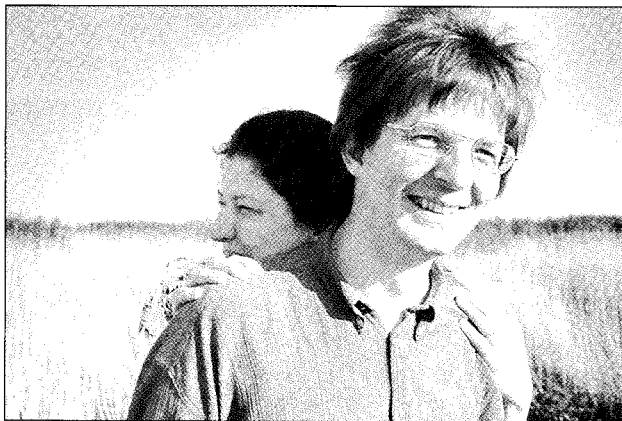


Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos – Volume 5

Miklós Spányi, fortepiano

Concerto Armonico • Péter Szűts



Miklós and Magdolna Spányi

Photo: Juha Ignatius



Péter Szűts

Photo: © Andrea Felvégi



Concerto Armonico

Photo: © Andrea Felvégi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in D major, H. 414 (W. 11)****24'52****World Première Recording**

- | | | |
|-----|-----------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro di molto</i> | 8'12 |
| [2] | II. <i>Adagio non molto</i> | 10'08 |
| [3] | III. <i>Allegro</i> | 6'23 |
-

Concerto in A major, H. 422 (W. 19) (M/s)**22'18****World Première Recording**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegretto</i> | 9'44 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 5'32 |
| [6] | III. <i>Allegro assai</i> | 6'50 |
-

Concerto in E major, H. 417 (W. 14)**25'25**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 9'31 |
| [8] | II. <i>Poco adagio</i> | 8'13 |
| [9] | III. <i>Allegro assai</i> | 7'33 |
-

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

Cadenzas in the *Concerto in D major* and the first and second movements of the *Concerto in E major*: original; cadenzas in the second movement of the *Concerto in A major* and in the third movement of the *Concerto in E major* improvised at the recording sessions.

Scoring assistant: **Magdolna Spányi**

For **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788), the second son of Johann Sebastian, the decade of the 1740s was a period of intense compositional activity, a time when he was working especially hard to establish his reputation as one of the leading keyboard composers and players of the time. The three works included in this fifth volume of his keyboard concertos were composed in the middle of that decade, between 1743 and 1746; they all reflect the seriousness and originality that he was applying to all his music, and for which he was becoming increasingly well known.

The young Emanuel Bach spent the first decade of his professional career as a keyboard player at the court of Frederick the Great in Berlin, the position to which he had come in 1738 (and where he was to remain until 1767). It was not chiefly through his court activities, though, that his reputation began to grow, but through less official musical performances within the Berlin community, and especially through publications of his music. The traditional way for a European composer to make a name for himself had always been most importantly through his own performances, in order to attract knowledgeable listeners to his music; if he became well known by this means, musicians in other places might endeavour to acquire handwritten copies of his music so that they too could perform it. During the 18th century, however, a steady increase in the size of a newly leisured middle class led to a virtual explosion in a relatively new form of distribution, the publication of music suitable for the entertainment and edification of amateurs. The most useful sort of music for this public was small pieces for solo keyboard, often together with a violin or flute; and since potential purchasers did not always possess a high degree of musical training or sophistication, much of this music was markedly undemanding.

In 1742 and 1744 Emanuel published two sets of keyboard sonatas, works that became increasingly well known and respected over the following years. Unlike many such publications, these pieces were clearly intended for the serious amateur, one with a high degree of skill and musical understanding. It was presumably their favourable reception that led Emanuel two years later to publish a much larger piece, of a sort less commonly published, namely the concerto for solo keyboard with strings (H. 414/W.11) that opens this disc. That publication must also have met with some success, however, because about eight years later — as Emanuel's

reputation steadily grew — this concerto was pirated by the leading London music publisher, John Walsh, who published it together with two others, including also the third work on this disc, H. 417/W. 14. In the absence of any copyright laws, publishers were free (if not perhaps ethically justified!) to publish for their own markets whatever works they could get hold of that they believed would be financially successful. Pirating of this sort deprived the composer of usually badly needed income; what it can do for us, however, is to reveal the extent of the composer's fame. And by the mid-1750s, it would appear that Emanuel Bach had acquired a considerable reputation as a composer, one based at that time largely on works he had composed during the previous decade.

Like virtually all of his concertos, whether early or late, the three works here are composed of the traditional three movements, each of which follows the broad conventions of 'ritornello form': each movement proceeds in an alternation of sections played by the string ensemble (the *tutti*), which opens and closes the movement, with intervening sections in which the solo keyboard dominates. Particularly in some of the concertos that he composed in the years around 1740, both *tutti* and solo sections — while very different in timbre — consistently shared the same musical themes, succeeding one another in a smooth, untroubled fashion. That cooperative relationship persists in many subsequent works, especially in second and third movements; but it is often combined with strong timbral juxtapositions of the solo keyboard and the string group.

In the third movement of the latest work on this disc, H. 422/W. 19 in A major, for instance, most of the first 'solo section' actually consists of a rapid alternation between the solo player and the accompanying strings, who work together in re-statements and new developments of musical ideas first presented in the opening *tutti* ritornello. In the second solo section, coming after the strings' second presentation of the ritornello (this time in the dominant key) the solo keyboard at last takes over, sometimes with the light accompaniment of the strings, and often in extended passages of virtuosio figuration. At its close, however, we are deprived of the expected solid *tutti* section, as we hear instead a rather brief and inconclusive string passage, extended by expectant solo wanderings. The strong entrance of the strings, dramatically prepared by an improvisatory-sounding solo passage, merely marks the beginning of yet more passages of rapid solo-*tutti* exchange interspersed

with solo virtuoso display. Only with the closing string ritornello is the movement restored to a familiar shape.

The shapes of the third movements of H. 414/W. 11 and H. 417/W. 14 have much in common with this one; particularly in the E major concerto, H. 417/W. 14, a quick dance rhythm combines with the rapid give-and-take of strings and keyboard to produce a rollicking finale. But the opening movements of all three of these pieces work very differently: in each case the solo announces itself at its very first entrance as something musically quite different from the string group that has preceded it, perhaps related to the *tutti*'s opening gesture but clearly distinct from it. In each of these movements a bustling, repetitive, but often exciting opening ritornello is succeeded by a solo entrance that seems to declare its more individual, more sensitive nature. In the A major concerto, H. 422/W. 19 which begins with a ritornello reminiscent of the opening of Sebastian Bach's *Sixth Brandenburg Concerto*, the solo enters with a melody that begins with just the same pitches as had the strings, but that moves only half as fast, transforming its character. The first-movement solo entrances in the other two concertos here have much the same effect as this one. When the strings interrupt the solo's music in these movements, they most often serve not to unify the two participants, but rather to underline their different natures. Thus often within the same work Emanuel Bach explored the differing sorts of musical relationships that could deepen and give meaning to a conventional genre.

