

C.P.E. Bach

The Complete Keyboard Concertos Volume 18

Miklós Spányi harpsichord

Concerto Armonico · Márta Ábrahám

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714–88)

CONCERTO IN F MAJOR, Wq 43/1 (H 471) 15'20

- 1 I. *Allegro di molto* 6'44
- 2 II. *Andante* 3'32
- 3 III. *Prestissimo* 5'04

CONCERTO IN D MAJOR, Wq 43/2 (H 472) 23'05

- 4 I. *Allegro di molto – Andante – Allegro di molto – Andante – Allegro di molto* 8'53
- 5 II. *Andante* 4'57
- 6 III. *Allegretto* 9'15

CONCERTO IN E FLAT MAJOR, Wq 43/3 (H 473) 15'46

- 7 I. *Allegro* 8'06
- 8 II. *Larghetto* 2'58
- 9 III. *Presto* 4'42

CONCERTO IN C MINOR, Wq 43/4 (H 474) 12'42

- 10 I. *Allegro assai* 3'38
- 11 II. *Poco adagio* 1'44
- 12 III. *Tempo di Minuetto* 2'47
- 13 IV. *Allegro assai* 4'33

TT: 68'12

MIKLÓS SPÁNYI *harpsichord*

CONCERTO ARMONICO BUDAPEST

Artistic direction: MIKLÓS SPÁNYI · Leader: MÁRTA ÁBRAHÁM

Cadenzas: original, from first print

After nearly 30 years in Berlin as a chamber musician in the court of Friedrich II, King of Prussia (Frederick the Great), **Carl Philipp Emanuel Bach** found himself in 1768 freed at last from a position that had afforded no advancement and that he had found increasingly onerous. That job had certainly seemed a promising one for a young musician seeking his first employment; but the King turned out to be a far less accommodating patron than might have been hoped, and became increasingly focused on pursuits (both musical and not) in which Bach played no role. His new position was very different from the one in which he had spent his entire professional career up to that time, although he would have been familiar with its requirements from his youth in Leipzig, where his father had performed the same sort of professional responsibilities. As cantor and music director for the city of Hamburg, he was responsible for the musical instruction of students at the Johanneum as well as for the music performed at services in the five city churches; in addition, he was expected to provide a setting of the Passion each year, together with occasional works for important civic occasions. Despite this imposing job description, Bach was able to continue the sort of performance and composition he had pursued in Berlin: by delegating to others the bulk of his teaching responsibilities, and making use of music borrowed both from his earlier compositions and from other composers for the required new pieces, he made time for his own work.

It must have been soon after his arrival in Hamburg that Bach initiated three publications consisting entirely of his own works, and explicitly directed at the growing market of amateur musicians. In 1770 he produced a collection of a dozen small pieces of two or three parts, a sequel to a similar collection of 1758. Rather more substantial was a group of six keyboard sonatas designated ‘à l’usage des dames’ (‘for the use [practice] of ladies’), aimed at what was probably the largest consumer group for published keyboard music, if not (it

was assumed) the most skilled or sophisticated. But by far the most ambitious project was a collection of ‘six easy harpsichord concertos’, which he himself published and offered for sale by subscription. The project was first announced in the autumn of 1770, with later notices in various journals, all stressing that these pieces were to be ‘easy’, in both the keyboard and the accompanying parts, and ‘expressly directed toward the nature of the harpsichord’; the ritornellos would be written out in the keyboard part, so that the pieces could be played without accompaniment; and the solo part would provide written-out cadenzas as well as suitably ornamented slow movements. In early August of 1771 a notice appeared in the press announcing that Bach had completed the six works, and that they would be published the following Easter.

Bach had contracted with the Berlin printer Georg Ludwig Winter, who had published several of his earlier works, to print the concerto collection. At least by the beginning of April, however, Winter was apparently seriously ill; he died sometime in late April or early May of 1772, at which time his widow took over the printing firm. Despite the composer’s impatience to put these pieces before his public, it was only in October that the full collection was published, with a listing of the 149 subscribers (who included several prominent Berlin musicians, as well as figures such as Charles Burney and the Baron Gottfried van Swieten). The print also included parts for winds (‘for reinforcement’, thus optional): two horns in all the fast movements, replaced by flutes in the slow movements of all but the first concerto. Bach’s efforts to make the collection maximally marketable are evident not only in the repeated assurances that they were ‘easy’, but also in their advertised suitability to the harpsichord, which was a more common instrument in upper-middle-class homes of the 1760s and 1770s than was the newer piano. Most harpsichords were also louder than pianos, making them better suited to accompaniment by a large ensemble, as well as to

the larger spaces implied by the possible use of wind instruments. Bach gave a public performance of the first concerto of the set late that year, very possibly not merely to build his local reputation but also to attract more subscribers to offset what must have been a substantial investment.

These six concertos show many differences from Bach's earlier keyboard concertos, most if not all of which were designed for his own use (even if individual pieces had occasionally been issued in print – often without evidence of the composer's permission, much less his financial compensation). As both Bach and contemporary reviewers stressed, the solo parts make relatively modest demands on the technique of the keyboard player. The accompanying parts are also better suited to amateur players, and to the doubling appropriate to larger performance spaces, than those typical of his Berlin concertos, eschewing the kind of small-scale rhythmic complications typical of the *galant* manner. Such complications are similarly avoided in the keyboard parts, as are many of the detailed, vocally inspired gestures and inflections common in earlier concertos that seem to depend on an instrument with greater dynamic flexibility than the harpsichord. Whereas a significant proportion of the earlier concertos had imbued the solo with an individual character through its use of independent thematic material, in these pieces the solo uses the material introduced by the ensemble in the opening ritornello, together with the customary sections of virtuoso display, here dominated by relatively straightforward rapid figuration. Bach seems to have tried to make these pieces readily understandable for both players and listeners, avoiding complex chromatic progressions and favouring regular phrasing in two- or four-bar units, often repeated at their initial appearance.

The end result is a set of particularly attractive pieces, with an ease of phrasing and a quantity of approachable melodies and dance rhythms that remain appealing. At the same time, all this 'easiness' is accompanied by a new freedom

and adventurousness within the recognizable confines of conventional concerto form. All but one of the concertos have the expected three movements, which largely conform to their customary characters; but the three movements are now continuous, with passages at the ends of the first two movements that lead without a break into the next movement. Perhaps in compensation for the relatively straightforward harmonic progressions within most movements, the shift of key between them is sometimes unconventional, as in the second concerto, in D major, with a slow movement in E minor, or in the third concerto, in E flat major, with the slow movement in C major. While movements continue to be shaped at least in part by alternating sections of solo and tutti, the conventions of ritornello form are not always strictly observed, and some movements work out forms commonly used in solo or ensemble music.

Most innovative, however, is the plan of the fourth concerto, in C minor; the only minor-key piece in the collection, it has a form unlike any other among Bach's concertos. In an extreme case of continuity between all parts of a multi-movement piece, a fast ritornello-form movement is split in the middle, and two other shorter movements are sandwiched between the two parts. After beginning unconventionally, with a *piano* opening phrase for the tutti, the first movement proceeds normally until the end of the second solo section; what appears at first to be the third ritornello, however, leads instead directly into a slow movement characterized by short phrases in shifting keys, which leads in turn to a *Tempo di minuetto* in the relative major (E flat). When this movement gives way to another tutti bridge passage, we are returned to the ritornello-form opening movement, taking up the third ritornello and proceeding as if nothing had intervened. But just before the solo's final passage leading to the concluding ritornello, it interrupts itself with brief returns first of the slow movement and then of the minuet, reinforcing the unifying continuity of the whole work.

