



CD-868 DIGITAL

Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos – Volume 9

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico • Péter Szűts

Complete Edition 17

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in E flat major, H. 446 (W.35)** (M/s) **18'14**

- | | | |
|------------|---------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro ma non troppo</i> | 7'07 |
| [2] | II. <i>Adagio sostenuto</i> | 6'31 |
| [3] | III. <i>Allegro assai</i> | 4'29 |

Sonatina in D major, H. 449 (W.96) (M/s) **World Première Recording 17'42**

- | | | |
|------------|--|------|
| [4] | I. <i>Andante ed arioso</i> | 3'07 |
| [5] | II. Cembalo solo | 2'58 |
| [6] | III. (<i>Andante ed arioso</i> , continued) | 3'34 |
| [7] | IV. Cembalo solo | 2'07 |
| [8] | V. (<i>Andante ed arioso</i> , continued) | 3'15 |
| [9] | VI. <i>Allegro</i> | 2'39 |

Concerto in C minor, H. 407 (W.5) (M/s) **World Première Recording 23'34**

- | | | |
|-------------|-------------------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'54 |
| [11] | II. <i>Arioso</i> | 8'51 |
| [12] | III. <i>Allegro spiritoso</i> | 5'40 |

Sonatina in G major, H. 451 (W.98) (M/s) **World Première Recording 9'55**

- | | | |
|-------------|--------------------------|------|
| [13] | I. <i>Larghetto</i> | 2'55 |
| [14] | II. <i>Allegro</i> | 4'12 |
| [15] | III. <i>Alla Polacca</i> | 2'45 |

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico (performing on period instruments)

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

Cadenzas: original.

INSTRUMENTARIUM

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

During the late 1750s and into the 1760s the city of Berlin was in a state of some unease. Frederick the Great, whose court was located in the city, had begun in 1756 to wage a war against Austria that soon exerted pressure on the Prussian economy and even threatened Berlin itself with possible military invasion. For musicians such as Carl Philipp Emanuel Bach, who had been Frederick's court keyboard player for over twenty years, the war meant not only interruptions in court salary payments but also disruptions in other private musical activity, since many residents of means left the city to avoid the possibility of armed conflict. During the six years between 1755 and 1762, then, Bach composed only one keyboard concerto, the work in E flat major that opens this disc (H. 446/W. 35).

Yet there are signs that in these years a new sort of opportunity for musical performance was appearing in Berlin, one less dependent on the court and aristocracy and more akin to our own modern concert life. Other cities, most notably London and Paris, had already seen the gradual rise of public concerts, held in rooms large enough to accommodate as many as 100 or more ticket purchasers. We know very little about such concerts in Berlin before 1770; but the one clearly documented earlier instance is especially illuminating. In 1749 J.P. Sachs (about whom we know little or nothing more) founded a 'music-playing society' (Musikübende Gesellschaft) of about 20 mostly amateur musicians who met in his home to play through a variety of modern instrumental and operatic works; by 1753 the growing number of guests wishing to hear the music prompted the issuance of tickets to avoid a crush, and a search began for a larger space. In 1755 this group was able to offer a public performance of Carl Heinrich Graun's large (and very popular) oratorio *Der Tod Jesu*.

It was also in 1755 that we have the first signs of Emanuel Bach's possible participation in this new kind of concert. In that year he composed three *Sinfonie*, three-movement orchestral works of a genre already associated with relatively large public performance; these three symphonies were followed by one in each of the three following years, and yet another in 1762. All these works include horns together with the string ensemble, and many add flutes, oboes, trumpets, and even timpani as well. The symphony had originated early in the century in the public opera house, as the opera overture; but it quickly took root in the similarly public concert spaces that were springing up in European cities. From the beginning it had been marked by a broad style quite different from that of more intricate chamber works, designed instead for larger ensembles and performance spaces, as well as for larger and more popular audiences. Although most of Emanuel's symphonies could certainly have been performed successfully in the private chambers that typically housed his concerto performances, they would have been at least as

effective with larger numbers of instruments in larger halls.

The symphony, or at least its concert venue, seems also to have had an impact on the concerto: most obvious is that beginning with the E flat major concerto of 1759, H.446/W.35, all of Bach's concertos were supplied with parts for two horns, whether as part of the initial composition or as a later addition. This new development did not apparently interfere with continuing performances of earlier concertos, however. The C minor concerto on this disc (H.407/W.5), which was initially composed in 1739, was revised in 1762, clear evidence that it was performed in that year. Moreover, this work seems to have shared with the 1759 concerto in E flat major a particular popularity during the eighteenth century, for it survives in an unusually large number of copies. Yet these two concertos reveal underlying differences that may be attributed to the effect on the later work of Emanuel's intervening experience with the symphony. Rather than the individualized galant melodies of the minor-key H.407/W.5, the themes of the E flat major concerto depend, especially in its first movement, less on a distinctive melody than on the relatively straightforward harmonic progression that propels it. This opening theme in fact bears a close resemblance to that of Bach's first symphony of 1755, suggesting that the distance between the two genres was indeed narrowing.

The new kind of concert seems also to lie at the heart of a very different genre, an innovative sort of piece that Emanuel chose to call *Sonatina*. Newly conceived, and never imitated by others, these works seem to have been designed to afford the composer an opportunity to appear as a solo performer in the new kind of public concert. He wrote just twelve of these sonatinas, all within the three-year period from 1762 to 1764, a circumstance that suggests they were intended for a particular but short-lived performance situation. In their instrumentation, for a standard string ensemble with pairs of horns and flutes, they parallel the typical symphony of the time; but to that ensemble is now added a solo keyboard (or, in two cases, two keyboards). Thus these pieces appear at first glance to be just like concertos, though with an expanded orchestra; but a closer look at the music itself helps to explain why Bach chose not to label them with a traditional term that clearly had particular significance for him.

The music of the sonatinas has in fact little in common with his earlier works called 'concerto'. Whereas those pieces always conform to a traditional three-movement plan, with two fast movements framing a central slow one, half the sonatinas follow instead a common sonata plan, in which an opening slow or moderate-tempo movement is followed by two faster ones, often concluding with a dance movement. The last piece on this disc, the sonatina in G major, H.451/W.98, for instance, begins with a moderately slow movement that is followed by a faster

and more vigorous one, and concludes with a movement 'in the manner of the polacca', a triple-metre 'Polish' dance similar to the minuet. Within these movements the orchestra and solo keyboard share the spotlight, sometimes playing all together (with the solo just one participant among many) but at other times giving special prominence to the more virtuoso soloist. The pattern of alternation corresponds not at all to the ritornello form that is essential to Bach's concertos, but is simply applied to rondo-like or two-part forms associated with smaller genres like the keyboard sonata. Typical is the second movement, which is divided into two large parts, each repeated and each beginning – as is common in Emanuel's solo sonata movements – with the same opening theme; since the first part moves the key to the dominant, however, that theme opens the second part in a different key from the first. The most striking solo passages occur during the changes of key and toward the end of each part, to establish and confirm the closing with virtuoso exuberance.