© *Jane R. Stevens 1997*

Performer's Remarks

Silbermann and the Fortepiano

In some 18th century German sources Gottfried Silbermann is mentioned as the father of the fortepiano. Later, priority was given to Bartolomeo Cristofori, who was said to have 'invented' the fortepiano towards the end of the 17th century in Italy. Only the most recent investigations have dared to contradict existing opinions by saying that neither Cristofori nor Silbermann was the inventor of the fortepiano, but that they were merely ingenious instrument makers whose work marked the culmination of a long process of development begun much earlier. Indeed, more or less obscure sources have been found mentioning instruments with hammer action from as early as the 15th and 16th centuries, but the lack of more concrete informa-

tion, and, especially, the absence of surviving instruments from these early centuries makes further investigation extremely problematic. It can be stated with certainty, however, that fortepianos were built and used long before the 18th century. The former belief that the fortepiano became known only in the last quarter of the 18th century can be forgotten for ever, and performance of earlier music on the fortepiano should be taken into consideration very seriously.

Gottfried Silbermann (1683-1753) is among the best-known German organ builders of the 18th century; he built more than 40 organs, and his stringed keyboard instruments were also very much appreciated: clavichords, harpsichords and fortepianos. According to research by Konstantin Restle, Silbermann must have experimented with different types of hammer action even before he became acquainted with instruments built by Cristofori. Cristofori's fortepianos were probably not entirely unknown in Saxony: it is supposed, for example, that the Italian composer Antonio Lotti, who worked in Dresden between 1717 and 1719, had brought such a 'hammer harpsichord' with him to Dresden, where Silbermann could see and investigate it.

True enough, the known fortepianos by Silbermann have an action based on that of Cristofori's fortepianos, but it is adapted to a very heavy case, resembling that of the German harpsichords. Silbermann's fortepianos were praised for their beautiful sound, solid quality and durability. Though musical taste was rapidly changing, there is evidence that at least some of Silbermann's fortepianos were still in use as late as in the 19th century!

Searching for suitable instruments for our recording of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard concertos, I came across a copy of a Silbermann fortepiano (presently the only one known to me), built by the Antwerp instrument maker Jan van den Hemel. This instrument has a very clear, but somewhat fluty tone, which blends beautifully with the string instruments, and on which, despite its rather soft volume, concertos can be beautifully performed. The clearly tinkling sound of the upper register (resembling little bells) comes through the sound of the orchestra and makes even the fast passages audible. Its touch is relatively heavy (an aspect criticized by some contemporary sources), but it allows the very safe playing of fast runs and ornaments.

C.P.E. Bach and the Fortepiano

Emanuel Bach could have encountered fortepianos by Silbermann already in Leipzig where his father, Johann Sebastian Bach, most probably knew and used such instruments. It must have been around 1745 that Silbermann presented one of his fortepianos at the Berlin court, and the king, Frederick the Great, was so enthusiastic about it that he ordered several further examples; according to one source, as many as fifteen. Emanuel Bach, who had been in the service of Frederick as keyboard player since 1738, could thus play on them frequently in the king's various palaces. Though there is no direct evidence that Emanuel Bach ever performed a concerto on a Silbermann fortepiano, one source (Hiller, 1760) says that these instruments were 'less suited to accompaniment than to a concerto or a solo', which at least proves the contemporary practice of performing concertos on this kind of instrument. (My thanks to Mrs. Katalin Komlós for bringing my attention to this document.) Besides, Emanuel Bach was on friendly terms with Ernst Friederici, who had been a pupil of Silbermann and built different kinds of keyboard instruments with hammer action. Especially his fortepianos in upright form ('Pyramide') were widely acclaimed. And Emanuel Bach, who praised the clavichord for its expressive possibilities throughout his career, must have been interested in any kind of keyboard instrument capable of touch-sensitive playing, fine shadings and expressive nuances.

Why play these concertos on the fortepiano?

In my notes to volume 4 of this series, I already stressed that my choice of different instruments is largely based on personal experiments. At a very early stage of my research into Emanuel Bach's keyboard concertos, I found that some of the pieces sounded excellently on the harpsichord, whilst others did not. In case of the latter, I had to confront the following problems:

- The harpsichord is a very freely resonating instrument. The ideal texture for it lets the whole body of the instrument resonate. A musical texture which does not create enough resonances (e.g. when the upper voice and the bass are too far apart) might point to a different kind of instrument.

- The heading 'Cembalo' on a keyboard part does not necessarily mean that it was intended for the instrument we nowadays call the harpsichord. In most cases con-

temporary terminology did not differentiate between keyboard instruments with an action *plucking* the strings (the harpsichord family) or *striking* them (the different kinds of fortepiano) or any combination of both. During the entire 18th century, words such as ‘cembalo’, ‘Flügel’ or ‘clavecin’ were freely used to denote all of these.

— Problematic dynamic marks: the A major concerto on the present disc is the first one among C.P.E. Bach’s concertos to contain a *pianissimo* marking in the keyboard part (bar 49 in the first movement), although this is not possible on the harpsichord. *Pianissimo* occurs in some later concertos, too, and in the so called Sonatinas even *mezzoforte* and *fortissimo* are to be found. I know of no harpsichord on which such dynamic shadings would be realizable. The A major concerto was composed in 1746. Would it suggest a direct connection to the new Silbermann fortepianos of the court?

— Left hand accompaniment often dominating against the solistic right hand part when played on the harpsichord. On the other hand, many other early concertos retain a perfect balance between the voices, making a performance on the harpsichord reasonable.

— On many early fortepianos, including those of Silbermann, the raising of the dampers could be achieved by means of hand-stops. (The Silbermann instruments have two knobs on both sides of the clavier for raising the dampers of the descant and bass.) This ‘pedal effect’ could therefore only be used for longer sections, with the result that all the notes in that section are sustained. In the early years of the fortepiano, this effect was regarded as sensational. It is required for the broken chord figures towards the middle of the last movement of the D major concerto and could be also used at several places in the A major work on this disc.

— In Bach’s later revisions of the concertos, changes in the keyboard texture are often in favour of the fortepiano.

Additional Wind Parts and Sources of the Works

Towards his last years in Berlin, Emanuel Bach began to add wind parts to several of his earlier concertos. These parts are in all cases optional, but in our attempt to present the richest form of these works in the present series, we have included them on the recordings. The wind parts of the concertos of this disc are not mentioned in Bach’s *Nachlaß* catalogue, which raises some questions about their

authenticity. But even non-authentic parts would represent a probably rather common practice in 18th century performance of adding wind parts according to the circumstances of the performance.

The D major concerto, H. 414/W. 11, is one of the few concertos printed in Bach's lifetime. According to Gregory Butler it was published in late 1746 (my acknowledgements to Mrs. Rachel Wade for this valuable information). The Library of the Brussels Conservatoire possesses a copy of this print, to which manuscript parts were added for two trumpets and timpani. As the origin of these parts is uncertain, I first wanted to ignore them but, at the repeated request of the players in our orchestra, we tried them out and found them so splendid that we have decided to record the work in this form. The A major concerto, H. 422/W. 19, survives in two versions and we have chosen the more richly embellished one. The manuscript of this version, from the Berlin Staatsbibliothek, contains a single flute part for the second movement, which just duplicates the unison of the violins and violas in octaves. This technique was used by Bach in two further concertos (G minor, H. 442/W. 32 and F major, H. 454/W. 38, though employing *two* flutes in unison), which means that the flute part to the A major concerto could also be an authentic one.

