



CD-914 DIGITAL

Carl Philipp Emanuel Bach

The Complete Keyboard Concertos – Volume 10

Miklós Spányi, tangent piano

Concerto Armonico • Péter Szűts

Complete Edition 20

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Concerto in G major, H. 419 (W. 16)** (M/s) **24'28**

- | | | |
|-----|-------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 7'45 |
| [2] | II. <i>Adagio assai</i> | 8'05 |
| [3] | III. <i>Allegretto</i> | 8'21 |
-

Sonatina in F major, H. 452 (W. 99) (M/s) **World Première Recording** **22'12**

- | | | |
|-----|---------------------|-------|
| [4] | I. <i>Largo</i> | 6'58 |
| [5] | II. <i>Allegro</i> | 3'34 |
| [6] | III. <i>Andante</i> | 11'22 |
-

Concerto in B flat major, H. 447 (W. 36) (M/s) **World Première Recording** **21'57**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 7'39 |
| [8] | II. <i>Poco adagio</i> | 7'50 |
| [9] | III. <i>Allegro assai</i> | 6'17 |
-

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

Cadenza in the first movement of the Concerto in G major, H. 419 (W. 16): original.

All other cadenzas improvised at the recording session.

INSTRUMENTARIUM

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

Bach's colleagues at the Berlin court

Like the preceding volume of this series, this disc of works by Carl Philipp Emanuel Bach includes three pieces with rather different characters, composed more than fifteen years apart. Two are keyboard concertos in the familiar form, written in 1745 and 1762 respectively; the third is a sonatina, also from 1762, one of a small and idiosyncratic group of concerto-like works for one or two solo keyboards and instrumental ensemble. The stylistic differences among these pieces arise in part from Emanuel Bach's inner musical development, but also reflect the shifting world of music during these years, particularly in Berlin. Most obvious was the disruption caused by the war initiated in 1756 by Emanuel's employer, Frederick the Great of Prussia, which persisted into the 1760s. But his compositional choices would also have been affected, if more subtly, not just by the musical life of the city but also by the other musicians at court. A brief exploration of the careers of a few of these professional colleagues can both help to bring his musical world to life, and place his own career in clearer perspective.

When Emanuel Bach came to Berlin in 1738 and joined the musical ensemble of the future Friedrich II, the then Crown Prince was already building up his musical establishment despite the disapproval of his father, Friedrich Wilhelm I, who had decimated the 'frivolous' music Kapelle that his own father, Friedrich I, had assembled. The group of 17 musicians already in Prince Frederick's employ in 1736 increased by the early 1740s to 35 – not counting the singers and dancers engaged with his founding of the Berlin opera upon his accession to the throne in 1740. In his plans for a brilliant musical establishment, Frederick clearly attached great importance to the rôle composers should play. Judging from the salaries he paid them, his favourite musicians – aside from his star singer – were two (of several) composers in his employ, Johann Joachim Quantz (1697-1773) and Carl Heinrich Graun (c.1704-1759), both of whom gained wide reputations during their lifetimes.

Quantz was the oldest musician in Frederick's employ, and one of the earliest to have established a close and lasting relationship with him (if not at first a position of formal employment). Quantz's career had begun modestly, but had risen meteorically. As a boy he was given lessons in the violin, oboe, trumpet, and harpsichord, ostensibly in preparation for a career as a *Stadt-musikus* (town musician); in 1716 he did join the Dresden town band as oboist, but also made a brief trip to Vienna the following year to study counterpoint. His appointment to the court chapel of Augustus II, with residences in both Dresden and Warsaw, led to a realization that he had little chance of advancement as an oboist and a resulting determination to master the transverse flute. In 1718 he studied for a while with the famous flute virtuoso Pierre Buffardin (c.1690-

1768) in Dresden; six years later, in 1724, he embarked on a European tour, studying in Italy and for shorter periods in France and England, making useful musical connections and establishing a reputation as composer and performer. Upon his return to Dresden in 1727 he was appointed to the regular court Kapelle. It was as a member of that group that he accompanied August in 1728 on a state visit to Berlin, where he met the 16-year-old Crown Prince and gave him the first of a lifelong series of regular flute lessons.

Only in 1741, however, when the King was at last in charge of his own affairs, did Quantz agree to leave Dresden and move to the Berlin court as a member of the royal Kapelle. As Frederick's flute teacher, musical adviser and a prolific composer of flute works for royal performance, Quantz was probably (apart from the King) the most powerful musician in the Prussian establishment. According to the musical traveller Charles Burney, the privilege of calling out 'bravo!' after Frederick had played a solo was one 'allowed to no other musician of the band'. And Emanuel Bach is said to have joked about Quantz's influence over the King: 'What is the most fearsome beast in the Prussian monarchy? The lapdog of Madame Quantz. He is so fearsome that Madame Quantz is afraid of him. But Herr Quantz is afraid of her, and the greatest monarch on earth is afraid of Quantz.'

The other composer whom Frederick particularly favoured was Carl Heinrich Graun, the younger of two brothers who spent nearly their whole careers in Frederick's establishment. In 1733, as part of the celebrations surrounding his marriage in Brunswick to Elisabeth of Braunschweig-Bevern, the opera-loving Crown Prince heard an opera by Graun, who was then vice-Kapellmeister in Brunswick, and sought immediately to engage him. Graun was also from Dresden, where he had begun his career as a singer; he had been a tenor in the Brunswick opera since 1725, and vice-Kapellmeister since 1728, in which capacity he had composed and produced a number of operas for the court. It was only after two years, in 1735, that he received permission to leave Brunswick for the more prestigious court of Berlin, where he was finally able to produce a new opera in 1741. Graun's agreeable Italianate style of composition was accompanied by an affable, diplomatic personality that seems to have made him generally liked by his colleagues as well as by his royal employer. A nineteenth-century historian relates that when Graun became enamoured of a rich widow, Frederick II forbade a rival suitor, a high ranking officer in the Prussian army, to continue his suit. Interestingly, Graun's most lasting composition was not an opera but his Passion oratorio of 1755, *Der Tod Jesu*, which was performed in Berlin every year until 1884.

Others of Frederick's musicians may have had closer relationships with Emanuel Bach than

these two prominent stars. Johann Friedrich Agricola (1720-74) had studied with Emanuel's father, Johann Sebastian Bach, before moving in 1741 to Berlin, where he studied with Quantz and perhaps also with Graun. Both a singer and an extremely competent, if uninspired, composer, Agricola was appointed Hofkomponist (Court Composer) in 1751 and, when Graun died in 1759, assumed many of his duties (though without ever being named Kapellmeister, apparently because of Frederick's earlier displeasure over his marriage to a prima donna of the royal opera). Other composers in the court establishment served there primarily as instrumentalists: Carl Heinrich Graun's older brother, Johann Gottlieb (c.1703-71), and the Benda brothers Franz (1709-86) and Georg (1722-95) were all accomplished violinists. That the younger Benda was an admirer of Emanuel Bach seems clear from his works, which are obviously influenced by Bach's style; but evidence of a more personal relationship of some consequence is suggested by Bach's visit to him in Gotha, four years after he had left Frederick's employ in 1750.

But aside from such tantalizing fragments, along with a few anecdotes and references in his letters to other Berlin composers, we know very little about Emanuel Bach's personal relationships with his professional colleagues. While remaining cordial to them and occasionally collaborating with some, he appears to have remained largely aloof from the inevitable conflicts and disputes of the musical capital – of which Burney observed in 1772: 'There are... schisms in this city, as elsewhere; but heretics are obliged to keep their opinions to themselves, while those of the establishment may speak out: for though a universal toleration prevails here, as to different sects of Christians, yet, in music, whoever dares to profess any other tenets than those of Graun and Quantz, is sure to be persecuted...'

Burney also remarked in 1772 that 'though the world is ever rolling on, most of the Berlin musicians, defeating its motion, have long contrived to stand still', a circumstance that helps to explain why so few of them are remembered today. For the world of music was undergoing fundamental changes that would soon relegate to an irretrievable past even the notion of an enclosed, fully controlled royal musical establishment. Although Emanuel Bach never gave up his most basic ideas about musical style and expression, he was nevertheless able successfully to adapt his goals to this changing world, one that was to be increasingly dominated by an upper-middle-class audience. The three works on this disc illustrate some of the particularities of his stylistic choices in the midst of these changes.

