



CD-708 DIGITAL

Complete Edition
Bach Volume 2

Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos — Volume 2



Miklós Spányi, harpsichord
Concerto Armonico • Péter Szűts



Miklós Spányi

Photo: Juha Ignatius

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in A major, H. 410 (W. 7)** *(M/s)* **23'13**

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'50 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 7'59 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 5'15 |
-

Concerto in G major, H. 406 (W. 4) *(M/s)* **18'29**

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 5'53 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 8'38 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 3'49 |
-

Concerto in F major, H. 415 (W. 12) *(M/s)* **24'28**

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 9'00 |
| 8 | II. <i>Largo e sostenuto</i> | 9'13 |
| 9 | III. <i>Allegro assai</i> | 6'05 |
-

Miklós Spányi, harpsichord

Concerto Armonico (performing on period instruments)

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

All cadenzas improvised at the recording sessions.

World Première Recordings

The early musical life of **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788), the second surviving son of Johann Sebastian Bach, was dominated by the activities of his always busy and eventually famous father. During his Leipzig adolescence his services were often enlisted in copying the parts that were continuously needed for performances both in the Leipzig churches for which his father was responsible, and in meetings of the *Collegium musicum*, a group of mostly amateur musicians (including many university students) who came together regularly to play chamber music. Among the works that Emanuel copied while still a teenager was Sebastian Bach's famous harpsichord concerto in D minor, a piece that he himself very probably played and that may have contributed to his own ideas about the ways one could write a concerto for a keyboard instrument. The young composer clearly saw the possibilities of such a concerto, presumably for his own performances: it was during his years as a university student, first in Leipzig and then in Frankfurt-an-der-Oder, that he wrote the three solo keyboard concertos included in the first disc of this series (H. 403-405/W. 1-3, 1733-37: BIS-CD-707).

The three concertos on the present disc all date from Emanuel's early years in Berlin, the city to which he moved at the completion of his university studies, and where in 1738 he became a member of the musical establishment at the court of the soon-to-be Frederick the Great. In addition to his court duties as continuo keyboard player, he apparently took part in private or semi-public gatherings of the Berlin musical community, and it was probably for such meetings that he composed (and performed) these concertos. Like the accompanied keyboard concertos of his father, these pieces are written for a solo keyboard player together with two violins, viola and 'bass' (probably a cello part doubled by a double bass). It seems likely that the string parts were originally played by no more than one or two players on a part, so that these concertos could well have been performed in relatively large rooms of private homes in conjunction with other, smaller, chamber works.

The earliest concerto here, H. 406/W. 4 in G major, was composed only a year after its immediate predecessor, H. 405/W. 3; but in some respects it seems to come from a completely different musical world. Whereas his earlier student works had largely persisted in the by now rather old-fashioned northern style so characteristic of his father's music, this concerto shows clear signs of the 24-year-old composer's

desire to adopt the modern Italianate style of the musicians that Frederick was gathering around him. From the opening of its first movement, with its graceful melody over a steady bass line, to the rapidly flowing dance patterns of the last movement, this work is permeated by the light-footed and gracious ease characteristic of the *galant*. Even the solo part retains an understated decorum, largely avoiding the blatant virtuosity that was a common convention of the concerto.

In this first Berlin concerto, Emanuel adopts a manner typical of both German and Italian concerto composers of the time, avoiding strong contrasts of musical material between the string group and the solo harpsichord, which never strays far from the example set up by the strings. Solo parts in concerto movements had traditionally been made up in large part of rather rambling figuration, exploiting the capabilities of the virtuoso performer while making occasional references to the melodic materials that had been introduced at the outset by the string *tutti*. Emanuel Bach had seemed even in his student days, however, to have a special interest in the possible musical relationships between these two participants. The consistency with which they are combined in H. 406/W. 4 in as smooth a way as possible thus appears not as a mere accident, but as a self-conscious effort to achieve a certain kind of relationship, one in which solo and *tutti* cooperate with a minimum of friction. In subsequent concertos he sometimes returned to the model relationship seen in this work; but more often he invested the solo with some kind of individual identity that caused it to stand apart from the string group. In the first movement of the opening concerto on this disc, H. 410/W. 7 in A major (composed in 1740), for instance, the solo never states the strings' opening theme in anything like its original form, and defines itself in its first entrance as a virtuoso performer of figures uniquely suited to the keyboard. Only in the second movement does the solo emerge as an expressive voice, now displaying its improvisatory capabilities, while in the third it joins the strings in an elegant, poised dance. The third concerto here, H. 414/W. 12 in F major (written in 1744), works out quite a different principle: after an aggressively old-fashioned opening *tutti* (with self-conscious imitative counterpoint at the beginning and an overbearing unison line at the end), the solo enters with a singing line that identifies it with a completely different kind of character. Throughout the movement, these two musical characters continue to

confront one another. After a slow movement in which it continues in much the same relationship to the larger group, the solo is finally swept up in the last movement into a fleeting romp with the string *tutti*.