The E major concerto, H. 417/W. 14, was composed in 1744 and published in 1760. It survives only in one version, but as some places in the keyboard part display typical features of Bach's writing in the 1750s, I suspect that the work was — in accordance with Bach's 'normal' working practice — revised before its publication. In its printed form the work does not contain horn parts; they survive only in a manuscript copy in the Staatsbibliothek in Berlin, copied by a very reliable copyist who also was a friend of Bach. Though questions have arisen about the authenticity of these parts, they are musically entirely convincing and my opinion is that they could easily be by Bach. A negative characteristic also supports their authenticity: according to our horn players, these parts are rather awkward and difficult to play, which is also a typical feature of Bach's genuine horn parts!

The autographs of the D major and A major concertos also survive, and our performing parts have been carefully checked against them.

© **Miklós Spányi 1997**

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.

Für **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-88), den zweiten Sohn des Johann Sebastian, waren die 1740er Jahre eine Periode intensiver kompositorischer Tätigkeit, eine Zeit, in welcher er besonders hart arbeitete, um seinen Ruf als einer der damals führenden Komponisten und Musiker auf dem Gebiete der Tasteninstrumente zu festigen. Die drei Werke in diesem fünften Teil seiner Klavierkonzerte wurden in der Mitte jenes Jahrzehnts komponiert, zwischen 1743 und 1746; sie spiegeln alle den Ernst und die Originalität wider, die in all seiner Musik zu finden sind, und aufgrund derer er immer bekannter geworden war.

Der junge Emanuel Bach verbrachte das erste Jahrzehnt seiner Berufskarriere als Klavierspieler am Hof Friedrichs des Großen in Berlin, welchen Posten er ab 1738 bekleidete (und wo er bis 1767 bleiben sollte). Es war aber nicht in der Hauptsache durch seine Tätigkeit am Hofe, daß sein Ruf zu wachsen begann, sondern durch weniger offizielle musikalische Aufführungen in der Berliner Gesellschaft, und vor allem durch Veröffentlichungen seiner Werke. Der traditionelle Weg für einen europäischen Komponisten, sich einen Namen zu machen, war stets vornehmlich das Aufführen eigener Werke gewesen, um dadurch die Aufmerksamkeit bewanderter Hörer auf sie zu lenken; falls er auf diese Weise bekannt wurde, würden Musiker anderweitig versuchen, handschriftliche Kopien seiner Musik zu erstehen, um sie ebenfalls aufführen zu können. Im Laufe des 18. Jahrhunderts führte aber das stete Heranwachsen einer neuen, „feinen“ Mittelklasse zur förmlichen Explosion einer relativ neuen Vertriebsform, der Veröffentlichung einer für die Unterhaltung und Ausbildung von Amateuren geeigneten Musik. Die für dieses Publikum geeignetste Art von Musik waren kleine Stücke für Soloklavier, häufig zusammen mit einer Violine oder Flöte, und da die potentiellen Käufer nicht immer ein hohes Ausmaß an musikalischer Ausbildung oder an Niveau besaßen, war diese Musik häufig auffallend anspruchslos.

1742 und 1744 veröffentlichte Emanuel zwei Serien Klaviersonaten, die im Laufe der folgenden Jahre immer bekannter und respektierter wurden. Zum Unterschied von vielen ähnlichen Veröffentlichungen stand es bei diesen Stücken klar, daß sie für den seriösen Amateur gedacht waren, jemanden mit einem hohen Maß an Geschick und musikalischem Verständnis. Vermutlich war es die positive Aufnahme, die dazu führte, daß Emanuel zwei Jahre später ein viel größeres Stück veröffentlichte, von einer nicht so häufig publizierten Art, nämlich das Konzert für

Soloklavier mit Streichern (H. 414/W.11), mit dem diese CD beginnt. Auch diese Ausgabe muß aber einigermaßen erfolgreich gewesen sein, denn etwa acht Jahre später — als Emanuels Ruhm ständig wuchs — erschien das Konzert in einer Piratenausgabe des führenden Londoner Verlegers John Walsh, der es zusammen mit zwei anderen herausgab, unter ihnen das dritte Werk auf dieser CD, H. 417/W.14. Da es keine urheberrechtliche Gesetze gab, stand es den Verlegern frei (wenn es auch vielleicht nicht ethisch berechtigt war!), für den eigenen Markt jedwedes Werk herauszugeben, von dem sie dachten, es könnte finanziell erfolgreich werden. Durch diese Art von Piratenausgaben verloren die Komponisten ein Einkommen, das sie in den meisten Fällen sehr notwendig gehabt hätten. Uns können sie aber den Dienst leisten, daß sie andeuten, wie berühmt der betreffende Komponist war. Mitte der 1750er Jahre scheint es somit, daß Emanuel Bach als Komponist einen bedeutenden Ruf erworben hatte, der hauptsächlich auf jenen Werken basierte, die er im vergangenen Jahrzehnt komponiert hatte.

Wie nahezu sämtliche Konzerte von ihm, frühe oder späte, bestehen die drei vorliegenden Werke aus den traditionellen drei Sätzen, von denen ein jeder den breiten Hauptlinien der „Ritornelloform“ entspricht: jeder Satz schreitet fort, indem sich Abschnitte, die vom Streicherensemble (dem Tutti) gespielt werden, und die den Satz beginnen und beenden, mit dazwischenliegenden Abschnitten abwechseln, in denen das Soloklavier dominiert. Besonders in einigen der Konzerte, die er in den Jahren um 1740 komponierte, teilten sich die Tutti- bzw. Soloabschnitte — obwohl klanglich sehr verschieden — konsequent dieselben musikalischen Themen, indem sie auf eine sanfte, problemlose Art aufeinander folgten. In vielen späteren Werken bleibt dieser Geist der Zusammenarbeit erhalten, besonders in den zweiten und dritten Sätzen, aber er wird häufig mit kräftigen klanglichen Gegensätzen zwischen Soloklavier und Streichergruppe kombiniert.

Im dritten Satz des letzten Werkes auf dieser CD, H. 422/W.19 in A-Dur, besteht beispielsweise ein Großteil des ersten „Soloabschnittes“ in Wirklichkeit aus einem rapiden Wechselspiel zwischen dem Solisten und den begleitenden Streichern, die in Wiederholungen und neuen Entwicklungen solcher musikalischer Gedanken zusammenarbeiten, die im ersten Tutti-Ritornello erstmals gebracht worden waren. Im zweiten Soloabschnitt, nachdem die Streicher zum zweitenmal das Ritornello gebracht haben (diesmal in der Dominantentonart), übernimmt das Soloklavier

endlich die Führung, manchmal mit leichter Begleitung der Streicher, häufig in ausgedehnten Passagen virtuoser Figuration. Am Schluß wird uns aber der erwartete, kraftvolle Tuttiabschnitt vorenthalten, denn wir hören stattdessen einen recht kurzen und unbestimmten Streicherabschnitt, der durch erwartungsvolle Soloausflüge erweitert wird. Das kraftvolle Erscheinen der Streicher, von einer improvisatorisch klingenden Solopassage dramatisch vorbereitet, ist lediglich der Beginn weiterer Passagen mit geschwinden Wechselspielen zwischen Soli und Tutti, mit gelegentlichem, virtuossem Solospiel. Erst beim abschließenden Streicherritornello wird der Satz auf ein bekanntes Aussehen zurückgebracht.

