

Orchesterwerke Orchestral Works

Vol. 125-132

Vol. 125

Violinkonzerte

Violin Concertos

BWV 1041-1043

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Stadthalle Leonberg

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
Mai/May/Mayo 1999

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Dr. Michael Märker

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción: Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Micheline Wiechert, Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Violinkonzerte

Violinconcertos

Concertos pour violon

Conciertos para violín

BWV 1041 – 1043

Christoph Poppen

Isabelle Faust (BWV 1043)

Violine/Violin/Violon/Violín

Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling

Concerto a-Moll/A Minor/la mineur/la menor, BWV 1041

12:43

(ohne Bezeichnung)

1

3:27

Andante

2

5:44

Allegro assai

3

3:32

Concerto E-Dur/E Major/mi majeur/Mi mayor, BWV 1042

16:10

Allegro

4

7:33

Adagio

5

6:06

Allegro assai

6

2:31

Concerto d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor, BWV 1043

13:42

Vivace

7

3:35

Largo ma non tanto

8

5:32

Allegro

9

4:35

Total Time:

42:35

Johann Sebastian Bach, Violinkonzerte BWV 1041-1043

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete. Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte, deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 129.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Aufführungsdaten für die Konzerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den 1730er Jahren je nach Jahreszeit in Zimmermanns

Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grimmaischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hochwillkommen. Vor allem aber konnte er hier unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte und als Cembalokonzerte. Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten. So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher Urformen, mit denen allerdings stets ein Rest von Spekulation verbunden bleibt. Die Versuchung ist groß, auf diesem Wege unser Konzertrepertoire um weitere Werke zu bereichern. Oft läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten Version auf die Art des ursprünglich eingesetzten Soloinstruments schließen. Beispielsweise deuten

Bariolage-Figuren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben.

Die drei Violinkonzerte BWV 1041–1043 sind also auch in späteren Versionen überliefert, in denen das Cembalo an die Stelle der Solo-Violine tritt (BWV 1058, 1054 bzw. 1062, vgl. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 127, 128, 129).

Am Beispiel des ersten Satzes aus dem **Violinkonzert a-Moll BWV 1041** läßt sich die Allgemeingültigkeit der landläufigen Faustregel, wonach Dur-Tonarten heitere und Moll-Tonarten gedämpftere, wenn nicht gar traurige Ausdruckswerte assoziieren, sehr schön widerlegen. Dieser Moll-Satz nämlich strahlt eine überaus mitreißende Zuversicht und Zielstrebigkeit aus. Das motivische Material des ausgedehnten Themas erscheint im Satzverlauf in wechselnden Kombinationen und wird teilweise zum Zwecke systematisch angelegter Steigerungen separiert. Für das Andante benutzt Bach die Technik des Basso ostinato. Eine bestimmte, in diesem Fall durch ihre Tonrepetitionen insistierend wirkende Baß-Figur wiederholt sich also im Laufe des Satzes immer wieder. Gegenstand der Veränderung sind dabei insbesondere die harmonischen Bezüge. Dazu begnügen sich die an-

deren Tutti-Streicher weitgehend mit regelmäßiger hingetupften Stützakkorden. Der Solist kann sich vor diesem Hintergrund mit ausschwingenden Triolenfiguren frei entfalten. Im schnellen Finalsatz fallen vor allem jene *Bariolage*-Figuren auf. Sie erzeugen einen raffinierten klanglichen Effekt, indem in kurzen Abständen regelmäßig zwischen einem tieferen Ton auf der (leer gestrichenen) höchsten Saite und einem höheren Ton auf der nächsttieferen Saite gewechselt wird.

Im ersten Satz des **Violinkonzerts E-Dur BWV 1042** ist der dritte Teil mit dem ersten identisch. Der Mittelteil trägt Durchführungscharakter. Durch einen klar abgesetzten Dreiklang wird das Hauptthema geprägt, aus dem sich eine längere, beherzt zupackende musikalische Geste entfaltet. Das Adagio basiert wiederum auf einem Basso ostinato. Diesmal arbeitet Bach dabei mit der Differenzierung von Klangflächen unter Verwendung der Tutti-Streicher. Darüber erhebt sich die Solostimme mit leidenschaftlich bewegten Figuren. Im rasanten Schlußrondo wird der sechzehntaktige Refrain fünfmal im Tutti vorgetragen. Dazwischen hat der Solist Gelegenheit, sein virtuosos Können zu zeigen. Mit jedem der vier Solo-Abschnitte wachsen Schnelligkeit und Kleingliedrigkeit der Bewegung, so daß der Schluß-Refrain wie eine Erlösung nach höchster Anspannung wirkt.

Beim **Doppelkonzert für zwei Violinen d-Moll BWV 1043** wirkt neben der Konzertform auch die reiche Triosonaten-tradition der Barockzeit als Im-

puls: Sowohl der Tutti-Solo-Kontrast als auch das Wechselspiel zweier gleichberechtigter Oberstimmen auf der Grundlage eines Basso continuo sind für die Strukturbildung unverzichtbar. Allerdings läßt Bach mit diesem Werk im Grunde alle Vorbilder weit hinter sich. Die kraftvolle, melodisch ausgreifende Zuversicht des ersten Satzes, die unvergleichliche Innigkeit, mit der sich die beiden Solostimmen gleichsam umschlingen, im zweiten und den triumphalen Jubel des dritten Satzes wird man in dieser Kombination und Ausdrucksfülle in der gesamten Konzertliteratur kaum ein zweites Mal finden.

Christoph Poppen

hat sich sowohl als Dirigent, Solist, Kammermusiker wie als Pädagoge einen Namen in der internationalen Musikwelt gemacht. Für den 1956 in Münster geborenen Künstler bedeutet Musik eine der intensivsten, möglichen Lebensformen. Er war Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Violinwettbewerbe und gründete 1978 das Cherubini-Quartett, mit dem er als Primarius 1981 den Grand Prix beim Streichquartett-Wettbewerb in Evian gewann. Es folgten Konzerte auf fast allen bedeutenden Podien der Welt sowie zahlreiche CD-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Auch als Solist ist er mit bedeutenden Dirigenten und Orchestern aufgetreten. Von 1988-1994 lehrte Christoph Poppen als Professor für Violine und Kammermusik an der Musikhochschule in Detmold und folgte dann ei-

nem Ruf als Professor für Violine an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« nach Berlin. Seit 1996 ist er zudem deren Rektor.

Als Dirigent übernahm er 1988 die künstlerische Leitung des Detmolder Kammerorchesters, bevor er im September 1995 in gleicher Position zum Münchner Kammerorchester wechselte. Diesem angesehenen Ensemble konnte er in kürzester Zeit ein neues Profil geben. Andere Engagements kommen seither hinzu, darunter Einladungen zum Münchner Rundfunkorchester, den Bamberger Symphonikern, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, der MDR Kammerphilharmonie, dem RSO Saarbrücken sowie Orchestern in Italien, Finnland, Holland und der Slowakei.

Isabelle Faust

zählt heute zu den faszinierendsten Künstlerinnen der jungen Generation in Europa. Ihre technische Brillanz sowie eine besondere Sensibilität und Reife ihres Spiels werden von Publikum und Fachwelt gleichermaßen anerkannt. Sie erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit fünf Jahren. Schon früh errang sie Preise bei »Jugend musiziert« und 1987, 15-jährig, den 1. Preis beim »Leopold-Mozart-Wettbewerb« in Augsburg. 1990 wurde ihr der Kulturpreis der Stadt Rovigo für herausragende musikalische Leistungen verliehen, und 1993 gewann sie, als erste Deutsche, den »Premio Paganini« in Genua. Die begehrte Auszeichnung »Young Artist of the Year« der renommierten englischen Zeitschrift »Gramo-

phone« erhielt Isabelle Faust im Jahre 1997 für ihr CD-Debüt mit Sonaten von Bela Bartók.

Die Geigerin konzertierte mit zahlreichen namhaften Orchestern wie den Hamburger Philharmonikern unter Sir Yehudi Menuhin, den Radio-Sinfonieorchestern in Stuttgart, Köln und Leipzig, dem Münchner und Stuttgarter Kammerorchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie Orchestern in England, Holland und Italien. Konzertreisen führten sie ferner in viele europäische Länder, nach Israel und nach Japan. Ihr USA-Debüt gab sie 1995 mit Paganinis 1. Violinkonzert unter Leitung von Joseph Silverstein. Kammermusik spielt sie bei den bedeutenden Festivals unserer Zeit mit Künstlern wie Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec und Boris Pergamenschikow. Auf CD-Veröffentlichungen widmet sie sich Violinkonzerten von Joseph Haydn, Robert Schumanns Violinsonaten, dem Concerto funèbre von Karl Amadeus Hartmann sowie den Sonaten von Bela Bartók.

Isabelle Faust spielt die »Dornröschen«-Stradivari aus dem Jahre 1704, eine Leihgabe der Landesbibliothek Baden-Württemberg. In der vorliegenden Aufnahme spielt sie den Part der Violine II in BWV 1043.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Or-

chester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungsstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Mon-

teverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen

Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Auführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998. Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Johann Sebastian Bach Violin Concertos BWV 1041-1043

Johann Sebastian Bach's first encounter with the young genre of the solo concerto, linked primarily with the name Antonio Vivaldi, dates back to before 1710, when he copied relevant works by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713/14, he went a step further by arranging concertos by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello as well as Prince Johann Ernst of Saxony-Weimar for the organ or harpsichord. But we can only conjecture when Bach started composing concertos of his own – whether he started in Weimar or only in Köthen (from 1717). Still, we have evidence that he composed concertos during his appointment as musical director at the court of Köthen in the six Brandenburg Concertos, the dedicated score of which is dated 1721 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126).

However, most of Bach's solo concertos bear witness to creative work that obviously made up somewhat for the friction with municipal and church authorities in Leipzig: In 1729, after a previous infrequent co-operation, he was appointed director of the student collegium musicum, founded three decades previously by Telemann. We do not know the exact performance dates of the concertos, but the evidence leads us to assume that they were played in the 1730s, depending on season either in Zimmermann's Coffee House in Katharinenstraße or in Zimmermann's Coffee Garden before the Grimmaisches Tor. This was a good opportunity

for proprietor Gottfried Zimmermann to boost his business. And this extra source of income was very welcome to Bach and his musical students. But, above all, he was able to realise his artistic ambitions irrespective of the rules and regulations of the authorities for a longer period of time. Unlike the coffee house music of the 19th and 20th centuries, these performances would often present and experiment with novel musical material composed in the Italian style, for which church was not (yet) considered an opportune venue. These were mostly secular cantatas or concertos.

Some of Bach's solo concertos exist in two versions: as violin concertos and as harpsichord concertos. This led to deductions that even concertos of which only a harpsichord version has survived, could be based on lost compositions for the violin or a different melody instrument. Thus, music researchers have reconstructed several of such original versions over the past few decades, but they are always slightly tinged by speculation. There is a great temptation to add further works to our concert repertoire in this manner. Often, the composition of the solo voice in the preserved version can be used to deduce the original solo instrument. For example, *bariolage*, a technique of oscillating between large, uniform intervals, points to a violin or at least a string instrument, for it is easier to play them with the right hand moving in circles and producing regular shifts from string to string than on a wind instrument. Interruptions of the thematic line associated with a limited range could be further hints.

The three violin concertos BWV 1041-1043 are also preserved in later versions, with the harpsichord replacing the solo violin (BWV 1058, 1054 and 1062. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 127, 128, 129).

The first movement of the **Violin Concerto in A Minor BWV 1041** easily defeats the universally accepted rule that major keys are used to express gaiety and minor keys to express a subdued, even sad mood. This minor-key movement tingles with optimism and determination. The motifs of the extended theme appear throughout the movement in changing combinations and are partly separated and systematically intensified. For the *andante* Bach uses the ground bass technique, with an insistent pattern in the bass part that is constantly repeated in the course of the movement. Harmonic relations are the focus of variation here. For this purpose, the other tutti strings largely have to make do with regularly interjected support chords. The soloist is free to indulge in sweeping triplet figures against this background. The quick final movement is striking for its already mentioned *bariolage* figures. They generate striking acoustic effects by shifting regularly at short intervals between a deeper note on the highest string and a higher note on the next deepest string.

In the first movement of the **Violin Concerto in E Major BWV 1042** the third part is identical with the first. The middle part is in the style of an execution. The main theme is marked by a clearly demarcated triad from which a longer burly musical ges-

ture develops. In turn, the *adagio* is based on a *basso ostinato*. This time Bach demarcates acoustic spaces by the tutti strings. The solo voice hovers over them with passionate figurations. In the fast-paced final rondo the sixteen-bar refrain is performed five times by the tutti strings. In-between the soloist gets the opportunity to showcase his virtuosity. The movement increases in speed and detail with each of the four solo sections, so that the final refrain is like a relief from extreme tension.

The **Double Concerto for Two Violins in D Minor BWV 1043** is influenced just as much by the rich Baroque trio sonata tradition as by the concerto form: The contrast between tutti and solo violins and the interplay of two equal top voices based on a *basso continuo* are indispensable for its structure. However Bach surpasses all the composers who inspired him by far. The muscular, melodically expansive optimism of the first movement, the incomparable tenderness in which the two solo voices seem to embrace in the second movement and the triumphant jubilation of the third movement are hardly matched in this combination and richness of expression by anything else in the concerto repertoire.

Christoph Poppen

has made a name for himself in the world of international music as conductor, soloist and chamber musician, as well as being a respected teacher. For this artist, who was born in 1956 in Muenster, music is one of the most intense ways to experience life. He has won a great number of international violin competitions, and in 1978 founded the Cherubini Quartet, which he led to win the Grand Prix at the string quartet competition in Evian in 1981. Thereupon followed concerts on nearly all of the most important stages in the world, as well as recordings on CD, radio and television. He has also appeared as soloist with renowned conductors and orchestras. From 1988 to 1994, Christoph Poppen was professor of violin chamber music at the music academy in Detmold before accepting a call to be professor of violin at the »Hanns Eisler« music academy in Berlin. Since 1996 he has also been this institute's president.

In his capacity as conductor, he took over the artistic direction of the Detmold Chamber Orchestra in 1988 before leaving to assume the same position with the Munich Chamber Orchestra. In a very short time, he managed to give this renowned ensemble a new profile. Other engagements have since been added, including invitations from the Munich Radio Orchestra, the Bamberg Symphony, the German Symphony Orchestra of Berlin, the MDR (Central German Broadcasting Organization), the Saarbrücken Radio Orchestra and orchestras in Italy, Finland, the Netherlands and Slovakia.

Isabelle Faust

is today considered to be one of the most fascinating artists of the younger generation in Europe. Her technical brilliance and the special sensitivity and maturity of her artistry have met with acclaim from audiences and reviewers alike. She began taking violin lessons at the age of five. Soon she was already winning awards in »Jugend musiziert« (a recurring German competition for young musicians) and in 1987, at the tender age of fifteen, she won first prize in the Leopold Mozart Competition in Augsburg. In 1990 she received the Premio Quadrivio, a cultural award conferred by the city of Rovigo for excellence in musicianship, and in 1993 she was the first German to win the Premio Paganini in Genoa. Isabelle Faust won the sought-after »Young Artist of the Year« award offered by »Gramophone«, the well-known British magazine, for her CD debut featuring sonatas by Bela Bartók in 1997.

She has played in concert with many famous orchestras and conductors, such as the Hamburg Philharmonic under Sir Yehudi Menuhin, the radio symphony orchestras in Stuttgart, Cologne and Leipzig, the Munich and Stuttgart chamber orchestras and the German Chamber Philharmonic Orchestra in Bremen, as well as orchestras in England, the Netherlands and Italy. In addition, concert tours have taken her to many European countries, Israel and Japan. Her U.S. debut was in 1995, with Paganini's Violin Concerto No. 1 conducted by Joseph Silverstein. She has performed chamber music at the

most important festivals of our time, together with artists such as Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Eva Kupiec and Boris Pergamenschikov. On CD, she has presented violin concertos by Joseph Haydn, Robert Schumann's violin sonatas, the Concerto funèbre by Karl Amadeus Hartmann, and the sonatas of Bela Bartók.

Isabelle Faust plays the »Sleeping Beauty« Stradivarius of 1704, loaned to her by the Landeskreditbank Baden-Württemberg. In this recording she plays the violin II solo part of BWV 1043.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal perfor-

mance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere,

one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received per-

formances of Bach's St. Matthew Passion in 1998. On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

Johann Sebastian Bach Les concertos pour violon BWV 1041-1043

La première confrontation de Johann Sebastian Bach avec le genre le plus récent du concerto solo, qui est surtout à mettre en relation avec le nom d'Antonio Vivaldi, date d'avant 1710, alors qu'il copiait des oeuvres d'Albinoni ou de Télémann. Quelques années plus tard, aux alentours de 1713/1714, il alla plus loin, en retravaillant des concertos pour orgue ou pour clavecin de Vivaldi, Torelli, Télémann, Alessandro et Benedetto Marcello ainsi que du prince Jean-Ernest de Saxe-Weimar. Toutefois, on ne peut que supposer la date à laquelle Bach a commencé à composer ses propres concertos. En a-t-il déjà écrit à Weimar ou seulement à Cöthen (à partir de 1717). Les six concertos brandebourgeois, dont la partition d'ouverture date de 1721, peuvent néanmoins remonter avec certitude à l'époque à laquelle il occupait à Cöthen les fonctions de maître de chapelle de la cour. (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 129).

Par contre, la plupart des concertos solo de Bach sont les témoignages musicaux d'une activité artistique dédormageant manifestement quelque peu le professeur de musique de l'église St Thomas des querelles avec les autorités municipales et religieuses de la ville de Leipzig : en 1729, à la suite d'une collaboration sporadique préalable, il reprit la direction du Collegium Musicum étudiantin fondé près de trente ans auparavant par Télémann. Certes, nous ne sommes pas au courant des dates exactes d'exécution des concertos. Mais tout sem-

ble indiquer qu'ils ont été joués vers 1730 à la *Zimmermanns Kaffeehaus* dans la *Katharinenstrasse* ou dans les jardins du *Zimmermanns Kaffeegarten* à la *Grimmaischen Tor*, selon la saison. Une telle attraction rémunératrice faisait bien l'affaire du cafetier Gottfried Zimmermann. Mais cette source de revenus supplémentaires venait également à point pour Bach et ses étudiants musiciens. C'est là, qu'indépendamment des réglementations imposées par les autorités supérieures, il lui a été possible de concrétiser ses ambitions artistiques et ce, pendant une assez longue période. Ces auditions n'étaient pas comparables aux musiques de *Kaffeehaus* du 19ème et du 20ème siècles, car à l'encontre de celles-ci, il n'était pas rare qu'une oeuvre musicale d'un nouveau genre ou arrangée au goût italien y soit présentée ou expérimentée, alors que ceci n'aurait pas (encore) semblé opportun dans les églises. Il s'agissait là essentiellement de cantates profanes ou de concertos.

Parmi les concertos solo de Bach, certains existent en deux versions : sous forme de concertos pour violon et de concertos pour clavecin. On en a conclu que les concertos pour lesquels seule une version pour clavecin nous est connue, auraient pu reposer sur des études également disparues, composées pour le violon ou tout autre instrument mélodique. C'est ainsi que lors des dernières décennies, la recherche musicale a reconstruit plusieurs de ces formes initiales, auxquelles s'accroche toutefois toujours un reste de spéculation. La tentation est grande d'enrichir ainsi notre répertoire de concertos en lui ajoutant d'autres oeuvres. Souvent, la

conduite le galbe de la voix du soliste dans la version transmise permet de déterminer le genre de l'instrument solo initialement prévu. Les effets de bariolage, par exemple, qui oscillent rapidement en grands intervalles constants, font penser au violon ou du moins à un instrument à cordes, car ils peuvent là être plus facilement exécutés par des mouvements circulaires de la main droite en changeant régulièrement de corde que sur un instrument à vent, par exemple.

Des points de repère peuvent aussi être déterminés par des interruptions de la ligne thématique en combinaison avec des restrictions de volume entre autres.

Les trois concertos pour violon BWV 1041-1043 ont donc également été redonnés dans des versions ultérieures, dans lesquelles le clavecin vient remplacer le solo du violon (BWV 1058, 1054 ou 1062 EDITION BACHAKEMIE vol. 127, 128, 129).

L'exemple du premier mouvement du **concerto pour violon en la mineur BWV 1041** permet de nettement contredire la validité universelle de la règle approximative généralement admise, selon laquelle les tonalités majeures expriment des valeurs décidément gaies et les tonalités mineures des valeurs d'expression plus modérées, voire tristes. Car ce mouvement en mineur rayonne d'une confiance et d'une détermination tout à fait entraînantes. Dans le courant du mouvement, le motif du thème développé apparaît sous différentes combinaisons et est parfois interrompu afin

d'obtenir des intensifications placées de manière systématique. Pour l'*Andante*, Bach utilise la technique du *Basso ostinato*. Une figure de basse déterminée, dans le cas présent produisant un effet insistant, se répète donc perpétuellement au cours du mouvement. Les correspondances harmonieuses y sont surtout objet de changement. Pour ce faire, tous les autres instruments à cordes se contentent essentiellement d'accords de soutien régulièrement placés. Le soliste peut alors s'épanouir sur cet arrière-fond grâce aux effets vibrants des triplets. Dans le mouvement final rapide, ce sont surtout les effets de bariolages qui frappent. Ils produisent un effet musical raffiné, lors duquel on passe régulièrement en brefs intervalles d'une note basse sur la corde la plus haute (jouée à vide) à une note haute sur la corde suivante.

Dans le premier mouvement du **concerto pour violon en mi majeur BWV 1042**, la troisième partie est identique à la première. La partie intermédiaire revêt un caractère d'exécution. Un triple accord clair et distinct marque le thème principal duquel se développe une longue phrase musicale grave et saisissante. Par contre, l'*Adagio* se base sur un *Basso ostinato*. Cette fois, Bach travaille sur la différenciation des effets sonores en utilisant tous les instruments à cordes. La voix de solo surmonte ce fond sonore avec des figurations modulées avec passion. Dans le rondo final fulgurant, le refrain à seize mesures est exécuté à cinq reprises par l'ensemble de l'orchestre. Entre ces phrases, le soliste a l'occasion de prouver sa virtuosité. A chacun des quatre passages en solo, la rapidité et la précision du mou-

vement augmentent, le refrain final donne ainsi l'impression d'un apaisement après une énorme tension.

Outre la forme concertante, la riche tradition des sonates pour trois instruments de l'époque du baroque a une fonction d'impulsion dans le double **concerto pour deux violons en ré mineur BWV 1043**: Aussi bien le contraste entre l'ensemble des instruments et le solo que le jeu interchangeable de deux voix du haut égales sur la base d'un *Basso continuo* sont indispensables à la formation de la structure. Toutefois, avec cette oeuvre, Bach laisse en fait tous les modèles loin derrière lui. Il est quasiment impossible de retrouver ailleurs dans toute la littérature concertante et dans cette combinaison et cette force d'expression la confiance puissante, mélodieuse et de grande portée du premier mouvement, la profondeur incomparable, avec laquelle les deux voix solistes s'entrelacent dans le second mouvement et la jubilation triomphale du troisième mouvement.

Christoph Poppen

est connu sur la scène internationale de la musique en qualité de chef d'orchestre, soliste, interprète de musique de chambre aussi bien que pédagogue. Pour cet artiste né à Münster en 1956, faire de la musique est l'un des modes de vie les plus intenses qui soient. Lauréat de nombreux concours de violon sur le plan national comme international, il fonda en 1978 le quatuor Cherubini, avec lequel il remporta en tant que premier violon en 1981 le Grand Prix du concours de quatuors pour cordes à Evian.

Vinrent alors des concerts sur presque toutes les grandes scènes mondiales ainsi que de nombreux enregistrements sur disque, pour la radio et la télévision. Il se produisit aussi comme soliste avec des chefs et des orchestres renommés. De 1988 à 1994, Christoph Poppen enseigna comme professeur de violon et de musique de chambre au Conservatoire de musique de Detmold, avant d'être nommé professeur de violon au Conservatoire de musique »Hanns Eisler« à Berlin. Il en est de plus le recteur depuis 1996.

En tant que chef d'orchestre, il accepta en 1988 la direction artistique de l'orchestre de chambre de Detmold, avant de reprendre le même poste à l'orchestre de chambre de Munich en septembre 1995. Il réussit en peu de temps à donner une nouvelle image à cet ensemble très estimé. D'autres engagements s'y ajoutent depuis, entre autres des invitations à l'Orchestre de la Radio de Munich, auprès des Bamberger Symphoniker, de l'Orchestre symphonique allemand de Berlin, de la Philharmonie MDR, de l'Orchestre symphonique de la Radio de Saarbrücken ainsi que d'orchestres en Italie, en Finlande, en Hollande et en Slovaquie.

Isabelle Faust

compte aujourd'hui parmi les artistes les plus fascinantes de la nouvelle génération en Europe. L'excellence de sa technique ainsi qu'une sensibilité particulière de son jeu alliée à une grande maturité sont appréciées autant du public que des spécialistes. Elle prit ses premières leçons de violon à l'âge de cinq ans. Elle fut très tôt lauréate des »Jeunesses musicales« allemandes et obtint à 15 ans, en 1987, le premier prix

du «Concours Leopold Mozart » à Augsburg. En 1990, le Prix de la culture de la ville de Rovigo lui fut décerné pour la qualité supérieure de son travail et elle remporta en 1993 le « Premio Paganini » de Gênes, remis pour la première fois à une Allemande. Le titre convoité de «Young Artist of the Year», attribué par le journal anglais «Gramophone», fut accordé à Isabelle Faust en 1997 pour son premier disque, présentant des sonates de Bela Bartók.

La violoniste se produisit en concert avec de nombreux orchestres de renom tels que la Philharmonie de Hambourg sous la direction de Sir Yehudi Menuhin, les Orchestres symphoniques des radios de Stuttgart, Cologne et Leipzig, les orchestres de chambre de Munich et de Stuttgart, la Philharmonie de Brème ainsi que des orchestres en Angleterre, en Hollande et en Italie. Ses tournées l'ont menée en outre dans plusieurs pays d'Europe, en Israël et au Japon. Elle fit ses débuts aux USA en 1995 avec le 1er Concerto pour violon de Paganini sous la direction de Joseph Silverstein. Elle interprète de la musique de chambre dans les festivals renommés de notre époque avec des artistes tels que Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Eva Kupiec et Boris Pergamenschikow. Ses publications sur disque sont consacrées aux concertos pour violon de Joseph Haydn, aux sonates pour violon de Robert Schumann, au Concerto funèbre de Karl Amadeus Hartmann ainsi qu'aux sonates de Bela Bartók.

Isabelle Faust joue sur le Stradivari «Belle au Bois dormant» fabriqué en 1704, qui lui est prêté par la Landeskreditbank de Baden-Württemberg. Dans l'enregistrement présent, elle joue la partie de violon II solo de la BWV 1043.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le «discours sonore» baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement

insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre. C'est au moins

une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutscher Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

Johann Sebastian Bach Conciertos para violín BWV 1041-1043

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el nuevo género del concierto para solista que suele relacionarse sobre todo con el nombre de Antonio Vivaldi, data de la época anterior a 1710 cuando aquél se dedicaba a copiar obras indiscutibles de Albinoni o de Telemann. Algunos años después, hacia 1713/14, dio un paso adelante al realizar arreglos de conciertos para órgano o para clavicémbalo de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello así como del Príncipe Juan Ernesto de Sajonia-Weimar. De todas formas solo podemos suponer cuándo se inició Bach en la composición de sus propios conciertos: si fue todavía en Weimar o esperó hasta Köthen (a partir de 1717). De todos modos sí que puede probarse con seguridad que los seis conciertos de Brandenburgo, cuya partitura de dedicación data del año 1721, se inscriben en la época en que fue director de la Orquesta de Köthen. (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126).

En cambio, la mayoría de los conciertos para solista de Bach son testimonio de composiciones musicales que dejan constancia de una actividad artística con la que evidentemente se compensó en parte el cantor de Santo Tomás respecto a las diferencias que le enfrentaban con las autoridades civiles y eclesiásticas de Leipzig: en el año 1729 se hizo cargo, tras una precedente colaboración esporádica, de la dirección del Collegium musicum de estudiantes universitarios fundado casi treinta años antes por Telemann. Lo cierto es que ignoramos

detalles sobre las fechas de interpretación de los conciertos. Pero todo indica que se interpretaron en los años 1730, dependiendo de la época de que se tratase, en la cafetería de Zimmermann situada en la calle Katharinenstraße o en el jardín de la cafetería de Zimmermann situado ante el portón de Grimm. Una atracción tan estimulante para el negocio le vino de perlas al cafetero Gottfried Zimmermann. También resultó para Bach y para sus músicos estudiantes una fuente de ingresos adicional sumamente apreciada. Pero sobre todo, lo importante es que en ello pudo ver realizada, independientemente de las reglamentaciones establecidas por las autoridades, su ambición artística abrigada a lo largo de muchos años. Con las músicas de cafetería del siglo XIX y XX no eran comparables estas ofertas, toda vez que en contraposición a ellas aquí sólo se presentaba y experimentaba raras veces un acervo musical novedoso o configurado según el gusto italiano, que (todavía) no parecía oportuno en las iglesias. Estas obras podían tratarse primordialmente de cantatas o conciertos profanos.

De los conciertos de Bach para solista sólo existen algunos en dos versiones: como conciertos para violín y como conciertos para clavicémbalo. De ello se ha deducido que también aquellos conciertos de los que sólo se nos ha transmitido una versión para clavicémbalo podrían basarse en antecedentes extraviados para violín o para otro instrumento melódico. De esta forma la investigación musical reconstruía en las décadas pasadas varias de estas formas primitivas con las que siempre queda unida en todo caso un resto de especulación. Es grande la

tentación de enriquecer por esta vía nuestro repertorio de conciertos con otras obras añadidas. Muchas veces desde la forma de conducir la voz del solo en la versión legada se llega a la conclusión del tipo de instrumento de solista originalmente utilizado. Por ejemplo las figuras de bariolages que con rapidez ondolean de un lado a otro en grandes intervalos de iguales dimensiones sugieren el violín o al menos un instrumento de arco, pues en este caso se pueden presentar más fáciles con un movimiento circular de la mano derecha en cambios regulares de cuerda en comparación con lo que permite un instrumento de aire. Pero también pueden tomarse puntos de apoyo de las rupturas de la línea temática en combinación con las limitaciones de volumen entre otras cosas.

Los tres conciertos para violín BWB 1041-1043 se han transmitido por lo tanto en versiones posteriores en las que el clavicémbalo sustituye al solo de violín (BWV 1058, 1054 o bien. 1062, vol. 127, 128, 129).

En el ejemplo del primer movimiento tomado del **Concierto para violín en la menor BWV 1041** se puede desvirtuar muy bien la validez universal de esa regla de Perogrullo tan extendida según la cual los tonos mayores se asocian con valores expresivos alegres, mientras las tonalidades menores se relacionan con valores expresivos atenuados si no plenamente tristes... porque este movimiento en tono menor irradia una confianza y una certidumbre totalmente entrañables. El material de motivos que aporta tan dilatado tema aparece en el desarrollo del

movimiento en combinaciones cambiantes y se separa parcialmente a efectos de conseguir unos incrementos o unas elevaciones dispuestas de manera sistemática. Para el ‘andante’ utiliza Bach la técnica del basso ostinato. Una determinada figura de bajo que tiene efecto insistente en este caso a través de sus repeticiones tonales se reitera pues permanentemente en el curso de este movimiento. Son a este respecto objeto de modificación las referencias armónicas. Para ello se bastan los otros instrumentos de arco ‘tutti’ ampliamente con acordes de apoyo periódicamente tocados. El solista puede desarrollarse sobre este trasfondo con figuras de trío oscilantes. En el rápido movimiento final llaman la atención sobre todo aquellas figuras de bariolage que generan un efecto acústico refinado al cambiar periódicamente y en breves intervalos entre un tono profundo tocado en la cuerda superior (tocada al aire) y una nota superior en la cuerda siguiente más aguda.

En el primer movimiento del **Concierto para violín en Mi mayor BWV 1042** la tercera parte es idéntica a la primera. La parte central tiene carácter ejecutivo. Mediante un trío claramente rebajado se impregna el tema principal a partir del cual se desarrolla una gesta musical más larga y de alcance más atrevido. El Adagio se basa nuevamente en un basso ostinato. Esta vez Bach trabaja para ello con la diferenciación de planos acústicos utilizando los instrumentos de arco tutti. Por encima se eleva la voz del solo con figuraciones apasionadamente dinámicas. En el rasante rondó final se interpreta cinco veces en tutti el estribillo de dieciséis compases. Entre

tanto, el solista tiene ocasión de demostrar sus facultades virtuosas. Con cada uno de los cuatro apartados de solo va creciendo la rapidez y la fraccionalidad del movimiento de manera que el estribillo final provoca el efecto de liberación después de la mayor de las tensiones.

En el Doble concierto para dos violines en re menor BWV 1043 actúa a impulso, además de la forma de concierto, también la rica tradición de sonatas para trío de la época barroca: tanto el contraste tutti-solo como también la alternancia de dos voces superiores de igual importancia apoyadas sobre el fundamento de un bajo continuo resultan irrenunciables para la formación de la estructura. En todo caso Bach sobrepasa básicamente con mucho en esta obra a todos sus modelos precedentes. La vigorosa confianza del impacto melódico del primer movimiento, la incomparable interioridad con la que se entrelazan al mismo tiempo las dos voces de solo en el segundo movimiento y en el júbilo triunfal del tercero, apenas podrá encontrarse otra vez en toda la literatura de conciertos con esta combinación y plenitud expresiva.

Christoph Poppen

se ha creado un nombre en el mundo de la música internacional tanto en su condición de director, solista y músico de cámara como en la de pedagogo. Para este artista nacido en Münster en 1956 la música significa una de las posibilidades más intensas de vivir la vida. Ha sido el ganador de numerosos concursos de violín, tanto nacionales como internacionales, y en 1978 fundó el Cuarteto Cherubini al frente del cual el año 1981 ganó en Evian el gran premio del Concurso de Cuartetos de Instrumentos de Arco. Siguió conciertos en casi todos los escenarios importantes del mundo, así como numerosas grabaciones de CDs, radiofónicas y televisivas. También como solista hizo su aparición en público con importantes directores y orquestas. Desde 1988 a 1994 Christoph Poppen impartió clases como Catedrático de Violín y Música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Detmold y continuó después su fama como Catedrático de Violín en el Conservatorio Superior de Música »Hanns Eisler« de Berlín. A ello se añade desde 1996 su cargo de Rector.

En calidad de Director, en 1988 asumió la dirección artística de la Orquesta de Cámara de Detmold, antes de que en septiembre de 1995 cambiase al mismo puesto en la Orquesta de Cámara de Munich. A este prestigioso conjunto fue capaz de imprimir muy pronto un nuevo perfil. Desde entonces se añaden a su carrera otros compromisos, entre los que se cuentan actuaciones en la Orquesta de Radio Munich o Münchner Rundfunkorchester, en los Sinfónicos de Bamberg, en la Orquesta Sinfónica Alemana de

Berlín, en la Filarmonía de Cámara MDR, en la RSO de Saarbrücken, y en orquestas de Italia, Finlandia, Holanda y Eslovaquia.

Isabelle Faust

se cuenta hoy día entre las artistas más fascinantes de la joven generación de Europa. Su brillantez técnica y la extraordinaria sensibilidad y madurez de su interpretación son reconocidas de igual modo por el público y por el estamento especializado. Con cinco años recibió su primera clase de violín. Muy pronto obtuvo premios en »Jugend musiziert« (= Músicos jóvenes) y en 1987, a la edad de 15 años, alcanzó el Primer Premio »Leopold-Mozart« de Augburgo. En 1990 le fue otorgado el Premio Cultural de la Ciudad de Rovigo dedicado a sobresalientes aportaciones musicales, y en 1993 fue la primera alemana que ganó el »Premio Paganini« de Génova. La codiciada distinción »Young Artist of the Year« (Artista joven del año) que concede la revista inglesa »Gramophone« se otorgó a Isabelle Faust en el año 1997 por su debut en un CD con sonatas de Bela Bartók.

Esta violinista ha dado conciertos con numerosas y afamadas orquestas como las Filarmonías de Hamburgo bajo la dirección de Sir Yehudi Menuhin, las orquestas sinfónicas de radio de Stuttgart, Colonia y Leipzig, la Orquesta de cámara de Munich y Stuttgart, la Filarmonía de Cámara Alemana de Bremen, así como con diversas orquestas de Inglaterra, Holanda e Italia. Ha realizado por lo demás giras de conciertos en muchos países europeos, en Israel y en

Japón. Su debut en los Estados Unidos tuvo lugar en 1995 con el Primer concierto para violín de Paganini bajo la dirección de Joseph Silverstein. Interpreta música de cámara en los festivales más importantes de nuestra época con artistas como Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec y Boris Pergamenschikow. A diversas publicaciones en CD se dedica con los conciertos para violín de Joseph Haydn, con las sonatas para violín de Robert Schumann, el Concerto funèbre de Karl Amadeus Hartmann y las sonatas de Bela Bartók.

Isabelle Faust toca el stradivarius »Dornröschen« (Rosita silvestre) del año 1704, que constituye una cesión en préstamo de Banco de Crédito Regional Landescredittbank Baden-Württemberg. En la presente grabación interpreta la parte del segundo violín sólo en BWV 1043.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la »sonoridad« del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la «Schwäbische Alb», para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su «Gächinger Kantorei». Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las «Marienvesper» de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: «Litany» de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de «Lázaro» de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el «Réquiem de la reconciliación», una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 «Credo» de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera

franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible». Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el «Instituto Goethe de la Música». Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido innmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la «Bundesverdienstkreuz». En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal cali-

dad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Vol. 126

Brandenburgische Konzerte

Brandenburg Concertos

BWV 1046-1051

Produzent/Producer/Producteur/Productor:

Karen Wilson

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Don Harder (Steve Hangebrauck)

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Hult Center for the Performing Arts, Eugene, Oregon

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

11./12. Juli/July/Juillet/Julio 1994

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editorial staff/

Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Brandenburgische Konzerte

Brandenburg Concertos

Concertos brandebourgeois

Conciertos de Brandemburgo

BWV 1046–1051

Oregon Bach Festival Chamber Orchestra
Helmuth Rilling

CD 1

Total
Time**Concerto 1^{mo}** F-Dur / F Major / fa majeur / Fa mayor BWV 1046

20:31

*à 2 Corni di Caccia, 3 Hautbois è Baßono, Violino Piccolo concertato,**2 Violini, una Viola è Violoncello, col Baßo Continuo*

(Allegro)

1 4:18

Adagio

2 3:55

Allegro

3 4:10

Menuet - Trio - Menuet - Poloinneße - Menuet - Trio - Menuet

4 8:08**Concerto 2^{do}** F-Dur / F Major / fa majeur / Fa mayor BWV 1047

11:32

*à 1 Tromba, 1 Fiauto, 1 Hautbois, 1 Violino, concertati, è 2 Violini, 1 Viola**è Violone in Ripieno col Violoncello è Baßo per il Cembalo*

(Allegro)

5 5:03

Andante

6 3:46

Allegro assai

7 2:43**Concerto 3^{ro}** G-Dur / G Major / sol majeur / Sol mayor BWV 1048

11:37

à tre Violini, tre Viole, è tre Violoncelli col Baßo per il Cembalo

(Allegro)

8 5:56

Adagio

9 0:24

Allegro

10 5:17

Total Time:

43:40

CD 2

Total
Time**Concerto 4^{to}** G-Dur / G Major / sol majeur / Sol mayor BWV 1049

15:10

*à Violino Principale, due Fianti d'Echo, due Violini, una Viola è Violone
in Ripieno, Violoncello è Continuo*

(Allegro)

1 7:09

Andante

2 3:09

Presto

3 4:52**Concerto 5^{to}** D-Dur / D Major / ré majeur / Re mayor BWV 1050

20:41

*à une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ripieno,
Violoncello, Violone è Cembalo concertato*

Allegro

4 10:18

Affettuoso

5 5:06

Allegro

6 5:17**Concerto 6^{to}** B-Dur / B flat Major / si bémol majeur / Si bemol mayor BWV 1051

16:12

à due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone è Cembalo

(Allegro)

7 6:03

Adagio mà non tanto

8 4:37

Allegro

9 5:32

Total Time CD 2:

52:03

Total Time CD 1 + 2:

1:35:43

A Son Altesse Royale
 Monseigneur
 Crétien Louis
 Marggraf de Brandebourg K. K. R.
 Monseigneur

Comme j'en ay, avec vous, couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, ce que
 de ces choses, de que je reçois, quasi alors, qu'elle prenait quelque plaisir aux petits talents que le Ciel
 m'a donné pour la Musique, de qu'en prenant congé de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire
 l'honneur de me commander de lui envoyer quelques pièces de ma Composition. J'ai donc, selon ses très gracieux
 ordres, pris la liberté de rendre mes très humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les présents (pièces)
 que j'ai accomodées à plusieurs Instruments, La priant très humblement de se vouloir bien juger leur valeur,
 de tirer plutôt ce peu de considération, le profond respect, de la très humble obéissance que j'ai touché à lui faire,
 par là. Pour la besogne, Monseigneur, je supplie très humblement Votre Altesse Royale d'avoir la bonté
 de continuer ses bonnes grâces envers moi, et d'être persuadé, que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être en
 place en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec elle, et son pareil

Monseigneur De Votre Altesse Royale

Le très humble et très obéissant serviteur
 Jean-Christophe Bach.

C. Bach. d. n. p. Bach.

Andreas Bomba

Die Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach

Brandenburg an der Havel, etwa 40 km westlich von Berlin gelegen, ist ein hübsches und geschichtsträchtiges Städtchen. Brandenburg heißt auch ein Territorium: von Albrecht »dem Bären«, seit 1144 »Markgraf von Brandenburg«, erobert; 1417 den Hohenzollern übertragen und mit der Kurfürstenerwürde, d.h. dem Recht, den Kaiser zu wählen, versehen; bis 1945 preußische Provinz; seit 1990 die Hauptstadt Berlin umschließendes Bundesland der Bundesrepublik Deutschland. Theodor Fontane hat dieser wasserreichen und wenig besiedelten Gegend mit seinen »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« ein literarisches Denkmal gesetzt. Verbunden ist die Geschichte des Landes vor allem mit den Namen der preußischen Markgrafen, Kurfürsten und Könige; Friedrich II., der berühmteste unter ihnen, sprach, der Bodenbeschaffenheit dieses weiten Landes entsprechend, von der »Streusandbüchse« des Reiches.

Unsterblich geworden ist der Name Brandenburg freilich durch die Musik. Genauer: durch jene sechs Konzerte, deren handschriftliche Partitur der Köthener Hofkapellmeister Johann Sebastian Bach am 24. März des Jahres 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete und übersandte. Bach selbst bezeichnete diese Stücke als *Concerts avec plusieurs instruments*. Der Name

»Brandenburgische Konzerte« ist also keine ursprünglich von Bach selbst vergebene Bezeichnung, sondern wurde, sozusagen als Verlegenheitslösung auf der Suche nach einem griffigen Titel, von Bachs zweitem Biographen Philipp Spitta eingeführt. Seine Lebensbeschreibung erschien in zwei Bänden 1873 und 1880, gut einhundertfünfzig Jahre also nach dem Zeitpunkt, da Bach die Partitur nach Berlin geschickt hatte.

Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734) war ein Sohn des Begründers preußischer Größe, des »Großen Kurfürsten« Friedrich Wilhelm (1620–1688). Christian Ludwigs Halbbruder, Kurfürst Friedrich (III.) durfte sich als erster der Hohenzollern-Dynastie »preußischer König« nennen; als dieser hieß er Friedrich I. Sein Sohn Friedrich Wilhelm I., der Soldatenkönig, gilt als Begründer der militärischen Komponente Preußens. Seinem Enkel, König Friedrich II., machte Bach in den 1740er Jahren zweimal die Aufwartung; damals wirkte Carl Philipp Emanuel Bach am preußischen Hofe als Kammercembalist. Früchte dieser Besuche sind »Ein musikalisches Opfer« (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 133) sowie einige Flötensonaten (s. dazu das Booklet von EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). Die Hohenzollern haben also in gleichem Maße Kunstfreunde wie Kunstverächter hervorgebracht; Johann Sebastian Bach hatte mit zwei Persönlichkeiten der ersten Kategorie zu tun, auch wenn sie verschiedenen Generationen angehörten.

Warum Bach dem Markgrafen die Handschrift schickte, ist nicht genau bekannt. Man weiß aus

Bachs späterem Leben, daß solche Dedikationen in der Regel mit der Bitte um einen Titel, ein Amt oder sonstiges Ansehen verbunden waren. Es ist aber nicht recht einzusehen, warum Bach zu Beginn des Jahres 1721 sein gegenwärtiges Dienstverhältnis hätte quittieren wollen. Seit 1717 bekleidete er das Amt des Kapellmeisters am Hofe des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen und hatte in ihm *einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Brandenburgischen Princeßin vermählte, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulichet werden wolte, zumahln da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn* (so Bach 1730 an den Schulfreund Georg Erdmann). Kurz: daß die Liebe des Fürsten sich von der Musik auf seine junge Gemahlin verlagerte, trat erst im Dezember 1721 ein.

Wenige Tage zuvor hatte Bach seine zweite Frau, die aus Weißenfels stammende Sängerin Anna Magdalena Wilcken geheiratet. Bachs erste Frau Maria Barbara war im Juli 1720 gestorben, während Bach im Gefolge seines Fürsten in Karlsbad weilte. Bach war dieser plötzliche Tod sehr nahegegangen; als er im Herbst des gleichen Jahres zu einer lange geplanten Bildungsreise nach Hamburg aufbrach und er dort von der Notwendigkeit erfuhr, den Organistenposten an St. Jakobi zu besetzen, bewarb er sich kurzerhand um das renommierte Amt – vielleicht, um den mit Köthen verbundenen privaten Schmerz zu überwinden.

Den Markgrafen von Brandenburg hatte Bach ein weiteres Jahr früher kennengelernt. Im Februar oder März des Jahres 1719 war er nach Berlin gefahren, um, im Auftrag des Fürsten, bei Michael Mietke, dem Instrumentenbauer des preussischen Hofes, ein neues Cembalo für die Köthener Hofkapelle zu erwerben. Ein Mietke-Cembalo steht noch heute im Schloß Charlottenburg; ein zweimanualiges Instrument aus dessen Werkstatt brachte Bach am 14. März 1719 zurück nach Köthen. Wenn nun ein weithin bekannter Musiker die Residenz eines musikliebenden Fürsten aufsucht, ist kaum anzunehmen, daß er dem Herrschenden nicht die Aufmerksamkeit macht. So sind vermutlich jene Passagen zu verstehen, die das in französischer Sprache verfaßte Widmungsschreiben der *Concerts avec plusieurs instruments* enthält. Es beginnt mit den Worten *Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à votre Altesse Royale... Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition*. Das heißt nichts anderes als daß Bach vor zwei Jahren (auf diese Übersetzung der Passage »une couple d'années« hat Albert Schweitzer hingewiesen) dem Markgrafen vorgespielt und von diesem den Auftrag bekommen hatte, ihm gelegentlich einige Kompositionen zuzuschicken.

Daß die Einlösung dieses mit keinerlei finanzieller Zuwendung verbundenen Auftrages nun Werke für dezidiert mehrere Instrumente beinhaltete, die dem Markgrafen zur Verfügung stehende Kapelle jedoch wahrscheinlich nur sechs Musiker umfaßte (diese Zahl belegt eine Liste von 1734), wird noch

zu beachten sein. Jedenfalls ist aus den Schlußwendungen der Widmung, seine Königliche Hoheit möge davon überzeugt sein *que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service*, kaum der Wunsch einer Dauerbeschäftigung am markgräflichen Hof abzulesen. Allein die in Berlin – im Gegensatz zu den Köthener Gegebenheiten – zur Verfügung stehenden musikalischen Kräfte werden Bach davon abgehalten haben. Es ist eine Devotionsadresse, eine Option, mit Bitte um gelegentliche Wiederbeachtung.

Ob der Markgraf sich bei Bach überhaupt bedankt hat, wissen wir nicht. Ob die Konzerte am Hofe Christian Ludwigs je erklungen sind, ist auch nicht bekannt. Die Partitur weist keine Spuren einer Benutzung auf; für eine Aufführung hätten auch Stimmen hergestellt werden müssen. Nach dem Tode des Markgrafen gelangte die Partitur in den Besitz von Bachs Leipziger Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783). Der brachte sie zurück an den preußischen Hof und (ab 1758) in den Dienst der Prinzessin Anna Amalia, Friedrichs II. Schwester. Nach deren Tod 1787 gelangte die Partitur in die Bibliothek der Berliner Eliteschule, des Joachimsthalschen Gymnasiums, wie es das Siegel auf der Titelseite der Handschrift ausweist. Deren Bestände gingen schließlich über in die Königliche Bibliothek, heute Staatsbibliothek zu Berlin.

Die Rezeption der »Brandenburgischen Konzerte« nach Bachs Tod begann offenbar mit dem fünf-

ten und dem dritten Konzert. Das eine wurde als Vorstufe des modernen Klavierkonzertes gehandelt, das andere war mit der Streicherbesetzung der sich entwickelnden klassischen und romantischen Sinfonieorchester am ehesten darzustellen. Malcolm Boyd (»The Brandenburg Concertos«, Cambridge / Mass. 1993) hat Belege dafür zusammengetragen, daß zumindest Teile des dritten Konzertes 1808 durch Carl Friedrich Zelter in Berlin und 1835 durch Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt am Main aufgeführt wurden. Siegfried Wilhelm Dehn entdeckte die handschriftliche Partitur 1849 in Anna Amalias Bibliothek und gab sie zum einhundertsten Todestag Bachs im folgenden Jahr heraus, bevor die Konzerte dann in den »offiziellen« Editionen, der Bach-Gesamtausgabe (BG) und, im 20. Jahrhundert, der Neuen Bachausgabe (NBA) erschienen.

Um diese Musik zu popularisieren und auch in Hausmusikkreise hineinzutragen, transkribierte Max Reger sie 1905 / 06 für zwei Klaviere. Jedoch erst durch die Schallplatte konnte der Bekanntheitsgrad der »Brandenburgischen Konzerte« gesteigert werden. Die erste Gesamtaufnahme entstand unter Leitung von Adolf Busch im Jahre 1936; die erste Gesamteinspielung auf (rekonstruierten) Originalinstrumenten unternahm August Wenzinger mit der Schola Cantorum Basiliensis im Jahre 1950.

Zweifelloos sollte diese herrliche Musik auch heute noch zum Standardrepertoire der Orchester und Konzertprogramme gehören. Mit dem nötigen Stil-

bewußtsein und dem heute üblichen hohen künstlerischen Standard der Musiker sind die Konzerte in gleicher Weise von der »historischen« wie von der »philharmonischen« Aufführungspraxis – für die es leider keinen ähnlich zugkräftigen Begriff gibt – gültig darzustellen.

Die Köthener Hofkapelle

Zurück nach Köthen. Die *Six Concerts avec plusieurs instruments* sind nicht gleichzeitig entstanden, wurden nicht als Zyklus komponiert und sind auch nicht, wie man lange glaubte, von Bach aus einem großen Korpus von ähnlichen Konzertkompositionen für den Widmungszweck zusammengestellt worden. Dies gilt selbst für den Fall, daß, wie vermutet, die aus den Leipziger Jahren bekannten Instrumental- (Solo-)Konzerte Bachs bereits in Köthen in dieser oder einer anderen Form entstanden sind.

Es kann auch keinen Zweifel geben, daß Bach bei der Komposition der Brandenburgischen Konzerte und ihrer instrumentalen Einrichtung die Verhältnisse der Köthener Kapelle und nicht jene der Berliner Kollegen im Auge hatte. 1717, beim Amtsantritt, waren in Köthen sechzehn Musiker beschäftigt, darunter je zwei Flötisten und Trompeter sowie je ein Oboist und Fagottist. Hinzuzuzählen sind der Kapellmeister – Bach spielte am liebsten die Bratsche und Tasteninstrumente – sowie der Violine, Gambe und Cembalo spielende Fürst selbst. Unter der Voraussetzung, daß die blechbla-

sende Zunft, wie damals üblich, sich gleichermaßen auf das Spielen der Trompete wie des Horns verstand, decken diese achtzehn Musiker die Vielfalt aller Besetzungen der Konzerte ab. Ob Bach diese Konzerte in gleicher oder veränderter Form mit dem Collegium musicum in Leipzig musiziert hat, ist nicht bekannt; es gibt jedenfalls weder Stimmen noch biographische Hinterlassenschaften, die darauf schließen ließen. Einige Sätze begegnen uns allerdings, wenn auch in umgearbeiteter Form, in Kantaten wieder: BWV 1046a (dazu im folgenden mehr) als BWV 52/1, BWV 1046/3 als BWV 207(a)/1, BWV 1046 / Trio 2 als BWV 207(a)/5a und BWV 1048/1 als BWV 174/1.

Die Annahme, daß die Konzerte nicht, zum Zweck der Widmung, in einem Guß komponiert wurden, hat zunächst stilistische Gründe. Es gibt eine Tendenz vom sogenannten »Gruppenkonzert« hin zum modernen Konzert für ein Solo und Ensemble. Außerdem zeigt der formale Ablauf in einigen Stücken deutliche Spuren der (älteren) Suite mit ihren Tanzsätzen, andere wiederum neigen zur Übernahme der modernen, dreisätzigen Konzertstruktur.

Schließlich aber gibt es für das erste Brandenburgische Konzert die hohe Wahrscheinlichkeit einer bereits früheren Aufführung. Als der noch am Weimarer Hof tätige Johann Sebastian Bach gebeten wurde, für den Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels am 23. Februar 1713 eine Festkantate zu komponieren, schrieb er – der Herzog war ein passionierter Jäger – die sogenannte

»Jagdkantate« (»Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd« BWV 208, s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Dieses Stück ist ohne repräsentative Eingangsmusik überliefert. An dieser Stelle wird das Konzert, vielleicht in Form der unter der Nummer 1046a im BWV enthaltenen Partituraschrift, d.h. mit geringfügig veränderter Besetzung und Satzfolge, erklingen sein. Tonart und Besetzung sind annähernd gleich, und das Hornmotiv zu Beginn ähnelt einem Jagdruf (Horace Fitzpatrick, zit. nach Boyd, a.a.O., S. 12 f., identifiziert einen »Early eighteenth-century Greeting Call«). Dieses Motiv wird auch vom sogleich folgenden Rezitativ übernommen. Bach hat später, 1726, diesen Satz noch einmal verwendet, als Sinfonia zur Kantate 52 »Falsche Welt, dir traue ich nicht« (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 17).

Damit stellt sich die Frage, wann und in welcher zeitlichen Reihenfolge die Konzerte entstanden sein könnten. Die Wurzeln der einzelnen musikalischen Ideen verlieren sich, wie so oft bei Bach, im Ungewissen seiner Weimarer Jahre. Zu ihrem Beginn hatte er ja die Jagdkantate mit der Urform des 1. Konzerts aufgeführt. Als ebenfalls dieser frühen Periode verbunden gelten die Konzerte Nr. 3 (BWV 1048) und Nr. 6 (BWV 1051), beide Vertreter des Typus »Gruppenkonzert«, in dem mehrere Instrumentengruppen gleichberechtigt mit- und nebeneinander konzertieren. In einer nächsten Phase wäre das 2. Konzert (BWV 1047) anzusetzen; es nimmt mit vier disparaten Soloinstrumenten eine Zwischenstellung zwischen Gruppen- und Solo-konzert ein. Die zuletzt entstandenen Konzerte

wären dann die Nr. 4 (BWV 1049) und Nr. 5 (BWV 1050), weil in ihnen jeweils ein Instrument mehr oder weniger deutlich als Solo hervortritt und, gegenüber etwa den Konzerten Nr. 1 oder Nr. 3, die klassische Satzfolge Schnell – Langsam – Schnell vorliegt. Vom 5. Konzert wiederum besitzen wir auch, wie Alfred Dürr im Zusammenhang mit seiner Edition gezeigt hat (Bach-Jahrbuch 1975, S.63 ff.), Stimmen einer Frühfassung.

Für alle sechs Konzerte gibt es mit den Jahren 1713 und 1721 Termini post und ante quem. Der Zeitraum von acht Jahren wirkt nicht übermäßig lang. Er läßt um so mehr auf eine rasante musikalische Entwicklung, jedenfalls auf deren neugierige und eifrige Aneignung durch Johann Sebastian Bach schließen. In Köthen hatte er einen weltläufigen Botschafter der neuen Musik zum Dienstherren. Der Fürst kannte sich in Italien ebenso gut aus wie in Amsterdam, der damals führenden Verlagsstadt Europas. Was Leopold von hier mitbrachte, wurde von Bach eingesehen, studiert und mit der Hofkapelle ausprobiert. Die sechs *Concerts avec plusieurs instruments* sind also nicht nur schöne, sondern vor diesem Hintergrund auch überaus faszinierende Musik. Wie kaum eine andere bietet diese Werkgruppe Einblicke in das Labor eines Musikers, bei dem Innovationskraft und Traditionsbewußtsein etwas höheres Neues entstehen ließen.

Daß Bach die Ergebnisse dann fast achtlos an eine Zufallsbekanntschaft, einen unmaßgeblichen Potentaten in die Streusandbüchse des Reiches schickte, zeugt von einem leider allzu geringen, vielleicht

auch realistisch zu nennenden Selbstbewußtsein. Was war schon Köthen?! Hätten die Romantiker ihren Bach besser gekannt, hätten sie aus ihm ein Franz Schubert ähnliches Komponistenschicksal schneiden können. Manches an Bachs Brandenburgischen Konzerten erinnert an das Ringen Schuberts um die Vollendung der Sinfonie.

Concerto No 1 F-Dur BWV 1046

Gegenüber der (Ur-)Fassung BWV 1046a weist dieses Konzert, als Köthener Zutat Bachs, eine Stimme für Violino piccolo auf, eine kleine Violine, die um eine Terz höher gestimmt war als das herkömmliche Instrument. Außerdem fügte Bach, als dritten Satz, ein Allegro hinzu und erweiterte den rondoartigen Schlußsatz um eine nun im Zentrum stehende Polonaise, einen straff rhythmischen Tanz im 3/8-Takt. Die beiden Trios dieses Satzes besetzt Bach mit zwei Oboen und Fagott, wie man es aus Lullys französischen Opern kannte, und, sehr ungewöhnlich, mit den beiden dadurch virtuos geforderten Hörnern und Oboe. In gleicher Weise wie in diesem Satz der Suitencharakter deutlich wird, hört man in den ersten drei Sätzen Einflüsse des Concerto grosso, wobei der erste Satz die Streicher, Holzbläser und die beiden Hörner gruppenartig behandelt und miteinander konzertieren läßt. Im zweiten Satz schweigen die Hörner, vielleicht, weil ihre relative Schwerfälligkeit dem eleganten Duktus der solistisch hervortretenden Oboe bzw. Violino piccolo nicht gewachsen ist, vielleicht auch wegen der komplizierten Harmonik. Ohnehin ist in barocken

Konzerten eine Reduktion der Besetzung in den langsamen Sätzen häufig zu beobachten. Das erste Horn darf dafür im dritten Satz mit den beiden anderen Soloinstrumenten wetteifern.

Concerto No. 2 F-Dur BWV 1047

Die wohl bizarrste Besetzung innerhalb der Brandenburgischen Konzerte! Zur Streichergruppe tritt ein Concertino aus Trompete, Violine, Oboe und Blockflöte. Auch von Vivaldi kennt man solche Kombinationen unterschiedlichster Instrumente. Bei Bach entfalten sie, einzeln hervortretend oder doppelt geführt, ein kontrapunktisches Verwirrspiel. Ihr solistisches Material entfernt sich mehr und mehr von der rhythmischen Motivik des Beginns, auf dem seinerseits das Streichertutti verharret. Wieder verzichtet Bach auf das Blechblasinstrument, dazu auch auf alle Ripien-Streicher im ruhigen Mittelsatz. Aus diesem Quartett heraus leitet fanfarenartig die Trompete das abschließende Allegro assai ein. Ihr Motiv wird, wie im ersten Satz, von den anderen Soloinstrumenten übernommen, tritt jedoch in deutlichen Gegensatz zum Streichertutti – ein Concerto à 4.

Concerto No. 3 G-Dur BWV 1048

Die Reihenfolge der einzelnen Konzerte innerhalb der Sammlung der *Six Concerts avec plusieurs instruments* begründet sich nicht in einer entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit. Insofern



Concerto No 1: (Allegro)-Adagio

könnte man Bach bei der Gruppierung der Handschrift eine dramaturgische Absicht unterstellen. Keine Distanz, kein belebenderer Wechsel der Klangfarbe könnte in dieser Beziehung deutlicher sein als der vom zweiten zum dritten Brandenburgischen Konzert. Bach legt gewissermaßen Trompete, Blockflöte und Oboe beiseite, wendet sich dem Streicherapparat zu und läßt drei Violinen, drei Violen, drei Celli und Kontrabaß miteinander konzertieren – einen hohen, mittleren und tiefen Chor also wie in der venezianischen Mehrchörigkeit. Allerdings löst Bach aus dem dialogischen Musizieren immer wieder auch Solostimmen heraus, die den Satz von oben bis unten oder andersherum kontrapunktisch durchwandern. Der Mittelsatz ist lediglich in zwei überleitenden Akkorden notiert und hat vielfach Anlaß zu improvisierenden Auszierungen gegeben.

Concerto No. 4 G-Dur BWV 1049

In diesem Konzert bilden Violine und zwei Blockflöten (Bach schreibt: *Fiauti d'Echo*) das Concertino. Mehr und mehr schält sich im ersten Satz die Violine als Anführerin dieser Gruppe heraus. Dagegen stellt der thematisch vom gesamten Ensemble bestimmte Mittelsatz eher die Flöten in den Vordergrund. Nach einer (ausgeschriebenen) Kadenz beginnt die Streichergruppe das Presto, eine fünfstimmige Fuge, aus der sich die Soloinstrumente, wieder unter Betonung der wendigen Violine, allmählich herauslösen. Das Tutti zieht sich stellen-

weise vollständig auf Begleitfunktion zurück, um dann auch wieder thematische Arbeit zu übernehmen.

Concerto No. 5 D-Dur BWV 1050

Rein äußerlich ist dieses Konzert von ähnlicher Gestalt wie das vorhergehende. Das Concertino besteht nun aus Flöte, Violine und obligatem Cembalo. Im Streichertutti fehlt jedoch, höchst ungewöhnlich, die zweite Violine. Eine Erklärung dafür könnte sein, daß Bach, der hier den Cembalopart übernahm und deshalb nicht Bratsche spielen konnte, mit dieser Aufgabe den zweiten Violinisten betraute. Daß Bach selbst Cembalo spielte, legt die exorbitant schwere, obligate und mit einer ausgeschriebenen Kadenz von 65 Takten Länge am Ende des ersten Satzes versehenen Partie nahe (in der Frühfassung BWV 1050a waren es nur 16 Takte), die schon frühe Bewunderer dieser Musik von einem »Klavierkonzert« sprechen ließ. Womöglich wollte Bach mit diesem Stück das Vermögen des soeben in Berlin, aus der Werkstatt Michael Mietkes erstandene Cembalo in Köthen vorführen – was eine Entstehung des Konzerts im Frühjahr 1719 nahelegt. Modern ist dieses Konzert auch, weil Bach in ihm die Traversflöte besetzt, ein Instrument, das er in Köthen gerade erst kennengelernt hatte und dessen empfindsame Ausdrucksmöglichkeiten er nun vor allem im langsamen Satz erprobt. Dieser Satz ist ein Trio mit Begleitung des Cembalo-Basses. Tänzerischer Charakter und französische Grazie prägen ausgewogen das schwingvolle Finale.

Concerto No. 6 B-Dur BWV 1051

Hätte Bach die sechs *Concerts avec plusieurs instruments* nach Gesichtspunkten des Effekts angeordnet, hätte er bestimmt nicht dieses Konzert an den Schluß gesetzt. Jeglicher Glanz, jegliche Affirmation geht im ab. Bach verzichtet auf die Violinen und verweilt in den tiefen Regionen des Streicherapparats: zwei Violon, zwei Gamben (eine davon spielte der Fürst) sowie Cello und Violone mit Cembalo bilden das Ensemble. Zwar treten diese drei Gruppen in den gewohnt vielschichtigen Dialog; eine Solostimme vermag sich jedoch in den beiden Ecksätzen nicht zu etablieren; nie sind es weniger als drei Stimmen, die miteinander musizieren. Am ehesten scheinen die beiden Bratschen und das Violoncello einander zugeordnet; sie tragen vor allem den zweiten Satz, in dem wiederum die Gamben pausieren. Der erste Satz ist ein durch sein rhythmisch knappes, immer wieder insistierendes Motiv prägnantes Stück, das sich bei näherem Hinsehen als Kanon im Achtelabstand entpuppt, der letzte wieder eher einer mit tänzerischem Charakter. Insgesamt ruft die zarte, matt schimmernde Klangwelt die alte Tradition des Gamben-Consorts in Erinnerung, in dessen Mitte sich der gambespielende Fürst Leopold musikalisch am ehesten hat geborgen fühlen dürfen. So ließe sich dieses Konzert, seine Besetzung und seine Stellung am Ende eines außergewöhnlichen Zyklus auch als Hommage, gleichsam als Liebeserklärung Bachs betrachten – und als geheime Absage an den märkischen Grafen im (damals) fernen Brandenburg.

