

J.S. BACH
Brandenburg Concertos

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

ISABELLE FAUST
ANTOINE TAMESTIT

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Brandenburg Concertos

Concerto no. 1 BWV 1046

F major / *Fa majeur* / F-Dur

1		I. [Ohne Satzbezeichnung]	3'33
2		II. Adagio	3'19
3		III. Allegro	3'58
4		IV. Menuet - Trio I - Polonaise - Trio II	7'09

Concerto no. 2 BWV 1047

F major / *Fa majeur* / F-Dur

5		I. [Ohne Satzbezeichnung]	4'46
6		II. Andante	3'20
7		III. Allegro assai	2'42

Concerto no. 3 BWV 1048

G major / *Sol majeur* / G-Dur

8		I. [Ohne Satzbezeichnung]	5'10
9		II. Adagio	0'16
10		III. Allegro	4'15

Concerto no. 4 BWV 1049

G major / *Sol majeur* / G-Dur

1		I. Allegro	6'31
2		II. Andante	3'36
3		III. Presto	4'25

Concerto no. 5 BWV 1050

D major / *Ré majeur* / D-Dur

4		I. Allegro	9'37
5		II. Affettuoso	5'05
6		III. Allegro	4'55

Concerto no. 6 BWV 1051

B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

7		I. [Ohne Satzbezeichnung]	5'20
8		II. Adagio ma non tanto	4'05
9		III. Allegro	5'24

Akademie für Alte Musik Berlin

Isabelle Faust, *violin* Jacobus Stainer (1658)

CD 1 (8-10), CD 2 (1-3)

Antoine Tamestit, *viola Stradivarius 'Gustav Mahler' (1672),*

on loan from the Stradivari-Stiftung Habisreutinger

CD 1 (8-10), CD 2 (7-9)

Concerto no. 1
Violino piccolo Georg Kallweit
Horns Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský
Oboes Xenia Löffler, Michael Bosch, Eleonora Trivella
Bassoon Christian Beuse
Violins I Kerstin Erben, Barbara Halfter, Thomas Graewe
Violins II Dörte Wetzel, Uta Peters, Edburg Forck
Violas Clemens-Maria Nuszbaumer, Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
Violoncellos Katharina Litschig, Antje Geusen
Violone Michael Neuhaus
Harpsichord Raphael Alpermann

Concerto no. 2
Recorder Christoph Huntgeburth
Trumpet Rupprecht Drees
Oboe Xenia Löffler
Violin solo Bernhard Forck
Violins I Barbara Halfter, Kerstin Erben, Thomas Graewe
Violins II Dörte Wetzel, Edburg Forck, Clemens-Maria Nuszbaumer
Violas Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
Violoncellos Katharina Litschig, Antje Geusen
Violone Michael Neuhaus
Harpsichord Raphael Alpermann

Concerto no. 3
Violins Isabelle Faust, Bernhard Forck, Georg Kallweit
Violas Antoine Tamestit, Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
Violoncellos Katharina Litschig, Barbara Kernig, Antje Geusen
Violone Michael Neuhaus
Harpsichord Raphael Alpermann

Concerto no. 4
Violin solo Isabelle Faust
Recorders Christoph Huntgeburth, Xenia Löffler
Violins I Bernhard Forck, Kerstin Erben, Thomas Graewe
Violins II Dörte Wetzel, Barbara Halfter, Edburg Forck
Violas Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
Violoncellos Katharina Litschig, Barbara Kernig
Violone Michael Neuhaus
Harpsichord Raphael Alpermann

Concerto no. 5
Flute Christoph Huntgeburth
Violin solo Georg Kallweit
Harpsichord Raphael Alpermann
Violins Barbara Halfter, Kerstin Erben, Edburg Forck
Violas Clemens-Maria Nuszbaumer, Anja-Regine Graewel
Violoncello Katharina Litschig
Violone Michael Neuhaus

Concerto no. 6
Violas Antoine Tamestit, Sabine Fehlandt
Violas da gamba Jan Freiheit, Irene Klein
Violoncello Katharina Litschig
Violone Michael Neuhaus
Harpsichord Raphael Alpermann

Entretien avec Georg Kallweit et Bernhard Forck, concertmeisters

Près de vingt-cinq ans après un premier enregistrement, qui semblait un coup de génie, vous gravez à nouveau les Concertos brandebourgeois. Qu'est-ce qui vous a encouragés à vous lancer dans cette nouvelle aventure ?

Georg Kallweit : C'est une question pertinente, car les bons enregistrements ne manquent pas. D'un autre côté, il y avait cette idée de les enregistrer spécialement pour le trois-centième anniversaire de ces concertos ; et si cela ne tenait qu'à nos envies et à la qualité de la musique, on pourrait en fait les enregistrer tous les ans !

Au cours de ce quart de siècle, beaucoup de choses ont changé dans la manière d'aborder la musique de Bach. Pourriez-vous préciser certains des domaines dans lesquels votre vision de ces concertos a évolué – timbres, nuances, équilibre, tempi ?

GK : Une question en particulier nous a préoccupés avant cet enregistrement : quels instruments affecter à la basse continue ? La partition de dédicace de Bach est étonnamment précise à ce sujet – elle distingue de manière très détaillée entre *violoncello*, *violone in ripieno* – parfois avec sa propre partie –, *violoncello e cembalo all'unisono*, etc. De nombreux éléments indiquent qu'on n'utilisait pas encore le *violone grosso* – c'est-à-dire un instrument correspondant au seize-pieds – à Köthen à l'époque de Bach. Dans notre nouvel enregistrement, nous avons donc employé un *violone en sol* pour la partie de *violone* requise, et un instrument de seize pieds – en l'occurrence une contrebasse – uniquement pour le *violone grosso*, ajouté *a posteriori* dans la partition du premier concerto. La sonorité d'ensemble qui en résulte est moins opulente, mais en général plus transparente. Ce qui ne signifie nullement que cette façon de procéder soit la seule correcte. Nous nous sommes plutôt intéressés à la manière dont ces concertos pourraient avoir sonné il y a trois cents ans dans les conditions de Köthen, s'ils y furent joués.

Quelle est la part de liberté que l'on peut prendre dans l'interprétation de cette musique aujourd'hui ?

GK : La part de liberté a toujours varié selon les interprètes, et dépend aussi du répertoire. Là où des compositeurs comme Corelli ou Haendel laissent beaucoup de liberté au musicien, notamment dans les mouvements lents, les parties de Bach sont pratiquement toujours complètement achevées et pourvues d'extravagantes ornements. La familiarité avec l'ornementation de cette musique, acquise au fil des ans, accroît d'autant la possibilité de remplir de vie, par l'agogique, les ornements déjà notés par Bach. Peut-être la liberté de jouer avec le tempo et les silences s'est-elle élargie ?

Les instruments ont beaucoup changé depuis lors : sur quel type d'instruments avez-vous joué ces concertos ?

GK : Plus ou moins souvent, les musiciens sont à la recherche de l'instrument qui serait idéal pour eux. Il y a vingt-cinq ans, notre orchestre utilisait davantage d'instruments à cordes anciens médiocres. Grâce à la spécialisation croissante des facteurs d'instruments – notamment de vents –, nous avons pu introduire dans l'ensemble plusieurs excellentes copies fondées sur des modèles originaux, ce qui a eu un effet sur la sonorité.

