



CD-867 DIGITAL



Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos – Volume 8

Miklós Spányi, *tangent piano*
Concerto Armonico • Péter Szűts

Complete Edition 15



Miklós Spányi

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in G major, H. 444 (W.34)** *(M/s)* **25'28**

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro di molto</i> | 11'34 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 7'57 |
| 3 | III. <i>Presto</i> | 5'52 |

Concerto in F major, H. 443 (W. 33) *(M/s)* **26'01**

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegretto</i> | 9'32 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 8'54 |
| 6 | III. <i>Allegro assai</i> | 7'32 |

Concerto in B minor, H. 440 (W.30) *(M/s)* **28'13**

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Allegro di molto</i> | 10'32 |
| 8 | II. <i>Adagio</i> | 9'31 |
| 9 | III. <i>Allegro</i> | 8'10 |

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico (performing on period instruments)

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

Cadenzas in *Concerto in G minor*: original.

Cadenzas in *Concertos in F major and B minor*: improvised at the recording sessions.

INSTRUMENTARIUM

Tangent piano built in 1993 by Ghislain Potvlieghe, Ninove (Belgium),
after Baldassare Pastori, 1799

In the early and mid-1750s the Prussian capital of Berlin was the scene of lively musical activity. The thriving musical establishment founded and maintained by Friedrich II (better known as Frederick the Great) was not yet threatened by the Seven Years' War (although war clouds were gathering on the horizon); and outside the court, several members of the Prussian aristocracy had assembled small musical organizations of their own in and around Berlin. Conversation and debate about musical issues were equally active, as evidenced by the treatise on musical poetics published in 1752 by Christian Gottfried Krause, and by the musical journals issued between 1749 and 1762 by the sometimes pugnacious critic Friedrich Wilhelm Marburg. And in 1752 the King's highly favoured flute player and personal teacher, Johann Joachim Quantz, published his *Essay on playing the Traverse Flute*, a manual directed at players with a wide range of musical abilities and sophistication.

By 1753, the year of the earliest work in this eighth volume of his concertos, Carl Philipp Emanuel Bach had been in Frederick's service for fifteen years, a time during which he had become well established as a composer and performer in the Berlin musical community, and had acquired something of an international reputation as a keyboard composer. Yet despite this growing reputation – and the evident quality of his compositions – he had not gained particular favour in the eyes of his employer, who showed no inclination to promote him beyond his lowly official post as keyboard accompanist. Emanuel's awareness of the limitations on his official career may well have led to the increasing diversification of his compositions during the 1750s. Whereas in the past he had chiefly cultivated the more important keyboard genres of sonatas and accompanied concertos, these genres became less dominant in his output, which now included solo keyboard fugues, pieces in imitation of the French *pièce de caractère* and little minuets and polonaises for beginners – all types of music that were in demand by the burgeoning amateur market. He also directed his efforts towards the small pieces for voice with keyboard accompaniment called *Lieder*, contributing first to collections by Marburg and by Krause and the Berlin poet Karl Wilhelm Ramler, and finally issuing his own collection of songs to texts by Christian Fürchtegott Gellert in 1758. In 1753 he met Quantz on his own ground with the publication of a performance manual, the *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, which was soon recognized as the authoritative text on keyboard playing.

All these activities (whether or not in conjunction with changes in particular performance circumstances) coincide with a change in the degree of his attention to the keyboard concerto: after about 1750 he wrote concertos in smaller numbers and with less regularity. The reduction in numbers does not seem to reflect a lack of interest, however, for the artistic quality of these

pieces is at least as high as in the concertos of the preceding decade. The concertos of the 1750s are often even more individual than their predecessors, with a comparable intensity of expression in nearly every work that builds on the experience of nearly twenty years in the composition of concertos for the harpsichord and pianoforte. It may come as a surprise, then, to learn that the first concerto on this disc was designated by the composer to be 'for organ or [stringed] keyboard' – especially since the music itself bears no signs that distinguish it from Emanuel's other concertos.

The sudden appearance of this new instrumental designation seems to have resulted not from a general wish to diversify his music and thus its audience, but rather from specific circumstances. Emanuel's employer, Frederick, was not the only member of his family with an interest in music. His younger sister, the Princess Anna Amalia, had from her childhood practised diligently on both the clavichord and the harpsichord; she also tried her hand at composing, and began early to collect the library of musical scores for which she is best known to posterity. Around 1755, she developed a keen interest in playing the organ. In the same year she became Abbess of the secularized convent of Quedlinburg, from which she derived – for the first time – a substantial income of her own. She continued to live in Berlin where she could patronize and participate in musical events, and where she built a new organ in her residence. Its disposition was grander and its compass greater than those of most house organs. It seems to be no coincidence, then, that almost all of Emanuel Bach's works designated for the organ were composed in the years from 1755 to 1759: five organ sonatas and a prelude, all explicitly for the princess, an organ fugue, and – perhaps rather unexpectedly – two organ concertos, H. 444 (W. 34) of 1755, the one included in this volume, and H. 446 (W. 35), composed in 1759.

Although as a music patron Amalia was not easy to please (as evidenced by some of her caustic criticisms of composers whose works she considered to reflect a lack of contrapuntal skill), she appears to have had respect for Emanuel Bach's musical craft, and there is no evidence that her relations with him were other than cordial. Bach, for his part, would surely have welcomed the patronage of a member of the royal family. At the same time he was apparently careful to write music that would appeal to a larger audience as well. In the years around 1760, when the war that had broken out in 1756 was frequently threatening Berlin itself, and when many upper-class households (including that of Amalia) had temporarily deserted the city for safer places, many Berlin musicians were forced to seek employment elsewhere. Emanuel Bach, in contrast, continued to derive sufficient income from his publications to enable him to survive the war. In 1760 he dedicated to Amalia a set of sonatas 'with varied reprises' that proved pop-

ular enough to justify two subsequent sequels.

Unfortunately we have no documents to tell us how Amalia received Emanuel's various offerings; letters that she is alleged to have written him have long since disappeared. It seems not unlikely, however, that the 'Passion Cantata' that he completed in 1770 (H. 776/W. 233) resulted from a request from Amalia to set a text that she herself had not been able to compose to her own satisfaction. And when he finally left Berlin in 1768 to take up a new position in Hamburg, Amalia conferred on him the title of *Ehrenkapellmeister* (Honorary Music Director).