The other sonatina included on this disc, H. 449/W. 96 in D major, has a looser plan common to the other half of the twelve sonatinas. In this case a perhaps initially confusing series of interlocking parts finally coheres into a single large design in which the opening section, played by all the players together, returns in varied forms in the manner of a refrain, while intervening episodes are dominated by the sometimes rather flashy solo keyboard; this long 'movement' is followed by a concluding, often faster movement of a more conventional kind. The sonatina in D major begins with a graceful, *arioso* ('song-like') section that returns twice more in varied versions, interspersed with solo sections of a much less singing character. Its concluding movement recalls a lively, jumping dance.

Like all the sonatinas, the two heard here are charming, attractive pieces; at the same time, they are less 'serious' and less difficult to understand on first hearing than Emanuel Bach's earlier concertos. Those works had been composed for a relatively small, musically educated audience. The sonatinas, however, seem to have been conceived for a much more popular gathering, made up largely of 'amateurs' in the original sense, who enjoyed music but had relatively little musical sophistication. They, like us, cannot but have found these pieces a beguiling entertainment.

© *Jane R. Stevens 2000*

Performer's Remarks

1762 was a very important turning-point in Carl Philipp Emanuel Bach's output for solo keyboard instrument and orchestra. After a hiatus of seven years, during which he composed just a single keyboard concerto (the opening piece on this disc), Bach again began to compose new works in this genre. In this year too, he composed the first pieces in an entirely new genre for keyboard instrument and orchestra, the so-called *Sonatinas*. And 1762 also marked a new turn in revising and re-composing his earlier keyboard concertos.

What gave C.P.E. Bach this new impulse to turn again to the keyboard concerto? One plausible explanation – as Jane Stevens points out elsewhere in this booklet – is that the revitalization of concert life in Berlin after the Seven Years War led to Bach having to face the challenge of presenting to the public new compositions with a leading keyboard part. There is, however, another possible explanation. About 1760 Bach must have had access to some new kind of instrument. One obvious sign of this is the use of a larger keyboard range up to f^3 in nearly all of his concertos and sonatinas as well as in chamber sonatas with obbligato keyboard composed in and after 1762. Earlier he used a keyboard range that was common on German instruments with e^3 as the highest note; the compass, for example, of fortepianos by Gottfried Silbermann, which Bach used during his Berlin years.

We may presume that the newcomer was a more 'modern' instrument. In the works composed after 1762 Bach's keyboard writing changed essentially and we may well wonder what sort of instrument he had in mind. Historically it would be right to think of a harpsichord, an instrument in use until the end of the eighteenth century. Bach's new keyboard idiom, however, rather indicates some kind of early piano. His keyboard writing became more 'pianistic' around 1762. The sonatinas composed between 1762-65 contain the most pianistic passages that Emanuel Bach ever composed. In these works the keyboard part is less soloistic than in the concertos, often introducing no thematic material, and it is incorporated in the whole texture in such a way that the 'solo' instrument often 'accompanies' the orchestra with virtuoso passagework. This, combined with a very refined instrumentation, especially the sensitive use of the flutes and *con sordino* strings, requires a keyboard instrument which blends ideally with the other instruments. Only a dynamically flexible instrument, i.e. a piano, is capable of fulfilling these requirements. The robust and majestic harpsichord is absurd in this rôle.

As I pointed out earlier in this series, we may assume that Bach already preferred the fortepiano (or its relatives such as the tangent piano) to the harpsichord for performances of his concertos before 1762, and we find vague indications of this in the music itself. The fact that Bach's

keyboard writing changed so radically around 1762 indicates that he had come into contact with an instrument which differed from the pianos he had known earlier. This change of style is still more conspicuous in the concertos revised after 1762: comparing them to their earlier versions it is interesting to see how Bach modified the keyboard texture in order to make it more flexible and 'piano-like' and to accommodate it to the ideals of the (presumed) new instrument.

The present disc contains C.P.E. Bach's last concerto composed before the turning-point of 1762 (the concerto in E flat major, H. 446/W. 35), two sonatinas composed in 1762 and an earlier concerto (C minor, H. 407/W. 5) from 1739, which Bach thoroughly revised in 1762. In this way the disc tries to give an idea of the opening of a new era in Bach's concerto output. On coming discs we also intend to present 'new' concertos, composed in or after 1762, mingled with the sonatinas of the same period as well as with concertos presumably revised after 1762. In most cases we have no direct evidence of the revisions. One unambiguous sign of a revision after 1762 is the use of the larger keyboard range up to f³. In the scores, on the other hand, there are many signs of later erasures and additions. Variant versions also survive in different manuscripts, which verifies the hypothesis of late revisions. In cases where no indications of different versions or revisions are to be found, we can suspect a revision from Bach's keyboard writing: whenever an earlier keyboard concerto displays elements in the keyboard part which are similar to Bach's concertos and sonatinas from after 1762 and seems to require a piano-like instrument, we can be assured that the work underwent some revisions, most probably after 1762.

Exactly what instrument Bach encountered around 1760-62 we do not know, and at the moment we cannot find any documentary evidence in the history of the early German piano either. We can only try to find a keyboard instrument which harmonizes with Emanuel Bach's music. For Bach's concerto output after 1762, I have decided henceforward to use the tangent piano, already introduced on three previous discs in this series. I do this with the conviction that the required harmony between the music and the instrument can be achieved on and by the tangent piano. It is not impossible, either, that Bach would have seen and used such an instrument, and the tangent piano is closely related to other types of early piano as to both sound and touch. The opening work on this disc, the concerto in E flat major (H. 446/W. 35) from 1759, also survives in many manuscripts as an organ concerto. The work was revised at some later time by Bach and this version (performed here), with its richer embellishments, seems to fit better to a stringed keyboard instrument. For more detailed information concerning my choice of the tangent piano in both of Bach's 'organ concertos' see my remarks to the previous volume. Many passages of the concertos and the sonatinas seem to require a special effect of the early

piano: the raising of the dampers. This effect, praised by many contemporary sources, may be rather unusual to many listeners. I shall discuss it in more detail in the next volume of the series.