It has often been observed that in many ways the music of Emanuel Bach presages the mature Beethoven, who was born just two years before the publication of Wq 43. More important to Bach's own aims, however, may be the comment made by Mozart in 1782 about his own set of three keyboard concertos: they should please both 'connoisseurs' and 'amateurs', being 'a happy medium between what is too difficult and too easy', 'pleasing to the ear' and 'natural', but including 'some passages [that] *only connoisseurs* will fully understand'. Perhaps audiences have not changed so very much since then, for these six concertos still afford pleasure to the casual listener, while offering to the more knowledgeable continuing evidence of the composer's originality and ability to surprise.

© *Jane R. Stevens 2012*

Performer's remarks

Choice of the solo instrument

Before and after the publication of C. P. E. Bach's *Sei Concerti*, Wq 43, in 1771, the contemporary Hamburg press published numerous pre-announcements and reviews. Most of these stress the fact that Bach composed these concertos explicitly for the *Flügel*, meaning in this context *harpsichord*. Since the end of the 17th century Hamburg had been an important centre of German harpsichord building. The many instruments built there – often complex and expensive – had certainly not gone out of use by 1771. (We used a copy of a big Hamburg harpsichord with 16 foot stop for the recording of C. P. E. Bach's early concertos, see volumes 1–4 in this series.) On the other hand, northern Germany was under a strong British influence and many products, including harpsichords, were imported from there. From the 1760s onwards, the English harpsichord

represented the most modern and up-to-date type of instrument. It was produced in large numbers and became very popular practically all over Europe (and in the emerging United States), including the central and southern parts where, as in Vienna, they were occasionally copied. That English instruments, once so omnipresent, are today practically absent from our harpsichord culture does not invalidate these historical facts. (My thanks to Mr Péter Barna for the valuable information resulting from his research on the history of English harpsichords.)

My experiments with an original English harpsichord demonstrated to me how the keyboard textures of Bach's *Sei Concerti* are in perfect harmony with this type of instrument. They also served to enlighten me regarding the mysterious *pianissimo* markings in a few places in these works. On most harpsichords these are either impossible to realize or only possible through clumsy changes of registration with hand-controlled stops. The English instruments, however, were frequently equipped with a so-called 'machine stop', a device controlled by a pedal to enable the quickest possible changes of registration (C.P.E. Bach suggested already in 1762 that all harpsichords should be equipped with pedals to enable quick registration.) Beside this, a number of English harpsichords were equipped with a 'swell device': placed horizontally above the strings, a series of wooden slats could be opened and closed by pressing or releasing a pedal. This typically English addition to the harpsichord enabled very subtle dynamic shadings and impressive *crescendo/diminuendo* effects (similar to the swell box in organ building). The dynamic of the harpsichord can also be easily adapted to the dynamic shadings of the accompanying instruments, to fantastic advantage especially in slow movements. The swell device has another interesting effect: even in open position it muffles the sound somewhat. The resulting, softer attack greatly increases the harpsichord's ability to blend with other instruments.

To get hold of an original English harpsichord from some museum collection

for this recording did not seem like a possibility, so some creative thinking was necessary. During the course of this, I was struck by the many similarities between the English and the late Antwerp harpsichord building in the 18th century. It is obvious that the roots of the English harpsichord can be found in Flanders. Although Antwerp instruments from around the middle of the century were by no means identical to those produced in Britain, they show a closer resemblance with the English school than with any other tradition – and vice versa. A good copy of a harpsichord by the prominent and highly ingenious central figure of the late Antwerp school, Joannes Daniel Dulcken, could therefore function convincingly as the substitute for an English instrument. To add the complicated machine stop to my Dulcken copy was out of the question, but fitting it with a modern approximation of a swell device did seem possible. The resulting construction is thus not a copy of any historical swell, but it leaves the original Dulcken design untouched: the system of joints which operate the swell runs along the exterior of the harpsichord and, if needed, the whole device can be lifted out of the instrument.

I would describe this solution as a combination of historical-musical correctness and practicality. The result is perhaps not for purists but highly convincing. The basic sound character of the harpsichord – rich in overtones, clearly articulated – is not far from its English counterparts and the swell produces approximately the same effects as in a genuine English instrument. The harpsichord thus blends beautifully with the accompaniment and can produce the dynamics prescribed by Bach, while also allowing the player to use further fine shadings, giving a new and fresh aspect to harpsichord sound and harpsichord technique in late 18th-century repertoire.

The present harpsichord, a splendid and very resonant copy after Dulcken, has four stops: beside the regular two 8-foot and one 4-foot stops it also features

a nasal 8-foot, called either ‘cornet’ or ‘spinet’ in the 18th century. My aim has been to adopt colourful registrations with frequent use of the four-foot and, at some places, the nasal stop.

Cadenzas

In the original print of *Sei Concerti* all cadenzas are fully written out. This was meant as a help for amateur players but also inspired C.P.E. Bach to some sublime ideas. In these late concertos the cadenzas are longer and more organically part of the thematic development than in Bach’s earlier ones. The splendid cadenza of the Concerto in C minor incorporates thematic material from all three movements and forms a magnificent culmination of the unique dramatic conception of the work.

© *Miklós Spányi 2012*

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

has edited some volumes of C.P.E. Bach's solo keyboard music. Between 1990 and 2009 he taught at the Oulu Conservatory of Music and Dance and at the Sibelius Academy in Finland, while also giving masterclasses in many countries. Currently Miklós Spányi teaches at the Mannheim University of Music and Performing Arts in Germany, and at the Liszt Academy of Music in Budapest.

The Hungarian baroque orchestra **Concerto Armonico** was originally founded in 1983 by students of the Ferenc Liszt Music Academy who had played together and studied baroque performance practice with enthusiasm. The orchestra's first concert on period instruments took place in 1986, after which Concerto Armonico rapidly became known both in Hungary and abroad, regularly receiving invitations to the most prestigious festivals all over Europe and appearing with world-famous early music specialists.

From the beginning the artistic direction of the ensemble was in the hands of the keyboard specialist Miklós Spányi and (until 1999) the violinist Péter Szűts. During a less active period in the early 2000s the membership of the orchestra underwent several changes, but in recent years Concerto Armonico has performed actively again. The leader of the present ensemble is the Hungarian violinist Márta Ábrahám. In the large repertoire of Concerto Armonico, comprising mainly music of the 18th century, the oeuvre of Carl Philipp Emanuel Bach has always had a central role. It was with this ensemble that Miklós Spányi launched his series of C.P.E. Bach's complete keyboard concertos on disc, in 1994, and Concerto Armonico has also performed these concertos at many distinguished festivals.

Márta Ábrahám is one of the most versatile and outstanding violinists of the younger generation in Hungary. She received her diploma *summa cum laude* in 1996 as a student of Dénes Kovács and Ferenc Rados at the Liszt Academy of

Music Budapest, continuing her studies with Ruggiero Ricci and David Takeno. Between 1984 and 1994 she was a first-prize winner in all the major Hungarian violin competitions. Márta Ábrahám has made several recordings for CD and radio and appears as a soloist at venues such as the Amsterdam Concertgebouw, Palais des Beaux-Arts in Brussels and the Berlin Philharmonie, as well as being invited to prestigious international music festivals. First leader of the Hungarian Radio Orchestra between 2005 and 2009, she is currently a violin professor at the Liszt Academy of Music. As a baroque violinist, she has played with the Orfeo Orchestra, Wiener Akademie, Clemencic Consort and with Concerto Armonico of which she is currently the leader. She is a founding member of Ensemble Mimage, playing on authentic instruments.