Das Orchester des Oregon Bach Festivals

umfaßt Instrumentalisten von amerikanischen und europäischen Orchestern sowie Mitglieder der Musikfakultät der Universität von Oregon. Im Kern ist das Orchester ein Kammerorchester. In dieser Besetzung spielt und produziert es das barocke Repertoire. Erweitert wird es für die große Sinfonik und Werke für Chor und Orchester. Die Aufnahmen von Bachs vier Orchestersuiten und den Brandenburgischen Konzerten unter Leitung von Helmuth Rilling haben dem Orchester viel Zustimmung von Seiten der Kritik eingebracht. Die Solisten in den einzelnen Konzerten sind:

BWV 1046

Kathleen Lenski, Violine
Richard Todd, Edward McManus, Horn
Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Allan Vogel, Oboe
Kenneth Munday, Fagott

BWV 1047

Elizabeth Baker, Violine
Judith Linsenberg, Flöte
Allan Vogel, Oboe
Stephen Burns, Trompete

BWV 1048, BWV 1049

Kathleen Lenski, Violine
Judith Linsenberg, Kit Higginson, Flöte

BWV 1050

Kathleen Lenski, Violine
Carol Wincenc, Querflöte
Jeffrey Kahane, Cembalo

BWV 1051

Cynthia Phelps, Michael Nowak, Viola
Mark Chatfield, Shira Kammen, Viola da Gamba

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Ur-aufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus-Fragments« von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik

um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Hauss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So

dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.



Concerto No 2: Allegro assai



Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg

Andreas Bomba

The Brandenburg Concertos by Johann Sebastian Bach

Brandenburg on the Havel, some 40 km to the west of Berlin, is a pretty little town full of history. Brandenburg is also the name of a territory: captured by Albert the Bear, margrave of Brandenburg since 1144; given to the Hohenzollerns with the right to elect the emperor in 1417; province of Prussia until 1945; since 1990 state surrounding the capital of Berlin. German writer Theodor Fontane immortalised this well-watered, sparsely populated region in his book *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (Travels through Brandenburg). The history of Brandenburg is closely linked with the names of the Prussian margraves, electors and kings, of whom the most famous, Frederick II, called Brandenburg the »sandbox of the Holy Roman Empire» because of its vast sandy plains.

But it was music that made the name of Brandenburg immortal. To be more precise, the six concertos, of which the musical director at the court of Köthen, Johann Sebastian Bach, dedicated and sent a manuscript to margrave Christian Ludwig of Brandenburg on 24 March 1721. Bach called these works *concerts avec plusieurs instruments*. So the name Brandenburg Concertos was not chosen by Bach himself, but was a makeshift solution by Bach's second biographer Philipp Spitta who wanted to give the concertos a catchy title. Spitta's bio-

graphy was published in two volumes in 1873 and 1880, a good one hundred and fifty years after Bach had sent the score to Berlin.

Margrave Christian Ludwig of Brandenburg (1677–1734) was a son of the first great Prussian and »Great Elector« Frederick William (1620–1688). Christian Ludwig's half-brother, Elector Frederick (III.) was the first of the Hohenzollern dynasty to call himself »king in Prussia« and was known as Frederick I. His son Frederick William I., the »Soldier King», was the founder of Prussia's military strength. Bach paid his respects to his grandson, King Frederick II, twice in the 1740s; at the time Carl Philipp Emanuel Bach was harpsichordist at the Prussian court. The fruits of these visits were *A Musical Offering* (EDITION BACHAKADEMIE vol. 133) and some flute sonatas (s. the booklet of EDITION BACHAKADEMIE vol. 121). So the Hohenzollerns produced just as many art lovers as art despisers; Johann Sebastian Bach dealt with two personalities of the former category, albeit of different generations.

The reasons why Bach sent the margrave his manuscript are not quite clear. From Bach's later life we know that such dedications were normally accompanied by requests for a title, a position or other mark of respect. But it is not plausible that Bach should have wanted to quit his current position in early 1721. Since 1717 he had been employed as musical director at the court of Prince Leopold of Anhalt-Köthen and found him to be *a gracious prince, who both cherished and understood music*;

with whom I expected to end my days. But it so happened that His Serene Highness married a princess of Berenburg, and it appeared that the musical inclination of the said prince diminished, in particular as the new princess seemed to be an amusa (Bach wrote to his school friend Georg Erdmann in 1730). In brief: the prince's favour did not turn from music to his young wife until December 1721.

A few days before that Bach had married his second wife, the Weissenfels-born singer Anna Magdalena Wilcken. Bach's first wife Maria Barbara had died in July 1720, while Bach was at Karlsbad with the princely entourage. Bach was still grief-stricken by her sudden death; when he set off for a long-planned educational journey to Hamburg that autumn and discovered that the post of organist at St. Jacobi had become vacant. He decided to apply for this respectable position – perhaps to overcome his private grief associated with Köthen.

Bach had made the acquaintance of the Margrave of Brandenburg a year earlier. In February or March 1719 he had travelled to Berlin on the prince's behalf to buy a new harpsichord for the Köthen court orchestra, from Michael Mietke, instrument builder at the Prussian court. You can still see a Mietke harpsichord in Charlottenburg Palace today; Bach brought back an instrument with two manuals of Mietke's manufacture to Köthen on 14 March 1719. When a well-known musician visited the residence of a music-loving prince, it was expected of him to pay his respects to the ruler. And

this is probably how we should interpret the passages of the French letter of dedication attached to the *concerts avec plusieurs instruments*. It starts with the words *Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à votre Altesse Royale... Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition*. In other words, Bach had performed for the margrave two years previously (Albert Schweitzer pointed out this translation of the words »une couple d'années«) and received instructions to send him a few compositions from time to time.

We should remember for later that Bach fulfilled these instructions, which entailed no financial benefit whatsoever for him, with compositions for several instruments although the margrave's orchestra probably only comprised six musicians (as a list from 1734 goes to show). In any case, the last phrases of the dedication, His Royal Highness may rest assured *que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service*, would hardly indicate that Bach sought permanent employment at the margrave's court. The meagre orchestral capacities in Berlin – compared with those in Köthen – probably made Bach refrain from doing so. This is a devotional address, an option, with the request for occasional service.

We don't know whether the margrave even thanked Bach for his compositions. Neither do we know whether the concertos were ever performed

at the court of Christian Ludwig. The score shows no signs of use; and one would have had to create parts for a performance. After the margrave's death Bach's Leipzig pupil Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) gained possession of the score. He took it back to the Prussian court where he served Princess Anna Amalia, the sister of Frederick II (from 1758). After her death in 1787, the score appeared in the library of Berlin's elite grammar school Joachimsthalsches Gymnasium, as the seal on the cover page of the manuscript shows. This library was finally incorporated in the Royal Library, which is now the State Library in Berlin.

Performance of the Brandenburg Concertos after Bach's death apparently started with the fifth and third concertos. The former was treated as a precursor of the modern piano concerto, the later was mostly performed by the string section of the just developing classic and romantic symphony orchestras. Malcolm Boyd (*The Brandenburg Concertos*, Cambridge / Mass. 1993) collected evidence that at least parts of the third concerto were performed in Berlin by Carl Friedrich Zelter in 1808 and by Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt on Main in 1835. Siegfried Wilhelm Dehn discovered the manuscript score in Anna Amalia's library in 1849 and published it for the hundredth anniversary of Bach's death a year later, before the concertos appeared in the »official« editions, the *Bach-Gesamtausgabe* (BG) and, in the 20th century, the *Neue Bachausgabe* (NBA).

To make this music more popular and enable amateurs to play it at home, Max Reger transcribed it for two pianos in 1905/06. But it wasn't until the arrival of the gramophone record that the Brandenburg Concertos gained greater recognition. The first complete recording was made under the direction of Adolf Busch in 1936; the first complete recording on (reconstructed) authentic instruments was by August Wenzinger with the Schola Cantorum Basiliensis in 1950.

Doubtless, this magnificent music should still be part of the standard repertoire of any orchestra and concert programme today. With the necessary stylistic sensitivity and the high standards of today's musicians, the concertos lend themselves equally to »authentic« and »philharmonic« – unfortunately, there's no catchier term for it – performance practice.

The court orchestra at Köthen

Back to Köthen. The *six concertos avec plusieurs instruments* were neither composed at the same time nor as a cycle, and neither did Bach compile them, as was long assumed, from a large body of similar concerto compositions for the dedication. This would even apply if, as presumed, the (solo) instrumental concertos from Bach's Leipzig period were already written in Köthen in the same or a different form.

Neither are there any doubts that Bach had the orchestra in Köthen and its instruments in mind when composing the Brandenburg Concertos and not that of his Berlin colleagues. In 1717, when Bach started his service, the Köthen orchestra employed sixteen musicians, including two flutists and two trumpeters, one oboist and one bassoonist. And we mustn't forget the musical director – Bach mostly played the viola and keyboard instruments – and the prince himself, who played the violin, the viola da gamba, and harpsichord. On condition that the wind instrument players had equal command of the trumpet and the horn, as was usual in those days, these eighteen musicians covered the entire orchestral variety of the different concertos. We do not know whether Bach performed these concertos in the same or a different form with the Collegium musicum in Leipzig. There are no voices or biographic evidence that would indicate such a performance. However, some of the movements reappear, albeit in new arrangements, in the cantatas: BWV 1046a (more on this below) in BWV 52/1, BWV 1046/3 in BWV 207(a)/1, BWV 1046 / trio 2 in BWV 207(a)/5a and BWV 1048/1 in BWV 174/1.

The assumption that the concertos were not composed for the dedication at the same time is based on stylistic reasons. We can identify a trend from so-called »tutti concertos« towards modern concertos for a soloist plus ensemble. In addition the formal structure of some pieces shows traces of the (older) suite with its dance movements, while others have a modern three-movement concerto structure.

And finally, it is very likely that the first Brandenburg Concerto was already performed at an earlier date. During his Weimar period, Johann Sebastian Bach was asked to compose a celebration cantata for the birthday of Duke Christian of Saxony-Weissenfels on 23 February 1713. And as the duke was a passionate huntsman, he wrote the so-called Hunting Cantata (*Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd* BWV 208, s. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 65). This piece is preserved without any representative opening music. The first concerto was probably played here, perhaps in the form of the score transcript recorded as BWV 1046a, i.e. with a slightly different orchestration and sequence of movements. The key and instrumentation are almost identical, and the horn motif at the beginning is like a hunting call (Horace Fitzpatrick, quoted after Boyd, loc. cit., p. 12 f., identified an »early eighteenth-century greeting call«). This motif is also featured in the following recitative. Bach used this movement again in 1726 in a sinfonia for cantata 52 *Falsche Welt, dir trau ich nicht* (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 17).

This raises the question when and in what chronological sequence the concertos were actually written. The roots of his individual musical ideas are lost, as is often the case with Bach, in the uncertainty of his Weimar period. At the beginning of this period he performed the Hunting Cantata with the original version of the first concerto. Other examples of this early period are concertos no. 3 (BWV 1048) and no. 6 (BWV 1051), both of the »tutti concertos« type, with several groups of instru-

ments playing with and alongside each other on equal par. The second concerto (BWV 1047) came at a later date; with its four separate solo instruments it stands between the genres of tutti and solo concertos. And the latest concertos would be no. 4 (BWV 1049) and no. 5 (BWV 1050), because they both feature one instrument more or less clearly as a solo instrument and, unlike concertos no. 1 or no. 3, they have a classic sequence of movements (fast – slow-fast). As Alfred Dürr showed in connection with his edition (*Bach-Jahrbuch* 1975, p.63 ff.) parts of an early version of concerto no. 5 still exist.

For all six concertos there are termini post and ante quem for the years 1713 and 1721. The period of eight years doesn't seem so very long. All the more it would indicate a breathtaking musical development, or at least its curious and eager acquisition by Johann Sebastian Bach. In Köthen he was in the service of a cosmopolitan ambassador of new music. The prince knew Italy just as well as Amsterdam, which was then Europe's leading publishing city. Bach examined and studied what Prince Leopold brought home from his travels and tried it out with the court orchestra. Therefore, the six *concerts avec plusieurs instruments* are not just beautiful but also supremely fascinating pieces of music against this background. Like hardly any other this group of works gives us insight into the laboratory of a musician who combined innovative potential and a feeling for tradition to create something completely superior and novel.

The fact that Bach sent the results almost carelessly to a chance acquaintance, an insignificant potentate in the sandbox of the empire, shows that his self-confidence was either regrettably poor, or perhaps just realistic. Who had ever heard of Köthen?! If the romantics had known Bach better, they would have been able to tailor a Schubert-like story out of his biography. There's a lot about Bach's Brandenburg Concertos that reminds you of Schubert's struggle to perfect the symphony.

Concerto No 1 in F Major BWV 1046

Unlike the (original) version in BWV 1046a, this concerto, one of Bach's Köthen works, features a voice for violino piccolo, a small violin that was tuned a third higher than the conventional instrument. In addition, Bach added an allegro as the third movement and extended the rondo-like final movement by a now central Polonaise, a strictly rhythmic dance movement in 3/8 time. Bach orchestrated the two trios of this movement for two oboes, a bassoon – like in Lully's French operas – and, what was extremely unusual, with two horns and an oboe, facing them with a great artistic challenge. While this movement is striking for its suite-like nature, we hear influences of the concerto grosso in the first three movements. The first movement treats the strings, woodwind instruments and two horns like a group, allowing them to interact. In the second movement, the horns remain silent, perhaps because their comparative ponderosity wouldn't have been compatible with the



Concerto No 3: Allegro

elegant flow of the solo-like oboe or violino piccolo, or perhaps because of harmonic difficulties. In baroque concertos we often find a tendency towards a smaller orchestration for slower movements. In return, the first horn can pull out all the stops against the two other solo instruments in the third movement.

Concerto No. 2 in F Major BWV 1047

This must be the most bizarrely orchestrated of all Brandenburg Concertos! The strings are accompanied by a solo group of trumpet, violin, oboe and recorder. We know such combinations of disparate instruments from Vivaldi. Set in solo and double arrangements in Bach's composition, they lead the listener into a contrapuntal labyrinth. Their solo material moves ever further away from the rhythmic motifs of the beginning, but the tutti strings remain just there. Again Bach does without the brass instrument, and all of the ripieni strings in the quiet central movement. From this quartet the trumpet leads us like a fanfare into the final allegro assai. Like in the first movement, its motif shifts to the other solo instruments, but contrasts clearly with the tutti strings – a concerto à 4.

Concerto No. 3 in G Major BWV 1048

The sequence of the individual concertos in the collection of *six concertos avec plusieurs instruments* is not based on historical necessity. In this respect

we cannot assume that Bach had any dramaturgic intentions on compiling the manuscript. No distance, no more stimulating change of timbre could be clearer in this respect than that between the second and the third Brandenburg Concerto. As it were, Bach sets trumpet, recorder and oboe aside, and turns to the strings instead, allowing three violins, three violas, three cellos and double bass to interact with each other – a high, middle and low chorus like in venetian polychoral music. However, in the midst of the musical dialogue, Bach highlights solo voices time and again that run through the arrangement contrapuntally from top to bottom or the other way round. The central movement is only noted in two transitional chords, which often gave rise to improvisational decorations.

Concerto No. 4 in G Major BWV 1049

In this concerto the violin and two recorders (Bach writes *Fiauti d'Echo*) form the solo group. In the first movement the violin gradually emerges as the leader of this group, while the central movement with its tutti-dominated theme focuses more on the recorders. After a (fully composed) cadence the strings start the presto, a five-part fugue, gradually highlighting the solo instruments, again with emphasis on the agile violin. Sometimes, the tutti arrangement is limited entirely to its accompanying function, only to take up the theme again later on.

Concerto No. 5 in D Major BWV 1050

On the face of it, this concerto is similar in its design to the previous one. The solo group is now comprised of a flute, violin and obligato harpsichord. However, the string tutti lacks a second violin, which is highly unusual. One explanation for this may be that Bach, who took the harpsichord part here and was thus unable to play the viola, asked the second violinist to do so. The exceedingly difficult, obligato section with a fully composed cadence of 65 bars at the end of the first movement (in the early version BWV 1050a it was only 16 bars) would suggest that it was indeed Bach himself who took the harpsichord part, which already had early admirers of this music calling it a »piano concerto«. Perhaps Bach wrote this piece to show off the harpsichord he had just bought from Michael Mietke in Berlin to the Köthen court. This would indicate that the concerto was written in the spring of 1719. This concerto is also modern for the reason that Bach included a part for transverse flute, an instrument that he had just got to know in Köthen and its sensitive means of expression which he experimented with mainly in the slow movement. This movement is a trio accompanied by the harpsichord bass. The spirited finale is striking for its balance of a dance-like quality with French gracefulness.

Concerto No. 6 in B-Flat Major BWV 1051

If Bach had arranged the six *concerts avec plusieurs instruments* by order of their effect, he definitely wouldn't have put this concerto at the end. It lacks brilliance and affirmation: Bach does away with the violins, while retaining the lowest strings. The ensemble is made up of two violas, two violas da gamba (one played by the prince) along with a cello and violone with harpsichord. Although these three groups enter into the familiar multiplex dialogue, no solo voice stands out in the two corner movements; we never hear less than three voices at the same time. The two violas and violoncello are the most closely coordinated instruments; they are the mainstay of the second movement especially, where the violas da gamba take a break. The first movement is striking for its insistent motif with a terse rhythm, which, at a closer look, emerges as a canon with a quaver interval that has a dance-like quality. On the whole, this dainty realm of music with its matte lustre reminds us of the old tradition of the viola da gamba consort, a world where Prince Leopold probably felt most at home as a viola da gamba player. So this concerto, its instrumentation and position at the end of an unusual cycle could be seen as a homage, or even declaration of Bach's love – and as a disguised rejection of the margrave in the (then) distant Brandenburg.

The Oregon Bach Festival Orchestra

includes instrumentalists from orchestras in the United States and Europe, as well as members from the music faculty, University of Oregon.

The core orchestra, chamber in size, performs and records the Baroque repertoire and is the nucleus for all larger symphonic and choral-orchestral works. The Orchestra's recordings of Bach's Suites I–IV and the Brandenburg Concertos, under the direction of Helmuth Rilling, have been received with critical acclaim. The soloists of the individual concertos are:

BWV 1046

Kathleen Lenski, violin

Richard Todd, Edward McManus, horn

Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Allan Vogel, oboe

Kenneth Munday, bassoon

BWV 1047

Elizabeth Baker, violin

Judith Linsenberg, recorder

Allan Vogel, oboe

Stephen Burns, trumpet

BWV 1048, BWV 1049

Kathleen Lenski, violin

Judith Linsenberg, Kit Higginson, recorder

BWV 1050

Kathleen Lenski, violin

Carol Wincenc, flute

Jeffrey Kahane, harpsichord

BWV 1051

Cynthia Phelps, Michael Nowak, viola

Mark Chatfield, Shira Kammen, viola da gamba

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in

working for work's sake. The meticulousness and philosophical accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmut Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio

Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.



Concerto No 4: Andante-Presto

Andreas Bomba

Les Concerts brandebourgeois de Johann Sebastian Bach

Brandebourg sur la Havel, à 40 km env. à l'ouest de Berlin, est une petite ville au long passé historique. Brandebourg est aussi le nom d'un territoire: conquis par Albert »l'Ours«, depuis 1144 »Margrave de Brandebourg«; donné en 1417 à la famille des Hohenzollern et portant le titre d'électorat, c.-à-d. ayant le droit de choisir l'empereur; jusqu'en 1945 province prussienne; depuis 1990 le land de la République Fédérale d'Allemagne qui entoure la capitale Berlin. Theodor Fontane a érigé un monument littéraire à la mémoire de cette région riche en eaux et peu peuplée avec ses »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« (Promenades à travers la Marche de Brandebourg). L'histoire du pays est avant tout associée aux noms des margraves, des princes électeurs et des rois prussiens; Frédéric II., le plus célèbre d'entre eux, parlait de la »Boîte à sable« du royaume faisant ainsi allusion à la qualité du sol de ce pays étendu.

À vrai dire, c'est la musique qui immortalisa le nom de Brandebourg. Plus précisément: grâce aux six concerts dont la partition manuscrite du maître de chapelle de Köthen, Johann Sebastian Bach, avait été dédiée et remise le 24 mars de l'année 1721 au Margrave Christian Ludwig de Brandebourg. Bach lui-même qualifiait ces pièces de musique de *Concerts avec plusieurs instruments*. Le nom de

»Concerts Brandebourgeois« n'a donc pas été donné à l'origine par Bach, mais leur a été attribué par Philipp Spitta, le deuxième biographe de Bach qui était à la recherche d'un titre qui soit facile à utiliser et choisit ce nom en guise de solution de secours pour ainsi dire. La biographie écrite par ce dernier parut en deux volumes en 1873 et en 1880, donc bien cent cinquante ans après l'époque à laquelle Bach avait envoyé la partition à Berlin.

Le margrave Christian Ludwig de Brandebourg (1677-1734) était le fils cadet du grand fondateur prussien, du »Grand Prince électeur« Frédéric Guillaume (1620-1688). Le demi-frère de Christian Ludwig, le Prince électeur Frédéric (III.) fut le premier de la dynastie des Hohenzollern à avoir le droit de se nommer »Roi prussien«; celui-ci portait donc, en tant que tel, le nom de Frédéric I.. Son fils Frédéric Guillaume I., le roi soldat, est considéré comme fondateur des composantes militaires de la Prusse. Bach alla rendre à deux reprises ses devoirs à son petit-fils, le roi Frédéric II., dans les années 1740; à cette époque, Carl Philipp Emanuel Bach était claveciniste de chambre à la cour prussienne. Résultats de ces visites sont »Une Offrande musicale« (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 133) ainsi que quelques sonates pour flûte (voir à ce propos le livret de l'EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). La maison Hohenzollern avait donc engendré tout autant d'amateurs que de contempteurs de l'art; Johann Sebastian Bach avait à faire à deux personnalités de la première catégorie, même si elles appartenaient à des générations différentes.

La raison pour laquelle Bach envoya le manuscrit au margrave n'est pas connue. On sait en suivant la vie ultérieure de Bach que de telles dédicaces étaient en général associées à la demande d'un titre, d'une fonction ou d'autres considérations. On ne comprend cependant pas très bien pourquoi Bach au début de l'année 1721 aurait voulu abandonner la fonction qu'il remplissait alors. Il remplissait les fonctions de maître de chapelle depuis 1717 à la cour du Prince Leopold d'Anhalt-Köthen et le considérait comme *un prince gracieux, aimant la musique aussi bien qu'il la connaissait et auprès duquel je croyais d'ailleurs terminer ma vie. Le destin voulut cependant que ce prince épousât une princesse de Berenburg, et tout parut alors manifester que l'inclination du prince pour la musique devenait de plus en plus tiède, d'autant plus que la nouvelle princesse semblait être une amusa* (selon les écrits de Bach en 1730 à l'adresse de son ami d'école Georg Erdmann), en bref : l'amour du prince pour la musique se transféra sur sa jeune épouse ; mais ceci ne se produisit qu'en décembre 1721.

Quelques jours auparavant, Bach avait épousé sa deuxième femme, la chanteuse Anna Magdalena Wilcken originaire de Weißenfels. Maria Barbara, la première femme de Bach, était décédée en juillet 1720 alors que Bach accompagnait son prince parti prendre les eaux à Karlsbad. Bach avait été très éprouvé par la mort subite de sa femme ; alors qu'en automne de la même année, il entame un voyage culturel à Hambourg, voyage projeté de longue date et qu'il apprend là-bas que le poste d'organiste de l'église Saint-Jacques était vacant et attendait un

nouveau titulaire, il posa sa candidature sans hésiter à ce poste de renommée – peut-être pour échapper à la douleur et rompre avec Köthen, les lieux qu'il associait à sa douleur privée.

Bach avait fait la connaissance du margrave de Brandebourg une année auparavant. En février ou mars de l'année 1719, il était allé à Berlin dans le but d'acheter, au nom du Prince, un nouveau clavecin pour la chapelle de la cour de Köthen chez Michael Mietke, le facteur d'instruments de musique de la cour prussienne. Au château de Charlottenburg, il se trouve aujourd'hui encore un clavecin de Mietke ; Bach rapporta à Köthen le 14 mars 1719, un instrument à deux claviers issu de cet atelier. Si un musicien d'une certaine renommée se rend dans la résidence d'un prince amateur de musique, il n'y a presque pas de doute à ce qu'on le voit rendre ses devoirs à ce souverain. C'est donc de cette manière qu'il faudra comprendre ces passages de l'épître dédicatoire écrite d'ailleurs en français dans les *Concerts avec plusieurs instruments*. Elle commence par les mots *Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à votre Altesse Royale... Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition*. Ce qui ne veut rien dire d'autre que Bach avait joué, il y a deux ans, (Albert Schweitzer a indiqué cette traduction du passage pour «une couple d'années») devant le margrave qui lui avait demandé de lui envoyer quelques compositions à l'occasion.

Il va falloir prendre en compte le fait que cette commande qui ne fut liée à aucun paiement, contenait des œuvres destinées à plusieurs instruments mais que l'orchestre dont disposait le margrave ne comportait probablement que six musiciens (ce chiffre a été confirmé dans une liste datant de 1734). En tout cas, on ne peut pas conclure des paroles de la fin de la dédicace par lesquelles Bach demande à l'Altesse Royale d'être persuadée *que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service*, que Bach désirait obtenir un emploi durable à la cour du margrave. Rien que l'effectif musical dont on disposait à Berlin – contrairement à la situation à Köthen – aura été une raison suffisante pour Bach de s'en abstenir. C'était un hommage, un souhait accompagné d'une demande de considération occasionnelle.

On ne sait pas si le margrave remercia Bach pour cet envoi. On ne sait pas non plus si les Concerts ont été joués à la cour de Christian Ludwig. La partition ne portait aucune trace témoignant d'une exécution ; en effet pour ce faire, il aurait fallu aussi établir des voix. Après la mort du margrave, c'est Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), l'élève de Bach à Leipzig qui entra en possession de la partition et c'est lui qui la rapporta à la cour prussienne et (à partir de 1758) au service de la princesse Anna Amalia, la sœur de Frédéric II.. Après la mort de cette dernière, en 1787, la partition entra en possession de la bibliothèque de l'école d'élite de Berlin, le Lycée Joachimsthal, ce que montre le sceau apposé sur la page de titre du manuscrit. Les stocks de cette bibliothèque furent ensuite transférés à la Biblio-

thèque Royale pour arriver enfin à la Bibliothèque nationale de Berlin où elle se trouve encore aujourd'hui.

Les «Concerts Brandebourgeois» ont été, semble-t-il, accueillis par le public après la mort de Bach et plus précisément le cinquième et le troisième Concert. Le premier était considéré comme concerto pour piano moderne au premier degré, on pouvait se représenter l'autre au mieux par l'effectif instrumental en cordes spécifique de l'orchestre symphonique classique et romantique qui était alors en train de se développer. Malcolm Boyd («The Brandenburg Concertos», Cambridge / Mass. 1993) a réuni les preuves permettant de constater que le troisième concert du moins en parties a été exécuté à Berlin en 1808 par Carl Friedrich Zelter et à Francfort sur le Main en 1835 par Johann Nepomuk Schelble. Siegfried Wilhelm Dehn découvrit la partition manuscrite en 1849 dans la bibliothèque de Anna Amalia et la publia l'année d'après à l'occasion du centenaire de la mort de Bach. Les concerts furent ensuite repris dans les éditions «officielles», la *Bach-Gesamtausgabe* (BG) et au XXème siècle, la *Neue Bachausgabe* (NBA).

Dans l'objectif de populariser cette musique et de l'introduire dans les cercles de musique jouée en famille, Max Reger la transcrivit en 1905 / 06 pour deux pianos. Ce n'est cependant qu'avec les disques que la popularité des «Concerts Brandebourgeois» put croître. Le premier enregistrement complet se réalisa sous la direction de Adolf Busch en 1936 ; August Wenzinger entreprit le premier enregistre-

ment complet sur des instruments originaux (re-construits) avec le Schola Cantorum Basiliensis en 1950.

Sans aucun doute, cette merveilleuse musique devrait faire partie du répertoire standard de tout orchestre et de tout programme de concert. Les concerts peuvent être exécutés de la même manière avec les instruments »historiques« que sous forme »philharmonique« – pratiques pour lesquelles il n'existe malheureusement pas d'expression suffisamment attrayante – si l'on met à profit la connaissance stylistique nécessaire et le standard artistique élevé que l'on rencontre d'habitude auprès des musiciens d'aujourd'hui.

L'orchestre de la cour de Köthen

Retournons à Köthen. Les *Six Concerts avec plusieurs instruments* n'ont pas été créés en même temps, ils ne furent pas composés en tant que série et n'ont pas non plus été regroupés par Bach, comme on le croyait longtemps, qui se serait servi d'un grand corpus de compositions concertantes similaires pour remplir la fonction de dédicace. Ceci est aussi valable pour le cas présumé où les concerts instrumentaux (solo) connus de l'époque de Leipzig avaient été composés à Köthen sous cette forme ou sous une autre.

Il ne fait également aucun doute que Bach en composant les Concerts Brandebourgeois et en élaborant leur effectif instrumental pensait à la situation

existant dans l'orchestre de Köthen et non à celle des collègues de Berlin. En 1717, lors de son entrée en fonction, il y avait seize musiciens à Köthen, parmi lesquels on comptait deux flûtistes et deux trompettistes ainsi qu'un hautboïste et un basson. Il faut y ajouter le maître de chapelle – Bach jouait la partie d'alto, son instrument de prédilection et s'octroyait le jeu sur des instruments à claviers – ainsi que le prince lui-même qui jouait du violon, de la gambe et du clavecin. Compte tenu du fait que les cuivres savaient tout aussi bien jouer de la trompette que du cor, comme cela était d'ailleurs usuel à cette époque, ces dix-huit musiciens couvraient la diversité de l'effectif nécessaire pour interpréter ces concerts. On ne sait pas si Bach a interprété ces concerts sous cette forme ou sous une autre forme avec le Collegium musicum à Leipzig ; il n'existe en tout cas aucun témoignage ou héritage biographique qui permettrait d'en conclure ainsi. Néanmoins, nous rencontrons quelques mouvements, même sous une forme remaniée, dans des cantates : BWV 1046a (à propos de ce morceau plus dans la suite) dans BWV 52/1, BWV 1046/3 dans BWV 207(a)/1, BWV 1046 / Trio 2 dans BWV 207(a)/5a et BWV 1048/1 dans BWV 174/1.

C'est tout d'abord pour des raisons d'ordre stylistique que l'on a lieu de supposer que les concerts n'ont pas été composés en bloc dans un objectif didactique. On perçoit une tendance partant du ainsi nommé »Concert de groupe« vers le concert moderne pour un soliste et un ensemble. De surcroît, le déroulement formel que l'on retrouve dans certains morceaux présente des traces nettes de la Sui-

te (plus ancienne) avec ses mouvements dansants, d'autres morceaux par contre tendent à reprendre la structure du concert moderne, à trois mouvements.

En fin de compte, le premier Concert Brandebourgeois avait été, de toute probabilité, exécuté déjà auparavant. Lorsque Johann Sebastian Bach qui était encore en fonction à la cour de Weimar, fut prié de composer une cantate de fête à l'occasion de l'anniversaire du Duc Christian de Saxe-Weissenfels, le 23 février 1713, il écrivit la dite «Cantate de la chasse» («Seule la chasse joyeuse me convient» BWV 208, voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65) – le duc était un chasseur passionné. Ce morceau a été transmis sans musique d'introduction représentative. Placé à cet endroit, le concert retentit peut-être sous la forme que l'on retrouve sur la copie de la partition contenue sous le numéro 1046a dans le BWV, c.-à-d. avec un effectif et une suite de mouvements faiblement modifiés. La tonalité et l'effectif instrumental sont presque les mêmes, et le motif du cor au début ressemble à un appel de chasse (Horace Fitzpatrick, cité d'après Boyd, loc. cit., page 12 et suivante, identifie un «Early eighteenth-century Greeting Call»). Le récitatif qui suit aussitôt, reprenant ce motif. Bach a réutilisé ce mouvement plus tard, en 1726, en tant que sinfonie de la Cantate 52 «Monde fourbe, je ne te fais pas confiance» (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 17).

C'est ainsi que se pose la question de savoir quand et dans quel ordre chronologique les concerts ont-ils pu être composés. Les origines des différents concepts musicaux se perdent dans l'incertitude de

l'époque de Weimar, comme cela est souvent le cas chez Bach. Au début de cette période, il avait exécuté la Cantate de chasse sous la forme primitive du 1^{er} Concert. Les Concerts n° 3 (BWV 1048) et n° 6 (BWV 1051), tous les deux représentants du type de «Concert de groupe», dans lequel plusieurs groupes d'instruments jouent ensemble et l'un à côté de l'autre en toute égalité, sont considérés comme datant également de cette période des premières années. Le 2^{ème} concert (BWV 1047) devrait se situer dans une phase prochaine ; il prend une position intermédiaire entre le concert de groupe et le concert de soliste avec ses quatre instruments solistes disparates. Les concerts qui auraient été créés en dernier seraient donc le numéro 4 (BWV 1049) et le numéro 5 (BWV 1050), car un instrument s'y distingue plus ou moins nettement en tant que soliste et on y retrouve la suite classique de mouvements rapide – lent – rapide à l'opposé des concerts n° 1 ou n° 3. Quant au 5^{ème} Concert, nous possédons également des voix d'une première version, comme Alfred Dürr le montre dans son édition (Bach-Jahrbuch 1975, pages 63 et suivantes).

Les années 1713 et 1721 sont des dates post et ante quem pour tous les six concerts. La période de huit années ne semble pas être très longue. Elle permet d'autant plus de conclure à une évolution musicale extrêmement rapide, en tout cas à une qualité d'assimilation pleine de curiosité et d'application dont Johann Sebastian Bach aurait fait preuve. Il avait à Köthen un souverain, qui était un ambassadeur de la nouvelle musique et qui avait une grande ouver-

ture d'esprit. Le prince s'y connaissait aussi bien en Italie qu'à Amsterdam qui était à l'époque la ville d'édition leader en Europe. Bach consultait, étudiait et essayait avec l'orchestre de cour tout ce que Leopold rapportait de ces villes. Les six *Concerts avec plusieurs instruments* ne sont donc non seulement de la belle musique mais aussi une musique fascinante si l'on se place dans ce contexte. Ce groupe d'œuvres offre comme peu d'autres la possibilité de jeter un regard dans le laboratoire d'un musicien dont la force innovatrice et l'esprit de tradition ont permis de créer quelque chose de nouveau à un niveau élevé.

Le fait que Bach envoya presque négligemment les résultats de cette force innovatrice à une personne rencontrée par hasard, à un potentat sans aucune importance, installé dans la boîte à sable du royaume, fait preuve d'un sentiment de sa propre valeur qui est malheureusement bien trop faible mais que l'on peut peut-être aussi appelée réaliste. Quelle importance avait Köthen?! Si les romantiques avaient mieux connu leur Bach, ils auraient pu lui confectionner un destin de compositeur semblable à celui d'un Franz Schubert. Certains aspects des Concerts Brandebourgeois de Bach, rappellent la lutte de Schubert dont l'ambition était de composer la symphonie parfaite.

Concerto n° 1 en fa majeur BWV 1046

Par rapport à la version (primitive) BWV 1046a, ce concert, ingrédient de Bach provenant de Köthen,

présente une voix pour violine piccolo, un petit violon qui était accordé une tierce plus haut et qui était un instrument banal. De surcroît Bach y ajouta un troisième mouvement, un allegro et élargit le mouvement final du style rondo d'une polonaise qui se trouvait alors au centre, une danse en mesures de 3/8 fortement rythmée. Bach fait jouer les deux trios de ce mouvement par deux hautbois et bassons, ce qui était déjà connu dans les opéras français de Lully, et , ce qui est très singulier, par les deux cors et hautbois qui sont ainsi stimulés à produire une exécution marquant une brillante technique. De même que le caractère de suite de ce mouvement se précise, on perçoit dans les trois premiers mouvements les influences du concerto grosso, les cordes, les cuivres et les deux cors traitant le premier mouvement en groupe et sous forme d'échanges concertants. Dans le deuxième mouvement, les cors se taisent, peut-être parce que leur lourdeur relative n'est pas à la hauteur du trait élégant du hautbois et/ou de la violine piccolo se distinguant en tant que solistes, peut-être aussi en raison de la complexité de l'harmonie. De toute façon, on constate souvent dans les concerts baroques une réduction de l'effectif instrumental dans les mouvements lents. En compensation, le premier cor se prêtera à rivaliser avec les deux autres instruments solistes dans le troisième mouvement.

Concerto n° 2 en fa majeur BWV 1047

L'effectif instrumental le plus bizarre de tous au sein des Concerts Brandebourgeois! Un concertino

formé de trompettes, de violons, de hautbois et de flûtes à bec vient accompagner le groupe des cordes. On connaît également une telle combinaison d'instruments les plus divers chez Vivaldi. Chez Bach, ils déploient une confusion contrapuntique par l'alternance entre les instruments se distinguant individuellement ou en couple. Le matériel soliste s'éloigne de plus en plus du thème rythmique du début sur lequel l'ensemble des cordes persévère. Bach se prive à nouveau de cuivres, et en plus de tous les cordes du *ripieno* dans le mouvement calme du milieu. La trompette introduit en fanfare l'*allegro* assai final à la sortie de ce quatuor. Les autres instruments solistes reprennent son thème comme au cours du premier mouvement, thème qui entre cependant en contradiction nette avec l'ensemble des cordes – un concerto à 4.

Concerto n° 3 en sol majeur BWV 1048

L'ordre chronologique des différents concerts au sein du recueil des *Six Concerts avec plusieurs instruments* ne se justifie pas par la nécessité d'un développement historique. Sur ce point, on pourrait attribuer à Bach une intention dramaturgique lors du groupement dans le manuscrit. La distance, l'alternance vivifiante des sonorités ne pourraient être plus nettes qu'entre le deuxième et le troisième Concert Brandebourgeois. Bach laisse d'une certaine manière les trompettes, les flûtes à bec et les hautbois de côté, se consacre aux cordes et fait concorder entre eux trois violons, trois violes, trois violoncelles et une contrebasse – un chœur donc

élevé, moyen et bas comme dans les chœurs multiples de style vénitien. Cependant Bach fait ressortir du dialogue musical à plusieurs reprises des registres solistes qui parcourent en contrepoint le mouvement du haut en bas ou dans le sens inverse. La notation faisant l'objet du mouvement du milieu est en deux accords d'enchaînement et a été fréquemment à l'origine d'ornements improvisés.

Concerto n° 4 en sol majeur BWV 1049

Dans ce concert, ce sont le violon et deux flûtes à bec (Bach écrit : *Fianti d'Echo*) qui forment le concertino. Dans le premier mouvement, le violon se précise de plus en plus comme meneur de ce groupe. Par contre, le mouvement du milieu défini par l'ensemble au complet au niveau du thème met plutôt les flûtes en avant. Le groupe des cordes commence le *presto* en suivant une cadence (prescrite), une fugue à cinq voix de laquelle les instruments solistes se détachent peu à peu, l'accent étant toujours mis sur les violons vivaces. Le *tutti* se retire par-ci, par-là complètement et joue le rôle d'accompagnement pour alors reprendre à nouveau le travail thématique.

Concerto n° 5 en ré majeur BWV 1050

Ce concert a uniquement en apparence la même structure que le précédent. Le concertino se compose à présent d'une flûte, d'un violon et du clavecin obligé. Cependant le deuxième violon manque



Concerto No 5: Allegro

dans le tutti des cordes, ce qui est très singulier. Le fait que Bach qui se chargea ici de la partie de clavecin et qui ne pouvait ainsi pas jouer d'alto, avait confié cette mission au deuxième violoniste, pourrait expliquer cet état de choses. La partie exagérément difficile en obligé et pourvue d'une cadence prescrite en 65 mesures de longueur à la fin du premier mouvement laisse supposer que Bach jouait lui-même le clavecin (dans la première version, BWV 1050a, ce n'était que 16 mesures), les admirateurs précoces de cette musique parlant ainsi d'un «Concerto pour piano» en considération de cette partie. Il est très possible que Bach ait voulu avec ce morceau faire la démonstration à Köthen des capacités du clavecin qu'il venait d'acquérir à Berlin dans l'atelier de Michael Mietke – ce qui permet d'en déduire la date de création du concert, à savoir au printemps 1719. Ce concert est également moderne parce que Bach y intègre la flûte traversière, un instrument qu'il venait d'apprendre à connaître à Köthen et dont il mettait les possibilités d'expressivité fine à l'épreuve surtout dans un mouvement lent. Ce mouvement est un trio avec accompagnement de la basse-clavecin. Son caractère dansant et la grâce française pondèrent le final dynamique.

Concerto n° 6 en si bémol majeur BWV 1051

Si Bach avait classé les six *Concerts avec plusieurs instruments* selon des critères mettant l'accent sur l'effet à produire, il n'aurait certainement pas placé ce concert à la fin. Il manque à tout point de vue de brillance et d'affirmation : Bach renonce aux vio-

lons et s'attarde dans les basses régions des cordes : deux violons, deux gambes (l'une d'entre elles est jouée par le prince) ainsi que le violoncelle et les violons avec le clavecin forment l'ensemble. Ces trois groupes entrent certes en un dialogue hétérogène comme d'habitude ; cependant une voix soliste ne réussit pas à s'établir dans les deux mouvements d'angle ; il n'y a jamais moins de trois voix qui soient en train de jouer ensemble. Les deux altos et le violoncelle semblent se compléter au mieux les uns aux autres ; ils portent surtout le deuxième mouvement au cours duquel les gambes font à leur tour une pause. Le premier mouvement est un morceau marqué par un thème concis, régulièrement insistant qui, si on le regarde de plus près, se révèle être un canon en écarts de huitième, le dernier reprend plutôt un thème à caractère dansant. Dans l'ensemble, la douce tonalité aux reflets mats rappelle l'ancienne tradition des consorts de gambes au milieu duquel le Prince Leopold qui jouait de la gambe, devait se sentir le plus à l'aise. C'est ainsi que l'on peut considérer ce concert avec son effectif instrumental et sa position à la fin d'un cycle qui sort de l'ordinaire comme hommage et pour ainsi dire comme déclaration d'amour de Bach – et comme refus adressé secrètement au Duc de la Marche dans le (autrefois) lointain Brandebourg.

L'Orchestre de l'Oregon Bach Festival

se compose de musiciens issus d'orchestres américains et européens ainsi que de membres de la Faculté de musique de l'Université de l'Oregon. L'ensemble instrumental de base est un orchestre de chambre qui interprète et enregistre le répertoire baroque. Son effectif est augmenté pour l'exécution des grandes compositions symphoniques et des œuvres pour chœur et orchestre. Les enregistrements des Suites et des Concertos brandebourgeois de Bach sous la direction de Helmuth Rilling valurent à l'Orchestre de nombreuses louanges de la critique musicale. Les interprètes solistes des différents concerts sont:

BWV 1046

Kathleen Lenski, violon
Richard Todd, Edward McManus, cor
Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Allan Vogel, hautbois
Kenneth Munday, basson

BWV 1047

Elizabeth Baker, violon
Judith Linsenberg, flûte d'alto
Allan Vogel, hautbois
Stephen Burns, trompette

BWV 1048, BWV 1049

Kathleen Lenski, violon
Judith Linsenberg, Kit Higginson, flûte d'alto

BWV 1050

Kathleen Lenski, violon
Carol Wincenc, flûte
Jeffrey Kahane, clavecin

BWV 1051

Cynthia Phelps, Michael Nowak, violon alto
Mark Chatfield, Shira Kammen, viola de gambe

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Marie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans

la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. »Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,« est son credo. Pour cette raison, la »Internationale Bachakademie Stuttgart« fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le »Goethe-Institut de la musique«. Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre. C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutsche Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la »Passion selon St. Matthieu« de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le »Grand Prix du Disque«.



Concerto No 6: Adagio ma non tanto-Allegro

Andreas Bomba

Los Conciertos de Brandemburgo de Johann Sebastian Bach

Brandemburgo del río Havel, situada a unos 40 km al Oeste de Berlín, es una hermosa y pequeña ciudad de gran tradición histórica. También se da el nombre de Brandemburgo a un territorio que fue conquistado por Alberto «el Oso», convirtiéndose desde 1144 en el «Margraviato de Brandemburgo». En 1417 pasó a poder de los Hohenzollern invirtiéndose con la dignidad de Principado Elector, lo que supone el derecho a elegir al Emperador. Provincia prusiana hasta 1945, constituye desde 1990 el Estado federado (Land) que rodea a Berlín, capital de la República Federal de Alemania. Theodor Fontane ha levantado un monumento literario a esta comarca, bien irrigada y poco colonizada, en su obra «Excursiones por la Marca de Brandemburgo». La historia de este país va unidad ante todo a los nombre de los margraves prusianos, príncipes electores y reyes: Federico II, el más famoso de ellos, hablaba del «tarro de las esencias» del Imperio al referirse a la calidad del suelo de esta amplia región.

Se ha inmortalizado el nombre de Brandemburgo, indudablemente gracias a la música, o —más exactamente— gracias a los seis conciertos cuyo manuscrito dedicó y remitió el Director de la Orquesta de Köthen, Johann Sebastian Bach, el 24 de marzo del año 1721 al Margrave Christian Ludwig de Bran-

demburgo. Bach por su parte designaba estas piezas como *Concerts avec plusieurs instruments*. El nombre de «Conciertos Brandemburgueses» no representa por tanto una denominación original establecida por el mismo Bach, sino una solución digamos que traslaticia en busca de un título tangible que fue implantado por el segundo biógrafo de Bach, Philipp Spitta. Su biografía se publicó en dos volúmenes en 1873 y 1880, cuando ya habían pasado ampliamente ciento cincuenta años desde la fecha en que Bach envió la partitura a Berlín.

El Margrave Christian Ludwig de Brandemburgo (1677–1734) era hijo del fundador de la grandeza prusiana, el «Gran Príncipe Elector» Federico Guillermo (1620–1688). El que era medio hermano de Christian Ludwig y Príncipe Elector Federico (III) fue el primero de la dinastía de los Hohenzollern que recibió el título de «Rey de Prusia», en cuya condición recibió el apelativo de Federico I. Su hijo Federico Guillermo I, el Rey-soldado, se considera fundador de la componente militar de Prusia. A su nieto, el Rey Federico II, prestó servicio Bach en dos ocasiones en los años 1740; en aquellos tiempos, Carl Philipp Emanuel Bach ejerció de clavicembalista de cámara en la corte prusiana. Fruto de estas visitas son «Una ofrenda musical» (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 133) así como algunas sonatas para flauta (véase a este respecto el folleto de la EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). Así pues, los Hohenzollern suscitaron por igual amigos y detractores del arte; Johann Sebastian Bach estaba relacionado con dos personalidades del primer grupo, aunque perteneciesen a diferentes generaciones.

No conocemos a ciencia cierta el motivo por el que Bach remitió el manuscrito al Margrave. Se sabe por la vida posterior de Bach que estas dedicatorias iban habitualmente de la mano de la petición de un título, un cargo o cualquier otra prebenda de prestigio. Pero no está muy claro que razones habrían inducido a Bach a poner fin, hacia principios del año 1721, al servicio que estaba prestando por entonces. Desde 1717 estaba investido del cargo de Director de Orquesta de la Corte del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, en quien tenía *un Príncipe generoso y tan amante de la música como buen conocedor de ella; a cuyo servicio tenía el propósito de dedicar mi vida entera. Pero había que añadir que el mencionado Serenísimo contrajo matrimonio con una Princesa de Berenburg, lo que incidiría en tomar todos los visos de que la inclinación musical de este Príncipe, quedaría envuelta en una luz más tibia, si tenemos en cuenta sobre todo que la nueva Princesa parecía ser su deleite* (palabras dirigidas por Bach en 1730 a su amigo y discípulo), lo que en síntesis suponía que el amor del Príncipe pasó de la música a su joven esposa, hecho que sucedió en diciembre de 1721.

Unos días antes había contraído Bach segundas nupcias con la cantante Anna Magdalena Wilcken, originaria de Weißenfels. La primera esposa de Bach, María Bárbara, había muerto en julio de 1720, mientras Bach se encontraba en Karlsbad formando parte del séquito de su Príncipe. A Bach le afectó sobremanera esta muerte repentina y, cuando en otoño de ese mismo año emprendió un viaje de estudios a Hamburgo largamente planificado, al tener

noticia allí de la necesidad de cubrir la vacante del puesto de organista de Santiago, presentó inmediatamente la candidatura para tan renombrado empleo, tal vez para superar el dolor personal vinculado a la ciudad de Köthen.

Bach había conocido dos años antes al Margrave del Brandemburgo. En febrero o marzo del año 1719 se trasladó a Berlín para comprar, por encargo del Príncipe, un nuevo clavicordio para la orquesta de cámara de Köthen en el taller de Michael Mietke, constructor de instrumentos de la corte prusiana. Todavía en la actualidad hay un clavicordio de Mietke en el palacio de Charlottenburg; de vuelta a Köthen, Bach se trajo el 14 de marzo de 1719 un instrumento bimanual fabricado en dicho taller. Así pues, si un músico muy famoso busca la residencia de un Príncipe aficionado a la música, lo lógico es pensar que pretendiera ofrecer sus servicios al gobernante. En este sentido parecen poderse interpretar los pasajes que contiene el escrito de dedicatoria redactado en francés sobre los *Concerts avec plusieurs instruments*. Empieza con las siguientes palabras: *Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à votre Altesse Royale... Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition*. Esto no significa otra cosa que la referencia a que Bach había tocado dos años antes (traducción del pasaje »une couple d'années« a la que hace referencia Albert Schweitzer), recibiendo él mismo el encargo de que le enviase de vez en cuando alguna que otra composición.

No deja de ser digno de tenerse en cuenta el hecho de que el cumplimiento de este encargo, para nada vinculado a ningún tipo de estipendio económico, incluyese sin duda obras para diferentes instrumentos, pese a que la orquesta a disposición del Margrave sólo estuviera al parece compuesta por seis músicos (número consignado en un listado de 1734). En todo caso, de las expresiones finales de la dedicatoria difícilmente se puede colegir el deseo de obtener un empleo fijo en la corte del Margrave, en el sentido de que Su Alteza Real puede estar plenamente convencida de *que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service*. Bastaba con el número de músicos disponibles en Berlín – por el contraste con lo que ocurría en Köthen – para disuadir de tal propósito a Bach. Se trata simplemente de una dedicatoria devocional, una opción con el ruego de ser reconsiderada en futuras ocasiones.

No sabemos si el Margrave expresó a Bach su gratitud. También desconocemos si alguna vez sonaron los conciertos en la corte de Christian Ludwig. La partitura no acusa ningún rastro de haber sido utilizada. Para su interpretación habrían tenido que crearse también unas cuantas voces. Tras la muerte del Margrave, vino a caer la partitura en manos de Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), que había sido discípulo de Bach en Leipzig. Él la devolvió a la corte prusiana y (con posterioridad a 1758) la puso al servicio de la Princesa Ana Amalia, hermana de Federico II. Tras la muerte de ella, acaecida en 1787, la partitura vino a parar a la biblioteca de la escuela elitista de Berlín que era el Joachimsthal-

sches Gymnasium, como acusa el sello acuñado en la parte del título del manuscrito. Los fondos de esa institución pasaron finalmente a la Biblioteca Real, que en la actualidad es la Biblioteca Estatal de Berlín.

La recepción de los «Conciertos Brandeburgueses» tras la muerte de Bach se inició al parecer con el quinto y el tercero de ellos. Uno recibió el tratamiento de precursor del moderno concierto para piano, mientras el otro se presentaría más bien con la cobertura de instrumentos de arco típica de la orquesta sinfónica, clásica y romántica, que se encontraba en pleno apogeo. Malcolm Boyd («The Brandenburg Concertos», Cambridge / Mass. 1993) ha acumulado pruebas para demostrar que por lo menos alguna parte del tercer concierto fue interpretada en 1808 por Carl Friedrich Zelter en Berlín, y en 1835 por Johann Nepomuk Schelble en Francfort del Main. En 1849 Siegfried Wilhelm Dehn descubrió la partitura manuscrita en la biblioteca de Ana Amalia y la editó por el Centenario de la muerte de Bach, celebrado el año siguiente, antes de que los conciertos aparecieran en las publicaciones «oficiales» de las Ediciones Completas de Bach (BG) y en las Nuevas Ediciones de Bach (NBA) ya en el siglo XX.

Para popularizar esta música e introducirla en círculos musicales domésticos, Max Reger la transcribió en 1905/06 para dos pianos. Pero fue gracias a la grabación discográfica como aumentó considerablemente el grado de notoriedad de los «Conciertos Brandeburgueses». La primera grabación com-

pleta se llevó a efecto bajo la dirección de Adolf Busch en el año 1936; el primer ensayo general en instrumentos originales (reconstruidos) fue emprendido por August Wenzinger con la Schola Cantorum Basiliensis en el año 1950.

Indudablemente esta música maravillosa tenía que incluirse, también actualmente, en el repertorio estándar de la orquestas y del programa de conciertos. Con la necesaria conciencia de estilo y el elevado nivel artístico habitual en los músicos de nuestros días, se pueden presentar dignamente los conciertos tanto para la praxis de la interpretación »histórica« como para la »filarmónica«, acerca de la cual, lamentablemente, no existe un concepto de similar éxito y atractivo.

La Orquesta de la Corte de Köthen

Volvamos a Köthen. Los *Six Concerts avec plusieurs instruments* no nacieron simultáneamente ni se compusieron formando un ciclo, ni tampoco – como se ha creído durante mucho tiempo – fueron recogidos en un conjunto por Bach partiendo de un gran corpus de composiciones para similares conciertos con vistas a la finalidad de la convocatoria. Y esto mismo debe decirse aún en el supuesto de que, tal como se sospecha, los conocidos conciertos instrumentales (y de solistas) de Bach, hubieran tenido su origen, de una o de otra forma, en Köthen.

Tampoco puede caber duda alguna de que, al componer los Conciertos de Brandemburgo y su dispo-

sitivo instrumental, Bach tuvo en consideración las circunstancias en que se encontraba la orquesta de Köthen y no la de los colegas de Berlín. En 1717, al tomar posesión de su cargo, trabajaban en Köthen dieciséis músicos de los que dos eran flautistas y dos trompetistas, así como un oboista y un fagotista. A ellos habría que añadir el Director de la orquesta (Bach prefería tocar la viola y los instrumentos de teclado) y el mismo Príncipe, que tocaba el violín, la viola de gamba y el clavicordio. Dando por descontado que el gremio de los instrumentos metálicos de aire se entendía entonces comprender tanto el sonido de la trompeta como el de la trompa, estos dieciocho músicos cubrían la variedad de todos los tipos de concierto. No se sabe si Bach puso en música estos conciertos manteniendo o modificando su forma con el Collegium musicum de Leipzig. En todo caso carecemos de voces y de vestigios biográficos que nos permitan llegar a esa conclusión. No obstante, algunos movimientos se nos presentan en las cantatas de forma reelaborada: BWV 1046a (y más aún en las siguientes) BWV 52/1, BWV 1046/3 como en la BWV 207(a)/1, BWV 1046 / Trio 2 como en la BWV 207(a)/5a y BWV 1048/1 como en la BWV 174/1.

La presunción de que los conciertos no se compusieran en una sola tanda con el objetivo de la dedicatoria goza en principio de la cobertura de razones estilísticas. Existe una tendencia que parte del llamado »concierto de grupo« para desembocar en el moderno concierto para solo y conjunto. Además, el desarrollo formal exhibe claramente en algunas piezas las huellas de la (más antigua) suite con sus

movimientos de danza, mientras otros se inclinan a adoptar la moderna estructura del concierto en tres movimientos.

Pero también existe en último término para el primer concierto brandemburgués la elevada verosimilitud de una interpretación anterior. Cuando el 23 de febrero de 1713 se pidió al Johann Sebastian Bach todavía empleado en la corte de Weimar, que compusiera una cantata festiva para el cumpleaños del Duque Christian zu Sachsen-Weissenfels, escribió la llamada «Cantata de la caza» teniendo en cuenta que el Duque era un apasionado cazador («Lo único que me complace es la alegría de la caza» BWV 208, véase EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Esta pieza se ha transmitido carente de una música inicial representativa. En su lugar sonará el concierto, tal vez bajo la forma conservada de la partitura número 1046a en BWV, con escasos cambios de cobertura instrumental y de sucesión de movimientos. Tonalidad y cobertura coinciden casi por completo, y el motivo inicial de la trompa se asemeja a la convocatoria dirigida a los cazadores (Horace Fitzpatrick, cit. según Boyd, op. cit. p. 12 y s., identifica una «Early eighteenth-century Greeting Call»). Este motivo se asume igualmente por el recitado que sigue inmediatamente. Bach modificó de nuevo en 1726 este movimiento como Sinfonía para la cantata 52 «Mundo falso, en tí no confío» (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 17).

De este modo se plantea la cuestión de cuándo y en qué sucesión cronológica pudieron tener su origen los conciertos. Las raíces de cada una de las ide-

as musicales se pierden (como frecuentemente ocurre con Bach) en lo inseguro de sus años de Weimar. Al comienzo de ese período había interpretado ciertamente la cantata de la caza en la forma primitiva del primer concierto. Se consideran igualmente relacionados a este período primitivo los conciertos nº 3 (BWV 1048) y nº 6 (BWV 1051), ambos representativos del tipo de «concierto de grupo» en el que intervienen varios grupos de instrumentos simultánea y consecutivamente con la misma justificación. En una fase ulterior habría que ubicar el segundo concierto (BWV 1047), el cual ocupa una posición intermedia con cuatro instrumentos solistas dispares, equidistando del concierto de grupo y del concierto de solistas. Los últimos en aparecer serían por tanto los conciertos nº 4 (BWV 1049) y nº 5 (BWV 1050), porque en cada uno de ellos hay un instrumento que destaca más o menos claramente como el solo frente a los conciertos nº 1 ó nº 3 por ejemplo, que se atienen a la clásica sucesión de movimientos: rápido – lento – rápido. Sobre el quinto concierto poseemos a su vez, según ha puesto de relieve Alfred Dürr en relación con su edición (Anuario de Bach 1975, pág.63 y ss.), las voces de una versión primitiva.

La totalidad de los seis conciertos tiene entre los años 1713 y 1721 los termini post y ante quem. El período de ocho años no parece ser excesivamente largo, porque permite en mayor medida llegar a la conclusión de una rapidísima evolución musical y, en todo caso a la de su curiosa y celosa apropiación por parte de Johann Sebastian Bach. En Köthen tenía como patrón a un embajador de la nueva música

ca. El Príncipe se desenvolvía perfectamente en Italia, igual que en Amsterdam, que era la primera ciudad editora de la Europa de entonces. Lo que de allí traía Leopoldo era examinado, estudiado y ensayado por Bach con la orquesta de la corte. Los seis *Concerts avec plusieurs instruments* no son únicamente una música bella, sino que además constituyen sobre ese trasfondo una música sobremanera fascinante. Como apenas ninguna otra serie de obras, ésta nos abre una ventana para asomarnos al laboratorio de un músico en el que la fuerza innovadora y la conciencia tradicional dieron origen a una nueva entidad de calibre superior.

El hecho de que Bach enviase los resultados casi sin advertirlo, a un conocido ocasional, a un potentado desmedido, en el *tarro de las esencias del Imperio*, da testimonio de una autoestima lamentablemente escasa, a la que quizá también pudiéramos denominar realista. Porque ¿qué era Köthen por entonces? Si los románticos hubieran conocido mejor a su Bach, habrían podido extraer de él un destino de compositor semejante al de un Franz Schubert. Más de un elemento de los conciertos brandemburgueses de Bach nos recuerda la lucha de Schubert por alcanzar la plenitud de la sinfonía.

Concierto n° 1 en Fa mayor BWV 1046

En contraste con la versión (primitiva) BWV 1046a, este concierto acusa, como ingrediente de Bach típico de Köthen, una voz para violino piccolo, violín pequeño que estaba afinado una tercera

menor más alta que el instrumento tradicional. Además, Bach añadió como tercer movimiento un allegro y aumentó el movimiento final a modo de rondó con una polonesa en el centro (danza de ritmo rígido con compás de 3/8-Takt). Bach cubre los dos tríos de este movimiento con dos oboes y fagot, tal como se conocía por las óperas francesas de Lully, y –lo que era más insólito– con las dos trompas y oboe de los que por tanto se exigía mayor virtuosismo. Del mismo modo que en este movimiento aparece claro el carácter de suite; se percibe en los tres primeros movimientos influencias del concierto grosso, cuyo primer movimiento da un tratamiento de grupo concertado entre sí a los instrumentos de arco, a los de aire de madera y a las dos trompas. En el segundo movimiento callan las trompas, quizá porque su relativa pesadez no está a la altura de la elegante evolución del oboe o del violino piccolo que se destacan bajo la modalidad de solistas y también quizá debido a la complicada técnica de su armonía. De todos modos, en los conciertos barrocos puede observarse frecuentemente una reducción de la ocupación instrumental en los movimientos lentos. La primera trompa puede competir por conseguirlo en el tercer movimiento junto con los otros dos instrumentos solistas.

Concierto n° 2 en Fa mayor BWV 1047

Esta es la cobertura instrumental posiblemente más extravagante de los conciertos brandemburgueses. Al grupo de instrumentos de arco se añade un concertino de trompeta, violín, oboe y flauta

dulce. También se conocen en Vivaldi estas combinaciones de los más diversos instrumentos. En Bach desarrollan un juego de enredo por contrapunto al destacarse por separado o al cursar por parejas. Su material solístico se aleja cada vez más del conjunto inicial de motivos rítmicos en el que se queda estancado el tutti de los instrumentos de arco. Aquí vuelve a prescindir Bach del instrumento metálico de aire y también de todos los instrumentos de arco ripienos en el movimiento intermedio más sosegado. Partiendo de este cuarteto, introduce la trompeta a modo de fanfarria el allegro assai de cierre. Su motivo es recogido, como en el primer movimiento, por los otros instrumentos solistas, si bien aparece un concierto à 4 en clara contraposición al tutti de los instrumentos de arco.

Concierto nº 3 en Sol mayor BWV 1048

La sucesión de cada uno de los conciertos dentro de la serie de *Six Concerts avec plusieurs instruments* no se fundamenta en una necesidad histórico-evolutiva. En este aspecto se podría atribuir a Bach una intención dramática en la agrupación del manuscrito. Ninguna distancia, ningún cambio dinamizador del color de los sonidos podría en este aspecto resultar más claro que la transición del segundo al tercer concierto de Brandemburgo. Bach deja a un lado, hasta cierto punto, la trompeta, la flauta dulce y el oboe y se orienta hacia el aparato de instrumentos de arco tejiendo el concierto con tres violines, tres violas, tres cellos y un contrabajo (para formar un coro alto, otro medio y otro bajo)

igual por tanto que en la multiplicidad coral veneciana. De todas formas, Bach desprende también permanentemente del diálogo musical voces de solo que atraviesan el movimiento de arriba abajo y viceversa, haciendo las veces de contrapuntos. El movimiento central está únicamente anotado en dos acordes directivos y ha dado una buena ocasión para los adornos improvisados.

Concierto nº 4 en Sol mayor BWV 1049

En este concierto, el violín y dos flautas dulces (Bach escribe: *Fiauti d'Echo*) forman el concertino. El violín se destaca progresivamente como líder de este grupo en el primer movimiento. Por el contrario, el movimiento intermedio, temáticamente caracterizado por la totalidad del conjunto, coloca las flautas en primer término. Después de una cadencia (convocada) el grupo de instrumentos de arco inicia el presto: una fuga a cinco voces de la que poco a poco se van desprendiendo los instrumentos solistas sometiéndose de nuevo a la acentuación de los dóciles violines. El tutti queda a veces relegado a la función concomitante para recuperar también posteriormente la función temática.

Concierto nº 5 en Re mayor BWV 1050

En su aspecto puramente exterior, este concierto es similar al precedente. El concertino se compone aquí de flauta, violín y el obligado clavicordio. Sin embargo, en el tutti de los instrumentos de arco fal-

ta el violín, lo que resulta sumamente insólito. La explicación podría ser que Bach, al hacerse cargo de la parte del clavicordio y no poder tocar por consiguiente la viola, encargó esta función al segundo violinista. El hecho de que Bach tocara el clavicordio explica la exorbitante y pesada longitud – obligada y destacada con una cadencia de 65 compases – de la parte prevista al final del primer movimiento (en la versión primitiva BWV 1050a sólo había 16 compases), la cual ya obligaba a hablar a los primeros admiradores de esta música de lo que supone un «concierto de piano». Dentro de lo posible, quería Bach exhibir con esta pieza en Köthen las potencialidades del clavicémbalo recién adquirido en el taller berlinés de Michael Mietke, lo cual permite fechar el origen de este concierto en la primavera de 1719. Además, este concierto es moderno, porque Bach acomoda en él la flauta travesera, un instrumento que acababa de conocer en Köthen y cuyas sensibles posibilidades de expresión estaba experimentando ahora particularmente en el movimiento lento. Éste es un trío con acompañamiento del bajo de clavicordio. Su carácter bailarín y su gracia francesa marcan su impronta en el impetuoso final.

Concierto nº 6 en Si bemol mayor BWV 1051

Si Bach hubiera ordenado los seis *Concerts avec plusieurs instruments* desde el punto de vista de los efectos, sin duda habría colocado éste al final de todos. En él desaparece cualquier tipo de brillo y cualquier tipo de afirmación. Bach prescinde de los violines y se detiene en las profundas regiones de la

magnificencia de los aparatos de arco: dos violas, dos violas de gamba (una de ellas tocada por el Príncipe) y un cello un violón y un clavicémbalo forman el conjunto. Ciertamente es que estos tres grupos entran en el acostumbrado diálogo multiforme. Sin embargo, una voz solista es incapaz de afianzarse en los dos movimientos extremos. Nunca hay menos de tres voces combinándose en la interpretación musical. Al principio parece que las dos violas y el violoncello se subordinan recíprocamente; soportan ante todo el segundo movimiento en el que se detienen las violas de gamba. El primer movimiento es una pieza muy expresiva gracias a su rítmico y escueto motivo continuamente reiterado, una pieza que, examinada más de cerca, se nos manifiesta como canon en intervalos de corchea, el último de los cuales precede a otro de carácter danzarín. En conjunto, el delicado mundo de brillo atenuado nos trae al recuerdo la antigua tradición del consorcio de violas de gamba en cuyo centro se había podido sentir rápidamente oculto – musicalmente hablando – el Príncipe Leopoldo tocando una de ellas. Por eso este concierto permite, por su cobertura instrumental y por la posición que ocupa al final de un ciclo extraordinario, ser considerado como homenaje y al mismo tiempo declaración de amor de Bach... a la vez que como secreto desaire al Conde de la (entonces) lejana Marca de Brandemburgo.

