



C.P.E. Bach

The Complete Keyboard Concertos Volume 16

Miklós Spányi and Menno van Delft tangent piano / harpsichord

Opus X • Petri Tapio Mattson

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–1788)

CONCERTO IN D MAJOR, Wq 27 (H 433) *second version* 23'30
for harpsichord, 2 horns, 2 flutes and strings

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 8'16 |
| 2 | II. <i>Siciliana</i> | 7'09 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 7'55 |

SONATINA IN B FLAT MAJOR, Wq 110 (H 459) 13'10
for harpsichord, tangent piano, 2 horns, 2 flutes and strings

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Andante</i> | 5'28 |
| 5 | II. <i>Allegro moderato</i> | 4'23 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 3'08 |

CONCERTO IN A MINOR, Wq 21 (H 424) 29'53
for tangent piano and strings

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 12'57 |
| 8 | II. <i>Adagio</i> | 7'53 |
| 9 | III. <i>Allegro con spirito</i> | 8'53 |

TT: 67'34

MIKLÓS SPÁNYI *tangent piano & harpsichord*

MENNO VAN DELFT *harpsichord (Sonatina)*

OPUS X ENSEMBLE

Artistic direction: PETRI TAPIO MATTSON & MIKLÓS SPÁNYI

CADENZAS

Second movement of Concerto in A minor: original.

First movement of Concerto in A minor & second movement of Concerto in D major: improvised at the recording sessions

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord designed by Jonte Knif, built by Arno Pelto and Jonte Knif in 2004

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

Responding to changing times

It is easy to think of a single point in the past – ‘history’ – as a period of stability. Having agreed on our description of a distant time and place, two and a half centuries ago, we tend to attribute to it a state of relative constancy, thinking that change would have occurred relatively slowly, and that the world would have been for a time a largely predictable place – unlike our own early twenty-first century, when change seems to be the only dependable constant. When faced with historical evidence of obvious changes in social or (more especially) musical life we often look for important political events that exerted an impact on the larger society of a time and that might thus serve as a cause for these changes. The Berlin of the 1750s and 1760s was just such a time and place. Despite outward appearances of stable city life, Emanuel Bach’s musical life in Berlin underwent subtle but far-reaching changes in these middle years of the eighteenth century. The famously long affair known as the Seven Years War, which was initiated by Frederick II in 1756 in a culmination of long-simmering European conflicts (but which never brought fighting to the capital city) provides a ready explanation for much of this change, since many members of his social and intellectual circle (including, if only briefly, Bach and his family as well) fled the city for safer locales.

But just as in our own day a postwar period seldom sees an undisturbed return to an unchanged past, the end of the war coincided with deeper social developments that brought both new musical opportunities and an apparent decline of the intimate musical gatherings that before the war had provided the occasion for much of Bach’s concerto performance. All over Western Europe a growing middle class in search of enjoyment of the ‘high’ culture previously reserved for the aristocracy was fostering the growth of public concerts as well as the publication of music designed for ‘amateurs’, music lovers without professional standing. The small scattering of public and semi-public performances of the 1740s grew steadily, until a commentator on Berlin could report in 1769 that public concerts occurred throughout the winter, and even included weekly performances in the auditorium of the Opera. And as notes to earlier volumes of this series have observed (see especially the notes accompanying vol-

umes 8 and 9), these changes affected Bach's compositional activity in diverse ways. Like his famous father, furthermore, Emanuel was a highly practical man. As a clear-headed craftsman (which many in the eighteenth century would have seen him to be), he – like his father – only seldom wrote music that was not designed for a particular use. Furthermore, it was not unusual for him to retool music first used for one occasion to fit a new one. Sometimes changes were rather minor, such as the addition of wind instruments to reinforce existing string parts: the musical substance in this case is left unchanged, while the volume of sound is increased and may be made more brilliant. Such additions (or sometimes subtractions) of instrumental forces may have been occasioned by the availability of players for a concert, or by the size of the room in which it took place. But other changes were much more substantial, and resulted in an essentially new piece. The arrangements of cello and flute concertos for a solo keyboard, for instance, are clearly different works from their melody-instrument models (see especially volume 7 of this series). Earlier music could also be used as a musical source for the building of much more extended movements, as in the pieces for solo keyboard and expanded string ensemble that Bach labelled 'Sonatina' (one of which is included on this disc), many of which make use of short character pieces from the preceding decade as musical material.

Some critics, particularly in the late nineteenth and early twentieth centuries, chose to understand all this practicality as further evidence of Emanuel Bach's presumed opportunism, signs that he was willing to sacrifice his high art to crass interests of personal success. He was not infrequently accused, for instance, of failing to recognize his father's greatness, a failure epitomized by the inaccurate but persistent anecdote that he had not only disposed of the engraved plates for *Die Kunst der Fuge* that its composer himself had prepared, but that he had sold them as scrap metal to the highest bidder. Far more accurate was the earlier view, that Emanuel was his father's greatest champion during the half century after his death. Indeed it was from the older Bach himself that this second son had gained his keen alertness to changing circumstances and new possibilities. When Sebastian arranged his two solo violin

concertos for a solo keyboard, for instance, he kept the accompanying string parts largely unchanged, but modified the original solo violin part to create idiomatic works for harpsichord and strings. Existing compositions could also be the basis of new pieces that could serve an immediate practical need; in his early years in Leipzig, when he was very busy in his new position, Sebastian sometimes turned to older pieces that could be rewritten to serve as movements of church cantatas. Although Emanuel has sometimes been portrayed, then, as a composer far removed from his father in his musical activity and compositional style, it is more clear than ever that he owed a great deal to the man who, as he himself testified, had been his only teacher. And he learned not only musical technique, but also the skills necessary to make a career as a musician in the eighteenth century.

All this re-arrangement and revision seems to have had a practical basis in the particular circumstances of a work's re-use. But that is only one motivation for revisions. From all our evidence, it appears that both Sebastian and Emanuel had a sort of compulsion for reworking their music. As struggling editors have long noted, Emanuel was a 'restless' composer, who seemingly could not resist making improvements on his compositions. A return to a piece, whether for a performance or a publication, or to adapt it for a different group of instruments, seems inevitably to have prompted changes of some sort. Sometimes Emanuel considered these changes to be sufficiently important to have entered in his own catalogue both the year of original composition and the later date on which it was revised ('erneuert'); but in many cases the revisions were apparently considered too insignificant for such a designation. In concertos arranged for keyboard from a flute or cello model, the bulk of revisions were directed at increasing the idiomatic virtuosity of the solo keyboard part. But in other, more numerous, cases Bach made changes that affected the music in deeper ways, intensifying the expressive content or more clearly directing the melodic or especially the harmonic structure.

Because he seems always to have wished to destroy older versions of revised pieces, we cannot always know what sorts of revisions were made in a piece, nor, therefore, what factors might have influenced them. But the changes that affected his

musical life during the late 1750s and early 1760s, the decade of his forties, must have played some role. The three works included on the present disc all reflect Bach's response to these changing circumstances, but each in its own way. This is most obvious in the second piece, a *Sonatina in B flat major*, an unusual genre we have met before in this series. The composer did not recognize these 'sonatinas' to be 'concertos' as he understood the term, despite the fact that they were set for solo keyboard and an instrumental ensemble based on the standard four string parts. All the sonatinas included parts for winds, and all adopted a perceptibly less serious style than the concertos. Composed only during the three-year period from 1762 to 1764, they were evidently intended for public performances in rather larger spaces than the private chambers that had served Bach before the war. In the present work, as in most of these sonatinas, the string group is complemented by two flutes and two horns, which would have increased the volume of the ensemble. But this piece is unusual – one of only two such sonatinas – in its use of two solo keyboards rather than only one. Although Bach's own work-list identifies these as 'two cembalos', 'cembalo' could refer (if less often) not only to a harpsichord, but to any stringed keyboard instrument. And in at least two of the surviving eighteenth-century manuscripts, one of these two solo parts is labelled 'Piano-Forte', making this piece not only Bach's second work for two solo keyboards (the first was a concerto, written more than twenty years earlier) but also his first foray into combining the timbres of harpsichord and piano. The piece is most obviously distinguished from those he classified as concertos by its movement succession; in a pattern typical of the sonatinas it begins with a moderately slow, dance-like movement, which is followed by a fast movement and finally a somewhat slower one, distinguished by its easy grace – altogether a lively, charming work beautifully suited to a popular audience.

If the *Sonatina* exemplifies a response to new kinds of performance situations, the *Concerto in A minor*, Wq 21 (H 424), serves as a reminder of Bach's first decade in Berlin. Composed in 1747, it shows the galant style that is most effective in small private chambers and far less suited to large concert rooms. And as this piece demon-

strates, such private occasions did not fully disappear with the growth of public performances: the composer noted in his own work-list that he revised this work in 1775, when he was no longer living in Berlin. After the Seven Years War the King had returned to Berlin, but he never regained his earlier interest in his substantial musical establishment; nor did he ever come to regard Emanuel Bach with the respect that might have afforded greater prominence to his court harpsichordist. Emanuel's continued search for a better position was finally successful, and in 1769 he moved to the free city of Hamburg to become music director for the five principal churches of the city. There he discovered an active musical life, and a circle of compatible citizens who probably provided the milieu for private musical occasions of the sort he had enjoyed in Berlin. At any rate, his revision of the *A minor Concerto* indicates that he had found a setting in which the subtleties of expression and formal design that characterize this piece would find an audience.

Hamburg also abounded in public concerts, offering generous opportunities for performances of larger dimensions. It was almost certainly concerts of this kind that prompted Bach to revise the *Concerto in D major*, Wq 27 (H 433). Like Wq 21, it was composed in Berlin, in this case in 1750. The composer's autograph from that year calls for the customary ensemble of solo keyboard with four string parts. But nearly all other existing copies of this work call for some number of wind instruments, some specified as *ad libitum*. Since these optional parts, variously trumpets, oboes and even timpani, would have been copied only if they were to be used in performance, we can conclude that this concerto was later re-used in larger concerts, most probably including at least one in Hamburg. The work's particular suitability for this expanded, more brilliant performing version is evident in the style of its orchestral writing. The *tutti* sections of the fast movements of this piece, rather than featuring the galant, sometimes even vocal phrases that characterize the *A minor Concerto*, are dominated by the slow-moving harmonies, frequent unison textures and 'unmelodic' lines typical of the symphonies of the time. When the solo first enters in each of these movements, it is with very different melodic material and a

distinctly ‘solo’ manner. In this expanded version, the stylistic contrast of a sort that Bach pursued in many of his Berlin concertos is further intensified by variety of timbre and simple volume. It is possible to hear in this piece, and in some others, the roots of the far more familiar concertos that Mozart was to write much later in the century. Yet the extrovert character of this *D major Concerto* does not represent ‘progress’ in a simple developmental lineage, but only one particular manner that Emanuel drew on to fashion music fitted to an aim both expressive and practical.

© *Jane R. Stevens 2007*

Performer’s Remarks

Wind instruments in the Concerto in D major, Wq 27

The first version of the *Concerto in D major*, Wq 27 (H 433), was conceived for keyboard instrument with string accompaniment. It later underwent some revisions: Bach embellished the keyboard part to some extent and gradually added different wind instruments. The first step in this process was the addition of a pair of horns. In its very last stage the work was scored for – besides keyboard, strings and horns – two flutes, two oboes, a couple of trumpets and timpani. The additional character of these parts is obvious: in the *tutti* sections the horns add harmony and rhythm while the flutes and oboes often simply double the top string part. We have no idea about the trumpet parts as they have been lost – probably for ever. Their absence was already noticed shortly after Bach’s death, as is obvious from the correspondence between Bach’s widow and the Schwerin organist J. J. H. Westphal, an ardent collector of Bach’s works. The manuscript set of parts copied on his commission by Johann Heinrich Michel (now in Brussels; our main source) lacks the original trumpet parts and the horn parts are marked – at the suggestion of Bach’s widow – for ‘horns or trumpets’. A further manuscript version scores the concerto for the whole wind group but without trumpets/drums. (For his invaluable advice in evaluating this concerto I would like to thank Mr Elias Kulukundis.)

One of our basic concepts in this series was to present each work in its richest version. This was not possible in case of the *D major Concerto*, as we did not want to take the uncertain path of reconstructing the missing trumpet parts. On the other hand I found the idea of recording the work with all the remaining wind parts rather odd. The title page of the Michel/Westphal/Brussels manuscript as well as Bach's estate catalogue seem to suggest the possibility of performing the work only with strings and two horns, which I find a very plausible solution. The idea of adding a pair of flutes to the slow movement only was my idea but has some foundation in historical evidence: in five of Bach's six printed Hamburg concertos the horns play only in the outer movements, the flutes only in the middle ones.

The Solo Instruments

Though most of the concertos from the same period seem (at least in my opinion) to be better suited to the early piano (of which the so-called tangent piano is one form), the solo part of the *Concerto in D major*, Wq 27 (H 433), to my great surprise, represents a fundamentally different texture. Such a striking difference should be reflected in the choice of the solo instrument. When played on the harpsichord the work not only sounds excellent in my ears; it is also more convincing than on the fortepiano or tangent piano. The harpsichord used on this recording has been designed after various surviving historical harpsichords by Jonte Knif and built by him and Arno Peltó.

The solo parts of the *Sonatina in B flat major*, Wq 110 (H 459), only bear the designations 'cembalo primo' and 'cembalo secondo'. In Bach's time 'cembalo' was a generic name for keyboard instruments and, consequently, leaves us the option to record the work on two different instruments. Historical arguments aside, we chose the harpsichord and tangent piano because the difference in timbre between the two instruments brings more variety to the dialogue of the solo parts. (In fact an eighteenth-century source of the work seems to justify our choice, scoring it for 'Piano-Forte' and 'Cembalo'.)

The *Concerto in A minor*, Wq21 (H424), was composed in Berlin in 1747 but Bach revised it significantly in Hamburg in 1775, probably with a performance in view. In many places the keyboard part was made more ‘pianistic’, and various sudden dynamic changes were added. We also find a *pp* at the end of the second movement. I have opted for the tangent piano as the solo instrument.

© *Miklós Spányi* 2007

Miklós Spányi was born in Budapest. 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 under Jos van Immerseel and at the Hochschule für Musik in Munich under Hedwig Bilgram. Miklós Spányi has given concerts in most European countries as a soloist on five keyboard instruments (organ, harpsichord, fortepiano, clavichord and tangent piano) as well as playing continuo in various orchestras and baroque ensembles. He has won first prize at international harpsichord competitions in Nantes (1984) and Paris (1987). For some years Miklós Spányi’s work as a performer and researcher has concentrated on the œuvre of Carl Philipp Emanuel Bach. He has also worked intensively to revive C.P.E. Bach’s favourite instrument, the clavichord. For Könemann Music, Budapest, Miklós Spányi has edited some volumes of C.P.E. Bach’s solo keyboard music. He teaches at the Oulu 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.

Menno van Delft studied the harpsichord, organ and musicology at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, the Royal Conservatory in The Hague and the University of Utrecht. He has given concerts and masterclasses throughout Europe and the USA, performing with musicians such as Johannes Leertouwer, Marion Verbruggen,

Marten Root and Pieter Wispelwey, as well as with the Nederlandse Opera, the Royal Concertgebouw Orchestra and the Nederlandse Bachvereniging. Besides performing, Menno van Delft regularly lectures and publishes on topics such as early keyboard repertoire, performance practice, playing techniques, and tuning and temperament. He teaches the harpsichord, clavichord and basso continuo at the Conservatory of Amsterdam and at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

The early music ensemble **Opus X** was founded in 1995 at the initiative of the violinist Petri Tapio Mattson, who also became the ensemble's first artistic director. Initially a chamber music group of 4 to 6 players, since 1998 Opus X has also performed as an orchestra, and its repertoire includes a wide variety of chamber music from the early baroque to the quartets of Haydn and Mozart as well as large-scale orchestral and choral works such as the *St John* and *St Matthew Passions* and *Mass in B minor* by J.S.Bach, Handel's *Water Music* and *Messiah* and Mozart's *Requiem*. Opus X has made concert appearances and recordings of ground-breaking importance on the Finnish early music scene. Since 2004 the ensemble has been involved in the complete recording of the keyboard concertos by C.P.E. Bach with Miklós Spányi, who is also the ensemble's current artistic director.



MENNO VAN DELFT

Antwort auf geänderte Verhältnisse

Es ist bequem, sich einen bestimmten Moment in der Vergangenheit – der „Geschichte“ – als eine Zeit der Stabilität vorzustellen. Besteht erst einmal Einvernehmen über die Beschreibung einer entfernten Zeit (vor zweieinhalb Jahrhunderten) und eines entfernten Orts, dann neigen wir dazu, diesem Befund eine relative Beständigkeit zuzuschreiben, in der Annahme, daß ein Wandel nur langsam vonstatten ging und daß die Welt für eine gewisse Zeit ein weitgehend berechenbarer Ort war – anders als in unserem jungen 21. Jahrhundert, in dem der Wandel die einzige verlässliche Konstante zu sein scheint. Sehen wir uns mit historischen Belegen für offenkundige Änderungen im gesellschaftlichen oder aber musikalischen Leben konfrontiert, dann suchen wir oft nach wichtigen politischen Ereignissen, die einen größeren Einfluß auf die Gesellschaft ausübten und mithin als Ursache für diese Änderungen fungieren könnten. Das Berlin der 1750er und 1760er Jahre war genau diese Art von Zeit und Ort. Auch wenn das Stadtleben nach außen festgefügt zu sein schien, so erfuhr Emanuel Bachs musikalisches Wirken in der Jahrhundertmitte subtile, aber weitreichende Änderungen. Der berühmte Siebenjährige Krieg, der 1756 von Friedrich dem Großen auf dem Höhepunkt lang schwelender europäischer Konflikte begonnen wurde (aber nie mit Kampfhandlungen die Hauptstadt erreichte), liefert eine Erklärung für einen Großteil dieser Änderungen, da viele Angehörige seiner gesellschaftlichen und intellektuellen Kreise (u.a., wenn auch nur für kurze Zeit, Bach selber mit seiner Familie) aus der Stadt zu sichereren Orten flohen.

Doch wie in unseren Tagen eine Nachkriegsphase selten die ungestörte Rückkehr zu einer unveränderten Vergangenheit ermöglicht, traf auch damals das Ende des Krieges mit tieferen gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen, die neue musikalische Möglichkeiten eröffneten – und anscheinend einen Rückgang jener intimen musikalischen Zusammenkünfte mit sich brachten, die vor dem Krieg den Hauptanlaß für Bachs Konzertieren gebildet hatten. Eine erstarkende Mittelschicht, die in den Genuß der bislang der Aristokratie vorbehaltenen „Hochkultur“ kommen wollte, förderte in ganz Westeuropa öffentliche Konzerte wie auch die Publikation von Musik speziell

für „Dilettanten“ – Amateurmusiker also, die die Musik liebten, ohne sie beruflich auszuüben. Die schütterte Zahl öffentlicher und halböffentlicher Aufführungen der 1740er Jahre wuchs beständig, so daß ein Berlin-Korrespondent 1769 berichten konnte, öffentliche Konzerte – u.a. wöchentliche Aufführungen im Saal der Oper – fänden den ganzen Winter hindurch statt. Und wie die Begleittexte zu früheren Folgen dieser Reihe bereits ausgeführt haben (vgl. insbesondere Folge 8 und 9), hat dieser Wandel auch Bachs Komponieren in mehrfacher Hinsicht beeinflusst. Wie sein berühmter Vater war Emanuel ein ausgesprochen pragmatischer Mensch. Als hellstichtiger Handwerker (der er im Verständnis des 18. Jahrhunderts noch war) schrieb er, wie sein Vater, nur selten Musik, die nicht für eine bestimmte Verwendung vorgesehen war. Darüber hinaus war es nichts Ungewöhnliches für ihn, bereits verwendete Musik für einen anderen Anlaß umzurüsten. Manchmal waren die Änderungen eher geringfügig, wenn beispielsweise Blasinstrumente vorhandene Streicher verstärkten: Die musikalische Substanz blieb hierbei unverändert, während der Klang ein größeres Volumen und vielleicht mehr Brillanz erhielt. Solche Erweiterungen (manchmal auch Reduzierungen) des instrumentalen Apparats mögen der pragmatischen Überlegung zuzuschreiben sein, welche Musiker oder welcher Raum für die jeweilige Aufführung zur Verfügung standen. Andere Änderungen aber waren erheblich substantieller und schufen recht eigentlich neue Stücke. Die Bearbeitungen etwa der Cello- und Flötenkonzerte für Klavier* solo sind deutlich andere Werke als die für Melodieinstrument konzipierten Modelle (vgl. insbesondere Folge 7 dieser Reihe). Ältere Kompositionen konnten auch den Ausgangspunkt für erheblich erweiterte Formen bilden, wie in den Stücken für Klavier und erweitertes Streicherensemble, die Bach „Sonatinen“ nannte (eine davon ist auf der vorliegenden CD zu finden) und die ihr musikalisches Material häufig aus kurzen Charakterstücken beziehen, die im Jahrzehnt zuvor entstanden sind.

Vor allem im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert haben einige Kritiker dies als einen weiteren Beweis für Emanuel Bachs angeblichen Opportunismus inter-

* Anm. des Übersetzers: Der Anschaulichkeit halber und im Hinblick auf die Dehnbarkeit des „Cembalo“-Begriffs zu Bachs Zeit wird im folgenden für das englische Wort „keyboard“ [Tasteninstrument] der Begriff „Klavier“ verwendet, ohne damit das Instrument Klavier im heutigen, engeren Sinne zu bezeichnen.

pretiert, als Beleg dafür, daß er willens war, seine hohe Kunst den groben Interessen persönlichen Erfolgs zu opfern. Nicht selten wurde er etwa beschuldigt, die Größe seines Vaters nicht erkannt zu haben – ein Versagen, das in der falschen, aber hartnäckigen Anekdote fortlebt, er habe die vom Komponisten selber gestochenen Kupferplatten der *Kunst der Fuge* nicht nur leichtfertig aus der Hand gegeben, sondern sie zum bloßen Metallwert an den höchsten Bieter verschleudert. Richtiger dagegen ist die frühere Auffassung, daß Emanuel in dem halben Jahrhundert nach dem Tod seines Vaters dessen größter Verfechter war. Tatsächlich verdankte der zweite Sohn des alten Bach seine wache Aufmerksamkeit für sich verändernde Umstände und neue Möglichkeiten niemand anderem als seinem Vater. Als Sebastian beispielsweise seine beiden Soloviolinekonzerte für Klavier solo arrangierte, ließ er die Streicherbegleitung nahezu unverändert, änderte aber den Solopart so, daß der Idiomatik des Cembalos Rechnung getragen wurde. Vorhandene Kompositionen konnten auch die Basis neuer Stücke bilden, die einem unmittelbaren praktischen Zweck dienten; in seinen frühen Leipziger Jahren, in denen sein neues Amt ihn sehr in Atem hielt, arbeitete Sebastian manchmal ältere Stücke zu Kirchenkantatensätzen um. Wenngleich Emanuel seinerzeit mitunter als Komponist beschrieben wurde, der sich in seinen musikalischen Aktivitäten und seinem Kompositionsstil sehr von seinem Vater unterschied, ist es heute deutlicher denn je, daß er dem Mann, der – wie er selber bezeugte – sein einziger Lehrer gewesen war, viel verdankte. Und er lernte von ihm nicht nur musikalische Fertigkeiten, sondern auch die Kenntnisse, deren es bedurfte, um als Musiker des 18. Jahrhunderts Karriere zu machen.

All die Umarbeitungen und Revisionen hatten offenbar ihren praktischen Grund in den besonderen Umständen der jeweiligen Wiederaufführung einer Komposition. Aber dies ist nur ein einziges Motiv für die Revisionen. Allem Anschein nach waren sowohl Sebastian wie auch Emanuel so etwas wie „zwanghafte“ Revisoren ihrer Musik. Wie händeringende Herausgeber schon seit langem wissen, war Emanuel ein „ruhelooser“ Komponist, der es offenkundig nicht unterdrücken konnte, an seinen Kompositionen im Nachhinein Verbesserungen vorzunehmen. Die Rückkehr zu einer

Komposition, sei es für eine Aufführung, Publikation oder für die Anpassung an eine andere Besetzung, scheint unweigerlich Änderungen verschiedener Art mit sich gebracht zu haben. Manchmal hielt Emanuel diese Änderungen für wichtig genug, um in sein eigenhändiges Werkverzeichnis sowohl das Entstehungs- wie auch das Bearbeitungs-jahr („erneuert“) einer Komposition einzutragen; in vielen Fällen aber blieben die Revisionen unerwähnt, weil sie ihm dafür offenbar als zu unbedeutend erschienen. Bei den Flöten- oder Cellokonzerten, die er für Klavier bearbeitete, hatte die Revision vor allem die idiomatische, virtuose Anreicherung des Soloparts zum Ziel. In anderen, zahlreicheren Fällen aber nahm er Änderungen vor, die die Musik nachhaltiger betrafen, indem er etwa den Ausdrucksgehalt verstärkte oder die melodische und insbesondere die harmonische Struktur schärfer profilierte.

Da er anscheinend stets die älteren Fassungen revidierter Stücke vernichtete, sind wir über die Art der Revisionen und seine Motive größtenteils im Ungewissen. Der Wandel indes, den sein musikalisches Wirken in den späten 1750er und frühen 1760er Jahren erfuhr, müssen dabei eine gewisse Rolle gespielt haben. Auf je spezifische Weise spiegeln die drei hier eingespielten Werke Bachs Antwort auf die geänderten Verhältnisse wider. Am deutlichsten wird dies im zweiten Stück, einer *Sonatine in B-Dur* – einer ungewöhnlichen Form, der wir in dieser Reihe bereits begegnet sind. Für Bachs Verständnis waren diese „Sonatinen“ keine „Konzerte“ im engeren Sinn, auch wenn sie für Soloklavier und ein Instrumentalensemble gesetzt waren, das auf dem üblichen vierstimmigen Streicherapparat basierte. Sämtliche Sonatinen enthalten Bläserstimmen und zeigen einen weniger ernsten Stil als es die Konzerte tun. Alleamt in den drei Jahren von 1762 bis 1764 entstanden, waren sie augenscheinlich für öffentliche Aufführungen in größeren Räumen gedacht als es jene Privatgemächer waren, die Bach vor dem Krieg im Sinn gehabt hatte. Wie in den meisten Sonatinen treten in der *B-Dur-Sonatine* zur Streichergruppe zwei Flöten und zwei Hörner hinzu, was die Dynamik des Ensembles erhöhte. Ungewöhnlich aber ist diese Sonatine dadurch, daß sie nicht eins, sondern zwei Klaviere vorsieht (Bach hat nur zwei derartige Sonatinen komponiert). Auch wenn Bachs eigenes Werkverzeichnis die beiden

Soloinstrumente als „zwei Cembali“ angibt, konnte sich der Begriff „Cembalo“ (wenngleich seltener) auf jegliches besaitete Tasteninstrument beziehen. In wenigstens zwei der erhaltenen Manuskripte aus dem 18. Jahrhundert ist eine dieser beiden Solopartien mit „Piano-Forte“ bezeichnet, was dieses Stück nicht nur zu Bachs zweitem Werk für zwei Soloklaviere (das erste war ein mehr als zwanzig Jahre zuvor komponiertes Konzert), sondern auch zu seinem ersten Ausflug in die Verbindung von Cembalo- und Klavierklang macht. Von Bachs Konzerten ist das Stück am deutlichsten durch die für die Sonatinen typische Satzfolge unterschieden: Am Anfang steht ein mäßig langsamer, tänzerischer Satz, auf den ein schneller und schließlich ein etwas langsamerer, anmutiger Satz folgen – alles in allem ein lebhaftes, bezauberndes Werk, das einem breiteren Publikum auf schönste Weise entgegenkam.

Stellt die Sonatine eine Antwort auf neue Aufführungssituationen dar, so ist das *Konzert a-moll* Wq 21 (H 424) – eine Reminiszenz an Bachs erstes Jahrzehnt in Berlin. 1747 komponiert, ist sie eine Vertreterin des galanten Stils, der in kleinen Privaträumen große Wirkungen zeitigt, für große Konzertsäle aber weit weniger geeignet ist. Wie diese Komposition zeigt, wichen die privaten den öffentlichen Aufführungen nicht gänzlich: In seinem Werkverzeichnis gab der Komponist an, das Werk 1775 revidiert zu haben, als er nicht mehr in Berlin lebte. Nach dem Siebenjährigen Krieg war der König nach Berlin zurückgekehrt, doch brachte er weder das frühere Interesse an seinem beträchtlichen musikalischen Hofstaat auf, noch zollte er seinem Kammercembalisten Emanuel Bach jene Achtung, die ihm größere Bedeutung verliehen hätte. Emanuels fortwährende Suche nach einer besseren Anstellung war schließlich erfolgreich: 1769 siedelte er in die Freie Hansestadt Hamburg über, wo er Musikdirektor der fünf Hauptkirchen wurde. Hier fand er ein aktives Musikleben vor sowie einen Kreis ähnlich gesinnter Bürger, die sicherlich ein Milieu für musikalische Privataufführungen bildeten, wie er es aus Berlin gewohnt war. Wie dem auch sei – seine Revision des *a-moll-Konzerts* zeigt, daß er ein Umfeld gefunden hatte, in dem es für die expressive und formale Raffinesse, die dieses Werk kennzeichnet, ein Publikum gab.

Hamburg wimmelte vor öffentlichen Konzerten und bot mithin reichlich Möglichkeiten für größere Aufführungen. Mit ziemlicher Sicherheit waren es Konzerte dieser Art, die Bach veranlaßten, das *Konzert D-Dur* Wq 27 (H 433) zu revidieren. Wie das *a-moll-Konzert* wurde es in Berlin komponiert, allerdings 1750, drei Jahre später. Das Autograph des Komponisten aus jenem Jahr sieht die übliche Kombination von Soloklavier und vierstimmigem Streicherensemble vor. Fast alle anderen der erhaltenen Quellen aber verlangen eine Reihe von Blasinstrumenten, von denen einige als *ad libitum* vermerkt sind. Da diese optionalen Stimmen – mal Trompeten, mal Oboen und sogar Pauken – sicher nur dann angefertigt wurden, wenn sie in der Aufführung auch zum Einsatz kamen, können wir folgern, daß dieses Konzert später bei größeren Aufführungen verwendet wurde, darunter mindestens einmal in Hamburg. Daß sich dieses Werk für eine erweiterte, prächtige Aufführung besonders eignet, zeigt bereits der Stil seines Orchestersatzes: Den Tutti-Abschnitten der schnellen Sätze fehlen die galanten, manchmal gar vokal angelegten Themen, die das *a-moll-Konzert* prägten, stattdessen sind sie von langsam fortschreitenden Harmonien, häufigen Unisono-Texturen und „unmelodiösen“ Linien bestimmt, wie sie für die Symphonien jener Zeit typisch sind. Wenn der Solist in diesen Sätzen erstmals auftritt, so tut er dies mit erheblich anderem thematischen Material und einer entschieden „solistischen“ Manier. In der erweiterten Fassung wird der stilistische Kontrast, den Bach in vielen seiner Berliner Konzerte verfolgt hat, durch Klangfarbe und schlichtes Klangvolumen intensiviert. Man kann in diesem und einigen anderen Werken die Keime der weit bekannteren Konzerte vernehmen, die Mozart viel später im 18. Jahrhundert schreiben sollte. Doch der extrovertierte Charakter des *D-Dur-Konzerts* stellt keinen „Fortschritt“ im Sinne einer geraden Entwicklungslinie dar, sondern lediglich eine spezielle Art und Weise, wie Emanuel seine Musik sowohl expressiven wie praktischen Zwecken nutzbar zu machen vermochte.

© Jane R. Stevens 2007

Anmerkungen zu dieser Einspielung

Blasinstrumente im Konzert D-Dur Wq 27

Die erste Fassung des *Konzerts D-Dur Wq 27* (H 433) wurde für Klavier mit Streicherbegleitung konzipiert. Später durchlief es einige Revisionen: Bach versah den Klavierpart teilweise mit Verzierungen und fügte schrittweise verschiedene Blasinstrumente hinzu.

Der erste Schritt in diesem Prozeß war die Hinzufügung eines Hörnerpaars; am Ende waren Klavier, Streicher und Hörner um zwei Flöten, zwei Oboen sowie um Trompeten und Kesselpauken erweitert. Daß es sich dabei um Zusätze handelte, ist offenkundig: In den Tutti-Teilen sorgen die Hörner für Harmonien und Rhythmik, während die Flöten und Oboen oft einfach nur die oberste Streicherstimme verdoppeln. Über die Trompetenstimmen wissen wir nichts Näheres, da sie unwiederbringlich verloren scheinen. Ihr Fehlen wurde bereits kurz nach Bachs Tod bemerkt, wie der Korrespondenz zwischen Bachs Witwe und dem Schweriner Organisten J.J.H. Westphal, einem leidenschaftlichen Sammler Bachscher Werke, zu entnehmen ist. In den Stimmenmanuskripten, die in seinem Auftrag von Johann Heinrich Michel kopiert wurden (diese Hauptquelle für unsere Aufnahme wird heute in Brüssel aufbewahrt), fehlen die ursprünglichen Trompetenstimmen; auf Anregung von Bachs Witwe tragen die Hörnerstimmen den Vermerk „Hörner oder Trompeten“. Ein anderes Manuskript des Konzerts sieht eine Bläsergruppe ohne Trompeten/Pauken vor. (Für seine wertvollen Hinweise bei der Einschätzung dieses Konzerts möchte ich Herrn Elias Kulukundis meinen Dank aussprechen.)

Zu den Prinzipien dieser Reihe gehört es, jedes Werk in seiner größtbesetzten Fassung zu bieten. Im Fall des *D-Dur-Konzerts* war dies nicht möglich, weil wir nicht den ungewissen Weg gehen wollten, die fehlenden Trompetenstimmen zu rekonstruieren. Andererseits fand ich die Idee, das Werk mit sämtlichen vorhandenen Bläserstimmen zu spielen, eher skurril. Die Titelseite des Michel/Westphal/Brüssel-Manuskripts wie auch Bachs Nachlaßverzeichnis scheinen eine Aufführung nur mit

Streichern und zwei Hörnern zuzulassen, was ich für die plausibelste Lösung halte. Die Idee, den langsamen Satz um ein Flötenpaar zu ergänzen, stammt zwar von mir, doch kann sie eine gewisse historische Berechtigung beanspruchen: In fünf der sechs gedruckten Hamburger Konzerte setzt Bach die Hörner nur in den Außensätzen und die Flöten nur in den Binnensätzen ein.

Die Soloinstrumente

Obwohl die meisten Konzerte aus dieser Zeit sich meiner Meinung nach eher für eine frühe Form des Klaviers (etwa das sogenannte Tangentenklavier) eignen, entspricht der Solopart des *Konzerts D-Dur Wq 27* (H 433) überraschenderweise einem ganz anderen satztechnischen Typus. Ein solch erheblicher Unterschied sollte sich auch in der Wahl des Soloinstruments niederschlagen. Auf dem Cembalo klingt das Werk in meinen Ohren nicht nur hervorragend, es überzeugt auch mehr als auf dem Fortepiano oder dem Tangentenklavier. Das bei dieser Einspielung verwendete Cembalo wurde von Jonte Knif auf der Grundlage mehrerer erhaltener historischer Cembali konstruiert und von ihm und Arno Peltó gebaut.

Die Soloparts der *Sonatine B-Dur Wq 100* (H 459) tragen nur die Bezeichnungen „cembalo primo“ und „cembalo secondo“. Zu Bachs Zeit war „Cembalo“ eine Gattungsbezeichnung für Tasteninstrumente überhaupt, was uns die Möglichkeit offenläßt, das Werk mit zwei unterschiedlichen Instrumenten aufzunehmen. Wir haben das Cembalo und das Tangentenklavier gewählt. Neben historischen Erwägungen spielte dabei der Umstand eine Rolle, daß die klanglichen Unterschiede dieser beiden Instrumente dem Dialog der Solisten mehr Abwechslung verleihen. (Tatsächlich scheint eine Quelle aus dem 18. Jahrhundert, die als Soloinstrumente „Piano-Forte“ und „Cembalo“ angibt, unsere Wahl zu bestätigen.)

Das *Konzert a-moll Wq 21* (H 424) wurde 1747 in Berlin komponiert, doch hat Bach es 1775 in Hamburg wohl im Hinblick auf eine bestimmte Aufführung erheblich überarbeitet. An vielen Stellen hat er den Klavierpart „pianistischer“ gemacht; außerdem wurden etliche plötzliche dynamische Wechsel hinzugefügt. Darüber hinaus fin-

det sich ein *pp* am Ende des zweiten Satzes. Als Soloinstrument habe ich das Tangentenklavier gewählt.

© *Miklós Spányi 2007*

Miklós Spányi wurde 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 Kőnemann 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.

Menno van Delft hat Cembalo, Orgel und Musikwissenschaft am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, dem Königlichen Konservatorium in Den Haag und der Universität Utrecht studiert. Er gibt in ganz Europa und den USA Konzerte und Meisterklassen, u.a. mit Musikern wie Johannes Leertouwer, Marion Verbruggen, Marten Root und Pieter Wispelwey sowie mit der Nederlands Opera, dem Koninklijk Concertgebouworkest und der Nederlandse Bachvereniging. Neben seinen Auftritten

als Musiker unterrichtet und veröffentlicht er zu Themen wie Klavierrepertoire, Aufführungspraxis, Spieltechniken, Stimmung und Temperatur. Er lehrt Cembalo, Clavichord und Basso continuo am Konservatorium in Amsterdam und an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Das Alte-Musik-Ensemble **Opus X** wurde 1995 auf Initiative des Geigers Petri Tapio Mattson gegründet, der auch der erste Künstlerische Leiter des Ensembles wurde. Anfangs ein Kammermusikensemble mit vier bis sechs Musikern, tritt Opus X seit 1998 auch als Orchester auf; zu seinem Repertoire zählt Kammermusik des Frühbarocks bis zu den Quartetten von Haydn und Mozart, aber auch großformatige Orchester- und Chorwerke von Johann Sebastian Bach (*Johannes-Passion*, *Matthäus-Passion*, *h-moll-Messe*) Händel (*Wassermusik*, *Messiah*) und Mozart (*Requiem*). Die Konzerte und Einspielungen von Opus X sind für die Alte-Musik-Szene Finnlands von bahnbrechender Bedeutung. Seit 2004 ist das Ensemble an der Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte von C.P.E. Bach mit Miklós Spányi beteiligt, der auch der derzeitige Künstlerische Leiter von Opus X ist.



OPUS X

«Evolutions face aux temps qui changent»

Il est tentant de penser un moment historique comme une période de stabilité. Une fois faite la description d'un lieu ou d'un temps éloigné de nous de deux siècles et demi, nous avons tendance à lui assigner une certaine immobilité, où les changements interviennent plutôt lentement, où nous avons affaire à des lieux où les évolutions sont prévisibles – alors que dans notre vingt et unième siècle naissant, le changement semble être la seule constante fiable. Lorsque nous sommes confrontés à des preuves historiques de bouleversements intervenus dans la vie sociale ou (pour ce qui nous occupe) dans la vie musicale, nous en cherchons souvent la cause dans des événements politiques ayant exercé une profonde influence sur la société du temps. Le Berlin des années 1750-1760 en offre un exemple remarquable. Malgré une apparence de stabilité, la vie musicale d'Emanuel Bach à Berlin subit des modifications subtiles mais d'une importance considérable dans ces années du milieu du dix-huitième siècle. La célèbre Guerre de Sept ans, entreprise par Frédéric II en 1756, engendra des conflits entre nations européennes qui couvèrent longtemps encore (mais qui n'affectèrent jamais la capitale) et fournit une explication toute trouvée à beaucoup de ces bouleversements, car de très nombreux membres de la société publique et intellectuelle berlinoise (y compris, même si ce fut pour une courte durée, Bach et sa famille) désertèrent la cité pour des lieux plus sûrs.

Cependant, tout comme de nos jours le retour à la paix après une période de guerre voit rarement un retour à un passé inchangé, la fin de la Guerre de Sept ans coïncida avec une profonde évolution de la société qui offrit de nouveaux débouchés à la pratique musicale et fut le signal du déclin du concert intimiste pour un public choisi qui, avant la guerre, avait été le cadre de nombre de créations pour les concertos de Bach. Dans toute l'Europe, l'éclosion d'une classe moyenne toujours plus nombreuse, à la recherche d'une culture «distinguée», favorisa l'apparition d'un public pour les concerts jusque là réservés à l'aristocratie, et suscita la publication de musique destinée aux «amateurs», c'est à dire à ceux qui, ayant un goût prononcé pour la musique, n'en faisaient pas leur profession. Le public encore peu nombreux

des concerts des années 1740 crût régulièrement, au point qu'un chroniqueur berlinois rapporte qu'en 1769 les gens continuaient d'aller au concert même pendant l'hiver et assistaient aux concerts hebdomadaires dans la salle de l'opéra. Comme les commentaires des précédents volumes de cette série l'ont montré (voir en particulier ceux des volumes 8 et 9), cette évolution affecta les activités compositionnelles de Bach de diverses manières ; de plus, comme son célèbre père, Emanuel était un homme éminemment pragmatique. En artisan lucide (c'est ainsi que ses contemporains le voyaient) comme son père, il écrivait rarement de la musique qui ne soit pas destinée à une occasion précise. Il ne dédaignait pas non plus de réutiliser une musique composée antérieurement pour l'adapter à un nouvel événement. Parfois, il ne s'agissait que de changements mineurs, comme l'ajout d'instruments à vent pour renforcer les parties de cordes déjà existantes : dans ce cas, la substance musicale restait inchangée, alors que le volume et le brillant du son étaient améliorés. De tels ajouts (ou parfois retraites) d'effectifs orchestraux purent avoir parfois pour raison la disponibilité des musiciens pour un concert donné, parfois être motivés par la taille du lieu dans lequel le concert avait lieu. Cependant, certaines réélaborations conduisirent à des œuvres nouvelles tant elles modifiaient en profondeur la pièce initiale. L'adaptation pour le clavier de concertos conçus initialement pour le violoncelle ou la flûte ressortent de cette catégorie, tant ils sont différents de leurs modèles, écrits pour un instrument mélodique (voir en particulier le volume 7 de cette série). De la musique écrite antérieurement pouvait également servir de matériau pour la composition d'une pièce de dimensions plus vastes, ainsi en est-il des pièces pour clavier solo et ensemble de cordes que Bach baptisa Sonatines (l'une d'elles figure dans cet enregistrement), et dans lesquelles Bach réemployait de brèves pièces de caractère écrites pendant la décennie précédente.

Certains commentateurs, particulièrement à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècles, ont pris cela pour de l'opportunisme de la part d'Emanuel Bach, considérant qu'il ne reculait pas devant le sacrifice de son art à de grossiers intérêts de succès personnel. On l'avait aussi accusé de manquer de reconnaître la grandeur

de son père, une accusation symbolisée par l'anecdote inexacte mais tenace selon laquelle il aurait eu en sa possession les plaques gravées de l'*Art de la fugue*, préparées par le compositeur lui-même, et les aurait vendues à la ferraille, au plus offrant. Plus exacte est l'affirmation qui prévalait auparavant, et qui faisait d'Emanuel le plus ardent défenseur de son père dans les cinquante années qui suivirent sa mort. C'est bien sûr de son père qu'Emanuel tenait sa capacité aigüe à s'adapter aux circonstances. Par exemple, lorsque Bach père arrangea ses deux concertos de violon en concertos de clavier, il ne modifia pratiquement pas l'accompagnement, confié aux cordes, mais changea profondément la partie solo pour en faire une œuvre dont le langage était celui du clavier. De même, dans ses premières années à Leipzig, très occupé par son nouvel emploi, il lui arriva de transformer des pièces plus anciennes pour en faire des mouvements de cantates sacrées. Bien qu'on ait souvent brossé le portrait d'Emanuel comme celui de quelqu'un loin des préoccupations de son père dans ses activités musicales et son style, il n'en reste pas moins qu'il avait été fortement influencé par celui qui, de son propre aveu, avait été son seul professeur. Il avait appris de lui non seulement son métier de musicien, mais aussi comment faire carrière dans ce dix-huitième siècle.

Si toutes ces adaptations semblent bien avoir eu pour motivation des circonstances pratiques, ce n'est là qu'une vue partielle des choses ; selon les témoignages qui nous sont parvenus, il semble qu'aussi bien Jean Sébastien qu'Emanuel Bach n'aient eu de cesse que de retravailler leurs compositions. Ainsi qu'en attestent les éditeurs qui en firent les frais, Emanuel était un homme qui apparemment ne trouvait pas le repos tant qu'il n'était pas satisfait de toutes les améliorations qu'il apportait à ses œuvres. De tels retours à des pièces écrites auparavant, dans le but de les publier ou de les donner en concert, conduisaient inévitablement à des changements de ce genre. Parfois, Emanuel considérait ces modifications suffisantes pour qu'il mentionne dans son catalogue, en plus de la date de la première élaboration, celle à laquelle l'œuvre était révisée («erneuert»); mais dans de nombreux cas, la révision était manifestement considérée comme trop insignifiante pour qu'elle soit signalée comme nouvelle. Dans le processus d'adaptation d'un concerto pour la flûte ou le violoncelle en con-

certain pour clavier, la révision visait à coller le plus possible au langage et à la virtuosité propre au clavier. Mais dans d'autres cas, plus nombreux, Bach procédait à des changements qui affectaient plus profondément le contenu expressif ou les structures mélodique et harmonique.

Comme il semble qu'il ait toujours eu l'intention de détruire les versions primitives des œuvres révisées, nous ne connaissons jamais l'étendue et le type de révisions que Bach appliquait, non plus que les facteurs qui pouvaient l'influencer. Toutefois, on peut supposer que les changements intervenus dans la vie musicale des années 1750-1760 (il avait alors une quarantaine d'années) jouèrent dans une certaine mesure un rôle. Les trois œuvres présentées ici reflètent, chacune dans son genre, la réponse que Bach entendait apporter à cette évolution de la vie musicale. Ceci est plus manifeste dans la seconde pièce, une *Sonatine en si bémol majeur*, un genre peu répandu que nous avons déjà rencontré dans le cadre de cette intégrale. Le compositeur ne considérait pas ces sonatines comme des concertos à proprement parler, bien qu'elles fassent appel au même type de formation orchestrale à base de cordes, à côté du clavier soliste. Toutes les sonatines font appel à des instruments à vent, et toutes sont d'un style que l'on pourrait qualifier de moins sérieux que les concertos. Toutes furent composées en l'espace de trois années, de 1762 à 1764, et étaient visiblement destinées à des concerts publics prenant place dans des lieux plus vastes que les salons privés, qui étaient le cadre auquel Bach était habitué avant la guerre. Comme la plupart des Sonatines, celle présentée ici adjoint aux cordes deux flûtes et deux cors, dans le but d'accroître le volume sonore de l'ensemble. Mais ce en quoi elle est remarquable – et seules deux sonatines sont dans ce cas – c'est qu'elle fait appel à deux claviers solistes. Bien que Bach indique dans le catalogue de ses œuvres : deux « cembalos », ce terme doit être compris comme instruments à clavier en général, et non pas dans le sens littéral de « clavecin ». Cette remarque est également étayée par ce qui est indiqué dans au moins deux des sources contemporaines de l'œuvre qui nous sont parvenues, où l'une des deux parties solistes est indiquée pour « Piano-Forte », et fait de cette pièce non seulement la seconde pour deux claviers concertants

(la première est un concerto, composé plus de vingt ans plus tôt) mais aussi sa première tentative pour combiner les timbres du clavecin et du pianoforte. La sonatine se distingue de manière évidente du concerto par la succession de ses mouvements : un mouvement modérément lent, en forme de danse, suivi d'un mouvement rapide et d'un final d'un tempo plus lent. Toutefois, celle-ci se distingue de manière remarquable par la grâce séduisante de son final, qui produit un effet charmant et vivant, tout à fait adapté à un public populaire.

Si la *Sonatine* illustre parfaitement la réponse de Bach aux nouvelles exigences du concert, l'œuvre qui clôt ce disque, le *Concerto en la mineur*, Wq 21 (H 424), évoque les dix premières années de celui-ci à Berlin. Composé en 1747, il est de style galant, adapté aux concerts dans les salons privés, et donc beaucoup moins aux grandes salles de concert. C'est la preuve que le concert privé ne disparut pas totalement avec le développement du concert pour un large public : le compositeur note dans son catalogue qu'il a révisé ce concerto en 1775, alors qu'il ne vivait plus à Berlin. Après la Guerre de Sept ans, le Roi était certes retourné dans la capitale, mais il ne retrouva jamais l'intérêt qu'il portait à ses importantes institutions musicales, non plus qu'il ne considéra plus jamais Emanuel Bach avec le respect qu'il aurait dû témoigner au claveciniste de sa cour. Emanuel continua à chercher un emploi plus avantageux et finalement trouva, et déménagea pour la ville libre de Hambourg où il devint Directeur de la Musique des cinq principales églises de la cité. Il y trouva une intense vie musicale et rejoignit le cercle de ceux qui animaient la vie sociale par ce genre de concerts privés qu'il avait tant apprécié à Berlin. En tous cas, la révision du *Concerto en la mineur* indique bien qu'il y avait trouvé des conditions où les subtilités d'expression et les finesses formelles de cette pièce trouvaient leur public.

Hambourg offrait également des concerts pour un plus large public dans des lieux plus vastes : c'est très certainement de telles occasions qui poussèrent Bach à réviser la première œuvre de cet enregistrement, le *Concerto en ré majeur*, Wq 27 (H 433). Composé à Berlin, comme le concerto Wq 21, mais en 1750, il fait appel à l'accompagnement habituel des cordes ; cependant la quasi totalité des copies qui nous sont

parvenues indiquent l'existence de parties d'instruments à vent, tous signalés comme *ad libitum*. Comme ces parties supplémentaires (trompettes, hautbois et même timbales) ne furent copiées que pour être jouées, on peut en conclure que ce concerto fut ultérieurement redonné dans des salles de concerts, et au moins une fois à Hambourg. Le style de ce concerto convient spécialement bien à une réélaboration pour un orchestre plus fourni. S'écartant du style galant pour se rapprocher d'un style plus vocal, l'écriture orchestrale des mouvements rapides se caractérise par une harmonie qui bouge lentement, de fréquents unissons et les lignes de moins en moins mélodiques qui caractérisent les symphonies de l'époque. Lorsque le soliste prend la parole, c'est dans un style qui se démarque notablement par son caractère soliste. Cet effet de contraste qui se retrouve dans de nombreux concertos écrits à Berlin est dans ce cas amplifié par ce qu'ajoute la variété des timbres et l'augmentation du volume. Il n'est pas interdit de trouver ici les racines des concertos que Mozart écrira un peu plus tard, et qui nous sont plus familiers. Cependant, le caractère extraverti de ce concerto ne représente pas une évolution en elle-même, mais simplement une manière particulière qu'avait Bach de s'approprier la musique à la mode dans un but expressif et pratique.

© *Jane R. Stevens 2007*

Remarques de l'interprète

Les instruments à vent dans le concerto en ré majeur Wq 27

La première version du *Concerto en ré majeur* Wq 27 (H 433) fut écrite pour clavier et accompagnement de cordes et subit ultérieurement quelques révisions. Bach procéda à l'embellissement de la partie de clavier et ajouta progressivement des instruments à vent. Le premier pas fut l'ajout de deux cors ; mais dans sa version finale, on trouve dans l'orchestre – en plus du clavier solo, des cordes et des deux cors – deux flûtes, deux hautbois, deux trompettes et timbales. L'effet recherché est assez évident : dans les *tutti*, les cors renforcent le rythme et l'harmonie, alors que flûtes et

hautbois doublent simplement la partie supérieure des cordes. Nous n'avons aucune idée de ce qu'étaient les parties de trompettes puisqu'elles sont perdues, probablement pour toujours. Leur absence fut déjà remarquée peu après la mort de Bach, ainsi qu'il apparaît dans la correspondance entre la veuve de ce dernier et l'organiste J. J. H. Westphal, ardent collectionneur des œuvres de Bach. Dans le jeu de parties séparées qu'il demanda à Johann Heinrich Michel (se trouvant actuellement à la Bibliothèque de Bruxelles, et qui constitue notre source principale) il manque les parties de trompettes, et les parties de cors portent – il s'agit d'une suggestion de la veuve de Bach – « pour cors ou trompettes ». Un manuscrit ultérieur mentionne bien toute la section des vents, mais sans les trompettes et les timbales. (Nous remercions ici Elias Kulundis pour ses précieux conseils à propos de ce concerto).

L'un de nos principes de base concernant cette intégrale est de présenter les œuvres dans leur version la plus riche. Nous avons toutefois dû renoncer en ce qui concerne le *Concerto en ré majeur*, dans la mesure où il s'avérait hasardeux de reconstruire les parties de trompettes perdues. D'autre part, enregistrer ce concerto avec seulement les parties de vent qui nous sont connues m'a semblé insatisfaisant et bizarre. Comme le manuscrit de Michel et le catalogue testamentaire de Bach suggèrent la possibilité de jouer cette œuvre avec seulement les cordes et deux cors, j'ai pensé que c'était là la solution la plus convaincante. Ma décision d'ajouter deux flûtes dans le mouvement lent seulement se fonde sur la constatation que dans cinq des six concertos hambourgeois qui ont été imprimés, les cors ne jouent que dans les premiers et derniers mouvements, et les flûtes dans les mouvement centraux.

Les instruments solistes

Alors que la plupart des concertos de cette période semblent (du moins à mon avis) convenir parfaitement aux tous premiers modèles de piano (comme le piano à tangentes par exemple), la partie soliste du concerto Wq 27, à ma grande surprise, se révéla d'une écriture instrumentale très différente. Une différence aussi frappante devait se refléter dans le choix de l'instrument, et il m'a semblé que le clavecin était

l'instrument qui non seulement sonnait le mieux, mais était plus convaincant qu'un piano à tangentes ou un pianoforte. Le clavecin utilisé dans cet enregistrement a été conçu par Jonte Knif d'après des instruments de l'époque qui existent encore aujourd'hui et a été construit par lui-même et par Arno Pelto.

La parties solistes de la *Sonatine en si bémol majeur* Wq 110 (H 459) portent seulement les mentions «cembalo primo» et «cembalo secondo». Au temps de Bach, l'indication «cembalo» était seulement un terme générique désignant tout instrument à clavier et nous laissait donc le choix d'enregistrer l'ouvrage sur deux instruments différents. Nous avons opté pour un clavecin et un piano à tangentes. A côté de l'argument historique, les différences de timbre apportent une variété plus grande dans le dialogue entre les deux solistes. De plus, une source datant du dix-huitième siècle justifie notre choix, qui indique «Piano-Forte» et «cembalo».

Le *Concerto en la mineur* Wq 21 (H 424) fut composé à Berlin en 1747, mais Bach le révisa de manière significative à Hambourg en 1775, probablement dans la perspective d'une exécution. A de nombreux endroits, la partie de clavier fut réécrite de manière plus «pianistique» et de brusques contrastes dynamiques furent ajoutés, et nous trouvons même un *pianissimo* à la fin du second mouvement. J'ai choisi ici d'utiliser un piano à tangentes.

© *Miklós Spányi* 2007

Miklós Spányi est né à Budapest. 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 Bilgram. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangeantes, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il

a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis quelques années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi a édité, pour les éditions Kōnemann 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 la maison de disques BIS Records.

Menno van Delft a étudié le clavecin, l'orgue et la musicologie au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam, le Conservatoire Royal de la Haye et l'Université d'Utrecht. Se produisant en concert et invité de masterclasses en Europe et aux Etats-Unis, il joue avec des musiciens comme Johannes Leertouwer, Marion Verbruggen, Marten Root and Pieter Wispelwey, ainsi qu'avec l'orchestre de l'Opéra d'Amsterdam, l'Orchestre du Concertgebouw et le Nederlandse Bachvereniging. A côté de ses activités d'interprète, Menno van Delft donne des conférences et publie des travaux sur des sujets comme le répertoire pour clavier, l'interprétation, la technique de jeu, l'accord et les tempéraments. Il enseigne le clavecin, le clavicorde et la basse continue au Conservatoire d'Amsterdam et à la Hochschule für Musik und Theater de Hambourg.

L'ensemble de musique ancienne **Opus X** fut fondé en 1995 à l'initiative du violoniste Petri Tapio Mattson, qui fut aussi son premier directeur artistique. Etant initialement un ensemble de chambre de quatre à six musiciens, Opus X se constitua à partir de 1998 en orchestre, et son répertoire s'enrichit d'un répertoire de musique de chambre allant des œuvres du début de l'époque baroque aux quatuors de Haydn et Mozart, ainsi que d'une large palette d'ouvrages orchestraux et choraux, comme les *Passions selon Saint-Jean* et *Saint-Matthieu* et la *Messe en si mineur* de J.S. Bach, la *Water-Music* et le *Messie* de Handel et le *Requiem* de Mozart. Opus X s'est produit

en concert et a réalisé des enregistrement qui ont profondément marqué la scène de la musique ancienne en Finlande. Depuis 2004, l'ensemble a été associé à l'enregistrement intégral des concertos pour clavier de C.P.E. Bach avec Miklós Spányi, qui est également son actuel directeur artistique.



THE TANGENT PIANO AND HARPSICHORD USED ON THIS RECORDING

OPUS X ENSEMBLE

Violins: Petri Tapio Mattson (leader), Mari Kortelainen, Maija Sinisalo, Antto Vanhala
Viola: Markus Sarantola
Cello: Louna Hosia
Double bass: Petri Ainali
Flutes: Petra Aminoff, Pauliina Fred
Horns: Tommi Viertonen, Miska Miettunen

SOURCES

CONCERTO IN D MAJOR, Wq 27 (H 433)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
2. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 355

SONATINA IN B FLAT MAJOR, Wq 110 (H 459)

1. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352
2. Biblioteka Jagiellonska, Cracow, P 1129
3. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 34720

CONCERTO IN A MINOR, Wq 21 (H 424)

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

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

The participation of Menno van Delft was made possible with the support of the Embassy of the Kingdom of the Netherlands in Helsinki.

We should like to thank / Kiitämme:

Pilvi Listo for kindly allowing us the use of her harpsichord

Kulosaari parish, Helsinki / Kulosaaren seurakunta

Ville Komppa

Siuntio parish / Siuntion seurakunta

Scoring assistant: Magdy Spányi

DDD

RECORDING DATA

Recorded in October 2006 at Siuntio Church, Finland

Recording producer and sound engineer: Thore Brinkmann

Neumann microphones; Studer 961 mixer; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones;

Digital editing: Christian Starke, Elisabeth Kemper

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens 2007 and © Miklós Spányi 2007

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

Photograph of Miklós Spányi: © Magdy Spányi

Photograph of Menno van Delft: © Marco Borggreve

Photograph of Opus X: © Stephan Reh

Photograph of the tangent piano: © Miklós Spányi

Photograph of the harpsichord: © Marko Tervaportti

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1587 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



MIKLÓS SPÁNYI

BIS-CD-1587