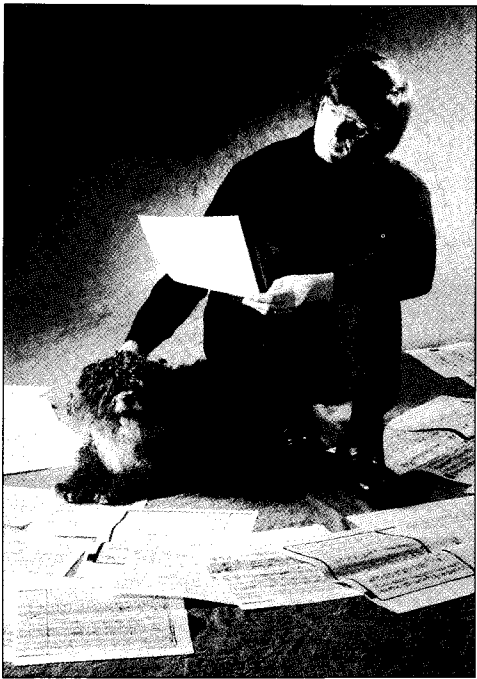
© *Miklós Spányi* 2000

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 Könemann 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.



Miklós Spányi

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.

In den späten 1750er und den 1760er Jahren herrschte in Berlin eine unruhige Stimmung. Friedrich der Große, dessen Hof sich in der Stadt befand, hatte 1756 einen Krieg gegen Österreich begonnen, der bald einen starken Druck auf die preußische Ökonomie ausübte, und sogar Berlin selbst mit der Möglichkeit einer Invasion bedrohte. Für einen Musiker wie Carl Philipp Emanuel Bach, der seit mehr als zwanzig Jahren Klavierspieler an Friedrichs Hof gewesen war, brachte der Krieg nicht nur Unterbrechungen der Zahlungen vom Hof, sondern auch Störungen der sonstigen privaten Musiktätigkeit, da viele Einwohner die Stadt verließen, um der Eventualität eines bewaffneten Konflikts aus dem Weg zu gehen. In den sechs Jahren zwischen 1755 und 1762 komponierte Bach daher nur ein einziges Klavierkonzert, das Werk in Es-Dur, mit welchem die vorliegende CD beginnt (H. 446/W. 35).

Es gibt aber Zeichen dafür, daß sich in Berlin in jenen Jahre ein neuartiges Forum für musikalische Auftritte zu entwickeln begann, das vom Hof und von der Aristokratie weniger abhängig und mit unserem modernen Konzertleben eher verwandt war. Andere Städte, vor allem London und Paris, hatten bereits das allmähliche Aufkommen öffentlicher Konzerte erlebt, die in Räumen veranstaltet wurden, deren Größe die Anwesenheit von 100 oder mehr zahlenden Gästen ermöglichte. Vor 1770 ist uns über solcherlei Konzerte in Berlin sehr wenig bekannt, aber die eine deutlich dokumentierte frühere Gelegenheit ist besonders aufschlußreich. 1749 gründete J.P. Sachs (über den sonst wenig oder gar nichts bekannt ist) eine „Musikübende Gesellschaft“ von etwa 20 Musikern, größtenteils Amateuren, die sich in seinem Haus trafen, um eine Vielfalt moderner Instrumental- und Opernwerke durchzuspielen; um 1753 führte die wachsende Zahl der Gäste dazu, daß man begann, Karten herauszugeben, um ein Gedränge zu vermeiden, und man begann, größere Räumlichkeiten zu suchen. 1755 konnte diese Gruppe eine öffentliche Aufführung des großen (und sehr beliebten) Oratoriums von Carl Heinrich Graun anbieten, *Der Tod Jesu*.

1755 war ebenfalls das Jahr, wo wir die ersten Anzeichen dafür sehen, daß Emanuel Bach vielleicht an dieser neuen Form des Konzerts beteiligt war. In jenem Jahr komponierte er drei *Sinfonie*, dreisätzige Orchesterwerke einer Gattung, die bereits mit relativ großen öffentlichen Aufführungen verknüpft wurde; nach diesen drei Symphonien folgten in drei aufeinanderfolgenden Jahren je eine neue, und 1762 eine weitere. Sämtliche dieser Werke sehen Hörner mit dem Streicherensemble vor, und in vielen treten auch Flöten, Oboen, Trompeten und sogar

Pauken hinzu. Die Anfänge der Symphonie, als Opernouvertüre, hatten sich früher im selben Jahrhundert in den öffentlichen Opernhäusern ereignet, aber sie faßte schnell Fuß in den ebenfalls öffentlichen Konzertlokalen, die in europäischen Städten aufkamen. Zu Anfang war sie von einem breiten Stil charakterisiert, der sich von intrikaten Kammermusikwerken unterschied, und eher auf größere Ensembles und Konzertlokale ausgerichtet war, sowie auf größere und volkstümlichere Zuhörerscharen. Obwohl die meisten von Emanuels Symphonien sicherlich in den Privatsalons, wo seine Konzertaufführungen normalerweise stattfanden, erfolgreich hätten gespielt werden können, wären sie mit größerer Besetzung in größeren Sälen mindestens gleich effektiv gewesen.

Die Symphonie, oder zumindest die Stätten ihrer Aufführungen, scheint auch das Konzert beeinflusst zu haben: am auffallendsten ist, daß sämtliche Konzerte Bachs, beginnend beim Es-Dur-Konzert H. 446/W. 35 des Jahres 1759, Stimmen für zwei Hörner bekamen, entweder in der Originalfassung oder als spätere Ergänzung. Diese neue Entwicklung scheint sich aber nicht mit den weiteren Aufführungen früherer Konzerte überschneiden zu haben. Das ursprünglich 1739 komponierte c-moll-Konzert auf dieser CD (H. 407/W. 5) wurde 1762 revidiert, ein deutlicher Beweis dafür, daß es in diesem Jahr aufgeführt wurde. Ferner scheint dieses Werk im 18. Jahrhundert zusammen mit dem Es-Dur-Konzert (1759) eine besondere Beliebtheit genossen zu haben, denn von ihm sind ungewöhnlich zahlreiche Kopien überliefert. Trotzdem gibt es bei diesen beiden Konzerten Verschiedenheiten, die darauf zurückgeführt werden können, daß Emanuels Erfahrungen mit symphonischer Arbeit das spätere Werk beeinflussen. Im Unterschied zu den individuellen, galanten Melodien des Mollkonzerts H. 40/W. 5 stützen sich die Themen des Es-Dur-Konzerts, besonders im ersten Satz, weniger auf eine klar erkennbare Melodie als auf die antreibende, relativ einfache harmonische Fortschreitung. Dieses Anfangsthema hat in der Tat eine deutliche Ähnlichkeit mit jenem der ersten Symphonie von Bach (1755), was darauf deutet, daß der Abstand zwischen den beiden Gattungen erheblich kürzer geworden war.