Quelle est la signification des styles italien, français et allemand qu'on affectionnait à l'époque, et que Bach a cherché à s'appropriier ici ?

Bernhard Forck : Pendant ses années weimaroises, Bach a été en contact avec le jeune duc Johann Ernst IV de Saxe-Weimar, musicalement très doué. Après un voyage en Italie, le duc a rapporté à Weimar des œuvres de la plume d'Antonio Vivaldi, entre autres, et déclenché un véritable enthousiasme pour ce nouveau style, auquel Bach non plus n'est pas resté insensible : il a transcrit plusieurs œuvres de Vivaldi, mais aussi des concertos pour violon de Johann Ernst pour clavecin ou orgue. Les origines des *Concertos brandebourgeois* remontent à l'époque de Weimar, et ils sont marqués par le goût italien pour la virtuosité.

Il est fascinant de voir la virtuosité exigée de chaque instrumentiste : la trompette dans le deuxième, le clavecin dans le cinquième, le violon dans le quatrième, et les altos dans le troisième et le sixième. Que sait-on exactement du développement du style concertant à cette époque ?

BF : Avec le développement du concerto de soliste, l'émergence d'un, ou dans notre cas plusieurs solistes du *tutti*, les exigences techniques ont augmenté pour l'interprète. La facture instrumentale, en particulier dans le domaine des instruments à vent et à clavier, s'est développée rapidement, offrant aux musiciens des possibilités sans cesse nouvelles. En Italie, Antonio Stradivari a fabriqué des instruments à cordes capables avec leur son de remplir de grandes salles et de s'affirmer face à un orchestre. De célèbres virtuoses de tous les instruments ont parcouru l'Europe, impressionnant par leurs compétences et trouvant des imitateurs. Bach lui-même était un organiste, claveciniste et violoniste hors pair. Ses exigences envers les instrumentistes sont immenses, et pas uniquement dans la partie de trompette du *Deuxième Concerto*.

Quelle est la nature du travail sur des œuvres qui comprennent une partie soliste pour chaque membre de l'orchestre ?

GK : Le luxe de pouvoir jouer cette musique grandiose encore et encore présente un grand avantage : la grande et profonde familiarité avec elle qu'on acquiert. C'est ce qui nous donne la liberté de l'aborder de façon nouvelle chaque soir, à chaque concert, sur le plan du tempo, des nuances et du caractère. Ainsi, notre nouvel enregistrement n'est pas le point final à ce chapitre pour nous, mais plutôt – comme si souvent en musique – un simple "instantané".

À ce propos, comment s'est passé le travail sur ce nouveau projet avec Isabelle Faust et Antoine Tamestit, et qu'est-ce qui les rend si spéciaux pour que vous ayez souhaité les y associer ?

BF : Depuis plusieurs années, nous entretenons avec Isabelle Faust une étroite amitié musicale qui a culminé avec l'enregistrement des *Concertos pour violon* de Bach. Isabelle est une musicienne extraordinairement polyvalente, qui aborde les différentes époques avec à la fois beaucoup de sérieux et une volonté d'expérimenter. Dès le début, la collaboration a été très ouverte et gratifiante, et nous en avons beaucoup profité. Il en va de même pour Antoine Tamestit. Nous avons pu enregistrer un CD d'œuvres de Telemann avec lui en soliste l'été dernier, en pleine pandémie. Et lorsque nous avons envisagé sérieusement de graver à nouveau les *Concertos brandebourgeois*, nous avons vraiment tenu à obtenir le concours de ces deux musiciens pour le projet.

Johann Sebastian Bach – *Concertos brandebourgeois*

Le 20 avril 1849, Siegfried Wilhelm Dehn, alors conservateur de la collection musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, relatait une découverte remarquable : “En compilant mon catalogue de toutes les œuvres de Johann Sebastian Bach disponibles à Berlin, j’ai trouvé aussi de nombreuses œuvres de la plus haute importance, jusqu’alors tout à fait inconnues (et restées ignorées même de ses fils Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann, ainsi que du très exact Forkel), dont six *concerti grossi* dédiés au margrave Christian Ludwig de Brandebourg.” Depuis la monumentale biographie de Philipp Spitta, le titre *Concertos brandebourgeois* s’est imposé pour ces concertos remis au jour après avoir dormi pendant plus d’un siècle, et c’est sous ce nom qu’ils comptent aujourd’hui parmi les œuvres les plus connues du compositeur, voire de la littérature musicale mondiale. Cette popularité ne doit cependant pas occulter le fait que nos connaissances factuelles sur la genèse et la chronologie de ces compositions à bien des égards uniques restent encore assez minces.

La préface dédicatoire de Bach nous livre quelques indices sur le contexte historique. Selon ce texte (écrit dans un français savoureux), le margrave de Brandebourg, qui résidait à Berlin, avait exprimé à Bach, “il y a une couple d’années”, son souhait d’élargir le répertoire instrumental de son orchestre de cour. Il est possible que Bach et Christian Ludwig se soient rencontrés en mai 1718 à Carlsbad, où de nombreuses têtes couronnées d’Allemagne – accompagnées de leurs musiciens de cour – se réunissaient pendant les mois d’été et où, vraisemblablement, s’instaurait comme une atmosphère de festival. En l’occurrence, toutefois, Bach aurait alors laissé passer trois années entières avant d’accéder à la requête du margrave. Au printemps 1719, le voyage de Bach à Berlin, où il devait prendre livraison d’un grand clavecin à deux claviers auprès du facteur d’instruments de la cour Michael Mietke pour son employeur à Köthen, est une autre occasion – peut-être plus proche – où la rencontre aurait pu se faire.

On a longtemps sous-estimé l’importance historique du margrave Christian Ludwig de Brandebourg-Schwedt, voyant en lui une espèce de “hobereau” prussien qui passait l’essentiel de son temps sur ses terres, quelque part dans les campagnes du Brandebourg, et dont la rencontre avec Bach fut sans doute le fruit du hasard. Mais en réalité, il était l’un des hommes de qualité les plus influents de Berlin. Christian Ludwig était en effet le fils cadet du grand électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg, et le demi-frère du futur roi de Prusse, Frédéric I^{er}. Bien qu’il n’eût lui-même aucun droit de souveraineté, les revenus de ses différents domaines et de ses nombreux titres et charges lui assuraient une rente annuelle de quelque 50 000 thalers. En outre, le margrave avait sa propre aile dans le château de Berlin, avec sa cour et sa chapelle, qui employait d’excellents musiciens. En 1713, lorsque Frédéric I^{er} mourut et que son fils Frédéric-Guillaume, le “roi-soldat”, abolit le cérémonial pompeux de la cour, y compris la chapelle, de nombreux musiciens royaux trouvèrent un moyen de subsistance en rejoignant l’ensemble de son oncle, ami des arts. On peut donc dire que l’orchestre entretenu par le margrave Christian Ludwig jusqu’à sa mort en 1734 était en quelque sorte l’orchestre de cour officieux de la famille royale prussienne.