The first of the two concertos that Bach may well have composed with Amalia (and her house organ) in mind, H. 444 (W. 34) in G major (1755), became one of his most popular concertos, copied numerous times and eventually arranged by the composer for flute. Like the B minor concerto, H. 440 (W. 30), which was composed just two years earlier, this work reflects Bach's tendency toward increasing the differentiation of the three movements. Just a decade earlier, all three movements of his concertos – while in different metres and tempos – were often in essentially the same form and of approximately the same length; even though the slow middle movement was frequently of a pathetic character, and the last more dance-like than the first, all the movements seemed relatively consistent in musical expression. Now, however, the first movement tends to be significantly longer than the others, and more obviously serious, with intricate structural details that work out subtle relationships between the solo keyboard and the larger string orchestra. In both the G major and B minor concertos (the first and last works on this disc), for instance, the solo enters with distinctly individual music of its own that has, in fact, been derived from the orchestra's principal material and is subsequently juxtaposed with it. The expressiveness of the slow movements, similarly, is intensified by subtle relationships of solo and tutti as well as by unexpected and highly sophisticated harmonic twists. And despite the obvious dance basis of the last movements, they evince in both these works an intensity that borders on the fierce.

The second concerto on this disc, H. 443 (W. 33) in F major, composed in the same year as H. 444 (W. 34), has a far less intense character than its companions here, as well as a more expansive harmonic style, attributes that have sometimes made it appear more 'modern' to twentieth-century ears; today, at any rate, it is one of the best-known of Bach's concertos. The elegant balance of the first movement and the restrained pathos of the second give way in the conclusion to the strings' fiery exuberance, tempered still by the solo's persistent elegance and delicate assertions of an overriding sense of equilibrium.

© Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 1999

Performer's remarks

C.P.E. Bach's organ concertos – why have they not been recorded on the organ?

According to the *Nachlaß-Verzeichnis*, the catalogue of C.P.E. Bach's estate, two of Bach's keyboard concertos were meant 'für Orgel oder Clavier', indicating that they can equally well be performed on the organ and on various types of stringed keyboard instruments.

Bach may have composed his two organ concertos for special occasions: in 1755 the Princess Anna Amalia (Frederick the Great's sister) had an organ built in her palace by Johann Peter Migend, a pupil of Joachim Wagner who was the most important Berlin organ builder of the period. Emanuel Bach also composed four organ sonatas for her and a solemn, prelude-like 'Sonata' also intended for performance on the organ. Anna Amalia was a passionate keyboard player and a keen organist. Her splendid instrument comprised 23 stops disposed on two manuals and pedal and had an unusually large compass for the time: C to f^3 on the manuals and C to d^1 chromatically on the pedal.

The first performances of Bach's organ concertos were undoubtedly given on Anna Amalia's organ at one of her regular musical events. We can presume, however, that these works had a further life as 'clavier' concertos rather than as concertos for the organ and that Emanuel Bach himself later performed them on stringed keyboard instruments. Besides the manuscripts entitling them either for organ or for both types of instruments, there are copies of the concertos surviving that only refer to the 'cembalo'. Performing these concertos on organs other than that of Anna Amalia would have presented problems in that most German organs had a manual compass from C to c^3 or d^3 , often with some sharps missing and at least without C sharp in the bottom octave. Both of Emanuel Bach's organ concertos (as well as his organ sonatas) reckon with the extra top notes of Anna Amalia's organ and with a fully chromatic bass. On organs of more restricted compass the player was obliged to make some changes in the solo part: either recomposing certain high passages or playing them an octave lower. One further possibility would be to play the crucial right-hand passages using a 4-foot registration on a separate manual but this would also necessitate certain compromises. Such modifications are well documented by some 18th-century manuscripts of Bach's organ sonatas as well as by the unauthorized posthumous first edition.

A more convenient solution was and is to perform both concertos on a stringed keyboard instrument. In the second half of the 18th century the full five-octave compass (FF– f^3) became almost universal on German harpsichords and pianos. The concertos do not require pedals. The

textures of the solo part do not differ from other keyboard concertos by Emanuel Bach from the 1750s and they display precisely the same type of figuration. This means that both works are perfectly suited to stringed keyboards.

Both concertos were later revised by the composer who added various embellishments. Updating his compositions by adding embellishments was part of Emanuel Bach's 'normal' procedure at this time but in this instance his additions to the concertos may be significant as regards the choice of instrument: long held notes furnished with trills or transformed into melodic embellishments using shorter note values make the younger versions more suitable for performance on stringed keyboard instruments than the early ones which, on the other hand, are well suited to the organ which can hold long notes.

To the second organ concerto, in E flat major (H. 446/W. 35, to be included in volume IX in this series), Bach later added two horns. It is my view that this would have been superfluous if the composer had had an organ performance in mind. The timbre of the 18th-century horn is often so close to that of the bass and tenor registers of the early pianos that horns in the orchestra mix very well with the sound of the piano, supporting it especially in the *tutti*s.

Further evidence in support of performing the G major 'organ' concerto on a stringed keyboard instrument lies in one of the surviving cadenzas (performed on this disc) to the first movement: besides a low BB (never found on German organs) it also contains some very pianistic passages.

All this evidence, apart from the difficulty of finding a historical organ of suitable compass, pitch and temperament, has persuaded me to record both 'organ' concertos on an early piano (in this case the tangent piano). We wished also to avoid changes or compromises due to restrictions in compass and one of the principles that we have observed in this series has been that of recording the latest versions of each work. Though I find that the early versions of both organ concertos sound perfect on the organ, the later versions seem more genuinely to be 'clavier' concertos.

Sources

Most of the sources of the G major concerto, H. 444 (W. 34) contain the earlier, less richly embellished version. Bach may have revised this work in his late period. Our main source for the late version was the revised autograph score from Berlin. The sources of the F major concerto, H. 443 (W. 33) only differ in minor details. Again, the autograph survives and it has served as the basis of our recording. The B minor concerto, H. 440 (W. 30) is one of Bach's most mature

and prominent keyboard concertos, certainly meant for himself. This is evident from the very severe technical demands of the solo part. The composition was but 'little known' as Bach's note states on the cover. Indeed, only a few sources survive as Bach may have retained the work for his own performances for a long time. Besides the autograph score we have also made wide use of the manuscript set of parts in the library of the Brussels Conservatory which were copied by that ardent collector of Bach's music, Johann Jakob Heinrich Westphal. A reliable manuscript set of parts from Berlin has also been compared.

Cadenzas

Original cadenzas survive to both the G major (H. 444/W. 34) and the B minor (H. 440/W. 30) concertos. To the G major work there is a whole set of cadenzas from which I have selected the ones performed on this disc. The surviving original cadenzas to the first and second movements of the B minor concerto may have been intended for students or amateurs as they are short and modest and thus contradict the brilliant and exceptional character of the work. As I did not find them in the least inspiring I decided to improvise cadenzas to both movements.

© Miklós Spányi 1999

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 teaches at the Oulu Conservatory in Finland. He is currently preparing the complete edition of C.P.E. Bach's keyboard works for the publisher Kōnemann Music, Budapest. He records regularly for BIS.

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performing practice

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

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

Anmerkung des Übersetzers: Um sprachliche Unförmigkeiten in der deutschen Übersetzung zu vermeiden, wurde „keyboard“ nicht als „Tasteninstrument“ übersetzt, sondern durchwegs als „Klavier“. „Klaviermusik“ ist also z.B. nicht als Musik für ein (modernes) Klavier zu verstehen, sondern als Musik für ein Tasteninstrument.