Das neuartige Konzert scheint auch bei einer völlig anderen Gattung zentrale Bedeutung zu haben, der innovativen Art von Stück, für die Emanuel den Namen *Sonatina* wählte. Diese Werke waren frisch entworfen, wurden nie von anderen imitiert, und wurden offensichtlich so angelegt, daß der Komponist die Gelegenheit bekam, bei einer neuen Art des öffentlichen Konzerts als Solointerpret zu erscheinen. Er schrieb nur zwölf solche Sonatinen, alle innerhalb der drei Jahre 1762-64, was darauf schließen läßt, daß sie für eine besondere aber kurzlebige Aufführungssituation gedacht waren. Ihre Instrumentation, für Standardstreichensemble mit Hörnern und Flöten in Paaren, ist eine Parallele zur typischen damaligen Symphonie, aber das

Ensemble wird jetzt um ein Klavier ergänzt (oder in zwei Fällen um zwei Klaviere). Beim ersten Blick erwecken somit diese Stücke den Eindruck, genau wie Konzerte zu sein, obwohl mit einem erweiterten Orchester; ein näheres Anschauen der Musik selbst erklärt aber, wieso Bach es vorzog, sie nicht durch einen traditionellen Terminus zu bezeichnen, der für ihn eindeutig von besonderer Bedeutung war.

In Wirklichkeit hat die Musik der Sonatinen wenig mit seinen früheren, „Concerto“ genannten Werken gemeinsam. Während diese Stücke immer einem traditionell dreisätzigen Aufbau entsprechen, wo zwei schnelle Sätze einen langsamen Mittelsatz umrahmen, sind die Hälfte der Sonatinen nach einem Sonatenplan aufgebaut, wo nach einem Anfangssatz im langsamen oder mäßigen Tempo zwei schnellere Sätze folgen, häufig mit einem Tanzsatz am Schluß. Das letzte Stück auf dieser CD, die Sonatina in G-Dur, H. 451/W. 98, beginnt beispielsweise mit einem mäßig langsamen Satz, wonach ein schnellerer und kraftvollerer folgt, dann als Abschluß ein Satz „nach der Art einer Polacca“, ein dem Menuett ähnlicher „polnischer“ Tanz im Dreiertakt. Innerhalb dieser Sätze stehen sowohl das Orchester als auch der Solist im Scheinwerferlicht; an manchen Stellen spielen alle zusammen (wobei der Solist lediglich ein Musiker unter vielen ist), an anderen kommt dem virtuosen Solisten mehr Prominenz zu. Diese Art des Abwechsels entspricht ganz und gar nicht der für Bachs Konzerte so wichtigen Ritornelloform, sondern wird einfach bei rondoähnlichen oder zweiteiligen Formen eingesetzt, die man mit kleineren Gattungen verbindet, wie der Klaviersonate. Typisch ist der zweite Satz, der in zwei große Abschnitte geteilt ist, die beide wiederholt werden, und die beide – wie bei den Sätzen in Emanuels Solosonaten üblich – mit dem gleichen Anfangsthema beginnen; da aber im ersten Abschnitt die Tonart in die Dominante verlegt wird, beginnt dieses Thema den zweiten Abschnitt in einer anderen Tonart als den ersten. Die auffallendsten Solopassagen kommen bei den Tonartwechseln und gegen das Ende eines jeden Abschnitts vor, wo sie mit virtuoser Überschwenglichkeit den Schluß bilden und feststellen.

Die zweite Sonatina auf dieser CD, H. 449/W. 96 in D-Dur, hat einen für die zweite Hälfte der zwölf Sonatinen typischen, loseren Aufbau. In diesem Fall schließt sich eine anfangs vielleicht verwirrende Serie miteinander verwobener Stimmen zu einem einzigen großen Gebilde zusammen, in welchem der Anfangsteil, von sämtlichen Musikern zusammen gespielt, wie ein Refrain in verschiedenartigen Formen zurückkehrt, während das gelegentlich ziemlich auffällige Soloklavier die dazwischenliegenden Episoden beherrscht; nach diesem langen „Satz“ folgt ein abschließender, häufig schnellerer Satz konventionelleren Gepräges. Die Sonatina in D-Dur beginnt mit einem anmutigen („liedhaften“) Ariosoabschnitt, der zweimal in variierten

Fassungen zurückkehrt, von Soloabschnitten mit viel weniger kantablem Charakter unterbrochen. Der abschließende Satz erinnert an einen lebhaften, springenden Tanz.

Wie alle Sonatinen sind die beiden vorliegenden anmutige, schöne Stücke, wobei sie gleichzeitig weniger „ernst“ und beim ersten Anhören weniger schwer zu verstehen sind als Emanuel Bachs frühere Konzerte. Jene Werke waren für ein relativ kleines, musikalisch gebildetes Publikum komponiert worden. Die Sonatinen scheinen aber für wesentlich volkstümlichere Zusammenkünfte gedacht zu sein, größtenteils mit „Amateuren“ im ursprünglichen Sinn, die Musik genossen, aber musikalisch eine relativ geringe Kultiviertheit hatten. Wie wir müssen auch sie diese Stücke als eine verführerische Unterhaltung empfunden haben.

© Jane R. Stevens 2000

Anmerkungen des Interpreten

1762 war ein sehr wichtiger Wendepunkt in Carl Philipp Emanuel Bachs Schaffen für Soloklavier und Orchester. Nach einer siebenjährigen Pause, in welcher er nur ein einziges Klavierkonzert komponierte (das erste Stück auf dieser CD), begann er wieder, neue Stücke dieser Gattung zu komponieren. In jenem Jahr komponierte er auch die ersten Stücke einer völlig neuen Gattung für Tasteninstrument und Orchester, die sogenannten *Sonatinen*. 1762 war auch ein Wendepunkt hinsichtlich der Revisionen und des Umkomponierens seiner früheren Klavierkonzerte.