Der Aufbau der dritten Sätze von H. 414/W.11 und H. 417/W.14 weist große Ähnlichkeiten mit diesem auf; besonders im E-Dur-Konzert H. 417/W.14 wird ein schneller Tanzrhythmus mit geschwinden Einlagen der Streicher und des Klaviers kombiniert, um ein ausgelassenes Finale zu erzeugen. Die ersten Sätze dieser drei Stücke sind aber sehr unterschiedlich: in jedem von diesen gibt sich der Solist bei seinem ersten Erscheinen als musikalisch von der Streichergruppe völlig verschieden, die zuerst zu hören war — vielleicht ist seine Musik mit jener des einleitenden Tuttis verwandt, aber sie ist trotzdem eindeutig anders. In jedem dieser drei Sätze folgt nach einem belebten, repetitiven aber häufig spannenden Ritornelloanfang ein Soloeinsatz, der seinen eher individuellen, sensitiveren Charakter hervorzuheben scheint. Das A-Dur-Konzert H. 422/W.19 beginnt mit einem Ritornello, das an den Anfang von Sebastian Bachs sechstem *Brandenburgischem Konzert* erinnert. Hier erscheint der Solist mit einer Melodie, die mit genau denselben Tonhöhen beginnt wie die Streicher vorher, wobei allerdings der Charakter dadurch verändert wird, daß sie im halben Tempo gespielt wird. Die Auftritte des Solisten in den beiden anderen Konzerten sind weitgehend ähnlich wie dieser. Wenn die Streicher in diesen Sätzen die Musik des Solisten unterbrechen, dient dies meistens nicht, um die beiden Beteiligten zu vereinigen, sondern eher um ihre verschiedenartigen Naturen zu unterstreichen. Somit erforschte Emanuel Bach häufig innerhalb eines und desselben Werkes die verschiedenen Arten musikalischer Verwandtschaften, die einer konventionellen Gattung größere Tiefe und größeren Sinn verschaffen konnten.

© *Jane R. Stevens 1997*

Bemerkungen des Interpreten Silbermann und der Hammerflügel

In manchen deutschen Quellen aus dem 18. Jahrhundert wird Gottfried Silbermann als Vater des Hammerflügels angegeben. Später wurde der Vorrang Bartolomeo Cristofori eingeräumt, von dem gesagt wurde, er hätte den Hammerflügel gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Italien „erfunden“. Nur die Wissenschaftler der jüngsten Zeit wagten es, diesen Meinungen zu widersprechen, indem sie sagten, weder Cristofori noch Silbermann hätte den Hammerflügel erfunden, sondern sie seien eher erfinderische Instrumentenmacher gewesen, die durch ihre Instrumente einen langen, viel früher begonnenen Prozeß krönten. Man fand in der Tat mehr oder weniger deutliche Quellen, die bereits im 15. und 16. Jahrhundert Instrumente mit Hammermechanik erwähnten, aber mangels konkreterer Information und, besonders, überlieferter Instrumente aus jenen frühen Jahrhunderten ist eine weitere Forschung extrem problematisch. Mit Sicherheit kann aber gesagt werden, daß Hammerflügel bereits lange vor dem 18. Jahrhundert gebaut und verwendet wurden. Das frühere Dogma, der Hammerflügel sei erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bekannt geworden, kann für immer vergessen werden, und man sollte sehr ernsthaft das Aufführen früherer Musik auf dem Hammerflügel in Erwägung ziehen.

Gottfried Silbermann (1683-1753) gehört zu den bekanntesten deutschen Orgelbauern des 18. Jahrhunderts. Er baute mehr als 40 Orgeln, und seine besaiteten Tasteninstrumente waren ebenfalls sehr beliebt: Clavichorde, Cembali, Hammerflügel. Entsprechend den Untersuchungen von Konstantin Restle muß Silbermann mit verschiedenen Lösungen der Hammermechanik experimentiert haben, bereits bevor er von Cristofori gebaute Instrumente kennenlernte. Cristoforis Hammerflügel waren vermutlich in Sachsen nicht völlig unbekannt: man nimmt beispielsweise an, der italienische Komponist Antonio Lotti, der 1717-19 in Dresden tätig war, hätte dorthin ein „Hammer-Cembalo“ mitgebracht, wo Silbermann es sehen und untersuchen konnte.

Es stimmt auch, daß die uns bekannten Hammerflügel von Silbermann eine nach Cristoforis Hammerflügeln kopierte Mechanik haben, die aber einem sehr schweren Instrumentkörper angepaßt ist, jenem eines deutschen Cembalos ähnlich. Silbermanns Hammerflügel wurden aufgrund ihres schönen Klanges, ihrer

soliden Qualität und ihrer Widerstandsfähigkeit gelobt. Obwohl sich der musikalische Geschmack schnell änderte, gibt es Anzeichen dafür, daß zumindest einige von Silbermanns Hammerflügeln noch im 19. Jahrhundert im Gebrauch waren!

Während der Suche nach geeigneten Instrumenten für unsere Aufnahme von Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierkonzerten fand ich die Kopie eines Silbermann-Hammerflügels (derzeit die einzige mir bekannte), vom Antwerpener Instrumentbauer Jan van den Hemel gebaut. Dieses Instrument besitzt einen sehr deutlichen, aber etwas flötenden Ton, der sich mit den Streichinstrumenten schön mischt, und auf welchem Konzerte schön zu spielen sind, trotz seiner recht geringen Lautstärke. Der deutlich bimmelnde Klang des oberen Registers (an Glöckchen erinnernd) durchdringt den Orchesterklang und macht sogar die schnellen Passagen hörbar. Der Anschlag ist relativ schwer (was bereits in zeitgenössischen Quellen kritisiert wurde), erlaubt aber ein sicheres Spielen von schnellen Läufen und Verzögerungen.