Anfang und Mitte der 1750er Jahre war die preußische Hauptstadt Berlin Schauplatz lebhafter musikalischer Aktivitäten. Die von Friedrich II. (als Friedrich der Große besser bekannt) gegründeten und geführten, gedeihenden musikalischen Einrichtungen wurden noch nicht vom siebenjährigen Krieg bedroht (obwohl sich die Kriegswolken am Horizont auf-türmten); außerhalb des Hofes hatten Mitglieder der preußischen Aristokratie in Berlin und der Nachbarschaft eigene kleine musikalische Organisationen zusammengestellt, und die Debatten über musikalische Themen waren ebenfalls rege, wie man an der 1752 von Christian Gottfried Krause veröffentlichten Abhandlung über die musikalische Poetik sehen kann, sowie an den musikalischen Zeitschriften, die 1749-62 von dem gelegentlich streitsüchtigen Kritiker Friedrich Wilhelm Marpurg herausgegeben wurden. Und 1752 gab der hoch bevorzugte Flötist und persönliche Lehrer des Königs, Johann Joachim Quantz, seinen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* heraus, eine Anleitung, die sich an Spieler mit umfassenden musika-lischen Fähigkeiten und großer Kultiviertheit wendet.

Im Jahre 1753, als das früheste Werk in diesem achten Teil seiner Konzerte erschien, hatte Carl Philipp Emanuel Bach fünfzehn Jahre lang bei Friedrich gedient, in welcher Zeit er sich in den musikalischen Kreisen Berlins als Komponist und Interpret gut etabliert hatte, und er hatte als Klavierkomponist einen gewissen internationalen Ruf erreicht. Trotz dieses wachsenden Rufes – und der offensichtlichen Qualität seiner Kompositionen – hatte er in den Augen seines Arbeitgebers keinen besonders bevorzugten Platz erobern können; dieser zeigte gar keine Neigung dazu, ihn über seinen ziemlich niedrigen Rang als Klavierbegleiter hinaus zu be-fördern. Emanuels Wissen um die Begrenzungen seiner offiziellen Karriere kann sehr wohl ein Grund für die in den 1750er Jahren wachsende Vielfältigkeit seiner Kompositionen gewesen sein. Während er in der Vergangenheit hauptsächlich die wichtigeren Klaviergattungen der Sonaten und der begleiteten Konzerte gepflegt hatte, verloren jetzt diese Gattungen an Wichtigkeit in seinem Schaffen, das nun auch Fugen für Soloklavier umfaßte, Stücke in Imitation des französischen *pièce de caractère*, sowie kleine Menuette und Polonaisen für Anfänger – durch-wegs Musiktypen, die auf dem gedeihenden Amateurmarkt gefragt waren. Er widmete sich auch kleinen Liedern mit Klavierbegleitung, wobei er zunächst Beiträge zu Sammlungen von Mar-purg, Krause und dem Berliner Dichter Karl Wilhelm Ramler leistete, um schließlich 1758 eine eigene Liedsammlung zu Texten von Christian Fürchtegott Gellert herausgab. 1753 begegnete er

Quantz auf dessen eigenem Boden, indem er die Aufführungsanleitung *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* herausgab, die bald als maßgebender Text über das Klavierspielen anerkannt wurde.

Alle diese Tätigkeiten (ob im Zusammenhang mit Veränderungen der Aufführungsbedingungen oder nicht) fallen mit einer Veränderung seiner Einstellung zum Klavierkonzert zusammen: nach etwa 1750 schrieb er weniger Konzerte, auch nicht mehr so regelmäßig. Die geringere Anzahl scheint aber keinen Mangel an Interesse zu spiegeln, denn die künstlerische Qualität dieser Stücke ist mindestens so hoch wie jene der Konzerte des vorhergehenden Jahrzehnts. Die Konzerte der 1750er Jahre sind häufig sogar noch individueller als ihre Vorgänger, mit einer ausdrucksmäßigen Intensität in fast jedem Werk, die auf der Erfahrung aus nahezu zwanzig Jahren des Komponierens von Konzerten für Cembalo und Pianoforte basiert. Es mag also eine Überraschung sein, wenn man erfährt, daß das erste Konzert auf dieser CD vom Komponisten für Orgel oder Cembalo gedacht war – besonders da die Musik an sich keinerlei Besonderheiten aufweist, die sie von Emanuels übrigen Konzerten unterscheiden würden.

Das plötzliche Auftauchen dieser neuen instrumentalen Bestimmung scheint nicht einem allgemeinen Wunsch entsprungen zu sein, seine Musik und somit auch das Publikum abwechslungsreicher zu sehen, sondern eher spezifischen Umständen. Emanuels Arbeitgeber Friedrich war nicht das einzige Familienmitglied mit Interesse für Musik. Seine jüngere Schwester, die Prinzessin Anna Amalia, hatte von Kindesbeinen an sowohl Klavichord als auch Cembalo fleißig geübt – sie hatte auch Kompositionsversuche gemacht, und sie begann früh, die Bibliothek musikalischer Partituren zu sammeln, durch welche sie der Nachwelt am bekanntesten ist. Um 1755 begann sie, ein lebhaftes Interesse für das Orgelspiel zu entfalten. Im selben Jahr wurde sie Äbtissin des säkularisierten Klosters in Quedlinburg, von welchem sie – erstmalig – ein beträchtliches, eigenes Einkommen erhielt. Sie lebte weiterhin in Berlin, wo sie musikalische Ereignisse besuchen konnte, und sich daran beteiligen, und wo sie in ihrer Residenz eine neue Orgel baute. Ihre Disposition war großartiger, der Umfang größer als bei den meisten Hausorgeln. Also scheint es kein Zufall zu sein, daß fast sämtliche Werke Emanuel Bachs für Orgel in den Jahren 1755-59 komponiert wurden: fünf Orgelsonaten und ein Präludium, alle eigens für die Prinzessin, eine Orgelfuge, und – vielleicht ziemlich unerwartet – zwei Orgelkonzerte, H. 444/W. 34 (1755) und H. 446/W. 35 (1759).

Obwohl Amalia als musikalische Gönnerin nicht leicht zufriedenzustellen war (man sieht dies an einigen ihrer bissigen Kritiken solcher Komponisten, deren Werke ihrer Meinung nach einen Mangel an kontrapunktischem Geschick aufwiesen), scheint sie Emanuel Bachs musika-

lisches Können respektiert zu haben, und es gibt keine Anhaltspunkte dafür, daß ihre Beziehung zu ihm anders als herzlich war. Bach hätte seinerseits sicherlich die Förderung durch ein Mitglied der königlichen Familie begrüßt. Gleichzeitig war er offensichtlich darum besorgt, Musik zu schreiben, das auch ein größeres Publikum ansprechen sollte. In den Jahren um 1760, als der 1756 ausgebrochene Krieg häufig Berlin selbst bedrohte, und als viele Haushalte der oberen Klasse (darunter jener von Amalia) die Stadt vorübergehend zugunsten sichererer Orte verlassen hatten, sahen sich viele Berliner Musiker gezwungen, anderweitig eine Beschäftigung zu suchen. Als Kontrast gelang es Emanuel Bach, durch seine Veröffentlichungen so viel Einnahmen zu bekommen, daß er den Krieg überleben konnte. 1760 widmete er Amalia ein Heft Sonaten „mit variierten Reprisen“, das sich als so beliebt herausstellte, daß zwei Fortsetzungen angebracht waren.