La orquesta del Festival Bach de Oregon

está integrada por instrumentalistas provenientes de orquestas le los Estados Unidos y Europa, y por docentes le la escuela de música de la Universidad de Oregon. La orquesta básica, de tamaño de una orquesta de cámara, interpreta y graba el repertorio barroco y constituye el núcleo para todas las obras sinfónicas y corales-orquestales de mayor envergadura. Las grabaciones de las Suites I-IV y los Conciertos Brandemburgueses de Bach, hechas por la orquesta bajo la dirección de Helmuth Rilling, han sido altamente aclamadas. Los intérpretes solistas de los diferentes conciertos son:

BWV 1046

Kathleen Lenski, violín
Richard Todd, Edward McManus, cuerno
Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Allan Vogel, oboe
Kenneth Munday, fagot

BWV 1047

Elizabeth Baker, Violín
Judith Linsenberg, flauta
Allan Vogel, oboe
Stephen Burns, trompeta

BWV 1048, BWV 1049

Kathleen Lenski, violín
Judith Linsenberg, Kit Higginson, flauta

BWV 1050

Kathleen Lenski, violín
Carol Wincenc, flauta traversa
Jeffrey Kahane, cémbalo

BWV 1051

Cynthia Phelps, Michael Nowak, viola
Mark Chatfield, Shira Kammen, viola da Gamba

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la »Schwäbische Alb«, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su »Gächinger Kantorei«. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las »Marienvesper« de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: »Litany« de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de »Lázaro« de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el »Réquiem de la reconciliación«, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 »Credo« de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música ecle-

siástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible». Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el »Instituto Goethe de la Música«. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Vol. 127

Cembalokonzerte

Harpsichord Concertos

BWV 1052-1054

Musik- und Klangregie / Producer / Directeur de l'enregistrement / Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur / Sound engineer / Ingénieur du son / Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahme / Recording / Enregistrement / Grabación:
16.-18. September 1999, Stadthalle Leonberg

Einführungstext / Programme notes / Texte de présentation / Textos introductorios:
Dr. Michael Märker

Redaktion / Editor / Rédaction / Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Christine Bainbridge
Traduction française: Hélène Jany
Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Cembalokonzerte
Harpsichord Concertos
Concertos pour clavecin
Conciertos para clave

BWV 1052 – 1054

Robert Levin

Cembalo / Harpsichord / Clavecin / Clave
(Martin-Christian Schmidt, nach/after/après/según
Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg 1734)

Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling

Concerto d-Moll / D Minor / ré mineur / re menor BWV 1052 20:23

Allegro	1	7:31
Adagio	2	5:46
Allegro	3	7:06

Concerto E-Dur / E Majeur / mi majeur / Mi mayor BWV 1053 19:15

(ohne Bezeichnung)	4	8:00
Siciliano	5	4:52
Allegro	6	6:23

Concerto D-Dur / D Major / ré majeur / Re mayor BWV 1054 15:17

(ohne Bezeichnung)	7	7:01
Adagio e piano sempre	8	5:44
Allegro	9	2:32

Total Time: 54:55

Michael Märker
Bachs Cembalokonzerte BWV 1052 – 1054

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 95, 111). Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte (Vol. 126), deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Aufführungsdaten für die Konzerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den 1730er Jahren je nach Jahreszeit in Zimmermanns

Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grimmaischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hochwillkommen. Vor allem aber konnte er hier unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte und als Cembalokonzerte. Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten. So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher Urformen, mit denen allerdings stets ein Rest von Spekulation verbunden bleibt. Die Versuchung ist groß, auf diesem Wege unser Konzertrepertoire um weitere Werke zu bereichern. Oft läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten Version auf die Art des ursprünglich eingesetzten Soloinstruments schließen. Beispielsweise deuten Ba-

riolagenfiguren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben.

Auch im Falle der drei Cembalokonzerte BWV 1052-1054, die zu der seit langem bekannten Reihe der wohl um 1738 niedergeschriebenen sieben einschlägigen Werke BWV 1052-1058 gehören, sind die jeweiligen Vorlage-Konzerte für ein Melodieinstrument zum Teil nicht (BWV 1052/1053) und zum Teil eindeutig (BWV 1054) überliefert. (Für die EDITION BACHAKADEMIE werden die Konzerte BWV 1052R für Violine in Vol. 138 und das Konzert BWV 1053R für Oboe d'amore in Vol. 131 aufgenommen. Die Vorform für BWV 1054 ist das Violinkonzert BWV 1042, Vol. 125). Dabei fällt auf, daß Bach sich für die Umarbeitung der Solostimmen keinen Regeln unterworfen hat; vielmehr wirken die neuen Cembalopartien häufig wie improvisiert – als ob aus dem damals üblichen Reservoir »willkürlicher Veränderungen« geschöpft worden sei. Aber auch unveränderte melodische Abläufe konnten mit der Übertragung einen anderen Charakter erhalten: Nicht selten klingt eine Sechzehnbelbewegung einer Violine melodios und geschmeidig, während dieselbe Tonfolge auf dem Cembalo motorisch geprägt wirkt.

Das **Cembalokonzert d-Moll BWV 1052** zählt zu Bachs erstaunlichsten Kompositionen dieser Art. Es ist neben der um 1738 entstandenen autographen Version in einer bereits etwa vier Jahre zuvor von Bachs zweitältestem Sohn Carl Philipp Emanuel aufgezeichneten Fassung (allerdings mit später hinzugefügtem Solopart) überliefert. Dabei bleibt die ursprüngliche Solobesetzung im Dunkeln. Entscheidender als die Fragen um Entstehung und Werküberlieferung sind freilich die Rätsel, die das d-Moll-Konzert aus stilistischer Sicht aufgibt. Sie haben sogar zu Zweifeln an der Echtheit des Werkes geführt, obgleich man sich keinen Zeitgenossen vorstellen kann, der ein Stück von solch lapidarer Ausdrucksgewalt geschrieben haben könnte. – Da ist zunächst das im Gleichklang vom gesamten Ensemble vorgetragene Eingangsthema, das sich in einer beispiellosen Anstrengung (zu der es gleichsam der Gemeinsamkeit aller Instrumente bedarf) Stück für Stück den zu Gebote stehenden Tonraum erkämpft, als ob es mit dämonischen Widerständen zu ringen habe (auch Mozarts »Don Giovanni« beginnt in d-Moll). Darüber hinaus baut das Soloinstrument im Verlaufe des ersten Satzes harmonische Spannungen auf, die auf dem Höhepunkt ihrer Intensität jegliches kontrapunktisches Geschehen im Keim ersticken. In solchen Passagen wird übrigens die offenkundige Herkunft des Soloparts von der Violine besonders deutlich. Der zweite Satz ist eine Variationenreihe über ein immer wiederkehrendes Baßmodell (Basso ostinato). Die auffallend dunkle, herbe Ausdrucksgestaltung des Werkes wird auch im dritten Satz nicht völlig überwunden. Ein weitgehend gleichbleibendes einfaches Rhyth-

musmodell peitscht das Geschehen immer wieder weiter, und man kann diese Musik nach den vorangegangenen Sätzen als Ausdruck eines bitter-trotzigen Dennoch begreifen. Bach hat aus der verschollenen Erfassung die ersten beiden Sätze in die Kantate »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen« BWV 146 (Vol. 45, vermutlich um 1726/28) und den dritten Satz in die Kantate »Ich habe meine Zuversicht« BWV 188 (Vol. 57, vermutlich um 1728) übernommen. Dabei übertrug er den Solopart einer Orgel; in den langsamen Satz komponierte er sogar einen zusätzlichen Chorpert hinein. Robert Schumann schrieb 1839 nach dem Erscheinen der ersten Partiturausgabe des Cembalokonzerts d-Moll: »Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß der ersten d-Moll-Sinfonie geglickt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: »Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.«

Auch im Falle des **Cembalokonzerts E-Dur BWV 1053** ist die früheste erhaltene Version in Form von Kantatensätzen mit obligater Orgel aus dem Jahre 1726 überliefert. So eröffnet der erste Satz die Solo-Kantate »Gott soll allein mein Herze haben« BWV 169 (Vol. 51), und der zweite Satz erscheint darin als Arie mit einer zusätzlich einkomponierten Altpartie (»Stirb in mir, Welt«). Der dritte Satz schließlich steht am Beginn der Dialog-Kantate »Ich geh und suche mit Verlangen« BWV 49 (Vol. 17) und wird dort mit einer hinzugefügten Oboe d'amore klanglich aufgewertet. In der ver-

schollenen Erfassung, auf die sowohl diese Kantatensätze als auch das Cembalokonzert E-Dur zurückgehen, könnte die Oboe d'amore als Soloinstrument vorgesehen gewesen sein (dies läßt sich aus dem Tonumfang schließen). Der energische erste Satz entwickelt sich aus einem zunächst in Sechzehnteln überlang parlierenden Thema, das schließlich um so eindeutiger zu einer entschlossenen Geste findet und viel Raum zu virtuosem Spiel bietet. Den langsamen Satz gestaltet Bach im Stil eines Sicilianos. Dabei wird der ursprünglich schlichte Tanzsatztypus, der durch eine wiegende Bewegung im 12/8-Takt charakterisiert ist, zu einem überaus expressiven Satz geformt. Zwar findet man auch in anderen Werken Bachs oder seiner Zeitgenossen das Siciliano als Lamento, doch dürfte dieser cis-Moll-Satz des Cembalokonzerts zu den dichtesten und reifsten Stücken seiner Art zählen. Voller Elan hebt das akklamierende Tutthema des dritten Satzes nach einem häufig wiederkehrenden rhythmischen Grundmodell an. Erst mit den Soloabschnitten erfährt es Differenzierungen, Kontrastierungen oder wird gar chromatisierend in Frage gestellt.

Im ersten Satz des **Cembalokonzerts D-Dur BWV 1054**, das auf das bekannte Violinkonzert E-Dur BWV 1042 zurückgeht, ist der dritte Teil mit dem ersten identisch. Der Mittelteil trägt Durchführungscharakter. Durch einen klar abgesetzten Dreiklang, dessen Töne in der Cembaloversion gegenüber der Violinversion abgekürzt und mit nachfolgenden Pausen versehen sind, wird das Hauptthema geprägt, aus dem sich eine längere, beherzt zupackende musikalische Geste entfaltet. Das Ada-

gio basiert wiederum auf einem Basso ostinato. Diesmal arbeitet Bach dabei mit der Differenzierung von Klangflächen unter Verwendung der Tutti-Streicher. Darüber erhebt sich die Solostimme mit leidenschaftlich bewegten Figurationen. Im rasanten Schlußbrondo wird der sechzehntaktige Refrain fünfmal im Tutti vorgetragen. Dazwischen hat der Solist Gelegenheit, sein virtuosos Können zu zeigen. Mit jedem der vier Solo-Abschnitte wachsen Schnelligkeit und Kleingliedrigkeit der Bewegung, so daß der Schlußrefrain wie eine Erlösung nach höchster Anspannung wirkt.

*

Die Einspielung folgt der Neuen Bachausgabe (NBA VII/4). Wir bedanken uns beim Bärenreiter-Verlag/Frau Dr. Bettina Schwemer, die den Notentext bereits vor der Drucklegung des Bandes zur Verfügung gestellt hat.

Robert Levin

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadia Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1989 wurde er an die Musikhochschule in Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University Cambridge/Mass. Als Solist genießt er internationale Anerkennung. Er tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Diri-

genten wie Claudio Abbado, Simon Rattle oder Bernard Haitink. *Furore* machten seine Einspielungen mit Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts. Kadenzen in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert. Im Mozartjahr 1991 erarbeitete Robert Levin im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Fertigstellung des »Requiem« von Wolfgang Amadeus Mozart. Für die Edition Bachakademie nimmt der Ausnahmekünstler alle Konzerte Bachs für ein Cembalo (Vol. 127 & 128) auf, spielt jeweils eines der Instrumente bei den Konzerten für zwei (Vol. 129) sowie drei und vier Cembali (Vol. 130) und widmet sich als Solist den Englischen Suiten BWV 806 – 811 (Vol. 113) sowie beiden Bänden des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116 & 117), das er auf verschiedenen Tasteninstrumenten einspielt.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Bach-Collegium Stuttgart**Violine/Violin/Violon/Violin I**

Walter Forchert
Harald Orlovsky
Odile Biard

Violine/Violin/Violon/Violin II

Thomas Gehring
Michael Horn
Gotelind Himmler

Viola

Wolfgang Berg
Anja Kreynacke

Violoncello/Violoncelle/Violoncelo

Michael Groß

**Kontrabaß/Double bass/Contrebasse/
Contrabajo**

Albert Michael Locher

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um

der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester

des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998. Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Michael Märker

Bach's Harpsichord Concertos BWV 1052 – 1054

Johann Sebastian Bach's first encounter with the young genre of solo concerto which is especially linked with the name of Antonio Vivaldi, dates from the period before 1710, when he copied relevant works by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713/14, he went a step further by adapting concertos by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello, and by Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar for organ or harpsichord (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111). However, when Bach actually began composing a few concertos – whether he was still in Weimar, or not until he was in Köthen (from 1717) – is pure speculation. At any rate, there is probable definite proof that the six Brandenburg Concertos (Vol. 126) emanate from the period when Bach was musical director of the court in Köthen; the dedicated score was composed in 1721.

On the other hand, most of Bach's solo concertos are compositional evidence of artistic activity, which obviously somewhat compensated the Thomas organist and choirmaster for his squabbles with the municipal and ecclesiastical authorities in Leipzig: in 1729, after progressive sporadic collaboration, he took over as director of music and conductor at the student Collegium musicum, which had been founded almost three decades earlier by Telemann. Although we have no details of the performance dates of concerts, there is strong evidence to suggest that in the 1730s they performed music

in Zimmermann's Kaffeehaus in the Katharinenstraße or in Zimmermann's Kaffeegarten in front of the Grimmaisches Tor, depending on the time of year. This sales-boosting attraction came at a very opportune moment for the café owner Gottfried Zimmermann. The additional source of income was also extremely welcome to Bach and his music-making students. But above all, it was here that he was able to put into practice his artistic ambitions over a long period of time, despite and independent of the regulations and regimentation imposed by superior authorities. These performances were not comparable with 19th and 20th-century Kaffeehaus music, since contrary to the latter, it was frequently innovative musical items, or musical items arranged in the Italian style that were introduced and rehearsed here, apparently being not (yet) appropriate for churches. These could primarily have been secular cantatas or concertos.

Some of Bach's solo concertos exist in two versions – both as violin and harpsichord concertos. From this it can be deduced that concertos where only the harpsichord version has been handed down, could also be based on missing drafts for violin or other lead instrument. Thus over the past few decades, music research has reconstructed several of these original versions. Nevertheless, they will always invite slight speculation. It is very tempting to increase our repertoire of concertos with more works in this way. Often, the type of solo instrument originally used can be surmised from the way in which the solo voice is manipulated in the traditional version. For example, »Bariola-

genfiguren«, which rapidly swing back and forth at big steady intervals, indicate the violin, or at least a string instrument, because they can be performed more easily with a circular movement of the hand and regular switching of strings than on a wind instrument. Clues can also be found in breaks in the thematic line, associated with constraints on ranges.

Also in the case of the three harpsichord concertos BWV 1052-1054, which are included in the long-established and familiar series of seven relevant works, BWV 1052-1058, composed around 1738, the respective drafts for a lead instrument have partly not been handed down (BWV 1052/1053) and in part have quite definitely been handed down (BWV 1054). (For the Bachakademie Edition, concerto BWV 1052R for violin is included in vol. 138 and concerto BWV 1053R for oboe d'amore is included in vol. 131. The early form of BWV 1054 is violin concerto BWV 1042 (vol. 125). In this connection, what is conspicuous is that Bach did not stick to any rules when reworking the solos, and instead the new harpsichord parts often sound improvised – as if »arbitrary changes« had been made from a reservoir typical of that time. But unchanged melody sequences could also acquire a different character through the transfer. A violin movement in semiquavers sounds smooth and melodious, whereas the same sequence of notes on the harpsichord sounds laboured.

The **Concerto for Harpsichord in D-Minor BWV 1052** is regarded as one of Bach's most astounding compositions of its kind. Apart from the

manuscript version, which appeared around 1738, it has been handed down in a version noted down approximately four years earlier by Bach's second oldest son Carl Philipp Emanuel (however with the solo part added later). In this connection the original solo arrangement is still shrouded in mystery. More crucial than the matters of when the work was composed and its handing down is the puzzling stylistic aspect of the Concerto in D-Minor. It has even led to doubts about the authenticity of the work, although it is difficult to imagine that any of Bach's contemporaries could have written a piece of such succinct and powerful expression. – First of all there is the introductory theme performed in harmony by the whole ensemble, which fights bit by bit with unrivalled endeavour for the available »sound space« (added to which it requires, as it were, interaction of all the instruments), as if wrestling with demonic forces (Mozart's »Don Giovanni« also starts in D Minor). Moreover, the solo instrument develops the harmonic tensions during the course of the first movement, which stifle any contrapuntal action at the peak of its intensity. During these passages, the evident origin of the solo part by the violin becomes particularly clear. The second movement is a series of variations by means of a repeatedly recurring basso ostinato. The noticeably mysterious and bitter expressive form of the work is also not completely eradicated in the third movement. A largely steady simple rhythm pattern continually whips the action along, and after the previous movements, this music can be interpreted as the expression of bitterness mingled with defiance. Bach took the first two movements

from the missing original version and inserted them in the cantata »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen/*We must pass through great sadness to attain the kingdom of God*« BWV 146 (vol. 45, probably around 1726) and the third movement in the cantata »Ich habe meine Zuversicht/*I have now all my confidence*« BWV 188 (vol. 57, probably around 1728). In this connection, he switched the solo part to an organ; he even composed an additional choral part for insertion in the slow movement. In 1839, after the appearance of the first edition of the score of the Concerto for Harpsichord in D Minor, Robert Schumann wrote: »This concerto is one of the greatest masterpieces. The end of the first movement concludes with a vitality, which succeeds in a similar way to the end of Beethoven's First Symphony in D Minor. What Zelter said remains true: »This organist and choirmaster from Leipzig is an incredible divine manifestation.«

In the case of the **Concerto for Harpsichord in E Major BWV 1053**, the earliest surviving version has also been handed down in the form of cantata movements with obbligato organ from the year 1726. Thus the first movement opens with the solo cantata »Gott soll allein mein Herze haben/*God all alone my heart shall master*« BWV 169 (vol. 51), and the second movement appears in it as an aria with an additionally composed and inserted alto part (»Stirb in mir, Welt/*Die in me, world*«). The third movement finally appears at the start of the cantata dialogue »Ich geh und suche mit Verlangen/*I go and search for thee with longing*« BWV 49 (vol. 17) and is upgraded in terms of the sound with

the addition of an oboe d'amore. In the missing original version, from which both these cantata movements and the Concerto for Harpsichord in E Major originate, the oboe d'amore may well have been intended as the solo instrument (this can be deduced from the range of notes). The energetic first movement develops from an excessively long »conversational« theme, initially in semiquavers, which then finds its way that much more clearly to a decisive gesture and provides plenty of room for virtuoso playing. Bach arranged the slow movement in the style of a Siciliano. In this connection, the originally simple type of dance movement, which is characterised by a weighty exercise in 12/8 time, is reworked and turned into an extremely expressive movement. Although you can also find the Siciliano in other works by Bach or his contemporaries as a lamento, this C-Sharp Minor movement of the concerto for harpsichord nevertheless probably rates as one of the most intense and mature pieces of its kind. The acclaimed tutti theme of the third movement increases in vigour, according to a frequently repeated basic rhythm. It is not subjected to greater complexity, contrast, or chromatically put to the test until the advent of the solo sections.

In the first movement of the **Concerto for Harpsichord in D Major BWV 1054**, which originated as the well-known Violin Concerto in E Major BWV 1042, the third section is identical with the first. The middle section is implementable in character. The clearly set down »triad« with shorter notes in the harpsichord version than in the violin version and subsequent intervals, is characteristic of the

main theme, unfolding a longer, spirited and vigorous musical gesture. The Adagio is based in turn on a basso ostinato. In this connection, Bach works this time with the greater complexity of sound surfaces, using the tutti string section. In addition, the solo develops with passionately dynamic coloratura. In the tremendously fast final rondo of the sixteen-bar refrain, it is performed five times in the tutti. In between, the soloist has the opportunity of showing his/her virtuoso ability. With each of the four solo sections there is an increase in the speed and complexity of the exercise, so that the final refrain produces the effect of a release of extremely high tension.

✱

The recording follows the New Bach edition (NBA VII/4). We would like to thank the Bärenreiter-Verlag/Dr. Bettina Schwemer, who kindly supplied the musical notation before the printing of the volume.

Robert Levin

Studied under Louis Martin, Stefan Wolpe and Nadia Boulanger. He was invited by Rudolf Serkin to become director of the Department in the Theory of Music of the Curtis-Institute of Music in Philadelphia. In 1989 he was appointed to a post at the College of Music (Musikhochschule) in Freiburg, and in 1993 he switched to Harvard University Cambridge/Mass. He enjoys international recognition as a soloist. He performs throughout the whole of Europe, North America, Australia and Asia, both with

specialists in historical performing practices such as John Eliot Gardiner or Christopher Hogwood and also with conductors like Claudio Abbado, Simon Rattle or Bernard Haitink. His recordings of concertos by Wolfgang Amadeus Mozart caused a sensation. As a rule, he improvises cadenzas in clavier concertos during concerts and also during recordings, in accordance with old practices. During the 1991 Mozart Year Robert Levin was commissioned by the International Bachakademie Stuttgart to work on a new orchestration and finish for Wolfgang Amadeus Mozart's »Requiem«. For the EDITION BACHAKADEMIE this exceptional artist has recorded all of Bach's concertos for one harpsichord (vol. 127 & 128), plays one of the instruments in terms of the concertos for two (vol. 129) three and four harpsichords (Vol. 130) respectively, and is involved as a soloist for the English Suites BWV 806 – 811 (vol. 113) and for both volumes of the Well-tempered Clavier (vol. 116 & 117), which he will record on different keyboard instruments.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of free-lance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in mak-

ing music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio

Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

Michael Märker
Les concerts pour clavecin de Bach
 BWV 1052 – 1054

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le genre nouveau du concert pour instrument seul, que l'on associe en particulier au nom d'Antonio Vivaldi, date de la période d'avant 1710, lorsqu'il recopiait des œuvres d'Albinoni ou de Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il allait plus loin en arrangeant pour orgue ou pour clavecin des concerts de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro, Benedetto Marcello et du prince Johann Ernst de Weimar (EDITION BACHAKADEMIE vol. 95, 111). Toutefois, on ne saurait dire avec exactitude quand Bach commença à composer ses propres concerts – à Weimar ou seulement à Köthen (à partir de 1717). Ce dont on est sûr, c'est qu'il composa pendant la période où il fut maître de chapelle à la cour de Köthen, les six Concerts brandebourgeois (vol. 126), dont la dédicace date de 1721.

Par contre, la plupart des concerts pour instrument seul de Bach témoignent d'une activité artistique qui, manifestement, consolait quelque peu le cantor de Saint-Thomas de ses disputes avec les autorités administratives et ecclésiastiques de la ville de Leipzig: en 1729, après une période de coopération sporadique, il prit la direction du collegium musicum qu'avait fondé Telemann presque trente ans auparavant. Même si aujourd'hui, on ne connaît pas de dates précises, tout porte à croire que dans les années 1730, les concerts étaient joués selon la saison à l'intérieur ou dans le jardin du café Zim-

mermann de la Katharinenstraße, devant la »Grimmaisches Tor«. Une telle attraction, qui venait tout à fait à propos pour le cafetier Gottfried Zimmermann, fut une source de revenus supplémentaire non seulement pour ce même Zimmermann, mais aussi pour Bach et pour ses musiciens étudiants. Mais ce fut surtout pour Bach l'occasion de réaliser pendant une longue période ses ambitions d'artiste, sans être contraint par les réglementations de quelque autorité que ce soit. Ces représentations ne peuvent cependant être comparées aux musiques que l'on jouait dans les cafés au XIX^e et au XX^e siècles, car contrairement à celles-ci, il n'était pas rare que l'on y présentât et testât un répertoire musical nouveau ou conçu selon le goût italien et considéré comme (encore) inadapté pour l'église. Il s'agissait essentiellement de cantates ou de concerts profanes.

Quelques-uns des concerts pour instrument seul de Bach existent en deux versions: comme concert pour violon et comme concert pour clavecin. On en a déduit qu'il se pourrait que les concerts dont seule la version pour clavecin nous est parvenue soient également basés sur des modèles disparus pour violon ou pour tout autre instrument mélodique. C'est ainsi que la recherche musicale a reconstruit au cours de ces dernières décennies plusieurs de ces formes initiales, sans toutefois que les spéculations aient complètement disparu. On serait vivement tenté d'enrichir de cette manière de quelques œuvres notre répertoire de concerts. Il est souvent possible, d'après la façon dont la voix soliste est guidée dans la version qui nous est léguée, de déter-

miner la nature de l'instrument soliste utilisé à l'origine. Ainsi, des suites de bariloques rapides entre de grands intervalles constants laissent supposer un violon, ou au moins un instrument à cordes, car avec un mouvement de rotation de la main droite et un changement répété de corde, ils peuvent être plus facilement exécutés que sur un instrument à vent par exemple. Cependant, certains indices peuvent également être donnés par des changements dans la ligne thématique ainsi que des restrictions dans l'étendue.

Dans le cas des trois concerts pour clavecin BWV 1052-1054 qui font partie de la série, connue depuis longtemps, des sept œuvres BWV 1052-1058, lesquelles furent probablement transcrites vers 1738, une partie des concerts qui ont servi de modèles pour un instrument mélodique ne nous est pas parvenue (BWV 1052/1053), tandis qu'il est tout à fait clair que nous sommes en possession de l'autre partie (BWV 1054) (pour l'Édition Bachakademie, les concerts BWV 1052R pour violon sont enregistrés dans le vol. 138 et le concert BWV 1053R pour hautbois d'amour dans le vol. 131. La forme primitive du concert BWV 1054 est le concert pour violon BWV 1042, vol. 125). Bach ne s'est apparemment soumis à aucune règle pour l'arrangement des voix solistes, et les nouvelles parties pour clavecin ont souvent l'air improvisées – comme si Bach les avait puisées du réservoir – souvent utilisé à l'époque – des «transformations arbitraires». Cependant, la transcription fidèle de mouvements mélodiques peut également conférer à ces derniers un caractère différent: il n'est pas rare que sur le vio-

lon, une mesure 1/16 rende un son mélodique et doux, tandis que la même phrase musicale a un effet rythmique sur le clavier.

Chez Bach, le concert en ré mineur pour clavecin BWV 1052 fait partie des œuvres les plus surprenantes parmi les compositions de ce genre. Ce concert nous est parvenu, en plus de la version autographe écrite vers 1738, dans une version qui avait été écrite environ quatre ans auparavant par le fils cadet de Bach, Carl Philipp Emanuel (avec une partie soliste qui fut toutefois ajoutée plus tard). On ne sait pas à quel instrument la partie soliste était destinée à l'origine. Cependant, les questions concernant la création et la transmission de l'œuvre ne sont pas aussi fondamentales que les énigmes concernant l'aspect stylistique du concert en ré mineur. Ces énigmes réussirent à faire douter de l'authenticité de l'œuvre, bien que l'on ne puisse imaginer aucun contemporain de Bach capable d'écrire un morceau d'une telle expression lapidaire – avec son thème d'ouverture exécuté en harmonie avec l'ensemble, puis s'emparant petit à petit dans un effort unique (pour lequel il nécessite pour ainsi dire la participation simultanée de tous les instruments) de l'espace sonore mis à sa disposition, comme s'il devait combattre des résistances démoniaques (le «Don Giovanni» de Mozart commence aussi en ré mineur). De plus, au cours du premier mouvement, l'instrument soliste établit des tensions harmoniques qui, arrivées à leur paroxysme d'intensité, coupent net toute action contrapunctique. Par ailleurs, dans des passages de ce genre, il est clair que la partie soliste était à l'origine destinée au vio-

lon. Le deuxième mouvement est une série de variations sur un modèle de basse qui se répète inlassablement (basse obstinée). L'expression étonnamment grave et austère de l'œuvre ne disparaît pas non plus complètement dans le troisième mouvement. Un modèle de rythme simple et presque toujours constant fait avancer l'action toujours plus loin et après les mouvements précédents, on peut concevoir cette musique comme l'expression d'un »pourtant« rétif et amer. Bach a repris de la version originale disparue les deux premiers mouvements dans la cantate »C'est par beaucoup de tribulations que nous entrons dans le royaume de Dieu« BWV 146 (vol. 45, probablement vers 1726) et le troisième mouvement dans la cantate »J'ai mis ma confiance« BWV 188 (vol. 57, probablement vers 1728), en destinant la partie soliste à un orgue; il incorpora même une partie chorale supplémentaire dans le mouvement lent. En 1839, après la parution de la première édition des partitions du concert en ré mineur pour clavecin, Robert Schumann écrivait: »Le concert est un très grand chef-d'œuvre; la fin du premier mouvement en particulier est d'une verve comparable à celle du finale de la première symphonie en ré mineur de Beethoven. Ce qu'a dit Zelter reste vrai: »ce cantor de Leipzig est une incroyable apparition divine.«

Dans le cas du **concert en mi majeur pour clavecin BWV 1053**, la version la plus ancienne, qui date de 1726, nous a également été léguée sous la forme de mouvements de cantates avec orgue (qui était de rigueur à l'époque). Ainsi, le premier mouvement ouvre la cantate soliste »Que Dieu seul ait mon

cœur« BWV 169 (vol. 51), le deuxième mouvement apparaissant comme aria comprenant une partie alto supplémentaire incorporée (»Que tu meures en moi, monde«). Enfin, le troisième mouvement se situe au début de la cantate de dialogue »Je vais à ta recherche plein d'espoir« BWV 49 (vol. 17), où la couleur sonore est rehaussée par un hautbois d'amour. Dans la version d'origine disparue sur laquelle se basent aussi bien les mouvements de cantate que le concert en mi majeur pour clavecin, le hautbois d'amour pourrait avoir été prévu comme instrument seul (d'après l'étendue sonore). Le premier mouvement, énergique, se développe à partir d'un thème au début très longtemps récitatif basé sur une mesure 1/16, pour faire preuve ensuite d'autant plus clairement d'un élan décidé et accorder une grande place à la virtuosité. Bach conçoit le deuxième mouvement dans le style d'une sicilienne, dans laquelle le type de mouvement de danse, simple à l'origine et caractérisé par un mouvement à 12/8 sur un rythme balancé, évolue en un mouvement extrêmement expressif. Même si l'on retrouve dans d'autres œuvres de Bach ou de ses contemporains la sicilienne comme lamento, ce mouvement en do dièse mineur du concert pour clavecin compte sans aucun doute parmi les morceaux les plus denses et les plus accomplis de son genre. Le thème tutti acclamant du troisième mouvement est rehaussé, plein d'élan, après un modèle de base rythmé souvent répété. Ce n'est que dans les parties solistes que le thème fait l'objet de différenciations et de contrastes, voire qu'il est remis en question de manière chromatique.

Dans le premier mouvement du concert en ré majeur pour clavecin BWV 1054, tiré du célèbre concert en mi majeur pour violon BWV 1042, la troisième partie est identique à la première. La partie centrale revêt un caractère d'exécution. Un triple accord qui ressort nettement et dont les sons sont réduits dans la version pour clavecin par rapport à la version pour violon et munis de pauses suivantes, caractérise le thème principal d'où ressort un long mouvement musical résolument dynamique. L'adagio, quant à lui, repose sur une basse obstinée. Cette fois-ci, Bach joue avec la différenciation de surfaces sonores en utilisant toutes les cordes, au-dessus desquelles s'élève la voix soliste avec des figures passionnées. Dans le rondo final très rapide, le refrain (mesure 1/16) est exécuté cinq fois en tutti. Entre les refrains, le soliste a l'occasion de mettre en évidence sa virtuosité. À chacune des quatre parties solistes, la rapidité et le fractionnement de la structure du mouvement augmentent, si bien que le refrain final donne l'impression d'un soulagement après une tension extrême.

*

L'enregistrement se base sur la nouvelle édition Bach (NBA VII/4). Nous tenons à remercier la maison d'édition Bärenreiter-Verlag, notamment Madame Bettina Schwemer qui a mis à notre disposition la partition avant l'impression du volume.

Robert Levin

Études chez Louis Martin, Stefan Wolpe et Nadia Boulanger. Dirige à la demande de Rudolf Serkin le service de théorie musicale du Curtis-Institute of Music de Philadelphie. Est nommé en 1989 à l'école supérieure de musique de Freiburg, part en 1993 pour la Harvard University Cambridge/Mass. Robert Levin est mondialement reconnu en tant que soliste; il se produit partout en Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Asie, non seulement avec des spécialistes de la pratique historique d'exécution, comme John Eliot Gardiner ou Christopher Hogwood, mais aussi avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Simon Rattle ou Bernard Haitink. Ses enregistrements avec des concerts de Wolfgang Amadeus Mozart ont fait sensation. Il improvise, selon la pratique ancienne, les cadences des concertos pour clavecin aussi bien en concert que lors d'enregistrements sur disque. En 1991, l'année de Mozart, il élabore pour la Internationale Bachakademie Stuttgart une nouvelle instrumentalisation et un nouvel achèvement du «Requiem» de Wolfgang Amadeus Mozart. Pour l'Édition Bachakademie, cet artiste d'exception enregistre tous les concerts de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des instruments dans les concerts pour deux (vol. 129), pour trois et quatre clavecins (vol. 130) et se consacre en tant que soliste aux suites anglaises BWV 806-811 (vol. 113) ainsi qu'aux deux volumes du Clavier bien tempéré (vol. 116 & 117), qu'il enregistrera sur plusieurs instruments à clavier.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le « discours sonore » baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la « Schwäbische Alb », afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa « Gächingen Kantorei » ; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune en-

semble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des « Vêpres de Marie » de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande : « Litany » de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du « Lazare » de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le « Requiem de la Réconciliation », une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et « Credo » de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. « Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres », est son credo. Pour cette raison, la « Internationale Bachakademie Stuttgart » fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le « Goethe-Institut de la musique ». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutscher Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la »Passion selon St. Matthieu« de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le »Grand Prix du Disque«.

Michael Märker
Conciertos de Bach para clavicémbalo
BWV 1052 – 1054

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el nuevo género del concierto para solista, que suele relacionarse sobre todo con el nombre de Antonio Vivaldi, data de la época anterior a 1710 cuando aquél se dedicaba a copiar obras decisivas de Albinoni o de Telemann. Algunos años después, hacia 1713/14, dio un paso adelante al realizar arreglos de conciertos para órgano o para clavicémbalo de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello así como del Príncipe Juan Ernesto de Sajonia-Weimar (EDITION BACHAKADEMIE vol. 95, 111). De todas formas solo podemos hacer conjeturas sobre la fecha en que se inició Bach en la composición de sus propios conciertos: si fue todavía en Weimar o esperó hasta Köthen (a partir de 1717). Aún así, lo que puede demostrarse con seguridad es que los seis Conciertos de Brandemburgo, cuya partitura de dedicación data del año 1721, se inscriben en la época en que fue director de la Orquesta de Köthen.

Lo cierto es que la mayoría de los conciertos para solista de Bach son testimonios de composiciones musicales que dejan constancia de una actividad artística con la que evidentemente se compensó en parte el cantor de Santo Tomás de las diferencias que le enfrentaban contra las autoridades civiles y eclesiásticas de Leipzig: en el año 1729 tomó posesión, tras una precedente colaboración esporádica, de la dirección del Collegium musicum de estudiantes universitarios fundado casi treinta años an-

tes por Telemann. Ciertamente ignoramos detalles sobre las fechas de interpretación de los conciertos. Pero todo apunta a que se interpretaron en los años 1730, dependiendo de la estación del año de que se tratase, en la cafetería de Zimmermann situada en la calle Katharinenstraße, o en el jardín de la cafetería de Zimmermann situado ante la puerta de Grimm. Una atracción tan estimulante del negocio le vino de perlas al cafetero Gottfried Zimmermann. También resultó para Bach y para sus músicos estudiantes una fuente de ingresos adicional sumamente apreciada. Pero sobre todo, lo importante es que en ello pudo ver realizada, independientemente de las reglamentaciones establecidas por las autoridades, su ambición artística abrigada a lo largo de muchos años. Con las músicas de cafetería del siglo XIX y XX no eran comparables estas ofertas toda vez que en contraposición a ellas aquí sólo se representaba y experimentaba raras veces un acerbo musical novedoso o configurado según el gusto italiano, que (todavía) no parecía oportuno en las iglesias. Esto podrían ser primordialmente cantatas o conciertos profanos.

De los conciertos de Bach para solista sólo existen algunos en dos versiones: como conciertos para violín y como conciertos para clavicémbalo. De este hecho se ha deducido que también aquellos conciertos de los que solo se nos ha transmitido una versión para clavicémbalo podrían basarse en antecedentes extraviados para violín o para otro instrumento melódico. De esta forma la investigación musical reconstruía en las décadas pasadas varias de estas formas primitivas a las que siempre queda ad-

herido en todo caso un resto de especulación. Es grande la tentación de enriquecer por esta vía nuestro repertorio de conciertos con otras obras añadidas. Muchas veces desde la forma de conducir la voz del solo en la versión legada se llega a la conclusión del modo del instrumento de solista originalmente empleado. Por ejemplo las figuras de violas que con rapidez ondulan de un lado a otro en grandes intervalos de iguales dimensiones sugieren el violín o al menos un instrumento de arco, pues en este caso se pueden presentar más fácilmente con un movimiento circular de la mano derecha en cambios regulares de cuerda que lo que permite un instrumento de aire. Pero también pueden tomarse puntos de apoyo de las rupturas de la línea temática en combinación con las limitaciones del volumen entre otras cosas.

También en el caso de los tres conciertos para clavicémbalo BWV 1052-1054, que pertenecen a la serie largamente conocida de las siete obras decisivas que se escribieron probablemente en torno a 1738, BWV 1052-1058, no se nos han transmitido en parte (BWV 1052/1053) o sí lo han hecho en otra (BWV 1054) los correspondientes conciertos que sirvieron de modelo para un instrumento melódico. (Para la Edition Bachakademie se recogen en el vol. 138 los conciertos BWV 1052R para violín y en el vol. 131 el concierto BWV 1053R para oboe d'amore. La forma precedente de BWV 1054 es el concierto para violín BWV 1042, vol. 125). Lo extraño a este respecto es que Bach no se sometiera a ninguna norma al reelaborar las voces para solistas; antes bien, los nuevos pasajes de clavicémbalo dan mu-

chas veces la impresión de estar improvisados – como si se hubieran tomado del depósito que entonces era habitual de «modificaciones arbitrarias». Pero también hubo procesos melódicos inalterados que pudieron conservarse con la transmisión de un carácter diferente: no es raro que suene melodioso y flexible un movimiento de corcheas de un violín, mientras que la misma sucesión tonal tiene un marcado acento impulsor en el clavicémbalo.

El Concierto para clavicémbalo en re menor BWV 1052 se cuenta entre las composiciones más asombrosas de Bach dentro de esta modalidad. Junto a la versión autógrafa que data de alrededor de 1738, se nos ha transmitido en una versión ya copiada unos cuatro años antes por el segundo hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel (aunque con un pasaje de solista posteriormente añadido). De esta forma se queda en penumbra la cobertura original del solo. Más importantes que la cuestión del origen y transmisión de la obra son sin duda los enigmas que presenta el concierto en re menor desde el punto de vista estilístico. Hasta han hecho dudar de la autenticidad de la obra pese a que resulte imposible imaginarse ningún coetáneo capaz de haber escrito una pieza de tan lapidaria fuerza expresiva. En él aparece primeramente el tema de entrada interpretado al unísono por todo el conjunto, debatiéndose en un esfuerzo sin parangón (para el que además se requiere la totalidad de los instrumentos) pieza a pieza, para apoderarse de todo el espacio tonal disponible, como si se estuviera peleando con resistencias demoníacas (también el «Don Giovanni» de Mozart comienza en re menor). Además, el instrumen-

to solista construye en el transcurso del primer movimiento unas tensiones armónicas que en el culmen de su intensidad sofocan en germen cualquier evento contrapuntual. En tales pasajes queda por lo demás especialmente evidente el origen de la parte dedicada al solo y a los violines. El segundo movimiento es una serie de variaciones sobre un modelo de bajo (basso ostinato) que se repite interminablemente. La extrañamente oscura y arisca configuración expresiva de la obra tampoco se supera del todo en el tercer movimiento. Un sencillo modelo de ritmo en gran medida uniforme no deja de fustigar permanentemente al hecho en sí y puede concebirse esta música, en concordancia con los movimientos precedentes, como expresión de un «sin embargo» desabrido y decepcionante. Bach tomó de la primitiva versión extraviada los dos primeros movimientos de la cantata titulada «A través de muchas aflicciones al Reino de Dios vamos» BWV 146 (vol. 45, supuestamente hacia 1726) y el tercer movimiento de la cantata titulada «He puesto mi confianza» BWV 188 (vol. 57, supuestamente hacia 1728). Para ello traspuso a un órgano la parte del solista; incluso llegó a componer en el movimiento lento una parte coral añadida. Robert Schumann escribió lo siguiente en 1839 después de la publicación de la primera edición de partituras del concierto para clavicémbalo en re menor: «Porque este concierto es la mayor obra maestra de una persona, y en concreto la terminación del primer movimiento de un impulso como el logrado por ejemplo por Beethoven al final de la primera sinfonía en re menor. Conserva su verdad lo que dice Zelter: «Este cantor de Leipzig es una inabarcable manifestación de la Divinidad».«

También en el caso del **Concierto para clavicémbalo en Mi mayor BWV 1053** la versión más antigua de las que se han conservado ha llegado a nosotros en forma de movimientos de cantata con órgano obligado, que datan del año 1726. De este modo, el primer movimiento inicia la cantata para solista «Solo Dios tendrá mi corazón» BWV 169 (vol. 51), y el segundo movimiento se presenta aquí en forma de aria con una parte de contralto adicionalmente compuesta e intercalada («Muere en mí, oh mundo»). Por último, el tercer movimiento aparece al comienzo de la cantata dialogada «Camino y busco con anhelo» BWV 49 (vol. 17) y se revalida acústicamente en ese punto con un oboe d'amore añadido. En la versión original extraviada, a la que se remonta tanto este movimiento de cantata como también el concierto para clavicémbalo en Mi mayor, podía haberse previsto el oboe d'amore como instrumento solista (tal puede deducirse de su envergadura tonal). El enérgico movimiento primero se desarrolla a partir de un tema que se expresa inicialmente de lleno en corcheas y que finalmente se abre camino con tanta mayor claridad hacia un gesto abierto, cediendo mucho espacio a la interpretación del virtuoso. Bach configura el movimiento con lentitud al estilo de un siciliano. Para ello, el tipo coreográfico originalmente parco que se caracteriza por un movimiento ondulante en compás de 12/8, se configura en un movimiento sumamente expresivo. Ciertamente el siciliano aparece también como elemento en otras obras de Bach o de sus contemporáneos, pero este movimiento en mi sostenido menor del concierto para clavicémbalo podría contarse entre las piezas más densas y maduras de su clase. El

tema aclamatorio tutti del tercer movimiento desprende un impulso total rigiéndose por un modelo básico de ritmo frecuentemente repetido. Es en los pasajes de solista donde se experimentan diferencias y contrastes o donde se ponen en tela de juicio simplemente a base de cromatismos.

En el primer movimiento del **Concierto para clavicémbalo en Re mayor BWV 1054**, que se remite al famoso concierto para violín en Mi mayor BWV 1042, la tercera parte es idéntica a la primera. La parte central tiene carácter ejecutorio. Mediante un trío claramente rebajado cuyas notas se acortan en la versión para clavicémbalo en contraste con la versión para violín y quedan equipadas de sucesivas pausas, el tema principal aparece bien marcado, y a partir de él se desarrolla un gesto musical más prolongado que se encaja con audacia. El adagio vuelve a basarse en un bajo ostinato. Esta vez Bach trabaja para ello con la diferenciación de planos acústicos utilizando los tutti de instrumentos de arco. Sobre ellos destaca la voz de solista con figuraciones que se desplazan apasionadamente. En el equilibrado rondó final se interpreta cinco veces con el tutti el estribillo de dieciséis compases. En sus intermedios, el solista tiene la oportunidad de exhibir sus facultades de artista virtuoso. Con cada uno de las cuatro secciones para solista, va en aumento la velocidad y la fragmentación del movimiento, de manera que el estribillo final da la impresión de una liberación después de la máxima tensión.

*

Este ejercicio sigue a la Nueva Edición de Bach (NBA VII/4). Expresamos nuestro agradecimiento a la Editorial Bärenreiter y a la Dr^a. Bettina Schwemer que ha puesto a nuestro alcance el texto de la partitura incluso antes de la impresión del volumen.

Robert Levin

estudió con Louis Martin, Stefan Wolpe y Nadia Boulanger. Por invitación de Rudolf Serkin dirigió el Departamento de Teoría de la Música del Curtis-Institute of Music de Filadelfia. En 1989 fue llamado al Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en 1993 pasó a la Harvard University Cambridge/Mass. Como solista goza de prestigio internacional. Recorre toda Europa, Norteamérica, Australia y Asia, unas veces con especialistas en prácticas de interpretación histórica como John Eliot Gardiner o Christopher Hogwood, y otras con Directores como Claudio Abbado, Simon Rattle o Bernard Haitink. Hicieron furor sus ejercicios con conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart. Las cadencias en conciertos para piano son improvisadas por él básicamente tanto en el concierto como en los ejercicios grabados en discos, siguiendo la forma de actuación antigua. En el año de Mozart de 1991, Robert Levin elaboró por encargo de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart una nueva instrumentación y acabado del »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Este artista excepcional graba para la Edition Bachakademie todos los conciertos para clavicémbalo (vol. 127 & 128) y toca uno de los instrumentos en conciertos

para dos (vol. 129) y para tres y cuatro clavicémbalos (vol. 130), consagrándose como solista a las suites inglesas BWV 806–811 (vol. 113) así como a ambos volúmenes del Piano bien templado (vol. 116 & 117) que se ejercitará en diferentes instrumentos de teclado.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la «sonoridad» del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la «Schwäbische Alb», para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro exis-

tente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su «Gächinger Kantorei». Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las «Marienvesper» de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: «Litany» de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de «Lázaro» de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el «Réquiem de la reconciliación», una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 «Credo» de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible». Por eso, a menudo, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fundada por

Rilling en 1981 es denominada como el »Instituto Goethe de la Música«. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmonica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmonica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmonica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó

Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Vol. 128

Cembalokonzerte

Harpsichord Concertos

BWV 1055-1058

Musik- und Klangregie / Producer / Directeur de l'enregistrement / Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur / Sound engineer / Ingénieur du son / Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahme / Recording / Enregistrement / Grabación:
12./13. Mai, Stadthalle Leonberg
18./19. Mai, Stadthalle Sindelfingen

Einführungstext / Programme notes / Texte de présentation / Textos introductorios:
Dr. Michael Märker

Redaktion / Editor / Rédaction / Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Cembalokonzerte
Harpsichord Concertos
Concertos pour clavecin
Conciertos para clave

BWV 1055 – 1058

Robert Levin

Cembalo / Harpsichord / Clavecin / Clave

Martin Christian Schmidt, nach/after/après/según Gottfried Silbermann, um 1740

BWV 1057: nach/after/après/según Johann Heinrich Gräbner, Dresden 1739

Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling

Concerto A-Dur / A Major / la majeur / La mayor BWV 1055		13:17
Allegro	1	4:05
Larghetto	2	4:58
Allegro ma non tanto	3	4:16

Concerto f-Moll / F Minor / fa mineur / fa menor BWV 1056		9:18
(ohne Bezeichnung)	4	3:06
Largo	5	2:43
Presto	6	3:29

Concerto F-Dur / F Major / fa majeur / Fa mayor BWV 1057		15:16
(ohne Bezeichnung)	7	7:12
Andante	8	3:03
Allegro assai	9	5:01

Concerto g-Moll / G Minor / sol mineur / sol menor BWV 1058		13:02
(ohne Bezeichnung)	10	3:38
Andante	11	5:40
Allegro assai	12	3:44

Total Time:	50:53
-------------	-------

Michael Märker
Johann Sebastian Bachs Cembalokonzerte
 BWV 1055-1058

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 95, 111). Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte (Vol. 126), deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Aufführungsdaten für die Konzerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den

1730er Jahren je nach Jahreszeit in Zimmermanns Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grimmaischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hochwillkommen. Vor allem aber konnte er hier unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte und als Cembalokonzerte. Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten (Vol. 131, 138). So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher Urformen, mit denen allerdings stets ein Rest von Spekulation verbunden bleibt. Die Versuchung ist groß, auf diesem Wege unser Konzertrepertoire um weitere Werke zu bereichern. Oft läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten Version auf die Art des ursprüng-

lich eingesetzten Soloinstrumenten schließen. Beispielsweise deuten Bariolagefiguren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben.

Auch im Falle der vier Cembalokonzerte BWV 1055-1058, die zu der seit langem bekannten Reihe der wohl um 1738 niedergeschriebenen sieben einschlägigen Werke BWV 1052-1058 gehören, sind die jeweiligen Vorlage-Konzerte für ein Melodieinstrument zum Teil nicht (BWV 1055/1056) und zum Teil eindeutig (BWV 1057/58) überliefert. Dabei fällt auf, daß Bach sich für die Umarbeitung der Solostimmen keinen Regeln unterworfen hat; vielmehr wirken die neuen Cembalopartien häufig wie improvisiert – als ob aus dem damals üblichen Reservoir »willkürlicher Veränderungen« geschöpft worden sei. Aber auch unveränderte melodische Abläufe konnten mit der Übertragung einen anderen Charakter erhalten: Nicht selten klingt eine Sechzehntelbewegung einer Violine melodios und geschmeidig, während dieselbe Tonfolge auf dem Cembalo motorisch geprägt wirkt.

Das Cembalokonzert A-Dur BWV 1055 geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Konzert für Oboe d'amore in A-Dur zurück, das möglicher-

weise schon im Zusammenhang mit einem Besuch des Komponisten im August 1721 in der »Reuß-Plauischen« Residenz Schleiz entstanden war. Dort kannte man seinerzeit bereits die Oboe d'amore, die sich gerade erst zu verbreiten begann. Angesichts des regelmäßigen Aufbaus des ersten Satzes aus periodischen Einheiten von zwei, vier und acht Takten (einem Verfahren, das eigentlich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts weithin üblich wurde) erscheint das Werk besonders »modern«. Ansonsten hinterläßt der Satz zuweilen den Eindruck, als habe Bach den Tonusumfang der brandneuen Oboe d'amore immer wieder nach beiden Seiten ausloten wollen. Als zweiter Satz schließt sich ein weit ausschwingendes Siciliano mit subtiler Kontrapunktik an. Und in den periodisch gebauten Tuttiabschnitten des menuettartigen dritten Satzes entfacht Bach ein Feuerwerk rauschender Tiraden. Gleichwohl geht der Komponist in den Soloabschnitten auch mit ausdrucksvollen Melodien beinahe verschwenderisch um, so daß der Satz als Ganzes ein Stück französischer Tanzsatz-Tradition widerspiegelt.

Komplizierter dürfte die Vorgeschichte des Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056 gewesen sein. Seine Urform bildete offenkundig ein Violinkonzert in g-Moll mit einem anderen, nicht mehr zweifelhaft frei zu identifizierenden Mittelsatz. Der langsame Satz unseres Cembalokonzerts allerdings liegt zusätzlich als einleitende Sinfonia zur Kantate »Ich stehe mit einem Fuß im Grabe« BWV 156 vor (Vol. 48), die wahrscheinlich im Januar 1729 entstand. Dort übernimmt eine Oboe den (für das spätere Cembalokonzert vielgestaltig auskolorierten) Solo-

part über den regelmäßig hingetupften Streicherakorden. Bei den Ecksätzen dagegen spricht nichts gegen eine Vorlage mit Solovioline. Vor dem Hintergrund des auffällig stampfenden Gestus in den Ritornellen des ersten Satzes gewinnen dessen Soloabschnitte mit ihren nahezu ununterbrochenen schnellen Triolenbewegungen eine besondere Leichtigkeit. Für das Hauptthema des Schlußsatzes ist charakteristisch, daß es mehrfach metrisch »gegen den Strich gebürstet« wird, so daß der Satz immer wieder wechselnde Bewegungsimpulse erhält.

Das spätestens 1721 entstandene Brandenburgische Konzert Nr. 4 G-Dur BWV 1049 bildete die Vorlage für das **Cembalokonzert F-Dur BWV 1057**. Beide Werke sind streng genommen keine »reinen« Solokonzerte, denn Bach verwirklicht hier die Idee, zwischen dem Solisten und dem begleitenden Ensemble mit zwei Blockflöten eine weitere Klanggruppe anzuordnen. Zwar könnte man das Cembalo (bzw. im Brandenburgischen Konzert die Violine) und die Blockflöten als Teile eines Concertinos, also einer Solistengruppe im Sinne des Concerto grosso deuten. Die virtuose Qualität des Cembaloparts übersteigt jedoch die der Blockflötenpartien so deutlich, daß das Werk wohl eher als Solokonzert mit einer aufwertenden zusätzlichen strukturellen und klanglichen Schicht zu verstehen ist und damit als besonders eigenwilliges Beispiel für Bachs Konzertkunst gelten kann. Der erste Satz wirkt durch die in ihrer Bewegung pendelnden Flöten verspielt; jedoch werden dem Cembalo teilweise Passagen von ähnlich halsbrecherischer Schnelligkeit wie im berühmten Bran-

denburgischen Konzert Nr. 5 abverlangt. Ständige Echoeffekte der drei exponierten Instrumente sowie kadenzähnliche Tiraden der ersten Flöte charakterisieren den zweiten Satz. Der Schlußsatz projiziert Konzert- und Fugensatz gleichsam ineinander, indem die Tuttiabschnitte als Fugendurchführungen und die konzertanten Soloabschnitte als Zwischenspiele der Fuge angelegt sind. Nicht nur, daß Bach mit diesem Werk die gerade etablierte Konzertform unter dem Aspekt der Besetzung individualisiert; er verschweift sie im Finale also auch noch mit dem Fugenprinzip, das dem Konzertprinzip eigentlich diametral gegenübersteht. So unverwechselbar kann sich die Kraft seines immensen schöpferischen Überschusses äußern.

Am Beispiel des ersten Satzes aus dem **Cembalokonzert g-Moll BWV 1058**, dem das bekannte Violinkonzert a-Moll BWV 1041 (Vol. 125) zugrunde liegt, läßt sich die Allgemeingültigkeit der landläufigen Faustregel, wonach Dur-Tonarten heitere und Moll-Tonarten gedämpftere, wenn nicht gar traurige Ausdruckswerte assoziieren, sehr schön widerlegen. Dieser Moll-Satz nämlich strahlt eine überaus mitreißende Zuversicht und Zielstrebigkeit aus. Das motivische Material des ausgedehnten Themas erscheint im Satzverlauf in wechselnden Kombinationen und wird teilweise zum Zwecke systematisch angelegter Steigerungen separiert. Für das Andante benutzt Bach die Technik des Basso ostinato. Eine bestimmte, in diesem Fall durch ihre Tonrepetitionen insistierend wirkende Baß-Figur wiederholt sich also im Laufe des Satzes immer wieder. Gegenstand der Veränderung sind dabei insbeson-

dere die harmonischen Bezüge. Dazu begnügen sich die anderen Tutti-Streicher weitgehend mit regelmäßig hingetupften Stützzakorden. Der Solist kann sich vor diesem Hintergrund mit ausschwingenden Triolenfiguren frei entfalten. Im schnellen Finalsatz fallen vor allem die violingerechte Bariolagenfiguren der Solopartie auf. Ihr raffinierter klanglicher Effekt, der mit der Violine durch regelmäßigen Wechsel zwischen einem tieferen Ton auf der (leer gestrichenen) höchsten Saite und einem höheren Ton auf der nächsttieferen Saite in kurzen Abständen erzeugt wird, kann sich freilich bei der Darstellung durch ein Cembalo nicht entfalten.

Robert Levin

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadia Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1989 wurde er an die Musikhochschule in Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University Cambridge/Mass. Als Solist genießt er internationale Anerkennung. Er tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf, sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Simon Rattle oder Bernard Haitink. Furore machten seine Einspielun-

gen mit Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts. Kadenzen in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert. Im Mozartjahr 1991 erarbeitete Robert Levin im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Fertigstellung des »Requiem« von Wolfgang Amadeus Mozart. Für die Edition Bachakademie nimmt der Ausnahmekünstler alle Konzerte Bachs für ein Cembalo (Vol. 127 & 128) auf, spielt jeweils eines der Instrumente bei den Konzerten für zwei (Vol. 129) sowie drei und vier Cembali (Vol. 130) und widmet sich als Solist den Englischen Suiten BWV 806 – 811 (Vol. 113) sowie beiden Bänden des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116 & 117), das er auf verschiedenen Tasteninstrumenten einspielt.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Bach-Collegium Stuttgart**Blockflöte / Recorder / Flûte douce / Flauta**
(BWV 1057)Ulrike Vom Hagen-Achtzehnter
Ursula Oberle**Violine / Violin / Violon / Violin I**Daniel Gigelberger
Mathias Hochweber (BWV 1055 & 1056)
Christina Eychmüller (BWV 1057)
Odile Biard (BWV 1058)
Gerd-Uwe Klein**Violine / Violin / Violon / Violin II**Thomas Gehring
Michael Horn
Gotelind Himmeler**Viola**Wolfgang Berg
Nancy Sullivan**Violoncello / Violoncelle / Violoncello**

Michael Groß

Kontrabaß / Double bass / Contrebasse /
Contrabajo

Albert Michael Locher

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vervollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht

er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande sowie in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel

Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Michael Märker

Bach's Harpsichord Concertos BWV 1055 – 1058

It was some time before 1710 that Johann Sebastian Bach first encountered the genre of the solo concerto recently made popular by the likes of Antonio Vivaldi, while copying works of this sort composed by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713-14, he went one step further by arranging concertos composed by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello and Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar for organ or harpsichord (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111). When Bach began to compose concertos of his own, however – whether in Weimar or not until he was in Köthen (from 1717 on) – remains a matter of conjecture. We can be certain that he composed at least the six Brandenburg Concertos (Vol. 126) while he was Court Kapellmeister in Köthen, since scores bearing the dedication have survived from the year 1721.

Most of Bach's solo concertos, on the other hand, give evidence of artistic composition which obviously compensated Bach for his quarrels with Leipzig's municipal and ecclesiastical authorities: after having been for some time sporadically involved in the Collegium Musicum, an ensemble of students founded nearly three decades previously by Telemann, he took over its direction in 1729. Although we have no detailed dates of performance for these concertos, everything points to a date in the 1730's, either in Zimmermann's Coffee House in Katharinenstrasse or in Zimmermann's Coffee Garden in front of the Grimmaischer Gate, de-

pending on the season. Gottfried Zimmermann, the proprietor of the coffee house, was glad to have an attraction of this nature to enhance his profits. Bach and his students were also glad to have an additional source of income. Above all else, however, this enabled him to pursue his artistic ambitions free of the control of supervisory authorities for quite a long time. These performances have nothing in common with the coffee-house music of the nineteenth and twentieth centuries, since new styles or pieces in the Italian fashion seemingly considered (as yet) inappropriate for church performance were not infrequently presented and rehearsed here. These could have consisted primarily of secular cantatas or concertos.

A number of Bach's concertos have survived in two versions: one for violin and one for harpsichord. This gave rise to the idea that those concertos only extant in a version for harpsichord could also be based on lost versions for violin or another melody instrument (Vol. 131, 138). Hence music historians have reconstructed a number of such original versions in years past, although these will ever remain at least in part speculative. It is a great temptation to enrich our repertoire of concertos in this way. Often, the melodic lines of the solo voice in the surviving version offers clues to the original solo instrument. For instance, bariolages oscillating rapidly back and forth at regular intervals could point to a violin or at least a string instrument, since a circular movement of the right hand regularly changing strings can be presented here more easily than, say, on a wind instrument. Other clues can

also be found in interruptions of the thematic line in conjunction with limitations on the range, as well as other, similar aspects.

Of the four harpsichord concertos BWV 1055-1058, which are part of the well-known series of seven such works BWV 1052-1058 probably written around 1738, two have survived in original versions for another melody instrument (BWV 1057 and 1058), while two have not (BWV 1055 and 1056). It is remarkable that Bach kept to no rules when rearranging the solo part; instead, the new harpsichord parts often seem to be improvised – as if the stock of »arbitrary changes« common at the time had been exhausted. However, unchanged melodic passages were able to take on a different character in the course of transcription: not infrequently, a sixteenth-note (semiquaver) passage delivered on the violin appears smooth and melodious, while the same series of notes on a harpsichord takes on a kinetic quality.

The **Harpsichord Concerto in A Major BWV 1055** is most probably a revision of a concerto for oboe d'amore in A major, perhaps composed as early as Bach's visit to the »Reuß-Plauische« Schleiz Residence in August of 1721. The oboe d'amore was already known there at the time, although it was otherwise only beginning to enjoy widespread popularity. In view of the regular structure of the first movement, consisting of periodic units of two, four and eight bars (a technique which only became common around the mid-eighteenth century), the work appears especially »modern«. The rest of the

movement occasionally gives the impression that Bach was attempting to test the range of the brand-new oboe d'amore at both ends. The ensuing second movement is a swaying siciliano marked by subtle counterpoint. In the periodically structured tutti sections of the minuet-like third movement, Bach sets off a veritable fireworks of sumptuous tirades. Notwithstanding, the composer endows the second movement so lavishly with expressive melodic lines in the solo sections that the movement as a whole ends up reflecting a bit of French dance tradition.

The prehistory of the **Harpsichord Concerto in F Minor BWV 1056** is likely to have been more complicated. Its original version was obviously a violin concerto in G minor with a different middle movement which can no longer be identified with certainty. The slow movement of our harpsichord concerto, however, also exists in the form of the introductory *sinfonia* to the cantata »Ich steh mit einem Fuß im Grabe« (»I stand with one foot in the grave now«) BWV 156 (Vol. 48), probably written in January of 1729. Here, an oboe plays the solo part (later provided with a variety of ornamentation for the harpsichord version) above the regularly accented chords in the strings. With respect to the first and last movements, however, there is nothing that would preclude a violin having originally been the solo instrument. Against the hammering gesture so conspicuous in the background of the *ritornelli* in the first movement, the solo sections gain a special buoyant quality from their almost unbroken strings of triplets. The prime char-

acteristic of the main theme of the final movement is the fact that it often goes »against the grain« of the meter, thereby changing the movement's direction of motion over and over again.

The Brandenburg Concerto No. 4 in G Major BWV 1049, written in 1721 at the latest, serves as the model for the **Harpsichord Concerto in F Major BWV 1057**. Neither of these works is a »pure« solo concerto in the strict sense of the term, since Bach here hits upon the idea of inserting another instrumental group, consisting of two recorders, between the solo instrument and the accompanying ensemble. Although it would be quite possible to interpret the harpsichord (or the violin in the Brandenburg Concerto) and the recorders as being parts of a concertino, that is, a group of soloists as found in the concerto grosso, the virtuosity of the harpsichord part so surpasses that of the recorder parts that the work must be understood as a solo concerto enhanced by an additional structural and musical stratum. This makes it an especially original example of the artistry inherent in Bach's concertos. The first movement makes a playful impression due to the swaying motion of the flutes; however, the harpsichord must in some cases master passages at the same breakneck speed as those in the famous Brandenburg Concerto No. 5. Ongoing echo effects by the three most prominent instruments and cadence-like tirades by the first flute characterize the second movement. The final movement is, in a manner of speaking, the fusion of a concerto movement and a fugue, whereby the tutti sections are contrived as the fugue's expositions and the concertante solo sections

as its episodes. In this work, Bach not only imbues the recently established concerto form with his own individual instrumentation, he also welds it to the principle of the fugue in the finale, which is diametrically opposed to the principle governing the concerto. So unmistakably can the force of this composer's immense creativity find expression.

The first movement of the **Harpsichord Concerto in G Minor BWV 1058**, on which the well-known Violin Concerto in A Minor BWV 1041 (Vol. 125) is based, is a very apt contradiction of the common assumption that major keys tend to be cheerful and minor keys sad, or at least more subdued. This minor setting exudes an irresistible spirit of confidence and determination. The motifs of the protracted theme appear in alternating combinations in the course of the movement, and are in part divided up to create a systematic intensification. In the andante, Bach uses the basso ostinato technique. A specific bass figure, consisting in this case very insistent, repeated notes, appears again and again in the course of the movement. The object of these changes is particularly related to the setting's harmonic relationships. The other tutti strings content themselves largely with providing support in the form of regularly accented chords. Against this background, the soloist can give free rein to the swaying triplet figures. In the brisk final movement, the bariolages in the solo part are especially remarkable. The subtle effect of having the violin alternate rapidly between a lower note on the (open) highest string and a higher note on the lower string cannot, of course, be reproduced on a harpsichord.