Was gab C.Ph.E. Bach diesen neuen Impuls, sich wieder dem Klavierkonzert zuzuwenden? Eine plausible Erklärung – von Jane Stevens an anderer Stelle in diesem Booklet erwähnt – ist, daß Bach durch die Wiederbelebung des Berliner Konzertlebens nach dem siebenjährigen Krieg angeregt wurde, dem Publikum neue Kompositionen mit einem führenden Klavierpart vorzustellen. Es gibt aber noch eine mögliche Erklärung. Um 1760 muß Bach irgendein neuartiges Instrument zur Verfügung bekommen haben. Ein deutliches Zeichen dafür ist der Gebrauch eines größeren Umfangs bis f''' in fast allen Konzerten und Sonatinen, sowie in Kammersonaten mit obligatem Tasteninstrument, die 1762 oder später komponiert wurden. Früher verwendete er einen auf deutschen Instrumenten üblichen Umfang mit e''' als höchstem Ton; dies war beispielsweise der Umfang der Fortepianos von Gottfried Silbermann, die Bach in seinen Berliner Jahren gebrauchte.

Wir dürfen annehmen, daß der Neuling ein „moderneres“ Instrument war. In den nach 1762 komponierten Werken veränderte sich Bachs Klaviersatz wesentlich, und wir müssen uns fragen, an was für eine Art Instrument er dachte? Historisch wäre es korrekt, an das Cembalo zu

denken, ein bis Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchliches Instrument. Bachs neues Klavieridiom deutet aber eher eine Art frühes Klavier an. Um 1762 wurde sein Klaviersatz mehr „pianistisch“. Die 1762-65 komponierten Sonatinen enthalten die pianistischsten Passagen, die Emanuel Bach jemals komponierte. In diesen Werken ist der Klavierpart weniger solistisch als in den Konzerten, er bringt häufig kein thematisches Material und wird auf so eine Weise in das ganze Klangbild eingebaut, daß das „Soloinstrument“ häufig das Orchester mit virtuellen Passagen „begleitet“. Im Zusammenhang mit einer sehr verfeinerten Instrumentation, besonders dem feinfühligsten Gebrauch von Flöten und Streichern *con sordino*, verlangt dies ein Tasteninstrument, das sich auf ideale Weise mit den anderen Instrumenten mischt. Nur ein dynamisch flexibles Instrument, mit anderen Worten ein Klavier, kann diesen Ansprüchen gerecht werden. Das robuste und majestätische Cembalo ist in dieser Rolle absurd.

Wie ich früher in dieser Serie anführte, können wir annehmen, daß Bach bereits vor 1762 für Aufführungen seiner Konzerte das Fortepiano (oder dessen Verwandte, wie den Tangentenflügel) dem Cembalo vorzog, und in der Musik selbst finden wir vage Andeutungen dafür. Der Umstand, daß sich Bachs Klaviersatz um 1762 radikal veränderte, zeigt an, daß er ein Instrument kennengelernt hatte, das sich von den Klavieren unterschied, die er früher gekannt hatte. Dieser Stilwechsel ist in den nach 1762 revidierten Konzerten noch deutlicher: bei einem Vergleich mit früheren Fassungen ist es interessant zu sehen, wie Bach den Klaviersatz modifizierte, um ihn flexibler und „klavierähnlicher“ zu machen und ihn den Idealen des (mutmaßlichen) neuen Instruments anzupassen.

Diese CD enthält das letzte Konzert, das C.Ph.E. Bach vor der 1762er Wende komponierte: jenes in Es-Dur H. 446/W. 35, zwei Sonatinen des Jahres 1762, und ein früheres Konzert (c-moll, H. 407/W. 5), das 1739 komponiert und 1762 gründlich revidiert wurde. Somit versucht die CD, den Anfang einer neuen Ära in Bachs Konzertschaffen zu beschreiben. Auf späteren CDs ist es unsere Absicht, auch „neue“ Konzerte vorzustellen, nach 1762 komponiert, gemischt mit den Sonatinen der gleichen Zeit, und mit Konzerten, die vermutlich nach 1762 revidiert wurden. In den meisten Fällen haben wir keine direkten Belege für die Revisionen. Ein eindeutiges Zeichen für eine nach 1762 erfolgte Revision ist der Gebrauch des größeren Umfangs bis f^{'''}. In den Noten gibt es andererseits viele Zeichen späterer Radierungen und Ergänzungen. Varianten sind auch in verschiedenen Manuskripten überliefert, was die Hypothese späterer Revisionen bestätigt. In solchen Fällen, wo keine Hinweise auf verschiedene Fassungen oder Revisionen zu finden sind, können wir anhand von Bachs Klaviersatz eine Revision vermuten: immer wenn ein früheres Klavierkonzert im Klavierpart Elemente aufweist, die mit Bachs Kon-

zerten und Sonatinen aus der Zeit nach 1762 Ähnlichkeiten haben und ein klavierähnliches Instrument zu verlangen scheinen, können wir sicher sein, daß an dem Werk Revisionen vorgenommen wurden, am wahrscheinlichsten nach 1762.

Welches Instrument Bach um 1760-62 genau kennenlernte, wissen wir nicht, und derzeit können wir auch in der Geschichte des frühen deutschen Klaviers keine dokumentarischen Hinweise finden. Wir können nur versuchen, ein Tasteninstrument zu finden, das zu Emanuel Bachs Musik paßt. Ich habe beschlossen, künftig für Bachs Konzertschaffen nach 1762 einen Tangentenflügel zu verwenden, wie er bereits auf drei früheren CDs dieser Serie zu hören ist. Ich tue dies in der Überzeugung, daß die notwendige Harmonie zwischen Musik und Instrument nur durch einen Tangentenflügel erzeugt werden kann. Es ist auch nicht undenkbar, daß Bach so ein Instrument gesehen und verwendet hat, und der Tangentenflügel ist hinsichtlich sowohl des Klanges und des Anschlags mit anderen frühen Klaviertypen eng verwandt. Das einleitende Werk auf dieser CD, das Konzert in Es-Dur (H. 446/W. 35) aus dem Jahre 1759, ist in vielen Manuskripten auch als Orgelkonzert überliefert. Das Werk wurde irgendwann später von Bach revidiert, und diese (hier gespielte) Fassung scheint für ein besaitetes Tasteninstrument besser geeignet. Details über meine Wahl des Tangentenflügels in Bachs beiden „Orgelkonzerten“ sind meinen Anmerkungen zur vorigen CD zu entnehmen. Viele Passagen der Konzerte und Sonatinen scheinen auf dem frühen Klavier einen Sondereffekt zu verlangen: das Aufheben der Dämpfer. Dieser von vielen zeitgenössischen Quellen gepriesene Effekt mag vielen Hörern ungewöhnlich scheinen. Darauf werde ich im nächsten Teil der Serie im Detail zurückkommen.