© **Jane R. Stevens 1995**

Performer's Notes

It is never a simple task to realize a complete edition, especially not if it is of works of an early composer. In this series we present all the undoubtedly authentic works of Carl Philipp Emanuel Bach for solo keyboard instrument and accompanying ensemble: 52 concertos and 12 sonatinas. As this is the first attempt in the history of recorded music to realize a complete edition of these marvellous works — until now even single recordings of the concertos have been rarities — and because our aim is to give a general view on the possibilities of performing these works, our recordings have been based on intensive research into the existing sources of the pieces as well as of authentic performance practice. We perform exclusively from original sources and on instruments which represent, if not the only possibility, at least one of the possibilities from the very large 'authentic' instrumentarium. Liner notes about the works are written by outstanding musicologists belonging to the editorial team of the new Carl Philipp Emanuel Bach Edition, edited at the University of Maryland in the USA.

The most complicated problem is caused by the numerous different versions of the concertos. As has been pointed out in the liner notes to the first disc in this series, written by the General Editor of the C.P.E. Bach Edition, Rachel Wade, the compositional process of Bach was rarely finished after the first completion of the score: he continued correcting, re-writing and embellishing his own works often right until his latest years, probably searching for more and more perfection and for a more precise notation of the current (and Bach's own) performing practice. From the various versions we have striven to choose and perform the version possibly closest to the composer's final intentions.

As the 64 works of our recording series span a period of more than 50 years, we also confronted the question of the historically most correct choice of solo instrument. If we presume C.P.E. Bach performed some of his early works in his later years, too (and the numerous detail revisions of so many concertos seem to support

this assumption), he might have played them on numerous different instruments. Probably some of the changes and revisions were inspired also by newer models of keyboard instruments. The period corresponding to Emanuel Bach's lifetime was the most exciting and most vivid period in the development of keyboard instruments in the entire history of music! A friendly co-existence of the most different types of instruments that we nowadays call 'harpsichord' or 'fortepiano' (and at that time generally termed 'cembalo', 'Clavier' or 'Clavecin', depending on the language used), was quite natural throughout the whole 18th century. Because of this, we can never rule out the possibilities of performances of early concertos on later types of instruments (e.g. some kinds of fortepiano) or (maybe somewhat old-fashioned) performances of late concertos e.g. on harpsichord. Not even the musical texture was decisive: in the golden age of improvisation, performers easily changed details of the score during play.

Though C.P.E. Bach possibly knew (just as his father did) the very early types of hammer-actioned keyboard instruments in his early years in Leipzig, I personally find a harpsichord more suitable for Emanuel's early concertos. On the present CD, however, we play the late versions of the works, revised and ornamented at numerous places. These versions of the concertos in A major (H. 410/W. 7) and in F major (H. 415/W. 12) are preserved in the sources now to be found in the Library of the Brussels Conservatoire, and at times they differ greatly from the autograph scores. The G major concerto (H. 406/W. 4) also exists in two versions; on this recording we play the beautifully embellished later one. It seems that Bach did not change the texture of the solo part of these pieces during his revisions so radically as in the late versions of some other concertos, so that features of the original, often very virtuoso, 'harpsichord-like' writing have remained untouched.

The harpsichord used on the recording, which I have already described in my notes to Vol. 1, is a large double-manual German instrument. Its sound differs greatly from that of French and Flemish types, and it was extremely exciting to notice during the recording sessions how natural all the passages which are difficult (or often nearly impossible) to realize in a satisfying way on these latter types sound on this instrument. This wonderful harpsichord has a beautifully singing treble accentuating the broad melodic lines. Through its sweet and soft

attack of tone it gives the player many possibilities for refined and dynamically shaded touch. Also the above mentioned virtuoso elements (especially in the concertos in A major and F major) come to life excellently on this instrument, supported by its rich and strong sound and making use of the 16-foot stop.

© **Miklós Spányi 1995**

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 third 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.