Robert Levin

Studied under Louis Martin, Stefan Wolpe and Nadia Boulanger. He was invited by Rudolf Serkin to become director of the Department in the Theory of Music of the Curtis-Institute of Music in Philadelphia. In 1989 he was appointed to a post at the College of Music (Musikhochschule) in Freiburg, and in 1993 he switched to Harvard University Cambridge/Mass. He enjoys international recognition as a soloist. He performs throughout the whole of Europe, North America, Australia and Asia, both with specialists in historical performing practices such as John Eliot Gardiner or Christopher Hogwood and also with conductors like Claudio Abbado, Simon Rattle or Bernard Haitink. His recordings of concertos by Wolfgang Amadeus Mozart caused a sensation. As a rule, he improvises cadenzas in clavier concertos during concerts and also during recordings, in accordance with old practices. During the 1991 Mozart Year Robert Levin was commissioned by the International Bachakademie Stuttgart to work on a new orchestration and finish for Wolfgang Amadeus Mozart's »Requiem«. For the EDITION BACHAKADEMIE this exceptional artist has recorded all of Bach's concertos for one harpsichord (vol. 127 & 128), plays one of the instruments in terms of the concertos for two (vol. 129) three and four harpsichords (Vol. 130) respectively, and is involved as a soloist for the English Suites BWV 806 – 811 (vol. 113) and for both volumes of the Well-tempered Clavier (vol. 116 & 117), which he will record on different keyboard instruments.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of free-lance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächingen Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his

young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the

Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998. On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: a complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

Michael Märker
Les concerts pour clavecin de Bach
BWV 1055-1058

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le genre nouveau du concerto de soliste qui est associé en particulier au nom de Antonio Vivaldi, date de l'époque d'avant 1710 lorsqu'il copia des œuvres analogues de Albinoni ou de Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il alla encore plus loin et adapta pour l'orgue ou le clavecin des Concertos de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro et Benedetto Marcello ainsi que du Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111). Néanmoins, nous ne pouvons que présumer de la date de composition de ses propres Concertos – que ce soit encore à Weimar ou seulement à Köthen (à partir de 1717). Seuls les six Concertos Brandebourgeois (Vol. 126) dont la dédicace sur la partition indique l'année 1721, documentent ainsi avec certitude leur création à l'époque à laquelle le maître de chapelle de la cour était à Köthen.

La plupart des Concertos de solistes de Bach sont par contre, au niveau de la composition, des témoins d'une activité artistique qui dédramatisait quelque peu, semble-t-il, le cantor de St Thomas des querelles qu'il avait avec les consistoires de la ville et de l'église. En effet, en 1729, Bach reprit la direction du Collegium musicum formé d'étudiants et fondé par Telemann quelques trois décennies auparavant et qu'il connaissait par ailleurs pour avoir pratiqué sporadiquement des remplacements. Nous ne connaissons certes pas de dates précises d'exécution des concer-

tos. Mais tout porte à croire qu'ils ont été exécutés dans les années 1730, suivant les saisons, dans le café Zimmermann de la rue Sainte Catherine ou dans les jardins du café Zimmermann devant la Porte de Grimma, hors des murs. Le succès de Bach permit au cafetier Gottfried Zimmermann d'empocher de substantielles recettes. Cette source de revenus supplémentaire était également la bienvenue pour Bach et ses étudiants musiciens. Avant tout Bach avait là la possibilité de réaliser ses ambitions artistiques durant une période relativement longue sans subir la réglementation de ses supérieurs. On ne peut pas comparer ces exécutions avec les musiques de café du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, car on y présentait et testait souvent des musiques modernes ou arrangées au goût italien, musiques qui ne semblaient pas (encore) très indiquées dans les églises. Ceci pouvait être surtout des cantates profanes ou des concertos.

Il existe quelques concertos pour un seul instrument de Bach en deux versions : une version pour violon et une version pour clavecin. On en a déduit que même les concertos dont une seule version pour clavecin avait été retransmise, pouvaient avoir comme modèle une partition disparue aujourd'hui et qui aura été écrite pour violon ou pour un autre instrument mélodique (Vol. 131, 138). C'est ainsi que la recherche musicale a reconstitué dans les décennies passées plusieurs formes premières, à cette réserve près que cela reste toujours du niveau de la spéculation. Il est ainsi difficile de ne pas succomber à la tentation d'enrichir de la sorte notre répertoire de concertos en y ajoutant ces œuvres théoriquement disparues.

Il est souvent possible de retrouver le type d'instrument soliste utilisé à l'origine en observant la conduite des registres solistes de la version retransmise. Nous en avons un exemple dans les figurations jouées en bariolages qui font alterner à grande vitesse des notes jouées avec un doigt appuyé et une corde à vide sur de longs intervalles réguliers. En effet elles présagent le violon ou du moins un instrument à corde, car ces figurations peuvent être jouées sur cet instrument plus facilement en déplaçant la main droite en mouvement de rotation en alternant régulièrement les cordes que sur un instrument à vent par exemple. Les ruptures de la ligne thématique en liaison avec des limitations de l'ampleur peuvent être aussi des indices supplémentaires.

Dans le cas des quatre Concertos pour clavecin BWV 1055-1058 qui font partie de la série connue depuis longtemps des sept œuvres analogues écrites en 1738, BWV 1052-1058, sont des concertos ayant servi de modèles pour un instrument mélodique, en partie non retransmis (BWV 1055/1056) et en partie retransmis avec certitude (BWV 1057/58). Le fait que Bach ne se soit soumis à aucune règle lors du remaniement des registres solistes, ne passe pas inaperçu ; bien plus les nouvelles parties pour clavecin donnent souvent l'effet d'improvisation – comme si l'on avait puisé dans le réservoir habituel à l'époque des « modifications à l'arbitraire ». Mais on pouvait également conserver des développements mélodiques sans les modifier tout en leur conférant un autre caractère : un mouvement de doubles croches d'un violon est souvent mélodieux et

souple alors que la même suite de sons fait l'effet ronflant d'un moteur sur le clavecin.

Le Concerto pour clavecin en la majeur BWV 1055 renvoie très certainement à un concerto pour hautbois d'amour en la majeur qui avait été probablement composé à l'occasion d'une visite du compositeur au mois d'août 1721 à la Résidence « Reuß-Plauisch » de Schleiz. On y connaissait déjà le hautbois d'amour qui commençait à se répandre. L'œuvre paraît particulièrement « moderne » en raison de la structure régulière du premier mouvement composé d'unités périodiques de deux, quatre et huit mesures (un procédé qui ne fut habituellement employé que vers le milieu du XVIII^{ème} siècle). Pour le reste, le mouvement donne parfois l'impression que Bach avait voulu sonder l'ampleur de tonalité du hautbois d'amour flambant neuf sous ses divers aspects. Le deuxième mouvement qui suit, est une sicilienne aux larges oscillations et au contrepoint subtil. Enfin Bach déclenche un feu d'artifice formé de magnifiques tirades en passages de tutti insérés périodiquement dans le troisième mouvement du type menuet. Néanmoins le compositeur fait preuve d'une grande prodigalité en mélodies expressives dans les passages solo de sorte que le mouvement reflète dans son ensemble un fragment de la tradition française au niveau de la phrase de danse.

Les antécédents du Concerto pour clavecin en fa mineur BWV 1056 sont nettement plus compliqués. La forme première avait été, semble-t-il, un concerto pour violon en sol mineur avec un autre

mouvement central qu'il n'est plus possible d'identifier avec certitude. Pourtant le mouvement lent de notre Concerto pour clavecin se retrouve sous forme de sinfonie introductive dans la Cantate »J'ai déjà un pied dans la tombe« BWV 156 (Vol. 48) qui fut créée probablement en janvier 1729. La partie soliste y est jouée par un hautbois (partie qui sera colorée sous multiples formes dans le concerto pour clavecin ultérieur) sur les accords des cordes régulièrement pincées. Quant aux mouvements extrêmes, tout porte à croire qu'il y avait une forme première avec des violons solistes. Les passages en solo gagnent en légèreté grâce à leurs triolets rapides presque ininterrompus devant la gestique nettement piaffante que l'on trouve dans les ritournelles du premier mouvement. La caractéristique du thème principal du mouvement final est »un jeu métrique à rebrousse poil« à multiples facettes, ce qui donne au mouvement des impulsions se modifiant perpétuellement.

Le Concerto Brandebourgeois n° 4 en sol majeur BWV 1049 créé au plus tard en 1721 est la forme première du **Concerto pour clavecin en fa majeur BWV 1057**. À vrai dire, les deux œuvres ne sont pas des concertos de solistes «dans le sens pur du mot», car Bach aligne ici un autre groupe tonal entre les solistes et l'ensemble d'accompagnement en ajoutant deux flûtes à bec. Certes on pourrait considérer le clavecin (respectivement les violons dans le Concert Brandebourgeois) et les flûtes à bec comme éléments d'un Concertino, donc comme groupe de solistes dans le sens du Concerto grosso. Cependant la qualité virtuose de la partie de clavecin dé-

passé d'une manière si nette les parties des flûtes à bec qu'il faut considérer l'œuvre plutôt comme Concerto pour soliste enrichi d'une strate au niveau structurel et tonal augmentant la qualité d'ensemble et qu'il est un exemple du caractère spécial des Concertos de Bach. Les flûtes au mouvement oscillant donne une couleur enjouée au premier mouvement ; cependant dans certains passages, le clavecin doit jouer partiellement à une vitesse périlleuse, semblable à celle du célèbre Concerto Brandebourgeois n° 5. Les effets artistiques en échos continuels des trois instruments de premier ordre ainsi que les tirades de la première flûte, sous forme de cadences, caractérisent le deuxième mouvement. Le mouvement final projette, pour ainsi dire, la phrase concertante et la phrase fuguée l'une dans l'autre laissant les passages de tutti jouer le rôle de développements de fugue et les passages de soliste concertant celui de divertissements de fugue. Grâce à cette œuvre, Bach donne à cette forme de concerto qui vient de s'établir, non seulement un caractère individuel en ce qui concerne l'effectif mais, dans le mouvement final, il fait fusionner le principe de la fugue au principe concertant qui sont, en réalité, diamétralement opposés. La force de son immense production créatrice trouve ici une expression d'exception.

L'exemple que donne le premier mouvement du **Concerto pour clavecin en sol mineur BWV 1058**, construit sur le Concerto pour violon en la mineur bien connu BWV 1041 (Vol. 125), permet de réfuter la valeur universelle de la règle courante qui dit que les tonalités majeures permettent d'associer des

images sereines et les tonalités mineures des ambiances tamisées, oui même empreintes de tristesse. En effet ce mouvement en mineur répand une confiance et une détermination d'une très grande force. Les motifs du thème élargi apparaissent tout au long du mouvement en combinaisons alternées et sont partiellement séparés du reste, intensifiant ainsi l'ensemble. Bach utilise la technique du basso ostinato pour l'andante. Une certaine figuration de basse, faisant un effet insistant dans ce cas par ses répétitions de sons, se répète donc tout au long du mouvement. Ce sont surtout les rapports harmoniques qui subissent des modifications. Les autres cordes du tutti se contentent ainsi en grande partie de jouer des accords de support pincés avec régularité. Sur cet arrière-fond, l'instrument soliste est ainsi en mesure de s'épanouir librement en produisant des triolets aux larges oscillations. Dans le mouvement final rapide, les figurations en barilages adaptées au violon de la partie soliste ne passent pas inaperçues. Le clavecin n'est pas en mesure de reproduire les effets sonores raffinés, produits par les violons en une alternance régulière et en intervalles succincts, jouant entre un ton plus bas sur la corde la plus haute (à vide) et un ton plus élevé sur la corde basse voisine.

Robert Levin

Études chez Louis Martin, Stefan Wolpe et Nadia Boulanger. Dirige à la demande de Rudolf Serkin le service de théorie musicale du Curtis-Institute of Music de Philadelphie. Est nommé en 1989 à l'école supérieure de musique de Freiburg, part en 1993 pour la Harvard University Cambridge/Mass. Robert Levin est mondialement reconnu en tant que soliste; il se produit partout en Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Asie, non seulement avec des spécialistes de la pratique historique d'exécution, comme John Eliot Gardiner ou Christopher Hogwood, mais aussi avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Simon Rattle ou Bernard Haitink. Ses enregistrements avec des concerts de Wolfgang Amadeus Mozart ont fait sensation. Il improvise, selon la pratique ancienne, les cadences des concertos pour clavecin aussi bien en concert que lors d'enregistrements sur disque. En 1991, l'année de Mozart, il élabore pour la Internationale Bachakademie Stuttgart une nouvelle instrumentalisation et un nouvel achèvement du »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE, cet artiste d'exception enregistre tous les concerts de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des instruments dans les concerts pour deux (vol. 129), pour trois et quatre clavecins (vol. 130) et se consacre en tant que soliste aux suites anglaises BWV 806 – 811 (vol. 113) ainsi qu'aux deux volumes du Clavier bien tempéré (vol. 116 & 117), qu'il enregistrera sur plusieurs instruments à clavier.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le « discours sonore » baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la « Schwäbische Alb », afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa « Gächinger Kantorei » ; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des « Vêpres de Marie » de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande : « Litany » de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du « Lazare » de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le « Requiem de la Réconciliation », une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et « Credo » de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de

faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. »Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres«, est son credo. Pour cette raison, la »Internationale Bachakademie Stuttgart« fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le »Goethe-Institut de la musique«. Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre. C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israël Philharmonic Orchestra, les orchestres

symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutscher Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la »Passion selon St. Matthieu« de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le »Grand Prix du Disque«.

Michael Märker
Conciertos de Bach para clavicémbalo
BWV 1055-1058

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el joven género del concierto para solista, especialmente vinculado al nombre de Antonio Vivaldi, data de la época anterior a 1710, en que copió obras indiscutibles de Albinoni o de Telemann. Algunos años después, en torno a 1713/14, avanzó un paso más al reelaborar conciertos para órgano o clavicémbalo de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello, así como del Príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111). De todos modos únicamente podemos hacer conjeturas sobre la fecha en que Bach comenzó la composición de algunos conciertos, y en concreto sobre si lo hizo cuando aún se hallaba en Weimar o a partir de su época en Köthen (desde 1717). No obstante, podemos situar con seguridad en la época en que fue director de orquesta de Köthen los seis conciertos de Brandeburgo (Vol. 126), cuya partitura dedicada tiene su origen en 1721.

La mayoría de los conciertos para solo de Bach son a su vez testimonios de una actividad artística que al parecer vino a resarcir en cierta medida al cantor de Santo Tomás de sus enfrentamientos con las autoridades municipales y eclesiásticas de Leipzig: en el año 1729, después de alguna colaboración esporádica, se hizo cargo de la dirección del Collegium musicum universitario que había fundado Telemann casi tres decenios antes. Ciertamente desconocemos detalles de las fechas en que se interpretaron

los conciertos. Pero todo apunta a que se compusieron en los años 1730, después de la temporada transcurrida en la cafetería de Zimmermann ubicada en la Katharinenstraße o en los jardines de la cafetería de Zimmermann situada junto a la puerta de Grimm. Al cafetero Gottfried Zimmermann le vino de perlas este atractivo que en gran medida aumentaría sus ingresos. También favoreció a Bach y a sus músicos universitarios esta fuente de ingresos adicionales. Pero lo importante fue que gracias a esta actividad pudo realizar durante una larga temporada sus ambiciones artísticas independientemente de la normativa impuesta por las autoridades superiores. Estas aportaciones no eran comparables con los músicos de cafetería de los siglos XIX y XX, ya que, en contraposición a ellos, muchas veces se presentaba y se experimentaba en este caso un acervo musical novedoso o alineado al gusto italiano, que (todavía) no parecía oportuno interpretar en las iglesias. Y pudo estar compuesto insuperablemente de conciertos o cantatas profanas.

De los conciertos de Bach para solo hay algunos que se presentan en dos versiones: como conciertos para violín y como conciertos para clavicémbalo. De esto se ha deducido que también aquellos conciertos de los que solamente se nos ha legado una versión para clavicémbalo, podrían basarse en antecedentes desaparecidos para violín o para algún otro instrumento melódico (Vol. 131, 138). Así, la investigación musical ha reconstruido en los últimos decenios varias obras primitivas de esta naturaleza, a las que siempre quedará vinculado en todo caso un cierto remanente de especulación. Es muy

fuerte la tentación de enriquecer con otras obras nuestro repertorio de conciertos siguiendo esta vía. Frecuentemente se ha establecido una vinculación directa entre la conducción de la voz solista de la versión que se nos ha transmitido y el tipo de instrumento solista que se empleó en un principio. Por ejemplo, las figuras de mescolanza que pendulean rápidamente a uno y otro lado en grandes intervalos uniformes hacen clara referencia a la viola o, por lo menos, a un instrumento de arco, ya que en ellos se pueden representar más fácilmente que por ejemplo en un instrumento de aire con un movimiento circular de la mano derecha cambiando periódicamente de cuerda. Pero también podemos tener puntos de referencia en los quiebras de la línea temática en conexión con las restricciones del volumen global, entre otras cosas.

Igualmente en el caso de los cuatro conciertos para clavicémbalo BWV 1055-1058, que integran la serie tanto tiempo conocida de las siete obras indiscutibles que quizá se escribieron en torno a 1738, catalogadas como BWV 1052-1058, hay unas en las que no han sido transmitidos (BWV 1055/1056) los correspondientes conciertos primigenios para instrumento melódico y otras en que inequívocamente sí se han transmitido dichos antecedentes (BWV 1057/58). En este hecho llama la atención que Bach no se sometiera a regla alguna al reelaborar las voces de solo; antes al contrario, las partes nuevas para clavicémbalo dan muchas veces la impresión de haber sido improvisadas, como si se hubieran extraído de la reserva entonces habitual de «variaciones arbitrarias». Pero también los procesos melódicos

exentos de cambio pudieron adquirir otro carácter distinto a lo largo de su transmisión: no es raro que un movimiento de corcheas ejecutado por un violín suene melodioso y elástico, mientras que la misma sucesión tonal genere en el clavicémbalo una impresión notablemente impulsora.

El Concierto para clavicémbalo en La mayor BWV 1055 se remonta con gran verosimilitud a un concierto para oboe d'amore en La mayor que posiblemente tuviera ya su origen en relación con una visita girada por el compositor en agosto de 1721 a la «regia y plauística» residencia de Schleiz. Allí se conocía ya en su tiempo el oboe d'amore, que empezó a difundirse a partir de entonces. A la vista de la estructura regular del primer movimiento, compuesto de unidades periódicas de dos, cuatro y ocho compases (procedimiento que propiamente no se hizo habitual hasta mediados del siglo XVIII), la obra da la impresión de ser extraordinariamente «moderna». Por lo demás, este movimiento deja a veces tras de sí la sensación de que Bach hubiera querido sondear permanentemente a ambos lados la envergadura tonal del flamante oboe d'amore. Como segundo movimiento se añade un siciliano muy vibrante con sutil técnica de contrapunto. Y en los fragmentos tutti de estructura periódica incluidos en el tercer movimiento a modo de minuetto, despliega Bach unos fuegos de artificio de energías tiradas. Casi igual de pródigamente se comporta el compositor en los fragmentos de solo, incluso con expresivas melodías, de modo que el movimiento en su conjunto refleja una pieza extraída de la tradición coreográfica francesa.

Más complicada puede que fuese la prehistoria del **Concierto para clavicémbalo en fa menor BWV 1056**. Su forma primitiva se remonta al parecer a un concierto para violín en sol menor con otro movimiento central que ya no podía identificarse de manera inequívoca. No obstante, el lento movimiento de nuestro concierto para clavicémbalo aparece además como sinfonía introductoria a la cantata «Estoy con un pie en la tumba» BWV 156 (Vol. 48), que probablemente tuvo su origen en enero de 1729. Ahí aparece un oboe (tornasolado con múltiples tonalidades para el posterior concierto para clavicémbalo) asumiendo la parte del solo mediante acordes regularmente insinuados. En cambio, en los movimientos extremos no hay nada que avale un antecedente con solo de violín. Sobre el trasfondo del gesto estridentemente reiterado en los ritornelos del primer movimiento, sus fragmentos de solo adquieren una levedad extraordinaria con sus casi ininterrumpidos impulsos de rápidos triolos. En relación con el tema principal del movimiento final es característico el hecho de que en múltiples ocasiones «se repase a contrapelo» métricamente, de forma que el movimiento adquiere permanentemente unos impulsos dinamizadores alternativos.

El concierto de Brandeburgo número 4 en Sol mayor BWV 1049, que tuvo su origen a más tardar en 1721, constituyó el antecedente del **Concierto para clavicémbalo en Fa-mayor BWV 1057**. Ninguna de ambas obras es en sentido estricto un concierto «puramente» para solista, ya que Bach lleva aquí a la práctica la idea de disponer otro grupo acústico entre el solo y el conjunto acompañatorio con dos

flautas dulces. Es cierto que se puede interpretar el clavicémbalo (o bien el violín en el caso del concierto de Brandeburgo) y las flautas dulces como partes de un concertino, es decir, de un grupo de solos en el sentido del concierto grosso. Sin embargo, la virtuosa calidad de la parte dedicada al clavicémbalo supera tan claramente a la calidad de los fragmentos dedicados a flautas dulces, que la obra debe entenderse más bien como concierto para solista con una capa adicional de mayor valor estructural y acústico, por lo que debe considerarse como ejemplo recalcitrante del arte concertista de Bach. El primer movimiento produce un efecto juguetón gracias a las flautas que pendulean en su dinámica; sin embargo, se piden en parte al clavicémbalo algunos pasajes de rapidez tan trepidante como la del famoso concierto de Brandeburgo número 5. Unos efectos de eco permanentes en los tres instrumentos expuestos, así como unas tiradas de cadencia similar por parte de la flauta primera, son características del movimiento segundo. El movimiento final proyecta inmediatamente entre sí el movimiento de concierto y de fuga al colocar los fragmentos tutti como realizaciones de la idea de fuga, mientras que los fragmentos concertantes para solista se presentan como movimientos para los intervalos entre fuga y fuga. Y no es que Bach individualice con esta obra la forma de concierto precisamente establecida bajo el aspecto de la cobertura; en el final deja también adherida esta forma con el principio de la fuga que se encuentra propiamente en el extremo diametralmente opuesto al principio del concierto. Así de inconfundible puede llegar a manifestarse la fuerza de su inmensa exuberancia creativa.

En el ejemplo del primer movimiento del **Concierto para clavicémbalo en sol menor BWV 1058**, en cuyo origen se encuentra el conocido concierto para violín en la menor BWV 1041 (Vol. 125), se puede reflejar muy bellamente la general validez de la divulgada verdad tangible según la cual los tonos mayores van asociados a valores expresivos alegres mientras que los tonos menores se asignan a valores expresivos atenuados si no plenamente tristes. Porque este movimiento en tono menor irradia una confianza y una certeza tremendamente arrolladoras. El material de motivos de este prolongado tema, aparece en el desarrollo del movimiento en combinaciones alternas y se separa en parte con el fin de producir unas evoluciones crecientes sistemáticamente ubicadas. Para el andante utiliza Bach la técnica del bajo ostinato. Es decir, que en este caso se repite continuamente a lo largo del movimiento una determinada figura de bajo que tiene efecto insistente debido a sus repeticiones tonales. Aquí forman el objeto de la variación especialmente las referencias armónicas. Para ello, los demás instrumentos de arco tutti se contentan ampliamente con acordes de apoyo regularmente insinuados. El solo se puede desarrollar sobre este trasfondo con vibrantes figuras de triolos. En el rápido movimiento final llaman la atención sobre todo las figuras de mescolanza adecuadas al violín en la parte del solo. Su refinado efecto acústico, que se genera en cortos intervalos con el violín mediante un cambio periódico entre un tono más profundo en la cuerda más alta (tocada al aire) y un tono superior en la cuerda que sigue en profundidad, no se puede desplegar evidentemente en la interpretación realizada por un clavicémbalo.

Robert Levin

estudió con Louis Martin, Stefan Wolpe y Nadia Boulanger. Por invitación de Rudolf Serkin dirigió el Departamento de Teoría de la Música del Curtis-Institute of Music de Filadelfia. En 1989 fue llamado al Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en 1993 pasó a la Harvard University Cambridge/Mass. Como solista goza de prestigio internacional. Recorre toda Europa, Norteamérica, Australia y Asia, unas veces con especialistas en prácticas de interpretación histórica como John Eliot Gardiner o Christopher Hogwood, y otras con Directores como Claudio Abbado, Simon Rattle o Bernard Haitink. Hicieron furor sus ejercicios con conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart. Las cadencias en conciertos para piano son improvisadas por él básicamente tanto en el concierto como en los ejercicios grabados en discos, siguiendo la forma de actuación antigua. En el año de Mozart de 1991, Robert Levin elaboró por encargo de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart una nueva instrumentación y acabado del »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Este artista excepcional graba para la Edition Bachakademie todos los conciertos para clavicémbalo (vol. 127 & 128) y toca uno de los instrumentos en conciertos para dos (vol. 129) y para tres y cuatro clavicémbalos (vol. 130), consagrándose como solista a las suites inglesas BWV 806 – 811 (vol. 113) así como a ambos volúmenes del Piano bien templado (vol. 116 & 117) que se ejercitará en diferentes instrumentos de teclado.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la «sonoridad» del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la «Schwäbische Alb», para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su «Gächinger Kantorei». Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su jo-

ven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las «Marienvesper» de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: «Litany» de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de «Lázaro» de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el «Réquiem de la reconciliación», una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 «Credo» de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible.» Por eso, a menudo, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fundada por Rilling en 1981 es denominada como el «Instituto Goethe de la Música». Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmonica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmonica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmonica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Vol. 129

Cembalokonzerte

Harpsichord Concertos

BWV 1060-1062, 1061a

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Karen Wilson

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:
Don Harder

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:
Eckhard Steiger

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
July 1999, Hult Center for the Performing Arts, Eugene, Oregon

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Dr. Michael Märker

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Konzerte für zwei Cembali
The Concertos for two Harpsichords
Les Concertos pour deux clavecins
Los Conciertos para dos claves

BWV 1060 – 1062, 1061a

Robert Levin & Jeffrey Kahane
Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

Oregon Bach Festival Chamber Orchestra
Helmuth Rilling

Concerto c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor BWV 1060		12:19
Allegro	1	4:38
Largo ovvero Adagio	2	4:18
Allegro	3	3:23

Concerto C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 1061a		16:13
(ohne Bezeichnung)	4	7:02
Adagio	5	3:59
Vivace	6	5:12

Concerto c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor BWV 1062		13:11
(ohne Bezeichnung)	7	3:37
Andante e piano	8	5:16
Allegro assai	9	4:18

Concerto C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 1061		16:02
(ohne Bezeichnung)	10	6:49
Adagio	11	3:53
Vivace	12	5:20

Total Time:		57:45
--------------------	--	-------

Concerto
Allegro.

Cembalo certato *2^{da} Violon. Bach.*



Konzert c-Moll
BWV 1060

Michael Märker
Johann Sebastian Bach, Cembalokonzerte
 BWV 1060-1062

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete (EDITION BACH-AKADEMIE, Vol. 95, 111). Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte, deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Aufführungsdaten für die Konzerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den

1730er Jahren je nach Jahreszeit in Zimmermanns Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grimmaischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche, umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hochwillkommen. Vor allem aber konnte er hier, unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden, seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte und als Cembalokonzerte. Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten. So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher Urformen, mit denen allerdings stets ein Rest von Spekulation verbunden bleibt. Die Versuchung ist groß, auf diesem Wege unser Konzertrepertoire um weitere Werke zu bereichern. Oft läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten Version auf die Art des ursprünglich eingesetzten Solo-

instruments schließen. Beispielsweise deuten Bariolage-Figuren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben.

Auch im Falle der beiden Cembalokonzerte BWV 1060 und BWV 1062 sind die jeweiligen Vorlage-Konzerte für zwei Melodieinstrumente zum Teil nicht (BWV 1060) und zum Teil eindeutig (BWV 1043) überliefert. (Das mutmaßliche Urbild für BWV 1060, ein Konzert für Oboe, Violine, Streicher und basso continuo wurde als BWV 1060R rekonstruiert und erscheint im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE auf Vol. 131. Das Violinkonzert BWV 1043 ist in Vol. 125 enthalten.) Insgesamt fällt auf, daß Bach sich für die Umarbeitung der Solostimmen keinen Regeln unterworfen hat; vielmehr wirken die neuen Cembalopartien häufig wie improvisiert – als ob aus dem damals üblichen Reservoir »willkürlicher Veränderungen« geschöpft worden sei. Aber auch unveränderte melodische Abläufe konnten mit der Übertragung einen anderen Charakter erhalten: Nicht selten klingt eine Sechzehntelbewegung einer Violine melodios und geschmeidig, während dieselbe Tonfolge auf dem Cembalo motorisch geprägt wirkt.

Dem **Doppelkonzert für zwei Cembali c-Moll BWV 1060** liegt eine der ältesten Konzertkompositionen Bachs zugrunde: das Doppelkonzert für Violine und Oboe c-Moll BWV 1060R. Der Komponist verzichtet hier darauf, typisch violinistische Figurationen aus dem ersten Solopart auch dem zweiten Solopart zuzuweisen, obwohl das Prinzip der Gleichberechtigung beider Stimmen gewahrt bleibt. Gegenüber dem agitierenden Gestus der Ritornelle im Eingangssatz des Werkes bringen die Soloabschnitte mit den beiden Cembali spielerische Entspannung. Im langsamen Satz finden die Soloinstrumente zu einem Dialog mit fugierten Gestaltungselementen. Dabei halten sich die Streicher zunächst mit ihrer gezupften Begleitung zurück, bevor sie den Höhepunkt des Satzes durch den Übergang zu gestrichenen Akkorden unterstreichen. Den Beschluß des Werkes bildet ein draufgängerischer, spielfreudiger Kehraus.

Anders als die Konzerte BWV 1060 und 1062 ging das **Doppelkonzert für zwei Cembali C-Dur BWV 1061**, das nur in Abschriften aus der Zeit nach Bachs Tod überliefert ist, nicht aus einem Konzert für zwei Melodieinstrumente, Streicher und Basso continuo, sondern aus einem um 1732/35 niedergeschriebenen unbegleiteten Konzert für zwei Cembali (**BWV 1061a**) hervor. Die musikalische Substanz konzentriert sich damit im Falle der Vorlage BWV 1061a zwangsläufig ausschließlich und im Falle des um den Begleitsatz erweiterten Werkes BWV 1061 weitgehend auf die beiden Cembalopartien. Tatsächlich fällt im Unterschied zu anderen Konzerten Bachs auf, daß das Tutti-Ensemble hier eine thematisch eigenständige

Funktion gegenüber den Solisten vermissen läßt. Vielmehr beschränkt es sich auf selektive Klangverstärkung eines von den Cembali getragenen, scheinbar nicht zu bremsenden musikalischen Flusses, der sowohl die Ritornelle als auch die »eigentlichen« Soloabschnitte beherrscht. Besonders im ersten Satz entfaltet Bach ein majestätisches Wechselspiel zwischen den konzertierenden Solopartien. Der zweite Satz – ein versonnen schwebendes Siciliano – bleibt auch in der erweiterten Werkfassung BWV 1061 unbegleitet. Den Schluß des Werkes bildet eine Fuge, deren ausgedehntes, im Grunde unsangliches Thema eine erstaunliche Energie freisetzt und das Werk glanzvoll ausklingen läßt.

Beim Doppelkonzert für zwei Cembali c-Moll BWV 1062 – es geht auf das berühmte Doppelkonzert für zwei Violinen d-Moll BWV 1043 zurück – wirkt neben der Konzertform auch die reiche Triosonatentradition der Barockzeit als Impuls: Sowohl der Tutti-Solo-Kontrast als auch das Wechselspiel zweier gleichberechtigter Oberstimmen auf der Grundlage eines Basso continuo sind für die Strukturbildung unverzichtbar. Allerdings läßt Bach mit diesem Werk (mit der zugrunde liegenden Violinfassung noch mehr als mit der Cembalifassung) im Grunde alle Vorbilder weit hinter sich. Die kraftvolle, melodisch ausgreifende Zuversicht des ersten Satzes, die unvergleichliche Innigkeit, mit der sich die beiden Solostimmen gleichsam umschlingen, im zweiten Satz und den triumphalen Jubel des dritten Satzes wird man in dieser Kombination und Ausdrucksfülle in der gesamten Konzertliteratur kaum ein zweites Mal finden.

Robert Levin

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadia Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1986 wurde er an die Musikhochschule in Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University Cambridge/Mass. Als Solist genießt er internationale Anerkennung. Er tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie Sir John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle oder Bernard Haitink. Furore machten seine Einspielungen mit Konzerten Ludwig van Beethovens und Wolfgang Amadeus Mozarts. Kadenzen in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert. Im Mozartjahr 1991 erarbeitete Robert Levin im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Fertigstellung des »Requiem« von Wolfgang Amadeus Mozart. Für die EDITION BACHAKADEMIE nimmt der Ausnahmekünstler alle Konzerte Bachs für ein Cembalo (Vol. 127 & 128) auf, spielt jeweils eines der Instrumente bei den Konzerten für zwei (Vol. 129) sowie drei und vier Cembali (Vol. 130) und widmet sich als Solist den Englischen Suiten BWV 806 – 811 (Vol. 113) sowie beiden Bänden des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116 & 117), das er auf verschiedenen Tasteninstrumenten einspielen wird.

Jeffrey Kahane

ist als Pianist und Dirigent ein gerne gesehener Partner bei Orchestern wie New York und Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, Chicago und San Francisco Symphony, der Academy of St. Martin-in-the-Fields sowie beim Israel Philharmonic Orchestra. Er studierte in San Francisco bei Howard Weisel und Jakob Gimpel, gewann eine Medaille beim Van Cliburn-Wettbewerb 1981 sowie, neben anderen Auszeichnungen, den ersten Preis des Rubinstein-Wettbewerbes 1983. Im gleichen Jahr debütierte er in der New Yorker Carnegie Hall; seit her gibt er Recitals in den großen amerikanischen Musikzentren und bei Festivals wie dem Oregon Bach Festival, Mostly Mozart und den Londoner Proms. Zu Jeffrey Kahanes Kammermusikpartnern gehören Künstler wie Yo-Yo Ma. Zu seinen CD-Aufnahmen zählen auch Einspielungen von Werken des 20. Jahrhunderts von Paul Schoenfield, George Gershwin, Richard Strauss und Leonard Bernstein. Er ist Musikdirektor der Santa Rosa Symphony und des Los Angeles Chamber Orchestra. Mit Helmuth Rilling verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit, die auch zu Konzertreisen nach Europa führte. Jeffrey Kahane wirkt mit bei der Einspielung der Brandenburgischen Konzerte für die EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 126).

Orchester des Oregon Bach Festivals

umfaßt Instrumentalisten von amerikanischen und europäischen Orchestern sowie Mitglieder der Musikfakultät der Universität von Oregon. Im Kern ist das Orchester ein Kammerorchester. In dieser Besetzung spielt und produziert es das barocke Repertoire. Erweitert wird es für die große Sinfonik und Werke für Chor und Orchester. Die Aufnahmen von Bachs vier Orchestersuiten und den Brandenburgischen Konzerten unter Leitung von Helmuth Rilling haben dem Orchester viel Zustimmung von Seiten der Kritik eingebracht.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges,

hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marnesvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisow, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch einen Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belebrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Ausführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998. Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Michael Märker

Bach's Harpsichord Concertos BWV 1060 – 1062

Johann Sebastian Bach's first encounter with the young genre of solo concerto which is especially linked with the name of Antonio Vivaldi, dates from the period before 1710, when he copied relevant works by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713/14, he went a step further by adapting concertos by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello, and by Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar for organ or harpsichord (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95, 111). However, when Bach actually began composing a few concertos – whether he was still in Weimar, or not until he was in Köthen (from 1717) – is pure speculation. At any rate, there is probable definite proof that the six Brandenburg Concertos (Vol. 126) emanate from the period when Bach was musical director of the court in Köthen; the dedicated score was composed in 1721.

On the other hand, most of Bach's solo concertos are compositional evidence of artistic activity, which obviously somewhat compensated the Thomas organist and choirmaster for his squabbles with the municipal and ecclesiastical authorities in Leipzig: in 1729, after progressive sporadic collaboration, he took over as director of music and conductor at the student Collegium musicum, which had been founded almost three decades earlier by Telemann. Although we have no details of the performance dates of concerts, there is strong evidence to suggest that in the 1730s they per-

formed music in Zimmermann's Kaffeehaus in the Katharinenstraße or in Zimmermann's Kaffee-garten in front of the Grimmaisches Tor, depending on the time of year. This sales-boosting attraction came at a very opportune moment for the café owner Gottfried Zimmermann. The additional source of income was also extremely welcome to Bach and his music-making students. But above all, it was here that he was able to put into practice his artistic ambitions over a long period of time, despite and independent of the regulations and regimentation imposed by superior authorities. These performances were not comparable with 19th and 20th-century Kaffeehaus music, since contrary to the latter, it was frequently innovative musical items, or musical items arranged in the Italian style that were introduced and rehearsed here, apparently being not (yet) appropriate for churches. These could primarily have been secular cantatas or concertos.

Some of Bach's solo concertos exist in two versions – both as violin and harpsichord concertos. From this it can be deduced that concertos where only the harpsichord version has been handed down, could also be based on missing drafts for violin or other lead instrument. Thus over the past few decades, music research has reconstructed several of these original versions. Nevertheless, they will always invite slight speculation. It is very tempting to increase our repertoire of concertos with more works in this way. Often, the type of solo instrument originally used can be surmised from the way in which the solo voice is manipulated in the traditional version. For example, »Bario-

lagenfiguren«, which rapidly swing back and forth at big steady intervals, indicate the violin, or at least a string instrument, because they can be performed more easily with a circular movement of the hand and regular switching of strings than on a wind instrument. Clues can also be found in breaks in the thematic line, associated with constraints on ranges.

There is also some uncertainty surrounding the two concertos for harpsichord BWV 1060 and BWV 1062. While the original concerto of BWV 1060 for two melody instruments has clearly survived (BWV 1043), the same cannot be said of BWV 1060. (The presumed original form of BWV 1060, a concerto for oboe, violin, strings and basso continuo, has been reconstructed as BWV 1060R and appears on vol. 131 of the EDITON BACHAKADEMIE; the Concerto in D Minor for Two Violins, Strings and Basso Continuo BWV 1043 is found in vol. 125). On the whole, it is remarkable that Bach seems not to have adhered to any rules when revising the solo part; indeed, the harpsichord parts sound as if they are improvised – as if they draw on the reservoir of »arbitrary changes« common in that day and age. However, Bach occasionally gave even unaltered melodic passages a different character: not infrequently, a sixteenth (semiquaver) passage on a violin sounds smooth and melodious, while the same notes on a harpsichord make a rather mechanical impression.

The Concerto in C Minor for Two Harpsichords, Strings and Basso Continuo BWV 1060 is based on one of the oldest of Bach's concertos: the

Concerto for Violin and Oboe in C Minor BWV 1060R. Here, the composer forgoes assigning figurations typical of the violin to the second solo part, although he upholds the principle of equality between the two. The solo sections with the two harpsichords provide a playful respite which contrasts with the agitated gestures of the ritornelli in the first movement. The slow movement finds the solo instruments engaging in a dialogue crafted using elements of fugue. The plucked accompaniment of the strings keeps in the background at first, before emphasizing the movement's climax by switching to bowed chords. The finale of the work consists in a spirited, daredevil finish full of zest.

Unlike the concertos BWV 1060 and 1062, the Concerto in C Major for Two Harpsichords, Strings and Basso Continuo BWV 1061, which has only survived in copies made after Bach's death, is not an adaptation of a concerto for two melody instruments, strings and basso continuo, but was taken rather from a concerto for two unaccompanied harpsichords written around 1732-35 (BWV 1061a). The musical substance of the original BWV 1061a is thus perforce concentrated exclusively in the two harpsichord parts, and this largely holds for the accompanied work BWV 1061, as well. As a matter of fact, the tutti ensemble here is lacking a thematic function of its own as opposed to the soloists, a remarkable difference to other of Bach's concertos. Instead, it is limited to selectively reinforcing the apparently unstoppable stream of music coming from the harpsichords, which dominates both the ritornelli as well as the »actual« solo sec-

tions. In the first movement in particular, Bach unleashes a majestic alternation between the concertante solo parts. The second movement – a dreamily floating siciliano – is also left unaccompanied in the expanded version BWV 1061. The work concludes with a fugue whose extensive, essentially unsingable subject develops an astounding amount of energy and brings the concerto to a brilliant close.

Apart from the concerto form, the impetus of the **Concerto in C Minor for Two Harpsichords, Strings and Basso Continuo BWV 1062** – which goes back to the famous Concerto in D Minor for Two Violins, Strings and Basso Continuo BWV 1043 – is supplied by the rich tradition of the Baroque trio sonata: both the contrast between tutti and solo as well as the alternation of two equally important upper voices above a foundation provided by the basso continuo are indispensable to the structure of the piece. However, this work by Bach basically leaves all its models far behind (this applies to the original version for violin even more than to the version for harpsichord). The forceful, melodically wide-ranging assurance of the first movement, the inimitable intimacy with which the two solo voices embrace each other, as it were, in the second movement, and the triumphant exultation of the third movement are a combination whose expressiveness can hardly be matched by any other work in the whole of concerto literature.

Robert Levin

Studied under Louis Martin, Stefan Wolpe and Nadia Boulanger. He was invited by Rudolf Serkin to become director of the Department in the Theory of Music of the Curtis-Institute of Music in Philadelphia. In 1986 he was appointed to a post at the College of Music (Musikhochschule) in Freiburg, and in 1993 he switched to Harvard University Cambridge/Mass. He enjoys international recognition as a soloist. He performs throughout the whole of Europe, North America, Australia and Asia, both with specialists in historical performing practices such as Sir John Eliot Gardiner or Christopher Hogwood and also with conductors like, Sir Simon Rattle or Bernard Haitink. His recordings of concertos by Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart caused a sensation. As a rule, he improvises cadenzas in clavier concertos during concerts and also during recordings, in accordance with old practices. During the 1991 Mozart Year Robert Levin was commissioned by the International Bachakademie Stuttgart to work on a new orchestration and finish for Wolfgang Amadeus Mozart's »Requiem«. For the EDITION BACHAKADEMIE this exceptional artist has recorded all of Bach's concertos for one harpsichord (vol. 127 & 128), plays one of the instruments in terms of the concertos for two (vol. 129) three and four harpsichords (vol. 130) respectively, and is involved as a soloist for the English Suites BWV 806 – 811 (vol. 113) and for both volumes of the Well-tempered Clavier (vol. 116 & 117), which he will record on different keyboard instruments.

Jeffrey Kahane

As popular pianist and conductor, he guests frequently with orchestras like the New York and Los Angeles Philharmonic Orchestras, the Philadelphia Orchestra, the Chicago and San Francisco Symphony Orchestras, the Academy of St. Martin-in-the-Fields and the Israel Philharmonic Orchestra. He studied in San Francisco under Howard Weisel and Jakob Gimpel, was awarded a medal in the 1981 Van Cliburn Competition and other awards include first prize in the 1983 Rubinstein Competition. In the same year he made his debut at Carnegie Hall in New York. Since then he has given recitals in big American music centres and at Festivals like the Oregon Bach Festival, Mostly Mozart and the London Promenade Concerts. Jeffrey Kahane's chamber-music partners include artists like Yo-Yo Ma. His CD recordings also include recordings of 20th-century works by Paul Schoenfeld, George Gershwin, Richard Strauss and Leonard Bernstein. He is musical director of the Santa Rosa Symphony Orchestra and the Los Angeles Chamber Orchestra. He has collaborated on a long-term basis with Helmuth Rilling over many years and this link has also resulted in concert trips to Europe. Jeffrey Kahane played on the recording of the Brandenburg Concertos for the EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 126).

The Oregon Bach Festival Orchestra

includes instrumentalists from orchestras in the United States and Europe, as well as members from the music faculty, University of Oregon. The core orchestra, chamber in size, performs and records the Baroque repertoire and is the nucleus for all larger symphonic and choral/orchestral works. The Orchestra's recordings of Bach's Suites I-IV and the Brandenburg Concertos, under the direction of Helmuth Rilling, have been received with critical acclaim.

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers«

to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in making music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the

Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998. On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: a complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.



Konzert C-Dur,
BWV 1061a
Satz 1,
Takt 94b-111a

1704/1716

Michael Märker
Les concerts pour clavecin de Bach
 BWV 1060 – 1062

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le genre nouveau du concert pour instrument seul, que l'on associe en particulier au nom d'Antonio Vivaldi, date de la période d'avant 1710, lorsqu'il recopiait des œuvres d'Albinoni ou de Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il allait plus loin en arrangeant pour orgue ou pour clavecin des concerts de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro et Benedetto Marcello et du prince Johann Ernst de Saxe-Weimar (EDITION BACHAKADEMIE vol. 95, 111). Toutefois, on ne saurait dire avec exactitude quand Bach commença à composer ses propres concerts – à Weimar ou seulement à Köthen (à partir de 1717). Ce dont on est sûr, c'est qu'il composa pendant la période où il fut maître de chapelle à la cour de Köthen, les six Concerts brandebourgeois (vol. 126), dont la dédicace date de 1721.

Par contre, la plupart des concerts pour instrument seul de Bach témoignent d'une activité artistique qui, manifestement, consolait quelque peu le cantor de Saint-Thomas de ses disputes avec les autorités administratives et ecclésiastiques de la ville de Leipzig: en 1729, après une période de coopération sporadique, il prit la direction du collegium musicum qu'avait fondé Telemann presque trente ans auparavant. Même si aujourd'hui, on ne connaît pas de dates précises, tout porte à croire que dans les années 1730, les concerts étaient joués selon la saison à l'intérieur du café Zimmermann de la Ka-

tharinenstraße ou dans le jardin du café Zimmermann, devant la »Grimmaisches Tor«. Une telle attraction, qui venait tout à fait à propos pour le cafetier Gottfried Zimmermann, fut une source de revenus supplémentaire non seulement pour ce même Zimmermann, mais aussi pour Bach et pour ses musiciens étudiants. Mais ce fut surtout pour Bach l'occasion de réaliser pendant une longue période ses ambitions d'artiste, sans être contraint par les réglementations de quelque autorité que ce soit. Ces représentations ne peuvent cependant être comparées aux musiques que l'on jouait dans les cafés au XIX^e et au XX^e siècles, car contrairement à celles-ci, il n'était pas rare que l'on y présentât et testât un répertoire musical nouveau ou conçu selon le goût italien et considéré comme (encore) inadapté pour l'église. Il s'agissait essentiellement de cantates ou de concerts profanes.

Quelques-uns des concerts pour instrument seul de Bach existent en deux versions: comme concert pour violon et comme concert pour clavecin. On en a déduit qu'il se pourrait que les concerts dont seule la version pour clavecin nous est parvenue soient également basés sur des modèles disparus pour violon ou pour tout autre instrument mélodique. C'est ainsi que la recherche musicale a reconstruit au cours de ces dernières décennies plusieurs de ces formes initiales, sans toutefois que les spéculations aient complètement disparu. On serait vivement tenté d'enrichir de cette manière de quelques œuvres notre répertoire de concerts. Il est souvent possible, d'après la façon dont la voix soliste est guidée dans la version qui nous est léguée, de

déterminer la nature de l'instrument soliste utilisé à l'origine. Ainsi, des suites de bariolages rapides entre de grands intervalles constants laissent supposer un violon, ou au moins un instrument à cordes, car avec un mouvement de rotation de la main droite et un changement répété de corde, ils peuvent être plus facilement exécutés que sur un instrument à vent par exemple. Cependant, certains indices peuvent également être donnés par des changements dans la ligne thématique ainsi que des restrictions dans l'étendue.

Les concertos pour deux instruments mélodiques qui servirent de modèles aux deux concertos pour clavecins BWV 1060 et BWV 1062 ne sont pas du tout retransmis d'une part (BWV 1060) et d'autre part le sont sans conteste (BWV 1043). (La première version présumée de BWV 1060, un concerto pour hautbois, violon, cordes et basse continue a été reconstitué, porte le titre BWV 1060R et paraît dans le cadre de l'ÉDITION BACHAKADEMIE dans le Vol. 131. Le concerto pour violon BWV 1043 se trouve dans le Vol. 125.) Dans l'ensemble, on s'aperçoit que Bach ne s'était soumis à aucune règle lors du remaniement des voix solistes ; bien au contraire les nouvelles parties de clavecin ont souvent des allures d'improvisation – on a l'impression qu'il puisa dans le réservoir des »modifications arbitraires« qui étaient à cette époque de mise. Mais même le caractère des déroulements mélodiques inchangés fut modifié au moment de la transcription : il n'est pas rare qu'un mouvement de doubles croches joué par un violon produise un ton mélodieux et souple alors que la même suite de sons a des accents de mécanique sur le clavecin.

L'une des plus anciennes compositions de concerto de Bach se trouve à la base du **Double concerto pour deux clavecins en ut mineur BWV 1060** : le Double concerto pour violon et hautbois en ut mineur BWV 1060R. Le compositeur renonce ici à attribuer également à la deuxième partie soliste les figurations typiques des violons illustrant la première partie soliste, sans pourtant toucher au principe de l'équivalence des valeurs des deux voix. Les sections solistes des deux clavecins apportent une certaine détente dans le jeu par rapport à l'esprit agité de la ritournelle que l'on retrouve dans le mouvement introductif de l'œuvre. Dans le mouvement lent, les instruments solistes entrent en dialogue associant des éléments organiques fugués. Les cordes font tout d'abord preuve de retenue dans leur accompagnement pincé avant de mettre en relief le point culminant du mouvement par le passage aux accords frottés. Une dernière danse enjouée et dynamique achève l'œuvre.

À la différence des concertos BWV 1060 et 1062, le **Double concerto pour deux clavecins en ut majeur BWV 1061** qui ne nous est parvenu que sous forme de copies datant de l'époque après la mort de Bach, ne provient pas d'un concerto pour deux instruments mélodiques, le violon et la basse continue, mais d'un concerto pour deux clavecins (**BWV 1061a**) sans accompagnement et écrit vers 1732/35. La substance musicale ne se concentre ainsi dans le cas du modèle BWV 1061a inévitablement que sur les deux parties de clavecin et dans le cas de l'œuvre, élargi du mouvement d'accompagnement, BWV 1061 en large mesure sur ces deux parties. En réali-

té, on remarque à la différence des autres concertos de Bach que l'ensemble tutti ne remplit pas de fonction thématique autonome par rapport aux solistes. Au contraire, il se limite à renforcer de manière sélective le son d'un flux musical, porté par les clavecins et ne semblant jamais vouloir s'arrêter ; ce flux domine aussi bien la ritournelle que les sections solistes » à proprement dit«. Bach déploie surtout dans le premier mouvement un jeu alterné entre les parties solistes concertantes. Le deuxième mouvement – une Sicilienne aux allures méditatives – reste sans accompagnement même dans la version élargie BWV 1061. Une fugue dont le sujet, au fond non mélodieux, libère une énergie étonnante, achève l'œuvre avec brio.

En ce qui concerne le **Double concerto pour deux clavecins en ut mineur BWV 1062** – il renvoie au célèbre double concerto pour deux violons en ré mineur BWV 1043 – au-delà de la forme de concerto en elle-même, la riche tradition des sonates en trio de l'époque baroque joue le rôle d'impulsion : pour en élaborer la structure, on ne peut pas renoncer au contraste soliste-tutti tout comme au jeu alterné de deux voix supérieures de valeur égale sur le fondement d'une basse continue. Néanmoins Bach, avec cette œuvre, (avec la version pour violon qui en forme la base encore plus qu'avec la version pour clavecin) laisse, au fond, loin derrière lui tous les modèles existants. En effet on ne retrouvera pas une seconde fois sous cette forme combinée et avec une telle richesse expressive dans l'ensemble des œuvres de concertos l'assurance vigoureuse, aux larges élans mélodiques du premier mouvement, la ten-

dresse inimitable avec laquelle les deux voix solistes s'enlacent pour ainsi dire dans le deuxième mouvement et les jubilations triomphales du troisième mouvement.

Robert Levin

Études chez Louis Martin, Stefan Wolpe et Nadia Boulanger. Dirige à la demande de Rudolf Serkin le service de théorie musicale du Curtis-Institute of Music de Philadelphie. Est nommé en 1986 à l'école supérieure de musique de Freiburg, part en 1993 pour la Harvard University Cambridge/Mass. Robert Levin est mondialement reconnu en tant que soliste ; il se produit partout en Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Asie, non seulement avec des spécialistes de la pratique historique d'exécution, comme Sir John Eliot Gardiner ou Christopher Hogwood, mais aussi avec des chefs d'orchestre comme, Sir Simon Rattle ou Bernard Haitink. Ses enregistrements avec des concerts de Ludwig van Beethoven et Wolfgang Amadeus Mozart ont fait sensation. Il improvise, selon la pratique ancienne, les cadences des concertos pour clavecin aussi bien en concert que lors d'enregistrements sur disque. En 1991, l'année de Mozart, il élabore pour la Internationale Bachakademie Stuttgart une nouvelle instrumentalisation et un nouvel achèvement du »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE, cet artiste d'exception enregistre tous les concertos de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des

instruments dans les concerts pour deux (vol. 129), pour trois et quatre clavecins (vol. 130) et se consacre en tant que soliste aux suites anglaises BWV 806-811 (vol. 113) ainsi qu'aux deux volumes du Clavier bien tempéré (vol. 116 & 117), qu'il enregistrera sur plusieurs instruments à clavier.

Jeffrey Kahane

est un partenaire recherché en tant que pianiste et que chef d'orchestre par de nombreux orchestres de renom tels le New York et le Los Angeles Philharmonic, le Philadelphia Orchestra, le Chicago et le San Francisco Symphony, l'Academy of St. Martin-in-the-Fields ainsi que l'Israel Philharmonic Orchestra. Il fit ses études à San Francisco auprès de Howard Weisel et Jakob Gimpel, il remporta une médaille lors du Concours Van Cliburn 1981 ainsi que, outre d'autres distinctions, le premier prix du Concours Rubinstein 1983. C'est au cours de la même année qu'il fit ses débuts au Carnegie Hall de New York ; depuis cette époque, il donne des récitals dans les grands centres de musique américains et lors de grands festivals comme le Oregon Bach Festival, Mostly Mozart et le Proms de Londres. Yo-Yo Ma est l'un des partenaires qui accompagnent Jeffrey Kahane lors d'exécutions de musique de chambre. Il enregistra également sur CD des œuvres de compositeurs du XX^{ème} siècle comme Paul Schoenfield, George Gershwin, Richard Strauss et Leonard Bernstein. Il est également directeur musical de l'orchestre Santa Rosa Symphony et du Los Angeles Chamber Orchestra. Ses relations avec Helmuth

Rilling sont marquées par une collaboration de longue date ce qui lui permit également de faire des tournées de concerts en Europe. Jeffrey Kahane participe à l'enregistrement des Concerts Brandebourgeois pour l'EDITON BACHAKADEMIE (Vol. 126).

L'Orchestre de l'Oregon Bach Festival

se compose de musiciens issus d'orchestres américains et européens ainsi que de membres de la Faculté de musique de l'Université de l'Oregon. L'ensemble instrumental de base est un orchestre de chambre qui interprète et enregistre le répertoire baroque. Son effectif est augmenté pour l'exécution des grandes compositions symphoniques et des œuvres pour chœur et orchestre. Les enregistrements des quatre Suites d'orchestre et des Concertos brandebourgeois de Bach sous la direction de Helmuth Rilling valurent à l'Orchestre de nombreuses louanges de la critique musicale.

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la »Schwäbische Alb«, afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passion-

né aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa »Gächinger Kantorei«; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des »Vêpres de Marie« de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: »Litany« de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du »Lazare« de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le »Requiem de la Réconciliation«, une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et »Credo« de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. »Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations

harmonieuses les uns avec les autres«, est son credo. Pour cette raison, la »Internationale Bachakademie Stuttgart« fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le »Goethe-Institut de la musique«. Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre.

C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutscher Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la »Passion selon St. Matthieu« de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le »Grand Prix du Disque«.

Michael Märker
Conciertos de Bach para Claves
BWV 1060-1062

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el nuevo género del concierto para solista, que suele relacionarse sobre todo con el nombre de Antonio Vivaldi, data de la época anterior a 1710 cuando aquél se dedicaba a copiar obras decisivas de Albinoni o de Telemann. Algunos años después, hacia 1713/14, dio un paso adelante al realizar arreglos de conciertos para órgano o para clavicémbalo de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello así como del Príncipe Juan Ernesto de Sajonia-Weimar (EDITION BACHAKADEMIE vol. 95, 111). De todas formas solo podemos hacer conjeturas sobre la fecha en que se inició Bach en la composición de sus propios conciertos: si fue todavía en Weimar o esperó hasta Köthen (a partir de 1717). Aún así, lo que puede demostrarse con seguridad es que los seis Conciertos de Brandemburgo, cuya partitura de dedicación data del año 1721, se inscriben en la época en que fue director de la Orquesta de Köthen.

Lo cierto es que la mayoría de los conciertos para solista de Bach son testimonios de composiciones musicales que dejan constancia de una actividad artística con la que evidentemente se compensó en parte el cantor de Santo Tomás de las diferencias que le enfrentaban contra las autoridades civiles y eclesiásticas de Leipzig: en el año 1729 tomó posesión, tras una precedente colaboración esporádica, de la dirección del Collegium musicum de estudiantes universitarios fundado casi treinta años an-

tes por Telemann. Ciertamente que ignoramos detalles sobre las fechas de interpretación de los conciertos. Pero todo apunta a que se interpretaron en los años 1730, dependiendo de la estación del año de que se tratase, en la cafetería de Zimmermann situada en la calle Katharinenstraße, o en el jardín de la cafetería de Zimmermann situado ante la puerta de Grimma. Una atracción tan estimulante del negocio le vino de perlas al cafetero Gottfried Zimmermann. También resultó para Bach y para sus músicos estudiantes una fuente de ingresos adicional sumamente apreciada. Pero sobre todo, lo importante es que en ello pudo ver realizada, independientemente de las reglamentaciones establecidas por las autoridades, su ambición artística abrigada a lo largo de muchos años. Con las músicas de cafetería del siglo XIX y XX no eran comparables estas ofertas toda vez que en contraposición a ellas aquí sólo se representaba y experimentaba raras veces un acerbo musical novedoso o configurado según el gusto italiano, que (todavía) no parecía oportuno en las iglesias. Esto podrían ser primordialmente cantatas o conciertos profanos.

De los conciertos de Bach para solista sólo existen algunos en dos versiones: como conciertos para violín y como conciertos para clavicémbalo. De este hecho se ha deducido que también aquellos conciertos de los que solo se nos ha transmitido una versión para clavicémbalo podrían basarse en antecedentes extraviados para violín o para otro instrumento melódico. De esta forma la investigación musical reconstruía en las décadas pasadas varias de estas formas primitivas a las que siempre queda ad-

herido en todo caso un resto de especulación. Es grande la tentación de enriquecer por esta vía nuestro repertorio de conciertos con otras obras añadidas. Muchas veces desde la forma de conducir la voz del solo en la versión legada se llega a la conclusión del modo del instrumento de solista originalmente empleado. Por ejemplo las figuras de variolages que con rapidez ondulan de un lado a otro en grandes intervalos de iguales dimensiones sugieren el violín o al menos un instrumento de arco, pues en este caso se pueden presentar más fácilmente con un movimiento circular de la mano derecha en cambios regulares de cuerda que lo que permite un instrumento de aire. Pero también pueden tomarse puntos de apoyo de las rupturas de la línea temática en combinación con las limitaciones del volumen entre otras cosas.

También en el caso de los dos conciertos para clavicémbalo BWV 1060-1062, no se nos han transmitido en parte (BWV 1060) o sí lo han hecho en otra (BWV 1062) los correspondientes conciertos que sirvieron de modelo para dos instrumentos melódicos. (La presunta imagen genuina de BWV 1060, un concierto para oboe, violín, instrumentos de arco y bajo continuo fue reconstruida y publicada como BWV 1060R en el marco de la EDITION BACHAKADEMIE, vol. 131. El concierto para violín BWV 1043 se encuentra en el volumen 125). En conjunto, llama la atención que Bach no se sometiera a ninguna norma al reelaborar las voces para solistas; antes bien, los nuevos pasajes de clavicémbalo dan muchas veces la impresión de ser improvisados – como si se hubieran tomado del depósito que entonces era

habitual de »modificaciones arbitrarias«. Pero también hubo procesos melódicos inalterados que pudieron adquirir con la transmisión un carácter diferente: no es raro que suene melodioso y flexible un movimiento de corcheas de un violín, mientras que la misma sucesión tonal tiene un marcado acento impulsor en el clavicémbalo.

En la base del **Doble Concierto para dos clavicémbalos en do menor BWV 1060** está una de las composiciones de concierto más antiguas de Bach: el concierto doble para violín y oboe en do menor BWV 1060R. Aquí el compositor prescinde de asignar figuraciones típicamente violinistas tomadas de la primera parte del solo a la segunda parte del mismo, a pesar de que se mantiene vigente el principio de la igualdad de justificación de ambas voces. Frente al gesto agitado de los estribillos en el movimiento de entrada de la obra, los apartados de solo con los dos clavicémbalos aportan una distensión artística. En el movimiento lento los instrumentos de solista encuentran el camino para un diálogo con elementos de configuración fugada. Para ello los instrumentos de arco se reservan en un principio con su acompañamiento punteado antes de enfatizar el punto culminante del movimiento con el tránsito a los acordes ligeramente tocados. El final de la obra forma un rodeo atrevido y lúdico.

El contraste con los conciertos BWV 1060 y 1062, el **Doble Concierto para dos clavicémbalos en Do mayor BWV 1061**, que se nos ha legado en copias de la época posterior a la muerte de Bach no procede de un concierto para dos instrumentos melódi-

cos, instrumentos de arco y bajo continuo, sino de un concierto que se escribió sin acompañamiento en torno a 1732/35 para dos clavicémbalos (BWV 1061a). La sustancia musical se concentra de esta forma en el caso del modelo BWV 1061a necesaria y exclusivamente y en el caso de la obra BWV 1061 ampliada con el movimiento acompañatorio lo hace ampliamente en las dos partes para clavicémbalo. En realidad, a diferencia de otros conciertos de Bach, llama la atención que el conjunto tutti, nota aquí la falta de una función temáticamente independiente frente a los solistas. Más bien se limita al reforzamiento acústico selectivo de un flujo musical llevado por los clavicémbalos y que al parecer no puede frenarse, el cual domina tanto a los estribillos como también a los fragmentos de solo «propriamente dichos». Especialmente en el primer movimiento desarrolla Bach un juego de cambios majestuoso entre los pasajes de solo concertados. El segundo movimiento – un Siciliano suspendido y simbólico – se mantiene también en la versión ampliada de la obra BWV 1061 sin acompañamiento. El final de la obra lo forma una fuga cuyo tema extenso y no cantable en el fondo libera una asombrosa energía y hace que la obra suene con todo esplendor.

En el Doble Concierto para dos clavicémbalos en do menor BWV 1062 – que se remite al famoso doble concierto para dos violines en re menor BWV 1043 –, junto a la forma de concierto también la rica tradición de trisonatas actúa de impulso: tanto el contraste entre el tutti y el solo como el juego de intercambio de dos voces altas igualmente justificadas sobre la base de un bajo continuo, son irrenuncia-

bles para la formación de la estructura. De todas formas Bach supera básicamente con mucho en esta obra todos los modelos anteriores (con la versión básica para el violín más aún que con la versión para clavicémbalo). La enérgica confianza que se expresa melódicamente en el primer movimiento y la incomparable interioridad de la que se rodean al mismo tiempo las dos voces de solo en el segundo movimiento y en el júbilo triunfal del tercero, se encontrará en esta combinación y será difícil encontrar esta plenitud expresiva en toda la literatura de conciertos.

Robert Levin

estudió con Louis Martin, Stefan Wolpe y Nadia Boulanger. Por invitación de Rudolf Serkin dirigió el Departamento de Teoría de la Música del Curtis-Institute of Music de Filadelfia. En 1986 fue llamado al Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en 1993 pasó a la Harvard University Cambridge/Mass. Como solista goza de prestigio internacional. Recorre toda Europa, Norteamérica, Australia y Asia, unas veces con especialistas en prácticas de interpretación histórica como Sir John Eliot Gardiner o Christopher Hogwood, y otras con Directores como, Sir Simon Rattle o Bernard Haitink. Hicieron furor sus ejercicios con conciertos de Ludwig van Beethoven y W. A. Mozart. Las cadencias en conciertos para piano son improvisadas por él básicamente tanto en el concierto como en los ejercicios grabados en discos, siguiendo la forma de actuación antigua. En el año de Mozart de 1991, Robert Levin elaboró por

encargo de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart una nueva instrumentación y acabado del »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Este artista excepcional graba para la EDITION BACHAKADEMIE todos los conciertos para clavicémbalo (vol. 127 & 128) y toca uno de los instrumentos en conciertos para dos (vol. 129) y para tres y cuatro clavicémbalos (vol. 130), consagrándose como solista a las suites inglesas BWV 806–811 (vol. 113) así como a ambos volúmenes del Piano bien templado (vol. 116 & 117) que se ejercitará en diferentes instrumentos de teclado.