© *Miklós Spányi 2000*

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 gewann erste Preise bei internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Schon seit mehreren Jahren ist die Tätigkeit Miklós Spányis als Interpret und Forscher auf das Werk C.Ph.E. Bachs 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 Könemann in Budapest erscheinen soll. Er macht regelmäßig Aufnahmen für BIS.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Ferenc-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, trat das Orchester bei vielen angesehenen europäischen Festspielen auf, 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 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.

Vers la fin des années 1750 et tout au long des années 1760, Berlin traversait une époque troublée. Frédéric le Grand, dont la Cour était dans cette ville, avait entrepris en 1756 une guerre contre l'Autriche qui, rapidement, épuisa l'économie de la Prusse et Berlin se vit même menacée d'une invasion militaire. Pour des musiciens comme Carl Philipp Emanuel Bach, en poste à la Cour de Frédéric le Grand depuis plus de vingt ans, la guerre ne signifiait pas seulement l'interruption du versement de son salaire de musicien de Cour, mais aussi la cessation de ses autres activités musicales privées, dès lors que beaucoup de résidents quittaient la ville pour éviter un possible conflit armé. De ce fait, entre 1755 et 1762, Bach ne composa qu'un concerto pour clavier, celui en mi bémol majeur qui ouvre ce programme (H. 446/Wq. 35). Cependant, on a remarqué que pendant ces années, un nouveau genre d'activités musicales se faisait jour à Berlin, moins dépendant de la Cour et de l'aristocratie et plus proche de notre vie musicale moderne. D'autres villes, particulièrement Londres et Paris avaient déjà vu l'apparition progressive de concerts publics dans des salles assez vastes pour contenir une centaine ou même davantage de spectateurs payants. Nous ne savons que très peu de choses de tels concerts à Berlin avant 1770; mais l'exemple le plus ancien et le mieux documenté est spécialement éclairant à ce sujet: en 1749, J. P. Sachs – dont par ailleurs nous ne savons pratiquement rien – fonda une Société Musicale ("Musikübende Gesellschaft") d'une vingtaine de musiciens amateurs qui se réunissaient chez lui pour jouer une grande variété de musique moderne, instrumentale ou d'opéra. Vers 1753, le nombre croissant d'invités voulant assister à ces concerts entraîna l'instauration de tickets payants pour éviter la cohue, puis il fallut se résoudre à chercher des salles plus vastes. En 1755, cette Société put offrir une exécution publique du grand Oratorio (très populaire) de Carl Heinrich Graun: *Der Tod Jesu*.

C'est aussi de 1755 que datent les premières informations à propos de la possible participation d'Emanuel Bach à ce nouveau genre de concerts. Cette année-là, il composa trois symphonies, des œuvres orchestrales en trois mouvements d'un genre déjà adapté à un public nombreux. Ces trois symphonies furent suivies par trois autres, une chaque année qui suivit, puis d'une autre en 1762. Toutes ces œuvres associent aux cordes des cors, plusieurs font appel aux flûtes, aux hautbois, et même aux trompettes et aux timbales. La symphonie avait fait son apparition sur la scène au début du siècle, comme ouverture d'un opéra. Mais elle prit rapidement racine dans les salles de concerts publics qui se multipliaient dans les villes européennes. Dès le début, elle fut caractérisée par un style moins complexe que la musique de chambre, conçue pour des effectifs plus importants et pour des salles plus grandes, ainsi que pour des publics plus larges et plus populaires. Bien que la plupart des symphonies d'Emanuel aient certainement été

jouées avec succès dans les concerts privés qui généralement accueillaien l'exécution de ses concertos, elles furent sans doute encore mieux mises en valeur avec un plus grand nombre d'instruments dans des salles plus vastes.

La symphonie, ou tout du moins son exécution en concert semble aussi avoir eu une influence sur le concerto. Ceci est évident dès le concerto en mi bémol de 1759, H. 446/Wq. 35, car tous les concertos suivants de Bach font appel à deux cors, soit qu'ils figurent dans l'original, soit qu'il s'agisse de parties ajoutées après coup. Cependant, ce nouvel avatar n'empêcha apparemment pas que les concertos écrits précédemment continuassent à être joués. Le concerto en ut mineur figurant sur ce disque (H. 407/Wq. 5), initialement composé en 1739, fut révisé en 1762, preuve évidente qu'il fut exécuté cette année-là. De plus, cette œuvre semble avoir joui, avec le concerto en mi bémol majeur de 1759, d'une particulière popularité durant le dix-huitième siècle, car il subsiste un nombre inhabituellement élevé de copies. Cependant ces concertos révèlent des différences profondes qui sont peut-être à imputer à l'expérience qu'Emanuel commençait à avoir de la symphonie: en opposition avec les mélodies galantes et facilement reconnaissables du concerto en ut mineur H. 407/Wq. 5, les thèmes du concerto en mi bémol majeur dépendent moins – surtout dans le premier mouvement – d'une mélodie individualisée que d'une progression harmonique relativement simple qui les génère. En fait, le thème initial s'apparente de près à celui de la première symphonie de 1755, suggérant par là que la distance séparant les deux genres allait d'évidence en s'amenuisant.

Ce nouveau genre de concert semble aussi être à l'origine d'un genre musical particulier, une sorte de pièce novatrice qu'Emanuel choisit d'intituler "Sonatine". Conçues de fraîche date et jamais imitées par d'autres, ces œuvres semblent avoir été faites pour permettre au compositeur d'apparaître en soliste dans un nouveau genre de concerts publics. Il écrivit seulement douze Sonatines, toutes entre 1762 et 1764, ce qui incite à penser qu'elles furent destinées à un type bien particulier de concerts et de courte durée de vie. Par leur instrumentation – écrites pour l'habituel ensemble de cordes auquel s'ajoutent deux cors et deux flûtes – elles s'apparentent de près à la symphonie de l'époque. Mais à cet ensemble se joint un clavier soliste (ou, dans deux d'entre elles, deux claviers). Ainsi ces pièces, à première vue apparaissent comme identiques à des concertos, bien que requérant un orchestre plus fourni; mais un examen plus approfondi de leur matière musicale aide à expliquer pourquoi Bach choisit de ne pas leur attribuer le titre traditionnel de concerto qui avait d'évidence pour lui une signification particulière.