Nach fast 30 Jahren in Berlin als Kammermusiker am Hofe Friedrichs II. („der Große“), König von Preußen, sah sich **Carl Philipp Emanuel Bach** im Jahre 1768 endlich befreit aus einer Position, die ihm keine Perspektiven bot und die er zunehmend als belastend empfunden hatte. Einem jungen Musiker, der seine erste Anstellung suchte, mochte dieser Posten natürlich vielversprechend erschienen sein; doch der König erwies sich als ein weit weniger hilfreicher Patron als zu erwarten gestanden hatte, und er beschäftigte sich in musikalischer wie in anderer Hinsicht zusehends mit Dingen, bei denen Bach keine Rolle spielte. Sein neues Amt unterschied sich sehr von demjenigen, das seine bis dato gesamte berufliche Laufbahn ausmachte, wenngleich ihm die Anforderungen aus seiner Jugendzeit in Leipzig vertraut waren, wo sein Vater ähnliche berufliche Aufgaben zu erfüllen hatte. Als Kantor und Musikdirektor der Stadt Hamburg war er verantwortlich für die musikalische Ausbildung der Schüler des Johanneums sowie für die Musik zu den Gottesdiensten in den fünf Hauptkirchen; außerdem erwartete man von ihm eine neue Passionsvertonung pro Jahr sowie Gelegenheitswerke für wichtige städtische Anlässe. Trotz dieser imposanten Stellenbeschreibung gelang es Bach, ähnlich wie in Berlin Zeit für Aufführungen und das Komponieren zu finden: Indem er den größten Teil seiner Lehrverpflichtungen an andere delegierte und für die geforderten neuen Stücke Musik sowohl aus älteren eigenen wie auch aus Werken anderer Komponisten entlehnte, verschaffte er sich Freiräume für seine eigenen Kompositionen.

Bald nach seiner Ankunft in Hamburg muss Bach drei Publikationen in die Wege geleitet haben, die zur Gänze aus seinen eigenen Werken bestanden und explizit auf den wachsenden Markt der Amateurmusiker zugeschnitten waren. Im Jahr 1770 legte er in Fortsetzung einer ähnlichen Sammlung aus dem Jahr 1758 ein Dutzend kleiner, zwei- und dreistimmiger Stücke vor. Gewichtiger war

eine Gruppe von sechs Klaviersonaten „à l’usage des Dames“ („für den Damengebrauch“), die sich an die wohl größte Zielgruppe für gedruckte Klaviermusik* richtete, wenn nicht sogar (wie angenommen wurde) die gewandteste oder anspruchsvollste. Das bei weitem ehrgeizigste Projekt aber war eine Sammlung von „Sechs leichten Cembalokonzerten“, die er selbst drucken ließ und per Subskription zum Kauf anbot. Das Vorhaben wurde erstmals im Herbst 1770 angekündigt und dann in verschiedenen Zeitschriften beworben, wobei stets betont wurde, dass sowohl der Klavierpart wie auch die Begleitstimmen „leicht“ und „ausdrücklich auf die Art des Cembalo gerichtet“ seien; die Ritornelle würden in der Klavierstimme ausgeschrieben werden, so dass die Stücke auch ohne Begleitung gespielt werden könnten; außerdem würde der Solopart ausgeschrieben Kadenz und langsame Sätze mit geeigneten Verzierungen enthalten. Anfang August 1771 erschien eine Bekanntmachung in der Presse, derzufolge Bach die sechs Werke fertiggestellt habe und sie im nächsten Jahr um Ostern veröffentlichen werde.

Für den Druck dieser Sammlung hatte Bach den Berliner Drucker Georg Ludwig Winter vertraglich gebunden, der mehrere seiner früheren Werke veröffentlicht hatte. Spätestens Anfang April aber erkrankte Winter offenbar schwer; Ende April oder Anfang Mai 1772 starb er, worauf seine Witwe die Druckerei übernahm. Trotz der Ungeduld des Komponisten, diese Stücke der Öffentlichkeit vorzulegen, zog sich die vollständige Veröffentlichung der Sammlung bis zum Oktober hin; zu den 149 Subskribenten gehörten einige prominente Berliner Musiker sowie Persönlichkeiten wie Charles Burney und Baron Gottfried van Swieten. Der Druck enthielt ebenfalls Bläserstimmen („zur Verstärkung“,

*Anm. des Übersetzers: Der Anschaulichkeit halber und im Sinne des seinerzeit gebräuchlichen Oberbegriffs „Clavier“ wird im folgenden für das englische Wort „keyboard“ (Tastensinstrument) der Begriff „Klavier“ verwendet.

also optional): zwei Hörner in allen schnellen Sätzen, die in den langsamen Sätzen der Konzerte Nr. 2 bis 6 von Flöten ersetzt wurden. Bachs Bemühungen, die Sammlung maximal marktfähig zu machen, werden nicht nur in den wiederholten Versicherungen deutlich, dass sie „leicht“ seien, sondern auch in ihrer angepriesenen Eignung für das Cembalo, das in den Häusern der oberen Mittelschicht der 1760er und 1770er Jahre eher anzutreffen war als das neuere Hammerklavier. Die meisten Cembali waren auch lauter als Hammerklaviere, so dass sie besser geeignet waren für das Spiel mit großen Ensembles und in größeren Räumen, die der eventuelle Einsatz von Blasinstrumenten erforderlich machte. Bach spielte das erste Konzert dieser Serie noch Ende desselben Jahres öffentlich und wollte sich damit wahrscheinlich nicht nur vor Ort bekannter machen, sondern auch seine mutmaßlich große Investition durch die Anwerbung weiterer Subskribenten refinanzieren.

Diese sechs Konzerte weisen viele Unterschiede zu früheren Klavierkonzerten Bachs auf, von denen die meisten – wenn nicht alle – für seinen eigenen Gebrauch entstanden waren (auch wenn einzelne Stücke gelegentlich in gedruckter Form erschienen – oft ohne eine erkennbare Erlaubnis des Komponisten, geschweige denn eine Vergütung). Wie sowohl Bach als auch die zeitgenössischen Rezensenten betonten, stellen die Solopartien relativ bescheidene technische Ansprüche an den Klavierspieler. Auch die Begleitstimmen eignen sich besser für Amateurmusiker und für jene Verdoppelungspraxis, wie sie größeren Räumen als jenen, die für seine Berliner Konzerte typisch waren, entgegenkommt; auf die kleinteiligen rhythmischen Feinheiten des galanten Stils wird mithin verzichtet. Solche Feinheiten meidet auch der Klavierpart, dazu auch viele der detaillierten, vokal inspirierten Gesten und Wendungen, die in früheren Konzerten üblich waren und die sich auf ein Instrument mit größerer dynamischer Flexibilität als das Cembalo zu stützen scheinen. Während ein erheblicher Teil der früheren

Konzerte dem Solopart durch die Verwendung unabhängigen thematischen Materials einen individuellen Charakter verliehen hatte, verwendet der Solist in diesen Stücken das Material, das das Ensemble im Eingangs-Ritornell vorgestellt hat, und ergänzt es um die üblichen virtuos angelegten Passagen, die hier von relativ geradlinigen, schnelle Figurationen dominiert werden. Offenbar wollte Bach diese Stücke sowohl für Spieler wie für Zuhörer leicht verständlich machen, indem er komplizierte chromatische Fortschreitungen mied und reguläre Zwei- oder Viertakt-Phrasen bildete, die oft bei ihrem ersten Erscheinen wiederholt werden.