Leider besitzen wir keine Dokumente, die uns erzählen könnten, wie Amalia Emanuels verschiedene Gaben empfang; die Briefe, die sie ihm angeblich schrieb, sind längst verschollen. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß die 1770 vollendete „Passions-Kantate“ (H. 776/W. 233) das Ergebnis einer Bitte Amalias war, einen Text zu vertonen, den sie selbst nicht zu ihrer vollen Zufriedenheit zu komponieren imstande gewesen war. Als er Berlin 1768 endgültig verließ, um in Hamburg einen neuen Posten zu übernehmen, verlich ihm Amalia den Titel „Ehrenkapellmeister“.

Das erste der beiden Konzerte, die Bach sehr wohl mit Amalia (und ihrer Hausorgel) in Gedanken komponiert haben mag, H. 444/W. 34 in G-Dur (1755), wurde eines seiner beliebtesten Konzerte, zahlreiche Male kopiert und später vom Komponisten für Flöte gesetzt. Wie das Konzert in h-moll, H. 440/W. 30, das nur zwei Jahre früher komponiert worden war, spiegelt dieses Werk Bachs Tendenz, die drei Sätze weiter zu differenzieren. Nur ein Jahrzehnt früher waren sämtliche drei Sätze seiner Konzerte – obzwar in verschiedenen Metren und Tempi – häufig mehr oder weniger in der gleichen Form und von annähernd gleicher Dauer; obwohl der langsame Mittelsatz häufig einen pathetischen Charakter hatte und der letzte tänzerischer als der erste war, wirkten sämtliche Sätze hinsichtlich des musikalischen Ausdrucks relativ einheitlich. Jetzt tendierte aber der erste Satz dazu, wesentlich länger als die anderen zu sein, und deutlicher seriös, mit intrikaten Details in der Struktur, die subtile Verbindungen zwischen dem Soloklavier und dem größeren Streichorchester erarbeiten. In sowohl dem G-Dur- als auch dem h-moll-Konzert (das erste bzw. letzte Werk auf dieser CD) erscheint beispielsweise das Solo mit einer deutlich individuellen, eigenen Musik, die aus dem Hauptmaterial des Orchesters abgeleitet worden ist und ihm später gegenübergestellt wird. Die Expressivität der langsamen Sätze wird auf ähnliche

Weise durch subtile Verbindungen zwischen Solo und Tutti intensiviert, sowie durch unerwartete, ganz raffinierte harmonische Wendungen. Obwohl die letzten Sätze eindeutig eine tänzerische Grundlage haben, strahlen sie in beiden Werken eine Intensität aus, die an Wildheit grenzt.

Das zweite Konzert auf dieser CD, H. 443/W. 33 in F-Dur, im gleichen Jahr wie H. 444/W. 34 komponiert, hat einen weitaus weniger intensiven Charakter als seine Genossen hier, außerdem einen expansiveren harmonischen Stil, Merkmale, durch welche es auf Ohren des 20. Jahrhunderts mitunter einen „modernerer“ Eindruck machte; heute ist es jedenfalls eines der bekanntesten Konzerte von Bach. Die elegante Ausgewogenheit des ersten Satzes und das zurückgehaltene Pathos des zweiten räumen am Schluß der feurigen Überschwenglichkeit der Streicher das Feld, die aber noch von der eindringlichen Eleganz des Solos und feinfühligem Andeutungen eines Gleichgewichtsgefühls gemäßigt wird.

© *Jane R. Stevens und Darrell M. Berg 1999*

Anmerkungen des Interpreten

C.Ph.E. Bachs Orgelkonzerte – warum wurden sie nicht auf der Orgel aufgenommen?

Laut Bachs Nachlaßverzeichnis waren zwei seiner Klavierkonzerte für „Orgel oder Clavier“ gedacht, was darauf schließen läßt, daß sie auf der Orgel und verschiedenen Arten besaiteter Tasteninstrumente gleichermaßen gut zu spielen sind.

Vielleicht komponierte Bach seine beiden Orgelkonzerte für besondere Gelegenheiten: 1755 ließ die Prinzessin Anna Amalia (die Schwester Friedrichs des Großen) in ihrem Palast eine Orgel von Johann Peter Migend errichten, einem Schüler Joachim Wagners, der damals der wichtigste Berliner Orgelbauer war. Emanuel Bach komponierte auch für sie vier Orgelsonaten, sowie eine feierliche, präludiumhafte „Sonata“, die ebenfalls für die Orgel gedacht war. Anna Amalia war eine leidenschaftliche Klavierspielerin und begeisterte Organistin. Ihr herrliches Instrument hatte 23 auf zwei Manuale und Pedal verteilte klingende Stimmen und besaß einen für damals ungewöhnlich großen Umfang: C bis f^3 auf den Manualen und C bis d^1 chromatisch im Pedal.

Die ersten Aufführungen von Bachs Orgelkonzerten wurden zweifelsohne auf Anna Amalias Orgel bei einer ihrer regelmäßigen Musiziergelegenheiten gespielt. Wir dürfen aber annehmen, daß diese Werke als „Klavierkonzerte“, eher als in der Eigenschaft als Orgelkonzerte, ein weiteres Leben hatten, und daß Emanuel Bach sie später auf besaiteten Tasteninstrumenten spielte.

Es gibt nicht nur die Manuskripte, in denen sie als entweder für Orgel oder für beide Instrumententypen bezeichnet werden, sondern auch überlieferte Kopien der Konzerte, die nur von „Cembalo“ sprechen. Diese Konzerte auf anderen Orgeln als jener der Anna Amalia zu spielen wäre problematisch gewesen, da die meisten deutschen Orgeln einen Manualumfang von C bis c³ oder d³ hatten, wobei manche „schwarze“ Tasten häufig fehlten, und zumindest ohne das Cis der tiefsten Oktave. Beide Orgelkonzerte von Emanuel Bach (und seine Orgelsonaten) rechnen mit den hohen Extratönen auf Anna Amalias Orgel und mit einem voll chromatischen Baß. Auf Orgeln mit begrenzterem Umfang mußte der Spieler einige Veränderungen des Soloparts vornehmen, indem er gewisse hohe Passagen entweder neu komponierte oder um eine Oktave tiefer spielte. Es wäre eine weitere Möglichkeit, die entscheidenden Passagen der rechten Hand mit einem 4-Fuß-Register auf einem separaten Manual zu spielen, aber dies würde ebenfalls gewisse Kompromisse notwendig machen. Solche Modifizierungen sind durch einige Manuskripte von Bachs Orgelsonaten aus dem 17. Jahrhundert bestens dokumentiert, sowie durch die nicht autorisierte Erstaussgabe.