Das frühe musikalische Leben des zweiten am Leben gebliebenen Sohnes Johann Sebastian Bachs, **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-88), wurde von den Tätigkeiten seines stets beschäftigten und schließlich berühmten Vaters beherrscht. Während seiner Jugend in Leipzig wurden seine Dienste häufig in Anspruch genommen, um jene Stimmen abzuschreiben, die fortwährend für Aufführungen gebraucht wurden, teils in den Leipziger Kirchen, für die sein Vater verantwortlich war, teils für die Zusammenkünfte des *Collegium musicum*, eines Ensembles aus hauptsächlich Laienmusikern (darunter viele Universitätsstudenten), die sich regelmäßig versammelten, um Kammermusik zu spielen. Zu den Werken, die Emanuel noch als Jüngling kopierte, gehörte Sebastian Bachs berühmtes *Cembalokonzert in d-moll*, ein Stück, das er ziemlich sicher selbst spielte, und das vielleicht eine Rolle für seine Auffassung davon spielte, wie man ein Konzert für ein Tasteninstrument schreiben könnte. Offensichtlich war sich der junge Komponist der Möglichkeiten eines solchen Konzerts bewußt, vermutlich für seine eigenen Aufführungen: es war in seinen Jahren als Universitätsstudent, zunächst in Leipzig, dann in Frankfurt (Oder), daß er die drei Soloklavierkonzerte schrieb, die auf der ersten CD dieser Serie zu finden sind (H. 403-405/W. 1-3, 1733-37; BIS-CD-707).

Die drei Konzerte auf der vorliegenden CD stammen aus Emanuels frühen Jahren in Berlin, wohin er nach vollendeter Universitätsausbildung übersiedelte, und wo er 1738 Mitglied des musikalischen Etablissements am Hofe Friedrichs des (in Kürze werdenden) Großen wurde. Neben seinen höfischen Pflichten als Generalbaßspieler beteiligte er sich anscheinend an privaten oder halböffentlichen

Zusammenkünften des musikalischen Berlin, und es war vermutlich für solche Gelegenheiten, daß er diese Konzerte komponierte (und spielte). Wie die Klavierkonzerte seines Vaters wurden diese Stücke für einen Klaviersolisten geschrieben, zusammen mit zwei Violinen, Bratsche und „Baß“ (vermutlich ein von einem Kontrabaß verdoppeltes Cello). Es darf angenommen werden, daß die Streicherstimmen ursprünglich von nicht mehr als einem oder zwei Spielern je Stimme gespielt wurden, wodurch diese Konzerte sehr wohl in relativ großen, privaten Räumlichkeiten gespielt werden konnten, zusammen mit anderen, kleineren kammermusikalischen Werken.

Das früheste Konzert hier, H. 406/W. 4 in G-Dur, wurde nur ein Jahr nach seinem unmittelbaren Vorgänger, H. 405/W. 3, komponiert, aber in gewisser Hinsicht scheint es einer völlig anderen Musikwelt zu entstammen. Während seine früheren Studentenwerke nach wie vor in dem damals recht altmodischen, nördlichen Stil komponiert worden waren, der für die Musik seines Vaters so charakteristisch war, weist dieses Konzert deutliche Zeichen dafür auf, daß der 24-jährige Komponist den modernen italienischen Stil jener Musiker übernehmen wollte, die Friedrich jetzt um sich herum versammelte. Vom Anfang des ersten Satzes an, mit seiner graziösen Melodie über einem festen Baß, bis zu den geschwind dahinfließenden, tänzerischen Motiven des letzten Satzes, ist dieses Werk von dem für den galanten Stil typischen, leichten, graziösen Behagen geprägt. Selbst der Solopart ist von einer maßvollen Zurückhaltung geprägt, und vermeidet größtenteils die eklatante Virtuosität, die bei Konzerten damals gebräuchlich war.