Das Endergebnis ist eine Gruppe höchst attraktiver Stücke von großer Leichtigkeit der Phrasierung und einer Vielzahl eingängiger Melodien und Tanzrhythmen. Gleichzeitig geht diese „Leichtigkeit“ mit einer neuen Freiheit und Abenteuerlust innerhalb der gewahrten Grenzen der traditionellen Konzertform einher. Bis auf eines haben alle diese Konzerte die üblichen drei Sätze, die weitgehend ihrem traditionellen Charakter entsprechen. Doch die drei Sätze gehen jetzt ineinander über, sind durch Passagen verbunden, die ohne Pause in den nächsten Satz hinüberleiten. Vielleicht als Ausgleich für die relativ einfachen harmonischen Progressionen in den meisten Sätzen ist die Tonartendisposition zwischen ihnen mitunter unkonventionell, wie etwa im zweiten Konzert in D-Dur, dessen langsamer Satz in e-moll steht, oder im dritten Konzert in Es-Dur, dessen langsamer Satz in C-Dur steht. Während die Sätze zumindest teilweise weiterhin durch den Wechsel von Solo- und Tutti-Abschnitten geprägt sind, werden die Konventionen der Ritornellform nicht immer streng befolgt, und einige Sätze bilden Formen aus, wie sie gewöhnlich in der Solo- oder der Ensemblesmusik verwendet werden.

Am innovativsten aber ist der Aufbau des vierten Konzerts in c-moll – das einzige Moll-Stück der Sammlung –, dessen Form in Bachs Konzertschaffen

einzigartig ist. In einem extremen Fall von Kontinuität zwischen allen Teilen einer mehrsätzigen Komposition wird ein schneller Ritornell-Satz mittig in zwei Teile geteilt, zwischen die zwei kürzere Sätze platziert werden. Nach einem unkonventionellen *piano*-Beginn im Tutti verläuft der erste Satz bis zum Ende des zweiten Solo-Teils normal; was auf den ersten Blick das dritte Ritornell zu sein scheint, leitet indes direkt zu einem langsamen Satz über, der von kurzen Phrasen wechselnder Tonart gekennzeichnet ist, die ihrerseits zu einem *Tempo di Minuetto* in der Paralleltonart Es-Dur führen. Dieser Satz weicht einer weiteren Brückenpassage des Tuttis, und so geraten wir wieder in den ritornellförmig angelegten Kopfsatz, der das dritte Ritornell anstimmt und so weitermacht, als sei nichts geschehen. Doch kurz vor der letzten Solo-Passage, die zum Schluss-Ritornell führt, unterbricht er sich mit kurzen Anklängen an den langsamen Satz und an das Menuett, womit Einheit und Kontinuität des gesamten Werkes betont werden.

Es ist oft bemerkt worden, dass die Musik von Emanuel Bach in vielerlei Hinsicht auf den reifen Beethoven vorausweist, der nur zwei Jahre vor der Veröffentlichung von Wq 43 geboren wurde. Noch aussagekräftiger im Hinblick auf Bachs Zielsetzung aber könnte der Kommentar sein, den Mozart 1782 über eine eigene Gruppe von drei Klavierkonzerten machte: Sie sollten sowohl „Kennern“ wie „Nicht=Kennern“ gefallen und seien „das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht“, dabei „angenehm in die ohren“ und „natürlich“, wiewohl manchmal nur „*kenner allein satisfaction erhalten*“ könnten. Vielleicht hat sich das Publikum seither so sehr nicht verändert, denn diese sechs Konzerte bereiten dem beiläufigen Hörer immer noch Vergnügen, während sie den Kennern ein weiterer Beweis sind für die Originalität des Komponisten und seine Fähigkeit zu überraschen.

© Jane R. Stevens 2012

Anmerkungen des Interpreten

Die Wahl des Solo-Instruments

Vor und nach der Veröffentlichung von C.P.E. Bachs *Sei Concerti* Wq 43 im Jahr 1771 erschienen in der zeitgenössischen Hamburger Presse zahlreiche Vorankündigungen und Rezensionen. Zumeist wird darin die Tatsache betont, dass Bach diese Konzerte ausdrücklich für den Flügel komponierte, was in diesem Zusammenhang das Cembalo meint. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts war Hamburg ein wichtiges Zentrum des deutschen Cembalobaus. Die vielen, oft aufwendig und teuer gebauten Instrumente waren 1771 sicher nicht außer Gebrauch gekommen. (Bei der Aufnahme von C.P.E. Bachs frühen Konzerten – s. Vol. 1–4 dieser Reihe – haben wir die Kopie eines großen Hamburger Cembalos mit 16'-Register verwendet.) Andererseits stand Norddeutschland unter starkem britischem Einfluss; viele Waren, darunter auch Cembali, wurden von dort importiert. Seit den 1760er Jahren stellte das englische Cembalo den modernsten Typus dieses Instruments dar. Es wurde in großen Stückzahlen produziert und erfreute sich in ganz Europa (und auch in den aufstrebenden Vereinigten Staaten) großer Beliebtheit; in Mittel- und Südeuropa wurde es, wie etwa in Wien, verschiedentlich kopiert. Dass die englischen Instrumente, die einst so allgegenwärtig waren, heute in unserer Cembalokultur fast gänzlich fehlen, entwertet diese historischen Tatsachen nicht. (Mein Dank gilt Herrn Péter Barna für die wertvollen Informationen, die sich aus seinen Forschungen über die Geschichte englischer Cembali ergeben haben.)

Bei meinen Experimenten mit einem originalen englischen Cembalo hat sich gezeigt, dass der Klaviersatz von Bachs *Sei Concerti* perfekt mit dieser Art von Instrument harmoniert. Sie klärten mich auch über die mysteriösen *pianissimo*-Angaben an einigen Stellen dieser Werke auf. Auf den meisten Cembali sind sie entweder gar nicht oder nur durch plumpen Registrierwechsel mittels Hand-

register zu realisieren. Die englischen Instrumente waren jedoch häufig mit einem sogenannten „Maschinenregister“ ausgestattet, einem pedalgesteuerten Gerät, das schnellstmögliche Registerwechsel gestattete (C.P.E. Bach schlug bereits 1762 vor, alle Cembali mit Pedalen auszustatten, um schnelle Registrierungen zu ermöglichen.) Darüber hinaus hatten einige englische Cembali einen „Schweller“: Eine horizontal über den Saiten angebrachte Reihe Holzlatten konnte durch Treten bzw. Freigeben eines Pedals geöffnet und geschlossen werden. Diese typisch englische Cembalo-Erweiterung ermöglicht sehr subtile dynamischen Schattierungen und beeindruckende Crescendo/Diminuendo-Effekte (ähnlich dem Schweller beim Orgelbau). Außerdem kann die Dynamik des Cembalos leicht den dynamischen Abstufungen der Begleitinstrumente angepasst werden, was insbesondere in langsamen Sätzen von enormem Vorteil ist. Und noch eine weitere interessante Wirkung hat der Schweller: Selbst in geöffneten Position dämpft er den Klang ein wenig. Der daraus resultierende, weichere Anschlag steigert die Fähigkeit des Cembalos, sich mit anderen Instrumenten klanglich zu vermischen.