Jeffrey Kahane

es muy apreciado en tanto pianista y director en orquestas como las New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony, San Francisco Symphony, Academy of St. Martin in the Fields o la Israel Philharmonic Orchestra. Estudió en San Francisco con Howard Weisel y Jakob Gimpel, obtuvo una medalla en el concurso Van Cliburn de 1981 así como, entre otras condecoraciones, el primer premio del concurso Rubinstein de 1983. El mismo año debutó en el Carnegie Hall de Nueva York. Desde entonces ofrece recitales en los mayores centros musicales americanos y en festivales como el Oregon Bach Festival, el Mostly Mozart y el Proms de Londres. Entre los músicos con quienes interpreta obras de cámara se encuentran artistas de la talla de Yo-Yo Ma. Entre sus grabaciones de CD cabe mencionar interpretaciones de obras del siglo XX de Paul Schoenfield, George Gershwin, Richard Strauss y Leonard

Bernstein. Jeffrey Kahane es director musical de la Santa Rosa Symphony y de Los Angeles Chamber Orchestra. Cooperó con Helmuth Rilling desde hace varios años, razón por la que ha emprendido varios viajes a Europa. Jeffrey Kahane actúa en la grabación de los Conciertos de Brandemburgo de la EDITION BACHAKADEMIE (vol. 126).

La orquesta del Festival Bach de Oregon

está integrada por instrumentalistas provenientes de orquestas le los Estados Unidos y Europa, y por docentes le la escuela de música de la Universidad de Oregon. La orquesta básica, de tamaño de una orquesta de cámara, interpreta y graba el repertorio barroco y constituye el núcleo para todas las obras sinfónicas y corales-orquestales de mayor envergadura. Las grabaciones de las Suites I–IV y los Conciertos Brandemburgueses de Bach, hechas por la orquesta bajo la dirección de Helmuth Rilling, han sido altamente aclamadas.

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la »Schwäbische Alb«, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero tam-

bién la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su »Gächinger Kantorei«. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las »Marienvesper« de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: »Litany« de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de »Lázaro« de Franz Schubert encomendada a Edison Denissov así como en 1995, el »Réquiem de la reconciliación«, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 »Credo« de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música eclesiástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. « Por eso, a menudo, la »Internationale Bachakademie Stuttgart« fundada por Rilling en 1981 es denominada como el »Instituto Goethe de la Música«. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido innmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.

Vol. 130

Konzerte für drei & vier Cembali

Concertos for three & four Harpsichords

BWV 1063-1065

Concerti

BWV 1044, 1050a

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

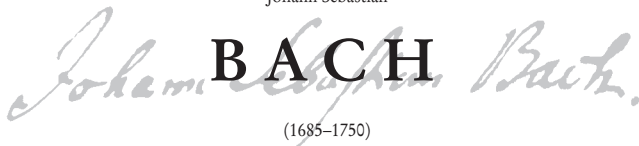
Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
BWV 1063-1065: 13.-15. Mai/May/Mayo 1999, Stadthalle Leonberg
BWV 1044: 16. Mai/May/Mayo 1999, Stadthalle Sindelfingen
BWV 1050a: 19. Januar/January/Janvier/Enero 2000, Stadthalle Sindelfingen

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Dr. Michael Märker

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian



Concerti

für drei und vier Cembali

for three and four harpsichords/pour trois et quatre clavecins/para tres y cuatro claves
BWV 1063–1065

für Cembalo, Violine und Flöte

for Harpsichord, Violin and Flute/pour clavecin, Violon et flûte/para clave, violín y flauta
BWV 1044

Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (Frühfassung)

Brandenburg Concerto No.5 (early version)
Concerto Brandebourgeois No. 5 (première version)
Concierto de Brandemburgo No. 5 (versión temprana)
BWV 1050a

Robert Levin, Mario Videla, Michael Behringer, Boris Kleiner
Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

Isabelle Faust – Violine/Violon/Violin/Violín
Jean-Claude Gérard – Flöte/Flute/Flûte/Flauta

Bach-Collegum Stuttgart
Helmuth Rilling

Instrumente/Instruments/Instrumentos:

Cembalo 1: Martin-Christian Schmidt nach/after/d'après/según Johann Heinrich Gräbner, Dresden 1739

Cembalo 2: Martin-Christian Schmidt nach/after/d'après/según Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg 1734 (im Besitz von/owned by/en possession du/probiedad del Arbeitskreis Georg Philipp Telemann, Magdeburg)

Cembalo 3: Keith Hill nach/after/d'après/según nach deutschem Vorbild

Cembalo 4: Martin-Christian Schmidt nach/after/d'après/según Gottfried Silbermann, Freiberg um 1740

Bach-Collegium Stuttgart

BWV 1063–1065

Violino I: Walter Forchert, Mathias Hochweber (BWV 1064: Harald Orlovsky), Odile Biard

Violino II: Thomas Gehring, Michael Horn, Gotelind Himmeler

Viola: Wolfgang Berg, Anja Kreynacke

Violoncello: Michael Groß

Contrabbasso: Harro Bertz

BWV 1044

Violino I: Daniel Giglberger, Mathias Hochweber, Gerd-Uwe Klein, Christina Eychmüller, Tilbert Weigel

Violino II: Thomas Gehring, Michael Horn, Gotelind Himmeler, Odile Biard

Viola: Wolfgang Berg, Nancy Sullivan, Carolin Kriegbaum

Violoncello: Michael Groß, Matthias Wagner

Contrabbasso: Albert Michael Locher

BWV 1050 a

Violino: Daniel Giglberger, Odile Bard, Anja Boruvka-Önce

Viola: Wolfgang Berg, Anja Kreynacke

Contrabbasso: Albert Michael Locher

Concerto d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 1063 12:02

- | | | |
|-----------------------|----------|------|
| 1. (Ohne Bezeichnung) | 1 | 4:26 |
| 2. Alla Siciliana | 2 | 3:06 |
| 3. Allegro | 3 | 4:30 |

Solisten/Soloists/Solistes/Solistas: Levin (1), Videla (2), Behringer (3)

Concerto C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 1064 15:29

- | | | |
|-----------------------|----------|------|
| 1. (ohne Bezeichnung) | 4 | 6:07 |
| 2. Adagio | 5 | 4:56 |
| 3. Allegro | 6 | 4:26 |

Solisten/Soloists/Solistes/Solistas: Levin (1), Videla (2), Kleiner (3)

Concerto a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV 1065 8:48

- | | | |
|-----------------------|----------|------|
| 1. (ohne Bezeichnung) | 7 | 3:38 |
| 2. Largo | 8 | 2:01 |
| 3. Allegro | 9 | 3:09 |

Solisten/Soloists/Solistes/Solistas: Levin (1), Videla (2), Behringer (3), Kleiner (4)

Concerto a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV 1044 20:40

- | | | |
|--------------------------------|-----------|------|
| 1. Allegro | 10 | 8:22 |
| 2. Adagio ma non tanto e dolce | 11 | 5:41 |
| 3. Tempo di Allabreve | 12 | 6:37 |

Solisten/Soloists/Solistes/Solistas: Levin (1), Faust, Gérard

Concerto D-Dur/D Major/ré majeur/Re mayor BWV 1050a 17 :36

- | | | |
|-----------------------|-----------|------|
| 1. (ohne Bezeichnung) | 13 | 7:35 |
| 2. Adagio | 14 | 4:49 |
| 3. Allegro | 15 | 5:02 |

Solisten/Soloists/Solistes/Solistas: Levin (4), Faust, Gérard

Total Time: 1:14:35

Michael Märker
**Johann Sebastian Bachs Konzerte
 für mehrere Soloinstrumente**
 BWV 1063-1065, 1044 und 1050a

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete. Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte, deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Aufführungsdaten für die Kon-

zerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den 1730er Jahren, je nach Jahreszeit, in Zimmermanns Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grimmaischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hoch willkommen. Vor allem aber konnte er hier unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte und als Cembalokonzerte. Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten. So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher Urformen, mit denen allerdings stets ein Rest von Spekulation verbunden bleibt. Die Versuchung ist groß, auf diesem Wege unser Konzertrepertoire um weitere Werke zu bereichern. Oft läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten

Version auf die Art des ursprünglich eingesetzten Soloinstruments schließen. Beispielsweise deuten Bariolage-Figuren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden können als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben.

Auch im Falle der Konzerte für drei bzw. vier Cembali BWV 1063 und BWV 1065 sind die jeweiligen Vorlage-Konzerte für die entsprechende Zahl von Melodieinstrumenten zum Teil nicht (BWV 1063 und 1064) und zum Teil eindeutig überliefert. So geht das Konzert BWV 1065 auf das h-Moll-Concerto op. 3 Nr. 10 für vier Solo-Violen, zwei Violon, Violoncello (teilweise in solistischer Funktion), Violine und Cembalo RV 580 von Antonio Vivaldi zurück. Die Konzerte BWV 1063 und 1064 könnte Bach für sich und seine beiden ältesten Söhne, also wohl um 1730 geschrieben haben.

Dieser pädagogische Aspekt scheint sich insbesondere im ersten Satz des **Konzerts für drei Cembali d-Moll BWV 1063** niederschlagen zu haben. Alle Instrumente beginnen im Gleichklang mit einem Thema, das wie ein etwas unbeholfener Bühnenauftritt daherkommt – als ob die nicht ganz so sicheren Ensemblemitglieder zunächst »an die

Hand genommen« werden müssten. Aber auch in den Soloabschnitten wird das erste Cembalo stärker beansprucht als das zweite und dritte, deren Partien offenkundig den Söhnen Bachs zufielen. Als langsamer Satz folgt ein in strenger Periodizität gebautes Siciliano. Die Regelmäßigkeit in der Struktur des dritten Satzes, der als Fuge angelegt ist, könnte wiederum auf pädagogische Ambitionen schließen lassen.

Etwas höhere Ansprüche an alle Solisten stellt das **Konzert für drei Cembali C-Dur BWV 1064**. Das stampfende Thema des ersten Satzes wird in seiner derben Wirkung durch ein geschmeidigen, galant wirkenden Kontrapunkt neutralisiert – ein Beispiel für Bachs Kunst der Kombinatorik nicht nur kompositionstechnischer, sondern auch affektiver Gegensätze. Der langsame Satz mit seinen ausgedehnten, fließenden, sowohl nach unten als auch nach oben gerichteten Skalengängen stellt eine Variationenreihe über einem (mit Varianten) wiederkehrendem Baß (Basso ostinato) dar. In den Schlußsatz integriert Bach das Fugenprinzip. Dafür bietet er – anders als in anderen Konzerten – nicht weniger als drei Themen auf, deren Gegensätzlichkeit ein beträchtliches Ausdruckspotential freizusetzen vermag.

Anlässlich eines Besuches seines Weimarer Schülers und dortigen Amtsnachfolgers Johann Caspar Vogler (1696-1763) in Leipzig arbeitete Bach möglicherweise im Dezember 1729 – also lange nach seiner ersten Beschäftigung mit Vivaldi-Konzerten – das h-Moll-Concerto aus Antonio

Vivaldis Zyklus op. 3 »L'Estro armonico« (1711 gedruckt) für vier Violinen zum **Konzert für vier Cembali a-Moll BWV 1065** um. Wie schon in der Vorlage können die mit der Vierzahl der Solisten explosionsartig erweiterten Möglichkeiten konzertanten Musizierens nicht annähernd ausgeschöpft werden. Eher scheint dieser äußere Aufwand von vorn herein in den Dienst klanglicher Effekte gestellt worden zu sein. In den sieben Soloabschnitten des ersten Satzes etablieren sich nicht weniger als sechs verschiedene motivische Qualitäten, deren Prägnanz unter diesen Umständen zwangsläufig begrenzt ist. Die sich im Satzverlauf erweiternden Tuttiabschnitte halten ungewöhnlich lange und häufig an der Grundtonart fest, so daß genügend Zeit verbleibt, um alle vier Solisten geordnet ins Spiel zu bringen. Zwischen kompakten Akkordsäulen versuchen die Soloinstrumente im zweiten Satz ein quasi improvisiertes Intermezzo – allerdings wird ein solches Unterfangen mit vier Solisten erwartungsgemäß zu vergeblicher Liebesmüh. Im dritten Satz sind alle Beteiligten wieder auf richtige Gleis gesetzt und treten in wechselnden Kombinationen konzertierend miteinander in den Wettstreit.

Das Tripelkonzert a-Moll für Flöte, Violine und Cembalo BWV 1044 (mit dem Begriff »Tripelkonzert« [triplex = dreifach] bezeichnet man ein Konzert für drei Soloinstrumente und Orchester) ist in mehrfacher Hinsicht ein Sonderfall unter den Konzertkompositionen Bachs. Es verdankt seine Entstehung (vermutlich erst nach 1740) einem einzigartigen Bearbeitungsverfahren aus Präludium und Fuge a-Moll BWV 894 für Cembalo (frühestens

1710. s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 105) und der verschollenen Vorlage zum Adagio der Triosonate d-Moll BWV 527 für Orgel (spätestens 1727, Vol. 99). Dabei mag die Umarbeitung des langsamen Mittelsatzes einer Sonate zu einem langsamen Mittelsatz eines Konzerts noch halbwegs gängig gewesen sein. Ein Präludium für ein Tasteninstrument jedoch zu einem Konzerteröffnungssatz und eine Fuge zu einem Konzertfinalsatz auszubauen – und zwar offenkundig ohne strukturelle Defizite –, dürfte als spektakulär empfunden worden sein. Das zugrunde liegende virtuose Orgelpräludium mit Fuge könnte möglicherweise als »Schaustück« bei Gastspielen Bachs außerhalb Leipzigs (z.B. in Berlin) fungiert haben. Und mit der Komposition des Tripelkonzerts hätte Bach dann beabsichtigt, daß das fremde Publikum das ältere Stück wiedererkennen würde und dessen Einbettung in einen neuen Kontext zu schätzen wüßte.

Wie dem auch sei: die faszinierend ausdrucksvolle Musik des neu entstandenen Werkes würde eine solche Deutung durchaus stützen. Die Besetzungsstruktur mit solistischer Flöte und Violine neben dem Cembalo als primärem Soloinstrument ist sonst nur aus Bachs Fünftem Brandenburgischen Konzert bekannt. Aber auch die Behandlung des Tutti-Ensembles ist erstaunlich, wenn nicht gar einzigartig bei Bach. Denn einerseits wechseln gestrichene und gezupfte Passagen innerhalb eines Satzes ab, so daß eine besondere klangliche Farbigkeit entsteht; andererseits kommen in den Streicherpartien sogar dreistimmige Akkorde (Dreifachgriffe) vor. Und schließlich stuft Bach (vor allem im dritten

Satz) die Dynamik äußerst fein in nicht weniger als fünf Stärkegraden zwischen *pianissimo* und *forte* ab. Für die Ecksätze ist eine eigentümliche Entschlossenheit des Ausdrucks charakteristisch, die nicht zuletzt auf die drängenden Triolenfiguren (jeweils in unterschiedlichem Kontext) zurückgehen. Ganz offensichtlich ist dieses ungewöhnliche, von herbem Glanz erfüllte Stück nicht mehr – wie die meisten seiner anderen Konzerte – mit Bachs Leitung des Collegium musicum in Leipzig in Verbindung zu bringen; es stellt sich als spätes Juwel seiner Kompositionskunst quer zu früheren Werken, obwohl es paradoxerweise zwei davon aufgreift.

In Ergänzung zu den sechs Brandenburgischen Konzerten BWV 1046-1051 (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126) ist auf eine **Frühfassung des Fünften Brandenburgischen Konzertes BWV 1050a** hinzuweisen. Überliefert wurde sie durch einen von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1719-1759) niedergeschriebenen Stimmensatz, dessen Vorlage wesentlich älter gewesen sein muß. Die spätere Gestalt des Werks – also das Konzert BWV 1050 – datiert 1721. Der gravierendste Unterschied zwischen beiden Fassungen besteht in der Cembalokadenz des ersten Satzes. In der Frühfassung umfaßt sie lediglich 19 Takte. Indem Bach diese Kadenz in der endgültigen Fassung auf 65 Takte erweiterte, bekräftigte er zugleich die neuartige Funktion des Cembalos in diesem spektakulären Werk, das als erstes gültiges Klavierkonzert in der Geschichte der Musik gilt. Vermutlich nutzte er die Gelegenheit, bei einer Aufführung des Konzerts in Köthen die

Möglichkeiten des neuen Cembalos zu präsentieren, das er im Auftrage des Fürsten im März 1719 beim preußischen Hofinstrumentenbauer Michael Mietke in Berlin gekauft hatte.

Weniger ins Gewicht fällt die um vier Takte kürzere Gestalt des dritten Satzes der Frühfassung. Aufführungspraktische Fragen wirft dagegen die Instrumentalbesetzung auf. Die Widmungsfassung des 5. Brandenburgischen Konzertes BWV 1050 läßt Flöte, Violine und Cembalo solistisch hervortreten und besetzt zudem eine Violin- und eine Violastimme »in ripieno« sowie Violoncello und Violone. Das Cello verstärkt weitgehend die linke Hand (Baßstimme) des Cembalisten. In der Frühfassung BWV 1050a fehlt das Violoncello; besetzt ist nur der Violone, der im wesentlichen die Taktschwerpunkte spielt. Die Frage lautet, ob Violone in diesem Fall ein anderes Wort für »Violoncello« sei, der Baß also in 8'-Lage gespielt werden muß, oder ob Violone den »Kontrabaß« meint, ein Instrument also in 16'-Lage – was dem Klang des ganzen Satzes zu einer tieferen Grundierung verhilft; Mattheson schätzte den Klang des *brummenden Violone*, Gall. *Basse de Violon*, *Deutsch: grosse Baß-Geige... weil ihr dicker Klang weiter hin summet und vernommen wird als des Claviers und anderer bassirender Instrumente*.

Johann Sebastian Bach hat in seinen Werken durchgängig zwischen Violoncello und Violone unterschieden; schon in der 1708 zum Ratswechsel in Mühlhausen entstandenen Kantate »Gott ist mein König« BWV 71 (Vol. 23), seinem vielleicht

frühesten, großbesetzten Instrumentalwerk, unterscheidet Bach zwischen beiden Instrumenten, während er in der berühmten Eingabe an der Rat der Stadt Leipzig von 1730 ausdrücklich *zwei Violoncellisten und ein Violonist* fordert. Für Bach konnte der Begriff »Violone« drei verschiedene Instrumente bezeichnen: eine sechssaitige Baßgambe in G1, eine sechssaitige Kontrabaßgambe in D1 sowie ein viersaitiger Violone grosso in C1 (angegeben ist jeweils die tiefste Saite) – niemals jedoch ein Violoncello in 8'-Lage. Auch zeitgenössische Theoretiker wie etwa Thomas Balthasar Fuhrmann (*Clavis ad thesaurum musicae magnae artis musicae...* Prag 1701), Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) und Martin Heinrich Fuhrmann (*Musicalischer Trichter...* Berlin 1706) lassen keinen Zweifel daran, daß mit Violone, in der Form eines »Double« oder eines »Petite Basse de Violon«, stets etwas anderes gemeint ist als ein Violoncello. Entgegen der heute gelegentlich geübten Praxis wird in dieser Aufnahme daher ein Kontrabaß in 16'-Lage verwendet.

Robert Levin

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadia Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1989 wurde er an die Musikhochschule in Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University Cambridge/Mass.

Als Solist genießt er internationale Anerkennung. Er tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Simon Rattle oder Bernard Haitink. Furore machten seine Einspielungen mit Konzerten Wolfgang Amadeus Mozarts. Kadenzen in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert.

Im Mozartjahr 1991 erarbeitete Robert Levin im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Fertigstellung des »Requiem« von Wolfgang Amadeus Mozart. Für die EDITION BACHAKADEMIE nimmt der Ausnahmekünstler alle Konzerte Bachs für ein Cembalo (Vol. 127 & 128) auf, spielt jeweils eines der Instrumente bei den Konzerten für zwei (Vol. 129) sowie drei und vier Cembali (Vol. 130) und widmet sich als Solist den Englischen Suiten BWV 806 – 811 (Vol. 113) sowie beiden Bänden des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116 & 117), das er auf verschiedenen Tasteninstrumenten einspielt.

Mario Videla

wurde in Salta, Argentinien, geboren. Er studierte Orgel und Chorleitung an der Kunstakademie der Universität La Plata und führte später sein Studium der Alten Musik bei Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde und Ferdinand Conrad in Deutschland fort, bei denen er auch seine Cembalo- und Blockflötenkenntnisse vertiefte. Mario Videla hat sich auf das Spiel auf alten Tasteninstrumenten – Orgel, Regal, Cembalo, Clavichord, Virginal und Spinett – spezialisiert und sich auch als Continuo-Interpret profiliert. Zu Beginn der Siebziger Jahre wurde er vom »Freundeskreis der Musik« eingeladen, an den Bach-Festspielen unter der Leitung von Karl Richter in Buenos Aires teilzunehmen. 1982 und 1985 schloss er sich dem Bach Collegium Stuttgart unter der Leitung von Helmuth Rilling an.

Mario Videla produzierte viele Tonaufnahmen sowohl als Solist wie auch als Mitglied verschiedener Kammermusik-Ensembles. Er hat das gesamte Klavier- und Orgelwerk von Domenico Zipoli, die 6 Partiten von Bach wie auch seine gesamten Inventionen, Sinfonien und Duette sowie viele Programme über Lateinamerikanische Kolonialmusik aufgenommen.

Neben seiner Karriere als Interpret und Divert hat Videla eine Vielzahl von Lehraufträgen inne und ist darüber hinaus Herausgeber einer Lehrsammlung über Alte Musik. 1983 gründete er die Bachakademie in Buenos Aires, die er gegenwärtig leitet und die seinen Ruf sowohl in Argentinien, als auch in Brasilien, Chile, Uruguay und Venezuela durch die Auf-
führung kommentierter Konzerte gefestigt hat.

Für seine Tätigkeit hat Mario Videla eine Reihe von Auszeichnungen und Ehrungen, unter anderem 1989 den Konex-Preis, erhalten. Derzeit arbeitet er als Professor für Cembalo am Städtischen Konservatorium von Buenos Aires (Conservatorio Municipal Manuel de Falla) sowie an der Kunsthochschule Gral. Roca in Río Negro, Argentinien, wobei ihm die künstlerische Leitung der Musikfestspiele von Buenos Aires obliegt.

Seit 1997 gestaltet er sonntags in Radio Clásica/ Buenos Aires ein Programm über die Bach-Kantaten, das eine große Zuhörerschaft gewonnen hat.

Mario Videla spielt im Rahmen der EDITION BACH-AKADEMIE auch das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722 (Vol. 135).

Michael Behringer

studierte zunächst in Freiburg Kirchenmusik, danach in Wien und Amsterdam Orgel und Cembalo. Seine Beschäftigung mit der Historischen Aufführungspraxis und dem Continuo-Spiel führte ihn als Gast zu zahlreichen Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Musica Antiqua Köln, Hesperion XX oder dem Balthasar-Neumann-Ensemble. Er trat mit Solisten wie Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol auf und war an zahlreichen CD-Produktionen beteiligt. Mit Helmuth Rilling und seinen Ensembles dauert seine Zusammenarbeit inzwischen mehr als 20 Jahre. Michael Behringer unterrichtet an der Freiburger Hochschule für Musik Cembalo und Continuo-Spiel. Im Rahmen der

EDITION BACHAKADEMIE wirkt er als Continuo-spieler u.a. in den Einspielungen zahlreicher geistlicher und weltlicher Kantaten, der Passionen, der h-Moll-Messe sowie des »Choralbuch für Johann Sebastian« mit. Hier ist er auch als Cembalo- und Orgelbegleiter in den Schemelli-Liedern zu hören. Zusammen mit Dietrich Henschel hat er die Solo-Kantate »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) aufgenommen sowie, mit Hille Perl, die Gambensonaten BWV 1027–1029 (Vol. 124).

Boris Kleiner

geboren in Minsk, ab dem 6. Lebensjahr eine umfassende Musikausbildung an einer Förderschule für musikalisch Begabte: Klavier, Gesang, Geige, Dirigieren, Musiktheorie, Komposition. Studium zuerst in Moskau bei L. Roizman (Orgel), Yu. Cholopov, T. Baranova (Musikwissenschaft), dann in Basel bei D. Chorazempa (Orgel) und in Paris bei I. Wjwniski (Cembalo). Seit 1990 im Westen. Stipendiat der Stiftung »Akademie Schloß Solitude« in Stuttgart, Mitglied des Bach-Collegiums Stuttgart und anderer Ensembles. Konzerte und Aufnahmen, vor allem als Continuospieler, in Europa, USA Südamerika, Israel.

Isabelle Faust

zählt heute zu den faszinierendsten Künstlerinnen der jungen Generation in Europa. Ihre technische Brillanz sowie eine besondere Sensibilität und Reife ihres Spiels werden von Publikum und Fachwelt gleichermaßen anerkannt. Sie erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit fünf Jahren. Schon früh errang sie Preise bei »Jugend musiziert« und 1987, 15-

jährig, den 1. Preis beim »Leopold-Mozart-Wettbewerb« in Augsburg. 1990 wurde ihr der Kulturpreis der Stadt Rovigo für herausragende musikalische Leistungen verliehen, und 1993 gewann sie, als erste Deutsche, den »Premio Paganini« in Genua. Die begehrte Auszeichnung »Young Artist of the Year« der renommierten englischen Zeitschrift »Gramophone« erhielt Isabelle Faust im Jahre 1997 für ihr CD-Debüt mit Sonaten von Bela Bartók.

Die Geigerin konzertierte mit zahlreichen namhaften Orchestern wie den Hamburger Philharmonikern unter Sir Yehudi Menuhin, den Radio-Sinfonieorchestern in Stuttgart, Köln und Leipzig, dem Münchner und Stuttgarter Kammerorchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie Orchestern in England, Holland und Italien. Konzertreisen führten sie ferner in viele europäische Länder, nach Israel und nach Japan. Ihr USA-Debüt gab sie 1995 mit Paganinis 1. Violinkonzert unter Leitung von Joseph Silverstein. Kammermusik spielt sie bei den bedeutenden Festivals unserer Zeit mit Künstlern wie Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec und Boris Pergamenschikow. Auf CD-Veröffentlichungen widmet sie sich Violinkonzerten von Joseph Haydn, Robert Schumanns Violinsonaten, dem Concerto funèbre von Karl Amadeus Hartmann sowie den Sonaten von Bela Bartók.

Isabelle Faust spielt die »Dornröschen«-Stradivari aus dem Jahre 1704, eine Leihgabe der L-Bank Baden-Württemberg. In der vorliegenden Aufnahme spielt sie den Part der Violine II in BWV 1043.

Jean-Claude Gérard

stammt aus Angers (Frankreich). Er studierte bei Gaston Brunelle in Paris und gewann 1962 am Conservatoire einen ersten Preis. 1972 ging er als Soloflötist in das Orchester der Hamburgischen Staatsoper. 1986 wurde er Professor an der Musikhochschule Hannover, seit 1989 wirkt er in gleicher Funktion an der Musikhochschule Stuttgart. Seit 1984 spielt er im Bach-Collegium Stuttgart und ist außerdem Flötist des »Ensemble Villa Musica«. Kurse gibt er, im Rahmen der Veranstaltungen der Internationalen Bachakademie Stuttgart in aller Welt. Seine umfangreiche Diskographie umfaßt Solo- und Kammermusikliteratur vom Barock bis in die Moderne. Seit 1989 leitet er außerdem das Festival »Musique au large« von Quibéron.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

gilt vielen als der Bach-Spezialist unserer Zeit. Seine Werkkenntnis, seine Initiative zur Gründung der Internationalen Bachakademie Stuttgart, die künstlerische Leitung der EDITION BACHAKADEMIE oder auch Einladungen zu den renommiertesten Orchestern der Welt wie zuletzt den Wiener Philharmonikern, um Bach aufzuführen, mögen diesen Ruf befestigen.

Rilling ist darüberhinaus ein vielseitiger, undogmatischer und allem Neuen gegenüber aufgeschlossener Musiker. Gegenwärtig entsteht eine Einspielung aller Sinfonien Franz Schuberts nach der neuen Ausgabe der Partituren mit der von Rilling gegründeten Real Filharmonia de Galicia. Auf Rillings Bitten hin komponierte Krzysztof Penderecki 1998 sein »Credo«.

Für das »Bach-Jahr« 2000 schließlich hat Rilling bei vier führenden Komponisten unserer Zeit je eine Neukomposition der biblischen Passionstexte in Auftrag gegeben. Nicht museale Erstarrung, sondern lebendige Aufführungen, Durchdringung und Verständnis von Geist und Inhalten sowie Nachdenken über Musik, auch im Geiste der Völkerverständigung, ist Helmuth Rillings künstlerisches Credo.

Michael Märker
**Johann Sebastian Bach's concertos for more
 than one solo instrument**
 BWV 1063-1065, 1044 and 1050a

Johann Sebastian Bach's first encounter with the new genre of the solo concerto, which was particularly linked to the name of Antonio Vivaldi, dates from the period before 1710, when he was making copies of related works by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713-14, he went one step further by making organ or harpsichord arrangements of concertos originally composed by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello and Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar. At what time Bach began composing concertos of his own, however, whether in Weimar or not until after his arrival in Köthen in 1717, remains a matter of conjecture. At least we know with certainty that the six Brandenburg Concertos were written when Bach was »Hofkapellmeister« in Köthen, since the dedication on their scores is dated 1721.

Most of Bach's solo concerto compositions, on the other hand, are evidence of artistic activity whose obvious purpose was to provide Bach with some measure of compensation for his quarrels with the municipal and ecclesiastical authorities while he was serving as music director of the Church of St. Thomas in Leipzig: in 1729 he took over the Collegium Musicum, an orchestra made up of students which Telemann had founded nearly three decades earlier and with which Bach had hitherto sporadically cooperated. Although no details

of the performance of the concertos are known to us, the evidence overwhelmingly suggests that they were performed in the 1730's, either in Zimmermann's Coffeehouse in the Katharinenstrasse or Zimmermann's Garden near the Grimmaisches Tor, depending on the season. The coffeehouse proprietor Gottfried Zimmermann had no objection whatever to such an attraction, since it was good for business. Bach and his students in the orchestra also welcomed the chance to boost their earnings. Above all, though, this enabled Bach to realize his artistic ambitions over longer periods of time without the annoying regimentation of his superiors. These performances had little in common with the musical entertainment offered by coffeehouses in the nineteenth century, however, since in Bach's day they were known to present new-fashioned music, often in the Italian style, which was not (yet) acceptable for performance in church. This could well have consisted of concertos or secular cantatas.

A few of Bach's solo concertos are extant in two versions: as violin concertos and as harpsichord concertos. This led to the belief that those concertos handed down only in a version for harpsichord may also be based on lost originals composed for violin or another melody instrument. Hence musicologists have reconstructed several such original forms in the past few decades, albeit with a portion of speculation abiding in each case. There is a great temptation to take advantage of this method in order to add new works to today's concert repertoire. In many cases, the conduct of the solo part in the surviving version provides an indication of the solo

instrument originally used. For example, bariolage figures rapidly oscillating back and forth in large intervals hint at a violin or at least a string instrument, since they would then be relatively easy to play by regularly changing strings with the right hand, but would be more difficult to play on, say, a wind instrument. Breaks in the melody line in conjunction with limitations of range or other aspects can also be regarded as clues, however.

In the case of the concertos for three or four harpsichords, BWV 1063 and BWV 1065, respectively, the original concertos for the appropriate number of melody instruments have unquestionably survived for some, but not for others (BWV 1063 and 1064). The concerto BWV 1065, for instance, is taken from the Concerto in B Minor op. 3 no. 10 for four solo violins, two violas, violoncello (which in part functions as a solo instrument), violone and harpsichord RV 580 by Antonio Vivaldi. Bach may have written the concertos BWV 1063 and 1064 for himself and his two eldest sons, thus putting their probable date of composition at around 1730.

This pedagogical aspect seems to have been most influential in the first movements of the **Concerto for Three Harpsichords in D Minor BWV 1063**. All the instruments begin in unison with a theme which gives the impression of being a rather awkward stage entrance – as if the members of the ensemble were so indecisive that they needed to be »led by hand«. Moreover, the solo sections also demand more from the first harpsichord than from the second and third, whose parts obviously fell to

the lot of Bach's sons. The following slow movement is a siciliano structured in strict periods. The regular structure of the third movement, which is designed in the form of a fugue, could also be an indication of pedagogical intentions.

The **Concerto for Three Harpsichords in C Major BWV 1064** demands rather more of all the soloists. The coarsely pounding theme of the first movement is neutralized by a smoothly elegant counterpoint – an example of Bach's skill in combining contrasts not only in compositional technique but also in emotional content. The slow movement, with its extensive, flowing scales both falling and rising, is a set of variations on a recurring bass theme (itself with variations – a *basso ostinato*). In the final movement, Bach has managed to integrate the principle of the fugue. Unlike other concertos, he here puts three themes on offer whose contrasts are capable of setting free a huge potential for expression.

Bach may have adapted the concerto in B Minor for Four Violins from Vivaldi's op. 3, »L'Estro Harmonico« (printed in 1711), into the **Concerto for Four Harpsichords in A Minor BWV 1065** during a visit to Leipzig by his pupil and successor in Weimar, Johann Caspar Vogler (1696-1763), in December of 1729 – i.e., long after he first began to work with Vivaldi's concertos. As in the original, he was unable to approach a full exploitation of the exploding possibilities for a concerto featuring four solo instruments. This extravagant number of instruments seems rather to serve the purposes of cre-

ating unusual musical effects. In the seven solo sections we find no fewer than six different motif qualities, although they are necessarily rather lacking in incisiveness due to the circumstances. The tutti sections tend to grow as the movement progresses, and also keep to the main key surprisingly often and for unusually long periods, so that enough time remains to bring all four soloists into play in an orderly manner. In the second movement, the solo instruments attempt to imitate an improvised intermezzo between massive pillars of chords – a vain undertaking with four soloists. In the third movement, we find that all involved are once again on the right track, competing with one another in alternating combinations.

The *Concerto for Flute, Violin, Harpsichord, Strings and Basso Continuo in A Minor BWV 1044* (also called the »Triple Concerto«, since it is scored for three solo instruments and orchestra) is unique among Bach's concertos for more than one reason. It owes its existence to a curious method of arranging the Prelude and Fugue for Harpsichord in A Minor BWV 894 (composed at the earliest in 1710; s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 105) in combination with the lost original to the Adagio of the Trio Sonata in D Minor for Organ BWV 527 (composed at the latest in 1727; vol. 99). Now the idea of converting the slow middle movement of a sonata into the slow middle movement of a concerto may not have been overly surprising. Expanding a prelude for keyboard instrument into the opening movement of a concerto, however, and the fugue into its finale – and obviously without compromising their

structural integrity – can only have been regarded as spectacular. The virtuoso prelude and fugue for organ which served as the basis for this work could perhaps have functioned as a »showpiece« when Bach performed outside Leipzig (for example, in Berlin). Bach may also have wanted the audience to recognize the older piece and evince due admiration for its skillful integration into the new context.

However that may be, the fascinating, expressive music of the newly composed work would support this interpretation. The instrumentation consisting of a solo flute and violin along with a harpsichord as the primary solo instrument is only found here and in Bach's Brandenburg Concerto no. 5. But the treatment of the tutti ensemble is also astounding, if not unique for Bach: on the one hand, bowed and plucked passages alternate within one movement, giving the music a special color, and on the other, three-note chords appear in the string parts (triple stops). Finally, Bach divides the dynamics up into no fewer than five very finely differentiated stages from *pianissimo* to *forte* (especially in the third movement). The first and last movements are characterized by a determined expression all their own, which is in large part a consequence of their urgent triplets (each time in a different context). Like most of his later concertos, this unusual piece so imbued with coarse luster is quite obviously no longer related to the fact that Bach conducted the Collegium Musicum in Leipzig; it takes up a position as a jewel of his compositional artistry standing rather at right angles to his earlier works, even though it recalls two of these.

In addition to the Six Brandenburg Concertos BWV 1046-1051 (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 126) one should point out an early version of the **Fifth Brandenburg Concerto BWV 1050a**. It was recorded in a score written down by Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol (1719-1759), the original of which must have been much older. The later form of the work – concerto BWV 1050 – dates back to 1721. The greatest difference between the two versions lies in the harpsichord cadenza of the first movement. In the early version it only comprises 19 bars. By extending it to 65 bars in the final version, Bach simultaneously confirmed the novel function of the harpsichord in this spectacular work, which is the first proper concerto for a keyboard instrument in the history of music. He probably used a performance of the concerto in Köthen as an opportunity to show the potential of the new harpsichord he had bought on the prince's orders in March 1719 from Michael Mietke, instrument maker to the Prussian court in Berlin.

The fact that the third movement of the early version is four bars shorter is not so important. However, the instrumentation raises questions as to the performance practice. The dedicated version of the 5th Brandenburg Concerto BWV 1050 accords flute, violin and harpsichord a solo role and casts violin and viola voices »in ripieno« as well as violoncello and violone. The violoncello more or less reinforces the left hand (bass voice) of the harpsichordist. In the early version BWV 1050a the violoncello is missing; Bach only cast the violone, which mainly plays the stressed beats. The question

is whether the word »violone« in this case was used synonymously with violoncello, and the bass was played in the 8' register, or whether violone meant double-bass, an instrument in the 16' register – which would have given the sound of the whole movement a deeper foundation; Mattheson liked the sound of the *droning violone*, *Gall. basse de violone*, *German: grosse Baß-Geige... because its thick sound buzzes and reaches much further than that of the clavier and other bass instruments*.

In his works Johann Sebastian Bach always made a distinction between violoncello and violone. In the cantata »God is my king« BWV 71 (vol. 23) composed in 1708 for the new council in Mühlhausen, which was perhaps his earliest instrumental work for a large cast, Bach distinguished between the two instruments, and in his famous petition to the council of Leipzig in 1730 he expressly demanded *two cellists and a violinist*. For Bach the term »violone« could have meant three different instruments: a six-string bass viol in G1, a six-string double-bass viol in D1 or a four-string violone grosso in C1 (the specified string is the deepest) – but never a violoncello in the 8' register. Even contemporary theorists like Thomas Balthasar Fuhrmann (*Clavis ad thesaurum musicae magnae artis musicae...* Prague 1701), Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) and Martin Heinrich Fuhrmann (*Musicalischer Trichter...* Berlin 1706) had no doubt that »violone«, in the form of a »double« or »petite basse de violone«, always designated anything but a cello. In contrast to modern practice, a double bass in the 16' register has therefore been used for this recording.

Robert Levin

Studied under Louis Martin, Stefan Wolpe and Nadia Boulanger. He was invited by Rudolf Serkin to become director of the Department in the Theory of Music of the Curtis-Institute of Music in Philadelphia. In 1989 he was appointed to a post at the College of Music (Musikhochschule) in Freiburg, and in 1993 he switched to Harvard University Cambridge/Mass. He enjoys international recognition as a soloist. He performs throughout the whole of Europe, North America, Australia and Asia, both with specialists in historical performing practices such as John Eliot Gardiner or Christopher Hogwood and also with conductors like Claudio Abbado, Simon Rattle or Bernard Haitink. His recordings of concertos by Wolfgang Amadeus Mozart caused a sensation. As a rule, he improvises cadenzas in clavier concertos during concerts and also during recordings, in accordance with old practices. During the 1991 Mozart Year Robert Levin was commissioned by the International Bachakademie Stuttgart to work on a new orchestration and finish for Wolfgang Amadeus Mozart's »Requiem«. For the EDITION BACHAKADEMIE this exceptional artist has recorded all of Bach's concertos for one harpsichord (vol. 127 & 128), plays one of the instruments in terms of the concertos for two (vol. 129) three and four harpsichords (Vol. 130) respectively, and is involved as a soloist for the English Suites BWV 806 – 811 (vol. 113) and for both volumes of the Well-tempered Clavier (vol. 116 & 117), which he will record on different keyboard instruments.

Mario Videla

was born in Salta, Argentine. He studied organ and choral conducting at the School of Fine Arts of the La Plata University, later continuing his harpsichord, recorder and early music studies in Germany with Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde and Ferdinand Conrad. He has specialized in the playing of early keyboard instruments – organ, regal, harpsichord, clavichord, virginal, spinet – and also as a continuo player. During the early seventies he was invited by »Amigos de la Música« to participate in the Bach Festivals conducted by Karl Richter in Buenos Aires. In 1982 and 1985 he joined the Bach Collegium Stuttgart conducted by Helmuth Rilling.

Mario Videla has made many recordings both as a soloist and as a member of different chamber groups. He recorded the complete organ and clavier works by Domenico Zipoli, Bach's 6 Partitas, Complete Inventions, Sinfonias and Duets and many programmes with Latin American Colonial music.

Besides his career as a performer and conductor he has many teaching commitments and is the editor of a didactic series on early music. In 1983 he founded the Bach Academy of Buenos Aires, which he currently conducts and which has won him a solid reputation in Argentina, Brasil, Chile, Uruguay and Venezuela through the performances of lecture concerts.

Mario Videla has received a number of awards and honours for this activity including the 1989 Konex Award. At present he is professor of harpsichord at the Conservatorio Municipal Manuel de Falla of

Buenos Aires, at the Instituto Superior de Arte de Gral. Roca, Río Negro, Argentina, and is artistic director of Festivales Musicales de Buenos Aires.

Since 1997 he broadcasts every Sunday by Radio Clásica of Buenos Aires a programme with Bach cantatas which became very popular.

Michael Behringer

first studied church music in Freiburg, followed by organ and harpsichord studies in Vienna and Amsterdam. His interest in historical performance practice and continuo brought him guest performances with numerous ensembles including the Freiburg Baroque Orchestra, Musica Antiqua Köln, Hesperion XX and the Balthasar-Neumann-Ensemble. He has performed with soloists such as Jordi Savall, Reinhard Goebel, and Han Tol and contributed to many CD productions. For more than twenty years he has been working with Helmuth Rilling and his ensembles. Michael Behringer teaches harpsichord and continuo at the Freiburg College of Music. In EDITION BACHAKADEMIE he is featured as a continuo player in recordings of numerous secular and sacred cantatas, Passions, the B-Minor Mass and the Book of Chorales for Johann Sebastian, to name a few. He also plays the harpsichord and organ accompaniment to the Schemelli hymns on the latter. Together with Dietrich Henschel he recorded the solo cantata *Amore traditore*, BWV 203 (vol. 62), and with Hille Perl, the gamba sonatas BWV 1027 to 1029 (vol. 124.)

Boris Kleiner

Was born in Minsk (USSR/White Russia). From his 6th birthday he received an extensive musical education at a special school for the musically gifted including: piano, singing, violin, conducting, theory of music and composition. Studied initially in Moscow under L. Roizman (organ), Yu. Cholopov, T. Baranova (musicology), then in Basel under D. Chorzempa (organ) and in Paris under I. Wjuniński (harpsichord). In the west since 1990, scholarship from the »Akademie Schloß Solitude« foundation in Stuttgart. Member of the »Bach-Collegium« of Stuttgart and other ensembles. Concerts and recordings particularly as a continuo player in Europe, USA, South America and Israel.

Isabelle Faust

is today considered to be one of the most fascinating artists of the younger generation in Europe. Her technical brilliance and the special sensitivity and maturity of her artistry have met with acclaim from audiences and reviewers alike. She began taking violin lessons at the age of five. Soon she was already winning awards in »Jugend musiziert« (a recurring German competition for young musicians) and in 1987, at the tender age of fifteen, she won first prize in the Leopold Mozart Competition in Augsburg. In 1990 she received the Premio Quadrivio, a cultural award conferred by the city of Rovigo for excellence in musicianship, and in 1993 she was the first German to win the Premio Paganini in Genoa. Isabelle Faust won the sought-after »Young Artist of the Year« award offered by

»Gramophone«, the well-known British magazine, for her CD debut featuring sonatas by Bela Bartók in 1997.

She has played in concert with many famous orchestras and conductors, such as the Hamburg Philharmonic under Sir Yehudi Menuhin, the radio symphony orchestras in Stuttgart, Cologne and Leipzig, the Munich and Stuttgart chamber orchestras and the German Chamber Philharmonic Orchestra in Bremen, as well as orchestras in England, the Netherlands and Italy. In addition, concert tours have taken her to many European countries, Israel and Japan. Her U.S. debut was in 1995, with Paganini's Violin Concerto No. 1 conducted by Joseph Silverstein. She has performed chamber music at the most important festivals of our time, together with artists such as Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Eva Kupiec and Boris Pergamenschikov. On CD, she has presented violin concertos by Joseph Haydn, Robert Schumann's violin sonatas, the Concerto funèbre by Karl Amadeus Hartmann, and the sonatas of Bela Bartók.

Isabelle Faust plays the »Sleeping Beauty« Stradivarius of 1704, loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg. In this recording she plays the violin II solo part of BWV 1043.

Jean-Claude Gérard (Flute)

was born in Angers (France). He studied under Gaston Brunelle in Paris and won his first prize in 1962 at the Conservatoire. In 1972 he moved to the

position of solo flutist at the Hamburg State Opera. In 1986 he became a professor at the Academy of Music in Hanover, since 1989 he has held the same position at the Academy of Music in Stuttgart. He has been playing in the Bach-Collegium Stuttgart since 1984 and is also the flutist in the »Ensemble Villa Musica«. He teaches courses all over the world as part of the program of the Internationale Bachakademie Stuttgart. His many recordings include solo and chamber music from the baroque period to the modern. Since 1989, he has in addition been managing the »Musique au large« Festival of Quibéron.

The Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling

is widely considered the leading Bach specialist of our day. His knowledge of Bach's works, his initiative to found Internationale Bachakademie Stuttgart, the artistic direction of EDITION BACHAKADEMIE and invitations to perform Bach with the world's best-known orchestras like the Vienna Philharmonic have confirmed his reputation.

Moreover, Rilling is a versatile, non-conformist musician who embraces new trends. Currently, he is working on a complete recording of Franz Schubert's symphonies after the new score edition with Real Filharmonia de Galicia founded by Rilling. On Rilling's request, Krzysztof Penderecki composed his Credo in 1998.

And, finally, for Bach Year 2000 Rilling has asked four leading contemporary composers to write new compositions of the Bible's passion texts. Helmuth Rilling's artistic creed is against museum-like ossification and favours vivid performances, penetration and understanding of spirit and contents and reflection of the music, also to promote international understanding.

Michael Märker
**Concertos pour plusieurs instruments solo de
 Johann Sebastian Bach**
 BWV 1063-1065, 1044 et 1050a

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le nouveau genre que représentait alors le concerto de soliste et auquel on associe en particulier le nom d'Antonio Vivaldi, date de l'époque d'avant 1710, lorsqu'il copia des œuvres concertos de Albinoni ou Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il alla un peu plus loin en arrangeant des concertos pour orgue et clavecin de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro et Benedetto Marcello ainsi que du Prince Johann Ernst de Sachsen-Weimar. Mais on ne peut que se perdre en conjectures en ce qui concerne la date à laquelle Bach commença à composer ses propres concertos – soit encore à Weimar soit à Köthen seulement (à partir de 1717). Toujours est-il que la date de composition des Six Concertos Brandebourgeois dont l'épître dédicatoire a été recopiée en 1721, se laisse déterminer avec certitude pour la période durant laquelle Bach était maître de chapelle à Köthen.

Par contre la plupart des concertos pour solistes de Bach sont des compositions qui témoignent d'une activité artistique qui manifestement dédommageait un peu le cantor de Saint Thomas des misères causées par ses querelles avec les offices urbains et ecclésiastiques de Leipzig : en 1729, après une collaboration sporadique antérieure, il reprit la direction du Collegium musicum formé d'étudiants

et fondé presque trois décennies auparavant par Telemann. Nous ne connaissons certes pas de dates d'exécutions précises pour ces concertos. Néanmoins tout porte à croire qu'ils aient été joués dans les années 1730, selon les saisons, dans le « Kaffeehaus » de Zimmermann dans la Katharinenstraße ou dans le jardin de ce café devant la Porte de Grimmer. Le succès de Bach permit au cafetier Gottfried Zimmermann d'empocher de substantielles recettes. Cette source de revenus supplémentaires était également la bienvenue pour Bach et ses étudiants musiciens. Mais Bach avait avant tout ainsi la possibilité de réaliser ses ambitions artistiques durant une période relativement longue sans subir la réglementation de ses supérieurs. Ces exécutions ne sont pas comparables aux musiques de café du XIX^e et du XX^e siècle, car à l'encontre des pratiques de ces dernières, à l'époque de Bach, on y présentait et testait souvent des musiques modernes ou arrangées au goût italien, musiques qui ne semblaient pas (encore) très indiquées dans les églises. Ceci pouvait être surtout le cas de cantates profanes ou de concertos.

Certains concertos pour un seul instrument de Bach existent en deux versions : une version pour violon et une version pour clavecin. On en a déduit que même les concertos dont une seule version pour clavecin avait été retransmise, pouvaient avoir comme modèle une partition disparue aujourd'hui et qui aura été écrite pour le violon ou pour un autre instrument mélodique. C'est ainsi que la recherche musicale reconstitua au cours des dernières décennies plusieurs formes premières ; néanmoins

ces constatations restent du domaine de la spéculation. Il est cependant difficile de ne pas succomber à la tentation d'enrichir de la sorte notre répertoire de concertos en y ajoutant ces œuvres théoriquement disparues. Il est souvent possible de retrouver le type d'instrument soliste utilisé à l'origine en observant la conduite des registres solistes de la version retransmise. Nous en avons un exemple dans les figurations jouées en bariolages qui font alterner à grande vitesse des notes jouées avec un doigt appuyé et une corde à vide sur de longs intervalles réguliers. En effet elles présagent l'emploi du violon ou du moins d'un instrument à corde, car ces figurations peuvent être plus aisément jouées sur cet instrument en déplaçant la main droite en mouvement de rotation, en alternant régulièrement les cordes que sur un instrument à vent, par exemple. Les ruptures de la ligne thématique en liaison avec des limitations de l'ampleur peuvent être aussi des indices supplémentaires.

Dans le cas des Concertos pour trois ou quatre clavecins BWV 1063-1065, les concertos ayant servi de modèles pour le nombre d'instruments mélodiques n'ont été en partie pas retransmis (BWV 1063 et 1064) et en partie retransmis avec certitude. Ainsi le concerto BWV 1065 renvoie au Concerto en si mineur op. 3 n°10 pour quatre violons solistes, deux violes, un violoncelle (en partie jouant le rôle de soliste), une contrebasse et un clavecin RV 580 de Antonio Vivaldi. Bach aurait pu écrire vers 1730 les concertos BWV 1063 et 1064 pour soi-même et ses deux fils aînés.

Cet aspect pédagogique est tout particulièrement manifeste dans le premier mouvement du **Concerto pour trois clavecins en ré mineur BWV 1063**. Tous les instruments commencent à l'unisson par un thème qui fait une entrée en scène un peu maladroite – laissant l'impression que, par manque d'assurance, les membres de l'ensemble attendent d'être «pris par la main». Mais également dans les sections solistes, le premier clavecin est mis plus à contribution que le deuxième et le troisième dont l'interprétation revenait, semble-t-il, aux fils de Bach. Une sicilienne construite en une rigoureuse périodicité prend alors la relève sous forme d'un mouvement lent. La rigueur de la structure du troisième mouvement qui est conçu comme fugue, trahit à nouveau des ambitions d'ordre pédagogique.

Le Concerto pour trois clavecins en ut majeur BWV 1064 impose plus de contraintes à tous les solistes. Un contrepoint souple, galant vient neutraliser le thème battu du premier mouvement qui trahit une certaine rudesse – un exemple de l'art de combinaison de Bach non seulement au niveau de la technique de composition mais aussi en ce qui concerne les contrastes affectifs. Le long mouvement caractérisé par des gammes étendues, coulantes, tout aussi ascendantes que descendantes, représente une série variée sur une basse (avec des variations) sur la basse obstinée. Bach intègre le principe de la fugue dans le mouvement final. Pour ce faire, il propose – à la différence des autres concertos – pas moins de trois sujets dont la divergence est en mesure de libérer un potentiel considérable au niveau de l'expression.

À l'occasion d'une visite de Johann Caspar Vogler (1696-1763) à Leipzig, son élève de l'époque de Weimar et successeur dans ses fonctions, Bach transforma, probablement en décembre 1729 – donc bien après ses études sur les concertos de Vivaldi – le Concerto en si mineur pour quatre violons du cycle op. 3 »L'Estro armonico« (imprimé en 1711) de Antonio Vivaldi en **Concerto pour quatre clavecins en la mineur BWV 1065**. Comme dans le cas du modèle, les possibilités, s'offrant ainsi en profusion, de faire une musique concertante en raison du grand nombre de solistes, sont loin d'être pleinement mises à profit. Ce luxe extérieur semble plutôt avoir été mis au service des effets sonores. Rien que dans les sept sections solistes du premier mouvement, on rencontre pas moins de six motifs de qualités différentes dont la vigueur expressive est obligatoirement limitée dans ces circonstances. Les sections de tutti s'élargissant au cours du mouvement restent attachées particulièrement longtemps et fréquemment à la tonalité de base de sorte qu'il reste suffisamment de temps pour faire intervenir tous les quatre solistes comme il se doit. Dans le deuxième mouvement, les instruments solistes essaient presque d'improviser un intermezzo entre les colonnes d'accords compacts – néanmoins une telle entreprise, avec quatre solistes, est peine perdue, comme l'on peut s'y attendre. Dans le troisième mouvement, tous les participants se retrouvent sur la bonne voie et entrent en compétition concertante en alternant les combinaisons.

Le triple Concerto en la mineur pour flûte, violon et clavecin BWV 1044 (le terme de »Triple

Concerto« [triple = triple] désigne un concerto écrit pour trois instruments solistes et orchestre) est un cas particulier dans l'œuvre de concertos de Bach et ceci pour plusieurs raisons. Il ne fut créé que probablement après 1740 selon un procédé d'arrangement unique en son genre à partir du Prélude et de la Fugue pour clavecin en la mineur BWV 894 (première date de création au plus en 1710 cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 105) et du modèle disparu de l'Adagio des Sonates en trio pour orgue en ré mineur BWV 527 (datant de 1727 au plus tard, Vol. 99). Le remaniement du mouvement central d'une sonate en un mouvement central lent d'un concerto est dans ce cas encore à peu près usuel. Cependant transformer un prélude pour un instrument à clavier en un mouvement d'ouverture de concerto et remanier une fugue en mouvement final de concerto – et ceci manifestement sans causer de déficits structurels –, sont des procédés d'une rare exception. Le Prélude virtuose pour orgue accompagné de la Fugue qui sont à la base de ce Concerto, pourraient avoir joué le rôle de »pièce de démonstration« lors des tournées-concerts de Bach hors de Leipzig (par ex. à Berlin). On peut supposer donc qu'en composant ce Triple Concerto, Bach aurait eu l'intention de motiver le public étranger à reconnaître l'ancien morceau et à lui faire apprécier son insertion dans un nouveau contexte.

Quoi qu'il en soit : la musique de cette œuvre nouvelle qui se distingue par son éblouissante expressivité, pourrait tout à fait appuyer cette interprétation. On ne rencontre la structure de l'effectif composé d'une flûte soliste et d'un violon à côté

d'un clavecin en tant qu'instrument soliste primaire, que dans le Cinquième Concerto Brandebourgeois de Bach. Mais la conduite de l'ensemble tutti est étonnante pour ne pas dire unique chez Bach. En effet des passages de cordes grattées alternent avec des passages de cordes pincées au sein du mouvement d'une part, de sorte qu'il en résulte un coloris sonore particulier ; d'autre part des accords à trois voix (toucher triple) font même leur apparition dans les parties de cordes. Et finalement Bach nuance (surtout dans le troisième mouvement) la dynamique avec grande finesse en jouant sur pas moins de cinq degrés de puissance entre *pianissimo* et *forte*. Les mouvements extrêmes font preuve d'un caractère expressif bizarrement résolu qui est à attribuer en grande partie aux figurations pressantes des triolets (à chaque fois dans un contexte différent). Ce morceau rempli d'un éclat austère et inhabituel ne peut sans aucun doute plus être mis en relation avec le travail de directeur du Collegium musicum de Bach à Leipzig – comme ce fut le cas pour la plupart de ses autres concertos ; ce joyau des années tardives s'oppose aux premières œuvres au niveau de la composition bien que, paradoxalement, il en reprenne deux.

Il convient de signaler en complément aux six Concertos Brandebourgeois BWV 1046-1051 (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126), une **première version du Cinquième Concerto Brandebourgeois BWV 1050a**. Cette version nous a été retransmise grâce à un mouvement vocal écrit par le gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol (1719-1759) dont l'original doit être bien plus ancienne

encore. L'œuvre sous sa forme ultérieure – donc le Concerto BWV 1050 – date de 1721. La différence la plus marquante entre les deux versions est la cadence du clavecin dans le premier mouvement. Cette cadence ne comprend que 19 mesures dans la version d'origine. En étendant cette cadence à 65 mesures dans la version définitive, Bach confirma la nouvelle fonction que le clavecin prendra dans cette œuvre spectaculaire, qui est, à vrai dire, considérée comme le premier Concerto pour clavier de l'histoire de la musique. Il saisit probablement l'occasion d'une exécution du Concerto à Köthen pour présenter les ressources dont disposait le nouveau clavecin qu'il avait acheté à Berlin sur ordre du Prince en mars 1719 auprès du fabricant d'instruments de la cour de Prusse, Michael Mietke.

La structure en quatre mesures, plus brève du troisième mouvement de la première version a moins de poids. Par contre l'effectif instrumental soulève des questions de pratique d'exécution. La version dédiée du 5ème Concerto Brandebourgeois BWV 1050 met en relief la flûte, le violon et le clavecin en soliste et un registre de viole «en ripieno» ainsi que le violoncelle et le violone. Le violoncelle renforce considérablement la main gauche (voix de basse) du claveciniste. Dans la première version BWV 1050a, le violoncelle manque ; le violone qui ne joue que les points forts de la mesure, est le seul instrument pourvu. On peut donc se poser la question de savoir si «violone» est dans ce cas un autre mot pour «violoncelle», si la basse doit donc être jouée en 8' ou si «violone» signifie «contrebasse», un instrument donc en 16' – ce qui donne à la tona-

lité de tout le mouvement une impression de profondeur ; Mattheson appréciait le son du violone *ronflant, en gallois Basse de Violon, en allemand : grand violon de basse... parce que son gros ton continue à bourdonner et s'entend plus que le clavier et d'autres instruments de basse.*

Johann Sebastian Bach différencia tout au long de son œuvre le violoncelle du violone ; dans la cantate »Dieu est mon roi« BWV 71 (Vol. 23) créée en 1708 pour les élections du Conseil de Mühlhausen, qui fut peut-être sa première œuvre instrumentale à grand effectif, Bach fait déjà la différence entre les deux instruments, alors qu'il exige explicitement *deux violoncellistes et un violoniste* dans le célèbre mémorandum critique adressé au Conseil de la ville de Leipzig en 1730. Pour Bach, le terme de »violone« pouvait désigner trois instruments différents : une gambe de basse à six cordes en sol1, une gambe de contrebasse à six cordes en ré1 ainsi qu'un violone grosso en do1 à quatre cordes (c'est à chaque fois la corde du ton le plus bas qui détermine l'instrument) – cependant jamais un violoncelle en 8'. Des théoriciens contemporains comme Thomas Balthasar Fuhrmann (*Clavis ad thesaurum musicae magnae artis musicae...* Prague 1701), Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) et Martin Heinrich Fuhrmann (*Musicalischer Trichter...* Berlin 1706) ne laissent aucun doute au fait que lorsqu'on parle de »violone«, sous forme d'une »Double« ou d'une »Petite Basse de Violon«, il ne s'agit jamais de violoncelle. Contrairement à la pratique exercée à l'occasion de nos jours, on a employé dans l'enregistrement ci-présent une contrebasse en 16'.

Robert Levin

Études chez Louis Martin, Stefan Wolpe et Nadia Boulanger. Dirige à la demande de Rudolf Serkin le service de théorie musicale du Curtis-Institute of Music de Philadelphie. Est nommé en 1989 à l'école supérieure de musique de Freiburg, part en 1993 pour la Harvard University Cambridge/Mass. Robert Levin est mondialement reconnu en tant que soliste ; il se produit partout en Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Asie, non seulement avec des spécialistes de la pratique historique d'exécution, comme John Eliot Gardiner ou Christopher Hogwood, mais aussi avec des chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Simon Rattle ou Bernard Haitink. Ses enregistrements avec des concerts de Wolfgang Amadeus Mozart ont fait sensation. Il improvise, selon la pratique ancienne, les cadences des concertos pour clavecin aussi bien en concert que lors d'enregistrements sur disque.

En 1991, l'année de Mozart, il élabore pour la Internationale Bachakademie Stuttgart une nouvelle instrumentalisation et un nouvel achèvement du »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE, cet artiste d'exception enregistre tous les concerts de Bach pour clavecin (vol. 127 et 128), en jouant à chaque fois l'un des instruments dans les concerts pour deux (vol. 129), pour trois et quatre clavecins (vol. 130) et se consacre en tant que soliste aux suites anglaises BWV 806–811 (vol. 113) ainsi qu'aux deux volumes du Clavier bien tempéré (vol. 116 & 117), qu'il enregistrera sur plusieurs instruments à clavier.

Mario Videla

est né à Salta en Argentine. Après des études d'orgue et de direction de chorales à la faculté des beaux arts de l'Université de La Plata, il poursuit en Allemagne des études de clavecin, de flûte à bec et de musique ancienne avec Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde et Ferdinand Conrad. Il se spécialise comme joueur d'instruments à clavier anciens – orgue, régale, clavecin, clavicorde, virginal, épinette – et de basse continue. Au début des années soixante-dix, il est invité par «Amigos de la Música» à participer aux festivals Bach organisés par Karl Richter à Buenos Aires. En 1982 et 1985, il rejoint le Bach Collegium Stuttgart dirigé par Helmuth Rilling.

Mario Videla a participé à de nombreux enregistrements en tant que soliste et membre de différents orchestres de chambre. Il a notamment enregistré les œuvres complètes pour orgue et instruments à clavier de Domenico Zipoli, les 6 partitas, les inventions, symphonies et duos de Bach ainsi que de nombreux programmes dédiés à la musique coloniale d'Amérique latine.

Parallèlement à sa carrière d'interprète et de chef d'orchestre, Mario Videla se consacre également à l'enseignement et publie des séries didactiques sur la musique ancienne. En 1983, il fonde l'Académie Bach de Buenos Aires, qu'il dirige actuellement et qui lui a valu d'obtenir une très grande réputation en Argentine, au Brésil, au Chili, en Uruguay et au Venezuela grâce à l'exécution de concerts commentés. Mario Videla a reçu de nombreux prix et distinc-

tions pour son activité, notamment le Prix Konex en 1989. Actuellement, il est professeur de clavecin au conservatoire municipal Manuel de Falla à Buenos Aires, à l'institut supérieur d'arts Gral. Roca à Río Negro en Argentine, et il est directeur artistique de Festivales Musicales de Buenos Aires.

Depuis 1997, il participe tous les dimanches sur la station Radio Clásica de Buenos Aires à une émission radiophonique consacrée à Bach, très appréciée du public.

Michael Bebringer

fit ses études de musique d'église tout d'abord à Freiburg (Allemagne), puis d'orgue et de clavecin à Vienne (Autriche) et à Amsterdam. Se consacrant à l'étude de la pratique d'exécution historique et au jeu de la basse continue, il fut amené à accompagner de nombreux ensembles comme l'Orchestre baroque de Freiburg, le Musica Antiqua de Cologne, le Hesperion XX ou l'Ensemble Balthasar-Neumann. Il se produisit avec des solistes comme Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol et participa à de nombreuses productions de CD. Sa collaboration avec Helmuth Rilling et ses ensembles dure depuis plus de 20 ans déjà. Michael Bebringer enseigne le clavecin et le jeu de la basse continue au Conservatoire de Musique de Freiburg. Dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, il participe en sa qualité d'exécutant de basse continue aux enregistrements de nombreuses cantates d'église et profanes, des Passions, de la Messe en si mineur ainsi que du « Livre d'arrangements chorals pour Johann Sebastian ».

Dans ce cadre, il accompagne le Livre de Cantiques de Schemelli au clavecin et à l'orgue. Il a enregistré avec Dietrich Henschel la Cantate de soliste »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) ainsi que les Sonates pour viole de gambe BWV 1027–1029 (Vol. 124) avec Hille Perl.

Boris Kleiner

né à Minsk (Union soviétique), à partir de l'âge de 6 ans a suivi une formation complexe dans une école pour les enfants prédisposés à la musique: piano, chant, violon, direction d'orchestre, solfège, composition. Etudes dans un premier temps à Moscou chez L. Roizman (orgue), Yu. Cholopov et T. Baranova (musicologie), ensuite à Bale chez D. Chorzempa (orgue) et à Paris chez I. Wjwniski (clavecin). Depuis 1990 à l'ouest. Bourse de la fondation »Akademie Schloß Solitude« à Stuttgart. Membre du »Bach-Collegium Stuttgart« et d'autres ensembles. Concerts et enregistrements, notamment en tant que contrebassiste, en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en Israël.

Isabelle Faust

compte aujourd'hui parmi les artistes les plus fascinantes de la nouvelle génération en Europe. L'excellence de sa technique ainsi qu'une sensibilité particulière de son jeu alliée à une grande maturité sont appréciées autant du public que des spécialistes. Elle prit ses premières leçons de violon à l'âge de cinq ans. Elle fut très tôt lauréate des »Jeunesses musicales« allemandes et obtint à 15 ans, en 1987, le premier prix

du »Concours Leopold Mozart « à Augsburg. En 1990, le Prix de la culture de la ville de Rovigo lui fut décerné pour la qualité supérieure de son travail et elle remporta en 1993 le »Premio Paganini« de Gènes, remis pour la première fois à une Allemande. Le titre convoité de »Young Artist of the Year«, attribué par le journal anglais »Gramophone«, fut accordé à Isabelle Faust en 1997 pour son premier disque, présentant des sonates de Bela Bartók.