Eine bequemere Lösung war und ist es, beide Konzerte auf einem besaiteten Tasteninstrument zu spielen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Umfang von fünf vollen Oktaven (FF–f³) auf deutschen Cembali und Klavieren fast Standard. Die Konzerte verlangen kein Pedalspiel. Das Satzbild des Soloparts unterscheidet sich nicht von anderen Klavierkonzerten der 1750er Jahre von Emanuel Bach, und weist genau dieselbe Art von Figuration auf. Dies heißt, daß beide Werke für besaitete Tasteninstrumente perfekt geeignet sind.

Beide Konzerte wurden später vom Komponisten revidiert, der verschiedene Verzierungen hinzufügte. Neufassungen der Kompositionen durch das Hinzufügen von Verzierungen zu machen war für Emanuel Bach ein normaler Vorgang, der aber im vorliegenden Fall hinsichtlich der Instrumentenwahl besonders aufschlußreich sein kann: lang ausgehaltene Töne, mit Trillern oder durch kürzere Notenwerte in melodische Verzierungen verwandelt, machen die neueren Fassungen für Aufführungen auf besaiteten Tasteninstrumenten geeigneter als die älteren, die andererseits für die Orgel gut geeignet sind, welche lange Töne auszuhalten vermag.

Zum zweiten Orgelkonzert in Es-Dur (H. 446/W. 35, folgt in Teil IX dieser Serie) fügte Bach später zwei Hörner hinzu. Meines Erachtens wäre dies überflüssig gewesen, wenn der Komponist an eine Orgelaufführung gedacht hätte. Der Klang eines Hornes aus dem 18. Jahrhundert steht häufig jenem des Baß- und Tenorregisters früher Klaviere so nahe, daß Hörner im Orchester sich vorzüglich mit dem Klavierklang mischen, den sie besonders in den Tutis stützen.

Einen weiteren Anhaltspunkt für das Aufführen des „Orgelkonzerts“ in G-Dur auf einem be-

saiteten Tasteninstrument gibt es in einer der überlieferten Kadenzen zum ersten Satz (auf dieser CD gespielt): neben einem auf deutschen Orgeln nie zu findenden tiefen HH enthält sie auch einige sehr pianistische Passagen.

All dies überzeugte mich – abgesehen von der Schwierigkeit, eine historische Orgel mit geeignetem Umfang, Klang und Temperament zu finden, beide „Orgelkonzerte“ auf einem frühen Klavier (in diesem Fall einem Tangentenflügel) aufzunehmen. Wir wollten auch umfangsbedingte Veränderungen oder Kompromisse vermeiden, und es war eines unserer Prinzipien bei dieser Serie, stets die jüngste Fassung jedes Werks aufzunehmen. Obwohl ich meine, daß die frühen Fassungen beider Orgelkonzerte auf der Orgel perfekt klingen, scheinen die späteren Fassungen echte „Clavierkonzerte“ zu sein.

Quellen

Die meisten Quellen des Konzerts in G-Dur (H.444/W.34) enthalten die frühere, weniger reich verzierte Fassung. Vielleicht revidierte Bach das Werk in seiner Spätphase. Unsere Hauptquelle für die späte Fassung war die revidierte handschriftliche Partitur aus Berlin. Die Quellen des Konzerts in F-Dur (H.443/W.33) unterscheidet sich lediglich in kleineren Details. Wieder einmal ist das Autograph überliefert und diente als Grundlage unserer Aufnahme. Das Konzert in h-moll (H.440/W.30) ist eines von Bachs reifsten und wichtigsten Klavierkonzerten, sicherlich für ihn selbst gedacht. Letzteres geht aus dem technisch extrem anspruchsvollen Solopart hervor. Das Werk „ist wenig bekannt“, geht aus Bachs Kommentar auf dem Umschlag hervor. Es sind in der Tat nur wenige Quellen überliefert, denn Bach kann lange Zeit das Werk für seine eigenen Aufführungen reserviert haben. Neben der handschriftlichen Partitur verwendeten wir auch weitgehend die handgeschriebenen Stimmen in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums, die von Johann Jakob Heinrich Westphal, dem leidenschaftlichen Sammler von Bachs Musik, kopiert wurden. Es wurde auch ein zuverlässiges, handgeschriebenes Stimmmaterial aus Berlin zum Vergleich herangezogen.

Kadenzen

Originalkadenzen sind für sowohl das G-Dur-Konzert (H.444/W.34) als auch das h-moll-Konzert (H.440/W.30) überliefert. Für das Werk in G-Dur gibt es eine ganze Reihe von Kadenzen, unter denen ich die auf dieser CD gespielten auswählte. Die überlieferten Originalkadenzen zum ersten und zweiten Satz des h-moll-Konzerts können für Studenten oder Amateure gedacht sein, da sie kurz und anspruchslos sind, zu dem brillanten, außerordentlichen

Charakter des Werks im Widerspruch stehend. Da ich sie nicht im geringsten inspirierend fand, beschloß ich, für beide Sätze Kadenzen zu improvisieren.

© *Miklós Spányi 1999*

Miklós Spányi wurde 1962 in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Franz-Liszt-Musikakademie in seiner Geburtsstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén. Er setzte seine Studien am Kgl. Flämischen Konservatorium bei Jos van Immerseel fort, und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten Ländern Europas Konzerte gegeben, als Solist auf vier Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Klavichord und Fortepiano), wie auch als Continuospieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles. Er hat erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987) gewonnen. Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk von C.Ph.E. Bach konzentriert. Er hat auch intensiv daran gearbeitet, C.Ph.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Klavichord, wiederzubeleben. Miklós Spányi unterrichtet derzeit am Ouluer Konservatorium in Finnland. Derzeit bereitet er eine Gesamtausgabe der Werke C.Ph.E. Bachs für Tasteninstrumente vor, die beim Verleger Köneemann in Budapest erscheinen soll. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

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. An der Ferenc-Liszt-Musikakademie erhielt er ein Violindiplom mit Auszeichnung. Er war Mitbegründer des Barockorchesters Concerto

Armonico, dessen Konzertmeister er seither ist. Péter Szűts ist auch ein geachteter Interpret auf der modernen Violine: 1989-96 war er Mitglied des Eder-Quartetts, mit welchem er zahlreiche Aufnahmen machte, und er ist beauftragter Konzertmeister des Budapester Festivalorchesters.