C.Ph.E. Bach und der Hammerflügel

Emanuel Bach könnte Silbermannsche Hammerflügel bereits in Leipzig kennengelernt haben, wo sein Vater Johann Sebastian Bach solche Instrumente aller Wahrscheinlichkeit nach kannte und verwendete. Es muß um 1745 gewesen sein, daß Silbermann einen seiner Hammerflügel am Berliner Hof vorstellte, worüber König Friedrich der Große so begeistert war, daß er mehrere weitere Exemplare bestellte, laut einer Quelle sogar fünfzehn Stück. Emanuel Bach, der seit 1738 als Klavierspieler in Friedrichs Diensten gestanden hatte, konnte sie folglich häufig in den verschiedenen Schlössern des Königs spielen. Es gibt zwar keinen Anhaltspunkt dafür, daß Bach jemals auf einem Hammerflügel von Silbermann ein Konzert spielte, aber eine der Quellen (Hiller, 1760) besagt, daß diese Instrumente „nicht so gut zur Begleitung einer Musik, als zu einem Concert oder Solo zu gebrauchen“ seien, was zumindest beweist, daß man damals Konzerte auf dieser Art von Instrument zu spielen pflegte. (Ich danke Frau Katalin Komlós, die mich auf dieses Dokument aufmerksam machte.) Außerdem war Emanuel Bach mit Ernst Friederici befreundet, der ein Schüler Silbermanns gewesen war und verschiedene Tasteninstrumente mit Hammermechanik gebaut hatte. Besonders seine aufrechten Hammerflügel („Pyramide“) waren allgemein anerkannt. Emanuel Bach, der seine

ganze Karriere lang das Clavichord aufgrund seiner Möglichkeiten zum expressiven Spiel pries, muß sich für jedes Tasteninstrument interessiert haben, das ein anschlagsempfindliches Spiel, feine Schattierungen und ausdrucksvolle Nuancen ermöglichte.

Warum soll man diese Konzerte auf dem Hammerflügel spielen?

In meinen Kommentaren zum vierten Teil dieser Serie unterstrich ich bereits, daß meine Wahl verschiedener Instrumente weitgehend auf persönlichen Experimenten basiert. Schon auf einem sehr frühen Stadium meiner Untersuchungen der Klavierkonzerte von Emanuel Bach entdeckte ich, daß manche von ihnen auf dem Cembalo ausgezeichnet klangen, andere nicht. In diesen Fällen wurde ich vor folgendes Problem gestellt:

— Das Cembalo ist ein Instrument mit sehr freier Resonanz. Ein idealer Cembalosatz läßt den ganzen Klangkörper des Instruments mitschwingen. Eine musikalische Schreibweise, die nicht genügend viele Resonanzen schafft (z.B. wenn Oberstimme und Baß zu weit auseinander sind) könnte auf ein anderes Instrument weisen.

— Eine mit „Cembalo“ bezeichnete Klavierstimme muß nicht unbedingt für jenes Instrument geschrieben worden sein, das wir heute Cembalo nennen. In den meisten Fällen machte die damalige Terminologie keinen Unterschied zwischen Tasteninstrumenten mit Zupfmechanik (Cembalofamilie), mit Hammermechanik (die verschiedenen Arten von Hammerflügeln), oder deren Kombinationen. Im Laufe des ganzen 18. Jahrhunderts wurden Bezeichnungen wie „Cembalo“, „Flügel“ oder „Clavecin“ im gleichen Maße für sämtliche Alternativen gebraucht.

— Problematische dynamische Bezeichnungen: das A-Dur-Konzert auf der vorliegenden CD ist das erste Konzert Emanuel Bachs, wo die Bezeichnung *pianissimo* zu finden ist (Klavierpart, Satz 1, Takt 49), die aber auf dem Cembalo sinnlos ist. Auch in manchen späteren Konzerten ist ein *pianissimo* zu finden, in den sogenannten Sonatinen sogar *mezzoforte* und *fortissimo*. Mir ist kein Cembalo bekannt, auf dem solche dynamische Abstufungen möglich wären. Das A-Dur-Konzert wurde 1746 komponiert. Kann man einen direkten Zusammenhang mit Silbermanns neuen Hammerflügeln am preußischen Hof erraten?

- Wenn man Cembalo spielt, dominiert häufig die Begleitung in der linken Hand gegenüber der solistischen rechten Hand. Andererseits gibt es viele andere frühe Konzerte, wo ein perfektes Gleichgewicht der Stimmen erhalten bleiben kann, wodurch die Wahl eines Cembalos durchaus als berechtigt erscheint.
- Auf vielen frühen Hammerflügeln, sowie auf jenen von Silbermann, konnte man die Aufhebung der Dämpfer durch Handzüge bewirken. (Die Silbermann-Instrumente haben zur Aufhebung der Dämpfer des Diskants bzw. des Basses zwei Knöpfe, beiderseits der Tastatur.) Dies bedeutet, daß der „Pedaleffekt“ lediglich über längere Strecken zu verwenden war, mit dem Ergebnis, daß sämtliche Töne des betreffenden Abschnitts ungedämpft blieben. In den frühen Tagen des Hammerflügelspiels wurde dieser Effekt als sehr sensationell empfunden. Er wird gebraucht für die gebrochenen Akkorde gegen Mitte des letzten Satzes des D-Dur-Konzerts und könnte auch an mehreren Stellen des A-Dur-Werkes auf dieser CD eingesetzt werden.
- In Bachs späteren Revisionen der Konzerte wurden Veränderungen des Soloparts häufig zugunsten eines Hammerflügels gemacht.

Zusätzliche Bläserstimmen und Quellen der Werke

In seinen letzten Berliner Jahren begann Emanuel Bach, bei früheren Konzerten Bläserstimmen hinzuzufügen. In sämtlichen Fällen sind diese Stimmen *ad libitum*, aber da wir in der vorliegenden Serie danach streben, die Werke in ihrer reichsten Form zu bringen, bezogen wir sie bei den Aufnahmen mit ein. Die Bläserstimmen der Konzerte auf dieser CD werden in Bachs Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt, was bezüglich ihrer Authentizität einige Fragen aufkommen läßt. Selbst nicht authentische Stimmen vertreten aber eine vermutlich recht häufige Praxis, derzufolge man im 18. Jahrhundert je nach den jeweiligen Verhältnissen Bläserstimmen hinzufügte.

Das Konzert in D-Dur H. 414/W. 11 ist eines der wenigen, die zu Bachs Lebzeiten gedruckt wurden. Laut Gregory Butler wurde es Ende 1746 veröffentlicht (meinen besten Dank an Mrs. Rachel Wade für diese wertvolle Information). Die Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums besitzt ein Exemplar dieses Drucks, mit hinzugefügten Stimmen für zwei Trompeten und Pauken. Da der Ursprung dieser Stimmen ungewiß ist, wollte ich sie zunächst außer acht lassen, aber auf wiederholtes Ersuchen der Spieler unseres Orchesters probierten wir sie einmal und fanden sie

dabei so wunderschön, daß wir beschlossen, das Werk in dieser Form einzuspielen. Das Konzert in A-Dur H. 422/W. 19 ist in zwei Fassungen überliefert, von denen wir die reicher verzierte, erste wählten. Das Manuskript dieser Fassung, aus der Berliner Staatsbibliothek, enthält einen einzelnen Flötenpart für den zweiten Satz, der lediglich das *unisono* der Violinen und Bratschen in der Oktave verdoppelt. Diese Technik wurde von Bach in zwei weiteren Konzerten verwendet (g-moll H. 442/W. 32 bzw. F-Dur H. 454/W. 38, hier aber mit zwei Flöten im Unisono), woraus zu schließen ist, daß der Flötenpart des A-Dur-Konzerts ebenfalls authentisch sein könnte.