In seinem ersten Berliner Konzert verwendet Emanuel ein damals für sowohl deutsche als auch italienische Komponisten typisches Verfahren, indem er starke Kontraste zwischen den Streichern und dem Solocembalo vermeidet: dieses unterscheidet sich nie wesentlich von dem von den Streichern vorgestellten Material. Die Solostimmen in Konzertsätzen waren traditionell größtenteils aus ziemlich weitschweifigen Figurationen aufgebaut gewesen, die die Fähigkeiten des Virtuosen ausnutzten, hin und wieder mit Anspielungen auf das anfangs vom Streicher-tutti gebrachte Material. Bereits während seiner Studienzeit scheint aber Emanuel Bach ein besonderes Interesse für die Möglichkeiten musikalischer Beziehungen zwischen diesen beiden Beteiligten gehegt zu haben. Daß sie in H. 406/W. 4 kon-

sequent so glatt wie möglich miteinander kombiniert werden, scheint somit kein Zufall zu sein, sondern ein bewußter Versuch, eine bestimmte Art von Beziehung zu schaffen, bei welcher Solo und Tutti möglichst reibungslos zusammenwirken. In späteren Konzerten kehrte er manchmal zum Modell dieses Werkes zurück, aber häufiger noch ließ er dem Solisten eine Art individuelle Identität zukommen, durch welche sich dieser von der Streichergruppe trennte. Im ersten Satz des ersten Konzerts auf dieser CD, H. 410/W. 7 in A-Dur (1740 komponiert), bringt beispielsweise der Solopart nie das Anfangsthema der Streicher in einer Form, die der ursprünglichen auch nur ähnlich wäre, und bei seinem ersten Einsatz stellt er sich als virtuoser Spieler von Figuren vor, die ausschließlich für ein Tasteninstrument geeignet sind. Nur im zweiten Satz tritt der Solist als ausdrucksvolle Stimme hervor, die ihre improvisatorischen Fähigkeiten an den Tag legt, und im dritten Satz vereinigt er sich mit den Streichern in einem eleganten, schwebenden Tanz. Das dritte Konzert auf der CD, H. 414/W. 12 in F-Dur (1744 geschrieben) ist nach einem ganz anderen Prinzip aufgebaut: nach einem aufdringlich altmodischen Anfangstutti (mit einem selbstbewußten, imitativen Kontrapunkt am Beginn und einem gewaltigen Unisono am Schluß) erscheint der Solist mit einer kantablen Linie, die ihn mit einem völlig verschiedenen Charakter identifiziert. Im gesamten Verlauf des Satzes werden diese beiden musikalischen Charaktere immer wieder einander gegenübergestellt. Nach einem langsamen Satz, in welchem die Relation zur größeren Gruppe weitgehend dieselbe ist, wird der Solist schließlich im letzten Satz in einer flüchtigen Tollerei mit dem Streichertutti mitgerissen.

© **Jane R. Stevens 1995**

Bemerkungen des Interpreten

Es ist nie eine einfache Aufgabe, eine Gesamtausgabe durchzuführen, insbesondere wenn es sich um Werke eines frühen Komponisten handelt. In dieser Serie bringen wir sämtliche zweifellos authentische Werke von Carl Philipp Emanuel Bach für Tasteninstrument solo und begleitendes Ensemble: 52 Konzerte und 12 Sonatinen. Da dies der erste Versuch in der Geschichte der Schallplatte ist, eine vollständige Ausgabe dieser herrlichen Werke zu realisieren — bisher waren sogar Einzelaufnahmen der Konzerte Seltenheiten — und da es unser Ziel ist, einen allgemeinen

Überblick der Aufführungsmöglichkeiten dieser Werke zu geben, haben wir unsere Aufnahmen auf einer intensiven Erforschung der vorhandenen Quellen der Stücke und der authentischen Aufführungspraxis basiert. Wir verwenden ausschließlich Originalquellen und spielen auf Instrumenten, die wohl nicht die einzigen, aber zumindest einige der Möglichkeiten aus dem sehr großen „authentischen“ Instrumentarium darstellen. Kommentare zu den Werken wurden von hervorragenden Musikwissenschaftlern des Herausgeberteams der neuen Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Ausgabe geschrieben, die an der University of Maryland in den USA erscheint.

Das komplizierteste Problem wird von der großen Anzahl verschiedener Fassungen der Konzerte verursacht. Rachel Wade, Hauptredakteur der C.Ph.E.-Bach-Ausgabe, wies schon im Bookletkommentar zur ersten CD dieser Serie darauf hin, daß Bachs Kompositionsvorgang selten mit der ersten Vollendung der Partitur beendet war: er fuhr fort, seine Werke zu korrigieren, umzuschreiben und zu verzieren, häufig bis in sein hohes Alter hinein, wobei er vermutlich eine immer höhere Perfektion und präzisere Notation der damaligen (und seiner eigenen) Aufführungspraxis erstrebte. Unter den verschiedenen Fassungen versuchten wir, jene auszuwählen und zu spielen, die vermutlich den endgültigen Intentionen des Komponisten am ehesten entspricht.