Für diese Einspielung ein originales Cembalo aus einem Museum zu erhalten, war von vornherein ausgeschlossen, und so war kreatives Nachdenken vonnöten. Im Zuge dessen fielen mir die vielen Ähnlichkeiten zwischen dem englischen und dem späten Antwerpener Cembalobau im 18. Jahrhundert auf. Es ist offensichtlich, dass das englische Cembalo seine Wurzeln in Flandern hat. Obwohl Antwerpener Instrumente aus der Mitte des Jahrhunderts keineswegs identisch waren mit den in Großbritannien produzierten, zeigen sie eine größere Ähnlichkeit mit der englischen Schule als mit jeder anderen Tradition – und umgekehrt. Eine gute Kopie eines Cembalos von Joannes Daniel Dulcken – des prominenten und höchst genialen Hauptvertreters der späten Antwerpener Schule – konnte daher als überzeugender Ersatz für ein englisches Instrument dienen.

Das komplizierte „Maschinenregister“ meiner Dulcken-Kopie anzupassen kam nicht in Frage; es mit einer modernen Annäherung an den Schweller auszustatten, schien dagegen möglich. Die daraus resultierende Konstruktion ist mithin keine Kopie eines historischen Schwellers, lässt aber Dulckens originales Konzept unangetastet: Das Gelenksystem, das die Schweller steuert, verläuft entlang der Außenseite des Cembalos; falls nötig, kann das ganze Gerät aus dem Instrument herausgehoben werden.

Ich würde diese Lösung als Kombination aus musikhistorischer Authentizität und Zweckmäßigkeit beschreiben. Das Ergebnis ist vielleicht nichts für Puristen, aber ausgesprochen überzeugend. Der zentrale Klangcharakter des Cembalos – Obertonfülle und klare Artikulation – steht seinem englischen Pendant kaum nach, und der Schweller erzeugt annähernd die gleichen Effekte wie ein echtes englisches Instrument. Auf diese Weise verschmilzt das Cembalo harmonisch mit der Begleitung, kann die von Bach vorgeschriebene Dynamik umsetzen und erlaubt dem Spieler zudem, zusätzliche Schattierungsnuancen einzusetzen, was dem Cembaloklang und der Cembalotechnik im Repertoire des ausgehenden 18. Jahrhunderts neue und frische Aspekte verleiht.

Das verwendete Cembalo, eine herrliche, sehr resonante Kopie nach Dulcken, hat vier Register: Neben den regulären zwei 8'-Registern und einem 4'-Register verfügt es über ein nasales 8'-Register, das man im 18. Jahrhundert „Cornet“ oder „Spinett“ nannte. Mein Ziel war es, farbenreiche Registrierungen bei häufigem Gebrauch des 4'-Registers und vereinzelt Gebrauch des nasalten Registers zu verwenden.

Kadenzen

In der Erstausgabe der *Sei Concerti* sind alle Kadenzen in voller Länge geschrieben. Dies war als Hilfe für Amateurmusiker gemeint, regte C.P.E. Bach

aber auch zu einigen großartigen Ideen an. In diesen späten Konzerten sind die Kadenzten länger und organischer mit der thematischen Entwicklung verknüpft als in Bachs früheren Konzerten. Die herrliche Kadenz des Konzert c-moll enthält thematisches Material aus allen drei Sätzen und führt die einzigartige dramatische Konzeption des Werks zu einem großartigen Höhepunkt.

© *Miklós Spányi* 2012

Miklós Spányi wurde in Budapest geboren. Er studierte Orgel und Cembalo an der Liszt-Musikakademie seiner Heimatstadt bei Ferenc Gergely und János Sebestyén; es folgten weiterführende Studien am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium bei Jos van Immerseel und an der Hochschule für Musik in München bei Hedwig Bilgram. Miklós Spányi hat in den meisten europäischen Ländern sowohl als Solist auf fünf Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Hammerklavier, Clavichord und Tangentenklavier) wie auch als Continuo-Spieler in verschiedenen Orchestern und Barockensembles konzertiert. Er gewann 1. Preise bei den internationalen Cembalowettbewerben in Nantes (1984) und Paris (1987). Seit einigen Jahren konzentriert sich seine Konzert- und Forschungsarbeit auf das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Außerdem hat er sich darum verdient gemacht, C.P.E. Bachs Lieblingsinstrument, das Clavichord, wiederzubeleben. Bei Könnemann Music (Budapest) hat Miklós Spányi einige Bände mit Soloklaviermusik von C.P.E. Bach herausgegeben. Von 1990 bis 2009 hat er am Konservatorium von Oulu und an der Sibelius-Akademie in Finnland unterrichtet und Meisterklassen in vielen Ländern gegeben. Derzeit lehrt Miklós Spányi an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim und an der Liszt-Musikakademie in Budapest.

Das ungarische Barockorchester **Concerto Armonico** wurde 1983 von Studenten der Ferenc Liszt Musikakademie gegründet, die mit großem Enthusiasmus zusammen spielten und barocke Aufführungspraxis studierten. Das erste Konzert des Orchesters auf historischen Instrumenten fand 1986 statt; im Anschluss machte sich Concerto Armonico sowohl in Ungarn wie im Ausland einen Namen; regelmäßig erhielt das Ensemble Einladungen zu den renommiertesten Festivals in ganz Europa und trat mit weltbekannten Spezialisten für Alte Musik auf.

Von Anfang an lag die künstlerische Leitung des Ensembles in den Händen des Clavierexperten Miklós Spányi und (bis 1999) des Geigers Péter Szűts. Während einer weniger aktiven Zeit in den frühen 2000er Jahren wechselte die Besetzung des Orchesters mehrfach, doch in den letzten Jahren tritt das Concerto Armonico wieder regelmäßig auf. Konzertmeisterin des aktuellen Ensembles ist die ungarische Geigerin Márta Ábrahám. Im umfangreichen Repertoire des Concerto Armonico, das sich auf die Musik des 18. Jahrhunderts konzentriert, hat das Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs schon immer eine zentrale Rolle gespielt. Mit diesem Ensemble begann Miklós Spányi 1994 seine Gesamteinspielung der Klavierkonzerte C.P.E. Bachs; Concerto Armonico hat diese Konzerte bei vielen bedeutenden Festivals aufgeführt.

Márta Ábrahám ist eine der vielseitigsten und herausragendsten Geigerinnen der jüngeren Generation in Ungarn. Sie erhielt ihr Diplom (summa cum laude) im Jahr 1996 als Schülerin von Dénes Kovács und Ferenc Rados an der Liszt-Musikakademie Budapest; bei Ruggiero Ricci und David Takeno setzte sie ihre Studien fort. Zwischen 1984 und 1994 gewann sie 1. Preise bei allen wichtigen ungarischen Violinwettbewerben. Márta Ábrahám hat zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen vorgelegt und tritt als Solistin in Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, dem Palais des Beaux-Arts in Brüssel und der Berliner

Philharmonie auf; darüber hinaus wird sie zu renommierten internationalen Musikfestivals eingeladen. Von 2005 bis 2009 war sie 1. Konzertmeisterin des Ungarischen Rundfunkorchesters; gegenwärtig ist sie Professorin für Violine an der Liszt-Musikakademie. Als Barockgeigerin hat sie mit dem Orfeo Orchestra, der Wiener Akademie, dem Clemencic Consort und Concerto Armonico gespielt, dessen Konzertmeisterin sie derzeit ist. Außerdem ist sie Gründungsmitglied des auf historischen Instrumenten spielenden Ensemble Mimage.