Péter Szűts

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la capitale de la Prusse, Berlin, fut le théâtre d'une activité musicale intense. Cette vie musicale prospère, fondée et entretenue par Frédéric II (plus connu sous le nom de Frédéric le Grand) n'était pas encore menacée par la Guerre de Sept Ans (bien que les nuages se soient déjà amoncelés à l'horizon) et, en dehors de la Cour, plusieurs membres de l'aristocratie prussienne avaient créé de petites organisations musicales pour leur propre compte, à Berlin et dans les environs. Conversations et débats à propos des nouveautés musicales étaient fréquents, comme en témoignent le traité de poétique musicale publié en 1752 par Christian Gottfried Krause et les journaux musicaux publiés entre 1749 et 1762 par le critique – parfois querelleur – Friedrich Wilhelm Marburg. En 1752, le protégé du Roi, son flûtiste et professeur privé, Johann Joachim Quantz, publia son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière*, ouvrage présentant un large éventail de ce qu'il était possible de faire de plus sophistiqué sur la flûte.

En 1753, date du plus ancien des concertos de ce huitième volume, Carl Philipp Emanuel Bach était au service de Frédéric II depuis quinze ans, établi comme compositeur et interprète dans la communauté musicale berlinoise; il avait de plus acquis une solide réputation internationale comme compositeur pour le clavier. Mais en dépit de cette notoriété croissante et de l'évidente qualité de ses compositions, il ne jouissait pas d'une faveur particulière aux yeux de son employeur qui ne montrait guère de zèle à le promouvoir au-delà du poste assez modeste d'accompagnateur. La conscience qu'avait Emanuel des limites qui lui étaient imposées par sa carrière officielle pourraient bien l'avoir conduit à une diversification croissante de ses compositions dans les années 1750. Alors que dans le passé il avait principalement cultivé les genres les plus importants, la sonate et le concerto, ces formes devinrent moins fréquentes dans sa production, qui maintenant incluait des fugues pour clavier, des pièces à l'imitation des pièces de caractère à la française et des petits menuets et polonaises pour les débutants – tous types de musiques qui étaient demandées par le marché amateur alors en plein développement. Il dirigea également ses efforts vers les petites pièces pour voix accompagnées au clavier, appelées "Lieder", contribuant d'abord à des collections de Marburg, de Krause et du poète berlinois Karl Wilhelm Ramler, pour finalement publier en 1758 son propre recueil de *Lieder* sur des textes de Christian Fürchtegott Gellert. En 1753, il rejoignit Quantz sur son propre terrain avec la publication de son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* qui fit bientôt autorité en matière de pratique du clavier.

Toutes ces activités (liées ou non à une modification des habitudes en matière d'exécution au clavier) coïncident avec un changement dans la faveur qu'il accordait jusque-là aux concertos pour

clavier. Après 1750, il écrivit de moins en moins de concertos et de moins en moins régulièrement. La réduction du nombre ne semble toutefois pas refléter un manque d'intérêt, car la qualité musicale en est au moins aussi bonne que celle des concertos de la décade précédente. L'individualité des concertos des années 1750 est souvent même plus marquée que celle de leurs prédécesseurs, avec une intensité d'expression comparable qui s'appuie sur une expérience de presque vingt ans dans ce domaine. Il peut sembler surprenant, de ce fait, de constater que le premier concerto de ce disque fut destiné par le compositeur "à l'orgue ou à un instrument à clavier pourvu de cordes", d'autant plus que la musique ne montre rien qui la distingue des autres concertos d'Emanuel.

L'apparition soudaine de cette désignation instrumentale nouvelle semble avoir résulté non d'un souhait de diversifier sa production et donc de toucher un public nouveau, mais plutôt de circonstances particulières. L'employeur d'Emanuel, Frédéric II, n'était pas le seul membre de sa famille à s'intéresser à la musique. Sa sœur cadette, la Princesse Anna Amalia jouait avec assiduité depuis son enfance du clavicorde et du clavecin; elle s'essayait également à la composition et commença de bonne heure à constituer une bibliothèque de partitions grâce à laquelle elle est passée à la postérité. Autour de 1755, elle développa un vif intérêt pour l'orgue. La même année, elle devint Dame abbesse du couvent sécularisé de Quedlinburg, duquel elle tira – pour la première fois – un substantiel revenu. Elle continua à vivre à Berlin où elle pouvait patronner des événements musicaux et y participer, et fit construire un nouvel orgue dans sa résidence, dont le nombre de jeux et l'étendue étaient plus importants que ceux des orgues domestiques habituelles. Il semble que ce ne soit pas une coïncidence que presque toutes les œuvres d'Emanuel Bach destinées à l'orgue aient été composées entre 1755 et 1759: cinq sonates pour orgue et un prélude, tous explicitement destinés à la princesse, une fugue pour orgue et – de manière assez inattendue – deux concertos pour orgue H. 444/Wq. 34 de 1755, figurant au programme de ce disque et celui H. 446/Wq. 35 composé en 1759.

Bien qu'Amalia, comme patron en matière de musique, n'ait certainement pas été facile à satisfaire (comme en témoignent ses critiques caustiques à l'endroit de ceux des compositeurs dont elle considérait les œuvres comme manquant d'habileté contrapuntique) il semble qu'elle ait eu du respect pour le métier d'Emanuel Bach et rien ne permet de penser que son attitude envers lui ait été autre que cordiale. Bach, pour sa part, a certainement reçu avec reconnaissance le patronage d'un membre de la famille royale. Au même moment, il était apparemment soucieux d'écrire une musique qui touchât un plus large public. Dans les années 1760, alors que la guerre qui avait éclaté en 1756 menaçait fréquemment Berlin, et que de nombreuses familles aristocratiques (y compris celle d'Amalia) avaient temporairement déserté la ville pour des lieux

plus sûrs, beaucoup de musiciens berlinois furent forcés de chercher ailleurs un emploi. Emanuel Bach en revanche continua de tirer un revenu suffisant de ses publications qui lui permit de passer le cap de la guerre. En 1760 il dédia à Amalia une série de sonates “avec des reprises variées” qui se révéla assez populaire pour qu’il lui adjoigne deux autres séries.

Nous n’avons malheureusement aucun document qui nous indique de quelle manière Amalia reçut les divers cadeaux d’Emanuel; les lettres qu’elle est supposée lui avoir écrites ont disparu depuis longtemps. Il paraît probable toutefois que la Cantate pour la Passion qu’il termina en 1770 (H. 776/Wq. 233) ait résulté d’une demande de la part d’Amalia qu’il mit en musique ce qu’elle-même n’avait pas été capable de composer à son entière satisfaction. Et lorsque finalement il quitta Berlin en 1768 pour rejoindre un nouveau poste à Hambourg, Amalia lui conféra le titre de *Ehrenkapellmeister* (Directeur de la Musique honoraire).