La violoniste se produisit en concert avec de nombreux orchestres de renom tels que la Philharmonie de Hambourg sous la direction de Sir Yehudi Menuhin, les Orchestres symphoniques des radios de Stuttgart, Cologne et Leipzig, les orchestres de chambre de Munich et de Stuttgart, la Philharmonie de Brème ainsi que des orchestres en Angleterre, en Hollande et en Italie. Ses tournées l'ont menée en outre dans plusieurs pays d'Europe, en Israël et au Japon. Elle fit ses débuts aux USA en 1995 avec le 1er Concerto pour violon de Paganini sous la direction de Joseph Silverstein. Elle interprète de la musique de chambre dans les festivals renommés de notre époque avec des artistes tels que Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec et Boris Pergamenschikow. Ses publications sur disque sont consacrées aux concertos pour violon de Joseph Haydn, aux sonates pour violon de Robert Schumann, au Concerto funèbre de Karl Amadeus Hartmann ainsi qu'aux sonates de Bela Bartók. Isabelle Faust joue sur le Stradivari »Belle au Bois dormant« fabriqué en 1704, qui lui est prêté par la L-Bank de Baden-Württemberg. Dans l'enregistrement présent, elle joue la partie de violon II solo de la BWV 1043.

Jean-Claude Gérard

naquit à Angers (France). Il fit ses études auprès de Gaston Brunelle à Paris et obtint en 1962 un premier prix du Conservatoire. Il fut engagé comme flûtiste solo dans l'orchestre de l'Opéra national de Hambourg en 1972. Il obtint une chaire de professeur à la Musikhochschule de Hanovre en 1986, il a les mêmes fonctions à la Musikhochschule de Stuttgart depuis 1989. Il fait partie du Bach-Collegium Stuttgart depuis 1984 et il est de plus flûtiste de l'« Ensemble Villa Musica ». Il donne des cours dans le monde entier dans le cadre des manifestations de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart. Son importante discographie embrasse la littérature de musique solo et de musique de chambre de l'époque baroque à l'époque moderne. Depuis 1989, il dirige en outre le festival « Musique au large » de Quiberon.

Le Bach-Collegium Stuttgart

se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exécution. Le « discours sonore » baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ième} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling

enfin est considéré par beaucoup comme le grand spécialiste de Bach de notre époque. Sa connaissance de l'œuvre, ses initiatives menant à la fondation de l'Académie Internationale Bach Stuttgart, la direction artistique de l'EDITION BACHAKADEMIE ou les invitations faites par les orchestres les plus renommés du monde comme dernièrement les Philharmonies de Vienne, pour exécuter Bach, ne peuvent que confirmer cette réputation.

Rilling est en outre un musicien aux dons multiples, non dogmatique et ouvert à tout ce qui a de nouveau. À l'heure actuelle, un enregistrement de toutes les symphonies de Franz Schubert d'après la nouvelle édition des partitions est en train d'être réalisé avec le Real Filharmonia de Galicia, créé par Monsieur Rilling. À la demande de Monsieur Rilling, Krzysztof Penderecki composa en 1998 son »Credo«.

Pour l'année 2000, »l'année Bach«, Rilling a fait la commande de quatre nouvelles compositions sur le texte biblique de la Passion à quatre différents compositeurs de premier rang. Le refus à l'engourdissement de musée, mais l'engagement pour les exécutions vivantes, la pénétration et la compréhension de l'esprit et des contenus ainsi que la réflexion sur la musique, également dans l'esprit du rapprochement des peuples, voilà le credo artistique de Helmuth Rilling.

Michael Märker
**Conciertos de Johann Sebastian Bach para
 varios instrumentos solistas**
 BWV 1063-1065, 1044 y 1050a

La primera cita de Johann Sebastian Bach con el reciente género del concierto para instrumento solista, muy asociado con Antonio Vivaldi, data de antes de 1710, cuando aquél copió varias de esas obras escritas por Albinoni o Telemann. Unos años después, en 1713-1714, dio un paso más al crear arreglos para órgano o para clave de conciertos de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello, así como del príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Lo que es objeto de conjeturas es la fecha en la que Bach emprendió la composición de conciertos propios: si fue estando aún en Weimar o ya en Cöthen (desde 1717). Es seguro en todo caso que los seis Conciertos de Brandemburgo los compuso cuando era Maestro de Capilla de la corte de Cöthen, pues así lo prueba la dedicatoria fechada en 1721.

La mayoría de los conciertos de Bach para instrumento solista y orquesta son en cambio testimonios musicales de una labor artística que resarcía hasta cierto punto al Cantor de la Iglesia de Santo Tomás de sus querellas con las instancias municipales y eclesiales de Leipzig: tras un período de cooperación esporádica asumió en el año 1729 la dirección del Collegium musicum, una orquesta estudiantil que había fundado Telemann hacía casi tres decenios. Aunque no se conocen las fechas precisas de los conciertos, todo parece indicar que se ofrecie-

ron en la década de 1730 alternando según la estación del año entre el »Café Zimmermann« de la calle Katharinenstrasse y el café al aire libre del mismo nombre, ubicado en Grimmaisches Tor. Al dueño de estos locales, Gottfried Zimmermann, los conciertos le beneficiaban mucho porque atraían más público que de ordinario. Por su parte, Bach y sus estudiantes músicos se daban por muy satisfechos con esa fuente de ingresos suplementarios. Pero lo mejor para él era la oportunidad que tenía de realizar sus proyectos artísticos durante largo tiempo sin depender de órdenes superiores. Estas actuaciones no son comparables con la música que se ofrecía en los cafés en los siglos XIX y XX, ya que en los tiempos de Bach era costumbre presentar y poner a prueba en tales establecimientos composiciones nuevas o de estilo italiano que (aún) no era oportuno tocar en las iglesias. Se trataba por lo general de cantatas o conciertos de género profano.

De los conciertos bachianos para solista y orquesta, algunos existen en dos versiones: una para violín y otra para clave. Ciertos musicólogos infieren de ahí que de los conciertos que hoy conocemos sólo en versión para clave deberían existir también partituras extraviadas para violín u otro instrumento melódico. Así se ha llegado a reconstruir en las décadas pasadas varias de esas partituras originarias que por cierto no pierden del todo su carácter hipotético. Es grande la tentación de enriquecer de este modo nuestro repertorio de concierto con otras obras más. No pocas veces es factible deducir el tipo de instrumento solista a partir de la línea temática de la voz correspondiente en la versión dispo-

nible hoy en día. Por ejemplo, las figuras de *bariolage*, un rápido vaivén de intervalos extensos y regulares, obligan a pensar en un violín o al menos en otro instrumento de cuerda porque su ejecución es más sencilla con un movimiento circular de la mano derecha y el tránsito regular de una cuerda a otra que, por ejemplo, en un instrumento de viento. Otros elementos de juicio pueden ser las rupturas de las líneas temáticas debidas a limitaciones de la tesitura.

También en el caso de los conciertos para tres o cuatro claves BWV 1063 y BWV 1065 las partituras correspondientes para el número respectivo de instrumentos melódicos han llegado a nuestros días con indicaciones en parte vagas (BWV 1063 y 1064) y en parte claras. Así, el Concierto BWV 1065 se remonta al Concierto en si menor op. 3 N° 10 para cuatro violines solistas, dos violas, violonchelo (en algunos pasajes también como solista), violón y clave RV 580 de Antonio Vivaldi. Se presume que Bach compuso los conciertos BWV 1063 y 1064 para sí mismo y para sus dos hijos mayores alrededor de 1730.

Esta faceta pedagógica parece manifestarse sobre todo en el primer movimiento del **Concierto para tres claves en re menor BWV 1063**. Los instrumentos empiezan entonando un tema al unísono, como ocurre en los conciertos de aficionados en que primero es preciso conducir a los músicos «de la mano». Pero incluso en los pasajes solistas el trabajo más intenso recae en el primer clave, a diferencia del segundo y tercero, cuya ejecución estaba por

lo visto a cargo de los hijos de Bach. El movimiento lento es un Siciliano de una periodicidad rigurosa. La fidelidad a las reglas contrapuntísticas que distingue a la estructura del tercer movimiento, en estilo fugado, es quizás otro aspecto de la intención pedagógica del compositor.

El Concierto para tres clave en Do mayor BWV 1064 impone mayores exigencias a los ejecutantes. El tema retumbante del primer movimiento es neutralizado por un contrapunto ágil y galante, ejemplo notable del genio bachiano para combinar extremos opuestos no sólo por la técnica de su composición sino también por su tinte emocional. El movimiento lento con sus extensos y fluidos pasajes de escalas tanto ascendentes como descendentes constituye una serie de variaciones en torno a un *basso ostinato* reiterativo (con variantes). En el movimiento final Bach incorpora el principio de la fuga para lo que, a diferencia de otros **concertos**, ofrece nada menos que tres temas cuyo carácter antagonista abre paso a un notable potencial expresivo.

Con motivo de una visita a Leipzig de Johann Caspar Vogler (1696-1763), quien había sido discípulo y sucesor de Bach en Weimar, éste hizo un arreglo del Concierto en si menor para cuatro violines del ciclo op. 3 de Antonio Vivaldi «L'Estro armonico» (impreso en 1711) para obtener su **Concierto para cuatro claves en la menor BWV 1065**. Ocurrió esto posiblemente en diciembre de 1729, es decir, mucho después de haberse ocupado Bach por primera vez de los conciertos de dicho compositor italiano. Como sucede en el original vivaldiano,

Bach tampoco consiguió agotar ni lejanamente las posibilidades musicales multiplicadas por la presencia de cuatro solistas. Ese despliegue exterior parece haber tenido desde un comienzo la finalidad de lograr efectos sonoros. En los siete pasajes solistas del primer movimiento se establecen nada menos que seis motivos diferentes cuya relevancia bajo estas circunstancias es forzosamente limitada. Los pasajes en tutti que se van ampliando en el transcurso de este movimiento se prolongan en la tonalidad fundamental con duración y frecuencia inusitadas, lo que da tiempo para hacer intervenir a los solistas ordenadamente. Entre compactas columnas de acordes, los instrumentos solistas ensayan en el segundo movimiento un intermezzo cuasi improvisado, pero fracasan en el intento como era de esperar habiendo cuatro solistas. En el tercer movimiento, los ejecutantes retornan a sus carriles y compiten entre sí alternando una serie de combinaciones.

El Triple concierto en la menor para flauta travesera, violín y clave BWV 1044 (se denomina »Triple concierto« un concierto para tres instrumentos solistas con acompañamiento de orquesta) es desde varios puntos de vista un caso especial entre las composiciones de Bach para concierto. Su origen (probablemente posterior a 1740) se debe a un método único de arreglo musical a partir del Preludio y fuga en la menor BWV 894 para clave (1710 o posterior, ver EDITION BACHAKADEMIE vol. 105) y del original extraviado en torno al *Adagio* de la Sonata para trío en re menor BWV 527 para órgano (1727 o anterior, vol. 99). Cabe pensar que la transformación del movimiento intermedio lento

de una sonata en el movimiento intermedio lento de un concierto hubiese sido un trabajo más o menos acostumbrado. Pero desarrollar un preludio para teclado y hacer de él el primer movimiento de un concierto y convertir una fuga en su movimiento final, todo ello sin deficiencias de estructura, merece sin duda el calificativo de espectacular. El preludio con fuga original para órgano pudo haber servido de »pieza representativa« en las giras que realizó Bach fuera de Leipzig (por ejemplo en Berlín). Y al componer el triple concierto pudo tener la intención de que los públicos de fuera reconociesen la composición más antigua y apreciaran su inserción en un nuevo contexto.

Sea como fuere: la música de esta nueva obra, fascinante por lo expresiva, es argumento de sobra para tal hipótesis. La instrumentación con flauta travesera solista y violín, además del clave como instrumento solista primario, nos es familiar sólo por el Concierto de Brandemburgo N° 5 de Bach. Pero también asombra el tratamiento del tutti que se diría único en su género en este compositor. En efecto, por un lado se alternan los pasajes de arco con pasajes punteados en un mismo movimiento, generando un matiz sonoro peculiar, mientras que por otro lado las partes para cuerdas incluyen hasta acordes a tres voces. Y, por último, Bach matiza la dinámica con extrema finura (sobre todo en el tercer movimiento) con nada menos que cinco niveles entre *pianissimo* y *forte*. Los movimientos primero y final se distinguen por su singular determinación expresiva que se debe en parte a sus impetuosos trechos (cada uno en un contexto diferente). Es del

todo evidente que esta pieza inusitada, brillante y agreste no tiene ya nada que ver con la dirección del Collegium musicum de Leipzig a cargo de Bach, como sí lo tuvieron sus demás conciertos; es ésta una joya tardía de su arte de compositor, a contrapelo de obras anteriores, aunque paradójicamente se nutre de dos de ellas.

En tanto complemento a los seis Conciertos de Brandemburgo BWV 1046–1051 (comp. EDITION BACHAKADEMIE vol. 126) cabe hacer mención de una **versión temprana del quinto Concierto de Brandemburgo BWV 1050a**. Nos ha llegado la composición a través de un movimiento de voces de mano del yerno de Bach, Johann Christoph Altnickol (1719–1759), cuyo modelo hubo de ser considerablemente más antiguo. La posterior estructura de la obra, esto es, el concierto BWV 1050, se fecha en 1721. La diferencia más acusada entre ambas versiones consiste en la cadencia para cémbalo del primer movimiento: cuenta en la versión primera con 19 compases tan solo. Aumentando el tamaño de la cadencia a 65 compases en la versión definitiva, subrayó Bach la nueva función del cémbalo en esta espectacular obra, considerada como el primer auténtico concierto para piano de la historia de la música. Probablemente, con motivo de una ejecución del concierto en Köthen, aprovechó el maestro la posibilidad de presentar las posibilidades del nuevo cémbalo, comprado por él mismo por encargo del príncipe en Berlín, en marzo de 1719, a Michael Mietke, constructor de instrumentos de la corte prusiana.

En cuanto a las diferencias destaca menos el tercer movimiento de la versión temprana, que es cuatro compases más breve. El reparto instrumental, por otra parte, es digno de interés por su trascendencia práctica. En la versión de dedicatoria del quinto Concierto de Brandemburgo BWV 1050 sobresalen la flauta, el violín y el cémbalo en tanto instrumentos solistas haciendo acto de presencia también las voces de violín y de viola *in ripieno* así como de violoncelo y de violín. El cello refuerza considerablemente la parte ejecutada al cémbalo por la mano izquierda (voz de bajo). En la versión temprana BWV 1050a falta el violoncelo; solamente se encuentra el violín, que principalmente ejecuta los puntos esenciales de compás. La cuestión es si acaso «violín» en este caso no sea sino un término que en realidad denomine al «violoncelo», con lo que el bajo habría de tocarse en la posición 8', o si bien «violone» no significa otra cosa que «contrabajo», un instrumento, pues, a tocar en la posición 16', con lo cual el tono de todo el movimiento sería más grave. Mattheson apreció el tono del *violone zumbón*, *fran.: basse de violon, alemán: grosse Baß-Geige... pues su más grueso sonido zumba y es percibido durante un lapso superior de tiempo que el sonido del clave y otros instrumentos bajantes*1.

Johann Sebastian Bach ha diferenciado en sus obras generalmente entre violoncelo y «violone». En la cantata del año 1708 compuesta con motivo del cambio del Consejo de Mühlhausen «Dios es mi rey» («Gott ist mein König», BWV 71, vol. 23), que acaso se trate de la primera obra instrumental de gran reparto del maestro, diferencia Bach entre am-

bos instrumentos, mientras que en la conocida solitud al Consejo de la Ciudad de Leipzig del año 1730 prescribe expresamente *dos violoncelistas y un violinista*. Bach pudiera haber denominado con »violone« a tres diferentes instrumentos: una gamba-bajo de seis cuerdas afinada en Sol1, una gamba-contrabajo afinada en Re1 y un »violone grosso« de cuatro cuerdas en Do1 (se indica en cada caso la cuerda más grave), pero no a un violoncello en posición 8'. También los teóricos de la música contemporáneos de Bach, como Thomas Balthasar Fuhrmann (*Clavis ad thesaurum musicae magnae artis musicae...* Praga 1701), Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, París 1703) y Martin Heinrich Fuhrmann (*Musicalischer Trichter...* Berlín 1706) no dejan lugar a dudas acerca de que »violone«, en forma de un »double« o un »petite basse de violon«, designa siempre algo diferente a un violoncello. Sin seguir el ocasional modo ejecutivo de nuestros días, en la presente grabación se emplea un contrabajo en posición 16'.

1 »brummenden Violone, Gall. Basse de Violon, Teutsch: grosse Baß-Geige... weil ihr dicker Klang weiter hin summet und vernommen wird als des Claviers und anderer bassirender Instrumente«

Robert Levin

estudió con Louis Martin, Stefan Wolpe y Nadia Boulanger. Por invitación de Rudolf Serkin dirigió el Departamento de Teoría de la Música del Curtis-Institute of Music de Filadelfia. En 1989 fue llamado al Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en 1993 pasó a la Harvard University Cambridge/Mass.

Como solista goza de prestigio internacional. Recorre toda Europa, Norteamérica, Australia y Asia, unas veces con especialistas en prácticas de interpretación histórica como John Eliot Gardiner o Christopher Hogwood, y otras con Directores como Claudio Abbado, Simon Rattle o Bernard Haitink. Hicieron furor sus ejercicios con conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart. Las cadencias en conciertos para piano son improvisadas por él básicamente tanto en el concierto como en los ejercicios grabados en discos, siguiendo la forma de actuación antigua.

En el año de Mozart de 1991, Robert Levin elaboró por encargo de la Academia Internacional Bachiana de Stuttgart una nueva instrumentación y acabado del »Requiem« de Wolfgang Amadeus Mozart. Este artista excepcional graba para la EDITION BACH-AKADEMIE todos los conciertos para clave (vol. 127 & 128) y toca uno de los instrumentos en conciertos para dos (vol. 129) y para tres y cuatro clave (vol. 130), consagrándose como solista a las suites inglesas BWV 806–811 (vol. 113) así como a ambos volúmenes del Piano bien templado (vol. 116 & 117) que se ejercitará en diferentes instrumentos de teclado.

Mario Videla

Mario Videla nació en Salta, Argentina. Estudió órgano y dirección coral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, continuando luego sus estudios de perfeccionamiento en clave, flauta dulce y música antigua en Alemania con Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde y Ferdinand Conrad.

Desde 1975 ha ofrecido numerosos recitales como organista, clavecinista y director de coro, dedicándose especialmente a la música antigua y a la ejecución de antiguos instrumentos de teclado – órgano, regal, clave. Clavicordio, virginal, espineta, fortepiano-. En tal carácter se ha presentado en salas de todo el mundo. A comienzos de la década del setenta fue invitado por «Amigos de la Música» para participar en los Festivales Bach conducidos por Karl Richter en Buenos Aires. En 1982 y 1985 integró el Bach Collegium Stuttgart dirigido por Helmuth Rilling.

Mario Videla ha realizado diversas grabaciones como solista e integrante de conjuntos, entre ellas, la obra completa para órgano y clave de Domenico Zipoli, las 6 Partitas, las Invenções a 2 voces, las Sinfonías a 3 voces y los 4 Duetos de J.S.Bach, La Ofrenda Musical, y otros programas con música colonial latinoamericana.

Además de su labor como instrumentista y director, Mario Videla se ha dedicado a la enseñanza. Ha escrito varios libros sobre flauta dulce y una serie didáctica de música antigua. En 1983 funda la Academia Bach de Buenos Aires al frente de la cual realiza una intensa labor artística y normativa, consoli-

dando una sólida reputación en Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Venezuela, a través de la realización de conciertos comentados. Ha recibido varias distinciones por su actividad, entre ellas el Premio Konex de Platino 1989 en Música Clásica. Actualmente es profesor de clave en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla y en el Instituto Superior de Arte de Gral Roca, Argentina y director artístico de la reconocida Asociación Festivales Musicales de Buenos Aires.

Desde 1997, desarrolla también un programa radial dominical dedicado a Bach titulado «La Cantata del Domingo» por Radio Clásica de Buenos Aires.

Michael Bebringer

Estudió Michael Bebringer primero música sacra en Friburgo, luego en Viena y Amsterdam órgano y cembalo. Su dedicación a la práctica ejecutoria historicista y las interpretaciones con continuo le ha abierto las puertas de numerosas agrupaciones de música como la Freiburger Barockorchester (Orquesta Barroca de Friburgo), la Musica Antiqua de Colonia, el Hesperion XX o la Balthasar Neumann Ensemble. Ha actuado junto a solistas como Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol así como ha participado en numerosas grabaciones de CDs. Con Helmuth Rilling y sus grupos copera ya desde hace más de veinte años. Michael Bebringer enseña en la Freiburger Hochschule für Musik (Escuela Superior de Música de Friburgo) interpretación de cembalo y continuo. En el marco de la EDITION BACHAKADE-

MIE participa como intérprete de continuo en numerosas cantatas sacras y profanas, oratorios sobre la Pasión del Señor, la Misa en sí bemol menor así como en «Libro de corales para Johann Sebastian» («Choralbuch für Johann Sebastian») entre otras. Pueden escucharse aquí sus interpretaciones en tanto acompañante al cémbalo y al órgano en las Lieder de Schemelli. Junto con Dietrich Henschel ha grabado la cantata para solo «Amore traditore» BWV 203 (vol. 62) así como, con Hille Perl, las sonatas para gamba BWV 1027–1029 (vol. 124).

Boris Kleiner

nacido en Minsk, a partir de los 6 años de edad con una amplia formación musical en una escuela de promoción para talentos musicales. Piano, canto, violín, dirección, teoría musical y composición. Estudió primero en Moscú con L. Roizman (órgano), Y. Cholopov y T. Baranova (ciencias de la música), posteriormente en Basilea con D. Chorzeppa (órgano) y en París con I. Wjuniski (clave). Desde 1990 en Occidente, con una beca de la Fundación «Akademie Schloss Solitude» en Stuttgart, miembro del Bach-Collegiums de Stuttgart y otros ensambles.

Conciertos y grabaciones, ante todo como ejecutante permanente en Europa, EE.UU. Sudamérica e Israel.

Isabelle Faust

se cuenta hoy día entre las artistas más fascinantes de la joven generación de Europa. Su brillantez técnica y la extraordinaria sensibilidad y madurez de su in-

terpretación son reconocidas de igual modo por el público y por el estamento especializado. Con cinco años recibió su primera clase de violín. Muy pronto obtuvo premios en «Jugend musiziert» (Músicos jóvenes) y en 1987, a la edad de 15 años, alcanzó el Primer Premio «Leopold-Mozart» de Augsburgo. En 1990 le fue otorgado el Premio Cultural de la Ciudad de Rovigo dedicado a sobresalientes aportaciones musicales, y en 1993 fue la primera alemana que ganó el «Premio Paganini» de Génova. La codiciada distinción «Young Artist of the Year» (Artista joven del año) que concede la revista inglesa «Gramophone» se otorgó a Isabelle Faust en el año 1997 por su debut en un CD con sonatas de Bela Bartók.

Esta violinista ha dado conciertos con numerosas y afamadas orquestas como las Filarmónicas de Hamburgo bajo la dirección de Sir Yehudi Menuhin, las orquestas sinfónicas de radio de Stuttgart, Colonia y Leipzig, la Orquesta de cámara de Munich y Stuttgart, la Filarmónica de Cámara Alemana de Bremen, así como con diversas orquestas de Inglaterra, Holanda e Italia. Ha realizado por lo demás giras de conciertos en muchos países europeos, en Israel y en Japón. Su debut en los Estados Unidos tuvo lugar en 1995 con el Primer concierto para violín de Paganini bajo la dirección de Joseph Silverstein. Interpreta música de cámara en los festivales más importantes de nuestra época con artistas como Bruno Canino, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Ewa Kupiec y Boris Pergamenschikow. A diversas publicaciones en CD se dedica con los conciertos para violín de Joseph Haydn, con las sonatas para violín de Robert Schumann, el Concerto funèbre de Karl Amadeus Hartmann y las sonatas de Bela Bartók.

Isabelle Faust toca el *stradivarius* »Dornröschen« (Rosita silvestre) del año 1704, que constituye una cesión en préstamo de Banco de Crédito Regional L-Bank Baden-Württemberg. En la presente grabación interpreta la parte del segundo violín sólo en BWV 1043.

Jean-Claude Gérard

es oriundo de Angers (Francia). Fue alumno de Gaston Brunelle en París y ganó un primer premio en el Conservatorio en 1962. En 1972 se incorporó como flautista en la orquesta de la Ópera del Estado de Hamburgo. En 1986 fue nombrado catedrático de la Escuela Superior de Música de Hannover y desde 1989 ejerce el mismo cargo en la Escuela Superior de Música de Stuttgart. Desde 1984 toca en el Bach-Collegium de Stuttgart y es asimismo flautista en el »Ensemble Villa Musica«. Dicta clases magistrales en todo el mundo en el marco de las actividades que organiza la Academia Internacional Bach de Stuttgart. Su abundante discografía cubre la literatura solista de cámara, desde el barroco hasta la edad moderna. Desde 1989 encabeza además el Festival »Musique au large« de Quibéron.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferen-

tes métodos históricos de ejecución. Por eso, la »sonoridad« del Barroco les es tan conocida como el sonido filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling

está considerado por muchos como el especialista en Bach de nuestro tiempo por antonomasia. Débese ello a sus conocimientos de la obra del maestro, sus iniciativas en relación a la fundación de la Academia Internacional de Bach en Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart), la dirección artística de la EDITION BACHAKADEMIE o las invitaciones recibidas de las más prestigiosas orquestas del mundo – como recientemente de la Filarmónica de Viena – para las interpretaciones de las composiciones bachianas.

Rilling, por lo demás, es un músico polifacético, nada dogmático y abierto a lo nuevo. Actualmente tiene lugar una interpretación de todas las sinfonías de Franz Schubert partiendo de la nueva edición de sus partituras junto con la Real Filarmónica de Galicia (por él mismo fundada). A petición de Rilling compuso Krzysztof Penderecki su »Credo« en 1998.

Con motivo del »año de Bach« 2000 ha encargado Rilling a cuatro destacados compositores de nuestro tiempo sendas obras nuevas con los textos bíblicos de la Pasión. El credo artístico de Rilling en nada se parece a la rigidez propia de los museos, viene a ser antes bien la música viva misma, la fuerza sondeante y la comprensión del espíritu y los contenidos así como la meditación acerca de la música... también el espíritu de la comprensión entre los pueblos.

Vol. 131

Wiedergewonnene Oboenkonzerte

Restored Oboe Concerti

BWV 1053R, 1055R, 1056R, 1059R, 1060R

Musik- und Klangregie / Producer / Directeur de l'enregistrement / Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur / Sound engineer / Ingénieur du son / Ingeniero de sonido:
Teije van Geest

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
BWV 1053R, 1056R: Stadthalle Leonberg
BWV 1055R, 1060R, 1059R: Stadthalle Sindelfingen

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
BWV 1053R, 1056R, 1059R: September/Septembre/Setiembre 1999
BWV 1055R, 1060R: Mai/May/Mayo 1999
BWV 1059R: Januar/January/Janvier/Enero 2000.

Einführungstext / Programme notes / Texte de présentation / Textos introductorios:
Dr. Michael Märker/Prof. Ingo Goritzki

Redaktion / Editor / Rédaction / Redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Wiedergewonnene Oboenkonzerte
Restored Oboe Concerti
Concertos reconstitués pour hautbois
Conciertos para oboe rescatados

BWV 1053R, 1055R, 1056R, 1059R, 1060R

Ingo Goritzki

Oboe, Oboe d'amore/Hautbois, Hautbois d'amour

Christoph Poppen – Violine/Violin/Violon/Violín (BWV 1060R)

Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling

Concerto F-Dur/F Major/fa majeur/Fa mayor BWV 1053R

18:15

*für Oboe d'amore, Streicher und Basso continuo/for oboe d'amore, Strings and Basso continuo/**pour hautbois d'amour, cordes et basse continue/para oboe d'amore, instrumentos de arco y bajo continuo*

- | | | |
|--------------|----------|------|
| 1. [Allegro] | 1 | 7:47 |
| 2. Siciliano | 2 | 4:30 |
| 3. Allegro | 3 | 5:58 |
-

Concert A-Dur/A Major/la majeur/La mayor BWV 1055R

13:38

*für Oboe d'amore, Streicher und Basso continuo/for oboe d'amore, Strings and Basso continuo/**pour hautbois d'amour, cordes et basse continue/para oboe d'amore, instrumentos de arco y bajo continuo*

- | | | |
|-------------------------|----------|------|
| 1. Allegro | 4 | 4:18 |
| 2. Larghetto | 5 | 5:06 |
| 3. Allegro ma non tanto | 6 | 4:14 |
-

Concerto g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 1056R

9:16

*für Oboe, Streicher und Basso continuo/for oboe, Strings and Basso continuo/**pour hautbois, cordes et basse continue/para oboe, instrumentos de arco y bajo continuo*

- | | | |
|--------------|----------|------|
| 1. [Allegro] | 7 | 3:05 |
| 2. Adagio | 8 | 2:43 |
| 3. Presto | 9 | 3:28 |

Concerto d-moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 1059R 11:14

für Oboe, Streicher und Basso continuo/for oboe, Strings and Basso continuo/

pour hautbois, cordes et basse continue/para oboe, instrumentos de arco y bajo continuo

- | | | |
|--------------|-----------|------|
| 1. [Allegro] | 10 | 5:25 |
| 2. Adagio | 11 | 2:48 |
| 3. Presto | 12 | 3:01 |

Concerto d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 1060R 12:58

für Oboe, Violine, Streicher und Basso continuo/for Oboe, Violin, Strings and Basso continuo/

pour hautbois, violon, cordes et basse continue/para oboe, violin, instrumentos de arco y bajo continuo

- | | | |
|------------------------|-----------|------|
| 1. Allegro | 13 | 4:32 |
| 2. Largo ovvero Adagio | 14 | 5:04 |
| 3. Allegro | 15 | 3:22 |

Total Time 65:21

Michael Märker

Ein Rest von Spekulation

Bachs »wiedergewonnene« Oboenkonzerte

Johann Sebastian Bachs erste Begegnung mit der jungen Gattung des Solokonzerts, die sich insbesondere mit dem Namen Antonio Vivaldis verbindet, datiert aus der Zeit vor 1710, als er einschlägige Werke von Albinoni oder Telemann abschrieb. Einige Jahre später, um 1713/14, ging er einen Schritt weiter, indem er Konzerte von Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro und Benedetto Marcello sowie des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar für Orgel oder Cembalo bearbeitete (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95 und 111). Wann Bach allerdings mit der Komposition eigener Konzerte begann – ob noch in Weimar oder erst in Köthen (ab 1717) –, kann nur vermutet werden. Für die Zeit als Köthener Hofkapellmeister lassen sich immerhin die sechs Brandenburgischen Konzerte (Vol. 126), deren Widmungspartitur aus dem Jahre 1721 stammt, sicher nachweisen.

Die meisten Solokonzerte Bachs sind hingegen kompositorische Zeugnisse für eine künstlerische Tätigkeit, die den Thomaskantor offenkundig für seine Querelen mit städtischen und kirchlichen Behörden Leipzigs etwas entschädigte: Im Jahre 1729 übernahm er nach vorangegangener sporadischer Zusammenarbeit die Leitung des fast drei Jahrzehnte zuvor von Telemann begründeten studentischen Collegium musicum. Wir kennen zwar keine detaillierten Aufführungsdaten für die Kon-

zerte. Alles spricht jedoch dafür, daß sie in den 1730er Jahren je nach Jahreszeit in Zimmermanns Kaffeehaus in der Katharinenstraße bzw. in Zimmermanns Kaffeegarten vor dem Grimmaischen Tor musiziert wurden. Dem Cafetier Gottfried Zimmermann kam eine solche umsatzsteigernde Attraktivität sehr gelegen. Auch Bach und seinen musizierenden Studenten war die zusätzliche Einnahmequelle hochwillkommen. Vor allem aber konnte er hier unabhängig von Reglementierungen durch vorgesetzte Behörden seine künstlerischen Ambitionen über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen. Mit den Kaffeehausmusiken des 19. und 20. Jahrhunderts waren diese Darbietungen nicht vergleichbar, denn im Gegensatz dazu wurde hier nicht selten neuartiges oder nach italienischem Geschmack gestaltetes Musiziergut vorgestellt und erprobt, das in den Kirchen (noch) nicht opportun schien. Dies konnten vornehmlich weltliche Kantaten oder Konzerte sein.

Von Bachs Solokonzerten existieren einige in zwei Versionen: als Violinkonzerte (s. Vol. 125 und 138) und als Cembalokonzerte (Vol. 127 – 130). Man hat daraus abgeleitet, daß auch jene Konzerte, von denen nur eine Cembaloversion überliefert ist, auf verschollenen Vorlagen für Violine oder ein anderes Melodieinstrument basieren könnten. So rekonstruierte die Musikforschung in den vergangenen Jahrzehnten mehrere solcher »Urformen«; sie werden mit einem der BWV-Nummer angehängten Buchstaben »R« (für »Rekonstruktion«) gekennzeichnet. Allerdings bleibt mit diesen Urformen stets ein Rest von Spekulation verbunden. Die Ver-

suchung ist groß, auf diesem Wege unser Konzert-repertoire um weitere Werke zu bereichern. In diesem Sinne »konservativ« urteilten auch Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, als sie 1997 die »Kleine Ausgabe« des Bach-Werke-Verzeichnis publizierten (BWV²⁴): »Für den Nachweis einer verschollenen Komposition ist es nicht entscheidend, ob sie rekonstruierbar ist oder nicht: eine R-Nummer bedeutet kein erhöhtes Maß an Glaubwürdigkeit des Werkes, sondern allenfalls einen Hinweis auf dessen Aufführbarkeit...« (S. VIII).

Andererseits läßt sich aus der Führung der Solostimme in der überlieferten Version oft auf die Art des ursprünglich eingesetzten Soloinstruments schließen. Beispielsweise deuten »Bariolage«-Figuren, die schnell in großen, gleichbleibenden Intervallen hin- und herpendeln, auf die Geige oder zumindest ein Streichinstrument, denn sie können hier mit einer kreisenden Bewegung der rechten Hand bei regelmäßigem Saitenwechsel leichter dargestellt werden als etwa auf einem Blasinstrument. Anhaltspunkte können sich aber auch aus Brechungen der thematischen Linie im Zusammenhang mit Umfangsbegrenzungen u.a. ergeben, wie sich insbesondere bei den wiedergewonnenen Oboenkonzerten zeigt.

Die Oboe ist das von Bach am häufigsten eingesetzte Blasinstrument. Dies äußert sich allerdings fast nur in den Kantaten und Oratorien. Daß sie demgegenüber kaum als Soloinstrument in den Konzerten auftaucht, muß angesichts der klaren Präferenz für die Violine oder das Cembalo in die-

sem Werkbereich nicht überraschen. Selbst bei Vivaldi, dessen Besetzungsvielfalt für die Solopartien der Konzerte beispielhaft ist, finden sich nur relativ wenige Oboenkonzerte. Daß die Oboe dennoch eine exponierte Stellung im Musikverständnis der Barockzeit einnahm, läßt ihre Charakterisierung als »gleichsam redende Hautbois« durch den zeitgenössischen Musiktheoretiker Johann Mattheson erkennen.

Die hier eingespielten fünf Konzerte mit Oboe bzw. Oboe d'amore sind also das Ergebnis von Rekonstruktionsversuchen. Ob die Urform des uns vertrauten Cembalokonzerts E-Dur BWV 1053 (Vol. 127) tatsächlich die Gestalt eines **Konzerts für Oboe d'amore F-Dur BWV 1053R** aufwies, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Zwischen dieser (oder einer anderen) Urform und der Fassung als Cembalokonzert verwendete Bach die einzelnen Sätze mit einer obligaten Orgel als Soloinstrument darüber hinaus für zwei Vokalwerke. So taucht in der Kantate »Gott soll allein mein Herze haben« BWV 169 (Vol. 51) – aufgeführt am 18. Sonntag nach Trinitatis (20. Oktober) des Jahres 1726 – der erste Satz als Eingangssinfonia auf; der zweite Konzertsatz erscheint in derselben Kantate als Instrumentalpart der Altarie »Stirb in mir«. Beide Stücke stehen in D-Dur. Der dritte Konzertsatz eröffnet die Kantate »Ich geh und suche mit Verlangen« BWV 49 (Vol. 17), die zwei Wochen später, am 20. Sonntag nach Trinitatis des gleichen Jahres, aufgeführt wurde. Musikalisch zeigt sich das Konzert mit seinem ausgedehnten Kopfsatz, in dem die ersten Geigen teilweise zum konzertierenden

Gegenüber des Solisten aufgewertet werden, oder mit dem im wiegenden Rhythmus eines Siciliano-Tanz singenden zweiten Satz ganz auf der Höhe Bachscher Kompositionskunst.

Gegen Ende der 1730er Jahre arbeitete Bach ein verschollenes Werk zum Cembalokonzert A-Dur BWV 1055 (Vol. 128) um. Diese verschollene Vorlage, das **Konzert für Oboe d'amore A-Dur BWV 1055R**, war möglicherweise schon im Zusammenhang mit einem Besuch des Komponisten im August 1721 in der »Reuß-Plauischen« Residenz Schleiz entstanden, wo man Oboen d'amore nachweislich kannte. Angesichts des regelmäßigen Aufbaus des ersten Satzes aus periodischen Einheiten von zwei, vier und acht Takten (einem Verfahren, das eigentlich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts weithin üblich wurde) erscheint das Werk besonders »modern«. Ansonsten hinterläßt der Satz zuweilen den Eindruck, als habe Bach den Tonumfang der brandneuen Oboe d'amore immer wieder nach beiden Seiten ausloten wollen. Als zweiter Satz schließt sich ein weit ausschwingendes Siciliano an. Und in den periodisch gebauten Tuttiabschnitten des menuettartigen dritten Satzes entfacht Bach ein Feuerwerk rauschender Tiraden. Gleichwohl geht der Komponist in den Soloabschnitten auch mit ausdrucksvollen Melodien beinahe verschwenderisch um, so daß der Satz als Ganzes ein Stück französischer Tanzsatz-Tradition widerspiegelt.

Schwieriger zu entscheiden ist die Frage, ob als Urform des Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056 (Vol. 128) eher ein Konzert für Violine oder das

rekonstruierte **Oboenkonzert g-Moll BWV 1056R** anzusehen ist. Der langsame Mittelsatz liegt zusätzlich als einleitende Sinfonia zur Kantate »Ich steh mit einem Fuß im Grabe« BWV 156 (Vol. 48) vor, die wahrscheinlich im Januar 1729 entstand. Dort übernimmt eine Oboe den (für das spätere Cembalokonzert vielgestaltig auskolorierten) Solopart über den regelmäßig hingetupften Streicherakkorden. Bei den Ecksätzen dagegen spricht nichts gegen eine Vorlage mit Solovioline. Vor dem Hintergrund des auffällig stampfenden Gestus in den Ritornellen des ersten Satzes gewinnen dessen Soloabschnitte mit ihren nahezu ununterbrochenen, schnellen Triolenbewegungen eine besondere Leichtigkeit. Für das Hauptthema des Schlußsatzes ist charakteristisch, daß es mehrfach metrisch »gegen den Strich gebürstet« wird, so daß der Satz immer wieder wechselnde Bewegungsimpulse erhält. (Zum Konzert BWV 1059R siehe den folgenden Text von Ingo Goritzki).

Das aus dem Doppelkonzert für zwei Cembali c-Moll BWV 1060 (Vol. 129) wiederhergestellte **Doppelkonzert für Violine und Oboe d-Moll BWV 1060R** ist das älteste und zugleich unumstrittenste Beispiel für die Rekonstruktion verschollener Solokonzerte. Bach verzichtet hier darauf, typisch violinistische Figurationen aus dem ersten Solopart auch dem zweiten Solopart zuzuweisen, obwohl das Prinzip der Gleichberechtigung beider Stimmen gewahrt bleibt. Gegenüber dem agitierenden Gestus der Ritornelle im Eingangssatz des Werkes bringen die Soloabschnitte mit Violine und Oboe spielerische Entspannung. Im langsamen Satz

finden die Soloinstrumente zu einem Dialog mit fugierten Gestaltungselementen. Dabei halten sich die Streicher zunächst mit ihrer gezupften Begleitung zurück, bevor sie den Höhepunkt des Satzes durch den Übergang zu gestrichenen Akkorden unterstreichen. Den Beschluß des Werkes bildet ein draufgängerischer, spielfreudiger Kehraus.

*

Ingo Goritzki

Zur Einspielung der wiedergewonnenen Oboenkonzerte

Die Sicht des Praktikers und Interpreten

Die Überlieferung und die musikalische Analyse der Bachschen Cembalokonzerte zeigt eindeutig, daß Bach die Musik nicht eigens für das Musizieren im Zimmermannschen Kaffeehaus erfunden hat. Das tut ihrer Qualität keinen Abbruch; es war zu Bachs Zeit üblich, Musik wieder zu verwenden. Eigene Stücke, die zu einem bestimmten Anlaß komponiert worden waren und die man über den Anlaß hinaus nicht mehr benötigte, kamen so wieder zum Vorschein, Stücken anderer Komponisten tat man durchaus Ehre an, wenn man sie in eigenen, dem Anlaß angemessenen Bearbeitungen dem Publikum vorstellte. Man darf nicht vergessen, daß es damals Drucke solcher »Original«-Kompositionen meist nicht gab oder sie nicht zugänglich waren und daß die Hörer nur auf diese Weise von diesen Werken Kenntnis bekamen. Bach adelte sein eigenes Schaffen, wenn er, zum Zwecke des »Weih-

nachts-Oratoriums« oder der h-Moll-Messe, um die prominentesten Beispiele zu nennen, in die Schublade griff, und er adelte Kompositionen von Reincken, Couperin, Vivaldi und anderen, wenn er sie in bearbeiteter, transkribierter Form zu Gehör brachte.

Vor diesem Hintergrund finde ich es legitim, den Vorformen der erhaltenen Musik nachzuspüren. Ich halte es aus der musikalischen Praxis heraus für ziemlich sicher, daß alle Cembalokonzerte Bachs, also nicht nur die, bei denen wir es sicher wissen, den Endpunkt einer Entwicklung darstellen. Diese Entwicklung beschreibt, wie produktiv Bach mit seiner eigenen Musik umgegangen ist. Diesen Vorgang können wir aber nicht detailliert belegen. Deshalb klingt »Rekonstruiert« ein wenig wie aus dem Laboratorium des Besserwissers, so, als würde man etwas tatsächlich einst Vorhandenes wiederherstellen können. Ich finde »Wiedergewonnen« freudiger, positiver, experimenteller. Es ist ein, wie ich meine, gut begründetes Angebot an die Oboisten, sich ebenfalls diesen wunderbaren Konzerten widmen zu können.

Die Musik des Cembalokonzerts BWV 1053 basiert, wie oben beschrieben, auf drei Kantatensätzen, die in D-Dur und h-Moll (Satz 1 und 2) bzw. E-Dur (Satz 3) stehen. Für die »Rekonstruktion« als **Oboenkonzert BWV 1053R** standen drei Tonarten zur Wahl: D-Dur (bei Verwendung einer Oboe d'amore), Es-Dur und F-Dur. Ich habe mich für F-Dur entschieden, die »klassische« Oboentonart, in der auch Bach für die Oboe weitaus häufiger

geschrieben hat als in Es-Dur. Vor allem aber werden in F-Dur alle Brechungen aufgehoben, die in den überlieferten Texten als Resultat von Transpositionen in tiefere Tonarten zu beobachten sind (z.B. Satz 1, Takt 2). Mit »Brechung« ist gemeint, daß eine melodische Linie, wenn sie tiefer gespielt wird als ursprünglich vorgesehen, am unteren Rand des auf dem Instrument spielbaren Tonvorrats ankommen kann und deshalb eine Oktave höher weitergespielt werden muß.

Besonders hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auf Takt 43 im letzten Satz: wenn die 2. Violinen das Thema in der Dominante spielen, können sie die geforderten Töne ebenfalls nur in F-Dur spielen (also auch nicht in Es-Dur!). Ferner paßt F-Dur wunderbar zum Charakter der Musik – Mattheson hat diese Tonart als »hell« und »leicht« bezeichnet: so ist ja auch das Stück. Im übrigen habe ich der Wiedergewinnung die Konzertform zugrunde gelegt, nicht die Kantatensätze, gewissermaßen aus Respekt vor Bach, der sein Konzert bereits aus den Kantatensätzen gewonnen und sicher auf den ihm am besten scheinenden Stand gebracht hat, durch Veränderung der Harmonik etwa und auch durch Verlängerung bzw. Kürzung der ersten beiden Sätze. Nur wo es für die Stimmführung, vor allem des Basses, nötig war, habe ich auf die Kantaten zurückgegriffen. Durch diese Grundsatzentscheidung war es auch möglich, im zweiten Satz den unverzierten, nur aus dem Cembalo-Autograph ersichtlichen – Melodieverlauf zu spielen. In ihm hat sich nach meiner Meinung die ursprüngliche Melodieführung der Vor-

lage eher erhalten als in dem Kantatensatz. Besonders auffällig ist die Eigenständigkeit dieser Frühform in Takt 13, wo im 2. Viertel eine Wendung gut lesbar ist, die Bach so weder in der Kantate noch im späteren Konzert wieder verwendet hat. Für die Unterstützung bei der gemeinsamen Suche nach dem bestmöglichen Basso continuo aus Cembalo- und Orchesterbässen möchte ich mich bei meinem Freund Sergio Azzolini sehr herzlich bedanken.

Die Zuweisung des **Konzerts BWV 1055R** für die Oboe d'amore ist unbestritten. Wilfried Fischer hat es in dieser Form und in der Tonart A-Dur, jedoch mit einigen harmonischen Änderungen und rhythmischen Angleichungen, in der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) herausgegeben. Auch hier habe ich mich grundsätzlich nach dem (Cembalo-)Autograph gerichtet, da es mir besonders in den Ecksätzen in puncto Harmonik, Artikulation und Ornamentik besser gefällt. Hinweisen möchte ich insbesondere auf den Beginn des dritten Satzes, wo der Baß die im Autograph nur beim letzten Themeneinsatz notierte Artikulation (staccato) durchgängig spielt und dadurch den Tanzcharakter des Satzes von Beginn an definiert.

Beim **Konzert BWV 1056R** handelt es sich wieder um ein Stück, dessen Sätze verschiedener Herkunft sind. Der Mittelsatz hat die Sinfonia aus der Kantate BWV 156 zur Vorlage, einen der berühmtesten Sätze überhaupt, die Bach für die Solo-Oboe geschrieben hat. Grund genug, das Stück als mögliches Oboenkonzert unter die Lupe zu nehmen.

Der ursprünglich in F-Dur stehende Satz erscheint hier, im g-Moll-Kontext, in der parallelen Dur-Tonart B-Dur und ist reich verziert.

Der erste Satz enthält eine Passage (Takt 47-55), die aus spieltechnischen Gründen auf eine Violine als ursprüngliches Soloinstrument hindeutet. Nimmt man diese Taktgruppe jedoch aus dem Satz heraus, ergibt sich ein durchaus »bläserischer« Satz, dessen Triolenfiguren an manchen Stellen (Takt 57 ff. oder Takt 97) in unmittelbarer Verwandtschaft zur Flötensonate h-Moll BWV 1030 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121) bzw. deren Fassung für Oboe g-Moll stehen. Bei diesem Vorgehen folge ich der Argumentation von Winfried Radeke, Bach habe die Takte 47-55 möglicherweise eigens für die Fassung als Cembalokonzert eingefügt. Tatsächlich passen, läßt man die genannten Takte weg, die Schnittstellen nahtlos zusammen.

Mit Bruce Haynes (Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte, in: Bach-Jahrbuch 1992, S. 23 ff.) halte ich den letzten Satz aus dem Cembalokonzert für ein genuines Oboenstück, das in den Takten 156 ff. allerdings in die Grenzbereiche des damals üblichen Tonumfangs führt. Zwar läßt sich im Autograph des Cembalokonzerts der Ansatz einer Oktavierung nach unten nachweisen, die möglicherweise auf eine tiefere Lage des Soloinstruments in der Vorlage hindeutet. Da Bach jedoch diesen Faden nicht weitergesponnen hat, konnte er auch nicht weiter aufgenommen und verarbeitet werden.

Das **Konzert BWV 1059R** ist von allen »Rekonstruktionen« sicher der schwierigste Fall. Als Cembalokonzert ist dieses Stück ein Fragment: Bach hat in der autographen Partitur der Cembalokonzerte die Komposition nach neun Takten abgebrochen. Das heißt: er selbst wollte oder konnte das geplante Konzert nicht fertig stellen. Daher verbietet es sich, dieses Konzert als Cembalokonzert rekonstruieren zu wollen, Bach gleichsam eines Besseren zu belehren. Es ist deshalb konsequent und richtig, daß Helmuth Rilling und Robert Levin dieses Werk nicht als Cembalokonzert eingestuft haben. Nimmt man jedoch an, Bach habe für dieses geplante Konzert, wie bei den anderen Cembalokonzerten auch, bereits eine Vorlage ins Auge gefaßt, stellt sich die Frage nach dieser Vorlage und der Form dieses Stücks auf gleiche Weise wie bei den anderen Cembalokonzerten. Die neun von Bach ausgeschriebenen Takte zeigen, daß er beim ersten Satz an eine Musik dachte, die in der Einleitungs-Sinfonia der zum 8. September 1726 aufgeführten Kantate BWV 35 erhalten ist. Dieses Stück ist für obligate Orgel, drei Oboen, Streicher und Basso continuo geschrieben und steht in d-Moll. Die Oboen sind offensichtlich nachträglich hinzukomponiert, was an zahlreichen Brechungen vor allem der tiefen Oboen erkennbar ist. Da sie mit den Streichern fast durchgängig *colla parte* geführt sind, war es möglich, sie zur Wiedergewinnung der ursprünglichen Partitur einfach zu eliminieren – bis auf wenige Stellen, an denen sie problemlos in den Streichersatz integriert werden konnten. Die obligate Orgelstimme ist für die Oboe ohne jede Änderung spielbar.

Auch der zweite Teil der Kantate beginnt mit einer Sinfonia – es liegt also nahe, diesen »presto« bezeichneten Satz für den dritten Satz des Konzerts zu halten, ähnlich, wie Bach auch im Konzert BWV 1053 zwei Sätze aus einer Kantate verwendet hat. Das Stück ist hochvirtuos und der Oboe »auf den Leib geschrieben«. Bleibt die Frage nach dem Mittelsatz, der, gestützt durch Beobachtungen von Joshua Rifkin (Bach-Jahrbuch 1978, S. 140 ff.) aus der Kantate BWV 156 kommen sollte, wie im vorausgegangenen Konzert also, wo wir die Überführung eines originalen Oboenstücks in ein Cembalokonzert ja vor Augen haben. Das Spekulative einer »Rekonstruktion« zeigt sich an dieser Stelle besonders deutlich. Gewiss »paßt« dieser Satz gut an diese Stelle; Bach hatte ihn vielleicht hierfür vorgesehen, ihn dann aber in seinem Cembalokonzert BWV 1056 verwendet. So war der Satz für BWV 1059 eigentlich nicht mehr frei. Dennoch bietet sich dem Hörer durch die doppelte Verwendung des Satzes in einmal »original« sowie in transponierter und verzierter Form die überaus reizvolle Gelegenheit, Vergleiche anzustellen.

Das Doppelkonzert für Oboe und Violine BWV 1060R könnte eine der im Breitkopf-Katalog von 1764 erwähnten, mittlerweile aber verschollenen Kompositionen sein. Es ist in dieser Form mittlerweile so bekannt und fast populär, daß man sich kaum noch daran erinnert, daß auch dieses Werk aus einem Cembalokonzert wiedergewonnen wurde: dem Konzert c-Moll für zwei Cembali BWV 1060. Da hier die beiden Cembali technisch

und musikalisch so grundverschieden behandelt werden, lag schon früh die Vermutung nahe, daß Bach die Solopartien der Vorlage verschiedenen Instrumenten zugeordnet hatte.

Problematisch bei der Wiedergewinnung war und ist bis heute jedoch die Wahl der Tonart. Das Cembalokonzert steht in c-Moll, weist aber an vielen Stellen Töne und Passagen auf, die auf Brechungen und Stauchungen schließen lassen. Diese können nur entstehen, wenn, wie oben beschrieben, Stimmen in tiefere Lagen transponiert werden für Instrumente, die aus Gründen des Tonumfangs die Musik in originaler Lage nicht spielen können. Es liegt also auf der Hand, die Tonart der Vorlage höher anzusiedeln. Merkwürdig aber ist in diesem Zusammenhang, daß ausgerechnet die Cembali diese Brüche aufweisen: denn sie wären naturgemäß in der Lage gewesen, die Transposition notengetreu zu übernehmen. Dafür kann es nur eine Erklärung geben: Es muß ein nicht mehr nachweisbares Zwischenglied existiert haben, nämlich eine Fassung für Oboe und Violine in c-Moll, wo nun tatsächlich aufgrund der limitierten Tonumfänge alle vorhandenen Brüche notwendig waren. Diese »gestauchte« Partitur muß wörtlich zur Cembalopartitur umgearbeitet worden sein, ohne Rückführung der Brechungen, wie sie jetzt wieder möglich gewesen wäre. Da die Endpartitur des Cembalokonzerts nur in einer Abschrift vorhanden ist, erhebt sich sogar die Frage, inwieweit Bach selbst an diesen Transpositionsvorgängen überhaupt beteiligt war.

Nach alldem bin ich persönlich nicht der Meinung, daß die Fassung dieses Konzerts als Konzert für zwei Cembali auf Bach zurückgeht. Trotz dieser zumindest fragwürdigen Sachlage gab die NBA das Werk in c-Moll heraus, mit allen Ungereimtheiten in der Stimmführung der Soli. Führt man die bisherige Argumentation konsequent zu Ende und nimmt für die Vorlage eine höhere Tonart als c-Moll an, zunächst also d-Moll, dann heben sich die beschriebenen Stauchungen fast allesamt auf. Aus diesem Grunde sind wir bei der Aufnahme in wesentlichen Punkten der Ausgabe in d-Moll von Klaus Hofmann (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1997) gefolgt.

Ingo Goritzki

in Berlin geboren, studierte zunächst Flöte und Klavier in Freiburg, fand dort den Weg zur Oboe und beendete schließlich seine Ausbildung bei Helmut Winschermann in Detmold. Ein Studienjahr in Paris und Kurse bei Pablo Casals und Sándor Végh in Zermatt erweiterten seine musikalische Bildung. Der bei nationalen und internationalen Wettbewerben mehrfach ausgezeichnete Künstler war Solo-Oboist im Radio-Sinfonieorchester Basel und beim Radio-Sinfonieorchester Frankfurt. Nach über zehnjähriger Orchestertätigkeit übernahm er eine Professur an der Musikhochschule Hannover, ehe er einem Ruf an die Stuttgarter Musikhochschule folgte. Seine pädagogischen Erfahrungen vermittelt er regelmäßig auch bei den Veranstaltungen der Internationalen Bachakademie Stuttgart und auf Meisterkursen in aller Welt. Seit vielen Jahren ist er

Mitglied im Bach-Collegium Stuttgart unter Leitung von Helmuth Rilling, mit dem er Tournéen in viele Länder Europas, Asiens und Amerikas unternommen hat. Ingo Goritzki hat die Musikalische Akademie Stuttgart mitbegründet und ist künstlerischer Leiter der Rottweiler Musiktage. Schallplattenaufnahmen entstanden im Rahmen der Aktivitäten des Bach-Collegium Stuttgart sowie mit zahlreichen Werken seines solistischen und kammermusikalischen Repertoires.

Christoph Poppen

war Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Violinwettbewerbe und gründete 1978 das Cherubini-Quartett, mit dem er als Primarius 1981 den Grand Prix beim Streichquartett-Wettbewerb in Evian gewann. Es folgten Konzerte auf fast allen bedeutenden Podien der Welt sowie zahlreiche CD-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Auch als Solist ist er mit bedeutenden Dirigenten und Orchestern aufgetreten. Von 1988-1994 lehrte Christoph Poppen als Professor für Violine und Kammermusik an der Musikhochschule in Detmold und folgte dann einem Ruf als Professor für Violine an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« nach Berlin. Seit 1996 ist er zudem deren Rektor.

Als Dirigent übernahm er 1988 die künstlerische Leitung des Detmolder Kammerorchesters, bevor er im September 1995 in gleicher Position zum Münchner Kammerorchester wechselte. Diesem angesehenen Ensemble konnte er in kürzester Zeit ein neues Profil geben.

Das Bach-Collegium Stuttgart

setzt sich zusammen aus freien Musikern, Instrumentalisten führender in- und ausländischer Orchester sowie namhaften Hochschullehrern. Die Besetzungstärke wird nach den Anforderungen des jeweiligen Projekts festgelegt. Um sich stilistisch nicht einzuengen, spielen die Musiker auf herkömmlichen Instrumenten, ohne sich den Erkenntnissen der historisierenden Aufführungspraxis zu verschließen. Barocke »Klangrede« ist ihnen also ebenso geläufig wie der philharmonische Klang des 19. Jahrhunderts oder solistische Qualitäten, wie sie von Kompositionen unserer Zeit verlangt werden.

Helmuth Rilling

gilt vielen als der Bach-Spezialist unserer Zeit. Seine Werkkenntnis, seine Initiative zur Gründung der Internationalen Bachakademie Stuttgart, die künstlerische Leitung der EDITION BACHAKADEMIE oder auch Einladungen zu den renommiertesten Orchestern der Welt wie zuletzt den Wiener Philharmonikern, um Bach aufzuführen, mögen diesen Ruf befestigen. Rilling ist darüberhinaus ein vielseitiger, undogmatischer und allem Neuen gegenüber aufgeschlossener Musiker. Gegenwärtig entsteht eine Einspielung aller Sinfonien Franz Schuberts nach der neuen Ausgabe der Partituren mit der von Rilling gegründeten Real Filharmonia de Galicia. Auf Rillings Bitten hin komponierte Krzysztof Penderecki 1998 sein »Credo«. Für das »Bach-Jahr« 2000 schließlich hat Rilling bei vier führenden

Komponisten unserer Zeit je eine Neukomposition der biblischen Passionstexte in Auftrag gegeben. Nicht museale Erstarrung, sondern lebendige Aufführungen, Durchdringung und Verständnis von Geist und Inhalten sowie Nachdenken über Musik, auch im Geiste der Völkerverständigung, ist Helmuth Rillings künstlerisches Credo.

Michael Märker
Still a bit speculative

Bach's »restored« oboe concertos

Johann Sebastian Bach's first encounter with the new genre of the solo concerto, which was particularly linked to the name of Antonio Vivaldi, dates from the period before 1710, when he was making copies of related works by Albinoni or Telemann. A few years later, around 1713-14, he went one step further by making organ or harpsichord arrangements of concertos originally composed by Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro and Benedetto Marcello and Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar. At what time Bach began composing concertos of his own, however, whether in Weimar or not until after his arrival in Köthen in 1717, remains a matter of conjecture. At least we know with certainty that the six Brandenburg Concertos were written when Bach was Kapellmeister in Köthen, since the dedication on their scores is dated 1721.

Most of Bach's solo concerto compositions, on the other hand, are evidence of artistic activity whose obvious purpose was to provide Bach with some measure of compensation for his quarrels with the municipal and ecclesiastical authorities while he was serving as music director of the Church of St. Thomas in Leipzig: in 1729 he took over the Collegium Musicum, an orchestra made up of students which Telemann had founded nearly three decades earlier and with which Bach had hitherto sporadically cooperated. Although no details

of the performance of the concertos are known to us, the evidence overwhelmingly suggests that they were performed in the 1730's, either in Zimmermann's Coffeehouse in the Katharinenstrasse or Zimmermann's Garden near the Grimmaisches Tor, depending on the season. The coffeehouse proprietor Gottfried Zimmermann had no objection whatever to such an attraction, since it was good for business. Bach and his students in the orchestra also welcomed the chance to boost their earnings. Above all, though, this enabled Bach to realize his artistic ambitions over longer periods of time without the annoying regimentation of his superiors. These performances had little in common with the musical entertainment offered by coffeehouses in the nineteenth century, however, since in Bach's day they were known to present new-fashioned music, often in the Italian style, which was not (yet) acceptable for performance in church. This could well have consisted of concertos or secular cantatas.

A few of Bach's solo concertos are extant in two versions: as violin concertos (s. Vol. 125 and 138) and as harpsichord concertos (s. Vol. 127-130). This led to the belief that those concertos handed down only in a version for harpsichord may also be based on lost originals composed for violin or another melody instrument. Hence musicologists have reconstructed several such »original forms« in the past few decades; they are distinguished by adding the letter »R« (for »reconstructed«) to the BWV number. However, these original forms are still a bit speculative. There is a great temptation to take advantage of this method in order to add new

works to today's concert repertoire. Alfred Dürr and Yoshitake Kobayashi made a judgement which in this sense was »conservative« when they published their »Kleine Ausgabe« (»Little Edition«) of the Index of Bach's Complete Works (BWV^{2a}) in 1997: »Being able to reconstruct a composition is not a decisive proof that it existed and was then lost: an »R« after the number does not signify that a work possesses greater credibility, but is at best an indication that it can be performed ...« (p. VIII).

Yet in many cases, the conduct of the solo part in the surviving version does indeed provide an indication of the solo instrument originally used. For example, bariolage figures rapidly oscillating back and forth in large intervals hint at a violin or at least a string instrument, since they would then be relatively easy to play by regularly changing strings with the right hand, but would be more difficult to play on, say, a wind instrument. Breaks in the melody line in conjunction with limitations of range or other aspects can also be regarded as clues, however, as is particularly the case in the restored oboe concertos.

As far as the oboe is concerned, it is the wind instrument most often employed by Bach. This is true almost exclusively of the cantatas and oratorios, however. The fact that it is hardly used as a solo instrument in concertos, however, must not necessarily be surprising in view of the clear preference for the violin or harpsichord in this type of work. Even Vivaldi, who is known for using a wide range of solo instruments in his concertos, wrote

relatively few for the oboe. Nonetheless, the oboe occupied a prominent position in the attitude toward music prevailing in the Baroque period, as is shown by Johann Mattheson's contemporary musicological reference to it's voice-like sound when he called it the »virtually speaking *hautbois*«.

The five concertos for oboe or oboe d'amore recorded here are thus the result of attempts at reconstruction. Whether the original form of the Concerto in E Major for harpsichord BWV 1053 (vol. 127) was in fact a **Concerto in F Major for oboe d'amore BWV 1053R** cannot be claimed with certainty. Between this original form (or any other) and the version for harpsichord, Bach also utilized specific movements in two vocal works with an obbligato organ as solo instrument. The first movement, for instance, appears as the introductory sinfonia in the cantata »Gott soll allein mein Herze haben« BWV 169 (»God all alone my heart shall master«; vol. 51), performed on the eighteenth Sunday after Trinity 1726; the second movement of the concerto is found in the same cantata as the instrumental part to the alto aria »Stirb in mir« (»Die in me«). Both pieces are in the key of D Major. The third movement of the concerto opens the cantata »Ich geh und suche mit Verlangen« BWV 49 (»I go and search for thee with longing«; vol. 17), which was performed a short time later, on the twentieth Sunday after Trinity of the same year. With its commodious opening movement, in which the first violins occasionally rise to the function of concertante partners to the oboe, and the tuneful sway of the second movement's siciliano dance rhythm, this

concerto reveals itself to be one of the high points of Bach's compositional artistry.

Toward the end of the 1730's, Bach was revising a (now lost) work to create the Concerto in A Major for harpsichord BWV 1055 (vol. 128). This lost original, the **Concerto in A Major for oboe d'amore BWV 1055R** may well have been related to a visit of the composer to the »Reuß-Plauisch« Residence in Schleiz, where the oboe d'amore had without doubt already been introduced. In view of the regular structure of the first movement, consisting of two, four and eight measures (a technique which did not become common until the mid-eighteenth century), this work appears especially »modern«. Otherwise, the movement occasionally gives the impression that Bach may have been trying to explore the entire range of the brand-new oboe d'amore. This is followed by an expansive siciliano. And Bach sets off a thunderous firework of tirades in the periodically structured tutti sections of the minuet-like third movement. Nevertheless, the composer is almost prodigal with expressive melodies in the solo sections, so that the movement as a whole reflects the tradition of French dance settings.

It is yet more difficult to decide whether the original form of the Concerto in F Minor for harpsichord BWV 1056 (vol. 128) was for violin or oboe, as in this reconstruction, the **Concerto in G minor for oboe BWV 1056R**. The slow middle movement is also found as the introductory sinfonia to the cantata »Ich steh mit einem Fuß im Grabe« BWV 156 (»I stand with one foot in the grave now«; vol. 48),

which was probably written in January of 1729. There, the oboe plays the solo part (which was richly ornamented in the later harpsichord concerto) above the regular tap of chords in the strings. On the other hand, there is nothing in the first or last movements which would preclude a violin as solo instrument. In the first movement, the conspicuously pounding background gesture in the ritornellos imbues the solo sections with their nearly uninterrupted streams of rapid triplets with a special lightness. Characteristic of the main theme in the final movement is a meter which in many ways goes »against the grain«, thus giving the movement constantly changing impulses. (On the Concerto BWV 1059R, see the following text by Ingo Goritzki.)

The **Concerto in D Minor for violin and oboe BWV 1060R**, reconstructed from the Concerto in C Minor for two harpsichords BWV 1060 (vol. 129), is at once the oldest and least controversial example of the reconstruction of lost solo concertos. Here, Bach forgoes assigning figurations typical of the violin to the second solo part, although he upholds the principle of equality between the two. The solo sections with the violin and oboe provide a playful respite which contrasts with the agitated gestures of the ritornellos in the first movement. The slow movement finds the solo instruments engaging in a dialogue crafted using elements of fugue. The plucked accompaniment of the strings keeps in the background at first, before emphasizing the movement's climax by switching to bowed chords. The finale of the work consists in a spirited, daredevil finish full of zest.