The earliest piece, the *Concerto in G major*, H. 419 (W. 16), is dated 1745 but may have been first composed during Bach's earliest years in Berlin. The outer fast movements adopt the elegant, galant manner that was so fashionable at the time, with much characteristic syncopation

and an easy-going, non-competitive relationship between the solo keyboard and accompanying strings. It is the slow movement that reaches a deeper expressive level, with its pathetic theme and frequent harmonic twists that often turn to the darker minor mode. The *B flat major Concerto*, H. 447 (W. 36), on the other hand, is a late example of the sort of concerto that Bach had cultivated in the late 1740s and 1750s, marked by a musical expressiveness and formal sophistication that seem to imply a relatively select and cultured intended audience. It is his last concerto for which wind parts were apparently never provided, suggesting that it was never performed in a large, popular concert setting, but was confined to smaller, more élite gatherings.

In contrast, the *Sonatina in F major* for solo keyboard with winds and strings, H. 452 (W. 99), was designed for the sort of public concert that was becoming increasingly common in cities all over Europe, an organized event in a fairly large space most often attended by relatively well-to-do people with sometimes minimal musical training. Like the two sonatinas on the preceding disc of this series, this one forms part of a discrete group of pieces, composed between 1762 and 1764, that was most probably designed for a particular – but clearly short-lived – concert situation. Despite its outer resemblance to the concerto, its alternating pattern of solo and tutti performance owes nothing to the traditional *ritornello* form of concerto movements, but is based instead on the smaller binary plans typical of dances and solo sonatas. Its three movements, all in the same key of F major, also correspond to the plan common in sonatas, beginning with a slow movement, proceeding to a fast, cheerful one, and concluding with a movement in a moderate tempo. Although all three movements include passages of solo keyboard performance, it is the last one that provides the soloist with the most extended virtuoso rôle. This last movement is constructed like a rather simple, old-fashioned rondo. The entire ensemble begins with what could be a complete little piece, in the form (if not the style) of a binary dance, which itself proceeds as a contrasting alternation between graceful triple-rhythm music for the two flutes and surprising, *fortissimo* interruptions by the full group of strings with winds. This section is presented three times; between these *tutti* sections the keyboard plays its own, independent sections. The first of these is another little two-part piece, but in F minor rather than major; the second, however, decisively breaks the regularity of the pattern of the movement. It begins after a sudden break in the preceding *tutti* refrain, before it has quite finished, and in the surprising key of D major; but we soon realize that this is simply the solo's version of yet another statement of the *tutti* music. A satisfying ending is once more withheld, however, as this section breaks off just as the preceding *tutti* one had done, and the solo embarks on a long, almost improvisatory-sounding development of the opening flute figure that yields – again unexpected-

ly – to the *tutti*'s final presentation of its refrain. Bach has managed, then, to keep surprising his amateur listeners but to bring them back at last to the comfort and satisfaction of the expected.

© *Jane R. Stevens and Darrell M. Berg 2000*

Performer's Remarks

Stops and registration on early pianos

The early history of the piano is so complicated that it is difficult to establish where the roots of this instrument lie. From the great diversity of the pianos in the 18th century we can, however, assume that there were several roots and lines of development of which the often mentioned 'invention' of Cristofori at the end of the 17th century was only one.

What is certain is that Pantaleon Hebenstreit influenced the development of the piano quite radically – in fact against his wish. Hebenstreit was a German dulcimer virtuoso who constructed a new model of the current dulcimer about 1697 and mastered its playing technique on such a high level that hardly anybody was able to imitate his playing. Hebenstreit travelled widely in Europe and soon became famous. His instrument was enormously large: more than 9 feet long, having both gut and metal strings. Hebenstreit obtained variety of tone colour by using two sets of strings and bare wooden hammers alternating with ones covered with soft material, probably wool. The instrument (called after its inventor *pantaleon* or *pantalon*) had no dampers, and one of its most attractive features was the free reverberation of the strings, resulting in a very powerful sound and the charming mingling of harmonies.

This instrument was so difficult to play that the idea of constructing something similar but easier to master emerged very soon. Early dulcimers were equipped with a keyboard and a simple hammer action, thus enabling them to be played like any other keyboard instrument. The idea was taken up by many instrument makers who constructed quite different models of keyboard instruments equipped with a striking mechanism. These had either the large wing-shaped form of the harpsichord or were small and rectangular, like clavichords. Their common features were bare wooden hammers or tangents striking the strings, and the presence of different devices, 'stops', allowing the player to obtain similar sound effects to the colour subtleties Hebenstreit could produce on his dulcimer. Certain types of pianos were long called 'Pantalon' in Germany.

The 'normal' sound of these early pianos resembled the bright and powerful sound of metal strings, but some instruments also employed devices such as the moderator or piano stop (intro-

ducing strips of leather or cloth between strings and hammers or tangents), and the lute or harp stop (a wooden bar covered with cloth pushed against the strings from above or below), the gut strings and/or the hammers with soft surface of the pantalon. Soon these devices became standard on many pianos, and remained so for over a century, along with other inventions with the same intention, such as equipping pianos with two sets of hammers, one with plain wood, the other one with covered surfaces.

Undoubtedly the most sensational effect of the pantalon was created by its undamped strings. Following the example of the dulcimer, many early pianos have no dampers. Others possess devices to raise or lower the dampers by means of hand stops, knee levers or pedals. These often functioned 'in reverse' compared with later pianos: in their 'normal' position the dampers were raised ('off') and by pushing the pedal or knee lever they were lowered onto the strings ('on'). Hand stops for controlling the dampers meant that they were either 'on' or 'off' for whole movements or sections. Playing entirely without damping, or in long sections, is well documented until the 19th century. It was regarded as a special effect, indeed one of the most attractive effects of the early piano. Contrasting effects, in the manner of Hebenstreit's instrument, were achieved by contrasting 'normal' playing technique (with the dampers) and playing without dampers.

Nowadays listeners have become accustomed to the fine subtleties achievable by using the damper pedal in modern piano playing. Having the dampers 'open' for longer passages, and thus letting harmonies (and dissonances) mingle freely with each other, seems amateurish to most of us, although many great Romantic pianists often used the pedal in a different way from that which is usual today. Applying the 18th-century practice of 'effect pedalling' produces astonishing and musically very convincing – if sometimes initially unusual – results on early pianos. Most probably the undamped effect was used much more boldly in the 18th century than we dare to think possible today, when we are afraid of introducing 'Romantic' elements into our 'authentic' performances. In the keyboard concertos of the 18th century (as well as in the solo repertoire) there are often long solo sections which seem to require an undamped piano sound, i.e. raising the dampers for the whole section. With dampers these passages often sound very dry, but raising the dampers gives them power and brilliance and accentuate their virtuosity. On the other hand, sometimes meditative or lyrical movements cry out for the tonal 'aura' created by the raised dampers.

As there are no pedalling instructions in the sheet music before the end of the 18th century, it is up to the player's initiative to introduce the special effects of which his instrument is capable.

On these recordings (from volume 4 onwards) I have tried to use different stops and undamped effects as often as they seemed to be musically reasonable. The tangent piano in particular invites such an approach. This instrument has bare wooden slips, 'tangents', to strike the strings and, traditionally, numerous stops to soften and sweeten the sound: *una corda*, moderator, harp. Beside a device which allows the performer to raise all the dampers (like the modern damper pedal), another one only raises them in the treble, a typical option on many early pianos. The tangent piano, one of the many varieties of 18th-century piano, is closely related to the instruments belonging to the pantalon tradition. Its numerous different tone colours are especially well suited to C.P.E. Bach's sonatinas with their many short contrasting sections. (Listen also to the previous CD in this series, volume 9 [BIS-CD-868].)

The works and the sources

The present disc contains two compositions from 1762: the *Sonatina in F major*, H. 452 (W. 99) and the *Concerto in B flat major*, H. 447 (W. 36). Beside these an earlier piece, the *Concerto in G major*, H. 418 (W. 16) is included. This work underwent revisions at different times, of which we perform what is believed to be the latest version. I think that Bach made this revision after 1762, giving this early composition features which relate it more closely to its later brothers. Such a 'modernization' might point to Bach's attempts to accommodate earlier works to the more 'modern' instruments of his later years.