Le premier des deux concertos que Bach pourrait bien avoir composés en ayant Amalia (et l’orgue qu’elle s’était fait construire) présents à l’esprit, celui H. 444/Wq. 34 en sol majeur, daté de 1755, devint l’un de ses concertos les plus populaires, copié de nombreuses fois et par la suite arrangé pour la flûte par le compositeur. A l’instar du concerto en si mineur H. 440/Wq. 30 qui fut composé juste deux années plus tôt, cette œuvre reflète la tendance que Bach avait à faire contraster de plus en plus les trois mouvements entre eux. Dix ans auparavant, tous les mouvements de ses concertos – bien que de métrique et de tempi différents – étaient essentiellement de même forme et approximativement de même longueur. Même si le mouvement central lent était fréquemment de caractère pathétique et le dernier d’un caractère plus dansé que le premier, tous les mouvements semblaient relativement conformes à une même expression musicale. A présent, le premier mouvement tend à être notablement plus long que les autres, d’évidence plus sérieux, avec des détails de structure compliqués qui établissent une relation plus subtile entre le soliste et les cordes. Dans les deux concertos en sol majeur et en si mineur (les premier et dernier de ce disque) par exemple, le soliste fait son entrée, pour sa part, avec une musique nettement individualisée qui, en fait, dérive du matériau principal de l’orchestre et lui est ensuite juxtaposée. L’expressivité des mouvements lents est de même rendue plus intense par la subtile relation qui existe entre soliste et tutti autant que par des tournants harmoniques inattendus et hautement sophistiqués. Et malgré le caractère de danse qui est de toute évidence à la base des derniers mouvements, ceux-ci déploient une puissance qui frise la fureur.

Le second concerto de ce disque, en fa majeur, H. 443/Wq. 33 composé la même année que le concerto H. 444/Wq. 34 a un caractère beaucoup moins marqué que ses compagnons, ainsi qu’un style harmonique plus expansif, attributs qui l’ont fait parfois apparaître plus “moderne” à

nos oreilles du vingtième siècle. Aujourd'hui, en tous cas, il est l'un des mieux connus des concertos de Bach. L'équilibre élégant du premier mouvement et le pathos retenu du second trace la voie, dans le final, à l'exubérance ardente des cordes, tempérée par l'élégance persistante du soliste et les délicates affirmations d'un sens de l'équilibre que rien ne vient perturber.

© Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 1999

Remarques de l'interprète

Pourquoi les concertos pour orgue de C. P. E. Bach n'ont-ils pas été enregistrés à l'orgue?

D'après le *Nachlaß-Verzeichnis*, le catalogue de la succession de C.P.E. Bach, deux des concertos pour clavier de Bach sont mentionnés comme étant "für Orgel oder Clavier", soulignant par là qu'ils peuvent indifféremment être joués sur l'orgue ou sur un instrument à clavier comportant des cordes.

Bach pourrait bien avoir composé ses deux concertos pour orgue pour une occasion particulière: en 1755 la Princesse Anna Amalia (la sœur de Frédéric le Grand) fit construire un orgue dans son palais par Johann Peter Migend – un élève de Joachim Wagner qui était le plus considérable facteur d'orgue berlinois de l'époque. Emanuel Bach composa également pour elle quatre sonates pour orgue ainsi qu'une solennelle sonate en forme de prélude également destinée à l'orgue. Anna Amalia était une joueuse de clavier passionnée et une organiste éclairée. Son splendide instrument disposait de 23 jeux répartis sur deux claviers et un pédalier et avait une étendue inhabituellement grande pour l'époque: de do^1 à fa^5 pour les claviers et de do^1 à $ré^3$ (avec tous les degrés chromatiques) au pédalier.

Les premières exécutions des concertos pour orgue de Bach furent sans aucun doute données sur l'orgue d'Anna Amalia lors des concerts qu'elle organisait régulièrement. Nous pouvons toutefois supposer que ces œuvres furent ensuite exécutés comme des concertos pour "Clavier" plutôt que comme des concertos pour orgue et que Bach les joua lui-même plus tard sur des instruments à clavier autres que l'orgue. À côté des manuscrits les désignant pour l'orgue ou pour les deux types d'instruments, ont survécu des copies de ces concertos mentionnant uniquement "pour clavecin". Jouer ces concertos sur d'autres orgues que celui d'Anna Amalia aurait présenté de sérieux problèmes car la plupart des orgues allemandes avaient des claviers d'une étendue limitée à do^1/do^5 ou $ré^5$, où souvent quelques dièses manquaient, tout au moins le do dièse de la première octave. Les deux concertos pour orgue d'Emanuel Bach (comme ses so-

nates pour orgue) requièrent les notes supplémentaires aigües de l'instrument d'Anna Amalia et une échelle chromatique complète dans les basses. Sur les orgues d'une étendue plus restreinte, l'interprète était obligé de procéder à des changements dans la partie de soliste: soit en recomposant certains traits aigus, soit en les jouant à l'octave inférieure. Une autre possibilité aurait pu être de jouer les passages en question de la main droite en utilisant une registration de 4 pieds sur un clavier supplémentaire; mais ceci aussi aurait nécessité certains compromis. De tels arrangements sont attestés par plusieurs copies contemporaines des sonates pour orgue de Bach, ainsi que par la première édition posthume non autorisée.

Une solution plus adaptée était – et demeura – de jouer ces deux concertos sur un instrument à clavier autre que l'orgue. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, l'étendue de cinq octaves complètes (Fa⁻¹/Fa⁵) devint universellement adoptée pour les clavecins et pianoforte allemands. Ces concertos ne nécessitent pas l'usage du pédalier. L'écriture instrumentale de la partie soliste ne diffère pas des autres concertos d'Emanuel Bach des années 1750 et ils présentent précisément le même type de figurations. Cela signifie que les deux œuvres conviennent parfaitement aux instruments à clavier autres que l'orgue.

Les deux concertos furent plus tard révisés par le compositeur qui ajouta divers embellissements. Réviser ses compositions en ajoutant des embellissements était, de la part d'Emanuel Bach, un procédé "normal" pour l'époque, mais dans ce cas précis, ces ajouts aux concertos apparaissent significatifs quant au choix de l'instrument: des notes longues tenues agrémentées de trilles ou transformées en figures mélodiques utilisant des valeurs courtes rend les versions ultérieures plus propres à une exécution sur un instrument autre que l'orgue, alors que les premières versions sont plus adaptées à l'orgue, qui peut se permettre les longues tenues.

Au deuxième concerto en mi bémol majeur (H. 446/W. 35 – qui figurera dans le volume IX de cette série), Bach ajouta plus tard deux cors. Il me semble que cela eut été superflu si le compositeur avait eu l'intention de le destiner à l'orgue. Au XVIII^e siècle, le timbre du cor est souvent si proche de celui des basses et du médium des premiers pianoforte que, au sein d'un orchestre, il se mélange très bien avec le son du piano, lui apportant son soutien, dans les tutti tout spécialement.