En 1768, après presque trente ans passés à Berlin comme musicien de chambre de la Cour de Frédéric II, Roi de Prusse (Frédéric le Grand), **Carl Philipp Emanuel Bach** se retrouva enfin affranchi d'une situation qui n'avait pas évolué et qu'il trouvait de plus en plus pénible. Certainement, cet emploi avait paru prometteur à un jeune musicien à la recherche d'un premier poste ; cependant le Roi s'était révélé être un mécène beaucoup moins accommodant qu'on aurait pu l'espérer, et en vint à s'intéresser de plus en plus à des activités (musicales ou non) dans lesquelles Bach ne jouait aucun rôle. Sa nouvelle position se révéla être très différente de celle qui avait été le cadre de ses occupations professionnelles jusqu'alors ; toutefois, depuis le temps de sa jeunesse à Leipzig où son père avait le même genre de responsabilités, il était assez familier des obligations qui devenaient désormais les siennes : comme Cantor et Directeur de la musique de la Ville de Hambourg, il était responsable de l'éducation musicale des étudiants du Johanneum et de la musique jouée lors des services religieux dans les cinq églises de la ville. De plus, il devait fournir la musique d'une Passion par an ainsi que celle destinée aux événements importants touchant la vie de la cité. En dépit de ces lourdes obligations, Bach réussit à continuer le même type d'activités qu'à Berlin : jouer et composer. En déléguant à d'autres la plus grande partie de ses responsabilités d'enseignement, et en utilisant de la musique empruntée à ses œuvres antérieures et à d'autres compositeurs pour alimenter les pièces qu'il était tenu de fournir, il dégageait du temps pour son travail personnel.

Ce doit être peu après son arrivée à Hambourg que Bach entama la publication de trois collections constituées d'œuvres de sa composition, explicitement destinées au marché, alors en expansion, des musiciens amateurs. En 1770, il publia une collection d'une douzaine de pièces à deux et trois voix, une suite à celles publiées en 1758. Beaucoup plus considérable fut un groupe de sonates « à l'usage des dames », destinées à ce qui était probablement la majeure partie de la

clientèle de la musique de clavier qui paraissait la plus nombreuse, à défaut d'être (c'est tout du moins ce qu'on supposait) la plus qualifiée ou la plus avertie. Mais une collection de « six concertos faciles pour le clavier » fut de loin le plus ambitieux projet, qu'il publia lui même et mit en vente par voie de souscription. Le projet fut d'abord annoncé à l'automne 1770, puis rappelé par des avis dans diverses revues, mettant l'accent sur le fait que ces pièces se voulaient « faciles », tant pour le clavier que pour les parties d'accompagnement, et « expressément destinées par nature au clavecin » ; que les ritournelles seraient entièrement écrites dans la partie de clavier, ce qui permettrait de les jouer sans accompagnement, et que la partie de soliste comporterait des cadences écrites en toutes notes, et que les mouvements lents donneraient un texte orné de manière appropriée. Au début d'août 1771, un avis parut dans la presse, annonçant que Bach avait terminé les six concertos et qu'ils allaient paraître à Pâques de l'année suivante.

Bach avait signé un contrat avec l'imprimeur berlinois Georg Ludwig Winter, qui avait publié plusieurs de ses œuvres précédentes. Toutefois, vers le début d'avril au moins, Winter tomba, semble-t-il, sérieusement malade. Il mourut fin avril ou début mai 1772, et sa femme reprit l'imprimerie. En dépit de l'impatience du compositeur à livrer ses pièces au public, ce ne fut qu'en octobre que la collection entière fut publiée, avec une liste des 149 souscripteurs (qui comprenait plusieurs musiciens berlinois importants, et des personnalités telles que Charles Burney et le Baron Gottfried van Swieten). Le volume incluait aussi des parties pour les vents (pour « renforcer », donc facultatives) : deux cors dans tous les mouvements rapides, remplacés par des flûtes dans tous les mouvements lents sauf dans le premier concerto. Les efforts que Bach fit pour les rendre au maximum vendables sont évidents, non seulement en réaffirmant qu'il étaient « faciles », mais aussi par les annonces répétées qu'ils convenaient au clavecin, qui était un instrument beaucoup plus répandu dans les classes moyennes aisées

des années 1760–1770 que ne l'était le tout nouveau piano. La plupart des clavecins étaient aussi plus sonores que les pianos, ce qui les rendait adaptés autant à l'accompagnement par un ensemble important qu'aux salles d'un volume conséquent permettant l'usage d'instruments à vent. Bach donna une audition publique du premier de ces concertos à la fin de cette année-là, très probablement non seulement pour établir sa réputation locale, mais aussi pour attirer d'autres souscripteurs et amortir ce qui avait dû être un investissement important.

Ces six concertos montrent de nombreuses différences si on les compare aux précédents, dans la mesure où la plupart de ceux-ci, si ce n'est la totalité, étaient destinés à l'usage personnel de Bach (même si occasionnellement certains avaient été imprimés – souvent sans qu'on puisse savoir si cela avait été fait avec l'autorisation du compositeur, encore moins s'il en tirait un profit financier). Bach et les chroniqueurs du temps insistent sur la modestie des moyens techniques requis de la part de l'interprète. A la différence des concertos écrits à Berlin, les parties d'accompagnement sont mieux adaptées aux amateurs, et plus propres à être doublées dans le cas où on les joue dans une salle plus grande, et évitent les petits détails rythmiques typiques du style galant. Ces sophistications rythmiques sont aussi évitées dans la partie de clavier, ainsi que les inflexions et les figurations inspirées du chant, fréquentes dans les concertos précédents et qui semblent inspirées par un instrument de plus grande flexibilité dynamique que le clavecin. Alors qu'une proportion significative des concertos précédents conférait à la partie soliste un caractère bien particulier grâce à l'utilisation d'un matériau thématique indépendant, dans ces pièces le soliste utilise le matériau thématique présenté par l'orchestre lors de la ritournelle initiale, avec les coutumières sections de virtuosité, ici dominées par des figurations rapides relativement simples. Bach semble avoir essayé de rendre ces pièces facilement compréhensibles pour les interprètes comme pour les auditeurs, évitant les progressions chromatiques com-

plexes et favorisant un phrasé régulier de deux ou quatre mesures, souvent répétées lorsqu'elles sont présentées la première fois.