In all three works we have made extensive use of the Brussels sources. For the late version of the *Concerto in G major*, H. 418 (W. 16), the only surviving source is in the library of the Royal Conservatory in Brussels. We compared this with a Berlin source of the earlier version. We also perform the *Concerto in B flat major* from its Brussels source, which we have compared with the autograph manuscript from Berlin.

© *Miklós Spányi* 2001

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 oeuvre 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 Kœnemann Music, Budapest. In 2000 he was granted a three-year scholarship by the National Council of Music in Finland. 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. Since 2000 he has been section principal in the Orchestre National de Monte Carlo.

Bachs Kollegen am Berliner Hof

Wie die vorhergehende Folge dieser Serie enthält diese CD mit Werken von Carl Philipp Emanuel Bach drei Stücke recht unterschiedlichen Charakters, komponiert in einer Zeitspanne von mehr als 15 Jahren. Zwei sind Klavierkonzerte in vertrauter Form, entstanden 1745 und 1762; das dritte ist eine ebenfalls 1762 komponierte *Sonatina*, die aus einer kleinen, eigentümlichen Gruppe von konzerthaften Werken für ein oder zwei Soloklaviere und Instrumentalensemble stammt. Die stilistischen Unterschiede zwischen diesen Stücken erklären sich zum Teil aus Bachs eigener musikalischer Entwicklung, spiegeln aber auch die sich wandelnde Musikwelt jener Jahre, insbesondere in Berlin wider. Am offenkundigsten ist der Bruch, der durch den 1756 von Bachs Arbeitgeber, Friedrich dem Großen, begonnenen und bis in die 1760er währenden Krieg verursacht wurde. Seine kompositorischen Verfahren sind jedoch auf eine subtilere Weise nicht nur vom musikalischen Leben der Stadt, sondern auch von den anderen Musikern am Hof beeinflusst worden. Eine kurze Erkundung der Karrieren einiger dieser Berufskollegen kann dazu beitragen, seine Musikwelt lebendig werden zu lassen und seine eigene Karriere in eine deutlichere Perspektive zu rücken.

Als Carl Philipp Emanuel Bach 1738 nach Berlin kam, um dem Ensemble des späteren Königs Friedrich II. beizutreten, war der damalige Kronprinz bereits damit beschäftigt, sein Orchester trotz der Mißbilligung seines Vaters, Friedrich Wilhelm I., aufzubauen, der die „nichts-würdige“ Kapelle dezimiert hatte, die sein eigener Vater, Friedrich I., errichtet hatte. Die Gruppe von 17 Musikern, die bereits 1736 in Prinz Friedrichs Dienst standen, erreichte Anfang der 1740er 35 Mitglieder – ungeachtet der Sänger und Tänzer, die bei der Gründung der Berliner Oper zu seiner Thronbesteigung engagiert worden waren. In seinen Plänen zur Errichtung eines glänzenden Musikbetriebs maß Friedrich der Rolle der Komponisten offenkundig große Bedeutung bei. Nach den Gehältern zu urteilen, waren seine bevorzugten Musiker – vom Star-Sänger einmal abgesehen – zwei (von mehreren) Komponisten: Johann Joachim Quantz (1697-1773) und Carl Heinrich Graun (ca. 1704-1759), die beide weithin Anerkennung erlangten.

Quantz war der älteste Musiker in Friedrichs Gefolge und einer der ersten, der zu ihm eine enge und dauerhafte Beziehung entwickelt hatte (die über das bloße Beschäftigtenverhältnis hinausging). Quantzens Karriere hatte bescheiden begonnen, sich aber glänzend entfaltet. Als Junge hatte er Unterricht in Violine, Oboe, Trompete und Cembalo erhalten, offensichtlich als Vorbereitung auf den Beruf eines Stadtmusikus; 1716 stieß er als Oboist zur Dresdner Stadtkapelle, hielt sich aber außerdem im Folgejahr kurz in Wien auf, um Kontrapunkt zu studieren. Seine Anstellung in der Hofkapelle August II. (mit Residenzen in Dresden und Warschau) führte zu

der Einsicht, als Oboist keine Entwicklungsmöglichkeiten zu haben, und zu dem mit Bestimmtheit gefaßten Entschluß, die Traversflöte beherrschen zu lernen. Im Jahr 1718 studierte er eine Zeitlang bei dem berühmten Flötenvirtuosen Pierre Buffardin (ca. 1690-1768) in Dresden; 6 Jahre später, 1724, begann er eine Reise durch Europa, studierte in Italien und kurzzeitig in Frankreich und England, gewann nützliche musikalische Beziehungen und erwarb sich einen Ruf als Komponist und Interpret. Nach seiner Rückkehr nach Dresden im Jahr 1727 wurde er in die reguläre Hofkapelle aufgenommen. Als Mitglied dieser Kapelle begleitete er August im Jahr 1728 bei einem Staatsbesuch nach Berlin, wo er den 16jährigen Kronprinz traf und ihm die erste einer lebenslangen Reihe von Flötenstunden gab.

Erst 1741 jedoch, als der König schließlich sein eigener Herr war, willigte Quantz ein, Dresden zu verlassen und an den Berliner Hof als Mitglied der königlichen Kapelle zu kommen. Als Friedrichs Flötenlehrer, musikalischer Berater und fruchtbarer Komponist von Flötenstücken für den königlichen Gebrauch war Quantz wahrscheinlich (neben dem König) der mächtigste Musiker im preußischen Staat. Charles Burney, der Reisende in Sachen Musik, berichtet, daß Quantz nach Solosätzen und Kadenzen des Königs zuweilen „Bravo!“ rief, „welches ein privilegium zu seyn scheint, dessen sich die übrigen Herrn Virtuosen von der Kapelle nicht zu erfreuen haben.“ Von Carl Philipp Emanuel Bach soll folgender Witz über den Einfluß Quantzens auf den König stammen: „Was ist das fürchterlichste Thier in der Preussischen Monarchie? Das ist der Schoos-hund der Mad. Quantz. Er ist so fürchterlich, dass sich sogar Mad. Quantz vor ihm fürchtet. Vor dieser aber fürchtet sich Herr Quantz, und vor diesem selbst der grösseste Monarch, den die Erde besitzt.“

Der andere Komponist, den Friedrich besonders schätzte, war Carl Heinrich Graun, der jüngere von zwei Brüdern, die fast ihr ganzes Leben in Friedrichs Hofstaat zubrachten. Im Jahr 1733 hatte der Kronprinz, der ein großer Opernfreund war, bei den Feierlichkeiten anlässlich seiner Hochzeit mit Elisabeth von Braunschweig-Bevern eine Oper von Graun gehört – damals stellvertretender Kapellmeister in Braunschweig – und wollte ihn sofort engagieren. Graun stammte ebenfalls aus Dresden, wo er seine Karriere als Sänger begonnen hatte; seit 1725 war er Tenor an der Braunschweiger Oper, seit 1728 Vize-Kapellmeister, in welcher Eigenschaft er eine stattliche Anzahl von Opern für den Hof komponiert und aufgeführt hatte. Erst nach zwei Jahren, 1735, erhielt er die Erlaubnis, Braunschweig zugunsten des renommierten Berliner Hofes zu verlassen, wo er schließlich im Jahr 1741 eine neue Oper produzieren konnte. Grauns gefällige italienische Kompositionsweise wurde begleitet von einer freundlichen, diplomatischen Persönlichkeit, die ihm Beliebtheit sowohl unter seinen Kollegen wie bei seinem königlichen Arbeit-

geber verschaffte. Ein Historiker des 19. Jahrhunderts erzählt, daß Friedrich II., als Graun sich in eine reiche Witwe verliebte, einem Rivalen – ein hochrangiger Offizier der preußischen Armee – untersagte, seine Werbung fortzusetzen. Interessanterweise war Grauns langlebigste Komposition keine Oper, sondern ein Passionsoratorium aus dem Jahr 1755, *Der Tod Jesu*, das bis 1884 in Berlin alljährlich aufgeführt wurde.