Une preuve supplémentaire à l'exécution du concerto "pour orgue" en sol majeur sur un autre instrument que l'orgue se trouve dans l'une des cadences du premier mouvement qui nous sont parvenues (celle qui est jouée dans ce disque). A côté d'un "si" grave – qui n'a jamais existé sur les orgues allemandes – il comporte des passages éminemment pianistiques.

Pour toutes ces raisons, et mises à part les difficultés de trouver un orgue historique d'éten-

due, de diapason et de tempérament appropriés, je me suis convaincu d'enregistrer les deux concertos "pour orgue" sur un des premiers pianos (dans le cas présent, un piano à tangeantes). Nous avons également voulu éviter les modifications ou compromis liés aux restrictions imposées par une étendue trop réduite, et l'un des principes que nous nous sommes fixés dans cette série est d'enregistrer les versions les plus tardives de chaque œuvre. Bien que je pense que les premières versions des deux concertos pour orgues sonnent parfaitement sur l'orgue, les versions tardives semblent plus authentiquement être des concertos pour "Clavier".

Les sources

La plupart des sources du concerto en sol majeur (H. 444/Wq. 34) contiennent la version la plus ancienne, la moins richement ornementée. Il se peut que Bach l'ait révisé vers la fin de sa vie. Notre source principale de la version tardive est la partition autographe de Berlin. Les différentes sources du concerto en fa majeur (H. 443/Wq. 33) ne diffèrent que par des détails mineurs. Ici aussi, l'autographe nous est parvenu et a servi de base à notre enregistrement. Le concerto en si mineur (H. 440/Wq. 30) est l'un des plus accomplis et l'un des plus importants concertos pour clavier, certainement écrit pour son propre usage. Cela est évident en raison des exigences techniques très sévères demandées par la partie soliste. Cette composition fut "assez peu connue" comme l'indique une note de Bach sur la couverture. Naturellement, puisqu'il est probable que Bach se le soit réservé longtemps pour l'exécuter lui-même, seules quelques sources ont survécu. À côté de la partition autographe, nous avons fait un large usage des parties séparées manuscrites, conservées à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, et qui furent copiées par ce collectionneur passionné de la musique de Bach que fut Johann Heinrich Westphal. Un matériel d'orchestre fiable conservé à Berlin a également été utilisé à des fins de comparaison.

Les cadences

Les cadences originales des concertos en sol majeur (H. 444/Wq. 34) et en si mineur (H. 440/Wq. 30) nous sont parvenues. Il existe pour le concerto en sol majeur une série complète de cadences desquelles j'ai extrait celles jouées sur ce disque. Les cadences originales des premier et second mouvements du concerto en si mineur pourraient bien avoir été destinées à des étudiants ou à des amateurs tant elles sont courtes et modestes et contredisent le caractère brillant et exceptionnel de l'œuvre. Ne les trouvant pas le moins du monde inspirantes, j'ai décidé d'improviser des cadences pour ces deux mouvements.

© Miklós Spányi 1999

Miklós Spányi est né à Budapest en 1962. Il étudia l'orgue et le clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, puis 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 a donné des concerts dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde et au pianoforte, 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 plusieurs 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 enseigne au Conservatoire d'Oulu en Finlande. Il prépare actuellement l'édition complète des œuvres pour clavier de C.P.E. Bach pour les éditions Könemann à Budapest. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

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

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

SOURCES

Concerto in G major, H. 444 (W. 34)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 354 and N. Mus.ms.42
Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

Concerto in F major, H. 443 (W. 33)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 354 St 538
Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5888

Concerto in B minor, H. 440 (W. 30)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 354 and St 510
Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

CONCERTO ARMONICO

- Violins: Péter Szűts (leader); Györgyi Czírók; Ildikó Lang; László Paulik (Concerto in B minor); Eva Posvanecz (Concertos in G major and B minor); Piroska Vitárius; Erzsébet Rácz (Concerto in F major), György Vörös (Concertos in G major and F major)
- Violas: Balázs Bozzai; Judit Földes
- Cello: Balázs Máté (Concertos in G major & F major); Balázs Kántor (Concerto in B minor)
- Double bass: György Janzsó
- Tangent piano: Miklós Spányi

Recording data: April/May 1997 at the Angyalföld Reformed Church (Angyalföldi református templom), Budapest, Hungary
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry
Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D5 DAT recorder; Stax headphones
Producer: Ingo Petry
Digital editing: Jens Jamin, Thore Brinkmann and Oliver Curdt
Cover texts: © Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 1999; © Miklós Spányi 1999 (performer's remarks)
Translations: Julius Wender (German); Pascal Duc (French)
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Harrogate, England
Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius
Photograph of Péter Szűts: © Andrea Felvégi
Photograph of the tangent piano: © Kálman Garas
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England
Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1999

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© 1997 & © 1999, Grammofon AB BIS, Djursholm.

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

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

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

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

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

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

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

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

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

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

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

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

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

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

BIS-CD-1086

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

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

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

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

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

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

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

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

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

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

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

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

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

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

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

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

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

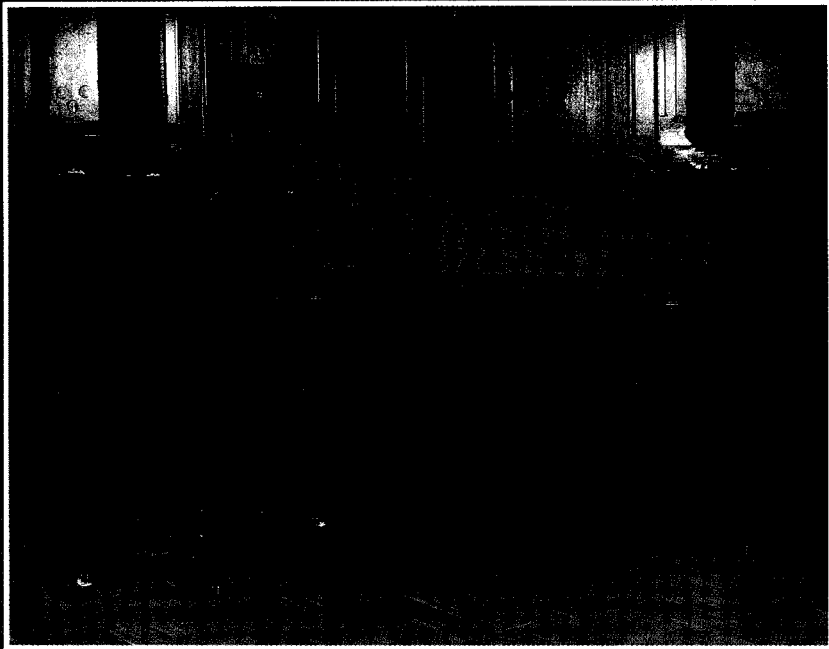
Vol. 11 – Concertos in B flat major, Wq 10
(H 413) · C minor, Wq 37 (H 448).
Sonatinas in G major, Wq 97 (H 450) ·
E major, Wq 100 (H 455).
BIS-CD-1097

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

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

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

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



The tangent piano used on this recording