Lors de sa rencontre avec le margrave de Brandebourg au début de l’année 1719, le maître de chapelle de Köthen pourrait donc avoir joué avec l’ensemble de Christian Ludwig. Il pourrait même avoir eu l’occasion d’essayer pour la première fois le clavecin de Mietke récemment acquis. De là, il n’y a qu’un petit pas à franchir pour supposer que Bach a pu jouer à Berlin le célèbre concerto qu’il a ensuite inclus en cinquième place dans son recueil de *Concertos brandebourgeois*, et qui est considéré comme le premier concerto pour clavier de l’histoire de la musique. Si le margrave Christian Ludwig a effectivement reçu un tel échantillon de l’écriture et de la virtuosité de Bach, on comprend facilement qu’il ait aussitôt exprimé le souhait que Bach lui compose toute une série d’autres œuvres instrumentales de ce genre pour son orchestre. Quoi qu’il en soit, le 24 mars 1721, Bach acheva sa partition autographe de six grands concertos “Avec plusieurs Instruments, Dediées A Son Altesse Royale, Monseigneur Cretien Louis Markgraf de Brandenbourg”, qu’il envoya à Berlin, mais qu’il présenta peut-être aussi personnellement au dédicataire.

Certaines parties des *Concertos brandebourgeois* ont apparemment une plus longue genèse, remontant peut-être à la période de Weimar (1708-1717). Il existe ainsi une version antérieure du premier concerto qui ne peut être datée avec certitude – encore sans partie de violon piccolo : on suppose qu’elle était à l’origine destinée à servir de symphonie introductive à la “Cantate de la chasse” écrite en 1713, dont la partition, curieusement, commence par un bref récitatif. D’autres pièces, en revanche, ont probablement été composées peu avant 1721, car leur style s’inspire clairement des modèles italiens en vigueur à l’époque.

L’émergence de la forme concerto est étroitement liée à la musique de compositeurs italiens tels Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni et surtout Antonio Vivaldi. À partir de la deuxième décennie du XVIII^e siècle environ, les maîtres allemands se sont avidement emparés de leurs œuvres, mais en les adaptant bientôt aux traditions autochtones. Outre les concertos pour instrument soliste et accompagnement, l’Allemagne a tout spécialement cultivé la forme singulière du concerto de groupe à plusieurs instruments. L’emploi constamment varié de timbres contrastés a changé la hiérarchie entre *tutti* et solo, ou ritournelle et épisode, en général clairement définie dans les concertos italiens,

en faveur d’un traitement plus flexible et plus différencié des éléments formels. Cette conception plus individuelle a conduit à de nouvelles réalisations convaincantes de la forme concertante dans les *Concertos brandebourgeois*. Chaque concerto requiert une instrumentation différente et expérimente de manière extrêmement virtuose la palette sonore sans cesse changeante, et c’est ce qui est particulièrement original ici.

Le **premier concerto, en fa majeur, BWV 1046**, oppose trois groupes de timbres (cors, hautbois, cordes) qui, dans le premier mouvement, se combinent pour former un tissu motivique à plusieurs niveaux, tandis que, dans le troisième mouvement, ils accompagnent ingénieusement les solos virtuoses du violon piccolo. Le deuxième mouvement, soutenu, n’utilise que les pupitres de hautbois et de cordes, dont les dessus respectifs exécutent des courbes mélodiques en filigrane très développées. Le troisième mouvement enchaîne sur une suite colorée de danses, structurée par le menuet en forme de rondo qui revient régulièrement. On pense inévitablement ici à une fête de cour qui aurait pu avoir lieu à Berlin, mais aussi à Weimar, Weissenfels ou Köthen.

Le **deuxième concerto, en fa majeur, BWV 1047**, présente un quatuor soliste complexe composé d’une trompette, une flûte à bec, un hautbois et un violon, derrière lequel les cordes *tutti* s’effacent sur le plan de l’indépendance de l’écriture et de la signification thématique. En voyant que l’orchestre se contente d’assumer une fonction d’accompagnement, telle une basse continue instrumentée, certains ont pensé que l’œuvre aurait été conçue à l’origine comme un concerto de chambre pour quatre solistes. La particularité de ce concerto réside dans le traitement mélodique égal des quatre instruments de sonorités si différentes. La trompette, en particulier, abandonne son rôle traditionnel d’instrument de fanfare éclatant et captive par ses lignes mélodiques raffinées dans le registre le plus aigu. Jamais auparavant et jamais depuis on n’a exigé d’un trompettiste virtuose autant d’habileté technique que dans ce concerto.

Dans le **troisième concerto, en sol majeur, BWV 1048**, ce sont des groupes de trois instruments de la famille des violons (violons, altos, violoncelles) qui concertent. Bach utilise habilement ici les différentes combinaisons possibles : violons, altos et violoncelles peuvent jouer à l’unisson, créant ainsi une sonorité de *tutti*, ou bien dialoguer les uns avec les autres en variant les combinaisons ; de temps en temps, des représentants individuels de chaque groupe apparaissent également en solistes. L’une des particularités formelles de cette œuvre tient à l’absence de mouvement central lent ; les deux mouvements rapides, très différents dans leur ambiance et leur écriture, ne sont reliés que par une brève cadence de transition.

Le **quatrième concerto, en sol majeur, BWV 1049**, fait appel à un *concertino* de violon et deux flûtes à bec. Cette combinaison offre à Bach la séduisante possibilité d’utiliser le violon non seulement comme instrument soliste virtuose au-dessus de l’accompagnement du *tutti* de cordes, mais aussi comme instrument de “continuo” pour les deux flûtes à bec. Le renversement ludique des hiérarchies formelles et thématiques établies de la forme concerto se manifeste surtout dans les deux premiers mouvements. Dans le dernier mouvement, Bach combine les forces pour réaliser un audacieux exploit compositionnel – la fusion sans couture de la fugue et de la forme concerto. Les ritournelles de ce mouvement deviennent ainsi des expositions de fugue, les solos, des épisodes thématiquement liés. Comme nous le disions plus haut, le **cinquième concerto, en ré majeur, BWV 1050**, est probablement le premier concerto pour clavier de l’histoire de la musique. Le soliste virtuose est ici accompagné d’un petit *concertino* composé d’une flûte et d’un violon, qui développe une étonnante indépendance motivique et thématique. Bach n’a ajouté l’impressionnante cadence de clavecin, qui fait presque éclater le premier mouvement, qu’au moment de préparer la partition d’hommage pour le margrave Christian Ludwig. Après un mouvement lent en quatuor densément ouvragé, la pièce débouche finalement sur une gigue joyeuse qui, tout comme le finale du quatrième concerto, choisit la forme de la fugue, mais plus lâchement travaillée ici.

Enfin, le **sixième concerto, en si bémol majeur, BWV 1051**, avec son instrumentation inhabituelle de deux altos, deux violes de gambe et violoncelle obligé, incarne un mélange audacieux d’éléments des époques d’avant et d’après Vivaldi. Alors que les deux violes assument largement une fonction d’accompagnement et ne participent que rarement aux événements thématiques avec de brèves interjections, les deux altos se voient confier des tâches extraordinairement virtuoses qui vont bien au-delà de ce qui est habituellement demandé à cet instrument dans le répertoire de l’époque. La ritournelle du premier mouvement est écrite en canon entre les deux altos – à peine perceptible dans ce tempo rapide –, canon à l’intervalle étroit d’une croche. L’*Adagio ma non tanto* qui suit ressemble à un mouvement de sonate en trio ; une belle mélodie se déploie en longues arches aux deux voix supérieures, soutenues par la ligne de violoncelle à la basse. Comme le cinquième concerto, l’œuvre se termine par une gigue concertante extrêmement virtuose.