Andere von Friedrichs Musikern mögen engere Beziehungen zu Bach gehabt haben als diese beiden prominenten „Stars“. Johann Friedrich Agricola (1720-74) hatte bei Carl Philipp Emanuel Vater, Johann Sebastian Bach, gelernt, bevor er 1741 nach Berlin übersiedelte, wo er Unterricht von Quantz und vielleicht auch von Graun erhielt. Der Sänger und außerordentlich gelehrte, wenngleich wenig inspirierte Komponist wurde 1751 zum Hofkomponisten ernannt und übernahm nach Grauns Tod im Jahr 1759 viele seiner Pflichten (obschon er, vermutlich weil er durch seine Heirat mit einer Primadonna der Königlichen Oper Friedrichs Unwillen erregt hatte, nie den Kapellmeistertitel erhielt). Andere Komponisten des Hofstaats dienten vornehmlich als Instrumentalisten: Carl Heinrich Grauns älterer Bruder Johann Gottlieb (ca. 1703-71) und die Gebrüder Benda – Franz (1709-86) und Georg (1722-95) – waren virtuose Violinisten. Der jüngere Benda war offenkundig ein Bewunderer Carl Philipp Emanuel Bachs, was seinen von Bachs Stil deutlich beeinflussten Werken anzumerken ist; ein Beleg für eine tiefergehende Freundschaft ist Bachs Besuch bei Georg Benda in Gotha vier Jahre, nachdem er den Dienst bei Friedrich im Jahr 1750 quittiert hatte.

Außer diesen knappen Bruchstücken, ergänzt durch einige Anekdoten und Verweise in seinen Briefen an andere Berliner Komponisten, wissen wir sehr wenig über Bachs persönliches Verhältnis zu seinen Berufskollegen. Er war herzlich zu ihnen, arbeitete mit einigen zusammen, hielt sich jedoch meistens aus den unweigerlichen Konflikten und Disputen der Musikhauptstadt heraus – über die Burney 1772 bemerkte: „Unterdessen giebt es zu Berlin so gut, wie anderwärts, Spaltungen; nur sind die Ketzer genöthigt ihre Meynungen geheim zu halten, in dessen dass die herrschende Parthey frey und laut spricht. Denn obgleich hier in Ansehung der verschiedenen christlichen Religionsmeynungen eine völlige Toleranz herrscht, so ist doch derjenige, der nicht graunisch und quantzisch ist, vor Verfolgung nicht sicher...“

Ebenfalls 1772 schrieb Burney: „Allein, obgleich die Welt immer in ihren Kraysen fortheht, so haben sich doch schon seit langer Zeit verschiedene berliner Musiker bemüht, solche in ihrem Laufe zu hemmen, und zum Stillstehen zu bringen“, ein Umstand, der erklären mag, warum man sich heute nur noch an wenige von ihnen erinnert. Denn im Gefüge der Musik ereigneten sich grundlegende Veränderungen, die bald sogar die Vorstellung eines beschirmten, allseits kon-

trollierten königlichen Musikbetriebs einer unwiederbringlichen Vergangenheit überantworten würden. Obgleich Bach seine zentralen Ideen von musikalischem Stil und Ausdruck nie aufgab, war er nichtsdestotrotz in der Lage, seine Ziele dieser sich wandelnden Welt anzupassen, die zunehmend von einem bürgerlichen Publikum dominiert wurde. Die drei Werke dieser Einspielung veranschaulichen einige der Besonderheiten seiner stilistischen Optionen inmitten dieser Veränderungen.

Das früheste Stück, das *Konzert G-Dur* H.419 (W.16), ist auf 1745 datiert, könnte aber ursprünglich in Bachs ersten Berliner Jahren entstanden sein. Die schnellen Außensätze greifen die elegant-galante Manier auf, die zu jener Zeit so *en vogue* war, mit vielen charakteristischen Synkopen und einer unbekümmerten, befriedeten Beziehung zwischen Soloklavier und Streicherbegleitung. Der langsame Satz erreicht dann mit seinem pathetischen Thema und den zahlreichen harmonischen Wendungen, die oftmals in die dunklere Mollvariante führen, ein tieferes Ausdrucksniveau. Das *B-Dur-Konzert* H.447 (W.36) auf der anderen Seite ist ein später Vertreter jener Art von Konzert, die Bach in den späten 1740ern und 1750ern kultiviert hatte und die sich durch eine musikalische Expressivität und eine formale Avanciertheit auszeichnen, die eine relativ kleine Zuhörerschaft von einiger Exklusivität voraussetzen scheinen. Es handelt sich anscheinend um sein letztes Konzert ohne Bläserstimmen, was darauf schließen läßt, das es niemals in einem größeren Konzert aufgeführt wurde, sondern einem kleineren, eher elitären Kreis vorbehalten blieb.

Im Unterschied hierzu ist die *Sonatina F-Dur* für Soloklavier mit Bläsern und Streichern H.452 (W.99) für die Art öffentlichen Konzerts gedacht, die in den Städten ganz Europas zunehmend populär wurde – ein organisiertes „Event“ in einem hinreichend großen Raum, das zu meist von gut betuchten Leuten mit manchmal minimaler musikalischer Übung besucht wurde. Wie die beiden Sonatinen auf der vorherigen CD dieser Reihe, bildet sie einen Teil einer eigenen Werkgruppe, die höchstwahrscheinlich für eine besondere – aber offenkundig kurzlebige – Konzertsituation gedacht war. Trotz ihrer äußeren Nähe zum Konzert verdankt ihre Abfolge von Solo- und Tuttiteilen der traditionellen Ritornellform in Konzertsätzen nichts; stattdessen basiert sie auf den kleineren zweiteiligen Modellen, die für Tänze und Solosonaten typisch sind. Ihre drei Sätze, allesamt in F-Dur, entsprechen dem üblichen Sonatenschema, an dessen Anfang ein langsamer Satz steht, worauf ein schneller, lebhafter folgt, bis ein Satz in moderatem Tempo die Sonate beschließt. Obwohl alle drei Sätze Soloklavierpassagen enthalten, versorgt doch der letzte den Solisten mit der ausgedehntesten Virtuosenrolle. Dieser Schlußsatz ist wie ein eher einfaches, altmodisches Rondo aufgebaut. Das Tutti beginnt mit etwas, das ein vollständiges kleines Stück in der Form (wenngleich nicht im Stil) eines zweiteiligen Tanzes sein könnte, der

als kontrastierender Wechsel zwischen grazilen Dreierhythmen der beiden Flöten und überraschenden *fortissimo*-Einwürfen der ganzen Streichergruppe mitsamt den Bläsern voranschreitet. Dieser Abschnitt wird dreimal präsentiert; zwischen den Tuttipassagen spielt das Klavier seine eigenen, unabhängigen Passagen. Die erste ist ein weiteres kleines zweistimmiges Stück, jedoch in f-moll; die zweite hingegen bricht entschieden mit der Regelmäßigkeit innerhalb des Satzes. Sie beginnt nach einer plötzlichen Pause im vorhergehenden Tutti-Refrain, vor dessen eigentlichem Schluß und in der überraschenden D-Dur-Tonart, bald aber erkennen wir, daß dies nur die Soloversion einer weiteren Reprise der Tutti-Musik ist. Ein befriedigendes Ende wird jedoch ein weiteres Mal zurückgehalten, wenn dieser Abschnitt genauso abbricht wie das vorhergehende Tutti, und das Soloklavier zu einer langen, fast improvisatorisch anmutenden Entwicklung der anfänglichen Flötenfigur anhebt, die – wiederum unerwartet – in die letzte Aufstellung des Refrains einlenkt. Auf diese Weise hat Bach es erreicht, seine Laienhörer fortwährend zu überraschen und ihre Erwartungen schließlich doch hinreichend zu befriedigen.

© Jane R. Stevens und Darrell M. Berg 2000

Anmerkungen des Interpreten

Register und Registrierung auf alten Klavieren

Die Vorgeschichte des Klaviers ist derart kompliziert, daß es schwer fällt, seine Wurzeln zu bestimmen. Aufgrund der großen Vielfalt von Klavieren im 18. Jahrhundert können wir jedoch annehmen, daß es ziemlich viele Wurzeln und Entwicklungslinien gab, unter denen die oft erwähnte „Erfindung“ von Cristofori gegen Ende des 17. Jahrhunderts nur eine einzige darstellt.

