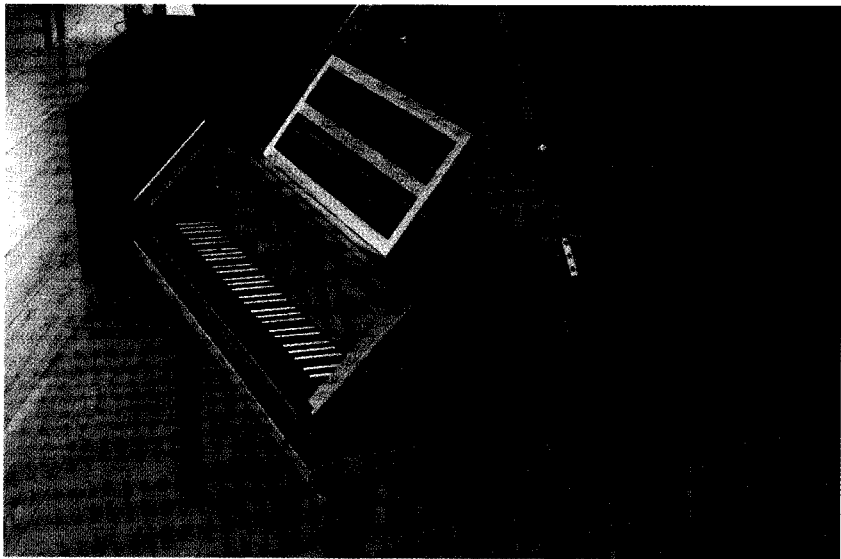
BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

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

© & ® 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



The instrument used on this recording