Das Konzert in E-Dur H. 417/W. 14 erschien 1760. Die gedruckte Ausgabe hat keine Hornstimmen. Diese sind lediglich in einer handschriftlichen Kopie in der Berliner Staatsbibliothek erhalten, die von einem sehr zuverlässigen Kopisten geschrieben wurde, der außerdem ein Freund Bachs war. Die Authentizität dieser Stimmen ist zwar in Frage gestellt worden, aber sie sind musikalisch völlig überzeugend und könnten meiner Meinung nach leicht von Bach sein. Ein negativer Beweis für ihre Authentizität: laut unseren Hornisten sind diese Stimmen unbequem und schwer zu spielen, was auch bei Bachs nachweisbar authentischen Hornstimmen ein typischer Zug ist!...

Die Originale der Konzerte in D-Dur bzw. A-Dur sind ebenfalls erhalten, und unser Aufführungsmaterial wurde mit ihnen genauestens verglichen.

© **Miklós Spányi 1997**

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 Budapester Festivalorchesters.

Pour **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788), le second fils de Johann Sebastian, les années 1740 furent une période d'activité compositionnelle intense, une époque où il travailla particulièrement fort pour se monter la réputation d'être l'un des plus importants compositeurs pour instrument à clavier et interprètes de l'époque. Les trois œuvres présentées dans ce cinquième volume de ses concertos pour clavier furent composées entre 1743 et 1746; elles reflètent toutes le sérieux et l'originalité caractéristiques de sa musique et qui accrurent continuellement sa réputation.

Le jeune Emanuel Bach passa la première décennie de sa carrière professionnelle comme claveciniste à la cour de Frédéric le Grand à Berlin, un poste auquel il fut assigné en 1738 (et qu'il devait remplir jusqu'en 1767). Ce n'est pourtant pas surtout grâce à son service à la cour que sa réputation commença à monter, mais plutôt à cause des exécutions musicales moins officielles au sein de la communauté de Berlin, et surtout grâce à la publication de sa musique. Le moyen traditionnel pour un compositeur européen de se faire un nom avait toujours été ses propres concerts en vue d'attirer à sa musique des auditeurs bien informés; s'il devenait ainsi bien connu, des musiciens d'ailleurs essaieraient peut-être de se procurer des copies écrites de sa musique pour pouvoir la jouer eux aussi. Au cours du 18^e siècle cependant, un accroissement continu du nombre de gens de la classe moyenne nouvellement oisive mena en fait à une explosion d'une forme relativement nouvelle de distribution, la publication de musique appropriée au divertissement et l'édification des amateurs. La sorte la plus pratique de musique pour ce public était les petites pièces pour clavecin solo, souvent avec un violon ou une flûte; et puisque les éventuels acheteurs ne possédaient pas toujours un haut niveau de connaissances musicales ou de raffinement, une grande partie de cette musique était manifestement facile.

En 1742 et 1744, Emanuel publia deux séries de sonates pour le clavier, œuvres qui devinrent de plus en plus connues et respectées les années suivantes. Contrairement à plusieurs publications semblables, ces pièces étaient nettement destinées à l'amateur sérieux possédant un haut niveau d'adresse et de compréhension musicale. On croit que c'est leur réception favorable qui poussa Emanuel, deux ans plus tard, à publier une pièce beaucoup plus considérable, d'une sorte moins communément publiée, soit le concerto pour clavier solo avec cordes (H. 414/W. 11) qui ouvre ce

disque. Cette publication a aussi dû remporter un certain succès parce qu'environ huit ans plus tard — tandis que la réputation d'Emanuel s'accroissait toujours — ce concerto sortit en édition pirate chez le plus important éditeur de musique de Londres, John Walsh, qui le publia avec deux autres, dont la troisième œuvre sur ce disque, H. 417/W.14. En l'absence de lois sur les droits d'auteur, les éditeurs étaient libres (mais pas peut-être justifiés du point de vue de l'éthique!) de publier pour leur propre profit toute œuvre qu'ils pouvaient se procurer et qu'ils jugeaient lucrative. La piraterie de cette sorte privait le compositeur d'un revenu dont il avait habituellement bien besoin; elle nous révèle cependant l'étendue du renom du compositeur. Vers 1750, il semblerait qu'Emanuel Bach était très réputé comme compositeur grâce surtout aux œuvres qu'il avait composées au cours de la décennie précédente.

Comme presque tous ses concertos, hâtifs ou tardis, ces trois œuvres-ci sont composées dans la forme traditionnelle de trois mouvements, chacun suivant les larges conventions de la "forme de ritournelle": chaque mouvement avance dans une alternance de sections jouées par l'ensemble à cordes (le tutti) qui ouvre et termine le mouvement, avec des sections intermédiaires où domine le clavier solo. Surtout dans certains concertos qu'il a composés autour des années 1740, les sections de tutti et de solos — quoique de timbre bien différent — se partagerent inmanquablement les mêmes thèmes musicaux se succédant facilement et sans heurt. Cette relation coopérative persiste dans plusieurs œuvres subséquentes, surtout dans les second et troisième mouvements; mais elle est souvent alliée à de fortes juxtapositions de timbre du clavier solo et du groupe des cordes.

Dans le troisième mouvement de la dernière œuvre sur ce disque, H. 422/W.19 en la majeur, par exemple, la première partie de la première "section solo" consiste en fait en une alternance rapide entre le soliste et les cordes accompagnatrices, qui travaillent ensemble à réexposer et à redévelopper les idées musicales présentées d'abord dans la ritournelle tutti du début. Dans la seconde section solo — qui arrive après la seconde présentation des cordes de la ritournelle (cette fois dans la tonalité de la dominante) — le soliste finit par prendre la relève, parfois avec un léger accompagnement des cordes, et souvent dans des passages virtuoses étendus. À la fin cependant, la solide section tutti attendue ne vient pas et nous entendons à sa place un passage assez bref et peu concluant aux cordes, prolongé par des écarts

d'expectative du soliste. L'entrée énergique des cordes dramatiquement préparée par un passage solo de style improvisé, ne fait que marquer le début d'une nouvelle série d'échanges rapides solo-tutti émaillés de déploiement virtuose de la part du soliste. Le mouvement ne retrouve sa forme familière qu'à la dernière ritournelle des cordes.

Les formes des troisième mouvements de H. 414/W.11 et H. 417/W.14 ressemblent beaucoup à celle de celui-ci; en particulier dans le concerto en mi majeur H. 417/W.14, une danse rythmique rapide s'allie aux concessions mutuelles des cordes et du clavier pour produire un joyeux finale. Mais les premiers mouvements de ces trois concertos sont bien différents: dans chaque cas, le solo s'annonce dès sa première entrée comme quelque chose de musicalement bien dissemblable du groupe de cordes qui l'a précédé, que ce soit relié au matériel d'ouverture du tutti ou nettement distinct de lui. Dans chacun des trois mouvements, une ritournelle introductive animée, répétitive, mais souvent excitante précède une entrée solo qui semble déclarer sa nature plus individuelle, plus sensible. Dans le concerto en la majeur H. 422/W.19 qui commence par une ritournelle rappelant le début du sixième concerto brandebourgeois de Sebastian Bach, le solo entre avec une mélodie qui commence avec les mêmes notes que celles des cordes mais elle est deux fois plus lente, ce qui transforme son caractère. L'entrée du solo dans le premier mouvement des deux autres concertos entendus ici produit assez le même effet que celle-ci. Quand les cordes interrompent la musique solo dans ces mouvements, elles n'ont généralement pas pour but d'unifier les deux participants mais plutôt de souligner leurs natures différentes. Ainsi, souvent dans la même œuvre, Emanuel Bach explora les diverses sortes de relations musicales qui pouvaient approfondir un genre conventionnel et lui donner du sens.