Sicher ist hingegen, daß Pantaleon Hebenstreit die Entwicklung des Klaviers radikal beeinflusste – und dies entgegen seiner Absicht. Hebenstreit war ein Hackbrettvirtuose, der um 1697 ein neues Hackbrettmodell konstruierte und eine derart exzellente Spieltechnik entwickelte, daß kaum jemand mit ihm wetteifern konnte. Hebenstreit reiste durch ganz Europa und wurde schnell berühmt. Sein Instrument war von enormer Größe: knappe drei Meter lang, hatte es sowohl Darm- wie auch Metallsaiten. Vielfalt der Klangfarben erreichte Hebenstreit durch die Verwendung doppelten Saitenbezugs und indem hölzerne Hämmer mit weich (wahrscheinlich Wolle) umwickelten abwechselten. Das Instrument – nach seinem Erfinder Pantaleon oder Pantalón genannt – hatte keine Dämpfer, und eines seiner reizvollsten Merkmale war der freie Nachhall der Saiten, der einen sehr großen Klang und ein bezauberndes Ineinander von Harmonien zur Folge hatte.

Das Instrument war derart schwer zu spielen, daß bald die Idee aufkam, etwas Ähnliches, aber einfacher zu Handhabendes zu bauen. Frühe Hackbretter waren mit einer Tastatur und einer simplen Hammermechanik ausgestattet, so daß sie wie jedes andere Tasteninstrument gespielt werden konnten. Diese Idee wurde von vielen Instrumentenbauern aufgegriffen, die recht unterschiedliche Tasteninstrumente mit Anschlagsmechanik herstellten. Diese hatten entweder die große, flügelartige Form des Cembalos oder waren klein und rechteckig wie Clavichorde. Ihre gemeinsamen Merkmale waren: Saitenanschlag durch Holzhämmer oder Tangenten sowie das Vorhandensein verschiedener Vorrichtungen, Register, die es dem Spieler ermöglichten, Klangwirkungen zu erzielen, die den subtilen Farbgebungen ähnelten, welche Hebenstreit auf seinem Hackbrett erzeugen konnte. In Deutschland wurden bestimmte Arten des Hammerklaviers lange Zeit „Pantalon“ genannt. Der „normale“ Klang dieser frühen Klaviere ähnelte dem hellen und kräftigen Klang von Metallsaiten; Vorrichtungen wie der Moderator oder Pianozug (der Leder- oder Stoffstreifen zwischen Saiten und Hämmer bzw. Tangenten schob) und der Lauten- oder Harfenzug (ein mit Stoff bezogener Holzstab, der von unten oder oben gegen die Saiten gedrückt wurde) ähnelten den Darmsaiten oder/und den Hämmern mit weicher Oberfläche des Pantalon. Bald schon gehörten diese Vorrichtungen zum Standard bei vielen Klavieren und sollten dies für mehr als ein Jahrhundert bleiben, zusammen mit anderen Erfindungen ähnlichen Zwecks – etwa, das Klavier mit zwei Sätzen von Hämmern auszustatten, von denen einer aus bloßem Holz war, der andere aber bedeckte Oberflächen aufwies.

Ohne Zweifel wurde der sensationellste Effekt des Pantalon durch seine ungedämpften Saiten erzeugt. Dem Beispiel des Hackbretts folgend, haben viele frühe Klaviere keine Dämpfer. Andere haben Vorrichtungen, um die Dämpfer mittels Handzügen, Kniehebel oder Pedalen zu heben oder zu senken. Verglichen mit den späteren Klavieren, funktionierten sie „umgekehrt“: In der Normalstellung waren die Dämpfer angehoben („aus“); drückte man das Pedal oder die Kniehebel, senkten sie sich auf die Saiten („ein“). Waren die Handzüge aktiviert, so waren die Dämpfer für ganze Sätze entweder „ein-“ oder „ausgeschaltet“. Bis ins 19. Jahrhundert ist das Spiel ohne Dämpfer belegt. Es wurde als Spezialeffekt betrachtet, der tatsächlich einen der reizvollsten Effekte des frühen Klaviers darstellt. Das Spiel mit und das ohne Dämpfer wurde als Kontrasteffekte in der Art von Hebenstreit eingestzt.

Heutzutage sind die Hörer an die subtilen Nuancierungen gewöhnt, die man bei modernen Klavieren mit dem Fortepedal erreicht. Es erscheint uns dilettantisch, die Dämpfer zu „öffnen“, so daß die Harmonien (und Dissonanzen) sich frei vermischen, obwohl viele große Pianisten der Romantik das Pedal in anderer Weise gebrauchten, als es heute üblich ist. Das „Effekt-Pedali-

sieren“ des 18. Jahrhunderts zeitigt erstaunliche und musikalisch sehr überzeugende – wenn- gleich anfangs sehr ungewöhnliche – Ergebnisse auf frühen Klavieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde der Effekt aufgehobener Dämpfung im 18. Jahrhundert sehr viel mutiger angewandt als wir, die wir ängstlich „romantische“ Elemente in unseren „authentischen“ Interpretationen zu vermeiden suchen, dies heute für möglich halten. In den Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts gibt es (wie auch im Solorepertoire) lange Solopassagen, die einen ungedämpften Klavierklang zu verlangen scheinen. Mit Dämpfern klingen diese Passagen oftmals sehr trocken, doch die Auf- hebung der Dämpfung verschafft ihnen Kraft und Brillanz und betont ihre Virtuosität. Anderer- seits rufen meditative oder lyrische Sätze manchmal nach der klanglichen „Aura“, die die aufge- hobene Dämpfung erzeugt.

Da es in der gedruckten Musik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keine Angaben zur Pedali- sierung gibt, bleibt es der Initiative des Spielers überlassen, die Spezialeffekte einzusetzen, derer sein Instrument fähig ist. Bei diesen Einspielungen (ab Folge. 4) habe ich versucht, verschiedene Register und Dämpfungseffekte dann einzusetzen, wenn sie musikalischen Sinn machen. Insbe- sondere das Tangentenklavier lädt zu einer solchen Verfahrensweise ein. Dieses Instrument hat Holzstreifen – „Tangenten“ –, die die Saiten anschlagen und, traditionellerweise, zahlreiche Regis- ter, um den Klang weicher und lieblicher zu modulieren: *una corda*, Moderator, Harfe. Neben einer Vorrichtung, die es dem Spieler ermöglicht, alle Dämpfer auf einmal anzuheben (wie beim modernen Fortepedal), hebt eine andere sie nur in den Höhen auf – eine typische Option vieler früher Klaviere. Das Tangentenklavier, eine der vielen Varianten des Klaviers im 18. Jahrhundert, ist eng mit den Instrumenten der Pantalon-Familie verwandt. Seine zahlreichen unterschiedlichen Klangfarben sind für C.P.E. Bachs *Sonatinen* mit ihren vielen kontrastierenden Episoden besonders geeignet (Zu hören auch auf der vorherigen CD dieser Reihe, Folge 9 [BIS-CD-868]).

Die Werke und ihre Quellen

Diese Einspielung enthält zwei Kompositionen aus dem Jahr 1762: die *Sonatina F-Dur* H.452 (W.99) und das *Konzert B-Dur* H.447 (W.36). Daneben ist ein früheres Stück, das *Konzert G-Dur* H.418 (W.16) aufgenommen. Dieses Werk durchlief mehrere Revisionen, von denen wir die allgemein als Fassung letzter Hand erachtete aufführen. Ich glaube, daß Bach diese Revision nach 1762 vornahm, wobei er dieser frühen Komposition Züge verlieh, die sie ihren jüngeren „Brüdern“ näherrückt. Eine solche „Modernisierung“ könnte als Bachs Versuch gedeutet werden, die früheren Werke den „moderner“ Instrumenten der späteren Jahre anzupassen.

In allen drei Werken haben wir ausgiebig die Brüsseler Quellen herangezogen. Die einzig

überlieferte Quelle der Letztfassung des *Konzerts G-Dur* H. 418 (W. 16) befindet sich im Königlichen Konservatorium in Brüssel. Wir haben sie mit einer Berliner Quelle der früheren Fassung verglichen. Auch das *Konzert B-Dur* folgt der Brüsseler Quelle, die wir mit dem Berliner Autograph verglichen haben.