Dans son cycle, Bach a enrichi la forme concerto d’éléments essentiels et en a systématiquement exploré le potentiel musical. Il serait difficile de trouver un groupe d’œuvres comparables de l’époque qui ait su combiner de manière aussi parfaite expérimentation hardie et réalisation solide, richesse musicale exubérante et unité conceptuelle.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

Interview with Georg Kallweit and Bernhard Forck, concert masters

Almost twenty-five years after a first recording that seemed a stroke of genius, you are recording the Brandenburg Concertos once again. What encouraged you to embark on this new adventure?

Georg Kallweit: That's a good question, because there's no shortage of great recordings. On the other hand, we had the idea of a recording especially for the 300th anniversary of these concertos. And if it were only a matter of desire and quality of the music, one could actually record these concertos every year.

A lot has happened in the last quarter century regarding the way we approach Bach's music. Could you tell us specifically about some of the areas in which your view of these concertos has changed – timbres, dynamics, balance, tempi?

GK: We were concerned by one question in particular before this new recording: how to cast the basso continuo. Bach's dedication score is surprisingly precise about this – it distinguishes in great detail between *violoncello*, *violone in ripieno* – sometimes with its own part – *violoncello e cembalo all'unisono*, etc. There are many indications that the *violone grosso* – i.e. an instrument at 16-foot pitch – wasn't yet in use in Köthen in Bach's time. Thus, in our new recording we used a violone in G for the required violone part, and a 16-foot instrument – i.e. a double bass – only for the *violone grosso*, the mention of which was added at a later date in the score of the first concerto. The resulting overall sound is less opulent, but more transparent altogether. Which doesn't mean this is the only right way. Rather, we were interested in how the music might have sounded in Köthen three hundred years ago if the concertos were performed there.

How much freedom can one take when performing this music today?

GK: Performers have always taken varying degrees of liberty, usually depending on the repertoire. While composers like Corelli or Handel give musicians a lot of freedom, especially in slow movements, Bach's parts are basically always complete and provided with extravagant ornamentation. However, growing familiarity with the ornamentation of this music also increases the possibility to fill Bach's notated ornaments with life by using agogics. There is perhaps more room to play with the tempo and rests.

The instruments have also changed quite a bit since then: what type of instruments did you play these concertos on?

GK: Musicians are often in search of their ideal instrument. Twenty-five years ago, there were more mediocre early string instruments in our orchestra. As a result of the gradual specialization of instrument makers – including wind instruments – quite a few excellent copies based on original models have been introduced into our ensemble, and these have had an effect on the sound.

What is the significance of the Italian, French and German styles, popular at the time, that Bach sought to appropriate here?

Bernhard Forck: During his Weimar years, Bach was in contact with the young and musically very talented Duke Johann Ernst IV of Saxe-Weimar. After a trip to Italy, the Duke brought back to Weimar works by Antonio Vivaldi, among others, and triggered a real enthusiasm for this new style, which also made a strong impression on Bach: Bach transcribed some of Vivaldi's works, but also violin concertos by Johann Ernst, for the harpsichord or organ. The origins of the *Brandenburg Concertos* go far back into the Weimar period, and the scores are influenced by the Italian craving for virtuosity.

It is fascinating to note the virtuosity required of each instrument: the trumpet in the second concerto, the harpsichord in the fifth, the violin in the fourth, the violas in the third and sixth. What exactly is known about the development of the concertante style in that era?

BF: The development of the solo concerto and the emergence of one, or in our case several soloists from the tutti increased the technical challenges of performance. Instrument making, especially that of wind or keyboard instruments, developed rapidly and gave musicians ever new possibilities. In Italy, Antonio Stradivari made string instruments that were capable of filling large halls and asserting themselves against the sound of an orchestra. Famous virtuosos on all instruments toured Europe, impressing with their skills and finding imitators. Bach himself was an outstanding organist, harpsichordist and violinist. His demands on the instrumentalists are enormous, and not only in the trumpet part of the second concerto.

What is it like to work on pieces that include a solo part for each member of the orchestra?

GK: The luxury of being able to play this grandiose music again and again has a tremendous advantage: the great, profound familiarity gained with the music. This gives us the freedom to approach it anew every evening, in every concert, in terms of tempo, dynamics and character. Thus, our new recording is not the end of the chapter for us, but rather – as is so typical for music – a 'snapshot'.

In this regard, what was it like working with Isabelle Faust and Antoine Tamestit on this new project, and what makes them so special that you wanted to record it with them?

BF: We have had a close musical friendship with Isabelle Faust for a number of years, which culminated in the recording of Bach's violin concertos. Isabelle is such a versatile musician, dedicating herself fully to the different periods and always eager to experiment. From the beginning, it was a very open, gratifying collaboration from which we benefited greatly. The same goes for Antoine Tamestit. We were able to record a CD with him as a soloist last summer, in the middle of the pandemic, featuring works by Telemann. When we then seriously considered this new recording of the *Brandenburg Concertos*, we really wanted to get both musicians for the project.

J. S. Bach – *Brandenburg Concertos*

On 20 April 1849, the curator of the music collection of the Royal Library in Berlin, Siegfried Wilhelm Dehn, reported on a remarkable find: 'While drawing up my catalogue of all the works of Johann Sebastian Bach held in Berlin, I came across many previously unknown works of the highest importance (unknown even to his sons Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann, and to the meticulous Forkel), including six concerti grossi dedicated to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg.' The concertos that were thus awakened, Sleeping Beauty-like, from a slumber of more than a hundred years have come to be known, ever since Philipp Spitta's monumental Bach biography, as the 'Brandenburg Concertos', under which name they are nowadays among the best-known works of their composer, and indeed of the entire musical repertory. But such popularity should not blind us to the fact that our knowledge of the genesis and chronology of these in many respects unprecedented compositions is still pretty slender.

Some pointers to the historical context may be found in Bach's dedicatory preface. According to this, the Margrave, who had his residence in Berlin, had expressed to Bach 'a couple of years' earlier ('une couple d'années', as the not wholly impeccable original French puts it) a desire for instrumental works for his court Kapelle. It is possible that Bach and Christian Ludwig met in May 1718 in Carlsbad, which many of the crowned heads of Germany in the eighteenth century frequented in the summer season (accompanied by their court musicians), so that something like a festival atmosphere reigned there. In that case, however, Bach would have allowed three full years to elapse before complying with the Margrave's wishes. Another – and perhaps altogether more plausible – opportunity for an encounter was the composer's trip to Berlin in the spring of 1719, where he was to collect a large two-manual harpsichord from the court instrument maker Michael Mietke on behalf of his Cöthen employer.

The historical importance of Margrave Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt has long been underestimated. Scholars used to think of him as a kind of Prussian 'country squire' who spent most of his time on his estates somewhere in rural Brandenburg and whose encounter with Bach was more due to chance than anything else. Yet in fact he was one of the most influential people in Berlin. Christian Ludwig was the youngest son of the 'Great Elector' Frederick William of Brandenburg, and his brother was the future Prussian King Frederick I. Although he himself had no sovereign rights, the income from his various estates and his many offices and titles brought him an annual revenue of around 50,000 thalers. In addition, the Margrave had his own wing in the Berlin City Palace – with his own household and his own Kapelle, staffed by excellent musicians. When Frederick I died in 1713 and his son Frederick William, the 'Soldier King', abolished the sumptuous court ceremonial, including the court Kapelle, many of the royal musicians subsequently earned their livelihood in the ensemble of his culture-loving uncle. It can therefore be said that the orchestra maintained by Margrave Christian Ludwig until his death in 1734 was in a sense the unofficial Hofkapelle of the Prussian royal family.