Da die 64 Werke unserer Aufnahmeserie einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren umspannen, wurden wir auch vor die Frage der historisch korrektesten Wahl der Soloinstrumente gestellt. Wenn wir davon ausgehen, daß C.Ph.E. Bach einige seiner frühen Werke auch in späteren Jahren aufführte (und die zahlreichen Detailänderungen so vieler Konzerte scheinen diese Vermutung zu bestätigen), könnte er sie auf zahlreichen verschiedenen Instrumenten gespielt haben. Wahrscheinlich wurden einige der Veränderungen und Revisionen durch neue Modelle der Tasteninstrumente inspiriert. Die Zeit, in der Emanuel Bach lebte, war hinsichtlich der Entwicklung der Tasteninstrumente die spannendste und lebendigste der gesamten Musikgeschichte! Im Laufe des ganzen 18. Jahrhunderts war die friedliche Koexistenz der ganz verschiedenen Instrumententypen, die wir heute „Cembalo“ oder „Fortepiano“ nennen (und die damals, je nach der verwendeten Sprache, „Harpsichord“, „Clavier“ oder „Clavecin“ hießen) völlig natürlich. Aus

diesem Grunde dürfen wir die Möglichkeit nie außer acht lassen, daß frühe Konzerte auch auf späteren Instrumententypen gespielt worden sind (z.B. einige Arten des Hammerflügels), oder daß man späte Konzerte (vielleicht ein wenig altmodisch) z.B. auf dem Cembalo spielte. Nicht einmal die Faktur war entscheidend: im goldenen Zeitalter des Improvisierens veränderten die Ausführenden mit Leichtigkeit Details der Partitur während des Spielens.

Obwohl C.Ph.E. Bach möglicherweise schon in seinen frühen Jahren in Leipzig die ganz frühen Typen der Tasteninstrumente mit Hämmern kannte (genau wie sein Vater), finde ich persönlich, daß ein Cembalo für Emanuels frühe Konzerte geeigneter ist. Auf der vorliegenden CD spielen wir aber späte Fassungen dieser Werke, revidiert und an zahlreichen Stellen verziert. Diese Fassungen der Konzerte in A-Dur (H. 410/W. 7) bzw. in F-Dur (H. 415/W. 12) sind in den sich heute in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums befindenden Quellen erhalten, und sie unterscheiden sich manchmal erheblich von den autographen Partituren. Das Konzert in G-Dur (H. 406/W. 4) existiert ebenfalls in zwei Fassungen; bei dieser Aufnahme spielten wir die schön verzierte, spätere Version. Es scheint, daß Bach das Notenbild des Soloparts dieser Stücke bei seinen Revisionen nicht so radikal veränderte, wie in den späteren Fassungen einiger anderer Konzerte, so daß Charakteristika der originalen, häufig sehr virtuosen, „cembaloartigen“ Schreibweise erhalten blieben.

Das bei dieser Aufnahme verwendete Cembalo, das ich in meinem Kommentar zu BIS-CD-707 bereits beschrieb, ist ein großes, zweimanualiges, deutsches Instrument. Sein Klang unterscheidet sich sehr von jenem der französischen und flämischen Typen, und es war äußerst spannend, während der Aufnahmen zu beobachten, wie natürlich alle Passagen auf diesem Instrument klingen, die auf den oben genannten Modellen nur schwierig, oder manchmal fast unmöglich zu spielen waren. Dieses wunderbare Cembalo hat einen schön singenden Diskant, der die breiten Melodielinien unterstreicht. Durch seine süße und sanfte Ansprache bietet es dem Spieler viele Möglichkeiten zum verfeinerten und fast dynamisch differenzierten Anschlag. Auch die oben erwähnten, virtuoson Elemente (besonders in den Konzerten in A-Dur und F-Dur) kommen auf diesem Instrument durch seinen

reichen, kraftvollen Klang und durch Gebrauch des 16-Fußregisters vorzüglich zum Vorschein.

© **Miklós Spányi**

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. Flämisches 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 dritte 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.