© *Miklós Spányi 2001*

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. Flämischem 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 Kœnemann in Budapest erscheinen soll. Im Jahr 2000 wurde ihm ein dreijähriges Stipendium des finnischen National Council of Music zuerkannt. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Ferenc Liszt Musikakademie gegründet, die die barocke Aufführungspraxis mit Enthusiasmus studiert und umgesetzt hatten. Das erste Konzert des Orchesters – auf historischen Instrumenten – fand 1986 statt. Seither hat Concerto Armonico in Europa ebenso rasch Bekanntheit erlangt wie in Ungarn. In den Jahren nach seinem Debut trat das Orchester bei zahlreichen angesehenen europäischen Festivals auf, u.a. beim Flanders Festival, Holland Festival, Festival Estival de Paris, Tage Alter Musik Regensburg, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck und Styriarte Graz. Das Repertoire des Orchesters reicht vom Frühbarock bis zum späten 18. Jahrhundert und konzentriert sich insbesondere auf die Musik der Bach-Söhne, namentlich Carl Philipp Emanuel Bachs, dessen Musik Concerto Armonico sehr intensiv studiert und aufgeführt hat. Die künstlerische Leitung des Ensembles liegt in den Händen von Miklós Spányi und Péter Szűts.

Péter Szűts wurde 1965 in Budapest geboren. Sein Violindiplom mit Auszeichnung erhielt er von der Ferenc Liszt Musikakademie. Er war Mitgründer des Barockorchesters Concerto Armonico und ist seither dessen Leiter. Péter Szűts ist außerdem ein anerkannter Interpret auf der modernen Violine: Von 1989 bis 1996 war er Mitglied des Éder Quartetts; er wurde zum Konzertmeister des Budapest Festival Orchestra ernannt. Seit 2000 ist er Stimmführer im Orchestre National de Monte Carlo.



Miklós Spányi

Les collègues de Bach à la Cour de Berlin

Comme le précédent volume de cette série, ce disque présente trois œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach, qui couvrent une période de plus de quinze années. Chacune possède son caractère propre; deux sont des concertos pour clavier de forme traditionnelle, écrits respectivement en 1745 et 1762. La troisième, également de 1762, est une sonatine appartenant à un petit groupe d'œuvres qui occupe une place à part, de forme concertante pour un ou deux claviers solistes et ensemble instrumental. Les différences de style entre ces pièces proviennent d'une part de l'évolution propre à Emanuel Bach, mais reflète aussi celle du monde musical durant ces années, particulièrement à Berlin. La rupture causée par la guerre que déclenche en 1756 son employeur Frédéric le Grand, Roi de Prusse, et qui dure jusqu'en 1760, est des plus évidentes. Toutefois, ses choix semblent avoir été influencés, même s'il n'est pas aisé de faire la part des choses, non seulement par la vie musicale berlinoise, mais aussi par ses collègues musiciens de la Cour. Un bref survol de la carrière de quelques uns de ses collègues aidera à illustrer ce qu'était la vie musicale dans laquelle Bach baignait et placera sa propre carrière dans une perspective plus claire.

Lorsqu'en 1738 Emanuel Bach arriva à Berlin et rejoignit les musiciens du futur Frédéric II, alors Prince héritier, celui-ci avait déjà commencé à constituer son entourage musical, en dépit de la réprobation de son père, Friedrich Wilhelm I, qui avait dispersé les membres de la "Kapelle" musicale que son propre père, Friedrich I avait constitué, considérant cette institution comme "frivole". Le groupe de 17 musiciens déjà au service du Prince Frédéric en 1736 augmenta dans les années 1740 pour atteindre 35, sans compter chanteurs et danseurs engagés grâce aux fonds de l'Opéra de Berlin lorsque Frédéric accéda au trône en 1740. Dans ses projets d'une institution musicale de prestige, il est clair que celui-ci attachait une grande importance au rôle que les compositeurs devaient jouer. A en juger par les salaires qu'il leur versait, ses musiciens favoris – mis à part son chanteur le plus prestigieux – étaient au nombre de deux: Johann Joachim Quantz (1697-1773) et Carl Heinrich Graun (c. 1704-1759), dont les réputations n'allèrent qu'en s'affirmant tout au long de leurs carrières.

Quantz était le plus ancien musicien au service de Frédéric, et l'un des premiers à avoir établi une relation proche et durable avec lui (à défaut d'un emploi en bonne et due forme, à ses débuts du moins). La carrière de Quantz avait modestement commencé, mais était montée en flèche. Enfant, il reçut des leçons de violon, de hautbois, de trompette et de clavecin, qui le préparaient à une carrière de *Stadtmusikus* (musicien municipal). En 1716, il intégra l'orchestre municipal de Dresde en qualité de hauboïste, mais fit un bref voyage à Vienne l'année suivante

pour étudier le contrepont. Ses fonctions à la Chapelle de la Cour d'Auguste II, puis quelques résidences à Dresde et à Varsovie le conduisirent à se rendre compte qu'il avait peu de chances d'avancement s'il restait hautboïste; ceci le détermina à se consacrer à la flûte traversière. En 1718, il étudia pendant un temps à Dresde avec le célèbre flûtiste virtuose Pierre Buffardin (c. 1690-1768); six ans plus tard, en 1724, il entreprit une tournée européenne, étudiant en Italie et, pour des périodes courtes, en France et en Angleterre, se faisant d'utiles relations et une solide réputation de compositeur et d'instrumentiste. Lors de son retour à Dresde en 1727, il fut appointé régulièrement à la Chapelle de la Cour. C'est en cette qualité qu'il accompagna Auguste II en 1728 pour une visite d'Etat à Berlin, où il y rencontra le Prince héritier alors âgé de 16 ans et lui donna la première d'une série de leçons de flûte qui devaient durer toute sa vie.

Ce n'est toutefois qu'en 1741, lorsque le Roi fut enfin en charge de ses propres affaires, que Quantz accepta de quitter Dresde et de s'installer à la Cour de Berlin comme membre de la Chapelle Royale. Professeur de flûte de Frédéric, conseiller musical, compositeur prolifique d'œuvres pour flûte à l'usage du Roi, Quantz fut probablement (en dehors de Frédéric lui-même) le musicien le plus puissant des institutions prussiennes. D'après le musicien-voyageur Charles Burney, le privilège de crier "bravo!" après que le Roi avait joué un solo n'était accordé à aucun autre musicien de l'orchestre qu'à Quantz. On raconte aussi qu'Emanuel Bach raillait l'influence de Quantz sur le Roi: "Quelle est la plus redoutable bête de la monarchie prussienne? le chien d'appartement de Madame Quantz. Il est si effrayant que Madame Quantz a peur de lui. Mais Monsieur Quantz a peur de sa femme, et le plus grand monarque de la terre a peur de Quantz".

L'autre compositeur particulièrement favorisé par le Roi était Carl Heinrich Graun, le cadet de deux frères qui passèrent la plus grande partie de leurs carrières au service de Frédéric. En 1733, lors des cérémonies organisées à l'occasion de son mariage à Brunswick avec Elisabeth de Brunswick-Bevern, le Prince héritier, amateur d'opéra, entendit un opéra de Graun, alors Vice-Maître de Chapelle dans cette ville, et chercha immédiatement à l'engager. Graun était de Dresde, où il avait commencé sa carrière comme chanteur; il avait ensuite été ténor à l'Opéra de Brunswick à partir de 1725, et Vice-Maître de Chapelle à partir de 1728; c'est en cette qualité qu'il avait composé de nombreux opéras pour la Cour. Ce n'est que trois ans plus tard, en 1735, qu'il fut autorisé à quitter Brunswick pour la Cour de Berlin, plus prestigieuse, où il eut la possibilité de produire un nouvel opéra en 1741. Son agréable style italianisant avait pour pendant un tempérament affable et diplomate qui le faisaient apprécier tant de ses collègues que de son royal employeur. Un historien du 19^e siècle relate que lorsque Graun tomba amoureux d'une riche veuve, Frédéric II interdit à un soupirant rival, un officier de haut rang de l'armée prussienne, de

poursuivre ses assiduités. Il est à noter que la dernière composition de Graun qui ait subsisté n'est pas un opéra, mais un oratorio pour le temps de la Passion, *Der Tod Jesu*, daté de 1755. Il continua à être joué à Berlin chaque année jusqu'en 1884.