When he met the Margrave of Brandenburg at the beginning of 1719, the Cöthen Kapellmeister could therefore have played with Christian Ludwig's ensemble. Perhaps the visit even provided an opportunity to try out the newly acquired Mietke harpsichord for the first time. And from there it is only a small step to the surmise that Bach performed in Berlin the famous concerto which he later included as the fifth piece in his set of Brandenburg Concertos and which is regarded as the first keyboard concerto in music history. If Margrave Christian Ludwig did indeed receive so compelling a sample of Bach's compositional art and virtuosity, then it is easy to understand why he immediately expressed the wish that the composer might write a whole series of instrumental works of the same type for his court orchestra. However that may be, on 24 March 1721 Bach completed his manuscript score of six grand concertos 'Avec plusieurs Instruments, Dediées A Son Altesse Royale, Monseigneur Cretien Louis Markgraf de Brandenburg', which he sent to Berlin, but may also have presented personally to the dedicatee.

Certain movements of the Brandenburg Concertos apparently have a longer prehistory than this, perhaps stretching back to the Weimar period (1708-17). There exists an early version of the First Concerto – not yet including a violino piccolo part – that cannot be dated with any certainty, but which may have been originally intended as the opening sinfonia for the 'Hunt' Cantata of 1713 (BWV 208), the extant score of which begins curiously with a terse recitative. Other pieces, though, must have been written only shortly before 1721, since their style differs markedly from comparable works of the Weimar period and is more strongly influenced by Italian models.

The genesis of the concerto form is closely linked with the output of Italian composers such as Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni and above all Antonio Vivaldi. Their compositions were eagerly taken up by their German colleagues from around the second decade of the eighteenth century onwards, though they were soon modified to accommodate native traditions. Alongside pure solo concertos for a single instrument and accompaniment, German composers particularly cultivated the special form of the 'ensemble' concerto featuring diverse instruments. The constantly

varied use of contrasting timbres altered the hierarchy between tutti and solo, or ritornello and episode, which is in general clearly demarcated in the Italian concerto, in favour of a more flexible and nuanced treatment of the formal elements. This more individual approach invariably led, in the case of the Brandenburg Concertos, to convincing and innovative realisations of the concerto form. An especially original feature is the fact that each concerto calls for different instrumental forces, and experiments in original fashion with the constantly modified sonic requirements.

The **First Concerto in F major BWV 1046** juxtaposes three groups of instruments (horns, oboes, strings), which combine in a multi-layered motivic texture in the first movement, while in the third movement they provide a refined accompaniment to the virtuoso solos for violino piccolo. The stately second movement employs only the oboe and string choirs, whose respective top parts trace intricate, long drawn-out melodic arches. Appended to the third movement is a varied sequence of dance movements, structured by the rondo-like recurrences of a minuet. One inevitably thinks here of the sort of festive revelry that could equally well have taken place at the court of Berlin, Weimar, Weißenfels or Cöthen.

The **Second Concerto in F major BWV 1047** offers a solo quartet consisting of trumpet, recorder, oboe, and violin, whose interaction is worked out in sophisticated fashion while the tutti strings remain very much in the background in terms of textural independence and thematic significance. The observation that the orchestra merely fulfils the function of a fully scored continuo accompaniment has led musicologists to conjecture that the work was originally conceived as a chamber concerto for four soloists. The distinctive characteristic of this concerto is the even-handed melodic treatment of the four instruments despite their extremely divergent sonorities. The trumpet, in particular, abandons its traditional role as a blaring fanfare instrument and impresses with delicate melodic lines in its topmost register. Never before and never since has such a degree of technical skill been demanded of a virtuoso trumpeter as in this concerto.

In the **Third Concerto in G major BWV 1048** we hear three groups, each consisting of three instruments of the violin family (violins, violas, cellos). Bach here makes ingenious use of the numerous combinatory possibilities: the violins, violas and cellos can play in unison, thus generating a tutti sound, or concertise with each other in shifting combinations; occasionally individual representatives of each group emerge as soloists. A formal peculiarity of this work lies in the absence of a slow middle movement; the two fast movements, very clearly differentiated in mood and textural realisation, are linked by no more than a brief cadential transition.

The **Fourth Concerto in G major BWV 1049** is scored for a concertino of violin and two recorders. This combination gave Bach the attractive option of using the violin not only as a bravura solo instrument above the accompaniment of the tutti strings, but also as a 'continuo' instrument for the two recorders. The playful permutation of the established formal and thematic hierarchies of the concerto form is especially perceptible in the first two movements of the work. In the finale, Bach harnesses his forces to contrive a bold compositional tour de force – a seamless blend of fugal and concerto form. The ritornellos of this movement thus become fugal expositions, and the solos serve as thematically linked episodes in the fugal structure.

As has already been pointed out above, the **Fifth Concerto in D major BWV 1050** may well be the first keyboard concerto in musical history. The virtuoso soloist is here seconded by a small concertino of flute and violin, which shows an astonishing degree of motivic and thematic autonomy. Bach added the imposing harpsichord cadenza, which virtually bursts the confines of the first movement, only while he was already preparing the dedicatory score for Margrave Christian Ludwig. After a tightly crafted slow movement for quartet, the work ends with a sprightly gigue, which, like the last movement of the Fourth Concerto, adopts a fugal form, though here it is more loosely worked out.

Finally, the **Sixth Concerto in B flat major BWV 1051**, with its unusual scoring for two violas, two gambas and obligato cello, represents a daring mixture of elements from the pre- and post-Vivaldian eras. While the two gambas largely occupy an accompanying function and only rarely contribute to the thematic events with brief interjections, the pair of violas is assigned extraordinarily virtuosic tasks that far exceed the level otherwise demanded of the instrument in the repertory of the time. The ritornello of the first movement is designed as a canon between the two violas – barely perceptible because of the fast tempo – which is developed at the narrow distance of a quaver. The ensuing Adagio ma non tanto seems like a movement from a trio sonata; a lovely melody unfolds in long arches in the two upper voices, while the cello ornaments the bass line. As in the Fifth Concerto, the work is concluded by an extremely virtuosic concertante gigue.

In the Brandenburg Concertos, Bach enriched the concerto form in several key respects and systematically explored its musical potential. One would look far to find a comparable cycle of works from this period that so perfectly succeeds in combining bold experimentation with solid craftsmanship, musical opulence with conceptual unity.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

Interview mit den Konzertmeistern Georg Kallweit und Bernhard Forck

Fast 25 Jahre nach einer Aufnahme, die einem Geniestreich gleichkam, spielen Sie die Brandenburgischen Konzerte ein weiteres Mal ein. Was hat Sie dazu animiert, sich in dieses neue Abenteuer zu stürzen?

Georg Kallweit: Die Frage ist berechtigt - an guten Aufnahmen mangelt es nicht. Andererseits stand die Frage nach einer Aufnahme speziell zum 300. Jubiläum dieser Konzerte im Raum und wenn es nur nach Lust und der Qualität der Musik ginge, könnte man eigentlich jedes Jahr diese Konzerte aufnehmen.