La musique de ces Sonatines a en fait peu en commun avec les œuvres précédentes intitulées "concerto". Alors que ceux-ci se conforment toujours à un plan traditionnel tripartite, deux mouve-

ments rapides encadrant un mouvement lent, la moitié des Sonatines suit en revanche le plan traditionnel de la sonate dans lequel un mouvement lent ou modéré est suivi de deux mouvements rapides, le dernier étant souvent une danse. La dernière pièce de ce disque, la Sonatine en sol majeur H. 451/Wq. 98 par exemple, débute par un mouvement assez lent, suivi d'un autre plus rapide et plus vigoureux et se termine par un mouvement "alla Polacca", une danse polonaise à trois temps, proche du Menuet. Dans tous les mouvements, l'orchestre et le soliste se partagent la vedette, jouant parfois ensemble (le soliste étant alors un instrument parmi les autres), alors qu'à d'autres moments Bach donne la vedette au soliste virtuose. Cette alternance ne s'apparente pas du tout à la forme de ritournelle caractéristique des concertos de Bach, mais renvoie simplement à la syntaxe de la sonate, à celle du rondo ou même à l'écriture à deux voix. Le deuxième mouvement est typique, divisé en deux grandes parties, chacune étant répétée et chacune commençant – comme dans la forme-sonate – par le même thème. Comme la première partie module vers la dominante, le thème qui ouvre la seconde partie est dans une tonalité différente de la première exposition. Le passage solo le plus frappant se trouve au moment de la modulation ainsi que vers la fin de chaque partie, afin d'affirmer la conclusion par une virtuosité exubérante.

L'autre Sonatine contenue dans ce disque, H. 449/Wq. 96 en ré majeur a un plan plus libre, à l'instar de l'autre moitié des douze Sonatines: toute une série d'éléments à première vue épars se cristallisent en un large dessin dans lequel la section initiale, jouée par l'orchestre et le soliste ensemble, réapparaissent sous des formes variées à la manière d'un refrain, alors que les épisodes secondaires donnent au soliste l'occasion de briller. Ce long mouvement est suivi par un mouvement conclusif, souvent plus rapide et d'un style plus conventionnel. La Sonatine en ré majeur commence par un arioso gracieux ("à la manière d'une chanson") qui revient deux fois sous une forme différente, en alternance avec des passages soli d'un caractère beaucoup moins chantant. Le mouvement final évoque une danse vive et bondissante.

Comme toutes les Sonatines, celles présentées ici sont des pièces charmantes et séduisantes. En même temps, elles sont moins "sérieuses" et moins difficiles à appréhender à première écoute que les concertos précédents d'Emanuel Bach. Ceux-ci avaient été composés pour un public relativement plus restreint, éduqué musicalement. Les Sonatines en revanche, semblent avoir été pensées pour un public plus populaire et néophyte, constitué largement d'amateurs au sens étymologique du terme, qui prenaient plaisir à écouter de la musique, mais possédant relativement peu de raffinement musical. Ils ne purent, comme nous, qu'avoir trouvé dans ces ouvrages un divertissement charmant.

Remarques de l'interprète

1762 fut un tournant important dans la production pour clavier et orchestre de Carl Philipp Emanuel Bach. Après une interruption de sept années durant lesquelles il ne composa qu'un seul concerto pour le clavier (celui qui débute cet enregistrement), Bach recommença à écrire de nouvelles œuvres de ce genre. Cette année-là aussi, il composa les premières pièces pour clavier et orchestre d'un genre résolument nouveau, intitulées "Sonatines". 1762 marque aussi un nouveau tournant dans la révision et la re-composition de ses anciens concertos pour clavier. Qu'est-ce qui donna à C.P.E. Bach le nouvel élan de se tourner à nouveau vers le concerto pour clavier? Une explication possible, que met en avant Jane R. Stevens dans ce livret, est que la recrudescence de la vie musicale à Berlin après la Guerre de Sept Ans conduisit Bach à relever le défi de présenter au public de nouvelles compositions où le clavier aurait eu un rôle dominant. Il y a toutefois une autre explication possible: vers 1760, Bach dut avoir accès à de nouveaux modèles d'instruments; un signe évident en est l'utilisation d'une étendue de clavier plus grand (jusqu'à fa⁵) dans presque tous ses concertos et Sonatines ainsi que dans sa musique de chambre avec clavier obligé composés en 1762 et après 1762. Auparavant, il utilisait une étendue qui était celle des instruments allemands en usage à l'époque dont mi⁵ était la note la plus haute, celle par exemple du fortepiano de Gottfried Silbermann que Bach utilisa pendant ses années berlinoises. Nous supposons que le nouveau venu était un instrument plus moderne.

Dans les œuvres composées après 1762, l'écriture de Bach pour le clavier change radicalement et nous sommes en droit de nous demander quelle sorte d'instrument il avait à l'esprit. Historiquement, on pourrait penser à un clavecin, instrument en usage jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Le nouveau langage de Bach pour le clavier, toutefois, suggérerait plutôt un piano de la première génération. Son écriture devient plus pianistique vers 1762 et les Sonatines composées entre 1762 et 1765 contiennent les passages les plus pianistiques qu'il ait jamais écrits. Dans ces œuvres, le clavier est moins soliste que dans les concertos, souvent n'introduisant aucun matériau thématique et il se fond dans le tissu musical de manière telle que l'instrument "soliste" souvent "accompagne" l'orchestre de passages virtuoses. Ceci, combiné à une instrumentation très raffinée – spécialement en raison de l'utilisation des flûtes et des cordes *con sordino* – nécessite un instrument qui se mélange idéalement avec les autres instruments. Seul un instrument qui permet les nuances peut satisfaire cette exigence et le clavecin, robuste et majestueux serait absurde dans ce rôle. Comme je l'ai déjà mis en évidence dans un volume précédent de cette collection, on peut supposer que Bach préférait déjà le fortepiano (ou l'un de ses proches parents comme le piano à tangeantes) au clavecin pour l'exécution de ses concertos

avant 1762 et nous en trouvons des indications assez précises dans la musique elle-même. Le fait que l'écriture pour clavier de Bach change si radicalement vers 1762 indique qu'il avait eu connaissance d'un instrument qui différait des pianos qu'il connaissait précédemment. Le changement de style est encore plus flagrant dans les concertos révisés après 1762: une comparaison avec les versions antérieures est intéressante pour voir comment Bach modifiait l'écriture de la partie de clavier pour la rendre plus souple et plus pianistique et pour l'adapter au caractère du (supposé) nouvel instrument. Ce disque contient le dernier concerto de C.P.E. Bach composé avant le tournant de 1762, en mi bémol majeur H. 446/Wq. 35, deux sonatines composées en 1762 et un concerto plus ancien (en ut mineur H. 407/Wq. 5) de 1739, que Bach révisa de manière approfondie en 1762.