En dehors de Quantz et de Graun, il est probable que d'autres musiciens aient eu des relations proches avec Emanuel Bach. Johann Friedrich Agricola (1720-1774) avait étudié avec le père d'Emanuel, Johann Sebastian Bach, avant de gagner Berlin en 1741, où il étudia avec Quantz et peut-être avec Graun. Chanteur et très habile compositeur – à défaut d'être génial – Agricola fut engagé comme *Hofkomponist* (Compositeur de la Cour) en 1751, et lorsque Graun mourut en 1759, il assuma nombre de ses charges (bien qu'il n'ait jamais été nommé *Kapellmeister*, apparemment à cause de la contrariété qu'il avait causé à Frédéric par son mariage avec une prima donna de l'Opéra Royal). D'autres compositeurs de la Cour firent leurs débuts comme instrumentistes: le frère aîné de Carl Heinrich Graun, Johann Gottlieb (c. 1703-1771), ainsi que les frères Benda, Franz (1709-1786) et Georg (1722-1795) étaient des violonistes accomplis. Que le plus jeune des frères Benda ait été un admirateur d'Emanuel Bach ne fait aucun doute lorsqu'on entend ses œuvres, influencées de manière évidente par le style de Bach. Mais la preuve d'une relation plus personnelle est aussi attestée par la visite que Bach lui fit à Gotha, quatre années après qu'il eut quitté le service de Frédéric en 1750.

Mais en dehors de ces faits, trop fragmentaires pour en tirer des certitudes et des quelques anecdotes et allusions relatées dans sa correspondance, nous savons peu de chose des relations personnelles que Bach entretenait avec ses collègues. Bien que restant cordial à leur égard, collaborant à l'occasion avec quelques uns d'entre eux, il semble qu'il se soit tenu largement à l'écart des inévitables conflits et disputes de la capitale musicale. Burney observait à ce propos, en 1772: "Il y a dans cette ville... des schismes, comme ailleurs; mais les hérétiques sont forcés de garder leur opinion pour eux-mêmes, alors que ceux de la société peuvent l'exprimer; car bien qu'une tolérance universelle prévale ici quant aux différentes sectes de chrétiens, en musique toutefois, quiconque ose professer une autre doctrine que celles de Quantz ou de Graun est certain d'être persécuté..."

Burney remarquait aussi en 1772 que "bien que le monde continue à tourner, la plupart des musiciens berlinois, renversant son mouvement, ont longtemps imaginé de rester immobile", une circonstance qui aide à comprendre pourquoi si peu d'entre eux ont laissé leur empreinte dans l'histoire de la musique. Car le monde musical traversait des changements fondamentaux qui allaient bientôt reléguer dans un passé révolu la notion même d'un microcosme royal fermé, entièrement contrôlé. Bien qu'Emanuel Bach ne renonçât jamais à ses idées de base concernant

le style et l'expression musicale, il demeurerait cependant capable d'adapter avec bonheur ses buts à ce monde en évolution, de plus en plus dominé par un public issu des classes moyennes. Les trois œuvres de ce disque illustrent quelques unes des particularités de ses choix stylistiques au milieu de ces changements.

L'œuvre la plus ancienne, le *Concerto en sol majeur* H.419 (W.16) date de 1745, mais pourrait avoir été composé lors des années précédentes que Bach passa à Berlin. Les premiers et derniers mouvements, vifs, adoptent un style élégant et galant, tellement à la mode à l'époque, avec des syncopes caractéristiques et une aisance sans opposition entre le clavier soliste et les cordes qui l'accompagnent. C'est le mouvement lent qui atteint le niveau d'expression le plus profond, grâce à un thème pathétique et de fréquentes ruptures harmoniques qui souvent se tournent vers le mode mineur, plus sombre. Le *Concerto en si bémol majeur* H.447 (W.36) est un exemple tardif du genre que Bach avait cultivé dans les années 1740-1750, marqué d'une intensité expressive et d'une sophistication formelle manifestement destinées un public en mesure d'apprécier un langage musical élaboré. C'est le dernier concerto pour lequel il semble qu'il n'ait pas voulu de parties de vents, ce qui nous incite à penser qu'il ne fut jamais joué pour le large public des concerts, mais pour un cercle plus restreint, plus élitiste.

Au contraire, la *Sonatine en fa majeur* pour clavier solo, vents et cordes H.452 (W.99) était destinée au concert public, en plein essor dans toutes les villes d'Europe, événement organisé dans un espace plutôt vaste la plupart du temps pour un public relativement aisé et possédant une certaine pratique musicale. Comme les deux *Sonatines* du disque précédent de cette série, celle-ci fait partie d'un groupe d'œuvres isolées, composées entre 1762 et 1764 et probablement destinées à une occasion particulière. En dépit de sa ressemblance à première vue avec un concerto, ses successions de *sol*i et de *tutti* ne doivent rien à la traditionnelle forme de ritournelle propre aux mouvements de concerto, mais au contraire est basé sur les plans binaires plus petits, typiques des danses et des sonates pour instruments solistes. Ses trois mouvements, tous en fa majeur, correspondent aussi à la forme habituelle aux sonates, commençant par un mouvement lent, auquel succèdent un mouvement rapide et joyeux et un mouvement d'un tempo modéré. Bien que chacun des trois mouvements possède des passages pour clavier solo, ce n'est que dans le dernier mouvement que le soliste reçoit le rôle le plus virtuose. Ce mouvement est construit comme un rondo à l'ancienne mode, plutôt simple. L'orchestre dans son entier débute par ce qui pourrait être une petite pièce dans la forme (sinon dans le style) d'une danse binaire, qui évolue en une alternance contrastée entre une musique gracieuse ternaire, pour les deux flûtes et de surprenantes interruptions *fortissimo* de tout l'orchestre. Cette section apparaît trois fois. Entre

ces sections confiées au *tutti*, le clavier joue ses propres intermèdes, indépendants. Le premier de ceux-ci est une autre petite pièce en deux parties, en fa mineur et non en fa majeur; le second intermède, toutefois, rompt de manière décisive la régularité du mouvement. Il commence après une interruption soudaine du refrain précédent joué par tout l'orchestre, juste avant qu'il ne finisse, dans la tonalité de ré majeur; mais l'on s'aperçoit bientôt qu'il ne s'agit simplement que de la version solo du passage joué par le *tutti*. Une fin satisfaisante nous est une fois de plus refusée, puisque cette section s'interrompt comme le *tutti* précédent, et le soliste continue un développement comme improvisé, sur le motif joué précédemment par la flûte qui cède la place – de manière inattendue ici encore – à la reprise du refrain par tout l'orchestre. Bach entendait ainsi continuer à surprendre ses auditeurs amateurs, non sans les ramener finalement au confort et à la satisfaction de l'attendu.

© Jane R. Stevens et Darrell M. Berg 2000

Remarques de l'interprète

Registres et registrations sur les premiers pianoforte

L'histoire du piano à ses débuts est si complexe qu'il est difficile d'établir où résident ses racines. Compte tenu de la grande variété des pianos au 18^e siècle, nous pouvons toutefois supposer qu'elles ont été multiples et se développèrent indépendamment les unes des autres; "l'invention" de Cristofori à la fin du 17^e siècle, souvent évoquée, n'est que l'une d'entre elles.

Il est certain qu'un personnage nommé Pantaleon Hebenstreit a radicalement influencé – en fait à son corps défendant – le développement du piano. Hebenstreit était un virtuose allemand du dulcimer qui avait construit vers 1697 un modèle nouveau de dulcimer et maîtrisait la technique de jeu sur cet instrument à un niveau tel que pratiquement personne n'était capable de l'égaliser. Hebenstreit parcourait l'Europe et devint bientôt célèbre. Son instrument était gigantesque: près de 3 mètres, avec des cordes en boyau et en métal. Hebenstreit obtenait de grandes variétés de couleurs grâce aux deux jeux de cordes qu'il frappait aux moyen de marteaux en bois nus et de marteaux recouverts d'un matériau doux, probablement de la laine. L'instrument (appelé "pantaléon" ou "pantalón", en hommage à son auteur) n'avait pas d'étouffoirs et l'une de ses caractéristiques les plus attrayantes était la vibration libre des cordes, ce qui avait pour conséquence un son puissant et un charmant mélange des harmonies.

L'instrument était si difficile à jouer que l'idée d'en construire d'autres qui lui ressembleraient mais qui seraient plus faciles à maîtriser fit bientôt son apparition. Les premiers étaient

équipés d'un clavier et de marteaux à mécanique simple, rendant possible d'en jouer comme de n'importe quel instrument à clavier. L'idée fut reprise par beaucoup de facteurs d'instruments qui construisirent des modèles variés d'instruments à clavier équipés d'un mécanisme qui frappait les cordes. Ils avaient soit l'allure d'un clavecin, en forme d'aile, ou étaient petits et rectangulaires comme le clavicorde. Leurs points communs étaient des marteaux en bois nu ou des tangeantes frappant les cordes et la présence de différents registres permettant à l'interprète d'obtenir des effets de couleurs analogues à ceux que Hebenstreit obtenait sur son instrument. Certains types de pianos furent longtemps appelés "Pantalon" en Allemagne.