Quand **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788), le second fils vivant de Johann Sebastian Bach, entreprit sa carrière musicale, cette dernière fut dominée par les activités de son père, un homme toujours occupé qui finit par être célèbre. Pendant son adolescence à Leipzig, il fut souvent engagé dans la copie de parties dont on avait continuellement besoin pour des exécutions musicales dans les églises de Leipzig desquelles son père était responsable, et pour les rencontres du *Collegium musicum*, un groupe composé en majeure partie de musiciens amateurs (dont plusieurs étudiants universitaires) qui se rencontraient régulièrement pour faire de la musique de chambre. Parmi les œuvres que le jeune Emanuel copia se trouve le célèbre concerto pour clavecin en ré mineur de Sebastian Bach, une pièce qu'il joua très probablement lui-même et qui pourrait avoir contribué à ses propres idées quant aux façons dont on pouvait écrire un concerto pour un instrument à clavier. Le jeune compositeur discerna clairement les possibilités d'un tel concerto, vraisemblablement pour ses propres concerts: c'est au cours de ses années à l'université, d'abord à Leipzig, puis à Francfort-sur l'Oder, qu'il écrivit les trois concertos pour instrument à clavier solo présentés sur le premier disque de cette série (H. 403-405/W. 1-3, 1733-37; BIS-CD-707).

Les trois concertos sur ce disque datent tous des premières années d'Emanuel à Berlin, la ville où il se rendit à la fin de ses études universitaires et où, en 1738, il devint membre des autorités musicales à la cour du prince qui devait devenir Frédéric le Grand. En plus de son service à la cour sur les instruments de continuo, il semblerait avoir participé à des réunions privées ou semi-publiques de la communauté musicale de Berlin et c'est probablement pour de tels rassemblements qu'il

composa (et exécuta) ces concertos. Comme les concertos pour instruments à clavier accompagnés de son père, ces pièces furent écrites pour un instrumentiste soliste accompagné de deux violons, alto et "basse" (probablement une partie de violoncelle doublée par une contrebasse). Il est plausible que les parties de cordes fussent originalement jouées par un ou deux instrumentistes par partie, de sorte que ces concertos pourraient bien avoir été exécutés dans des salles relativement grandes de maisons privées en compagnie d'autres œuvres de chambre plus réduites.

Le plus ancien des concertos ici, H. 406/W. 4 en sol majeur, fut composé un an seulement après son prédécesseur immédiat, H. 405/W. 3; mais, sous quelques aspects, il semble provenir d'un monde musical complètement différent. Tandis que ses œuvres estudiantines antérieures se sont obstinées dans le style nordique déjà un peu dépassé, style si caractéristique de la musique de son père, ce concerto montre de nets signes du désir du compositeur de 24 ans d'adopter le style italianisé moderne des musiciens dont Frédéric s'entourait. Du début du premier mouvement, avec sa gracieuse mélodie sur une basse stable, jusqu'aux patrons de danse coulant rapidement du dernier mouvement, cette œuvre respire la légèreté et l'aisance élégante qui caractérisent le style *galant*. Même la partie solo garde un certain décorum, évitant dans une large mesure la virtuosité crierde qui était une convention courante du concerto.

Dans ce premier concerto de Berlin, Emanuel adopte une manière typique des compositeurs allemands et italiens de concertos de cette époque, évitant les grands contrastes de matériau musical entre le groupe des cordes et le clavecin solo qui ne s'éloigne jamais beaucoup de l'exemple donné par les cordes. Les parties solos dans les mouvements du concerto ont par tradition été formées en majeure partie de figures plutôt décousues, exploitant les capacités de l'exécutant virtuose tout en faisant des allusions occasionnelles aux matériaux mélodiques introduits au début par le *tutti* des cordes. Emanuel Bach semblait s'être intéressé, même dans ses années d'études, aux relations musicales possibles entre ces deux participants. La cohérence avec laquelle ils sont combinés dans H. 406/W. 4 d'une manière aussi coulante que possible n'est probablement donc pas un pur accident mais bien un effort timide d'arriver à une certaine sorte de relation dans laquelle solo et *tutti* collaborent avec un minimum de friction. Dans les concertos suivants, il revint

parfois au modèle de relation observé dans cette œuvre; mais, le plus souvent, il cerna le solo d'une sorte d'identité individuelle qui le distingua du groupe des cordes. Dans le premier mouvement du premier concerto sur ce disque, H. 410/W. 7 en la majeur (composé en 1740) par exemple, le solo ne présente jamais le thème d'ouverture des cordes dans quoi que ce soit de semblable à sa forme originale et il se définit dans la première entrée comme un exécutant virtuose de figures appropriées uniquement au clavier. Ce n'est que dans le second mouvement que le solo émerge comme une voix expressive, montrant maintenant ses capacités improvisatoires tandis que dans le troisième, il se joint aux cordes dans une danse élégante et posée. Le troisième concerto ici, H. 414/W. 12 en fa majeur (écrit en 1744), met au point un principe bien différent: après un début *tutti* offensivement à l'ancienne (avec du contrepoint imitatif timide au départ et une ligne à l'unisson autoritaire à la fin), le solo entre avec une ligne chantante qui l'identifie à une sorte de caractère complètement différent. Tout au long du mouvement, ces deux caractères musicaux continuent de s'affronter. Après un mouvement lent dans lequel il poursuit en gros la même relation avec un groupe plus grand, le solo est finalement balayé dans le dernier mouvement comme une farce passagère par le *tutti* des cordes.