Le résultat final est un ensemble de pièces particulièrement attrayantes, dont l'aisance de phrasé, les mélodies faciles d'accès et les rythmes de danses constituent l'attrait. En même temps, toute cette « facilité » s'accompagne d'une liberté nouvelle et d'un esprit d'aventure dans les limites reconnaissables de la forme conventionnelle du concerto. Tous les concertos sauf un possèdent les trois mouvements traditionnels, qui se conforment en grande partie à leur caractères coutumiers ; cependant les trois mouvements s'enchaînent, chacun ayant une transition qui mène sans rupture au mouvement suivant. Peut-être, en compensation des progressions harmoniques qui sont relativement simples à l'intérieur de la plupart des mouvements, le contraste de tonalité entre les mouvements eux-mêmes est parfois inattendu, comme dans le second concerto, en ré majeur, dont le mouvement lent est en mi mineur, ou comme le troisième concerto, en mi bémol majeur, dont le mouvement lent est en do majeur. Tandis que les mouvements continuent à suivre, au moins en partie, l'alternance *solo* et *tutti*, les conventions de la forme à ritournelles n'est pas toujours strictement observée, et quelques mouvements font usage de formes utilisées généralement dans la musique de soliste et dans la musique d'ensemble.

Cependant, le plan du quatrième concerto en do mineur – le seul de la série à être dans une tonalité mineure – est très innovant ; il revêt une forme qui ne se retrouve dans aucun autre concerto de Bach. Cas extrême de continuité de toutes les parties d'une pièce en plusieurs mouvements, un mouvement en forme de ritournelle rapide est divisé en son milieu, où prennent place deux autres mouvements plus courts. Après avoir commencé de manière inhabituelle, avec une phrase *piano* confiée au *tutti* de l'orchestre, le premier mouvement se poursuit normalement jusqu'à la fin de la seconde section solo. Ce qui cependant semble

tout d'abord être la troisième ritournelle mène au contraire directement à un mouvement lent qui se caractérise par des phrases courtes dans différentes tonalités, qui conduit à son tour à un *Tempo di Minuetto* dans la tonalité relative majeure (mi bémol). Lorsque ce mouvement cède le pas à un autre épisode *tutti* qui tient lieu de pont, nous sommes renvoyés au mouvement initial en forme de ritournelle, qui reprend la troisième ritournelle et continue comme si de rien n'était. Toutefois, juste avant le passage final en solo conduisant à la ritournelle conclusive, il s'interrompt au profit de retours brefs d'abord au mouvement lent puis au menuet, renforçant ainsi l'impression de continuité de tout le concerto.

On a souvent fait observer qu'à bien des égards la musique d'Emanuel Bach laisse présager le Beethoven de la maturité, lui qui naquit juste deux ans avant la publication des concertos Wq 43. Plus conforme aux propres buts de Bach semble être le commentaire fait par Mozart en 1782 à propos de groupe de trois de ses concertos pour clavier : ils doivent plaire à la fois aux « connaisseurs » et aux « amateurs », être « un heureux compromis entre ce qui est trop difficile et ce qui trop facile », « plaisants à l'oreille » et « naturels », mais renfermant « quelques passages [que] les connaisseurs seuls comprendront vraiment ». Il est probable que le public n'a pas tant changé depuis lors, car l'audition de ces six concertos apporte encore du plaisir à l'auditeur ordinaire, en même temps qu'elle offre à ceux qui sont mieux informés la preuve renouvelée de l'originalité du compositeur et de sa capacité à nous surprendre.

© Jane R. Stevens 2012

Remarques de l'interprète

Choix de l'instrument soliste

Avant et après la publication des *Sei Concerti* Wq 43 de C.P.E. Bach en 1771, la presse hambourgeoise de l'époque publia de nombreuses pré-annonces et

articles. La plupart mettent l'accent sur le fait que Bach a composé ces concertos expressément pour le *Flügel*, ce qui dans ce contexte, signifie clavecin. Depuis la fin du XVII^e siècle, Hambourg avait été un important centre de la facture allemande de clavecin. Les nombreux instruments qui y avaient été construits – souvent compliqués et onéreux – n'étaient certainement passés ni de mode ni d'usage en 1771. (Nous avons utilisé une copie d'un grand clavecin hambourgeois avec 16 pieds dans l'enregistrement des premiers concertos de C.P.E. Bach, voir les volumes 1–4 de cette série). D'autre part, l'Allemagne du nord était sous influence forte de la Grande-Bretagne, et beaucoup de biens, y compris les clavecins, en étaient importés. A partir des années 1760, le clavecin anglais représente le type d'instrument le plus moderne et le plus perfectionné. Il était produit en grand nombre et devint populaire pratiquement dans toute l'Europe (et aux Etats-Unis naissants), y compris en Europe centrale et Europe du sud où, comme à Vienne, il fut parfois copié. Que ces instruments anglais, ayant tout de suite conquis l'Europe, soient de nos jours pratiquement absents de notre culture clavecinistique ne doit pas faire oublier ce fait historique. Je remercie Monsieur Péter Bama pour ces précieuses informations empruntées à ses recherches sur l'histoire des clavecins anglais.

Mes essais sur un clavecin anglais original me confortèrent dans l'opinion que l'écriture des *Sei Concerti* de Bach est en parfait accord avec ce type d'instruments. Ils me permirent également de m'éclairer quand au mystérieux *pianissimi* que l'on trouve à quelques endroits dans ces œuvres. Sur la plupart des clavecins, ils sont soit impossibles à réaliser, soit seulement possibles au moyen de changements de registration peu aisés dans la mesure où elle se fait avec les mains. Cependant, les instruments anglais étaient fréquemment équipés d'une « machine à registration », un équipement contrôlé par une pédale permettant un changement le plus rapide possible des jeux (en 1762, C.P.E. Bach

préconisait déjà que tous les clavecins en soient équipés). D'autre part, un certain nombre de clavecins anglais étaient équipés d'un « jeu expressif » : placé horizontalement au dessus des cordes, un assemblage de lames de bois pouvait s'ouvrir ou se fermer en pressant ou relevant une pédale. Cet ajout typiquement anglais, analogue à la boîte expressive de l'orgue, permettait des contrastes dynamiques très subtils et d'impressionnants effets crescendo/diminuendo. La dynamique du clavecin pouvait aussi être facilement adaptée aux contrastes dynamiques des instruments qui l'accompagnaient, au grand bénéfice particulièrement des mouvements lents. Le « jeu expressif » possédait une autre qualité intéressante : même en position ouverte, il assourdisait légèrement le son. L'attaque qui en résultait, plus douce, augmentait considérablement la capacité du clavecin à se fondre dans les autres instruments.

Se procurer pour cet enregistrement un clavecin original anglais d'une collection muséale ne nous a pas semblé possible, il nous fallait donc faire appel à notre imagination. Je fus alors frappé par les nombreuses similarités entre les clavecins anglais et ceux issus de la facture anversoise de la fin du XVIII^e siècle. Il est incontestable que les racines de la facture anglaise de clavecin se trouvent en Flandre. Bien que les instruments que l'on trouve à Anvers à partir du milieu du siècle ne soient en aucun cas identiques à ceux produits en Grande-Bretagne, ils montrent une ressemblance plus proche avec l'école anglaise qu'avec aucune autre tradition – et vice versa. Une bonne copie d'un clavecin d'un facteur important et hautement ingénieux de l'école anversoise tardive, Joannes Daniel Dulken pourrait donc fonctionner de manière convaincante comme substitut d'un instrument anglais. Ajouter une « machine à registration » compliquée était hors de question, mais lui adapter une version moderne du « jeu expressif » sembla possible. La réalisation qui en fut faite n'est en aucun cas la copie d'un dispositif authentique, mais elle a l'avantage de ne pas toucher à la

construction originale : le système de lattes qui s'ouvrent et se ferment court à l'extérieur du clavecin et peut être retirées, si nécessaire, de l'instrument.

Je décrirais volontiers cette solution comme une combinaison de praticabilité et d'authenticité historico-musicale. Le résultat n'est sans doute pas fait pour les puristes, mais il est hautement convaincant. Le caractère du son de base du clavecin – riche en harmoniques et clairement articulé – n'est pas loin de celui des instruments anglais et l'effet d'enflamment du son produit approximativement le même effet que sur l'instrument anglais original. Ainsi, le clavecin se fond magnifiquement dans l'accompagnement et peut reproduire la dynamique prescrite par Bach tout en permettant à l'interprète d'utiliser davantage de nuances, donnant ainsi un aspect nouveau et rafraîchi au son et à la technique de jeu du clavecin dans le répertoire tardif de clavecin du XVIII^e siècle.

Ce clavecin, une copie splendide et très sonore d'après Dulken possède quatre jeux : à côté des habituels jeux de 8 pieds et d'un jeu de 4 pieds, il dispose aussi d'un 8 pied nasal, appelé soit cornet, soit épinette au XVIII^e siècle. Mon intention a été d'adopter des registrations colorées avec un usage fréquent du 4 pieds et, à quelques endroits, du jeu de luth.

Les cadences

Dans l'édition originale des *Sei Concerti* toutes les cadences sont écrites en toutes notes. Bien sûr, il s'agissait là d'une aide pour les amateurs, mais cela inspira aussi à Bach quelques idées sublimes. Dans ces concertos tardifs, les cadences sont plus longues et ont un lien organique plus fort avec le développement thématique que dans les concertos précédents. La splendide cadence du concerto en do mineur utilise du matériau thématique des trois mouvements et atteint un point culminant dans la conception dramatique unique de l'ouvrage.

© *Miklós Spányi* 2012

Miklós Spányi est né à Budapest. Après des études d'orgue et de clavecin à l'Académie Franz Liszt de sa ville natale avec Ferenc Gergely et János Sebestyén, il poursuit ses études au Conservatoire Royal Flamand (Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium) avec Jos van Immerseel et à la Hochschule für Musik de Munich avec Hedwig Bilgram. Miklós Spányi se produit en concert dans la plupart des pays européens comme soliste à l'orgue, au clavecin, au clavicorde, au pianoforte et piano à tangentes, tout en étant continuiste dans plusieurs orchestres et ensembles baroques. Il a gagné le premier prix du Concours International de Clavecin de Nantes en 1984 et de celui de Paris en 1987. Depuis quelques années, l'activité de Miklós Spányi, comme musicien et comme chercheur s'est concentrée sur l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach. Il s'emploie activement à faire revivre l'instrument préféré de Carl Philipp Emanuel Bach, le clavicorde. Miklós Spányi a édité, pour les éditions Koenemann de Budapest, plusieurs volumes de musique pour clavier de C.P.E. Bach. Entre 1990 et 2009 il a enseigné au Conservatoire de Musique et de Danse d'Oulu et à l'Académie Sibelius en Finlande, tout en donnant des masterclasses dans de nombreux pays. Il enseigne actuellement au département de la Musique et des Arts du Spectacle de l'Université de Mannheim en Allemagne et à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest.

Concerto Armonico est un orchestre baroque fondé en 1983 par des élèves de l'Académie Franz Liszt qui avaient l'habitude de jouer ensemble et étudiaient le style baroque avec enthousiasme. Le premier concert de l'ensemble, sur instruments historiques, eut lieu en 1986, après quoi Concerto Armonico devint rapidement célèbre en Hongrie et à l'étranger, recevant régulièrement des invitations de la part des plus prestigieux festivals d'Europe et se produisant avec des spécialistes mondialement connus de la musique ancienne.

Dès le début, la direction artistique en fut confiée au claviériste Miklós Spányi et, jusqu'en 1999 au violoniste Péter Szűts. Durant une période moins active, au début des années 2000, l'effectif de l'orchestre subit quelques changements, mais ces années dernières, Concerto Armonico a de nouveau repris une grande activité. Le premier violon de l'ensemble actuel est la violoniste hongroise Márta Ábrahám. Dans le large répertoire de Concerto Armonico, qui comprend principalement la musique du XVIII^e siècle, l'œuvre de Carl Philipp Emanuel Bach a toujours occupé une place centrale. C'est avec cet ensemble que Miklós Spányi a lancé en 1994 l'enregistrement intégral des concertos de C.P.E. Bach, et Concerto Armonico a également joué ces concertos à l'invitation de grands festivals.

Márta Ábrahám est l'une des plus polyvalente et remarquable violonistes de la jeune génération hongroise. Elle a obtenu son diplôme *summa cum laude* en 1996 alors qu'elle étudiait avec Dénes Kovács et Ferenc Rados à l'Académie Franz Liszt de Budapest, avant de continuer ses études avec Ruggiero Ricci et David Takeno. Entre 1984 et 1994 elle gagna les premiers prix dans la plupart des concours de violon en Hongrie. Márta Ábrahám a réalisé plusieurs enregistrements pour le disque et pour la radio et se produit comme soliste sur des scènes telles que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et la Philharmonie de Berlin ; elle est également l'invitée de prestigieux festivals de musique. Premier premier violon de l'Orchestre de la Radio hongroise entre 2005 et 2009, elle enseigne actuellement à l'Académie Franz Liszt. Comme violoniste baroque, elle a joué avec l'Orfeo Orchestra, la Wiener Akademie, le Clemencic Consort et avec Concerto Armonico dont elle est le premier violon actuel. Elle est membre fondateur de l'Ensemble Mimage, qui joue sur instruments historiques.

CONCERTO ARMONICO BUDAPEST

Violins: Márta Ábrahám, Zsuzsa Laskay, Ildikó Lang, Balázs Bozzai, Györgyi Vörös
Viola: Tamás Cs. Nagy
Cello: Csilla Vályi
Double bass: György Schweigert
Flutes: Vera Balogh, Beatrix Belovári
Horns: Sándor Endrődy, Tamás Gáspár

INSTRUMENTARIUM

Harpichord built in 2007 by Michael Walker, Neckargemünd, Germany,
after Joannes Daniel Dulcken, Antwerp 1745. With additional swell device.

SOURCE

First print: SEI CONCERTI/PER IL CEMBALO CONCERTATO /accompagnato /da due Violini, Violetta e Basso; /con due Corni e due Flauti per rinforza; /, Hamburg, 1772

Performing parts based on the critical edition *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works* (www.cpebach.org) were made available by the publisher, the Packard Humanities Institute of Los Altos, California.

We have checked and corrected these parts from the first print of 1772.

DDD

RECORDING DATA

Recording: November 2011 at the Phoenix Studios, Diósd, Hungary
Producer: Ibolya Tóth
Sound engineer: János Bohus

Equipment: B&K, Neumann and Schoeps microphones; Pyramix DAW; Sony DMX-R100 mixer
Studer A/D converter; JBL 4412A loudspeakers
Original format: 96 kHz / 24 bit

Post-production: Editing: Ádám Boros

Executive producers: Robert Suff and Miklós Spányi

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Jane R. Stevens 2012 and © Miklós Spányi 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Pascal Duc (French)
Photograph of the recording session: © Péter Remete
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1787 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



Miklós Spányi and Concerto Armonico at the recording sessions