© *Jane R. Stevens 1997*

Notes de l'exécutant

Silbermann et le pianoforte

Dans certaines des sources allemandes du 18^e siècle, Silbermann est mentionné comme le père du pianoforte. Plus tard, la paternité passa à Bartolomeo Cristofori qui aurait "inventé" le pianoforte vers la fin du 17^e siècle en Italie. Seules les toutes dernières investigations ont osé contredire les opinions de l'heure en disant que ni Cristofori ni Silbermann ont été les inventeurs du pianoforte mais d'ingénieux fac-

teurs d'instruments qui couronnèrent un long procédé commencé beaucoup plus tôt avec leurs instruments. En effet, on a trouvé des sources plus ou moins diffuses mentionnant des instruments aux 15^e et 16^e siècles déjà mus par des marteaux mais le manque d'information plus concrète et, surtout, d'instruments survivants de ces anciens siècles compliquent beaucoup la poursuite des recherches. On peut quand même dire avec certitude que les pianofortes étaient bâtis et employés bien avant le 18^e siècle. L'ancien dogme que le pianoforte devint connu dans le dernier quart seulement du 18^e siècle peut être oublié à jamais et l'exécution de musique plus ancienne sur le pianoforte devrait être prise très sérieusement en considération.

Gottfried Silbermann (1683-1753) est parmi les mieux connus des facteurs d'orgue du 18^e siècle; il a bâti plus de 40 orgues et ses instruments à claviers à cordes étaient aussi très appréciés: clavicordes, clavecins et pianofortes. Selon les investigations de Konstantin Restle, Silbermann devrait avoir expérimenté avec différentes solutions concernant l'action des marteaux avant même d'avoir eu connaissance des instruments bâtis par Cristofori. Les pianofortes de Cristofori étaient probablement un peu connus en Saxe: on suppose par exemple que le compositeur italien Antonio Lotti, qui travailla à Dresde entre 1717 et 1719, avait apporté un tel "clavecin à marteaux" avec lui à Dresde où Silbermann put le voir et l'examiner.

Il est vrai que les pianofortes connus bâtis par Silbermann ont une action copiée sur celle des instruments de Cristofori mais adaptés à une caisse plus lourde ressemblant à celle des clavecins allemands. Les pianofortes de Silbermann furent admirés pour la beauté de leur son, leur qualité solide et leur durabilité. Même si le goût musical changeait rapidement, il y a des évidences comme quoi au moins certains des pianofortes de Silbermann étaient encore en usage au 19^e siècle!

À la recherche d'instruments appropriés à notre enregistrement des concertos pour instruments à clavier de Carl Philipp Emanuel Bach, je suis tombé sur une copie d'un pianoforte de Silbermann (la seule que je connaisse à ce jour) bâtie par le facteur Jan van den Hemel à Anvers. Cet instrument possède un ton très clair mais un peu flûté qui se mêle très bien aux instruments à cordes et qui, malgré son volume assez doux, se prête merveilleusement à des concertos. La sonorité au tinte-ment clair de l'aigu (ressemblant à de petites cloches) perce la masse orchestrale et

rend audibles même les passages rapides. Sa touche est relativement lourde (ce qui fut déjà critiqué par certaines sources contemporaines) mais elle permet un jeu très assuré de passages rapides et d'ornements.

C.Ph.E. Bach et le pianoforte

Emanuel Bach pourrait avoir vu des pianofortes de Silbermann à Leipzig déjà où son père, Johann Sebastian Bach, connaissait et utilisait fort probablement ces instruments. Silbermann présenta l'un de ses pianofortes à la cour de Berlin vers 1745 probablement et le roi Frédéric le Grand en fut si enthousiasmé qu'il lui en commanda plusieurs exemplaires, selon l'une des sources jusqu'à 15. Emanuel Bach, qui avait été au service de Frédéric sur les instruments à clavier depuis 1738, put ainsi les jouer fréquemment aux différents palais du roi. Même s'il n'y a pas d'évidence directe qu'Emanuel Bach ait jamais joué un concerto sur les pianofortes de Silbermann, une des sources (Hiller, 1760) dit que ces instruments étaient "moins appropriés à l'accompagnement qu'à un concerto ou un solo", ce qui prouve au moins la pratique contemporaine de jouer des concertos sur ce genre d'instrument. (Mes remerciements à Mme Katalin Komlós pour avoir porté ce document à mon attention.) De plus, Emanuel Bach entretenait des termes amicaux avec Ernst Friederici qui avait été un élève de Silbermann et avait bâti différentes sortes d'instruments à clavier avec action à marteaux. Ses pianofortes droits ("Pyramide") surtout se répandirent beaucoup. Et Emanuel Bach, qui apprécia tout au long de sa carrière le clavicorde pour ses possibilités d'expression a dû être intéressé par tout genre d'instrument à clavier capable d'une touche sensible, de teintes raffinées et de nuances expressives.

Pourquoi jouer ces concertos sur le pianoforte?

Dans mes notes dans le volume 4 de cette série, j'ai déjà souligné que mon choix des différents instruments reposait largement sur des expériences personnelles. Au début déjà de mes recherches sur les concertos pour clavier d'Emanuel Bach, j'ai trouvé que certains sonnaient très bien sur le clavecin, d'autres, pas. Dans le cas de ces derniers, j'ai dû affronter les problèmes suivants:

— Le clavecin est un instrument à la résonance très libre. La texture idéale pour lui laisse résonner le corps entier de l'instrument. Un tissu musical qui ne crée pas

assez de résonances (par exemple quand la voix supérieure et la basse sont trop éloignées l'une de l'autre) pourrait indiquer une sorte différente d'instrument.

— Une partie de clavier intitulée “Cembalo” ne veut pas nécessairement dire qu'elle était destinée à l'instrument appelé aujourd'hui clavecin. Dans la plupart des cas, la terminologie de l'époque ne faisait pas de différence entre les instrument à clavier avec une action qui *pinçait* les cordes (famille des clavecins), qui les *frappait* (les différentes sortes de pianofortes) ou toute combinaison des deux. Au cours de tout le 18^e siècle, les mots “cembalo”, “Flügel” ou “clavecin” étaient indifféremment utilisés pour les trois.

— Les indications de nuances problématiques: le concerto en la majeur sur ce disque est le premier des concertos d'Emanuel Bach à renfermer une indication *pianissimo* dans la partie de clavier, soit dans la mesure 49 du premier mouvement, et elle n'a pas de sens sur un clavecin. Un *pianissimo* se rencontre aussi dans quelques concertos ultérieurs et, dans les dites *sonatines*, on lit même *mezzoforte* et *fortissimo*. Je ne connais pas de clavecin sur lequel ces nuances seraient réalisables. Le concerto en la majeur fut composé en 1746. Suggérerait-il un lien direct avec les nouveaux pianofortes de Silbermann à la cour?