© **Jane R. Stevens 1995**

Notes de l'exécutant

De réaliser une édition complète n'est jamais une tâche facile, surtout s'il s'agit des œuvres d'un compositeur ancien. Dans cette série, nous présentons toutes les œuvres indubitablement authentiques de Carl Philipp Emanuel Bach pour instrument à clavier solo et ensemble accompagnateur: 52 concertos et 12 sonatines. Comme c'est le premier essai de l'histoire du disque d'enregistrement intégrale de ces œuvres merveilleuses — des enregistrements à l'unité de ces concertos ont même été des raretés jusqu'à nos jours — et parce que notre but est de donner une vue d'ensemble des possibilités d'exécution de ces œuvres, nos enregistrements sont basés sur la recherche intensive à partir des sources existantes des pièces ainsi que sur l'usage de l'exécution authentique. Nous faisons de la musique exclusivement à partir des sources originales et sur les instruments qui représentent, sinon la seule possibilité, du moins l'une des possibilités du très large éventail d'instruments

“authentiques”. Les commentaires sur les œuvres sont écrits par d’éminents musicologues faisant partie de l’équipe de la rédaction de la nouvelle Edition Carl Philipp Emanuel Bach éditée à l’Université du Maryland aux Etats-Unis.

Le problème le plus compliqué est causé par les versions énormément différentes des concertos. Comme Rachel Wade, l’éditeur général de l’Edition C.P.E. Bach, l’a mentionné dans les commentaires du premier disque de cette série, le processus compositionnel de Bach était rarement terminé après le premier achèvement de la partition: il continuait de corriger, de réécrire et d’embellir ses propres œuvres souvent jusque dans ses dernières années, recherchant probablement toujours plus de perfection et une notation plus précise de l’usage d’exécution admise (et de celle de Bach). A partir des différentes versions, nous nous sommes efforcés de choisir et d’interpréter la version possiblement la plus proche des intentions finales du compositeur.

Comme les 64 œuvres de notre série d’enregistrements couvrent une période de plus de 50 ans, nous affrontons aussi la question du choix historiquement le plus correct de l’instrument solo. Si nous assumons que C.P.E. Bach exécuta certaines de ses œuvres de jeunesse aussi dans ses années tardives, (et les nombreuses révisions de détail de tant de concertos semblent confirmer cette hypothèse), il pourrait les avoir jouées sur de nombreux instruments différents. Certains des changements et révisions furent probablement inspirés par des modèles plus nouveaux d’instruments à clavier. La période correspondant à la vie d’Emanuel Bach fut la période la plus excitante et la plus frappante du développement des instruments à clavier de l’entière histoire de la musique! Une coexistence amicale des types les plus différents d’instruments que nous appelons aujourd’hui “clavecin” ou “pianoforte” (appelé alors généralement “cembalo”, “Clavier” ou “clavecin”, selon la langue utilisée), était tout à fait naturelle tout au long du 18^e siècle. A cause de cela, nous ne pouvons jamais exclure les possibilités d’exécution des concertos de jeunesse sur des types plus récents d’instruments (par exemple certains types de pianofortes) ou (chose peut-être un peu démodée) d’exécution des concertos tardifs sur un clavecin par exemple. La structure musicale n’était même pas décisive: à l’âge d’or de l’improvisation, les interprètes changeaient facilement des détails dans la partition au cours de l’exécution.

Bien que C.P.E. Bach connaissait peut-être (comme son père d'ailleurs) les premiers types d'instruments à clavier actionnés par des marteaux dans ses premières années à Leipzig, je trouve personnellement un clavecin plus approprié aux premiers concertos d'Emanuel. Sur ce CD pourtant, nous jouons les versions tardives des œuvres, révisées et ornementées à plusieurs endroits. Ces versions des concertos en la majeur (H. 410/W. 7) et en fa majeur (H. 415/W. 12) sont conservées dans les sources disponibles à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles et, par endroits, elles diffèrent énormément des partitions autographes. Le concerto en sol majeur (H. 406/W. 4) existe aussi en deux versions; sur cet enregistrement, nous jouons la plus récente, celle à l'ornementation ravissante. Il semble que Bach ne changeât pas la structure de la partie solo de ces pièces au cours de ses révisions aussi radicalement que dans les versions tardives de quelques autres concertos, de sorte que des traits de l'écriture "de clavecin" originale, souvent très virtuose, est restée intacte.

Le clavecin utilisé pour cet enregistrement, instrument que j'ai déjà décrit dans mes commentaires dans le volume 1, est un grand instrument allemand à deux claviers. Sa sonorité diffère beaucoup de celle des types français et flamands et il était très excitant de remarquer, au cours des séances d'enregistrement, combien tous les passages difficiles (ou souvent presque impossibles) à exécuter de façon satisfaisante sur ces types ultérieurs sonnaient naturels sur cet instrument. Ce merveilleux clavecin est doté d'un aigu au chant ravissant qui accentue les grandes lignes mélodiques. Grâce à son attaque douce et souple, il permet à l'exécutant d'avoir un toucher raffiné et riche en nuances. Les éléments virtuoses mentionnés ci-haut (surtout dans les concertos en la majeur et en fa majeur) prennent vie avec excellence sur cet instrument, supportés par sa sonorité riche et puissante et l'emploi du jeu de 16 pieds.

© *Miklós Spányi* 1995

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'académie de musique Ferenc Liszt dans sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén. Il poursuivit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik à Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi a donné des concerts dans la

plupart des pays européens comme soliste sur quatre instruments à clavier (orgue, clavecin, clavicorde et piano-forte) et il a tenu la partie de continuo dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix de concours internationaux de clavecin à Nantes (1984) et Paris (1987). Miklós Spányi a déjà travaillé plusieurs années comme interprète et chercheur concentré sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il a aussi travaillé intensément à une renaissance du clavicorde, l'instrument préféré de C.P.E. Bach. Miklós Spányi enseigne présentement au conservatoire d'Oulu en Finlande. C'est son troisième disque BIS.

L'orchestre baroque hongrois **Concerto Armonico** fut fondé en 1983 par des étudiants à 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 Armonica a étudiée et interprétée avec beaucoup d'engagement. La direction artistique de l'ensemble est confiée à Miklós Spányi et Péter Szűts.

Péter Szűts est né à Budapest en 1965. Il obtint son diplôme de violon avec distinction à l'académie de musique Ferenc Liszt. Il est le cofondateur de l'orchestre baroque Concerto Armonico et il en est depuis le premier violon. Péter Szűts fait aussi partie du Trio Cristofori et il est un interprète respecté sur le violon moderne: il est membre du Quatuor Éder et premier violon de l'Orchestre du Festival de Budapest.

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord built in 1991 by Werner Stannat from the workshop of Michael Walker, Neckargemünd, after Hieronymus Albre Hass, Hamburg 1734

SOURCES

Concerto in A major, H. 410 (W. 7)

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

Concerto in G major, H. 406 (W. 4)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 618
2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887

Concerto in F major, H. 415 (W. 12)

1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; P 352
 2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal Brussels; B Bc 5887
 3. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; St 210
-

CONCERTO ARMONICO

Violins: Péter Szűts (leader)
Gergely Kuklis
Éva Posvanez
Piroska Vitárius
Erzsébet Rácz
László Paulik
Ágnes Kovács

Violas: Judit Földes
Balázs Bozzai

Cello: Balázs Máté

Double bass: György Schweigert

Harpsichord: Miklós Spányi

Concerto Armonico would like to thank Triola-Corvinus Alapítvány (foundation) for acquiring the sources.



RECORDING DATA

Recorded in November 1994 at the Angyalföld Reformed Church (Angyalföldi református templom), Budapest, Hungary

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Stephan Reh

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; STAX headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens 1995 (the music); © Miklós Spányi 1995 (performer's notes)

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-708 © 1994 & © 1996, BIS Records AB, Åkersberga.



Péter Szűts
Photo: © Andrea Felvégi



At the recording sessions
Photo: András Révész

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

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

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

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

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

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

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

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

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

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

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

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

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

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

BIS-CD-1086

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

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

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

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

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

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

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

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

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

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

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

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

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

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

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

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



The harpsichord used on this recording