In dem Vierteljahrhundert hat sich bezüglich der Art, wie Bachs Musik angegangen wird, viel getan. Könnten Sie uns konkret einige Bereiche nennen, in denen sich Ihre Sicht auf diese Konzerte verändert hat – Klangfarben, Dynamik, Gleichgewicht, Tempi?

GK: Eine Frage hat uns vor dieser Aufnahme besonders beschäftigt: Wie besetzen wir das Basso continuo? In Bachs Widmungspartitur wird darüber erstaunlich präzise Auskunft gegeben – ganz detailliert wird da unterschieden zwischen Violoncello, Violone in ripieno - manchmal mit eigener Stimme – Violoncello e Cembalo all'unisono etc. Vieles deutet darauf hin, dass es einen Violone grosso – also ein Instrument in 16-Fuß-Lage – zu Bachs Zeit in Köthen noch nicht gab. So haben wir in unserer neuen Aufnahme den geforderten Violone mit einem G-Violone und nur den nachträglich in der Partitur des ersten Konzertes eingetragenen Violone grosso mit einem 16-Fuß-Instrument - also einem Kontrabass - besetzt. Der dadurch veränderte Gesamtklang ist weniger opulent, aber insgesamt transparenter. Damit sei keinesfalls behauptet, dass es nur so richtig sei. Vielmehr hat uns interessiert, wie es vor 300 Jahren unter Köthener Verhältnissen geklungen haben mag, wenn die Konzerte dort gespielt sein sollten.

Welchen Anteil hat die Freiheit, die man sich bei der Interpretation dieser Musik heute nehmen kann?

GK: Der Anteil von genommenen Freiheiten ist von jeher bei den Interpreten verschieden ausgeprägt und hängt auch vom ausgewählten Repertoire ab. Wo Komponisten wie Corelli oder Händel dem Musiker gerade in langsamen Sätzen viel Freiraum lassen, sind Bachs Stimmen im Grunde immer komplett fertig und mit extravaganten Verzierungen versehen. Die über Jahre hinzugekommene Vertrautheit mit der Verzierungskunst dieser Musik vergrößert aber auch für Bachs schon notierte Verzierungen die Möglichkeit, sie über Agogik mit Leben zu erfüllen. Die Freiheit mit dem Tempo und den Pausen zu spielen ist womöglich ausgeprägter geworden?

Es hat sich seither auch bei den Instrumenten etliches verändert: Auf was für Instrumenten haben Sie diese Konzerte gespielt?

GK: Gelegentlich bis häufig sind Musiker auf der Suche nach dem für sie idealen Instrument. Vor 25 Jahren waren in unserem Orchester noch mehr mittelmäßige alte Streichinstrumente im Gebrauch. Durch die fortschreitende Spezialisierung der Instrumentenbauer - auch bei den Bläsern - sind etliche hervorragende Kopien nach originalen Vorlagen in das Ensemble gekommen, die sich klanglich auswirken.

Welche Bedeutung haben die damals beliebten Stile italienischer, französischer und deutscher Prägung, die Bach sich hier anzueignen suchte?

Bernhard Forck: In seiner Weimarer Zeit hatte Bach Kontakt mit dem jungen und musikalisch sehr begabten Herzog Johann Ernst IV. von Sachsen-Weimar. Dieser brachte nach einer Italienreise Werke u.a. aus der Feder von Antonio Vivaldi mit nach Weimar und löste dort eine wahre Begeisterung für diesen neuen Stil aus. Auch Bach schien davon nicht unbeeindruckt. Er transkribierte einige Werke Vivaldis, aber auch Violinkonzerte von Johann Ernst für das Cembalo oder die Orgel. Die Ursprünge der *Brandenburgischen Konzerte* reichen weit in die Weimarer Zeit zurück und sind von der italienischen Lust an der Virtuosität geprägt.

Es ist faszinierend festzustellen, welche Virtuosität von jedem Instrumentalisten verlangt wird, von der Trompete im 2., dem Cembalo im 5., der Violine im 4. und den Bratschen im 3. und 6. Konzert. Was weiß man genau über die Entwicklung des konzertanten Stils in jener Epoche?

BF: Mit der Entwicklung des Solokonzertes, dem Heraustreten eines, oder in unserem Falle mehrerer Solisten aus dem Tutti, wuchsen die spieltechnischen Herausforderungen. Der Instrumentenbau, gerade bei den Blas- oder Tasteninstrumenten entwickelte sich rasant und gab den Musikern immer neue Möglichkeiten. In Italien baute Antonio Stradivari Streichinstrumente, die in der Lage waren, große Säle zu füllen und sich klanglich gegen ein Orchester durchzusetzen. Berühmte Virtuosen auf allen Instrumenten zogen durch Europa, beeindruckten mit ihrem Können und fanden Nachahmer. Bach selbst war ein hervorragender Organist, Cembalist und Geiger. Seine Anforderungen an die Instrumentalisten sind enorm, nicht nur beim Trompetenpart des zweiten Konzertes.

Wie gestaltet sich die Arbeit an Werken, die für jedes Mitglied des Orchesters einen solistischen Part vorsehen?

GK: Der Luxus, diese grandiose Musik wieder und wieder spielen zu dürfen, birgt einen großen Vorteil: das große und tiefe Vertrautsein mit dieser Musik. Daraus ergibt sich die Freiheit, an jedem Abend in jedem Konzert neu an diese Musik heranzugehen, was das Tempo, die Dynamik und Ausprägung der Charaktere anbelangt. So ist auch unsere neue Aufnahme für uns kein Schlusspunkt unter diesem Kapitel, sondern eher – wie so typisch für Musik- eine „Momentaufnahme“.

Wie war diesbezüglich die Zusammenarbeit mit Isabelle Faust und Antoine Tamestit bei diesem neuen Projekt, und was macht das Besondere an ihnen aus, dass man sie dafür gewinnen wollte?

BF: Mit Isabelle Faust verbindet uns schon seit einigen Jahren eine enge musikalische Freundschaft, die in der Aufnahme der Bach'schen Konzerte für Violine gipfelte. Isabelle ist eine so vielseitige Musikerin, die sich mit großer Ernsthaftigkeit und Experimentierfreudigkeit den verschiedenen Epochen widmet. Von Anfang an war es eine sehr offene und beglückende Zusammenarbeit, von der wir sehr profitiert haben. Ähnlich verhält es sich mit Antoine Tamestit. Wir konnten mit ihm als Solisten im letzten Sommer, mitten in der Pandemie, eine CD mit Werken von Telemann aufnehmen. Als wir dann über eine Neuaufnahme der Brandenburgischen Konzerte ernsthaft nachdachten, war der Wusch groß, beide Musiker für dieses Projekt zu gewinnen.