Le son "normal" de ces premiers pianos possédait le timbre brillant et puissant des cordes en métal, ainsi que des jeux comme celui appelé "modérateur" ou "piano", introduisant des languettes de cuir ou d'étoffe entre les cordes et le marteau ou la tangeante, ou comme celui appelé "jeu de luth" ou "jeu de harpe", qu'on mettait en action en poussant une barre en bois garnie de laine contre les cordes par le dessous ou par le dessus, ainsi que des cordes en boyaux et/ou des marteaux garnis d'une matière tendre comme ceux du pantalon. Bientôt, de tels dispositifs devinrent obsolètes pour plus d'un siècle, car d'autres inventions – comme équiper les pianos avec deux jeux de marteaux, les uns en bois nu, les autres garnis, avaient en vue d'obtenir les mêmes effets.

Sans aucun doute, l'effet le plus sensationnel obtenu sur le pantalon l'était grâce à ses cordes sans étouffoirs. Comme leur modèle – le dulcimer – beaucoup de pianos de la première génération ne possèdent pas d'étouffoirs. D'autres présentaient des dispositifs destinés à lever ou à baisser les étouffoirs au moyen de jeux manuels ou actionnés par le genou. Souvent ils fonctionnaient à l'inverse des pianos plus tardifs : dans leur position normale, les étouffoirs étaient levés (cordes libres) et en poussant la pédale ou la genouillère, ils étaient abaissés sur les cordes (cordes étouffées). Les jeux manuels obligeaient à jouer des passages entiers soit en cordes libres, soit en cordes étouffées. Cette pratique est attestée jusqu'au 19^e siècle ; c'était considéré comme un des effets spéciaux, les plus attrayants sur les premiers pianos, à la manière d'Hebenstreit.

Nos habitudes d'écoute nous ont accoutumés à un usage subtil de la pédale dans la manière moderne de jouer le piano ; laisser sonner librement les cordes pendant de longs passages et donc laisser les harmonies (également les dissonances) se mêler librement les unes aux autres semble maintenant une maladresse digne d'un amateur, bien que des grands pianistes romantiques utilisaient souvent la pédale d'une manière différente de celle qui nous est familière aujourd'hui.

Appliquer les effets de pédales propres au 18^e siècle donne des résultats étonnants et très convaincants, même si, sur les premiers pianos ils peuvent de prime abord surprendre. Très pro-

blement, laisser les cordes vibrer librement était une pratique plus largement répandue au 18^e siècle que nous n'osons le penser aujourd'hui, de peur d'introduire des éléments "romantiques" dans notre style "authentique". Dans les concertos du 18^e siècle (ainsi que dans le répertoire pour piano solo), il existe souvent de longues sections solistes qui nécessitent de laisser les cordes sonner librement en libérant les étouffoirs. Sans cela, ces passages sonnent souvent sèchement, alors que laisser les cordes libres leur donne puissance et brillant et accentuent leur virtuosité. D'autre part, certains passages lyriques ou méditatifs réclament parfois "l'aura" tonale rendue par la vibration libre des cordes.

Il n'existe aucune instruction en matière d'usage de la pédale jusqu'à la fin du 18^e siècle, c'est à celui qui joue d'oser utiliser les effets spéciaux. Dans cette série, depuis le quatrième volume, j'ai essayé d'utiliser différentes registrations, ainsi que des effets liés à l'usage de la pédale aussi souvent qu'ils me semblaient musicalement raisonnable. Le piano à tangeantes incite particulièrement à de telles pratiques. Cet instrument possède de petites barres de bois ("tangeantes") pour frapper les cordes ainsi que, généralement, de nombreux registres pour adoucir ou atténuer le son: una corda, modérateur, harpe. À côté d'un dispositif permettant de lever tous les étouffoirs (comme sur un piano moderne), un autre permet de ne laisser vibrer les cordes que dans l'aigu, c'est là une caractéristique propre aux premiers pianos. Le piano à tangeantes, l'une des nombreuses variétés du piano au 18^e siècle, est étroitement apparenté aux instruments de la tradition du pantalon. Ses nombreuses couleurs variées conviennent particulièrement bien aux courtes sections contrastées des *Sonatines* de Carl Philipp Emanuel Bach (voir également le précédent volume de cette série).

Les œuvres et les sources

Ce disque contient deux compositions de 1762: la *Sonatine en fa majeur* H. 452 (W. 99) et le *Concerto en si bémol majeur* H. 447 (W. 36), ainsi qu'un concerto plus ancien, celui en *sol majeur* H. 418 (W. 16). Ce dernier subit des révisions successives, nous avons choisi de jouer la version que nous considérons comme la plus tardive. Je pense que Bach mis au point cette révision après 1762, compte tenu des caractéristiques stylistiques qu'elle présente et qui la rapprochent des concertos tardifs. Une telle "modernisation" met en évidence les tentatives de Bach pour adapter des ouvrages plus anciens à l'évolution des instruments "modernes" de ses dernières années. Pour toutes ces œuvres, nous avons fait un large usage des sources de Bruxelles. Pour la version la plus tardive du *Concerto en sol majeur* H. 418 (W. 16), la seule source qui nous soit parvenue est celle de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles; nous l'avons compa-

rée avec une source de la version plus ancienne, conservée à Berlin. Nous utilisons également, pour le *Concerto en si bémol majeur*, la source conservée à Bruxelles, que nous avons comparée avec le manuscrit autographe qui se trouve à Berlin.

© *Miklós Spányi* 2001

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. En 2000, il s'est vu accorder une bourse de trois ans par le Conseil National de la Musique de 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. Depuis 2000, il est chef de pupitre à l'Orchestre National de Monte Carlo.

SOURCES

Concerto in G major, H. 419 (W.16)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5887
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, St 419

Sonatina in F major, H. 452 (W.99)

Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 6352

Concerto in B flat major H. 447 (W.36)

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

CONCERTO ARMONICO

Violins:	Péter Szűts (leader); Györgyi Czírók; Eva Posvanecz; Ildikó Lang; László Paulik; Erzsébet Rácz (<i>Sonatina in F major</i>); Piroska Vitárus; Ágnes Kovács (<i>Concertos in G major and B flat major</i>)
Violas:	Balázs Bozzai; Judit Földes
Cello:	Balázs Máté
Double bass:	Csaba Sipos
Flutes:	Christian Gurtner; Máté Pálhegyi
Horns:	Sándor Endrődy, Tibor Maruzsa

CONCERTOS

Miklós Spányi, tangent piano, fortepiano
& harpsichord

Volumes 1 - 13 with Concerto Armonico

Volumes 14 & 15 with Opus X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOLO KEYBOARD MUSIC

Miklós Spányi, clavichord & fortepiano

Vol. 1 – The Prussian Sonatas (I)

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

BIS-CD-878

Vol. 2 – The Prussian Sonatas (II)

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

BIS-CD-879

Vol. 3 – Early Sonatinas and Sonatas

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

BIS-CD-882

Vol. 4 – Six Early Sonatas from 1731-1740

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

BIS-CD-963

Vol. 5 – ‘Leichte Sonaten’ (I)

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

BIS-CD-964

Vol. 6 – ‘Leichte Sonaten’ (II)

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

BIS-CD-978

Vol. 7 – Sonatas from 1748-49

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

BIS-CD-1086

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

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

BIS-CD-1087

Vol. 9 – Damensonaten (1765-66)

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

Vol. 10 – Sonatas & Suite (1749-1752)

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

Vol. 11 – Sonatas from 1746-47

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

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

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

Vol. 13 – Sonatas, Sinfonias & other pieces

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

Vol. 14 – Sonatas from 1763 & Dances

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

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

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

Scoring assistant: Magdy Spányi

Recording data: 1997-10-21/24 at the Angyalföld Reformed Church (Angyalföldi református templom), Budapest, Hungary
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry
Neumann microphones; cables by Alisca Orange, Budapest; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam
DA-30 DAT recorder modified by Alisca Orange, Budapest; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Martin Nagorni

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

Translations: Horst A. Scholz (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: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



The tangent piano used on this recording

Photo: © Kálmán Garas