— L'accompagnement de la main gauche domine souvent la main droite soliste quand cette partie est jouée sur un clavecin. D'un autre côté, plusieurs autres concertos hâtifs gardent un parfait équilibre entre les voix, permettant une exécution raisonnable au clavecin.

— Sur plusieurs pianofortes hâtifs et sur ceux de Silbermann, la levée des étouffoirs pouvait être faite au moyen de tirettes. (Les instruments de Silbermann disposaient de deux boutons sur chaque côté du clavier pour lever les étouffoirs de l'aigu et de la basse.) Cela implique que cet “effet de pédale” ne pouvait être utilisé que pour des sections assez longues et que toutes les notes de ces sections étaient prolongées. Dans les premiers temps du pianoforte, cet effet faisait sensation. Il est requis pour les accords brisés vers le milieu du dernier mouvement du concerto en ré majeur et peut aussi servir à plusieurs endroits dans l'œuvre en la majeur sur ce disque.

— Dans les révisions ultérieures des concertos de Bach, des changements dans la texture du clavier favorisent souvent le pianoforte.

Parties additionnelles de vents et sources des œuvres

Dans ses dernières années à Berlin, Emanuel Bach commença à ajouter des parties de vents à ses premiers concertos. Ces parties sont toujours optionnelles mais, comme nous désirons offrir la forme la plus riche de ces œuvres dans cette présente série, nous les incluons sur les enregistrements. Les parties d'instruments à vent des concertos sur ce disque ne sont pas mentionnées dans le catalogue Nachlass de Bach, ce qui soulève certaines questions sur leur authenticité. Mais des parties même non-authentiques représenteraient une pratique assez courante au 18^e siècle, soit d'ajouter des vents suivant les conditions de l'exécution.

Le concerto en ré majeur H. 414/W. 11 est l'un des rares concertos imprimés du vivant de Bach. Selon Gregory Butler, il fut publié à la fin de 1746 (mes remerciements à Mme Rachel Wade pour cette précieuse information). La bibliothèque du conservatoire de Bruxelles possède une copie de cette impression à laquelle des parties manuscrites pour deux trompettes et timbales ont été ajoutées. Comme l'origine de ces parties est incertaine, j'ai d'abord voulu les ignorer ici mais, à la demande répétée des membres de notre orchestre, nous les avons essayées une fois et trouvées si splendides que nous avons décidé de les laisser enrichir l'œuvre pour l'enregistrement. Le concerto en la majeur H. 422/W. 19 survit en deux versions dont nous avons choisi la plus richement ornée. Le manuscrit de cette version en provenance de la Staatsbibliothek de Berlin renferme une partie de flûte seule pour le second mouvement qui ne fait que doubler l'unisson des violons et altos en octaves. Cette technique fut utilisée par Bach dans deux autres concertos (sol mineur H. 422/W. 32 et fa majeur H. 454/W. 38 avec l'emploi de *deux* flûtes, cette fois à l'unisson), ce qui veut dire que la partie de flûte du concerto en la majeur pourrait aussi être authentique.

Le concerto en mi majeur H. 417/W. 14 fut composé en 1744 et publié en 1760. Il ne survit qu'en une version mais, comme certaines sections de la partie de clavier montrent des traits typiques de l'écriture de Bach des années 1750, je soupçonne que l'œuvre a été — selon le procédé “normal” de création de Bach — révisée avant sa publication. Dans sa forme imprimée, l'œuvre ne renferme pas de parties de cor; ces dernières n'existent que dans une copie manuscrite à la Staatsbibliothek de Berlin, écrite par un copiste très fiable qui était aussi un ami de Bach. Même si l'authenticité de ces parties a été mise en doute, elles sont musicalement entièrement con-

vaincantes et je crois qu'elles pourraient facilement être de Bach. Une évidence négative supporte leur authenticité: selon nos cornistes, ces parties sont assez malaisées et difficiles à jouer, ce qui est un trait caractéristiques des parties authentiques de Bach pour cor!...

Les autographes des concertos en ré majeur et la majeur survivent eux aussi et nos parties d'orchestre ont été soigneusement vérifiées à partir d'eux avant l'enregistrement.

© **Miklós Spányi 1997**

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 des concours internationaux de clavecin à Nantes (1984) et Paris (1987). Miklós Spányi a déjà travaillé plusieurs années comme interprète et chercheur concentré sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il a aussi travaillé intensément à une renaissance du clavicorde, l'instrument préféré de C.P.E. Bach. Miklós Spányi enseigne présentement au conservatoire d'Oulu en Finlande. 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 beau-

coup 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 cofondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est depuis 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

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

Instrument maintenance and tuning assistant: Antal Szabó

SOURCES

Concerto in D major, H. 414 (W. 11)

1. First print by Balthasar Schmid, Nuremberg 1746, with additional trumpet and drum parts: Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5891
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 354

Concerto in A major, H. 422 (W. 19)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 513
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352

Concerto in E major, H. 417 (W. 14)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 517
 2. First print by G.L. Winter, Berlin 1760: Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 26657
-

CONCERTO ARMONICO

Violins:	Péter Szűts (leader); Györgyi Czirók; Éva Posvanez; László Paulik; Erzsébet Rác; Piroska Vitárus
Violas:	Balázs Bozzai; Judit Földes
Cello:	Balázs Máté
Double bass:	György Schweigert
Flute:	Ildikó Kertész
Trumpets:	László Borsódy; László Préda
Horns:	Sándor Endrődy; Tibor Maruzsa
Timpani:	Claus Neumann
Fortepiano:	Miklós Spányi

Recording data: March 1996 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: Thore Brinkmann

Cover texts: © Jane R. Stevens 1997 (the music); © Miklós Spányi 1997 (performer's remarks)

German translation: Julius Wender

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

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1997

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© 1996 & © 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.

Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Keyboard Concertos

Already available in this acclaimed series:

Volume 1 **BIS-CD-707**

Concertos in A minor, H. 403 (W. 1); E flat major, H. 404 (W. 2); G major, H. 405 (W. 3)

Volume 2 **BIS-CD-708**

Concertos in G major, H. 406 (W. 4); A major, H. 410 (W. 7); F major, H. 415 (W. 12)

Volume 3 **BIS-CD-767**

Concertos in G minor, H. 409 (W. 6); A major, H. 411 (W. 8); D major, H. 421 (W. 18)

Volume 4 **BIS-CD-768**

Concertos in G major, H. 412 (W. 9); D minor, H. 420 (W. 17); D major, H. 416 (W. 13)

Miklós Spányi, harpsichord

Concerto Armonico; Artistic Directors: Miklós Spányi and Péter Szűts

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

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

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

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

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

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

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

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

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

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

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

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

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

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

BIS-CD-1086

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

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

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

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

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

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

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

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

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

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

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

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

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

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

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

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

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



THE FORTEPIANO USED ON THIS RECORDING

**Fortepiano built in 1989 by Jan van den Hemel, Antwerp,
after Gottfried Silbermann, Freiberg 1749**