Johann Sebastian Bach – Brandenburgische Konzerte

Am 20. April 1849 berichtete der damalige Kustos der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek zu Berlin Siegfried Wilhelm Dehn über einen bemerkenswerten Fund: „Bei der Anfertigung meines Kataloges sämtlicher in Berlin von Johann Sebastian Bach vorhandenen Werke bin ich auch auf manche bisher ganz unbekannte (selbst seinen Söhnen Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann, wie auch dem exacten Forkel unbekannt gebliebene) Werke von höchster Bedeutung gestoßen, darunter auf 6 Concerti grossi, die dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg zugeeignet sind.“ Für die hier nach über hundertjährigem Dornröschenschlaf wieder zutage geförderten Konzerte hat sich seit Philipp Spittas monumentaler Bach-Biographie der Name „Brandenburgische Konzerte“ eingebürgert, und unter diesem Namen gehören sie heute zu den bekanntesten Werken des Komponisten, ja der musikalischen Weltliteratur. Diese Popularität sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass unser faktisches Wissen über Entstehungsgeschichte und Chronologie der in vielerlei Hinsicht beispiellosen Kompositionen immer noch eher dürftig ist.

Einige Hinweise zum historischen Kontext finden sich in Bachs Widmungsvorrede. Demnach hatte der in Berlin residierende Markgraf von Brandenburg Bach gegenüber „vor einem Paar von Jahren“ (so die Übersetzung des in nicht ganz einwandfreiem Französisch abgefassten Texts) den Wunsch geäußert, das Repertoire an Instrumentalwerken für seine Hofkapelle zu erweitern. Möglicherweise waren Bach und Christian Ludwig einander im Mai 1718 in Karlsbad begegnet, wo viele der gekrönten Häupter Deutschlands – begleitet von ihren Hofmusikern – damals während der Sommermonate zusammentrafen und wo sich vermutlich regelmäßig so etwas wie eine Festspielatmosphäre einstellte. Bach hätte in diesem Fall allerdings volle drei Jahre verstreichen lassen, bevor er dem Wunsch des Markgrafen nachkam. Eine andere – und insgesamt vielleicht näherliegende – Gelegenheit für eine Begegnung war Bachs Reise nach Berlin im Frühjahr 1719, wo er für seinen Köthener Dienstherrn ein großes zweimanualiges Cembalo des dortigen Hofinstrumentenbauers Michael Mietke abholen sollte.

Die historische Bedeutung des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt ist lange Zeit unterschätzt worden. Man hielt ihn für eine Art preußischen ‚Landjunker‘, der die meiste Zeit auf seinen Gütern irgendwo im ländlichen Brandenburg verbrachte und dessen Begegnung mit Bach eher dem Zufall geschuldet war. Tatsächlich aber handelte es sich um eine der einflussreichsten Standespersonen Berlins. Christian Ludwig war der jüngste Sohn des „Großen Kurfürsten“ Friedrich Wilhelm von Brandenburg, sein Bruder war der spätere preußische König Friedrich I. Er selbst verfügte zwar über keine landesherrlichen Rechte, doch brachten ihm die Einkünfte aus seinen verschiedenen Gütern und seinen vielfältigen Ämtern und Titeln immerhin eine jährliche Apanage von etwa 50.000 Talern ein. Außerdem bewohnte der Markgraf einen eigenen Flügel im Berliner Stadtschloss – mit eigenem Hofstaat und einer eigenen Kapelle, die mit exzellenten Musikern besetzt war. Als Friedrich I. im Jahr 1713 starb und sein Sohn Friedrich Wilhelm, der „Soldatenkönig“, das prunkvolle Hofzeremoniell samt Hofkapelle abschaffte, fand manch einer der königlichen Musiker sein Auskommen fortan im Ensemble von dessen kunstsinnigem Onkel. Man kann also sagen, dass das von Markgraf Christian Ludwig bis zu seinem Tod im Jahr 1734 unterhaltene Orchester gewissermaßen die informelle Hofkapelle der preußischen königlichen Familie war.

Bei seinem Zusammentreffen mit dem Markgrafen von Brandenburg Anfang 1719 könnte der Köthener Kapellmeister also gemeinsam mit Christian Ludwigs Ensemble musiziert haben. Vielleicht bot sich gar die Gelegenheit, das neu erstandene Mietke-Cembalo einer ersten Probe zu unterziehen. Und von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Vermutung, dass Bach in Berlin jenes berühmte Konzert darbot, das er später als fünftes Stück in seine Sammlung der Brandenburgischen Konzerte aufnahm und das als das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte gilt. Sollte Markgraf Christian Ludwig tatsächlich eine solche Probe von Bachs Kompositionskunst und Virtuosität erhalten haben, dann ist leicht nachvollziehbar, dass er gleich den Wunsch äußerte, Bach möge ihm eine ganze Reihe derartiger Instrumentalwerke für seine Hofkapelle komponieren. Am 24. März 1721 vollendete Bach jedenfalls seine eigenhändige Partitur mit sechs großen Konzerten „Avec plusieurs Instruments, Dediées A Son Altesse Royale, Monseigneur Cretien Louis Markgraf de Brandebourg“, die er nach Berlin sandte, möglicherweise dem Widmungsträger aber auch persönlich überreichte.

Teile der Brandenburgischen Konzerte haben offenbar eine längere Vorgeschichte, die vielleicht bis in die Weimarer Zeit (1708–1717) zurückreicht. Von dem ersten Konzert etwa existiert eine nicht sicher datierbare Frühfassung – noch ohne die Violino-piccolo-Partie –, von der man vermutet, dass sie ursprünglich als Einleitungssinfonie für die 1713 entstandene Jagdkantate bestimmt war, deren Partitur merkwürdigerweise mit einem knappen Rezitativ anhebt. Andere Stücke hingegen dürften tatsächlich erst kurz vor 1721 entstanden sein, denn ihr Stil orientiert sich deutlich an um diese Zeit aktuellen italienischen Vorbildern.

Die Entstehung der Konzertform ist eng mit dem Schaffen italienischer Komponisten wie Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni und vor allem Antonio Vivaldi verknüpft. Deren Kompositionen wurden von deutschen Meistern etwa ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts begierig aufgegriffen, jedoch schon bald im Sinne einheimischer Traditionen modifiziert. Neben Konzerten für ein Soloinstrument und Begleitung wurde in Deutschland insbesondere auch die

Sonderform des Gruppenkonzerts mit verschiedenen Instrumenten gepflegt. Der immer wieder variierte Einsatz kontrastierender Klangfarben veränderte die in italienischen Konzerten meist klar ausgeprägte Hierarchie zwischen Tutti und Solo beziehungsweise Ritornell und Episode zugunsten einer flexibleren und differenzierteren Handhabung der formalen Elemente. Dieser individuellere Zugriff führte in den Brandenburgischen Konzerten zu überzeugenden neuartigen Realisierungen der Konzertform. Besonders originell ist dabei, dass jedes Konzert eine andere Besetzung verlangt und mit den jeweils veränderten klanglichen Voraussetzungen höchst virtuos experimentiert.

Das **erste Konzert in F-Dur BWV 1046** stellt drei Klanggruppen (Hörner, Oboen, Streicher) einander gegenüber, die sich im ersten Satz zu einem vielschichtigen motivischen Gewebe zusammenfügen, im dritten Satz hingegen auf raffinierte Weise die virtuos Soli des Violino piccolo begleiten. Der getragene zweite Satz beschäftigt lediglich den Oboen- und den Streicherchor, deren jeweilige Oberstimmen filigrane und weit ausgespannene Melodiebögen vortragen. Dem dritten Satz ist eine bunte Folge von Tanzsätzen angehängt, die durch das rondohaft wiederkehrende Menuett gegliedert sind. Unweigerlich denkt man hier an eine festliche höfische Lustbarkeit, die neben Berlin auch in Weimar, Weißenfels oder Köthen hätte stattfinden können.