Ingo Goritzki

The recording of the restored oboe concertos

The performer's point of view

A musical analysis of Bach's harpsichord concertos, as well as the history of their survival, clearly shows that Bach did not compose this music specifically for performance in Zimmermann's Coffee House. This is not to cast aspersions on its quality, however, since it was perfectly common in Bach's day for composers to reuse their compositions. Pieces of their own composed for a certain purpose often turned up after the occasion had passed, and it was considered an honor to present arrangements of works by other composers to the public. We should not forget that there were no prints of such »original« compositions at that time, or if so, they were inaccessible, and that this was a way of enabling people to become familiar with them. Bach dignified his own work when he pulled older compositions out of the drawer for the »Christmas Oratorio«, for instance, or the Mass in B Minor, to name only the most prominent examples, and he also dignified compositions by Reincken, Couperin, Vivaldi and others when he let them be heard in versions he had arranged and transcribed.

Considering this background, I find it quite legitimate to trace music which has survived back to earlier forms. From the point of view of musical practice, it seems to me fairly certain that all of Bach's harpsichord concertos represent the final point of a development, that is to say, not only

those for which we know for certain that this is the case. This development shows how productive Bach was in dealing with his own music. However, we cannot provide detailed proof of this course of action. That makes »reconstructed« sounds like something out of the laboratory of a know-it-all, as if we could in fact recreate something which did indeed exist at some time in the past. I think »restored« is more cheerful, more positive, more experimental. In my opinion, it is a well-founded offer to oboists to be able to devote themselves to these wonderful concertos, as well.

As mentioned above, the music of the Concerto for Harpsichord BWV 1053 is based on three cantata movements which are in D Major and B Minor (movements 1 and 2, respectively) or E major (movement 3). Thus three keys were available for the »reconstruction« of the **Concerto for Oboe BWV 1053R**: D Major (using an oboe d'amore), E flat Major and F Major. I chose the oboe's »classic« key, F Major, in which Bach wrote much more for oboe than he did in E flat. Above all, though, F Major eliminates all the disjunctions which become necessary if the texts which have survived are transposed to lower keys (for example, movement 1, bar 2). »Disjunction« in this sense refers to a melodic line which is played lower than originally intended and which can run up against the lower limit of the instrument's range, making it necessary to jump up an octave to continue playing it.

In this context, I would particularly like to point out bar 43 in the last movement: if the second vio-

lins play the theme in the dominant, they can also play the required notes only in F (i.e., not in E flat). Furthermore, F Major superbly matches the character of the music – Mattheson called this key »bright« and »buoyant«, and so is the piece. Moreover, I have based the reconstruction on the concerto, not the cantata movements, out of respect for Bach, so to speak, who took his concerto from the cantata movements and will certainly have been of the opinion that he had perfected it in doing so, by changing the harmonies, for instance, or by lengthening or shortening the first of the two movements. Only where the conduct of parts made it necessary, especially in the bass, did I fall back on the cantatas. Thanks to this fundamental decision it was possible to play the unembellished melody – indicated only in the harpsichord autograph – in the second movement. In my opinion, it preserves a truer version of the original melody than the cantata arrangement. The distinctive nature of this early version is particularly evident in bar 13 where there is a legible turn in the second quarter, which Bach neither used in this form in the cantata nor in the later concerto. In trying to make the best possible basso continuo out of the harpsichord and orchestral bass parts, I had the support of my good friend Sergio Azzolini, for which I am very grateful to him.

There is no doubt that the **Concerto BWV 1055R** was originally written for oboe d'amore. Wilfried Fischer published it in this form and in the key of A Major, although with a few harmonic changes and rhythmic adaptations, in the new edition of Bach's complete works. Here too I have taken my orienta-

tion in principle from the autograph (for harpsichord), since I like it better, especially as regards the harmony, articulation and ornaments in the first and last movements. I would particularly like to point out the beginning of the third movement, where the bass plays a staccato articulation throughout the entire passage instead of only at the last occurrence of the theme, as noted in the autograph, thus defining the movement as having the character of a dance from the very start.

The **Concerto BWV 1056R** is once again a piece whose movements are variously derived. The middle movement is based on the *sinfonia* in the cantata BWV 156, one of the most famous movements that Bach ever wrote for solo oboe. This is reason enough to examine this piece to see if it is possibly part of a concerto for oboe. The movement, originally in F Major, is here in the key of B flat, the parallel key to the G Minor of the overall context, and is richly ornamented.

The first movement contains a passage (bars 47 - 55) which suggests that a violin was the original solo instrument. However, if we take this passage out of the movement, it becomes a movement thoroughly suited to wind instruments, whose triplet figures are in certain places (bars 57ff. or bar 97) directly related to the Sonata in B Minor for flute BWV 1030 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 121) or the G Minor version of the same sonata for oboe. In this I followed the argumentation of Winfried Radeke, who maintains that Bach may well have inserted bars 47 - 55 specifically for the harpsichord

version of the concerto. As a matter of fact, you can leave out these bars and the rest still fits together perfectly.

Along with Bruce Haynes (Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte, in: Bach-Jahrbuch 1992, p. 23ff.), I also consider the last movement of the harpsichord concerto to be a genuine piece for oboe, although bars 156ff. reach the limits of the instrument's usual range in those days. Although the autograph hints that this may well have been transposed down an octave, which could indicate that the original solo instrument had a lower range, Bach did not pick up this thread later and it was therefore impossible to continue to elaborate upon it.

The **Concerto BWV 1059R** is without doubt the most difficult of all the »reconstructions«. The harpsichord version of this concerto has only survived as a fragment: in the autograph score of the harpsichord concerto, Bach broke off the composition after nine measures. This means that he himself could not or did not want to finish the concerto as planned. Hence reconstructing this in the form of a concerto for harpsichord would be out of the question; it would appear as an attempt to set Bach right, as it were. Thus it is only meet and fitting that Helmuth Rilling and Robert Levin did not record this work as a concerto for harpsichord. If, however, we assume that Bach already had an original in mind for this concerto, the question regarding the original and the form of this piece arises just as it does with the other concertos for harpsichord. The nine measures Bach did write show that he had the

music of the introductory sinfonia in the cantata BWV 35 in mind, which was performed on September 8, 1726. This piece is written for obbligato organ, three oboes, strings and basso continuo and is in the key of D Minor. The oboes were obviously added later, as can be seen from the many disjunctions, especially in the lower oboe parts. Since they play *colla parte* with the strings throughout, it was possible to obtain the original score simply by eliminating them – except for a few places where it was still no problem to integrate them into the string setting. The organ part can be played by the oboe without making any changes whatever.

The second section of the cantata also begins with a sinfonia – suggesting that this »presto« movement could well be the third movement of the concerto, just as Bach used two movements from a single cantata for the concerto BWV 1053. The piece calls for a high level of virtuosity and suits the oboe »to a T«. There remains the problem of the middle movement, which Joshua Rifkin (Bach-Jahrbuch 1978, p. 140ff.) has suggested taking from the cantata BWV 156, as in the previous concerto, where we also see a piece originally for oboe transferred into a concerto for harpsichord. The speculative nature of a »reconstruction« can be seen particularly clearly at this juncture. The movement undoubtedly »fits« well here; Bach may have intended to use it, but then put it into his concerto BWV 1056 for harpsichord instead. Thus he was no longer free to use the movement in BWV 1059. Nevertheless, using the movement twice, once in its »original« form and once transposed and orna-

mented, gives listeners the chance to make a fascinating comparison.

The **Concerto BWV 1060R for oboe and violin** could be one of the compositions mentioned in a Breitkopf catalogue of 1764 but since lost. It has now become so familiar and almost popular in this form that hardly anyone is still aware of the fact that it was restored from a harpsichord concerto: the Concerto in C Minor for Two Harpsichords, Strings and Basso Continuo BWV 1060. Since the two harpsichords are treated so differently, both from a technical and from a musical point of view, it was not long before the idea arose that Bach had originally intended the solo parts to be played by different instruments.

Selecting the key for a restoration has always been problematic. The harpsichord concerto is in C Minor, but has many passages and notes which suggest disjunctions and compressions. These could only occur if, as described above, parts were transposed down to accommodate instruments whose range prohibited them from playing them in the original key. Putting the original key higher is thus an obvious move. In this context, it is indeed odd, though, that these disjunctions are found in the harpsichords, of all parts: for they would naturally be able to play the transposition note for note. There can be only one explanation: there must have been an intermediate stage, i.e., a version for oboe and violin in C Minor, which made all these disjunctions necessary owing to the instruments' more limited range. This »compressed« score must have

been made over for the harpsichord score in the literal sense of the term, without reinstating the passages in their unbroken form even though this would now have been possible. Since the final score of the harpsichord concerto is only extant in a manuscript, we must even ask ourselves whether Bach himself had a hand in these transpositions.

Taking all this into consideration, I am personally not of the opinion that the version of this concerto for two harpsichords is the work of Bach. Despite this at the least dubious state of affairs, the new edition of Bach's complete works published this piece in C Minor, leaving all the inconsistencies in the conduct of the solo parts. If we carry the argumentation to its logical conclusion and assume that the original was in a key higher than C Minor, perhaps D Minor, for a start, then nearly all these compressions can be abolished. For this reason, we essentially followed the edition in D Minor published by Klaus Hofmann (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1997) for our recording.

Ingo Goritzki, born in Berlin, he first studied flute and piano in Freiburg, but soon switched to the oboe and completed his training with Helmut Winschermann in Detmold. A year of studies in Paris and classes with Pablo Casals and Sándor Végh in Zermatt extended his musical education. The artist, who has won several national and international awards, was the solo oboist of the Basel Radio Symphony Orchestra and the Frankfurt Radio Symphony Orchestra. After more than ten years as an orchestra player he accepted a chair at the Hanover

College of Music, before being called to the Stuttgart College of Music. He teaches regularly at events of Internationale Bachakademie Stuttgart and gives masterclasses all over the world. For many years he has been a member of Bach-Collegium Stuttgart directed by Helmuth Rilling, with whom he frequently tours Europe, Asia and the Americas. Ingo Goritzki is a co-founder of the Stuttgart Academy of Music and artistic director of the Rottweil Music Festival. He is featured on CD-recordings by Bach-Collegium Stuttgart and of numerous works from his solo and chamber music repertoire.

Christoph Poppen has won a great number of international violin competitions, and in 1978 founded the Cherubini Quartet, which he led to win the Grand Prix at the string quartet competition in Evian in 1981. Thereupon followed concerts on nearly all of the most important stages in the world, as well as recordings on CD, radio and television. He has also appeared as soloist with renowned conductors and orchestras. From 1988 to 1994, Christoph Poppen was professor of violin chamber music at the music academy in Detmold before accepting a call to be professor of violin at the »Hanns Eisler« music academy in Berlin. Since 1996 he has also been this institute's president.

In his capacity as conductor, he took over the artistic direction of the Detmold Chamber Orchestra in 1988 before leaving to assume the same position with the Munich Chamber Orchestra. In a very short time, he managed to give this renowned ensemble a new profile.

The Bach-Collegium Stuttgart is a group of freelance musicians, including players from leading German and foreign orchestras and respected teachers, whose compositions varies according to the requirements of the programme. To avoid being restricted to a particular style, the players use modern instruments, while taking account of what is known about period performance practice. They are thus equally at home in the baroque »sound world« as in the orchestral sonorities of the nineteenth century or in the soloistic scoring of composers of our own time.

Helmuth Rilling is widely considered the leading Bach specialist of our day. His knowledge of Bach's works, his initiative to found Internationale Bachakademie Stuttgart, the artistic direction of EDITION BACHAKADEMIE and invitations to perform Bach with the world's best-known orchestras like the Vienna Philharmonic have confirmed his reputation. Moreover, Rilling is a versatile, non-conformist musician who embraces new trends. Currently, he is working on a complete recording of Franz Schubert's symphonies after the new score edition with Real Filharmonia de Galicia founded by Rilling. On Rilling's request, Krzysztof Penderecki composed his Credo in 1998. And, finally, for Bach Year 2000 Rilling has asked four leading contemporary composers to write new compositions of the Bible's passion texts. Helmuth Rilling's artistic creed is against museum-like ossification and favours vivid performances, penetration and understanding of spirit and contents and reflection of the music, also to promote international understanding.

Michael Märker

Une incertitude reste

Les Concertos »reconstitués«
pour hautbois de Bach

La première rencontre de Johann Sebastian Bach avec le nouveau genre du concerto de soliste que l'on associe en particulier au nom d'Antonio Vivaldi, date de l'époque avant 1710 alors qu'il copia des œuvres connues de Albinoni ou de Telemann. Quelques années plus tard, vers 1713/14, il poursuivit son entreprise en arrangeant des concertos de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro et Benedetto Marcello ainsi que du Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar pour orgue ou clavecin (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95 et 111). Cependant nous ne pouvons que présumer de la date à laquelle Bach commença à faire ses propres compositions de concertos – encore à Weimar ou à Köthen (à partir de 1717) –. Toujours est-il que la composition des six Concertos Brandebourgeois (Vol. 126) dont la partition dédicace date de l'année 1721, est pour ainsi dire documentée pour l'époque à laquelle il était maître de chapelle à Köthen.

Par contre, la plupart des concertos pour soliste de Bach sont des compositions témoins d'une activité artistique qui, semble-t-il, dédommagea quelque peu le cantor de Saint-Thomas pour les querelles qui opposaient Bach aux autorités de la ville et de l'église de Leipzig : en 1729, après une coopération sporadique, il prit la direction du Collegium musicum composé d'étudiants et fondé par Telemann presque trois décennies auparavant. Certes nous ne

connaissons pas de détails sur les dates d'exécution des concertos mais tout porte à croire qu'ils ont été joués dans les années 1730 selon les saisons dans le café Zimmermann de la Katharinenstraße ou dans le jardin de ce café devant la Porte de Grimma. Le succès de Bach permit au cafetier Gottfried Zimmermann d'empocher de substantielles recettes. Cette source de revenus supplémentaire était également très bienvenue pour Bach et ses étudiants musiciens. Avant tout, Bach avait là la possibilité de réaliser ses ambitions artistiques durant une période relativement longue sans subir la réglementation de ses supérieurs. On ne peut pas comparer ces exécutions avec les musiques de café du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, car on y présentait et testait souvent des musiques modernes ou arrangées au goût italien, musiques qui ne semblaient pas (encore) très indiquées dans les églises. Ceci pouvait être surtout des cantates profanes ou des concertos.

Il existe quelques concertos pour un seul instrument de Bach en deux versions : une version pour violon et une version pour clavecin. On en a déduit que même les concertos dont une seule version pour clavecin avait été retransmise, pouvaient avoir comme modèle une partition disparue aujourd'hui et qui aura été écrite pour le violon ou pour un autre instrument mélodique. C'est ainsi que la recherche musicale a reconstitué dans les décennies passées plusieurs »formes premières«, qui sont caractérisées par un numéro BWV accompagné de la lettre »R« (pour Reconstitution). À cette réserve près, que cela reste toujours du niveau de la spéculation.

lation. Il est ainsi difficile de ne pas succomber à la tentation d'enrichir de la sorte notre répertoire de concertos en y ajoutant ces œuvres théoriquement disparues. Alfred Dürr et Yoshitake Kobayashi exprimèrent à ce propos un jugement que l'on peut considérer de «conservateur» lorsqu'ils publièrent en 1997 la «Petite Édition» du Catalogue thématique des œuvres de Bach (BWV^{2a}): »Le fait qu'une composition peut être reconstituée ou non, n'est pas une preuve de l'existence d'une composition disparue : une numérotation en R n'augmente pas la crédibilité d'une œuvre mais n'est tout au plus qu'une information sur sa reproductibilité...« (p. VIII).

D'un autre côté, il est souvent possible de retrouver le type d'instrument soliste utilisé à l'origine en observant la conduite des registres solistes de la version retransmise. Nous en avons un exemple dans les figurations jouées en bariolages qui font alterner à grande vitesse des notes jouées avec un doigt appuyé et une corde à vide sur de longs intervalles réguliers. En effet, elles présagent le violon ou du moins un instrument à corde, car ces figurations peuvent être jouées sur cet instrument plus facilement en déplaçant la main droite en mouvement de rotation en alternant régulièrement les cordes que sur un instrument à vent par exemple. Les ruptures de la ligne thématique en liaison avec des limitations de l'ampleur peuvent être aussi des indices supplémentaires, comme nous pouvons le constater dans le cas des concertos pour hautbois reconstitués.

Le hautbois est l'instrument à vent que Bach employa le plus souvent. Cependant cette préférence se traduit presque uniquement dans les cantates et les oratorios. Le fait que le hautbois n'apparaisse que très peu en tant qu'instrument soliste dans les concertos, ne doit pas surprendre en considération de la préférence nette accordée au violon et au clavecin dans ce genre d'œuvres. Même parmi les concertos de Vivaldi qui se distingue par l'emploi d'une grande variété d'instruments, on ne trouve que très peu de concertos pour hautbois. Néanmoins le théoricien de la musique, contemporain de Bach, Johann Mattheson, attribue au hautbois une place de premier rang dans la musique de l'époque baroque en le caractérisant de »Hautbois, pour ainsi dire, parlant«.

Ainsi les cinq Concertos avec hautbois ou hautbois d'amour enregistrés ici sont le résultat de ces essais de reconstitution. On ne peut cependant pas dire avec certitude que la forme originale du Concerto pour clavecin en mi majeur BWV 1053 (Vol. 127) qui nous est connu, se présentait sous la forme d'un **Concerto pour hautbois d'amour en fa majeur BWV 1053R**. Entre cette forme originale (ou une autre) et la version sous forme de concerto pour clavecin, Bach utilisa les différents mouvements avec orgue obligé en tant qu'instrument soliste pour deux autres œuvres vocales. Ainsi le premier mouvement fait son apparition en tant que sinfonie introductive dans la Cantate »Que Dieu ait mon cœur« BWV 169 (Vol. 51) – exécutée le 18^{ème} dimanche après la Trinité de l'année 1726; le deuxième mouvement du concerto paraît dans la

même cantate sous forme de partie instrumentale de l'air d'alto »Meurs en moi«. Les deux morceaux sont en ré majeur. Le troisième mouvement concertant ouvre la Cantate »Je vais à ta recherche plein d'espoir« BWV 49 (Vol. 17) qui a été exécutée deux semaines plus tard, le 20^{ème} dimanche après la Trinité de la même année. La structure musicale du concerto se compose d'un large mouvement de départ dans lequel les premiers violons sont mis en valeur en partie vis à vis du soliste concertant, ou d'un deuxième mouvement chantant sur le rythme balancé d'une danse sicilienne tout à fait conforme à l'art de la composition de Bach.

Vers la fin des années 1730, Bach remania une œuvre disparue en Concerto pour clavecin en la majeur BWV 1055 (Vol. 128). Ce modèle disparu, le **Concerto pour hautbois d'amour en la majeur BWV 1055R**, fut créé probablement à l'occasion d'une visite du compositeur au mois d'août 1721 dans la Résidence »Reuß-Plauen« Schleiz où l'on connaissait les hautbois d'amour. En considération de l'organisation régulière de son premier mouvement en unités périodiques de deux, quatre et huit mesures (un procédé qui n'était en réalité usité que vers le milieu du XVIII^{ème} siècle), l'œuvre paraît particulièrement »moderne«. À part cela, on a parfois l'impression que Bach voulait sonder dans les deux sens l'ampleur tonale du hautbois d'amour tout nouveau alors. Le deuxième mouvement est une sicilienne aux larges oscillations. Et Bach embrase un feu d'artifice de tirades ronflantes dans les sections de tutti construites en périodes du troisième mouvement rappelant le menuet. Pourtant le

compositeur se montre très dispendieux dans les sections solos en offrant moult mélodies expressives de sorte que le mouvement se fait le reflet de la tradition du mouvement dansant français.

Il est difficile de répondre à la question de savoir s'il convient de considérer un concerto pour violon comme forme originale du Concerto pour clavecin en fa mineur BWV 1056 (Vol. 128) plutôt que le **Concerto pour hautbois en sol mineur BWV 1056R** reconstitué. Le mouvement lent du centre se retrouve en outre sous la forme de sinfonie introductive dans la Cantate »J'ai déjà un pied dans la tombe« BWV 156 (Vol. 48) qui fut probablement créée en janvier 1729. Un hautbois y reprend la partie soliste (diversement ornementée pour le concerto pour clavecin ultérieur) au-dessus des accords des cordes pincées régulièrement. En ce qui concerne les mouvements extrêmes, rien ne s'oppose au fait qu'il y ait eu un modèle avec violon soliste. Sur le fond trépigant des ritournelles du premier mouvement, les sections solistes gagnent en légèreté grâce à leurs triolets rapides presque ininterrompus. Le thème principal du mouvement final se distingue par sa métrique »brossée à rebrousse-poile à différentes reprises de sorte que le mouvement se nourrit d'impulsions toujours renouvelées. (Au sujet du Concerto BWV 1059R, voir le texte suivant de Ingo Goritzki.)

Le Double Concerto pour violon et hautbois en ré mineur BWV 1060R reconstitué à partir du Double Concerto pour deux clavecins en ut mineur BWV 1060 (Vol. 129) est l'exemple le plus ancien et

en même temps le plus indiscutable de la reconstitution de concertos pour soliste disparus. Bach renonça ici à attribuer les figurations typiques du violon de la première partie soliste à la deuxième partie soliste bien que le principe de l'égalité entre les deux voix soit respecté. Les sections solistes du violon et du hautbois apportent une détente enjouée par rapport à l'agitation de la ritournelle du mouvement introductif de l'œuvre. Dans ce mouvement lent, les instruments solistes entrent en dialogue qui comprend des éléments fugués. Les cordes se retiennent tout d'abord alors en accompagnements pincés avant de mettre en relief le point culminant du mouvement par le passage à des accords grattés. Une dernière danse enjouée dynamique termine l'œuvre.

*

Ingo Goritzki

Au sujet de l'enregistrement des Concertos reconstitués pour hautbois

Le point de vue du praticien et de l'interprète

La tradition et l'analyse musicale des Concertos pour clavecin de Bach montrent avec certitude que Bach n'avait pas créé cette musique uniquement pour être jouée dans le café Zimmermann. Ceci ne fait en aucun cas préjudice à leur qualité ; il était d'usage à l'époque de Bach de réutiliser les musiques déjà utilisées. Ainsi des morceaux qui avaient été composés pour une certaine occasion et dont on n'avait plus besoin par ailleurs, réapparaissaient ainsi, on honorait les morceaux d'autres compositeurs en les présentant au public sous

forme d'arrangements propres, adaptés à la situation. On ne doit pas oublier qu'il n'existait à cette époque pratiquement pas d'impressions sur papier des compositions « originales » ou qu'elles n'étaient pas accessibles et que les auditeurs ne pouvaient connaître ces œuvres que de cette manière. Bach fit honneur à ses propres créations en ressortant de son tiroir des morceaux écrits pour l'« Oratorio de Noël » ou la Messe en si mineur, pour ne donner que des exemples très connus et il fit honneur à des compositions de Reincken, Couperin, Vivaldi et autres en les faisant entendre, les ayant remaniés et transcrits auparavant.

Sur cet arrière-fond, je considère comme tout à fait légitime de vouloir flaire la trace des formes originales de la musique conservée. Je considère comme acquis au niveau de la pratique musicale que tous les concertos pour clavecin de Bach, donc non seulement ceux dont nous en sommes sûrs, représentent le point final d'une évolution. Cette évolution décrit la manière avec laquelle Bach produisit sa propre musique. Mais nous ne pouvons pas prouver en détail ce processus. C'est pourquoi je pense que le terme de « reconstruits » résonne un peu comme provenant d'un laboratoire d'un donneur de leçons, comme si l'on pouvait réellement reconstruire ce qui a déjà existé autrefois. Je trouve le terme de « reconstitués » plus heureux, plus positif, plus expérimental. Cela est, à mon avis, une offre supplémentaire bien fondée, proposée aux hautboïstes leur permettant ainsi de se consacrer également à ces merveilleux concertos.

La musique du Concerto pour clavecin BWV 1053 se base, comme cela a été décrit plus haut, sur trois mouvements de cantates qui sont en ré majeur et en si mineur (mouvements 1 et 2) ou resp. en mi majeur (mouvement 3). On disposait de trois tonalités au choix pour les «reconstituer» sous forme de **Concerto pour hautbois BWV 1053R** : la tonalité en ré majeur (avec l'emploi d'un hautbois d'amour), en mi bémol majeur et en fa majeur. J'ai choisi la tonalité en fa majeur qui est la tonalité «classique» du hautbois et dans laquelle Bach a plus souvent écrit que dans la tonalité en mi bémol majeur. Mais le plus important est que toutes les ruptures que l'on peut constater dans les textes retransmis et qui sont le résultat de transpositions en tonalités plus graves (par ex. mouvement 1, mesure 2), ont disparu dans la tonalité en fa majeur. Une «rupture» signifie qu'une ligne mélodique, si elle est jouée en plus grave que prévu, peut arriver à la limite inférieure de la réserve en tonalités jouables pour l'instrument et cela a pour conséquence que cette ligne devra être jouée une octave plus haut.

Je voudrais attirer l'attention en particulier, dans ce contexte, sur la mesure 43 du dernier mouvement. Si les deuxièmes violons jouent le thème sur la dominante, ils ne pourront également jouer les sons exigés que dans la tonalité en fa majeur (donc pas non plus en mi bémol majeur !). En outre, la tonalité en fa majeur convient merveilleusement bien au caractère de cette musique – Mattheson a désigné cette tonalité de «claire» et «légère»: ces déterminants pourraient aussi être attribués à ce morceau. Par ailleurs, j'ai pris le concerto comme base de la

restitution et non les mouvements de cantate, pour ainsi dire par respect pour Bach qui avait déjà exploité son concerto à partir des mouvements de cantates et qui les avait certainement remaniés au mieux, en modifiant l'harmonie et aussi en rallongeant ou raccourcissant les deux premiers mouvements. J'ai eu recours aux cantates aux seuls endroits où cela était nécessaire pour la conduite des voix. Grâce à cette décision de principe, il a été également possible de faire évoluer dans le deuxième mouvement la mélodie sans ornement – mélodie qui n'apparaît d'ailleurs que dans l'autographe du clavecin. À mon avis, la mélodie originale du modèle se retrouve plutôt dans cette mélodie que dans le mouvement de la cantate. L'autonomie de cette forme première est particulièrement évidente dans la mesure 13 où le 2^{ème} temps présente un net revirement. Bach ne réutilisa ce revirement ni dans la cantate ni dans le concerto de date ultérieure. Je voudrais saisir l'occasion pour exprimer mes sincères remerciements à mon ami Sergio Azzolini pour son assistance lors de la recherche commune de la meilleure basse continue possible parmi les basses de clavecin et d'orchestre.

L'attribution du **Concerto BWV 1055R** au hautbois d'amour est indiscutable. Wilfried Fischer l'a publié sous cette forme et dans la tonalité en la majeur, avec quelques modifications harmoniques et adaptations rythmiques certes, dans les Nouvelles Éditions Bach (NBA). Là aussi je me suis orienté par principe à l'autographe (du clavecin), car il me plaisait particulièrement bien dans les mouvements extrêmes en ce qui concerne l'harmoni-

nie, l'articulation et les ornements. Je voudrais attirer l'attention en particulier sur le début du troisième mouvement où la basse joue continuellement l'articulation (staccato) notée uniquement dans l'autographe pour la dernière attaque du thème et où elle définit ainsi dès le départ le caractère dansant du mouvement.

Le Concerto BWV 1056R est à nouveau un morceau dont les mouvements sont d'origines différentes. La sinfonie de la Cantate BWV 156 a servi de modèle au mouvement central, qui est l'un des mouvements les plus célèbres que Bach ait écrit pour hautbois soliste. Cela est une raison suffisante pour examiner ce morceau à la loupe et lui attribuer le rôle de concerto pour hautbois. Le mouvement à l'origine en fa majeur est ici, dans le contexte en sol mineur, dans la tonalité parallèle majeur en si bémol majeur et est richement ornémenté.

Le premier mouvement contient un passage (mesures 47-55) qui renvoie à un violon en tant qu'instrument soliste à l'origine, en raison de la technique d'interprétation. Cependant si l'on retire ce groupe de mesures du mouvement, on obtient un mouvement qui semble avoir été fait pour les «instruments à vent» et dont les figurations en triolet rappellent à certains endroits (mesures 57 et suivantes ou mesure 97) la Sonate pour flûte en si mineur BWV 1030 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121) ou plus précisément sa version en sol mineur pour hautbois. En procédant de la sorte, je suis l'argumentation de Winfried Radeke qui dit que Bach avait probablement inséré les mesures 47-55 spécia-

lement pour le concerto pour clavecin. Les points d'intersection s'adaptent réellement sans transition si l'on enlève ces mesures.

Comme Bruce Haynes (Concertos pour hautbois de Johann Sebastian Bach, in : Annales de Bach, Bach-Jahrbuch 1992, p. 23 et suivantes), je pense que le dernier mouvement du concerto pour clavecin est un véritable morceau pour hautbois qui touche cependant dans les mesures 156 et suivantes aux limites du registre usuel à cette époque. Certes, on peut constater que , dans l'autographe du concerto pour clavecin, Bach avait commencé à octavier vers le grave, ce qui indique une position plus grave de l'instrument soliste dans le modèle. Mais puisque Bach lui-même n'a pas continué sur cette voie, elle n'a pas pu être reprise ni poursuivie non plus.

Le Concerto BWV 1059R est certainement le cas le plus difficile à examiner parmi toutes les «reconstitutions». Ce morceau considéré comme concerto pour clavecin est un fragment : Bach en a interrompu la composition après neuf mesures dans la partition autographe des concertos pour clavecin. Ceci signifie qu'il ne voulait ou ne pouvait pas achever le concerto prévu. C'est pourquoi il est exclu de vouloir reconstituer ce concerto sous forme de concerto pour clavecin et ainsi de vouloir pour ainsi dire faire revenir Bach sur ses pas. Ainsi le fait que Helmuth Rilling et Robert Levin n'aient pas enregistré cette œuvre comme concert pour clavecin est une décision qui me semble logique et juste. Cependant si l'on suppose que Bach avait

déjà envisagé un modèle pour ce concerto prévu, comme pour les autres concertos pour clavecin d'ailleurs, on est en droit de se demander comme pour les autres concertos pour clavecin quel était ce modèle et quelle en était la forme. Les neuf mesures écrites par Bach montrent que dès le premier mouvement, il pensait à une musique que l'on retrouve dans la sinfonie d'introduction de la Cantate BWV 35 exécutée le 8 septembre 1726. Ce morceau est écrit pour l'orgue obligé, trois hautbois, des cordes et la basse continue et est en ré mineur. Les hautbois ont été de toute évidence ajoutés ultérieurement, ce que les nombreuses ruptures surtout des hautbois graves trahissent. Puisqu'ils sont menés presque en continue en *colla parte* avec les cordes, il a été possible de tout simplement les éliminer – mis à part quelques endroits où ils ont pu être intégrés sans problème dans la phrase des cordes – pour reconstituer la partition d'origine. Le hautbois peut jouer le registre de l'orgue obligé sans qu'il faille procéder à quelque modification.

La deuxième partie de la cantate débute également par une sinfonie – on est ainsi amené à croire que ce mouvement désigné «presto» est le troisième mouvement du concerto, comme ce qu'a fait Bach dans le Concerto BWV 1053 en utilisant deux mouvements d'une cantate. Le morceau est d'une grande virtuosité et semble avoir été «écrit pour le hautbois». Il ne reste plus que la question du mouvement central qui, selon les observations de Joshua Rifkin (Annales de Bach, Bach-Jahrbuch 1978, p. 140 et suivantes), serait issu de la Cantate BWV 156 comme dans le concerto précédent donc, où nous

avons la conversion d'un morceau original pour hautbois en concerto pour clavecin. La possibilité d'une «reconstitution» est particulièrement nette à cet endroit. Certes, ce mouvement «va» très bien à cet endroit ; Bach l'avait peut-être prévu à cet effet, mais l'a ensuite utilisé dans son Concerto pour clavecin BWV 1056. Ainsi le mouvement n'était plus disponible pour le BWV 1059. Néanmoins l'auditeur aura l'occasion de faire des comparaisons en entendant le mouvement à deux reprises, d'une part sous la forme «originale», d'autre part sous la forme transposée et ornementée.

Le Double concerto pour hautbois et violon BWV 1060R pourrait être l'une des compositions mentionnées dans le Catalogue Breitkopf de 1764, qui a cependant disparu entre-temps. Ce concerto est devenu depuis, si connu, presque populaire, sous cette forme que l'on ne se souvient presque pas que cette œuvre a aussi été reconstituée à partir d'un concerto pour clavecin : le Concerto en ut mineur pour deux clavecins BWV 1060. Puisque les deux clavecins sont traités de manière si différentes au niveau technique et musical, on avait fait depuis longtemps des hypothèses sur le fait que Bach avait attribué les parties solistes à différents instruments dans le modèle original.

Cependant la reconstitution posa et pose aujourd'hui encore de gros problèmes au niveau du choix de la tonalité. Le concerto pour clavecin est en ut mineur mais il présente à de nombreux endroits des sons et des passages qui révèlent l'existence de ruptures et de compressions. Ces dernières ne peuvent

se produire que si les voix ont été transposées sur des positions plus graves, comme cela a été décrit plus haut, pour des instruments qui ne peuvent pas être joués sur la position originale en raison de leur registre. Il est ainsi évident de situer la tonalité du modèle à un niveau supérieur. Mais ce qui est bizarre dans ce contexte c'est que précisément les clavecins présentent ces ruptures : en effet, ils seraient tout naturellement en mesure de reprendre la transposition en se conformant fidèlement aux notes. Il ne peut y avoir une seule explication à ce fait : un élément intermédiaire dont on n'est plus en mesure de prouver l'existence, a dû avoir existé ; à savoir une version pour hautbois et violon en ut mineur pour laquelle toutes les ruptures existantes étaient nécessaires en raison des registres limités. Cette partition « comprimée » a dû être littéralement remaniée pour une partition de clavecin, sans que l'on réduise les ruptures, ce qui aurait pu être possible alors. Puisque la partition finale du concerto pour clavecin n'existe que sous forme de copie, on peut se poser la question de savoir si Bach lui-même avait procédé à ces opérations de transposition.

Après toutes ces réflexions, mon avis personnel est que la version de ce concerto revient à Bach lui-même sous la forme du Concerto pour deux clavecins. Malgré cet état des faits pour le moins équivoque, les NBA ont publié l'œuvre en ut mineur, avec toutes les absurdités que comporte la conduite des registres des solistes. Si l'on mène l'argumentation logique à terme et si l'on suppose une tonalité supérieure à celle en ut mineur pour le modèle, donc tout d'abord en ré mineur, les compressions

énoncées disparaissent presque intégralement. C'est la raison pour laquelle nous avons suivi pour l'essentiel la version en ré mineur de Klaus Hofmann (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1997) pour l'enregistrement.

Ingo Goritzki, né à Berlin, fit tout d'abord des études de flûte et de piano à Freiburg (Allemagne), y fit la rencontre d'un autre instrument, le hautbois et acheva ensuite sa formation auprès de Helmut Winschermann à Detmold. Une année d'études accomplit à Paris et des cours suivis auprès de Pablo Casals et de Sándor Végh à Zermatt lui permirent d'enrichir ses connaissances musicales. L'artiste qui obtint de nombreux prix lors de concours nationaux et internationaux, fut hautboïste soliste de l'Orchestre symphonique de radiodiffusion de Bâle et de l'Orchestre symphonique de radiodiffusion de Francfort. Après plus de dix années d'activités orchestrales, il assumait les fonctions de Professeur au Conservatoire de Musique de Hanovre avant d'être nommé au Conservatoire de Musique de Stuttgart. Il transmet régulièrement ses expériences faites au niveau pédagogique au cours de rencontres de l'Académie Internationale Bach Stuttgart et à l'occasion de cours de maître qu'il donne dans le monde entier. Il est depuis de nombreuses années membre du »Bach-Collegium Stuttgart« sous la direction d'Helmut Rilling avec lequel il entreprit des tournées dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique. Ingo Goritzki est cofondateur de la »Musikalische Akademie Stuttgart« et remplit la fonction de directeur artistique des Journées de la musique de Rottweil. Il a réalisé de nombreux enre-

gistrations sur disques dans le cadre des activités du »Bach-Collegium Stuttgart« ainsi que d'œuvres multiples issues de son répertoire de soliste et de musique de chambre.

Christoph Poppen, Lauréat de nombreux concours de violon sur le plan national comme international, il fonda en 1978 le quatuor Cherubini, avec lequel il remporta en tant que premier violon en 1981 le Grand Prix du concours de quatuors pour cordes à Evian. Vinrent alors des concerts sur presque toutes les grandes scènes mondiales ainsi que de nombreux enregistrements sur disque, pour la radio et la télévision. Il se produisit aussi comme soliste avec des chefs et des orchestres renommés. De 1988 à 1994, Christoph Poppen enseigna comme professeur de violon et de musique de chambre au Conservatoire de musique de Detmold, avant d'être nommé professeur de violon au Conservatoire de musique »Hanns Eisler« à Berlin. Il en est de plus le recteur depuis 1996. En tant que chef d'orchestre, il accepta en 1988 la direction artistique de l'Orchestre de chambre de Detmold, avant de reprendre le même poste à l'Orchestre de chambre de Munich en septembre 1995. Il réussit en peu de temps à donner une nouvelle image à cet ensemble très estimé.

Le Bach-Collegium Stuttgart se compose de musiciens indépendants, d'instrumentistes des orchestres les plus renommés et de professeurs d'écoles supérieures de musique réputés. L'effectif est déterminé en fonction des exigences de chaque projet. Afin de ne pas se limiter du point de vue stylistique, les musiciens jouent sur des instruments habituels, sans toutefois se fermer aux notions historiques de l'exé-

cution. Le »discours sonore« baroque leur est donc aussi familier que le son philharmoniques du 19^{ème} siècle ou les qualités de solistes telles qu'elles sont exigées par les compositeurs modernes.

Helmuth Rilling enfin est considéré par beaucoup comme le grand spécialiste de Bach de notre époque. Sa connaissance de l'œuvre, ses initiatives menant à la fondation de l'Académie Internationale Bach Stuttgart, la direction artistique de l'EDITION BACHAKADEMIE ou les invitations faites par les orchestres les plus renommés du monde comme dernièrement les Philharmonies de Vienne, pour exécuter Bach, ne peuvent que confirmer cette réputation. Rilling est en outre un musicien aux dons multiples, non dogmatique et ouvert à tout ce qui a de nouveau. À l'heure actuelle, un enregistrement de toutes les symphonies de Franz Schubert d'après la nouvelle édition des partitions est en train d'être réalisé avec le Real Filharmonia de Galicia, créé par Monsieur Rilling. À la demande de Monsieur Rilling, Krzysztof Penderecki composa en 1998 son »Credo«. Pour l'année 2000, »l'année Bach«, Rilling a fait la commande de quatre nouvelles compositions sur le texte biblique de la Passion à quatre différents compositeurs de premier rang. Le refus à l'engourdissement de musée, mais l'engagement pour les exécutions vivantes, la pénétration et la compréhension de l'esprit et des contenus ainsi que la réflexion sur la musique, également dans l'esprit du rapprochement des peuples, voilà le credo artistique de Helmuth Rilling.

Michael Märker

Los últimas conjeturas

Los conciertos para oboe »rescatados« de Bach

El primer encuentro de Johann Sebastian Bach con el entonces novedoso género del concierto para instrumento solista, muy relacionado con Antonio Vivaldi, data de antes de 1710, cuando aquél copió varias de esas obras escritas por Albinoni o Telemann. Unos años después, en 1713-1714, dio un paso más al crear arreglos para órgano o para clave de conciertos de Vivaldi, Torelli, Telemann, Alessandro y Benedetto Marcello, así como del príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar (EDITION BACHAKADEMIE vol. 95 y 111). Lo que es objeto de conjeturas es la fecha en la que Bach emprendió la composición de conciertos propios: si fue estando aún en Weimar o ya en Cöthen (desde 1717). Es seguro en todo caso que los seis Conciertos de Brandemburgo los compuso cuando era Maestro de Capilla de la corte de Cöthen, como lo prueba la dedicatoria fechada en 1721.

La mayoría de los conciertos de Bach para instrumento solista y orquesta son en cambio testimonios musicales de una labor artística que resarcía hasta cierto punto al Cantor de la de Santo Tomás de sus querellas con las instancias municipales y eclesiales de Leipzig: tras un período de cooperación esporádica asumió en el año 1729 la dirección del Collegium musicum, una orquesta universitaria que había fundado Telemann hacía casi tres decenios. Aunque no se conocen las fechas precisas de los

conciertos, todo parece indicar que se ofrecieron en la década de 1730 en el »Café Zimmermann« de la calle Katharinenstrasse y en el café al aire libre del mismo nombre, ubicado en Grimmaisches Tor, según las estaciones del año. Al dueño de estos locales, Gottfried Zimmermann, los conciertos le beneficiaban mucho porque atraían más público que de ordinario. Por su parte, Bach y sus estudiantes músicos se daban por muy satisfechos con esa fuente de ingresos suplementarios. Pero lo mejor para él era la oportunidad que tenía de realizar sus proyectos artísticos durante largo tiempo sin depender de órdenes superiores. Estas actuaciones no son comparables con la música de café de los siglos XIX y XX, ya que en los tiempos de Bach era costumbre presentar y poner a prueba en tales establecimientos composiciones nuevas o de estilo italiano que (aún) no era oportuno tocar en las iglesias. Se trataba por lo general de cantatas o conciertos de género profano.

De los conciertos bachianos para solista y orquesta, algunos existen en dos versiones: una para violín y otra para clave. Algunos musicólogos infieren de ahí que de los conciertos que hoy conocemos sólo en versión para clave deberían existir también partituras extraviadas para violín u otro instrumento melódico. Así se ha llegado a reconstruir en las décadas pasadas varias de esas partituras originarias que se identifican con una letra »R« (de »reconstrucción«) adjunta al número BWV. Por cierto que estas partituras originarias no dejan de dar pábulo a ciertas conjeturas. Es grande la tentación de enriquecer de este modo nuestro repertorio

de concierto con otras obras más. Visto así resultan »conservadoras« las opiniones de Alfred Dürr y Yoshitake Kobayashi, que publicaron en 1997 la »pequeña edición« del catálogo de las obras bachianas (BWV²⁴): »Para poner a prueba una composición extraviada no es determinante que sea o no reconstruible: un número con R no implica una mayor credibilidad de la obra, sino a lo sumo una prueba de su interpretabilidad.« (p. VIII).

No pocas veces es factible deducir el tipo de instrumento solista a partir de la línea temática de la voz correspondiente en la versión disponible hoy en día. Por ejemplo, las figuras de *bariolage*, un rápido vaivén de intervalos extensos y regulares, obligan a pensar en un violín o al menos en otro instrumento de cuerda porque su ejecutarlas es más fácil con un movimiento circular de la mano derecha y el paso regular de una cuerda a otra que tocarlas por ejemplo con un instrumento de viento. Otros elementos de juicio pueden ser las rupturas de las líneas temáticas debidas entre otras cosas a limitaciones de la tesitura, como se nota en particular en los conciertos para oboe rescatados.

En lo que al oboe respecta, se trata del instrumento de viento que Bach emplea con mayor asiduidad, aunque casi exclusivamente en cantatas y oratorios. Su ausencia casi absoluta como instrumento solista en los conciertos no debe llamar a asombro dada la clara preferencia por el violín o el clave en este género de obras. Incluso en Vivaldi, cuya diversidad de instrumentos en las partes solistas de los conciertos es ejemplar, compuso relativamente

pocos conciertos para oboe. Ahora bien, la destacada posición que ocupó el oboe a pesar de todo en el mundo musical del Barroco se reconoce en la calificación de »instrumento parlante« que le aplicó Johann Mattheson, un musicólogo de la época.

Los cinco conciertos con oboe u oboe d'amore grabados en este disco son, pues, el fruto de intentos de restauración. Que la forma original del familiar concierto para clave en Mi mayor BWV 1053 (vol. 127) coincidiera con la del **Concierto para oboe d'amore en Fa mayor BWV 1053R** no se puede afirmar con certeza. Entre esta (u otra) forma original y la versión como concierto para clave Bach aprovechó además los diferentes movimientos con órgano *obligato* como instrumento solista para dos obras vocales. Así en la cantata »Sólo Dios tendrá mi corazón« BWV 169 (vol. 51) – su audición tuvo lugar el 18º domingo después del Domingo de Trinidad del año 1726 – se escucha el primer movimiento como sinfonía inicial; el segundo movimiento del concierto aparece en la misma cantata como parte instrumental del aria para contralto »Muere en mí«. Las dos piezas están den Re mayor. El tercer movimiento del concierto constituye además en inicio de la Cantata »Voy con placer en busca de Ti« BWV 49 (vol. 17) que se estrenó dos semanas después, el 20º domingo después del Domingo de Trinidad del mismo año. En términos musicales, el concierto responde a los más altos criterios compositivos del arte bachiano con su extenso movimiento inicial en el que los primeros violines son realizados como contrapartes concer-

tantes de los solistas o con su segundo movimiento con el ritmo ondulante de una danza siciliana.

Hacia finales de la década de 1730, Bach arregló una obra extraviada para componer su Concierto para clave en La mayor BWV 1055 (vol. 128). Esta partitura perdida, el **Concierto para oboe d'amore en La mayor BWV 1055R**, fue compuesta probablemente con motivo de una visita que hiciera el compositor en agosto de 1721 a la corte »Reuss-Plautsch« de Schleiz, donde el oboe d'amore era un instrumento probadamente conocido. La obra produce una sensación de especial »modernidad« por la estructura regular del primer movimiento formado por unidades periódicas de dos, cuatro y ocho compases (una técnica que no se generalizó hasta mediados del siglo XVIII). Este movimiento da la impresión por lo demás de que Bach intentó sondear la tesitura de ese novísimo instrumento por los altos y los bajos. El segundo movimiento incluye un siciliano de resonancias generosas. Y en los pasajes de estructura periódica del tercer movimiento estilo minueto Bach ofrece un lujoso despliegue de vertiginosos pasajes. El compositor derrocha por otro lado expresivas melodías en los pasajes solistas de modo que la obra en su conjunto llega a reflejar la tradición francesa de la danza de salón.

Cuesta más trabajo decidir si la forma originaria del Concierto para clave en fa menor BWV 1056 (vol. 128) es un concierto para violín o el reconstruido **Concierto para oboe en sol menor BWV 1056R**. El lento movimiento intermedio figura adi-

cionalmente como sinfonía inicial de la cantata »Estoy con un pie en la tumba« BWV 156 (vol. 48) que fue compuesta probablemente en enero de 1729. En ella es el oboe el que asume la parte solista (sometida a múltiples ornamentaciones para la versión posterior para clave) por encima de los acordes de cuerdas pulsadas a un ritmo regular. En los movimientos primero y último, en cambio, cabe suponer perfectamente que el modelo fue un concierto para violín. Ante el fondo retumbante de los ritornellos del primer movimiento, sus pasajes solistas asumen una ligereza especial con sus veloces tresillos en movimiento continuo. Lo característico del tema principal del movimiento final es su »avance métrico a contrapelo«, recurso que imprime al movimiento una sucesión de impulsos alternativos. (Acerca del concierto BWV 1059R véase el siguiente escrito de Ingo Goritzki.)

El concierto doble para violín y oboe en re menor BWV 1060R reconstruido a partir del concierto doble para dos cémbalos en do menor BWV 1060 (vol. 129) es el más aceptado y temprano ejemplo de reconstrucción de conciertos desaparecidos para un solo instrumento. Bach renuncia aquí a asignar a la segunda parte solista las figuraciones típicamente violinísticas de la primera aunque sin lesionar al principio de la paridad de ambas voces. Frente al agitado carácter del ritornello del primer movimiento de esta obra, los pasajes de solo para violín y oboe suenan lúdicos y relajados. En el movimiento lento, los instrumentos solistas se unen en un diálogo con elementos constructivos fugados. Las cuerdas se mantienen primero en segundo

plano con su acompañamiento punteado antes de subrayar el punto culminante del movimiento tocando acordes rasgados. La obra termina con un alegre e impetuoso fin de baile.

*

Ingo Goritzki

A propósito de la grabación de los conciertos para oboe rescatados

La óptica del práctico y del intérprete

Las partituras llegadas a nuestros días y el análisis musical de los conciertos de Bach para clave muestra a las claras que Bach no ideó esa música expresamente para su ejecución en el Café Zimmermann. Eso no desdice para nada de la calidad, pues en los tiempos de Bach se acostumbraba reciclar la música. Las piezas que escribía un compositor para una oportunidad concreta que no se iba a repetir reaparecían en alguna fecha posterior; a las obras de otros compositores se les hacía un verdadero honor presentándolas al público en arreglos personales y adecuados a una ocasión determinada. No hay que olvidar que en ese entonces no existían versiones impresas de las composiciones »originales« o las mismas no eran accesibles, así que el oyente no tenía otra manera de conocerlas. Bach ennobleció sus propias creaciones al echar mano a los cajones de su escritorio a la hora de componer su »Oratorio de Navidad« o su Misa en si menor, para sólo nombrar los ejemplos más notorios, y ennobleció igualmente composiciones de Reincken, Couperin,

Vivaldi y otros al presentarlas en forma de arreglos y transcripciones.

Conociendo estos antecedentes juzgo legítimo seguir la pista de las formas primitivas de la música que ha llegado a la posteridad. A partir la práctica musical considero bastante seguro que todos los conciertos para clave de Bach representan el punto final de una evolución, no sólo aquellos de los que tenemos la certeza absoluta. Esta evolución refleja la manera tan productiva como Bach manejó su propia música, aunque no podemos documentar este proceso con todos sus pormenores. Por eso el término »reconstruido« parece sacado del laboratorio de algún erudito, como si se tratase de restituir algo que ha existido realmente alguna vez. Hablar de obras »rescatadas« me parece más optimista, más positivo, más experimental. A mi modo de ver es una invitación seria para que también los oboístas se puedan consagrar a estos conciertos maravillosos.

La música del concierto para clave BWV 1053 se basa como ya se dijo más arriba en tres movimientos de cantata en las tonalidades de Re mayor y si menor (1° y 2° movimientos) y en Mi mayor (3° movimiento). Para su »rescate« como **Concierto para oboe BWV 1053R** tuve tres tonalidades a mi elección: Re mayor (cuando interviene un Oboe d'amore), Mi bemol mayor y Fa mayor. He optado por Fa mayor, la tonalidad »clásica« para el oboe en el que Bach compuso con frecuencia mucho mayor que en Mi bemol mayor. Pero lo que es más importante: en Fa mayor quedan suprimidas todas las »fracturas« que figuran en los textos antiguos como

consecuencia de las transposiciones a tonalidades más graves (p.ej. 1º mov., 2º compás). Se entiende por »fractura« la que sufre una línea melódica que se toca en una tonalidad más grave de lo debido, pudiendo llegar a zonas imposibles de tocar por el instrumento, lo que obliga a saltar a la octava superior.

A este respecto me gustaría destacar el compás nº 43 del último movimiento: cuando los segundos violines ejecutan el tema en la dominante, pueden tocar las notas prescritas solamente en Fa mayor (¡tampoco en Mi bemol mayor!). Además, Fa mayor se acomoda maravillosamente al carácter de la música: Mattheson calificaba esta tonalidad de »luminosa« y »ligera«, epítetos que concuerdan perfectamente con esta composición. Por lo demás, durante la restauración de esta pieza tomé como base el concierto, no los movimientos de la cantata, hasta cierto punto por respeto a Bach, quien rescató su concierto a partir de los movimientos de la cantata y seguramente lo perfeccionó lo mejor que pudo alterando las armonías, por ejemplo, y alargando o abreviando los dos primeros movimientos. Yo, por mi parte, eché mano a las cantatas sólo donde así lo exigía la línea vocal, especialmente el bajo. Gracias a esta fundamental decisión fue posible ejecutar en el segundo movimiento el discurso melódico sin ornatos, sólo partiendo por el autógrafa del cémbalo. En mi opinión la melodía originaria se ha conservado más bien aquí que en el movimiento de cantata. Llama especialmente la atención la autonomía es esta forma temprana en el ciclo 13, en cuyo segundo cuarto se percibe clara-

mente un giro que Bach no volvió a emplear ni en la cantata ni en el ulterior concierto. Agradezco de todo corazón la ayuda que me prestó mi amigo Sergio Azzolini al buscar juntos el mejor Basso continuo a partir de los bajos para clave y orquesta.

La asignación del oboe d'amore para el **Concierto BWV 1055R** es indiscutible. Wilfried Fischer lo editó en esta forma en la Nueva Edición Bach (NBA) y en la tonalidad de La mayor, aunque modificando algunas armonías y emparejando ritmos. También en este caso me he guiado sobre todo por el manuscrito autógrafa para clave porque me gustan en particular las armonías, la articulación y la ornamentación de los movimientos primero y último. Me gustaría destacar el comienzo del tercer movimiento, donde el bajo toca de principio a fin la articulación (staccato) que en el manuscrito autógrafa figura anotado solamente en la última entrada del tema, con lo que define desde un comienzo el carácter de danza de este movimiento.

El **Concierto BWV 1056R** es una composición cuyos movimientos tienen orígenes diversos. El movimiento intermedio se basó en la sinfonía de la Cantata BWV 156, y es uno de los más célebres de todos los que Bach escribiera para oboe solista. Razón suficiente para examinar de cerca esta composición como un presunto concierto para oboe. El movimiento originario en Fa mayor aparece en un contexto en sol menor como éste en la tonalidad paralela mayor de Si bemol mayor y está ricamente ornamentado.

El primer movimiento contiene un pasaje (compases 47-55) cuyas características técnicas hacen suponer que el instrumento solista original fue un violín. Pero si separamos del movimiento este grupo de compases, es resultado será un movimiento destinado evidentemente a instrumentos de viento cuyos tresillos guardan en algunos pasajes (compás 57 y siguientes o compás 97) un parentesco inmediato con la Sonata para flauta en Si mayor BWV 1030 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 121) o con su versión en sol menor para oboe. Al proceder así me baso en la argumentación de Winfried Radeke, quien afirma que Bach posiblemente incluyó los compases 47-55 expresamente para la versión como concierto para clave. En efecto, las uniones encajan a la perfección si se excluyen los compases ya citados.

Comparto la opinión de Bruce Haynes (conciertos para oboe de Johann Sebastian Bach, en: *Bach-Jahrbuch* 1992, p. 23 y ss.) de que el último movimiento del concierto para clave es una pieza genuina para oboe que, a partir del compás 156, incursiona no obstante hasta los límites de la tesitura habitual en aquella época. Si bien es cierto que el manuscrito autógrafo del concierto para clave denota la intención de saltar a la octava inferior - síntoma probable de que el instrumento solista era de tesitura más bien grave- es cierto también que Bach no dio continuidad a ese intento, por lo que no puede tener en cuenta para grabaciones o arreglos.

El Concierto BWV 1059R es el caso más arduo de todas las restauraciones. Como concierto para clave, esta pieza es un fragmento: en la partitura autógrafa, Bach dejó trunca la composición al cabo de nueve compases o sea que no quiso o no pudo llevar a término el concierto que tenía previsto. Esa circunstancia impide todo propósito de reconstruirlo como concierto para clave y darle por así decirlo una lección al propio Bach. Es por ello consecuente y acertado que Helmuth Rilling y Robert Levin no hayan grabado este concierto como concierto para clave. Ahora bien, si suponemos que Bach tenía en mente un modelo como lo tuvo en los demás conciertos para clave, cabe preguntarse por él y por la forma de esta composición tal como lo hicimos con los demás conciertos para ese instrumento. Los nueve compases que llegó a anotar Bach revelan que en el primer movimiento pensó en una música que se conserva en la sinfonía inicial de la Cantata BWV 35 estrenada el 8 de septiembre de 1726. Esta pieza es para órgano *obligato*, tres oboes, cuerdas y bajo continuo y está en la tonalidad de re menor. Todo parece indicar que los oboes fueron añadidos con posterioridad, lo que se nota en las numerosas fracturas, sobre todo en los pasajes graves. Como éstos son conducidos casi de principio a fin con las cuerdas *colla parte*, ha sido posible eliminarlos para recuperar la partitura originaria, salvo unos pocos pasajes en los que se pudieron incorporar fácilmente al movimiento para cuerdas. La voz de órgano *obligato* es ejecutable por el oboe sin necesidad de modificar lo más mínimo.

También la segunda parte de la cantata empieza por una sinfonía, lo que induce a conservar ese movimiento «presto» para el tercer movimiento del concierto, de modo análogo a lo que hizo Bach al utilizar dos movimientos de una cantata en el Concierto BWV 1053. La pieza es de un gran virtuosismo y el oboe esta hecho a su medida. Queda por resolver lo del movimiento intermedio que, a juzgar por las observaciones de Joshua Rifkin (Bach-Jahrbuch 1978, p. 140 ss.), debe proceder de la Cantata BWV 156, como en el concierto anterior, donde vemos cómo una pieza original para oboe se transforma en un concierto para clave. El carácter especulativo de toda restauración se manifiesta con más fuerza en este pasaje. Es verdad que este movimiento encaja bien aquí; es probable que Bach tuviera previsto colocarlo en este lugar aunque después optara por emplearlo en su Concierto para clave BWV 1056. Así, pues, el movimiento no estaba realmente disponible para el BWV 1059. El oyente, sin embargo, tiene así la excitante ocasión de apreciar y comparar este movimiento por partida doble, una vez en su forma «original» y otra vez en su forma transpuesta y ornamentada.

El Doble concierto para oboe y violó BWV 1060R podría ser una de las composiciones mencionadas en el Catálogo Breitkopf de 1764 que hoy se encuentran extraviadas. Como es tan conocida y hasta popular en su forma actual, uno se resiste a admitir que también esta pieza fuera rescatada de un concierto para clave: el Concierto en do menor para dos claves BWV 1060. Puesto que los dos claves son objeto de un tratamiento tan distinto en tér-

minos técnicos y musicales, los estudiosos suponen desde hace mucho tiempo que Bach tenía previstos dos instrumentos diferentes para las partes solistas de la partitura.

Lo problemático a la hora de rescatar esta composición sigue siendo la elección de la tonalidad acertada. El concierto para clave está en do menor, pero numerosas notas y pasajes permiten suponer la existencia de fracturas y otras irregularidades. Éstas, como ya se mencionó, pueden suceder sólo en el caso de transponerse voces a zonas más graves para instrumentos cuya tesitura no les permite tocar una partitura en su tonalidad original. Nada más lógico, pues, que elevar la tonalidad de la composición. Lo curioso a este respecto es que son justamente los claves los que acusan las citadas discontinuidades: curioso, porque estos instrumentos son capaces normalmente de asumir una transposición con absoluta fidelidad a la partitura. Hay una sola explicación posible: tiene que haber existido una versión intermedia imposible de documentar hoy en día, una versión para oboe y violín en do menor que hizo en efecto indispensables esas fracturas a causa de las limitadas tesituras de algunos instrumentos. Cabe suponer que esta partitura «fracturada» fue transformada en una partitura literal para clave con exclusión de las fracturas, tal como hubiese sido posible de hacer hoy en día. Como la partitura definitiva del concierto para clave figura sólo en una copia, es justo preguntarse si el propio Bach tuvo algo que ver con esas operaciones de transposición.

En vista de todo lo expuesto, no comparto la opinión de que la versión de este concierto como concierto para dos claves sea una creación de Bach. A despecho de esa autoría más que cuestionable, la NBA publicó la obra en do menor con todas las incongruencias en la línea melódica de los instrumentos solistas. Si completamos la argumentación con la debida consecuencia y adoptamos una tonalidad más alta que do menor, empezando por re menor, vemos que desaparecen casi todas las fracturas. Esta es la razón por la cual hemos basado aspectos esenciales de nuestra grabación en la versión en re menor elaborada por Klaus Hofmann (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1997).

Ingo Goritzki

Nacido en la ciudad de Berlín, estudió Ingo Goritzki primero flauta y piano en Freiburg, se despertó allí su interés por el oboe y concluyó finalmente su formación con Helmut Winschermann en Detmold. Amplio su formación musical con un año de estudios en París y cursos con Pablo Casals y Sándor Végh en Zermatt. El artista, que ha obtenido repetidamente premios en concursos tanto nacionales como internacionales, fue el solista de oboe de la Radio-Sinfonieorchester Basel (Orquesta Sinfónica de la Radio de Basilea) y de la Radio-Sinfonieorchester Frankfurt (Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt). Tras más de diez años de actividad orquestal se hizo cargo de un puesto de catedrático en la Musikhochschule Hannover (Escuela Superior de Música de Hanóver) antes de ser requerido en la Stuttgarter Musikhochschule (Escuela Superior de Música de Stuttgart). Ejerce su talento pedagógico regularmente en actos de la International Bachakademie Stuttgart (Academia Bachiana Internacional de Stuttgart) y en cursos de maestro que tienen lugar a lo largo de todo el mundo. Es miembro desde hace muchos años del Bach Collegium de Stuttgart bajo la dirección de Helmuth Rilling, agrupación con la que ha realizado giras en numerosos países europeos, asiáticos y americanos. Ingo Goritzki es cofundador de la Musikalische Akademie Stuttgart (Academia Musical de Stuttgart) y director artístico de los Rottweiler Musiktage (Jornadas Musicales Rottweiler). Ha realizado grabaciones de discos en el marco de las actividades del Bach Collegium de Stuttgart así como con numerosas obras de su repertorio de solista y de músico de cámara.

Christoph Poppen

Ha sido el ganador de numerosos concursos de violín, tanto nacionales como internacionales, y en 1978 fundó el Cuarteto Cherubini al frente del cual el año 1981 ganó en Evian el gran premio del Concurso de Cuartetos de Instrumentos de Arco. Siguiéron conciertos en casi todos los escenarios importantes del mundo, así como numerosas grabaciones de CDs, radiofónicas y televisivas. También como solista hizo su aparición en público con importantes directores y orquestas. Desde 1988 a 1994 Christoph Poppen impartió clases como Catedrático de Violín y Música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Detmold y continuó después su fama como Catedrático de Violín en el Conservatorio Superior de Música »Hanns Eisler« de Berlín. A ello se añade desde 1996 su cargo de Rector.

En calidad de Director, en 1988 asumió la dirección artística de la Orquesta de Cámara de Detmold, antes de que en septiembre de 1995 cambiase al mismo puesto en la Orquesta de Cámara de Munich. A este prestigioso conjunto fue capaz de imprimir muy pronto un nuevo perfil.

Bach-Collegium Stuttgart

Agrupación compuesta por músicos independientes, instrumentalistas, prestigiosas orquestas alemanas y extranjeras y destacados catedráticos. Su integración varía según los requisitos de las obras a interpretar. Para no limitarse a un sólo estilo, los músicos tocan instrumentos habituales aunque conocen los diferentes métodos históricos de ejecución. Por eso, la »sonoridad« del Barroco les es tan conocida como el sonido

filarmónico del siglo XIX o las calidades de solistas que exigen las composiciones contemporáneas.

Helmuth Rilling, está considerado por muchos como el especialista en Bach de nuestro tiempo por antonomasia. Débese ello a sus conocimientos de la obra del maestro, sus iniciativas en relación a la fundación de la Academia Internationale de Bach en Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart), la dirección artística de la EDITION BACHAKADEMIE o las invitaciones recibidas de las más prestigiosas orquestas del mundo – como recientemente de la Filarmonía de Viena – para las interpretaciones de las composiciones bachianas. Rilling, por lo demás, es un músico polifacético, nada dogmático y abierto a lo nuevo. Actualmente tiene lugar una interpretación de todas las sinfonías de Franz Schubert partiendo de la nueva edición de sus partituras junto con la Real Filarmonía de Galicia (por él mismo fundada). A petición de Rilling compuso Krzysztof Penderecki su »Credo« en 1998. Con motivo del »año de Bach« 2000 ha encargado Rilling a cuatro destacados compositores de nuestro tiempo sendas obras nuevas con los textos bíblicos de la Pasión. El credo artístico de Rilling en nada se parece a la rigidez propia de los museos, viene a ser antes bien la música viva misma, la fuerza sondeante y la comprensión del espíritu y los contenidos así como la meditación acerca de la música... también el espíritu de la comprensión entre los pueblos.

Vol. 132

Orchestersuiten

Orchestral Suites

BWV 1066-1069

Produzent/Producer/Producteur/Productor:

BWV 1066/1067: Don Harder

BWV 1068/1069: Karen Wilson/Don Harder

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Don Harder (Steve Hangebrauck, Michael Edwards, Denny Conn)

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recoding location/Lieu de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Hult Center for the Performing Arts, Eugene, Orgeon (USA)

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Juli/July/Juillet/Julio 1992

Einführungstext / Programme notes / Texte de présentation / Textos introductorios:

Dr. Michael Märker

Redaktion / editorial staff / rédaction / redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Orchestersuiten

Orchestral Suites

Suites pour orchestre

Suites para orquesta

BWV 1066-1069

Oregon Bach Festival Chamber Orchestra

Helmuth Rilling

CD 1**Total Time**

Ouverture C-Dur/Overture C Major/**Ouverture en ut majeur/Obertura en Do mayor BWV 1066****23:33**

Ouverture	1	6:24
Courante	2	2:29
Gavotte I – alternativement Gavotte II	3	3:30
Forlane	4	1:22
Menuet I – alternativement Menuet II	5	3:35
Bourrée I – alternativement Bourrée II	6	2:36
Passepied I – alternativement Passepied II	7	3:36

Ouverture h-Moll/Overture B Minor/**Ouverture en si mineur/Obertura en si menor BWV 1067****19:21**

Ouverture	8	7:35
Rondeau	9	1:45
Sarabande	10	2:19
Bourrée I & II	11	1:49
Polonaise & Double	12	3:12
Menuet	13	1:16
Badinerie	14	1:25

Total Time CD 1:**42:54**

CD 2**Total Time**

Ouverture D-Dur/Overture D Major/**Ouverture en ré majeur/Obertura en Re mayor BWV 1068****20:45**

Ouverture	1	8:16
Air	2	4:58
Gavotte – alternativement Gavotte II	3	3:27
Bourrée	4	1:17
Gigue	5	2:47

Ouverture D-Dur/Overture D Major/**Ouverture en ré majeur/Obertura en Re mayor BWV 1069****20:09**

Ouverture	6	9:02
Bourrée I – alternativement Bourrée II	7	2:43
Gavotte	8	1:54
Menuet I – alternativement Menuet II	9	3:47
Réjouissance	10	2:42

Total Time CD 2:**40:54**

Total Time CD 1 + 2:**1:23:48**

Michael Märker

Bachs Orchestersuiten BWV 1066-1069

Die Gattung der Suite hat im 17. und 18. Jahrhundert mehrere Metamorphosen durchgemacht, die in den einzelnen europäischen Ländern unterschiedlich ausfielen. Für Bachs Orchestersuiten bildete die von Jean-Baptiste Lully ausgehende französische Ouvertüre – der überdimensionierte Eröffnungssatz stellte zugleich die Bezeichnung für das Gesamtwerk – das formale Vorbild. Danach steht am Beginn eine dreiteilige Ouvertüre mit langsamen, gravitatisch schreitenden und von punktierten Rhythmen geprägten Rahmenteilern und einem schnellen, oft fugierten Mittelteil. Die folgenden Sätze weisen eine große Variabilität auf, sind jedoch in jedem Fall deutlich kürzer als die Ouvertüre.

Daß die französische Ouvertüre noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts gerade auch in Deutschland ein klares, beliebtes Modell für die Komponisten bildete, schlägt sich in den Definitionen wichtiger musikalischer Lehrwerke nieder. Johann Joachim Quantz beispielsweise schreibt 1752 über die Ouvertüre: »ein prächtiger und gravitätischer Anfang, ein brillanter, wohl ausgearbeiteter Hauptsatz und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente«. Und Johann Adolf Scheibe rühmt 1745 an der Ouvertüre eine »edle Lebhaftigkeit, ein ernsthaftes männliches und prächtiges Wesen und überhaupt ein beständiges Feuer«.

Mit den vier überlieferten Orchestersuiten Johann Sebastian Bachs verbindet sich noch immer eine ganze Reihe offener Fragen. Wo beispielsweise ist der Komponist mit der Gattung der Französischen Ouvertüre zum ersten Mal in Berührung gekommen? War es die nach französischem Vorbild disponierte Hofkapelle unter Herzog Georg Wilhelm in Celle, die der junge Bach in seiner Zeit als Chorknabe der Lüneburger Michaelisschule (1700/02) gehört haben könnte (und zwar wohl eher bei einem Gastspiel in Lüneburg als in Celle selbst)? Begegnete Bach in der Ritterakademie des Michaelisklosters oder im Stadtschloß Lüneburg französischen Musikern, die ihn vielleicht mit der Französischen Ouvertüre vertraut machten? – Waren dies möglicherweise jene Celler Kapellmitglieder? Doch selbst wenn sich diese Fragen sicher beantworten ließen, ergäben sich daraus noch keine neuen Anhaltspunkte für die mögliche Entstehungszeit der Orchestersuiten, die zwar wesentlich später zu vermuten ist, jedoch ebenfalls nicht sicher bestimmt werden kann. In Frage kommen insbesondere die Köthener (1717/23) oder die Leipziger Jahre Bachs (ab 1723), denn nur hier dürfte ihm ein für die Orchestersuiten geeigneter Aufführungsapparat zur Verfügung gestanden haben – sei es die anfangs aus 18 Mitgliedern bestehende Hofkapelle am Hofe Leopolds von Anhalt-Köthen oder das auf eine Gründung Telemanns zurückgehende Collegium musicum in Leipzig, dessen Leitung Bach spätestens ab 1729 für mehrere Jahre innehatte. Die überlieferten Quellen der Orchestersuiten ermöglichen bislang keine sichere Datierung. Allerdings lassen sie erkennen, daß sich der Komponist (wie

auch im Falle anderer Orchesterwerke) teilweise über längere Zeiträume mit den Werken beschäftigt haben mußte, so daß auch unterschiedliche Fassungen nachgewiesen oder zumindest wahrscheinlich gemacht werden können.

Bei allen kompositorischen Gemeinsamkeiten, die das zugrundeliegende Ausgangsmodell betreffen, weisen die vier Werke eine durchaus eigenständige Gestalt auf. Zunächst liegt es auf der Hand, die beiden D-Dur-Suiten BWV 1068 und 1069 mit jeweils drei Trompeten und Pauken von den beiden anderen, bescheidener besetzten Werken abzuheben. Viel gravierender ist jedoch ein anderer Unterschied, der sich zum Teil ebenfalls in der Besetzung niederschlägt. Während die drei Suiten BWV 1066, 1068 und 1069 in einem Ensemblesatz konzipiert sind, bei dem die einzelnen Instrumentengruppen – wie bei einem Concerto grosso – entweder einander ergänzen oder gemeinsam musizieren, verkörpert die h-Moll-Suite BWV 1067 nichts anderes als ein Solokonzert für Querflöte, Streicher und Basso continuo in der Satzanlage einer Suite. Bach vereint also hier die eigentlich einander ausschließenden Kompositionsprinzipien von Suite und Konzert. Das Ergebnis ist bestechend – entstanden ist eines der glanzvollsten Instrumentalwerke des Komponisten überhaupt, voller Eleganz und Modernität.

Dabei eröffnet Bach die **h-Moll Suite BWV 1067**, von der bereits um 1730 eine Frühfassung mit Solovioline (statt Soloflöte) existiert haben muß, ebenso arglos wie die anderen Orchestersuiten mit einer Ouvertüre nach altem französischem Muster. Die

Flöte hält sich im langsamen Eingangsteil zurück, indem sie sich dem Part der ersten Geigen anschließt. Das gilt auch noch für das Fugato zu Beginn des schnellen Mittelteiles. Doch dann reiht sich Solo-Abschnitt an Solo-Abschnitt mit virtuosen Flötenpartien, die durch Tutti-Abschnitte so gegliedert werden, daß für ein erneutes geordnetes Fugieren kaum mehr Raum bleibt. Bach überwindet also gleichsam das durch die Tradition vorgegebene Prinzip des Fugatos durch das Prinzip des modernen Konzertsatzes Vivaldischer Prägung – und dies alles innerhalb des schnellen Mittelteiles einer (eigentlich altertümlichen) französischen Ouvertüre sowie unter Verwendung des seinerzeit modernsten Ensemble-Instruments, der Querflöte.

Von den anschließenden Tanzsätzen sind zwei im Doppel (mit Double) vertreten: Bourrée und Polonaise. Die jeweils zweite Vertonung steht ganz im Zeichen der virtuososen Entfaltung der Flöte (bevor die jeweils erste Vertonung wiederholt wird). Auch hier hat Bach also eine originäre Lösung für das Problem der Vereinbarkeit von Suitensatzfolge und zu exponierendem Solo-Instrument gefunden. Sein virtuoser Anspruch erweist sich auch daran, daß die Flöte in der Polonaise (sie basiert auf einer verbreiteten polnischen Melodie) sogar bis zum dreigestrichenen *fis* hinauf geführt wird – so hoch, wie in keinem anderen Orchesterwerk Bachs. Die Sarabande wartet mit einem ungewöhnlichen, streng durchgeführten Quintkanon zwischen Oberstimme und Basso continuo auf. Abgeschlossen wird die Suite mit einem spitzzüngigen und augenzwinkernden Sätzchen, der berühmten Badinerie (»Tänzelei«,

»Schäkerei«). Doch damit ist nur eine der vielen Nuancen an Ausdruckswerten angesprochen, die in der h-Moll-Suite anzutreffen sind. Fast möchte man meinen, der alternde Bach habe bei der Komposition dieses Werkes (vielleicht um 1740) gleichsam lächelnd aus seiner reichen Lebenserfahrung geschöpft. Solange dies allerdings nicht durch neue Quellenbelege erhärtet werden kann, ist nicht auszuschließen, daß es vielleicht auch ein frühreifer Bach gewesen sein könnte.

Sowohl die h-Moll-Suite BWV 1067 als auch die C-Dur-Suite BWV 1066 weisen (im Unterschied zu den beiden anderen Orchestersuiten) eine innere Substanzgemeinschaft auf: Die Themen der meisten Sätze werden jeweils aus einem Modell entwickelt, das mehrfach variiert wird. Bach führt damit die Tradition der deutschen Variationensuite aus dem frühen 17. Jahrhundert fort, die gegen Ende des Jahrhunderts in Vergessenheit geriet. Daß er dies am Beispiel einerseits der jüngsten, modernsten (h-Moll) und andererseits der ältesten, am ehesten archaischen (C-Dur) seiner Orchestersuiten en passant exerziert, zeugt von seiner Souveränität im Umgang mit der Tradition.

Die C-Dur-Suite BWV 1066 ist einzig in einer Abschrift aus der Zeit zwischen Oktober 1724 und März 1725 erhalten. Die Anfertigung dieses Stimmensatzes könnte mit einer Aufführung durch das Collegium musicum der Leipziger Neukirche (der dritten Hauptkirche neben St. Thomae und St. Nicolai) zusammenhängen und auf eine Initiative des Neukirchenorganisten Georg Balthasar Schott

oder des Neukirchenmusikdirektors Carl Gotthelf Gerlach zurückgehen. Offen bleibt, ob es sich dabei um die erste Aufführung gehandelt hat oder ob das Werk möglicherweise schon in Köthen aufgeführt worden war (in diesem Fall dürfte ein weiterer – nicht mehr vorhandener – Stimmensatz als Vorlage jener Abschrift gedient haben, im anderen Fall die – ebenfalls nicht mehr vorhandene – originale Partitur). Bach scheint sich hier noch eng an das französische Vorbild der Suite angelehnt zu haben. So fällt die besonders große Satzzahl auf (11 im Vergleich zu 9, 6 bzw. 7 bei den anderen Orchestersuiten). Darunter erscheinen allein vier Sätze in doppelter Gestalt und Rückkehrform. Auffällig ist auch die typisch französische Hervorhebung des Bläsertrios mit zwei Oboen und Fagott im schnellen Mittelteil der Ouvertüre, in der Gavotte II (hier intonieren die hohen Streicher dazu lediglich Fanfarensignale) und in der Bourrée II.

Die beiden D-Dur-Suiten BWV 1068 und 1069 gewinnen ihren Glanz vor allem aus der Beteiligung von drei Trompeten und Pauken. Allerdings existierte die **D-Dur Suite BWV 1068** in einer früheren Fassung ohne Oboen, Trompeten und Pauken. Damit ist eine Entstehung bereits in Köthen ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Im überlieferten Stimmensatz aus der Zeit um 1730, dessen letzte beiden Sätze Bach selbst niedergeschrieben hat (die anderen Sätze notierte sein Schüler Johann Ludwig Krebs), ist der Part einer Solovioline aus der früheren Version nun einer Tutti-Besetzung übertragen. Das Werk fällt zunächst durch die Rahmensätze auf: In der Ouvertüre warten die Trom-

peten immer wieder mit Klangkronen auf, die das Geschehen in seinem Ablauf gliedern und zugleich in seiner Wirkung überhöhen, so daß sich in besonderem Maße der Eindruck »höfischen« Glanzes vermittelt. Und mit der Gigue, deren Satztyp zwar auch in Frankreich bekannt war, schlägt Bach die Brücke zur deutschen Suite im 17. Jahrhundert, die in aller Regel mit einer Gigue abgeschlossen wurde.

Als der junge Felix Mendelssohn Bartholdy (der darüber in einem Brief an Zelter schrieb) 1830 dem alten Goethe die Suite BWV 1068 am Klavier »so gut ich konnte und wußte« vorspielte, soll dieser sie mit den erstaunten Worten charakterisiert haben: »Im Anfang gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe herunterstiegen.« Später hat Mendelssohn das Werk zur Spielerleichterung bearbeitet und dabei u.a. die erste Trompetenpartie der Gigue durch Klarinetten ersetzt.

Unvergleichlich jedoch ist der zweite Satz, das Air (»Lied«). Es gehört zu den berühmtesten und meistbearbeiteten Stücken Bachs überhaupt. Das Geheimnis dieses Streichersatzes liegt wohl in dem eigenartigen Spannungsverhältnis zwischen der ausschweifenden, charaktervollen, höchst individuellen Melodielinie der ersten Geigen und dem unbeirrbaren, in stoischem Gleichmaß schreitenden Basso continuo. Aber auch die Mittelstimmen erfüllen weitaus mehr als nur eine harmonische Füllfunktion. Teils ergänzen sie den Oberstimmengesang nicht weniger originär; teils nehmen sie sich

aber auch ganz zurück. Der Satz strahlt einen tiefen inneren Frieden aus.

Selbst gegenüber der Suite BWV 1068 weist die andere **D-Dur-Suite BWV 1069** noch einmal eine erweiterte Besetzung auf: Neben Trompeten und Pauken sowie den Streichern und dem Basso continuo treten nun nicht nur zwei, sondern drei Oboen sowie ein Fagott hinzu. Auch hier freilich gab es eine Frühfassung, bei der Trompeten und Pauken fehlten. Die opulente Ouvertüre hat Bach 1725 in die Weihnachtskantate »Unser Mund sei voll Lachens« BWV 110 nahezu unverändert übernommen (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23). Dabei komponierte er in den fugierten Mittelteil kurzerhand einen zusätzlichen Chorpast ein. Aus diesem (unter den Orchestersuiten übrigens einzigen) Bezug eines Satzes zu einem anderen Werk Bachs ergibt sich das Jahr 1725 als spätestmöglicher Entstehungszeitpunkt.

Bach setzt hier zwar keine Gigue an den Schluß, aber er integriert eine Gigue als Mittelteil in die Ouvertüre. Unter den anderen Sätzen sind die Bourrée II mit ihrer skurril dahineilenden obligaten Fagottstimme und den von den Streichern regelmäßig eingeworfenen Doppelschlagfiguren sowie die abschließende, mit rhythmischer Finesse und feiner Ironie angereicherte Réjouissance (»Belustigung«, »Freudenfest«) bemerkenswert.

Gerade mit der Suite BWV 1069 zeigt sich Bach wieder einmal als ein Komponist, der sich unterschiedliche stilistische oder ästhetische Grundsätze

souverän zu eigen zu machen vermag und sich einer Kategorisierung (die bereits einige seiner Zeitgenossen versuchten) elegant entzieht. Für ihn bestand kein Problem darin, die bürgerlichen und studentischen Zuhörer eines Collegium musicum mit repräsentativer Musik in einer Art zu beglücken, wie sie noch wenige Jahrzehnte zuvor dem französischen Hofstaat vorbehalten war. Und er sah auch kein Problem darin, die Leipziger Gottesdienstbesucher am ersten Weihnachtstag des Jahres 1725 noch einmal mit einem Teil derselben Musik – diesmal zum Lobe Gottes – festlich zu stimmen.

Das Orchester des Oregon Bach Festivals

umfaßt Instrumentalisten von amerikanischen und europäischen Orchestern sowie Mitglieder der Musikfakultät der Universität von Oregon. Im Kern ist das Orchester ein Kammerorchester. In dieser Besetzung spielt und produziert es das barocke Repertoire. Erweitert wird es für die große Sinfonie und Werke für Chor und Orchester. Die Aufnahmen von Bachs vier Orchestersuiten und den Brandenburgischen Konzerten unter Leitung von Helmuth Rilling haben dem Orchester viel Zustimmung von Seiten der Kritik eingebracht.

BWV 1066/1067

Kathleen Lenski (Konzertmeisterin), Steve Scharf, Jennifer Woodward, Jacqueline Brand, Richard Altenbach – Violine I · Elizabeth Baker, Kenneth Barnd, Holly Stern, Jeffrey Gauthier – Violine II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzmann – Viola · Douglas Davis, Susan Rockey Bowles – Violoncello · Susan Ranney – Kontrabaß · Carol Wincenc – Flöte (BWV 1067) · Ingo Goritzki,

Gerhard Vetter – Oboe · Kenneth Munday – Fagott · Boris Kleiner – Cembalo

BWV 1068/1069

Kathleen Lenski (Konzertmeisterin), Steve Scharf, Jacqueline Brand, Richard Altenbach, Florence Titmus – Violine I · Elizabeth Baker, Holly Stern, Kenneth Barnd, Jeffrey Gauthier, Stephen Redfield – Violine II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzman – Viola · Douglas Davis, Susan Rockey Bowles – Violoncello · Susan Ranney – Kontrabaß · Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin – Trompete · Charles Dowd, Pauken · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Karen Strand – Oboe · Kenneth Munday – Fagott · Spencer Carroll – Cembalo

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde ausgegraben, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächinger Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker

und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdi »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denissov, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgehen zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Berlin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerkes, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis.

Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen. So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.

Am 21. März 1985, Bachs 300. Geburtstag, vollendete Rilling eine in der Geschichte der Schallplatte bislang einzigartige Unternehmung: die Gesamteinspielung aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Sie wurde sogleich mit dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet.

Michael Märker
Bach's Orchestral Suites (Overtures)
 BWV 1066-1069

In the course of the 17th and 18th centuries, the genre of the suite underwent several metamorphoses which, however, were not the same in all countries of Europe. For his Orchestral Suites, Bach took the French overture of Jean-Baptiste Lully – in which the prodigious opening movement provides the title for the entire suite – as his formal model. Following this model, the suite begins with an overture in three parts consisting of a brisk, often fugal middle section framed by slow sections with a solemn gait and dotted rhythms. The subsequent movements can be quite varied, although they are without exception shorter than the overture.

We know that composers in mid-18th-century Germany were also fond of taking the clear-cut French overture as their model by the definitions found in important works of musical instruction written at the time. Johann Joachim Quantz, for example, wrote of the overture in the year 1752: »a majestic and solemn beginning, a brilliant, well-devised main movement and a good mixture of various instruments«. And in 1745 Johann Adolf Scheibe praised the overture for its »noble vivacity, earnest, manly and majestic nature, and unrelenting ardor«.

There are still a number of unanswered questions concerning the four orchestral suites that have been handed down to us from the pen of Johann Sebastian Bach. For instance, where did the composer first

encounter the French overture? – Was it in the court orchestra of Duke Georg Wilhelm in Celle, which was organized in the French manner and which Bach could possibly have heard while a choir boy at the School of St. Michael in Lüneburg (more probably during a guest appearance of the orchestra in Lüneburg, rather than in Celle itself)? – Did Bach make the acquaintance of French musicians in the *Ritterakademie* of St. Michael's Monastery, or in Lüneburg Castle who may perhaps have introduced him to the French overture? – Were they perhaps members of the orchestra in Celle? – But even if we were to find satisfactory answers to these questions, we would yet have no new clues as to when these orchestral suites were written. Although we can assume that this was much later, we are still unable to date them exactly. Bach's stays in Cöthen (1717-23) or Leipzig (from 1723 on) could well come into consideration, since here he would have had at his disposal a musical ensemble capable of performing the Orchestral Suites – the orchestra at the court of Leopold of Anhalt-Cöthen, which originally consisted of eighteen members, or the Collegium Musicum founded by Telemann in Leipzig, which Bach conducted for several years beginning in 1729, at the latest. It has also proved impossible to give an exact date to the sources of the Orchestral Suites which have come down to us. However, they do suggest that the composer (as in the case of other of his orchestral works) must have been devoting part of his attention to these works for long periods of time, since there is evidence, or at least a strong probability, that he wrote a number of different versions.

Despite all the compositional features they have in common as far as the basic model is concerned, each of these four works definitely has its own distinct character. First of all, the two suites in D major, BWV 1068 and 1069, call for three trumpets and timpani, obviously setting them apart from the other two with their more modest instrumentation. There is, however, an even more critical difference related to instrumentation. While the three suites BWV 1066, 1068 and 1069 are set for an ensemble in which the groups of instruments – as in a concerto grosso – either complement one another or play together, the Suite in B minor BWV 1067 is nothing else but a solo concerto for transverse flute, strings and basso continuo whose movements are those of a suite. Hence Bach has here combined – with fascinating results – the mutually exclusive compositional principles governing the suite and the concerto. This is one of the most magnificent of all Bach's instrumental works, replete with elegance and modernity.

Bach opens the **Suite in B Minor BWV 1067**, which must have existed in an earlier version of around 1730 featuring a solo violin instead of a solo flute, as innocently as the others with an overture conforming to the familiar French model. During the slow introductory section, the flute follows the first violin part, thereby exhibiting a certain reticence. This also applies to the fugato at the beginning of the brisk middle section. But then follows a succession of solo flute parts of extraordinary virtuosity, structured by the tutti sections in such a

way as to leave hardly any room for a proper fugue. Bach thus overcomes, in a manner of speaking, the traditional principle of the fugato by replacing it with the more modern concerto movement reminiscent of Vivaldi – and all this within the bounds of the quick-paced middle section of an (actually old-fashioned) French overture, and using the most modern ensemble instrument of the time, the transverse flute.

Of the following dance movements, two are provided with a *double*: the bourrée and the polonaise. The second setting of each is characterized by a virtuosic display in the flute (before the first setting is repeated). Here, too, Bach has found an original solution to the problem of working a prominent solo instrument into the movements of a suite. Bach demands a high level of virtuosity from the flute, requiring it to go up to F#^{'''} in the polonaise (based on a widely known Polish melody) – higher than in any other of Bach's orchestral works. The sarabande presents an unusual, strictly elaborated canon at the fifth between the upper voice and the basso continuo. A small, sharp-tongued movement with a wink in its eye, the famous *badinerie* (»banter«, »dalliance«), brings the suite to its conclusion. However, this addresses only one of the many nuances of expression found in the Suite in B minor. One could almost get the impression that Bach, approaching old age but with a smile playing on his lips, was mining the rich store of experience accumulated in the course of his life when composing this work (perhaps around 1740). Until new sources of information corroborate this supposi-

tion, however, there is no reason not to see the hand of a young, precocious Bach at work here.

The Suite in B minor BWV 1067 and that in C major BWV 1066 exhibit an innate, substantial similarity (in contrast to the other two orchestral suites): the themes of most of the movements are each developed from a model which is varied several times over. In this way Bach carries on the tradition of the German variation suite from the early 17th century, a form which fell into obscurity at the end of that century. The fact that he exercises this in the example of the most youthful, most modern orchestral suite (b minor) on the one hand, and the more archaic suite (C major) on the other, testifies to his masterly handling of tradition.

The only surviving copy of the **Suite in C Major BWV 1066** was made between October 1724 and March 1725. This set of parts could well have been intended for a performance by the Collegium Musicum of the New Church in Leipzig (the city's third main church along with St. Thomas and St. Nicolai), prepared at the initiative of either the organist, Georg Balthasar Schott, or the musical director, Carl Gotthelf Gerlach, at the New Church. We cannot know whether this was the first performance of the work or whether it had perhaps already been performed in Cöthen (in the latter case the copy will most likely have been made from another set of parts no longer extant, and in the former case from the original score, which has also been lost). Bach seems here to have kept close to the French model of the suite, as can be seen by the

large number of movements (eleven compared to nine, six or seven in the other orchestral suites). Of these, four movements appear in double and da capo form.* The typically French emphasis on the woodwind trio, consisting of two oboes and a bassoon, in the sprightly middle section of the overture, in the gavotte II (to which the high strings merely add fanfare-like accents) and in the bourrée II, is also remarkable.

The two suites in D major BWV 1068 and 1069 acquire their radiance primarily from the addition of three trumpets and timpani. However, the **Suite in D Major BWV 1068** also exists in an earlier version without oboes, trumpets or timpani. Hence it is quite possible that Bach composed the piece in Cöthen. In the set of instrumental parts prepared around 1730, whose two final movements Bach himself wrote down (the other sets were written by his pupil, Johann Ludwig Krebs), the solo violin part from the earlier version is transferred to the tutti. The work is particularly striking due to its opening and closing movements: in the overture, the trumpets again and again come up with flourishes which serve to structure the music's progress and at the same time exaggerate its effect, underscoring the impression of »courtly« elegance. And with the gigue, although this type of movement was also known in France, Bach brings us back full circle to the German suite of the 17th century, which regularly ended with a gigue.

When in 1830 the aging Goethe heard young Felix Mendelssohn Bartholdy play the suite BWV

1068 on the piano »as well as I knew how and was able« (as Mendelssohn wrote in a letter to Zelter), the poet-patriarch is said to have expressed his amazement at the piece with the following words: »It begins in so splendid and distinguished a manner that you seem to see a line of refined people descending a magnificent staircase«. Later Mendelssohn adapted the work to make it easier to play, in the process replacing the first trumpets in the gigue with clarinets.

The second movement, though, the Air (»song«), is simply incomparable. It is one of the most famous and most frequently adapted pieces in all of Bach's work. The secret of this movement for strings is to be found in the unique tension between the sweeping, characterful, highly individualized melody line of the first violins and the steadfast, stately basso continuo. But the middle voices are also much more than mere fillers. On occasion they provide a worthy complement to the lyrical upper voices, while at other times withdrawing entirely into the background. The movement radiates a deep, inner peace.

Even compared to the suite BWV 1068, the other **Suite in D Major BWV 1069** demands an even larger ensemble: trumpets and timpani, strings and basso continuo are joined here by not just two, but three oboes and a bassoon. Of course, there was also an earlier version in which the trumpets and timpani are lacking. Bach used this opulent overture practically unchanged in his Christmas cantata »Unser Mund sei voll Lachens« (* May laughter fill

our mouth) BWV 110. In doing so, he did not hesitate to insert an additional part for the chorus into the fugal middle section. Thanks to Bach's use of this movement in another work (which is incidentally the only such example found in the orchestral suites) we can be quite certain that it was written at the latest in 1725.

Although Bach does not conclude this suite with a gigue, he does make use of a gigue as the middle section of the overture. The most notable of the other movements are the Bourrée II, with its oddly hurrying obbligato bassoon voice and the turn figures regularly interjected by the strings, as well as the concluding Réjouissance (»entertainment«, »joyful celebration«) with its rhythmic finesse and refined irony.

The Suite BWV 1069 in particular shows Bach once more to be a composer who was capable of masterfully making a variety of stylistic or esthetic principles his own and thus elegantly evading categorization (which some of his contemporaries were nonetheless wont to attempt). He had no qualms about presenting the students and burghers in the audience of the Collegium Musicum with representative music of a kind which but a few decades earlier had been reserved for the French court. And he also saw no problem in using a portion of the same music to put the Leipzig churchgoers into a festive mood on the first day of Christmas 1725 – this time in praise of the Lord.

The Oregon Bach Festival Orchestra

includes instrumentalists from orchestras in the United States and Europe, as well as members from the music faculty, University of Oregon. The core orchestra, chamber in size, performs and records the Baroque repertoire and is the nucleus for all larger symphonic and choral-orchestral works. The Orchestra's recordings of Bach's Suites I–IV and the Brandenburg Concertos, under the direction of Helmuth Rilling, have been received with critical acclaim.

BWV 1066/1067

Kathleen Lenski (concertmaster), Steve Scharf, Jennifer Woodward, Jacqueline Brand, Richard Altenbach – violin I · Elizabeth Baker, Kenneth Barnard, Holly Stern, Jeffrey Gauthier – violin II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzmann – viola · Douglas Davis, Susan Rockey Bowles – violoncello · Susan Ranney – double bass · Carol Wincenc – flute (BWV 1067) · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter – oboe · Kenneth Munday – bassoon · Boris Kleiner – harpsichord

BWV 1068/1069

Kathleen Lenski (concertmaster), Steve Scharf, Jacqueline Brand, Richard Altenbach, Florence Titmus – violin I · Elizabeth Baker, Holly Stern, Kenneth Barnard, Jeffrey Gauthier, Stephen Redfield – violin II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzmann – viola · Douglas Davis, Susan Rockey Bowles – violoncello · Susan Ranney – double bass · Hannes Läubin, Bernhard Läubin, Wolfgang Läubin – trumpet · Charles Dowd – timpani · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Karen Strand – oboe · Kenneth Munday – bassoon · Spencer Carroll – harpsichord

Helmuth Rilling

was born in Stuttgart, Germany in 1933. As a student Helmuth Rilling was initially drawn to music that fell outside the then normal performance repertoire. He dug out old works by Lechner, Schütz and others for his musical gatherings with friends in a little Swabian mountain village called Gächingen, where they sang and played together from 1954 on. He soon became enthusiastic about Romantic music too, despite the risk of violating the taboos which applied to this area in the 1950s. But it was above all the output of contemporary composers that interested Rilling and his »Gächinger Kantorei«; they soon developed a wide repertoire which they subsequently performed in public. An immense number of the first performances of those years were put on by this passionate musician and his young, hungry ensemble. Even today, Rilling's repertoire extends from Monteverdi's »Vespers« to modern works. He was also responsible for many commissions, including Arvo Pärt's »Litany«, Edison Denisov's completion of Schubert's »Lazarus« fragments and, in 1995, the »Requiem of Reconciliation«, an international collaboration between 14 composers and 1998 the »Credo« of the Polish composer Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling is no ordinary conductor. He has always remained true to his roots in church and vocal music, yet he has never made any secret of the fact that he is not interested in mak-

ing music for the sake of making music or in working for work's sake. The meticulousness and philological accuracy with which he prepares his concerts is matched by the importance he attaches to creating a positive atmosphere, one in which the musicians under his direction can discover the music and its meaning, both for themselves and for the audience. »Making music means learning how to know and understand other people and how to get on peacefully with them«: this is his creed. That is why the International Bach Academy Stuttgart founded by Helmuth Rilling in 1981 is often called a »Goethe Institute of music«. Its aim is not to teach culture, but to inspire and to encourage reflection and understanding between people of different nationalities and backgrounds.

Helmuth Rilling's philosophy is largely responsible for the many outstanding honours he has received. For the ceremony in Berlin marking the Day of German Unity in 1990 he conducted the Berlin Philharmonic at the request of the German President. In 1985 he received an Honorary Doctorate in Theology from the University of Tübingen, and in 1993 the Federal Service Medal and ribbon. In 1995, in recognition of his life's work, he was awarded the Theodor Heuss prize and the UNESCO music prize.

Helmuth Rilling is regularly invited to lead renowned symphony orchestras. As a guest conductor he has thus led orchestras such as the Israel Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio

Symphony Orchestra, the Mid-German Radio Orchestra and the Southwest Radio Orchestra, Stuttgart, the New York Philharmonic, the Radio orchestras in Madrid and Warsaw as well as the Vienna Philharmonic in well-received performances of Bach's St. Matthew Passion in 1998.

On 21st March 1985, J. S. Bach's 300th birthday, Rilling completed a project which is still unparalleled in the history of recorded music: A complete recording of all Bach's church cantatas. This achievement was immediately recognized by the award of the »Grand prix du disque«.

Michael Märker

Les suites pour orchestre de Bach BWV 1066 à 1069

Le genre de la suite est passé au cours des 17^e et 18^e siècles par plusieurs métamorphoses qui donnent des résultats différents dans les divers pays d'Europe. Le modèle formel des suites pour orchestre de Bach fut l'ouverture française venant de Jean-Baptiste Lully – le mouvement d'introduction surdimensionné donnait son nom à toute l'œuvre. Ainsi, elles débutent par une ouverture en trois parties, avec une partie centrale rapide et souvent fuguée encadrée par deux parties lentes, au développement digne et aux rythmes pointés. Les mouvements suivants sont de caractère très variable, mais ils sont toujours nettement plus courts que l'ouverture.

Vers le milieu du 18^e siècle, l'ouverture française était encore un modèle clair apprécié des compositeurs, justement en Allemagne, comme le montrent les définitions proposées par les ouvrages didactiques importants sur la musique. Johann Joachim Quantz, par exemple, décrit ainsi l'ouverture en 1752: «un début superbe et digne, un mouvement principal brillant et bien travaillé et un bon mélange d'instruments différents». Et Johann Adolf Scheibe loue en 1745 à propos de l'ouverture «sa noble vivacité, son caractère gravement masculin et superbe et, de façon générale, son feu constant ».

Les quatre suites pour orchestre de Jean-Sébastien Bach qui nous sont parvenues posent une série de

questions restées jusqu'à aujourd'hui sans réponse. Par exemple, où le compositeur a-t-il découvert le genre de l'ouverture française? – Fut-ce grâce à la chapelle de la cour du duc Georg Wilhelm de Celle, organisée selon le modèle français, que le jeune Bach pourrait avoir entendue alors qu'il était enfant de chœur à l'école Saint Michel de Lüneburg, entre 1700 et 1702 (et ceci plutôt à l'occasion d'un concert donné à Lüneburg qu'à Celle même)? – Bach rencontra-t-il à l'Académie des chevaliers du cloître Saint Michel ou au château de la ville de Lüneburg des musiciens français qui le familiarisèrent avec l'ouverture française? – S'agissait-il peut-être des membres de cette chapelle de Celle? – De toute façon, même si nous pouvions répondre avec certitude à ces questions, nous ne pourrions pas en déduire de nouveaux points de repère indiquant la date de création possible des suites pour orchestre, qu'il faut supposer certes beaucoup plus tardive, mais qui ne peut pas être déterminée avec certitude non plus. Les années qui semblent le mieux convenir sont celles de Cöthen (1717 à 1723) ou celles de Leipzig (à partir de 1723), car ce sont les seuls postes où il disposa probablement des moyens nécessaires à l'exécution de ces pièces – soit la chapelle de la cour de Leopold d'Anhalt-Cöthen, composée au début de 18 membres, soit le Collegium musicum de Leipzig, fondé par Telemann et dont Bach eut la direction pendant plusieurs années à partir de 1729 au plus tard. Les sources conservées des suites pour orchestre n'en permettent pas jusqu'à présent une datation sûre. Elles montrent toutefois (comme pour d'autres œuvres pour orchestre) que le compositeur avait dû s'occuper des pièces pendant de

longues périodes, si bien qu'il est possible de prouver l'existence de différentes versions ou du moins de les rendre vraisemblables.

Malgré toutes les caractéristiques de composition communes qui proviennent du modèle servant de base, chacune des quatre œuvres présente une forme absolument autonome. Pour commencer, il semble évident de distinguer les deux suites en ré majeur BWV 1068 et 1069, avec respectivement trois trompettes et timbales, des deux autres à l'orchestration plus modeste. Mais il y a une autre différence bien plus importante, qui concerne en partie également l'orchestration. Alors que les trois suites BWV 1066, 1068 et 1069 sont conçues comme harmonisation pour un ensemble, dans laquelle les différents groupes d'instruments – comme dans un concerto grosso – soit se complètent, soit jouent en commun, la suite en si mineur BWV 1067 n'est rien d'autre qu'un concerto pour flûte traversière solo avec cordes et basse continue, composée comme une suite. Bach combine donc ici des principes de composition qui s'excluent ordinairement, ceux de la suite et du concerto. Le résultat est séduisant – l'une des œuvres instrumentales les plus brillantes du compositeur, pleine d'élégance et de modernité.

Pourtant, la suite en si mineur BWV 1067, dont il dut déjà exister une version primitive pour violon seul (et non flûte seule) aux alentours de 1730, commence aussi innocemment que les autres suites pour orchestre, par une ouverture conforme au vieux modèle français. Dans la partie d'entrée lente, la flûte reste à l'arrière-plan en suivant la partie du premier

violon. Ceci est encore vrai dans le passage fugué au début de la partie centrale rapide. Mais ensuite, un passage de solo suit l'autre avec des parties de flûte virtuoses séparées par des passages de tutti de telle manière qu'il ne reste presque plus de place pour une reprise ordonnée de l'écriture fuguée. Ce faisant, Bach surmonte pour ainsi dire le principe du fugato hérité de la tradition en employant le principe de composition moderne du concerto inspiré de Vivaldi – tout cela au sein de la partie centrale rapide d'une ouverture à la française (forme en réalité antique) et en utilisant l'instrument d'ensemble le plus moderne à l'époque, la flûte traversière.

Parmi les mouvements de danse qui suivent, deux sont doublés : la bourrée et la polonaise. Dans chacun des cas, la deuxième variation est entièrement sous le signe d'un épanouissement virtuose de la flûte (avant que la première variation ne soit répétée). Bach a donc trouvé ici aussi une solution originale au problème de la compatibilité entre succession des mouvements de la suite et instrument soliste à mettre en valeur. Il recherche la virtuosité, comme en témoigne la partie de flûte dans la polonaise (basée sur une mélodie polonaise très répandue) qui monte même jusqu'au fa dièse de la troisième octave – plus haut que dans aucune autre œuvre pour orchestre de Bach. La sarabande présente un canon de quinte rigoureusement développé entre la voix supérieure et la basse continue. La suite se termine par un petit mouvement piquant et faisant clin d'œil, la célèbre badinerie. Ceci n'étant qu'une des nombreuses nuances d'expression dignes d'être mentionnées quand on parle de la suite en si mi-

neur. On a presque l'impression que le vieux Bach a puisé en souriant, pour composer cette œuvre (vers 1740 peut-être), dans la riche expérience de sa longue vie. Mais bien entendu, tant que cette supposition ne peut être confirmée par de nouvelles preuves fournies par l'étude des sources, il n'est pas exclu qu'il s'agisse aussi d'un Bach mûri avant l'âge.

La suite en si mineur BWV 1067 et celle en ut majeur BWV 1066 ont (à la différence des deux autres suites pour orchestre) un trait commun quant à leur substance intime: les thèmes de la plupart des mouvements sont développés, dans un cas comme dans l'autre, à partir d'un modèle qui est varié plusieurs fois. Bach prolonge en ceci la tradition de la suite de variations allemande datant du début du 17^e siècle, tradition qui se perdit vers la fin du siècle. Qu'il pratique cela incidemment d'une part dans la dernière et la plus moderne de ses suites pour orchestre (celle en si mineur) et d'autre part dans la plus ancienne et la plus archaïque (celle en ut majeur) donne la preuve du rapport souverain qu'il entretenait avec la tradition.

La suite en ut majeur BWV 1066 ne nous est parvenue que dans une seule copie réalisée entre octobre 1724 et mars 1725. L'écriture de cette harmonisation de voix pourrait être liée à une exécution par le Collegium musicum de la Nouvelle église de Leipzig (troisième église principale à côté de Saint Thomas et de Saint Nicolas) et remonter à une initiative de l'organiste de la Nouvelle église, Georg Balthasar Schott, ou de celle de son directeur de la musique, Carl Gotthelf Gerlach. Nous ne savons

pas s'il s'agissait de la première exécution ou si l'œuvre avait peut-être été exécutée déjà à Cöthen (dans ce dernier cas, ce serait une autre harmonisation de voix – perdue depuis – qui aurait servi de modèle à la copie que nous possédons, dans l'autre cas ce serait la partition originale, également perdue). Bach semble avoir encore suivi de près le modèle français de la suite. Ainsi, on est frappé par le nombre particulièrement élevé de mouvements (11, tandis qu'il n'y en a que 9, 6 et 7 dans les autres suites pour orchestre). Quatre d'entre eux sont doublés et inversés. On remarque aussi la mise en valeur typiquement française du trio d'instruments à vent, avec deux hautbois et un basson dans la partie centrale rapide de l'ouverture, dans la gavotte II (les cordes aiguës y entonnent simplement des signaux de fanfare) et dans la bourrée II.

Les deux suites en ré majeur BWV 1068 et 1069 tirent leur éclat avant tout de la participation de trois trompettes et timbales. Cependant, la **suite en ré majeur BWV 1068** existait dans une version plus ancienne sans hautbois, trompettes ni timbales. Ceci permet d'envisager sérieusement une création dès Cöthen. Dans l'harmonisation de voix qui nous est parvenue, écrite autour de 1730 et dont Bach lui-même a mis par écrit les deux derniers mouvements (les autres mouvements ont été pris en note par son élève Johann Ludwig Krebs), la partie de violon solo provenant de la version plus ancienne est confiée maintenant à une instrumentation tutti. L'œuvre frappe d'abord par les deux mouvements qui l'encadrent: dans l'ouverture, les trompettes produisent encore et encore des couronnes de sons

qui articulent le déroulement des événements et augmentent en même temps l'effet obtenu, donnant ainsi une impression de splendeur »courtoise«. Et par la gigue, type de mouvement connu certes aussi en France, Bach renoue avec la suite allemande du 17^e siècle, qui se terminait en règle générale par une gigue.

Lorsque le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy (qui en parla dans une lettre à Zelter) joua en 1830 au vieux Goethe la suite BWV 1068 au piano »autant que je le pouvais et le savais«, celui-ci la caractérisa par ces mots étonnés : »Le début est si pompeux et distingué, on voit tout à fait un rang de personnes en toilette descendant un grand escalier«. Plus tard, Mendelssohn a adapté l'œuvre pour la rendre plus facile à jouer et il a remplacé, entre autres, la première partie de trompette de la gigue par des clarinettes.

Le deuxième mouvement, l'air, est pourtant sans pareil. Il fait partie des morceaux de Bach les plus célèbres et les plus souvent adaptés. Le secret de ce mouvement pour cordes est sans doute dans la tension singulière qui s'établit entre la ligne mélodique du premier violon, extravagante, pleine de caractère, éminemment individuelle et la basse continue qui avance sans se troubler, avec une régularité stoïque. Mais les voix intermédiaires remplissent elles aussi bien plus qu'une fonction seulement harmonique. Tantôt elles complètent le chant de la voix supérieure sans montrer moins d'originalité, tantôt elles passent tout à fait à l'arrière-plan. Ce mouvement rayonne une profonde paix intérieure.

Même comparée à la suite BWV 1068, l'autre **suite en ré majeur BWV 1069** présente une orchestration encore augmentée: en plus des trompettes et des timbales ainsi que des cordes et de la basse continue résonnent ici non pas deux mais trois hautbois et un basson. Cette œuvre eut aussi sa version primitive, assurément, dans laquelle trompettes et timbales faisaient défaut. En 1725, Bach reprit l'opulente ouverture presque sans modification dans la cantate de Noël *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 (Que notre bouche soit remplie de cris de joie). Il composa alors sans hésiter une partie de chœur supplémentaire dans la partie centrale fuguée. Ce rapport existant entre un mouvement de la suite et une autre œuvre de Bach (rapport unique parmi les suites pour orchestre, du reste) désigne l'année 1725 comme date de création la plus tardive qu'on puisse concevoir.

Bach ne met certes pas une gigue à la fin, mais il en intègre une comme partie centrale de l'ouverture. Parmi les autres mouvements, les plus remarquables sont la bourrée II avec sa partie de basson obligé allant grotesquement à toute allure et les figures à double cadence introduites régulièrement par les cordes, ainsi que la réjouissance terminale, enrichie de subtilité rythmique et de fine ironie. Avec cette suite BWV 1069, Bach prouve une fois de plus qu'il est un compositeur capable de s'approprier souverainement des principes stylistiques ou esthétiques différents et qu'il se dérobe élégamment à toute classification (tentée déjà par quelques-uns de ses contemporains). Il n'avait aucune difficulté à offrir aux auditeurs d'un Collegium musicum, com-

posés de bourgeois et d'étudiants, une musique respectable du niveau de celle qui avait été réservée à la cour française quelques dizaines d'années auparavant. Et ce n'était pas un problème pour lui non plus d'utiliser de nouveau – cette fois à la louange de Dieu – une partie de cette même musique pour mettre les fidèles de Leipzig dans un état d'esprit solennel le premier jour de Noël de l'année 1725.

L'Orchestre de l'Oregon Bach Festival

se compose de musiciens issus d'orchestres américains et européens ainsi que de membres de la Faculté de musique de l'Université de l'Oregon. L'ensemble instrumental de base est un orchestre de chambre qui interprète et enregistre le répertoire baroque. Son effectif est augmenté pour l'exécution des grandes compositions symphoniques et des œuvres pour chœur et orchestre. Les enregistrements des Suites et des Concertos brandebourgeois de Bach sous la direction de Helmuth Rilling valurent à l'Orchestre de nombreuses louanges de la critique musicale.

BWV 1066/1067

Kathleen Lenski (maître de concert), Steve Scharf, Jennifer Woodward, Jacqueline Brand, Richard Altenbach – violon I · Elizabeth Baker, Kenneth Barnard, Holly Stern, Jeffrey Gauthier – violon II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzmänn – viole · Douglas Davis, Susan Rockey Bowles – violoncelle · Susan Ranney – contrebasse · Carol Wincenc – flûte (BWV 1067) · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter – hautbois · Kenneth Munday – basson · Boris Kleiner – clavecin

BWV 1068/1069

Kathleen Lenski (maître de concert), Steve Scharf, Jacqueline Brand, Richard Altenbach, Florence Titmus – violon I · Elizabeth Baker, Holly Stern, Kenneth Barnard, Jeffrey Gauthier, Stephen Redfield – violon II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzman – viole · Douglas Davis, Susan Rockey Bowles – violoncelle · Susan Ranney – contrebasse · Hannes Bernhard & Wolfgang Läubin – trompette · Charles Dowd – timbale · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Karen Strand – hautbois · Kenneth Munday – basson · Spencer Carroll – clavecin

Helmuth Rilling

est né en 1933 à Stuttgart. En tant qu'étudiant, Helmuth Rilling s'est d'abord intéressé à la musique hors de la pratique courante de l'exécution. L'ancienne musique de Lechner, de Schütz et d'autres fut exhumée quand il se retrouva avec des amis dans un petit village du nom de Gächingen dans la «Schwäbische Alb», afin de chanter et de faire la musique instrumentale. Ceci a commencé en 1954. Rapidement, Rilling s'est passionné aussi pour la musique romantique – en dépit du risque de toucher à des tabous des années cinquante. Mais avant tout, la production de musique contemporaine a éveillé l'intérêt de Rilling et de sa «Gächinger Kantorei»; vite, ils ont acquis un vaste répertoire qu'ils ont aussi présenté au public. Le nombre de premières exécutées à cette époque par ce musicien passionné et son jeune ensemble musicalement insatiable est immense. Aujourd'hui encore, le répertoire de Rilling s'étend des «Vêpres de Ma-

rie» de Monteverdi jusqu'à la musique contemporaine. Il a exécuté pour la première fois beaucoup d'œuvres de commande: «Litany» de Arvo Pärt, l'accomplissement par Edison Denisov du fragment du «Lazare» de Franz Schubert ainsi qu'en 1995 le «Requiem de la Réconciliation», une œuvre internationale commune par quatorze compositeurs et «Credo» de compositeur polonais Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling n'est pas un chef d'orchestre ordinaire. Jamais il n'a nié avoir ses racines dans la musique d'église et la musique vocale. Jamais il n'a dissimulé qu'il n'était pas question pour lui de faire de la musique pour faire de la musique, de s'activer pour le plaisir de s'activer. Dans la mesure où il prépare ses concerts et ses enregistrements méticuleusement et correctement du point de vue philologique, il s'efforce de créer dans son travail une atmosphère positive dans laquelle les musiciens peuvent, sous sa direction, découvrir la musique et ses contenus pour eux-mêmes et leur auditoire. «Faire de la musique, c'est apprendre à se connaître, à se comprendre et avoir des relations harmonieuses les uns avec les autres,» est son credo. Pour cette raison, la «Internationale Bachakademie Stuttgart» fondée par Rilling en 1981 est volontiers appelée le «Goethe-Institut de la musique». Son but n'est pas seulement l'instruction culturelle, mais une incitation, une invitation adressées à des personnes de nationalités et d'origines différents à réfléchir et à se comprendre. C'est au moins une des raisons pour lesquelles Helmuth Rilling

a reçu de nombreuses distinctions. Lors de la cérémonie à l'occasion du Jour de l'unité allemande, il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin à la demande du Président fédéral. En 1985, il a été nommé docteur honoris causa de la faculté théologique de l'Université de Tübingen, en 1993 il reçut la Croix du Mérite allemande ainsi que, en reconnaissance de son œuvre, le Prix Theodor Heuss et le Prix de Musique de l'UNESCO en 1995.

Régulièrement, Helmuth Rilling est invité à se mettre au pupitre d'orchestre symphoniques renommés. Ainsi il a dirigé en tant qu'invité le Israel Philharmonic Orchestra, les orchestres symphoniques de la Radio Bavaroise, de la Mitteldeutsche Rundfunk et de la Südwestfunk de Stuttgart, l'orchestre philharmonique de New York, les orchestres radiophoniques de Madrid et de Varsovie ainsi que l'orchestre philharmonique de Vienne, en 1998, dans des exécutions de la «Passion selon St. Matthieu» de Bach qui ont soulevé l'enthousiasme.

Le 21 mars 1985, pour le 300^{ième} anniversaire de Johann Sebastian Bach, Rilling a réalisé une entreprise jusqu'à présent unique dans l'histoire du disque: L'enregistrement complet de toutes les cantates d'église de Johann Sebastian Bach. Cet enregistrement fut immédiatement récompensé par le «Grand Prix du Disque».

Michael Märker

Suites para orquesta de Bach BWV 1066-1069

El género de la suite experimentó en los siglos XVII y XVIII varias metamorfosis distintas entre sí en los diferentes países europeos. El modelo formal de las suites para orquesta de Bach fue la obertura a la francesa divulgada por Jean-Baptiste Lully cuyo movimiento inicial daba su nombre a la obra completa. Ésta principia por una obertura tripartita cuyas partes primera y última contienen ritmos punteados lentos y graves mientras que la intermedia es rápida y en muchos casos fugada. Los movimientos subsiguientes son de naturaleza muy variada, pero su duración es notoriamente inferior a la de la obertura.

El hecho de que a mediados del siglo XVIII la obertura a la francesa fuese todavía un modelo claro y preferido por los compositores, más aún en Alemania, figura en las definiciones de importantes manuales de música. Johann Joachim Quantz, por ejemplo, escribía a 1752 a propósito de la obertura: «un comienzo magnífico y grave, un movimiento principal brillante y bien elaborado con una acertada combinación instrumental.» Y Johann Adolf Scheibe, en 1745, atribuye a la obertura una «noble vivacidad, un carácter serio, viril y magnífico», en suma, un fugo inextinguible».

Las cuatro suites para orquesta de Johann Sebastian Bach entrañan hasta ahora una serie de enigmas. Por ejemplo ¿dónde entró en contacto la pri-

mera vez con el género de la obertura a la francesa? – ¿Sería a través de la orquesta afrancesada de la corte del duque Georg Wilhelm, de Celle, que el joven Bach escuchó quizás en sus tiempos de niño cantor en la Escuela de San Miguel de Lüneburg (1700-1702) cuando aquélla estuvo de visita por esta ciudad? – ¿Es posible que Bach conociera músicos franceses en la Academia de Equitación del Convento de San Miguel o en el Palacio de Lüneburg que le iniciaron en los secretos de la citada obertura? – ¿Serían tales franceses músicos de la orquesta de Celle? – Pero aun si estas preguntas tuviesen respuesta inequívoca, ésta no ofrecería ningún asidero para averiguar la posible fecha de aparición de las suites para orquesta, la misma que se suele situar bastante después de los comienzos del siglo XVIII, pero sin seguridad definitiva al respecto. Los musicólogos se inclinan por los períodos que Bach pasó en Cöthen (1717-1723) o en Leipzig (a partir de 1723), pues sólo allí debió disponer de un conjunto instrumental adecuado para ejecutar las suites para orquesta, ya sea la orquesta de 18 músicos de la corte de Leopoldo de Anhalt-Köthen o el Collegium musicum de Leipzig, fundado por Telemann y cuya dirección ejerció Bach por varios años a partir de 1729 como fecha más tardía. Las fuentes documentales de esas suites que han llegado a nuestros días hasta ahora no permiten localizar con certeza su fecha de creación, aunque sí permiten reconocer que el compositor (como en el caso de otras obras orquestales) trabajó en algunas de esas piezas durante largo tiempo a juzgar por las diferentes versiones confirmadas o probables.

Pese a todas las características composicionales que comparten con su modelo básico, las cuatro piezas tienen sin duda alguna una fisonomía propia. Salta la vista el contraste entre las dos suites BWV 1068 y 1069 en Re mayor, con tres trompetas y timbales respectivamente, y las otras dos de instrumentación más modesta. Mucho más importante es no obstante otra diferencia que también repercute en la instrumentación, al menos en parte. Mientras que las tres suites BWV 1066, 1068 y 1069 están concebidas como piezas de conjunto en las que los diferentes grupos instrumentales o bien se complementan o bien tocan unidos como en un Concerto grosso, la Suite en si menor BWV 1067 no representa otra cosa que un concierto solista para flauta travesera, cuerdas y bajo continuo compuesto en textura de suite. Bach concilia pues en este caso dos principios composicionales que en realidad se excluyen entre sí, como son la suite y el concierto. El resultado es seductor y constituye una de las obras instrumentales más brillantes de todas las creadas por el compositor, plena de elegancia y modernidad.

El inicio de la **Suite en si menor BWV 1067**, de la cual debió existir ya por 1730 una versión temprana con violín solista (en vez de flauta), empieza con la consabida obertura al viejo estilo francés como todas las demás suites para orquesta. La flauta pasa a segundo plano en la parte lenta al fundirse con la partitura de los primeros violines. Lo mismo ocurre en el *fugato* al principio de la parte rápida intermedia. Pero a partir de allí se suceden los pasajes solistas para flauta virtuosa, separados entre sí por los

tutti de la orquesta, todo lo cual deja muy poco espacio para la ordenada conducción de una forma fugada. Es como si Bach superase el principio tradicional del *fugato* con el principio del estilo concertante de corte moderno a la Vivaldi. Es más: lo hace dentro de la parte intermedia rápida de una obertura a la francesa (de carácter más bien anticuado) recorriendo a la flauta travesera, el instrumento más moderno de su tiempo para conjuntos orquestales.

De los movimientos de danza que siguen, dos son dobles (con Double): Bourrée y Polonaise. La segunda pieza de cada par está concebida para el lucimiento ilimitado de la flauta (antes de repetirse la primera). También aquí encuentra Bach una salida original al problema que supone compatibilizar la secuencia de una suite y la exposición del instrumento solista. Su inclinación al virtuosismo se revela también en la flauta protagonista de la Polonesa (inspirada en una popular melodía polaca) que llega incluso al fa sostenido³, altura que no se registra en ninguna otra pieza orquestal de ese autor. La sara-banda se presenta con un inusual canon a la quinta llevado con todo rigor entre la voz superior y el bajo continuo. La suite finaliza con un diminuto movimiento pleno de humor, la famosa Badinerie («Broma», «Chanza»). Pero este no es sino uno de tantos matices expresivos que encierra la Suite en si menor. Se diría que al componer esta obra (alrededor del año 1740 según parece), un Bach ya entrado en años va extrayendo con una sonrisa los tesoros de su larga experiencia de vida. Mientras la hipótesis del Bach maduro no sea refrendada por nuevas fuentes documentales, queda también la posibilidad

de que el autor hubiese sido un Bach joven y precoz.

Tanto la Suite en si menor BWV 1067 como la Suite en Do mayor BWV 1066 poseen un atributo sustancial común a diferencia de las otras dos suites para orquesta: los temas de la mayoría de los movimientos se desenvuelven a partir de un modelo sometido a reiteradas variaciones. Bach da continuidad así a la tradición de las suites alemanas con variaciones de comienzos del siglo XVII que cayó en el olvido hacia las postrimerías de esa centuria. El hecho de haber ejercitado ese género en su suite más moderna (en si menor) como también en la más antigua, propiamente arcaica (en Do mayor), hace constar su manejo soberano de la tradición musical.

La Suite en Do mayor BWV 1066 se conserva únicamente en una copia realizada entre octubre de 1724 y marzo de 1725. La redacción de esta partitura se debió quizás a su presentación por el Collegium musicum de la Iglesia Nueva de Leipzig (la tercera iglesia mayor aparte de las de Santo Tomás y de San Nicolás) y a una iniciativa de Georg Balthasar Schott, organista de la Iglesia Nueva, y del director musical de la misma, Carl Gotthelf Gerlach. Ignoramos si se trataba del estreno de la obra o si ésta ya se había presentado en Cöthen (en este último caso la copia conservada se habría basado en una partitura hoy inexistente y, en el caso precedente, en la partitura original que también ha desaparecido). Bach parece atenerse aún estrictamente al paradigma francés de la suite. Así, llama la atención la abundancia de movimientos (11 comparado con los

9, 6 o 7 de las demás suites para orquesta). Nada menos que cuatro se presentan por duplicado y en forma de inversión. Es notorio además el típico énfasis francés del trio de maderas con dos oboes y fagot en la parte intermedia rápida de la obertura, en la Gavota II (las cuerdas agudas se limitan a entonar las fanfarrias) y en la Bourrée II.

Las dos suites en Re mayor BWV 1068 y 1069 deben lo mejor de su esplendor a la intervención de tres trompetas y timbales. Cabe señalar por cierto que la **Suite en Re mayor BWV 1068** existía en una versión anterior sin oboes, trompetas ni timbales. Ello induce a creer seriamente que fue compuesta ya en Cöthen. En la partitura rescatada del año 1730 cuyos últimos dos movimientos lo escribió el mismo Bach (los demás los apuntó su discípulo Johann Ludwig Krebs), la parte del violín solista de la versión anterior quedaba a cargo esta vez del tutti de orquesta. La obra llama de entrada la atención por sus movimientos primero y último: en la obertura resuenan las trompetas una y otra vez a modo de corolarios que confieren estructura al movimiento al tiempo que realzan su efecto creando una impresión de esplendor «cortesano». Y la giga, que si bien se conocía también en Francia como un tipo de movimiento, le sirve a Bach para tender un puente hacia la suite alemana del siglo XVII que culminaba por regla general en una giga.

En 1830, cuando el joven Félix Mendelssohn Bartholdy (según lo refiere él mismo en una carta que dirigió a Zelter) tocó al piano «lo mejor que pude» la Suite BWV 1068 en presencia de un Goethe ya

anciano, éste tuvo palabras de sorpresa: »El comienzo es tan pomposo y distinguido que uno cree ver cómo descienden los personajes con sus atavíos desfilando por una gran escalinata.« Mendelssohn modificaría la suite con posterioridad para facilitar su ejecución sustituyendo entre otras cosas el primer pasaje para trompeta por uno de clarinetes en la giga.

El segundo movimiento, el Air (»Canción«) es realmente incomparable. Es una de las piezas bachianas más famosas y más adaptadas de todas. El secreto de este movimiento de cuerdas radica quizá en un singular antagonismo entre la línea melódica exuberante de acentuado carácter e individual en grado sumo que entonan los primeros violines y un bajo continuo que avanza estoico y tenaz a pasos inexorables. Pero también las voces intermedias cumplen una función armónica que dista mucho del mero relleno. En parte complementan a las voces superiores con suma originalidad y en ocasiones enmudecen por completo. El movimiento irradia una profunda paz interior.

La otra suite en Re mayor, la **BWV 1069**, extiende la instrumentación incluso si se la compara con la BWV 1068 al incluir un fagot y nada menos que tres oboes aparte de las trompetas y timbales o de las cuerdas y el bajo continuo. También esta suite tuvo por cierto una versión previa sin trompetas ni timbales. Bach transportaría la opulenta obertura en 1725 a la cantata de Navidad BWV 110 titulada »Nuestra boca ría« sin cambios significativos. En la parte intermedia, de estilo fugado, añadió sin vaci-

lar una partitura para coro que compuso expresamente para la ocasión. De esta relación (única entre las suites para orquesta) entre un movimiento y una obra más tardía se deduce que Bach compuso la citada suite lo más tarde en 1725.

Bach prescinde de la giga en el último movimiento pero sí la incorpora como parte intermedia de la obertura. Entre los demás movimientos sobresalen el Bourrée II con su fagot *obligato* que transcurre veloz y extravagante y con los dobles o grupetos que intercalan las cuerdas a espacios regulares así como la Réjouissance (»regocijo«) conclusiva, aderezada con sutileza rítmica y fina ironía.

Es justamente con la Suite BWV 1069 que Bach se nos presenta como un compositor capaz de asimilar con facilidad soberana los diferentes postulados estilísticos y estéticos eludiendo con elegancia cualquier tipificación (la misma que intentaron ya algunos de sus contemporáneos). Él no tenía reparos en complacer a las audiencias burguesas y estudiantiles que acudían a los conciertos del Collegium musicum ofreciéndoles música representativa de una índole que hacía pocas décadas estaba reservada exclusivamente a la corte francesa. Tampoco vaciló en inspirar a los feligreses que acudieron a los oficios religiosos en la Navidad de 1725 ofreciéndoles una parte de esa misma composición, pero esta vez en homenaje a Dios.

La orquesta del Festival Bach de Oregon

está integrada por instrumentalistas provenientes de orquestas le los Estados Unidos y Europa, y por docentes le la escuela de música de la Universidad de Oregon. La orquesta básica, de tamaño de una orquesta de cámara, interpreta y graba el repertorio barroco y constituye el núcleo para todas las obras sinfónicas y corales-orquestales de mayor envergadura. Las grabaciones de las Suites I-IV y los Conciertos Brandemburgueses de Bach, hechas por la orquesta bajo la dirección de Helmuth Rilling, han sido altamente aclamadas.

BWV 1066/1067

Kathleen Lenski, (concertista), Steve Scharf, Jennifer Woodward, Jacqueline Brand, Richard Altenbach – violin I · Elizabeth Baker, Kenneth Barna, Holly Stern, Jeffrey Gauthier – violin II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzmann – viola · Douglas Davis, Susan Rocky Bowles – violoncelo · Susan Ranney – contrabajo Carol Wincenc – flauta (BWV 1067) · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter – oboe · Kenneth Munday – fagot · Boris Kleiner – clave

BWV 1068/1069

Kathleen Lenski (concertista), Steve Scharf, Jacqueline Brand, Richard Altenbach, Florence Titmus – violin I · Elizabeth Baker, Holly Stern, Kenneth Barna, Jeffrey Gauthier, Stephen Redfield – violin II · Michael Nowak, Kazi Pitelka, Carrie Holzman – viola · Douglas Davis, Susan Rocky Bowles – violoncelo · Susan Ranney – contrabajo · Hannes Läubin, Bernhard Läubin, Wolfgang Läubin – trompeta · Charles Dowd – timbal · Ingo Goritzki, Gerhard Vetter, Karen Strand – oboe · Kenneth Munday – fagot · Spencer Carroll – clave

Helmuth Rilling

nació en Stuttgart en 1933. Ya en sus años de estudiante Rilling mostró interés en la música cuya ejecución no era habitual. Fue así como descubrió la música antigua de Lechner, Schütz y otros compositores cuando, junto con amigos, se reunían en un pequeño pueblo llamado Gächingen, en la »Schwäbische Alb«, para cantar y tocar diversos instrumentos. Eso fue por allá en 1954. Pero también la música romántica despertó rápidamente el interés de Rilling, pese al peligro existente en la década del cincuenta, en el sentido de llegar con ello a tocar ciertos tabúes. Ante todo, la actual producción musical despertaba el interés de Rilling y su »Gächinger Kantorei«. Pronto adquirieron un gran repertorio, que luego fue presentado ante el público. Es difícil precisar el número de estrenos presentados en aquella época, interpretados por este entusiasta músico y su joven y ávido conjunto. Todavía hoy, el repertorio de Rilling va desde las »Marienvesper« de Monteverdi hasta las obras modernas. Inició asimismo numerosas obras encargadas: »Litany« de Arvo Pärt, la terminación del fragmento de »Lázaro« de Franz Schubert encomendada a Edison Denisow así como en 1995, el »Réquiem de la reconciliación«, una obra internacional en la cual participaron 14 compositores y en 1998 »Credo« de compositor Krzysztof Penderecki.

Helmuth Rilling es un director extraordinario. Nunca ha negado sus orígenes en la música ecle-

siástica y vocal. Siempre ha dicho con entera franqueza que su interés no radica simplemente en hacer música y vender. Tal como prepara sus conciertos y producciones con exactitud y filología extremadas, al efectuar su trabajo se esfuerza siempre por crear una atmósfera positiva en la cual, bajo su dirección, los músicos puedan descubrir su contenido tanto para sí mismos como para el público. Su convicción es la siguiente: «Ejecutar piezas de música significa aprender a conocerse, entenderse y convivir en una atmósfera apacible». Por eso, a menudo, la 'Internationale Bachakademie Stuttgart' fundada por Rilling en 1981 es denominada como el »Instituto Goethe de la Música«. Su objetivo no consiste en una enseñanza cultural; se trata por el contrario de una promoción, una invitación a la reflexión y a la comprensión entre los seres de diversa nacionalidad y origen.

No han sido inmerecidos los diversos galardones otorgados a Helmuth Rilling. Con motivo del acto solemne conmemorativo de la Unidad Alemana en 1990, a petición del Presidente de la República Federal de Alemania dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1985 le fue conferido el grado de doctor honoris causa de la facultad de teología de la Universidad de Tübingen; en 1993 le fue otorgada la »Bundesverdienstkreuz«. En reconocimiento a su obra, en 1995 recibió el premio Theodor Heuss y el premio a la música otorgado por la UNESCO.

A menudo Helmuth Rilling es invitado a dirigir famosas orquestas sinfónicas. En tal calidad, en 1998, efectuando magníficas interpretaciones de la »Pasión según San Mateo« de Bach dirigió la Israel Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de la Radio de Baviera, de Alemania Central y de la radio del Suroeste Alemán de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, las orquestas de la radio de Madrid y Varsovia, y asimismo la Orquesta Filarmónica de Viena.

El 21 de marzo de 1985, con motivo del 300º aniversario del natalicio de Bach, culminó Rilling una empresa nunca antes lograda en la historia de la grabación: La interpretación de todas las cantatas religiosas de Juan Sebastián Bach, lo cual le hizo merecedor del »Grand Prix du Disque«.



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de