Ainsi ce disque tente-t-il de donner une idée de la nouvelle ère qui s'ouvrait dans la production des concertos de Bach. Aussi, dans les prochains enregistrements, avons nous l'intention de présenter ces "nouveaux" concertos composés en 1762 ou après 1762, mélangés avec les Sonatines de la même période et avec des concertos vraisemblablement révisés après 1762. Dans la plupart des cas, nous n'avons pas de preuve directe des révisions; mais il n'en reste pas moins qu'un signe non ambigu d'une révision intervenue après 1762 est l'utilisation d'une étendue de clavier jusqu'à fa⁵. D'autre part, il existe dans les partitions de nombreuses corrections et additions. Des variantes nous sont également parvenues dans différents manuscrits qui vérifient l'hypothèse d'une révision ultérieure. Dans les cas où on ne peut trouver aucune indication d'une version différente ou d'une révision, le style lui-même est une précieuse indication: chaque fois qu'un concerto ancien présente des éléments caractéristiques du style d'écriture des concertos d'après 1762 et des sonatines et semble nécessiter un piano, nous pouvons être assuré qu'il a subi une révision, très probablement après 1762. Nous ne savons pas à quel instrument Bach a eu affaire vers 1760-1762 et, pour le moment, nous n'avons pas non plus de certitude musicologique en ce qui concerne l'histoire du piano allemand à ses débuts. Nous ne pouvons que tenter de trouver un instrument à clavier qui s'adapte à la musique d'Emanuel Bach. Pour ce qui est des concertos après 1762, j'ai décidé d'utiliser dorénavant le piano à tangeantes, déjà introduit dans les trois précédents disques de cette série. Je le fais avec la conviction que l'accord nécessaire entre la musique et l'instrument ne peut l'être pleinement qu'avec ce type de piano. Il n'est pas non plus impossible que Bach ait connu ou ait utilisé un tel instrument, et ce type de piano est étroitement apparenté aux autres types de pianos de première génération quant à la sonorité et au toucher. Le concerto qui débute ce disque (en mi bémol majeur H. 446/Wq. 35, de 1759) nous est également parvenu dans plusieurs manuscrits comme concerto pour orgue.

L'ouvrage fut révisé plus tard par Bach et la version exécutée ici avec ses riches embellissements semble plus adaptée à un instrument à cordes comme le piano (pour ce qui concerne mon choix de piano à tangeantes dans les deux concertos "pour orgue", je renvoie l'auditeur aux notes du précédent volume). Beaucoup de passages des concertos et des sonatines semblent exiger un effet qu'on ne trouve que sur le piano: l'utilisation des étouffoirs. Cet effet, vanté dans maintes sources contemporaines, pourra sembler inhabituel à plus d'un auditeur; j'exposerai ce point plus en détail dans les notes du prochain volume de cette série.

© *Miklós Spányi* 2000

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 Kœnemann 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.



Péter Szűts

SOURCES

Concerto in E flat major, H. 446 (W. 35)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 356
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, St 581

Sonatina in D major, H. 449 (W. 96)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, P 1128

Concerto in C minor, H. 407 (W. 5)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, St 523
Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887

Sonatina in G major, H. 451 (W. 98)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, St 222

CONCERTO ARMONICO

Violins:	Péter Szűts (leader); Györgyi Czirók; Ildikó Lang; Eva Posvanez; Piroska Vitárius; György Vörös
Violas:	Balázs Bozzai; Judit Földes
Cello:	Balázs Kántor
Double bass:	György Janzsó
Flutes:	Christian Gurtner; Ildikó Kertész
Horns:	Sándor Endrődy, Tibor Maruzsa
Tangent piano:	Miklós Spányi

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

Scoring assistant: Magdy 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: Thore Brinkmann, Jens Jamin

Cover texts: © Jane R. Stevens 2000; © Miklós Spányi 2000 (performer's remarks)

Translations: Julius Wender (German); Pascal Duc (French)

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

Photograph of Miklós Spányi: © Juha Ignatius

Photograph of the tangent piano: © Kálman Garas

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

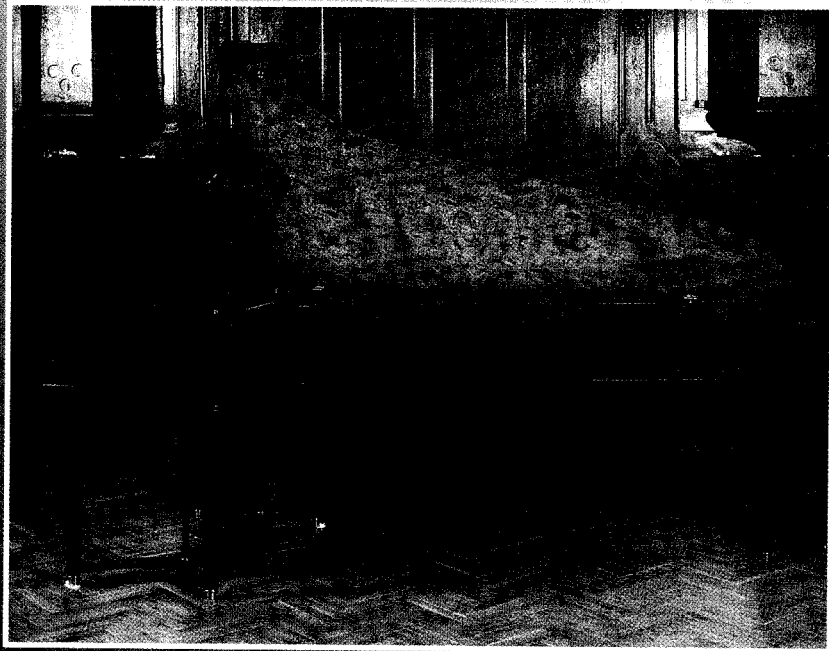
If we have no representation in your country, please contact:

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 & 2000, BIS Records AB



The tangent piano used on this recording

Photo: © Kálmán Garas