Das **zweite Konzert in F-Dur BWV 1047** präsentiert ein komplex gearbeitetes Soloquartett aus Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine, hinter das die Tuttiinstrumente in satztechnischer Eigenständigkeit und thematischer Bedeutung zurücktreten. Die Beobachtung, dass das Orchester lediglich die Funktion einer ausinstrumentierten Generalbassbegleitung einnimmt, gab Anlass zu der Vermutung, dass das Werk ursprünglich als Kammerkonzert für vier Solisten konzipiert war. Die Besonderheit dieses Konzerts liegt in der gleichwertigen melodischen Behandlung der vier klanglich so unterschiedlichen Instrumente. Insbesondere die Trompete legt dabei ihre traditionelle Rolle als schmetterndes Fanfareninstrument ab und besticht mit feinen melodischen Linien in höchster Lage. Niemals zuvor und niemals danach ist einem Trompetenvirtuosen ein derartiges Maß an technischem Können abverlangt worden wie in diesem Konzert.

Im **dritten Konzert in G-Dur BWV 1048** konzertieren Gruppen von je drei Instrumenten der Violinfamilie (Violinen, Violen, Cello). Geschickt nutzt Bach hier die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten: Die Violinen, Violen und Cello können unisono spielen und so einen Tutti-Klang erzeugen oder sie konzertieren in wechselnden Kombinationen miteinander; gelegentlich treten auch einzelne Repräsentanten einer jeden Gruppe solistisch hervor. Eine formale Besonderheit dieses Werks liegt in dem Fehlen eines langsamen Mittelsatzes; die beiden in ihrer Stimmung und satztechnischen Ausführung höchst unterschiedlich gestalteten Sätze sind nur durch eine kurze überleitende Kadenz miteinander verknüpft.

Das **vierte Konzert in G-Dur BWV 1049** verlangt ein Concertino aus Violine und zwei Blockflöten. Aus dieser Kombination ergab sich für Bach die reizvolle Option, die Violine nicht nur als bravouröses Soloinstrument über der Begleitung der Tutti-Streicher einzusetzen, sondern auch als „Continuo“-Instrument für die beiden Flöten. Das spielerische Vertauschen von etablierten formalen und thematischen Hierarchien der Konzertform lässt sich besonders in den ersten beiden Sätzen ausmachen. Im Schlusssatz bündelt Bach die Kräfte, um eine kühne kompositorische Tour de force zu realisieren – die bruchlose Verschmelzung von Fugen- und Konzertsatzform. Die Ritornelle dieses Satzes werden mithin zu Fugenexpositionen, die Soli zu Zwischenspielen mit thematischem Bezug.

Wie bereits erwähnt, liegt mit dem **fünften Konzert in D-Dur BWV 1050** wohl das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte vor. Dem virtuos Solisten ist hier ein kleines Concertino aus Flöte und Violine beigegeben, das eine erstaunliche motivische und thematische Eigenständigkeit entwickelt. Die imponierende, den ersten Satz beinahe sprengende Cembalo-Kadenz fügte Bach dem Werk erst während der Anfertigung der Widmungspartitur für Markgraf Christian Ludwig hinzu. Nach einem dicht gearbeiteten langsamen Quartettsatz mündet das Stück schließlich in eine heitere Gigue, die genau wie das Finale zum vierten Konzert die – hier allerdings lockerer gearbeitete – Fugenform wählt.

Das **sechste Konzert in B-Dur BWV 1051** schließlich verkörpert mit seiner ungewöhnlichen Besetzung mit zwei Violinen, zwei Gamben und obligatem Cello eine gewagte Mischung von Elementen der vor- und nach-Vivaldischen Ära. Während die beiden Gamben weitgehend die Begleitfunktion übernehmen und sich nur selten mit kurzen Einwüfen am thematischen Geschehen beteiligen, fallen den beiden Bratschen außerordentlich virtuose Aufgaben zu, die weit über das im Repertoire der Zeit sonst von diesem Instrument geforderte Maß hinausgehen. Das Ritornell des Kopfsatzes ist als ein – angesichts des schnellen Tempos kaum wahrnehmbarer – Kanon zwischen den beiden Bratschen gestaltet, der sich im engen Abstand einer Achtelnote entspinnt. Das anschließende Adagio ma non tanto wirkt wie ein Satz aus einer Trisonate; in den beiden Oberstimmen entfaltet sich eine liebliche Melodie in langen Bögen, während das Cello die Basslinie umspielt. Das Werk wird genau wie das fünfte Konzert von einer äußerst virtuos konzertanten Gigue beschlossen.

Bach hat in seinem Zyklus die Konzertform um wesentliche Aspekte bereichert und ihr musikalisches Potential systematisch ausgelotet. Es wird sich kaum eine vergleichbare Werkgruppe der Zeit finden lassen, die in so vollkommener Weise kühne Experimentierlust mit solidem Handwerk und überbordenden musikalischen Reichtum mit konzeptioneller Geschlossenheit zu verbinden wusste.

PETER WOLLNY

Akademie für Alte Musik Berlin - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Brandenburgische Konzerte
Brandenburg Concertos
Concertos Brandebourgeois
Enregistrement 1998 Recording
2 CD HMM 931634.35

Violin Concertos, Sinfonias & Sonatas
Isabelle Faust, Bernhard Forck, violins
Xenia Löffler, oboe and recorder
Jan Freiheit, cello
Raphael Alpermann, harpsichord
2 CD HMM 902335.36

Dialogkantaten
Sophie Karthäuser, soprano
Michael Volle, bass
CD HMM 902368

Die Kunst der Fugue
L'Art de la Fugue / The Art of Fugue
CD HMC 902064

Ouvertüren BWV 1066-69
Orchestral Suites nos. 1-4
2 CD HMG 501578.79

Secular Cantatas
Cantatas profanes BWV 201, 205 & 213
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 CD HMG 501544.45

Weihnachtsoratorium
Christmas Oratorio / Oratorio de Noël
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 SACD HMC 971630.31

Johannes-Passion
Im, Schachtner, Kohlhepp, Güra, Weisser
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 SACD HMC 802236.37

Matthäus-Passion
Im, Fink, Güra, Lehtipuu, Weisser, Wolff
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 CD HMC 902156.57



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Oboe concertos
Symphonies Wq. 180 & 181
Xenia Löffler
CD HMM 902601

Magnificat Wq. 215
Motet 'Heilig ist Gott' Wq. 217
RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902167



JOHANN CHRISTIAN BACH

Missa da Requiem
Miserere B-Dur
RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902098



JOHANN LUDWIG BACH

Trauermusik
Prohaska, Fuchs, Schmitt, Wolf
RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902080



To be released in early 2022

JOHANN SEBASTIAN BACH
Mass in B minor
Messe en si mineur / h-Moll-Messe
RIAS Kammerchor, René Jacobs

GEORG PHILIPP TELEMANN
Viola Concertos
Duos, Symphonies etc.
Antoine Tamestit

Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**

PEGASUS
MUSIKPRODUKTION

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : mars et mai 2021, Christuskirche, Berlin (Allemagne)

Réalisation : Pegasus Musikproduktion

Direction artistique, montage et mastering : Florian B. Schmidt

Prise de son : Aki Matusch

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi